

1 Fontanes *musées imaginaires et réels*

Theodor Fontanes Texte sind voller gesammelter Objekte: Gemälde, Fotografien, Erotika, ornithologische Präparate, Tabakdosen, archäologische Artefakte werden in privaten oder institutionalisierten Sammlungen zusammengetragen, besichtigt und besprochen. In seinen journalistischen, biografischen und fiktionalen Schriften werden immer wieder Galerien, Ausstellungen, Museen besucht, Alben durchblättert, zoologische Gärten erwähnt, Sammelsurien präsentiert. Kein Wunder, gilt doch das 19. Jahrhundert angesichts seiner Dingfülle und ausdifferenzierten Museumstypen, seiner Welt- und Gewerbeausstellungen sowie Kunstsalons, Archive und Panoramen als warenfetischistisches Industrie- und Welthandelszeitalter und als große Epoche bürgerlicher Museums- und Erinnerungskultur samt deren ausgefeilter „Technik der Veranschaulichung“ (Benjamin 1972, 527).

In den Museen, Weltausstellungen und Privatsammlungen sind Objekte versammelt, die – je nach Sammlungstypus – die historische oder zeitgenössische Wirklichkeit repräsentieren sollen und darin zugleich das Imaginäre von Realien und Realismus ablesbar machen. Für die vielschichtige Bedeutung dieser Objekte sind Sammlungsordnungen, Archivbegehren und visuelle Kultur ebenso unabdingbar wie die Gleichzeitigkeit von Materialität und Imaginärem, von Präsenz und Verweisungszusammenhang, die die gesammelten Dinge auszeichnen. Dies gilt für jedes ausgestellte Objekt, denn dass „es woanders weg ist, fehlt, also der Hinweis auf einen anderen Ort und eine andere Zeit, ist die erste Signifikanz, die dem Stückchen Materie zufließt, das da im Museum zu sehen ist“ (Pazzini 1998, 314). Insofern also die Dinge in Museen bzw. Ausstellungen präsent sind, fehlen sie woanders. Diese zunächst banal anmutende Feststellung besagt, dass die gesammelten Dinge Bedeutung gewinnen, weil sie auf Anderes verweisen: auf andere Orte, Zeiten und Kontexte, aus denen sie kommen; auf die Wege, die sie – als Beute, Ware, Reliquie, Wegwurf, Erbstück – zurückgelegt haben; auf die Prozesse der De- und Rekontextualisierung, die in Sammlungen und Museen wirksam sind; auf die Techniken der Medialisierung und Inszenierung, durch die die Dinge zu Semiophoren werden;¹ nicht zuletzt auf Lücken und Leerstellen – auf das, was fehlt.

¹ Im Zusammenhang mit der Mehrdeutigkeit von Objekten hat Krzysztof Pomian den Begriff der Semiophoren geprägt, die „einen materiellen und einen semiotischen Aspekt“ aufweisen: Unter Beibehaltung ihrer materiellen Form vermögen sie nicht nur wechselnde Bedeutungen zu übernehmen, sondern auch auf etwas zu verweisen, „das augenblicklich nicht da ist“ oder überhaupt „als unsichtbar gilt“ (Pomian 1988, 84).

Über solche allgemeinen Bestimmungen hinaus sind Sammelobjekte und -institutionen insbesondere im Realismus von auffallender Virulenz. Denn hier verweist die Frage nach der Bedeutsamkeit von Dingen auf das Dilemma des Realismus, dass nichts von dem, was er aufnimmt, außerhalb von Zeichensystemen existiert – und sei es in Form des Wirklichkeitseffekts eines Objekts, das in einem Text vermeintlich bedeutungslos ‚einfach nur da‘ ist, aber gerade dadurch Realität evoziert.² Mehr noch, anhand von gesammelten und ausgestellten Realien mitsamt den genannten Verweisungs- und Inszenierungsprozessen zeigt sich, dass die zeitgenössische Wirklichkeit des Realismus durch popularisierte Medien- bzw. Wahrnehmungstechniken und das kollektive Imaginäre unhintergebar geprägt ist. Hier spielen die Weltausstellungen seit 1851 mit ihren illusionistischen und narrativen Ausstellungsformen sowie ihren modernen Medienverbünden eine ebenso zentrale Rolle wie die neuen Museumskulturen des 19. Jahrhunderts; konsequenterweise spricht Walter Benjamin nicht nur von der Weltausstellung als „Phantasmagorie“ (Benjamin 1982b, 50), sondern auch von den „Ausstellungen der Industrie als geheimes Konstruktionsschema der Museen“ (Benjamin 1982a, 239).

Fontane hat solche Prozesse der Auf- und Umwertung, De- und Rekontextualisierung, Aufladung und Entleerung von Dingen, die für seine zeit-, medien- und kulturdiagnostischen Interessen zentral sind, intensiv beobachtet. Zudem thematisiert er in seinen Texten die unterschiedlichsten Sammlungen, Ausstellungen und Museen: nicht nur in Bezug auf deren Objekte, sondern auch mit Blick auf die Sammlungsprinzipien und -zwecke, die national- und erinnerungspolitischen Dimensionen, das subjektive und passionierte Sammeln und Betrachten. Den literarischen Herausforderungen des Realismus als einer durch Dinge und Medien geprägten Wirklichkeit begegnet Fontanes ‚museales Erzählen‘,³ indem es ein vom Imaginären nicht zu trennendes Reales mithilfe narrativierter Wahrnehmungs- und Sinnstiftungsprozesse inszeniert. Über die Frage hinaus, welche Museen und Ausstellungen Fontane wie beschreibt oder welche Sammlungen ihn warum faszinieren, ist also die Verschränkung von Realem und Imaginärem sowohl für „das komposite Medium ‚Museum‘“ (Graevenitz 2014, 212) als auch für Fontanes literarischen Realismus entscheidend. Darauf weist Gerhart von Graevenitz (2014, 218–219) hin, wenn er die Gleichzeitigkeit einer „entschiedene[n] Hinwendung zur modernen Wirklichkeit in ihren technischen und gesellschaftlichen Erscheinungsformen“ und einer Ästhetik der „Übertragungs- und Verhüllungsprogramme“ nicht nur dem Poetischen Realismus zuschreibt, sondern auch dem Imaginären der Moderne: „Ingenieurtechnik, Fabrikwelt, neue Medien und Globalisierung finden sich zusammengedrängt im Epochenereignis der Londoner

² Roland Barthes betont die grundsätzlich „kodifizierte Natur des Objekts“ und erläutert, es gebe im Sozialen kein Objekt außerhalb von Sinngebung: „Sobald ein nicht signifikantes Objekt von einer Gesellschaft übernommen wird – und ich sehe nicht, wie dies nicht sein könnte –, funktioniert es zumindest als Zeichen des Insignifikanten“ (Barthes 1988, 196).

³ Zu Konzept und Praxis eines musealen Erzählens vgl. Stapelfeldt u. a. 2020.

Weltausstellung, das mit seinem Medium ‚Glaspalast‘ zugleich ein Epochenereignis für die neuen Formen des kollektiven Imaginären darstellt.“

In Bezug auf Fontane ist mehrfach vom imaginären Museum bzw. vom *musée imaginaire* gesprochen worden. Obwohl hier ein von André Malraux geprägter Begriff zitiert wird, bezieht sich die Fontane-Forschung nicht auf Malraux' mediales Modell der Kunstgeschichtsschreibung, wie er es in *Le musée imaginaire* (1947) entwickelt hat. Darin zielt er – im Anschluss an Benjamin – auf das Museum im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und zeigt, wie der spezifische Einsatz der fotografischen Reproduktion „des arts fictifs“ (Malraux 1947, 27) schafft. Denn durch Rahmung, Aufnahmewinkel und bewusste Ausleuchtung wird eine homogenisierende Sicht auf das fotografisch reproduzierte Kunstwerk hervorgebracht, die es – z. B. in Bildbänden oder Katalogen – ermöglicht, disparate Objekte aus unterschiedlichen Kontexten, Kulturen und Epochen in diachrone oder synchrone Folgen einzureihen: eine tendenziell universelle Zusammenstellung von abgebildeten Objekten unterschiedlichster Provenienz zu einer Art totalem Museum, „Malraux' super-museum“ (Crimp 1980, 50).

