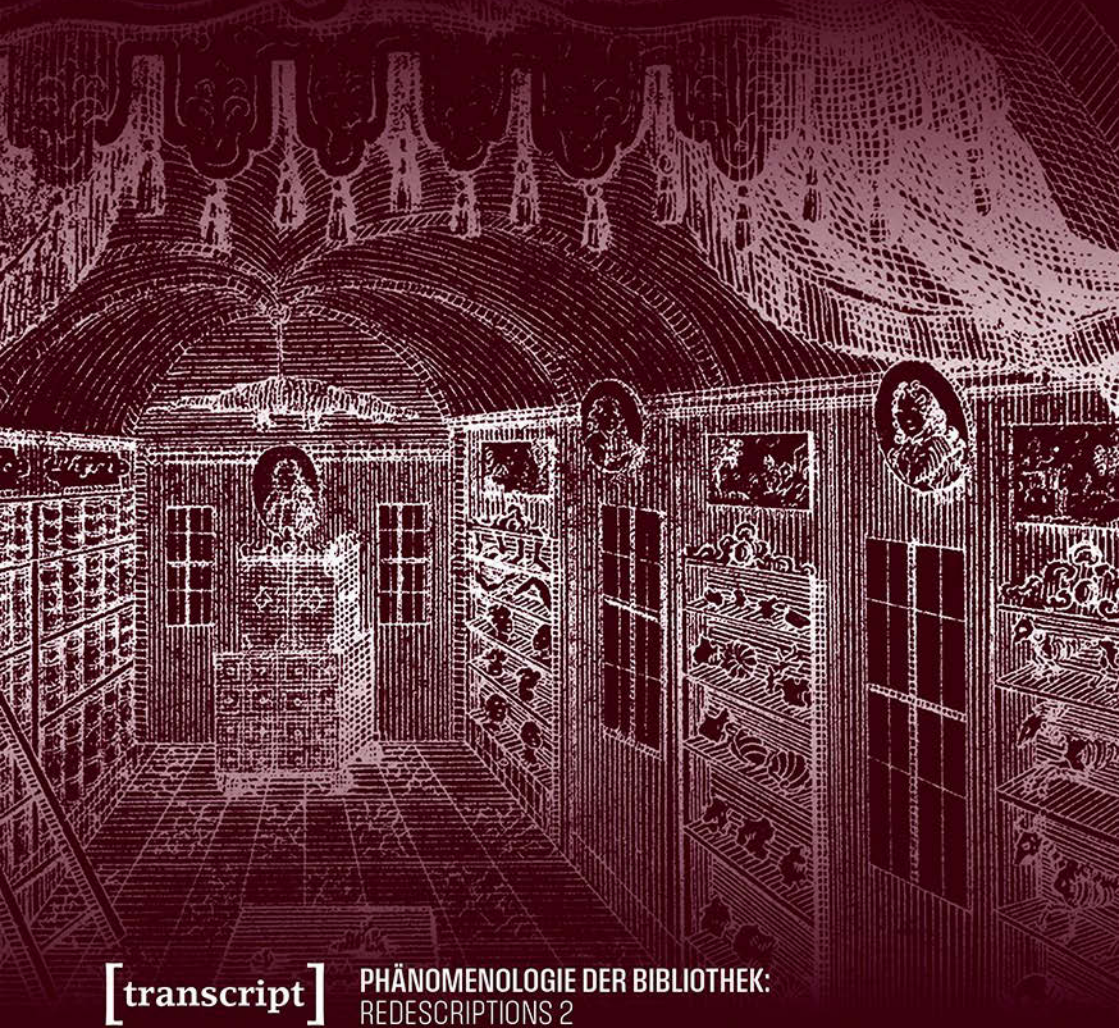


Valerie Ahlfeld

DENKFIGUR WUNDERKAMMER

Eine Sammlungsformation
in Narrationen des 19. Jahrhunderts



[transcript]

PHÄNOMENOLOGIE DER BIBLIOTHEK:
REDESCRIPTIONS 2

Valerie Ahlfeld
Denkfigur Wunderkammer

Editorial

Die Bibliothek ist tot – es lebe die Bibliothek. Die neue Reihe zu ihren redescriptionen (Mary Hesse) verdankt sich der Überzeugung, dass ihre Beschreibungen weit über tradierte Funktionsbestimmungen wie Archivierung, Erschließung, Wissensvermittlung oder Freizeitgestaltung hinausgehen. Als permanent sich verändernde Wissensformation muss das Phänomen der Bibliothek für jede Gegenwart in den jeweiligen Zeithorizonten neu betrachtet werden. Nur so sind eine Sicherung und Fortschreibung kultureller Überlieferung möglich.

Die in der Kulturgeschichte der Bibliothek wie in ihren Reformulierungen sichtbar werdenden Problemstellungen sind Seismographen für Schwellen, Zäsuren oder Transformationen in der Geschichte des Wissens und damit auch in gesellschaftlichen, politischen Veränderungsprozessen. Als Sammlungen in Bewegung schreiben Bibliotheken nicht fest, sondern erweisen sich als Generatoren für immer erweiterbare Sprachformationen von Fragen und Antworten. Daher vermittelt die Reihe neue Erkenntnisse und Beschreibungen zu Erweiterung, Ausdifferenzierung, aber auch Auflösung und Zerstörung von Topographien, Provenienzen, Architekturen und von Raumgefügen der Bibliotheken. Über Fächergrenzen hinweg werden sie als maßgebliche Faktoren und Indikatoren für kulturelle Konstellationen sichtbar.

Epistemologisch erscheint die Bibliothek als Modell wie Modellierungsvariable. In ihrer sich ständig verändernden Prozesshaftigkeit liegen Aufgabe und Verantwortung in der modernen Gesellschaft begründet. Die Bibliothek ist ein aktives, lebendiges und seismographisches Instrument des kulturellen Wandels.

Die Reihe wird herausgegeben von Dr. Reinhard Laube (Weimar) und Prof. Dr. Ulrike Steierwald (Lüneburg).

Valerie Ahlfeld, geb. 1991, studierte Germanistik, Kunst und Didaktik (B.A. und M.Ed.) an der Leuphana Universität Lüneburg und promovierte dort anschließend. In den Literatur- und Medienwissenschaften nahm sie Lehraufträge wahr. Seit 2023 ist sie als Lehrerin für die Fächer Deutsch und Kunst an einer Schule tätig.

Valerie Ahlfeld

Denkfigur Wunderkammer

Eine Sammlungsformation in Narrationen des 19. Jahrhunderts

[transcript]

Das Buch entstand unter dem Titel »Wunderkammern in Narrationen des 19. Jahrhunderts« als Dissertation an der Fakultät Bildung der Leuphana Universität Lüneburg. GutachterInnen: Prof. Dr. Ulrike Steierwald, Prof. Dr. Wolfgang Kemp, Prof. Dr. Peter M. McIsaac. Die Disputation fand am 19.11.2023 statt.

Das Dissertationsprojekt wurde gefördert von der Stiftung der deutschen Wirtschaft gGmbH (sdw) aus Mitteln der Begabtenförderung des Bundesministerium für Forschung, Technologie und Raumfahrt. Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds NiedersachsenOPEN, gefördert aus zukunft.niedersachsen, unterstützt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber

2026 © Valerie Ahlfeld

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlagkonzept: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Neickel, Kaspar Friedrich [i. e. Jencquel, Kaspar Friedrich]; Kanold, Johann: Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern. Leipzig u. a., 1727, SUB Göttingen, Signatur: Phys. Math. I, 324

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Deutschland

<https://doi.org/10.14361/9783839448229>

Print-ISBN 978-3-8376-7999-1 | PDF-ISBN 978-3-8394-4822-9

Buchreihen-ISSN: 2943-2782 | Buchreihen-eISSN: 2943-2782

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

I. Wunderkammern, Museen, Narrationen	9
I.1 Denkfigur und Sammlungstheorie	12
I.2 Sammeln und Literatur	16
I.3 Zeitgenössische Perspektiven auf Begriff und Phänomen der Wunderkammer	20
II. Gleichzeitigkeit: Wunderkammer und Museum	29
II.1 Wunderkammern im 19. Jahrhundert: Unverstandene Sammlungsformationen ...	29
II.1.1 Die Rudolfinische Kunstkammer: Eine »überbewertete« Sammlung (1879)	30
II.1.2 Unordnung in der Sammlung auf Schloss Ambras (1777)	33
II.1.3 Wundersame Objekte in der kaiserlich- königlichen Ambraser-Sammlung (1819)	37
II.1.4 Interessante »Kunstwerke« der Ambraser-Sammlung (1879)	40
II.2 Institutionalisierte Museen des 19. Jahrhunderts	42
II.2.1 Das Alte Museum Berlin: Kunst(-geschichte) betrachten und lernen	43
II.2.2 Das Naturkundemuseum Berlin: Öffentlichkeit und Systematisierung	47
III. Denkfigur Wunderkammer	55
III.1 Sammlungsobjekte zwischen Singularität und Kanon	69
III.1.1 Singuläre Objekte in der Ambraser-Sammlung	70
III.1.2 Naturalia in fürstlichen Sammlungen	71
III.1.3 Kanonität der Objekte im Museum Wormianum	74
III.2 Wunderkammern als bedeutungsgenerierende Räume	78
III.2.1 Sammlungsräume der Repräsentation	81
III.2.2 Wechselwirkung: Wissenschaft und Wunderkammer	83
III.2.3 Weitergabe von Wissen – Räume mit Bildungsanspruch	90

III.2.4	Neugier und Staunen	92
III.3	Wissensordnung Wunderkammer	96
III.3.1	Beziehungsgeflecht Wunderkammer	96
III.3.2	Bewegliche Ordnungen	100
III.3.3	Grenzverschiebungen zwischen Kunst und Natur	102
III.3.4	Der Makrokosmos der Welt im Mikrokosmos der enzyklopädischen Sammlung	106
III.4	Der Sammler als Verkörperung der Wunderkammer	108
IV.	Wunderkammer-Narrationen	113
IV.1	Adalbert Stifters <i>Der Nachsommer</i> : Schwellenraum zwischen Wunderkammer und Museum	121
IV.1.1	Sammlungsraum Rosenhaus	124
IV.1.2	Risachs Dinge	132
IV.1.3	Wunderkammer und Museum: Das Rosenhaus als Schwelle	142
IV.1.4	Der vormuseale Sammler: Freiherr von Risach	154
IV.1.5	Entstehende Räume: Wissenschaft und Bildung	167
IV.1.6	Status und Macht durch Sammlung im Rosenhaus	182
IV.2	Theodor Fontanes <i>Vor dem Sturm</i> : Die Wunderkammer als Reflexionsraum des Museums	187
IV.2.1	Der Wunderkammer-Sammlungsraum in Seidentopfs Pfarrhaus	191
IV.2.2	Die Idee der preußischen Nation: Widerstände	195
IV.2.3	Brüchige Verbindungen: Der Tod des Sammlers	198
IV.2.4	(Museums-)Kritik im Modus der Wunderkammer	206
IV.3.	Wilhelm Raabes <i>Das Odfeld</i> : Die Wunderkammer als/im Text	208
IV.3.1	Die Wunderkammer als Textstrukturmodell	209
IV.3.2	Wunderkammer ad absurdum	215
IV.3.3	Asynchronität und Museum	225
IV.3.4	Noah Buchius: »Überflüssiges Stück Hausrat« oder sammelnder Held?	231
V.	Sammeln erzählen: Zur narrativen Produktivität der Wunderkammer	239
	Primärliteratur (mit Siglen)	243
	Adalbert Stifter	243
	Theodor Fontane	244
	Wilhelm Raabe	244

Historische Quelltexte	247
Literaturverzeichnis	251
Objektverzeichnis	277
Abbildungsverzeichnis	279
Dank	281

I. Wunderkammern, Museen, Narrationen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1 Denkfigur und Sammlungstheorie

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

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

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

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

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

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

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

10 Ebd.

11 Ebd., S. 389.

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

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

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 395.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Sammeln und Literatur

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

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

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

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

31 Ebd., S. 135.

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

Die Verbindungen von Literatur und Sammlung sind vielfältig. Zum einen unterscheidet die Forschung, wenn auch nicht trennscharf, zwischen mannigfaltigen Varianten von Sammlungen: Sie können sich als Archive zeigen. Sie können Bibliotheken sein und dabei nicht nur Bücher als Sammlungsgegenstände beinhalten, sondern stark spezifiziert auf beispielsweise Hölzer sein, um dann wiederum vereindeutigend als Holzbibliothek oder Xylothek bezeichnet zu werden. In dieser Form ist die Abgrenzung zu naturwissenschaftlichen Zusammenstellungen nicht einfach und der Weg zum Museum nicht weit. Diese wiederum beherbergen so facettenreiche Objektzusammenstellungen, dass eine Aufzählung der möglichen Schwerpunkte, gar verschiedener Typologien, ausufernd erscheinen muss. Je nach Betrachtungsperspektive reicht das Spektrum insgesamt bis zu Anhäufungen von Unnutztem oder sogar Müll.

All diese Bereiche des Sammelns können in Literatur erscheinen: in ihrer räumlichen Ausprägung als Handlungsorte, als faktische Bezugsräume innerhalb der Fiktion, in der Fokussierung auf einzelne Objekte, als Dinge in Texten oder aber als Betätigungsfeld literarischer Figuren. Doch die Relationen zwischen Literatur und Sammlung sind noch umfassender. Diejenigen, die Literatur produzieren, sind vielfach auch Sammelnde gewesen.³³ Gleichzeitig schließt sich an diese Tätigkeiten und ihre Ergebnisse an, ob und wie diese

Band 6, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 82–90, hier S. 83. Es liegen aber ausführliche Studien zu Aspekten der Verbindung von Literatur und Sammlung, vor allem in Bezug auf deutschsprachige Narrative des 19. Jahrhunderts vor. Vgl. Vedder, Ulrike: »Zwischen Depot und Display: Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts«, in: Gretz, Daniela und Nicolas Pethes (Hg.): *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 217, Freiburg i.Br.: Rombach 2016, S. 35–49; Häntzschel, Günter: *Sammel(l)ei(denschaft): literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014; Mclsaac: *Museums of the mind: German modernity and the dynamics of collecting*; Grätz, Katharina: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 225, Heidelberg: Winter 2006; Zeller, Christoph: »Magisches Museum«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 46/1 (2005), S. 74–103.

33 Es gibt Beispiele von Kollektionen deutschsprachiger Autoren und Autorinnen, die hierfür immer wieder aufgerufen werden: Johann Wolfgang Goethe sammelte extensiv Gesteine, Bücher, Kunst- und Naturdinge, Annette von Droste-Hülshoff Käfer oder Eduard Mörike Mineralien. Vgl. Asman: »Kunstkammer als Kommunikationsspiel – Goethe inszeniert eine Sammlung«, S. 125; Wolf, Thomas: *Brüder, Geister und Fossilien: Eduard Mörikes Erfahrungen der Umwelt*, Tübingen: Max Niemeyer 2001, S. 117.

planvoll zusammengestellten Dinge von Schreibenden durch die Nachwelt konserviert, bearbeitet und ausgestellt werden können.³⁴ Jüngst wird auch die Perspektive auf die Verwebungen von Faktizität und Fiktion im Austausch zwischen Sammlungsraum und Literatur anhand von Beispielen aus Literatur und Museum, die nicht klar voneinander abzugrenzen sind, diskutiert. Die damit zusammenhängenden Fragen und Überlegungen zur Form der gegenseitigen Bezugnahmen eröffnen auch Perspektiven auf die Grenze zwischen Sachlichkeit und Subjektivität im Museum und reflektieren ihre generelle Funktion.³⁵

Für die Überlegungen zu Wunderkammern in deutschsprachigen Narrationen des 19. Jahrhunderts ist besonders das museale Sammeln in (literarischen) Texten interessant. Der Begriff des *musealen Erzählens* umfasst verschiedene Facetten des Museums in literarischer Reflexion und Transformation »als Motiv, Handlungsschauplatz oder Gegenstand der Kritik«, kann aber ebenso »Reflexionsfigur der Repräsentierbarkeit und Konservierbarkeit von Welt und Wissen« sein.³⁶ Alle Überlegungen zu Sammlungen, Sammlungsräumen, Sammeln und Sammelnden in Texten sind eng verwoben mit der Frage nach dem, was in literarischen Texten eigentlich gesammelt werden kann. Ausgehend von der sie auszeichnenden Immaterialität werden gerade diese speziellen Objekte, aber auch andere Dinge in Texten »zum Medium der Reflexion von Materialität, Körperlichkeit, Räumlichkeit, Textur und von Wahrnehmung selbst«.³⁷

34 Vgl. Wernli, Martina: »Nabokovs Schmetterlinge und Benjamins Bibliothek. Sammeln als (un-)zeitgemäße Passion«, in: Wernli, Martina (Hg.): *Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion*, Würzburger Ringvorlesungen, Band 12, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 7–25, hier S. 8.

35 Vgl. Quednau, Anna: *Museen des Imaginären: Zeigen. Erscheinen lassen. Literarisieren.*, Edition Museum, Band 58, Bielefeld: transcript 2022, S. 300.

36 Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl: »Museales Erzählen. Zur Einleitung«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 1–11, hier S. 3. Im Fokus des Bandes stehen insbesondere die Prozesse des Sammelns und Musealisierens in literarischen Texten. Vgl. Quednau, Anna: »Besprechung: Johanna Stapelfeldt, Ulrike Vedder, Klaus Wiehl (Hg.) *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative.*«, *Zeitschrift für Germanistik* 3 (2022), S. 663–665.

37 Kimmich, Dorothee: »Dinge in Texten«, in: Vedder, Ulrike und Susanne Scholz (Hg.): *Handbuch Literatur & materielle Kultur*, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 6, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 21–28, hier S. 21.

In einzelnen Auseinandersetzungen wird im Kontext von Literatur und Sammlung bereits auf die Wunderkammer rekurriert.³⁸ So zieht Anna Quednau sie beispielsweise als Analogie heran, um das *Museum of Jurassic Technology* in Los Angeles als einen Ort zu beschreiben, den vor allem eine für die Sehgewohnheiten andere Art der Inszenierung disparater Wissenschaftsdisziplinen und Objektbestände ausmacht:

Die Sammlung des Museumsmachers David Wilson wirkt zunächst wie eine Mischung aus Naturkunde-, Wissenschafts- und historischem Museum, zeigt aber auch eine Reihe von Kunstwerken und eine Vielzahl von Apparaten, Anordnungen und Objekten, die auf den ersten Blick gar nicht in gewohnte Seherfahrungen mit Museen einzuordnen sind, und wirkt so ein wenig wie eine Wunderkammer der Frühen Neuzeit.³⁹

Außerdem dient die Wunderkammer als räumliches Beispiel der Synthese von Weltwissen im Werk Alexander von Humboldts, insbesondere im *Kosmos* (ab 1845). Im Vergleich mit dem institutionalisierten Museum des 19. Jahrhunderts zeigt sich der »hybride Charakter«⁴⁰ seines wissenschaftlichen Werkes, der an den Weltzugriff innerhalb der Wunderkammer erinnert. Die an der Disparität des in ihr Gesammelten ausgerichtete Wunderkammer wird auch in den Romanen von W.G. Sebald als Sinnbild genutzt für eine »Poetik des Sammeln«,

38 Aus Perspektive der Mediävistik und Frühneuzeitforschung wurden die Bezüge von Wunderkammer und Literatur untersucht in den Workshops und dem jüngst erschienenen Tagungsband des Sonderforschungsbereiches 980 »Episteme in Bewegung«. Vgl. Eming, Jutta und Marina Münkler: »Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen«, in: Eming, Jutta et al. (Hg.): *Wunderkammern: Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*, Episteme in Bewegung, Band 29, Wiesbaden: Harrassowitz 2022, S. 1–18, hier S. 2.

39 Quednau: *Museen des Imaginären: Zeigen. Erscheinen lassen. Literarisieren.*, S. 11. Das *Museum of Jurassic Technology* als Wunderkammer untersucht auch Margret Westwinter anhand von Lawrence Weschlers *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder* (1995) zwischen Faktizität und Fiktion. Vgl. Westwinter, Margret: *Museen erzählen: Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript 2008, S. 149–181.

40 Rössler, Reto: »Welt-Gebäude, Naturgemälde und Diagramm. Zur Musealisierung der ›ganzen Natur‹ in der Kosmologie der Aufklärung und in Alexander von Humboldts *Kosmos*«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 115–137, hier S. 132.

in der die Dinge in einen »auf Heterogenität beruhenden Zusammenhang« gestellt sind.⁴¹ Mit Schwerpunkt auf kuriose Objekte aus der Tradition der Wunderkammer hat sich Günter Oesterle bereits 1990 Texten von Goethe, Brentano, Mörike und Raabe gewidmet und auf die allgemeine Abwertung des Kuriosen im Kontext des gesteigerten Geschichtsbewusstseins des 19. Jahrhunderts sowie auf die Orientierung einzelner Texte an Erzählstrukturen der Wunderkammer hingewiesen.⁴² All diese Aspekte greift die vorliegende Studie auf und betrachtet die ausgewählten Narrative vor einem breiteren Zugang zum Phänomen der Wunderkammer, der den synthetischen Weltzugriff und die kuriosen Gegenstände einschließt, den Fokus auf die Disparität verschiebt und um zentrale Aspekte bezüglich der Wissensordnung innerhalb des Sammlungsraums und in Verwebung mit den jeweiligen Sammelnden erweitert.

1.3 Zeitgenössische Perspektiven auf Begriff und Phänomen der Wunderkammer

Es scheint ganz so, als wäre gerade die zentrale Sammlungsformation des vormusealen Sammelns, die Wunderkammer, zu einem geflügelten Wort geworden, das im außermusealen und musealen Kontext für Vieles steht. *Die Wunderkammer* heißt ein Café in Stuttgart, das einige Schlagworte auf der eigenen Internetseite inszeniert: »[...] mit Interesse aus dem Wissen, aber auch der Neugierde schöpfen, und der Erfahrung Raum geben, sich austauschen, verstehen lernen, leiten lassen von den Sinnen.«⁴³ Im Harz trägt ein freies Variété-Theater mit knapp über 70 Sitzplätzen den Namen *Wunderkammer*.⁴⁴ Das *Ensemble WUNDERKAMMER*, eine musikalische Gruppierung aus Berlin, bezieht sich in einem einleitenden Kurztext auf der Internetseite vor allem auf

41 Finkelde, Dominik: »Wunderkammer und Apokalypse: Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne«, *German Life and Letters* 60/4 (2007), S. 554–568, hier S. 15.

42 Vgl. Oesterle, Günter: »Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in den Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes«, in: Schulz, Gerhard und Tim Mehigan (Hg.): *Literatur und Geschichte 1788–1988*, Australisch-Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Band 15, Bern, New York: P. Lang 1990, S. 81–112.

43 »Wunderkammer Stuttgart«, ohne Datum, <https://www.wunderkammer-stuttgart.de> (zugegriffen am 21.11.2022).

44 »Theater«, ohne Datum, <http://wunderkammer-harz.de> (zugegriffen am 21.11.2022).

unterschiedliche Objektbestände, die in einer Reisebeschreibung aufgezählt werden. Der Bezug zur musikalischen Philosophie des Ensembles bleibt dabei offen:

Wie der Reisende Jean de la Brune hier aus Basel berichtet, gab es in den Wunderkammern des Barock viel zu entdecken: Merkwürdiges, Überraschendes, Fremdes, Schönes, Schreckliches. Kunst, Natur und Antikes wurde gesammelt, nach wechselnden Kriterien geordnet und wieder durcheinander geworfen, immer neu betrachtet und bedacht – Weltbild aus dem Geist der Anschauung, noch ohne die feste Systematik, die spätere Museen beherrscht.⁴⁵

Das Vitra Design Museum an der Grenze zwischen Deutschland und der Schweiz zeigt eine Privatsammlung unterschiedlicher popkultureller Gegenstände aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter dem Ausstellungstitel *Wunderkammer*.⁴⁶ Im einleitenden Paratext zu Lars Eidingers Beitrag zur Ausstellung *KLASSE GESELLSCHAFT. Alltag im Blick niederländischer Meister* in der Kunsthalle Hamburg bezieht sich der Autor Simon Strauss auf die Wunderkammer. Auch dort wird sie zu einer übergeordneten, das Verschiedene vereinenden Instanz: »[Lars Eidingers] Bilder halten für die Nachwelt ein Damals fest, das sich in sich gekehrt hat, in der Einsamkeit kein pathologisches Merkmal Einzelner, sondern eine Eigenschaft aller ist. Das, was zuerst wie eine verbildlichte Wunderkammer wirkt, in dem allerlei Kurioses einen Platz hat, entpuppt sich bald als ein Kosmos stiller Zeichen.«⁴⁷ Die Wunderkammer wird zu einer Worthülse als Platzhalter für Disparates. Vormuseales Sammeln ist tatsächlich vielfältig. Deshalb ist es ohne Frage verlockend, sich ausschließlich auf diesen einen, das Phänomen vermeintlich vereinenden Aspekt zu fokussieren.

Aktuelle museale Inszenierungen von Objektbeständen aus historischen vormusealen Sammlungen versuchen, die jeweilig historisch für die Räume

45 Uhlig, Peter: »Ensemble WUNDERKAMMER: Alte Musik auf neuen Wegen«, ohne Datum, <https://www.ensemble-wunderkammer.com> (zugegriffen am 21.11.2022).

46 Vitra Design Museum: »Wunderkammer«, ohne Datum, <https://www.design-museum.de/de/ausstellungen/detailseiten/wunderkammer.html> (zugegriffen am 21.11.2022).

47 Strauss, Simon: »Ausstellungs-Paratext zu *KLASSE GESELLSCHAFT. Alltag im Blick niederländischer Meister*. Mit Lars Eidinger und Stefan Marx. Kunsthalle Hamburg. 26.11.2021 – 24.04.2022«, ohne Datum.

urkundlich verbürgten Benennungen zu etablieren. Dies liegt auch an der vielschichtigen, teils in die Sphären des Bizarren und Grotesken konnotierten Verwendungsweise der Bezeichnung Wunderkammer.⁴⁸ Wenn in dieser Untersuchung also von Wunderkammern die Rede ist, dann bezieht sich der Begriff immer auf die spezifischen, auch stark facettenreichen frühneuzeitlichen Traditionen des Sammelns, Ordnen und Ausstellens aus der Forschungsperspektive des späten 20. und des 21. Jahrhunderts, die innerhalb der Denkfigur Wunderkammer entfaltet wird.

Vormals vielfach, aktuell wieder popkulturell, wird der teils synonym verwendete Begriff des Kuriositätenkabinetts relevant. Ein bezeichnendes Beispiel für den gegenwärtigen Gebrauch in englischer Übersetzung findet sich mit der Serie *Cabinet of Curiosities* Guillermo del Toros für den Streamingdienst Netflix. Del Toro hat hier ein Format aus acht eigenständigen Episoden geschaffen, die keinem stringenten, übergreifenden Narrativ folgen. Als gemeinsame Klammer wirkt vielmehr der Serienschöpfer selbst mit einer knapp einminütigen Erläuterung zur titelgebenden Formation. Einleitend zur ersten Episode tritt er in einem dunklen Raum neben einem subtil beleuchteten Kabinettschrank auf und erläutert:

In these private collections one would find books, paintings or specimens of natural and unnatural history. A dragon's tooth, a Fiji mermaid, a unicorn's horn. And behind each of these, a story.⁴⁹

Del Toro inszeniert sich schon durch den vollständigen Titel der Serie *Guillermo del Toro's Cabinet of Curiosities* als Sammler. Er ist derjenige, der die einzelnen Episoden im Raum der Serie zueinander in Verbindung setzt, sie zu einem Ganzen zusammenstellt. In seiner Einleitung stellt er sehr zentral die Verbindung von Objekten und Geschichten heraus, die auch für diese Studie bedeutsam ist. Interessant ist insbesondere die Wahl der von del Toro aufgezählten Dinge – Drachenzahn, Meerjungfrau und Horn eines Einhorns. Sie markieren die Konnotation der Serie, bei der es sich um den Genre-Mix Horror und Fantasy handelt. Die einzelnen Episoden sind auf Momente des Schocks und Gru-

48 Vgl. Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Wagenbachs Taschenbuch, Band 361, Berlin: Wagenbach 2012, S. 17.

49 »Lot 36«, *Guillermo del Toro's Cabinet of Curiosities*, Netflix, 2022, <https://www.netflix.com/title/80209229> (zugegriffen am 30.11.2022). Hier: 00:00:35 – 00:00:50.

seln, auf übernatürliche Phänomene und dämonische Mächte ausgelegt. Auf diese Weise setzt er den Fokus im Zusammenhang mit der Sammlungsform auf wundersame, skurrile oder schaurige Eigenschaften.⁵⁰ Durch die Wahl der Bezeichnung Wunderkammer in der vorliegenden Studie ist diese Konnotation explizit nicht beabsichtigt. Hier werden daher auch gerade keine Narrationen aus dem Bereich der Literatur des Schreckens, Schauerliteratur bzw. Gothic Novel berücksichtigt.⁵¹

Abseits des weit ausgelegten Begriffes der Wunderkammer gilt ihre zugehörige Vielfalt weithin als der Ursprung heutiger Museumsinstitutionen. Deutlich machen dies beispielsweise die Titel der zahlreichen Veröffentlichungen der letzten drei Jahrzehnte, die Wunderkammern und verwandte Bezeichnungen semantisch als einen Anfangspunkt der heutigen musealen Institutionen darstellen.⁵² Offenbar ganz bewusst werden sie hier als *Keimzellen*, *Origins* oder *Urzellen* beschrieben – diese Begriffe sind derartig konnotiert, dass die Vermutung aufkommt, es handle sich bei institutionalisierten Museen um Nachfahren der frühneuzeitlichen Wunderkammern im Sinne qualitativer Weiterentwicklungen dieser. Dieser Ansatz wird in der vorliegenden Studie explizit nicht geteilt: Vielmehr liegen jeweils unterschiedliche Formationen des Sammelns, Ordnen und Ausstellens vor, deren Bewegtheit untersucht wird. Museen sind nicht linear aus den Wunderkammern erwachsen. Paradigmen des Wissens haben sich verändert, sodass

50 Vgl. auch Hoare, Philip: »Museum and gallery curators reopen the cabinet of curiosities concept« in *The Guardian* vom 13.01.2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/cabinet-curiosities-taxidermy-retro-museums> (zugegriffen am 27.10.2022). Der Autor fokussiert sich hier nicht ausschließlich, aber doch vor allem auf seiner Ansicht nach groteske und bizarre Aspekte der Sammlungsform und wählt sogar eine Analogie zu einer Hexenhöhle, in der um des Sammelns Willen gesammelt worden sei.

51 Vgl. dazu Frank, Michael C.: »Ästhetik des Schreckens: Der Schauerroman von Horace Walpole bis Ann Radcliffe«, in: Koppenfels, Martin von und Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 461–480.

52 Vgl. Impey, O. R. und Arthur MacGregor (Hg.): *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe*, Oxford, New York: Clarendon Press 1985; Beilmann, Mechthild: »Kunst- und Wunderkammern, Die Urzelle moderner Sammlungen und Museen«, *Kunst und Antiquitäten* 3 (1990), S. 24–28; Bredekamp, Horst und Michael Eissenhauer: »Keimzelle Kunstkammer«, in: Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): *Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss: Planungen, Prozesse, Perspektiven*, München: Hirmer 2013, S. 50–57.

Objektzusammenstellungen einen neuen epistemologischen Status erhielten, während sie gleichzeitig an neue Formen institutioneller Präsentation angepasst wurden.⁵³

Die Unterschiede und auch Gemeinsamkeiten in Konzeptionen und Prinzipien der frühneuzeitlichen Sammlungsformen im Vergleich mit institutionalisierten Museen stoßen vielfach auf breites Interesse in der modernen Museumswelt.⁵⁴ Einige große und etablierte Spartenmuseen werfen durch die Brille der Wunderkammer einen Blick auf die eigene Museumsgeschichte und inszenieren dafür unter Beachtung heutiger Sehgewohnheiten historisch ikonische Bestände der frühneuzeitlichen Sammlungspraxis nun disparater Disziplinen.⁵⁵ Die Schwierigkeit dieses Vorgehens wird bei Betrachtung der Reinszenierungen schnell deutlich: Eine aktualisierte Aufstellung kann kaum veranschaulichen, wie integral die Wunderkammertraditionen zur Geschichte des jeweiligen Hauses gehören oder wie groß die ursprüngliche

-
- 53 Vgl. Bann, Stephen: »The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display«, in: McClellan, Andrew (Hg.): *Art and its publics: museum studies at the millennium*, New interventions in art history, Malden, MA: Blackwell 2003, S. 117–130, hier S. 118.
- 54 Holten, Johan und Marie Himmerich (Hg.): *Ausstellen des Ausstellens: von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation*, Berlin: Hatje Cantz 2018; Bredekamp, Horst: »Die Renaissance der Kunstkammer«, in: Hoins, Katharina und Felicitas von Mallinckrodt (Hg.): *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015, S. 45–61; Bredekamp, Horst und Wolfgang von Rahden: »Eine moderne Kunstkammer als Weltmuseum«, *Gegenworte: Hefte für den Disput über Wissen* 23 (2010), S. 50–53; Dittel, Anette: »Zwischen Wunderkammer und Pictorial Turn. Zum Umgang mit Naturkunde im Museum am Beispiel Oldenburg«, in: Dröge, Kurt und Detlef Hoffmann (Hg.): *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, Bielefeld: transcript 2010, S. 73–80; Felfe, Robert: »Die Kunstkammer und ihre Aktualität: museale Inszenierungen von Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit«, in: Toellner, Richard et al. (Hg.): *Die Gründung der Leopoldina – Academia Naturae Curiosorum – im historischen Kontext*, Acta Historica Leopoldina, Band 49, Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2008, S. 215–240; Beßler, Gabriele: »Wunderkammern einst und heute – die Welt im Raum. Konzeptuelle Ansätze für museale Kunstkammer-Inszenierungen«, in: Ulferts, Gert-Dieter und Thomas Föhl (Hg.): *Von der Kunstkammer zum Neuen Museum: 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar*, Von Berlin nach Weimar, Band 2, München: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 236–251.
- 55 Vgl. zur Nutzung der Wunderkammer als Ausstellungsstrategie auch den in 2023 erscheinenden Band von Sarah Wagner. Wagner, Sarah: *Die Kunst- und Wunderkammer im Museum: Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute*, Berlin: Reimer 2023.

Anziehungskraft des Ensembles gewesen sein muss.⁵⁶ Teils gehen auch Neuinszenierungen im Kontext der Wunderkammer auf eine starke Reduktion zurück, die von ihr ausgehende Faszination entzündet sich vor allem an der kontrastären Präsentationsform im Vergleich zur musealen Ausstellung.⁵⁷

Dennoch ist auch das wissenschaftliche Interesse an Wunderkammern ungebrochen. Schon 1998 stellen Aleida Assmann et al. eine bemerkenswert große Anzahl an Publikationen mit dem Schwerpunkt des museumsge- schichtlichen und sammlungstheoretischen Phänomens Wunderkammern fest.⁵⁸ Zwei Vermutungen über die Gründe für diese Aufmerksamkeit wurden formuliert: Zum einen gibt es eine Vielzahl sammelnder Privatpersonen, »die ihre nach subjektiven Kriterien zusammengetragenen Sammlungen musealisieren wollen und die Bezeichnung als ›Wunderkammer‹ für die Rechtfertigung des Heterogenen in Anspruch nehmen«.⁵⁹ Zum anderen ist eine steigende Zahl künstlerischer Interventionen zu beobachten, die sich an historischen Wunderkammern und ihren Prinzipien orientieren und in musealen Institutionen stattfinden.⁶⁰ Sicherlich müssen diese beiden Beobachtungen mit Einschränkungen betrachtet werden, vermutlich stellen sie dynamische Prozesse innerhalb des anhaltenden Interesses für das Prinzip Wunderkammer dar, statt dezidiert ausschließlich Gründe dafür zu sein, weshalb sie als vormuseale Formation vielerorts Aufmerksamkeit erfährt.

Zwei viel beachtete Künstler, die im Kontext von Wunderkammer und Musealisierung arbeiten, sind Mark Dion und Daniel Spoerri. Beide knüpfen

56 Vgl. Bann: »The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display«, S. 119.

57 Vgl. Saß, Ulrike: »Möglichkeitsraum Universitätssammlung – zwischen Anschauungs- material und Erkenntnispotenzial«, in: Maget Dominicé, Antoinette, Claudius Stein und Niklas Wolf (Hg.): *Lehr- und Schausammlungen im Wandel. Archive, Displays, Objekte*, Berlin: Reimer 2021, S. 119–127, hier S. 123f.

58 Vgl. Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl: »Einleitung«, in: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler, Bibliophile, Exzentriker*, Lite- ratur und Anthropologie, Band 1, Tübingen: Narr 1998, S. 7–19, hier S. 7. Vgl. auch Bu- kovinská, Beket: »Die Kunstkammer Rudolfs II.: Umriss der Forschungsgeschichte und Bibliographie«, *Studia Rudolphina: Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Cul- ture in the Age of Rudolf II* 7 (2007), S. 143–167, hier S. 149.

59 Bätzner, Nike: »Expeditionen einer Ars combinatoria«, in: Bätzner, Nike (Hg.): *Asso- ziationsraum Wunderkammer: zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*, Kataloge der Franckeschen Stiftungen, Band 32, Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle 2015, S. 25–38, hier S. 35.

60 Vgl. ebd., S. 36.

in ihren Interventionen in Museen an Traditionen der Wunderkammer an, um auf diese Weise Räume für neue Fragestellungen bezüglich der bestehenden Wissensorganisation, tradierter Machtverhältnisse und Ausstellungsstrategien zu öffnen. Für ein Teilprojekt in *The Academy of Things – Die Akademie der Dinge* (Dresden 2014) führte Dion eine Intervention im dortigen Grünen Gewölbe durch. Für *New Curiosities for the Green Vault – Neue Kuriositäten für das Grüne Gewölbe* beschäftigte er sich mit der zeitgenössischen Präsentation der Kunstwerke aus den Beständen des sächsischen Herzogs und Kurfürsten August (1670–1733). Dion nahm an der bestehenden Präsentation von typischen Wunderkammerobjekten subtile und ironische Anmerkungen im Rahmen der institutionellen Wahrnehmungsgewohnheiten vor. Er fügte der Ausstellung fünf neue Kuriositäten hinzu, deren Sujets deutliche Bezüge zu Wunderkammertraditionen aufwiesen, indem der Künstler begehrte Wunderkammermaterialien in neue Kontexte stellte.⁶¹ Hierbei wurden neben historischen Perspektivwechseln auch aktuelle Fragestellungen nach dem Verhältnis von Mensch und Natur sowie Natur und Kultur virulent.

Daniel Spoerri Intervention *Daniel Spoerri im Naturhistorischen Museum – ein inkompetenter Dialog?* (Wien 2012) widmete sich einer großen Gruppe der Bestände in historischen Wunderkammern, den Naturdingen. Indem Spoerri den naturhistorischen Objekten des Wiener Museums seine künstlerischen Artefakte gegenüberstellte, entstand ein Dialog zwischen Kunst und Natur, der in der Tradition der Prinzipien der Wunderkammern steht. Mit seiner Aufstellung lehnte der Künstler diesen Dialog zwar an jene Kategorien der Natursystematisierung an, die zu Planungszeiten des Museums Anfang des 19. Jahrhunderts zunehmend fokussiert wurden, stellte diese aber gleichermaßen in Frage, indem er sie mit zu Kunstobjekten erhobenen Alltagsfundstücken korrespondieren ließ.⁶² Ebenso wie Dion, fügte auch Spoerri dem Museum ent-

61 Vgl. Dion, Mark et al. (Hg.): *Mark Dion: the academy of the things; die Akademie der Dinge*, Köln: König 2015; Rehwagen, Ulrike: »Mark Dion im Grünen Gewölbe. Eine künstlerische Reflexion über die Wunderkammer und das Museum«, *Dresdener Kunstblätter* 59/2 (2015), S. 110–119; Dion, Mark und Christine Heidemann: »Brutkammer oder Grabkammer. Ein Akt der Befreiung: Über neue Repräsentationsformen von Natur im Museum«, *Das Magazin/Kulturstiftung des Bundes* 23 (2014), S. 18–20; Siehe auch Kwon, Miwon: »Unnatürliche Tendenzen – die wissenschaftlichen Verkleidungen des Mark Dion«, in: Dion, Mark (Hg.): *Die Wunderkammer*, München: K-raum Daxer 1993.

62 Vgl. Eipeldauer, Heike: »Spoerri Wunder(kammer)«, in: Spoerri, Daniel, Brigitta Schmid und Margit Berner (Hg.): *Daniel Spoerri im Naturhistorischen Museum – ein inkompetenter Dialog?*, Bielefeld: Kerber 2012, S. 155–166, hier S. 157.

lang seiner eigenen Ausstellungsprinzipien eine Meta-Ebene hinzu, die »die Funktion des Museums selbst wie auch dessen Sammlungskriterien und Ordnungssysteme reflektiert, imitiert, unterwandert oder erweitert«. ⁶³

Der Wunderkammer-Gedanke ist sowohl für klassische Museen als auch für neue Konzepte für den musealen Raum im 21. Jahrhundert interessant. ⁶⁴ Ein prominentes Beispiel eines solchen neuen Konzeptes ist das Berliner Humboldt Forum. Dessen Gründungsintendanz hat in ihrer Projektkonzeption das Prinzip der Kunstkammer als maßgeblich für die Realisierung der neuen Institution in Berlin ausgewiesen. ⁶⁵ Im 2020 eröffneten Berliner Schloss soll demnach eine Verbindung von Kunst und Wissenschaft spürbar werden, die an die ehemalige Berliner Kunstkammer anknüpft. ⁶⁶

Auch bei einer Konzentration auf Projekte, die im weitesten Sinne einen musealen Schwerpunkt haben, fällt die Fülle an konkret als Wunderkammer Bezeichnetem ins Auge. Die *wunderkammer* im Altonaer Museum in Hamburg richtet sich mit einem Angebot, das »alltägliche und rätselhafte Gegenstände« in den Fokus setzt, gezielt an Kinder, zum »Mitmachen und Anfassen«. ⁶⁷ Die digitale Plattform des Naturkundemuseums in Karlsruhe heißt *Wunderkammer* und macht, neben zahlreichen anderen interaktiven Formaten, ihre Objektbestände in einer Verbindung von visuellen und narrativen Elementen zugänglich. Mit weiterführenden »Objektgeschichten« ⁶⁸ spannt sich ein virtuelles Netz aus narrativ aufbereiteten Verweisungen und quellenbasierten Informationen rund um ausgewählte Bestände. Ebenfalls als digitale Plattform

63 Ebd., S. 158.

64 Vgl. Beßler, Gabriele: *Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin: Reimer 2012, S. 208.

65 Vgl. Bredekamp/von Rahden: »Eine moderne Kunstkammer als Weltmuseum«, S. 52. Ein weiteres Beispiel ist das Kulturprojekt »Dr. Wolfs Wunderkammer«, das sich konzeptuell auf eine »*Modernisierung des Kerngedankens*« der Wunderkammer bezieht. Wolf, D.R.: »Wundert euch wieder!«, o.D., <https://www.dr-wolfs-wunderkammer.de/über-uns/wundert-euch-wieder/> (zugegriffen am 19.10.2022).

66 Vgl. Humboldt Forum: »Das Prinzip Kunstkammer«, 2019, <https://www.humboldtforum.org/de/inhalte/humboldt-forum> (zugegriffen am 28.01.2020). Nach dem Zugriff wurde die Website verändert. Zum Begriffspaar *Kunst-und Wunderkammer* vgl. die Darstellung zu Julius von Schlossers grundlegender Arbeit in Kapitel III dieser Arbeit.

67 Stiftung historische Museen Hamburg: »Die neue wunderkammer im Altonaer Museum. Eine Einladung zum Staunen, Sammeln und Spielen«, ohne Datum, <https://shmh.de/wunderkammer> (zugegriffen am 21.11.2022).

68 Naturkundemuseum Karlsruhe: »WUNDERKAMMER«, ohne Datum, <https://wunderkammer.naturkundemuseum-karlsruhe.de/de> (zugegriffen am 21.11.2022).

(mit Narrativen zu einzelnen Stücken) erweitert wurden die interaktiven, zu Vernetzung und Austausch anregenden Ausstellungsräume in den Museen der Stadt Lüdenscheid für das Projekt *Wunderkammer der Zukunft*.⁶⁹

Die hier umrissene Phase des breiten Interesses am Begriff und an den Konzeptionen der Wunderkammer – sowie ihren Implikationen für gegenwärtige Projekte – folgt auf eine Phase des Unverständnisses, der Verwunderung und auch des Ablehnens gegenüber der Sammlungsform, die anhand von Museumsführern und kulturhistorischen Abhandlungen des 18. und 19. Jahrhunderts betrachtet wird. Eine Hochkonjunktur der Wunderkammer wird im 16. und 17. Jahrhundert verortet. Es finden sich auch spätere und schon frühere Beispiele, die, vielfach basierend auf Beständen fürstlicher und sakraler Schatzkammern, zentrale Prinzipien der Sammlungsform aufweisen. Sowohl diese lange Zeitspanne als auch die zu verzeichnende Vielfalt machen deutlich, dass eine umfassende theoretische Konzeption im Sinne einer Allgemeingültigkeit nicht das Ziel der vorliegenden Studie sein kann. Vielmehr wird das Prinzip Wunderkammer hier als Denkfigur betrachtet. Im Bereich universitärer Forschung und aus der Perspektive der Museumsforschung sind zahlreiche Publikationen über einzelne Bestände, ihre Besitzer und die enthaltenen sowie erhaltenen Objekte entstanden. Für den Zweck dieser Studie werden aus der langen Geschichte der Sammlungen Momente herausgegriffen, die exemplarisch für die Wunderkammer als Denkfigur stehen.

69 Stadt Lüdenscheid: »Wunderkammer der Zukunft«, *Wunderkammer der Zukunft*, ohne Datum, <https://wunderkammer-zukunft.de/info> (zugegriffen am 21.11.2022).

II. Gleichzeitigkeit: Wunderkammer und Museum

II.1 Wunderkammern im 19. Jahrhundert: Unverstandene Sammlungsformationen

[...] mancherlei Kunstsachen – mehr Raritäten als streng gewählte Meisterwerke –; ein reicher Vorrath von Kleinoden, und ein beträchtlicher Schatz von Büchern und Handschriften.¹

So leitet der Kustos 1819 ein in die ihm anvertrauten Bestände. Im ausgehenden 18. Jahrhundert und bis weit in das 19. Jahrhundert sind fürstliche Besitztümer, die in der Frühen Neuzeit über ihren Standort hinaus bekannt gewesen sind, kunsthistorisch beschrieben und bewertet worden. Die auf Schloss Ambras angelegte Sammlung von Ferdinand II. (Erzherzog von Österreich und Landesfürst von Tirol (1529–1595)) wird hier 1819 nach ihrer Versetzung nach Wien von Alois Primisser beschrieben. Bereits 1777 verfasst Johann Baptist Primisser seine Beschreibung der zu diesem Zeitpunkt zu großen Teilen noch in Innsbruck befindlichen Bestände. Adolph Friedrich Richter möchte 1835 erneut einen Überblick über die Zusammenstellung in Wien geben. 1879 veröffentlichten Albert Ilg und Wendelin Boeheim einen an Besucherinnen und Besucher gerichteten Führer. Im gleichen Jahr erscheint das Buch *Culturhistorische Bilder aus Böhmen*, in dem Josef Svátek seine Arbeiten für die Prager Zeitung zusammenstellt; darin auch einen Artikel über den von Kaiser Rudolf II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, König von Böhmen und Ungarn sowie Erzherzog von Österreich (1552–1612)) im Prager Hradtschin angelegten Besitz. Die Beschreibungen zeigen, wie sehr der Begriff der Wunderkammern und die

1 Primisser, Alois: Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung, Wien: im Verlage des Verfassers, und in Commission bei J. G. Heubner 1819. S. IV.

zugehörigen Sammlungen der Frühen Neuzeit sowohl aus aufklärerischer Perspektive als auch aus den eigenständigen wissenschaftlichen Disziplinen und den jeweiligen musealen Institutionen mit Skepsis betrachtet wurden. In all diesen Texten von 1777 bis 1879 zeichnet sich ein Unverständnis ab, vor allem in Bezug auf die Auswahl und Zusammenstellung der gesammelten Objekte in den Kammern.

Den Betrachtungen wohnt eine Ambivalenz inne: Während all ihre Verfasser die zusammengestellten Gesamtkompositionen bewundern und den Sammelgeist des Kaisers und des Erzherzogs wertschätzen, distanzieren sie sich von den ihnen unverständlichen Ordnungsprinzipien, die die Bestände prägten. Mit den einsetzenden Systematisierungstendenzen innerhalb der Naturwissenschaft und den sich verändernden Ansprüchen an Präsentation von Kunstwerken ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert war das Verständnis für die Sprache, also die eigene Systematisierung der Wunderkammern, in Vergessenheit geraten.²

II.1.1 Die Rudolfinische Kunstkammer: Eine »überbewertete« Sammlung (1879)

In seinem Artikel über *Die Rudolfinische Kunstkammer in Prag* ordnet der tschechische Kunsthistoriker Josef Svátek die sagenumwobene Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. aus zeitgenössischer kulturhistorischer Perspektive neu ein und nimmt eine Bewertung vor. Als Zugang zu dieser Sammlung nutzt Svátek vor allem archivierte schriftliche Überlieferungen wie Inventare und Reiseberichte. In seinem Artikel zeichnet sich eine Bewertung der Prager Wunderkammer ab, die aus heutiger Perspektive ambivalent einzuschätzen ist, da Svátek die Zusammenstellung einerseits bewundert, andererseits aber als überbewertet empfindet. Er beginnt seine Ausführungen, indem er den Zweck seiner Darstellung unmissverständlich erläutert:

[...] hier muß die neuere Forschung, will sie anders der Bedeutung der wahren Kunst und Wissenschaft gerecht werden, die bisherige Verhimmelung des Rudolfinischen »goldenen« Zeitalters auf ihr wahres Maß zurückführen.³

2 Vgl. Rainer, Paulus: »Über Kunst und Wunder im außermoralischen Sinne«, in: Haag, Sabine und Veronika Sandbichler (Hg.): *Ferdinand II.: 450 Jahre Tiroler Landesfürst*, Innsbruck: Haymon 2017, S. 89–97, hier S. 92.

3 Svátek, Josef: *Culturhistorische Bilder aus Böhmen*, Wien: Wilhelm Braunmüller 1879, S. 227.

Bisherige Darstellungen der Kunstkammer Rudolfs II. genügen den Ansprüchen Sváteks offenkundig nicht. Er strebt an, Erkenntnisse, die das Zeitalter des Kaisers als »golden«, also außerordentlich positiv, darstellen und es daher zu Unrecht übertrieben loben, zu korrigieren. Seiner Ansicht nach müsse diese Korrektur die unrechtmäßig positive Übertreibung im Sinne von Kunst und Wissenschaft der Wahrheit anpassen. Zur Bewertung der ganzen Ära der Herrschaft Kaiser Rudolfs II. zieht Svátek hauptsächlich die kaiserlichen Objektbestände heran. Er begründet diese Fokussierung mit dem außergewöhnlich ausgeprägten Augenmerk des Kaisers auf die mit der Sammlung zusammenhängenden Tätigkeiten, die, so kritisiert der Kulturhistoriker scharf, die staatlichen Angelegenheiten sowie Finanzen des Kaiserreiches in Mitleidenschaft gezogen hätten:

Obwohl Rudolf II. gleich im Anfange seiner Regierung mit Geldmangel zu kämpfen hatte, so fehlte es ihm doch nie an Geld zum Aufwande für seine Kunstkammer; die dringendsten Staatsausgaben mußten dem Ankaufe einer Rarität oder eines Kunstwerkes weichen, die oft auf die kostspieligste Weise erworben wurden.⁴

Neben dieser Kritik, die sich auf die Auswirkungen des kaiserlichen Sammelns bezieht, finden sich bei Svátek zwei Aspekte, die er an der Sammlung nachdrücklich bemängelt. Erstens beschreibt er eine Vielzahl von Stücken in der Kammer Rudolfs II. als frei von Wert oder falsch. Ein von ihm angeführtes Beispiel für solche Stücke sind »zwei eiserne Nägel von der Arche Noah's«; sie werden von ihm vielsagend als »Unsinniges« bezeichnet.⁵

Ein zweiter, noch größerer Kritikpunkt als die fragliche Qualität und Authentizität einzelner Objekte ist seiner Meinung nach das vollkommene Fehlen von Ordnung und Struktur der ganzen Zusammenstellung. Dies weist darauf hin, dass der Kunst zuträgliche Maßstäbe für die Ausstellung der Gegenstände offenbar keine Rolle gespielt hätten. Die Bemerkungen zu diesem Mangel ziehen sich durch die gesamte Darstellung Sváteks. Sie werden besonders deutlich in der zusammenfassenden Beschreibung, die der detaillierten Ausführung der Überlieferungen zu einzelnen Gegenständen vorangestellt ist:

4 Ebd., S. 235.

5 Ebd., S. 237.

Noch mehr beweist den bedauerlichen Mangel an Kunstsinn die Art der Zusammenstellung der Kunstwerke, die ohne eine Spur von System die Säle füllten, um sie eben nur auszufüllen. Die Meisterwerke der italienischen, deutschen und niederländischen Meister hingen bunt durcheinander in den Gängen und Corridors, die Glasschränke in den Sälen waren mit den heterogensten Gegenständen von oben bis unten angefüllt, Werthvolles von der Masse des Unbedeutenden verdeckt oder erdrückt [...].⁶

Virulent sind hier die Hinweise auf die unsystematische Fülle der Sammlungsobjekte, die sich klar an der Prämisse des 19. Jahrhunderts abarbeiten, Gemälde nach Meisterschulen und Zeitlichkeit zu ordnen. Auch die Unterschiedlichkeit hinsichtlich der Qualität der Dinge fällt Svátek auf. Durch die Aufnahme von Dingen, die von ihm nicht als richtige Kunstwerke betrachtet werden, entsteht ein für ihn unstrukturierter und somit unwissenschaftlicher Eindruck des Ensembles. Dies stellt sich ihm derart falsch dar, dass er bei der näheren Beschreibung der fehlenden Ordnungsprinzipien einen emotionalen Ton anschlägt:

Die Verzeichnisse derselben liefern unwiderleglichen Beweis vom Abgange jedweden Kunstsinnes und wissenschaftlichen Zweckes, denn die Gemälde sind zumeist ohne Angabe der Meister nur nach ihren jeweiligen Nummern und mit einer oft geradezu haarsträubenden Beschreibung des dargestellten Gegenstandes angeführt. Bei weitem wichtiger als die Ordnung nach Meistern oder doch Schulen war die Bezeichnung des Ortes, wo die Bilder hingen oder angelehnt waren; selbst Rücksichten auf Licht, gehörige Entfernung vom Auge des Betrachtenden und vorteilhafte Aufstellung waren in diesen Räumen etwas Unbekanntes.⁷

Die von ihm eingesehenen Inventare enthalten demnach seiner kulturhistorischen Auffassung nach nicht diejenigen Informationen, die es zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Werke benötigte. Stattdessen gegeben sind aus seiner Sicht fragwürdige Beschreibungen und Angaben über die Aufstellung der einzelnen Stücke. Auch diese gibt aus seiner, von den im 19. Jahrhundert gängigen Prinzipien der Kunstaussstellung geprägten, Sicht Anlass zum Ärger, da gänzlich andere Betrachtungsgewohnheiten berücksichtigt werden,

6 Ebd., S. 238.

7 Ebd.

die auf Svátek wirken müssen, als sei auf Betrachtende letztlich gar nicht geachtet worden.

Obwohl Svátek mehrheitlich ausdrückliche Kritik an der damaligen Aufstellung der Gegenstände und der durch diese Vorliebe des Kaisers entstandenen Ablenkung von Staatsangelegenheiten übt, wird er nicht müde, die bloße Existenz des Gesamtensembles und einige, seiner Ansicht nach, wahre Kunstwerke als positiv darzustellen. Einleitend stellt er den Sammelgeist Rudolfs II. als »in der Geschichte ohne zahlreiche Beispiele«⁸ dar, bewertet ihn demnach also als einzigartig. Dass diese Herausstellung der Sammlung im Vergleich zu den zahlreich vorhandenen anderen Beständen der Frühen Neuzeit bei Svátek sehr positiv konnotiert ist, zeigen die von ihm verwendeten Zuschreibungen in späteren Passagen. Dort bezeichnet er die kaiserlichen Bestände in Prag unter anderem als »eine großartig angelegte Raritätensammlung«.⁹ Er stellt »die Kunstsammlungen auf dem Hradschin [als] so bedeutend« dar und schreibt letztlich fast nostalgisch vom Ende des aktiven Sammelns für eine »großartige Schöpfung«.¹⁰

II.1.2 Unordnung in der Sammlung auf Schloss Ambras (1777)

Diese Darstellung und Bewertung Sváteks ist kein Einzelfall. Auch in anderen Veröffentlichungen, die in etwa zur gleichen Zeit oder früher erschienen, nehmen Kunsthistoriker eine uneindeutige Haltung zu frühneuzeitlichen Sammlungspänomenen ein.

Die Bestände von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol sind Gegenstand ähnlicher Abhandlungen. Sie wurden 1806 von ihrem ursprünglichen Ausstellungsort auf Schloss Ambras in Innsbruck für eine öffentlichere Präsentation, die 1813 neu aufgestellt und 1817 fertiggestellt wurde, nach Wien in das untere Schloss Belvedere überführt. Seit diesem Standortwechsel wurden die Objekte als die *kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung* bezeichnet und der Öffentlichkeit in Beschreibungen und Führern über das Ensemble, zusätzlich zu Besuchsmöglichkeiten, zugänglich gemacht. Die Kritik an der fehlenden Ordnung der Ursprungssammlung findet sich bereits in diesen Veröffentlichungen, wenn auch weniger drastisch formuliert als Svátek es für die Prager

8 Ebd., S. 228.

9 Ebd., S. 237.

10 Ebd., S. 251.

Bestände vornimmt. Die Unterschiede in der Intensität der kritischen Äußerungen ergeben sich aus mehreren Einflussfaktoren. Einerseits sind die hier herangezogenen Überlieferungen in einer Zeitspanne von etwa einhundert Jahren entstanden. Während dieser Zeit haben sich (kunst-)wissenschaftliche Betrachtungsweisen kontinuierlich verändert.¹¹ Andererseits sind auch die Position und Verbindung der jeweiligen Verfasser zur jeweils herrschenden habsburgischen Familie zu bedenken. Für Svátek ist keine direkte Verbindung zum Kaiserhaus innerhalb der Österreich-Ungarn Monarchie unter der Herrschaft von Kaiser Franz Joseph I. bekannt. Sein kulturhistorischer Artikel über die Kunstkammer Rudolfs II. erschien ursprünglich im Feuilleton der Prager Zeitung, für die er 1866 bis 1867 tätig war.¹² Die Verfasser der Beschreibungen und Führer von 1777, 1819 und 1879 waren alle Angestellte der jeweiligen beschriebenen Sammlung und standen durch diese teilweise im Beamtenverhältnis und somit in sehr viel näherer Verbindung zur habsburgischen Monarchie. Es verwundert also nicht, dass sie sich in ihrer Bewertung des Besitzes von Erzherzog Ferdinand II. wohlwollender äußern als der unabhängigere Svátek in seinem Artikel über die Prager Bestände.

Ein chronologischer Blick in Beschreibungen und Führer von 1777, 1819, 1835 und 1879, die sich mit den von Erzherzog Ferdinand angelegten Sammlungen beschäftigen, vermittelt einen Eindruck, wie sich die Rezeption jener Objekte und ihrer früheren Anordnung entwickelte. Im Jahr 1777 veröffentlichte Johann Baptist Primisser, der seit 1772 Hauptmann auf Schloss Ambras war, seine Beschreibungen des dortigen Ensembles, das von ihm als »Raritätenkabinett zu Ambras in Tyrol«¹³ bezeichnet wird. Zu diesem Zeitpunkt befand sich der größte Teil der Bestände, bis auf einige gefährdete Objekte der zugehörigen Bibliothek, die Kaiser Leopold schon im 17. Jahrhundert nach Wien bringen ließ, noch auf Schloss Ambras. Schon aus dem Vorwort Primissers wird deutlich, dass er die Sammlung schätzte. Er weist darauf hin, wie sehr diese einst gelobt wurde, und stellt fest, dass ihr diese Anerkennung auch 1777 noch gebühre: »[...] genug daß sie noch immer den Ruhm verdienet, den man

11 Vgl. Kapitel II.2 dieser Studie: Institutionalisierte Museen des 19. Jahrhunderts.

12 Vgl. Petrboš, Václav: »Svátek, Josef«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 14: Stulli, Luca–Tuma, Karel*, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 2012.

13 Vgl. Scheicher, Elisabeth: »Primisser, Johann Baptist«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 8: Petračić, Franjo–Ražun, Matej*, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1983, S. 282.

ihr jemals gegeben hat.«¹⁴ Dennoch klingt auch bei ihm im ausgehenden 18. Jahrhundert schon einiges von der Kritik an, die Svátek rund einhundert Jahre später für die rudolfinsche Zusammenstellung so drastisch formuliert. Primisser nimmt hier offenbar Kritik auf, die andere an dem in Schloss Ambras Gezeigten geübt zu haben scheinen, und bestätigt deren Berechtigung. Im Fokus steht auch hier schon die fehlende Ordnung. Dieser Aspekt hat wohl so sehr dem Zeitgeist entsprochen, dass man Maßnahmen ergriffen hat, um diesem beizukommen:

Das einzige, was man unserer Sammlung mit Rechte Schuld gegeben hat, war die darinn herrschende Unordnung. Der Augenschein kann aber einen jeden überzeugen, daß man bereits alles gethan hat, diesen Vorwurf davon abzulehnen, und daß man noch immer fortfährt, solche zu der möglichsten Vollkommenheit zu bringen.¹⁵

Anders als Svátek, dessen Artikel sich hauptsächlich mit den Kunstwerken im Ensemble Kaiser Rudolfs II. beschäftigt, beschreibt Primisser – wohl für ein Publikum, das an den Sammlungen interessiert ist, diese aber womöglich nicht zeitnah selbst besichtigen oder aber die Lektüre zur Vorbereitung eines geplanten Besuches in Innsbruck nutzen konnte – alle Bereiche der Sammlungen des Erzherzogs Ferdinand zumindest im Ansatz. Dieser Eindruck verstärkt sich durch den Titelzusatz »für die Neugierde der Liebhaber und Reisenden«¹⁶ der Schrift. Primisser fasst die Intention für das Vorlegen seiner Überblicksschrift als eine Selbstverständlichkeit für Sammlungen dar, die zwar an anderen Orten gebräuchlich, für Schloss Ambras bis zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht realisiert worden war. Er geht abermals auf die Struktur ein und führt den bereits erwähnten Mangel an Ordnung auch auf die räumlichen Gegebenheiten des Schlosses zurück. Bezeichnend ist nun aber, dass er durch die Strukturierung seines Textes ordnende Parameter an die Bestände anlegt:

Ich komme nun auf die dort befindlichen Seltenheiten selbst: und wenn ich hierinn eine andere Ordnung halte, als die, in welcher die Sachen gewiesen

14 Primisser, Johann Baptist: Kurze Nachrichten von dem K.K. Raritätenkabinet zu Ambras in Tyrol: mit 158 Lebensbeschreibungen, derjenigen Fürsten und Feldherrn, deren Rüstungen und Waffen darinn aufbehalten werden, Innsbruck: Wagner 1777, S. 6.

15 Ebd., S. 7.

16 Ebd., S. 7.

und besehen werden: so geschieht es bloß dem Gedächtnisse zu Liebe, dem man nie besser zu Hülfe kommen kann, als durch eine Ordnung, die der Natur der Sachen gemäß ist.¹⁷

In dieser Darstellung legt er Wert darauf zu betonen, dass jene Ordnung, die er durch seinen Text an die Sammlung anlegt, eine ist, die von den in ihr enthaltenen Objekten geleitet wird. Es zeigt sich hier ein wissenschaftliches Selbstverständnis für Strukturierungen und die eigenen Kategorien dieser. Obwohl deutlich ist, dass mit den Naturalia »zum Theile ganze Säle ausgezieret sind«¹⁸, nehmen die Beschreibungen dieser Bestandteile in Primissers Text zusammen mit den Kunstwerken nur einen vergleichsweise kleinen Teil ein.

Dabei lassen seine kommentierenden Zusätze für die Beschreibung der Gegenstände, die er dem Bereich Naturgeschichte zuordnet, die Vermutung zu, dass er sich durchaus des Anspruchs seiner Zeit nach zunehmend durch Vollständigkeit bestimmten Bereichen bewusst war: »Ungeachtet man hier vergebens eine vollkommene Thiersammlung suchen würde, so fehlt es doch nicht an einigen seltenen Stücken, welche die Neugierde reizen können.«¹⁹ Aus dieser Kommentierung wird auch ersichtlich, dass hier noch die Begeisterung für Seltenheiten innerhalb der Naturobjekte mitschwingt, die fortlaufend immer mehr abnehmen wird.

Insgesamt erwähnt Primisser in diesem Bereich einzelne Stücke, wie »ein Krokodil [...] allerhand seltene Gehörne von Einhornen [...] nebst einigen Misseburten«, die seiner Ansicht nach als »immer sehenswert«²⁰ einzustufen sind.²¹ Eine Beschreibung oder gar Kontextualisierung durch Informationen zur Herkunft der Stücke gibt er für diese nicht. Der zunehmende Blick auf Vollständigkeit zeigt sich anhand der Sammlung von Pflanzen, die zwar, wie Primisser schreibt, noch nicht sehr groß sei, aber für eine Vermehrung vorgesehen ist, vor allem die »Holz- und Samengattungen«²². Für einen kleinen,

17 Ebd., S. 19.

18 Ebd., S. 20.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 20

21 Dies sind gleichzeitig Objekte, die die Erzählungen über vormuseales Sammeln noch lange begleiten, obwohl – oder vielleicht gerade weil – sie in den Ausstellungsräumen musealer Institutionen keine Rolle, keinen Platz mehr zugeordnet bekommen.

22 Primisser: Kurze Nachrichten von dem K.K. Raritätenkabinet zu Ambras in Tyrol: mit 158 Lebensbeschreibungen, derjenigen Fürsten und Feldherrn, deren Rüstungen und Waffen darinn aufbehalten werden, S. 21.

lokal geprägten Bereich der Steine ist dieser Anspruch bereits gelungen, so dass »eine Sammlung von allen tyrolischen Marmorarten, die sich gegen 300 belaufen«²³ erwähnt wird.

Es wird hier deutlich, dass die Ambraser Bestände in ihrer Gesamtheit nicht mehr den Ansprüchen der sich verändernden Ausstellungsgewohnheiten, Betrachtungserwartungen und Wissenschaftlichkeit entsprechen. Die Naturalia bieten in ihren Teilabteilungen keinen allumfassenden Überblick. Diejenigen Kunstwerke des Ensembles, die dem Geschmack der Zeit entsprechen, werden sukzessive nach Wien verbracht, und Primisser hat Mühe, vor allem den Bereich der verbleibenden Gemälde sehenswert erscheinen zu lassen. Auch die mechanischen filigranen Instrumente können über diesen Mangel nicht hinwegtrösten, da sie ob fehlender Pflege und Wartung »nicht mehr in brauchbarem Stande sind«.²⁴ So wundert es nicht, dass der Schwerpunkt der Darstellung Primissers eindeutig auf den prestigeträchtigen Rüstungen und Waffen einstiger Feldherren liegt, denen er einzelne, ausführliche Beschreibungen ihrer Träger sowie übersichtliche Register widmet.

II.1.3 Wundersame Objekte in der kaiserlich-königlichen Ambraser-Sammlung (1819)

Deutlich wird die abnehmende Begeisterung für seltene Objekte auch aus der Beschreibung der – nun ohne den Zusatz des Raritätenkabinetts bezeichneten – kaiserlich-königlichen Ambraser-Sammlung, die Johann Baptist Primissers Sohn Alois Primisser im Jahr 1819 verfasst. Alois Primisser war seit 1814 Praktikant ebendieser in Wien und wurde dort 1816 als Kustos angestellt.²⁵ Er bemerkt in Hinblick auf solche Seltenheiten mit einiger Verwunderung, dass sogar Knochen von Riesen nicht von den Beständen ausgeschlossen würden.²⁶ Außerdem entsprechen die wissenschaftlichen Kriterien, nach denen die Sammlung im Inventar von 1596 aufgeführt ist, offenkundig nicht seinen Qualitätsstandards. Aber auch die vorangegangene Beschreibung seines Vaters nimmt Alois Primisser kritisch in den Blick und bemerkt, dass deren

23 Ebd.

24 Ebd., S. 33.

25 Vgl. Scheicher, Elisabeth: »Primisser, Alois«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 8: Petračić, Franjo–Ražun, Matej*, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1983, S. 281.

26 Vgl. Primisser: Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung, S. 168.

Schwerpunkt auf der Lebensbeschreibung derjenigen Personen lag, deren Rüstungen und Waffen in Ambras gesammelt wurden.²⁷ Sein Ansatz ist ein anderer, das zeigt schon die Aufteilung des Textes: Er beginnt, wie schon sein Vater zuvor, mit einer kurzen Geschichte des Schlosses als ursprünglichem Sammlungsraum, anschließend widmet er sich den Objekten, unterteilt in Abteilungen, beginnend mit den Rüstungen.²⁸ Viel mehr als seinem Vater geht es ihm darum, die Stücke in dieser Abteilung und jener der Gemälde einzeln aufzuführen und zu beschreiben.

Und wirklich ist auch für Alois Primisser die frühere Ordnung und die Auswahl der Dinge unverständlich. Er beginnt seine Beschreibung mit einer wertenden Einleitung:

Kunst und Wunderkammern. So nannte man zu Ferdinands Zeit jene Gemächer, in welchen die Seltenheiten der Natur und Kunst verwahrt wurden; ein allerdings wundersames Gemenge von Gegenständen: Naturalien, Kunstwerke, Geräthschaften alter, mittlerer und neuerer Zeit, Gefäße von jeder Form und Materie; mechanische, mathematische und musikalische Instrumente; einige orientalische und andere ausländische Raritäten; endlich ein reicher Schatz von Gefäßen und Kleinoden aus edlen Steinen und kostbaren Metallen. Das Unbedeutende reihte sich so an das Schätzbare, und die kleinlichste Künstelei an wahre Kunstwerke. [...] Auch jetzt sollte diese Abtheilung, ohne die strengen Anforderungen, die unsere Zeit an Kabinette zu machen pflegt, nur in ihrer Gesamtheit gewürdigt werden, als Denkmahl von dem Sammlergeiste Ferdinands, und dem Geschmacke seiner Zeit.²⁹

Die fehlende Ordnung der Gegenstände hebt Primisser hervor und fügt aus kunsthistorischer Perspektive hinzu, dass wertlose Objekte neben tatsächlichen Kunstwerken gesammelt wurden. Sein Hinweis auf die Anforderungen, die gegenwärtig strenger seien, zeigt seine kritische Perspektive auf die Struktur der Ambraser-Sammlung.

27 Vgl. ebd., S. III.

28 In einem den Sammlungsbeschreibungen nachgelagerten Teil geht auch Alois Primisser auf die Leben der »Fürsten und Feldherren, deren Rüstungen und Waffen in dieser Sammlung aufbewahrt werden« ein. Ebd., S. 303.

29 Ebd., S. 167.

Hier bemerke ich nur noch, daß beinahe alle zoologischen Gegenstände, deren Beschreibung gleich folgt, schon im älteren Inventare angeführt sind, freilich oft auf eine höchst sonderbare Weise; [...] so wurden damals zoologische Kabinete beschrieben!³⁰

Die von ihm hier beschriebene Objektgruppe nennt er »zoologisch«. Es zeigt sich also auch ein Zeichen der fortschreitenden Spezialisierung der wissenschaftlichen Disziplinen. Detaillierter als in der Übersicht von 1777 geht Alois Primisser 1819 auf die einzelnen Gegenstände der Kunst- und Wunderkammern ein. Während 1777 ein Krokodil nur aufzählend erwähnt wird, sind 1819 »ein erwachsenes und zwei kleinere Krokodile«³¹ mit jeweils einer zugehörigen Listennummer aufgeführt. Für die zu dieser Abteilung gezählten Kunstwerke hat Primisser wenig Lobendes zu erwähnen, über einige Kleinbronzen führt er auf, dass diese deutliche »Spuren des Alterthums« aufweisen, jedoch »wenige von besonderem Kunstwerthe« seien.³² Die seiner Ansicht nach besseren Arbeiten werden kurz beschrieben. Primisser schätzt einige Elfenbeinarbeiten zumindest in Teilen.³³ Andere Gegenstände finden nicht seinen Zuspruch: »Gegenstände von Wachs, Pappe, Schmelzwerk; eingelegte Arbeiten von Holz, Elfenbein, Perlmutter u. dergl.« sind für ihn »mühsame Werke, zwar selten von ausgezeichnetem Kunstwerthe«.³⁴ Aus seiner Sicht zeigt sich in ihnen »wenigstens ein sprechender Beweis von dem unerschöpflichen Fleiße der alten Künstler«³⁵.

Dies und auch der Zusatz oben, die Zusammenstellung als geschichtliche Quelle für den Geschmack und das Sammeln des Erzherzogs zu betrachten, demonstriert einerseits Primissers Verbundenheit mit der Monarchie und andererseits sein Gespür dafür, dass Sammeln zwar gegenwärtig nach anderen Maßstäben betrieben wird, dies aber keine uneingeschränkte Abwertung des historischen Ensembles bedeuten muss. Das für ihn »wundersame« Erschei-

30 Ebd., S. 168.

31 Ebd., S. 169.

32 Ebd., S. 176.

33 Vgl. ebd., S. 183.

34 Ebd., S. 191.

35 Ebd.

nungsbild der Sammlung veranlasst Primisser möglicherweise auch dazu, diese nun ganz explizit als »Kunst- und Wunderkammer« zu bezeichnen.³⁶

II.1.4 Interessante »Kunstwerke« der Ambraser-Sammlung (1879)

Auf diesen Absatz von Alois Primisser bezieht sich dann auch Adolph Friedrich Richter in seiner 1835 veröffentlichten Darstellung der gleichen Bestände und bezeichnet sie, neben anderen wörtlichen Übernahmen, ebenso als »Kunst- und Wunderkammer«³⁷. An diesem schmalen Band zeigt sich auch die im 19. Jahrhundert zunehmende Öffentlichkeit von Sammlungen – die Informationen für Besuchende sollen verständlich und übersichtlich präsentiert werden:

Mein Zweck ist keineswegs ein historisch-biographisches Lehr- oder Handbuch, – wohl aber eine mit, für das allgemeine Interesse, unentbehrlichen historischen und biographischen Daten und Notizen versehene, bündig darstellende Übersicht der k. k. Ambraser-Sammlung, [...].³⁸

1879 veröffentlichten Albert Ilg und Wendelin Boeheim einen Führer für die Ambraser-Sammlung im unteren Belvedere. Beide Verfasser waren in der II. Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des Aller Höchsten Kaiserhauses beschäftigt.³⁹ Sie heben in der Einleitung ihrer Beschreibung die Bildung und den Sammelsinn Erzherzog Ferdinands hervor. Dabei fokussieren sie hauptsächlich die Kunstwerke. Andere Bestandteile des Gesamtensembles,

36 Vgl. Rainer, Paulus: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, Wien: Universität Wien 2017, S. 400.

37 Richter, Adolph Friedrich: Neuste Darstellung der kaiserlich königlichen Ambraser-Sammlung im Belvedere, und des ethnographischen Cabinets in der Johannis-Gasse in Wien. Nach der vor kurzem eingetroffenen neuen Einrichtung, Wien: Verlag der C. Haas'schen Buchhandlung 1835, S. 81.

38 Richter: Neuste Darstellung der kaiserlich königlichen Ambraser-Sammlung im Belvedere, und des ethnographischen Cabinets in der Johannis-Gasse in Wien. Nach der vor kurzem eingetroffenen neuen Einrichtung, ohne Seitenangabe.