Als *musée imaginaire* bezeichnen Hubertus Fischer und Christoph Wegmann demgegenüber Fontanes imaginäre Bildersammlung und meinen damit sein persönliches „Bildgedächtnis“ (Fischer 2016, 109)⁴ bzw. seinen „Bilderschatz“ (Wegmann 2019, 12),⁵ die sich aus der Geschichte der Künste und Medien ebenso speisen wie aus der visuellen Kultur seiner Gegenwart. Die populären und künstlerischen Bilder dieses *musée imaginaire* tauchen flüchtig oder zentral in Fontanes Texten auf und belegen – so Fischer und Wegmann –, wie stark sein Arbeiten durch die von ihm gesehenen Bilder bestimmt ist; ‚imaginär‘ heißt hier also: nicht in real existierenden Sammlungen oder Büchern, sondern in Fontanes Bildgedächtnis vorhanden. Mit anderer Akzentuierung hat Gerhart von Graevenitz Fontanes visuelle Bildung u. a. durch Weltausstellung und Museum als Reflexion auf jenes kollektive Imaginäre der Moderne analysiert, das die soziale Wirklichkeit, die Fontane samt ihren Bedingungen und Folgen so ausdauernd erfasst hat, unhintergebar grundiert.⁶ In den Blick kommen damit zum einen die

4 Vgl. im Zusammenhang: „*Musée imaginaire* bezeichnet [...] in diesem Fall ein durch die Erinnerungskraft gestütztes Bildgedächtnis, das sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte durch den Besuch von Museen, Galerien und Ausstellungen, aber auch von Privatsammlungen und Kunstsalons aufbaut und dann in unterschiedlicher Weise in Erscheinung tritt.“ (Fischer 2016, 109)

5 Vgl. auch: „Fontane besaß selbst nie besonders viele Bildwerke, sein Kopf aber war voll davon. [...] Sie machen den Bestand seines riesigen *Musée imaginaire* aus, das dann in seine Romane eingegangen ist. Die Abteilungen dieses Museums bergen eine Sammlung von nahezu universalem Ausmaß: Alltagsbildchen, Fotografien, Archäologisches, Kunsthandwerkliches, Volkskundliches, Numismatik und Heraldik. Also keineswegs nur hohe Kunst.“ (Wegmann 2019, 15–16)

6 Graevenitz hebt hervor, es sei Fontane und seinen Freunden um „die Fragen nach den Stellungen und Funktionen des neuen Imaginären in der Gesellschaft und Kultur der Moderne“ gegangen, und betont, das *Deutsche Kunstblatt* (mit Fontane als Beiträger) habe „auf seine eigene Weise im Rauschen der kulturellen *faits divers* [darunter 1851 die Londoner Weltausstellung] seine éclats der Kunst- und Kulturentwicklung gestaltet“ (Graevenitz 2014, 185 und 187).

vielen ausstellungs- und museumsgeschulten Ding- und Bildbetrachtungen, die den vom Objekt nicht zu trennenden Vorgang seiner Repräsentation, Wahrnehmung und Deutung ebenfalls beobachten. Zum anderen lässt sich Fontanes Interesse am Imaginären des Realismus auch als Vorwegnahme einiger Einsichten etwa der Freud'schen Psychoanalyse und der Simmel'schen Kulturkritik fassen.⁷

Mit dieser Vervielfältigung der Begriffe des Imaginären und des Realen sind unterschiedliche Anknüpfungen an Fontanes Texte verbunden, denn auf seinerseits vielfältige Weise – thematisch und ästhetisch, in *histoire* und *discours*, vom Notizbuch bis zum Roman – schaltet Fontane sich in die Sammlungs- und Museumsdiskurse seiner Zeit ein. Anhand verschiedener seiner literarischen und journalistischen Arbeiten sollen nun die Dimensionen der Objekt- und Medienkultur, der musealen Sammlungspolitik und Blickregie, der *musées réels et imaginaires* sowie deren Literarisierung untersucht werden: zunächst mit Fontanes Weltausstellungstexten, dann in Bezug auf seine Verfahren eines ‚musealen Erzählens‘, schließlich anhand seiner Überlegungen zu einem eigenen Museumskonzept.

2 Leere und Fülle: Im Crystal Palace der Weltausstellung

Obwohl „der realistische Roman mit der forcierten Visualität seines Stils“ als diejenige literarische Gattung gilt, „die es im neuen Geschäft des globalisierten Imaginären mit so gemischten Medien wie der großen Oper, den Weltausstellungen oder den Museen aufnehmen wollte“ (Graevenitz 2014, 341), sieht der literarische Realismus in der Weltausstellung kein bevorzugtes Sujet. Mit ihren Warenarrangements, globalen Bezügen und enzyklopädischen Ansprüchen wird die Weltausstellung – die erste findet 1851 in London statt – in realistischen Romanen nicht zum Gegenstand, fungiert aber sporadisch als Kulisse oder historische Markierung, etwa bei Wilhelm Raabe oder Emile Zola.⁸ Auch Theodor Fontane hat die Weltausstellung nicht als Romanschauplatz genutzt, doch thematisiert er sie in seinen London-Reportagen der 1850er Jahre. Interessanterweise lässt sich darin eine nicht nur zeitliche Parallele zu Fontanes program-matischer Formulierung des Poetischen Realismus aufweisen, die sich 1853 in *Unsre lyrische und epische Poesie seit 1848* findet. Hier betont er, Realismus bedeute nicht „das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten“, sondern ziele durch „die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens“ hindurch auf „das Wahre“ (HFA, III, Bd. 1, 240 und 242). Das damit postulierte Prinzip

⁷ Vgl. zu entsprechenden Romananalysen beispielsweise Hohendahl und Vedder 2018.

⁸ Vgl. Wilhelm Raabes Roman *Horacker* (1876) oder Emile Zolas *L'Argent* (1891); vgl. dazu Vedder 2018 (der Aufsatz enthält einige der folgenden Überlegungen zu Fontanes Thematisierung der Weltausstellung).

von „Entmischung, [...] Grenzziehung und Ausschluss alles Problematischen“ (Frank 2007, 43) – was für seine spätere Romanproduktion ja gerade kein Leitprinzip darstellt – bildet für Fontanes Überlegungen zur Londoner Weltausstellung eine entscheidende Folie. Denn hier hebt er vor allem die Notwendigkeit hervor, der „Zerfahrenheit unserer Zeit“ (NFA, Bd. 17, 591), für die der Crystal Palace als Hauptschauplatz der Weltausstellung stehe, Maß und Bündelung entgegenzusetzen.

In zwei Artikeln im Kontext der Weltausstellung – *Ein Gang durch den leeren Glaspalast* (1852) und *Kristallpalast-Bedenken* (1856) – widmet sich Fontane der Beobachtung übermäßiger Leere und Fülle, die wiederum Wahrnehmungs- und Darstellungsfragen im Spannungsfeld zwischen Realem und Imaginärem evoziert. Es handelt sich dabei nicht um genuine Ausstellungskritiken; vielmehr besucht Fontane den Crystal Palace erst nach dem Ende der Weltausstellung: zunächst im Jahr 1852 im Hyde Park, als der gigantische Glaspalast bereits leergeräumt ist, und dann 1856 in Sydenham, wo der wiederaufgebaute Glaspalast nun mit zahllosen Exponaten als Ausstellungsstätte fungiert.

Der Crystal Palace ‚überlebt‘ also die Weltausstellung, deren Inbegriff und Zentrum er 1851 darstellt: Auf einer Fläche von 10 Hektar, davon 7 Hektar im Crystal Palace, präsentieren 14.000 Aussteller aus 94 Staaten, Kolonien und Fürsten- bzw. Herzogtümern eine Million Exponate – eine synchronisierende Darstellung der Welt in Form einer überwältigenden Menge an Realien. Dass die *Great Exhibition* zum „poetischsten und weltgeschichtlichsten Ereignis der Zeit“⁹ erklärt wurde, ist Ausdruck der Verknüpfung zwischen einem realistischen, auf materiale Objekte, funktionale Technik und Industriemoderne bezogenen Zugriff auf die Welt einerseits und der Funktion der Weltausstellung als „Leitmedium des neuen globalisierten Imaginären“ (Graevenitz 2014, 210) andererseits. Denn in ihrer ökonomischen Bedingtheit zielt sie auf eine „umfassende Absorption der Außenwelt in einem vollständig durchgerechneten Innenraum“, der zugleich imaginäre Dimensionen aufweist, verkörpert er doch „die Idee eines Gehäuses [...], das geräumig genug wäre, um es vielleicht nie mehr verlassen zu müssen.“ (Sloterdijk 2005, 275) Diese märchenhafte Industriemoderne spiegelt sich in Joseph Paxtons Glaspalast: ein in neuer Bautechnik aus vorfabrizierten – und von vornherein für die spätere Demontage vorgesehenen – gusseisernen Elementen, Holz und Glas geschaffener monumentaler Bau, 563 m lang und 124 m breit mit einem 33 m hohen Glasgewölbe, um die alten Ulmen auf dem Gelände in den Bau zu integrieren. Mitsamt den in ihm ausgestellten Maschinen, Rohstoffen, Produkten und Kunstwerken wird er, eine Art Gesamtkunstwerk, selbst zur Ikone, deren gläserne Wände die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum aufzuheben und die Materialität der ausgestellten Dinge zu überwinden scheinen. Der von vielen Zeitgenossen konstatierte Realitätsverlust beim Besuch der Weltausstellung gründet also nicht nur in der zerstreuen Massenhaftigkeit der Exponate, sondern auch im Synkretismus der künstlich arrangierten Wirklichkeit.