39 Vgl. »Ilg, Albert«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 3: Hüb–Knoll*, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1961, S. 27. »Boeheim, Wendelin«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 1: A–Glä*, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1954, S. 95.

wie beispielsweise die Objekte aus dem Bereich der Natur, werden in einem Nebensatz erwähnt: »[...] womit gemäss dem universellen Zuge der humanistischen Zeitbildung auch eine rege Vorliebe für naturhistorische Merkwürdigkeiten, mathematische Instrumente etc. Hand in Hand ging.«⁴⁰ Während sie die Kunstsammlung hervorheben, erscheinen andere Objektgruppen den Verfassern als sekundär. Sie markieren die Zusammenschau dieser Gruppen mit den Artefakten der bildenden Kunst als dem Zeitgeist Erzherzog Ferdinands entsprechend, machen aber gleichzeitig im Weiteren deutlich, dass auch die von Alois Primisser 1817 vorgenommene Neuaufstellung »den Anforderungen und dem Stande der Kunstwissenschaft nicht mehr entspricht«.⁴¹ Erkennbar ist also auch eine Veränderung des Blickes auf diese Sammlung innerhalb des 19. Jahrhunderts. Gleichwohl bezeichnen auch Ilg und Boeheim den entsprechenden Bestandteil, sehr wahrscheinlich auf Grund der hohen Anerkennung seiner Verdienste innerhalb der entstehenden Wiener Museumslandschaft und Kunstgeschichte, Primisser folgend, als »Kunst- und Wunderkammer«.⁴² In Konsequenz der zwar bewundernden, doch über die Wissensordnung und Objektauswahl irritierten Perspektiven auf die Habsburger Wunderkammern zeigt sich im deutschsprachigen Raum die Gründung von neuen musealen Institutionen, die im folgenden Kapitel als die dominante normative Sammlungsform des 19. Jahrhunderts betrachtet wird.

40 Ilg, Albert und Wendelin Boeheim: Führer durch die k.k. Ambraser-Sammlung (im unteren Belvedere), hg. von Direction prov., Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, Wien 1879. S. III f.

41 Ebd., S. IV f.

42 Ebd.

II.2 Institutionalisierte Museen des 19. Jahrhunderts

»Erst spät wird Sammeln als eine öffentliche Aufgabe begriffen, erst im Zuge wachsenden Nationalbewusstseins und des Bedürfnisses nach nationaler Identitätsstiftung.«⁴³

Im preußischen Berlin werden das Alte Museum⁴⁴ und das Naturkundemuseum⁴⁵ exemplarisch für eine neue Qualität gesellschaftspolitischer Institutionalisierung. An ihrem Beispiel zeigen sich Aspekte der Öffnung, der Spezialisierung und Neuordnung von Sammlungen des auch als Museumszeitalter beschriebenen 19. Jahrhunderts.⁴⁶

Technische Fortschritte und die zunehmende industrielle Produktion von Waren riefen ein verändertes Bewusstsein in Sammlungstheorie und -praxis hervor. Von Interesse war nicht mehr die Präsentation und Erforschung des Neuen, des Unbekannten oder des gerade Entdeckten, sondern mit Blick auf das Vergessen war die dauerhafte Aufbewahrung des Alten zentral.⁴⁷ Der gesellschaftliche, politische und kulturelle Wandel nach der Zäsur der Französischen Revolution hatte auch zur Folge, dass Museen mit unterschiedlichen,

43 Sommer, Andreas Urs: »Zur Philosophie musealen Sammelns«, in: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Das Museum als Provokation der Philosophie: Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, Edition Museum, Band 27, Bielefeld: transcript 2017, S. 155–166, hier S. 160.

44 Es handelt sich hierbei um das heutige Alte Museum als Bestandteil der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, das im Planungsprozess zunächst, wie in diesem Kapitel gezeigt wird, als *Berliner Galerie* bezeichnet wurde und mit Eröffnung als *Königliches Museum*.

45 Gemeint ist das heutige Museum für Naturkunde. Die Namensgebung und -änderung ist Bestandteil des Kapitels.

46 Vgl. Sheehan: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstammer zur modernen Sammlung*, S. 129. Ulrike Vedder hebt außerdem »Dauerhaftigkeit und Geschichtlichkeit« sowie »Raumbundenheit« und »Unteilbarkeit« als Eigenschaften des Museums hervor. Vedder, Ulrike: »Museum/Ausstellung«, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 7, Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 148–190, hier S. 159.

47 Vgl. Marquard, Odo: »Festvortrag: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Berlin: Leske + Budrich 1994, S. 909–918, hier S. 914. Katharina Grätz bezieht sich mit Blick auf den musealen Historismus bei Stifter, Keller und Raabe auf diesen Aspekt, vgl. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 84.

teils schon spezifischen Schwerpunkten neu eröffnet wurden oder bestehende Konzeptionen entsprechend verändert wurden. Im 19. Jahrhundert wurden gerade naturhistorische und kunsthistorische Museen überall im europäischen Raum neu begründet. Die Ausrichtung bereits bestehender Sammlungen veränderte sich sukzessive. Anhand dieser neuen Museen werden veränderte Ausstellungs- und Rezeptionsmodi sichtbar. Diese beiden Formen des Spartenmuseums, das Kunstmuseum und das Naturkundemuseum, sind der Schwerpunkt dieser Betrachtung.⁴⁸

II.2.1 Das Alte Museum Berlin: Kunst(-geschichte) betrachten und lernen

Die Gründung von Kunstmuseen im 19. Jahrhundert ist maßgeblich beeinflusst von einer ganzen Reihe an Entwicklungen der Kunstwissenschaft und der Sammlungspraxis rund um Kunstwerke, die im 18. Jahrhundert vor allem in Anschluss an die klassizistischen Ideen Johann Joachim Winckelmanns virulent waren.⁴⁹ Sie zeigen sich beispielhaft an Momentaufnahmen aus der Gründungsgeschichte des 1830 eröffneten Alten Museums in Berlin. Es stand im Kontext europäischer Entwicklungen und wurde von entscheidender Bedeutung für »Architektur, Theorie und Politik«⁵⁰ nachfolgender Museumsinstitutionen.

Zahlreiche bestehende Ensembles wurden in Sparten getrennt, je nach Zuordnung behandelte man die eingeordneten Objekte nach unterschiedlichen Maßstäben. Für die Werke der bildenden Künste bedeutete dies vor allem eine neue Anordnung in Ausstellungsräumen. Die Neuordnung der kaiserlich-königlichen Kunstsammlung in der Gemäldegalerie des Schlosses Belvedere in Wien gehört zu den frühesten Beispielen für den veränderten Umgang mit Kunstwerken. Dem von Christian von Mechel angefertigten Verzeichnis der Kunstwerke ist zu entnehmen, dass zahlreiche Kunstwerke der Gemäldegale-

48 Diese Spartenmuseen stehen weder repräsentativ noch erschöpfend für eine vielfältige europäische Museumslandschaft, in der altes und neues Sammeln – in Form von diversen Museumstypen wie Kunst- und Gewerbemuseen, Ethnologischen Museen, Technikmuseen, (nationalen oder regionalen) Geschichtsmuseen oder Akademiemuseen – nebeneinandersteht.

49 Vgl. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstammer zur modernen Sammlung, S. 25–30.

50 Hochreiter, Walter: Vom Musentempel zum Lernort: zur Sozialgeschichte deutscher Museen, 1800–1914, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 47.

rie auf die Bestände Kaiser Rudolfs II. zurückgehen.⁵¹ Dies sind also Objekte, die vormalig in den Wunderkammern der Habsburger Kaiser unter spezifisch frühneuzeitlichen Gesichtspunkten präsentiert wurden.⁵² Ende des 18. Jahrhunderts sollten sie als Umsetzung der von Winckelmann präsentierten Ideen vor allem zur Darstellung von Entwicklungslinien innerhalb der Kunst und ihrer Geschichte dienen.⁵³ Diese Ordnungsprinzipien sind es auch, auf die sich beispielsweise Svátek 1879 bezieht, wenn er die frühere Inszenierung der Bestände im Prager Hradschin so scharf kritisiert.

Die Ideen von Mechels nahm Alois Hirt, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste in Berlin, schon 1798 in seine Pläne für ein Berliner Museum auf, in dem die bis dahin dezentral aufbewahrten Bestände der preußischen Sammlung zusammengeführt und nach historischen Gesichtspunkten neu geordnet werden sollten.⁵⁴ Der Schwerpunkt der Ausstellungskonzeption lag darauf, eine Entwicklung der künstlerischen Schulen an verschiedenen geografischen Orten durch deren Hängung zu illustrieren.⁵⁵ Zu diesem Zweck sollte jedes einzelne Kunstwerk im Raum uneingeschränkt sichtbar sein: Es nahm einen festen Platz ein in einer Ausstellung, die der Idee eines vollständigen Ordnungsprinzips von Meisterwerken folgte, in das keine neuen Werke zusätzlich integriert werden sollten.⁵⁶

-
- 51 Vgl. von Mechel, Christian: »Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Gallerie in Wien (1783)«, in: Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): *Museumsgeschichte: kommentierte Quelltexte; 1750–1950*, Berlin: Reimer 2010, S. 19–23, hier S. 21.
- 52 Auch in Berlin finden sich in nahezu allen Museumssammlungen Objekte, die ursprünglich auf die dortige Kunstkammer der Hohenzollern zurückgehen. Der Großteil der Bestände der Kammer wurde im 19. Jahrhundert akquiriert, nur wenige Objekte sind schon vorher Teil der Kunstkammer gewesen.
- 53 Vgl. Pflüger, Bertram: »Kommentar zu ›Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Gallerie in Wien (1783)‹«, in: Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): *Museumsgeschichte: kommentierte Quellentexte; 1750–1950*, Berlin: Reimer 2010, S. 24–25, hier S. 24; Pearce: *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, S. 101.
- 54 Vgl. Hochreiter: *Vom Musentempel zum Lernort: zur Sozialgeschichte deutscher Museen, 1800–1914*, S. 18f.
- 55 Vgl. Ritter, Henning: »Das Altern der Alten Meister«, in: Graf, Bernhard und Hanno Möbius (Hg.): *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 22, Berlin: G + H Verlag 2006, S. 23–30, hier S. 23.
- 56 Vgl. Sheehan, James J.: »Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrococosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schrif-

Die neue Präsentation der Kunstwerke ging auch mit einer neuen Betrachtung des Status dieser Objektgruppe einher. Sie wurden mehr und mehr als »autonome Träger der höchsten Ideen der Menschheit«⁵⁷ betrachtet – diese Anschauung machte es unumgänglich, in Galerien und den neu einzurichtenden Museen, wie dem Alten Museum in Berlin, Originale zugänglich zu machen. In Anschluss an die Kunsttheorie Wilhelm von Humboldts betrachteten Museumstheoretiker fast ausschließlich die Aura des originalen Kunstwerkes als stark genug, um die Ideen der Kunst zu transportieren.⁵⁸ In ihren Ausführungen über *Die Aufgaben der Berliner Galerie* (1828) diskutieren Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen daher auch, inwiefern Kopien überhaupt in das Ausstellungsensemble des Alten Museums aufgenommen werden sollten, und hielten diesbezüglich fest, dass diese nur dann in Betracht zu ziehen seien, wenn sie einem Meisterwerk nahe kämen, weil sie beispielsweise unter Anleitung eines Meisters entstanden waren.⁵⁹ An den beiden Aspekten der Entwicklung – der neuen Anordnung in einem eigenen Ausstellungsbereich und dem neuen Werkbegriff – zeigt sich die zunehmende Betrachtung von Kunst als einer autonomen Kategorie, der unabhängig von äußeren Einflüssen wie Politik oder Religion Bedeutung zukam.⁶⁰

Mit der Eröffnung des Alten Museums wurden die Bestände der fürstlichen Sammlungen, anders als in Wien, räumlich eindeutig von den Residenzen der Machthaber getrennt.⁶¹ Diese Separierung zeigt eine bereits vor der

ten zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 855–874, hier S. 858, 867.

57 Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort: zur Sozialgeschichte deutscher Museen, 1800–1914, S. 39.

58 Vgl. ebd., S. 42.

59 Vgl. Schinkel, Karl Friedrich und Gustav Friedrich Waagen: »Die Aufgaben der Berliner Galerie (1828)«, in: Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): *Museumsgeschichte: kommentierte Quelltexte; 1750–1950*, Berlin: Reimer 2010, S. 26–34, hier: S. 32.

60 Vgl. Sheehan: »Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums«, S. 859.

61 Kunstkammerobjekte waren von den Beständen des Alten Museums ausgeschlossen worden. Erst im Neuen Museum (1855) wurden diese in eine museale Institution integriert. Vgl. Ritter, Henning: »Die Erfindung der alten Meister. Wege zum Museum«, in: Ritter, Henning: *Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler*, Berlin: Hanser 2014, S. 67–106, hier S. 97. Im neuen Museum wurden diese Bestände nach »Kulturen und Epoche« geordnet. Ritter, Henning: »Das ästhetische Alphabet. Die Museumsinsel«, in: Ritter, Henning: *Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und*

Aufklärung eingeleitete Auflösung des engen Verhältnisses zwischen Machtrepräsentation und Sammlungstätigkeit an.⁶² Die Idee des Museums als Institution ist jedoch nicht frei von Funktionalisierungen, wie sich anhand der Aspekte Identitätsstiftung und Volksbildung zeigt. Obwohl dem Kunstwerk an sich im 19. Jahrhundert Bedeutungsgenerierung unabhängig von gesellschaftlichen Einflüssen zugesprochen wurde, ist doch erkennbar, wie sehr die Entstehung der Institution des Kunstmuseums abhängig war von unterschiedlichen Akteuren aus Politik und Gesellschaft. Persönlichkeiten des Kulturbereiches in Berlin hatten sich schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts für ein eigenes Gebäude, das die gesammelten Werke der Kunst in sich aufnehmen könnte, engagiert.⁶³ Alois Hirt argumentierte für eine Institution, die die Kunstschatze Preußens dem Volk – als eine Art königliches Zugeständnis – zugänglicher machen würde, unter den Aspekten der Identitätsstiftung und Legitimation der Monarchie.⁶⁴ Erst Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Pläne für einen eigenständigen Museumsbau unter Berücksichtigung funktioneller Gesichtspunkte konkret. Schinkel, der eigentlich mit der Umgestaltung der Berliner Akademie zur Unterbringung der Kunstschatze beauftragt worden war, sah in seinem Plan von 1823 ein eigenes Gebäude für diese vor. Er argumentierte mit dem Prestigegewinn für Preußen, dem der König unter dem Eindruck der europäischen Museen entsprach.⁶⁵ In ihrer Schrift über die Aufgaben der Berliner Galerie sahen Schinkel und Waagen 1828 weitere Funktionen der Institution vor:

Der vornehmste und eigentliche Hauptzweck besteht, unseres Erachtens nun darin: Im Publikum den Sinn für bildende Kunst, als einen der wich-

Künstler, Berlin: Hanser 2014, S. 107–119. Zuerst veröffentlicht in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.08.2001, hier S. 113.

- 62 Vgl. Pomian, Krzysztof: »Sammlungen – eine historische Typologie«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmo in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 107–126, hier S. 124.
- 63 Vgl. Hochreiter: *Vom Musentempel zum Lernort: zur Sozialgeschichte deutscher Museen, 1800–1914*, S. 21.
- 64 Vgl. Sheehan: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, S. 88f.; Holtz, Bärbel: »Nationale Museumspolitik unter preußischen Königen?«, in: Breuer, Constanze, Bärbel Holtz und Paul Kahl (Hg.): *Die Musealisierung der Nation*, Berlin, München, Boston: De Gruyter 2015, S. 57–75, hier S. 70.
- 65 Vgl. Hochreiter: *Vom Musentempel zum Lernort: zur Sozialgeschichte deutscher Museen, 1800–1914*, S. 29.

tigste Zweige menschlicher Kultur, wo er noch schlummert, zu wecken, wo er schon erwacht ist, ihm würdige Nahrung, und Gelegenheit zu immer feinerer Ausbildung zu verschaffen.⁶⁶

Die wohlgeordnete Ausstellung des preußischen Kunstbesitzes für eine breite Öffentlichkeit verfolgte das Ziel der Volksbildung. Der didaktische Grundgedanke dieses Bildungsunterfangens der Museumsmacher wird aus ihrer Schrift ebenso ersichtlich, wenn zu lesen ist, dass die Kunst die Betrachtenden in erster Linie erfreuen sollte und erst nachgeordnet auch zu belehren versuchte.⁶⁷ Unter dem Leitaspekt der »Erhöhung des Menschen«⁶⁸ durch kulturelle Bildung anhand von Kunstwerken im Ausstellungsraum veränderte sich zwangsläufig auch das Betrachtungserlebnis. Die weniger gedrängte Ausstellung der Kunstwerke und die weniger restriktive Zugänglichkeit trugen dazu bei, dass ein zunehmend individuelleres Betrachten von Kunst im Sinne einer »kontemplativen Verehrung«⁶⁹ möglich wurde.

II.2.2 Das Naturkundemuseum Berlin: Öffentlichkeit und Systematisierung

Erst gegen Ende des Jahrhunderts erlangten die Naturwissenschaften und mit ihnen die entsprechenden Sammlungen im deutschsprachigen Raum gesellschaftlich ein ähnliches Ansehen wie die Künste.⁷⁰ Die Entwicklung des Museums für Naturkunde in Berlin zeigt dies beispielhaft auf. Die Geschichte des Berliner Museums ist eng verknüpft mit den Sammlungen der Berliner Universität. Spezialisierte Sammlungen aus dem akademischen Bereich bildeten gemeinsam mit privaten Beständen von Gelehrten, die dem Museum übergeben, verkauft oder geschenkt wurden, und später aufgenommenen Objekten aus dem königlichen Besitz den Grundbestand der heutigen Institution.

66 Schinkel/Waagen: »Die Aufgaben der Berliner Galerie (1828)«, S. 26.

67 Vgl. ebd., S. 28.

68 te Heesen, Anke: Theorien des Museums zur Einführung, Zur Einführung, Band 398, Hamburg: Junius 2013, S. 16.

69 Sheehan: »Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums«, S. 858.

70 Vgl. Möbius, Hanno: »Konturen des Museums im 19. Jahrhundert (1789–1918)«, in: Graf, Bernhard und Hanno Möbius (Hg.): *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 22, Berlin: G + H Verlag 2006, S. 11–21, hier S. 16.

Ähnliches gilt für eine Vielzahl öffentlicher Museen des 19. Jahrhunderts.⁷¹ Mit Gründung der Universität 1810 wurden die damalige anatomische, mineralogische und zoologische Sammlung, auch aus Beständen der Berliner Kunstkammer, im Universitätsgebäude untergebracht. Während die ersten beiden vornehmlich der Lehre dienten, sollte die zoologische Sammlung auch für Forschung im Sinne von Klassifikation und Systematisierung genutzt und gleichzeitig für größere Besucherkreise als Bildungseinrichtung zugänglich werden.⁷² Zwei für das institutionalisierte Naturkundemuseum aussagekräftige Entwicklungen kündigen sich hier schon an: Zentral für die Museen dieser Art wird die Forschung und ihr Gegenstand, die Natur, ein fester Bestandteil des »bürgerlichen Bildungskanons«⁷³. In Berlin war diese erweiterte Zugänglichkeit anfänglich von Restriktionen geprägt. Lediglich an zwei Tagen die Woche konnte eine begrenzte Anzahl an Besuchenden die Räumlichkeiten der zoologischen Sammlung für zwei Stunden besichtigen. Voraussetzung dafür war eine schriftliche Anfrage und die Abholung einer gedruckten Karte, die am Vortag des Besuches nur an bekannte Personen mit Wohnsitz in Berlin ausgegeben wurde. Immerhin: Ein Eintrittsgeld verlangte der Direktor der zoologischen Sammlungen, Hinrich Lichtenstein, nicht.⁷⁴

Naturkundemuseen wurden im 19. Jahrhundert zu zentralen Orten der Forschung.⁷⁵ Bereits im 18. Jahrhundert hatte sich die Tendenz zur Systematisierung von Lebewesen in Anschluss an Carl von Linnés *Systema Naturae* (1735) unter Naturforschenden und Sammelnden durchzusetzen begonnen. Pflanzen und Tiere wurden zunehmend in Gattung und Art eingeteilt, sodass ein Geflecht aus Beziehungen ersichtlich werden konnte, dessen vollständige

-
- 71 Vgl. Kretschmann, Karsten: Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts, Berlin: Akademie 2006, S. 30; Damaschun, Ferdinand und Hannelore Landsberg: »...so bleiben dem materiell Gesammelten und geographisch Geordneten fast allein ein langdauernder Werth« – 200 Jahre Museum für Naturkunde Berlin«, in: Damaschun, Ferdinand et al. (Hg.): *Klasse, Ordnung, Art: 200 Jahre Museum für Naturkunde*, Rangsdorf: Basiliken-Press 2010, S. 13–22, hier S. 14.
- 72 Vgl. Damaschun/Landsberg: »...so bleiben dem materiell Gesammelten und geographisch Geordneten fast allein ein langdauernder Werth« – 200 Jahre Museum für Naturkunde Berlin«, S. 13.
- 73 Kretschmann: Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts, S. 17.
- 74 Vgl. Damaschun/Landsberg: »...so bleiben dem materiell Gesammelten und geographisch Geordneten fast allein ein langdauernder Werth« – 200 Jahre Museum für Naturkunde Berlin«, S. 14.
- 75 Vgl. te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, S. 51f.

Ergründung ein zentrales Ziel der forschenden Beschäftigung mit der Natur darstellte.⁷⁶ Die Hauptabsichten für die zoologische Sammlung in Berlin beschreiben Johann Illiger und Johann Hoffmannsegg 1810. Sie stellen die Förderung von Kenntnis und Studium der Naturkunde ins Zentrum, sodass Forschung und Bildung gleichermaßen möglich wären. Zu diesem Zweck sollten die vorhandenen Bestände mit dem Ziel der Vollständigkeit ausgebaut werden.⁷⁷

Am Beispiel eines Objektes, das aus der königlichen Kunstkammer Anfang des 19. Jahrhunderts in die Bestände der universitären Sammlungen kam und somit zum Grundstock des Museums für Naturkunde gehört, lässt sich nachvollziehen, wie sehr sich der Umgang mit den Gegenständen in den Sammlungen verändert hat. Das Präparat eines männlichen Wildschweins wurde gemeinsam mit einer Waffe, einer sogenannten Saufeder, in den Bestand des Museums aufgenommen. Die Geschichte, die durch die gemeinsame Weitergabe und Ausstellung der beiden Objekte impliziert wird, ist einleuchtend: Noch heute ist über den Keiler bekannt, dass er 1727 von König Friedrich Wilhelm I. in Pommern erlegt wurde. Eine historische Abbildung zeigt, dass der Keiler dem Zeitgeschmack entsprechend mit weit aufgerissemem Maul dargestellt wurde, um die von ihm ursprünglich ausgehende Gefahr auch nach seiner Erlegung sichtbar zu halten. Bezeichnend ist, dass die Waffe und das tierische Exponat im Naturkundemuseum voneinander getrennt wurden. Der genaue Zeitpunkt ist nicht bekannt, sicher ist indes, dass die Waffe nicht weiter ausgestellt wurde und das Präparat der Sammlung der Säugetiere zugeordnet wurde.⁷⁸ Erkennbar ist hier ein transitionales Mo-

76 Vgl. Müller-Wille, Staffan: »Carl von Linnés Herbarschrank. Zur epistemischen Funktion eines Sammlungsmöbels«, in: te Heesen, Anke und E.C. Spary (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung.*, Göttingen: Wallstein 2001, S. 23–38, hier S. 32.

77 Vgl. Jahn, Ilse: »Das Naturkundemuseum des 19. Jahrhunderts: Internationalität der Naturwissenschaft im Nationalstaat«, in: Graf, Bernhard und Hanno Möbius (Hg.): *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 22, Berlin: G + H Verlag 2006, S. 59–67, hier S. 61ff.

78 Zu detaillierten Beschreibungen des Präparats und der Weitsicht des historischen Herstellers vgl. Matzke, Detlev: »Das Wildschweinpräparat aus der Königlichen Kunstkammer – Über das Schicksal der ältesten Dermoplastik Preußens«, in: Damaschun, Ferdinand et al. (Hg.): *Klasse, Ordnung, Art: 200 Jahre Museum für Naturkunde*, Rangsdorf: Basiliken-Press 2010, S. 76–79.

ment in der Objektbiografie⁷⁹: Das Wildschwein ist nicht mehr Jagdtrophäe, es wird zum naturkundlichen Sammlungsstück. Die den beiden Stücken zugeordnete Narration über die Aneignung und den ursprünglichen Besitzer tritt in den Hintergrund zugunsten der Ausstellungsintention des Museums, der systematischen Darstellung der Säugetiere. Das ursprünglich aufgrund seiner zugehörigen Erzählung als Singularität ausgestellte Ensemble wird getrennt und reiht sich als Stellvertreter einer Art in die Vergleichbarkeit von heimischen Säugetieren ein. Die veränderte inszenatorische Rahmung des Wildschweinpräparates und der ihm ursprünglich zugestellten Begleitungen, der Waffe und den narrativen Elementen, kann als exemplarisch für Entwicklungen in naturkundlichen Sammlungen betrachtet werden: In der sich formierenden Institution des 19. Jahrhunderts werden die begonnenen Schwerpunktsetzungen des 18. Jahrhunderts fortgesetzt, in dem Objekte nunmehr vor allem als typische Vertreter ihrer Art gesammelt werden, um Regelmäßigkeiten und Ordnungen nachzuvollziehen.⁸⁰ Mit dem neuen Umgang der Sammelnden mit Dingen einher ging also auch ein veränderter Anspruch an Ordnung innerhalb der Bestände. Dass Ordnung ein zentraler Arbeitsbereich für die naturwissenschaftliche Forschung des 19. Jahrhunderts war, zeigt sich exemplarisch an den zoologischen Beständen. Es gab noch kein »geschlossenes System der Tiere«⁸¹, sondern unterschiedliche Systeme der einzelnen Bearbeiter und ihrer wissenschaftlichen Vorbilder, die nebeneinanderher existierten. Ordnung innerhalb der stetig wachsenden naturwissenschaftlichen Sammlung war ein dynamischer, immer wieder neu zu organisierender Prozess.⁸²

Der Anspruch an eine Vollständigkeit initiierte zwischen der Berliner Universität und den Verantwortlichen der naturkundlichen Sammlungen, die mit

79 Vgl. Becker, Marcus et al.: »Objekte, Menschen, Inventare – Ein Zugang zur Berliner Kunstammer«, in: Becker, Marcus et al. (Hg.): *Die Berliner Kunstammer: Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Petersberg: Michael Imhof 2023, S. 10–15, hier S. 12.

80 Vgl. te Heesen, Anke: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, in: te Heesen, Anke und Anette Michels (Hg.): *auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften*, Berlin: Akademie 2007, S. 93.

81 Köstering, Susanne: »Eine »Musteranstalt naturkundlicher Belehrung« – Museumsreform im Berliner Naturkundemuseum 1810–1910«, in: Damaschun, Ferdinand et al. (Hg.): *Klasse, Ordnung, Art: 200 Jahre Museum für Naturkunde*, Rangsdorf: Basilisken-Press 2010, S. 37–45, hier S. 37.

82 Vgl. Kretschmann: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, S. 23.

ihren Beständen die meiste Zeit des 19. Jahrhunderts in universitären Räumen untergebracht waren, einen wahren Raum-Konflikt. Die Bestände umfassten durch zahlreiche Neuzugänge aus Expeditionen, privaten Schenkungen und erfolgreichen Ankaufstrategien in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bereits so viele Objekte, dass der Rektor der Universität, Ernst Kummer, sich 1869 schließlich mit einem Antrag gemeinsam mit dem Berliner Senat für einen Umzug der Sammlungen stark machte.⁸³

Weitere dreißig Jahre vergingen bis zur feierlichen Eröffnung des repräsentativen neuen Bauwerks in der Invalidenstraße im Dezember 1889, in dem das Museum für Naturkunde angesiedelt wurde.⁸⁴ Über die genaue Ausgestaltung der sich konsolidierenden Institution gab es in diesen Jahren tiefgreifende Auseinandersetzungen – diese betrafen sowohl bauliche Entscheidungen als auch innere Organisationsprinzipien des Museums. Tatsächlich hingen beide Aspekte eng zusammen, wie die Wirrungen um die Baupläne des neuen Gebäudes zeigen. Der Architekt August Tiede, ein Schüler Schinkels, wurde mit dem Bauvorhaben betraut. Für die Realisierung des Gebäudes und die Erstellung der Baupläne war es unumgänglich, im Vorhinein zu entscheiden, welche Strategie die Institution in Bezug auf Sammlung und Ausstellung verfolgen würde. Es galt zu entscheiden, ob die vollständigen Bestände der Öffentlichkeit zugänglich gemacht oder eine Trennung in Schausammlung und Forschungssammlung angestrebt würde.⁸⁵ Tiede machte hierzu in seiner Funktion als Architekt dezidierte Vorschläge: Nach seinem Dafürhalten wäre eine Ausstellung der gesamten Bestände unzweckmäßig, weshalb er eine Aufteilung zu Schau- und Forschungszwecken befürwortete.

83 Vgl. Damaschun/Landsberg: »...so bleiben dem materiell Gesammelten und geographisch Geordneten fast allein ein langdauernder Werth« – 200 Jahre Museum für Naturkunde Berlin«, S. 17.

84 Die stetige Raumnot zeichnet sich, wie in nahezu allen großen musealen Institutionen, indes bis in die jüngere Gegenwart als beständiges Problem ab. In den 1990er Jahren wurde das vorab beschriebene Wildschweinpräparat, da es sich um ein relativ einfach neu zu beschaffendes Exponat handelte und es darüber hinaus keinem genauen Fundort zugeordnet werden konnte, ausgemustert und bereits entsorgt. Nur durch Zufall blieb das Exponat und mit ihm auch die bis dahin offenbar vollkommen in Vergessenheit geratene kulturgeschichtliche Bedeutung erhalten. Vgl. Matzke: »Das Wildschweinpräparat aus der Königlichen Kunstkammer – Über das Schicksal der ältesten Dermoplastik Preußens«, S. 76.

85 Vgl. Helbig, Jutta: »Entwurfs- und Baugeschichte des Museums für Naturkunde«, in: Damaschun, Ferdinand et al. (Hg.): *Klasse, Ordnung, Art: 200 Jahre Museum für Naturkunde*, Rangsdorf: Basilisken-Press 2010, S. 28–32, hier S. 28.

Er ging detailliert auf die Organisation der Schausammlung ein, in der er (offenbar mit Blick auf die zoologische Sammlung) jeweils ein männliches und ein weibliches Exponat sowie einen Nachwuchs jeder Art aufzunehmen empfahl.⁸⁶ Wie sehr diese Vorschläge von den Museumsfachleuten als Eingriffe in ihre Arbeit empfunden wurden, zeigt sich an der Reaktion des Direktors des Zoologischen Museums. Er bewertete die Pläne als mangelhaft und verlieh seiner Abneigung Ausdruck, indem er an das Kultusministerium schrieb: »daß es mit der Intelligenz des Bau-Inspectors Tiede bedenklich aussehe«, darüber hinaus mache er sich »mit seinen Äußerungen über innere Einrichtungen des Museums, von denen er nichts versteht und die ihn auch gar nichts angehen, lächerlich«.⁸⁷ Die lange Zeitspanne von der ersten, noch stark regulierten Öffnung in den Räumen der Universität bis zu ihrem eigenen Monumentalbau zeigt auch, dass die Entwicklung des Museums für Naturkunde keineswegs linear verlief. Die Arbeiten für den Bau des Gebäudes beginnen erst 1883 nach weiterem Für und Wider unter Einbezug einer Kommission und Umarbeitung der Pläne.⁸⁸ Auch die gemeinsame Unterbringung der sich im 19. Jahrhundert immer weiter spezialisierten Einzeldisziplinen war nicht alternativlos. Zwar wurde seit 1810 für die Sammlungen ein nationales Museum für die Naturwissenschaften angestrebt, was durch die nachträgliche Benennung in *Museum für Naturkunde* sichtbar wird.⁸⁹ Die »innere Struktur des Gebäudes [zeigt] den seit langem vollzogenen Spezialisierungsgrad der taxonomischen Forschung«⁹⁰ mit je eigenem Personal jedoch auf.

Für die Institution Museum im 19. Jahrhundert wird eine Entpersönlichung des Sammelns sichtbar. Entscheidungen werden nicht von einem einzelnen Sammler getroffen. Das zunehmende Interesse der Öffentlichkeit und der Übergang der königlichen und fürstlichen Bestände in die Verwaltung des Staates hatten zur Folge, dass die Entwicklung der Museen zum gesellschaftlichen Diskussionsgegenstand zwischen Wissenschaft und Politik wurde. Das Profil heutiger Museen ist maßgeblich geprägt von diesen teils

86 Vgl. ebd., S. 29.

87 GStA PK, I. HA, Rep. 76 Kultusministerium, V a Sekt. 2 Tit. XIX Nr. 19, Band 2: Schreiben von Peters an Göppert, 21. März 1877, o.S. Zitiert nach Ebd.

88 Vgl. ebd., S. 31.

89 Jahn: »Das Naturkundemuseum des 19. Jahrhunderts: Internationalität der Naturwissenschaft im Nationalstaat«, S. 65.

90 Ebd.

langwierigen Entscheidungsfindungsprozessen, beispielsweise über die repräsentativen Bauten. Ein weiteres Anzeichen dieser Entpersönlichung von Sammlung ist der zunehmende Gebrauch von schriftlichen Führern, wie sie auch schon für die Wiener Sammlungen betrachtet wurden. Auch die Einordnung in ein jeweils geltendes wissenschaftliches System macht die Ablösung der Objekte von den Erläuterungen ihrer Sammler evident.⁹¹ Entscheidungen über die Anordnung der Dinge in den Ausstellungsräumen wurden nicht allein nach ästhetischen oder wissenschaftlichen Gesichtspunkten getroffen, sondern auch mit Blick auf die Vermittlung von Wissen an ein wachsendes Publikum.

91 Vgl. te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, S. 47.

III. Denkfigur Wunderkammer

Eine Wiederentdeckung der Wunderkammer und ihre Wertschätzung für die Erschließung der geistigen Kultur im Europa der frühen Neuzeit leitete Julius von Schlosser 1908 mit seiner Veröffentlichung *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* ein.¹ Mit seiner Entscheidung, die frühneuzeitlichen Sammlungen – er betrachtet hierbei vor allem das 16. Jahrhundert mit einigen Ausblicken auf das beginnende 17. Jahrhundert – ganz explizit als Kunst- und Wunderkammern zu bezeichnen, prägte er die Verwendung des Begriffspaares in der nachfolgenden Forschung bis heute maßgeblich. Kulturwissenschaftlich rezipiert wurde seit Ende des 20. Jahrhundert bis heute vor allem die 1978 herausgegebene, zweite Auflage des Textes.² Schlosser bezieht sich in seiner Abhandlung auf die überlieferten Bestände, Inventare und Reiseberichte im Zusammenhang mit der Ambraser-Sammlung Ferdinands II. Zum Zeitpunkt seiner Beschäftigung waren ihre Bestände, neben weiteren Ensembles aus dem Hause Habsburg, im Wiener Kunsthistorischen Museum als *Sammlung kunstindustrieller Gegenstände* untergebracht,³ deren Direktor Schlosser seit 1902 war.⁴ Er beschreibt ihren

1 Vgl. te Heesen/Spary: »Sammeln als Wissen«, S. 10.

2 Vgl. von Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, 2. Aufl. Braunschweig: Klinkhardt und Biermann 1978. Die hier untersuchten Textstellen beziehen sich auf die 1. Auflage des Bandes von 1908.

3 Vgl. Kirchweger, Franz: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, *Frühneuzeit-Info* 25 (2014), S. 45–66, hier S. 45.

4 Vgl. Haja, M.: »Schlosser, Julius Alwin von«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 10: Sav–Scho*, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österreich. Akad. der Wiss., 1992, S. 218.

ursprünglichen Charakter, der seiner Ansicht nach durch »moderne wissenschaftliche Anschauungen«⁵ verloren gegangen sei, unter anderem anhand zweier Begriffe, die von späterer Forschung nahezu ausnahmslos für die Beschreibung frühneuzeitlicher Sammlungen fokussiert und zu Topoi der Wunderkammer werden: »Mikrokosmos und Enzyklopädie«⁶. Beispielhaft für die Verwendung der beiden Begriffe ist Schlossers Beschreibung eines Kunstschranks, ein Repräsentant einer Objektgruppe, die sich in vielen, vor allem fürstlichen, Sammlungen befand und die bis heute erhalten blieb. Schlosser bezieht sich auf ein Stück aus der berühmten, von Philipp Hainhofer beaufsichtigten, Werkstatt:

Aufbau und Dekoration tendieren so etwas wie einen Mikrokosmos, eine Enzyklopädie der physischen und sittlichen Welt vorzustellen, in hergebrachten schulmäßigen und kompendiösen Formeln [...].⁷

Jene Kunstschränke sieht Schlosser als kleine Repräsentanten der Eigenschaften an, die seiner Ansicht nach auch für die Sammlungen, in denen sie enthalten sein sollten, charakteristisch sind:

Häufig sind diese Kunstschränke, wie namentlich der von Hainhofer beschriebene und von ihm selbst nach Innsbruck gebrachte, nichts anderes als kleine Kunstkammern, ganz nach dem Muster der großen eingerichtet und dem Geschmack der Zeit nach kompendiert gewesen.⁸

An vielen Stellen macht Schlosser für die Entwicklung der Struktur dieser Sammlungen und die in ihnen versammelten Objekte einen teilweise bizarren und fabelhaften Charakter aus.⁹ Er betont indes auch, dass aus diesen magisch anmutenden Eigenschaften keine vorschnellen Rückschlüsse auf einen möglicherweise minderen wissenschaftlichen Anspruch in ihrem Umfeld gezogen werden sollten.¹⁰ Die Beschreibungen Schlossers meinen also nicht

5 von Schlosser, Julius: Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1908, S. 42.

6 Vgl. Rainer: »Über Kunst und Wunder im außermoralischen Sinne«, S. 92.

7 von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, S. 96.

8 Ebd. S. 97.

9 Vgl. etwa ebd., S. 100f.

10 Vgl. ebd., S. 92f.

einzelne historische Ensembles, sondern vielmehr das übergeordnete Phänomen des Sammelwesens der Frühen Neuzeit, das auch für die vorliegende Studie ausschlaggebend ist.¹¹

Die Wunderkammer als Denkfigur zu betrachten bedeutet, die vielfach verwobenen Ebenen der Sammlungsform anzuerkennen und zu akzentuieren. Wunderkammer ist daher nicht als historisch verbürgter Begriff zu verstehen, der einzelnen Sammlungen, die eingangs und nachfolgend Erwähnung finden, permanent zugeschrieben wurde. Vielfach ist dies in Überlieferungen der Fall, wie beispielsweise für die Bestände Erzherzog Ferdinands II., der den Zusatz Wunderkammer für einen Teilbereich seiner Sammlung in Korrespondenzen verwendete.¹² Wenn in dieser Untersuchung von Wunderkammern die Rede ist, dann bezieht sich der Begriff immer auf die spezifischen, aber auch stark facettenreichen frühneuzeitlichen Traditionen des Sammelns, Ordners und Ausstellens aus der Forschungsperspektive des späten 20. und des 21. Jahrhunderts. In der nachfolgenden Betrachtung der Wunderkammer als Denkfigur wird die Sammlungsform in ihrer Besonderheit als uneindeutiger Raum für Assoziationen in seiner »Ambivalenz, Vielschichtig- und Vieldeutigkeit«¹³ betrachtet. Im Fokus steht deshalb, entlang unterschiedlicher Perspektiven, ihre permanente Bewegtheit in Theorie und Praxis. Sie wird auf diese Weise als oszillierendes »Wahrnehmungsphänomen«¹⁴ der ebenfalls bewegten Wissenschaften von Natur, Kunst und Menschen und des Sammelns begriffen.

Jede historische Sammlung, die hier als Wunderkammer betrachtet wird, verfügt, neben der eingangs erwähnten, je eigenen Begriffsgeschichte, auch über ein individuell akzentuiertes Inventar und eine damit verbundene eigene

11 Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 401.

12 In einem Kodizill von 1594 ist tatsächlich die Rede von seiner Kunst *oder* Wunderkammer. In einer Korrespondenz von 1588 verwendet der Erzherzog die Bezeichnung Kunst *und* Wunderkammer, wie Franz Kirchweger erstmals nachgewiesen hat. Die Bedeutsamkeit dieser feinen Begriffsunterschiede der Zusammensetzung von Kunst- und/oder Wunderkammer analysiert Paulus Rainer im Kapitel »Und und oder – Oder: Was macht die Kunst in der Kammer« seiner Dissertation. Vgl. ebd., S. 410.

13 Ebd., S. 417.

14 Beßler: Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, S. 9.

Aufstellung der enthaltenen Objekte. Diese Individualität ist schon von Samuel Quiccheberg in seinem Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565 als Eigenschaft des Sammlungskonzeptes beschrieben worden. Quiccheberg hält dort fest, dass »[...] ein jeder nach dem Maß seiner Möglichkeiten, wie es ihnen belieben möge«¹⁵ sammeln solle. Die Ausführungen Quicchebergs in diesem Traktat werden aufgrund des detaillierten Inhaltes von der modernen Forschung als die Darstellung einer idealen frühneuzeitlichen Sammlung angesehen.¹⁶ Bereits im vollständigen Titel des Traktates sind Leitgedanken der Wunderkammer angelegt:

ÜBERSCHRIFTEN ODER TITEL DES UMGFANGREICHSTEN THEATERS, welches einzelne Stoffe aus der Gesamtheit aller Dinge und herausragenden Bilder UMFAßT, so daß man mit Recht auch sagen kann: ein Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge, eines vollständigen seltenen Schatzes und kostbarer Ausstattung, Aufbauten und Gemälde, was hier alles gleichzeitig zum Sammeln im Theater empfohlen wird, damit man durch dessen häufige Betrachtung und die Beschäftigung damit schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugheit erlangen kann.¹⁷

Als interessant erweist sich die Auswahl und somit Verbindung verschiedener Wörter, die auf Kernaspekte der Sammlungsform hin lesbar sind. Enthalten ist beispielsweise der Hinweis auf die Entnahme »einzelne[r] Stoffe« aus einer »Gesamtheit«. Quiccheberg erwähnt zu diesem Zwecke sowohl »kunstvolle« als auch »wundersame« Dinge, die es im Theater zu sammeln gilt.¹⁸ Je nach individueller Vorliebe, finanzieller Lage und räumlichen Gegebenheiten der ein-

15 Zitiert nach: Roth, Harriet: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, Berlin: Akademie 2000, S. 21.

16 Vgl. Walz, Alfred: Weltenharmonie: Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, hg. von Susanne König-Lein, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum 2000, S. 172.

17 Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S. 37.

18 Die Begrifflichkeit Theater oder theatrum ist im Kontext des Musealen schon lange Zeit virulent, wie Paula Findlen für die Verbindung zum Gedanken des Enzyklopädischen darstellt. Vgl. Findlen, Paula: »The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy«, *Journal of the History of Collections* 1 (1989), S. 59–78, hier S. 63. Auch bei Gottfried Wilhelm Leibniz schlägt sich dieses Konzept in seiner Theorie zu einem Theater der Natur und Kunst nieder und wird aktuell für Museumsneuorientierungen wieder bemüht. Vgl. dazu Bredekamp, Horst: Die Fenster der Monade: Gottfried Wil-

zelen Sammler sind vor allem im 16. und 17. Jahrhundert, aber auch darüber hinaus bis in das beginnende 18. Jahrhundert eine Vielzahl an belegten, unterschiedlich akzentuierten Ensembles entstanden, von denen einige für den Kontext der vorliegenden Studie betrachtet werden.

Die Forschungsgrundlagen für diese Betrachtung der Wunderkammer als Denkfigur sind aus zwei sich ergänzenden Perspektiven gewählt. Dieser Ansatz soll dazu beitragen, die zentrale Herausforderung der Formulierung einer Denkfigur Wunderkammer entgegenzutreten: Beschrieben werden Sammlungen, die seit ihrer oft schon fließenden Gründung über mehrere Jahrhunderte dynamisch in Bewegung waren und dann vielfach aufgelöst wurden, sodass die gesammelten Objektbestände in andere Ordnungsstrukturen und Räume übergingen.¹⁹

Die Wunderkammern standen grundsätzlich in engem Zusammenhang mit textuellen Erzeugnissen.²⁰ Diese bilden die erste Perspektive, aus der sie in dieser Studie betrachtet werden. Die textuellen Überlieferungen sind sowohl für die universitäre als auch für die museale Forschung, vor allem nach der allmählichen Auflösung der Wunderkammer als zusammenhängender Raum, wichtige Quellenlagen. Es sind vier besonders umfassende Arbeiten zur Sammlungstheorie erhalten, auf die sich die aktuelle Forschung bezieht, um die Theorien und Konzeptionen, die im Zusammenhang mit den Sammlungen entstanden sind, zu erarbeiten. Der älteste bekannte Beitrag dieser Art ist Samuel Quicchebergs (1529–1567) bereits erwähntes Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565. Das gesamte Traktat wurde 2000 von Harriet Roth aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt und kommentiert. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Wichtigkeit des Traktates für die Geschichte der Museumslehre zwar erkannt, aber man bezog sich in der Forschung hauptsächlich auf Sekundärliteratur und nutzte lediglich den ersten Teil der quicchebergischen Abhandlungen als Bezugsrahmen. Der übergeordnete Mehrwert seiner Ausführung entsteht hingegen erst durch die

helm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Acta humaniora, Berlin, Boston: De Gruyter 2020.

19 Vgl. Befler: »Wunderkammern einst und heute – die Welt im Raum. Konzeptuelle Ansätze für museale Kunstkammer-Inszenierungen«, S. 240.

20 Vgl. Schock, Flemming: »Die imaginäre Kunstkammer: Frühneuzeitliche Sammlungsräume zwischen Materialität und Textualität«, in: Friedrich, Karin (Hg.): *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Band 51, Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 545–562, hier S. 550–554.

zahlreichen Querverweise innerhalb des gesamten Traktates.²¹ Die Theorie Quicchebergs war unter seinen eigenen Zeitgenossen wenig populär und wurde daher historisch gesehen gering rezipiert.²² Es ist auch davon auszugehen, dass gerade Fürsten und anderer Adel weniger darauf bedacht war, mit ihren Ensembles einer theoretischen Grundlage wie der von Quiccheberg zu entsprechen. Der Unterschied zwischen den Theoretikern und ihren Werken und von tatsächlich aktiven Sammlern angelegten Beständen muss demnach bei der Konsultation entsprechender Quellen als Hintergrundfolie mitgedacht werden. Für Quicchebergs Traktat lässt sich diesbezüglich aber eine interessante Dichotomie beobachten: Er verfasste seine Abhandlung auf Basis von Besuchen und Berichten bekannter bereits existierender Zusammenstellungen.²³ Seine idealtypischen Theorieüberlegungen sind daher maßgeblich von Gemeinsamkeiten und Unterschieden individueller Ensembles beeinflusst. Da Quiccheberg seit 1559 am Hof Herzog Albrechts V. (1528–1579) in München beschäftigt war, ist aber davon auszugehen, dass zumindest diese Sammlung auch praktisch von seinen Theorien beeinflusst wurde, da er dort für Klassifizierung und Ordnung zuständig war, während er womöglich schon mit der Arbeit an seinem Traktat begann.²⁴

Rund einhundert Jahre nach dem Erscheinen der *Inscriptiones* veröffentlichte der Kieler Medizinprofessor und Sammler Johann Daniel Major (1634–1693) einige Schriften, in denen er sich theoretisch mit den von ihm als Kunst- und Naturalienkabinetten bezeichneten Beständen auseinandersetzt. Besonders beachtet wurden dabei bisher zwei seiner Veröffentlichungen: Einerseits die theoretische Schrift *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*, die Major 1674 und 1675 in vier Teilen veröffentlichte.²⁵ Ähnlich wie Quicchebergs Werk als Beginn der Museumslehre in Deutschland betrachtet wird, wird Major als ein Begründer der deutschen

21 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 3.

22 Vgl. ebd., S. 314. Daston und Park weisen in diesem Zusammenhang jedoch darauf hin, dass es hier durchaus gegensätzliche Ansichten gibt. Vgl. Daston, Lorraine und Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur, Frankfurt a.M.: Eichborn 2002, S. 482, Fußnote 41.

23 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 10.

24 Vgl. ebd., S. 7.

25 Vgl. Major, Johann Daniel: *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*, Kiel: Reuman 1674.

Museumswissenschaft angesehen.²⁶ Anders als das Traktat des 16. Jahrhunderts war Majors Text weit verbreitet, was vor allem darauf zurückzuführen ist, dass Michael Bernhard Valentini (1657–1689), als Mitglied der Akademie der Naturwissenschaften (der späteren Leopoldina, Nationale Akademie der Wissenschaften), diesen in sein Kompendium *Museum Museorum* einband.^{27,28}

Aus seiner Veröffentlichung über sein später eingerichtetes *Museum Cimbricum* von 1688 wird deutlich, dass Major bereits ein spezielles Kategoriensystem in Verbindung mit einem Zettelkasten zur Strukturierung und Beschreibung nutzte.^{29,30} Trotz der angedeuteten Spezialisierung und des Schwerpunkts der Theorien und Sammlungen auf Naturalien wird aus den Beschreibungen ersichtlich, dass das Ensemble unter anderem auch vergolde-

-
- 26 Vgl. Steckner, Cornelius: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrococosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 603–628, hier S. 610.
- 27 Vgl. Valentini, Michael Bernhard: *Museum Museorum, Oder Vollständige Schau-Bühne Aller Materialien und Specereyen: Nebst deren Natürlichen Beschreibung, Election, Nutzen und Gebrauch, Aus andern Material- Kunst- und Naturalien-Kammern, Ost- und West-Indischen Reiß-Beschreibungen, Curiosen Zeit- und Tag-Registern, Natur- und Artzney-Kündigern, wie auch selbst-eigenen Erfahrung*, Frankfurt am Mayn: Johann David Zuner 1704 II, S. 1–76.
- 28 Vgl. Steckner: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, S. 614.
- 29 Vgl. Major, Johann Daniel: *Kurtzer Vorbericht/betreffende D. Johann-Daniel Majors/ Der Medicin Professoris in Kiel/wie auch Hoch-Fürstl. Schleßwig-Holsteinischen Leib-Medici, Museum Cimbricum, oder insgemein so-genennte Kunst-Kammer/mit darzugehörigen Cimbrischen Conferenz-Saal*, Plön: Tobias Schmidt 1688.
- 30 Vgl. Steckner: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, S. 615.

te Kunstobjekte und Gemälde enthielt. Eine Zusammenschau von Kunst und Natur schließt sich bei ihm also nicht vollkommen aus.³¹

Weniger rezipiert und auch für die neuere Forschung bisher auffallend wenig relevant ist die Museumstheorie von Leonhard Christoph Sturm (1669–1719). 1704 erschien *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer* und ist gleichzeitig als Lehrbuch für Ritterakademien der Frühen Neuzeit und als Entwurf einer Museumsutopie konzipiert.^{32,33} Sturm bezieht sich in seinen Ausführungen auf die vorab erschienenen Veröffentlichungen Majors.³⁴

1727 thematisiert Caspar Friedrich Jencquel (geb. ca. 1705)³⁵ die bei Major beschriebene Zusammenschau auch in seinem Band *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*.³⁶ Mit seiner Theorie bezieht auch er sich auf die Veröffentlichungen Majors,³⁷ seine Ausführungen richtet Jencquel an Interessierte, die möglicher-

-
- 31 Vgl. ebd., S. 617. Diese Verbindung von Natur- und Kunstobjekten nimmt in der Erläuterung der Denkfigur Wunderkammer eine zentrale Rolle ein. Rainer weist jedoch darauf hin, dass sich in den Beschreibungen Majors Ausführungen finden, die darauf schließen lassen, dass dieser kein Befürworter des Miteinanders von Kunst und Naturobjekten war. Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 407.
- 32 Sturm, Leonhard: *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer: worinnen d. galanten Jugend, andern Curieusen u. Reisenden gewiesen wird, wie sie Galerien, Kunst- u. Raritäten-Kammern mit Nutzen besehen u. davon raisoniren sollen*, Hamburg: Schiller 1704.
- 33 Vgl. Dolezel, Eva: »Das ›vollständige Raritätenhaus‹ des Leonhard Christoph Sturm. Ein Modell für die Museologie des 18. Jahrhunderts«, in: Dolezel, Eva et al. (Hg.): *Ordnen, Vernetzen, Vermitteln: Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*, Acta Historica Leopoldina Nummer 70, Halle (Saale), Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2018, S. 21–47, hier S. 22.
- 34 Vgl. Steckner: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, S. 623.
- 35 In vielen Publikationen wird sich auf Jencquel auch unter seinem Pseudonym Neickel/Neickelio bezogen.
- 36 Vgl. Felfe, Robert: »Einleitung«, in: Felfe, Robert und Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin: Lukas 2006, S. 8–28, hier S. 11.
- 37 Vgl. Hofmann, Siegfried: »Das Orban'sche Museum in Ingolstadt«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 661–677, hier S. 671. Nike Bätzner geht davon aus, dass Jencquel sich mit seiner Abhandlung auch auf Quiccheberg bezieht. Vgl. Bätzner: »Expeditionen einer Ars

weise einen Besuch einer entsprechenden Einrichtung anstreben. Sie haben daher einen – wenn auch recht kompliziert anmutenden – Handbuch-Charakter.³⁸ Evident wird diese Orientierung am Aufbau der Theorie: Neben einer allgemeineren Betrachtung der Sammlungen enthält seine Abhandlung ein Kapitel mit dem Titel *Welche Raritäten-Kammern in Europa heutiges Tages berühmt seyn und an welchen Oertern ein curiöser Vorrath zu finde?*³⁹ In diesem, so deutet es schon der Titel an, führt Jencquel all jene Orte auf, an denen interessierte (»curiöse«) Personen Raritäten zur Betrachtung finden würden. Er ordnet diese alphabetisch nach dem jeweiligen Ort des Eintrages. Auch bei Jencquel zeigt sich noch einmal offenkundig das gesteigerte Interesse an Naturalien.⁴⁰

Diese Veröffentlichungen stellen also insgesamt eine wichtige Quellenlage für die heutige Betrachtung der Wunderkammer dar. Zwischen den Texten von Major, Jencquel und Sturm sind markante Bezugnahmen erkennbar, sodass sich Entwicklungen, auch im Kontrast zu Quicchebergs früher Veröffentlichung, nachvollziehen lassen. Sie alle eint die »Struktur aus idealem Verzeichnis, konkreter Nennung [von Sammlungen und Gegenständen, Anm. VA] und anleitenden Ratschlägen«⁴¹. Für alle aufgeführten Texte gilt auch, dass diese zu den wenigen Überlieferungen gehören, die eine Perspektive auf die theoretische Ebene der Wunderkammer zulassen, die mutmaßlich die Praxis

combinatoria«, S. 33. Eva Dolezel weist jedoch nach, dass Jencquel, Major und Sturm höchstwahrscheinlich keine Kenntnis von Quicchebergs Text hatten. Vgl. Dolezel, Eva: »Das Museum im Buch. Museologie um 1700«, in: Eming, Jutta et al. (Hg.): *Wunderkammern: Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*, Episteme in Bewegung, Band 29, Wiesbaden: Harrassowitz 2022, S. 237–255, hier S. 239.

38 Vgl. Leinkauf, Thomas: »Mundus combinatus« und »ars combinatoria« als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 535–553, hier S. 535.

39 Jencquel, Caspar Friedrich: *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*, hg. von Susan M. Pearce, *Museums and their Development*, Band 2, Nachdruck der Originalausgabe von 1727, Leipzig: Breslau/London: Hubert/Routledge 1999, S. 18.

40 Vgl. Zimmermann, Wolfgang: »Sammlungsgegenstände aus Natur und Technik der Kunstkammer Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1640–1675)«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 629–642, hier S. 639.

41 te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 40.

beeinflusste und von ihr inspiriert war. Von herausragender Bedeutung sind die Texte, weil sie eine Einordnung des Phänomens unternehmen, während dieses zeitgleich praktiziert wird. Sie betrachten die Sammlungen also nicht mit einem ausschließlich retrospektiven Verständnis, wie etwa Schlosser im beginnenden 20. Jahrhundert, sondern theoretisieren sie vor und während des Prozesses begleitend.

Weitere textuelle Überlieferungen, die sich explizit auf zusammengeführte Objektbestände beziehen, sind Inventare, die oftmals in Form von Listen angefertigt wurden. Meist kam die Aufgabe der Inventarisierung dem jeweiligen Verwalter zu. Derartige Aufzeichnungen wurden nicht selten nach dem Tod eines Sammlers angefertigt. Anhand einiger überlieferter Inventare lässt sich die Aufstellung der Dinge zum Zeitpunkt der Anfertigung daher ansatzweise rekonstruieren. Zum Beispiel finden sich im Nachlassinventar von 1596 der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. Beschreibungen der Gegenstände, die nach der Aufbewahrung innerhalb der Sammlungsmöbel sortiert sind. Hier sind auch Hinweise darauf enthalten, in welchem Schrank sie verwahrt wurden. Dies lässt Vermutungen über die Aufstellung als auch die Sortierungsmethoden innerhalb des weitgreifenden Ensembles zu. Auch das Gewicht der einzelnen Objekte ist in dieser Liste vermerkt. Für eine Kleingruppe silberner Objekte in einem Schrank mit grün gestrichener Rückwand hält der Verfasser beispielsweise folgendes fest:

Auf der rechten hand in casten bei der oberen stell
2 silberne pfannen, 1 silberne schepf- und ain faumb-
kölln, ain voglspisz, ain feuerzangen, ain prathaniczl,
ain wasserkeszl mit ain langen stil, darinnen ain
löffl, 6 mucheln, disz alles wigt 13 mark 4 lot.⁴²

Auf diese Weise konnte ein Wert des Nachlasses bestimmt werden, um diesen weiter zu verwalten, also beispielsweise an Erben zu übertragen. Die Gegenstände wurden listenartig aufgeführt, den jeweiligen Bezeichnungen wurde, wenn dies dem Verfasser bekannt war, auch ein Künstler oder eine Herkunft zugeordnet.

42 Nachlassinventar Erzherzog Ferdinands II. vom 30. Mai 1596, Innsbruck. in: Boeheim, Wendelin (Hrsg.): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (ab 1919 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien), Band 7/2, Wien: Holzhausen 1888, S. CCXXVI–CCCXIII, hier: S. CCLXXXI.

Für alle Inventare gilt es zu berücksichtigen, dass auch sie eine teils verzerrte Sichtweise auf die Sammlung wiedergeben dürften. So ist nachgewiesen, dass die Auflistung der Gegenstände in vielen Inventaren nicht der tatsächlichen Aufstellung in den Räumen entsprach.⁴³ Ein aus heutiger Sicht prominentes Beispiel hierfür ist das Inventar der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II., die dieser von etwa 1587 bis zu seinem Tod 1612 am Hof in Prag neben vielen anderen Sammlungsbereichen anlegte. Das Inventar ist auf 1607 datiert und nachträglich mit dem Hinweis auf das Jahr 1611 versehen worden. Bei dieser Niederschrift handelt es sich also um eine Aufzeichnung der dynamischen Sammlung, die über fünf Jahre zu Lebzeiten des Kaisers angefertigt wurde.⁴⁴ Dieser Umstand ist deshalb so beachtenswert, weil er Rückschlüsse darauf gibt, mit welcher Intention das Inventar verfasst wurde. So steht in diesem Fall nicht im Vordergrund, die genaue Anzahl und den Wert der Besitztümer des Kaisers zu bestimmen, um sie bei der Verteilung eines Erbes zu berücksichtigen oder den Verwalter bei Übergabe zu entlasten. Vielmehr handelt es sich um eine erkenntnisgetriebene wissenschaftliche Aufzeichnung der Sammlung. Dafür spricht auch, dass die Ordnung des Inventars systematisch ist. Die einzelnen Objekte werden nach »inhaltlicher und materieller Beschaffenheit«⁴⁵ gruppiert, sodass sie heute als wichtiges Zeugnis für die theoretische Ausrichtung der rudolfinischen Zusammenstellung dienen. In seiner Funktion geht das Inventar damit über die Verzeichnung der Bestände hinaus, indem eine Aufbereitung zum Zwecke der Übersichtlichkeit hergestellt wird, die viel mehr einem später üblichen Sammlungskatalog entspricht.⁴⁶

Solche Kataloge sind für verschiedenste Objektbestände seit dem 16. Jahrhundert, vor allem aber aus dem 17. Jahrhundert, überliefert. Hauptsächlich

43 Vgl. MacGregor, Arthur: »Die besonderen Eigenschaften der ›Kunstkammer‹«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 61–106, hier S. 61.

44 Vgl. Bukovinská, Beket: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweyer und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammer im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 228–253, hier S. 235.

45 Ebd., S. 235.

46 Vgl. ebd., S. 236.

wissenschaftlich geprägte Sammler publizierten in Katalogen ihren Besitz anhand von Zeichnungen und narrativen Beschreibungen über Herkunft, Vorbesitzer und mit den Objekten verbundene Geschichten und Wissensbestände.⁴⁷ Mit dem Aufkommen dieser Form von Publikation wurde ein entscheidender Beitrag zu einer gesteigerten Bekanntheit des dargestellten Ensembles geleistet. Sie dienten dem gelehrten Austausch, aber auch der Bekanntmachung des je eigenen Besitzes. Für ein ausgewähltes Besuchspublikum dienten die Kataloge als vorbereitende Lektüre vor dem Besuch, auf Basis derer sich gezielt Fragen zu den besonders interessanten Gegenständen stellen ließen. Eine Trennschärfe zwischen den hier vorgestellten textuellen Überlieferungen ist nicht gegeben und würde den dynamischen Bezügen der Textformen untereinander nicht gerecht. Entscheidend für die Betrachtung von Wunderkammern und Literatur im Rahmen der vorliegenden Studie ist die epistemische Verbindung zwischen den haptisch-räumlichen Sammlungen und den zugehörigen textuellen Veröffentlichungen.⁴⁸

Auch auf den in Traktaten, Inventaren und Katalogen enthaltenen Abbildungen sind die Repräsentationen der Sammlung keine sachgetreue Wiedergabe der tatsächlichen räumlichen Verhältnisse oder der Aufstellung der enthaltenen Gegenstände.⁴⁹ Meist als Kupferstich realisiert, finden sich in den Visualisierungen Abbildungen von Objekten, Präsentations- und Aufbewahrungsmöbeln, den entsprechenden Räumen und teilweise auch ihren Besitzern und Besuchern. Es ist davon auszugehen, dass man mit den Abbildungen sowohl darauf bedacht war, die Vorzüge der jeweiligen Zusammenstellung hervorzuheben und sie gleichwohl den jeweiligen idealtypischen Vorstellungen entsprechend darzustellen. Guiseppa Olmi hebt hervor, dass der Forschung nahezu keine Quellen vorliegen, in denen die jeweiligen Sammler darlegen, weshalb sie bestimmte Gegenstände in ihre Sammlung aufnahmen. Er

47 Vgl. Heyl, Christoph: »Maummenark, Meyney, Billingbing, Banana. Textualität, exotische Klangmanie und Imagination im Kuriositätenkabinett der Tradescants«, in: Felfe, Robert und Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin: Lukas 2006, S. 194–215, hier S. 196.

48 Vgl. Findlen: »The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy«, S. 65. Vgl. auch Schock, Flemming: *Die Text-Kunstkammer: populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der »Relationes Curiosae« von E. W. Happel*, Archiv für Kulturgeschichte, Band 68, Köln: Böhlau 2011, S. 188.

49 Als bisher einzig bekannte Ausnahme wird die Darstellung im Katalog zu Ole Worms *Museum Wormianum* betrachtet.

führt dies darauf zurück, dass sie darüber womöglich nicht grundsätzlich reflektierten, und stellt zur Debatte, ob nicht Leidenschaft das stärkste Motiv zur Anlage einer Sammlung gewesen sein mochte.⁵⁰

Dennoch dienen die Inventare, Kataloge und die jeweils enthaltenen bildlichen Darstellungen vielfach als Primärquellen für universitäre und museale Forschung und sollen es auch in dieser Arbeit, unter Berücksichtigung der entsprechenden Einschränkungen. In der musealen Forschung und Erhaltung der Objektbestände dienen die Inventare als Grundlage für sachgestützte Forschungsvorhaben. Sie bilden, in Kombination mit den teilweise erhaltenen und vielfach verstreuten Gegenständen, eine wichtige Grundlage für die Erschließung historischer Sammlungen. An dieser Stelle knüpft die zweite Perspektive, aus der die historischen Sammlungsformationen betrachtet werden, an. Auf Basis von erhaltenen Beständen kann eine auch sachgestützte Betrachtung von Wunderkammern Aufmerksamkeit auf jene Aspekte des Phänomens lenken, die durch die Fokussierung auf andere Quellen vernachlässigt würden.⁵¹ Für die vorliegende Studie werden daher ausgewählte Objekte aus den überlieferten Beständen der Kunstkammer im Wiener Kunsthistorischen Museum und die zugehörige Forschung in Hinblick auf ihre Rolle innerhalb der Wunderkammer befragt. Sie werden in die jeweiligen Ausstellungskontexte eingebettet und im Kosmos der unterschiedlichen Sammlungen ähnlicher Art verortet, um auf diese Weise Aufschluss zu erlangen über die spezifischen Strukturen frühneuzeitlicher Sammlungen und die mit ihnen verbundenen Wissenspraktiken.⁵²

Diese Perspektive der objektgestützten Forschung ist über weite Teile insbesondere für fürstliche Bestände möglich. Die Gegenstände dieser Personen-Gruppe sind weitaus flächendeckender für die Öffentlichkeit der Folgegenerationen erhalten geblieben als vergleichbare private Bestände. Ein Grund für dieses Ungleichgewicht in der Überlieferung ist die Kostbarkeit aus späterer

50 Vgl. Olmi, Giuseppe: »Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 169–189, hier S. 171.

51 Vgl. Ludwig, Andreas: »Materielle Kultur, Version 1.0«, *Docupedia-Zeitgeschichte*, 30.05.2011, http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur (zugegriffen am 17.02.2020).

52 Vgl. Link, Sarah Elena und Cornelia Weber: »Ein Forum für die Sammlungs- und Objektforschung«, in: *Materielle Kultur in universitäten und außeruniversitäten Sammlungen*, Humboldt-Universität zu Berlin 2017, S. 11–14, hier S. 12, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19236> (zugegriffen am 27.10.2022).

kunsthistorischer Perspektive: Als wertvoll betrachtet wurden vor allem diejenigen Dinge, die künstlerisch bearbeitete, hochwertige Materialien wie Edelmetalle, Kristalle und Schmucksteine enthielten – auch eingearbeitete Naturmaterialien wie Elfenbein und Korallen blieben auf diese Weise erhalten. Die Ensembles der Adelhäuser enthielten eine Vielzahl solcher Kunstgegenstände und kunstvoll verarbeiteter Naturmaterialien. In den Sammlungen nicht adeliger Personen waren aus finanziellen Gründen und programmatischem Interesse weniger Gegenstände dieser Art enthalten, und mehr unbehandelte Naturalien und als minder kostbar eingeschätzte Kunstgegenstände. Aus institutioneller Sicht wurde diesen Zusammenstellungen eine geringere Bedeutung für das Allgemeininteresse beigemessen als denen der Kaiser- und Königshäuser. Daher lag es in der Hand der Gelehrten und letztlich ihrer finanziellen Mittel, ob ihre Bestände nach ihrem Tod in einem zusammenhängenden Kompendium weiterverwendet und zugänglich gemacht wurden.

An dieser Schnittstelle ist für die Sammlung des dänischen Medizinprofessors Ole Worm (1588–1654) eine interessante Verbindung zwischen gelehrtem und adeligem Sammeln sichtbar geworden. Nach dem Tod Worms wurden seine persönlichen Bestände in die des Königs Frederik III. von Dänemark und Norwegen (1609–1670) übernommen. Auf diese Weise wurden sie zwar nicht insgesamt aufgelöst, büßten aber ihren speziellen Charakter einer Sammlung nach rein wissenschaftlichen Kriterien weitestgehend ein. Auch der Übergang der Naturalien in die königlichen Bestände rettete viele dieser Objekte nicht vor dem Schicksal der fehlenden Identifizierbarkeit, das so vielen anderen Kompendien dieser Art zuteilwurde. Eine Vielzahl der natürlichen Stücke in derartigen Ensembles dürfte schlicht vergangen sein, während die Individualität anderer zwischen zahlreichen sehr ähnlichen Dingen verloren ging.⁵³ War die Bedeutung des Besitzers und seines Werkes zu Lebzeiten schon anerkannt, stellte auch eine Schenkung an die gebildete Öffentlichkeit eine Möglichkeit des Konservierens dar. Der italienische Sammler Ulisse Aldrovandi (1522–1605) stiftete seinen Besitz 1603 dem Senat von Bologna, der diese im Palazzo Publico ausstellte, von wo aus er 1742 neu organisiert einer wissenschaftlichen Akademie übereignet wurde.⁵⁴

53 Vgl. Schepelern, Henrik Ditlev: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, *Journal of the History of Collections* 2 (1990), S. 81–85, hier S. 82.

54 Vgl. Findlen, Paula: »The Modern Muses. Renaissance Collecting and the Cult of Remembrance«, in: Crane, Susan A. (Hg.): *Museums and Memory*, Cultural Sitings, Stanford, California: Stanford University Press 2000, S. 161–178, hier S. 168.

Eine Ausnahme von dieser allgemeinen Tendenz stellt die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen in Halle/Saale dar. Die dortige Sammlung wurde im Umfeld der Stiftung und dem zugehörigen Pädagogikum zu dezidiert vermittelnden Zwecken von August Hermann Francke (1663–1727) im Jahr 1698 begründet. Mehr zufällig als intendiert behielt sie nach einer grundlegenden Neuordnung im 18. Jahrhundert ihren frühneuzeitlichen Charakter, geriet im 19. und frühen 20. Jahrhundert mehrheitlich in Vergessenheit und blieb daher mit kleineren Ausnahmen in ihrem Gesamtzusammenhang erhalten.⁵⁵ Sie stellt daher, gemeinsam mit den überlieferten Archivalien, die einen Einblick in ihre Geschichte geben, eine ansprechende Quelle für die Betrachtung der Wunderkammer als Denkfigur, vor allem in ihrer späten Ausgestaltung im beginnenden 18. Jahrhundert, dar.

All jene historischen Quellen informieren in Austausch mit der entsprechend vielfältigen Forschungsliteratur die Denkfigur Wunderkammer in ihren Facetten Sammlungsobjekte, Sammlungsräume, Systematisierungs- und Ordnungsprinzipien sowie Verkörperung durch den Sammler.

III.1 Sammlungsobjekte zwischen Singularität und Kanon

Quiccheberg teilt Sammlungen in seinem Traktat in die Bereiche Naturalia, Mirabilia, Artefacta, Scientifica, Antiquites und Exotica ein.⁵⁶ Anhand überlieferter Objekte und der Aufzeichnungen über sie werden die Ensembles und einzelnen Stücke fürstlicher Sammlungen des 16. Jahrhunderts sowie gelehrter Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in den Blick genommen. Die Objekte stellen den Kern der Wunderkammern dar. Sie sind es, die in den Räumlichkeiten aufbewahrt wurden und die speziell zur Ergänzung eines Ensembles in Auftrag gegeben wurden. Durch die Begegnung und Beschäftigung mit ihnen wurde Bedeutung hergestellt und Wissen konstruiert. Sie stellen daher den Nukleus der Denkfigur Wunderkammer dar, von dem ausgehend alle anderen Perspektiven betrachtet werden.

55 Vgl. Müller-Bahlke, Thomas J.: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle 2012, S. 20ff.

56 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 2.

III.1.1 Singuläre Objekte in der Ambraser-Sammlung

Im Ambraser Nachlassinventar von Erzherzog Ferdinand II. finden sich teils genaue Beschreibungen seiner Sammlungsgegenstände. An wissenschaftlichen Gerätschaften sind im Inventar beispielsweise mehrere Sonnenuhren, zeitmessende Uhren und Kompassse verzeichnet.⁵⁷ Ein versteinertes Stück Holz samt eines Keils zeugt von einer wundersamen Begebenheit: So wurde im Inventar festgehalten, dass ein Bauer eben jenes Holz an einem Feiertag hacken wollte. Ein Nachbar erzürnte sich darüber, aber der Bauer antwortete, dass der Heilige, zu dessen Ehren der Feiertag abgehalten wurde, ihm und seinen Kindern kein Essen beschert habe und er deshalb das Holz benötige. Kurz nach dieser Begebenheit sollen Holz und Keil versteinert sein.⁵⁸ Man kann also annehmen, das Stück verweise auf die wundersame Transformation in Folge der Aussage des Bauern und die damit möglicherweise implizierte religiöse Konnotation. In räumlicher Nähe zu diesem Objekt wurde auch der Strick aufbewahrt, mit dem Judas sich erhängt haben soll, und ein Zapfen der seltenen Zedernart, aus der der Tempel Salomos erbaut worden sein soll.⁵⁹ Ebenso interessierte sich Ferdinand II. für Besonderheiten menschlicher Art, was Porträts in seiner Galerie, die beispielsweise Haarmenschen, Zwerge oder Riesen abbildeten, bezeugen.⁶⁰

Bei aller Singularität, die den Wunderkammern durch ihre jeweilige Akzentuierung innewohnte, lässt sich, ausgehend von den aufgeführten Bereichen, ein bestimmter Kanon an Sammlungsstücken und vor allem Materialien ausmachen, der in nahezu allen Wunderkammern vertreten war und je nach künstlerischem Anspruch und wissenschaftlicher Perspektive Änderungen erfuhr.

57 Vgl. Boeheim (Hrsg): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, S. CCLXXXVI.

58 Vgl. ebd., S. CCXCV.

59 Vgl. ebd.

60 Vgl. Kirchweger: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, S. 50.

III.1.2 Naturalia in fürstlichen Sammlungen

Abbildung 1: Korallenkabinett, Kabinettschrank mit Korallen, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Schloss Ambras Innsbruck



© KHM-Museumsverband, Inv.-Nr. PA 961, <https://www.khm.at/objekt/db/detail/504897/> (zugegriffen am 12.07.2025)

Einen besonderen Schwerpunkt in fürstlichen Wunderkammern stellten künstlerisch bearbeitete, teils in Gold und Silber gefasste Naturalien dar. Seit dem frühen 16. Jahrhundert wurden in diesem Bereich Korallen als Material-

en für künstlerische Bearbeitungen in Inventaren verzeichnet.⁶¹ Ein Kabinettsschrank, der heute noch in der Rekonstruktion der Sammlung auf Schloss Ambras zu sehen ist, wird bereits im Nachlassinventar Erzherzog Ferdinands II. beschrieben:

Ain casten, von lauter perlmuternmuscheln gemacht, der casten mit schwarzen sammet gefuettert und mit gulden passeman prämbz, darinnen 2 spiegel, item acht corallenzingen, |clain und grisz, darunder die zwai weis, auf dem poden ain perlmueter, gestalt wie ain schif, in demselben schif 5 rot und leibfarb corallene fügen, umb das schif herbumb sein 12 fügen von lauter corallen, gestalt wi mörfisch, und fügen darauf siczend, die sein gestalt wie hundrosz und wallfisch.⁶²

Das mythologische Bildprogramm und die Wahl der Materialien rücken das Stück in die Nähe des Elementes Wasser.⁶³ Durch ihre intensive Farbgebung fallen vor dem Futter aus schwarzem Samt besonders die roten Korallen auf.⁶⁴

61 Scheicher, Elisabeth: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1995), S. 115–125, hier S. 117.

62 Vgl. Boeheim (Hg.): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, S. CCXCVI.

63 Es wird mit Vorsicht vermutet, dass es sich bei der Ursprungsausführung um einen »Festzug über das Wasser der Galathea oder der Venus« handeln könnte. Mit Bestimmtheit ist dies aber nicht mehr zu sagen, da dem Kabinett vor 1788 Figuren aus anderen Korallenkabinetten der Sammlung beigefügt wurden. Scheicher: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, S. 117f.