⁹ So der preußische Botschafter in London, Freiherr von Bunsen, zit. nach Geppert 2010, 84.

Die enorme Größe und Aufladung des Crystal Palace sowie die Spannung zwischen Fortschrittsfuror und Orientierungsverlust spielen in Fontanes Reisefeuilleton *Ein Gang durch den leeren Glaspalast* (1852) eine zentrale Rolle. Darin stellt er der vorherigen Reizüberflutung eine nun ebenfalls überwältigende Leere gegenüber. Der Crystal Palace, spektakuläres Sinnbild technischer Herrschaft und industrieller Ästhetik, wird als toter Körper beschrieben, dessen Seele und Geist dahin sind:

Wir treten ein. Wie eine Riesenleiche streckt sich dieser Glasleib aus, dessen Seele mit jenen farbenreichen Shawls und Teppichen entflohn, die einst wie Phantasien ihn durchglühten und dessen geistiges Leben mit jenen tausend Meß- und Rechenkräften dahin ist, die eisern und unbeirrt ihr Urteil fällten. (HFA,III, Bd. 3/1, 12)

Im grotesken Bild der „Riesenleiche“ wird der Glaspalast zum Phantasma, während die Natur, die doch in der Ausstellung des Fortschritts schon überwunden schien, ihre Herrschaft zurückgewinnt:

Unsere Zeit eilt schnell: sie ist rasch im Schaffen wie im Zerstören; noch ein Winter und – das Glashaus ist eine Ruine. Schon dringen Wind und Staub durch hundert zerbrochene Scheiben, [...] schon findet die Spinne sich ein und webt ihre grauen Schleier, die alten Fahnen der Zerstörung. (HFA,III, Bd. 3/1, 13)

Dabei ist es weniger die vertraute Bildlichkeit des Zerfalls (Wind, Staub, Spinnweben) als vielmehr die riesige Leere, die jene Wahrnehmungsschocks noch steigert, die der Glasbau dank seiner extremen Dimensionierung und blendenden Lichtstärke schon während der Ausstellung provoziert hat. Die „bloße Macht des Raums“ (HFA,III, Bd. 3/1, 12) demonstrierend, bedeutet die Leere des Weltausstellungspalastes nun einen umso größeren Schock, einen „*horror vacui* in einem Gebäude, das ein Museum der menschlichen Zivilisation war“ (Braese 2010, 37). Diesen *horror* will Fontane in seinem Text zwar durch launige Bilder abfedern, so dass „dem Ernstesten der Humor nicht fehle“ (HFA,III, Bd. 3/1, 12). Doch durch seine Bildlichkeit als „Riesenleiche“, „Meer“ und „Wüste“ (HFA,III, Bd. 3/1, 12) gerät der leere Crystal Palace in den „Verdacht, das zu sein, was von dieser Zivilisation ‚bleibt‘“ (Braese 2010, 37), mithin Zeuge einer Endzeit statt Ikone des Fortschritts.

Im Umfeld seines frühen Realismusprogramms also, das die „Verklärung“ als wirksames Verfahren eines Poetischen Realismus zur Vermittlung von Wirklichkeit und Bedeutung, von Kontingenz und Repräsentanz propagiert, zeigt sich zugleich Fontanes Skepsis gegenüber einer technisch-globalisierten Moderne sowie gegenüber kultureller Kohärenzstiftung und Kontingenzbeherrschung. Das lässt sich auch seinem Artikel *Kristallpalast-Bedenken* (1856) entnehmen. Hier beschreibt er den wiederaufgebauten und nunmehr mit Exponaten überfüllten Glaspalast als „*ein furchtbares Durcheinander*“, in dem die Vereinigung und Hypertrophierung aller bisherigen Institutionen des Sammelns und Ausstellens nichts als Verwirrung produziere:

Gewerbeausstellungen sind gut, Kunstausstellungen sind gut, zoologische und botanische Gärten, Museen und Galerien, Kunst- und Rüstkammern, alles ist gut und alles ist lobenswert, *aber ein furchtbares Durcheinander aller dieser Dinge* ist eine geistige Parforce-Kur, durch die einige Universalgenies aus dem Volk zu Zierden der Nation geweckt und gebildet werden mögen, während die große Masse nichts davon hat als – Begriffsverwirrung. (NFA, Bd. 17, 589)

Hier äußert Fontane seine deutliche „Kritik“ (NFA, Bd. 17, 587) sowohl am totalisierenden Universalitätsanspruch als auch am Topos der (Volks-)Bildung im Geiste der Weltausstellung, an der der durchschnittliche Besucher „scheitert, der wird nicht klüger, und die Dinge, die er beherrschen will, beherrschen *ihn* und stoßen ihn hin und her“ (NFA, Bd. 17, 589). Zerstreuung, Überforderung und ein unkontrollierbares ‚Eigenleben‘ der Dinge: Über eine konkrete Ausstellungskritik hinaus diagnostiziert Fontane hier zentrale Dilemmata der Moderne und ihrer Überblendungen von Realem und Imaginärem. Ob die am Schluss der *Kristallpalast-Bedenken* geforderte Orientierung an „Maß und Gesetz“ und am „Sinn für das Schöne“ tatsächlich hilfreich sein kann gegen die „Zerfahrenheit unserer Zeit“ (NFA, Bd. 17, 591), sei dahingestellt. Fontane selbst wird in seinen späteren Texten weniger maßvoll erbaulich als vielmehr ambivalent vielstimmig die Phänomene und Diskurse der Moderne zur Diskussion stellen – und nicht zuletzt durch sein ‚museales Erzählen‘ in sie intervenieren.

3 Museales Erzählen im Realismus

‚Museales Erzählen‘ meint nicht nur ‚vom Museum erzählen‘, sondern zielt mehr noch darauf, nach museums- und sammlungsspezifischen Formen des Erzählens zu fragen (Stapelfeldt u. a. 2020). Auf welche Weise also werden gesammelte Objekte im Museum und in der Literatur bedeutsam; welche Rolle spielen museale Konzepte und Praktiken in poetischen Texten; in welchem Verhältnis stehen Sammlungsnarrative und literarische Schreibweisen? Anhand einiger Texte Fontanes sollen nun Museumsbesuche, Dingbeobachtungen und Sammlungsfragen im Kontext zeitgenössischer Museumsdiskurse erörtert werden, wobei das Augenmerk auf vier Erzählweisen liegt: Liste und Aufzählung; Geschichtenkerne und Objektbiografien; Vor Augen stellen; Museumskritik.

Liste und Aufzählung. Fragt man nach Schreibweisen des Sammelns und Ausstellens, so springt Fontanes probates Mittel der Liste und der Aufzählung ins Auge, das zahlreiche seiner aufgezeichneten bzw. erzählten Museums- und Ausstellungsbesuche prägt. Während Listen von Objekten beispielsweise in Fontanes Notizbüchern als Gedächtnisstütze fungieren, finden sich in vielen Ausstellungsberichten längere Aufzählungen. So verzeichnet Fontane am 22. März 1877 im Berliner Hohenzollern-Museum (im Schloss Monbijou) auf 28 Seiten seines Notizbuchs das Gesehene bzw. Aufzeichnungswürdige: Bildnisse, Gegenstände, Namen- bzw. Porträtreihen. Zum Teil sind die aufgelisteten Items mit Nummern versehen, wobei die Nummerierung

raumweise neu ansetzt und so das Nacheinander der durchschrittenen Raumfolge *und* der textuellen Aufzeichnung betont. So heißt es etwa: „11. Schreibtisch der Elisabeth aus Charlottenburg u. aus Sanssouci [nächstes Blatt:] Königin Luisezimmer. Portraits. 22 Stück. Einige sehr hübsch. 2. Büste der Luise u. Friderike (Schwester) 3. Eltern der Königin.“ (F–Notizbücher, B10, 3r–4r)¹⁰ Die Listenform ist nicht nur dem Kleinformat des Notizbuchs geschuldet, sondern entspricht der inventarischen Erfassung der ausgestellten Artefakte.