64 Thomas Raff beschreibt in seiner Materialikonologie für die Koralle eine enge Beziehung zwischen der Farbe als »sinnstiftende Eigenschaft« und dem Material, die beide in der Bedeutsamkeit rund um die Blutsymbolik kulminieren. Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Kunstwissenschaftliche Studien, Band 61*, München: Deutscher Kunstverlag 1994, S. 39. Jutta Person weist in ihrem kultur- und naturgeschichtlichen Portrait der Koralle darauf hin, dass die Verbindung zwischen Koralle und Blut nicht, wie vielfach behauptet, auf Ovids Metamorphosen zurückgeht, sondern wahrscheinlich auf deren Interpretationen durch die Renaissance-Malerei. Vgl. Person, Jutta: *Korallen: ein Portrait*, hg. von Judith Schalsansky, *Naturkunden No. 50*, Berlin: Matthes & Seitz 2019, S. 25. Hier unter Rückbezug auf Philippe Morels Studie »La chair d'Andromède et le sang de Méduse. Mythologie et rhétorique dans le »Persée et Andromède« (1996) und seinen Hinweis auf zwei Ovid-Übersetzungen des 15. Jahrhunderts, in denen die Färbung der Koralle mit dem Blut der Medusa in Verbindung gebracht wird.

Sowohl die Beschreibung im Inventar als auch das überlieferte Objekt zeigen auf, dass hier unbearbeitete Korallen neben geschnitzten Figuren aus Koralle verarbeitet wurden, sodass unklar ist, wo die Grenze zwischen Natur und Kunst verläuft.⁶⁵ Das Kabinett steht stellvertretend für eine ganze Reihe an Kunstwerken, die durch ihr Material und Bildprogramm die Grenze zwischen Kunst und Natur spielerisch überschreiten. Und auch die Korallen in natürlicher Form warfen Fragen zu dieser Grenzziehung auf.⁶⁶ In ihrem Ursprung im Wasser waren sie einer Pflanze gleich, doch einmal diesem Element entnommen, glichen sie in steinerner Form den Dingen der Mineralogie.⁶⁷ Diese metamorphischen Eigenschaften werden immer wieder in Hinblick auf Beschreibungen von Ovid betrachtet, der die Koralle in den Zusammenhang mit dem abgeschlagenen Kopf der Gorgo Medusa bringt, deren Blick versteinern konnte.⁶⁸ Plinius hebt diesen Wechsel in der Beschaffenheit der Koralle ebenfalls hervor und weist sogleich auf ihre gesundheitsförderlichen und schützenden Eigenschaften gegen Gefahren hin.⁶⁹ Die Korallen, wie sie im Kabinett hier Verwendung fanden, waren demnach vor allem auch wegen dieser hybriden Eigenschaften begehrt und kostbar.

-
- 65 Vgl. Bredekamp, Horst: »Die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweger und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 13–41, hier S. 32.
- 66 Vgl. Bredekamp, Horst: »Darwins Korallen«, in: te Heesen, Anke und Petra Lutz (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Band 4, Köln: Böhlau 2005, S. 77–87, hier S. 83; Böhme, Hartmut: »Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides«, in: Helas, Philine et al. (Hg.): *BILD/ GESCHICHTE: Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin: Akademie 2007, S. 57–72, hier S. 65.
- 67 Dass es sich bei Korallen tatsächlich weder um Pflanzen noch um Mineralien handelte, wurde im 18. Jahrhundert von Jean-André Peyssonnel entdeckt, der ihre Polypen als den wirbellosen Tieren zugehörig identifizierte. Vgl. Person: *Korallen: ein Portrait*, S. 8, 11f.
- 68 Vgl. Ovidius Naso, Publius, Erich Rösch und Niklas Holzberg: *Metamorphosen: lateinisch – deutsch*, Sammlung Tusculum, 14. Aufl., Zürich: Artemis & Winkler 1996, IV/745-752.
- 69 Vgl. Plinius Secundus, Gaius et al.: *Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus dem Wasser, Naturkunde lateinisch-deutsch/C. Plinius Secundus d.Ä.* Hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarb. mit Joachim Hopp und Wolfgang Glöckner; Buch 32, 2. erw. und bearb. Aufl., München: Artemis & Winkler 1997, S. 26–29.

Auch die Sammlung Kaiser Rudolfs II. enthielt eine bedeutende Anzahl solcher Dinge, die wegen ihrer magischen Kräfte gesammelt wurden. Unter ihnen Trinkbecher, die aus dem Horn eines Einhorns gefertigt worden sein sollten, oder aus Bezoaren, den Steinen aus dem Magen von Wiederkäuern.⁷⁰ Beide Materialien sollten gegen Vergiftung und Krankheit wirksam sein. Als emblematisch für viele der kunstvollen Objekte betrachtet werden kann das Oszillieren des Trinkbeckers zwischen vordergründig erkennbarem Nutzen und der prunkvollen Verzierungen, die eine tatsächliche Benutzung unmöglich machten.⁷¹

III.1.3 Kanonität der Objekte im Museum Wormianum

Die Titelpupfer von Ole Worms 1655 posthum erschienenem Katalog zu seinem Museum Wormianum zeigt eine Sammlung mit einem offenkundig wissenschaftlichen Schwerpunkt, die derartigen Prunk und Zweckfreiheit nicht beinhaltet.⁷²

Zu erkennen sind hier vor allem unbearbeitete Naturalia: Auf dem Boden und auf drei Regalbrettern aufgestellt sind diverse beschriftete Kästen. Sie scheinen unzählige kleine Bestandteile zu beherbergen, die nach Kategorien sortiert sind. Muscheln (Conchilia) finden sich dort neben Objekten, die auch aus dem Meer zu stammen scheinen (Turbinata, Mariana). Erkennbar sind hier auch Gegenstände, die die typische Form von Korallen aufweisen. Sichtbar sind auch Aufbewahrungskisten und angedeutete Dinge aus Metall (Metalia), Salze (Salia), Steine (Lapides) und Schwefel (Sulphura). Die Beschriftungen weisen auch auf pflanzliche Sammlungsstücke der Erde wie Hölzer (Ligna), Rinden (Cortices) und Wurzeln (Radices) hin. In kleineren Zwischenräumen

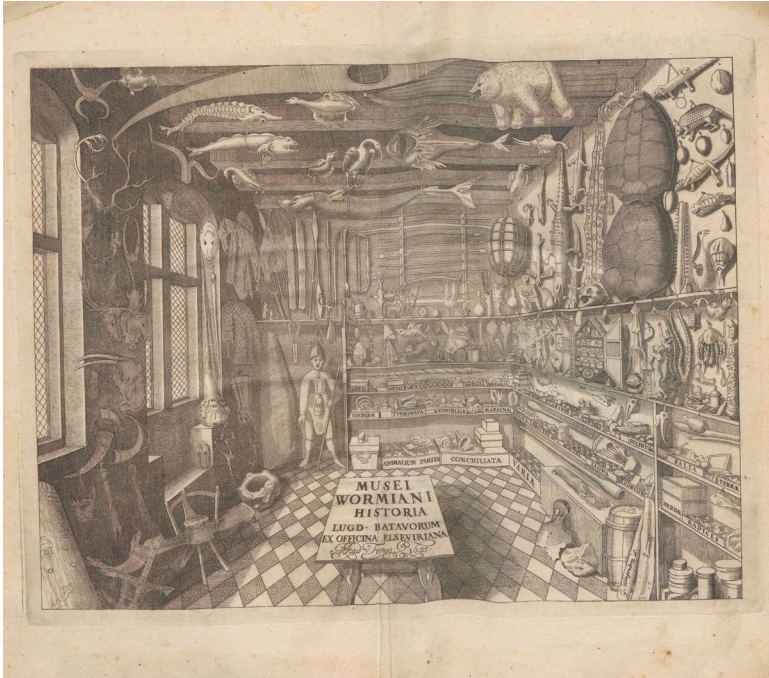
70 Wie beispielsweise dieser Deckelbecher, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer Inv.-Nr. 1113, <https://www.khm.at/objektdb/detail/87312/> (zugegriffen am 22.07.2020). Oder dieser Bezoar mit Goldfassung, um ihn in Flüssigkeiten zu tauchen, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer Inv.-Nr. 996, <https://www.khm.at/objektdb/detail/87195/> (zugegriffen am 22.07.2020).

71 Vgl. Scheicher: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstammer«, S. 116.

72 Ein komprimierter, auf die wundersamen Objekte fokussierter Überblick über den Katalog Worms findet sich bei Haftstein. Vgl. Hafstein, Vladimar Tr.: »Bodies of Knowledge: Ole Worm & Collecting in Late Renaissance Scandinavia«, *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology* 33/1 (2003), S. 5–19, hier S. 9–12.

an den Wänden finden sich Darstellungen von Eiern. Auch zahlreiche größere präparierte Tiere sind neben einzelnen Körperteilen verschiedener Tiere abgebildet.

Abbildung 2: Ole Worm, *Frontispiz Museum Wormianum*, 1655



© Universitätsbibliothek Heidelberg, O 257 B Folio RES, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/worm1655> (zugegriffen am 12.07.2025)

Hervorzuheben ist hier eine Gruppe von Tieren, die schon vor Mitte des 17. Jahrhunderts und noch mindestens bis in das ausgehende 18. Jahrhundert einen regelrechten Kanon der Wunderkammer bildete. Zu diesem gehörten vor allem teils noch nicht erforschte Tiere, die durch ihre Unbekanntheit auch von den Geheimnissen der natürlichen, bisher aus europäischer Perspektive weniger erforschten Welt zeugten. Schildkrötenpanzer waren beliebt, genau wie das ähnlich gepanzerte Gürteltier. In der Abbildung von Worms Museum fin-

den sich beide in engem Kontext an der rechten Wand oberhalb der Regale. Nahezu ikonisch für diese Gruppe und in gleich mehrfacher Ausführung bei Worm abgebildet ist das Krokodil. Obwohl die Tiere im 17. Jahrhundert bereits gut erforscht waren, rankten sich Erzählungen um ihr Wesen, die beispielsweise verlauten ließen, dass sie einerseits Menschen verspeist hätten und andererseits zu zähmen seien.⁷³ Typischerweise wird das präparierte Krokodil in den visuellen Darstellungen von Sammlungsräumen von der Decke hängend präsentiert. Die Einrichtung der Räume rekurriert auf diese Weise auf die Schutzfunktion, die den exotischen Tieren, in ihrer Wahrnehmung als das Böse, in Kirchenräumen zugesprochen wurde.⁷⁴ Evident wird anhand dieser Zusammenstellung der Anspruch der »Ordnung der Dinge als ein ubiquitär ausgreifendes, alle Aspekte der Schöpfung betreffendes Konzept«.⁷⁵

Ähnlich oft in bekannten Ensembles vertreten ist ein Objekt, das in Worms Sammlung mit einiger Wahrscheinlichkeit erstmals als die Naturalie bestimmt wurde, die sie eigentlich war: der Zahn eines Narwals. Abgebildet sind hier gleich mehrere dieser saganumwobenen Gegenstände. Auf dem zweiten Regalbrett an der Rückwand ist ein derartig länglich gedrehter Gegenstand zu finden, und auch an der Innenseite des Fensters links im Raum sind zwei Narwalzähne abgebildet. Der hintere Zahn wirkt bearbeitet, da er eine glatte Oberfläche und eine Art Griff aufweist, was ihn in unmittelbare Nähe zu menschengemachten Artefakten stellen würde und eine Form der Verbindung von Kunst und Natur, die für die Wunderkammer so programmatisch war, darstellt. Der vordere, größere Zahn ist noch mit dem Schädel des Tieres verbunden und verfügt über die typische gedrehte Struktur. Dieser Gegenstand illustriert auch, dass Worm erstmals die ursprüngliche Zuschreibung als Horn eines Einhorns widerlegte.⁷⁶ Dem Material wurden, auch nachdem Worm dessen eigentlichen Ursprung öffentlich gemacht hatte, nahezu magische Fähigkeiten zugeschrieben – beispielsweise sollte es, wie in Kaiser

73 Vgl. Müller-Bahlke: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, S. 93.

74 Vgl. Laube, Stefan: Von der Reliquie zum Ding: heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, Berlin: Akademie 2011, S. 83.

75 Siegel, Steffen: »Die »gantz accurate« Kunstkammer. Visuelle Konstruktionen und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit. Idee und Wirklichkeit der Kunstkammer«, in: Bredekamp, Horst und Pablo Schneider (Hg.): *Visuelle Argumentationen: die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, Reihe Kulturtechnik, München: Wilhelm Fink 2006, S. 157–182, hier S. 175.

76 Vgl. Scheicher: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, S. 124.

Rudolfs II. Trinkgefäß, vor Giften schützen. Auch nachdem das Material identifiziert war, wurde es über lange Zeit als Einhorn betrachtet.⁷⁷ Ein vermeintliches Horn eines Einhorns gehörte in den Habsburger Beständen zu den beiden unveräußerlichen Erbschätzen des Hauses, was illustriert, welche Bedeutung dem Material beigemessen wurde.⁷⁸

Neben diesen teils mythisch aufgeladenen Tierpräparaten, auch aus außereuropäischen Gegenden, finden sich in Worms Sammlung auch heimische Tiere. An der linken Wand zwischen den Fenstern hängen Körperteile wie Geweihe und Beine von Huftieren, die durchaus um Kopenhagen beheimatet gewesen sein dürften. Ähnlich verhält es sich mit dem Schädel eines Walrosses und den zugehörigen Stoßzähnen. Bei Worm finden sich diese in einem unbearbeiteten Zustand.⁷⁹ Auch in dieser stark auf Naturalien spezialisierten Zusammenstellung finden sich Dinge aus anderen Kategorien, wie sie beispielsweise bei Quiccheberg angedacht wurden.⁸⁰ Nach einigen Jahren wuchs das Interesse Worms für Artefakte, sodass in der Darstellung auch solche Objekte sichtbar sind, die heute zu Ethnographica gezählt werden: ein Kajak hängt von der Decke, recht zentral positioniert ist eine Figur in Inuittrachten⁸¹, und eine beträchtliche Anzahl an Pfeilen und anderen Jagdwaffen

77 Vgl. Holländer, Hans: »Spielarten begehrenswerter Dinge – Die Sammlung als Text«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweber und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 43–77, hier S. 69.

78 Vgl. das »Ainkhürn« (Einhorn), Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. WS XIV 2, <https://www.khm.at/de/object/100590/> (zugegriffen am 26.10.2022).

79 In der heutigen Kunstkammer des Wiener Kunsthistorischen Museums ist mit dem Leonard Kern zugeschriebenen Figürchen Pomona oder Abundantia ein Objekt aus dem gleichen Material erhalten, das die Perspektive auf die Verschmelzung von Kunst- und Naturbetrachtung zulässt. Vgl. Kapitel III.3.3.: Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Natur.

80 Worm hat diese Kategorien mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht aus Sammlungsphilosophien rezipiert. Vgl. Schepelern: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 84. Möglich erscheint eher, dass er auf seinen Reisen durch Europa, bei denen er auch berühmte Sammlungen (beispielsweise in Italien) besuchte, die Einordnung dieser wahrnahm und in Teilen für die eigene Kategorisierung nutzte.

81 Vgl. Steiner, Jürg: »Von der Kunst, Wunderkammern zu gestalten«, in: König-Lein, Susanne (Hg.): *Weltenharmonie: die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum 2000, S. 376–380, hier S. 376.

ist in einer entsprechenden Präsentationsarchitektur an der Rückwand angebracht. Ebenfalls an der Rückwand findet sich eine Urne, die noch heute in den Beständen des Nationalmuseums in Kopenhagen nachweisbar ist.⁸² Erkennbar sind im größten Regalfach an der rechten Wand auch zwei Gegenstände in menschlicher Gestalt: Im hinteren Bereich ist ein menschlicher Körper mit ausgestrecktem Arm zu erkennen, im vorderen Bereich ein Objekt, das aus zwei menschlichen Körpern in einer Hebefigur besteht.⁸³ Anzunehmen ist, dass es sich hierbei um Kleinplastiken handelt. Aus dem schriftlichen Teil von Worms Katalog wird ersichtlich, dass er die von ihm versammelten Dinge in die Kategorien Mineralien, Pflanzen und Tiere sowie Artefakte, also menschengemachte Produkte, einteilte.

Fürstliche und Gelehrtensammlungen bestanden also aus ähnlichen Materialien mit unterschiedlichem Schwerpunkt und in verschiedenen Stadien der Bearbeitung. Die Objekte stellen zwar den Kern der Sammlungsform dar, aber kein Aspekt der Wunderkammer kann isoliert von den anderen betrachtet werden. Im Folgenden ist daher das facettenreiche Netzwerk innerhalb der Raumkonstellation Wunderkammer aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten.

III.2 Wunderkammern als bedeutungsgenerierende Räume

Das kulturhistorische Phänomen Wunderkammer wird im heutigen Sprachgebrauch mit Räumen geringer Größe assoziiert. Eine Kammer bezeichnet im Normalfall einen kleinen Raum, vielleicht zum Abstellen etwaiger für den Alltag obsoletter Gegenstände. Ähnliches gilt für das Kabinett. Sammlungen, die einmal als Raritäten- oder Naturalienkabinett, Kunst- oder Wunderkammer bezeichnet wurden, könnten also leicht als kleine, einzelne Räume in heutige Vorstellungen eingehen. Historisch existierte die Wunderkammer jedoch in ganz unterschiedlichen räumlichen Konstellationen und Größenverhältnissen. Es wurde nicht ausschließlich in einzelnen Räumen gesammelt, vielfach wurden sogar ganze Raumkomplexe und -kompendien zum Zwecke der Akkumulation materieller Zeugnisse verwendet. Zwei gut dokumentierte Samm-

82 Vgl. Schepelern: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 81.

83 Hans Holländer erkennt in dieser Darstellung einen »Raub der Sabinerinnen«. Holländer: »Spielarten begehrenswerter Dinge – Die Sammlung als Text«, S. 76.

lungen, die im Spektrum der unterschiedlichen Ausmaße solcher Räumlichkeiten zu den größten ihrer Art gezählt werden, finden sich in der Geschichte des Hauses Habsburg. Sie wurden eingangs aus kulturhistorischer Perspektive des ausgehenden 18. Jahrhunderts und des 19. Jahrhunderts betrachtet.

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol begründete seine Sammlung im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts in einem Großteil des unteren Schlosses von Ambras in Innsbruck.⁸⁴ Neben der für diese Studie vor allem betrachteten Kunst- und Wunderkammer besaß Ferdinand II. eine sogenannte Rüstkammer und eine umfangreiche Gemäldegalerie. Doch die räumlichen Übergänge der Sammlungen waren fließend. Viele der Gemälde stellte er auch an den Wänden seiner Kunst- und Wunderkammer aus. Die Bibliothek war genuiner Bestandteil des Sammlungskomplexes. Sie umfasste rund 3500 Hand- und Druckschriften.⁸⁵ Beschreibungen der Ambraser-Sammlung aus den Lebzeiten des Erzherzogs sind nicht überliefert, weshalb davon auszugehen ist, dass es sich um Räumlichkeiten mit einem sehr exklusiven Zugangsrecht handelte.⁸⁶

Die von Kaiser Rudolf II. im Ausgang des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts angesammelten Besitztümer im Prager Hradschin sind bis heute sowohl Ausgangspunkt für Sagen, Vermutungen und literarische Produkte als auch wissenschaftliche Auseinandersetzungen. Aus dem 1607 bis 1611 abgefassten Inventar ist ersichtlich, wie groß und bedeutsam diese im zeitgenössischen Kontext gewesen sein muss.⁸⁷ Auch sie enthielt, im unteren Teil des Schlosses angelegt, eine Kunstkammer und eine Bibliothek. Die Kunstkammer war, anders als bei ähnlich bedeutsamen Ensembles üblich, zwar mit allen anderen Räumen der Sammlung des Kaisers eng verbunden, stellte aber eine für sich genommen eigenständige Zusammenstellung dar. Sie bestand aus insgesamt vier Räumen, von denen drei als die vordere Kunstkammer bezeichnet wurden

84 Zu Erzherzog Ferdinands II. Sammlungen vgl. exemplarisch das Kapitel *Sammlungen*. In: Haag, Sabine und Veronika Sandbichler (Hg.): *Ferdinand II.: 450 Jahre Tiroler Landesfürst*, Innsbruck: Haymon 2017, S. 77–106.

85 Alle Beschreibungen und weiterführende Hinweise zu dieser Sammlung finden sich bei Franz Kirchwegger. Vgl. Kirchwegger: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, S. 50.

86 Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 418.

87 Vgl. Kirchwegger: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, S. 51.

und auf etwa 60 Meter Länge eingeschätzt werden. Ein zusätzlicher Raum, etwa 33 Meter lang, wurde als die Kunstkammer bezeichnet.⁸⁸

Eliška Fučíková hat auf Basis des Inventars von 1607/11 und zweier etwas jüngerer Aufzeichnungen von 1619 und 1621, die nach dem Tod Kaiser Rudolfs II. angefertigt wurden, nachgewiesen, dass das erste Inventar anscheinend lediglich die Objekte aufführte, die in dem als Kunstkammer bezeichneten Raum untergebracht waren. Sie zieht daraus zwei Schlussfolgerungen: Einerseits geht sie davon aus, dass die Räume der vorderen Kunstkammer ein eigenes Inventar für das in ihnen untergebrachte Ensemble gehabt zu haben scheinen. Andererseits nimmt sie auf Basis von Niederschrift und Raumanordnung an, dass die Gesamtschau der Objekte, die Rudolf in seinen Kunstkammern versammelte, womöglich doppelt so umfangreich war, wie das älteste Inventar vermuten lässt.⁸⁹ Alle Ideen und Annahmen rund um die Sammlung beruhen somit auf den Kenntnissen eines begrenzten Ausschnittes.

Die wohl einzige bildliche Reproduktion einer Sammlung des 17. Jahrhunderts, deren Darstellung heute als weitestgehend verlässlich eingestuft wird, ist der gestochene Titel des Kataloges von 1655 zu Ole Worms Sammlung, dessen dargestellte Objekte schon eingangs Erwähnung fanden. Durch Rekonstruktionen auf Basis erhaltener Bestände Worms wurde nicht nur die Verlässlichkeit der Darstellung nachgewiesen, sondern auch berechnet, welche Größenverhältnisse der Raum gehabt haben dürfte.⁹⁰ Die Rückwand des Raumes

88 Zu den räumlichen Abmessungen und Anordnungen der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. vgl. Bukovinská: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, S. 232.

89 Vgl. Fučíková, Eliška: »The Collection of Rudolf II. at Prague: A Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?«, in: Impey, O. R. und Arthur MacGregor (Hg.): *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press 1985, S. 47–53, hier S. 51.

90 Eine erste Rekonstruktion anhand der Darstellung wurde im Berliner Martin-Cropius-Bau 1982 für die Ausstellung *Mythen der Welt* vorgenommen. Man setzte hier auf die Beschaffung nahezu aller abgebildeter Objekte. Vgl. Steiner: »Von der Kunst, Wunderkammern zu gestalten«, S. 378. Eine weiteres, ähnliches Projekt realisierte die Königliche Bibliothek in Kopenhagen 1988, entschied jedoch, nicht alle Originalobjekte auszustellen, da der Ansatz der Rekonstruktion war, den Betrachtenden einen Eindruck von einer Privatsammlung des 17. Jahrhunderts zu vermitteln und weniger die wissenschaftlich akkurate Nachverfolgung der einzelnen Objekte. Vgl. Schepeleyn: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 82.

hatte demnach eine Höhe von etwa 3,3 und eine Breite von 3 Metern.⁹¹ Es handelte sich also um eine weitaus kleinere Zusammenstellung als die zuvor dargestellten habsburgischen Beispiele. Dafür spricht auch, dass sie im Privathaus Worms angelegt war. Auf Basis des Stiches lässt sich nicht rekonstruieren, welches Ausmaß der gesamte Raum hatte, da der Chronist diesen aus Perspektive der gegenüberliegenden Wand abbildete. Denkbar ist indes, auch mit Blick auf die seitlichen Fenster, dass es sich um einen durchaus tiefen Raum, möglicherweise einen Korridor handelte.⁹² Der Eindruck, den die Darstellung vermittelt, ergibt sich aus dem Zusammenspiel der beschriebenen Räumlichkeit und den dort versammelten Dingen. Als Bindeglied fungiert die Sammlungsarchitektur. Auf dem Druck sind dies vordergründig die Regalböden, die im unteren Teil der Wände eingezogen sind, auf und an denen jeder erdenklich nutzbare Zentimeter zur Aufbewahrung der verschiedenen Gegenstände dient. Auch die baulichen Eigenheiten des Raumes werden zur Präsentation der Objekte genutzt: An den fünf Querbalken der Decke sind die Tierpräparate und das Kajak befestigt, zwischen und an den Fenstern hängen unterschiedlichste Geweihe. Die Fülle des Bestandes steht unübersehbar im Fokus, die gewählten Platzierungen der Dinge und zugehörige Beschriftungen sorgen dennoch für den Eindruck einer geordneten, wohldurchdachten Anlage. Anhand der sehr unterschiedlichen Ausmaße und Kontexte, in denen Räume zum Zwecke der Sammlungspräsentation genutzt wurden, lässt sich schon erahnen, wie divers auch die Funktionen und Ordnungsmotive einzelner Zusammenhänge waren.

III.2.1 Sammlungsräume der Repräsentation

In jeder Sammlung entstand ein dichtes Objektensemble, das eng mit der Person des Sammlers verknüpft war. Dieser traf alle Entscheidungen darüber, welche Stücke angeschafft werden sollten, welchen Standort innerhalb der Gesamtanlage ein jedes Stück erhielt und welche Informationen über diese geteilt werden sollten. Durch die Präsentation von Gegenständen aus unterschiedlichen Sphären markierten insbesondere fürstliche Sammler ihren

91 Vgl. Schepelern: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 82.

92 Vgl. ebd.

»weltumspannenden Besitzanspruch«⁹³. Wurden Gäste durch die Wunderkammern der Fürsten geführt, erschienen diese vor allem als Räume der Repräsentation. Durch die versammelten Pretiosen wurde unmissverständlich visualisiert, über welche finanziellen Mittel der Besitzer verfügt, welcher herausragende Kunstgeschmack die Zusammenstellung ermöglicht und wie weit sich sein Einfluss erstrecken musste, um besondere Materialien sein Eigen nennen zu können. Die Unterschiedlichkeit der versammelten Objekte symbolisierte Betrachtenden die herrschaftlichen Ansprüche, die die Fürsten für »alle Bereiche der Schöpfung«⁹⁴ beanspruchten. Impliziert ist durch die Versammlung der Naturalia ebenso ein Machtanspruch des Sammlers über die Natur.

Für Ensembles wie die des Mediziners Ole Worm zeigen sich ähnliche Auswirkungen. Auch sie fungierten als Räume der Repräsentation, die weniger auf herrschaftliche Machtdarstellung abzielten als auf die Darstellung der Gelehrtheit ihres Besitzers, sodass dieser nicht selten auch hohe gesellschaftliche Positionen bekleidete. Gleichzeitig kann auch hier der Besitz von Naturalia zum Zwecke ihres Verständnisses mit der Ausübung von Macht in Verbindung gebracht werden – in Form von Deutungshoheit über die zugrundeliegenden Prinzipien der natürlichen Welt. Wer über die Ausgestaltung einer Wunderkammer entscheiden konnte, profilierte sich auch durch die entgegengebrachte Anerkennung auf beruflicher und gesellschaftlicher Ebene.⁹⁵ Der Bezug zwischen repräsentativer Macht als Herrscher und einem wissenschaftlich konnotierten Anspruch zeigt sich auch in gegenseitigen Besuchen als ein »Ausdruck eines symbolischen Austausches zwischen Macht und Wissenschaft«⁹⁶. Der reine Besitz einer Sammlung eröffnete die Möglichkeit, in der sozialen Rangordnung bedeutend aufzusteigen.⁹⁷ Die Zusammenstellung der Gegenstände in den eigenen Räumlichkeiten zeigte nach außen,

93 Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, S. 39.

94 Walz: *Weltenharmonie: Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, S. 14.

95 Vgl. Rauch, Margot: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: Seipel, Wilfried (Hg.): *Die Entdeckung der Natur: Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Wien: Kunsthistorisches Museum 2006, S. 11–14, hier S. 14.

96 Vedder: »Museum/Ausstellung«, S. 153.

97 Vgl. Findlen, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, *Studies on the history of society and culture*, Band 20, Berkeley: Univ. of California Press 1994, S. 41.

dass die materiellen Voraussetzungen für Wissenserwerb gegeben waren, und ihre Zurschaustellung sorgte gleichzeitig dafür, dass die Reputation der Gelehrten sich maßgeblich verbesserte.⁹⁸ Möglich war dies durch die konsensuale Annahme darüber, dass die Aneignung und Anschauung von Objekten als notwendig in der Wissensgenerierung angesehen wurde.⁹⁹ Gleichzeitig zeigte das Privileg, eine eigentlich private Sammlung besuchen zu dürfen, eine exponierte hierarchische Positionierung an – dies war beispielsweise für Kunstschaffende und Wissenschaftler relevant, die die Objekte für ihre Profession nutzen durften.¹⁰⁰

III.2.2 Wechselwirkung: Wissenschaft und Wunderkammer

Schon die Ideen zur Sammlungsform, wie sie Samuel Quiccheberg in seinem Traktat von 1565 formulierte, zielten nicht allein auf die gesellschaftliche Repräsentation ihrer Sammler. Viel mehr wird aus seinen Aufzeichnungen ein Anspruch an Wissenschaftlichkeit innerhalb der Bestände und auch durch die Arbeit mit den Objekten deutlich.¹⁰¹ Der materielle Besitz der Gegenstände stellte die Voraussetzung für ihre Beobachtung und daraus folgend die eingehendere Beschäftigung mit ihnen dar. Auf diese Weise konnten die Räume, in denen die Dinge angeordnet wurden, auch zu denjenigen Räumen der Wissenschaft werden, in denen Fragen der Naturgeschichte nachgegangen wurde.¹⁰² Die Räume zeichnen sich durch ihre Nutzung von frühneuzeitlichen Naturforschern seit dem 16. Jahrhundert als jene aus, in denen durch praktische Arbeit mit den Gegenständen die Fragestellungen, Prinzipien und Vorgehensweisen der Naturwissenschaft begründet wurden.¹⁰³ Innerhalb dieser spezifischen Räume fand eine enge gegenseitige Bezugnahme innerhalb der Entwicklung von Sammlungs- und Wissenschaftspraxis statt.

98 Vgl. ebd., S. 3.

99 Vgl. Findlen, Paula: »Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 168–208, hier S. 199.

100 Vgl. Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 60.

101 Vgl. Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch*, S. 237.

102 Vgl. Findlen: »Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750«, S. 192.

103 Vgl. ebd., S. 191.

Der Anspruch an Letztere entspricht in den Wunderkammern nicht den Kriterien an moderne, aufgeklärte Wissenschaft. Evident wird dies beispielsweise daran, dass Quiccheberg für seine ideale Sammlung auch solche Objekte einbezieht, die nach späteren Maßstäben als bizarr gelten müssen.¹⁰⁴ Paula Findlen empfiehlt hier, die Vorgehensweisen innerhalb der Wunderkammern nicht vorschnell als unwissenschaftlich abzutun, sondern zu berücksichtigen, inwieweit die Praxen der Gelehrten eine Reflexion der frühneuzeitlichen Wissenschaftskultur waren, in der keine klaren Kriterien zur Wahrheitsfindung festgelegt waren.¹⁰⁵

Kaiser Rudolf II. hat innerhalb seiner komplexen Räumlichkeiten ein alchemistisches Labor unterhalten, das weit über die aktive Zeit des Sammelns hinaus Ausgangspunkt für Erzählungen war. Der Kaiser beschäftigte und konsultierte Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen in seinen Sammlungen, die am Hof wohnten und an Projekten der Alchemie, Mineralogie, Zoologie und Technik arbeiteten. Ein Beispiel für die intensiv betriebene Wissenschaft am Hofe Rudolfs II. ist die zoologische Malerei. Anhand von Tierpräparaten und lebendigen Tieren fertigten einige der Hofmaler des Kaisers eine Vielzahl an Naturstudien an. Im Inventar von 1607/1611 lassen sich diese, zu zwei Bänden zusammengefasst, nachweisen.¹⁰⁶ Es handelt sich bei diesen Darstellungen um eine verblüffende Symbiose aus Kunst, Natur und Wissenschaft. Im Medium der Malerei werden Objekte, die den Naturalia zuzuschreiben sind, dargestellt. Der Prozess des Malens integriert das Studium der teils noch unbekannteren Tiere und auch das entstehende Produkt ist letztlich sowohl ein beachtenswertes Kunstwerk als auch eine wissenschaftliche Quelle.¹⁰⁷ Die-

104 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 2. Sheehan beschreibt in diesem Zusammenhang beispielsweise »Kornähren, die auf wundersame Weise vom Himmel gefallen waren« oder den »Kopf eines mißgebildeten Kalbes«, die in der von Quiccheberg betreuten Münchener Sammlung Herzog Albrechts V. enthalten waren. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, S. 39.

105 Vgl. Findlen: Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy, S. 94.

106 Vgl. Bukovinská: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, S. 233, 242.

107 Vgl. Felfe, Robert und Maurice Saß: »Warum Naturalismen? Historisches Problem und methodische Herausforderung«, in: Felfe, Robert und Maurice Saß (Hg.): *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*, Naturbilder. Images of Nature, Band 9, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. VII–XXVIII, hier S. XXIII.

se Einheit der Bereiche Kunst, Natur und Wissenschaft ist auch für weitere Objektbestände, insbesondere aus den fürstlichen Wunderkammern des frühen 16. Jahrhunderts, relevant. Die Beschäftigung der Fürsten mit den Dingen ihrer Sammlung im Sinne eines Wissenschaftsanspruches des 16. Jahrhunderts widerspricht noch nicht dem repräsentativen Anspruch auf Unterhaltung. Allerdings ist die Vernetzung mit der Entstehung der modernen Naturwissenschaft begrenzt. Als Ausnahme muss hier Kaiser Rudolf II. gelten. Sein Ensemble war zwar durchaus auch darauf ausgelegt, seine Stellung zu repräsentieren, mit seinem Netzwerk aus bedeutenden Künstlern und Wissenschaftlern seiner Zeit lag jedoch ein Fokus auf ästhetischer und wissenschaftlicher Erkenntnis.¹⁰⁸ Sichtbar wird dies auch durch die Betrachtung des Inventars der Sammlung von 1607/1611: Eine von drei übergeordneten Gruppierungen stellen die Scientifica, die durch einen zugehörigen Fundus an Textquellen aus allen fachlichen Bereichen der damaligen Wissenschaften ergänzt wurde. Enthalten waren »historische, geographische, astronomische, zoologische, botanische, mineralogische Werke, Schriften über Kriegskunst und über alle nur möglichen Fächer und Wissenschaftsgebiete«.¹⁰⁹ Dass diese Literaturbestände nicht nur als Sammlungsobjekte fungierten, zeigt sich anhand von zahlreichen Fachausdrücken in lateinischer Sprache, die die einzelnen Beschreibungen der Gegenstände ergänzen und auf Erkenntnisse angesehener Wissenschaftler – teilweise auch mit Werkangabe, Titel und Kapitel zitiert – verweisen. In Bezug auf einige Schaustücke eines Meergewächses, die als »4 stuckh dreyerley sorten *plantae saxaeae*« beschrieben sind, wird beispielsweise auf die Namensgebung nach Carolus Clusius verwiesen: »wie sie *Clusius cap: VII. nent, lib: VI. staingewechs*«.¹¹⁰

108 Vgl. Bukovinská: »Die Kunstkammer Rudolfs II.: Umriss der Forschungsgeschichte und Bibliographie«, S. 233.

109 Bauer, Rotraud: »Die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag: Ein Inventar aus den Jahren 1607–1611«, in: Bauer, Rotraud und Herbert Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 72, Wien: Schroll 1976, S. XI–XXXVII, hier S. XIX.

110 Bauer, Rotraud und Herbert Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien: Schroll 1976, S. 1–140, hier: S. 16. Hervorhebungen im Original.

Abbildung 3: Caspar Friedrich Jencquel, Titelkupfer *Museographia*, 1727



© Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Phys. Math. I, 324

Auch viele Wunderkammern nicht adeliger Sammler wurden bereits mit einer ausgeprägten wissenschaftlichen Prämisse gegründet und können demnach als Laboratorium betrachtet werden. Die Räume der Wunderkammer sind wichtige Orte der Wissensgenerierung im frühneuzeitlichen Europa, in denen antike Paradigmen der Naturgeschichte die Bestrebungen der Sammler

rahmten.¹¹¹ Offenkundig nachzuvollziehen ist diese Rahmung bei Rückbezügen auf Aristoteles, Plinius' Naturgeschichte und Ovids Metamorphosen, die sich anhand der Betrachtung von erhaltenen Objekten virulent zeigen. Oft sammelten Apotheker oder Ärzte Naturalien, wie am Beispiel von Ole Worm illustriert wurde. Vielfach erforschten sie anhand ihrer Bestände die Einsatzmöglichkeiten in ihren jeweiligen Fachgebieten.¹¹² Aus dem therapeutischen Ansatz, Naturdinge wie Pflanzen und Mineralien zu sammeln, entwickelte sich schon Ende des sechzehnten Jahrhunderts langsam auch die eigenständige Disziplin der Naturgeschichte, also die Betrachtung der Gegenstände um ihrer selbst willen.¹¹³ Aus den Reihen der Apotheker wurde schließlich auch durch Forschungsarbeit maßgeblich dazu beigetragen, verderbliche Naturalien für lange Zeit haltbar zu machen. Durch die Entwicklung der Konservierung in Alkohol wurden die Objekte vor Einflüssen von außen geschützt, ohne sie innerlich verändern zu müssen.¹¹⁴ Der Anspruch innerhalb der Wunderkammern kann jedoch zweifelsohne als weitgreifender beschrieben werden. Das Sammeln diente hier vorrangig dem Zweck, Verständnis über die Zusammenhänge der gesamten Welt zu erlangen.¹¹⁵

Das titelgebende Kupfer von Caspar Friedrich Jencquels *Museographia* (1727) zeigt diesen stark fokussierten wissenschaftlichen Schwerpunkt, der sich für die Sammlungsform seit dem Übergang vom 17. in das 18. Jahrhundert zunehmend etablierte. Der Titelzusatz »Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern« lässt erahnen, welchen Schwerpunkt Jencquelfür die Ausführungen setzt: Er gibt eine Anleitung dafür, wie eine Sammlung sowohl verstanden (begriffen) als auch aktiv benutzt werden kann, um Verständnis zu ermöglichen.¹¹⁶

111 Vgl. Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 16.

112 Vgl. Rauch: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, S. 13.

113 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 186.

114 Vgl. Jahn, Ilse: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 475–500, hier S. 486.

115 Vgl. Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 3.

116 Eva Dolezel legt dar, dass die Sammlung bei Jencquel in ihrer wissenschaftlichen Funktion als das Instrument eines Händlers und Apothekers betrachtet werden kann, dem

Betrachtende der Darstellung nehmen eine leicht erhöhte Perspektive als Blick in den Sammlungsraum ein. Ein mit Fransen behangener, verzierter Vorhang rahmt die Öffnung, die den Blick in die Räumlichkeiten freigibt. Das architektonische Setting deutet auf die Exklusivität der Darstellung hin. Die Ikonografie des Vorhanges rückt die Darstellung in den Kontext von Leibniz' *Theatrum Mundi*: Extra für die Leserschaft des Werkes wird der Vorhang zu dieser Situation geöffnet. Seine schwere, dunkle Beschaffenheit weist darauf hin, dass das erneute Schließen – das einfach durch das Lösen der Schnüre im oberen Teil des Stoffes vonstattengeht – nicht allzu fern läge und die hier freigegebene Sicht wieder verhindern könnte. Der Einblick in die wissenschaftliche Situation wird auf diese Weise als intim und nicht selbstverständlich gerahmt. Unterstützt wird dieser Eindruck durch weitere architektonische Elemente: Zwei Pfeiler auf Sockeln, die einen Bogen als Durchgang tragen, begrenzen den Blick in den Raum. Ihre Maserung weist auf eine Beschaffenheit aus Stein, wahrscheinlich Marmor, hin. Dies gilt auch für den Boden des Raumes, in den zwei Treppenstufen führen, die so den Eindruck eines Podestes erwecken. Ein Gitter mit geschwungenen, verzierten Elementen grenzt Stufen und Sammlungsraum eindeutig voneinander ab und stellt auch optisch eine Begrenzung zwischen Betrachtenden und gezeigtem Raum dar. Insgesamt entsteht daher der Eindruck einer privilegierten, nahezu vornehmen Raumsituation.

Das Innere des Raumes ist im oberen Bereich ein Deckengewölbe, in dessen Zentrum das für frühneuzeitliche Sammlungsdarstellungen zum ikonografischen Kanon gehörende Krokodil hängt. Die linke Raumseite nimmt eine deckenhohe Bücherwand ein. Sie ist in vier Bereiche geteilt, die jeweils mit einer Plakette überschrieben sind. Erkennbar sind die Inschriften der vorderen Plaketten (*Logici* und *Astrae*). Diese sprechen für eine thematische Unterteilung der Schriften in unterschiedliche Wissensbereiche. Das unterste Fach jedes Regals enthält eine verschlossene Schublade, sodass weiterer Stauraum impliziert ist. Auf der rechten Seite des Raumes befindet sich ebenfalls eine möblierte Situation. Dort sind drei Regale in die Wand eingelassen und durch zwei Fenster voneinander getrennt. Die Regale haben ein verziertes Kopfteil und sind mit unterschiedlichen Gegenständen gefüllt. Das vordere Regal beherbergt Tierskelette, in der Mitte sind Fossilien und Muscheln enthalten und

es um die Bestimmung der Dinge geht. Vgl. Dolezel: »Das Museum im Buch. Museologie um 1700«, S. 241.

das hintere Regal ist, soweit dies auf der Darstellung zu erkennen ist, mit anatomischen Sammlungsstücken und Büsten gefüllt. Auch diese Regale haben weiteren Stauraum in Form einer Schublade im untersten Teil. Über jedem der Möbelstücke hängt ein eckiges Gemälde, scheinbar sind Naturdarstellungen auf ihnen angedeutet. Oberhalb der beiden Fenster hängen ovale Portraits.¹¹⁷ Ein weiteres solches Portrait ist auch im Hintergrund erkennbar. Es hängt über einem zentral zwischen zwei Fenstern platzierten Schrank, dessen unterer Teil aus zahlreichen Schubladen besteht. Der Schrankaufsatz birgt zwei Türen. Alle dargestellten Objekte und die Möblierung markieren den Raum markant als Sammlungsraum.

Der Lichteinfall, der nicht etwa durch die vier Fenster, sondern durch die frontale, vom Vorhang gesäumte Öffnung den vorderen Teil des Raumes erhellt, lenkt den Blick auf die zentral positionierte, einzige Person im Raum. Die Position der männlichen Gestalt – an einem langen Tisch sitzend, über ein Buch gebeugt – legt nahe, dass es sich um einen Benutzer, sehr wahrscheinlich den Sammler selbst, handelt. Der lesende Mann ist bei seiner Beschäftigung von zahlreichen Objekten umgeben, sie liegen im Halbkreis vor ihm auf dem Tisch verteilt. Gut erkennbar sind auf dem vorderen, beleuchteten Teil des Tisches ein kleiner Globus, ein Fossil, Tinte und Feder, ein Heft und eine Muschel. Die dargestellten Dinge und die Tätigkeit des Mannes in eben jenem Setting markieren ihn als wissenschaftlichen Benutzer der Räumlichkeiten. Auch die Leiter, die am zweiten Bücherregal lehnt, weist auf eine aktive Benutzung hin. Beinahe scheint es, als hätte der Sammler das gerade genutzte Buch zuvor mithilfe der Leiter aus dem obersten Regalfach entnommen. Seine Beschäftigung mit dem Gegenstand seines Interesses ist demnach durch eine Verbindung von diskursivem Wissen und der Beschäftigung mit materiellen Zeugnissen gekennzeichnet.

Das vormals rein diskursiv in Schriften umgesetzte Wissen ging durch die entstehenden Orte der Wissenschaft innerhalb der Sammlungen zu einem mehrheitlich visuell auf Basis von gezielter Objektbetrachtung begründetem Vorgehen über.¹¹⁸ Dieser Anspruch lässt sich bereits aus dem Titel des Kataloges zu Worms Museum ausmachen, der dort die Errichtung einer

117 Zu Portraitsammlungen innerhalb frühneuzeitlicher Sammlungsräume als »microcosm of society« vgl. Findlen: »The Modern Muses. Renaissance Collecting and the Cult of Remembrance«, S. 169.

118 Vgl. Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 193.

Zusammenstellung von Naturalien proklamiert, deren klare Absicht es sei, weg von hohlen Worten zu Wissen durch direkte Beobachtung zu führen.¹¹⁹ Insgesamt ist eine Veränderung des wissenschaftlichen Anspruches innerhalb der Sammlungskultur der Frühen Neuzeit zu erkennen. Fürsten haben in ihren prunkvollen Ensembles schon fokussiert ihre eigenen wissenschaftlichen Fragestellungen verfolgt. Eine Schärfung der Ansprüche zeichnet sich aber, wie bei Jencquel dargestellt, in den Zusammenstellungen der Sammler des späten 17. Jahrhunderts, die nicht zum Adel gehörten, ab.

Wunderkammern eröffneten im 16., vor allem aber im 17. Jahrhundert für etablierte Wissenschaftler, vermögende Sammler und Fürsten die Möglichkeit, sich selbst an ihren eigenen oder ihnen offenstehenden Sammlungen von wohlhabenden Fürsprechern wissenschaftlich weiterzubilden. In diesen Fällen, so zeigt der Besitz von Kaiser Rudolf II., handelte es sich um große Privilegien. Die Räume waren keinesfalls umfassend öffentlich zugänglich, sondern für diejenigen, die ihrer Benutzung bereits kundig waren.¹²⁰

III.2.3 Weitergabe von Wissen – Räume mit Bildungsanspruch

Ein pädagogischer Anspruch innerhalb der Sammlungskultur ist schon in Quicchebergs frühem Traktat nachgewiesen: Durch Klassifizierungen und Einteilungen der Gegenstände und vor allem die Verbindung zur Bibliothek wird der Bildungszweck seines utopischen Ideals ersichtlich.¹²¹

In einer Vielzahl von Sammlungen wurde nur wenigen Privilegierten Zugang gewährt. Ein beginnender Paradigmenwechsel im Bereich der Bildungsfunktion lässt sich im ausgehenden 17. Jahrhundert im Kontext einer beginnenden Institutionalisierung von Sammlungen ausmachen. Aller Wahrscheinlichkeit nach kam es in den von Adam Olearius (ca. 1599–1671) geführten Räumen der fürstlichen Gottorfschen Kunstkammer zu Vermittlungs- und Studiensituationen anhand des Objektensembles. Schon 1665 warb die Universität Kiel zu ihrer Gründung mit dem Zugang der Studierenden zu diesen

119 Übersetzt nach Schepelern: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 84.

120 Vgl. Fučíková: »The Collection of Rudolf II. at Prague: A Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?«, S. 52.

121 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 293.

Räumen zu Studienzwecken.¹²² Dieses Privileg konnte jedoch aufgrund politischer Auseinandersetzungen bereits ab 1675 nicht mehr in Anspruch genommen werden.¹²³ Als Konsequenz richtete Daniel Major sein Museum Cimbricum ein, das einen Zugang für die Öffentlichkeit vorsah und sich somit von den vormals nur semiöffentlichen Gelehrtenräumen maßgeblich unterschied.¹²⁴ Es formierten sich also auch dezidierte Räume der Bildung im Sinne von Wissensvermittlung an andere. Um den jeweils aktuellen Lehrstoff möglichst anschaulich zu vermitteln, wurde die Ordnung der Objekte entsprechend der aktuellen Literatur angelegt.¹²⁵

In der Sammlungstheorie Leonhard Sturms ist eine erstmals auch spezifisch pädagogisch ausgerichtete Form der Wunderkammer überliefert. Eine maßgebliche Neuerung zeigt sich schon in der Namensgebung seines Werkes: Das »Raritätenhaus« stellt sich als ein räumlich autonomes Ensemble dar, das nicht mehr wie bisher Teil der Privathäuser und Paläste der Sammler war.¹²⁶ In diesem von Sturm konzipierten, eigenständigen Haus sollten, so es denn umgesetzt würde, vor allem die Gegenstände der Naturgeschichte im Fokus stehen und nicht mehr wie noch zuvor künstlerische oder gar hybride Dinge. Deutlich wird daran ein veränderter Bildungs- und Wissensanspruch des 18. Jahrhunderts. Auch der vormals stark priorisierte Gesamteindruck des Ensembles sollte zu Gunsten der eingehenden Beschäftigung mit einzelnen Ausstellungsstücken zurücktreten. Das Zurücktreten des Gesamteindrucks der Sammlung bedeutet hier nicht, dass das Erkenntnisinteresse und somit die Lehrinhalte auf Einzelheiten fokussiert bleiben würde. Die Beschäftigung mit Einzelheiten sollte immer auch Erkenntnisse über die Gesamtzusammenhänge der Welt befördern.¹²⁷ Ein aussagekräftiges Beispiel für eine solche Lehrsammlung ist die Wunderkammer der Franckeschen Stiftung in Halle/

122 Vgl. Steckner: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, S. 608.

123 Vgl. ebd.

124 Vgl. Dolezel, Eva: Der Traum vom Museum: die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800: eine museumsgeschichtliche Verortung, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2019, S. 58.

125 Vgl. Jahn: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, S. 481.

126 Vgl. Dolezel: »Das ›vollständige Raritätenhaus‹ des Leonhard Christoph Sturm. Ein Modell für die Museologie des 18. Jahrhunderts«, S. 25.

127 Vgl. Siegel: »Die ›gantz accurate‹ Kunstkammer. Visuelle Konstruktionen und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit. Idee und Wirklichkeit der Kunstkammer«, S. 160.

Saale. Im ausgehenden 17. Jahrhundert wurde sie für den Realienunterricht an der dortigen Schule, dem Pädagogium, angelegt und aktiv in die Lehrpläne einbezogen.¹²⁸ Von diesem Schwerpunkt zeugen die vielen überlieferten Anschauungsmodelle aus den Bereichen der Astronomie, Mathematik und Mechanik.

Neben jenen Gruppen von Schülern, die regelmäßig anhand der Bestände ihrer Lehrmeister lernten, gab es auch temporäre lernwillige Besucher der Räumlichkeiten. Bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts waren es vor allem Gelehrte, die die Sammlungen auf der Suche nach Anschauung des »Fremden«¹²⁹ besuchten. Auch auf den Grand Tours junger Kavaliere standen die Wunderkammern als »Pflichtetappen«¹³⁰ auf den Reiseplänen. Sie wurden bis in das 18. Jahrhundert angesteuert und es entstand eine Vielzahl an Reiseliteratur,¹³¹ die auch eine Perspektive auf schon sehr viel früher angelegte Bestände,¹³² wie die Erzherzog Ferdinands II. in Ambras, zulassen.

III.2.4 Neugier und Staunen

Paulus Rainer beschreibt am Beispiel eines astronomischen Modells, das Johannes Kepler (1571–1630) auf Grundlage seiner Theorie zur Verbindung von platonischen Körpern und Planetenbahnen für die Sammlung des Herzogs Friedrich I. von Württemberg (1557–1608) entwarf, wie zentral wissenschaftliche Erkenntnis und Bildung im Zusammenhang mit typischen Sammlungsobjekten schon im 16. Jahrhundert gedacht wurde. Durch einen von Kepler entworfenen Pokal aus Emaille, Gold und Edelsteinen hätten Betrachtende von

128 Vgl. Müller-Bahlke: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, S. 15.

129 von Müller, Achatz: »Einleitung«, in: Cárdenas, Livia et al. (Hg.): *Keyßlers Welt: Europa auf Grand Tour*, Göttingen: Wallstein 2018, S. 7–13, hier S. 7.

130 Rauch: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, S. 14.

131 Diese umfangreichen Reiseliteraturen enthielten zwar »Wissens-, Wissenschafts- und Sammlungsbeschreibungen«, sind aber nicht unproblematisch, weil sich auch in ihnen Literarisierung und Faktisches verwoben zeigen. Müller: »Einleitung«, S. 10.

132 Henning Ritter beschreibt hier gar einen »Aufschwung des alten Sammelns« aufgrund von Tourismus und Handel. Ritter, Henning: »Das Ende des alten Sammelns. Von der Wunderkammer zum Museum«, in: Ritter, Henning: *Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler*, Berlin: Hanser 2014, S. 21–28. Zuerst veröffentlicht in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.07.2004, hier S. 26.

der Richtigkeit seiner Theorien überzeugt werden können.¹³³ Kepler versah die Pläne für sein Stück mit einer Besonderheit, die erahnen lässt, wie zentral die Evokation von Staunen und in dessen Folge Neugier für die Aspekte Wissen und Bildung in den Wunderkammern gewesen sein muss. Es scheint, als wäre für den Lehr- und Lerngegenstand auch ein unterhaltender, gar verblüffender Aspekt notwendig gewesen:

Als besondere Überraschung sollten die Halbschalen, die Planetenbahnen abgrenzen, jeweils mit unterschiedlichen Flüssigkeiten gefüllt sein, die am Pokalrand angezapft werden könnten. Aus dem Mondbecher hätte man Wasser, aus jenem des Saturn alten Wein oder Bier, aus dem des Jupiter guten Wein trinken können [...].¹³⁴

Durchaus denkbar ist, dass gerade diese überraschende Funktion des Objektes als Reaktion bei Betrachtenden Staunen hervorgerufen hätte. Damit wäre der Pokal in guter Gesellschaft in den Wunderkammern des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts gewesen. Staunen wurde hier kuratorisch geradezu provoziert. Die Reaktion konnte in den Sammlungsräumen auf unterschiedlichste Weise hervorgerufen werden. Vor allem die Fülle der Zusammenstellung unbekannter Dinge wird ehrfürchtiges Staunen bei jenen ausgelöst haben, die sie ansehen durften.¹³⁵ Wurde die Wahrnehmung dann auf einzelne Teile des Ensembles gerichtet, konnten auch diese Gründe für Staunen sein.

Im Inventar von 1607/1611 der Prager Sammlung Kaiser Rudolfs II. ist ein Objekt vermerkt, dessen Ausgestaltung mit hoher Wahrscheinlichkeit bei seinem zeitgenössischen Publikum Staunen hervorrief: In der Kategorie »VON UHREN UND DERGLEICHEN REDERWERCKEN.«¹³⁶ ist unter der Nummer

133 Vgl. Rainer, Paulus: »Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstkammerobjekt als Erkenntnisträger«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweber und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 79–105, hier S. 87f. Hier beschreibt Rainer auch, dass der Entwurf für den Pokal nicht umgesetzt wurde.

134 Ebd., S. 87.

135 Vgl. Hoppe, Brigitte: »Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 243–263, hier S. 244.

136 Bauer/Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, S. 110.

2189 vermerkt: »Mit einem uhrwerckh und uhhfzug ein silberne vergulte nave, die geht und umbkert«. ¹³⁷ Neben diesem Eintrag ist ein Schiff skizziert, es folgt außerdem der Hinweis, dass auf Folio 290 zu suchen sei. Neben einer weiteren Skizze eines Schiffes ist dort unter Nummer 1751 aufgeführt: »Das grosse silbern schiff mit den trometern, welchs man kann wie ein uhr auffziehen, das auff einem tisch geht«. ¹³⁸ Ein ebensolches Schiff ist in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien überliefert, ¹³⁹ sodass beide Einträge als dem gleichen Gegenstand zugehörig identifiziert werden konnten. Es handelt sich um einen Automaten aus der Werkstatt des Uhrmachers Hans Schlottheim, datiert auf das Jahr 1585. Der Automat besteht unter anderem aus vergoldetem Silber, die Segel des Schiffes sind in Öl mit neptunischen Motiven bemalt. An Deck sind Musikerfiguren inszeniert, die entweder mit Trommel oder Trompete ausgestattet sind. Auch Kaiser Rudolf II. selbst ist als Figur an Deck Teil dieser kleinteiligen und filigranen Darstellung. Der Kaiser präsentierte dieses Stück wahrscheinlich auf Tafeln oder Tischen. Dabei fuhr der Automat, angetrieben von einem Uhrwerk, auf und ab, während die Figuren auf dem Schiffsdeck sich entsprechend des ihnen zugehörigen Musikinstrumentes bewegten. Gleichzeitig erklang ein passendes Musikstück aus dem Inneren des Schiffes. Den Höhepunkt der Vorstellung bildete sicher der Abschluss der Bewegungen, wenn aus den seitlichen Kanonen des Schiffes gefeuert wurde. Auch wenn dieses Stück von einer vordergründigen Nutzlosigkeit gekennzeichnet ist, wird in dieser »Zweckfreiheit« ¹⁴⁰ Schöpfungsnahe ausgedrückt.

Diese Verknüpfung mit einer schöpferischen Handlung verbindet das Staunen eng mit der Repräsentationsfunktion einer Sammlung: Die erstaunte Reaktion des Publikums über die besonderen Eigenschaften eines präsentierten Objektes wurde gleichzeitig zur Anerkennung für den Sammler, der einen solchen Gegenstand beschafft oder beauftragt hatte. ¹⁴¹ Ein solches Staunen als Reaktion auf die Betrachtung eines außerordentlich seltenen Dinges, eines besonders virtuosen Kunstwerks oder aufgrund des Wissens des Besitzers bezüglich der Benutzung eines kniffligen mathematischen Instruments kann

137 Ebd., S. 113.

138 Ebd., S. 93.

139 Automat in Form eines Schiffes, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv.-Nr. 874, <https://www.khm.at/de/object/1b2cf3f904/> (zugegriffen am 26.10.2022).

140 Bredekamp, Horst: »Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs (1993)«, in: Probst, Jörg (Hg.): *Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden.*, Berlin: Wagenbach 2007, S. 121–135, hier S. 128.

141 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 314.

nicht allein auf affektiv-emotionale Faktoren zurückgeführt werden. Wurden Besucher in die Sammlungsräume des 16. und 17. Jahrhunderts gebeten, dann handelte es sich immer um gesellschaftlich reglementierte Situationen. Es ist davon auszugehen, dass der Adel von seinen Gästen gemäß gesellschaftlicher Konventionen auch erwartete, dass diese über die ihnen präsentierten Objekte ins Staunen gerieten. Dem Staunen kommt also auch ein habituellem Aspekt zu, der auf die Kenntnisse und den gesellschaftlichen Stand der Besuchenden verweist.

Ähnliches gilt für wissenschaftliche Sammler, die durch den Besitz von Dingen, die eng mit Wissen verknüpft waren, danach strebten, Bewunderung für ihre Bildung auszulösen.¹⁴² Das Staunen hat in den Wunderkammern also eine lange Tradition, deren Wahrnehmung sich eng verknüpft mit dem Wissensanspruch entwickelte. Die zeitgenössische Psychologie der Frühen Neuzeit betrachtete das Staunen als den Auslöser von Neugierde, wobei der Verbindung beider Aspekte heute eine hohe Bedeutung für die wissenschaftliche Erschließung der Natur beigemessen wird.¹⁴³ *Neugier* war in der Frühen Neuzeit eine Eigenschaft, die auch im Sinne der Ökonomie und des Konsums stark gemacht wurde.¹⁴⁴ Lange löste dabei die Unkenntnis über die Funktionsweise, Herkunft oder den Nutzen von Objekten ein Staunen und dann den Drang, dieses zu verstehen, aus. Mit der zunehmenden Akzentuierung von Wissenschaftlichkeit im Sinne der Aufklärung innerhalb der Sammlungsräume veränderte sich auch die Konnotation von Staunen und Neugier. Nicht mehr das Seltene und Rare stand im Fokus der Aufmerksamkeit, sondern die Neugier galt den Regelmäßigkeiten, sodass das Gewöhnliche zunehmend so untersucht wurde, als wäre es nun das Staunenswerte.¹⁴⁵ Die Äußerung von Erstaunen wurde daher nahezu reglementiert und von der Neugierde getrennt. Staunen aufgrund von Unwissen wurde im 18. Jahrhundert mit Leichtgläubigkeit in Verbindung gebracht.¹⁴⁶

Nichtsdestotrotz erhielt sich auch in dieser Zeit noch der rege Tourismus rund um Sammlungen, die einmal angelegt wurden, um Staunen auszulö-

142 Vgl. ebd., S. 186, 315.

143 Vgl. Daston, Lorraine: »Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrococosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 35–59, hier S. 45.

144 Vgl. ebd., S. 37.

145 Vgl. ebd., S. 52.

146 Vgl. ebd., S. 54.

sen.¹⁴⁷ Dies schlägt sich 1727 in Jencquels *Museographia* nieder. Im letzten Teil seiner Zusammenstellung listet er 25 Regeln auf, die denjenigen dienen sollten, die im Begriff waren, eine solche Sammlung aufzusuchen. Zwei dieser Regeln beziehen sich explizit auf das nach Jencquel richtige Maß des Staunens. Unter Punkt 14 ruft er dazu auf, nur solche Gegenstände zu bestaunen, die wirklich besonders waren, um sich selbst nicht als unwissend zu enttarnen und darüber hinaus lächerlich zu machen.¹⁴⁸ In Ergänzung dazu hält er in Punkt 15 fest, dass auch zu große Zurückhaltung zu vermeiden sei, um einerseits den Führer nicht zu verärgern und andererseits die eigene Kennerschaft der Objekte zu bekräftigen, damit man abermals nicht als unwissend gelte.¹⁴⁹ Von Staunen ausgelöste Neugier in ihrer unkontrollierten oder reglementierten Ausprägung hatte demnach einen bedeutenden Anteil in der Entwicklung von Wunderkammern als Räumen der Repräsentation und Wissenschaft. Neugier und ihr jeweiliges Ansehen beeinflusste, welche Gegenstände für die Wissenschaft von Interesse waren und somit untersucht wurden.¹⁵⁰ Gleichzeitig waren diese Gegenstände auch immer jene, die im Netzwerk des Sammelns besonders gefragt waren, daher vermehrt beschafft und produziert wurden, sodass auch ein ökonomischer Einfluss dieser Entwicklung nicht unerheblich war.

III.3 Wissensordnung Wunderkammer

III.3.1 Beziehungsgeflecht Wunderkammer

In den Wunderkammern wurden faktische und mentale Räume der Repräsentation, der Wissenschaften und der Bildung geöffnet. Raumfragen sind in ihnen auch in der Realisierung von Ordnung zentral. Die Anordnung der versammelten Gegenstände stand immer in direkter Abhängigkeit zu den räumlichen Gegebenheiten. Es waren oftmals praktische Abwägungen, die eine Ordnungsstruktur innerhalb der Räumlichkeiten entstehen ließen: Welche Objek-

147 Vgl. Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 29.

148 Vgl. Jencquel: *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*, S. 456.

149 Vgl. ebd.

150 Vgl. Daston: »Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft«, S. 50.

te ließen sich an welchem Platz der zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten am besten aufbewahren? Wie konnten möglichst viele Dinge gut sichtbar platziert werden? Welche Stücke benötigten ein Gefäß zur Aufbewahrung?

Eingangs wurde bereits dargestellt, dass Quiccheberg die Einordnung der Sammlung in unterschiedliche Klassifikationen vornahm. Auch in der Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts können systematische Klassifikationen in Inventaren nachgewiesen werden. Das wohl umfangreichste erhaltene Inventar von 1607/1611 führt die Dinge der Sammlung Kaiser Rudolfs II. aus der Prager Burg nach einem »systematischen geistigen Konzept«¹⁵¹ auf.

Die zugrunde liegende Systematik kann bei der vorhandenen Fülle der Bestände schwerlich durch den Blick des Verfassers auf sie ersonnen worden sein. Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass die Gliederung des Inventars in *Naturalia*, die größte Objektgruppe, *Artificialia* und *Scientifica* sogar von Rudolf II. selbst vorgegeben wurde. Er und die für ihn arbeitenden Gelehrten können als »geistige Quelle des Systems«¹⁵² betrachtet werden. Es entsteht der Eindruck, dass ein vordergründiger Zweck dieses Inventars, das während der aktiven Sammlungstätigkeit des Kaisers angefertigt wurde, die Niederschrift des inhärenten Konzeptes gewesen sein könnte.¹⁵³ Dies ist umso plausibler, wenn man bedenkt, dass die räumliche Anordnung der Gegenstände im wahrsten Sinne des Wortes einer Randerscheinung gleicht: Sie lässt sich lediglich durch teils nur mit Bleistift eingetragene Randverweise innerhalb der theoretischen Einordnung nach Material oder Sachzusammenhängen der Objekte nachvollziehen.¹⁵⁴ Für die Untergruppe »VON UHRN UND DERGLEICHEN REDERWERCKEN.« ist angemerkt, dass zwei wissenschaftliche Gegenstände zum Messen von Zeit, darunter »Ein groß Uhrwerck mit einem *astrolabio* sambt dem jahrzaiger herumb, darauf ein *sphera* sambt ihren *circulus planetarium* samt anderer zugehor [...]«¹⁵⁵, sich nicht wie mehr als fünfzig andere Objekte dieser Gruppierung in Schränken (hauptsächlich in Schrank Nr. 14) befanden, sondern auf einer Tafel platziert waren. Mutmaßlich wurden die Gegenstände ungleich mehr benutzt oder ihr Wert wurde größer eingeschätzt als derjenige vergleichbarer Stücke, worauf auch der Verweis auf den

151 Bauer (Hg.): Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, S. XVI.

152 Ebd., S. XXIX.

153 Vgl. ebd., S. XV.

154 Vgl. ebd., S. XXVII.

155 Alle Zitate in diesem Satz: Bauer/Haupt (Hg.): Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, S. 110. Hervorhebungen im Original.

Hersteller Jobst Bürgius und der Zusatz auf eine mögliche Schenkung »von h. von Braunschw: Ihr Mt. verehrt«¹⁵⁶ deuten.

Quicchebergs Traktat folgend, begann man, das Arrangement der Sammlung im Raum in Abhängigkeit von einer zu präsentierenden Ordnung zu verstehen.¹⁵⁷ Die vorhandenen Objekte dieser Sammlungen werden innerhalb des Traktates theoretisch klassifiziert und daher einer gedachten Trennung unterzogen. Allerdings argumentiert Arthur MacGregor, dass diese Klassifikationen nicht als das herausragende Merkmal der Wunderkammern verstanden werden können. In der Praxis waren die Sammlungsstrukturen wesentlich durchlässiger, als es die Klassifikationen der Inventare vermuten lassen.¹⁵⁸ Wenn heute also die Systematik einer Wunderkammer betrachtet wird, dann kann – wie am Beispiel der rudolfinischen Bestände gezeigt – das theoretische Konzept, das sich im Inventar abzeichnet, nicht bruchlos auf die räumliche Darstellung übertragen werden.

Wie bereits aus der exemplarischen Darstellung einiger Gegenstände und der verschiedenen verknüpften Wissensbereiche deutlich wurde, zeichneten sich Wunderkammern als faktische Räume durch die in ihnen versammelte Vielfalt aus. Diese erscheint nicht ausschließlich in Form der singulären Stücke, anhand derer sich spezifische Fragestellungen und Denkprozesse initiieren, sondern vor allem durch das unerschöpfliche Beziehungsgeflecht der mannigfaltigen versammelten Dinge. Die Sammlungen können daher als Gewebe betrachtet werden, deren einzelne Verbindungen immer neu und je nach Betrachtungsweise akzentuierbar waren.

Aus dem 1596 abgefassten Nachlassinventar der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. ist ersichtlich, in welchem Zusammenhang und auch in welchem räumlichen Kontext die Stücke geordnet waren. Der Verfasser des Inventars leitet die Beschreibung des von ihm als in der großen Kunstkammer verorteten Sammlungsbereiches ein, indem er festhält, dass sich in diesem Raum achtzehn unterschiedliche Schränke befänden. Von der Decke des Raumes und an den Wänden hingen Tierpräparate, darunter ein großes Krokodil, mehrere kleine ausgestopfte Krokodile, zwei Zungen von großen Fischen, ein gehörnter Hase, unterschiedliche Hörner und aus heutiger Perspektive bizarr anmutende Präparate wie ein doppelter Kalbskopf samt zwei Paar Augen und zwei Mäu-

156 Ebd.

157 Vgl. Hüllen, Werner: »Reality, the museum, and the catalogue: A semiotic Interpretation of early German texts of museology«, *Semiotica* 80/3 (1990), S. 265–276, hier S. 267.

158 Vgl. MacGregor: »Die besonderen Eigenschaften der ›Kunstkammer‹«, S. 75.

lern.¹⁵⁹ Auch innerhalb der Schränke ist detailliert beschrieben, wo sich ein Gegenstand bei Aufzeichnung des Inventars gerade befunden hat. Für die ersten beiden beschriebenen Schränke (der erste mit blauer, der zweite mit grüner Rückwand) werden Gefäße aus Bergkristall oder Naturmaterialien wie Horn, jeweils gefasst in Gold und Silber, aufgelistet. Im sechsten Schrank verzeichnet sind »von stain allerlei bilder und andere sachen«¹⁶⁰. Das vorherrschende Ordnungskriterium innerhalb der Schränke war also erkennbar das Material der Objekte.

Nur schwer lässt sich auch anhand dieser detaillierten Aufzählung der Dinge nachvollziehen und rekonstruieren, wie vielfältig sich die Bezüge für Betrachtende dargestellt haben müssen. Paulus Rainer geht aber zumindest davon aus, dass die Fülle der Gegenstände in der Ambraser-Sammlung auf den ersten Blick wahrgenommen werden konnte.¹⁶¹ Diese Annahme lässt sich sehr wahrscheinlich auf die Mehrheit der Wunderkammern übertragen. Sie ist plausibel, wenn von der Präsentation in einem Raum ausgegangen wird – andernfalls begrenzt sich diese perzeptuelle Wahrnehmung der Objekte zwangsläufig auf den jeweils sichtbaren Teilbereich des Gesamtensembles. Davon auszugehen, dass durch ein erstes Überblicken der räumlichen Inszenierung des Inhaltes auch ein Erfassen der Vielzahl an zugrunde liegenden Bezugnahmen innerhalb der Wunderkammern einsetzte, würde ihre Systematiken stark verkürzen. Vielmehr regt das angelegte Beziehungsgeflecht, das einer vielschichtigen Intertextualität gleicht, dazu an, die unterschiedlichen Objektnachbarschaften nacheinander und immer wieder in neuen Kombinationen wahrzunehmen.¹⁶² Gemeint ist hier keinesfalls eine vorgegebene Reihenfolge der Wahrnehmung, die zu einer gesteigerten Einsicht oder der Lösung einer spezifischen Fragestellung führen würde.¹⁶³ Einem ersten Blick in die Sammlungen folgte ein detailliertes Erschließen, in Schubladen

159 Vgl. Boeheim (Hrsg): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, S. CLXXIXff.

160 Ebd. S. CCLXXXVI.

161 Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 415.

162 Zur Betrachtung der Sammlungsform als Text vgl. Holländer: »Spielarten begehrter Dinge – Die Sammlung als Text«.

163 Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 415.

und Schrankfächern verbargen sich weitere Ebenen, deren Zusammenhänge nur durch gezieltes Öffnen der Möblierung einbezogen werden konnten. Die Vielfalt der Stücke und ihre gegenseitige Kontextualisierung fungierte gerade innerhalb der frühen Wunderkammern wie der Ferdinands II. wohl eher als eine Art Initiationsraum für Denkprozesse.¹⁶⁴ Selbstverständlich gingen Sammler auch anhand einzelner Gegenstände individuellen und übergeordneten Problemstellungen nach, dies zeigt ja schon die Funktionalisierung der Wunderkammer als Raum der Wissenschaft merklich. Aber gerade durch die Komplexität und Variabilität der sinnlich wahrnehmbaren Zusammenhänge ergab sich vor Ort ein fruchtbares Klima, das maßgeblich zur Lösung dieser Probleme beitragen konnte.¹⁶⁵ Eine interessante Parallele ergibt sich hier auch zu Quicchebergs Traktat, dessen tatsächlicher Nutzen sich gerade aus den Querverweisen innerhalb des Textes ergeben haben muss.¹⁶⁶ Für Quiccheberg ergänzt sich an dem Beziehungsgeflecht ein weiteres systematisches Moment der räumlichen Sammlung: ihre Bewegtheit.

III.3.2 Bewegliche Ordnungen

Durch eine kontinuierliche Bewegtheit der Objekte sollten immer neue Assoziationen entstehen, die letztlich zu Erkenntnis führen würden.¹⁶⁷ Auch für diesen Aspekt der Denkfigur Wunderkammer erweist sich das rudolfinische Inventar von 1607/1611 als besonders ergiebige Quelle. Durch die begleitende Anfertigung während der aktiven Zeit des Kaisers sind innerhalb der Systematik immer wieder Einträge über Neuzugänge in den Jahren 1608 bis 1611 verzeichnet. Durch derartige Hinweise ist beispielsweise überliefert, dass der Kaiser in der Untergruppe »ALLERLEY SELTZAME STAIN UND MEER-GEWECHS, AUCH WAS ZUERST ZU STAIN WORDEN« eine Zusendung im Jahr 1610 erhielt, die der Verfasser des Inventars auf dem Zusatzfolio 28 unter der Nummer 272 einordnet. Er beschreibt das Objekt als »1 rauhe unballirte meermuschel, daruff im meer ein rot coralliner zingkh gewachsen« und fügt der Beschreibung hinzu, wer das Stück zu welchem Zeitpunkt eingesendet

164 Vgl. Rainer: »Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstkammerobjekt als Erkenntnisträger«, S. 89.

165 Vgl. ebd., S. 98.

166 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 3.

167 Vgl. ebd., S. 13f.

habe.¹⁶⁸ Aus einem Randvermerk, bezogen auf Folio 28 und dessen Zusatzfolio, ist zu entnehmen, dass sich alle Sammlungsstücke, darunter einige weiße, rote und rotbräunliche Korallengewächse, Seesterne, Steine, deren Form an Schlangen erinnert, Muscheln und weitere Gewächse in einem Schrank mit der Nummer 45 befanden.¹⁶⁹ Eine Beweglichkeit der Dinge innerhalb der Sammlungsräume, oder wie hier in einzelnen Sammlungsmöbeln, musste sich also zwangsläufig ergeben, wenn diese neu erworbenen Gegenstände in die bestehende Ordnung eingefügt werden sollten. Auf diese Weise zeigten sich immer neue Objektnachbarschaften und Betrachtungskontexte.

Für die Anordnung im Raum resultieren aus der Bewegung durch Neuzugänge aber auch praktische Schwierigkeiten: Nicht immer fügten sich die jüngst erworbenen Gegenstände in den bisherigen Ordnungszusammenhang ein.¹⁷⁰ So konnte etwa die Größe eines neuen Tierpräparates dazu führen, dass es nicht an dem dafür nach theoretischen Gesichtspunkten angedachten Platz in einem Schrank aufgestellt werden konnte. In anderen Fällen war ein neues, möglicherweise weit gereistes Stück vielleicht noch so unbekannt, dass es sich jeder Einordnung in bestehende Ordnungszusammenhänge erwehrte und provisorisch einsortiert werden musste. Im Nachlassinventar von Erzherzog Ferdinand II. ist etwa ein als »Variokasten«¹⁷¹ bezeichneter Schrank beschrieben, der unter einer Vielzahl anderer Objekte beispielsweise eine kleine türkische Tasche mit Innenfutter aus roter Seide, einen Kürbis in Form einer Flasche mit Schnitzereien, ein vergoldetes Posthorn mit roter Seidenschnur, das Credenzmesser Kaiser Friedrichs III. in einer ledernen Scheide, einen als Kunststück beschriebenen Gegenstand, aus dem bei dessen Öffnung eine aus Draht gefertigte Schlange springt und »ein perlmeters näpfl mit seinem luckh, mit vergulden raiflen beschlagen, darinnen sein drei zenn von aim riesn«¹⁷² enthält. Obwohl die Gegenstände in diesem Kasten sich offenbar nicht in die vorhandene Systematik der Möbel und Räumlichkeiten einordnen ließen, zeigt ihre Aufnahme in die Kollektion eine Wichtigkeit für das Gesamtensemble an. Mit ihren unterschiedlichen Bezügen, sie enthielten

168 Alle Zitate aus dem Inventar in diesem Absatz: Bauer/Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II.*, 1607–1611, S. 16.

169 Vgl. ebd.

170 Vgl. Jahn: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, S. 481; Holländer: »Spielarten begehrenswerter Dinge – Die Sammlung als Text«, S. 45.

171 Boeheim (Hg.): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, S. CCCVI.

172 Ebd., S. CCCVII.

ja Unterhaltsames, Prestigeträchtiges und Sagenhaftes, hatten sie für die Motive der Anlage der Sammlung eine Funktion inne.

In den fürstlichen Sammlungen des 17. Jahrhunderts zeigte sich die Beweglichkeit der Ordnung auch anhand von Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Natur und somit ihrer Zusammenschau anhand einer Vielzahl besonders virtuoser Gegenstände.

III.3.3 Grenzverschiebungen zwischen Kunst und Natur

In der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien ist aus den Beständen Erzherzog Leopold Wilhelms (1614–1662) ein Objekt erhalten, das die Verbindung zwischen menschengemachter Kunst und unbearbeiteten Naturgegenständen illustriert. Die knapp 38 Zentimeter hohe Schnitzerei wird dem Bildhauer Leonhard Kern zugeschrieben, die Entstehung ist auf die Zeit vor 1647 datiert. Als besonders gelten kann die kleine Statuette schon allein wegen des Materials, aus dem sie gefertigt wurde. Sie ist aus einem speziellen Elfenbein, dem Stoßzahn eines Walrosses, geschnitzt und verfügt daher über eine ungleich porösere Oberflächenstruktur als vergleichbare Schnitzereien aus Elfenbein von Elefanten. Ganz besonders bemerkenswert ist nicht nur das Material, sondern vor allem die Art der Bearbeitung: Der obere Teil der Schnitzerei stellt eine Fruchtbarkeitsgöttin samt Füllhorn dar, der untere Teil aber ist größtenteils unbearbeitet und erhebt sich aus dem zugehörigen Kieferknochen des Walrosses, in dem auf der Rückseite sogar dessen Zähne sichtbar sind. Der Kieferknochen samt Zähnen fungiert als Sockel der Schnitzerei und scheint so vom Künstler als verbundenes Ganzes intendiert. Innerhalb des Stückes selbst wird auf diese Weise die Dialektik von menschlichem, künstlerischem Schaffen und unbearbeiteter Naturalie sichtbar.¹⁷³

Augenfällig ist auch ein Kernaspekt des frühneuzeitlichen Kunstbegriffes, der die Natur als fähig betrachtete, die in ihr angelegte Kunst schon zu antizipieren.¹⁷⁴

173 Vgl. Schlegel, Konrad: »Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms«, in: Haag, Sabine (Hg.): *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Band 19/20, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2019, S. 77–91, hier S. 77.

174 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 330.

Das Figürchen der Pomona, nicht etwa hinzugefügt oder nachträglich oben auf den Zahn gesetzt, sondern vielmehr aus diesem selbst herausgearbeitet, erweckt fast den Eindruck, dass es, ursprünglich im Zahninneren verborgen, erst durch Kerns Fertigkeit freigelegt und sichtbar geworden ist.¹⁷⁵

Abbildung 4 und 5: Front- und Rückansicht: *Abundantia oder Pomona*, Leonhard Kern, vor 1647, *Kunstammer Wien*



© KHM-Museumsverband, Inv.-Nr. 4547, <https://www.khm.at/objektdb/detail/90554/> (zugegriffen am 12.07.2025)

Diesen Eindruck verstärkt auch die Haltung der Figur, die wie durch die Form des Zahnes vorgegeben zu sein scheint. Fast wirkt es, als hätte Kern unangestrengt teilgenommen an den »Spielereien der Natur«¹⁷⁶, die in den Sammlungen zu betrachten waren: Kern schnitzt die Fruchtbarkeitgöttin,

175 Schlegel: »Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms«, S. 86.

176 Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, S. 68.

deren maßgebliches Attribut auch Naturalien waren, aus einer Naturalie.¹⁷⁷ Diese intellektuelle Herausforderung innerhalb des Objektes steht für das facettenreiche Zusammenspiel von Kunst und Natur und mit der Natur als Künstlerin gleichzeitig für einen Entwicklungsfaktor der Ordnung frühneuzeitlichen Wissens.¹⁷⁸

Dinge wie die beschriebene Schnitzerei oder die eingangs schon erwähnten Arbeiten aus Koralle waren aufgrund ihrer Hybridität, ihrer grenzüberschreitenden Eigenschaften zwischen den Sphären von Kunst und Natur in den Sammlungen von besonderem Wert. Das Erstaunliche an diesen Objekten kam gerade dann zum Vorschein, wenn die Schaffenskraft des Künstlers nicht präzise von der Potentialität der Natur zu trennen war.¹⁷⁹ Obwohl in heutigen Reinszenierungen oft die Einfassungen und Verzierungen der Naturalien aus Edelmetallen und -steinen im Vordergrund stehen, kam ihnen in den historischen Wunderkammern ein geringerer Wert zu als den jeweiligen natürlichen Materialien.¹⁸⁰

Elisabeth Scheicher stellt für jenen Zeitraum, in dem Kerns vielschichtige Schnitzerei vermutlich entstanden ist, das Eintreten einer Veränderung in diesem bisherigen Verhältnis der Vereinigung von Kunst, Natur und auch Wissenschaft fest. Die Eigenschaften, Bedeutungen und Vernetzungen der Dinge wurden nunmehr aus Perspektive der Naturwissenschaft betrachtet und weniger den Künsten überlassen.¹⁸¹ Die Grenze zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit verschob sich von einzelnen Objekten auf die Gesamtschau im Sammlungsraum, denn noch immer waren in ihnen kunstvolle Artefakte und Natu-

177 Vgl. Schlegel: »Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms«, S. 86.

178 Robert Felfe beschreibt dies anhand der Betrachtung von Fossilien im Spiel zwischen Kunst und Natur sowie Anerkennung dieser als Zeugnisse der Vergangenheit der Natur, weshalb eine historisierende Perspektive der Naturbetrachtung einsetzte. Vgl. Felfe, Robert: »Der Anteil der Kunst an den Ordnungen der Dinge. Praxis und Tiefendimension einer wechselseitigen Beziehung«, in: Dolezel, Eva et al. (Hg.): *Ordnen, Vernetzen, Vermitteln: Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*, Acta Historica Leopoldina Nummer 70, Halle (Saale), Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2018, S. 233–261, hier S. 238.

179 Vgl. Bann: »The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display«, S. 128.

180 Vgl. Rauch: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, S. 12.

181 Vgl. Scheicher: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, S. 124.

ralien gleichermaßen enthalten. Doch, wie schon anhand der Veränderung des Staunens gezeigt, änderte sich der Status der Objekte. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts, so zeigen es auch die Museologien Sturms und Jencquels, wird der Fokus von der Singularität der Dinge auf ihre Regelmäßigkeit verlegt.¹⁸² Ein Blick auf das Frontispiz von Jencquels Schrift illustriert diese Tendenz:

War man bis zu diesem Zeitpunkt davon ausgegangen, dass die Kammer, das Museum ein auszufüllendes Reservoir eines unendlichen, aber doch irgendwann zu umfassenden Wissensbestandes sei, das in entsprechenden Konstellationen eine Repräsentation der Wirklichkeit markierte, so wurde nun deutlich, dass es um die Etablierung eines Rasters ging, einer Struktur, in der die Dinge der Natur und Kunst auftauchen und eingeordnet werden konnten.¹⁸³

Die Wunderkammer in Halle fiel bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts vor allem durch ihre nicht vorhandenen Ordnungsprinzipien auf.¹⁸⁴ Nach ihrer Ordnung anhand taxonomischer Prinzipien zeigt sich, dass dies nicht die vollständige Trennung der Betrachtung von Kunst und Natur bedeutete. Die zahlreichen Dinge aus der Natur standen hier künstlerischen Elementen und Artefakten gegenüber. Obwohl die Sammlung in Halle in 16 Schränke unterteilt wurde, die jeweils Einzelsammlungen im Sinne des 18. Jahrhunderts umfassten, bildeten die Schränke ein zusammengehöriges System. Ihre Giebelkronungen waren und sind Kunstwerke für sich, die die Inhalte des jeweiligen Schrankes fortsetzten und Bezüge zu anderen Schränken sichtbar machten.¹⁸⁵ In der Gesamtkomposition ergänzten sich die Bereiche Kunst und Natur zu einem Beziehungsgeflecht, das durch die am historischen Vorbild orientierte Rekonstruktion heute noch nachvollziehbar ist.¹⁸⁶ Insgesamt illustriert die halleische Wunderkammer eine veränderte Schwerpunktsetzung: Die Naturprodukte und ihre Einordnung nahmen zunehmend mehr Raum ein und eine strengere Grenzziehung zwischen Kunst und Natur wird trotz bleibender Bezüge sichtbar.

182 Einen Überblick vom Status des Wunders hin zu regelhaften Ordnungsprinzipien stellt Anke te Heesen anhand des Sammlungsschranks dar. Vgl. te Heesen: »Vom Einräumen der Erkenntnis«.

183 te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, S. 42.

184 Vgl. Müller-Bahlke: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, S. 17.

185 Vgl. ebd., S. 47f.

186 Vgl. ebd., S. 10.

III.3.4 Der Makrokosmos der Welt im Mikrokosmos der enzyklopädischen Sammlung

Eine aus Perspektive der heutigen Forschung immer wieder stark beachtete Ansicht der Sammelbestrebungen der Frühen Neuzeit ist die Analogie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Allgemein wird darunter sowohl in kulturwissenschaftlichen und sammlungshistorischen Überlegungen die Repräsentation des Makrokosmos – also der Welt – im Kleinen, sprich dem Mikrokosmos der jeweiligen Zusammenstellung, verstanden. Im Kern dieses Herangehens, eine Sammlung anzulegen, lag die Vermutung, dass sich auf diese Weise ein Plan entschlüsseln ließe, der der natürlichen Welt zugrunde liege. Zum Verständnis des Planes, nach dem die makrokosmische Welt angelegt war, diente im Mikrokosmos der Sammlung über die gesamte Entwicklung der Ensembles die fokussierte Zusammenschau von Kunst und Natur. Durch alle nur möglichen Objekte sollten die Verbindungen zwischen diesen und damit der verborgene göttliche Plan sichtbar gemacht werden, um letztlich die Stellung des Menschen innerhalb der Welt zu bestimmen.¹⁸⁷ Harriet Roth geht davon aus, dass Quiccheberg in seinem Traktat diejenigen Sammler vorstellte, die den Makrokosmos möglichst treffend im Mikrokosmos ihres Arrangements darstellten.¹⁸⁸

Der Anspruch, in den Wunderkammern den Makrokosmos der Welt im Kleinen zu versammeln, geht einher mit dem »Ausdruck einer encyclopädischen Wißbegier, die darauf zielt, die gesamte Schöpfung der Erkenntnis zu öffnen«¹⁸⁹. Paula Findlen verortet ein enzyklopädisches Programm in frühen Sammlungsräumen, für die eine Verbindung aller Disziplinen charakteristisch war, und beschreibt gleichzeitig die Wandlung dieses Anspruches.¹⁹⁰ Für den Sammlungsraum des 16. Jahrhunderts ist dieser Anspruch demnach zu unterscheiden von den späteren Bestrebungen des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Mit ihrem Streben nach Wundern und Staunen darf das Programm im 16. Jahrhundert nicht mit einem Anspruch auf Universalität verwechselt werden und steht eher für die Vielfalt der gesammelten

187 Vgl. Walz: *Weltenharmonie: Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, S. 10ff.

188 Vgl. Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch*, S. 22.

189 Pomian: »Sammlungen – eine historische Typologie«, S. 113.

190 Vgl. Findlen: »The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy«, S. 61.

Objekte.¹⁹¹ Die Einteilung der vielfältigen Stücke in Kategorien war gängig. Sie zeigte an, dass Gegenstände aus allen Wissensbereichen eine Sammlung ausmachten, teilweise sogar als Darstellung von Ganzheitlichkeit durch die vier Elemente (Wasser, Feuer, Luft und Erde) innerhalb eines Stückes selbst.¹⁹² Es ist davon auszugehen, dass die frühe durchlässige Klassifizierung spätere taxonomische Ansätze schon vorbereitete.

Eine solche enzyklopädisch motivierte Ordnung prägte besonders Sammlungsbestrebungen des 18. Jahrhunderts. Neben der bereits beschriebenen Fokussierung auf den Bereich der natürlichen Objekte und damit einhergehend der zunehmenden Abgrenzung von Kunstvollem und Natürlichem, ist auch eine zunehmende Bestrebung nach Vollständigkeit in einzelnen Unterkategorien wahrnehmbar. Es ging nicht darum, die verschiedenen Klassen von Menschgemachtem und Natürlichem durch Singularitäten zu repräsentieren, sondern vor allem die Vielfalt innerhalb einzelner Klassifizierungen zu erfassen.¹⁹³ Das übergeordnete Ziel dieser Vorgehensweisen war dennoch nicht auf die Gegenstände selbst gerichtet, im Fokus stand weiter die Identifizierung des göttlichen Schöpfungsplanes.¹⁹⁴ Dieser Ansatz ist etwa anhand der überlieferten Bestände der halleschen Wunderkammer nachzuvollziehen: Gesteine sind im Katalog von 1741 mit 924 Exemplaren verzeichnet und in verschiedene Untergruppen eingeteilt. Die Sortierung in der Auflistung fand ihre Entsprechung in eigens für die einzelnen Exemplare vorgesehenen Präsentationsorten nach ihrer jeweiligen Klassifizierung in dem dafür vorgesehenen Schrank. Obwohl die Gesteinsproben aus entfernten Orten und heimischen Gebieten gleichermaßen stammten, lag der Fokus nicht auf Singularitäten, sondern auf Vollständigkeit. Dieser Anspruch erklärt auch, weshalb die Teilsammlung auch nach 1741 maßgeblich erweitert wurde.¹⁹⁵

Über die gesamte Entwicklung der Sammlungsformation zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert entsteht durch Inventare, Kataloge, bildliche Repräsentationen und auch die Vielzahl und Ausprägung der überlieferten Objektbestände, die ja nur einen kleinen Ausschnitt der tatsächlichen Ensembles vieler Wunderkammern darstellen dürften, der Eindruck einer überbordenden Fülle. Überfluss als Topos frühneuzeitlicher Sammlungen liegt nahe,

191 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 321.

192 Vgl. Pomian: »Sammlungen – eine historische Typologie«, S. 113.

193 Vgl. Jahn: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, S. 490.

194 Vgl. ebd., S. 491.

195 Vgl. Müller-Bahlke: *Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen*, S. 64.

wenn auch je unterschiedlich ausgeprägt und in Bewegung begriffen. Er muss in seiner prunkvollen, besonders repräsentativen Ausprägung anhand der kunstvoll in Gold gefassten, mit Edelsteinen besetzten Naturalien, filigranen Automaten und stattlichen Tierpräparate aus heimischen und fernen Gegenden in fürstlichen Beständen auffällig spürbar gewesen sein. Und auch in der Zurschaustellung der schier unendlichen Facetten der Schöpfung durch unzählige Spezimina aus Tier- und Pflanzenwelt des Meeres und der Erde, Gesteinsproben und Muscheln zeigte sich wohl ein Überfluss des Wissenswerten: dessen, was in Europa schon über die Welt bekannt war, und noch wesentlicher dessen, was es noch zu untersuchen galt.

III.4 Der Sammler als Verkörperung der Wunderkammer

Wenn schon die reine Anzahl des Versammelten die Grenzen des Wahrnehmbaren überstieg, so dürften die möglichen Beziehungen, die Verflechtungen der Exponate untereinander, kaum auf den ersten oder zweiten Blick bei einem Besuch im Sammlungsraum taktil oder visuell erfassbar gewesen sein. Umso zentraler gestaltet sich für jegliche Aspekte der Wunderkammer die Rolle des Sammlers. Er inkorporiert sein Objektensemble dabei auf zwei sich ergänzenden Ebenen, der inneren, sammlungsinternen Ebene mit Entscheidungen über die Auswahl und Anordnung des Versammelten und der repräsentativ-vermittelnden Ebene durch die Präsentation nach außen.

Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit kann als veritables Netzwerk beschrieben werden. Evident wird dies schon in Quicchebergs frühem Traktat, in dem er Beispiele für unterschiedliche Wunderkammern nennt.¹⁹⁶ Auf Basis seiner Kontakte kann eine »Art Sammlerrepublik im süddeutschen Raum der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts«¹⁹⁷ identifiziert werden. Ole Worm schrieb sich selbst als Mitglied eines virtuosen Sammlernetzwerkes ein, in dem er die Katalogeinträge seines Mitte des 17. Jahrhunderts veröffentlichten *Museum Wormianum* mit der Erwähnung zahlreicher Namen anreicherte.¹⁹⁸ Um 1700 bei Leonhard Sturm gilt diese Verbindung noch überregionaler, in seinem Metaka-

196 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 296.

197 Ebd., S. 11.

198 Vgl. Hafstein: »Bodies of Knowledge: Ole Worm & Collecting in Late Renaissance Scandinavia«, S. 10.

talog erwähnt er ihm bekannte Sammlungen, sodass sich der »universale Wissensanspruch«¹⁹⁹ nicht auf einen Sammlungsraum beschränkte, sondern im Austausch zwischen den Sammlern und Besuchenden dieses Netzwerks verfolgt wurde. Dennoch hatte jedes Ensemble trotz der übergeordneten, nahezu kanonischen Objektbestände ihre je individuelle Schwerpunktsetzung, die der Besitzer durch seine Vorlieben und Interessen maßgeblich festlegte. Das Sammeln diente dabei auf individueller Ebene zur Befriedigung von drei Bedürfnissen: dem Bedürfnis nach religiöser Sicherheit, nach ästhetischer Befriedigung und nach kognitiver Beschäftigung.²⁰⁰

Auf Grundlage dieser Überlegung kann die Person des Sammlers durch seine je akzentuierten Bedürfnisse als Verkörperung seiner Bestände betrachtet werden – »scholars created themselves as bodies of knowledge«²⁰¹. Der Sammler wählte aus, welche Objekte in sein Ensemble aufgenommen wurden, er beauftragte – wie Rudolf II. – Gesandte mit der Suche nach je passenden Stücken für die bestehende Ordnung und Künstler mit der Anfertigung von Ergänzungen. Für die vorhandenen und neuerworbenen Stücke wählte er den Präsentationsort aus. In den Inventaren lässt sich anhand der Stücke, die auch in den kurz gehaltenen Listen Kontext erhalten, sein Selbstverständnis ablesen.²⁰² Über Erzherzog Ferdinand II. ist beispielsweise bekannt, dass er ein ausgeprägtes Interesse für Handsteine hatte. Im Nachlassinventar von 1596 ist dies erkennbar. Ein einzelner Handstein wird durch nicht weniger als 55 zusätzliche Attribute bis ins kleinste Detail beschrieben. So ist unter anderem zu erfahren, dass auf der Spitze des Handsteins, der wie ein Berg dargestellt ist, ein Habicht sitzt, der ein Rebhuhn verspeist, und dass jener Berg bevölkert wird von einer Vielzahl an Tieren, wie einer Katze, einem Auerochsen, zwei

199 Dolezel: »Das ›vollständige Raritätenhaus‹ des Leonhard Christoph Sturm. Ein Modell für die Museologie des 18. Jahrhunderts«, S. 33.

200 Vgl. Hüllen: »Reality, the museum, and the catalogue: A semiotic Interpretation of early German texts of museology«, S. 266.

201 Hafstein: »Bodies of Knowledge: Ole Worm & Collecting in Late Renaissance Scandinavia«, S. 9.

202 Diese Erkenntnis geht auf eine Bemerkung Peter Plaßmeyers auf dem Workshop »Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen« der Professur für ältere und frühneuzeitliche deutsche Literatur und Kultur der Technischen Universität Dresden in Verbindung mit dem Sonderforschungsbereich 980 »Episteme in Bewegung« an der Freien Universität Berlin am 05. Dezember 2019 in Dresden zurück.

heimischen Gämsen, einem sich wälzenden Esel, einem Wolf, einem liegenden Schwein und einem laufenden als auch einem liegenden Hasen. Außerdem kann der Beschreibung entnommen werden, dass sowohl Handstein als auch Tierdarstellungen aus Silber gefertigt sind und alles auf einem mit Silber beschlagenen Brett mit zwei Handgriffen präsentiert wird.²⁰³ Auf diese Weise lässt sich eine reziproke Verbindung ausmachen: der Sammler verkörpert seine Sammlung und die Sammlung verkörpert den Sammler, in dem sie seine Persönlichkeit, seinen Einfluss und seine Familiengeschichte (anhand von Erbstücken) zur Schau stellt.

Auch die Bestände von nicht adeligen Gelehrten können als eine Externalisierung der jeweiligen Vision von Wissen, die der Sammler verfolgte, betrachtet werden.²⁰⁴ Diese Zurschaustellung der Persönlichkeit und seiner Weltsicht ist die Voraussetzung für die zweite, nach außen gewandte Ebene der Verkörperung. Empfangt ein Sammler in seinen Räumlichkeiten Besuch, dann entstand eine »diskursive Praxis«²⁰⁵ der Wissensgenerierung: Er machte seinen Besuch während des Rundganges durch sein Ensemble auf besondere Stücke aufmerksam und erläuterte Zusammenhänge zwischen einzelnen Gegenständen. Die tieferliegende Bedeutung von Objekten, wie beispielsweise die jenes Strickes in Ambras, mit dem sich Judas erhängt haben soll, konnte erst verstanden werden, wenn sie auch vermittelt und damit bewusst gemacht worden war.²⁰⁶ »[T]he desirability of the curious object lay in its relation to a known or acceptable story [...]«²⁰⁷ Die Konstruktion von Wissen begann demnach immer in Abhängigkeit von der Bereitschaft des Besitzers, seine Einsichten über die Bedeutung der Gegenstände zu teilen und nachfolgend von der Mitkonstruktion der Besucher und ihrem Willen, sich auf das mit Sammlung und Sammler verwobene Wissen einzulassen. Diese gemeinsame sinnstiftende Handlung kann als performativer Akt, als Verbindung von Narration und Objekt betrachtet werden und ging somit zwar vom Sammler

203 Vgl. Boeheim (Hg.): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, S. CCLXXXIII f.

204 Vgl. Findlen: »The Modern Muses. Renaissance Collecting and the Cult of Remembrance«, S. 179.

205 Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 5.

206 Vgl. Rainer: »Über Kunst und Wunder im außermoralischen Sinne«, S. 93.

207 Crane, Susan A.: »Curious Cabinets and Imaginary Museums«, in: Crane, Susan A. (Hg.): *Museums and Memory*, Cultural Sitings, Stanford, California: Stanford University Press 2000, S. 60–90, hier S. 72.

selbst aus, war aber immer auch abhängig von den Besuchenden und ihrem Status, Interesse und Wissen.²⁰⁸ In den Theorien des 18. Jahrhunderts von Jencquel und Sturm wird diese gemeinsame Konstruktion offensichtlich: Die Verantwortung für einen erkenntnisreichen Besuch obliegt dort nicht allein dem Sammler, sondern Besucher sollten sich gezielt mit dem Studium schriftlicher Quellen auf die jeweiligen Bestände vorbereiten. Auf diese Weise entstand in den Sammlungsräumen »eine Mischung aus gelehrtem Gespräch und intensivem Studium der Objekte«²⁰⁹, auf Basis derer Wissen produziert werden konnte.

Der Sammler verkörperte also in seinen beiden Funktionsebenen, der inneren, gestaltenden und der äußeren, repräsentierenden, auch eine Art Torhüter zum Wissen der Bestände, sodass nicht von plötzlichem Erkenntnisgewinn der Gäste durch die Betrachtung der Dinge ausgegangen werden kann, sondern von einer durch den Sammler moderierten sukzessiven Aneignung ausgewählter Wissensbereiche. Diese Verkörperung des Sammlers ist topisch für die Wunderkammer und eng verwoben mit dem Paradigma der Neugier. Durch die Verbindung wird der Wert von Dingen an immaterielle Momente wie eine zugehörige Geschichte geknüpft.²¹⁰

Diese Verbindung zwischen Narrationen und der Wunderkammer mit ihren hier beschriebenen Perspektiven auf Objekte, Raumfunktionen, Wissensordnung und den Sammler bildet – in einem Spannungsverhältnis zu den musealen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts – den Ausgangspunkt für die Betrachtung der textualisierten Wunderkammer in den Romanen Adalbert Stifters, Theodor Fontanes und Wilhelm Raabes.

208 Vgl. Mclsaac, Peter: »Text und Wunderkammer aus performativer Sicht«, in: Eming, Jutta et al. (Hg.): *Wunderkammern: Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*, Episteme in Bewegung, Band 29, Wiesbaden: Harrassowitz 2022, S. 145–156, hier S. 146.

209 Dolezel: Der Traum vom Museum: die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800: eine museumsgeschichtliche Verortung, S. 191.

210 Vgl. Bann: »The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display«, S. 125.

IV. Wunderkammer-Narrationen

Drei besonders literarisch-sammlungsfreudige Autoren und ihre Werke stehen im Zentrum dieser Studie: Adalbert Stifter (1805–1868), Theodor Fontane (1819–1898) und Wilhelm Raabe (1831–1910). Schon ein cursorischer Blick in das Werk der drei Autoren zeigt, dass in ihren Texten vielfach gesammelt wird.

In Adalbert Stifters Prosa sammeln seine Charaktere ausufernd, facettenreich und mit weitreichenden Konsequenzen für die Identität und die Konstitution von Stifters Narrationen. Seine 1852 erschienenen Erzählungen, alle nach einem Mineral oder Gestein benannt, weisen schon durch den sie zueinander in Bezug setzenden Titel *Bunte Steine* auf einen sammelnden Impetus hin, der Texte und Objekte gleichermaßen meint.¹ Die einzelnen Erzählungen sind, wie die Steine in einem Setzkasten, unter einem gemeinsamen Titel vereint. Stifter schreibt einleitend »[...] ich lege ja auch hier eine Sammlung von allerlei Spielereien und Kram für die Jugend an« (HKG 2,2, S. 18) und berichtet darüber, wie er noch immer von einem »Sammelgeist« (ebd.) erfasst sei.

Diejenige Erzählung, in der Stifter das Sammeln am explizitesten thematisiert, ist *Turmalin*. Darin stellt Stifter gleich zu Beginn, wie in seiner Prosa häufig zu beobachten, den Protagonisten des ersten Teils der Erzählung mittels seiner Behausung, genauer, den Zimmern seiner Wohnung und deren Inhalten, dar. Das Herzstück des Besitzes des als »Rentherr« (HKG 2,2, S. 137) vorge-

1 Fünf der sechs in der Buchfassung enthaltenen Erzählungen hatte Stifter schon unter anderen Titeln 1843 bis 1852 in Journalen veröffentlicht. *Bergmilch* hieß in der Journalfassung *Wirkungen eines weißen Mantels* (1843), *Bergkristall* war als *Der heilige Abend* (1845) erschienen, *Kalkstein* als *Der arme Wohlthäter* (1848), *Granit* als *Die Pechbrenner* (1849) und *Turmalin* als *Der Pförtner im Herrenhause* (1852). Diese fünf Erzählungen wurden von Stifter für die Veröffentlichung in der Sammlung bearbeitet. Allein *Kazensilber* hatte Stifter für die Buchausgabe verfasst. Vgl. Schneider, Sabine: »Bunte Steine. Überblick und Vorrede«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 71–75, hier S. 71f.

stellten Charakters ist, neben Musikinstrumenten und Büchern, eine Sammlung von Abbildungen berühmter Persönlichkeiten, die »Heldenstube« (HKG 2,2, S. 141):

In dem Zimmer waren alle Wände ganz vollständig mit Blättern von Bildnissen berühmter Männer beklebt. Es war kein Stückchen auch nur handgroß, das von der ursprünglichen Wand zu sehen gewesen wäre. (HKG 2,2, S. 136)

Dass in diesem Zimmer alles darauf ausgerichtet ist, die Sammlung an den Wänden möglichst komfortabel ansehen zu können, zeigen präsentationsarchitektonische Besonderheiten. Denn alle Möbel des Raumes sind auf Rollen gebaut, so auch »ledergepolsterte Ruhebetten« (HKG 2,2, S. 136), die zu Bildern gerollt werden, um sich während der Betrachtung hinlegen zu können. Das Ensemble hat für ihren Sammler eine Kompensationsfunktion: Die fehlende Besonderheit des Sammlers wird durch die Akkumulation und anschließende Präsentation der durch die Objekte repräsentierten, berühmten und somit sicherlich besonderen Menschen ausgeglichen.² So bekommt der Rentherr von einem Schauspieler vor allem deshalb Besuch, weil es bei ihm so viele Dinge zu besehen gibt.

Auch Herr Tiburius aus Stifters Erzählung *Der Waldsteig* (1850) hat »eine Sammlung berühmter Männer angelegt, deren Köpfe in lauter gleiche Rahmen gethan« (HKG 1,6, S. 152). Außerdem hat er eine Vielzahl exquisiter Pfeifen, deren Zubehör in seiner Kostbarkeit besonders hervorgehoben wird. Die Möglichkeit zur Anlage seiner Bestände ist durch Erbschaften entstanden, hat allerdings auch ihre scheinbare Notwendigkeit produziert. Den Verlust der Verwandtschaft sucht Herr Tiburius mit der Akkumulierung von Dingen zu kompensieren, gerät dabei aber in ein Durcheinander ohne Ordnungsstrukturen.³

Der Rentherr ähnelt auch dem *Waldgänger* aus Stifters gleichnamiger Erzählung von 1846. Die jüngere Generation sucht den älteren Mann vor allem auf, weil er eine besondere Sammlung hat, die von Interesse scheint: »Er hatte

2 Vgl. Dittmann, Ulrich: »Sonderlinge im Werk Adalbert Stifters«, in: Lachinger, Johann (Hg.): *Sanfte Sensationen: Stifter 2005; Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*, Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Linz: StifterHaus 2005, S. 95–100, hier S. 100.

3 Vgl. Neymeyr, Barbara: »Der Waldsteig«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 52–55, hier S. 53.

nämlich allerlei und die verschiedenartigsten Schmetterlinge in seiner Kammer« (HKG 3,1, S. 112). Die naturwissenschaftliche Zusammenstellung zeigt den Betrachtenden vor allem die Vielfalt der enthaltenen geflügelten Insekten auf. Dies wird möglich durch die topische Präsentationsform der Schmetterlinge und Falter aufgespießt in Kästen, die ihre unterschiedlichen Körper, Färbungen und Formen ersichtlich machen. Im Detail beschreibend vollzieht Stifter anhand der Sammlung des Waldgängers eine quasi taxonomische Unterscheidung der Exemplare nach, wenn er den Erzähler berichten lässt, dass sie erkannten,

[...] daß es nicht eine, sondern unzählige Arten von goldenen Lustinen gäbe, und daß einige noch viel goldener seien, als andere, namentlich als die, die wir sonst für die goldensten gehalten hatten, die er aber für gemeine erklärte, die überall herumfliegen, und die er mit dem Namen großer und kleiner Fuchs benannte. (HKG 3,1, S. 113).

Die Möglichkeit des Vergleichens und Unterscheidens von gesammelten Exemplaren macht das Erkennen von spezifischen Einzelheiten der jeweiligen Arten möglich, das Wissen des Sammlers trägt die Benennung des Beobachteten bei. Die Beschreibung der Schmetterlinge ist so präzise, dass Stifters Schreiben hier nahezu naturwissenschaftlich wird: Er erwähnt die unterschiedlich geformten behaarten Körper und Füße, die charakteristischen Färbungen und die eingerollte Zunge.

In *Der Hagestolz* (1844) präsentiert sich zunächst ein vernachlässigtes Ensemble:

Es befanden sich in dem Zimmer eine Menge Gestelle, Fächer, Nägel, Hirschgeweihe und dergleichen, an welchen allen etwas hing und auf welchen allen etwas stand. Es wurde aber mit solcher Beharrung behütet, daß überall der Staub drauf lag, und daß sich vieles schon Jahre lang nicht von dem Plaze gerührt hatte. (HKG 1,6, S. 87).

Neben abermals einer Pfeifensammlung besitzt der Sammler ausgestopfte Vögel, ein gut gefülltes Bücherzimmer und Gemälde. Sie alle werden aber erst unter den familiären Blicken des Neffen bedeutsam, wenn durch ihn das mit

ihnen verknüpfte Familienwissen relevant wird und durch den Sammler erzählt werden kann.⁴

Alle jene Sammlungen in Stifters Texten weisen in ihren Objektbeständen auf den ersten Blick keine augenscheinlichen Ähnlichkeiten mit dem Kanon des Gesammelten in Wunderkammern auf. Auffällig ist aber die Anlage der stifterschen Dinge an der vermeintlichen Grenze zwischen Kunst und Natur. Immer wieder stellt Stifter Dinge der Natur, wie die Flügel eines Schmetterlings, in die Nähe zu Dingen der Kunst, wie religiösen Gewändern (vgl. HKG 3,1, S. 113). Seine Sammler legen somit Sammlungen an, die nicht trennscharf zwischen Kunst und Natur unterscheiden und somit mit Wissensordnungen der Wunderkammer transformierend korrespondieren.

Der Höhepunkt der sammlerischen Tätigkeit in Stifters Werk ist ohne Zweifel in seinem dreibändigen Roman *Der Nachsommer* (1857) erreicht, in ihm ist das Sammeln zentral. Ordnungsstrukturen, Konservierung und Fragen der Bildung und Repräsentation stehen im Zentrum der Auseinandersetzung des sammelnd tätigen Erzählers und seines Mentors. An ihnen manifestieren sich die Fragen nach der Wunderkammer im Text und ihrer Beziehung zu Musealisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts maßgeblich.

Auch Theodor Fontane beschreibt in seiner Prosa immer wieder Sammlungen und Sammlungsgegenstände. Ein Schloss, das außer einer Gemäldegalerie mit sich wiederholenden Porträts ausschließlich Gegenstände enthält, die nur einen Schatten ihrer selbst, ihre Hüllen in dem ansonsten leeren Gebäude hinterlassen haben, präsentieren sich im Roman *Cecile* (1887): »Was es vordem an Kostbarkeiten besessen hatte, war längst fort, und so lag ihm, dem Hüter ehemaliger Herrlichkeit, nur ob, über Dinge zu sprechen, die nicht mehr da waren.«⁵ Die Rede ist dort dann beispielsweise von einem Thron und dessen kostbaren Materialien oder einem bergkristallinen Spiegel, von dem lediglich

4 Vgl. Schwarz, Anette: »An Kindes statt. Familiäre Bildkonstruktion und museale Räume in Adalbert Stifters Hagestolz«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 161–182, hier S. 181.

5 Ich zitiere alle Werke Fontanes nach der Großen Brandenburger Ausgabe (GBA). Hg. von Gotthard Erler. Abteilung: Das Erzählerische Werk. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung von Christine Hehle, Berlin: Aufbau 1997ff. Hier: *Cecile*, Das Erzählerische Werk, Band 9. Hg. von Hans Joachim Funke und Christine Hehle, Berlin: Aufbau 2000. Im Folgenden findet sich diese Angabe im Fließtext als Sigle Ce und der Seitenzahl, hier: S. 48.

der goldene Rahmen übrig ist. Immaterielle Narrationen und Wissensbestände werden hier bei Fontane mit seiner typischen Ironie nur noch indirekt an das tatsächliche Objekt geknüpft.⁶

Im Gegensatz dazu sind Dinge in *Unwiederbringlich* (1892) geradezu in unüberschaubarer Fülle vorhanden. Es sind vor allem archäologische Sammlungsstücke wie goldene Schmuckstücke, die inventarisierend gehandhabt als »nummeriert«⁷ präsentiert werden. Die ihnen zugehörige Geschichte ist von besonderem Interesse, so werden die Dinge mit erklärenden Anfügungen aufgezählt und über die Authentizität des Überlieferten reflektiert:

Denn es gibt manches Derartiges da zu sehen: einen Elfenbeinkamm von Thyra Danebrod, einen Haarbüschel à la Chinoise von Gorm dem Alten und einen eigentümlich geformten Backenzahn, in Betreff dessen die Gelehrten sich streiten, ob er von König Harald Blauzahn oder von einem Eber der Alluvial-Periode her stammt. Ich persönlich bin für das Erstere. Denn was heißt Eber? Eber ist eigentlich gar nichts, schon deshalb nicht, weil die historische Notiz im Katalog immer die Hauptsache bleibt über einen Eber meistens nur sehr wenig, über einen halb sagenhaften Seekönig aber sehr viel zu sagen ist. (Un, S. 163)

Am Beispiel von *Unwiederbringlich* wird ersichtlich, wie »fluides Wissen um systematische Bestimmung, Inventarisierung, Katalogisierung und Präsentation von Artefakten in Sammlungen und Museen«⁸ in Fontanes Texten relevant werden. Die Reflexion über den Backenzahn liest wie eine ironische Anspielung auf zeitgenössische Debatten der preußischen Museumspolitik.⁹

6 Vgl. Vedder, Ulrike: »Münzen, Bilder, Frauen, Romane. Fontanes Erbstücke«, in: Braese, Stephan und Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): *Realien des Realismus: Wissenschaft, Technik, Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*, Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 79–95, hier S. 84.

7 Fontane, Theodor: *Unwiederbringlich. Das Erzählerische Werk*, Band 13. Hg. von Christine Hehle, Berlin: Aufbau 2003. Im Folgenden findet sich diese Angabe im Fließtext als Sigle Un und der Seitenzahl, hier: S. 56.

8 Ritter, Nils C.: »Artefakte in Aktion. Archäologie, Historismus und der Impetus des Sammelns bei Theodor Fontane«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 15–36, hier S. 17.

9 Vgl. die Umdeutung des Wildschweines in Kapitel 2.II.2.

In *Effi Briest* (1895) nimmt Effi bei der ersten Ankunft im Haus ihres Ehemannes, Geert von Innstetten, viele Dinge, die sie als »zum Teil Sonderbares«¹⁰ einordnet, wahr. Was die Aufmerksamkeit der jungen Frau erregt, wird kurz beschrieben:

Quer über den Flur fort liefen drei, die Flurdecke in ebenso viele Felder teilende Balken; an dem vordersten hing ein Schiff mit Segeln, hohem Hinterdeck und Kanonenluken, während weiterhin ein riesiger Fisch in der Luft zu schwimmen schien. (EB, S. 56)

Die typische Inszenierung großer, von der Decke herabhängender Objekte in Wunderkammern findet sich auch bei Innstetten in einem Wohnhaus – Sammlungsraum und Privatraum sind nicht trennscharf voneinander abgrenzbar. Effi berührt den großen Fisch, einen Hai, indirekt mit einem Schirm und bringt ihn so in Bewegung. Was für museale Umgangsformen ein eindeutiger Regelbruch ist,¹¹ wäre in einer an der Wunderkammer orientierten Sammlung, mit Einverständnis des Sammlers, weniger erstaunlich. Die Analogie zur Wunderkammer wird noch verstärkt durch das Objekt, das Effi zunächst als »das was aussieht wie eine große Zigarre vor einem Tabaksladen« (EB, S. 57) beschreibt, von Geert aber als »junges Krokodil« (ebd.) identifiziert wird.

Ein Krokodil findet sich auch schon in Fontanes erstem Roman *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13* (1878). Dort hängt das Tier an der Decke des Pfarrhauses, in dem der Prediger Seidentopf lebt und sammelt. Dieses Wunderkammerzitat wird hier zentral für die Figur des Sammlers Seidentopf. Anders als in *Effi Briest* widmet Fontane hier der Wunderkammer-Sammlung eine poetologische Aufmerksamkeit, die im Folgenden ausführlich zu betrachten ist.

Auch im Werk Wilhelm Raabes finden sich Sammler und ihre Sammlungen an zentralen erzählerischen Positionen. Für eines der späteren Werke, *Die Akten des Vogelsangs* (1895), lässt sich innerhalb der immer wieder abschweifenden Erzählstruktur die Beseitigung einer Sammlung als erzählerischer Höhepunkt

10 Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Das Erzählerische Werk, Band 15. Hg. von Christine Hehle, Berlin: Aufbau 1998. Im Folgenden findet sich diese Angabe im Fließtext als Sigle EB und der Seitenzahl, hier: S. 56.

11 Vgl. Schürmann, Uta: *Komfortable Wüsten: Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau 2015, S. 143.

lesen. Velten Andres entledigt sich durch Verbrennung im Ofen seines gesamten dinglichen Besitzes. Dabei steht im Vordergrund, mit der Vernichtung der Dinge auch die mit ihnen verbundenen Erinnerungen zu beseitigen. Vor allem sind dies Gegenstände aus dem »Herzensmuseum«¹² seiner Mutter, darin sein altes Schaukelpferd, chirurgische Instrumente und Dinge seines Vaters, sodass die Verbindung von Immateriellem und Materiellem im Fokus der Episode steht.

Neben dualistisch angelegten Sammlungen in Kunstschrank und Porzellan-schrank¹³ in *Wunnigel* (1878) und den kontrastierenden Räumen Trödel-laden und Privatsammlung¹⁴ in *Im alten Eisen* (1887) finden sich bei Raabe auch solche Bestände, die explizit mit vormusealem Sammeln in Verbindung gebracht wurden.¹⁵

Die Erinnerung an Welt- und Familienwissen entfaltet sich auch in *Stopfku-chen. Eine See- und Mordgeschichte* (1890) anhand von Dingen eines umfangrei-chen Ensembles. Im Haus von Heinrich Schaumann steckt eine Kanonenku-gel aus dem Siebenjährigen Krieg. Schaumann berichtet: »eine Merkwürdig-keit der Stadt, und mein erstes Denken haftet an ihr [...]« (BA 18, S. 68). Und aus banalen Möbelstücken werden durch die ihnen beigefügte Narration für den Sammler bedeutungsvolle Stücke. Für Betrachtende werden sie erst dann interessant, wenn diese auch über die Zusammenhänge in Kenntnis gesetzt werden:

Er, der Herr Registrator, bewahrte auch noch viele andere Sachen in seinem gespenstischen Familienhause zum Andenken an jene unruhige Zeit auf: ein Sponton in der Ecke hinter seinem Schreibtische, Pläne und Kupferstiche an den Wänden, Stühle, auf welchen die Urgroßmutter und die Großmutter mit

12 Alle Werke Wilhelm Raabes werden unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert nach der Braunschweiger Ausgabe (BA). Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. von Karl Hoppe seit 1974 besorgt von Jost Schillemeit. Freiburg i.Br., Braunschweig: Verlagsanstalt Hermann Klemm 1951–1959; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960ff. Hier: Raabe, Wilhelm: »Die Akten des Vogelsangs«, Sämtliche Werke., Band 19, bearbeitet von Karl Hoppe und Rosemarie Schillemeit. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981, hier: S. 372.

13 Vgl. Zeller: »Magisches Museum«, S. 85–86.

14 Vgl. Vedder: »Zwischen Depot und Display: Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts«, S. 46.

15 Vgl. Schalansky, Judith: »Welt im Schrank. Dankrede«, in: Winkels, Hubert (Hg.): *Judith Schalansky trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe Literaturpreis 2018*, Göttingen: Wallstein 2019, S. 29–41.

dem preußischen Stadtkommandanten gesessen hatten, ein Tisch, von welchem die Einquartierung eine Ecke abgeschlagen hatte, und vor allen Dingen Rechnungen, Rechnungsbücher, Abrechnungen! (BA 18, S. 71f.)

Stopfkuchen hat darüber hinaus in seinem Haus archäologische Stücke, sein »geologisches Museum« (BA 18, S. 76) arrangiert, in dem er beispielsweise Überreste eines Riesenfaultiers und eines Mammuts aufbewahrt.

In noch engerer Verbindung zur Wunderkammer steht die Apotheke Kristellers in *Zum Wilden Mann* (1879). Die räumliche Verbindung zeigt sich schon, weil es Apotheker waren, die Wege zur Konservierung von verderblichen Naturalien in vormusealen Sammlungen fanden. Noch eindeutiger wird die Analogie durch ein kabinettartiges Hinterzimmer der Apotheke, dessen Inhalte Raabes Erzähler beschreibt: »Eine Eckschenke mit allerlei Tassen, bunten Töpfen und Gläsern und auf ihr eine ausgestopfte Wildkatze in einem Glaskasten [...] von der Decke hing eine künstlich geflochtene Glaskrone« (BA 11, S. 165). Die hier schon anklingende Zusammenschau von Artificialia und Naturalia wird noch übertroffen von dem eigentlichen Herzstück der Sammlung des Apothekers, einer Bildergalerie. Sie regt, ganz im Sinne des vormusealen Sammelns, vor allem zum Staunen an.

Ihre Anzahl allein musste jeden eintretenden Betrachter höchstlich in Erstaunen setzen und für eine geraume Zeit mundoffenes Umherstarren an allen vier Wänden, nach allen vier Himmelsgegenden. Hatte er sich von seiner Überraschung erholt, so konnte er anfangen zu zählen oder die Zahl wenigstens annähernd zu schätzen. Beides aber war schwer, denn die Bilder und Bildchen unter Glas und Rahmen bedeckten in kaum zu berechnender Menge die Wände von oben bis unten, das heißt soweit nach unten, als es nur irgend möglich war. Alle Arten und Formate in Kupferstich, Stahlstich, Lithographie und Holzschnitte, alle Gegenstände und Situationen in Himmel und Hölle, auf Erden, im Wasser, im Feuer und in der Luft, schwarz und koloriert. (ebd.)

Die Erzählhaltung ordnet ein, dass sich unter den Kunstwerken zahlreiche Porträts von Herrscherinnen und Herrschern befinden, aber auch »verloren unter all der bunten, kuriosen Nichtsnutzigkeit, zwischen zwei Straßenszenen aus dem Jahre 1848, ein echter alter Dürerscher Kupferstich [...]« (BA 11, S. 166). Durch die Anordnung und Betrachtungsperspektive der Bestände eröffnet Raabe bereits mit dieser Erzählung den Horizont von Wissensordnung.

Er nimmt Historie, Kunstwerke – durch stetige Bezugnahme auf Linné aber auch naturwissenschaftliche Dinge – in den Blick.

In *Das Odfeld* (1888/89) zeigt sich der Zusammenhang von Wunderkammer und literarischem Text besonders eindrücklich. Die Erzählperspektive des Romans ist zentral ausgerichtet an einem vormusealen Sammler – dem Magister Noah Buchius –, der in seinem sehr kleinen Privatraum ein für ihn bedeutungsvolles, säuberlich inventarisiertes Kompendium eingerichtet hat. Der Modus der Wunderkammer wird darüber hinaus für den Modus des Erzählens relevant und stellt das Sammeln aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts in Frage.

Nicht jede Aufstellung und Präsentation von Gegenständen in beliebigen Räumen kann direkt als Sammlung identifiziert werden, sie müssen zusammenhängende je zeitspezifische Prinzipien aufweisen, um als solche zu gelten.¹⁶ Manchmal ist dieses formende, die Objekte vereineude Moment für Personen, die nicht der Sammler selbst sind, nicht gleich ersichtlich. Vielfach wird das Konglomerat an Dingen deshalb als unsinnig, minderwertig oder gar dem Abfall gleichwertig eingeordnet. Es lohnt sich, gerade diese Perspektive des 19. Jahrhunderts genauer zu betrachten. Denn nicht selten verbergen sich hinter diesen vermeintlichen Unordnungen abseitiger Charaktere differenzierte Bezugnahmen auf die Geschichte des Sammelns, auf die Wunderkammer als ein Phänomen, das – für das 19. Jahrhundert weitgehend unverstanden – in Narrationen indes feinsinnig transformiert, wichtige Betrachtungsmöglichkeiten für die Textzusammenhänge bedeutet.

IV.1 Adalbert Stifters *Der Nachsommer*: Schwellenraum zwischen Wunderkammer und Museum

Der Kosmos, den Adalbert Stifter seinen Freiherren von Risach im Rosenhaus aufbauen lässt, wurde in der Rezeption mehrfach mit allumfassenden, die Dinge der ganzen Welt thematisierenden, Sammlungen in Verbindung gebracht. Stifter versuche in seinem Werk »fast gewaltsam die Welt noch einmal im Buch zu ordnen«¹⁷. Es wundert also nicht, wenn die nachsommer-

16 Vgl. Schürmann: *Komfortable Wüsten: Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts*, S. 143.

17 Braungart, Wolfgang: »Entinstitutionalisierung und Individualisierung. Der Text als Sammlung (Jean Paul, Eduard Mörike)«, in: Marx, Barbara und Karl-Siegbert Rehberg

liche Ordnung der Dinge auch als Welt-Museum verstanden wird.¹⁸ Diesem Gedanken folgend, lässt sich eine Kontinuität zu den frühneuzeitlichen Wunderkammern verorten und Stifters Reflexion dieser Ordnung ausmachen.¹⁹ Das Rosenhaus und die zugehörigen Gärten, der ganze Kosmos des Besitzes des Freiherren von Risach, liest sich wie die Perfektion des Gedankens der Wunderkammer. In ihr haben scheinbar alle Dinge der Natur und Kunst einen festgelegten Platz innerhalb einer beständigen Ordnung. Diese wird durch den sie verkörpernden Sammler an ein ausgewähltes Publikum präsentiert,

(Hg.): *Sammeln als Institution. Von der frühneuzeitlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München: Deutscher Kunstverlag 2006, S. 239–246, hier S. 243.

- 18 Vgl. Begemann, Christian: »Adalbert Stifter: Der Nachsommer«, in: Klein, Dorothea und Sabine M. Schneider (Hg.): *Lektüren für das 21. Jahrhundert: Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 203–225, hier S. 223. Vgl. auch Begemanns Darstellung zu Naturkonzepten in Stifters Werk. Dort vergleicht er das Rosenhaus Risachs mit Sammlungen, die den Kosmos im Kleinen darzustellen versuchen, verortet diese wiederum in die Nähe zu Stifters Schule, dem Stift Kremsmünster, und stellt die Ähnlichkeit der dortigen Sammlungen im mathematischen Turm zu Kunstkammern heraus. Begemann, Christian: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, in: Danneberg, Lutz und Friedrich Vollhardt (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Berlin, New York: De Gruyter 2002, S. 120.
- 19 In der Stifter-Forschung der letzten zwanzig Jahre wurde die Sammlungsformation des Rosenhauses diskutiert: Heinz J. Drügh beschreibt Risachs Rosenhaus neben als »im Stile eines Werkstoff-Archivs« angelegt auch explizit als »einem Kunst- und Naturalienkabinett gleichend[]«, ohne jedoch weiter auf die mit letzterer Zuschreibung verbundenen Implikationen einzugehen. Drügh, Heinz J.: *Ästhetik der Beschreibung: poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*, Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur, Band 5, Tübingen: Francke 2006, S. 273, 275. Auch Thomas Macho bezeichnet Stifters Rosenhaus schon als eine »barocke Wunderkammer«. Macho, Thomas: »Stifters Dinge«, *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 59 (2005), S. 735–741, hier S. 739. Oliver Völker beschreibt in Bezug auf Stifters Naturbeschreibungen im *Nachsommer* den Überfluss der Natur, die in einem »Mikrokosmos« arrangiert wird. Völker, Oliver: »Still leben: Stifters Poetiken der Natur«, in: Dürbeck, Gabriele und Christine Kanz (Hg.): *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, Berlin, Heidelberg: Springer 2020, S. 131–148, hier S. 143. Als »Risachs Mikrokosmos« bezeichnet auch Petra Meyer das Rosenhaus und dessen Umgebung in ihrer Studie. Mayer, Petra: *Zwischen unsicherem Wissen und sicherem Unwissen: erzählte Wissensformationen im realistischen Roman: Stifters »Der Nachsommer« und Vischers »Auch Einer«*, Philologie und Kulturgeschichte, Band 2, Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 130.

das zum Studium der Sammlung und der Konservierung der Ordnung anwesend ist. In Assoziation mit den im Rosenhaus vorzufindenden musealen Ausstellungsstrategien wird seine Positionierung als räumlich ausgedehnte Schwelle zwischen diesen beiden Sammlungsformationen evident. Diese Verortung nicht nur zwischen Wunderkammer und Museum, sondern innerhalb beider Bezugssysteme, hat weitreichende Folgen für Handlungen der Figuren sowie für die in und um das Rosenhaus entstehenden Räume von Bildung und Wissenschaft. Nicht immer lässt sich eindeutig der Einfluss des alten oder des neuen Sammelns identifizieren, viel mehr oszillieren die Rosenhauswelt und ihre Bewohner zwischen beiden Phänomenen.

Im Rosenhaus sind die heterogenen Ziele des Sammelns, Ordnen und Präsentierens vordergründig mühelos, ohne Probleme der Kategorisierung oder der räumlichen Überfüllung, erreicht: Alle Dinge der Welt sind geordnet, jeder noch so kleine Bestandteil hat seinen Platz in der räumlichen Ordnung des Freiherren von Risach und damit verbunden auch in der gedanklichen Ordnung des Menschen. In Risachs Ensemble gibt es keine Problematik der Zuordnung, die für frühneuzeitliche Sammler in der Einrichtung ihrer Räumlichkeiten und der Aufzeichnung der Inventare noch zu Kopfzerbrechen führten. Ausgeführt ist der Anspruch, die Ordnung der Dinge überhaupt erst erkennen zu wollen. Passé ist das Moment von Dynamik, auch ausgedrückt durch die teils gedrängte Fülle in den Sammlungsräumen. Diese Eindeutigkeit ist auch der Grund dafür, warum es im gesamten *Nachsommer* keine mehrfach konnotierten Gegenstände geben kann. Jene Hybride, die vormuseale Sammler und ihre Besucher gleichermaßen fasziniert hatten, gerade weil sie sich einer eindeutigen Zuordnung entzogen, weil sie Spielraum in der Interpretation zuließen und Brücken zwischen den sich nahestehenden Wissenssphären der Natur und Kunst ermöglichten, zeigen durch ihre betonte Abwesenheit an, dass die Fragen der Einordnung endgültig geklärt scheinen. So kann auch, obwohl disparate Bereiche unter dem Dach des Rosenhauses vereint sind, eine auffallend fachspezifische Konservierung von und Beschäftigung mit den jeweiligen Objektgruppen gewährleistet werden. Das dem *Nachsommer* attestierte »Bedürfnis nach Verräumlichung«²⁰ wird so manifestiert mit dem Entstehen von Räumen der Bildung und Wissenschaft, die innerhalb des Rosenhaus-Kosmos ebenso zwischen den Sammlungsformationen stehen. Integral für diese Verbindung ist im Rosenhaus die Rolle Risachs, der wie ein

20 Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, Salzburg: Residenz 1985, S. 22.

vormusealer Sammler eng mit der Raum-Objekt-Konstellation verbunden ist und diese gestaltet.

IV.1.1 Sammlungsraum Rosenhaus

»Keine Unordnung machen«

Auch war ein Haus auf einem Hügel, das weder ein Bauernhaus noch irgendein Wirtschaftsgebäude eines Bürgers zu sein schien, sondern eher dem Landhause eines Städters glich. (HKG 4,1, S. 46)

Der wichtigste Raum in Adalbert Stifters *Der Nachsommer* ist das von Ich-Erzähler Heinrich Drendorf später als Rosenhaus beschriebene Landhaus, auch Asperhof genannt, mit zugehörigen Ländereien des Freiherren von Risach. Eine Beschreibung des Ortes macht deutlich, dass es sich um einen umfassenden Sammlungsraum handelt, der aus einer Verbindung von Einzelräumen besteht, in dem die Ordnung von Dingen und ihre reglementierte Präsentation zelebriert wird.

Heinrich Drendorf hält sich zum Zwecke seiner wissenschaftlichen Beschäftigungen zu einer längeren Wanderung im ländlichen Österreich auf. Das Rosenhaus wird als zentraler Ort des Romans im Zuge dieser Annäherung performativ inszeniert. Auffällig ist, wie sehr Heinrich Drendorf das Haus von anderen abgrenzt. Ganz offensichtlich markiert er das Haus auf dem Hügel als ein Gebäude, das nicht dem Bild derjenigen entspricht, die er gewöhnlich in der Umgebung wahrnimmt. Und eindeutig, das Haus, in dem er fortan immer wieder längere und kürzere Aufenthalte verbringen wird, ist in vielerlei Hinsicht ein besonderes. In diesem Gebäudekomplex wird Heinrich Drendorf Impulse zu seiner kontinuierlichen Weiterentwicklung erhalten, Einsichten in Wissensgebiete bekommen, die ihm bisher verschlossen waren, und – von Risach vorhergesehen – seine spätere Ehefrau Natalie kennenlernen. Gekoppelt an die Subjektwahrnehmung und Fortbewegung des Protagonisten konstituiert sich der entscheidende Handlungs- und Wissensraum der Narration von außen nach innen.²¹ Die ersten Eindrücke des Hauses lässt Stifter

21 Der Spaziergang als Bewegungsform einzelner Figuren findet sich in Stifters Prosa immer wieder als Modus der Welterschließung, als »integratives Erzählmodell«. Grätz, Katharina: »Realistische Realien: Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter«, in: Baßler, Moritz (Hg.): *Entsagung und Routines: Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 115–129, hier S. 126.

seinen Ich-Erzähler eingebettet in die landschaftliche Umgebung aus einiger Entfernung präsentieren, es folgen Blicke auf die Außenanlagen des Hauses und schließlich hinein in seine unterschiedlichen Innenräume.

Dazu gesellte sich ein eigenthümlicher Reiz. Es war, da schon ein großer Theil des Landes mit Ausnahme des Rohrberger Kirchturmes im Schatten lag, noch hell beleuchtet, und sah mit einladendem schimmerndem Weiß in das Grau und Blau der Landschaft hinaus. (HKG 4,1, S. 46)

Drendorf beschreibt zuerst, ausgehend von seiner Wanderbewegung, die Umgebung des Hauses als eine ländliche. Sie ist agrarisch geprägt, die Landwirtschaft wird von einigen Meierhöfen aus betrieben. Felder und Wälder, in denen auch Obst angebaut wird, wechseln sich mit flacheren Hügeln ab. Das Hochgebirge ist in den weiten Ebenen des Landes immer wieder sichtbar.²² Das Haus übt, ausgehend von Lichtverhältnissen, die, durch die Lenkung der Beleuchtung genau auf das Haus und den dunkleren Schatten in der Umgebung gewissermaßen als räumliche Rahmung des Hauses, an eine museale Inszenierung erinnern, auf den Protagonisten eine Anziehung aus, die ihn dazu bewegt, es als einen Unterschlupf vor einem aufziehenden Gewitter aufzusuchen.²³

22 Das Gebirge im *Nachsommer* kann als Raum der unkultivierten Natur, das gerade durch die Abwesenheit von Gegenständlichkeit das Erhabene darstellt, gelesen werden. Vgl. Häge, Elisabeth: Dimensionen des Erhabenen bei Adalbert Stifter, Studien zur deutschen Literatur, Band 214, Berlin: De Gruyter 2018, S. 151. Es stellt damit einen Kontrast zu den gefüllten Räumen des Rosenhauses und den kultivierten Naturräumen des Gartens und der Gewächshäuser dar.

23 Das Gewitter spielt im *Nachsommer* eine zentrale Rolle. Es initiiert nicht nur den ersten Kontakt Heinrich Drendorfs mit dem Freiherren von Risach, sondern gibt den beiden auch Anlass zu ausgiebigen Unterhaltungen über die Beobachtungen der Natur und den in ihr angelegten Anzeichen für Wetterumschwünge, die maßgeblich dazu beitragen, dass ihre Beziehung intensiviert wird. Das Leuchten der Gewitterblitze ist auch der Ausgangspunkt für Heinrichs ästhetisches Interesse an der später zentralen Marmorskulptur. Die Gewitter im *Nachsommer* können daher – mit einem Konzept von Michael Gamper – als Störungen betrachtet werden, die zwar in die Beziehungen der Menschen eingreifen, langfristig aber zu einer Verbesserung dieser beitragen. Das Wissen um Wetterphänomene wie diese und ihre Vorhersagbarkeit ist angesiedelt zwischen Wissen und Nicht-Wissen, das allen Vorhersagen von Wetter innewohnt. Vgl. auch zu weiteren Dimensionen der Störung durch Wetter in Stifters Erzählungen *Das Haidedorf*, *Kazensilber* und *Bergkristall*. Gamper, Michael: »Produktive Verwandlungen. Meteorologische Störung bei Stifter, Vischer und Benjamin«, in: Büttner, Urs und Michael Gamper (Hg.): *Verfahren literarischer Wetterdarstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter

Das Haus, vor dem Heinrich Drendorf schließlich steht, hat zwei Etagen. Jene, deren weiße Farbe auf ihn so anziehend gewirkt hatte, ist das obere der beiden Stockwerke, es hat Fenster und reicht bis zum rot gedeckten Dach des Hauses. Das Erdgeschoss des Hauses trägt recht wahrscheinlich den gleichen Anstrich. Bei diesem ist die Farbe der Wände aber im wahrsten Sinne des Wortes hintergründig. Denn an der Wand befinden sich, über die gesamte Höhe des Stockwerkes, an einem Gitter befestigt, unzählige blühende Rosen. Der Umfang dieser Einrichtung an der Hauswand verleitet den Erzähler sogleich zu eingehenden Beschreibungen, die herausstellen, wie besonders jener Rosenbewuchs zu sein scheint.

Ich hatte eine Vorrichtung dieser Art in einem so großen Maßstabe noch nie gesehen. Es waren zudem fast alle Rosengattungen da, die ich kannte, und einige, die ich noch nicht kannte. Die Farben gingen von dem reinen Weiß der weißen Rosen durch das gelbliche und röthliche Weiß der Übergangsrosen in das zarte Roth und in den Purpur und in das bläuliche und schwärzliche Roth der rothen Rosen über. [...] Die Pflanzen waren nicht etwa nach Farben eingetheilt, sondern die Rücksicht der Anpflanzungen schien nur die zu sein, daß in der Rosenwand keine Unterbrechung stattfinden möge. Die Farben blühten daher in einem Gemische durch einander. (HKG 4,1, S. 47f.)

Neben den Farben, der Fülle und ihrer Anordnung beschäftigt Drendorf bei diesem ersten Anblick der Rosenwand auch, wie gepflegt diese Anlage ihm vorkommt. Dieser Eindruck gilt der gesamten Einrichtung des Hauses und den umliegenden zugehörigen Komplexen, die der Erzähler fortan hauptsächlich als das Rosenhaus bezeichnet. Die Rosenwand ist eine erste Ansammlung von Objekten, die der Besitzer des Hauses, der Freiherr von Risach, in und um sein Anwesen akkumuliert.²⁴ Er ist es auch, der den Besucher in das Haus einlädt

2021, S. 107–132, hier S. 114. Die meteorologischen Phänomene erscheinen im Roman immer auch als »Versuche, die vorausliegende Nahzeit in den Griff zu bekommen«, während die Perspektive in eine weiter entfernte Zukunft immer auch angstbesetzt ist. Gamper, Michael: *Vorsicht – Emergenz eines Dispositivs der Moderne, Labor der Phantasie: Texte zu Literatur und Wissensgeschichte*, Band 4, hg. von Jutta Müller-Tamm, Berlin: Alpheus 2014, S. 22.

24 Die wenige konventionelle Spannung, die Stifter in seinen Erzählstil im Sinne eines Nicht-Wissens der Lesenden einbindet, baut sich rund um die Frage auf, weshalb der Freiherr von Risach der Anlage, Pflege und Präsentation der Rosenwand so viel Aufmerksamkeit beimisst. Dass dabei die Erinnerung an die unerfüllte Jugendliebe zu Mathilde Tarona zentral ist, wird erst im dritten Band des Romans eindeutig beschrie-

und es ihm ausgiebig in gezielt angelegten Rundgängen präsentiert – auch deshalb kann der Freiherr in Folge derjenigen Sammler betrachtet werden, die mit ihrer privaten Wunderkammer verwoben waren, sie geradezu selbst verkörperten.

Analog zu Heinrich Drendorf gibt Stifter auch den Lesenden des Romans durch diese Rundgänge einen ersten Überblick über die umfangreichen Besitztümer des Freiherrn von Risach. Der große Garten kann vom Haus aus über einen Sandplatz betreten werden. In den Beeten des Gartens wachsen, wie an der Wand des Hauses, Rosen, sie bilden einen Großteil der blühenden Gartenbepflanzung. Ergänzt werden sie von zahlreichen anderen Blumen, die in Töpfen dekoriert werden und in weiteren Beeten zur Nachzucht angelegt sind. Ein Gärtner und weitere Angestellte kümmern sich außerdem um Obst und Gemüse, das sie in dem größten Teil des Gartens anbauen. Der Ich-Erzähler berichtet von Kohl, Erdbeeren, Weinreben und Obstbäumen, die alle besonders gut gepflegt und jeweils mit einem Schild bezeichnet sind. In den weitläufigen Gartenanlagen unterhält der Freiherr auch zwei kleinere Gebäudekomplexe. Das Gewächshaus, eine der Glaswände ebenfalls mit Rosen bewachsen, beherbergt nicht nur eine große Menge dem Erzähler bekannter Pflanzen, sondern auch solche, die er vorher noch nicht gesehen hatte: »Azaleen in sehr mannigfaltigen Arten, und besonders viele neuholländische Gewächse« (HKG 4,1, S. 116). Den zweiten Komplex innerhalb des Gartens erreichen Gäste auf einem verschlungenen Weg durch »dichtes Gebüsch« (HKG 4,1, S. 95). Dort liegt, von außen kaum einsehbar, eine Schreinerwerkstatt in einem einstöckigen Gebäude. Obwohl in diesen Räumen mehrere Arbeiter ihrem Gewerk nachgehen, herrscht auch hier eine »übersichtliche Ordnung und Einheit« (HKG 4,1, S. 96), da jeder »seine Geräte und seine eben notwendigen Arbeitsstücke« (ebd.) bei sich hat und alles andere »an der Hinterwand des Hauses« (ebd.) aufgereiht ist. Ein Hügel im hinteren Teil des Gartens führt zu einem Punkt, von dem aus die Landschaft überblickt werden kann. Zu sehen sind dort Felder, auf denen dem Asperhof zugehörige Landwirte Getreide anbauen, und Wälder, die ebenfalls zum Besitz Risachs gehören. Er gibt Heinrich einen Einblick, wie sehr diese wirtschaftlich genutzten Flächen auch ein Schutz und eine Abgrenzung gegen ein unbestimmtes Äußeres sein können:

ben. Vgl. Hettche, Walter: »Dichten<oder>Machen? Adalbert Stifters Arbeit an seinem Roman *Der Nachsommer*«, in: Hettche, Walter, Johannes John und Sybille von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien: Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 75–86, hier S. 81.

»Ihr könnt also sehen, daß ein nicht ganz geringer Theil dieses Hügels von unserm Eigenthume bedeckt ist. Wir sind von diesem Eigenthume umringt, wie von einem Freunde, der nie wankt und nicht die Treue bricht.« (HKG 4,1, S. 69)

Das Rosenhaus hat zwei Eingänge: Es gibt einen Gemeinschaftseingang, von dem aus eine Treppe aus Sandstein in das erste Stockwerk des Hauses führt. Die Haupteingangstür befindet sich an der den Rosen gegenüberliegenden Seite. Durch diese Tür ist ein repräsentativer Gang zu betreten, der allseitig aus Marmor gemacht ist. Zum Schutz des empfindlichen und wertvollen Materials bittet Risach seine Gäste, bei einer Durchquerung Filzschuhe zu tragen, oder lässt Stoffe auslegen. Auch hier führt eine Treppe in das obere Stockwerk, auf ihr platziert ist eine Statue aus weißem Marmor, die durch eine Glaskuppel beleuchtet wird.

Marmor ist auch im zentralen Raum der ersten Etage des Rosenhauses bestimmend: in einem Saal, der gänzlich der Sammlung dieser Mineralien gewidmet ist. Er ist ausgekleidet mit feinem farbigen Marmor als Fußboden, mattgrünem Marmor als Sockel, weißem Marmor an den Wänden und »die Flachsäulen waren schwach roth« (HKG 4,1, S. 87). Sogar die Simse und die Lampen des Saals sind aus Marmor. Eine weitere Einrichtung oder Möblierung gibt es nicht. Von diesem großen Raum aus sind die zwei Flügel des Geschosses zu erreichen. Der erste Flügel beherbergt Zimmer, die je eine festgelegte Bestimmung haben. So gibt es in ihm ein »Zimmer mit wissenschaftlichen Vorrichtungen, namentlich zu Naturwissenschaften« (HKG 4,1, S. 91), ein Bücherzimmer und ein Lesezimmer, außerdem ein Bilderzimmer, das eine so große Anzahl an Gemälden enthält, »daß man zwischen ihnen kein Stückchen Wand zu erblicken vermochte« (HKG 4,1, S. 93). In diesem Bereich des Hauses hat der Freiherr von Risach außerdem, gleich neben dem Marmorsaal, seine privaten Gemächer eingerichtet, bestehend aus einem wohlgeordneten Arbeitszimmer, einem Kleiderzimmer und einem zweckmäßigen Schlafzimmer. Weitere Räume, die je einem festen Bewohner zugesprochen sind, befinden sich im zweiten Flügel. Hier bewohnt Gustav, der Ziehsohn des Freiherren, einige Zimmer. Außerdem haben auch dessen Mutter und Schwester, Mathilde und Natalie Tarona, in diesem zweiten Flügel eine eigene Wohnung. Heinrich lernt die beiden bei seinem ersten Besuch noch nicht kennen, wird Natalie Tarona später aber heiraten. Die Räume präsentiert Risach seinem Besucher zunächst ohne eine Erklärung zu den Bewohnerinnen. Aus der Einrichtung der drei Schlafgemächer schließt Heinrich, dass sie für Frauen und ihre Dienerin-

nen gedacht sein müssen. Besondere Aufmerksamkeit in seiner Beschreibung widmet Heinrich einem kleinen Raum, der hinter einer Tapetentür versteckt ist und ihn an Rosen erinnert. »Der Fußboden war mit einem feinen grünen Teppiche überspannt [...] Es war gleichsam der Rasenteppich, über dem die Farben der Rosen schwebten.« (HKG 4,1, S. 173). Außer diesen Räumen sind, an einen langen Gang angrenzend, einige gleich ausgestattete Gästezimmer eingerichtet. Der Freiherr beschreibt, dass man in seinem Haus nicht »so ungesellig« (HKG 4,1, S. 171) sei »und bei dessen Anlegung schon auf Gäste gerechnet habe« (ebd.). In einem dieser Zimmer ist auch für Heinrich eine Unterkunft eingerichtet worden.

Das Erdgeschoss des Rosenhauses besteht, neben dem repräsentativen Marmoreingang, aus einem Speisezimmer, das der Freiherr auch zur Bewirtung von Gästen nutzt. Es schließt sich ein Gewölbe an, in dem das Personal die Küche betreibt, sowie eine Speisekammer, eine Waschstube, ein Raum für den Backofen und eine Obstkammer. Auch die Bediensteten des Hauses haben hier vier Räume, in denen sie wohnen.

»Ihr habt selbst davon gesprochen, daß ich hier Verschiedenes anschauen könne, wäre es denn zu unbescheiden, wenn ich bäte, von dem Hause und dessen Umgebung Manches näher besehen zu dürfen.« (HKG 4,1, S. 85)

In dieser Bitte Heinrichs an den Freiherren werden Charakteristika des Rosenhauses und seines Aufenthaltes in diesem offenbar: Die Dinge, die unter dem Dach des Anwesens und in den angrenzenden Ländereien vereint sind, können nicht unter einer eindeutigen Überschrift gefasst werden. Was dort gesammelt und ausgestellt wird, ist nicht ausschließlich Kunstsammlung, sind nicht reine Gartenanlagen zur Aufzucht von Pflanzen und das Interesse des Sammlers folgt auch keiner dezidiert naturwissenschaftlichen Ausrichtung. Vielmehr ist das Disparate, das Verschiedene ein die Dinge vereinendes Merkmal.

Der Ort weckt das Interesse des jungen Besuchers. Er erbittet sich eine nähere Anschauung dessen und rekurriert damit auf eine Tätigkeit, die bei Stifter dem Topos der Sammlung zugeordnet ist, wobei diese Handlung des Besehens von Räumen und Objekten sowie der ihnen zugrundeliegenden Ordnung sich nicht eindeutig im Kontext der Wunderkammer oder des institutionellen Museums verorten lässt, sondern in beiden Räumen grundlegende Unterschiede in dieser Tätigkeit virulent sind. Während in der Wunderkammer die Anschauung vor allem integral mit der Geste des Zeigens durch den Sammler ver-

bunden ist, sind es im institutionalisierten Museum die inszenatorischen Entscheidungen der Präsentation, die den Blick auf die Objektbestände prägen. Im Rosenhaus bestimmt das Übergängliche zwischen Spezifika des Anschauens in beiden Sammlungsformationen die Bedeutsamkeit des Gesammelten. Risach, den Heinrich auch immer wieder als seinen »Gastfreund« (bspw. HKG 4,1, S. 269) bezeichnet, führt den Besuch gern durch die Gemächer und regt ihn immer wieder dazu an, länger in den Räumen des Asperhofes zu verweilen oder es zu einem späteren Zeitpunkt wieder zu besuchen. Dies lässt schon vermuten, dass es substanzieller Bestandteil seiner Persönlichkeit ist, seinen Besitz zu präsentieren. Risach stellt sich und sein Eigentum hingegen sehr bescheiden dar, in dem er behauptet, die Führung durch die Räumlichkeiten werde nicht so viel Zeit in Anspruch nehmen, da das Gebäude nicht so groß sei (vgl. HKG 4,1, S. 86). Diese Ankündigung stellt eine Diskrepanz zur folgenden Lese-Erfahrung dar, denn die Beschreibung der Räumlichkeiten und der einzelnen Objekte nimmt den größten Teil der Erzählung ein. W.G. Sebald bezeichnet den sich hier offenbarenden Stil Stifters als »skrupellose Registrierung winzigster Details, die schier endlosen Aufzählungen«, die zu einer »kompakten Monotonie der Erzählung« führen.^{25,26}

-
- 25 Sebald: Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, S. 18.
- 26 Dieser stiftersche, besonders im *Nachsommer* präsente Erzählstil des ausgiebigen Beschreibens wurde bereits kurz nach dem Erscheinen des Romans prominent kritisiert, wie Drügh in seiner Analyse des beschreibenden Erzählens im *Nachsommer* einleitend zusammenfasst. Vgl. Drügh: Ästhetik der Beschreibung, S. 226. Angeschlossen an diese jahrelange Kritik hat sich eine Debatte darüber entwickelt, welche Funktion die ethischen Schilderungen innerhalb des Romans einnehmen. Auf die Pole des Diskurses sei hier in aller Kürze verwiesen und festgehalten, dass die nur auf den ersten Blick divergierenden Positionen in der Argumentation zur Verhandlung der Wunderkammer im *Nachsommer* vereinnend berücksichtigt sind. So wird – gerade in der Betrachtung der Verbindung des Freiherrn von Risach und seiner Sammlung – deutlich, dass die Beschreibungen der Sammlungselemente mit den Figuren eng verwoben sind. Vgl. Drügh: Ästhetik der Beschreibung, S. 261–280, hier v.a. S. 265, S. 279. Andererseits, auch wenn Drügh diese Position 2006 nachdrücklich als anachronistisch zurückweist, gibt es jüngere Studien, die auf die Selbstreferentialität und vorausweisende Modernität der Beschreibungen im *Nachsommer* hinweisen. Vgl. etwa in Bezug auf gerade jene kritischen Äußerungen über den Roman Strowick, Elisabeth: Gespenster des Realismus: zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 60. Diese Sichtweise ist gerade dann anschlussfähig, wenn die Schwellenposition des Romans berücksichtigt wird, die nicht nur für das Sammeln zwischen vormoder-

Der Freiherr von Risach stellt seinen Besitz in einem Gestus der Bescheidenheit außerdem als nicht sonderlich bedeutsam dar (vgl. HKG 4,1, S. 93). Der Aufwand, den er betreibt, um Heinrich Drendorf diesen zu präsentieren, und das Interesse des Ich-Erzählers am Gezeigten suggerieren das Gegenteil. Drendorf verbalisiert diesen Eindruck gegenüber seinem Gastfreund: »Eure Wohnung ist nicht, wie ihr sagt, von geringer Bedeutung. Sie wird, so viel ich aus unserer kurzen Besichtigung entnehmen konnte, wenige ihres Gleichen haben.« (HKG 4,1, S. 94).