Für die Textgattung des Inventars lassen sich zwei Muster in Anschlag bringen: nach Räumen oder nach Sachgruppen gegliedert (Löffler 1977). Die räumliche Gliederung spart Zeit, denn die vorhandenen Gegenstände werden Raum nach Raum ohne weiteres Ordnungsprinzip aufgezählt. Eine solche Auflistung bildet den Begriff des Inventars ab: *invenire*, vorfinden. Für Fontane ist das Raumprinzip sicherlich auch – über Zeitersparnis und Notation des Vorgefundenen hinaus – insofern nützlich, als es das Nachzeichnen eines die Räume durchstreifenden Museums- bzw. Ausstellungsbesuchs erlaubt: „Der simulierte ‚Gang‘ durchs Museum spricht die Wahrnehmungsgewohnheiten der Besucher an, eingebettet in ihre sozialen Dispositionen.“ (Graevenitz 2014, 211–212)¹¹ So lässt sich in vielen Ausstellungsberichten beobachten, wie Fontane seine – als bürgerliches Publikum des 19. Jahrhunderts ja museumskundigen – Leser*innen von Raum zu Raum ‚mitnimmt‘, um ihnen das Beschriebene szenisch vor Augen zu stellen.¹² Beispielsweise heißt es in Fontanes Bericht zur *Berliner Kunstausstellung* (1866): „Wir leisten dabei auf jede Gruppeneinteilung wie Historie, Genre, Landschaft Verzicht, und einfach von Raum zu Raum schreitend, beginnen wir mit dem ersten Saal.“ (NFA, Bd. 23/1, 348) In solchen textuellen Ausstellungs- und Museumsbesuchen konvergieren also – nicht zuletzt als „Schule des Sehens“ (Aus der Au 2017, 24)¹³ – das am Raum orientierte inventarische Prinzip und Fontanes szenisches Schreiben.

Gilt es hingegen, ein ‚Zuviel‘ qualitativ zu bändigen und Aufzählungen nicht endlos fortzuführen, lassen sich Anlehnungen an das inventarische Sachgruppenprinzip beobachten, wenn Objekte in Gruppen zusammengefasst und bewertet werden, so etwa in Fontanes Tagebucheintrag zum Londoner Sir John Soane-Museum:

¹⁰ In den Zitaten aus den Notizbüchern (hier und im Folgenden) sind Unterstreichungen getilgt und Geminationsstriche über Nasalen aufgelöst.

¹¹ Graevenitz spricht hier von Berichten im *Deutschen Kunstblatt*, deren Musterhaftigkeit für Fontanes Kunstbetrachtung und -beschreibungen auch in dieser Hinsicht erkennbar ist.

¹² Dieses Schreibverfahren kennzeichnet auch das „Programm der Wahrnehmungsschulung“ (Hoffmann 2011, 116) in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (die auch Sachgruppen-Passagen enthalten, z. B. die Auflistung der Kunstschatze im Herrenhaus zu Radensleben als „Altitalienische Bilder“, „Anderweitige Bilder und Kunstschatze“ sowie „Schinkelsche Jugendarbeiten aus der Zeit von 1796 bis 1803“, GBA–Wanderungen, Bd. 1, 44–50).

¹³ Für die Ausstellungsberichte hält Carmen Aus der Au (2017, 24) die „Publikumsorientierung von Fontanes Texten“ fest, „zumal er Kunstgespräche in die Beschreibungen einfügt oder suggeriert, mit dem Besucher durch die Ausstellung zu schreiten“.

Viel Quackelei, überflüssiger Raritätenkram und jene Absichtlichkeit die verstimmt; nichtsdestoweniger *sehr* interessant. Es ist kaum alles aufzuzählen, was mit Recht die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. An der Spitze 12 Bilder von Hogarth (4 „the Election“ und 8 the Progress of the Rake) zwei wunderschöne Canaletto's, ein berühmter Reynolds (Sir Joshua) (the snake in the grass) ein riesiger aegyptischer Alabaster-Sarg, kostbare handschriftliche Bücher mit Titelbildern von der Hand großer Meister, mächtige Entwürfe Sir John Soane's selbst etc. (GBA-Tagebücher, Bd. 1, 132)

Zusammengehalten werden die aufgezählten Objekte durch ihren gemeinsamen Ort – das Museum –, durch ihren aufmerksamen Betrachter und sein Tagebuch sowie durch ihre betonte Auszeichnung (wunderschön, berühmt, riesig, kostbar, mächtig) gegenüber „Quackelei“ und „Raritätenkram“. Darüber hinaus ist es die Enumeration als Schreibverfahren, die die distinkten Elemente nicht nur in musealer, sondern auch in rhetorischer Hinsicht egalisiert und damit den Fliehkräften heterogener Objekte entgegenarbeitet. Allerdings kann das Aufzählen seinerseits für „Aufsplitterung, Diffusion, Tendenz zur Formlosigkeit“ (Mainberger 2018, 95) sorgen, was Fontane hier durch ein abschließendes „etc.“ zu unterbinden sucht, während er an anderer Stelle sich gezwungen sieht, „an drei Vierteln des Vorhandenen vorüberzugehen [...], um diesem Aufsätze nicht über Gebühr einen katalogartigen Charakter zu geben“ (GBA-Wanderungen, Bd. 1, 179–180), sprich: nicht in unendliches Aufzählen und damit in die Unlesbarkeit zu geraten. Was Sabine Mainberger (2018, 96) für eine enumerative Poetik festhält, lässt sich auf Fontanes museales Erzählen beziehen:

Das parataktische, koordinierende Verfahren der Aufzählung steht in Spannung zum syntagmatischen Verketteten und zum subordinierenden Verfahren des Satzes, die Disjunktion der aufgezählten Elemente in Spannung zum gesprochenen oder geschriebenen Fließtext.

Solche Spannungsverhältnisse kennzeichnen Fontanes museales Erzählen insgesamt: Darin werden Sammlungsmuster und -disparitäten, Leere und Übermaß, Museumskonzepte und -kritik nicht nur thematisiert, sondern kommen auch in diversen Schreibverfahren von der Nummernliste bis zum „Vielheitsroman“¹⁴ zur gegenstrebigten Darstellung.

Geschichtenkerne und Objektbiografien. Was an der nummerierten Liste aus dem Hohenzollern-Museum zudem auffällt, ist ihre betonte Sachlichkeit der Bezeichnung, die bis auf ein wiederholtes „hübsch“ oder „interessant“ zumeist unkommentiert bleibt. Szenische Narrativierungen sind also den Listen nachgelagert, finden sich aber in manchen aufgelisteten Geschichtenkernen bereits angelegt, wenn Fontane das Listenprinzip für genauere Ausführungen oder weiterführende Fragen nutzt. Ein Beispiel findet sich in den *Wanderungen* in der Beschreibung der Sammlung des Superintenden Kirchner in Walchow. Hier folgt auf eine nummerierte Aufzählung museali-

¹⁴ Vgl. Fontanes Plädoyer für den „Vielheitsroman, mit all seinen Breiten und Hindernissen, mit seinen Porträtmassen und Episoden“ (FHey, 133).

sierter Objekte samt Fundort – „1. ein Tierkopf von Bronze (wahrscheinlich Ornament an dem Wagen eines Opferpriesters); 2. ein Sandalensporn von Bronze, gefunden bei Frankfurt a. O.; 3. ein goldener Fingerring, blank, gefunden in der Prignitz [...]“ (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 367) – die summarische Nennung von „Armringen, Broschen, Kelten, Paalstäben etc.“, deren Fundort interessanter sei als ihr Wert:

Einerseits die verhältnismäßig große Zahl, andererseits der Umstand, daß sie bunt durcheinandergewürfelt an einer und derselben Stelle lagen, gibt ein Rätsel auf. Von einem Begräbnisplatze kann keine Rede sein. Superintendent Kirchner nimmt an, es sei hier ein römischer Händler mit seinem Karren voll Bronzeschmuck verunglückt. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 368)

Das „Rätsel“ der Objektbiografien steht hier im Kontext archäologischer Forschung und wissenschaftlicher Hypothesen, wie Fontane hervorhebt:

Superintendent Kirchner ist nicht bloß ein Sammler nach Art so vieler seiner Amtsbrüder, die nur im Vorhofe der Wissenschaft, speziell der Altertumskunde, wohnen; er gelangt vielmehr zu *Schlüssen* aus dem Gesammelten, und *hier* liegt der Unterschied zwischen Wissenschaftlichkeit und Liebhaberei. Die Mappen, die Schubfächer, die Glaskästen sind ihm nicht Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck, und der historische Sinn [...] erwies sich siegreich in ihm über die bloße Kuriositätenkrämerei. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 366–367)

Das objektbiografische „Rätsel“ steht aber auch im Kontext musealen Erzählens, ist doch das angenommene Wagenunglück zugleich ein narrativer Kern, der zwar hier nicht ausgeführt wird, aber doch „narrativen Mehrwert“ (Ritter 2020, 25) erzeugt.

An anderer Stelle werden Objektbiografien ausführlicher narrativiert, um sowohl die Provenienz einzelner Artefakte zu erörtern als auch erzählenswerte Dinggeschichten zu entfalten. Dafür kann die Geschichte eines Correggio-Gemäldes stehen, wiederum aus den *Wanderungen*. Der Besuch in Karwe setzt geradezu romanhaft ein:

An dieses *Schilfufer* knüpft sich eine Geschichte, die uns am besten in das starke und frische Leben einführt, das hier ein halb Jahrhundert lang zu Hause war und von dem ich Gelegenheit haben werde manchen hübschen Zug zu erzählen. [–] Es war im Jahre 1785. Der Sohn des alten Zieten auf Wustrau war Cornet im Leibhusarenregiment seines Vaters, und der Sohn des alten Knesebeck auf Karwe war Junker im Infanterieregiment von Kalkstein [...]. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 24)

Nach der lebhaft erzählten „Geschichte von der Seeschlacht bei Karwe“ betreten „wir“ Park und Herrenhaus, wo einst der frühere Junker, Protagonist der Seeschlacht-Geschichte, „den toten Dingen [...] zu einem poetischen Leben verholfen hat“ (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 26). Das Register des ‚poetischen Lebens‘ wird also etabliert, bevor „eine Kopie des Correggioschen Christuskopfes auf dem Schweißstuche der heiligen Veronika unsere Aufmerksamkeit fesselt“ (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 30). Dies geschieht offenbar weniger aus ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Gründen – die werden jedenfalls nicht angeführt –, sondern aufgrund der Geschichte des Gemäldes: „Das Original bildet jetzt [...] eine Zierde unseres Berliner Museums. Früher hing

es im Wohnzimmer zu Karwe, an derselben Stelle, die sich jetzt mit der bloßen Kopie behelfen muß. Interessant ist es, wie das Original in den Besitz der Familie kam.“ (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 30) Es folgt die Objektbiografie des Museumsstücks zwischen Raub, Kauf und Tausch, zwischen Original und Kopie, Sehen und Verbergen, Gewinn und Verlust. Denn Feldmarschall von dem Knesebeck kaufte das Gemälde in Rom von einem Trödler und schmuggelte es, als es sich als gestohlen herausstellte, über die italienische Grenze:

Knesebeck begriff die Gefahr und traf seine Vorkehrungen. Das Bild ward in ein Wagenkissen eingenäht, und der glückliche Besitzer, der bis dahin kaum selber gewußt haben mochte, *was er besaß*, nahm auf seinem neuen Schatze Platz und brachte so sein schönes Eigentum glücklich über die Alpen. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 30–31)

Das Nebeneinander aus Anspielungen auf strategisches Geschick – mithin auf Knesebecks militärischen und diplomatischen Ruhm – und profanen Kalauern („*was er besaß*“) kennzeichnet die Geschichte, die zugleich eine Anekdote über Knesebeck und eine Objektbiografie des Museumsstücks ist. Hans Blumenbergs Charakterisierung der Fontane’schen Anekdote trifft auch hier zu: Sie „mythisiert ihre Helden und ‚Subjekte‘ nicht“, sondern „reduziert ihre Distanzen auf vertrauliche Nähe, ihre historische Größe im Guten wie im Bösen auf moralische Bedenklichkeit“ (Blumenberg 2002, 160). Dem entspricht die Fallhöhe der Objektbiografie zwischen ausgestellttem Kulturgut und verborgener Fehler- bzw. Schmuggelware. Entsprechend ‚bedenklich‘ ist auch der Weg von Correggios Gemälde aus Knesebecks Privatbesitz ins Berliner Museum. Zwar sollte es als Geschenk an den preußischen König die Verbindungen zum Königshaus „unwandelbar“ befestigen:

Friedrich Wilhelm III. akzeptierte in Gnaden das Geschenk und willigte gern in Erfüllung des *einen* Wunsches, den Knesebeck bei Überreichung des Bildes geäußert hatte, „daß dasselbe nämlich unwandelbar in der königlichen Hauskapelle verbleiben möge.“ (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 31)

Doch war die Verknüpfungsfunktion des geschenkten Objekts nicht von Dauer, denn Knesebecks Wunsch wurde „entweder vergessen oder [...] absichtlich geändert“, so dass Correggios Gemälde nun „*nicht* mehr der Hauskapelle, sondern dem Bildermuseum“ zugehört (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 31). Nicht Knesebeck, sondern Fontane verhilft also ‚den toten Dingen zu einem poetischen Leben‘, indem seine literarische Objektbiografie das wandernde Sammlungsstück in den Mittelpunkt stellt. Eine ähnliche Poetisierung gesammelter Dinge konstatiert Walter Benjamin (1999, 389) in seiner *Rede über das Sammeln*, denn was der passionierte Sammler erzähle, sei „das Schicksal seines Gegenstandes“: Geschichten von Erwerb und Verlust, Herkunft und Vorbesitzern, Bedeutung und Umwertung, die sich als Dingbiografien zu „einer magischen Enzyklopädie“ im Zeichen eines ‚Lebens‘ der Objekte versammeln.

Die Wege eines Objekts durchmessen aber nicht nur Zeiten und Räume, sondern auch Texte. Dies veranschaulicht ein Artefakt, dessen Weg durch verschiedene Texte in Fontanes Notizheft zum Ruppiner Museum 1873 beginnt:

Nun die Alter-Thümer. 1. eine eiserne Hand, gefunden in Alt-Ruppin (aber wo und worin). Reicht bis an den Ellbogen, ist aber klein und scheint einem Kinde oder Knaben gedient zu haben. [...] 3. Ein kleiner Halsring mehr wie aus dickem bronzenen Draht gewunden. (Woher?) [...] 6. Der berühmte bronzene Wagen. Achse, drei Räder 4 Schwäne und zwei andre, die halb Hörner sind (F–Notizbücher, A2, 31r–32v).

Dass es hier schon um mögliche Anknüpfungen für ein späteres Erzählen geht, zeigen die notierten Fragen und Überlegungen. Es ist dann der „berühmte“ Wagen mit der Nummer 6, der von der Listennotiz, erweitert um archäologische Reflexionen und historische Spekulationen, sowohl in die *Wanderungen* als auch in Pfarrer Seidentopfs Sammlung im Roman *Vor dem Sturm* transponiert wird. Dabei reichert der Wagen objektbiografische Details und wissenschaftlichen Wert an, indem Beschreibung und Forschungsdiskussion in den *Wanderungen* betont nüchtern gehalten sind, während sie im Roman literarische Funktion gewinnen. So heißt es in den *Wanderungen*:

Dieser *bronzene Wagen* wurde 1848 beim Frankfurt-Drossener Chausseebau ausgegraben und kam durch Kauf an den damals noch lebenden Grafen Zieten in Wustrau. Der Wagen, neun Zoll lang und viereinhalb Zoll hoch, besteht aus drei auf einer und derselben Achse gehenden Rädern und einer gabelförmigen Deichsel. Die Räder haben vier Speichen; die Deichsel, nach *innen* gekehrt, ruht auf der Achse des Wagens, der, wie ein moderner Perambulator, ein *Stoßwagen* ist. [...] Kirchner vermutet in ihm einen Wagen *Thors*, der, bei dem Kultus dieses Gottes, in Priesterhand seine Verwendung fand; Lisch bezeichnet ihn als ein Symbol beziehungsweise als ein Attribut Wodans oder Odins. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 196–197)

Beobachtung, Vermessung und Forschungsreferat loten Wert und Bedeutung des Sammlungsstücks aus, die allerdings unscharf bleiben. Die Produktivität *und* Begrenztheit des archäologischen Wissens inszeniert dann der Roman *Vor dem Sturm*, wenn Pastor Seidentopf, ein „archäologischer Enthusiast“ und „Tendenzsammler“ mit „heidnische[m] Museum“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 100), einen kleinen Bronzewagen als Geschenk erhält, der sogleich als Streitobjekt zwischen germanischer und slawischer Vorgeschichte herhalten muss. So wird aus dem knapp aufgelisteten Exponat des bronzenen Wagens im Notizbuch über die sachbezogene Erörterung des Fundstücks in den *Wanderungen* dann eine erzählerisch gesättigte Szene im Roman. Sie bildet nicht nur „ein Beispiel für Fontanes beliebtes Verfahren, seine Figuren und deren Argumente im Ungewissen zu halten“ (Häntzschel 2016, 282), sondern auch, über die Figurenebene hinaus, ein vielschichtig literarisiertes „Moment der Weltwahrnehmung, der potentiellen Offenheit archäologischer Inventarisierung und Interpretation sowie der mitunter zweifelhaften Rolle akademischer Geschichtswissenschaft“ (Ritter 2020, 28).

Vor Augen stellen. Fontanes Beschreibungen von Museen, Galerien, Ausstellungen zeichnen sich häufig durch ihren szenischen Charakter aus und sind sowohl

im Rahmen der starken Visualität im Realismus als auch im Kontext des musealen ‚Zeigens‘ zu betrachten. Auch wenn Wahrnehmungsprozesse in Museen oder Weltausstellungen keineswegs auf den Sehsinn beschränkt sind, ist doch das Visuelle vorherrschend. Museale Objekte können sogar eine „inevitable scopophilia“ (Preziosi 1994, 144) hervorrufen: eine unwiderstehliche Schaulust, auf die hin die Präsentationen und Narrative im Museum berechnet sind. Was aber in den Objekten gesehen wird – Schätze oder Trödel, Fremdes oder Eigenes, Nahes oder Fernes –, ist an die medien-, sozial- und subjekthistorischen Bedingungen ihrer Inszenierung und Ausstellung geknüpft.