Die Bedeutsamkeit des Hauses konstituiert sich für den Protagonisten vor allem anhand der Ordnung, die den Räumlichkeiten innewohnt. »Es ist mir hier in Kurzem so lieb geworden, wie bei meinen theuren Eltern, bei welchen auch eine Regelmäßigkeit und Ordnung herrscht wie hier.« (HKG 4,1, S. 243). Ordnung ist dasjenige Merkmal, das Heinrich sowohl auf das Rosenhaus als auch auf sein Elternhaus bezieht, um seine subjektive Affektion zu beiden auszudrücken. Durch diese Setzung öffnet sich eine Perspektive auf Sammlungen. In ihnen ist Ordnung ein zentrales Kriterium. Sie sind in *Der Nachsommer* für drei durch die Beziehungen der Bewohnerinnen und Bewohner miteinander verbundene Häuser relevant.²⁷

nen/vormusealen und modernen/musealen Tendenzen oszilliert, sondern Vergleichbares beispielsweise auch für die einzelnen Disziplinen der Naturwissenschaften gilt.

27 Der Sternenhof der Familie Tarona birgt einzelne Sammlungsstücke, die für Heinrichs Bildung interessant sind. In Heinrichs Elternhaus, wie oben schon angedeutet, sammelt vor allem Drendorf senior, Heinrichs Vater. Sein Interesse konzentriert sich auf kulturhistorische Artefakte wie Münzen, Gemmen, Gemälde und antiquarische Möbel. Beide Räume wurden innerhalb der Forschung bisher weniger zentral betrachtet. Finkelde weist darauf hin, dass der Sternenhof gerade hinsichtlich der Frage einer idealisierten Häuslichkeit zwischen einem Innen und einem Außen, zwischen Natur und Kultur interessant sei. Die drei Orte – das Haus der Familie Drendorf, der Asperhof und der Sternenhof – hängen in dieser Hinsicht linear zusammen. Vgl. Finkelde, Dominik: »Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«, *The German Quarterly* 80/1 (2008), S. 1–19, hier S. 6, 11, 16. Die Fragen nach der Transformation von frühneuzeitlichen Wissensordnungen in realistischen Erzähltexten stellt sich vor allem in Bezug auf den zentralen Sammlungsraum, das Rosenhaus, weshalb die anderen Sammlungsräume hier in Relation zu Letzterem relevant werden.

IV.1.2 Risachs Dinge

Der herausragende Stellenwert von Dingen in der Rosenhaus-Welt

Rosen, zahlreiche heimische und importierte Blüten- und Grünpflanzen, Möbel, Marmor, Gemälde, Zeichnungen, Samen, Kupferstiche, naturwissenschaftliche Geräte, eine antike Statue aus Marmor.

Diese Dinge, die durch Erzählungen des Sammlers Risach ihren Wert und ihre Interessanztheit gewinnen, machen die Einordnung des Rosenhauses als an der Formation der Wunderkammer orientiert aus. Im Asperhof und den freundschaftlich und familiär verbundenen Häusern werden Dinge in ihren unterschiedlichen Ausprägungen geschätzt. Die Dinge werden in ausgreifenden Teilen des Romans erwähnt und beschrieben, »Dinge formieren und informieren Stifters Text, und sie formieren und informieren Sozialität«. ²⁸ Sie kommen aus den Bereichen der Kunst und aus der Natur. Sie sind beispielsweise kunstvoll geschnitzte (Kirchen-)möbel und stehen daher stellvertretend für eine historische Aufmerksamkeit, die im Rosenhaus herrscht. Sie werden in die Räume des Gebäudes aufgenommen, aufbereitet, ausgestellt und würdevoll genutzt. Mit all den Dingen im Rosenhaus identifizieren sich Risach und sämtliche andere Personen, die im Haus wohnen und arbeiten. Jeglichen Elementen des Asperhofes kommt eine individuelle Pflege zu. Die Dinge haben einen festen Platz nicht nur innerhalb des Hauses, sondern auch innerhalb des jeweiligen Raumes. Sie sind Teil spezifischer Ordnungen und in Gänze betrachtet Teil einer übergreifenden Sammlung. Alle Objekte sind immer auch Initiatoren für Gespräche, die vor dem Gegenstand stehend als eine Etappe eines Rundganges geführt werden. Sie sind somit der Ausgangspunkt von Bildungsprozessen und keinesfalls selbsterklärend. Der Besitz von Dingen, die wiederum Anschaulichkeit gewährleisten, ist in Risachs Welt grundlegende Voraussetzung dafür, überhaupt wissenschaftliche Erkenntnis zu erlangen. ²⁹

28 Steiner, Uwe C.: »«Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl». Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch, in Vischers Auch Einer und in Stifters Nachsommer«, in: Neumann, Michael und Kerstin Stüssel (Hg.): *Magie der Geschichten: Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Paderborn: Konstanz University Press 2011, S. 285–303, hier S. 303.

29 Vgl. Schössler, Franziska: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters Nachsommer«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 261–285, hier S. 273.

Für Heinrich Drendorf sind die einzelnen materiellen Güter darüber hinaus diejenigen Größen, mit denen er in seinen Erinnerungen verschiedene Häuser näher bezeichnet. Räume und materielle Objekte in ihnen haben für den jungen Wissenschaftler also eine subjektive Verknüpfung. Als Heinrich während seiner ersten Besuche die Schönheit von Risachs Marmorstatue im Treppenaufgang noch nicht in Gänze wahrnehmen kann, da er sein Interesse noch hauptsächlich auf die Naturwissenschaft richtet, ist der Hof für ihn gedanklich vor allem mit den Rosen verknüpft. Diese starke Verknüpfung mit der Rose und dem Haus Risachs lässt sich zurückführen auf die Darstellung der Rose schon bei Heinrichs erstem Besuch. Sie erscheint in einer Fülle, als Teil der größeren Einheit der Pflanzenfamilie, als ein Symbol, das eine nahezu religiöse Darstellung erfährt: »und der Duft von den tausenden der Rosen stieg wie eine Opfergabe zu mir empor« (HKG 4,1, S. 79).³⁰

Nicht nur die gedankliche Verbindung Heinrichs zu häuslichen Räumen ist von deren Relation zu Dingen geprägt, auch die Beziehung des Freiherren von Risach zu der Familie Drendorf intensiviert sich über den Austausch von Dingen. Da Heinrich von der geteilten Zuneigung seines Gastfreundes und seines Vaters zu Möbeln des Altertums erzählt hat, sendet Risach als einen Gruß einige ihm sehr wichtige Zeichnungen aus der Schreinerwerkstatt zur Ansicht an Heinrichs Vater, Drendorf senior. Über diese Geste ist der junge Drendorf bei einer Rückkehr aus dem Rosenhaus außerordentlich gerührt – er weiß schließlich um die wirkmächtige Verbindung zwischen Sammler Risach und seinen Besitztümern, er weiß, dass dieser auch nur einzelne Bestandteile seiner Sammlung höchst ungern und selten seine eigenen Räume verlassen lässt. Umso heftiger ist dann auch Heinrichs Reaktion, als sein Vater ihn in sein »Alterthumszimmer« (HKG 4,2, S. 130) führt und ihm vor Augen hält, welches Geschenk der Mentor seines Sohnes ihm gemacht hat.

An einem Pfeiler, der mit einem langen alterthümlich gefaßten Spiegel geschmückt war, stand der Tisch mit den Musikgeräthen, den ich im Rosenhause in der Wiederherstellung befindlich und zu Anfang dieses Sommers bereits vollendet gesehen hatte. Ich konnte vor Verwunderung kein Wort sagen. (HKG 4,2, S. 130)

30 Auf den Sternenhof, jenes mit dem Asperhof vielfach verbundene Anwesen der Familie Tarona, bezieht sich Heinrich vorwiegend, indem er auch hier eine Marmorstatue referenziert. Die Darstellung einer Nymphe befindet sich in der Teichanlage im Park der Behausung.

Die schenkende Geste, der freundschaftlich initiierte Wechsel des Besitzers, verbunden mit Bewegung des Gegenstandes von einem Sammlungsraum in einen anderen Sammlungsraum, zeigt, wie sehr die Romancharaktere von Stifter als solche angelegt sind, die Dingen einen enorm hohen Wert zuweisen.³¹ Dass Heinrichs Vater diesen einen ähnlich hohen Stellenwert zuweist und damit die Schenkung Risachs entsprechend würdigen kann, zeigt sich an der Bedeutsamkeit, die Drendorf senior seinen eigenen Sammlungen zukommen lässt.³² Auf der Ebene der Beziehungen der Personen zueinander hat die Schenkung der Antiquität zweierlei Wirkung. In erster Linie zeigt der Freiherr von Risach seinem Schützling Heinrich auf diese Weise seine große Zuneigung. Er manifestiert die Stellung Heinrichs als einen wertgeschätzten Freund des Hauses, indem er seinen Erzählungen Aufmerksamkeit entgegenbringt und seinem Vater ein Geschenk macht, von dem der Freiherr weiß, dass es diesem gefallen würde. Und auf diese Weise, indem er das Geschenk nicht Heinrich selbst macht, sondern es in das Haus der Familie Drendorf schicken lässt, macht er nicht nur diesen eine Freude, er eröffnet ihnen gleichzeitig auch einen Zugang zum Kosmos des Rosenhauses. Er zeigt ihnen, wie sehr er ihren Sohn schätzt, und komplementiert so auch den Geschmack des Vaters und die familiären Umgangsformen, aus denen Heinrich stammt. Obwohl Heinrichs Familie und Risach sich noch nicht begegnet sind, sind sie nun, durch die Schenkung eines Möbelstückes gestalthaft demonstriert, in Zuneigung verbunden.

31 Anhand des Schenkens zeigt sich auch die integrale Verbindung von Rituellem und Gegenständlichem. Das »Ritual des Schenkens« ist hier konstitutiver Bestandteil der Anbahnung einer Integration zweier familiärer Verbände und übernimmt somit eine »sozial kommunikative Funktion«. Grätz, Katharina: »Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen. Literarische Sinngebungsstrategien bei Adalbert Stifter«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizierender Realismus*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 147–173, hier S. 158, 161.

32 Nils C. Ritter beschreibt einen »therapeutischen Mehrwert«, der Heinrichs Vater durch die Beschäftigung mit seiner Sammlung antiker Gemmen entsteht. Ritter, Nils C.: »Miniatur in Serie. Gemmen in Adalbert Stifters Roman Der Nachsommer«, in: Lehnert, Gertrud und Maria Weilandt (Hg.): *Materielle Miniaturen zur Ästhetik der Verkleinerung*, Mikrographien/Mikrokosmen. Kultur-, literatur-, und medienwissenschaftliche Studien, Band 2, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 241–255, hier S. 244.

Naturalia und Artificialia vereint im Rosenhaus

Im Rosenhaus vereint der Freiherr von Risach mindestens zwei große Sammlungsgebiete. Produkte aus dem Bereich der Natur sind an mehreren Stellen untergebracht: Er lässt in seinem Garten verschiedenste Pflanzen kultivieren, allen voran Rosen, und sammelt Marmor, selbstverständlich im Marmorzimmer. Sie alle können subsumiert werden unter dem Begriff der Naturalia. Außerdem unterhält Risach ein Zimmer, das ausschließlich der Untersuchung von Natur mit den dafür notwendigen Gerätschaften – also Scientifica, eine dritte große vormuseale Ordnungskategorie – vorbehalten ist. Auch Artificialia, von Menschen gemachte Produkte, sind zahlreich vorhanden. Die Marmorstatue auf dem Treppenaufgang vom Erdgeschoss in das erste Stockwerk ist das wichtigste Stück der Kunstsammlung. Im Gemäldezimmer stellt der Freiherr kostbare Malereien aus. Darüber hinaus beherbergt das Rosenhaus Zeichnungen, Kupferstiche und restaurierte Möbel. Das Objektensemble, die umfassen Wissensbereiche, entsprechen denen in frühneuzeitlichen Wunderkammern in weiten Teilen. Doch im Rosenhaus von Risach haben alle Dinge bereits einen festgelegten Platz. Dies zeigt sich immer wieder, wenn der Freiherr seinem Besucher Heinrich den eigenen Besitz präsentiert. Die Dinge dürfen zwar zu ihrer Benutzung temporär von ihren Bestimmungsorten entfernt werden, müssen aber unbedingt wieder an ihren angestammten Platz zurück verbracht werden. Nicht ohne Grund wird die Ordnung der Dinge im Rosenhaus daher aus Perspektive der Lesenden oftmals als statisch beschrieben.³³ Jene Hybride, die in frühneuzeitlichen Wunderkammern die Paradestücke darstellen, gerade weil sie nicht nur an einem Platz des Netzwerkes einzuordnen waren und weil sich an ihnen die Fragen der Ordnung der Welt darstellen ließen, können für Risach daher erst einmal nicht interessant sein.³⁴ Denn er betont immer wieder, dass die Ordnung der Dinge aus den Dingen selbst

33 Vgl. hierzu Rast, Carsten: Zeitoasen: literarische Verlangsamung im Realismus bei Stifter, Raabe und Fontane, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 232, Freiburg i. Br.: Rombach 2018.

34 Ohne explizit auf die Fokussierung von Hybridität in vormusealen Kontexten einzugehen, stellt auch Sabina Becker diese Lesart der nachsommerlichen Ordnung vor: »Mehreutigkeit und Vielschichtigkeit kommen in der von Stifter entworfenen Dingwelt nicht vor [...]«. «Vielmehr seien die Dinge des Rosenhauses gerade dadurch ausgezeichnet, dass sie nicht aktiv oder gefährlich sind. Becker, Sabina und Katharina Grätz: »Einleitung«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 7–16, hier S. 329.

käme und alles in dieser Ordnung genau einen zugeschriebenen Platz habe, der zweifellos zu erkennen sei.

Selbstverständlich regt diese postulierte Sicherheit der Ordnung bei den Lesenden Gegenteiliges an, für sie können mentale Hybride entstehen. Denn wenn Heinrich Marmor eingangs naturwissenschaftlich kategorisiert, die Proben innerhalb seines Ordnungssystems eindeutig platziert und eben jene Sorte Gestein später unter ästhetischen Gesichtspunkten wahrnimmt und ihre Schönheit zu schätzen lernt, entsteht für die Lesenden eine Spannung. Sie lässt sich im Bereich der Hybridität, der Negierung von Eindeutigkeit verorten. Diese findet sich auch in anderen zentralen Sammlungsstücken Risachs. Gerade die namensgebende Wand aus Rosen liest sich als ein Paradebeispiel für die Verschränkung von Natur und Kultur, die ebenso dem Bereich der Artificialia zugezählt werden muss, ist sie doch maßgeblich anthropozentrisch geprägt. Wenn jedes noch so kleine Unkraut aus der Erde um die Rosen herum entfernt, jede abgeblühte Blüte sofort aus der Pflanze geschnitten und auch die Anlage der gesamten Blütenwand genauestens konzipiert wird, dann soll dies einen natürlichen Eindruck erwecken und ist doch Ausdruck eines genuin kulturellen Eingriffs. Die rosenbewachsene Hauswand als Teil des Gartens von Risachs Anwesen wird somit zu einem von mehreren »Knotenpunkten für die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Natur und Kultur«³⁵. Und auch im eigentlich künstlerischen Betätigungsfeld finden sich Analogien, die dem Bereich des Natürlichen den Weg in die Kunst bahnen. »Die kunsthandwerklichen Techniken erinnern an die Rosenzucht«³⁶ – in der Tat: Die Restaurierung eines Flügelaltars findet ebenso wie die Aufzucht der Pflanzen unter Beseitigung jeglicher Außeneinflüsse statt – von der Entfernung von Schmutz und Schädlingen bis zur Vorbeugung finden sich die Verweise (vgl. für den Altar HKG 4,1, S. 112 und für Pflanzen (hier die Bäume des Gartens) HKG 4,1, S. 150).

Risach beherbergt in dieser, die Grenzen zwischen Natur und Kunst immer wieder als nicht festgelegt darstellenden, Sammlung ganz eindeutig keine Stücke, denen magische Kräfte zugesprochen werden. Vergeblich wäre die

35 Miller, Norbert: »Garten und Park«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 318–322, hier S. 318. Miller zeigt diese Verbindung in Stifters Werk auch anhand von u.a. *Feldblumen* (1841), *Die Narrenburg* (1842), *Brigitta* (1844) und *Die Mappe meines Urgroßvaters* (hier letzte Fassung von 1867) auf.

36 Macho: »Stifters Dinge«, S. 740.

Suche nach Objekten, die mit mystischer Bedeutung aufgeladen sind. Die Stücke Risachs werden auch nicht, wie in frühneuzeitlichen Wunderkammern üblich, in einem Netzwerk gezeigt, das Disparates räumlich eng zueinander in den Bezug stellt, sondern Stifters narrativer Stil befeuert eher ein geordnetes Neben- und Nacheinander. Die beiden Wissensbereiche der Kunst und Natur stehen in Stifters Roman aber dennoch in Bezug zueinander, schon durch ihre Unterbringung in einem übergeordneten Gebäudekomplex.³⁷ Darüber hinaus dient der Wissensraum der Natur den bei Risach beschäftigten Künstlern als Vorbild für ihre (kunst-)handwerklichen Arbeiten. Diese sind, neben Lehren aus dem Wirken früherer Epochen, vor allem an der natürlichen Umwelt orientiert. »Überall aber sind die eigentlichen Lehrmeister die Werke der Natur+ (sic!) gewesen.« (HKG 4,1, S. 99). Diese Werke der Natur sind es auch, die Heinrichs Interesse für die Kunst initiieren. An ihnen entzündet sich ein Moment der Transition in seiner Aufmerksamkeit:

Da ich nun all diese Laubwerke diese Ranken diese Zacken diese Schwingungen diese Schnecken in großer Abfolge sah, erschienen sie mir gewissermaßen wie Naturdinge etwa wie eine Pflanzenwelt mit ihren zugehörigen Thieren. Ich dachte, man könnte sie eben so zu einem Gegenstande der Betrachtung und der Forschung machen wie die wirklichen Pflanzen und andere Hervorbringungen der Erde, wenn sie hier auch nur eine steinerne Welt sind. Ich hatte das nie recht beachtet, wenn ich auch hin und wieder an einer Kirche oder an einem anderen Gebäude einen steinernen Stengel oder eine Rose oder eine Distelspize oder einen Säulenschaft oder die Vergitterung einer Thür ansah. Ich nahm mir vor, diese Gegenstände nun genauer zu beobachten. (HKG 4,1, S. 104)

Reihungen, das vergleichbare Nebeneinander von Ähnlichem, sind Phänomene, die Heinrich aus seiner Betätigung in der Naturwissenschaft bereits kennt. Der Anblick von zahlreichen Zeichnungen, die Risachs Künstler von Bauwerken angefertigt haben, evoziert in Heinrich den Gedanken, dass diese selbst interessante Betrachtungsgegenstände sein könnten. Hier deutet sich bereits an, welche Reihenfolge von Bildung im risachschen Sammlungsraum vorgehen ist: von den Dingen der Natur zu den Dingen der Kunst. Ein Übergang

37 Christoph Zeller geht hier einen Schritt weiter und betrachtet die Bereiche Naturalia und Artificialia in »Stifters System« sogar als »identisch« und führt dies auf die Zielsetzung »der Entzifferung des göttlichen Plans« zurück, die über das Zusammentragen des Materiellen erreicht werden soll. Zeller: »Magisches Museum«, S. 90.

von einem zum anderen und die letztliche Wertschätzung und Integration beider Wissensbereiche ist im Rosenhaus möglich, da an diesem Ort Objekte aus beiden Bereichen zur Auseinandersetzung zur Verfügung stehen.

Bücher als Dinge, Bücher über Dinge

Die Objekte aus Kunst und Natur sowie die Scientifica werden komplementiert von Büchern. Auch im Rosenhaus gibt es, das wurde in der Beschreibung des Anwesens schon deutlich, eine Bibliothek. Das Rosenhaus steht damit auch auf dieser Ebene in Tradition der Wunderkammern, in denen die Verbindungen von Objektsammlung und Bibliothek facettenreich waren: Eine Zusammenstellung von Schriftstücken, Manuskripten und Büchern stellte eine zusätzliche Nähe zwischen Wunderkammer und Wissenschaft her.³⁸ So konnten Texte zur inhaltlichen Ergänzung der anderen Gegenstände und damit dem Verständnis einer auf Ganzheitlichkeit angelegten Konzeption zuträglich sein.³⁹

In *Der Nachsommer* werden die vielfältigen Bücher an keiner Stelle als Bibliothek bezeichnet, sondern konsequent mit Bezug auf die Räumlichkeit als Bücherzimmer. Dies unterstreicht, dass die Bücher nicht als eigenständige Sammlung funktionieren. Sie sollten als dem Gesamtensemble zugehörig betrachtet werden.

Das erste nach dem Eckzimmer war ein Bücherzimmer. Es war groß und geräumig, und stand voll von Büchern. Die Schreine derselben waren nicht so hoch, wie man sie gewöhnlich in Bücherzimmern sieht, sondern nur so, dass man noch mit Leichtigkeit um die höchsten Bücher langen konnte, keine die anderen deckte, und alle vorhandenen Bücher ihre Rücken zeigten. Von Geräthen befand sich in dem Zimmer gar nichts als in der Mitte desselben ein langer Tisch, um Bücher darauflegen zu können. In seiner Lade waren die Verzeichnisse der Sammlung. (HKG 4,1, S. 92)

Die Gestaltung der Regale in diesem Zimmer lässt darauf schließen, dass die Bücher in ihnen möglichst angenehm zur Benutzung, Lektüre und Durchsicht erreicht werden sollen. Das erwähnte Verzeichnis ist ein Hinweis darauf, dass

38 Vgl. Hoppe: »Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft«, S. 146.

39 Vgl. Roth, Harriet: »Die Bibliothek als Spiegel der Kunstammer«, in: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler, Bibliophile, Exzentriker*, Literatur und Anthropologie, Band 1, Tübingen: Narr 1998, S. 193–210, hier S. 194.

auch die Bücher im Rosenhaus in einem Ordnungssystem gelistet sind. Heinrich Drendorf geht in seiner Beschreibung nicht näher darauf ein, um welche Verzeichnisse es sich genau handelt, noch darauf, wie sie systematisiert oder dinglich beschaffen sind. Auf Basis des übergeordneten Systems, das sich durch die Gesamtschau auf das Rosenhaus in den drei Bänden des Romans zeigt, lässt sich aber mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten, dass es sich hier dezidiert um die Auflistung der im Bücherzimmer versammelten Bücher handelt. Denn jeder Sammlungsraum innerhalb des Asperhofes ist zwar Teil des Ganzen, aber dennoch in sich geschlossen. So mutet es nahezu unmöglich an, dass sich beispielsweise das Verzeichnis der Pflanzen, die im Gewächshaus und dem Garten kultiviert werden, im Bücherzimmer befinden könnte.

Denkbarer ist hier eine globalere Perspektive auf die Textualität des Romans selbst: Am Rande der »Selbstreflexivität der Literatur«⁴⁰ bewegt Stifter sich bereits durch die listenartige, immer wiederkehrende Inventarisierung der Welt. So ist es denkbar, den Romantext mit dem Inventar oder Katalog eines universal angelegten Sammlungsprojektes zu vergleichen.⁴¹

Dass der Freiherr von Risach sehr viele seiner Bücher gelesen hat, zeigt sich eindeutig: Er kann ohne weitere Konsultation zu Phänomenen des Wetters Auskunft geben, referiert über kunsthistorische Epochen, als habe er sie selbst erlebt, und erdenkt Systeme, um das Wirtschaften auf seinen Ländereien möglichst ganzheitlich und effizient zu gestalten.⁴² Und auch in der genuinen Disziplin der Bücher, der Dichtung, ist Risach ein Vorbild für die Seinigen. Er ist derjenige, der entscheidet, zu welchem Zeitpunkt sein Ziehsohn Gustav welche Werke lesen darf. Sogar als Gustavs Mutter Mathilde diesem ihre gesammelten Werke Goethes zum Geschenk macht, gibt sie den Hinweis darauf,

40 Begemann: »Adalbert Stifter: Der Nachsommer«, S. 204.

41 Zur Verbindung und Austauschbarkeit von Text und Objektsammlung vgl. Ernst, Wolfgang: »Archi(ve)textures of Museology«, in: Crane, Susan A. (Hg.): *Museums and Memory*, Cultural Sitings, Stanford, California: Stanford University Press 2000, S. 17–35; Hüllen: »Reality, the museum, and the catalogue: A semiotic Interpretation of early German texts of museology«, S. 273.

42 Finkelde beschreibt dieses Wissen Risachs im Zusammenhang mit dem von Heinrich vorausgeahnten Gewitter, vor dem dieser im Rosenhaus Schutz sucht – das dann aber doch, wie Risach argumentiert hat, nicht eintritt – als »Allmacht« und führt diese auf eine »gottgleiche Beobachtungsgabe« zurück, die durch die kriterienbasierte Ordnung seiner Umwelt möglich wird. Finkelde: »Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«, S. 5.

der Sohn möge in der Reihenfolge darin lesen, die Risach ihm vorgebe (vgl. HKG 4,1, S. 248).

Zu Heinrich referiert Risach einmal über die Zusammenstellung seiner Bücher aus dem Bereich der Dichtung. Heinrich beschreibt seinen Eindruck der entsprechenden Regale:

Es waren Werke in den ältesten Sprachen da, von Indien bis nach Griechenland und Italien, es waren Werke der neueren Zeiten da und auch der neuesten. Am zahlreichsten waren natürlich die der Deutschen. (HKG, 4,2, S. 39)

Es zeigt sich an Risachs Ausführungen zu jenen Werken, dass die Bücher in der Logik des Rosenhauses, des Nachdenkens über Lebensfragen und somit im ganzen Roman *Nachsommer* eine zentrale Funktion haben. Der Freiherr beschreibt eingangs zwei Strategien, nach denen er die einzelnen Bücher erworben hat. Die erste von ihm dargelegte Strategie entspricht der einer kanonischen Aneignung. Obwohl er sie in ihren Originalsprachen nicht lesen kann, legt er großen Wert darauf, Bücher jener Dichter in seine Regale aufzunehmen, die allgemein und überdauernd als wertvoll betrachtet werden. »[...] so habe ich die Männer, welche die Stimme der Zeiten als große in der Kunst des Dichtens bezeichnete, hier zusammengestellt.« (HKG 4,2, S. 39). Das Vorhandensein dieser Bücher in seiner Sammlung hat somit auch einen repräsentativen Effekt: Indem Risach seinem Besucher von ihnen berichtet und sie präsentiert, sind sie ein maßgeblicher Bestandteil seines kulturellen Kapitals, das im gesamten Rosenhaus durch dessen Präsentation manifestiert wird. Wenn gleich er selbst nicht in diesen Büchern liest, so zeigt ihre Anwesenheit doch die Umfänglichkeit des Wissenshorizontes, über den der Freiherr verfügt.⁴³ So antizipiert er auch eine Benutzung der Bücher, die über seinen Zugang hinausgeht, indem möglicherweise Besucher in das Lesezimmer kommen, die in diesen Büchern lesen können: »Sie mögen unverstanden hier stehen, oder es mag wohl einer oder der andere in diesen Saal kommen, der manchen versteht und liest.« (HKG 4,2, S. 40).

Von rein kanonischen Strategien zur Aneignung der Bücher grenzt Stifter seinen Sammler Risach mit einem zweiten Schwerpunkt ab und implemen-

43 »Risach begreift seine Bibliothek als Archiv des kulturell Wertvollen, dessen umfassende Bedeutung auch daraus erwächst, daß sie nicht an den notwendigerweise begrenzten Kenntnisstand seiner eigenen Person gebunden ist.« Grätz: Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe, S. 222.

tiert einen ausschließlich subjektiven Zugang, der gleichermaßen von der Anlage der Büchersammlung und Risachs persönlicher Nutzung dieser erstens auf den thematischen und zweitens auf den erzählerischen Kern des Romans abzielt. Indem Risach beschreibt, dass er vorwiegend solche Bücher sammelt, die ihm gefallen, lässt er eine Perspektive auf das zentrale Thema der grundsätzlichen Subjektivität von Sammlung zu. »Ich habe wohl auch solche Bücher hierhergestellt, die mir gefallen, das Urtheil der Zeit mag anders lauten oder erst festzustellen sein.« (HKG 4,2, S. 40). Von dieser Offenbarung des persönlichen Geschmacks, der seine Büchersammlung prägt, geht Risach dazu über, das Lesen in der »Wiederspiegelung der Jugendblüthe« (HKG 4,2, S. 40) mit seinem Lesen, das von einem »sanften Spiegel seiner Erinnerung« (HKG 4,2, S. 41) geprägt ist, zu vergleichen. Er konstatiert in diesen Überlegungen den Grundgedanken des *Nachsummers*, der Veränderung der Perspektive auf die Welt: auf persönliche Gefühle, die in der Jugend noch entflammen und mit zunehmender Lebenserfahrung nicht mehr gänzlich überwiegend sind.⁴⁴ Diese Veränderung ist es nach Risach auch, die zulässt, dass im Alter Feinheiten der Dichtkunst erfasst werden können, die für junge Leser im Getöse der Empfindungen nicht wahrnehmbar sind.

Es wundert daher auch nicht die sammlungspraktische Maxime Risachs, dass er Bücher zwar auf jede Reise mitnimmt, diese darüber hinaus aber in keinem Fall aus dem Haus, dem Sammlungsraum, gibt. Der einzige Grund, ein Buch temporär von seinem bestimmten Platz in der Ordnung zu entfernen, ist der Bildungsgedanke. Um in Büchern zum Zwecke der Bildung zu lesen, ist es Gästen im Rosenhaus gestattet, die Bücher mit in die Gästezimmer zu nehmen.

44 Diese grundsätzliche Haltung Risachs verweist auf die initiale, unerfüllte Liebesgeschichte des Freiherren von Risach und Mathilde Tarona, die erzählerisch zwar am Ende des Romans steht, für die Anlage des Rosenhauses als Kompensation »eines Sommers den es nicht geben durfte« aber substantiell ist. Blasberg, Cornelia: Erschriebene Tradition: Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten, Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Band 48, Freiburg i.Br.: Rombach 1998, S. 332. Zur räumlichen Dimension dieser Verlustkompensation vgl. auch Haag, Saskia: Auf wandelbarem Grund: Haus und Literatur im 19. Jahrhundert, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 141, Freiburg i.Br.: Rombach 2012, S. 22.

IV.1.3 Wunderkammer und Museum: Das Rosenhaus als Schwelle

Bis hierhin hat sich also gezeigt: Das Rosenhaus besteht aus diversen in sich abgeschlossenen Einheiten – individuellen Wohnräumen, dezidiert zugeordneten Sammlungsräumen, Gewächshaus, Werkstatt, Garten –, die im Besitz des Freiherren von Risach dennoch vereint und einander zugehörig sind. Jeder Einheit ist eine spezifische, eindeutige Funktion zugeordnet: Im Bücherzimmer sind die Bücher aufgereiht – im Lesezimmer wird gelesen.

Diese Ordnung ist, das versucht Risach seinem Schützling ausführlich und immer wieder zu verdeutlichen, eine Ordnung, die aus der Anlage der Dinge selbst hervorgeht. Die gesammelten Dinge und Wissensbestände seien es, die ihre Ordnung vorgeben. Risach als Sammler nimmt sich in seiner ordnenden Funktion so weit zurück, dass er nur als derjenige erscheint, der die in den Dingen angelegten Verhältnisse zueinander umsetzt.⁴⁵ So erläutert er »die Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind« (HKG 4,3, S. 144) sei in ihm schon immer so präsent gewesen, dass er in seiner Tätigkeit »manche Sachen zu ordnen« (ebd.) vor allem darauf achtete, »was die Dinge nur für sich forderten, und was ihrer Wesenheit gemäß war« (ebd.). Diese Vorgehensweise hatte auch Johann Baptist Primisser in seiner schriftlichen Ordnung der Bestände der Ambraser-Sammlung für sich proklamiert als »eine Ordnung, die der Natur der Sachen gemäß ist«.⁴⁶ Anders als in historischen Wunderkammern entstehen im Rosenhaus keine Probleme der eindeutigen kategorialen Zuordnung, nicht in Bezug auf den Platz der Dinge in den Räumen des Hauses und auch nicht in Bezug auf ihre Einordnung in bestehende Wissensordnungen. Dies ist auch auf narrative Strategien Stifters zurückzuführen. Ausgehend von einem »erzählerischen Blick«, der jeden einzelnen Raum, jedes Objekt für sich bis in das kleinste Detail und vor allem ganz geordnet in einem Modus des Nacheinanders betrachtet, steht diese Ordnung gerade nicht für »Dynamik« und auf den ersten Blick wird hier »Komplexität reduziert«.⁴⁷ Dass diese Ord-

45 Vgl. Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren, Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 325; Steiner: »Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl«. Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch, in Vischers Auch Einer und in Stifters Nachsommer«, S. 299.

46 Primisser: Kurze Nachricht von dem K. K. Raritätenkabinet zu Ambras in Tyrol: mit 158 Lebensbeschreibungen, derjenigen Fürsten und Feldherrn, deren Rüstungen und Waffen darinn aufbehalten werden, S. 19.

47 Becker, Sabina: »Nachsommerliche Sublimationsrituale. Inszenierte Ordnung in Adalbert Stifters Nachsommer«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung –*

nung auffallend kein Netzwerk der Dinge und Wissensbestände in ihren unterschiedlichen Nachbarschaftsverhältnissen entstehen lassen kann, steht der Präsenz des Gedankens der Wunderkammer nicht entgegen. Es ist gerade die Kombination der hintergründigen Verweisstrukturen von Aspekten der Wunderkammer in ihrer Zusammenschau des Weltwissens und den separierenden musealen Strategien, die den Fokus auf Sammlung und Ordnung von Wissen im 19. Jahrhundert lenken.⁴⁸ Besonders eindrücklich zeigt sich die Eindeutigkeit der Bestimmungen und der allumfassende Anspruch der geordneten Bestände anhand eines Raumes, den der Ich-Erzähler nicht sofort zuordnen kann.

Endlich gelangten wir in das Eckzimmer des Hauses, dessen Fenster theils auf den Hauptkörper des Gartens gingen theils nach Nordwesten sahen. Ich konnte aber die Bestimmung dieses Zimmers nicht errathen, so seltsam kam es mir vor. An den Wänden standen Schreine aus geglättetem Eichenholze mit sehr vielen kleinen Fächern. An diesen Fächern waren Aufschriften, wie man sie in Spezereiverkaufsbuden oder Apotheken findet. Einige dieser Aufschriften verstand ich, sie waren Namen von Sämereien oder Pflanzennamen. (HKG 4,1, S. 91)

Ein solcher Raum im Rosenhaus, dessen direkte Bestimmung und Zweckmäßigkeit sich nicht auf den ersten Blick erschließt, erzeugt bei Heinrich Drendorf Verwirrung. Die hier gesammelten Pflanzensamen in einer Sammlungsarchitektur, die an jene von Apothekern genutzte erinnern, rufen direkte Assoziationen mit Wunderkammern hervor. Sie sind aber, wie Heinrich im Verlauf seiner Aufenthalte im Rosenhaus lernt, für die Lagerung des Vogelfutters vorgesehen.

Einzelne Räume im Gebäudekomplex können für sich betrachtet nicht als an der Wissensordnung der Wunderkammer orientiert gelesen werden. Eine

Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizierlicher Realismus, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 315–338, hier S. 329.

48 Ohne explizit auf die Sammlungsformation der Wunderkammer einzugehen, ordnet Julia Bertschik das Rosenhaus angesichts der in ihm vorhandenen Räume zwischen altem Sammeln und dem der Separierung der Disziplinen gewidmeten Museum als »eine Hybride« ein. Bertschik, Julia: »Literatur als Gehäuse ›der nächsten Dinge‹ im 19. Jahrhundert«, in: Neumann, Michael und Kerstin Stüssel (Hg.): *Magie der Geschichten: Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Paderborn: Konstanz University Press 2011, S. 321–336, hier S. 323.

umfassendere Perspektive einnehmend, also den ganzen Kosmos aus spezifischen Räumen des Asperhofes betrachtend, zeigt sich dieser wie eine Zusammenstellung jener Bereiche, die auch in Wunderkammern von Interesse gewesen sind. Der Kosmos besteht aus unterschiedlichen Einzelsammlungen, Werkstätten und einer zugehörigen Bibliothek. Mehr noch: Der Rosenhaus-Kosmos ist das perfekt durchgeführte Sammlungsprojekt eines frühneuzeitlichen Sammlers in seiner Wunderkammer.⁴⁹ Der Platz für jedes Objekt ist eindeutig bestimmt, sowohl Besucher als auch Sammler sind nicht aktiv damit beschäftigt, herauszufinden, wie die Dinge zueinander im Verhältnis stehen, sondern bewegen sich in einer Ordnung, die als finalisiert betrachtet werden kann.⁵⁰ Risach präsentiert dem Besucher die Gesamtkomposition des angelegten Wissens gleichsam in einer linearen Abfolge. Diese Art der Präsentation

-
- 49 In dieser Hinsicht drängt sich die von Schössler untersuchte Kontextualisierung von Naturwissenschaft in *Der Nachsommer* in Bezug auf den Kosmos-Gedanken von Alexander von Humboldt mit Blick auf den Netzwerkgedanken innerhalb der Sammlungsstücke der Wunderkammer geradezu auf. Mit Fokus auf die natürliche Umwelt hat Humboldt an einer »synthetische[n] und interdisziplinäre[n] Zusammenschau des netzartigen Naturgewebes« gearbeitet und versucht, seine gesammelten Daten zu einem »holistischen Bild der Erde [zu] synthetisier[en]«. Schössler: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters Nachsommer«, S. 266, 273. Auch Stefan Brauns Positionierung von Stifters Konzepten der Erkenntnis in *Der Nachsommer* zwischen Ontologie und Naturwissenschaft ist in diesem Kontext zu verorten. Vgl. Braun, Stefan: Naturwissenschaft als Lebensbasis? Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* und weitere Schriften Stifters als Dokumente eines Versuches der Daseinsgestaltung auf der Grundlage naturwissenschaftlichen Forschens, Reihe Beiträge zur Stifterforschung in der Fortsetzung der Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Band 42, Linz: StifterHaus 2006; Sowie Braun, Stefan: »Zwischen ontologischem Nachsommer und naturwissenschaftlichem Frühling. Adalbert Stifters moderner Weltzugang vor dem Hintergrund traditioneller Erkenntnis Anliegen in seinem Roman ›Der Nachsommer‹«, in: Lachinger, Johann (Hg.): *Sanfte Sensationen: Stifter 2005; Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*, Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Linz: StifterHaus 2005, S. 41–49.
- 50 Eine Sammlung, die sich konträr zu der aufgeführten Statik der Sammlungsordnung des Rosenhauses zumindest hinsichtlich der Praktiken der Verwendung mehr in Bewegung befindet, sind die antiken Gemmen Drendorf seniors. Diese Sammlung ist insofern dynamischer, als dass sie auch als Schmuckstücke benutzt werden und damit temporär aus ihrem Sammlungsbehältnis entfernt und an andere Orte verbracht werden. Vgl. Ritter: »Miniatur in Serie. Gemmen in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*«, S. 249. An der Einordnung innerhalb der Lade, in der Heinrichs Vater die Gemmen aufbewahrt, werden auf Basis der Benutzung jedoch keine Änderungen vorgenommen.

und die Konstruktion der räumlichen Ausstattung sowie Inszenierung weist wiederum dezidiert museale Merkmale auf.

Der Asperhof wird als Haus gewordene Schwelle zwischen Sammlungs-, Ordnungs- und Ausstellungstrategien von Wunderkammer und Museumsinstitution präsentiert. Charakteristika beider Formationen werden in einem literarischen Raum zueinander in Bezug gesetzt. Es handelt sich hierbei um die Inszenierung eines dynamischen Prozesses. Denn natürlich gibt es keinen sprunghaften Übergang aus dem alten Sammeln in das neue Sammeln. Dieser hypothetische Übergang wäre dann auch vielmehr als eine Grenzüberschreitung zu betrachten. Der Unterschied zwischen den Figuren Schwelle und Grenze ist, mit Walter Benjamin gesprochen, dadurch markiert, dass die Schwelle, im Gegensatz zur Grenze, Raum einnimmt:

Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte »schwellen« und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen.⁵¹

Die Schwelle ist also nicht ausschließlich eine Verbindung von zwei Bereichen – sie ist selbst als ein Bereich zu betrachten.⁵² Man kann also die Schwelle auch als eigenen Raum sehen, und daher das Rosenhaus als einen solchen Raum betrachten, der Wunderkammer und Museum in sich vereint und doch nicht mühelos verschmelzen lässt, sondern die Sammlungsformationen gleichermaßen unterscheidet.^{53,54}

-
- 51 Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften 5/1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 618.
- 52 Vgl. im Anschluss an diese Beobachtung Benjamins, aus der Perspektive einer erzähltheoretischen Untersuchung von Wilhelm Raabes *Zum Wilden Mann* Pierstorff, Cornelia: »Die Schwelle als Modell realistischen Erzählens«, *Figurationen* 20/1 (2019), S. 61–74, hier S. 69.
- 53 Die Anwesenheit nicht nur der in Gänze stabilisierten Wunderkammer, sondern auch musealer Sammlungsaspekte, vor allem auch in Bezug auf die Ebene der Zeitlichkeit im Zusammenhang mit historistischen Bestrebungen im Rosenhaus, lassen die Perspektive auf diesen Raum als Heterotopie im Sinne Foucaults zu. Hinsichtlich heterotoper Räume in Stifters *Nachsommer* vor allem in Bezug auf konservierende, museale Perspektiven vgl. Moussa, Brahim: Heterotopien im poetischen Realismus: Andere Räume, Andere Texte, Münstersche Arbeiten zur internationalen Literatur, Band 5, Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 99–138.
- 54 Hinsichtlich der Geschichte der Naturwissenschaften lässt sich ein Kontext ausmachen, der dezidiert an einer Schwelle zwischen vormoderner naturhistorischer und

Die Konstitution dieses Raumes, dieser Schwelle in *Der Nachsommer* ist an das Movens der Besichtigung durch Heinrich und seinen Führer Risach geknüpft. Sie ist geprägt von der detaillierten Beschreibung jedes einzelnen Raumes und den in den Räumen enthaltenen und gesammelten Objekten.⁵⁵ Dieser Erzählstil ist keinesfalls auf die Repräsentation der diversen Details beschränkt, vielmehr entstehen gerade durch die genaue Aufführung des Einzelnen im Rahmen des Ganzen »spezifische Räume«⁵⁶ der Weltsicht. Diese Raumaneignung zeigt die Anwesenheit der beiden Sammlungsformationen an. Einblicke in die Sammlung gibt der Freiherr von Risach Besuchern anhand von penibel konzipierten Rundgängen. Diese sind vordergründig erst einmal kein Hinweis auf Charakteristika von Wunderkammer oder Museum, denn in beiden Sammlungsformationen gab es Führungen für Gäste und Besucher. Für Wunderkammern, beispielsweise die fürstliche Sammlung auf Schloss Ambras, ist überliefert, dass ein Besuch in dieser nach einem festgelegten Plan, einer Abfolge der Präsentation erfolgte.⁵⁷ Führungen in Museen enden oftmals mit einem Höhepunkt, so auch im Rosenhaus mit der Marmorstatue.⁵⁸ Charakteristisch für vormuseales Sammeln und auch auf dem Asperhof präsent, bleibt bei dieser hybriden Präsentationsart die enge Verbindung zum Sammler, der in seinen Besitz einführt.

Die von Risach nun präsentierte Ordnung ist eine, die aus einem längeren Prozess verschiedener Bewegungen entstanden ist. Risach hat in einem frühe-

moderner experimenteller Wissenschaft verortet ist. Wiedemann spricht hier explizit von einer »Doppelgestalt«, die sich in der Gleichzeitigkeit der beiden Weltzugriffe manifestiert. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos: physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*, Mikrokosmos, Band 80, Frankfurt a.M.; New York: P. Lang 2009, S. 18.

- 55 Dies gilt nicht nur für nachsommerliche Räume, sondern kann insgesamt als ein Kennzeichen von Stifters Raumbeschreibungen betrachtet werden, der durch diese Sukzession eine besondere Intensität innewohnt. Vgl. Becker/Grätz: »Einleitung«, S. 12.
- 56 Strowick: *Gespenster des Realismus: zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*, S. 61. Elisabeth Strowick weist auch darauf hin, dass sich gerade an »Figuren des Übergänglichen« jene Problematik um subjektive Wahrnehmung, die in Texten des Realismus verhandelt wird, zeigt. Ebd., S. 10. Indem Übergänglichkeit im *Nachsommer* gerade auch anhand von Formationen des Sammelns und Ordnnens problematisiert wird, werden Prozesse der kollektiven Wahrnehmung von Welt fokussiert.
- 57 Vgl. MacGregor: »Die besonderen Eigenschaften der »Kunstkammer««, S. 70.
- 58 Vgl. Mclsaac: *Museums of the mind: German modernity and the dynamics of collecting*, S. 93.

ren Lebensabschnitt Kunstwerke getauscht, angekauft und wieder verkauft.⁵⁹ Die Ordnung des Rosenhauses wird nun von ihm als eine feststehende, nicht mehr zu verändernde beschrieben. Auf seine Gemälde bezogen beharrt er: »Sie mögen nun bleiben, wie sie sind, und wo sie sind, bis ich scheide« (HKG 4,2, S. 102).

Stifters Rosenhaus liest sich wie ein Denkmal gegen die zunehmende Ausdifferenzierung der Welt. Christian Begemann macht für den *Nachsommer* mit »dem Postulat der klaren Kontur, der Gestalt der Entmischung« und »dem Prinzip der überspielten Grenze, der Übergänglichkeit, der Kontinuität«⁶⁰ zwei Prinzipien aus, die kontrovers zueinander angelegt sind.⁶¹ In diesen Prinzipien einerseits den grundlegenden – wenn auch für die Institution des Museums nicht erschöpflichen – Gedanken der disziplinären Separierung und andererseits den globalen Weltzugriff im Sinne der Wunderkammer zu erkennen, fällt nicht schwer. Im Rosenhaus sind die Bereiche von Kunst und Natur wie im Mikrokosmos der Wunderkammer vereint und werden dennoch fachkundig unter Berücksichtigung des unterschiedlichen Umgangs mit Werken der Kunst und Objekten der Natur konserviert und betrachtet – es herrscht eine grundsätzliche Spannung zwischen Separierung und Ganzheit.⁶² In diesem Raum werden nicht nur Kunstwerke des Altertums korrigiert, wodurch Risach zu einer »künstlich vervollkommeneten Gegenwart«⁶³

59 Vor allem die Objektbiografien der in der von Risach beaufsichtigten Werkstatt des Rosenhauses restaurierten Kunstwerke und Möbel kennzeichnen zahlreiche Bewegungen und Ortswechsel. Vgl. Haag, Saskia: »Versetzt. Restaurierung als Entortung in Stifters *Nachsommer*«, in: Gamper, Michael und Karl Wagner (Hg.): *Figuren der Übertragung: Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, Zürich: Chronos 2009, S. 77–86, hier S. 78.

60 Vgl. Begemann: *Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren*, S. 336.

61 In diesem Sinne erweist sich auch das Rosenhaus als eine jener »Übergangszonen, in denen sich vermischt, was ein szientifisches Weltverständnis sorgfältig trennen will«. Begemann, Christian: »Realismus und Wahrnehmung der Dinge: Adalbert Stifter«, in: Scholz, Susanne und Ulrike Vedder (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 6, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 257–264, hier S. 262.

62 Diese Spannung zeigt sich bei einer Betrachtung des Asperhofes in Gänze, dabei die einzelnen Räume nicht außer Acht lassend: So »wird das Streben nach Ganzheit innerhalb der einzelnen Teilräume zum Imperativ«. Haag: *Auf wandelbarem Grund: Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*, S. 147.

63 Grätz, Katharina: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters *Nachsommer*«, in: Osterkamp, Ernst und Thorsten Valk (Hg.): *Imagination und*

gelangt. Auch der museale Gestus und die Prinzipien der Wunderkammer, also die Aneignung von Objekten, ihre Präsentation und ihre Kontextualisierung, werden innerhalb einer Synthese beider Formationen perfektioniert. An dieser Stelle zeigt sich in der an sich hybriden Narration die Utopie, gerade vor dem Hintergrund der steigenden Komplexität der wissenschaftlichen Bereiche und Sammlungsbestrebungen des 19. Jahrhunderts.⁶⁴ Ausgehend von der Materialität der Objekte werden innerhalb der Narration also profunde Prozesse von Weltanschauung und -aneignung verhandelt.

Museale Strategien im Schwellenraum

Die Ordnungsstrukturen und Verständnisansätze, die in Bezug auf die Sammlungsobjekte im Rosenhaus eine Rolle spielen, sind dem institutionalisierten Museum des 19. Jahrhunderts zuzuordnen, in dem die Tendenzen der Trennung von Kunst und Natur unverkennbar sind. Nicht nur die separaten Gründungen von kunsthistorischen und naturhistorischen Museen dieser Zeit zeigen dies an. Auch ideengeschichtlich widerspricht eine Zusammenschau disparater Sammlungen zunächst dem Zeitgeist, dem Museumsgedanken des 19. Jahrhunderts, wie der Kommentar eines anonymen Verfassers zur Einrichtung

Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus, Berlin: De Gruyter 2011, S. 217–236, hier S. 228.

- 64 Die umfassende und teils andauernde Diskussion um die Gattungszuschreibung des *Nachsommers* sei hier nur angedeutet. Vgl. Zumbusch, Cornelia: »Der Nachsommer«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 98–108, hier S. 105. Für die Fragen im Kontext des vormusealen Sammelns ist nicht entscheidend, welcher Gattung der *Nachsommer* im Diskurs zugeordnet wurde oder wird. Viel bedeutsamer ist, dass im Roman – der laut des Untertitels eigentlich eine Erzählung ist – verschiedene Gattungsmerkmale vor allem des Bildungsromans und der Utopie auszumachen sind. Vgl. Begemann, Christian: »Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen«, in: Begemann, Christian (Hg.): *Realismus: Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 63–84, hier S. 78. Die hier aufgerufene Schwellenposition des Romans korrespondiert mit dem von Werner Michler festgestellten Hybridcharakter des Romans selbst und verhandelt sammlungsspezifische Zusammenhänge wie Bildung und Weltentwürfe auch auf struktureller Ebene. Vgl. Michler, Werner: »Adalbert Stifter und die Ordnungen der Gattung – Generische ›Veredelung‹ als Arbeit am Habitus«, in: Doppeler, Alfred (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie – Wissenschaft – Poetik*, Tübingen: Niemeyer 2012, S. 183–199, hier S. 194. Vgl. auch Lachinger, Johann: »Adalbert Stifters Nachsommer. Ein singuläres episches Werk«, in: Hettche, Walter, Johannes John und Sybille von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien: Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 97–100.

des Berliner Neuen Museums zeigt: »Welche tiefere, größere Idee wird dadurch verwirklicht, daß man Sammlung neben Sammlung durch eine Baulichkeit zusammen schließt?«⁶⁵ Die tiefere Idee, die Stifter mit seinem Rosenhaus verwirklicht, ist die der Zusammenschau, der gemeinsamen Konstruktion einer Welt-Ordnung durch Wunderkammer-Modell und Museumsgedanken. Auf diese Weise können Kunst und Natur in einem ausgedehnten Sammlungsraum gemeinsam und in Verbindung zueinander betrachtet werden und zur gleichen Zeit kann den gesammelten Objekten hinsichtlich konservatorischer, inszenatorischer und epistemologischer Grundsätze moderner musealer Institutionen entsprochen werden. Die Dynamik der Wunderkammer wird darin bisweilen statisch, denn nur auf diese Weise kann all den Ansprüchen an eine Wissenschaftlichkeit Genüge geleistet werden, aber, und hier liegt ein bedeutender Reiz in der Ergänzung beider Modi, so kann auch die Zeitlichkeit im Sinne des Historismus des 19. Jahrhunderts in die Ordnung der Dinge einbezogen werden.

Einen hierfür wichtigen Grundsatz der Behandlung von Dingen der Kunst im Rosenhaus erläutert der Freiherr von Risach im Zusammenhang mit den Restaurierungsarbeiten, die er und seine Künstler beispielsweise an mittelalterlichen Kirchenaltären vornehmen. Im Kontext historistischer Tendenzen des 19. Jahrhunderts ist für die Restauratoren von großer Bedeutung, dass keine Änderungen vorgenommen werden:⁶⁶

Erst da wir dargelegt hatten, daß wir an den bestehenden Zusammenstellungen nichts ändern würden, daß keine Verzierung an einen anderen Platz komme, daß kein Standbild an seinem Angesichte, seinen Händen oder den Faltungen seines Gewandes umgestaltet werde, sondern daß wir nur das Vorhandene in seiner jezigen Gestalt erhalten wollen, [...] ließ man uns gewähren. (HKG 4,1, S. 111f.)

65 Anonym (1848): Das Neue Museum. In: Zeitschrift für Baukunst. Zitiert nach: Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): Museumsgeschichte: kommentierte Quellentexte; 1750–1950, Berlin: Reimer 2010, S. 108.

66 Katharina Grätz macht im Zusammenhang mit den Restaurierungsarbeiten auf eine spezielle Konnotation innerhalb der *Nachsommer*-Welt aufmerksam. Demnach gehen Risach und seine Künstler davon aus, dass sie teils schändliche Spuren zwischenzeitlicher Bearbeiter der Kunstwerke durch ihre restaurierende Tätigkeit entfernen und somit die genuine Gestalt des Objektes retten können. Vgl. Grätz: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters Nachsommer«, S. 228.

Im Vergleich zu Wunderkammern, in denen unter anderem das Ziel verfolgt wurde, die Stellung des Menschen in der Welt zu ergründen, liegt ein Fokus der Bestrebungen im Rosenhaus im Bereich der Kunstwerke auf der Bewahrung von Objekten, die sonst möglicherweise verfallen würden.⁶⁷ Risach als Sammler steht in Verbindung zu den Zielsetzungen von Museen des 19. Jahrhunderts, in denen versucht wurde, die Vergangenheit über die Akkumulation von Dingen in der Gegenwart abzusichern. Für Stifters Prosa an sich wurde hierhingehend »Kontinuitätsbedürfnis und [...] Konservierungssucht«⁶⁸ attestiert. Der Freiherr erläutert die Beweggründe seiner Sammlungsanlage:

»Hier werden Dinge«, sagte mein Begleiter, »welche lange vor uns ja oft mehrere Jahrhunderte vor unserer Zeit gefertigt worden, und in Verfall gerathen sind, wieder hergestellt, wenigstens so weit es die Zeit und die Umstände nur immer erlauben. Es wohnt in den alten Geräthen beinahe wie in den alten Bildern ein Reiz des Vergangenen und Abgeblüthen, der bei dem Menschen, wenn er in die höheren Jahre kömmt, immer stärker wird. Darum sucht er das zu erhalten, was der Vergangenheit angehört, wie er ja auch eine Vergangenheit hat, die nicht mehr recht zu der frischen Gegenwart der rings um ihn Aufwachsenden paßt. Darum haben wir hier eine Anstalt für Geräthe des Altertums gegründet, die wir dem Untergange entreißen zusammenstellen reinigen glätten und wieder in die Wohnlichkeit einzuführen suchen.« (HKG 4,1, S. 96)

Es wird deutlich, wie sehr die Erhaltung von Dingen im Vordergrund seines Selbstbildes als Sammler steht. In den alten Dingen sieht Risach den Ausdruck des Vergangenen bewahrt.⁶⁹ Er verbindet dieses Motiv in seiner Erläuterung

67 Damit liegt ein Fokus der nachsommerlichen Tätigkeiten, museumsphilosophisch nach Reinold Schmücker betrachtet, auf der Dingasyl-Funktion, bei der der museale Raum schützend für das Objekt wirkt, und der Memento-Funktion, bei der mittels materieller Zeugnisse an die Vergangenheit erinnert wird. Vgl. Schmücker, Reinold: »Wozu Museen und warum so viele?«, in: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Das Museum als Provokation der Philosophie: Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, Edition Museum, Band 27, Bielefeld: transcript 2018, S. 37–49, hier S. 39, 43. Dieses Vorgehen fügt sich insgesamt in die historistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts, das durch »eine allgemeine Historisierung des Denkens« ausgezeichnet ist. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 22.

68 Becker/Grätz: »Einleitung«, S. 10.

69 In Stifters den Textsammlungen *Studien* und *Bunte Steine* vorangestellten Vorreden lässt sich erahnen, wie sehr die Restaurierung und Bewahrung des Alten Teil seines poetologischen Programmes ist, in dem »das Alter der Dinge nun keine Entstellung

gegenüber Heinrich mit dem menschlichen Altern und gibt dem Sammeln so auch eine subjektive Konnotation.

Die Anerkennung, die er für sein Rosenhausprojekt erfährt, wird auch von der Art beeinflusst, in der Risach seine Bestände präsentiert und mit ihnen umgeht. Beispielhaft für einen musealen Habitus ist die erste Einführung des Besuchers Heinrich Drendorf in die »Sammlung von Marmor« (HKG 4,1, S. 86), zu deren Schutz mehrere Maßnahmen ergriffen werden. Schon auf der Treppe, die in den entsprechenden Saal führt, werden alle Gäste grundsätzlich gebeten, Filzschuhe zu tragen. Die direkte Berührung und Abnutzung des Materials sind auch dort, wo es zu einem zweckmäßigen Gebrauch im räumlichen Ensemble des Hauses zu einer Treppe verarbeitet ist, nicht erwünscht. Unweigerlich entsteht durch diese Behandlung eine Barriere zwischen Subjekt und Objekt, das gleichermaßen als schutzbedürftig und werthaltig erkannt wird. Der Freiherr gibt der Notwendigkeit der Vorkehrungen Nachdruck, indem er, nachdem die Schuhe wieder abgelegt wurden, erklärt:

»Ihr werdet euch wundern, daß in meinem Hause Theile sind, in welchem man sich die Unbequemlichkeit auflegen muß, solche Schuhe anzuziehen; aber es kann mit Fug nicht anders sein, denn die Fußböden sind zu empfindlich, als daß man mit gewöhnlichen Schuhen auf ihnen gehen könnte, und die Abtheilungen, welche solche Fußböden haben, sind ja auch eigentlich nicht zum Bewohnen sondern nur zum Besehen bestimmt, und endlich gewinnt sogar das Besehen an Werth, wenn man es mit Beschwerlichkeit erkaufen muß.« (HKG 4,1, S. 94)

Es zeigt sich, dass dieser Raum originär der Präsentation respektive der Rezeption der Sammlung gewidmet ist. Es gibt keine weitere Einrichtung, die von der Ausstellung des Marmors ablenken könnte. Der rundum aus unterschiedlichem Marmor bestehende Marmorsaal ist eine in sich geschlossene Zusammenstellung, die als Teil der Gesamtkomposition des Rosenhauses fungiert. Obwohl der Freiherr hier unterschiedliche Arten von Marmor zusammengestellt hat, liegt das Augenmerk erst sekundär auf einer strukturellen

mehr [ist], sondern vielmehr von einem hinter der schnelllebigen Vielfalt der Phänomene verborgenen Wesen [spricht].« Schneider, Sabine: »Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus«, in: Schneider, Sabine und Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen: Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts; für Helmut Pfotenhauer*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 157–174, hier S. 166.

Vollständigkeit, auch weisen keine Schilder auf die genaue Bezeichnung der einzelnen Marmorstücke hin. Vielmehr zeigt sich an Heinrichs Beschreibung mit Superlativen (»den farbigsten Marmor« (HKG 4,1, S. 86), »den lichtesten fast weißen Marmor« (HKG 4,1, S. 87)) die Einzigartigkeit bestimmter Bestandteile des Saales. Durch den Einsatz des Materials verschwimmen im Marmorsaal Dinglichkeit und Räumlichkeit, der Sammlungsgegenstand ist gleichzeitig der Sammlungsraum.⁷⁰ Der hier entstehende, mentale Raum-Ding-Hybrid ist, anders als der ihnen beikommende Habitus, nicht eindeutig dem Museum zuzuordnen.

Das Rosenhaus als Sammlung in der Tradition der Wunderkammer

Die Betrachtungen der Objektbestände haben gezeigt, dass die in der Wunderkammer zusammengetragenen Bereiche von Kunst und Natur sowie der Naturwissenschaft als auch räumliche Bestandteile, wie die Bibliothek, in Risachs umfangreichen Anlagen vereint sind.⁷¹ Das Sammlungsprojekt im Rosenhaus ist den Maßstäben des alten Sammelns verpflichtet. Das zeigt sich am Umgang mit der hypostatischen Schwelle im Zentrum des Hauses: der Marmorstatue im Treppenaufgang. Ihre Einführung erfolgt museal geprägt als Höhepunkt des von Risach minutiös geplanten Rundganges durch das Haus. Die Statue wird von oben beleuchtet, da sie in einem Raum mit einer Glasdecke aufgestellt ist. Ihre weiße Farbe kommt sicherlich besonders zur Geltung, weil Wände und Boden des Raumes in einer »dunklere[n], sanfte[n] Farbe« (HKG 4,2, S. 87) gehalten sind.⁷² Die vertiefte Auseinandersetzung mit der Statue ist dann wie-

70 Vgl. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 235.

71 Zu Stifters Schulzeit in Kremsmünster und dem dortigen Mathematischen Turm als räumlicher Bezugsraum Stifters zu einer Sammlung, die zahlreiche Objekte und Sammlungsbestandteile enthielt, die auch in *Der Nachsommer* eine Rolle spielen und insofern einen Teil von Stifters Zugriff auf die Welt bilden vgl. Wiedemann: *Adalbert Stifters Kosmos*, S. 66–84; Michler, Werner: »Ordnung(en)«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 286–289, hier S. 286; Klamt, Johann-Christian: *Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung: der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749–1758)*, Mainz am Rhein: P. von Zabern 1999, S. 317.

72 Anhand des Gemäldezimmers im Rosenhaus, das nach mehreren Experimenten letztlich rot gestrichen wurde, wird ein ähnliches Vorgehen im Kontext musealer Inszenierungstechniken deutlich, die in europäischen Museen des 19. Jahrhunderts in Hinblick auf das Betrachtungserlebnis ausprobiert wurden. Vgl. Mclsaac: *Museums of the mind: German modernity and the dynamics of collecting*, S. 100.

derum geprägt von einer Performanz, die klar im Habitus des alten Sammelns in Wunderkammern zu verorten ist. Die Statue aus Marmor ist eng verknüpft mit der narrativen Einführung durch ihren Sammler. Das Kunstobjekt ist ein Ausgangspunkt für ausführliche Erzählungen Risachs. Die visuellen Techniken der musealen Inszenierung korrespondieren hier also mit der narrativen Einbindung der Statue in die Präsentationstechniken der Wunderkammer.

In Marmorsaal berichtet Heinrich Drendorf unmissverständlich von der Bearbeitung des Naturmaterials: Es wurde »sehr fein geschliffen« (HKG 4,1, S. 86) und »geglättet« (ebd.). Die menschliche Einflussnahme ist notwendig, um den Stein so zu verändern, dass er im Rosenhaus zweckdienlich genutzt werden kann. Risach verwahrt Marmor also nicht ausschließlich als ein Exemplar einer bestimmten Art von Gestein in seiner Sammlung. Er nutzt das Material beispielsweise auch, um auf dem Fußboden des entsprechenden Saales ein »liebliches Bild« (HKG 4,1, S. 86) zu präsentieren. Der Marmor ist demnach nicht als ein typisch musealer Semiophor ohne Nutzwert zu betrachten.⁷³ Im Zusammenspiel aus Kunst und Natur kommen dem Marmor im Rosenhaus dekorative und epistemische Funktionen sowie ein tatsächlicher Gebrauchswert zu.⁷⁴ Er unterscheidet sich in dieser Charakteristik signifikant von museal kategorisierten und ausgestellten Objekten. Die räumliche Negierung der Grenze zwischen Kunst und Natur, die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer konsequenter gezogen wird, steht im direkten Zusammenhang mit dem Sammler Risach. Er ist es, der das Konzept für sein Rosenhaus erdenkt, der die Sammlungen beaufsichtigt oder selbst durchführt, ihre Ordnung herstellt und die Präsentation übernimmt. Innerhalb dieser Verbindung liegt auch ein weiterer Aspekt, der das Rosenhaus in den Kontext der Wunderkammer stellt. Während im Laufe des 19. Jahrhunderts Museumsinstitutionen überwiegend im Rahmen nationalstaatlicher Bestrebungen allerorts mit Zielsetzungen wie unter anderem der Bildung und Erbauung des Volkes gegründet werden, finden die Sammlungsbestrebungen Risachs in einem dezidiert privaten Rahmen statt. Der Ort, an dem seine Objekte ausgestellt werden, ist gleichermaßen ein Privathaus, in dem neben ihm selbst auch die von ihm ausgewählte familiäre Gesellschaft und zahlreiche Hausangestellte, vom Künstler bis zum Gärtner, leben. Wie in privaten und vor allem fürstlichen Wunderkammern üblich, gibt es auch im Rosenhaus regelmäßige performativ

73 Vgl. Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, S. 50.

74 Vgl. Grätz: Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe, S. 237.

abgehaltene Besuche. Unter anderem Heinrich Drendorf senior, der Vater des Ich-Erzählers, plant, seinen Sohn hierhin zu begleiten:

Obwohl fast den ganzen Winter hindurch davon die Rede gewesen war, daß mich der Vater dem nächsten Frühlinge in das Gebirge begleiten werde, und daß er bei dieser Gelegenheit den Mann im Rosenhause besuchen wolle, um dessen Seltenheiten und Kostbarkeiten zu sehen, so hatte er doch, als der Frühling gekommen war, nicht Zeit, sich von seinen Geschäften zu trennen, und ich mußte wie in allen früheren Jahren meine Reise allein antreten. (HKG 4.2, S. 63)

Für die Absicht des Besuches, wenn dieser auch zu jenem Zeitpunkt der Handlung noch verschoben werden muss, verortet Drendorf junior den Sammler Risach im Zentrum und diesen wiederum in Verbindung mit seinen Gegenständen. Diese lässt Stifter seinen Protagonisten Heinrich ganz im Wortgebrauch der Wunderkammern beschreiben. So ist nicht, wie so oft im *Nachsommer*, die Rede von Geräten und Dingen, sondern von »Seltenheiten und Kostbarkeiten«, die in der Wissensordnung des 19. Jahrhunderts den Leitsätzen von Vollständigkeit und Vorbildlichkeit nachgelagert sind. Im Austausch mit Risach über jene seltenen Besitztümer wird auch deutlich, dass dieser seine Wertzuschreibung nicht ausschließlich aus genauen Angaben über den künstlerischen Meister, der das Werk angefertigt hat, über das Alter des Objektes oder andere Einordnungen der kunstgeschichtlichen Praxis des 19. Jahrhunderts ableitet, sondern anhand von subjektiv vermittelten Narrationen.⁷⁵

IV.1.4 Der vormuseale Sammler: Freiherr von Risach

»Nach diesen Worten trat ich ein, er schloß das Gitter, und sagte, er wolle mein Führer sein.« (HKG 4,1, S. 52).

Heinrich Drendorf überschreitet die Schwelle in Form eines Gartentores und tritt damit ein in den Sammlungskosmos des Rosenhauses, der sich selbst als räumliche Schwelle formiert.⁷⁶ Der Beginn seiner Beziehung zu dessen

75 Das eindrücklichste Beispiel für diese Wertzuschreibungspraxis Risachs ist seine Einordnung der Marmorstatue. Wie lang genau diese in seinem Besitz ist, kann der Freiherr nicht angeben, er müsste es in seinen Büchern nachsehen. Wohl aber kann er detailliert darüber berichten, wie die Statue in seine Sammlung kam. Vgl. HKG 4,2, S. 86.

76 Das Gartentor kann eingereicht werden in eine Vielzahl von Formationen von »Tür- und Torschwellen, Fensterrahmen, und -scheiben, Gitter[n], Mauern und Zäune[n]«, die als

Besitzer, dem Freiherren von Risach, ist gekennzeichnet von einem Topos des Sammelns, Ordnen und Ausstellens, der vor allem für Wunderkammern charakteristisch ist. Risach macht sich selbst zum Führer des jungen Besuchers und setzt sich mit dieser Aussage in Bezug zu seinem Besitz und dem ihm bis dahin unbekanntem Heinrich. Auch wenn innerhalb des Diskurses um das außergewöhnlich umfangreiche Konglomerat an Detailbeschreibungen der dinghaften Welt im *Nachsommer* die Dinge immer auch als »die eigentlichen Protagonisten des Romans«⁷⁷ identifiziert wurden, lohnt gerade im Hinblick auf die Rolle der Sammler in Wunderkammer-Zusammenhängen eine genauere Betrachtung des Freiherren und seiner Wirksamkeit innerhalb der Rosenhaus-Welt.

Er ist derjenige, der die Bestände so gut überblickt, dass der Besucher diese nur durch ihn kennenlernen kann, er verwaltet und öffnet die Informationen und Zugänge zu diesen nach seinem Ermessen. Auch die erzählte Perspektive des jungen Heinrich Drendorf ändert nicht, dass Risach auch innerhalb der Romanstruktur als zentral zu betrachten ist. Über weite Strecken bindet der Ich-Erzähler Monologe des Freiherren wörtlich oder nacherzählt in seine Schilderung des Lebens im Rosenhaus ein.⁷⁸ Der Herr von Risach verkörpert den Kosmos seiner Sammlung und ist deshalb vergleichbar mit frühneuzeitlichen Sammlern und ihren Wunderkammern. Er ist mit den Sammlungsräumen, den einzelnen Objekten und den ihnen zugehörigen Ordnungen verwoben. Diese Verflechtung akzentuiert maßgeblich die Anwesenheit vormusealer Sammlungsideale und ihren Einfluss auf die entstehenden Räume des Asperhofes. Dadurch, dass die Dinge, das mit ihnen verbundene und durch sie aufgerufene Wissen im Rosenhauskosmos unveränderlich positioniert sind, ist letztlich auch die Positionierung des Menschen innerhalb dieser Welt geklärt. Wenngleich Risach nicht müde wird zu betonen, die Ordnung der Dinge komme aus den Dingen selbst, wird gerade durch diesen Nachdruck in seiner

Schwellen zwischen u.a. »Innen- und Außenräumen« fungieren. Völker: »Still leben: Stifters Poetiken der Natur«, S. 132.

77 Grätz: »Realistische Realien: Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter«, S. 118.

78 Cornelia Blasberg führt die Wiedergabe der Reden Risachs durch Heinrich einerseits als Hinweis darauf an, dass Heinrich die Erläuterungen des Freiherren womöglich gar nicht verstanden hat, und andererseits als Argument für die »durch nichts zu widerlegende Autorität« des alten Mannes. Blasberg: *Erschriebene Tradition: Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, S. 342.

Darstellung unmissverständlich ersichtlich: Der Sammler, der Mensch steht immer im Zentrum der Dinge, er ist die ordnende Instanz.⁷⁹

Eine Ordnung ohne Subjektivierung ist unmöglich. Mehr noch wurde durch die Stifter-Forschung grundlegend gezeigt, dass eine ganze Reihe der oben angeführten Spezifika des Romans, wie beispielsweise die Betonung der objektiven, auf das Wesen der Dinge zurückgehende Anordnung, die Auslöschung jeglicher störender Außenperspektiven, die Verankerung der Handlungsansätze des Freiherren innerhalb von Kontinuitäten (wie der Restaurierung von Antiquitäten) und die Repräsentation des Allgemeinen durch den einzelnen Gegenstand, gerade dazu dienen, Risachs Subjektivität und darüber hinaus seine spezifische Rolle für das Gefüge des Rosenhauses zu verdecken.⁸⁰ Aus dieser Perspektive betrachtet, weist Stifters von Grätz/Becker als »artifizieller Realismus« bezeichnetes Schreiben in *Der Nachsommer* dann auch nur vordergründig auf eine umgekehrte Mensch-Gegenstand-Beziehung hin, in der Erstere nur für Letztere zu existieren scheinen, sondern gerade die ständige Wiederholung der Ordnungsstrukturen des Dinglichen macht auf ihre Artifizialität aufmerksam und somit letztlich auf die zentrale Rolle des Menschen in ihr.⁸¹

Die intensive Verbindung des Freiherren von Risach und seiner Sammlung ist an erster Stelle durch dessen Vorliebe für das Schaffen von sinnlich Wahrnehmbarem determiniert. Die sinnlich erfassbare Anwesenheit von Objekten in unmittelbarer räumlicher Nähe ist für Risach Voraussetzung, um die durch sie repräsentierten Wissensbestände zu ordnen. Wie sehr diese Eigenschaft Risachs Charakter zeichnet, zeigt sich anhand der Darstellungen, in denen Stifter den Sammler seine eigene Entwicklung rekapitulieren lässt. Demnach habe den Freiherren schon in seiner Kindheit eine Liebe für das Gestaltvolle ausgemacht. Risachs Wahrnehmung fokussiert sich, so lässt es sich an seinen

79 Vgl. Grätz: Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe, S. 228. Begemann setzt hier mit Blick auf die teils formelhaft abstrakten Beschreibungen Stifters im *Nachsommer* an und stellt die Ordnungsstrukturen des Rosenhauses auf einer übergeordneten Ebene auch als eindeutig sprachlich bestimmt dar. Vgl. Begemann, Christian: »Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung«, in: Klotz, Peter und Christine Lubkoll (Hg.): *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*, Freiburg i.Br.: Rombach 2005, S. 189–209, hier S. 207; Begemann: »Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen«, S. 80, 84.

80 Vgl. Begemann: *Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren*, S. 327, 334.

81 Vgl. Becker/Grätz: »Einleitung«, S. 8.

Ausführungen über seine Kindheit gegenüber Heinrich Drendorf feststellen, vor allem auf die Sinne des Hörens und Sehens. Die Aufzählung dessen, was ihm als Kind Freude bereitete, enthält Phänomene, die vor allem visuell und auditiv Gestalt annehmen:

[...] an dem Keimen des ersten Gräsleins an dem Knospen der Gesträuche an dem Blühen der Gewächse an dem ersten Reife der ersten Schneeflocke an dem Sausen des Windes dem Rauschen des Regens ja an dem Blize und Donner [...]. (HKG 4,3, S. 143)

Im Verlauf seiner Ausführungen wird ersichtlich, dass ihm unter diesen beiden sinnlichen Wahrnehmungen die des Sehens die liebste ist, die seinen Neigungen am meisten entspricht:

[...] Wenn ein künstlerisches Gestaltungsvermögen in mir war, so war es das eines Baumeisters oder eines Bildhauers oder auch noch das eines Malers, gewiß aber nicht das eines Dichters oder gar eines Tonsetzers. Die ersteren Gegenstände zogen mich immer mehr an, die letzteren standen mir ferner.[...] (HKG 4,3, S. 146)

Er betrachtet sich wegen dieser Neigung, die bei ihm besonders ausgeprägt ist und ihn die Güte eines Kunstwerkes auch unter widrigen Umständen erkennen lässt, in der Rolle eines Mittlers zwischen dem »Dienst der Kunst« (HKG 4,3, S. 147) und seinen »Mitmenschen« (ebd.). Von welcher essenziellen Bedeutung ihm diese Eigenschaft für die eigene Persönlichkeit und den Sinn seines Lebens ist, zeigt Risachs Blick auf seine frühere berufliche Laufbahn als Beamter des Staates. Er betrachtet diese Zeit als ein Hindernis und die verlorene Zeit während der Dienste als nicht zu ersetzen für den eigentlichen Zweck, »[...] durch Anschauung hoher Gestalten der Kunst und der Schöpfung [...] Freude in meinem Herzen zu sammeln [...] auf meine Mitmenschen zu übertragen« (HKG 4,3, S. 148).