Damit ist zum einen der vehemente Zuwachs an Sehmöglichkeiten im 19. Jahrhundert angesprochen, der die betrachteten Sammlungsobjekte kategorial verändert. So vermerkt Fontane zu den vom Maler G. S. Rösel gesammelten „Kuriositäten“ in Bornstedt, wo er, „zu [s]einer freudigsten Überraschung, ein ganzes Museum von Röselianas vorfand“ (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 265): „Alle diese Dinge sind heute, wo jeder dritte Mensch in Rom und Neapel war, zu wertlosem Trödelkram geworden. Vor fünfzig Jahren hatten sie noch einigermaßen eine Bedeutung.“ (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 267) Zum anderen ist die historische und kulturelle Bedingtheit des Visuellen anhand einzelner Elemente musealer Inszenierungen zu erkennen. Dazu zählt beispielsweise das Ausstellungsmobiliar, wie es im Schloss Kunersdorf als gläserner Kasten die gesammelten Objekte nicht nur bewahrt, sondern zielführend dem Blick des Betrachters aussetzt:

Was aber unser Interesse lebhafter [als die benachbarten Bildnisse] in Anspruch nimmt, das ist ein großer pultartiger Schrank, der in seinen verschiedenen Kästen und Fächern alles das umschließt, was sich auf den Generalmajor von Lestwitz bezieht. Das ganze Arrangement erinnert mehr oder weniger an die großen Glaskästen, in denen man in England (im Britischen Museum, im Greenwich-Hospital, in Abbotsford etc.) allerhand Erinnerungsstücke an historische Persönlichkeiten, zum Beispiel an Nelson, Walter Scott oder Sir John Franklin, auszustellen pflegt. Auch unsere „Kunstkammer“ hat ähnliches. [–] In diesem Lestwitz-Schränke, dessen oberer Teil aus ebensolchem Glaskasten besteht, befinden sich folgende Gegenstände: [...] (GBA–Wanderungen, Bd. 2, 189)

Fontane schildert hier, in den *Wanderungen*, einen Schrank, der als ‚Zeigemöbel‘ das Betrachten der gesammelten Objekte anregt, die er als ‚Schließmöbel‘ zugleich schützt,¹⁵ weil er teils aus Glas, teils aus Holz besteht. In seinem Notizbuch hat Fontane den oberen gläsernen Teil dieses Schranks in Kunersdorf noch genauer beschrieben, und auch die ausgestellten Objekte werden in den Notizen nicht nur aufgezählt (wie in den *Wanderungen*), sondern in ihrer Platzierung in der Vitrine benannt:

¹⁵ „Bei *Zeigemöbeln* handelt es sich um solche, die eigens für die Präsentation von Objekten hergestellt werden. [...] *Schließmöbel* dagegen dienen der sicheren Verwahrung von Objekten, mehr noch: Es ist ihre Aufgabe, Zugang und Einsicht zu verhindern.“ (te Heesen und Michels 2007, 11)

Dieser Glaskasten (die obere Hälfte des Ganzen) ist in 3 Theile getheilt, wie ein Klappaltar, wo die beiden Flügel, die Hälfte der Breite des Centrums haben – Im Centrum befindet sich groß und sauber ausgeführt der Schlachtplan von Torgau, der Lestwitz-Tag. Daneben, in den kleinen Flügeln, Mappen 1) mit Schlachtplänen [...] 2) mit Dispositionen, Manöverplänen [...] (F-Notizbücher, A5, 30v–31r)

Offensichtlich handelt es sich um einen „klassische[n] Sammlungs- und Präsentationsschrank für wissenschaftliche Dinge, [...] im oberen Teil mit Glas versehen und im unteren mit durch Türen geschützten Stauraum ausgestattet“, wie er in Sammlungs- und wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht als „Keimzelle des Museums“ gilt (te Heesen 2007, 93–94). Denn das Möbel des Sammlungsschranks und die Institution des Museums sind durch die „doppelte Funktion des Zeigens und Deponierens“ gekennzeichnet und zielen darauf, „durch das Betrachten der Objekte Wissen zu erlangen“ (te Heesen 2007, 94), sind also visuell organisiert. Dies tritt in Fontanes Notizen umso mehr in den Vordergrund, als die hinter Glas ausgestellten Dinge durch ihre Platzierung den Blick des Betrachters gezielt lenken: „Im Centrum [...] der Schlachtplan von Torgau, der Lestwitz-Tag“, mithin jener für den militärischen Ruhm des Generalmajor Lestwitz – und das Königreich Preußen – zentrale Tag der Schlacht von Torgau 1760.

Hier wird deutlich, wie sehr Wahrnehmung und Erkenntnis der Besucher*innen durch die visuell und räumlich determinierte Szenografie des Ausgestellten bestimmt werden und wie genau Fontane dies betrachtet. Auch in seinen Romanen führen solche Ausstellungsszenen den jeweiligen Seh-Raum präzise vor. In *Graf Petöfy* wird der Leser zusammen mit dem Beobachter Egon in die Privatsammlung des Grafen eingeführt:

Vor dem Fenster stand ein beinahe mannshohes Bauer mit einem Kakadu darin, während im Uebrigen alle Wände mit einer ganzen Galerie von Bühnengrößen, unter denen die Rachel den Ehrenplatz einnahm, überdeckt waren. Ebenso lagen Albums umher, auf deren einem in großer Golddruckaufschrift „Collection of beauties“ zu lesen war. [...] Egon begann eben darin zu blättern, als er den kleinen, staffeleiartigen, immer das Neueste tragenden Ständer eines aquarellirten Blattes gewahr wurde. Neugierig trat er heran und sah nun, daß es die Wolter als Messalina war in jenem verführerischen Moment, wo sie den Sohn des Paetus auf einem Blumenlager empfängt. (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 8)

Vom Kakadu schweift Egons Blick über die „Galerie“-Wände mit den ausgestellten Bildern attraktiver Schauspielerinnen hin zu den „Albums“ gesammelter Schönheiten, bevor er auf ein einzelnes per Staffelei hervorgehobenes Sehobjekt aufmerksam wird: Charlotte Wolter in ihrer Paraderolle als sinnliche Messalina (in Adolf Wilbrandts Drama *Arria und Messalina*, 1874). Nicht zufällig gilt die Darstellung „jenem verführerischen Moment [...] auf einem Blumenlager“, wo auf Hans Makarts berühmtem Gemälde *Charlotte Wolter als Messalina* (1875) die Rosen den Blick auf den entblößten Busen lenken. Auch im Roman wird der männliche Blick des Connaisseurs vorgeführt, inszeniert durch den schaulustigen Sammler Petöfy: „Nun, Egon, zufrieden mit dem

Bilde?’ [-] ‚Süperb!‘ [-], ‚Mein‘ ich auch. Makart hat sich hier selbst übertroffen [...].“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 8)

Die Gegenszene dazu hat Fontane in *Cécile* geschildert: ein weiblicher Blick auf leere Wände, in einen Spiegel ohne Glas. Hier betrachten die Besucher*innen museale Räume ohne Objekte, so dass ihr Sehsinn (samt männlichen Connaisseur-Blicken) eigentlich ins Leere läuft. Denn vor Augen gestellt wird eine Leere, die als ironisches Gegenbild zu den übervollen Museen und als Einspruch gegen Céciles fatale Bildwerdung fungiert: „Bilder und immer wieder Bilder. Wozu? Wir hatten mehr als genug davon.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 55) Denn dort, wo es – abgesehen von „kleinen Mahagonimöbeln [...], deren Spießbürgerlichkeit nur noch von ihrer Langweil übertroffen wurde“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 52) – etwas zu sehen gibt, in der Fürststäbtissinnengalerie, tritt nur ein Porträt hervor, das als Inbegriff eines Weiblichkeitsbildes gelten muss, wird es doch in Gordons neugierig-verächtlichem Kommentar mit Objekthaftigkeit, „Unächtheit“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 53) und männlichem Besitz verbunden. Kein Wunder, dass Cécile „wie gelähmt“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 54) zurückbleibt und sich gern selbst „in dem Krystallspiegel gesehen“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 50–51) hätte – von dem allerdings nur der Rahmen vorhanden ist.