Es ist also nur folgerichtig, wenn Risach sich diesen Neigungen und den von ihm erkannten Voraussetzungen für die Ordnung des eigenen Wissens und dessen Weitergabe an andere entsprechend der Beschaffung und Anlage seines Ensembles widmet, das vor allem durch seine Materialität ausgezeichnet ist. Das Rosenhaus ist damit die, wenn auch in der Spanne seines eigenen Lebens späte, Raum und Ding gewordene Ordnung der »Versammlung der Wesen [s]eines Hauptes« (HKG 4,3, S. 142). Aus diesem Grund kann das Rosen-

haus unter keinem Umstand als einem institutionalisierten Museum entsprechend betrachtet werden. Sicherlich, wie hier und andernorts dargestellt, die musealen Techniken sind ganz eindeutig auszumachen, aber, und hier zeigt sich Risach als Zentrum der Anlage, für eine Sammlung, die gleichermaßen Kunst und Natur vereint in einer Zeit, in der das Wissen rund um diese Bereiche vor allem von Fragmentarisierung geprägt ist, braucht es die eine ordnende Instanz, die den Kosmos zu überblicken denkt. Gerade weil Risach, gleich einem schon als utopisch zu betrachtenden Universalgelehrten, Einsichten in beide Bereiche hat, kann er sie unter seinem Dach vereinen, die Wissensräume öffnen und schließen und ihre Inhalte weitergeben.

Die so entstandene Sammlung, insbesondere in ihrer materiellen und räumlichen Anwesenheit, ist für den Freiherren von großer Bedeutung. Ersichtlich wird dies an einer vermeintlichen Kleinigkeit, die, mehrfach wiederholt, das Gewicht der Präsenz der Objekte in ihrer von Risach erdachten Ordnung unterstreicht. Seine Sammlungsstücke haben für Risach einen so hohen Wert, dass auch nicht in Frage kommt, sie zu verleihen: »Deshalb gebe ich auch kein Buch aus dem Hause, weil ich nicht weiß, ob ich es nicht in nächster Zeit selbst brauchen werde« (HKG 4,2, S. 41). Sind Objekte von ihm einmal auserwählt worden, fester Bestandteil seines Ensembles zu werden, verändert sich dieser Status nicht mehr. Dies gilt sowohl für jene Dinge, denen Risach, wie seinen Büchern, einen praktischen Gebrauchswert zuschreibt, als auch für diejenigen, die sich durch Zweckfreiheit als Kunstwerke auszeichnen. Die persönliche Verbindung zeigt sich auch, wenn Risach antizipiert, er »würde [...] einem großen Schmerze nicht entgehen« (HKG 4,2, S. 102), sollte er eines seiner Bilder aus der Gemäldesammlung des Rosenhauses wieder entlassen müssen.

Sammlungsräume und private Räume in Risachs Rosenhaus

Aus musealer Perspektive handelt es sich bei Risachs Anwesen um eine »paradoxe« Verschränkung von »Wohnhaus und Museum«. ⁸² Im Kontext der Wunderkammern formiert sich in dieser Anordnung der bekannte ausgeprägte Zusammenhang von Sammlung und Sammler, der sich anhand der räumlichen Anordnung des von Risach minutiös kuratierten Rosenhauses offenbart. Innerhalb des zusammengehörigen Gebäudekomplexes befinden

82 Grätz: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters Nachsommer«, S. 221.

sich sowohl Wohnräume wie Schlafgemächer und Esszimmer als auch diejenigen Räume, die gänzlich den Zwecken der Sammlungen gewidmet sind. Zwischen diesen beiden klar gekennzeichneten Räumen stehen solche, die der Benutzung der Sammlung dienen. Sie sind gekennzeichnet durch eine Funktionalisierung, die explizit im Bereich des Übergänglichen liegt.

Der private Wohnraum des Freiherren, sein »Schlafgemach« (HKG 4,1, S. 91), wird durch sein Arbeitszimmer direkt mit dem Herzen der Rosenhausbestände, dem Marmorsaal, verbunden. Das Arbeitszimmer dient zwar nach Mitteilung des Hausherrn zur Beschäftigung mit den Dingen seines Ensembles, ist aber nur »gewissermaßen [s]ein Arbeitszimmer« (HKG 4,1, S. 87). Heinrich nimmt dieses Zimmer bei seiner ersten Betrachtung in Gesellschaft von Risach wie einen Bestandteil der Sammlungen wahr. Es wird seiner Funktion als Übergangsraum innerhalb des Schwellenraumes insofern gerecht, als dass in diesem Zimmer zwei Dinge nebeneinander existieren können: Es ist nicht rein zur Betrachtung gedacht, wie die dezidiert der Sammlung zugehörigen Räume, aber die Arbeit an den Sammlungsdingen findet an Möbelstücken statt, die wie Sammlungsstücke wahrgenommen werden. Heinrichs Reaktion in diesem Schwellenraum konnotiert diesen in Richtung der Sammlung: »Allein die Geräte erschienen mir so schön, daß ich glaubte, nie etwas ihnen Ähnliches gesehen zu haben. [...] Auch bat ich, die Sachen näher betrachten zu dürfen [...]« (HKG 4,1, S. 87f). Es folgt eine detaillierte Beschreibung der Einrichtung des Raumes, die diesen in seiner Stellung innerhalb des Rosenhauses mit den eigentlich als Sammlungsräumen bezeichneten auf eine Ebene hebt. Dafür spricht auch, dass einzelne Bestandteile der Möbelstücke Erklärungen Risachs notwendig machen. Ebenso hat das Arbeitszimmer einen kostbaren und schützenswerten Boden, sodass diejenigen, die es betreten, Filzschuhe tragen, um keine Beschädigungen herbeizuführen.

Ausgehend von der räumlichen Nähe von Wohn- und Sammlungsräumen ist Risachs Leben im Rosenhaus eine konstante Verbindung von Anlage seines Ensembles, dessen Ausweitung, der Beschäftigung mit den unterschiedlichen Wissensbereichen und dem eigentlich sammlungsunabhängigen Alltäglichen wie der Nachtruhe und der Einnahme von Mahlzeiten. Durch Vorsichtsmaßnahmen, denen auch er sich unterwirft, um die Bestände zu schützen, wird Ri-

sach gerade nicht »in seinem eigenen Haus [...] zum Museumsbesucher«⁸³, der lediglich betrachtet, sondern ist initialer Ersteller und Konservator der Ordnung und trägt Sorge dafür, diese langfristig zu stabilisieren.

Objekt-Neuzugänge: Verflochten mit dem Sammler

Im Mittelpunkt des sozialen Gefüges innerhalb des Rosenhauskosmos befindet sich der Freiherr von Risach. Die gesellschaftliche Ordnung ist hierarchisch nach seinen Maßstäben organisiert, seine Darstellungen werden niemals in Frage gestellt.⁸⁴ Diese Zentralisierung gilt auch für die materielle und epistemologische Ordnung innerhalb seiner Räumlichkeiten. Der Freiherr von Risach legt für die Zusammenstellung seiner Sammlung eine ganze Reihe an Regeln fest, die für den Asperhof und die zugehörigen Räume eine absolute Gültigkeit haben. Anhand einer dem Gesamtkomplex zugehörigen Teilsammlung wird ersichtlich, dass Risach selbst dabei als Verkörperung der Sammlung im Zentrum dieser Reglements steht.

Für die Zusammenstellung von kleinen Marmorstücken hat Heinrich seinem Gastfreund ein Exemplar von seinen Arbeiten im Gebirge mitgebracht, das der Freiherr lobend als »außerordentlich schön« (HKG 4,1, S. 236) beschreibt. Und doch kann genau dieses Stück Marmor nicht zu einem Sammlungsobjekt werden. Das entscheidende Kriterium für die Aufnahme in die Bestände Risachs ist nicht erfüllt, er expliziert: »Allein in meinem Hause kann er als Bestandtheil desselben nicht verwendet werden, weil dort nur solche Stücke angebracht sind, welche ich selber gesammelt habe [...]« (HKG 4,1, S. 236). Der Freiherr nimmt also entscheidenden Einfluss auf das Ensemble.⁸⁵ Ein Gegenstand kann den Weg in das Rosenhaus und die Transformation in ein Sammlungsobjekt nur vollziehen, wenn Risach derjenige ist, der den Akt des Sammelns ausführt. Für ihn gilt: Die aktiv ausgeführte Tätigkeit des Sammelns macht ihn zu einem Sammler. Und nur die von ihm als Sammler

83 Braun: Naturwissenschaft als Lebensbasis? Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* und weitere Schriften Stifters als Dokumente eines Versuches der Daseinsgestaltung auf der Grundlage naturwissenschaftlichen Forschens, S. 228.

84 Vgl. Becker: »Nachsummerliche Sublimationsrituale. Inszenierte Ordnung in Adalbert Stifters *Nachsommer*«, S. 330.

85 Hier zeigt sich eine kontrastierende Ebene zu der im Rosenhaus vollzogenen Bewahrung von Dingen. Nicht allem spricht der Freiherr von Risach einen Wert zu, sondern ganz im Gegenteil, was nicht seinen ganz subjektiven normativen Maßstäben entspricht, wird radikal vernichtet. Vgl. Grätz: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters *Nachsommer*«, S. 229.

akkumulierten Dinge können ein Bestandteil seines persönlichen Ensembles sein. Die Art der Anlage und ihr Bestehen nach den eigenen Regeln bereitet Risach große Freude und entspricht seinem Naturell. So sehr, dass er von seinen Grundsätzen nicht einmal für ein außergewöhnlich schönes Stück, dessen spezifische Ausprägung noch dazu bisher nicht Bestandteil der fraglichen Kollektion ist, abweichen kann und dies auch zukünftig nicht zu tun gedenkt. Der geltende Grundsatz, ein designerter Gegenstand müsse von ihm selbst gesammelt sein, steht demnach über dem Ziel der Wissensordnung, das eine möglichst vollständige Sammlung vorsieht.

In diesem Punkt, der Risach zwar als Sammlerpersönlichkeit in die Tradition eines frühneuzeitlichen Sammlers rückt, unterscheidet sich seine Akkumulationsstrategie von denen der meisten Sammler und ihren Strategien zur Vermehrung der Dinge in den Wunderkammern. Diese setzten auf einen regen Austausch an Sammlungsobjekten, den sie mit anderen Interessierten, aber auch speziell beauftragten Reisenden pflegten. Gerade die begehrten Naturalia aus Regionen, die dem Einzelnen nicht zugänglich waren, fanden so den Weg in diverse Wunderkammern.⁸⁶ Für den Bereich seiner Gemälde setzt der Freiherr hingegen jene Strategie des Tauschens und gegenseitigen Anwerbens an, die er für den Marmor so ausdrücklich ablehnt. Er berichtet Heinrich über seine Gemäldesammlung, dass er sogar solche Stücke kaufe, die ihm dezidiert nicht gefielen, um »einen Vorrath zum Tausche zu haben« (HKG 4,2, S. 103). Für diesen Teilbereich setzt Risach auch seine subjektorientierte Strategie in abgewandelter Form um. So ist in seiner Gemäldesammlung beispielsweise ein Bild enthalten, das der Künstler Roland auf einer seiner Reisen durch einen Zufall entdeckte. Eine mögliche Erklärung könnte die unterschiedliche Gruppierung sein. So gehören Gemälde zu dem Bereich, der in Wunderkammern unter Artificialia gefasst wurde und von den Naturalia zumindest theoretisch zu unterscheiden war. Für Kunstwerke hat Risach explizit Vertraute wie Roland damit beauftragt, altertümliche Objekte auszumachen, die vor dem Verfall bewahrt werden müssen.⁸⁷

86 Guisepppe Olmi beschreibt diese Prozesse als auf »kollektive[n] Bemühungen« basierend. Olmi: »Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion«, S. 175.

87 Risach steht auch mit diesem Vorgehen in der Wunderkammer-Tradition. Für die umfangreiche Sammlung Kaiser Rudolfs II. waren zeitweise mehrere Künstler und Wissenschaftler tätig, um Objekte zu beschaffen und mit oder an den versammelten Wissensbeständen zu arbeiten. Vgl. Bukovinská: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, S. 233. In diesem Sinne ist die Analogie fortführbar und Risach in eine Reihe zu stellen mit Naturwissenschaftlern, aber auch den

»[...] Die heilige Maria mit dem Kinde, welche euch so wohl gefällt, und welche ich beinahe eine Zierde meiner Sammlung nennen möchte, hat mir Roland auf dem Dachboden eines Hauses gefunden. [...]« (HKG 4,2, S. 103)

Ihre Transformation von einem verfallenden, fast vergessenen Ding zu einem Kunstwerk findet dann in Risachs Haus und somit gänzlich unter seiner Schirmherrschaft statt. Jedes Sammlungsstück ist auf diese Weise integral mit der Person Risachs verbunden. Durch diese strikte Regel stellt Risach sicher, zu jedem Bestandteil seines geordneten Besitzes auch die zugehörigen Informationen aus erster Hand berichten zu können.

Sammlungsobjekte – Narrationen – Sammler

Durch seine Bestimmungen für die Aufnahme von Dingen in seine Bestände ist Risach die zentrale Instanz für den Zugang zu diesen. Er als Person ist das Zentrum der Sammlung, das verbindende Element aller Bestandteile, aller Aneignungs-, Instandhaltungs- und Ausstellungsprozesse. Nicht nur die Gegenstände werden ausschließlich von ihm gesammelt, auch die mit ihnen verknüpften Informationen sind durch seine individualisierte Sammlungsstrategie nur durch Risach zu erfahren. Ein Zugang zu den Zusammenhängen, Hintergründen und den durch die Zusammenstellung repräsentierten Wissensbeständen ist für Besucherinnen und Besucher demnach auch nur über Risach zu erlangen. Der Wert der Sammlung steigert sich, wenn Risach narrativ in ihre Gegenstände einführt. Ein zentrales Beispiel für diesen performativen Akt zwischen Sammler, Betrachtenden und Sammlungsobjekt ist verbunden mit der Marmorstatue im Rosenhaus.

Auf Heinrichs Nachfrage, wo »das herrliche Bildwerk« (HKG 4,2, S. 76) herkäme, folgt eine ausführliche Erläuterung Risachs, die »Geschichte ist sonderbar« (ebd.) und ebenso auf ihren Effekt hin durchdacht, wie die Anordnung der Stücke in den Räumlichkeiten des Hauses. Sie verbindet seine Person mit der Herkunft und Beschaffung der Statue.⁸⁸ Bereits die einleitenden

adeligen Sammlern, die darauf setzten, dass der Betrachtungsmodus, der den eigenen Gegenständen zuteil wurde, sich auf sie als Eigentümer übertragen würde. Gleichwohl ist für Risach das zentral erstrebenswerte Moment sicherlich der Kenntnisreichtum, der sich aus seiner Sammlung ergibt, und weniger Bewunderung und das Staunen. Zu Letzterem vgl. Daston/Park: Wunder und die Ordnung der Natur, S. 186.

88 Darüber hinaus bildet sich an dieser Verbindung der Person Risachs mit seinen Sammlungsobjekten auch seine Absicht ab, das eigene Leben und so auch die verhinderte Realisierung der Liebe zu Mathilde für die nachfolgenden Generationen erzählbar zu

Worte Risachs manifestieren die Bedeutsamkeit der Bildsäule, indem er ihre Herkunft im »alten Griechenland« (HKG 4,2, S. 76) verortet und gleich darauf beschreibt, dass sie lange Zeit »bei Cumä in Italien« (ebd.) vernachlässigt worden sei. Diese Lokalisierung der Statue in ihren dem aktuellen Standort vorausgegangenen Zusammenhängen weist auch auf den ambivalenten Status von Kunstwerken in Sammlungen hin. Sie werden durch die Aufnahme in museale Kontexte zwar zu einem Gegenstand mit einem besonders schützenswerten Status, gleichzeitig bedeutet die Integration an einem neuen Ort immer auch die Extraktion aus bisherigen, zumeist langfristigen Raum-Objekt-Verbindungen.⁸⁹ Innerhalb dieser Narration implementiert Stifter daher nicht allein die Verbindung seines vormuseal orientierten Sammlers zu dessen Beständen, sondern gleichzeitig eine Kritik am Museum, das die Ausstellungsstücke in einen neuen Kontext integriert und sie einer »ursprünglich oder historisch gewachsenen Umgebung«⁹⁰ grundsätzlich entnimmt.⁹¹

halten. Vgl. dazu Blasberg: *Erschriebene Tradition: Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, S. 333. Diese Tendenz, Dinge mit Narrationen zu verbinden, die wiederum eigentlich viel mehr die Geschichte der erzählenden Person thematisiert, zeigt sich bereits in Stifters *Tandelmarkt* (1841). Vgl. dazu Hunfeld, Barbara: »Zeichen als Dinge bei Stifter, Keller und Raabe: Ironisierung von Repräsentation als Selbstkritik des Realismus«, in: Schneider, Sabine und Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen: Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 123–141, hier S. 126.

89 Vgl. Grätz, Katharina: »Musealisierung und Sammlung«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 305–309, hier S. 307.

90 Ritter spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die (in diesem Fall Kunstwerke, aber die Beobachtung lässt sich gleichermaßen auf andere Kategorien von Museums-exponaten übertragen) dort mittels Prinzipien der Anordnung »neu verwurzelt« werden müssen. Ritter, Henning: »General der Bilder. Wilhelm von Bodes Vermächtnis.«, in: Ritter, Henning: *Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler*, Berlin: Hanser 2014, S. 131–138. Zuerst veröffentlicht in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 09.10.2001, hier S. 136.

91 Diese Kritik hat Stifter bereits in seiner Skizze *Tandelmarkt* thematisiert. Dort beschreibt er, wie die Dinge, die auf dem Markt verkauft werden, zwar werthaltig sind, wenn sie aus ihren vorherigen Zusammenhängen entnommen und in Sammlungen verbracht werden, aber grundlegend andere Qualitäten annehmen. Vgl. Arnold-de Simone, Silke: »Musealisierungssphänomene im Werk Adalbert Stifters«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizierender Realismus*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 41–67, hier S. 62.

Mit seiner Verortung verbindet Risach die Entstehung und Geschichte seines Sammlungsstückes mit den beiden großen antiken Kulturen der Bildhauerei, von denen er die griechische höher schätzt als die römische.⁹² Seine Anwesenheit an diesem Ort rahmt Risach ganz gezielt als von einem Zufall geprägt. Er akzentuiert auf diese Weise die Unwahrscheinlichkeit der Begebenheit, die er nachfolgend zu beschreiben gedenkt. Obwohl er die Statue eingangs durch die Bezüge zur griechischen und römischen Antike mit Wertigkeit aufgeladen hat, beschreibt Risach anschließend eine kontrastierende Szenerie. Der Schauplatz seines Auffindens der Statue ist geprägt von ärmlichen Umständen. Sie fand sich, von einem provisorischen Bretterschutz teils abgeschirmt, in einem nur spärlich überdachten Holzbauwerk, das vor allem zum Ballspiel diente. Wiederum komplementär zu dieser Beschreibung gibt Risach Einblick in die doch schöne landschaftliche Lage der Umgebung, die ausschlaggebend für seine scheinbar zufällige und doch schicksalhafte Unterhaltung mit der Besitzerin des Häuschens und der Statue ist. Sie führt dazu, dass Risach die Statue näher betrachten kann, ihr Material als Gips identifiziert, ihre Schönheit selbstverständlich erkennt und von der baldigen Option auf einen Kauf jener erfährt. Er berichtet von seinem Erwerb der Statue und wie er sie für den Transport habe vorbereiten lassen.

An dieser Stelle antizipiert er erzählerisch geschickt die tatsächlich noch größere Tragweite und Bedeutsamkeit seiner Erwerbung, indem er darauf hinweist, wie ungewöhnlich schwer die Statue gewesen sei. Bei der Reinigung der neu erworbenen Statue im Rosenhaus fällt, wieder ohne besondere Absicht, auf, dass Gips nur die oberste Schicht des Bildwerkes ist und ihr Kern aus Marmor besteht.⁹³ Diesen wiederum hatte die Gipsschicht lange geschützt. Ihre Qualität, die nicht nur an der meisterhaften Bearbeitung des

92 Orientiert ist diese Wertschätzung zentral an den winkelmannschen Gedanken über die Normativität der griechischen Antike. Anders als bei Winckelmann ist im *Nachsommer* jedoch nicht die Faszination über die antiken Funde bestimmend, sondern die Sorge darum, dass die eigene Zeit die ästhetische Bedeutsamkeit der Objekte zu vernachlässigen droht. Dennoch wird gerade durch diesen Rückbezug in der Thematisierung der Geschichte der Statue und der Ekphrasis ihrer Beschreibung eine »ungebrochene Geltung klassischer Normen« wirksam. Haag: Auf wandelbarem Grund: Haus und Literatur im 19. Jahrhundert, S. 154.

93 Zum Kontext archäologischer Praxen, in dem sich der Prozess des Entfernens der Gipsschicht von der Statue einordnen lässt, und wie diese für den Roman produktiv werden vgl. Freitag, Benjamin: »Von kunstsinnigen Dilettanten, voreingenommenen Grabräubern und geltungsbedürftigen Schliemannern. Eine archäologiegeschichtliche Spurensuche bei Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe und Theodor Fontane«, in: Broch, Jan und

Marmors festgemacht wird, sondern auch von dem unversehrten Zustand des Materials ausgeht, begeistert Risach und seinen restaurierenden Künstler Eustach sehr. In seinen Erläuterungen markiert der Freiherr den Umstand, weshalb die Marmorstatue überhaupt von Gips umschlossen gewesen war, als ein Kuriosum:

»[...] Durch welchen Zufall oder durch welch seltsames Beginnen die Marmorgestalt mit Gips könne überzogen sein, war uns unerklärlich. Am wahrscheinlichsten dächte uns, daß es einmal irgend ein Besizer gethan habe, damit ein fremder Feind, der etwa seine Wohnstätte und ihre Kunstwerke bedrohte, die Gestalt aus einem werthlosen Stoffe bestehend nicht mit sich fort nehme. [...]« (HKG 4,2, S. 81)

Obwohl das Wissen um die Ursache des Gipsüberzuges nicht gesichert ist, nimmt Risach es in seine Narration über das Sammlungsobjekt auf. Diese enthält damit mehrere höchst individuelle Begebenheiten, die die Statue über ihre Materialität hinaus als eine Besonderheit auszeichnen. Risach fährt in seinen Erläuterungen über die Statue fort und verbindet mit ihr nun auch die Lernprozesse, die durch ihre Erwerbung initiiert wurden. Er schließt seine Darstellungen mit ausführlichen Hinweisen auf eine weitere Reise, die er unternimmt, um der ehemaligen Besitzerin einen höheren, angemesseneren Preis für die Statue zu zahlen und einen rechtmäßigen Kauf zu beurkunden. Auf Heinrich, den Zuhörer und Besucher in seiner Sammlung, macht diese Narration, die so nur von Risach vorgetragen werden kann, großen Eindruck. Obgleich weder Risach noch Heinrich dies aussprechen, machen die Ausführungen unmissverständlich deutlich, dass alle Erkenntnisse rund um die Statue darauf hinweisen, dass es sich um ein authentisches Originalwerk handelt. Drendorf erbittet sich die Erlaubnis, die Statue von nun an öfter betrachten zu dürfen.

Dieser performative Akt zwischen Sammler, Sammlungsobjekt und Besucher findet sich in ähnlichem Ablauf auch auf ein weiteres Stück abgestimmt. Besonders deutlich wird die Funktion Risachs als Vermittler zwischen dem von ihm verkörperten Ensemble, den verbundenen Narrationen und dem Besucher Heinrich durch die Beschreibung des Vorganges:

Jörn Lang (Hg.): *Literatur der Archäologie: Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, Morphomata, Band 3, München: Wilhelm Fink 2012, S. 197–244, hier S. 206–211.

Ich bath ihn fast zu oft, mir diese vier Bildchen zu zeigen, und er ermüdete nicht, mir immer die Frauengemächer aufzuschließen, mich in das Zimmerchen zu führen, mich die Bilder betrachten zu lassen, und mit mir darüber zu sprechen. (HKG 4,2, S. 101)

Damit die Gemälde für Heinrich einsehbar werden, muss Risach ihm den Zugang zu den Räumlichkeiten, in denen sie ausgestellt sind, eigenhändig öffnen. Der hierfür notwendige Schlüssel kann in seinem performativen Gebrauchswert als nahezu überdeterminiert gelesen werden, denn selbstverständlich öffnet Risach mit ihm nicht nur das Zimmer, sondern auch neue Wissens- und Erfahrungsräume für Heinrich. Risach eröffnet den Wissensraum wieder mittels einer Hintergrunderzählung, die wiederum von Zufällen geprägt ist. Sie führt von den ursprünglich betrachteten Werken – die zu diesem Zweck ganz museumsuntypisch, aber für Wunderkammern nicht unüblich, von der Wand genommen werden – zu anderen Gemälden seiner Sammlung und hat die Konsequenz, dass Heinrich, wie bei der Bildsäule geschehen, ein noch größeres Interesse an den Stücken entwickelt: »Daß ich durch die Erzählungen meines Gastfreundes der Sammlung seiner Bilder noch mehr zugewendet wurde, begreift sich.« (HKG 4,2, S. 112).

Auch der Zugang zum gesamten Asperhof ist ganz praktisch über die Instanz des Sammlers geregelt. Er ist demnach auch in dieser Ausprägung seiner Strategien rund um das Sammeln mit frühneuzeitlichen Sammlern und ihren Wunderkammern in Verbindung zu betrachten. Das Rosenhaus ist damit signifikant von einer öffentlichen Institution zu unterscheiden. Es handelt sich um eine private Sammlung, die in enger räumlicher Verbindung mit dem Privaten des Sammlers steht. Auch sie ist, ähnlich wie die Wunderkammern der Frühen Neuzeit, als eine semiöffentliche Sammlung zu betrachten. Den Einlass regelt der Freiherr selbst. Risach eröffnet Heinrich nicht nur intellektuell die Wissensräume, die über seine Bestände erreichbar sind. Er ist auch derjenige, der dem jungen Reisenden ganz performativ den erstmaligen Zugang zu seinen Räumlichkeiten gewährt, indem er ihm das Gartentor öffnet und ihn zu einer Besichtigung einlädt. Auffällig ist, wie sehr Risach den Besuch innerhalb seiner Sammlungen zu schätzen weiß und sichtlich anstrebt. Er ist es, der den ihm bis dahin unbekanntem Heinrich Drendorf einlädt, in seinem Rosenhaus als Gast die Nacht zu verbringen. Auch die Verlängerung dieses ersten Besuches und die Einladungen zu erneuten Besuchen werden von Risach sanft, aber mit Nachdruck, immer wieder an Heinrich gerichtet. Damit initiiert Risach demonstrativ die Integration eines Besuchers in seine sonst abgeschiede-

ne Lebensweise und sichert so ab, dass die von ihm begründete »universelle[] – wissenschaftliche[], künstlerische[] und pädagogische[...] Form des Zusammenlebens«⁹⁴ weitergegeben wird. Die Verbindung zwischen Risach und seinen Beständen benötigt, um die Rolle des Sammlers in Gänze auszufüllen, also zwingend ein Gegenüber, das die Narrationen rund um die Objekte rezipiert und auf diese Weise performativ an der zugehörigen Sinnkonstruktion teilnimmt. Dieser Wissensraum enthält zwar mitunter die musealen Fragen nach der Vorbildhaftigkeit einer Originalstatue, ist aber viel mehr geprägt von der Hintergrunderzählung, die Risach als Sammler sowie das Sammeln in seinem Sinne inszeniert.

Die Verkörperung seines Ensembles bedeutet darüber hinaus auch, dass der Gastgeber entscheidet, in welchem Umfang seine Gäste die Räumlichkeiten besichtigen dürfen, also ausschließende Mechanismen der Grenzsetzung betreibt. So bemerkt Heinrich nicht ohne Genugtuung, dass Risach »zwei fremde[n] Reisende[n]« (HKG 4,1, S. 269) nur einen ausgewählten Rundgang durch die Bestandteile seines Besitzes gibt:

Sie hatten den Garten die Felder und den Meierhof besehen. In seine Zimmer und in die Schreinerei hatte sie mein Gastfreund nicht geführt, woraus ich die mir angenehme Bemerkung zog, daß er mir bei meiner ersten Ankunft in seinem Hause eine Bevorzugung gab, die nicht jedem zu Theil wurde [...]. (HKG 4,1, S. 269)

IV.1.5 Entstehende Räume: Wissenschaft und Bildung

Ein Nachhall der Verbindung von Kunst und Natur hat sich in der Forderung erhalten, daß das Museum der Belehrung des Publikums dienen solle. Damit war es an die Wissenschaft gebunden, wenn auch nicht in dem umfassenden Verständnis, wie es den Naturalien- und Kunstkabinetten zugrunde lag.⁹⁵

Anders als in den Museumsinstitutionen des 19. Jahrhunderts stehen im Rosenhaus Kunst und Natur weiterhin in einem engen räumlichen und epistemologischen Zusammenhang. Darüber wird sichtbar, dass Wissenschaft und Bildung wesentliche Aufmerksamkeit erfahren: Beide Bereiche stellen,

94 Dittmann: »Sonderlinge im Werk Adalbert Stifters«, S. 100.

95 Ritter, Henning: »Grenzenloses Sammeln. Ist die Museumsinsel ein Universalmuseum?«, in: Ritter, Henning: *Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler*, Berlin: Hanser 2014, S. 120–130, hier S. 124.

ausgehend von Risach, auf dem Asperhof für die erweiterte Gemeinschaft und den Besuch bedeutende Betätigungs- und Konversationsfelder dar. Im Zusammenhang mit der Schwellenposition zwischen vormusealem und musealem Sammeln eröffnen sich auf diese Weise spezifische Bildungs- und Wissenschaftsräume, die durch Charakteristika beider Sammlungsformatio- nen geprägt sind.

Raum der Wissenschaft

Woher ist die Berggestalt im Großen gekommen? [...] Sind die Berge gestiegen, und haben sie ihren Wälderschmuck in höhere todbringende Lüfte gehoben? (HKG 4,2, S. 30f.).

Heinrich Drendorf stellt sich, nachdem er dem Rosenhaus schon einige Besuche abgestattet hat, auf einer seiner der Wissenschaft gewidmeten Wanderungen eine ganze Reihe von Fragen, die darauf hinweisen, dass er neben der Akkumulation von Exponaten auch über zeitgenössische Fragen der entstehenden Disziplin der Geologie nachdenkt, vor allem bezüglich einer Geschichtlichkeit der Erde und damit zusammenhängend mit einer Zeitlichkeit, einer Entwicklung der Natur.⁹⁶ Dies zeigt sich ausgehend von Marmor, den Heinrich üblicherweise sammelt, um die Gesteine zu kategorisieren und aus ihnen Gegenstände des Gebrauches anfertigen zu lassen, und bei dem Gedanken, der ihn sich nun nach dem Verschwinden von Tierarten fragen lässt:

Wenn ich auf meinen Marmor kam – wie bewunderungswürdig ist der Marmor! Wo sind denn die Thiere hin, deren Spuren wir ahnungsvoll in diesen Gebilden sehen? Seit welcher Zeit sind die Riesenschnecken verschwunden, deren Andenken uns hier überliefert wird? (HKG 4,2, S. 30)

Risachs Sammlungsverhalten, seine bereitwillige Präsentation der eigenen Bestände und seine Auskunftsfreude über das den Ordnungsstrukturen

96 Schössler weist in ihrer Untersuchung über die naturwissenschaftlichen Studien Alexander von Humboldts als Intertext für Stifters *Nachsommer* mit Blick auf diese Aufreihung von Fragen darauf hin, dass es sich hierbei um eine Reflexion des Anspruches handelt, die (natürliche) Welt in Gänze zu erfassen, da Heinrichs Fragen keine Beantwortung erhalten. Vgl. Schössler: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters *Nachsommer*«, S. 274.

zugrunde liegende Wissen gehen einher mit der Entstehung von wissenschaftlichen Räumen innerhalb des Rosenhauskosmos, die vor allem auch Heinrich als Besucher dieser Räume in seiner Entwicklung und in seinen Perspektiven auf Kunst und Natur beeinflussen. Gerade weil im Rosenhaus beide Bereiche vereint werden, kann es zu einem wesentlichen Raum des vernetzten Lernens und Nachdenkens für Heinrich werden.

Gemäß der Positionierung des gesamten Asperhofes als ein Raum der Übergänglichkeit, in dem sowohl vormoderne als auch moderne Ordnungsprinzipien relevant sind, ist auch der in diesem Schwellenraum entstehende wissenschaftliche Blick einer, der von jener Konstellation geprägt ist. Der Blick auf die Dinge der Natur eröffnet die Perspektive nicht nur auf Sammlungsprinzipien, nach denen Natur geordnet wurde. Auch mit ihnen zusammenhängende übergeordnete Disziplinen und Gesetzmäßigkeiten werden ersichtlich.

Für den Freiherren von Risach ist der Zusammenhang von Sammlung und Wissenschaft immanent:

»Ich glaube,« entgegnete mein Begleiter, »daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft, von welcher wir sprechen, der des Sammelns ist. Entfernte Zeiten werden aus dem Stoffe etwas bauen, das wir noch nicht kennen. Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus; das ist nicht merkwürdig; denn das Sammeln muß ja vor der Wissenschaft sein; aber das ist merkwürdig, das der Drang des Sammelns in die Geister kömmt, wenn eine Wissenschaft erscheinen soll, wenn sie auch nicht wissen, was diese Wissenschaft enthalten wird. Es geht gleichsam der Reiz der Ahnung in die Herzen, wozu etwas da sein könne, und wozu es Gott bestellt haben möge. Aber selbst ohne diesen Reiz hat das Sammeln etwas sehr Einnehmendes.«
[...] (HKG 4,1, S. 126f.)

Stifters ohnehin schon als belesen, gebildet und weise dargestellter Sammler Risach tritt an dieser Stelle in einer vorausahnenden, zukunftsichtigen Funktion auf. Wenngleich er die Prinzipien, die Regelmäßigkeit der Natur in den Kontext einer göttlichen Einflussnahme stellt, zeigt er auf, dass die Entstehung von wissenschaftlich abgesicherten Wissensbeständen grundsätzlich mit dem Sammeln einhergeht. Das für ihn Bemerkenswerte ist, dass dies auch der Fall ist, wenn eine neue Wissenschaft entsteht, deren genaue Grundlagen noch nicht bekannt sind. So zeigt sich hier, dass in den übergänglichen Räumen des Rosenhauses vom Sammler und seinen Gästen eine nicht instituti-

onsgebundene, sehr an der Bildung des einzelnen Subjektes orientierte Wissenschaft betrieben wird. Sie manifestiert sich als jene Schwelle von der allumfassenden Naturgeschichte zu den sich ausbildenden, separierten Naturwissenschaften.⁹⁷ Risach beschreibt diese Entwicklung gegenüber Heinrich:

»[...] Man wendet sich jetzt auf mit Ernst der Pflege der einzelnen Zweige zu, statt wie früher immer auf das Allgemeine zu gehen;[...] Wenn die Fruchtbarkeit, wie sie durch Jahrzehende in der Naturwissenschaft gewesen ist, durch Jahrhunderte anhält, so können wir gar nicht ahnen, wie weit es kommen wird. Nur das eine wissen wir jetzt, daß das noch unbebaute Feld unendlich größer ist als das bebaute.« (HKG 4,1, S. 124)

Der Freiherr zeichnet hier ein dynamisches wissenschaftliches Weltbild, dessen wichtigstes Merkmal ist, dass Risach und seine Zeitgenossen noch nicht erahnen können, welches Wissen es in naher und ferner Zukunft noch zu erschließen gelte. Er nennt dabei ganz explizit auch einerseits jene Vorgehensweisen, die in der Naturwissenschaft hintergründig werden, und andererseits jene Methoden, die sie als eine empirische Wissenschaft prägen.

»[...] Man schlägt jetzt mehr die Wege des Beobachtens und der Versuche ein, statt daß man früher mehr den Vermuthungen Lehrmeinungen ja Einbildungen hingegeben war. Diese Wege wurden lange nicht klar, [...]« (HKG 4,1, S. 124)

Mit dieser Feststellung ist das Rosenhaus als mit dem Sammeln integral verbundener Raum der Wissenschaft eindeutig in jenem Schwellenbereich zwischen neuem und altem Sammeln situiert.⁹⁸ Die sammelnden und wissenschaftlichen Bestrebungen sind an der Perspektive von Privatpersonen

97 Auch Heinrichs veränderte Interessenlage – zu Beginn betrachtet er sich als an der Wissenschaft allgemein interessiert – hin zu einer zunehmenden Spezialisierung – später legt er einen wissenschaftlichen Fokus u.a. auf geologische Fragen – kann als Reflexion dieser »Spezialisierung der Naturwissenschaften unter dem Druck des explodierenden empirischen Wissens« betrachtet werden. Begemann: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, S. 121.

98 Risach beschreibt seine Gegenwart als »Übergangszeit« (HKG 4,2, S. 227), ordnet damit die Vergangenheit, genauer die griechische und römische Antike, als Maßstab relativierend ein und kontextualisiert sie mit der bevorstehenden naturwissenschaftlich geprägten Zukunft. Vgl. Gamper: *Vorsicht – Emergenz eines Dispositivs der Moderne*, S. 18.

und ihrer Bildung ausgerichtet. Gerade der Freiherr von Risach ist dem alten Sammeln insofern verpflichtet, als dass er trotz der sich abzeichnenden dynamischen Fülle an Wissensbeständen und somit Sammlungsobjekten versucht, diese in seinem privaten Sammlungsraum zu vereinen.⁹⁹ Vordergründig gelingt dies zweifellos. Stifter legt Risach allerdings die Parameter in den Mund, die dieses Projekt zukünftig zum Scheitern verurteilen müssen. Es sind jene Vorausdeutungen, die sich durch die modernen (Natur-)Wissenschaften abzeichnen, die für Risach in jedem Falle Veränderung bedeuten, aber noch nicht vollkommen zu überblicken sind und die er mit dem Bild eines brausenden Anfanges beschreibt. »[...] wir stehen noch zu sehr in dem Brausen dieses Anfanges, um die Ergebnisse beurtheilen zu können, ja wir stehen erst ganz am Anfange des Anfanges.« (HKG 4,2, S. 227).¹⁰⁰

Vollständigkeit als Anspruch an Gesammeltes

»Die Kirchengerräthe unseres Landes dürften in dieser Sammlung ziemlich vollständig sein«, sagte mein Gastfreund, »wenigstens wird nichts Wesentliches fehlen. Bei den weltlichen kann man das weniger sagen, da man nicht wissen kann, was noch hie und da in dem Lande zerstreut ist.« (HKG, 4,1, S. 106f.)

Vollständigkeit, das stellt der Freiherr von Risach implizit heraus, macht die Qualität der eigenen Bestände aus.¹⁰¹ Das Bestreben, von allen Exponaten ein Exemplar zu besitzen, das im Bereich der Natur als ein Vertreter für das Typische einer ganzen Art stehen sollte, um ein umfassendes Wissen zu erlangen,

99 Insofern macht Grätz zu Recht darauf aufmerksam, dass – im Horizont des Musealen Historismus betrachtet – die Anlage der Sammlung in einem Privathaus als »ungewöhnlich« zu bewerten ist, da dieser Raum grundsätzlich zur »Konstitution von Subjektivität dient, in dem er der Individualität des Bewohners Ausdruck verleiht«. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 222.

100 Begemann zeigt auf, dass sich im *Nachsommer* verschiedene – u.a. metaphysische und empirische – Konzepte der Naturwissenschaft überlagern, und hält fest, dass gerade Letztere im Roman im Prinzip noch nicht einmal gänzlich existieren, sondern als Behauptungen im Raum stehen. Vgl. Begemann: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, S. 123.

101 Macho spricht im Zusammenhang mit dem Sammeln in Stifters Texten von einem »Ethos der Vollständigkeit«. Macho: »Stifters Dinge«, S. 736.

ist vor allem für das Sammeln nach enzyklopädischem Maßstab kennzeichnend.¹⁰² Diese Regelhaftigkeit in den Sammlungsbestrebungen von Naturalia entwickelte sich vor allem im Anschluss an Neuordnungen theoretischer und ganz praktischer Art, wie sie etwa Carl von Linné für Pflanzen vornahm, also mit dem Entstehen neuer Benennungs- und Ordnungssysteme.¹⁰³

Der Anspruch Risachs richtet sich in diesem Beispiel auf Gegenstände der Kunst, gemeint sind genauer die Zeichnungen von Kirchenkunstwerken, und verweist so auch auf Konzepte des Kunstmuseums des 19. Jahrhunderts. Eröffnet wird hier die im institutionalisierten Museum relevante Frage nach Original und Kopie, also Authentizität, die im Rosenhaus eine doppelte Beantwortung erfährt. Die Zeichnungen von Kirchengewerken nehmen dabei den Status der Kopien ein. Durch das Zulassen von Abbildungen in seiner Sammlung hat Risach die Möglichkeit, für einen begrenzten Bereich – ganz bestimmte kirchliche Objekte aus einem eingeschränkten geografischen Raum – eine Vollständigkeit und somit Vergleichbarkeit zu erreichen. Risach legt großen Wert auf Vorbildhaftigkeit.¹⁰⁴ Dies unterstreicht den Wert des Originals, was an der Handhabung der Marmorstatue im Rosenhaus sichtbar wird, deren ganze Geschichte letztlich zu der Erkenntnis führt, dass es sich um ein vorbildhaftes, authentisches Bildwerk handelt.

Der Anspruch auf Vollständigkeit ist im Rosenhaus vor allem für den Bereich der Natur maßgeblich,¹⁰⁵ wie sich an drei Teilbereichen – der Xylothek, den Pflanzen im Gewächshaus und den Rosen des Freiherrn – zeigt, sodass Stifters Erzählen in dieser Hinsicht als ein enzyklopädisches Erzählen betrachtet werden kann, das immer wieder auf den Anspruch auf eine umfassende Sammlung und die Ordnung von Wissensbeständen hinweist und gleichzeitig (nicht nur) naturwissenschaftliches Wissen integriert.

102 Vgl. te Heesen: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, S. 93.

103 Vgl. Feuerstein-Herz, Petra: »Die große Kette der Wesen, Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit«, *Philippa: Abhandlungen und Berichte aus dem Naturkundemuseum im Ottoneum zu Kassel* 14 (2009), S. 57–70, hier S. 59. Insofern ist dieses Merkmal der Sammlung Risachs – wie alle hier betrachteten Bereiche – nicht isoliert unter dem Aspekt der sich öffnenden Räume zu rezipieren, sondern auch als maßgeblicher Bestandteil der Wissensordnung im Rosenhaus.

104 Vgl. Grätz: »Musealisierung und Sammlung«, S. 307.

105 Vgl. Begemann, Christian: »Dinge«, in: *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 309–313, hier S. 307.

Eines Tages entdeckte ich in den Schreinen der Natursammlung eine Zusammenstellung aller inländischer Hölzer. Sie waren in lauter Würfeln aufgestellt, von denen zwei Flächen quer gegen die Fasern, die übrigen vier nach den Fasern geschnitten waren. Von diesen vier Flächen war eine rauh die zweite glatt die dritte polirt und die vierte hatte die Rinde. Im Inneren der Würfel, welche hohl waren und geöffnet werden konnten, befanden sich die getrockneten Blüten die Fruchtheile die Blätter und andere merkwürdige Zugehöre der Pflanze, zum Beispiel gar die Moose, die auf gewissen Orten gewöhnlich wachsen. Eustach sagte mir, der alte Herr – so nannten alle Bewohner des Hauses meinen Gastfreund, nur Gustav nannte ihn Ziehvater – habe diese Sammlung angelegt, und die Anordnung so ausgedacht. Sie soll nach dem Willen des alten Herrn noch einmal gemacht, und der Gewerbeschule zum Geschenke gegeben werden. (HKG 4,1, S. 226)

Eine Xylotheek steht wie keine andere Sammlungsarchitektur als Kollektion innerhalb naturkundlicher Sammlungen in der linnéschen Tradition des Versuches, die Natur durch ihre Ordnung zu verstehen. Wie Stifter den jungen Naturforscher Heinrich erklären lässt, handelt es sich bei ihnen um Holzbibliotheken, in denen man versuchte, für einen geografisch festgelegten Raum jegliche Bäume, teils auch Sträucher und andere Gehölze, zu akkumulieren. An ihr zeigt sich, dass auch diese Sammlung mit Vollständigkeitsanspruch nur ein Ausschnitt des Ganzen sein kann: Denn gesammelt werden nicht alle Hölzer weltweit, sondern jene aus der Umgebung des Rosenhauses. Diese Zusammenstellung ist jedoch zweifach als repräsentativ zu betrachten. Einerseits stehen die einzelnen Individuen der Kollektion immer für die Gesamtheit der jeweiligen Art und andererseits kann diese ausschnittthafte Sammlung als ein Hinweis, eine Möglichkeit betrachtet werden, dass zumindest theoretisch die Anlage einer allumfassenden kosmischen Sammlung der Gehölze realisiert werden könnte. Sie zielt »tendenziell auf die Repräsentation des Ganzen im Kleinen [...] nicht weniger als die Nachkonstruktion der Natur, ihrer Gesetzmäßigkeit und Ordnung.«¹⁰⁶

Zwei Schwierigkeiten begegneten die Sammler dabei mit wohlüberlegten Strategien der Konservierung. Die erste Schwierigkeit: Den Ausmaßen eines Baumes, Strauches oder Gehölzes stand ein begrenzter Sammlungsraum gegenüber. Daher wurden von den Bäumen einzelne zentrale Bestandteile zu einem kompakteren Schaustück verarbeitet. In Risachs Beständen sind dies

106 Begemann: »Adalbert Stifter: Der Nachsommer«, S. 216.

die Würfel aus dem Holz des Baumes mit den unterschiedlich bearbeiteten Seiten, mit der naturbelassenen Rinde, dem glatten und dem rauen Holz sowie einem polierten Stück.¹⁰⁷ Der zweiten Schwierigkeit, eine lebende Pflanze mit unterschiedlichen, sich beständig verändernden Stadien der lebenslänglichen und jährlich-zyklischen Entwicklung als Sammlungsstück zu konservieren, kommt Risach bei, indem er im Inneren der Holzwürfel weitere kleinteilige Exponate zu jedem Holz archiviert. Darin sind neben den getrockneten Blüten und den Fruchtständen der Pflanzen also auch »merkwürdige Zugehöre« wie Moose enthalten, die das jeweilige Gehölz typischerweise bewachsen. Von diesem Objekt, das in seiner enzyklopädischen Zielsetzung und dem zugehörigen Vorgehen direkt Risach zugeschrieben wird, ist dieser so überzeugt, dass es zum Zwecke der Bildung ein zweites Mal angefertigt werden und verschenkt werden soll.

Auch wenn Heinrich bei der Besichtigung einer anderen Kollektion von Pflanzen nicht direkt auf deren Vollständigkeit rekurriert, so ist es doch der Aspekt der Fülle der anwesenden Sammlungsgegenstände, der anzeigt, dass es sich auch bei dieser um eine Zusammenstellung von besonderer Qualität handelt.

Wir gingen von diesen Räumen in das Gewächshaus. Es enthielt sehr viele Pflanzen, meist solche welche zur Zeit gebräuchlich waren. Auf den Gestellen standen Camellien mit gut gepflegten grünen Blättern, Rhododendern, darunter, wie mir die Aufschrift sagte, gelbe, die ich nie gesehen hatte, Azaleen in sehr mannigfaltigen Arten, und besonders viele neuholländische Gewächse. Von Rosen war die Theerose in hervorragender Anzahl da, und ihre Blumen blühten eben. An das Gewächshaus stieß ein kleines Glashaus mit Ananas. Auf dem Sandwege zu beiden Häusern standen Citronen- und Orangenbäume in Kübeln. (HKG 4,1, S. 116)

107 Indem Stifter die einzelnen Exponate zu den jeweiligen Hölzern in der Xylotheek Risachs hier als Würfel beschreiben lässt, verzichtet er darauf, diese in der charakteristischen Form eines Buches darzustellen, wie es für Xylotheeken in Anlehnung an die erste bekannte Xylotheek, die schildbachsche Holzbibliothek, die heute zu den Beständen des Kasseler Ottoneums gehört, üblich war. Damit eröffnet sich in diesem Fall auch nur indirekt die sonst naheliegende Assoziation zu einem Lesen im Buch der Natur. Zu Schildbachs Xylotheek vgl. Feuchter-Schawelka, Anne: Carl Schildbachs »Holzbibliothek nach selbstgewähltem Plan« von 1788: Eine »Sammlung von Holzarten, so Hessenland von Natur hervorbringt.«, Kassel: Naturkundemuseum 2012.

Die von Heinrich erwähnten Pflanzen assoziieren auch diesen Teil der Sammlung Risachs also einerseits mit einem Anspruch auf Vollständigkeit. Die Gruppe der gebräuchlichen – gemeint scheint hier zu dekorativen Zwecken genutzten – Pflanzen steht im Vordergrund. Beispielhaft führt Drendorf zwei Arten auf, Rhododendren und Azaleen, deren Einordnung in die botanische Nomenklatur im 19. Jahrhundert in Anschluss an Linnés Einteilung lebhaft diskutiert wurde. Linné hatte Rhododendren und Azaleen zwar in Verbindung zueinander betrachtet, diese aber formal in zwei Gattungen getrennt. Im Sprachgebrauch hat sich diese Unterscheidung bis heute etabliert, auch wenn sie in den 1830er Jahren revidiert wurde.¹⁰⁸ Dieser Zeitraum fällt zusammen mit der von Stifter proklamierten Zeit der Handlung im *Nachsommer*. Sowohl die Anwesenheit genau dieser Pflanzen in Risachs Garten als auch die Erwähnung durch Heinrich lenken deshalb subtil die Perspektive auf das taxonomisch-enzyklopädische Projekt der Benennung und Systematisierung der natürlichen Welt. Auch die Schwierigkeit, eine einmal gefasste Einteilung durchzuhalten, je mehr neues Wissen über nahezu unzählige Pflanzenarten zugänglich wird, zeigt sich. In diesem Kontext wird auch Heinrichs Vorgehen bei der Kategorisierung von Pflanzen lesbar. Er entwickelt auf Basis von Kritik an der Nomenklatur Linnés eigene Maßstäbe zur Beschreibung und Gruppierung von Pflanzen, die die gängigen Systeme in seinen Beobachtungen ergänzen.¹⁰⁹ Stifters Schreiben über Natur und ihre Wissenschaften beansprucht also nicht, wissenschaftliche Neuerungen eigens zu produzieren, thematisiert, integriert und problematisiert aber sehr wohl die jeweiligen Erkenntnisse und Debatten der Fächer.¹¹⁰ Auf die Spitze getrieben wird der

108 Vgl. Philipson, William und Melva Philipson: »The Taxonomy of the Genus: A History«, in: Postan, Cynthia (Hg.): *The Rhododendron Story: 200 Years of Plant Hunting and Garden Cultivation*, London: The Royal Horticultural Society 1996, S. 22–37, hier S. 23f.

109 In dieser Hinsicht steht er in der Nähe des Vorgehens Alexander von Humboldts, der mit einem »physiognomisch-morphologischen Blick« vor allem die Gestalt von Pflanzen fokussierte. Schössler: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters Nachsommer«, S. 267. Vgl. auch Begemann: »Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung«, S. 199; Schubenz, Klara: »Botanik/Wald«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 257–262, hier S. 258.

110 Vgl. Detering, Heinrich: *Menschen im Weltgarten: die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt*, Göttingen: Wallstein 2020, S. 17.

Zuwachs an neuen, in ein bestehendes System zu integrierenden Informationen durch die Erwähnung von Ananas und derjenigen Gewächse, die Heinrich als »neuholländisch« bezeichnet und sie somit in einer von den Alpen weit entfernten, schwierig erreichbaren Region verortet.

Selbstverständlich kommt es im Rosenhaus bezüglich der Einordnung auch bisher unbekannter Pflanzen aber zu keiner offen ausgetragenen Problematik. Hier lassen sich die Gewächse einwandfrei bestimmen und einordnen, wie es der Hinweis auf die den einzelnen Gewächsen beigegebenen Aufschriften dokumentiert. Die Natur wird rund um den Asperhof vordergründig in einem widerspruchsfreien und geordneten Zustand präsentiert, die gleichwohl den zunehmenden Einfluss des Menschen auf die Natur zeigt, auch ausgelöst durch ihre Kategorisierung. Der potentiellen Bedrohlichkeit einer natürlichen, derart ungezähmten Natur steht das Sammeln als zähmendes Element gegenüber.¹¹¹ Sinnbildlich steht für diese Verhältnisse die rosenbewachsene Wand des Hauses.

Ich trat zuerst näher an das Gitter, um einzelnes zu betrachten. Ich sah nun wirklich die reinliche Erde, in welcher die Stämmchen standen, und die nicht von einem einzigen Gräschen bewachsen war. Ich sah das gutbestrichene Holzgitter, an welchem die Bäumchen angebunden, und an welchem ihre Zweige ausgebreitet waren, daß sich keine leere Stelle an der Wand des Hauses zeigte. (HKG 4,1, S. 148)

Seinen Betrachtungsmodus beschreibend, zeichnet Heinrich hier ein Bild eines ursprünglichen Naturproduktes, als ein nun in geordneten, den Ansprüchen des Menschen entsprechenden Kategorien kultiviertes Objekt. Kein Unkraut stört das vollkommene Bild, sogar die Erde, in der die Pflanzen wachsen, ist ganz entgegen ihrer Natur reinlich, und nicht ein Bereich der Wand, an der die Rosen zur Zierde positioniert sind, ist mehr zu sehen. Auffällig ist bei dieser Betrachtung der Pflanzen, dass der Blick des Erzählers sich gerade nicht auf die einzelne konkrete Rose richtet. Registriert wird vor allem, was nicht anwesend ist – Unkräuter und Schädlingsbefall –, und nicht beschrieben werden die charakteristischen Einzelheiten der Pflanze, kein Wort über die Entwicklungsstadien der Blätter spezifischer Rosenpflanzen, kein Blick für ihre zartsprießenden, manchmal sogar rötlich gefärbten, meist noch ganz schmalen

111 Vgl. Finkelde: »Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«, S. 6.

frischen Blätter, deren Ränder später zackig gesäumt sind. Und obwohl ihre verschiedenen Farben »das reine[] Weiß [...] das gelbliche und röthliche Weiß [...] das zarte Roth [...] Purpur und [...] das bläuliche und schwärzliche Roth« (HKG 4,1, S. 47) von Heinrich registriert werden, bleiben einzelne Blütenblätter in ihrer Form, ihrer Struktur und der oft samtigen Oberfläche unerwähnt. Stattdessen wird sichtbar gemacht, in welcher nicht nur farblichen Fülle die Rosenpflanzen vorhanden sind und wie sie kultiviert werden. Auch anhand dieser wohlorganisierten, als vollkommen präsentierten Zusammenstellung von Rosen wird das enzyklopädische Sammlungsideal virulent.¹¹² Neben der räumlich sichtbaren Ordnung der Pflanzen, die ganz so wachsen, wie es von ihrem Sammler gewünscht und durch Einflussnahme forciert wird, weisen gerade die ihnen beigegebenen Paratexte auf die übergeordnete Ordnungsstruktur hin.

An jedem Stämmchen hing der Name der Blume auf Papier geschrieben und in einer gläsernen Hülse hernieder. Die gläsernen Hülsen waren gegen den Regen geschützt, indem sie oben geschlossen, unten umgestülpt, und mit einer kleinen Abflussrinne versehen waren. Nach dieser Betrachtung in der Nähe trat ich wieder zurück und besah noch einmal die ganze Wand der Blumen durch mehrere Augenblicke. (HKG 4,1, S. 148f.)

Der Fokus des Schreibens über Natur liegt hier ganz eindeutig auf der Darstellung der Rose als Teil eines größeren Ganzen. Die einzelne Rosenpflanze innerhalb des Ensembles ist also, das zeigt das ihnen jeweils hinzugefügte Papier mit der namentlichen Bezeichnung, eine Vertreterin, die nicht für sich selbst als Individuum Sammlungsbestandteil ist, sondern als Stellvertreterin für eine ganze Rosenart, auf die sie mit ihrer Anwesenheit in Kombination mit der entsprechenden Bezeichnung verweist.¹¹³ Bei seinem ersten Besuch in Risachs Haus bemerkt Heinrich diesen Fokus: »Es waren zudem fast alle Rosengattungen da, die ich kannte, und einige, die ich noch nicht kannte« (HKG 4,1, S. 47). Gemeinsam als jahreszeitlich gebundene Blütenwand sind sie der räumliche Bezugspunkt und zeitlicher Ordnungsrahmen für die Rosenhausgesellschaft und Erinnerungsträgerinnen für ihren Besitzer. Um all diese

112 Vgl. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 219.

113 Vgl. Begemann: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, S. 120; Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 222.

Funktionen erfüllen zu können, kommt ihnen Pflege und Aufmerksamkeit zu, hier werden sie gleichermaßen zum Teil eines noch größeren Systems, das in Hinblick auf Fragen von Macht, Ökologie und die Rolle des Sammlers relevant wird. Denn all jene Gattungen müssen vor dem Einfluss natürlicher Wetterphänomene geschützt werden, als seien entsprechende aufwendige Maßnahmen, die selbstverständlich nicht als solche benannt werden, insgesamt notwendig, um die hier präsentierte Ordnung dauerhaft beizubehalten. Gleichzeitig wird dadurch aber, und hier liegt die Differenz des poetischen Schreibens über Natur im Vergleich zu wissenschaftlichen Texten, jener Anspruch auf eine eindeutige Kategorisierung zumindest subtil problematisiert.

Das Rosenhaus als Raum der Bildung: Zwischen Wunderkammer und Museum, zwischen Naturwissenschaft und Kunst

Der Freiherr von Risach macht das Rosenhaus zu einem Raum, in dem die Bildung des Einzelnen eng mit den Dingen der Sammlung und darüber hinaus mit ihm als Sammler verknüpft ist.¹¹⁴ Der Zugang zu seinem Ensemble ist nicht nur im Sinne des Betretens der Räumlichkeiten über Risach als Persönlichkeit geregelt. Auch mit seinen Narrationen bindet der Freiherr ein tieferes Verständnis der Sammlungsbestände an sich selbst. Er gewährt Bildungserlebnisse, die eng mit dem Sammlungsraum und den zugehörigen Gegenständen verbunden sind und die ohne seine Narrationen unvollständig bleiben müssten.¹¹⁵ Während dezidierter Lernsituationen verbinden sich Erzählung und Dinglichkeit durch die Person des Sammlers. Die Wege der Bildung sind dabei, ebenso wie das Rosenhaus, an der Schwelle zwischen Bildungsprinzipien in Wunderkammern und musealer Bildung im Sinne des 19. Jahrhunderts angesiedelt. Die Beziehung zwischen Risach als Sammler sowie Heinrich und Gustav, den beiden jüngeren Männern, die viel Zeit auf dem Asperhof verbringen, ist

114 Vgl. Mclsaac, Peter M.: »The museal path to Bildung: collecting, exhibiting and exchange in Stifter's *Der Nachsommer*«, *German Life and Letters* 57 (2004), S. 268–289, hier S. 269.

115 Elisabeth Häge argumentiert in ihrer Studie zu den Dimensionen des Erhabenen in Stifters Prosa überzeugend, dass gerade auch die Erlebnisse Heinrichs mit unkultivierter Natur abseits der Ordnungsstrukturen Risachs über »das Gefühl des Erhabenen« zu seiner Persönlichkeitsbildung beitragen. Häge: *Dimensionen des Erhabenen bei Adalbert Stifter*, S. 294. Diese Beobachtung kann als ein komplementärer Aspekt zu der hier dargestellten Bildung, die innerhalb des Rosenhauses initiiert wird, betrachtet werden.

jeweils von einem Wissensgefälle geprägt. Während Risach für seinen Ziehsohn Gustav ganz augenscheinlich die Rolle eines Lehrers einnimmt, die Inhalte seines Unterrichts plant, seine Lektüren vorauswählt und seinen Wissenszuwachs überprüft, ist der Freiherr für Drendorf vordergründig ein Mentor.¹¹⁶ Wenn Heinrich dem Unterricht Gustavs in der Naturlehre beiwohnt, wird die Verbindung, die Risach zwischen den Objektbeständen und dem Unterrichtsstoff herstellt, besonders sichtbar:

Er beschrieb eine Erscheinung, er machte die Erscheinung recht deutlich, zeigte sie, wenn es möglich war, mit den Vorrichtungen seiner Sammlung, oder wo dies nicht möglich war, suchte er sie durch Zeichnung oder Versinnbildlichung darzustellen. (HKG 4,1, S. 218)

Das in den frühneuzeitlichen Wunderkammern praktizierte Prinzip, Gästen und im 18. Jahrhundert auch Schülergruppen in den Sammlungsräumen einzelne Stücke zu zeigen und anhand dieser Prinzipien der Naturlehre darzustellen, hat Stifter zu einem Grundprinzip von Risachs Bildungsmethoden im Rosenhaus gemacht.¹¹⁷ Fragen der Bildung konzentrieren sich im ersten Band des Romans und während der ersten Besuche Heinrichs vor allem auf die Naturlehre. Dies ist das Gebiet, in dem Heinrichs Interessen liegen, als er die Bekanntschaft Risachs macht. Ein zentraler Lernprozess Heinrichs zeigt sich über den Verlauf der Handlung. Während seiner frühen Besuche auf dem Asperhof und auch den zeitlich um diese Besuche angesiedelten Forschungsaufenthalten Heinrichs in den Bergen sind es vor allem die Phänomene der Natur, die seine Aufmerksamkeit erregen. Je mehr Heinrich sich mit Risach unterhält, die Fragestellungen ergründet, anhand derer der Freiherr seine Sammlungsbestände zusammenstellt und die Arbeiten seiner Angestellten koordiniert, desto mehr verändern sich die Schwerpunkte seiner Aufmerksamkeit. Heinrich interessiert sich zunehmend für die Geschichtlichkeit der Natur und bemerkt die Veränderung seiner Interessen:

116 Gerhart Mayer beschreibt Risachs Rolle für Drendorf als vorbildhaft und setzt diese in einen Gegensatz zu den erzieherischen Figuren anderer Bildungsromane. Vgl. Mayer, Gerhart: *Der deutsche Bildungsroman: von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart: J.B. Metzler 1992, S. 130.

117 Vgl. Kapitel III.2.3 für die Sammlung Daniel Majors und die Franckeschen Stiftungen in Halle/Saale.

Solche Fragen stimmten mich ernst und feierlich, und es war, als wäre in mein Wesen ein inhaltsreicheres Leben gekommen. Wenn ich gleich weniger sammelte und zusammentrug als früher, so war es doch, als würde in meinem Inneren bei weitem mehr gefördert als in vergangenen Zeiten. (HKG 4,2, S. 32)

In Heinrichs Bildungsweg vollzieht sich gewissermaßen jene Bewegung, die auch die Wissenschaften im 19. Jahrhundert beschreiben.¹¹⁸ Das Sammeln ist integraler Bestandteil des Prozesses der Erkenntnisbildung, und erst wenn genügend Datenmengen, auch in Form von Objekten, akkumuliert wurden, kann eine sinnvolle Denkbewegung stattfinden. Heinrich reflektiert über diese Entwicklung, indem er gedanklich feststellt, dass die Sammlung der Stoffe und ihre Einzeichnung für seine Bestrebungen nicht mehr ausreichend seien und er sich nun viel häufiger nach den zugrunde liegenden Ursachen von Phänomenen fragt, »warum etwas sei, und um die Art, wie es seinen Anfang genommen habe« (HKG 4,2, S. 187).

Stifter fügt der Bildung seines Ich-Erzählers Drendorf eine weitere, ästhetische Perspektive hinzu, die sich in dessen Konsultation von Dichtung und seinen malerischen Versuchen, die an seine Zeichnungen zu wissenschaftlichen Zwecken anknüpfen, manifestiert.

So wie ich früher Gegenstände der Natur für wissenschaftliche Zwecke gezeichnet hatte, wie ich bei diesen Zeichnungen zur Anwendung von Farbe gekommen war, wie ich ja vor Kurzem erst Geräte gezeichnet und gemalt hatte: so versuchte ich jetzt auch den ganzen Blick, in dem ein Hintereinanderstehendes im Duft Schwebendes vom Himmel sich Abhebendes enthalten war, auf Papier oder Leinwand zu zeichnen und mit Ölfarben zu malen. (HKG 4,2, S. 34)

Für Heinrichs Lernen und seine Beschäftigung mit den unterschiedlichen Interessengebieten zeigt sich durch diesen neuen ästhetischen Betrachtungsschwerpunkt ein Vorher und ein Nachher seines Sehens. Diese Veränderung ist von seinem Mentor Risach genau vorhergesehen worden, wie sich anhand des Austausches der beiden vor der Marmorstatue im Rosenhaus entfaltet. Dieser ist angeschlossen an eine geradezu ekstatische ästhetische Erfahrung, die Heinrich macht, während er die Statue beleuchtet durch ein Gewitter genau

118 Vgl. Begemann: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, S. 121.

ansieht, sie geprägt durch seine Homer-Lektüre mit der mythologischen Nau-sikaa vergleicht und sich immer wieder ihrer Schönheit vergewissert, die sei-ner Ansicht nach so rein sei, als könne die Statue augenblicklich lebendig wer-den. Heinrich kann nur schwer begreifen, wie ihm diese Wahrnehmung der Schönheit während seiner bisherigen Besuche auf dem Asperhof entgangen sein mochte, und spricht seinen Gastgeber an, weshalb dieser ihn nicht dar-auf hingewiesen habe. Auf die Rückfrage Risachs, wer dem Besucher nun die Schönheit der Bildsäule offenbart habe, antwortet Heinrich, dass er »es selber gesehen« (HKG 4,2, S. 75) habe, und initiiert damit die Erläuterung Risachs: »Nun dann werdet ihr es um so sicherer wissen und mit desto größerer Festig-keit glauben, [...] als wenn euch jemand eine Behauptung darüber gesagt hät-te.« (ebd.). Der Freiherr hat seinem Besucher also wohlweislich keinen Hin-weis auf die Bedeutsamkeit des Kunstwerkes in seiner Sammlung gegeben, bevor dieser nicht durch den Fortschritt seiner Bildung selbst in der Lage dazu war, die Statue entsprechend wahrzunehmen.¹¹⁹

Dass diese in der Vertiefung von Wissensbeständen und ihrem Verständnis eine hohe Bedeutsamkeit haben, belegen wiederum die mit den Objekten verknüpften Erzählungen des Sammlers. Der eigenen visuellen Wahrnehmung schreibt der Freiherr für die Initiierung von Bildung also eine höhere Qualität zu als der Erzählung oder dem Gespräch und ruft so einmal mehr die Wissens-formation der Wunderkammer auf.

Seinen veränderten Blick auf Kunstwerke bemerkt Heinrich nun auch selbst, beispielsweise bei einem Besuch auf dem Sternenhof der Familie Tarona, die in den Gartenanlagen einen Brunnen hat, der die Statue einer

119 Dieses Prinzip gilt für jegliche Entwicklung hinsichtlich Heinrichs Bildung. Begemann führt für die Voraussicht, die Risach und auch Heinrichs Vater in allen Bereichen von Heinrichs Beschäftigung mit Objekten der Natur, ihren Gesetzen und der Ästhetik haben, die Analogie zum Märchen *Der Hase und der Igel* der Gebrüder Grimm ein. Der Vergleich könnte kaum trefflicher sein: Unerheblich, in welcher Thematik Heinrich einen Fortschritt macht oder eine neue Erkenntnis erwirbt, der Freiherr oder Drendorf senior haben diese Entfaltung vorhergesehen und gewartet, bis Heinrich am festgelegten Zielpunkt eintrifft. An dieser Stelle manifestieren sich auch die Unterschiede, die Risach innerhalb seiner Prinzipien der Bildung zwischen Heinrich und Gustav macht. Während Gustav, wie oben ausgeführt, nach genauen Lehrplänen unterrichtet wird, gleicht Heinrichs Bildung einem naturgesetzlichen Prozess, auf den unter allen Umständen Rücksicht genommen wird. Vgl. Begemann: *Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren*, S. 340f.

Nymphe beherbergt: »Früher hatte ich den wunderschönen Marmor bewundert, deßgleichen mir nicht vorgekommen war; jetzt erschien mir auch die Gestalt als ein sehr schönes Gebilde.« (HKG 4,2, S. 124). Hat ihn also vor der Veränderung seiner Wahrnehmung das Material, aus dem die Statue gefertigt ist, für diese eingenommen, so gewinnt mit zunehmender Bildung und Perspektivierung vor allem die ganze Gestalt sein Wohlwollen und verleitet ihn dazu, sie genauestens zu betrachten.

Risach gewährt Heinrich über Jahre immer wieder lange Aufenthalte im Rosenhaus, während derer er dem Gast die genauen Beweggründe für die Anlage seiner Sammlung, sein Kunst- und Wissenschaftsverständnis erläutert. Diese Bildung ist als Grundlage der Sicherung der Bestände Risachs zu betrachten. Er wählt Heinrich als Ehemann für seine Ziehtochter Natalie Tarona aus: »Habe ich es gut gemacht, Natta,‹ sagte mein einstiger Gastfreund, ›daß ich dir den rechten Mann ausgesucht habe?« (HKG 4,3, S. 265). Diese wird als Erbin des Rosenhauses eingesetzt. Das Ehepaar verspricht dem Freiherren nach Sichtung der entsprechenden Papiere unaufgefordert die Absicht, den Bestand und die Ordnung des Rosenhauses über dessen Tod hinaus erhalten zu wollen.

»Daß wir, wenn du uns dereinst in dieser Welt früher verlassen solltest als wir dich, keine Veränderung in allem, wie es sich in dem Hause und der Besizung vorfindet, machen wollen, damit dein theures Andenken bestehe und forterbe,« sagten wir. (HKG 4,3, S. 280)

Obwohl Risach dieses Versprechen vordergründig nicht annimmt, hat er durch seine Vorbereitungen und Erbfolgen dafür gesorgt, dass seine Sammlung in den von ihm erdachten Strukturen auch über den eigenen Tod hinaus beständig bleiben und seine Ideen repräsentieren wird.¹²⁰ Dies kann auch als Formierung von Status und Macht des Sammlers gelesen werden.

IV.1.6 Status und Macht durch Sammlung im Rosenhaus

Über die Motive zur Anlage von frühneuzeitlichen Wunderkammern ist bekannt, dass, gerade für fürstliche Kollektionen, Repräsentation, vor allem Machtrepräsentation über den Kosmos, eine entscheidende Rolle spielte. Über

120 Vgl. Vedder: »Zwischen Depot und Display: Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts«, S. 40.

die Bestände aus wissenschaftlichen Kreisen lässt sich in Erweiterung dieser Motivik nachweisen, dass auch diese dem Status des Sammlers zuträglich gewesen sind. Auch das Ensemble Risachs kann unter den Gesichtspunkten des Staturerwerbes und der Machtausübung betrachtet werden.

Ganz offensichtlich ist, dass sich auch über die von Risach erworbenen Sammlungsobjekte und die Räumlichkeiten ihrer Unterbringung ein sozioökonomischer Status ausdrückt, der den Freiherren erheblich von der Landbevölkerung, in deren Umgebung sein Rosenhaus steht, abgrenzt.¹²¹ Risach ist dazu in der Lage, eine ganze Reihe an Personen zu beschäftigen, deren Aufgabe es ist, die unterschiedlichen Sammlungsbereiche zu pflegen und auszubauen. Beispielhaft stehen für diese der Künstler Eustach und sein Bruder Roland, die für den Freiherren nicht nur wichtige Ratgeber sind, sondern durch ihre Reisetätigkeit auch Objekte ausfindig machen, die als Teile der Sammlung Risachs in Frage kommen. Mit diesem Aspekt einher geht auch ein sozialer Status, der durch die Betätigung als Sammler verstärkt wird und sich mittels des gesellschaftlichen Ansehens, das Risach zuteilwird, manifestiert.¹²² Heinrich Drendorf bringt dies nicht ohne ein gewisses Maß an Bewunderung zum Ausdruck:

Und wirklich mußte man sich auch zum Danke verpflichtet fühlen, daß es einen Mann gab, wie mein Gastfreund war, der aus Liebe zu schönen Dingen, und ich muß wohl auch hinzufügen, aus Liebe zur Menschheit, einen Theil seines Einkommens seiner Zeit und seiner Einsicht opfert, um manch Edles dem Verfall zu entreißen, und vor die Augen der Menschen wohlgebildete

121 Dies wird auch in der Rhetorik deutlich, die Heinrich wählt, um Risach und seinen Besitz im Vergleich zu anderem ihm Bekannten zu beschreiben. Immer sind es der Freiherr und sein Rosenhaus, die »alles Umliegende übertreffen«. Leucht, Robert: »Ordnung, Bildung, Kunsthandwerk. Die Pluralität utopischer Modelle in Adalbert Stifters *Der Nachsommer*«, in: Gamper, Michael und Karl Wagner (Hg.): *Figuren der Übertragung: Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, Band 9, Zürich: Chronos 2009, S. 289–306, hier S. 294.

122 Dieser Status wird noch vermehrt, indem das Rosenhaus, gerade zur Rosenblüte, aber auch zu anderen Zeiten von Besuchern aufgesucht wird, die somit ihrerseits signalisieren, dass die Sammlung und ihr Sammler des Besuches wertig sind. In Bezug auf Reisebeschreibungen Montaignes und Keyßlers vgl. Kemp, Wolfgang: »Die öffentlichen Erfahrungsräume des Reisenden: die Welt (Montaigne), die Dingwelt und die Welt der Höfe (Keyßler)«, in: Cárdenas, Livia et al. (Hg.): *Keyßlers Welt: Europa auf Grand Tour*, Göttingen: Wallstein 2018, S. 59–82, hier S. 69.

und hohe Gestaltungen zu bringen, daß sie sich daran, wenn sie dessen fähig sind und den Willen haben, erheben und erbauen können. (HKG 4,3, S. 57)

Zu erkennen ist hier auch, dass nicht allein die finanziellen Mittel und die mit diesen erworbene Sammlung zum Status des Freiherren beitragen. Auch das Wissen des Freiherren und seine Bereitschaft, dies mit einer semiöffentlichen Gruppe von Menschen zu teilen, trägt zu seinem Status bei.

An diese Bereitschaft angeknüpft ist die Perspektive auf Machtstrukturen, die der Freiherr durch seine enge Verbindung mit seiner Sammlung ausübt, in der gerade der Besitz der Dinge eine konstitutive Voraussetzung für Erkenntnisgewinn ist. Risach hat einen Kosmos organisiert, dessen Zentrum – das wird trotz und gerade wegen der beständigen Beteuerung von Objektivität deutlich – er selbst ist. Die Erkenntnisse aus seiner sammlerischen Tätigkeit nutzt er, um alle Bestandteile seiner Sammlungen den eigenen Zielen zuträglich zu gestalten. Im Zentrum seiner Anstrengungen steht die Rosenblüte. Ihre von Risach und seinen Angestellten wohlgeordnet präsentierte Schönheit soll auf die bestmögliche Weise unterstützt werden – dass es sich auch hier jedoch vor allem um die Durchsetzung Risachs persönlicher Beweggründe handelt, zeigt nicht zuletzt die Verortung der Rosen an einer Wand des Hauses, die ihren pflanzlichen Bedürfnissen eher abträglich ist. Risach legt sich hier »seine eigene Geschichte in einem memorativen Zeichen«¹²³ an. Er verweist damit, vor allem für sich selbst, auf seine unerfüllte Jugendliebe zu Mathilde Tarona, denn die an seinem Haus installierte Rosenwand ist eine Reminiszenz an eine ähnliche Anlage an ihrem Elternhaus.

In den Anlagen rund um Risachs Besitz entstehen die größten Schäden an Pflanzen durch das Wirken von Insekten. Diese Beschädigungen werden im Rosenhauskosmos akribisch bekämpft. Um die menschlich vorgegebene Gestaltung und Ordnung des Gartens, vor allem der Rosen, beständig zu erhalten, nutzt Risach ein Mittel aus der Natur. Der Freiherr hat das Zusammenwirken von Vögeln und Insekten genau studiert und greift nun auf Erstere zurück, um Letztere von seinen wertvollen Pflanzen fernzuhalten. Wie effizient diese Methode ist, erläutert der Gastfreund gegenüber Heinrich Drendorf:

»Die Vögel sind in diesem Garten unser Mittel gegen Raupen und schädliches Ungeziefer. Diese sind es, welche die Bäume Gesträuche die kleinen

123 Begemann: Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren, S. 348.

Pflanzen und natürlich auch die Rosen weit besser reinigen, als es Menschenhände oder was immer für Mittel zu bewerkstelligen im Stande wären. [...]« (HKG 4,1, S. 152)

Wenngleich der Freiherr auch betont, »das Vogelgeschlecht« (HKG 4,1, S. 159) sei »von Gott« (ebd.) dazu bestimmt, jene kleinen Larven der Insekten an Orten im Garten zu entdecken, die für das menschliche Auge kaum zu finden wären, so wird an seinen Ausführungen doch ersichtlich, wie sehr er die dominierende Instanz in diesem Gefüge ist. So muss Risach die Vögel, anders als es eine göttliche, und damit für den Freiherren natürliche, Aufgabe vermuten ließe, regelrecht »erziehen« (HKG 4,1, S. 155), damit sie seinen Ansprüchen für den Schutz der Rosen gerecht werden können. Er gibt den Vögeln zu diesem Zweck in den wärmeren Monaten Futter, aber nur gerade so viel, wie nötig ist, um »einen Nahrungsmangel zu verhindern« (HKG 4,1, S. 155). In den Wintermonaten füttert der Freiherr die Tiere dann gänzlich, aber nicht etwa zu wohltätigen Zwecken, sondern dezidiert, um sie »an den Platz zu fesseln« (HKG 4,1, S. 155).

Durch diese von Risach initiierten Machtgesten gegenüber Fauna und Flora wird der Garten des Asperhofes gemäß seiner eigenen Beschreibung zu einem »Käfig ohne Draht Stangen und Vogelthürchen« (HKG 4,1, S. 161). Der Freiherr betrachtet die Maßnahmen zum Schutz der von ihm erdachten Ordnung im Vergleich zur gängigen Praxis, Vögel in Käfigen einzusperren, mehr als Wohltat.¹²⁴ Die Wege, um im Rosenhaus Schönheit durch Ordnung zu garantieren, unterliegen gänzlich den Wertmaßstäben des Freiherren. Er schreckt beispielsweise nicht davor zurück, auch noch drastischere Instrumente einzusetzen, sollte sich ein Bestandteil des Kosmos seinen Methoden nicht fügen: »Als ein böser Feind zeigt sich der Rothschwanz. Er flog zum

124 Dass es sich in diesem Zusammenhang nicht um eine gütige oder selbstlose Geste handelt, die der Natur zu ihrer wahren Gestalt verhilft, und auch nicht, wie man auch vermuten könnte, um Maßnahmen im Geiste ökologischer Bestrebungen, wird deutlich, wenn man den Blick auf das im Roman weitestgehend ausgeblendete Außen lenkt. Indem Risach die nützlichen Vögel mehrheitlich in seiner Gartenanlage bindet, können diese im Umland nicht ihre zuträgliche Wirkung gegen den Raupenfraß an Pflanzen entfalten und fördern so eine »drastische Produktion von Ungleichgewicht«. Begemann: Die Welt der Zeichen, S. 345. Die Natur changiert diesbezüglich nahezu zwischen einem Gegenüber des Menschen, das sich einerseits zuträglich funktionalisieren lässt, andererseits aber auch in einer Opferrolle gesehen werden kann. Vgl. zu letzterem Detering, Heinrich: Holzfrevl und Heilsverlust: die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff, Göttingen: Wallstein 2020, S. 253, Fußnote 20.

Bienenhause, und schnappte die Thierchen weg. Da half nichts als ihn ohne Gnade mit der Windbüchse zu tödten« (HKG 4,1, S. 170). Um also jene wenigen Insekten zu schützen, die seinem Plan zuträglich sind, wird eine ganze Vogelart zum Feind erklärt und muss aus dem Garten des Rosenhauses verschwinden.

Das Rosenhaus und in ihm der Freiherr von Risach sind Zentrum einer eigenen Welt, eines eigenen Mikrokosmos, der sich Heinrich in der Entfernung als ein Ausschnitt der Wirklichkeit offenbart:

Ich sah mit meinem Fernrohre, das ich aus dem Ränzlein genommen hatte deutlich den weißen Punkt des Hauses, [...] und hinter dem Hause sah ich die duftigen Berge. Wie war nun der Punkt so klein in der großen Welt. (HKG 4,1, S. 179).

Heinrich Drendorf wirft – in seiner Bewegung aus der Welt des Rosenhauses heraus, zurück in seine ursprüngliche Lebenswelt – einen Blick auf das Gebäude und seine Umgebung. Seine Wahrnehmung des Rosenhauses als »kleiner Punkt in der großen Welt« setzt diese beiden topischen Erfahrungsräume zueinander in Bezug. Als Kontrastfolie zu den ausführlichen Begehungen und Beschreibungen der Häuslichkeit und der zugehörigen Umgebung, die es außergewöhnlich umfänglich und groß wirken lassen, ist der Asperhof nun Miniatur innerhalb des Allumfänglichen, verstärkt durch die Erwähnung der Berge, vor denen das Haus nochmals kleiner wirken muss. In dieser Darstellung gibt Stifter einen entscheidenden Schlüssel zum Verständnis des im *Nachsommer* präsentierten Weltbildes. Gerade weil sich das Rosenhaus, wenn sich Lesende analog zu Heinrich in ihm befinden, den Reihungen der Dinge und dem mit ihnen verbundenen Weltwissen hingeben, muss der Sammlungsraum zwangsläufig allumfänglich wirken. Erst mit dem Schritt aus dem Gebäude und seinen Anlagen heraus, erst im Vergleich mit der massiven Bergwelt der Alpen kann diese Weltsicht in Relation gesetzt werden. Indem Stifter innerhalb dieses Mikrokosmos die Sammlungsformationen – also dezidierte Aneignungen und Versuche, die dingliche Welt zu ordnen – korrespondieren lässt, weist er auf diese Tatsache hin. Die menschlichen Aneignungsversuche werden räumlich in Relation zueinander gebracht, ihre Charakteristika werden deutlich. Auf diese Weise gibt die nachsommerliche Weltaneignung über Umwege den Blick frei dafür, dass keine Ordnung der

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 Ri-sachs, 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.): *Museales 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« (VdS 1, 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« (VdS 1, 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 Gemmenbrotsche in einem wendischen Todtentopf!« (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.

dus 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 ausgingen.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 Altertumssammlung 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 Schlosherrin 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.

IV.3. Wilhelm Raabes *Das Odfeld*: Die Wunderkammer als/im Text

In Wilhelm Raabes 1888/89 erschienenem Roman *Das Odfeld* ist die Wunderkammer auf verschiedenen Ebenen präsent, die jeweils miteinander verwoben sind: Die Sammlungsform nimmt eine übergeordnete Ebene ein, denn im intertextuellen Erzählmodus erscheinen ihre Ordnungsmuster als Textstruktur. So tritt die Wunderkammer in einen spannungsvollen Dialog mit der im Erzählten repräsentierten Sammlung des Protagonisten, den Kommentaren des Erzählers und asynchronen Einschüben, durch die Raabe Aspekte des Sammelns kommentiert und reflektiert.

Auf der Erzählebene handelt der Roman von Magister Noah Buchius, einem ehemaligen Lehrer an einer Klosterschule, der in der Zelle, in der er wohnt, eine kuriose Sammlung angelegt hat. Der abergläubische Amtmann des Klosters macht Buchius dafür verantwortlich, dass dieses angegriffen wird, weil der Magister einen Rabenvogel mit in das Kloster genommen hat. Daher muss er unvermittelt versuchen, eine Kleingruppe seiner Mitmenschen aus dem Schlachtfeld des Siebenjährigen Krieges in Sicherheit zu bringen. Dabei sorgt er sich permanent auch um seine im Kloster zurückgelassene Wunderkammer. Beständig kommentiert werden diese Ereignisse von einem meinungsstarken Erzähler, der aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts argumentiert.

Wenn Raabe in Opposition zu Entwürfen des poetischen Realismus gerade keine Objektivitätsansprüche an seine Poetologie stellt, sondern vielmehr Subjektivität betont und dadurch »Standort und Interessenbestimmtheit aller Wirklichkeitsentwürfe bewusst hält«¹⁶⁸, lässt sich das auch auf den Dialog der Wissensordnungen in *Das Odfeld* übertragen. Raabe führt nicht die eine Wissensordnung als der anderen überlegen vor. Vielmehr stellt er durch die Spannung beider Konzepte das Sammeln an sich in den Vordergrund und eröffnet auf diese Weise eine Perspektive auf Ordnung von (primär geschichtlichem) Wissen, in der Objektivität in Frage gestellt wird. Welche Ordnungsstrukturen, Behältnisse und Bezugstexte angebracht wären, um Weltwissen adäquat zu strukturieren, lässt der Text vordergründig offen. Ein Blick auf die als Wunderkammer angelegte Textstruktur macht aber eine eindeutiger Positionierung sichtbar. Der Sammler Magister Buchius ist gar nicht daran interessiert,

168 Göttsche, Dirk: »Raabes Realismusverständnis«, in: Göttsche, Dirk, Florian Krobb und Rolf Parr (Hg.): *Raabe-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 16–21, hier S. 18.

die Welt im Sinne empirischer Einzelwissenschaften zu ergründen, er – und mit ihm der Erzähler des Romans – fahndet vielmehr nach den tieferliegenden Sinnfragen der Welt.¹⁶⁹

IV.3.1 Die Wunderkammer als Textstrukturmodell

Wilhelm Raabe fügt fiktionale Handlungen in eine faktische, aber dramaturgisch modifizierte historische Rahmenhandlung ein. Charakteristisch für seinen Stil, und für diesen Text besonders hervorzuheben, sind die Intertextualitäten, durch die er das Erzählte mit zahlreichen Wechselwirkungen und Ambivalenzen auflädt. Insofern ist die Wunderkammer strukturgebend für den Roman. Eine umfassende Bezugnahme auf Prinzipien frühneuzeitlicher Wissensordnung ergibt sich aus der Vielfalt der eingelagerten Wissensbestände im textuellen Raum von *Das Odfeld*, in ihm bringt Raabe disparate Textschichten zusammen. Im Unterschied zu einer im Sammlungsraum angeordneten, betretbaren Wunderkammer ist die Fülle der eingelagerten Wissensbestände im Romantext nicht mit einem ersten Blick wahrnehmbar. Grundlegend für diese Abweichung ist zunächst der lineare Prozess des Lesens. Für *Das Odfeld* wird ein neuer Modus des Lesens notwendig, denn auch bei einer vollständigen Lektüre des Textes sind seine Bedeutungsebenen nicht unmittelbar zugänglich. Selbst geübte Lesende werden die zahlreichen Ebenen der im Text präsenten Intertexte nur sukzessive erschließen können. In dieser Anlage des Romans liegt, neben der Fülle an Bezügen, das entscheidende Moment im Kontext der Wissensordnung der Wunderkammer. Wie für die Wunderkammer dargestellt, können auch im Roman zentrale Erkenntnisse durch die gleichzeitige Präsenz von Entitäten – also das Nebeneinander von unterschiedlichen Wissensbeständen – erst nach und nach gewonnen werden. Dieser Erzählmodus Raabes gilt als »eine völlig neue Schreib- und Erzählform, die mit dem normalen Erzählmodus des kausalen Nacheinander und Nebeneinander bricht«.¹⁷⁰ *Das Odfeld* als Wunderkammer vereint auf engstem textuellem Raum disparate Wissensbestände der Geschichte – sie werden miteinan-

169 Vgl. Fauth, Søren R.: »Die gegenseitige Morderei und die geniale Anschauung. Raabes Odfeld, Stopfkuchen und die Philosophie Schopenhauers«, in: »Die besten Bissen vom Kuchen«: Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse., Göttingen: Wallstein 2009, S. 135–166, hier S. 148f.

170 Fauth, Søren R.: »Schopenhauer«, in: Göttsche, Dirk, Florian Krobb und Rolf Parr (Hg.): *Raabe-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 306–310, hier S. 308.

der in Verbindung gebracht, sie ergänzen sich gegenseitig und dekonstruieren einander.¹⁷¹

Die Raum-Objekt-Strukturen der Wunderkammer werden in Raabes Roman als Texte lesbar. Betrachtet man *Das Odfeld* nicht als eine Narration über die Wunderkammer, sondern selbst als eine Denkfigur der Wunderkammer, ergibt sich eine Umkehrung der Lesbarkeit. Die eingelagerten Wissensbestände können wie die Dinge in einem Sammlungsraum zueinander in Beziehung gesetzt werden.¹⁷² Intertextuelle Beziehungen treten im Roman in verschiedenen Gestalten auf. Immer wieder werden Intertexte signalisiert durch die Beschreibung von im Handlungsraum anwesenden Büchern. Ein zentrales Beispiel hierfür ist die Beschreibung der Bibliothek des Magisters Buchius. Die enthaltenen Bücher haben Einfluss auf narrative Strukturen, wenn sie zur Charakterisierung des Weltbildes ihres Besitzers dienen (vgl. BA 17, S. 44). Raabe bindet im Roman Anspielungen auf implizit enthaltene Diskurse ein, variiert Motivstränge und setzt unmarkierte Zitate. An zahlreichen Stellen lässt er seine Figuren direkt aus Bezugstexten zitieren, sodass

171 Was hier als räumlich in der Wunderkammer kondensiert beschrieben wird, beschreibt Ulrich Kinzel aus zeitlicher Perspektive. Er stellt fest, dass verschiedene »Epochen der Geschichte« sich überlagern und letztlich innerhalb eines Tages sichtbar werden: »biblische Geschichte [...], die römische Geschichte [...], die Geschichte der germanischen Stämme [...] der Dreißigjährige Krieg«. Kinzel, Ulrich: »Das Paradigma des Tages. Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Wilhelm Raabe, Text + Kritik*, Band 172, München: Ed. Text + Kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2006, S. 89–100, hier S. 94.

172 Ein Intertextualitätsverständnis, das von einer dritten, also räumlichen Dimension des Textes ausgeht, wendet Iris Gehrke in Anschluss an Michail Bachtins Überlegungen zur Zweistimmigkeit des Wortes und Julia Kristevas Erweiterung dieser Annahmen auf Raabes *Odfeld* an. Worte im Text verbinden demnach nicht nur auf horizontaler Ebene Schreibende und Lesende, sondern auch vertikal einen Text mit in ihm angelegten und ihm vorausgegangenen anderen Texten. »Die vertikale Ebene (die Fülle der im Text präsenten Texte) bewirkt, daß das textuelle Zeichengefüge keinesfalls in sich geschlossen ist. Zitate und Doppelkodierungen gehören zwei Texten an und fungieren als Mittler zwischen den Texträumen.« Diese räumliche Dimension führt Gehrke mit Hilfe eines an antike Erinnerungskunst angelehnten Konzeptes von Renate Lachmann weiter aus. Sie hält fest, dass gerade Raabes *Odfeld* zu einem textuellen Raum wird, der als Gedächtnis fungiert, in dem andere Texte (auch das im Text angelegte Museum wird als Text betrachtet) anwesend sind. Gehrke, Iris: »Trost der Philosophie? Stoische Intertexte in Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 36/1 (1995), S. 88–128, hier S. 92 (Zitat), 98.

sie als »Knotenpunkte«¹⁷³ für unterschiedliche Zeiten und Wissensbestände fungieren.

Ein antikes Wissensrepertoire, vor allem Bezugnahmen auf stoische Textbestände, wird virulent, wenn es um die Figurenanlage des Protagonisten geht: Vordergründig ist Noah Buchius ein belächelter, meist passiv agierender ehemaliger Lehrer, dessen Mitmenschen seine wissenschaftlichen Bestrebungen nicht ernst nehmen. Liest man Buchius' Handeln aber im Zusammenhang mit stoischen Werken, ergibt sich ein anderer Eindruck. Ein eindeutiges Signal für die Verbindung zwischen Buchius und den Werken Epiktetos', Senecas und Boethius' gibt Raabes Erzähler erst an fortgeschrittener Stelle des Textes. Bis zu diesem Zeitpunkt ist Magister Buchius bereits einigen Unwegsamkeiten begegnet: Er ist knapp dem Erhängen durch französische Truppen entkommen, hat die Vertreibung von seinem Zufluchtsort hingenommen und sah sich in der Verantwortung, eine Gruppe Schutzsuchender über einen von toten und lebenden Kämpfern übersäten Kriegsschauplatz im Weserbergland zu leiten. All diese »Schrecken, die der Tag geboten hatte« (BA 17, S. 203) lassen den Magister straucheln. Sie führen ihn aber letztlich zu seinem »pädagogischen Stoizismus«, gespeist aus »dem Handbuch der stoischen Moral des Epiktetos, [...] dem Seneca und [...] dem philosophischen Trostbüchlein des Anicius Manlius Troquatus Severinus Boëthins« (BA 17, S. 203).¹⁷⁴ Denkbar ist, dass diese Texte etwas versteckt subsumiert sind in der Beschreibung von Buchius' Bibliothek als »die Klassiker in abgegriffenen Schulausgaben, meistens aus den eigenen Schuljahren des Magisters« (BA 17, S. 43).¹⁷⁵ Durch die intertextuelle Verflechtung mit dem Handbuch des Epiktetos zeigt sich, dass Buchius nicht vollkommen passiv agiert, er handelt vielmehr weise nach den Grundsätzen der Stoa, indem er nicht spontan seinen Gedanken folgt und sich so die Zeit einräumt, über Eindrücke nachzudenken.¹⁷⁶ Die Stoa ist nicht der einzige Intertext, in

173 Künzel: »Das Paradigma des Tages. Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹, S. 95.

174 Vgl. zu dieser Lesart Gehrke: »Trost der Philosophie?«, S. 100. Die von Gehrke als Intertexte analysierten Werke sind in Raabes Bibliothek nachgewiesen. Vgl. Bänsch, Dorothea: »Die Bibliothek Wilhelm Raabes nach Sachgebieten geordnet«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 11/1 (1970), S. 87–165, hier S. 125, 126, 140.

175 Einen der Texte, die *Consolatio philosophiae* von Boethius, erwähnt der Erzähler später explizit, wenn er beschreibt, wie Buchius beim Einfall der Franzosen im Kloster seine Zelle verlässt. Vgl. BA 17, S. 105

176 Vgl. Gehrke: »Trost der Philosophie? Stoische Intertexte in Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, S. 103f. »Deshalb versuche vor allem, dich vom äußern Eindruck nicht hinreißen

dessen Nachbarschaft die Figur Buchius im Sammlungsraum des Romantextes verortet werden kann.

Die oben zitierte Textstelle, die Buchius Handlungen im Kontext der Stoa lesbar macht, enthält weitere Bezugstexte, die das Handeln des Magisters beeinflussen dürften. So speist sich seine »Philosophia« (BA 17, S. 203) auch aus dem »Alten und Neuen Testament« (ebd.).¹⁷⁷ Durch diese Verortung kann Buchius das zentrale Kriegsgeschehen auf dem Odfeld, das als Schaustätte des Siebenjährigen Krieges fungiert, als Apokalypse erkennen.¹⁷⁸ Als Hinweis hierfür dient ihm schon zu Beginn des Romans ein Schauspiel, dessen Zeuge er gemeinsam mit dem Amtmann seiner Behausung, des Klosters Amelungsborn, auf ebenjenem Feld wird. Die beiden Männer sehen dort »ein seltsam Phänomen und Naturspiel« (BA 17, S. 26), den Kampf zweier Rabenschwärme. Dieses deutet Buchius neutestamentarisch aus als »Tröstung oder – eine Warnung, wie es geschrieben steht« (BA 17, S. 28) und schließt mit einem Bibelzitat zur Apokalypse aus dem Matthäus-Evangelium.^{179, 180} Seine Erkenntnis beeinflusst die Handlungsmaximen des Magisters. Ersichtlich wird dieser Einfluss der biblischen Apokalypse-Texte, wenn man die zitierten Stellen konsultiert und zurück auf den Roman bezieht. Buchius sieht sich

zu lassen. Hast du erst einmal Bedenkzeit gewonnen, wirst du dich leichter bemeistern. [Epik. ench. 20]« (Zitiert nach Gehrke, S. 103).

- 177 Konkret bezieht sich Raabe mit kenntlich gemachten Zitaten, ohne Kennzeichnung zitierten Textstellen und Übernahmen von biblischen Motiven auf Genesis, die Johannes-Apokalypse sowie die synoptische Apokalypse in den drei Überlieferungen bei Lukas, Markus und Matthäus. Vgl. Detering, Heinrich: Theodizee und Erzählerverfahren: narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes, Palaestra, Band 289, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990.
- 178 Für Heinrich Detering reicht nicht aus, dass Buchius den Krieg als apokalyptischen Untergang wahrnimmt: »Freilich – wer wie der bibelfeste und zitierfreudige Buchius alenthalben Bibelworte bei der Hand hat und in Kriegszeiten Gott als den Schlachtenlenker anredet [...], der scheint auch dort, wo er im Kriegsgeschehen das letzte Gericht zu erkennen meint, nicht mehr als seine Deutung der auch ganz anders lesbaren Ereignisse vorzutragen.« Detering macht daher weitere Bezugnahmen auf eine Weltuntergangsthematik bei anderen Figuren des Romans aus. Er weitet die Bezüge damit von den Handlungsleitsätzen des Magisters aus auf Strukturelemente des ganzen Textes. Ebd., S. 179.
- 179 Vgl. ebd., S. 180.
- 180 Das Ereignis selbst kann wiederum auch mit verschiedenen Intertexten in Verbindung gebracht werden, so gibt es im Roman auch Signale für die Lesart im Kontext von Prodigien, Vorzeichen für das Eintreten von Ereignissen, die vor allem für die Frage nach der Wissensordnung des Magisters zentral sind.

im Verlauf des Romans der Aufgabe gegenüber, einige Schützlinge aus einer Situation zu bringen in der sie

[...] das Odfeld unter sich [hatten], den Zug der Heere um sich und die Schlacht so dicht neben sich, daß sie allgesamt [...] sich zusammendrückten und duckten im Buschwerk vor ihrem Brüllen und heißem Hauchen. (BA 17, S. 133)

Der Magister scheint in dieser eigentlich ausweglosen Lage zu verstehen, was er zu tun hat, denn er zitiert wiederum eine Bibelstelle. Buchius spricht zu sich selbst: »Als dann wer in Judäa ist, der fliehe auf das Gebirge; und wer mitten darinnen ist, der weiche heraus; und wer auf dem Lande ist, der komme nicht hinein.« (BA 17, S. 133). Die Entsprechung dieser Stelle findet Detering in der synoptischen Apokalypse und leitet daraus ab, wie Buchius auf die Idee kam, mit jener Gruppe in eine Höhle, also in das Gebirge, zu fliehen.¹⁸¹

Sowohl die stoischen Zitatkomplexe als auch die biblischen Bezugnahmen sind nicht auf die Figurenanlagen begrenzt. Ihr Einfluss ist auch für die Struktur des gesamten Romans nachweisbar. Ein zentrales Moment ist hier eine Gegenüberstellung der stringent verlaufenden Apokalypse und wiederkehrenden Kreisfiguren. Diese Strukturen werden erst umfänglich sichtbar und deutbar, wenn sie im intertextuellen Kontext gelesen werden. Das einzige Beispiel im Roman, bei dem die Apokalypse stringent verläuft, ist im Tod von Thedel von Münchhausen zu finden.¹⁸² In allen anderen Fällen sind apokalyptische Ereignisse als wiederkehrend, ohne ein Heilsversprechen am Ende markiert, sie entsprechen also einer Kreisbewegung, die das eigentliche Prinzip der Apokalypse dekonstruiert.^{183, 184} Die Kreisbewegung kann nun wiederum im Kontext

181 Die entsprechende Bibelstelle ist wortgleich bei Lukas 21, 20–22 zu finden. Vgl. Detering: *Theodizee und Erzählverfahren: narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes*, S. 183.

182 Vgl. ebd., S. 190.

183 Vgl. ebd.

184 Diese Figur des Kreises findet sich im Roman immer wieder: In der Bewegung der Gruppe um Buchius auf dem Odfeld, im Wirbel der Raben über dem Odfeld, selbst die militärischen Handlungen verlaufen kreisförmig. Hans Oppermann hat auf diese Kreise, von der nachfolgenden Forschung vielfach zitiert, und auf die mit ihnen verbundene Zwecklosigkeit allen Leidens im Roman hingewiesen, da letztlich alle (bis auf Thedel von Münchhausen) wieder an ihren Ausgangsort zurückkehren. Vgl. Oppermann, Hans: »Der passive Held. Raabe: »Das Odfeld«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 8/1 (1967), S. 31–50.

der Stoiker verortet werden, die im Kreis ein »universales Gestaltungsprinzip der Natur«¹⁸⁵ sehen, und steht somit der Apokalypse als Struktur für den Text gegenüber. Beide Modelle sind im Roman enthalten.

In diesem Sinne können der ganze Roman, aber auch einzelne Teilkomplexe, wie die Entscheidungsfindung seiner Figuren und die Beziehungen der Figuren zueinander, als Hybride betrachtet werden. Ihre Sinnkonstruktion speist sich durch die in ihnen angelegten Intertexte aus mehreren, sich teils kontrastierenden und somit mehrfach codierten Wissensbeständen.¹⁸⁶ Die Intertextualitäten, die Nachbarschaften der Wissensbestände, die in immer neuen Kombinationen lesbar sind wie der Text einer Wunderkammer ausgehend von den enthaltenen Objekten, weisen auf die Uneindeutigkeit einer

185 Gehrke: »Trost der Philosophie? Stoische Intertexte in Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, S. 127.

186 Die hier aufgeführten Untersuchungen zu den in *Das Odfeld* vorhandenen Wissensbeständen können nur exemplarisch sein und nicht als umfassende Darstellung der insgesamt enthaltenen Bezüge betrachtet werden. Die Forschung hat noch zahlreiche weitere Nachbarschaften im Text ausgemacht.

Immer wieder wird, mit Kritik an methodischen und theoretischen Aspekten, Bezug genommen auf Beiträge zur Intertextualität in *Das Odfeld* von Helmuth Mojem. Neben seiner Hauptthese – dem mythologischen Intertext der Erzählung *Philemon und Baucis* aus Ovids *Metamorphosen* – hat er zahlreiche weitere Bezüge aufgedeckt, auf die sich die folgende Forschung bezieht. Vgl. Mojem, Helmuth: »Über die Quellen der Rabenschlacht im ›Odfeld‹ Wilhelm Raabes«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 31/1 (1990), S. 50–73; Mojem, Helmuth: Der zitierte Held: Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman »Das Odfeld«, Berlin, New York: De Gruyter 1994. Zur Einschätzung der Studie vgl. Gehrke, Iris: »Rezension zu Helmuth Mojem: Der zitierte Held«, *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 37/1 (1996), S. 148–153. Otto Neudeck zeigt die intertextuellen Verknüpfungen zwischen *Das Odfeld* und mittelalterlicher Heldenepik um Dietrich von Bern. Er nimmt den von Oppermann aufgeführten Punkt der Nutzlosigkeit von Kriegsgeschehen auf und arbeitet heraus, dass der Rückbezug auf die mittelalterlichen Intertexte dem »gründerzeitlichen Geschichtsoptimismus« entgegengesetzt ist. Neudeck, Otto: »Der wahrhaftige Dietrich und Hauptschlüssel aller Heldentaten«. Zur Rezeption der deutschen Heldenepik in Wilhelm Raabes »Das Odfeld«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 121/2 (2002), S. 231–247, hier S. 247. Heiko Ullrich hat die Heldenepik, in Abgrenzung zu intertextuellen Verweisen, aber in Bezug auf die Architextualität und Hypertextualität am Beispiel von u.a. Homers *Ilias* in ihrer Funktion für Raabes detaillierte Auseinandersetzung mit der Gattung des historischen Romans untersucht. Vgl. Ullrich, Heiko: Wilhelm Raabe zwischen Heldenepos und Liebesroman: »Das Odfeld« und »Hastenbeck« in der Tradition der homerisch-vergilischen Epen und der historischen Romane Walter Scotts, Berlin, Boston: De Gruyter 2012.

Sinnkonstruktion des Romans hin, eine simple Auflösung gibt es in diesem Text nicht.

IV.3.2 Wunderkammer ad absurdum

Neben dem Text, der einer räumlichen Ordnung von Wissen in Wunderkammern gleicht, hat Noah Buchius eine solche in *Das Odfeld* angelegt und erschließt sich sein Weltwissen über die in ihr enthaltenen Ausschnitte. Besonders kennzeichnend für das Erzählte ist, dass Raabe aus dem 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert zahlreicher institutioneller Museumsgründungen, heraus eine vormuseale Sammlungsform als Raum- und Wissenskonzept rahmend um das zentrale Kriegsgeschehen des Textes anordnet und sie mit der wiederum an Wunderkammerprinzipien erinnernden Textstruktur korrespondieren lässt. Es zeigt sich bei näherer Betrachtung sogar eine Überspitzung der Wunderkammer, deren Praktiken und Strukturen so sehr verwischt werden, dass sie grotesk wirkt und damit vergleichbar mit der Sammlung Seidentopfs in Fontanes *Vor dem Sturm* wird.¹⁸⁷

Noah Buchius wird den Lesenden als ein Gelehrter vorgestellt, der den Anschluss an die neuen Entwicklungen der Wissenschaft verpasst hat. Einst, in einer der Romanhandlung vorgelagerten Zeit, war Buchius Lehrer an der Klosterschule Amelungsborn. Jene Schule ist nicht mehr im Kloster ansässig. Sie ist in die Stadt, nach Holzminden, umgesiedelt worden. Im Kloster im Wald zurückgeblieben sind lediglich Noah Buchius sowie der Amtmann des Klosters und seine Familie mit einigen Bediensteten. Raabe wählt für die Beschreibung der Sammlung seines Protagonisten eine Sprache, die aus dem Wortschatz der Wunderkammer stammt. Die Gegenstände des Magisters sind nicht etwa Dinge oder Objekte, sie werden von Buchius und der Erzählinstanz im Kollektiv als Merkwürdigkeiten oder einzeln betrachtet als Curiosität bezeichnet.^{188,189}

187 Volker Dörr liest die Sammlung überspitzt am Vorbild der Sammlung des Vaters Goethes in *Dichtung und Wahrheit* orientiert als Parodie. Vgl. Dörr, Volker C.: »Goethe, Raabe und Gelehrte«, in: Thielking, Sigrid (Hg.): *Raabe-Rapporte*, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2002, S. 36–56, hier S. 47.

188 Von Judith Schalansky ist die Sammlung des Protagonisten in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Wilhelm Raabe Literaturpreises jüngst wieder als »Raritätenkabinett« beschrieben worden. Schalansky: »Welt im Schrank. Dankrede«, S. 38.

189 Rosemarie Haas führt diese Markierungen der Sammlung auf direkte Wortübernahmen und ähnliche Anleihen aus dem Vokabular von Edgar Allan Poes *The Raven* zurück. Insgesamt zeigt sie in ihrer Studie, wie Poes Gedicht, genau wie weitere Texte (bspw.

Wie in vormusealen Sammlungen üblich, führt auch Noah Buchius ein Inventar seiner Zusammenstellung, das nähere, zumeist anekdotische und narrativ orientierte Auskunft über die einzelnen Stücke gibt. Darüber hinaus ist gerade auch die emotionale wie auch gestalterische Verbindung von Buchius zu seiner Sammlung ein Indiz dafür, dass sie im Kontext von Wunderkammern gelesen werden sollte. Was der Amtmann negativ als Naivität auslegt, ist das Sammeln des Magisters und seine Beschäftigung mit den liebgewonnenen Sammlungsstücken, weshalb er dem Magister auch zu verstehen gibt, wie wenig er im fast verlassenen Kloster noch willkommen und nützlich sei:

[Buchius] sollte doch wahrhaftig Seinem Herrgott danken, daß Ihm noch niemand die Stubentür eingetreten hat und Er dahinter, wenn Er will, in Ruhe sitzen kann mit all Seinen unturbierten Schrullen, Grillen und Phantasieereien. (BA 17, S. 23)

Die Stube, über deren bisher nicht eingetretene Tür der Verwalter wettet, ist der dem Magister noch zugestandene Wohnraum. Eine Zelle, zu deren Beschreibung die Erzählung über einen früheren Bewohner, den Zisterziensermönch Bruder Philemon aus dem Jahr 1631, dient. Obwohl Buchius die Räumlichkeit schon seit Langem bewohnt, schreibt der Erzähler ihren Besitz jenem bereits verstorbenen Mönch zu. Die Zelle gewinnt durch die mit ihr verknüpfte Erzählung an Wert. Sie ist in diesem Sinne das ideale Behältnis für die Bestände des Magisters, dessen Besitztümer allesamt mit einer Narration verknüpft sind. Sie werden als eine zusammenhängende Sammlung eingeführt, die auf Regalböden an den Wänden der Zelle gemäß einer eigenen Ordnung ausgestellt ist. Die Verbindung des, in diesem Fall beengten, Wohnraumes mit dem Sammlungsraum lässt weitreichende Implikationen für die Beziehungsebenen von Sammler und Sammlung in dieser Wunderkammerformation zu.

Diese Einschätzung ist für die Narration vor allem dann virulent, wenn sie im Kontext von kunsthistorischen Perspektiven des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts auf die Wunderkammer betrachtet wird. Für die hier vorliegenden Bestände beschreibt die Erzählinstanz das Schicksal als die maßgeblich treibende Kraft, die dazu geführt habe, dass jene Objekte zu einer zusam-

Der wunderbare Todesbote), in dialogischen Bezugnahmen zur Komplexität von *Das Odfeld* beitragen. Vgl. Haas, Rosemarie: »Raabe, der Rabe, ›The Raven‹. Beobachtungen zur Intertextualität in Raabes Erzählung ›Das Odfeld‹«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 33/1 (1992), S. 139–164, hier S. 44.

mengehörenden Sammlung vereint wurden. Diese Einordnung impliziert die Verbindung zur überzeichneten Wunderkammer und stellt sie in den Kontext von Betrachtungen, wie sie in Wien zu finden waren.¹⁹⁰ Das Ensemble des Magisters liest sich über weite Teile des Romans wie eine literarisch inszenierte Beschreibung einer solchen Wunderkammer-Kritik.

Indem die Handlungsmacht in Bezug auf die Zusammenstellung der Sammlung dem Schicksal zugesprochen wird, fehlt sie gleichzeitig Buchius. Er ist in dieser Darstellung lediglich derjenige, der »zusammengetragen hat, was ihm im Lauf der Zeit das Schicksal an Eigentum oder als Kuriosität hat zukommen lassen wollen« (BA 17, S. 41). Im Lichte der Betrachtungen der Wunderkammer aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts konnotiert diese Beschreibung Buchius' Sammlung als eine, die wenig planvoll, eher kontingent und nach unwissenschaftlichen Kriterien zusammengestellt wurde. Ein detaillierter Blick auf die Objekte des Magisters lässt erahnen, dass es sich bei dieser Zusammenstellung nicht um eine solche handelt, die an einem, bei aller Diversität des Versammelten, Kanon frühneuzeitlicher Wunderkammern orientiert wäre. Noah Buchius' Leidenschaft entzündet sich nicht an *Artificialia*. Diese könnte er sich mit seinem bescheidenen Lebensstandard auch nicht beschaffen. Doch auch *Naturalia* sind in seinem Kompendium, bis auf die verhängnisvolle Ausnahme, den Raben-Vogel, den Buchius auf dem Odfeld aufließt, nicht vertreten – obwohl sie sich durchaus aneignen ließen, vor allem aus dem Naturraum des Weserberglandes.

Erkennbar ist ein Kriterium, das alle seine Sammlungsgegenstände eint, die eigentliche Wissensordnung einer frühneuzeitlichen Wunderkammer aber ad absurdum führt. Noah Buchius sammelt ausschließlich Dinge, die mit einer je eigenen Narration verknüpft sind. Besonders deutlich wird diese Sammlungsstrategie während eines Gespräches des Magisters mit der Magd des Klosters, genannt Wieschen. Sie berichtet von einer Begegnung mit Herzog Ferdinand, die Noah Buchius ihr anfänglich nicht glauben kann.¹⁹¹

190 Vgl. Kapitel II.1.: Wie dargestellt wurden um die Jahrhundertwende von Johann Baptist Primisser, seinem Sohn Alois Primisser oder später im 19. Jahrhundert von Josef Svátek in Prag in diesen Abhandlungen die Qualität der Sammlungsstücke und die ihnen zugrundeliegende Ordnung teils scharf kritisiert.

191 Raabe bezieht sich bei der Anlage dieser Figur als Quelltext auf eine Darstellung der Feldzüge Herzog Ferdinands von Braunschweig-Lüneburg aus 1872. Die Forschung hat häufig auch auf die parallelisierte Anlage von Buchius und Herzog Ferdinand als »nur widerwillig kämpfende, aber (vorerst) verhinderte Friedensfürsten« hingewiesen. Ullrich, Heiko: »Das Odfeld«, in: Götttsche, Dirk, Florian Krobb und Rolf Parr (Hg.):

Wieschen beschreibt jedoch ausführlich, wie sie den Herzog in einer Notsituation im Jahr 1758 getroffen und um Hilfe gebeten habe. Da er in diesem Augenblick kein Geld bei sich gehabt habe, gab der Herzog dem Mädchen einen silbernen Knopf von seinem Rock, als Wiedererkennungszeichen. Sie solle ihm den Silberknopf nach Braunschweig bringen, sobald die Zeiten besser wären. Zur Bekräftigung ihrer Schilderung gegenüber ihren Zuhörern präsentiert Wieschen abschließend einen solchen Knopf. Die Erzählung der Magd, die den Knopf in Verbindung mit dem von Noah Buchius verehrten Herzog Ferdinand bringt, hat eine ausgeprägte Wirkung auf den Magister, der sogleich von dessen Seltenheit und Wert zu sprechen beginnt.

Magister Buchius blickte mit flimmernden Augen von dem Knopf auf das Mädchen und wieder von dem Mädchen auf den Knopf: das war doch eine Rarität, wie er sie noch nicht in seinem Museo aufbewahrte! »Das ist wahrlich eine seltene und köstliche Reliquie, die du seit dreien Jahren unter deiner Schürze verborgen trägst, Mädchen«, rief er. (BA 17, S. 54)

Erzählung und Betrachtung des Knopfes evozieren bei Buchius unverzüglich Gedanken an seine Sammlung. Die Begeisterung für den Knopf macht gleichzeitig deutlich, dass Noah Buchius für diese ein weiteres Kriterium vorsieht. Schließlich ist der Knopf für ihn vor allem deshalb begehrenswert, weil er einen Gegenstand dieser Art bisher noch nicht in sein Kompendium inkludieren konnte. Mit keinem Wort erwähnt Raabe ein anderes Sammlungsinteresse, das hinter der Akkumulation der Dinge durch Buchius stehen könnte. Auf diese Weise finden epistemische Interessen, die der frühneuzeitlichen Wunderkammer inhärent waren und sie als Sammlungsformation auszeichnen, keine Repräsentation: so beispielsweise die zentralen Bereiche der Naturgeschichte, der Kunst und der mit ihnen verbundenen Wissensfelder und Betätigungen.

Auch die oft so zentrale bewegliche Ordnung der Objekte im Raum, die Erkenntnisprozesse förderten, ist in Buchius' Zusammenstellung kaum auszumachen. Wichtiger ist die Rekurrenz auf den schriftlichen Bereich der Wissensordnung in Form von Inventarisierungen. Die Erzählungen zu den Objekten, die Buchius bereits in seinem Museo aufbewahrt, sind in Teilen auf einzelnen Zetteln niedergeschrieben, die den Objekten beigegeben und von ihm

Raabe-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 216–223, hier S. 220.

eigenhändig beschriftet worden sind. Sie enthalten eine Nummerierung, eine Bezeichnung und weitere Informationen und sind damit den Inventarisierungsnotizen des Predigers Seidentopf aus Fontanes *Vor dem Sturm* sehr ähnlich. Bei Buchius finden sich zusätzlich nähere Beschreibungen der Stücke in lateinischer Sprache: »Ein versteinertes Knochen hominis diluvii testis« (BA 17, S. 42), die die Besonderheit des Knochens durch die Verbindung zur biblischen Sintflut herstellen. Zu jenem Knochen fügt Buchius auf dem beiliegenden Zettel narrativ hinzu, dass es sich bei dem Stück um eine »große Rarität!« (BA 17, S. 43) handle. Er notiert auch, dass der Knochen ihm im Kloster einiges an Unmut beschert habe, da es über ihn durchaus auch andere Einschätzungen gegeben habe.¹⁹² Letztlich gibt Buchius auch den Fundort seiner Rarität an, den er in einem Steinbruch unweit des Klosters lokalisiert. Die Stellen, an denen der Magister seiner Besitztümer laut dieser Aufzeichnungen habhaft wurde, deuten darauf hin, dass er sich in der Umgebung rund um das Kloster schon vielfach suchend betätigte.¹⁹³ Viele seiner Sammlungsstücke kamen auf diesem Weg in die Zusammenstellung. Weil sie durch Noah Buchius aufgefunden werden, wird ihr Status umgedeutet: von einem Zustand der Vergessenheit und damit möglicher Bedeutungslosigkeit – schließlich wurden sie bis zu diesem Zeitpunkt nicht für wichtig genug erachtet, als dass sie eine Form

192 Dass Buchius mit seiner Einschätzung tatsächlich falsch liegt, hat Eberhard Rohse gezeigt. Anhand der Untersuchung verschmelzender biblischer und paläontologischer Diskurse als einem der Subtexte des Romans wird deutlich, dass die Beschreibung des Fundes als diluvial-menschlich ein Vorbild in der Naturforschung des frühen 18. Jahrhunderts hat. Er führt auch auf, dass Raabe mit einiger Sicherheit Zugang zu der Umdeutung des Fundes im 19. Jahrhundert hatte, die diesen als fossilen Salamander identifiziert. Die Einhaltung der Perspektive im »Bewusstseinshorizont des 18. Jahrhunderts« ist für Rohse erzählkonzeptuell begründet. Raabes Erzähler deutet die Fehlerhaftigkeit des vormaligen Wissensstandes an, löst sie aber nicht auf. Rohse, Eberhard: »Paläontologisches Behagen am Sintflutort: Naturhistorie und Bibel in und um Raabes ›Stopfkuchen‹«, in: Fauth, Søren R. et al. (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen«: Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, Göttingen: Wallstein 2009, S. 63–116, hier S. 72–81.

193 Mit diesem Betätigungsfeld kann Buchius eingereiht werden in eine Versammlung jener Charaktere Raabes, die sich archäologisch betätigen oder mit der Archäologie als Disziplin auseinandersetzen. Für *Keltische Knochen* (1864) und *Stopfkuchen* (1891) vgl. Freitag: »Von kunstsinnigen Dilettanten, voreingenommenen Grabräubern und geltungsbedürftigen Schliemännern. Eine archäologiegeschichtliche Spurensuche bei Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe und Theodor Fontane«, S. 212–228.

der Konservierung erhielten – hin zu einem von Buchius mit Wert aufgeladenen Zustand. Ihre Bedeutsamkeit erhalten sie dabei nicht etwa durch einen Nutzen im klassischen Gebrauchssinne. Sie erhalten diese durch die mit ihnen verbundene Authentizität, die Buchius aus den verknüpften Narrationen zieht. Die Glaubhaftigkeit dieser ist indes durch nichts weiter als die Beurteilungen des Magisters verbürgt, die er bereits in seiner inventarisierenden Niederschrift semantisch einschränkt. Die Erklärungen inkludieren Relativierungen seiner Aussagen: »wahrscheinlich« (BA 17, S. 42) wurde ein Objekt in einem Zusammenhang verloren, »mir däucht« (ebd.) eine Waffe habe einem Offizier der Truppen Kaiser Karls des Großen gehört.¹⁹⁴

Die Auflistung der Habseligkeiten zeigt auch an, dass diese scheinbar nur einen Ausschnitt wiedergibt, denn die Liste beginnt bei »Nro.5. Ein römischer Rittersporn« (BA 17, S. 42) und lässt offen, was womöglich in den Einträgen eins bis vier verzeichnet ist. Sie setzt sich fort über die Nummern 7, 7a, 7b, die inhaltlich zusammengehören und für einen Ring stehen (Nro. 7.), der in einem Topf (Nro. 7a.) gefunden wurde und außerdem noch »etliche Aschen und Kohlen« (ebd.) (Nro. 7b.) enthielt, die nun ebenfalls konserviert wurden. Die Liste geht weiter über die Nummern 16 und 20 bis hin zu Nummer 30. Was sich hinter den nicht aufgeführten Nummern verbirgt, erfahren Lesende nicht. Durch die Untergruppierung einiger Einträge bleibt auch offen, wie viele Gegenstände Noah Buchius insgesamt verzeichnet. Vermutlich endet die Liste auch nicht mit Nummer 30, der nachfolgende Erzählkommentar sinniert darüber: »Nicht wahr, wenn man doch in dem Kataloge so fortfahren wollte, zum Scherz der Herren Primaner und bessern Gelehrten heutiger Zeit? Wir tuns aber nicht. Um keinen Späß der Welt!« (BA 17, S. 43). Der Auswahl der Gegenstände wird nicht genug Bedeutung beigemessen, als dass sie in Gänze aufgeführt und gesehen werden müsste. Die Erzählhaltung fügt sich an dieser Stelle des Romans ein in Betrachtungsweisen des 19. Jahrhundert, die die Wissenschaftlichkeit von Wunderkammern in Frage stellen. Zwangsläufig erinnern die aufgelisteten Gegenstände, die vielfach nicht viel mehr als Überreste oder Fragmente sind,¹⁹⁵ an jene Überlieferungen aus verbürgten Sammlungen, die späteren Wissenschaftlern (und Wissenschaftlerinnen) eigentümlich anmuten. Wenn Noah Buchius einen Knochen beschreibt, von dem er annimmt, er habe einst

194 Katharina Grätz spricht in diesem Zusammenhang von einer fingierten Objektivität der musealen Inszenierung des Magisters. Vgl. Grätz, Katharina: »Kuriose Kulturhistorie«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 48/1 (2007), S. 48–65, hier S. 60.

195 Vgl. ebd.

zu einem Menschen gehört, der Zeuge der Sintflut wurde, dann lässt sich dies ohne Mühe im Kontext der Beobachtung lesen, die Josef Svátek für die Prager Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. darlegt. Als einer »Masse von falschen und werthlosen Gegenständen« zugehörig, betrachtet er »zwei eiserne Nägel von der Arche Noah's« und konstatiert damit die wissenschaftliche Wertlosigkeit der Zusammenstellung.¹⁹⁶

Die von Magister Buchius mit Ernsthaftigkeit angelegte Sammlung wird von seinen Zeitgenossen und auch aus erzählerischer Perspektive, verglichen mit den kritischen Äußerungen Sváteks, noch spöttischer betrachtet. Durch den Akt des Sammelns transformiert Buchius die Gegenstände von der Klasse, die gemeinhin als Abfall bezeichnet werden kann, zu einer Dauerhaftigkeit.¹⁹⁷ Diese Zuschreibung gilt ausschließlich für den Blick des Magisters auf seine Gegenstände und eröffnet die Frage auf den eigenständigen Status der Dinge, unabhängig von ihrem Besitzer. Diese Frage wird noch akzentuiert, indem die Sammlung erzählerisch als Belustigung für besser informierte Gelehrte eingeordnet wird, sodass Buchius daraus folgend zu einem außergewöhnlich lächerlichen Sammler wird. Diese Haltung gegenüber den Bestrebungen steht gänzlich konträr zu den verbürgten zeitgenössischen Assoziationen in Bezug zu Wunderkammern, deren Besitzer durch ihre Bestände gesellschaftlich und wissenschaftlich an Repräsentation gewannen und ihre Zeitgenossen nicht selten mit Wissen, Prunk und Besitz zum Staunen brachten. Die Betrachtung Buchius' wird auf diese Weise vordergründig zweifellos geklärt: Er wird eingeordnet in eine Gruppe von Sammlern, die sich ihre Bestände aus subjektiven Beweggründen aneignen und Erkenntnisse eher aus affektiver Verbindung zu ihnen gewinnen.¹⁹⁸ Es wird evident, dass mit »besseren Gelehrten heutiger Zeit« (BA 17, S. 43) Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts, aus deren Perspektive die Erzählinstanz berichtet, gemeint sind. Für diese Personen mag die Zusammenstellung fragwürdig wirken, die einzelnen Dinge werden aber durch den Erzähler als teils interessant eingeordnet – gerade für historisch interessierte Personen wie Professoren, Archivare oder Museumsdirektoren.

196 Svátek: *Culturhistorische Bilder aus Böhmen*, S. 237f.

197 Zu den Objektklassifizierungen vgl. Pearce: *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, S. 35.

198 Vgl. Oesterle: »Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in den Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes«, S. 85.

Nicht allein dieser Teil der Sammlung des Magisters steht im Mittelpunkt der Erzählung, auch seine Bücher sind bedeutsam. Die erste Erwähnung der Bücher wertet sie ab: »Auch des Bücherfaches mit der mäßigen Bibliothek des sonderlichen Gelehrten und Predigers in der Wüste mag sich mehr als einer entsinnen« (BA 17, S. 41). Aus erzählerischer Perspektive bietet die Charakterisierung der Bücher als eine »mäßige« Zusammenstellung auch Anlass, ihren Besitzer näher zu kennzeichnen als einen Gelehrten, der in seiner Zeit keine Aufmerksamkeit erfährt, sogar unverstanden bleibt. Auch die Vermutung, es möge sich »mehr als einer« der Bücher des Magisters entsinnen, lässt Raum für Deutung offen. Ist die Anzahl derer, die sich womöglich zusätzlich entsinnen, bewusst kleinstmöglich ausgewählt, um das geringe Ansehen der Ansichten des Magisters darzustellen? Warum wird dann überhaupt darauf angespielt, dass sich an diese Sammlung erinnert würde? Hier, wie auch an anderen Stellen, präsentiert sich eine der Erzählung inhärente Ambivalenz. Der Kommentar macht deutlich, dass die Bücher des Noah Buchius nicht so Erinnerungswürdig sind, als dass man sich aus dem 19. Jahrhundert (also der Zeit des Erzählers) an sie erinnern würde. Wenn sie noch eine Rolle spielen, dann womöglich als Darstellung einer Sammlungsformation, die nach den Maßstäben des 19. Jahrhunderts als wenig wissenschaftlich zu bewerten ist. Analog zu dieser Auffassung wird Buchius im Verlauf der Beschreibung seiner Habseligkeiten auch herabwürdigend als »lieber alter Freund« (BA 17, S. 43) bezeichnet, so wie auch Fontanes Seidentopf charakterisiert ist. Noch deutlicher wird diese Sichtweise bei einer näheren Betrachtung seiner Bücher.¹⁹⁹ Der Erzähler hebt hervor, dass es sich nicht um neue Bücher handelt, und auch ihre Auswahl führt er, wie schon bei den Objekten, mehr auf den Zufall zurück als auf eine planvolle Aneignung nützlicher Literatur zur Erweiterung und Vertiefung von Wissensbeständen. Der entscheidende Anspruch des 19. Jahrhunderts an wissenschaftliche Zusammenstellungen aller Art zeigt sich mit dem Hinweis darauf, dass die Büchersammlung des Magisters in keinsten Weise vollständig sei. Der Sammlung ist ein Mangel inhärent, der sich aus einer anachronistischen Sichtweise ergibt. Die Auswahl der Bücher ist bezeichnend für die Darstellung eines nicht ernstzunehmenden Magisters.

199 Ulrich Kinzel beschreibt die Zusammenstellung als Gegenbild zum »Modell eines teleologischen Bildungsprozesses« und unterstreicht damit die Disparität der Themenkomplexe, die das Buchwissen des Magisters repräsentiert. Kinzel: »Das Paradigma des Tages. Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, S. 97.

Sie enthält Werke, deren Veröffentlichung in der Zeit Buchius' einige Jahre zurückliegt, beispielsweise Nicolaus Hieronymus Gundlings *Otia* (1706). Einen nahezu humoristischen Gegensatz zur Beschreibung der Unvollständigkeit der Bibliothek setzt die Erwähnung von Christian Gottlieb Jöchers Zusammenstellung *Compendiöses Gelehrten-Lexicon*, das, dem Titelzusatz entsprechend, eine biografische Darstellung aller zum Zeitpunkt der Herausgabe (1726) bekannten Gelehrten und ihrer Werke enthält. Die Bibliothek enthält außerdem zwei Werke Johann Christoph Gottscheds: Sein bekannter Text *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730), für den Gottsched erst als Theaterreformer gefeiert worden war und später, durch seine Beharrlichkeit bezüglich dieser Regeln, merklich an Ansehen verlor. Außerdem besitzt Noah Buchius Gottscheds von Joseph Addison inspiriertes Stück *Sterbender Cato* (1730). Die Aufführungen des Stückes hatten zwar einigen Erfolg, wurden aber auch belächelt aufgrund der mutmaßlich starken Verstöße gegen aristotelische Dramenregeln.

Das deutlichste, unverbrüchliche Bindeglied zwischen den beiden Sammlungsteilen der Bücher und Objekte und der Handlung des Romans ist das Buch *Der wunderbare Todes-Bote oder schrift- und vernunftmässige Untersuchung was von den Leichen-Erscheinungen, Sarg-Zuklopfen, Hunde-Heulen, Eulen- und Leichhüner-Schreyen, Lichter-Sehen, und anderen Anzeigungen des Todes zu halten* von Theodor Kampf in der vierten Auflage von 1756. Es gehört zur seit dem 16. Jahrhundert beliebten Gattung der Wunderzeichenbücher. In diesen Zusammenstellungen werden Berichte über Prodigien, Vorzeichen für das Eintreten bestimmter Ereignisse, aufgezeichnet. Oft handelt es sich bei diesen Zeichen auch um unerklärliche materielle Erscheinungen, die mit einer Erzählung verbunden sind.²⁰⁰ Der Verfasser dieses Buches in der Sammlung des Magisters Buchius widmet sich speziell der Aufzeichnung von Vorzeichen für den Tod. Geschenkt bekommt der Magister das Buch im Scherz – ein weiteres Anzeichen dafür, dass seine Weltsicht von seinen Zeitgenossen wenig ernstgenommen wird, zumal er auch als »narrischer Mensch« (BA 17, S. 42) bezeichnet wird. Trotz der ursprünglichen Intention der Schenkenden verschafft der *Todesbote* Buchius bei der Lektüre Unterhaltung und Zerstreuung, er liest darin vor dem Einschlafen.

200 Einer von diversen hier denkbaren Intertexten wird von Iris Gehrke eingeführt: Ciceros *De natura deorum* (um. 45 v. Chr.), durch den Wunderzeichen auf das »planvolle Walten der Weltvernunft« zurückgeführt werden. Gehrke: »Troost der Philosophie? Stoische Intertexte in Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, S. 106.

In diesem Zusammenhang steht auch die Beschreibung der buchiusschen Weltanschauung als eine Gabe, »die Welt als ein großes Wunder oder – wie er sich ausdrückte – als ein kuriöses, subtiles Mysterium anzuschauen – deo optimo maximo regnante« (BA 17, S. 60). Diese Auffassung lässt sich ohne Zweifel einem Denken zuordnen, das für jene Sammler bezeichnend war, die Wunderkammern einrichteten und auf diese Weise versuchten, den göttlichen Plan, nach dem die Welt konstruiert sein musste, zu entschlüsseln. Eine epistemische Funktion übernimmt die Sammlung für Noah Buchius gerade durch die aus dieser Weltsicht hervorgehende Wissensordnung. Er versammelt Objekte, verknüpft sie mit Buchwissen und akkumuliert auf diese Weise ein Wissen über sich und seine Welt, das über narrative Assoziationsketten funktioniert. Die Wissensbestände im Zusammenhang mit seinen Gegenständen generiert Noah Buchius über Fundorte und frühere Besitzer des Gesammelten. Diese Funktionsweise ist es auch, die den Objekten individuellen Wert verleiht.

Die Praktiken des Magisters sind von Raabe in einem zentralen Aspekt konträr zu faktischen Wunderkammern angelegt: Obwohl er als ehemaliger Lehrer an einer Klosterschule durchaus zu einem gelehrten Personenzirkel gehören könnte, findet seine epistemische Arbeit ohne jeglichen Austausch mit anderen Sammlern oder Wissenschaftlern statt, ein ausgewähltes, betrachtendes Publikum fehlt seiner Zusammenstellung.²⁰¹ Das bedeutet auch, dass die Sammlung des Magisters im Kontext der Bildung eine untergeordnete Rolle spielt: Mit den in ihr zusammengetragenen Objekten wird kein Schulunterricht illustriert, sie wird nicht zur Wissensvermittlung genutzt, obwohl sich der Sammlungsraum in einem (vormals) schulisch genutzten Gebäudekomplex befindet. Offenbar wird hier eine Wechselwirkung virulent: Seine Vorliebe für die Sammlertätigkeit zeichnet den Magister als sonderbar aus. Er ist ein Sonderling und Außenseiter, daher behält er seine Sammlungsbestrebungen, die ihn in Beziehung zu seiner räumlichen Umgebung setzen, weitestgehend für sich. Auf diese Weise kann ein gelehrter Austausch aber auch nicht dazu beitragen, die wissenschaftlichen Ansichten des Magisters zu aktualisieren, sodass er in seinem Status des ewig gestrigen Außenseiters verbleibt. Volker Hoffmann beschreibt Buchius deshalb vor allem als »Figur

201 Hillebrand ordnet die nicht vorhandene Betrachtung der Sammlung des Magisters als defizitär ein und sieht darin ein Infragestellen ihrer Funktion. Vgl. Hillebrand, Anne-Katrin: Erinnerung und Raum: Friedhöfe und Museen in der Literatur, Epistemata, Band 341, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 209.

des überholten Wissens in Person«²⁰² und gesteht ihm aus diesem Grund zwar die Sympathie der Erzählinstanz, im Verlauf des Romans aber keine Erfolge zu.

IV.3.3 Asynchronität und Museum

Das Sammeln im überspitzten Modus einer Wunderkammer wirkt nicht nur durch Vergleiche mit frühneuzeitlichen Sammlungen anachronistisch und überholt. Sondern auch dadurch, wie der Erzählerkommentar im Text mehrfach andeutet, dass die Wissenschaft und das Sammlungswesen, aus dem 19. Jahrhundert heraus betrachtet, auf einem vollkommen anderen Stand sei. Raabe variiert mit dieser Erzählweise ein bekanntes Motiv: Seine Sammlungsräume gehören üblicherweise zu jener Art von Formationen, die in den jeweiligen Realitäten seiner Narrative bereits als Auslaufmodelle oder teils als gänzlich antiquiert wahrgenommen werden.²⁰³ Auch die im Jahr 1761 übrig gebliebenen Klosterbewohner belächeln Noah Buchius und seine Art des Sammelns. Mit seinem »Erzählkonzept der Asynchronität«²⁰⁴ bearbeitet Raabe bewusst Themenkomplexe des 19. Jahrhunderts aus dem Blickwinkel des Veralteten und Sonderbaren. So ist auch in der Erzählung rund um das Odfeld merkbar, wie sehr Raabe die korrespondierenden Tendenzen von Historisierung und Musealisierung seiner Zeit reflektiert und gleichzeitig in Frage stellt.²⁰⁵

Durch die Verbindung der Ebenen der als überzeichnete Wunderkammer angelegten Sammlung und der immer wieder eingewobenen Anachronismen rund um moderne Museumsinstitutionen entsteht ein Spannungsgefüge zwischen alter und neuer Wissensordnung. Sichtbar wird dies an einer Erzählhaltung, die diesen Anachronismus des Sammelns mehrfach thematisiert. Der Erzähler des Romans stellt sich als Historiograph vor und ordnet sich so in die historistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts ein. Im Zusammenhang mit der Gleichzeitigkeit von Wissensordnungen interessiert eine Facette dieses Erzählvorganges besonders: Raabes zeitgenössischer Erzähler verbindet

202 Hoffmann, Volker: »Überholtes Wissen« als »produktiver Anachronismus: in der Literatur des Realismus: Storm, Raabe mit einem Ausblick auf Fontane«, *Fontane-Blätter* 93 (2012), S. 60–77, hier S. 67.

203 Vgl. Grätz: »Kuriose Kulturhistorie«, S. 57.

204 Ebd., S. 58.

205 Vgl. ebd., S. 60.

Wissens- und Ordnungsperspektiven in einem »Dialog«, in den er mit seinem »historischem Stoff« tritt.²⁰⁶

Zusätzlich zu seinen intertextuellen Bezügen spannt Raabe für diesen Austausch ein Referenzsystem epistemischer Aneignungen. Für diese Referenzen nutzt Raabe die als überholt dargestellte Sammlungsformation der Wunderkammer und die des institutionalisierten Museums, die als Bezugsgrößen für eine jeweils virulente Wissensordnung dienen. Besonders dialogisch gestalten sich jene Abschnitte, in denen Raabes Erzähler das historische Geschehen, das er zu berichten gedenkt, nicht nur präsentiert, sondern auch kommentiert. Ein Hinweis auf die Position des Erzählers verbirgt sich im erzählerischen Kommentar zu Buchius' Sammlung, der andeutet, dass diese auch für jemanden interessant sei, der die Position eines Museumsdirektors innehatte (vgl. BA 17, S. 43). Schon frühe Bestrebungen der Sammlungsanlage sind mit dem Begriff des Museums verbunden.²⁰⁷ Ein Indiz für eine dem 19. Jahrhundert zuzuordnende Perspektive ergibt sich aus dem Hinweis auf eine Direktion eines Museums, da diese Position eng verbunden mit der Öffnung und institutionellen Ausrichtung von Sammlungen ist. Demnach ist der Erzählerkommentar hier für den Zeitzusammenhang in *Das Odfeld* als asynchroner Einschub zu betrachten, der die erzählte Sammlungsform mit der zeitgenössischen des Erzählers korrespondieren lässt. Noch deutlicher wird diese Ebene des dialogischen, anachronistischen Erzählens, wenn die Erzählinstanz ob des Anblickes von Kriegsobjekten (»Bajonette und Reitersäbel«) (BA 17, S. 202) darüber sinniert, wie diese es zukünftig wert wären, ausgegraben und aufbewahrt zu werden, und zwar in »Provinzialmuseen« (ebd.).

Asynchrone Einschübe in der Erzählhandlung

Nicht allein die Erzählkommentare verweben die Ebenen des kuriosen Sammelns mit denen der institutionellen Sammlungsbestrebungen. Auch das unliebsame Verhalten einer Dame führt dazu, dass ein Begleiter des Magisters sich wünscht, diese »Wildkatze« (BA 17, S. 170) möglichst ausstopfen zu lassen

206 Köhn, Lothar: »Wodan, ›Schützer des deutschen Westens‹, gespaltener Erzähler. Zur Deutung des Krieges in Raabes *Das Odfeld*«, in: Plachta, Bodo (Hg.): *Literatur als Erinnerung*, Berlin, Boston: De Gruyter 2004, S. 210.

207 In frühneuzeitlichen Zusammenhängen steht der Begriff vor allem für private Sammlungen, die im Gegensatz zur Museumsinstitution des 19. Jahrhunderts nicht für eine Öffentlichkeit gedacht sind. Vgl. Findlen: »The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy«, S. 59.

und sicher in einem »Glaskasten« (ebd.) zu verwahren – ganz so also, als handle es sich bei ihr um ein wildes Tier, das, gleich der später in Naturkundemuseen gängigen, 1761 aber noch weitestgehend unbekanntem Präsentationsform hinter Glas, beherrscht werden müsste.²⁰⁸

Am eindrücklichsten zeigt sich das Spannungsverhältnis zwischen den Wissensordnungen der Wunderkammer und des institutionalisierten Museums in der Verbindung zwischen dem Beginn des Romans und dem tragischen Abschluss – der Zerstörung der Bestände des Magisters durch einen Raben. Das Tier wird durch Buchius in den Sammlungsraum verbracht. Er nimmt den verwundeten Vogel vom namensgebenden Odfeld mit in die eigene Zelle und identifiziert ihn und ein Kampf-Spektakel seiner Artgenossen als Prodigium im Sinne der Erläuterungen aus dem von ihm viel rezipierten Todesboten-Buch.²⁰⁹ Er bezieht diesen Zusammenhang vorerst nicht auf seine persönliche Situation, sondern ist sichtlich erfreut, Zeuge einer derartigen Begebenheit geworden zu sein. Es ist ihm ein Anliegen, den Vogel als Objekt mit einer epistemischen Funktion näher zu ergründen und daher in seine Sammlung aufzunehmen.²¹⁰ In der Wissensordnung seiner persönlichen Wunderkammer scheint der Rabe sich direkt hervorragend einzufügen: Die enge Verknüpfung zwischen dem Raben als Objekt und der zugehörigen Narration ist evident, schließlich verweist der Vogel als Teilnehmer auf den wundersamen Kampf zweier Raben-Schwärme, die Buchius als Wunderzeichen ausdeutet, dem er beiwohnen konnte. Er ist sich jedoch durch die Konsultation des entsprechenden Buches sicher, dass das Todeszeichen, das der Rabe verkörpert, nicht ihm gelten kann:

Je seltsamere, wunderlicherem geheimnisvollere Beispiele von zweyerley Wegen, durch welche Menschen zu einer Wissenschaft der Stunde ihres Todes zu gelangen pflegen, der Magister las, desto mehr befestigte sich in

208 Gemeint ist die Aussage des Junkers Thedel von Münchhausen, eines ehemaligen Schülers der Klosterschule.

209 Das Prodigium wird von Detering auch als Kontrast zu den biblischen Apokalypse-Erzählungen gelesen, das dazu beiträgt, diese in der aufgeführten Form ohne Aussicht auf Erlösung in ihrer Absurdität zu verdeutlichen. Vgl. Detering: Theodizee und Erzählverfahren: narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes, S. 190.

210 Vgl. Bertschik, Julia: »Gesammeltes Wissen«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 47/1 (2006), S. 78–96, hier S. 88.

ihm die Gewißheit, daß ihm in Person heute noch keine *Prædictio*, kein *Præsagium* zuteil geworden sei. (BA 17, S. 61)

Der Magister kommt nach der Lektüre diverser Vorausdeutungen zu einer erstaunlich rationalen Grundhaltung der Gelassenheit gegenüber einer unsicheren Zukunft, die seiner Ansicht nach ohnehin nicht vorhergesagt werden könne. Die gleiche, im Kontext der stoischen Philosophie logische, Einstellung bringt er dem Raben entgegen, der möglicherweise Unglücksbringer, vielleicht aber auch nur ein Gefährte in der Einsamkeit seiner Zelle sein würde. Eine explizitere Ausdeutung des Rabenkampfes nimmt der Erzähler vor, wenn er diese als Vorausdeutung für den Einfall der französischen Truppen im Kloster und die bevorstehende kriegerische Auseinandersetzung in der Umgebung einleitet. Unterstützt wird diese Erzählhaltung, wenn das Verhalten des Raben bei eintretendem Kriegslärm im Kloster beschrieben wird:

Das letzte Wort war an den geflügelten Kriegsmann vom Wodans Felde gerichtet; aber der schien mit dem Krachen der Flinten drunten in den Gängen des alten Klosters das Pulver und sein Futter bis hinauf in die abgelegene Zelle des weiland Bruders Philemon zu riechen. Er erhob sich flügelschlagend und hüpfte kreischend und krächzend wie im Triumph dem Magister um den Kopf und im Gemach herum: »Krieg, Krieg, Krieg!« (BA 17, S. 103)

Das aufgeschreckte Flattern des Tieres in der Zelle wird hier auf die euphorische Haltung des Raben angesichts des Krieges zurückgeführt. Die Erzählinstanz, die eigentlich über Wissen aus dem 19. Jahrhundert verfügt und somit einordnen könnte, dass es sich bei dem Gebaren des Vogels um einen typischen Fluchtinstinkt handelt, nimmt vorübergehend den Wissensstand des Magisters und seiner Umgebung an. Sie leitet damit ein in die Haltung des Klosteramtmannes, der in Buchius den Schuldigen für das Unheil sieht, das über das Kloster und seine verbliebenen Bewohner kommt, weil dieser den Raben vom Odfeld mitgenommen habe. Er geht so weit, den Magister mit dem Raben gleichzusetzen: »Herr, Er ist es, der mir als schwarzer Unglücksrabe auf dem Dach unter meinem Dache sitzt [...]« (BA 17, S. 110).²¹¹ Der Amtmann jagt den Magister aus dem Kloster und dieser denkt den ganzen Tag, bis zu seiner

211 Der Rabe wird auch von Sabine Schneider als »Sammlungsobjekt« betrachtet, dem sich Buchius »physiognomisch angleich[t]«. Schneider: »Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus«, S. 158.

Rückkehr, konstant mit großem Unbehagen darüber nach, was die plündernden Franzosen, für deren Anwesenheit wiederum die Schlacht der Raben verantwortlich gemacht wird, mit seinem Museum anstellen würden. Tatsächlich zerstört aber der in der Zelle eingesperrte, hungrige Rabe die Sammlung. Der Vogel ist demnach kein Vorzeichen für das baldige Ableben des Magisters, hat aber, in seiner artspezifischen Verhaltensweise, die für Buchius so lieben und teuren Dinge in ihrer Zusammenstellung vermutlich irreparabel geschädigt. Bücher, insbesondere das über Wunderzeichen, in dem auch der Rabe erwähnt ist, liegen in Fetzen zerpfückt. Die Sammlungsstücke sind von ihren Plätzen gestoßen und zerbrochen. Die von Buchius erdachte Ordnung, die Beschriftung jedes Einzelstückes mit ihrer zugehörigen Narration, ist beschädigt.

Das Wüten des Raben hat sich offenbar ausschließlich auf die Sammlungsbestände und somit gegen ihre spezifische Ordnung gerichtet.²¹² Das derartige Scheitern seines persönlichen Objektgefüges im Behältnis der Zelle führt Magister Buchius durch seinen Drang zur Wissensaneignung im Modus der Wunderkammer selbst herbei.²¹³ Hätte er das Tier also als den Vertreter einer Art mit typischen Verhaltensweisen und Merkmalszuschreibungen betrachten können, wie es für die klassifizierende Wissensordnung des 19. Jahrhunderts gängig ist, hätte er auch die Gefahr für seine Sammlung erahnen können. Ihm wäre ersichtlich gewesen, dass er ein Tier, zumal einen lebendigen Vertreter der Natur, nicht ohne Weiteres in den anthropozentrisch organisierten, auf Narration fokussierten Sammlungsraum einfügen kann. Oder aus anderer Perspektive betrachtet: Geschichtswissenschaften nach modernen Standards, wie sie sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts etablierten, hätten einen Raben

212 Hillebrand spricht hier von einer »Botschaft«, die »sich nachdrücklich gegen das Museum« wendet. Hillebrand: *Erinnerung und Raum: Friedhöfe und Museen in der Literatur*, S. 209. Bertschik weist darauf hin, dass der Zerstörungsakt des Vogels gerade betont, dass »museal konservierte [...] Dinge« nie unwiderruflich geschützt sind. Bertschik: »Literatur als Gehäuse ›der nächsten Dinge‹ im 19. Jahrhundert«, S. 331.

213 Moussa untersucht die Räume in der Erzählung, gerade auch die Zelle des Magisters, als Sammlungsraum aus raumtheoretischer Perspektive. Er identifiziert den Kriegsschauplatz Odfeld, die Zelle und die Höhle, in die Buchius seine Schützlinge als Unterschlupf führt, als miteinander verbundene »Universal-Heterotopie«. Auf diese Weise zeigt Moussa, dass die Zerstörung durch den Raben auch im Sinne der Raumtheorie durch Buchius selbst herbeigeführt wird. Möglich wird dies, indem Buchius eine Referenzierung der Zelle auf den Kriegsschauplatz des Odfeldes vornimmt, wenn er auf seinem Tisch das Feld nachzeichnet und somit unbewusst die Übertragung der »Zerstörung auf dem Odfeld« auf seine Räumlichkeiten transferiert. Moussa: *Heterotopien im poetischen Realismus: Andere Räume, Andere Texte*, S. 186, 204.

nicht als Quelle für Aussagen über menschliches Handeln, ganz gleich ob vergangenes oder zukünftiges, zugelassen. Der Erzählkommentar weist auf diese Spannung zwischen den disparaten Wissensordnungen schon bei der Betrachtung des Vogelkampfes auf dem Odfeld hin:

Es wäre sicherlich aber auch für den nüchterneren und in den exakten, den empirischen Wissenschaften besser beschlagenen Menschen des neunzehnten Jahrhunderts dieser Luftkampf nicht ohne Interesse gewesen, und es hätte sich für ihn, wenn er den schreibenden Ständen angehörte, wohl verlohnt, einen Artikel darüber an die nächste Zeitung einzusenden und ornithologische Aufklärung in der Sache zu erbitten. Wir aber halten uns mit dem letzten gelehrten Erben der Zisterzienser von Amelungsborn einzig an das Prodigium, das Wunderzeichen und danken für alle fachwissenschaftliche Belehrung: wir lassen uns heute noch gern da an den Zeichen der Welt genügen, wo Besserunterrichtete ganz genau das – Genauere wissen. (BA 17, S. 29)

Wirksam im Text wird eine Spannungskonstruktion durch die an der Wissensordnung der Wunderkammer angelehnte, generelle Textstruktur und die in der Narration gleichzeitig angelegten Varianten von Wissensordnungen. Einerseits repräsentiert durch neue museale Ausstellungsweisen, stellvertretend für eine Neuordnung von rasant wachsenden Wissensbeständen sowie andererseits durch das überspitzt dargestellte, vormuseale Sammeln von Objekten und zugehörigen Narrationen. Diese Erzählhaltung reagiert auf rasante Entwicklungen des 19. Jahrhunderts und nimmt gleichzeitig jenes in den Blick, was dadurch droht, in Vergessenheit zu geraten.²¹⁴ In *Das Odfeld* ist Noah Buchius mit seiner rund um sich selbst aufgebauten Sammlung repräsentativ für diesen Prozess des Vergessens: Die hoch spezialisierte Sammlungsformation, als Ort der Machtrepräsentation, Wissensaneignung und -weitergabe scheint vordergründig bereits zugunsten einer ad absurdum geführten Version der Wunderkammer vergessen zu sein. Sie wirkt in ihren grotesken Zügen deutlich überzeichnet. Gleichzeitig hält der Text in

214 Katharina Grätz spricht hier von einer Überblendung zweier Umgangsformen mit dem Historischen. Vgl. Grätz: »Kuriose Kulturhistorie«, S. 61. Lothar Köhn macht gerade in der Erzählhaltung eine Reflexion »des Erzähler-Autors mit sich selbst« aus und sieht in den darin verhandelten Ambivalenzen die »realistische Qualität der Erzählung« begründet. Köhn: »Wodan, »Schützer des deutschen Westens«, gespaltener Erzähler. Zur Deutung des Krieges in Raabes *Das Odfeld*«, S. 211.

der dialogischen Spannung mit der vermeintlich objektiveren Ordnung des Museums und der intertextuellen Struktur der Narration die Perspektive auf die Konstruiertheit jeglicher Ordnung von Wissen offen.

IV.3.4 Noah Buchius: »Überflüssiges Stück Hausrat« oder sammelnder Held?

Noah Buchius in seiner intimen Verbindung zu seiner Sammlung ist ohne Zweifel Vertreter eines alten Sammelns, das aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts, aus der die erzählerischen Kommentare verfasst sind, als überholt und unwissenschaftlich gilt. Auch seine Zeitgenossen nehmen ihn vorerst als wunderlichen Alten wahr, dessen Ansichten ihnen verschroben scheinen. Die Kuriosität seines Besitzes zeichnet hier ein »beschädigtes Individuum«²¹⁵, einen Sonderling, aus. Raabes Erzähler, der *Histograph*, nimmt eine Haltung gegenüber Buchius ein, die sich dessen Zeitgenossen erst sukzessive erarbeiten müssen, die aber letztlich dem Sonderling Anerkennung zugesteht.²¹⁶ Das alte, fast vergessene Sammeln und das zugehörige, die einzelnen Bestandteile vereinende Subjekt scheinen noch immer von Nutzen. Die enge Verbindung zwischen Buchius und der epistemischen Funktion seiner Sammlung rettet letztlich einen Großteil seiner Schützlinge vom Kriegsschauplatz, die Ordnung der Sammlung aber ist der willkürlichen Zerstörung ausgesetzt.