Auch hier also zeigt sich die „von Fontane immer wieder beschworene Bildtendenz visueller Prozesse“, denn was als individueller Blick daherkommt, erweist sich als kulturell geprägte Musterhaftigkeit des Sehens: „Eigenmächtig und der subjektiven Kontrolle entzogen, organisiert sich das Sehen zu standardisierten Bildern“ (Wullen 1998, 260), die das *musée imaginaire* bevölkern. Dass im Roman *Cécile* eine Besichtigung ausgerechnet dem – bis auf die Porträtgalerie – quasi leergeräumten Schloss Quedlinburg gilt, ist demnach mehr als ein Witz, auch wenn die museale Szene witzig geschildert wird: Der Kastellan weiß, dass „sein Schloß [...], durch alle Räume hin, als eine wahre Musterniete gelten“ muss, so dass er „den herkömmlichen, an *vorhandene* Sehenswürdigkeiten anknüpfenden Kastellans-Vortrag in einen umgekehrt sich mit dem *Verschwundenen* beschäftigenden Geschichts-Vortrag umwandelte.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 48) Wo also realiter nichts zu sehen ist, stellt er vor Augen:

„Und hier wo die Tapete fehlt, genau hier stand der Thron selbst [...].“ [-] „Und hier,“ fuhr der Kastellan, während er auf einen großen aber leeren Goldrahmen zeigte, mit einer immer volltönender und beinahe feierlich werdenden Stimme fort, „hier in diesem Goldrahmen befand sich die Hauptsehenswürdigkeit des Schlosses: der Spiegel aus Bergkrystall. [...]“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 49)

Das museale Zeigen lenkt den Blick, sowohl gestisch als auch sprachlich: „Und hier“, „genau hier“, „Und hier“, „hier“. Dabei koppelt jedes Zeigen Deixis an Imagination, ist doch „der, der zeigt oder deutet, darauf angewiesen, dass der Angesprochene nicht an der Fingerspitze oder der Spitze des Zeigestocks kleben bleibt. Es ist immer ein kleiner Sprung notwendig von der Spitze des Zeigestocks zu dem, worauf er deutet. Hier spätestens beginnt die Imagination.“ (Pazzini 2015, 174) Das, was für jedes Zeigen und seine Medialität gilt, tritt in den leeren Ausstellungsräumen in *Cécile* – vor allem

im Kontext der auffälligen Seh-Semantik dieser Szene¹⁶ – besonders hervor: Die museale Blicklenkung stellt vor Augen, sie besticht also den Sehsinn, der das Nichtvorhandene imaginativ substituiert.

Dies gilt umso mehr, wenn Museumsbesuche oder Ausstellungsereignisse gar nicht erst geschildert, sondern nur *en passant* erwähnt werden. Solche bloßen Verweise lassen sich als Referenz auf das bildungsbürgerliche Absolvieren kanonisierter Museen verstehen, wenn etwa Effi Briest den täglichen Galeriebesuch während ihrer Hochzeitsreise nur postalisch protokolliert, nicht aber beschreibt,¹⁷ und Innstetten „bei der Gelegenheit jede Galerie neu katalogisieren will“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 47), wie Effis Vater süffisant kommentiert. Zudem macht eine ermüdende Überfülle der Exponate das Erzählen unmöglich, so dass das dezidierte Fehlen von szenischen Museumsbesuchen auch als literarische Museumskritik verstanden werden kann.

Museumskritik. Mit der Geschichte des Museums geht die der Museumskritik einher. Parallel zur Gründung des Louvre (1793), die für die Etablierung des Museums als öffentliche, nationale, bürgerliche Institution steht, setzt auch die Kritik ein.¹⁸ Sie gilt nicht nur der Überfülle, Didaktisierung und Säkularisierung der Kunst, sondern vor allem der stillstellenden, ja mortifizierenden Kraft des Museums: 1815 wendet sich Quatremère de Quincy (1989, 48) gegen die Dekontextualisierung von Kunstwerken, die im Museum nurmehr einen kunsthistorischen Wert hätten, wodurch sie getötet würden – „c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire“. Die durchgehende Diskussion dieses Topos zeigt 1923 Paul Valérys Essay *Le problème des musées* (1960, 1291), der das wechselseitige ‚Auffressen‘ der im Museum versammelten Kunstwerke ebenso beklagt wie Reizüberflutung und Entauratisierung, „fatigue“ und „barbarie“.

Einige dieser Topoi kennzeichnen auch Fontanes Interventionen in den Museumsdiskurs. So spricht er in *Eine Kunstausstellung in Gent* (1852) von seinem Aufenthalt im Antwerpener Museum am Tag zuvor. Der Besuch sei

genußreich gewesen, aber auch – niederdrückend: gleich in dem ersten Saal, wo rechts und links zwei riesige Prachtwerke des Antwerpener Meisters [d. i. Rubens] [...] die Aufmerksamkeit jedes Eintretenden erzwingen, hatte eine Direktionslaune die Aufstellung zweier Bilder von neuerem Datum [...] beliebt, und wie tüchtig an sich, wie sicher des Lobes: „eine Zierde jeder Ausstellung zu sein“, konnten sie doch die Nähe des Genies nicht ertragen [...]. (HFA, III, Bd. 3/1, 403)

¹⁶ Diese reicht von Gesehenem („Sehenswürdigkeiten“ bzw. „Hauptsehenswürdigkeit“, das „besichtigte[] Vorzimmer“) über Akte des Sehens („Rosa sah sich verlegen um“, „Blick auf das Gebirge“, „das Auge Céciles“) bis hin zu optischen Medien („Krystallspiegel“ und „Opernglas“) (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 48–51).

¹⁷ „Liebe Mama! Heute Vormittag die Pinakothek besucht. Geert wollte auch noch nach dem andern hinüber, das ich hier nicht nenne, weil ich wegen der Rechtschreibung in Zweifel bin [d. i. die Glyptothek], und fragen mag ich ihn nicht.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 45)

¹⁸ Zur Geschichte des Museums und seiner Diskurse vgl. Vedder 2005.

Diese qua Hängung erzeugte Konkurrenz depotenziert die neuere Malerei, die Fontane dank einem anderen Ausstellungskonzept in Gent dann wertschätzend betrachten kann. Denn in Gent hängen keine Alten Meister in der Nähe, und zudem legt Fontane als Vergleichsmaßstab hier nicht Rubens an, sondern die „Totenkammern‘ daheim“ (HFA,III, Bd. 3/1, 404), d. h. jenen Saal der Berliner Akademie, wo „der Nachlaß verstorbener Berliner Künstler“ (HFA,III, Bd. 3/2, 1327) gezeigt wird. Vor allem aber unterscheidet Fontane die mit den Institutionen verknüpften Diskurse, insofern „mir das Wort ‚Kunstaussstellung‘ unbewußt einen andern Maßstab in die Hand gab als das schwererwiegende ‚Museum‘“ (HFA,III, Bd. 3/1, 404). Eine ähnliche Wertung bestimmt in *Die Kunst-Ausstellung* (1852) Fontanes Kritik der Londoner Jahresausstellung der Royal Academy of Art. Auch hier es das allzu dichte Nebeneinander der Bilder, das die Kunst zu „Fratzen“ macht, „denn die ganze Sünde dieser Ausstellung ist ihr *Zuviel*. Es sind wirkliche Schätze vorhanden; aber die nachbarlichen Fratzen schrillen disharmonisch in das schöne stille Lied, das uns eine gelungene Landschaft singt“ (HFA,III, Bd. 3/1, 64). Diese Formulierungen stehen Valérys Kritik des Museums als „*maison de l'incohérence*“ (Valéry 1960 [1923], 1291) kaum nach.

Es geht hier also weniger um Kunstkritik im Einzelnen oder um einen Schulstreit zwischen Kunstgeschichte und Gegenwartskunst,¹⁹ sondern um Ausstellungskonzepte, die ein Museum entweder als ehrgeizigen Selbstzweck oder als bloßes Behältnis für „Museumsmassenschätze“ (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 367)²⁰ begreifen, ohne dabei Raumordnung, Lichtregie, Blicklenkung, Medialität, Szenografie, Katalogbegleitung usw. zu bedenken. Solche ästhetischen, medialen oder dramaturgischen Elemente interessieren Fontane jedoch. Im *Kopenhagen*-Reisebericht (1865) erwähnt er im Abschnitt zum Thorwaldsen-Museum sowohl die Museumsarchitektur, die es vermeide, „in *künstlerische Konkurrenz*“ (HFA,III, Bd. 3/1, 687) mit Thorwaldsens Werk zu treten und deshalb zurückhaltend gestaltet sei, als auch die sorgfältige Anordnung der Räume sowie der Statuen in ihnen. Zudem hebt er den Museumskatalog als Begleiter und Protokoll seiner Eindrücke hervor: „In meinem Kataloge mehrten sich die Ausrufungszeichen und der Vorrat von Bewunderungsadjektiven, der unserer Sprache zur Verfügung steht, war rasch erschöpft.“ (HFA,III, Bd. 3/1, 688–689) Und nicht zuletzt hat er so wenig Zeit für seinen Besuch, dass er, durch das Thorwaldsen-Museum eilend, sich in einen „völligen Rausch[]“ hineinschaut, so dass die ästhetische Erfahrung gegenüber einem möglichen „*Studium*“ die Oberhand gewinnt (HFA,III, Bd. 3/1,

¹⁹ Vgl. dazu in *Der Stechlin* die Szene, in der Professor Cujacius die Ausstellung französischer Impressionisten ausgerechnet im Cornelius-Saal der Berliner Nationalgalerie mit Hilfe des Topos der ‚Masse‘ kritisiert: „Diese eine Gestalt [Cornelius’ Tubabläser] balanciert fünf Kunstaussstellungen, will also sagen netto 15 000 Bilder. [...] ein Kohlenstrich von Cornelius ist mehr wert als alle modernen Paletten zusammen genommen, und die Tuba [...] wiegt alle Tuben auf, aus denen sie jetzt ihre Farben herausdrücken.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 241)

²⁰ Vgl.: „Museumsmassenschätze staunt man an und geht mit dem trostlosen Gefühl daran vorüber, ‚dieser 10 000 Dinge doch niemals Herr werden zu können‘“ (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 367).