Noah Buchius nimmt zu Beginn des Romans die Rolle des Sonderlings ein, den seine Mitmenschen nicht ernst nehmen wollen. Er gehört unhin- terfragt zum Inventar der Klosterschule Amelungsborn, auch nachdem die Schüler und alle anderen Lehrer in die nächste größere Ortschaft umgezogen sind. Seine vordergründige Rolle zeichnet sich auch durch eine ihm entgegengebrachte Haltung der Belustigung aus. Sein schulisches Umfeld hat ihn aufgrund seines wenig gewürdigten Ansehens in der neuen, größeren Schule für entbehrlich gehalten und bis auf Weiteres im Kloster im Wald zu-

215 Oesterle: »Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in den Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes«, S. 99.

216 Vgl. ebd., S. 103. Matthias Göritz sieht in dieser Form der Erzählkommentierung, die teils aus einer kollektiven Perspektive verfasst ist, eine »Leserlenkung«. Göritz, Matthias: »Die Felder der Zukunft«, in: Baßler, Moritz und Matthias Göritz (Hg.): *Raabe und heute: wie Literatur und Wissenschaft Wilhelm Raabe neu entdecken*, Göttingen: Wallstein 2019, S. 265–291, hier S. 273.

rückgelassen.²¹⁷ Den Lesenden wird der Magister ambivalent vorgestellt. Die Behandlungen, die ihm in seiner Zeit als aktiver Lehrer an der Klosterschule angetan wurden, wecken Mitleid. Er behielt seine Anstellung vor allem, um »immer einen Sündenbock zur Hand haben« (BA 17, S. 18), und diese Stellung nahm er wohl auch für die Schüler ein, die für ihre »Versündigungen an ihm« (ebd.) eigentlich hätten bestraft werden müssen. Eine negativ einzuordnende Perspektive auf seinen Charakter ergibt sich durch Beschreibungen von mutmaßlichen Eigenschaften, die Buchius schon seit seiner Geburt zeige. Er habe »etwas Hinterhältiges an sich gehabt [...], etwas Sich-Anhaltendes, etwas Festklebendes, etwas auf keine Manier Wegzukehlendes« (BA 17, S. 18). Schon eingangs wird angedeutet, dass Buchius trotz dieser ungünstigen Eigenschaften in seiner Funktion als Ventil für Ärger für die Schulgemeinschaft wichtiger war, als diese es offenkundig beschrieben hätte. Ärger ließen Schüler und Lehrer an Buchius aus, ohne auf seine Befindlichkeiten Rücksicht zu nehmen. Die gegensätzliche Perspektive auf Buchius als einen verlässlichen Ratgeber und Helfer wird nur denjenigen zuteil, die, wie er, in den verlassenen Räumlichkeiten der Klosterschule zurückgeblieben sind.²¹⁸

Ein häufiger Grund für die Belustigung über den Magister wird mit seinem Sammelverhalten und dem durch seine Auswahl- und Ordnungskriterien präsentierten Wissenschaftsbild zusammengebracht. Die Verbindung zwischen Noah Buchius und seinem Ensemble kann in einer Reihe von engen Sammlungs- und Sammlerkonstellationen betrachtet werden. Raabes sammelnde Akteure nehmen auffällig oft eine zentrierende Funktion innerhalb der Wissensbestände ihrer Sammlungen ein.²¹⁹ Wie für viele weitere Sammlerfiguren bei Raabe üblich, befindet sich auch die Kollektion des Magisters in

217 Gerade weil Noah Buchius nicht als Lehrer am neuen Schulstandort eingesetzt wird und sich die Schüler über ihn lustig machen, konstatiert Kinzel eine Entfernung des Magisters von Bildungsprozessen. Vgl. Kinzel: »Das Paradigma des Tages. Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, S. 96. Vor der Folie der stoischen Texte des Epiktet gelesen, erscheint Buchius wie die Verkörperung eines Weisen. Dieser müsse sich darauf einstellen, ausgelacht und verhöhnt zu werden, bevor sie bewundert würden. Vgl. Gehrke: »Trost der Philosophie? Stoische Intertexte in Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, S. 102.

218 Die Räume der alten Schule werden stimmungsbildend als »leer« und »gespenstisch« (BA 17, S. 19) dargestellt, während die neue Schule als »die neue gelehrte Herrlichkeit« (ebd.) beschrieben wird. Diese Darstellung kann auch als ironische Kommentierung der rasanten Entwicklungen im Kontext der Industrialisierung im 19. Jahrhundert gelesen werden.

219 Vgl. Grätz: »Kuriose Kulturhistorie«, S. 62.

seinem Privatbereich. Diese räumliche Nähe von Sammlungsobjekten, ihrer Organisation und Zurschaustellung auf der einen Seite und den intimsten Räumen der Sammelnden, ihrem Schlaf- und Wohnbereich, auf der anderen Seite ist für Wunderkammern überliefert.²²⁰ Die Verbindung von Sammler und Sammlungsobjekt basiert auch auf einer individuellen Erinnerungsleistung: Die gesammelten Dinge archivieren also auch die Geschichte des Sammlers.²²¹ Diese selbstverständliche Zusammengehörigkeit aus privatem Raum und Sammlungsraum steht für eine innige Verbindung zwischen Subjekt und Objektensemble, die sich mit der Entstehung von öffentlichen Museumsinstitutionen verschoben hat.

Obgleich immer wieder angedeutet wird, die Kollektion des Magisters sei durch das Schicksal entstanden, spricht er sich eine Handlungsmacht in Hinblick auf ihre Zusammenstellung zu: »Man ist nicht umsonst der Magister Noah Buchius [...] ohne das Seinige, das was einem allein gehört, zusammenzutragen.« (BA 17, S. 41f.). Betont werden die Besitzverhältnisse: Er allein erhebt Anspruch auf die Gegenstände, als auch die Handlung des Zusammentragens, die sich zwar von einer bewussten Auswahl unterscheidet, aber dennoch dem Magister eine eigenständige Aktivität in der Konstruktion seiner Sammlung zugesteht. Die Dinge sind also schon qua Besitzanspruch mit Buchius verbunden. Andersherum betrachtet, ist auch die Verbindung vom Subjekt Buchius zu seiner Sammlung evident. Aus erzählerischer Perspektive berichtete Werturteile von Schülern und Lehrerconvent zeugen von einer auch nach außen wahrgenommenen Beziehungsebene dieser Art. Weil Noah Buchius sich intensiv mit seinem Besitz auseinandersetzt, bietet er aus Sicht seiner Mitmenschen Grund für Hohn. Sie betrachten das Seinige als lächerlichen Unfug, als Ablenkung. Als man Buchius während des Umzugs der Schule zurückließ, wird er selbst zu einem Objekt, dem »unnützeste[n], verbrauchteste[n], überflüssigste[n] Stück ihres Hausrats«, degradiert (BA 17, S. 19).²²² Indem Buchius aus Sicht seiner Mitmenschen zu einem Ding wird, steigt gleichzeitig seine Ver-

220 Die Wunderkammer des Dänen Ole Worm, sein *Museum Wormianum*, war beispielsweise ein Raum in seinem Privathaus. Vgl. Kapitel III auf Basis von Schepelern: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 81.

221 Vgl. Hillebrand: Erinnerung und Raum: Friedhöfe und Museen in der Literatur, S. 211.

222 Vgl. auch Bertschik, Julia: »Literatur als Gehäuse ›der nächsten Dinge‹ im 19. Jahrhundert«, in: *Magie der Geschichten: Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Paderborn: Konstanz University Press 2011, S. 321–336, hier S. 327.

bindung zu seiner Sammlung – er kann als ein Teil des Ensembles betrachtet werden.

Sogar in angespannten Gesprächssituationen wird die Außensicht auf Buchius begleitet von einer scheinbar unbedarft eingefügten Verbindung zu seiner Sammlung: »(Ein Blick des Bösewichts streifte hier auch ganz unwillkürlich die Kuriositätensammlung des wackeren Gelehrten.)« (BA 17, S. 77). Dies zeigt gleichzeitig eine Wendung der Konnotation des Magisters an. Im Angesicht seines ehemaligen Schülers, des »Bösewichts«, den Buchius ob seiner früheren Schandtaten in der Schulzeit nicht nachträglich zu bestrafen gedenkt, wird aus dem vormaligen Narr, Träumer und Ewiggestrigen ein »wackerer Gelehrter«, dessen Ratschlag man in der Not der vormaligen Schüler schätzt, trotz – oder gerade wegen seiner unverständlichen Sammelleidenschaft. Buchius' Leidenschaft ist gekennzeichnet von einer tiefen Verbindung zu seinen Gegenständen, die sich in seinen Gedankengängen manifestiert. Aufgrund der Wirrungen des Krieges im Zusammenhang mit dem Angriff der französischen Truppen auf das Kloster ist der Magister gezwungen, seine Zelle zu verlassen. Der Abschied fällt ihm nicht leicht, schließlich ist dieser Raum sein Schutzraum in vielerlei Hinsicht. Er bewahrt in ihm, das steht grundsätzlich an erster Stelle seiner Gedanken, seine wertvolle Objekt- und Buchsammlung auf, dorthin zieht er sich zurück, um sich mit den Dingen zu beschäftigen, sie zu verzeichnen und in seinen Büchern zu lesen. Ein Buch ist dann auch das Einzige, was er nebst Stock und Hut beim Verlassen seiner Zelle mitnimmt, bevor er einen »letzten wehmütigen Abschiedsblick auf seine Kuriositäten und Raritäten« (BA 17, S. 105) wirft.²²³

Die Sammlung gibt Buchius nicht ausschließlich Anlass zur Melancholie. Seine Auseinandersetzungen mit den Überlieferungen vergangener Zeiten geben ihm ebenso das Gefühl, für das Bevorstehende »gewappnet« (BA 17, S. 103) zu sein. Obwohl er seine Bestände nicht mit sich nehmen kann, dienen sie ihm als intellektuelles Rüstzeug. An dieser Stelle wird noch einmal evident, wie sehr die Verbindung zwischen der im Privatraum angesiedelten Sammlung und dem Sammler letzteren emotional stärkt. Indem Buchius die Zu-

223 Er wählt *Anicii Manlii Torquati Severini Boethii Consolatio philosophia*, eine mittelalterliche philosophische Trostschrift. Iris Gehrke hat herausgearbeitet, dass Buchius gerade aus diesem Text dann im weiteren Verlauf des Tages keine Zitate zum Besten gibt und damit nicht direkt auf den Text zugreift, er mit dem *Trost der Philosophie* aber durchaus in einen unterschwellig Dialog eintritt. Vgl. Gehrke: »Trost der Philosophie? Stoische Intertexte in Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, S. 118.

sammenstellung im einzigen Raum anlegt, über den er allein verfügt, der allein seinen kümmerlichen Bedürfnissen entspricht, holt er historische Zeugnisse einer Welt zu sich, die für ihn von Bedeutung ist, und verankert sich auf diese Weise als Teil eines Ganzen in ihr. Die primäre Intentionalität der Sammlung liegt so vor allem auf einer »subjektstabilisierende[n]«²²⁴ Funktion, in ihr konnte der Magister sich die längste Zeit vor dem Außen in Form der infamen Klostergemeinschaft und den Wirrungen des Siebenjährigen Krieges zurückziehen. Diese Rüstung kann jedoch nicht verhindern, dass Buchius während seiner erzwungenen Abwesenheit immer wieder sorgenvoll an die Objekte in seiner Zelle denkt:

Mit einem Seufzer dachte der Magister an sein wunderlich Hab und Gut in der Zelle des Mönchs Philemon und mit einem Schulterzusammenziehen an die, so sich in gegenwärtiger Stunde wohl schon selber zu Erben seiner Reichtümer eingesetzt haben mochten. (BA 17, S. 127)

Seine emotionale Verbundenheit mit seinen Sammlungsstücken zeigt sich auch, wenn er anderen von seinen Schätzen berichten möchte, bei dem Gedanken an das, was womöglich mit seinem Besitz schon geschehen sein könnte, aber so berührt ist, dass er die Ausführungen nicht beenden kann:

»[...] Ich habe seinen Kochtopf zu Hause in meinem Museo, wenn der nicht –« kopfschüttelnd und seufzend brach er ab in der Überlegung darob, wie es augenblicklich wohl in seinem »Museo« aussehen möge. (BA 17, S. 151)

Bemerkenswerterweise sorgt Buchius sich, während er in der Szenerie eines Kriegsschauplatzes wandelt, in erster Linie darum, ob seine wertgeschätzten Objekte, seine Träger von Weltwissen, nicht der Zerstörung oder einem Raubzug anheimfallen. Er geht davon aus, dass seine Einschätzung hinsichtlich der Werthaltigkeit der Gegenstände auch von plünderndem Kriegspersonal geteilt werden müsste. Durch die enge Verwebung von Buchius mit seinem »Museo« entsteht im Text eine Spannung – während des Lesens ist nicht ausschließlich von Relevanz, ob die Gruppe um Buchius der gefährlichen Kriegssituation entgehen kann, sondern analog zu den Gedankengängen des Protagonisten auch, ob die Sammlung den Tag überstehen wird.

224 Bertschik: »Gesammeltes Wissen«, S. 91; Vgl. Grätz: »Kuriose Kulturhistorie«, S. 57.

Die intensive Verbindung zwischen Buchius als Sammler und der Zusammenstellung seiner Sammlung machen es möglich, dass er im Ansehen seiner Mitmenschen merklich gewinnt. Er ist letztlich nicht mehr nur ein wackerer Gelehrter. Er ist ein tatsächlicher Held und Retter. Seine aktive Sammeltätigkeit, die vielfach belächelt wurde, ist konstitutiv dafür, dass er in der Lage ist, sich und eine kleine Gruppe anderer auf dem Kriegsschauplatz des Siebenjährigen Krieges in die sichere Zuflucht einer Höhle zu führen. Die Umgebung kennt er aufgrund seiner vielen Suchen nach Sammelgut bestens – zur Rettung wird der Gruppe das vormalige Bedürfnis des Magisters, sich einen Schutzraum zu suchen, der ihm ein Rückzugsort vor den Schikanen an der Klosterschule bot. So fand er auf seinen Wanderungen nicht nur eine riesige Höhle mit allerlei Sammelgut. Er entdeckte auch einen gut versteckten Weg in das Erdinnere, in eine kleinere Höhle. Aufgrund seiner Kenntnis der Umgebung ist der Magister in der Lage, genau abzuwägen, welcher der ihm bekannten Unterschlupfe auf welchem Weg zu erreichen wäre, ohne der Gefahr der Schlacht zu sehr ausgesetzt zu sein.

Dieses Wissen, das den Schutzbedürftigen zu einer temporären Rettung vor den Unsicherheiten und Gefahren des sie umgebenden Krieges verhilft, führt zu einer veränderten Schwerpunktsetzung in der Beschreibung des Magisters. Erzählerisch wird diese Sichtweise auf Noah Buchius vorausschauend schon eingangs angekündigt, wenn Raabe seinen Erzähler ausführen lässt, dass die Schulgemeinschaft den Magister wie ein ungeliebtes Stück Hausrat zurückließ, man aber dabei »einfach eben wieder einmal nicht gewußt [habe], was man tat [...]« (BA 17, S. 19). Sichtbar wird hier eine Erzählhaltung, die bei Raabe als Rehabilitation für das »Abgetane« fungiert.²²⁵ Die Einstellung zur eigenen Rolle durch die neue Verantwortung und die Sicherheit, sich dieser stellen zu können, führt zu einer Euphorisierung der Stimmung des Magisters. Während er, ganz in der Rolle des lotsenden Anführers, ein Pferd neben sich leitet, ist er »zum erstenmal in seinem Leben berauscht – von allem wunderbar berauscht« (BA 17, S. 135). Auch erzählerisch setzt sich die Einschätzung fort, die Umstände, unter denen der Magister zu heldenhaften Taten kam, seien zwar verwunderlich, aber nicht minder hilfreich, wenn er in der gleichen Beschreibung dargestellt wird: »Siegreich! Ein Heros! Unter den Helden des heutigen Tages, wenn auch vielleicht der sonderbarste, doch wahrlich nicht der kleinste.« (BA 17, S. 136). Auch der unerschrockenste seiner

225 Oesterle: »Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in den Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes«, S. 103.

Schützlinge nimmt den Magister, den er zu seiner eigenen Schulzeit noch unverhältnismäßig drangsaliert hatte, nun als Retter wahr: »Der alte Buchius! ... er ist ein Held, ein Heros – ein Heros! Und die Große Schule zu Kloster Amelungsborn war der richtige Eselstall. Vivat der alte Buchius, der Magister Buchius! [...]« (BA 17, S. 146).

Dass es sich hierbei jedoch nicht um eine verklärte Betrachtung des individuellen Sammlers handelt, zeigen die sozialen Stellungen der Figuren Raabes, die, wie auch der Magister, ausgegrenzt oder am Rande von Gruppen agieren.²²⁶ Noah Buchius kann immerhin fast das gesamte Grüppchen um sich herum vor dem Kriegsgeschehen in Sicherheit bringen und letztlich zurück in das Kloster führen. Seine Abwesenheit kostet ihn indes die Unversehrtheit seines Rückzugsraumes, der zwar äußerlich unbeschadet von den Plünderungen geblieben ist, aber innerlich von jenem Rabenvogel, den der Magister selbst in die Zelle verbracht hat, übel zugerichtet wurde. Sein Museo, aus dem er Kraft zog und das ihm als sozialer Rückzugsort fungiert, ist damit stark beschädigt. So endet der Text mit einem prekären Status der Wunderkammer – offensichtliche Relevanz hat sie nur für den privaten Sammler Buchius. Dieser trägt aber zu ihrer Zerstörung bei, indem er aus kuriosen Sammlungsmotiven heraus einen lebenden Raben in den Sammlungsraum verbringt. Die Zerstörung durch diesen Raben weist dann wiederum auf die Fragilität der Formation hin, die ohne die permanente Anwesenheit des Sammlers keinen Bestand hat. Allein mit Blick auf den Romantext als an der Wunderkammer orientiert wird die Dauerhaftigkeit des kuriosen Weltzugriffes verstetigt.

226 Vgl. Grätz: »Kuriose Kulturhistorie«, S. 65.

V. Sammeln erzählen: Zur narrativen Produktivität der Wunderkammer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Primärliteratur (mit Siglen)

Adalbert Stifter

Alle Werke Adalbert Stifters werden unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert nach der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayrischen Akademie der Wissenschaften hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, seit 2000 hg. von Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer 1978ff.

Stifter, Adalbert: Der Hagestolz. Werke und Briefe, Band 1,6: Studien. Buchfassungen. Dritter Band. Hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann.

Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer 1982. S. 11–142. (HKG 1,6)

Stifter, Adalbert: Der Waldsteig. Werke und Briefe, Band 1,6: Studien. Buchfassungen. Dritter Band. Hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann.

Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer 1982. 143–213. (HKG 1,6)

Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Buchfassungen, Werke und Briefe, Band 2,2.

Hg. von Helmut Bergner. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer 1982. (HKG 2,2)

Stifter, Adalbert: Der Waldgänger. Werke und Briefe, Band 3,1: Erzählungen.

Hg. von Johannes John und Sibylle von Steinsdorff. Stuttgart: W. Kohlhammer 2002. S. 93–201. (HKG 3,1)

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer: eine Erzählung. Werke und Briefe, Band

4,1 – 4,3. Hg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hettche. Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer 1997. (HKG 4,1-4,3).

Theodor Fontane

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

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

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

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

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

Briefe Fontanes werden zitiert nach der folgenden Ausgabe:

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

Wilhelm Raabe

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

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

Historische Quelltexte

- Bauer, Rotraud und Herbert Haupt (Hg.): Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band. 72, Wien: Schroll 1976. S. 1–140.
- Boeheim, Wendelin (Hg.): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (ab 1919 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien)*, Band. 7, Wien: Holzhausen 1888. S. XCI–CCCXIII. Darin das Nachlassinventar Erzherzog Ferdinands II. vom 30. Mai 1596, Innsbruck, S. CCXXVI – CCCXIII.
- Ilg, Albert und Wendelin Boeheim: Führer durch die k.k. Ambraser-Sammlung (im unteren Belvedere), hg. von Direction prov., Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, Wien 1879.
- Jencquel, Caspar Friedrich: *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*, hg. von Susan M. Pearce, *Museums and their Development*, Band 2, Nachdruck der Originalausgabe von 1727, Leipzig, Breslau/London: Hubert/Routledge 1999.
- Major, Johann Daniel: Kurtzer Vorbericht/betreffende D. Johann-Daniel Majors/Der Medicin Professoris in Kiel/wie auch Hoch-Fürstl. Schleswig-Holsteinischen Leib-Medici, *Museum Cimbricum, oder insgemein sogenannte Kunst-Kammer/mit darzu-gehörigen Cimbrischen Conferenz-Saal*, Plön: Tobias Schmidt 1688.
- Major, Johann Daniel: *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*, Kiel: Reuman 1674.
- von Mechel, Christian: »Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien (1783)«, in: Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): *Museumsgeschichte: kommentierte Quelltexte; 1750–1950*, Berlin: Reimer 2010, S. 19–23.

- Ovidius Naso, Publius, Erich Rösch und Niklas Holzberg: *Metamorphosen: lateinisch – deutsch, Sammlung Tusculum*, 14. Aufl., Zürich: Artemis & Winkler 1996.
- Pierer, Heinrich August: *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Band 2, Altenburg 1857.
- Plinius Secundus, Gaius et al.: *Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus dem Wasser, Naturkunde lateinisch-deutsch/C. Plinius Secundus d. Ä. Hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarb. mit Joachim Hopp und Wolfgang Glöckner; Buch 32, 2. erw. und bearb. Aufl.*, München: Artemis & Winkler 1997.
- Primisser, Alois: *Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung*, Wien: im Verlage des Verfassers, und in Commission bei J. G. Heubner 1819.
- Primisser, Johann Baptist: *Kurze Nachricht von dem K. K. Raritätenkabinet zu Ambras in Tyrol: mit 158 Lebensbeschreibungen, derjenigen Fürsten und Feldherrn, deren Rüstungen und Waffen darinn aufbehalten werden*, Innsbruck: Wagner 1777.
- Richter, Adolph Friedrich: *Neueste Darstellung der kaiserlich königlichen Ambraser-Sammlung im Belvedere, und des ethnographischen Cabinets in der Johannis-Gasse in Wien. Nach der vor kurzem eingetroffenen neuen Einrichtung*, Wien: Verlag der C. Haas'schen Buchhandlung 1835.
- Rodenberg, Julius: »Theodor Fontanes ›Vor dem Sturm‹«, *Deutsche Rundschau* 18, hg. von Julius Rodenberg (1879), S. 317–319.
- Roth, Harriet: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: Das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch*, Berlin: Akademie Verlag 2000.
- Schinkel, Karl Friedrich und Gustav Friedrich Waagen: »Die Aufgaben der Berliner Galerie (1828)«, in: Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): *Museumsgeschichte: kommentierte Quellentexte; 1750–1950*, Berlin: Reimer 2010, S. 26–34
- von Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig: Klinkhardt und Biermann 1908.
- Sturm, Leonhard Christoph: *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer: worinnen d. galanten Jugend, andern Curieusen u. Reisenden gewiesen wird, wie sie Galerien, Kunst- u. Raritäten-Kammern mit Nutzen versehen u. davon raisoniren sollen*, Hamburg: Schiller 1704.

Svátek, Josef: *Culturhistorische Bilder aus Böhmen*, Wien: Wilhelm Braumüller 1879.

Valentini, Michael Bernhard: *Museum Museorum, Oder Vollständige Schau-Bühne Aller Materialien und Specereyen: Nebst deren Natürlichen Beschreibung, Election, Nutzen und Gebrauch, Aus andern Material- Kunst- und Naturalien-Kammern, Ost- und West-Indischen Reiß-Beschreibungen, Curiosen Zeit- und Tag-Registern, Natur- und Artzney-Kündigern, wie auch selbst-eigenen Erfahrung*, Frankfurt am Mayn: Johann David Zunner 1704.

Literaturverzeichnis

- »Boenheim, Wendelin«, in: Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 1: A–Glä, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1954.
- »Ilg, Albert«, in: Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 3: Hüb–Knoll, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1961.
- »Lot 36«, Guillermo del Toro's Cabinet of Curiosities, USA 2022, R: Guillermo del Toro, <https://www.netflix.com/title/80209229> (zugegriffen am 30.11.2022).
- »Theater«, ohne Datum, <http://wunderkammer-harz.de> (zugegriffen am 21.11.2022).
- »Wunderkammer Stuttgart«, ohne Datum, <https://www.wunderkammer-stuttgart.de> (zugegriffen am 21.11.2022).
- Arnold-de Simone, Silke: »Musealisierungsfänomene im Werk Adalbert Stifters«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 41–67.
- Asman, Carrie: »Kunstkammer als Kommunikationsspiel – Goethe inszeniert eine Sammlung«, in: Asman, Carrie (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe: Der Sammler und die Seinigen, Fundus-Bücher, Band 148, Amsterdam, Dresden: Verl. der Kunst 1997, S. 119–177.
- Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl: »Einleitung«, in: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): Sammler, Bibliophile, Exzentriker, Literatur und Anthropologie, Band 1, Tübingen: Narr 1998, S. 7–19.
- Bann, Stephen: »The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display«, in: McClellan, Andrew (Hg.): Art and its publics: mu-

- seum studies at the millennium, *New interventions in art history*, Malden, MA: Blackwell 2003, S. 117–130.
- Bänsch, Dorothea: »Die Bibliothek Wilhelm Raabes nach Sachgebieten geordnet«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 11/1 (1970), S. 87–165.
- Bätzner, Nike: »Expeditionen einer Ars combinatoria«, in: Bätzner, Nike (Hg.): *Assoziationsraum Wunderkammer: zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*, *Kataloge der Franckeschen Stiftungen*, Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle 2015, S. 25–38.
- Bauer, Rotraud: »Die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag: Ein Inventar aus den Jahren 1607–1611«, in: Bauer, Rotraud und Herbert Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band 72, Wien: Schroll 1976, S. XI–XXXVII.
- Becker, Marcus et al.: »Objekte, Menschen, Inventare – Ein Zugang zur Berliner Kunstkammer«, in: Becker, Marcus et al. (Hg.): *Die Berliner Kunstkammer: Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Petersberg: Michael Imhof 2023, S. 10–15.
- Becker, Marcus, Eva Dolezel und Diana Stört: »Um 1855 – Die Kunstkammer im Museum. Der Weg in eine neue Museumslandschaft«, in: Becker, Marcus et al. (Hg.): *Die Berliner Kunstkammer: Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Petersberg: Michael Imhof 2023, S. 210–213.
- Becker, Sabina und Katharina Grätz: »Einleitung«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 7–16.
- Becker, Sabina: »Nachsommerliche Sublimationsrituale. Inszenierte Ordnung in Adalbert Stifters Nachsommer«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 315–338.
- Begemann, Christian: »Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung«, in: Klotz, Peter und Christine Lubkoll (Hg.): *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*, Freiburg i.Br.: Rombach 2005, S. 189–209.

- Begemann, Christian: »Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen«, in: Begemann, Christian (Hg.): Realismus: Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 63–84.
- Begemann, Christian: »Adalbert Stifter: Der Nachsommer«, in: Klein, Dorothea und Sabine M. Schneider (Hg.): Lektüren für das 21. Jahrhundert: Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 203–225.
- Begemann, Christian: »Dinge«, in: Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 309–313.
- Begemann, Christian: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, in: Danneberg, Lutz und Friedrich Vollhardt (Hg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert, Berlin, New York: De Gruyter 2002.
- Begemann, Christian: »Realismus und Wahrnehmung der Dinge: Adalbert Stifter«, in: Scholz, Susanne und Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 6, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 257–264.
- Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren, Stuttgart: J.B. Metzler 1995.
- Beilmann, Mechthild: »Kunst- und Wunderkammern, Die Urzelle moderner Sammlungen und Museen«, Kunst und Antiquitäten 3 (1990), S. 24–28.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften 5/1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Benjamin, Walter: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, hg. von Tillman Rexroth, Gesammelte Schriften 4/1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Bertschik, Julia: »Gesammeltes Wissen«, Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft 47/1 (2006), S. 78–96.
- Bertschik, Julia: »Literatur als Gehäuse ›der nächsten Dinge‹ im 19. Jahrhundert«, in: Neumann, Michael und Kerstin Stüssel (Hg.): Magie der Geschichten: Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Paderborn: Konstanz University Press 2011, S. 321–336.
- Beßler, Gabriele: »Wunderkammern einst und heute – die Welt im Raum. Konzeptuelle Ansätze für museale Kunstkammer-Inszenierungen«, in: Ulferts, Gert-Dieter und Thomas Föhl (Hg.): Von der Kunstkammer zum Neuen Museum: 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar, Von Berlin nach Weimar, Band 2, München: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 236–251.

- Beßler, Gabriele: Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, Berlin: Reimer 2012.
- Blasberg, Cornelia: Erschriebene Tradition: Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten, Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Band 48, Freiburg i.Br.: Rombach 1998.
- Böhme, Hartmut: »Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides«, in: Helas, Philine et al. (Hg.): BILD/GESCHICHTE: Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin: Akademie 2007, S. 57–72.
- Braun, Stefan: »Zwischen ontologischem Nachsommer und naturwissenschaftlichem Frühling. Adalbert Stifters moderner Weltzugang vor dem Hintergrund traditioneller Erkenntnisanliegen in seinem Roman ›Der Nachsommer‹«, in: Lachinger, Johann (Hg.): Sanfte Sensationen: Stifter 2005; Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters, Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Linz: StifterHaus 2005, S. 41–49.
- Braun, Stefan: Naturwissenschaft als Lebensbasis? Adalbert Stifters Roman Der Nachsommer und weitere Schriften Stifters als Dokumente eines Versuches der Daseinsgestaltung auf der Grundlage naturwissenschaftlichen Forschens, Reihe Beiträge zur Stifterforschung in der Fortsetzung der Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Band 42, Linz: StifterHaus 2006.
- Braungart, Wolfgang: »Entinstitutionalisierung und Individualisierung. Der Text als Sammlung (Jean Paul, Eduard Mörike)«, in: Marx, Barbara und Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Sammeln als Institution. Von der frühneuzeitlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München: Deutscher Kunstverlag 2006, S. 239–246.
- Brekdekamp, Horst und Michael Eissenhauer: »Keimzelle Kunstammer«, in: Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss: Planungen, Prozesse, Perspektiven, München: Hirmer 2013, S. 50–57.
- Brekdekamp, Horst und Wolfgang von Rahden: »Eine moderne Kunstammer als Weltmuseum«, Gegenworte: Hefte für den Disput über Wissen 23 (2010), S. 50–53.
- Brekdekamp, Horst: »Darwins Korallen«, in: te Heesen, Anke und Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Band 4, Köln: Böhlau 2005, S. 77–87.
- Brekdekamp, Horst: »Die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstammer«, in: Haag, Sa-

- bine, Franz Kirchweger und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 13–41.
- Bredekamp, Horst: »Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs (1993)«, in: Probst, Jörg (Hg.): *Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden.*, Berlin: Wagenbach 2007, S. 121–135.
- Bredekamp, Horst: »Die Renaissance der Kunstkammer«, in: Hoins, Katharina und Felicitas von Mallinckrodt (Hg.): *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015, S. 45–61.
- Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Wagenbachs Taschenbuch, Band 361, Berlin: Wagenbach 2012.
- Bredekamp, Horst: *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, *Acta humaniora*, Berlin, Boston: De Gruyter 2020.
- Bukovinská, Beket: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweger und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammer im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 228–253.
- Bukovinská, Beket: »Die Kunstkammer Rudolfs II.: Umriss der Forschungsgeschichte und Bibliographie«, *Studia Rudolphina: Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II* 7 (2007), S. 143–167.
- Crane, Susan A.: »Curious Cabinets and Imaginary Museums«, in: Crane, Susan A. (Hg.): *Museums and Memory, Cultural Sitings*, Stanford, California: Stanford University Press 2000, S. 60–90.
- Damaschun, Ferdinand und Hannelore Landsberg: »...so bleiben dem materiell Gesammelten und geographisch Geordneten fast allein ein langdauernder Werth« – 200 Jahre Museum für Naturkunde Berlin«, in: Damaschun, Ferdinand et al. (Hg.): *Klasse, Ordnung, Art: 200 Jahre Museum für Naturkunde*, Rangsdorf: Basiliken-Press 2010, S. 13–22.
- Daston, Lorraine und Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, Frankfurt a.M.: Eichborn 2002.
- Daston, Lorraine: »Introduction. Speechless«, in: Daston, Lorraine (Hg.): *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books 2004, S. 9–24.

- Daston, Lorraine: »Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 35–59.
- Detering, Heinrich: *Holzfrelv und Heilsverlust: die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff*, Göttingen: Wallstein 2020.
- Detering, Heinrich: *Menschen im Weltgarten: die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt*, Göttingen: Wallstein 2020.
- Detering, Heinrich: *Theodizee und Erzählverfahren: narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes*, Palaestra, Band 289, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990.
- 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.
- Dion, Mark et al. (Hg.): *Mark Dion: the academy of the things; die Akademie der Dinge*, Köln: König 2015.
- Dion, Mark und Christine Heidemann: »Brutkammer oder Grabkammer. Ein Akt der Befreiung: Über neue Repräsentationsformen von Natur im Museum«, *Das Magazin/Kulturstiftung des Bundes* 23 (2014), S. 18–20.
- Dittel, Anette: »Zwischen Wunderkammer und Pictorial Turn. Zum Umgang mit Naturkunde im Museum am Beispiel Oldenburg«, in: Dröge, Kurt und Detlef Hoffmann (Hg.): *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, Bielefeld: transcript 2010, S. 73–80.
- Dittmann, Ulrich: »Sonderlinge im Werk Adalbert Stifters«, in: Lachinger, Johann (Hg.): *Sanfte Sensationen: Stifter 2005; Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*, Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Linz: StifterHaus 2005, S. 95–100.
- Dolezel, Eva: »Das »vollständige Raritätenhaus« des Leonhard Christoph Sturm. Ein Modell für die Museologie des 18. Jahrhunderts«, in: Dolezel, Eva et al. (Hg.): *Ordnen, Vernetzen, Vermitteln: Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*, *Acta Historica Leopoldina* Nummer 70, Halle (Saale), Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2018, S. 21–47.
- Dolezel, Eva: »Das Museum im Buch. Museologie um 1700«, in: Eming, Jutta et al. (Hg.): *Wunderkammern: Materialität, Narrativik und Institutionalisierung*

- rung von Wissen, Episteme in Bewegung, Band 29, Wiesbaden: Harrassowitz 2022, S. 237–255.
- Dolezel, Eva: Der Traum vom Museum: die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800: eine museumsgeschichtliche Verortung, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2019.
- Dörr, Volker C.: »Goethe, Raabe und Gelehrte«, in: Thielking, Sigrid (Hg.): Raabe-Rapporte, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2002, S. 36–56.
- Drügh, Heinz J.: Ästhetik der Beschreibung: poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000), Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur, Band 5, Tübingen: Francke 2006.
- Dunkel, Alexandra: Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes, Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Band 10, Berlin, Boston: De Gruyter 2015.
- Düwel, Klaus: »Archäologie im Roman. Zum Wagen Odins in Fontanes ›Vor dem Sturm‹«, Praehistorische Zeitschrift 72/2 (1997), S. 234–243.
- Eichberger, Dagmar und Yvonne Bleyerveld (Hg.): Women of distinction: Margaret of York, Margaret of Austria, Davidsfonds: Brepols 2005.
- Eipeldauer, Heike: »Spoerris Wunder(kammer)«, in: Spoerri, Daniel, Brigitta Schmid und Margit Berner (Hg.): Daniel Spoerri im Naturhistorischen Museum – ein inkompetenter Dialog?, Bielefeld: Kerber 2012, S. 155–166.
- Eming, Jutta und Marina Münkler: »Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen«, in: Eming, Jutta et al. (Hg.): Wunderkammern: Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen, Episteme in Bewegung, Band 29, Wiesbaden: Harrassowitz 2022, S. 1–18.
- Ernst, Wolfgang: »Archi(ve)textures of Museology«, in: Crane, Susan A. (Hg.): Museums and Memory, Cultural Sitings, Stanford, California: Stanford University Press 2000, S. 17–35.
- Fauth, Søren R.: »Die gegenseitige Morderei und die geniale Anschauung. Raabes Odfeld, Stopfkuchen und die Philosophie Schopenhauers«, in: Fauth, Søren R. et al. (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen«: Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse., Göttingen: Wallstein 2009, S. 135–166.
- Fauth, Søren R.: »Schopenhauer«, in: Götsche, Dirk, Florian Krobb und Rolf Parr (Hg.): Raabe-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 306–310.
- Felfe, Robert und Maurice Saß: »Warum Naturalismen? Historisches Problem und methodische Herausforderung«, in: Felfe, Robert und Maurice

- Saß (Hg.): *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft und Ästhetik, Naturbilder. Images of Nature*, Band 9, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. VII–XXVIII.
- Felfe, Robert: »Der Anteil der Kunst an den Ordnungen der Dinge. Praxis und Tiefendimension einer wechselseitigen Beziehung«, in: Dolezel, Eva et al. (Hg.): *Ordnen, Vernetzen, Vermitteln: Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*, Acta Historica Leopoldina Nummer 70, Halle (Saale), Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2018, S. 233–261.
- Felfe, Robert: »Die Kunstkammer und ihre Aktualität: museale Inszenierungen von Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit«, in: Toellner, Richard et al. (Hg.): *Die Gründung der Leopoldina – Academia Naturae Curiosorum – im historischen Kontext*, Acta Historica Leopoldina, Band 49, Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2008, S. 215–240.
- Felfe, Robert: »Einleitung«, in: Felfe, Robert und Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin: Lukas 2006, S. 8–28.
- Ferino-Pagden, Sylvia: *Isabella d'Este: Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Wien: Kunsthistorisches Museum 1994.
- Feuchter-Schawelka, Anne: *Carl Schildbachs »Holzbibliothek nach selbstgewähltem Plan« von 1788: Eine »Sammlung von Holzarten, so Hessenland von Natur hervorbringt.«*, Kassel: Naturkundemuseum 2012.
- Feuerstein-Herz, Petra: »Die große Kette der Wesen, Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit«, Philippa: *Abhandlungen und Berichte aus dem Naturkundemuseum im Ottoneum zu Kassel 14* (2009), S. 57–70.
- Findlen, Paula: »Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 168–208.
- Findlen, Paula: »The Modern Muses. Renaissance Collecting and the Cult of Remembrance«, in: Crane, Susan A. (Hg.): *Museums and Memory, Cultural Sitings*, Stanford, California: Stanford University Press 2000, S. 161–178.
- Findlen, Paula: »The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy«, *Journal of the History of Collections* 1 (1989), S. 59–78.
- Findlen, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Studies on the history of society and culture, Band 20, Berkeley: Univ. of California Press 1994.
- Finkelde, Dominik: »Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«, *The German Quarterly* 80/1 (2008), S. 1–19.

- Finkelde, Dominik: »Wunderkammer und Apokalypse: Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne«, *German Life and Letters* 60/4 (2007), S. 554–568.
- Frank, Michael C.: »Ästhetik des Schreckens: Der Schauerroman von Horace Walpole bis Ann Radcliffe«, in: Koppenfels, Martin von und Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 461–480.
- Freitag, Benjamin: »Von kunstsinnigen Dilettanten, voreingenommenen Grabräubern und geltungsbedürftigen Schliemännern. Eine archäologische Spurensuche bei Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe und Theodor Fontane«, in: Broch, Jan und Jörn Lang (Hg.): *Literatur der Archäologie: Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, Morphomata, Band 3, München: Wilhelm Fink 2012, S. 197–244.
- Fučíková, Eliška: »The Collection of Rudolf II. at Prague: A Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?«, in: Impey, O. R. und Arthur MacGregor (Hg.): *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press 1985, S. 47–53.
- Gamper, Michael: »Produktive Verwandlungen. Meteorologische Störung bei Stifter, Vischer und Benjamin«, in: Büttner, Urs und Michael Gamper (Hg.): *Verfahren literarischer Wetterdarstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 107–132.
- Gamper, Michael: *Vorsicht – Emergenz eines Dispositivs der Moderne, Labor der Phantasie: Texte zu Literatur und Wissensgeschichte*, Band 4, hg. von Jutta Müller-Tamm, Berlin: Alpheus 2014.
- Gehrke, Iris: »Rezension zu Helmuth Mojem: Der zitierte Held«, *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 37/1 (1996), S. 148–153.
- Gehrke, Iris: »Trost der Philosophie? Stoische Intertexte in Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 36/1 (1995), S. 88–128.
- Ghanbari, Nacim: »Dynastisches Spiel Theodor Fontanes Vor dem Sturm«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85/2 (2011), S. 186–207.
- Göritz, Matthias: »Die Felder der Zukunft«, in: Baßler, Moritz und Matthias Göritz (Hg.): *Raabe und heute: wie Literatur und Wissenschaft Wilhelm Raabe neu entdecken*, Göttingen: Wallstein 2019, S. 265–291.
- Göttsche, Dirk: »Raabes Realismusverständnis«, in: Göttsche, Dirk, Florian Krobb und Rolf Parr (Hg.): *Raabe-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 16–21.

- Grätz, Katharina: »Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen. Literarische Sinngebungsstrategien bei Adalbert Stifter«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 147–173.
- Grätz, Katharina: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters Nachsommer«, in: Osterkamp, Ernst und Thorsten Valk (Hg.): Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus, Berlin: De Gruyter 2011, S. 217–236.
- Grätz, Katharina: »Kuriöse Kulturhistorie«, Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft 48/1 (2007), S. 48–65.
- Grätz, Katharina: »Musealisierung und Sammlung«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 305–309.
- Grätz, Katharina: »Realistische Realien: Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter«, in: Baßler, Moritz (Hg.): Entsagung und Routines: Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne, Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 115–129.
- Grätz, Katharina: Alles kommt auf die Beleuchtung an: Theodor Fontane – Leben und Werk, Stuttgart: Reclam 2015.
- Grätz, Katharina: Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 225, Heidelberg: Winter 2006.
- Grawe, Christian: »Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13«, in: Grawe, Christian und Helmuth Nürnberger (Hg.): Fontane-Handbuch, Stuttgart: Kröner 2000, S. 488–509.
- Haag, Sabine und Veronika Sandbichler (Hg.): Ferdinand II: 450 Jahre Tiroler Landesfürst, Innsbruck: Haymon 2017.
- Haag, Sabine, Dagmar Eichberger und Annemarie Jordan Gschwend (Hg.): Frauen, Kunst und Macht: drei Frauen aus dem Hause Habsburg, Wien: KHM-Museumsverband 2018.
- Haag, Saskia: »Versetzt. Restaurierung als Entortung in Stifters Nachsommer«, in: Gamper, Michael und Karl Wagner (Hg.): Figuren der Übertragung: Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit, Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, Zürich: Chronos 2009, S. 77–86.
- Haag, Saskia: Auf wandelbarem Grund: Haus und Literatur im 19. Jahrhundert, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 141, Freiburg i.Br.: Rombach 2012.

- Haas, Rosemarie: »Raabe, der Rabe, ›The Raven‹. Beobachtungen zur Intertextualität in Raabes Erzählung ›Das Odfeld‹«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 33/1 (1992), S. 139–164.
- Hafstein, Vladimar Tr.: »Bodies of Knowledge: Ole Worm & Collecting in Late Renaissance Scandinavia«, *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology* 33/1 (2003), S. 5–19.
- Häge, Elisabeth: Dimensionen des Erhabenen bei Adalbert Stifter, *Studien zur deutschen Literatur*, Band 214, Berlin: De Gruyter 2018.
- Haja, M.: »Schlosser, Julius Alwin von«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950*, Band 10: Sav–Scho, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österreich. Akad. der Wiss., 1992.
- Hajek, Siegfried: »Anekdoten in Theodor Fontanes Roman ›Vor dem Sturm‹«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 20/1 (1979), S. 72–93.
- 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.
- Häntzschel, Günter: *Sammel(l)ei(denschaft): literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Hauser, Andrea: »Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel.«, in: Ecker, Gisela, Martina Stange und Ulrike Vedder (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein/Taunus: Helmer Verlag 2001, S. 31–48.
- Hebekus, Uwe: *Klios Medien: Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane*, Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge, Band 99, Tübingen: Niemeyer 2003.
- Helbig, Jutta: »Entwurfs- und Baugeschichte des Museums für Naturkunde«, in: Damaschun, Ferdinand et al. (Hg.): *Klasse, Ordnung, Art: 200 Jahre Museum für Naturkunde*, Rangsdorf: Basiliken-Press 2010, S. 28–32.
- Hettche, Walter: »›Dichten‹ oder ›Machen‹? Adalbert Stifters Arbeit an seinem Roman *Der Nachsommer*«, in: Hettche, Walter, Johannes John und Sybille von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien: Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 75–86.
- Heyl, Christoph: »Maummenark, Meyney, Billingsbing, Banana. Textualität, exotische Klangmanie und Imagination im Kuriositätenkabinett der Tradescants«, in: Felfe, Robert und Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin: Lukas 2006, S. 194–215.

- Hillebrand, Anne-Katrin: Erinnerung und Raum: Friedhöfe und Museen in der Literatur, Epistemata, Band 341, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Hoare, Philip: »Museum and gallery curators reopen the cabinet of curiosities concept« in *The Guardian* vom 13.01.2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/cabinet-curiousities-taxidermy-retro-museums> (zugegriffen am 27.10.2022).
- Hochreiter, Walter: Vom Musentempel zum Lernort: zur Sozialgeschichte deutscher Museen, 1800–1914, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.
- Hoffmann, Volker: »Überholtes Wissen« als »produktiver Anachronismus« in der Literatur des Realismus: Storm, Raabe mit einem Ausblick auf Fontane«, *Fontane-Blätter* 93 (2012), S. 60–77.
- Hofmann, Siegfried: »Das Orban'sche Museum in Ingolstadt«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 661–677.
- Holländer, Hans: »Spielarten begehrenswerter Dinge – Die Sammlung als Text«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweger und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 43–77.
- Holten, Johan und Marie Himmerich (Hg.): *Ausstellen des Ausstellens: von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation*, Berlin: Hatje Cantz 2018.
- Holtz, Bärbel: »Nationale Museumspolitik unter preußischen Königen?«, in: Breuer, Constanze, Bärbel Holtz und Paul Kahl (Hg.): *Die Musealisierung der Nation*, Berlin, München, Boston: De Gruyter 2015, S. 57–75.
- Hoppe, Brigitte: »Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 243–263.
- Hüllen, Werner: »Reality, the museum, and the catalogue: A semiotic Interpretation of early German texts of museology«, *Semiotica* 80/3 (1990), S. 265–276.
- Humboldt Forum: »Das Prinzip Kunstkammer«, 2019, <https://www.humboldtforum.org/de/inhalte/humboldt-forum> (zugegriffen am 28.01.2020).

- Hunfeld, Barbara: »Zeichen als Dinge bei Stifter, Keller und Raabe: Ironisierung von Repräsentation als Selbstkritik des Realismus«, in: Schneider, Sabine und Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen: Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 123–141.
- Impey, O. R. und Arthur MacGregor (Hg.): The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, Oxford, New York: Clarendon Press 1985.
- Jahn, Ilse: »Das Naturkundemuseum des 19. Jahrhunderts: Internationalität der Naturwissenschaft im Nationalstaat«, in: Graf, Bernhard und Hanno Möbius (Hg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 22, Berlin: G + H Verlag 2006, S. 59–67.
- Jahn, Ilse: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, in: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 475–500.
- Kemp, Wolfgang: »Die öffentlichen Erfahrungsräume des Reisenden: die Welt (Montaigne), die Dingwelt und die Welt der Höfe (Keyßler)«, in: Cárdenas, Livia et al. (Hg.): Keyßlers Welt: Europa auf Grand Tour, Göttingen: Wallstein 2018, S. 59–82.
- Kimmich, Dorothee: »Dinge in Texten«, in: Vedder, Ulrike und Susanne Scholz (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 6, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 21–28.
- Kinzel, Ulrich: »Das Paradigma des Tages. Wilhelm Raabes ›Das Odfeld‹«, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Wilhelm Raabe, Text + Kritik, Band 172, München: Ed. Text + Kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2006, S. 89–100.
- Kirchweger, Franz: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, Frühneuzeit-Info 25 (2014), S. 45–66.
- Klamt, Johann-Christian: Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung: der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749–1758), Mainz am Rhein: P. von Zabern 1999.
- Köhn, Lothar: »Wodan, ›Schützer des deutschen Westens‹, gespaltener Erzähler. Zur Deutung des Krieges in Raabes Das Odfeld«, in: Plachta, Bodo (Hg.): Literatur als Erinnerung, Berlin, Boston: De Gruyter 2004.

- Köstering, Susanne: »Eine ›Musteranstalt naturkundlicher Belehrung‹ – Museumsreform im Berliner Naturkundemuseum 1810–1910«, in: Damaschun, Ferdinand et al. (Hg.): Klasse, Ordnung, Art: 200 Jahre Museum für Naturkunde, Rangsdorf: Basiliken-Press 2010, S. 37–45.
- Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): Museumsgeschichte: kommentierte Quellentexte; 1750–1950, Berlin: Reimer 2010.
- Kretschmann, Karsten: Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts, Berlin: Akademie 2006.
- Kwon, Miwon: »Unnatürliche Tendenzen – die wissenschaftlichen Verkleidungen des Mark Dion«, in: Dion, Mark (Hg.): Die Wunderkammer, München: K-raum Daxer 1993.
- Lachinger, Johann: »Adalbert Stifters Nachsommer. Ein singuläres episches Werk«, in: Hettche, Walter, Johannes John und Sybille von Steinsdorff (Hg.): Stifter-Studien: Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 97–100.
- Laube, Stefan: Von der Reliquie zum Ding: heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, Berlin: Akademie 2011.
- Leinkauf, Thomas: »›Mundus combinatus‹ und ›ars combinatoria‹ als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom«, in: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 535–553.
- Leucht, Robert: »Ordnung, Bildung, Kunsthandwerk. Die Pluralität utopischer Modelle in Adalbert Stifters Der Nachsommer«, in: Gamper, Michael und Karl Wagner (Hg.): Figuren der Übertragung: Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit, Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, Band 9, Zürich: Chronos 2009, S. 289–306.
- Lindner, Burkhardt: »Zu Traditionskrise, Technik, Medien«, in: Lindner, Burkhardt, Thomas Küpper und Timo Skrandies (Hg.): Benjamin-Handbuch, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 451–464.
- Link, Sarah Elena und Cornelia Weber: »Ein Forum für die Sammlungs- und Objektforschung«, in: Materielle Kultur in universitäten und außeruniversitäten Sammlungen, Humboldt-Universität zu Berlin 2017, S. 11–14, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19236> (zugegriffen am 27.10.2022).

- Ludwig, Andreas: »Materielle Kultur, Version 1.0«, Docupedia-Zeitgeschichte, 30.05.2011, http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur (zugegriffen am 17.02.2020).
- MacGregor, Arthur: »Die besonderen Eigenschaften der ›Kunstkammer«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 61–106.
- Macho, Thomas: »Stifters Dinge«, *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 59 (2005), S. 735–741.
- Marquard, Odo: »Festvortrag: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Berlin: Leske + Budrich 1994, S. 909–918.
- Matzke, Detlev: »Das Wildschweinpräparat aus der Königlichen Kunstkammer – Über das Schicksal der ältesten Dermoplastik Preußens«, in: Damaschun, Ferdinand et al. (Hg.): *Klasse, Ordnung, Art: 200 Jahre Museum für Naturkunde, Rangsdorf: Basiliken-Press* 2010, S. 76–79.
- Mayer, Gerhart: *Der deutsche Bildungsroman: von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart: J.B. Metzler 1992.
- Mayer, Petra: *Zwischen unsicherem Wissen und sicherem Unwissen: erzählte Wissensformationen im realistischen Roman: Stifters »Der Nachsommer« und Vischers »Auch Einer«*, Philologie und Kulturgeschichte, Band 2, Bielefeld: Aisthesis 2014.
- McIsaac, Peter M.: »Die Verkörperung des romantischen Sammlers im postromantischen Schreiben«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 225–244.
- McIsaac, Peter M.: »Text und Wunderkammer aus performativer Sicht«, in: Eming, Jutta et al. (Hg.): *Wunderkammern: Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen, Episteme in Bewegung*, Band 29, Wiesbaden: Harrassowitz 2022, S. 145–156.
- McIsaac, Peter M.: »The museal path to Bildung: collecting, exhibiting and exchange in Stifter's *Der Nachsommer*«, *German Life and Letters* 57 (2004), S. 268–289.
- McIsaac, Peter M.: *Museums of the mind: German modernity and the dynamics of collecting*, University Park: Pennsylvania State University Press 2007.
- Michler, Werner: »Adalbert Stifter und die Ordnungen der Gattung – Generische ›Veredelung‹ als Arbeit am Habitus«, in: Doppler, Alfred (Hg.): *Stif-*

- ter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie – Wissenschaft – Poetik, Tübingen: Niemeyer 2012, S. 183–199.
- Michler, Werner: »Ordnung(en)«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 286–289.
- Miller, Norbert: »Garten und Park«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 318–322.
- Möbius, Hanno: »Konturen des Museums im 19. Jahrhundert (1789–1918)«, in: Graf, Bernhard und Hanno Möbius (Hg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 22, Berlin: G + H Verlag 2006, S. 11–21.
- Mojem, Helmuth: »Über die Quellen der Rabenschlacht im ›Odfeld‹ Wilhelm Raabes«, Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft 31/1 (1990), S. 50–73.
- Mojem, Helmuth: Der zitierte Held: Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman »Das Odfeld«, Berlin, New York: De Gruyter 1994.
- Moussa, Brahim: Heterotopien im poetischen Realismus: Andere Räume, Andere Texte, Münstersche Arbeiten zur internationalen Literatur, Band 5, Bielefeld: Aisthesis 2012.
- Müllenbrock, Heinz-Joachim: »Theodor Fontanes historischer Roman Vor dem Sturm und die Scottsche Gattungstradition«, in: Müllenbrock, Heinz-Joachim: Der historische Roman. Aufsätze, Anglistische Forschungen, Band 317, Heidelberg: Winter 2003, S. 197–207.
- Müller, Achatz von: »Einleitung«, in: Cárdenas, Livia et al. (Hg.): Keyßlers Welt: Europa auf Grand Tour, Göttingen: Wallstein 2018, S. 7–13.
- Müller, Ernst: »Denkfigur«, in: Borgards, Roland et al. (Hg.): Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 28–32.
- Müller-Bahlke, Thomas J.: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen., Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle 2012.
- Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane: soziale Romankunst in Deutschland, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1994.
- Müller-Wille, Staffan: »Carl von Linnés Herbarschrank. Zur epistemischen Funktion eines Sammlungsmöbels«, in: te Heesen, Anke und E.C. Spary (Hg.): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung., Göttingen: Wallstein 2001, S. 23–38.
- 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.
- Naturkundemuseum Karlsruhe: »WUNDERKAMMER«, ohne Datum, <https://wunderkammer.naturkundemuseum-karlsruhe.de/de> (zugegriffen am 21.11.2022).
- Neudeck, Otto: »Der wahrhaftige Dietrich und Hauptschlüssel aller Heldentaten«. Zur Rezeption der deutschen Heldenepik in Wilhelm Raabes »Das Odfeld«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 121/2 (2002), S. 231–247.
- 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.
- Neymeyr, Barbara: »Der Waldsteig«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 52–55.
- Oesterle, Günter: »Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in den Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes«, in: Schulz, Gerhard und Tim Mehigan (Hg.): Literatur und Geschichte 1788–1988, Australisch-Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Band 15, Bern, New York: P. Lang 1990, S. 81–112.
- Olmi, Giuseppe: »Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 169–189.
- Oppermann, Hans: »Der passive Held. Raabe: »Das Odfeld«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 8/1 (1967), S. 31–50.
- Pearce, Susan M.: *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester Museum studies, London, New York: Leicester University Press 1998.
- Pelz, Annegret: »Von Album bis Zettelkasten. Museumseffekte im Text«, in: Ecker, Gisela, Martina Stange und Ulrike Vedder (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein/Taunus: Helmer 2001, S. 17–30.
- Person, Jutta: *Korallen: ein Portrait*, hg. von Judith Schalansky, *Naturkunden* No. 50, Berlin: Matthes & Seitz 2019.
- Petrbok, Václav: »Svátek, Josef«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950*, Band 14: Stulli, Luca–Tuma, Karel, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 2012.

- Pflüger, Bertram: »Kommentar zu ›Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien (1783)«, in: Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): *Museumsgeschichte: kommentierte Quellentexte; 1750–1950*, Berlin: Reimer 2010, S. 24–25.
- Philipson, William und Melva Philipson: »The Taxonomy of the Genus: A History«, in: Postan, Cynthia (Hg.): *The Rhododendron Story: 200 Years of Plant Hunting and Garden Cultivation*, London: The Royal Horticultural Society 1996, S. 22–37.
- Pierstorff, Cornelia: »Die Schwelle als Modell realistischen Erzählens«, *Figurationen* 20/1 (2019), S. 61–74.
- Pomian, Krzysztof: »Sammlungen – eine historische Typologie«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 107–126.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach 1988.
- Quednau, Anna: »Besprechung: Johanna Stapelfeldt, Ulrike Vedder, Klaus Wiehl (Hg.) *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative.*«, *Zeitschrift für Germanistik* 3 (2022), S. 663–665.
- Quednau, Anna: *Museen des Imaginären: Zeigen. Erscheinen lassen. Literarisieren.*, Edition Museum, Band 58, Bielefeld: transcript 2022.
- Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, *Kunstwissenschaftliche Studien*, Band 61, München: Deutscher Kunstverlag 1994.
- Rainer, Paulus: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, unveröffentlichte Dissertation, Wien: Universität Wien 2017.
- Rainer, Paulus: »Über Kunst und Wunder im außermoralischen Sinne«, in: Haag, Sabine und Veronika Sandbichler (Hg.): *Ferdinand II: 450 Jahre Tiroler Landesfürst*, Innsbruck: Haymon 2017, S. 89–97.
- Rainer, Paulus: »Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstkammerobjekt als Erkenntnisträger«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweger und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, *Schriften des Kunsthistorischen Museums*, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 79–105.

- Rast, Carsten: Zeitoasen: literarische Verlangsamung im Realismus bei Stifter, Raabe und Fontane, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 232, Freiburg i.Br.: Rombach 2018.
- Rauch, Margot: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: Seipel, Wilfried (Hg.): Die Entdeckung der Natur: Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, Wien: Kunsthistorisches Museum 2006, S. 11–14.
- Rehwagen, Ulrike: »Mark Dion im Grünen Gewölbe. Eine künstlerische Reflexion über die Wunderkammer und das Museum«, Dresdener Kunstblätter 59/2 (2015), S. 110–119.
- Ritter, Henning: »Das Altern der Alten Meister«, in: Graf, Bernhard und Hanno Möbius (Hg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 22, Berlin: G + H Verlag 2006, S. 23–30.
- Ritter, Henning: »Das ästhetische Alphabet. Die Museumsinsel«, in: Ritter, Henning: Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler, Berlin: Hanser 2014, S. 107–119. Zuerst veröffentlicht in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.08.2001.
- Ritter, Henning: »Das Ende des alten Sammelns. Von der Wunderkammer zum Museum«, in: Ritter, Henning: Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler, Berlin: Hanser 2014, S. 21–28. Zuerst veröffentlicht in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.07.2004.
- Ritter, Henning: »Die Erfindung der alten Meister. Wege zum Museum«, in: Ritter, Henning: Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler, Berlin: Hanser 2014, S. 67–106.
- Ritter, Henning: »General der Bilder. Wilhelm von Bodes Vermächtnis.«, in: Ritter, Henning: Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler, Berlin: Hanser 2014, S. 131–138. Zuerst veröffentlicht in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 09.10.2001.
- Ritter, Henning: »Grenzenloses Sammeln. Ist die Museumsinsel ein Universalmuseum?«, in: Ritter, Henning: Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler, Berlin: Hanser 2014, S. 120–130.
- Ritter, Nils C.: »Artefakte in Aktion. Archäologie, Historismus und der Impetus des Sammelns bei Theodor Fontane«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 15–36.

- 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.
- Ritter, Nils C.: »Miniatur in Serie. Gemmen in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*«, in: Lehnert, Gertrud und Maria Weilandt (Hg.): *Materielle Miniaturen zur Ästhetik der Verkleinerung, Mikrographien/Mikrokosmen. Kultur-, literatur-, und medienwissenschaftliche Studien, Band 2*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 241–255.
- 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.
- Rohse, Eberhard: »Paläontologisches Behagen am Sintflutort: Naturhistorie und Bibel in und um Raabes ›Stopfkuchen‹«, in: Fauth, Søren R. et al. (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen«: *Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 63–116.
- Rössler, Reto: »Welt-Gebäude, Naturgemälde und Diagramm. Zur Musealisierung der ›ganzen Natur‹ in der Kosmologie der Aufklärung und in Alexander von Humboldts Kosmos«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 115–137.
- Roth, Harriet: »Die Bibliothek als Spiegel der Kunstkammer«, in: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler, Bibliophile, Exzentriker, Literatur und Anthropologie, Band 1*, Tübingen: Narr 1998, S. 193–210.
- Roth, Harriet: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch*, Berlin: Akademie 2000.
- Saß, Ulrike: »Möglichkeitsraum Universitätssammlung – zwischen Anschauungsmaterial und Erkenntnispotenzial«, in: Maget Dominicé, Antoinette, Claudius Stein und Niklas Wolf (Hg.): *Lehr- und Schausammlungen im Wandel. Archive, Displays, Objekte*, Berlin: Reimer 2021, S. 119–127.
- Schalansky, Judith: »Welt im Schrank. Dankrede«, in: Winkels, Hubert (Hg.): *Judith Schalansky trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe Literaturpreis 2018*, Göttingen: Wallstein 2019, S. 29–41.
- Scheicher, Elisabeth: »Primisser, Alois«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 8: Petračić, Franjo–Ražun, Matej*, hg. von Öster-

- reichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1983.
- Scheicher, Elisabeth: »Primisser, Johann Baptist«, in: Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 8: Petračić, Franjo– Ražun, Matej, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1983.
- Scheicher, Elisabeth: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1995), S. 115–125.
- Scheplern, Henrik Ditlev: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, *Journal of the History of Collections* 2 (1990), S. 81–85.
- Schlegel, Konrad: »Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms«, in: Haag, Sabine (Hg.): *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Band 19/20, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2019, S. 77–91.
- Schmidt, Sarah: »Sammeln – Sammlungen«, in: Vedder, Ulrike und Susanne Scholz (Hg.): *Handbuch Literatur & materielle Kultur, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie*, Band 6, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 82–90.
- Schmücker, Reinold: »Wozu Museen und warum so viele?«, in: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Das Museum als Provokation der Philosophie: Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, *Edition Museum*, Band 27, Bielefeld: transcript 2018, S. 37–49.
- Schneider, Sabine: »Bunte Steine. Überblick und Vorrede«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 71–75.
- Schneider, Sabine: »Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus«, in: Schneider, Sabine und Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen: Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts; für Helmut Pfotenhauer*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 157–174.
- Schock, Flemming: »Die imaginäre Kunstkammer: Frühneuzeitliche Sammlungsräume zwischen Materialität und Textualität«, in: Friedrich, Karin (Hg.): *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*, Wolfenbütteler

- Arbeiten zur Barockforschung, Band 51, Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 545–562.
- Schock, Flemming: Die Text-Kunstkammer: populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der »Relationes Curiosae« von E. W. Happel, Archiv für Kulturgeschichte, Band 68, Köln: Böhlau 2011.
- Schössler, Franziska: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters Nachsommer«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 261–285.
- Schubenz, Klara: »Botanik/Wald«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 257–262.
- Schürmann, Uta: Komfortable Wüsten: Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts, Köln: Böhlau 2015.
- Schwarz, Anette: »An Kindes statt. Familiäre Bildkonstruktion und museale Räume in Adalbert Stifters Hagestolz«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 161–182.
- Sebad, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, Salzburg: Residenz 1985.
- Seeba, Hinrich C.: Geschichte und Dichtung: Die Ästhetisierung historischen Denkens von Winckelmann bis Fontane, Berlin, Boston: De Gruyter 2020.
- Sheehan, James J.: »Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums«, in: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 855–874.
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München: Beck 2002.
- Siegel, Steffen: »Die ›gantz accurate‹ Kunstkammer. Visuelle Konstruktionen und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit. Idee und Wirklichkeit der Kunstkammer«, in: Bredekamp, Horst und Pablo Schneider (Hg.): Visuelle Argumentationen: die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, Reihe Kulturtechnik, München: Wilhelm Fink 2006, S. 157–182.

- Sohns, Jan-Arne: *An der Kette der Ahnen: Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870–1880*, Berlin, Boston: De Gruyter 2004.
- Sommer, Andreas Urs: »Zur Philosophie musealen Sammelns«, in: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Das Museum als Provokation der Philosophie: Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, Edition Museum, Band 27, Bielefeld: transcript 2017, S. 155–166.
- Sommer, Manfred: *Sammeln: ein philosophischer Versuch*, Frankfurt: Suhrkamp 1999.
- Stadt Lüdenscheidt: »Wunderkammer der Zukunft«, Wunderkammer der Zukunft, ohne Datum, <https://wunderkammer-zukunft.de/info> (zugegriffen am 21.11.2022).
- Stagl, Justin: »Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns«, in: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler, Bibliophile, Exzentriker, Literatur und Anthropologie*, Band 1, Tübingen: Narr 1998, S. 37–54.
- Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Fink 2020.
- Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl: »Museales Erzählen. Zur Einleitung«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 1–11.
- Steckner, Cornelius: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 603–628.
- Steierwald, Ulrike: »Bewegte Betrachtung. Zur Literarisierung des Reisens im frühen 18. Jahrhundert«, in: Müller, Achatz von, Joachim Kersten und Hartwig von Bernstorff (Hg.): *Keyßlers Welt. Europa auf Grand Tour*, Göttingen: Wallstein Verlag 2018, S. 229–254.
- Steierwald, Ulrike: »Unterhaltungen mit Fremden. Autorschaft zwischen Kontextualisierung und Kontextflucht«, in: Höppner, Stefan et al. (Hg.): *Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren*, Band 2, Kulturen des Sammelns, Göttingen: Wallstein 2018, S. 297–311.
- Steiner, Jürg: »Von der Kunst, Wunderkammern zu gestalten«, in: König-Lein, Susanne (Hg.): *Weltenharmonie: die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum 2000, S. 376–380.

- Steiner, Uwe C.: »Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl«. Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch, in Vischers Auch Einer und in Stifters Nachsommer«, in: Neumann, Michael und Kerstin Stüssel (Hg.): Magie der Geschichten: Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Paderborn: Konstanz University Press 2011, S. 285–303.
- Stiftung historische Museen Hamburg: »Die neue wunderkammer im Altonaer Museum. Eine Einladung zum Staunen, Sammeln und Spielen«, ohne Datum, <https://shmh.de/wunderkammer> (zugegriffen am 21.11.2022).
- Strauss, Simon: »Ausstellungs-Paratext zu KLASSE GESELLSCHAFT. Alltag im Blick niederländischer Meister. Mit Lars Eidinger und Stefan Marx. Kunsthalle Hamburg. 26.11.2021 24.04.2022«, ohne Datum.
- Strowick, Elisabeth: Gespenster des Realismus: zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit, Paderborn: Wilhelm Fink 2019.
- te Heesen, Anke und E.C. Spary: »Sammeln als Wissen«, in: te Heesen, Anke und E.C. Spary (Hg.): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung, Göttingen: Wallstein 2001, S. 7–21.
- te Heesen, Anke: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, in: te Heesen, Anke und Anette Michels (Hg.): auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften, Berlin: Akademie 2007.
- te Heesen, Anke: Theorien des Museums zur Einführung, Zur Einführung, Band 398, 2., Hamburg: Junius 2013.
- Tokarczuk, Olga: Unrast, übers. von Esther Kinsky, Zürich: Kampa 2019.
- Uhlig, Peter: »Ensemble WUNDERKAMMER: Alte Musik auf neuen Wegen«, ohne Datum, <https://www.ensemble-wunderkammer.com> (zugegriffen am 21.11.2022).
- Ullrich, Heiko: »Das Odfeld«, in: Götttsche, Dirk, Florian Krobb und Rolf Parr (Hg.): Raabe-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 216–223.
- Ullrich, Heiko: Wilhelm Raabe zwischen Heldenepos und Liebesroman: »Das Odfeld« und »Hastenbeck« in der Tradition der homerisch-vergilischen Epen und der historischen Romane Walter Scotts, Berlin, Boston: De Gruyter 2012.
- Vedder, Ulrike: »Münzen, Bilder, Frauen, Romane. Fontanes Erbstücke«, in: Braese, Stephan und Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): Realien des Realismus: Wissenschaft, Technik, Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa, Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 79–95.

- Vedder, Ulrike: »Museum/Ausstellung«, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Band 7, Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 148–190.
- Vedder, Ulrike: »Zwischen Depot und Display: Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts«, in: Gretz, Daniela und Nicolas Pethes (Hg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 217, Freiburg i.Br.: Rombach 2016, S. 35–49.
- Vitra Design Museum: »Wunderkammer«, ohne Datum, <https://www.design-museum.de/de/ausstellungen/detailseiten/wunderkammer.html> (zugeschrieben am 21.11.2022).
- Völker, Oliver: »Still leben: Stifters Poetiken der Natur«, in: Dürbeck, Gabriele und Christine Kanz (Hg.): Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, Berlin, Heidelberg: Springer 2020, S. 131–148.
- Wagner, Sarah: Die Kunst- und Wunderkammer im Museum: Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute, Berlin: Reimer 2023.
- Walz, Alfred: Weltenharmonie: Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, hg. von Susanne König-Lein, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum 2000.
- Wernli, Martina: »Nabokovs Schmetterlinge und Benjamins Bibliothek. Sammeln als (un-)zeitgemäße Passion«, in: Wernli, Martina (Hg.): Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion, Würzburger Ringvorlesungen, Band 12, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 7–25.
- Westerwinter, Margret: Museen erzählen: Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts, Bielefeld: transcript 2008.
- Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos: physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman Der Nachsommer, Mikrokosmos, Band 80, Frankfurt a.M.; New York: P. Lang 2009.
- Wolf, D.R.: »Wundert euch wieder!«, o.D., <https://www.dr-wolfs-wunderkammer.de/über-uns/wundert-euch-wieder/> (zugeschrieben am 19.10.2022).
- Wolf, Thomas: Brüder, Geister und Fossilien: Eduard Mörikes Erfahrungen der Umwelt, Tübingen: Max Niemeyer 2001.
- Zeller, Christoph: »Magisches Museum«, Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft 46/1 (2005), S. 74–103.
- 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, Deutsch-

land, Europa und die Welt, Fontaneana, Band 13, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 121–138.

Zimmermann, Wolfgang: »Sammlungsgegenstände aus Natur und Technik der Kunstkammer Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1640–1675)«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 629–642.

Zumbusch, Cornelia: »Der Nachsommer«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 98–108.

Objektverzeichnis

»Ainkhürn« (Einhorn), Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. WS XIV 2, <https://www.khm.at/de/object/100590/> (zugegriffen am 12.07.2025).

Automat in Form eines Schiffes, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer Inv.-Nr. 874, <https://www.khm.at/de/object/1b2cf3f904/> (zugegriffen am 12.07.2025).

Bezoar mit Goldfassung, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer Inv.-Nr. 996, <https://www.khm.at/objektdb/detail/87195/> (zugegriffen am 12.07.2025).

Deckelbecher, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer Inv.-Nr. 1113, <https://www.khm.at/objektdb/detail/87312/> (zugegriffen am 12.07.2025).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Korallenkabinett, Kabinettschrank mit Korallen, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Schloss Ambras Innsbruck.....	71
Abbildung 2:	Ole Worm, Frontispiz Museum Wormianum, 1655	75
Abbildung 3:	Caspar Friedrich Jencquel, Titelkupfer Museographia, 1727	86
Abbildung 4 und 5:	Front- und Rückansicht: Abundantia oder Pomona, Leonhard Kern, vor 1647, Kunstkammer Wien	103

Dank

In ihrer Dankesrede zur Verleihung des Wilhelm Raabe Literaturpreises 2018 für »Verzeichnis einiger Verluste« bezieht Judith Schalansky sich auch auf Wunderkammern und hält fest:

»Das Versprechen einer solchen Ordnung ist es, das mich so fasziniert, der kühne und rührende Glaube, die Welt könnte sortiert und abgebildet werden und ihre nahezu unendlich vielgestaltigen Phänomene würden in den Regalfächern eines Dielenschrankes Platz finden.« (Aus: »Welt im Schrank. Dankrede«)

Für mich ist Schalanskys Buch eng verwoben mit meinem Nachdenken über Wunderkammern und Literatur. Manchmal fühlte ich mich dabei selbst wie eine dieser sammelnden Personen, die kühn daran glaubt –, und oft zweifelt – alle Überlegungen der letzten Jahre könnten auf den Seiten eines Buches geordnet werden. Dass dieses Buch nun abgeschlossen ist, verdanke ich einer Vielzahl an Unterstützerinnen und Unterstützern, denen mein herzlicher Dank gilt.

Ich danke meiner Doktormutter Prof. Dr. Ulrike Steierwald für den entscheidenden Impuls zu diesem Projekt, ihr Vertrauen in mich und das gemeinsame Nachdenken über Ordnung und Unordnung. Auch Prof. Dr. Peter M. McIsaac möchte ich danken für seine ausführliche Rückmeldung zu meinem Vortrag an der University of Michigan, Ann Arbor, der zu einem beständigen Austausch über die Wunderkammer in der Literatur wurde, und für den Begriff der »mentalen Hybride«, den er im Gespräch über Stifters *Nachsommer* anbrachte. Prof. Dr. Wolfgang Kemp danke ich für sein Interesse an meinem Projekt, unsere Gespräche über kunsthistorische Perspektiven auf die Wunderkammer und seine Empfehlungen. Außerdem danke ich Dr. Marion Steinicke für den Begriff der *Denkfigur*.

Viel Zeit und Raum für das Nachdenken über die Wunderkammer bot mir die Kunstammer des Kunsthistorischen Museums in Wien. Ich bedanke mich bei Dr. Fritz Fischer und Dr. Katja Schmitz-von Ledebur für ihre Gastfreund-

schaft und die Hinweise rund um die objektgestützte Erschließung von frühneuzeitlichen Sammlungen. Für den Hinweis auf die Schnitzerei *Abundantia/Pomona* bedanke ich mich bei Dr. Konrad Schlegel. Auf Basis seines Artikels im Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums und seiner großen Bereitschaft, meine anschließenden Fragen zu beantworten, konnte ich ihre Bedeutung für die Betrachtung von Kunst und Natur innerhalb der Wunderkammer nachvollziehen. Bei Dr. Paulus Rainer und Dr. Franz Kirchweger bedanke ich mich für spannende Hinweise, vor allem auf die historischen Museumsführer.

Vielen Dank an Sara Maas, Hannah Beck und Gernot Böhme für hilfreiche und einsichtsvolle Kommentare zu frühen Versionen einzelner Kapitel meiner Dissertation.

Dieses Projekt wurde gefördert von der Stiftung der deutschen Wirtschaft gGmbH (sdw) aus Mitteln der Begabtenförderung des BMFTR. Ich bedanke mich bei der Stiftung dafür, dass sie durch ihr Vertrauen, ihre ideelle und finanzielle Unterstützung dieses Projekt ermöglichte und mir damit einen unermesslichen Erfahrungsschatz und ein bis heute stets bereicherndes Netzwerk bescherte. Ganz besonders möchte ich Prof. Dr. Maurice Saß danken, der mich als Mentor innerhalb des Stiftungsnetzwerkes in der entscheidenden Phase der Promotionszeit mit Weit- und Klarsicht unterstützte.

Meine Freundinnen und Freunde standen mir unermüdlich zur Seite, danke! Ganz besonderer Dank gilt Patrick Malchow, der dieses Buch in verschiedenen Stadien der Genese mit fokussiertem Blick korrigiert hat, sowie Lena Bergmann und Gabriela Stapel, die zusätzliche Korrekturen übernahmen.

Leonie Peters, meiner Doktorschwester und engen Unterstützerin auf dem gemeinsamen Weg, danke ich für ihre Freundschaft, ihre Motivation und ihre mutigen Impulse im akademischen Trubel.

Ich danke von Herzen meiner Familie für ihren Glauben daran, dass ich dieses Projekt meistern würde. Ein letzter großer Dank gilt Hendrik Schur, der mich in allen Bereichen rund um dieses Projekt und darüber hinaus bedingungslos unterstützt.