687). Diese Erfahrung koppelt er an den Museumstopos der Verlebendigung – Kehrseite der musealen Mortifizierung –, indem er „lebendig“ Zwiesprache hält mit „der *Schönheit selbst*“ (HFA,III, Bd. 3/1, 688), wie sie ihm in den Statuen entgegentritt.

Auch für das Kopenhagener Museum der nordischen Altertümer betont Fontane das Prinzip zurückhaltender Ausstattung, sind doch die wertvollen Altertümer in „acht unscheinbaren Zimmern“ untergebracht, die von den Exponaten nicht ablenken – im Gegensatz zu jener „Putzsucht [...], die bei Aufführung mehrerer anderer Museen, z. B. des ‚Neuen Museums‘ in Berlin, [...] zu allerhand Ausschmückungen geführt hat, die nur dazu da zu sein scheinen, um die Aufmerksamkeit der Besucher [...] den bunten Bildern an Fries und Decke zuzuwenden“. (HFA,III, Bd. 3/1, 691) Und während im Roman *Unwiederbringlich* der Kammerherr Pentz sich über die königlichen Sammlungen in Schloss Frederiksborg als Sammelsurium archäologischer Fundstücke lustig macht²¹ – in einiger Verwandtschaft mit Krippenstapels „Museum“ nebst „Katalog“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 17, 326) in *Der Stechlin* –, gehorcht das Museum der nordischen Altertümer einer wissenschaftlich fundierten, chronologisch angeordneten Raumfolge. Zudem unterscheidet Fontane hier systematisch zwischen Museen für Kunst und für Wissenschaft und zeigt auch damit seinen geschulten Blick für Museumskonzepte und -kritik.

4 Fontanes Plan einer Museumsgründung

In einem Brief an Mathilde von Rohr (vom 7. Mai 1868) entwickelt Fontane ein Konzept für „ein national-historisches Museum“, das Berlin fehle, während „die meisten andern europäischen Hauptstädte“ eines haben (HFA,IV, Bd. 2, 199). Dabei geht es ihm um „die Errichtung eines vollständigen *Museums*“ (HFA,IV, Bd. 2, 198), mithin nicht um eine temporäre Ausstellung, sowie um eine berufliche Perspektive für sich selbst, die „mir eine ehrenvolle Thätigkeit eröffnen, einen anständigen Titel und ein gutes Gehalt eintragen würde“ (HFA,IV, Bd. 2, 197). Vor allem aber formuliert er ein großes Ungenügen sowohl an aktuellen Berliner historischen Ausstellungen, wie er sie („nahezu ein Skandal“) gerade im Schloss Monbijou gesehen hat – „Von historischem, künstlerischem und überhaupt aesthetischem Standpunkt aus angesehen, ist die Ausstellung ein bloßer Raritäten Laden, zum Theil ein bloßes Jahrmarkts-Chaos“ (HFA,IV, Bd. 2, 198) –, als auch an historischen Sammlungen insgesamt, weil „die werthvollsten und interessantesten Dinge sich wie Gerümpel herumtreiben, in alten

²¹ Pentz zählt „allerlei Krimskrams“ auf: „einen Elfenbeinkamm von Thyra Danebod, einen Haarbüschel à la Chinoise von Gorm dem Alten und einen eigenthümlich geformten Backzahn, in Betreff dessen die Gelehrten sich streiten, ob er von König Harald Blauzahn oder von einem Eber der Alluvial-Periode her stammt“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 13, 162–163).

Schlössern zum Theil auf Böden und Corridoren mißachtet und verzettelt unter Staub und Spinnweb verkommen“ (HFA, IV, Bd. 2, 198).

Fontanes harsches Vokabular (Skandal, Chaos, Jahrmarkt, Gerümpel, Staub, mißachtet, verzettelt, verkommen) erzeugt einen starken Argumentationsdruck, denn in seiner Perspektive steht viel auf dem Spiel: für die Nationalgeschichtsschreibung ebenso wie für die deutsche Museumslandschaft, für das preußische Selbstverständnis wie für das kulturelle Erbe. Dafür fehlt eine öffentliche Institution, die die verstreuten Sammlungen ‚rettet‘ und für die sich private Sammler engagieren können, analog beispielsweise zu Kopenhagens Museum der nordischen Altertümer, das sich den „vereinten Kräften der Nation“ verdankt, wie Fontane in seinem Reisebericht festhält.²² Zudem würde ein zentrales – und zentralisierendes – Museum eine repräsentative nationale Einrichtung darstellen; demgegenüber ist das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (1852 gegründet) in Ermangelung eines deutschen Nationalstaates, so die Selbstbeschreibung des Museums 1853, „ein [sich] den besonderen Verhältnissen des Landes, welches eine Centralisation der Originalschätze [verbietet], anpassendes, daher ganz eigenthümlich deutsches Museum“.²³ In seinem Museumskonzept nennt Fontane weder das Germanische Nationalmuseum noch beurteilt er bestehende Museen, aber er bezieht sich kenntnisreich auf die zeitgenössischen Museumsdiskurse und -praktiken.

Beispielsweise nimmt er das Prinzip einer chronologisch organisierten Raumordnung auf, wenn er schreibt, dass „in diesem nationalhistorischen Museum sich Saal an Saal reihen müßte, von denen jeder einer Epoche, oder einem Regierungsabschnitt zu entsprechen haben würde“ (HFA, IV, Bd. 2, 199). Die geordnete Narration einer Geschichte, an deren gegenwärtigem Ende der bürgerliche Museumsbesucher sich als ihr Teil und ihr Erbe begreift, kennzeichnet die National- und Geschichtsmuseen des 19. Jahrhunderts: „Jeder Schritt des Besuchers läßt sich auf der historischen Achse abbilden, die andrängenden Ahnen des Bürgers [...] werden in eine chronologische Reihe sortiert.“ (Pircher 1987, 42) Damit ist zugleich das Prinzip der musealen Evidenz-erzeugung angesprochen, das Fontanes Idee ebenfalls leitet:

Jeder Raum müßte dieselbe Grund-Eintheilung zeigen, um dadurch Klarheit, Uebersichtlichkeit in das zur Zeit chaotisch durcheinander gewürfelte Material zu bringen, *das bisher weder sachlich noch chronologisch jemals gruppirt worden ist*. Gobelins und Bilder, immer der bestimmten Epoche entsprechend, hätten an den Pfeilern und Wänden hinzulaufen, ein *historisches* Mobiliar (Wiege, Lehnstuhl, Arbeitstisch, Notenpult, Sterbesessel etc) hätte eine möglichst natürliche

²² Fontane führt begeistert aus: „Die Passion des verstorbenen Königs für Altertumskunde, noch mehr vielleicht das überall im Lande lichterloh emporflackernde Nationalgefühl [...], alles vereinigte sich, die Gebildeten zu wahren Dachsgräbern zu machen, die überall ihren Spaten in die Erde stießen [...], und diesen vereinten Kräften der Nation [...] ist es allerdings geglückt, ein Museum herzustellen, wie kein anderes Land auf diesem Gebiet ein ähnliches aufzuweisen hat.“ (HFA, III, Bd. 3/1, 690)

²³ „Bekanntmachung und Aufruf, das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg betreffend“, vom 19. Mai 1853 (zit. nach Burian 1977, 14).

Aufstellung zu erfahren, große Glasschränke hätten das historische Costüm und Glaskästen die Curiositäten, Reliquien, Erinnerungsstücke aufzubewahren. Jeder Saal ein Ganzes, in sich Abgeschlossenes, ein Zeitenbild, eine Welt für sich und doch in Aufbau, Arrangement, Prinzip der gleichgeartete Bruder der Nachbarsäale. (HFA, IV, Bd. 2, 199–200)

Damit schließt Fontane in gewisser Weise an Goethes *Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* (1816) an, wo Goethe die Schaffung eines Museums empfiehlt, das ebenfalls eine ‚möglichst natürliche Aufstellung‘ inszenieren sollte:

Wie überraschend angenehm würde es alsdann seyn, wenn die Localitäten geschmackvoll und analog den Gegenständen verziert würden [...]. Es ist gar so angenehm unterrichtend, [...] wenn der Römische Denkstein, Altar und Cippus von einer Decoration eingefasst werden, welche an die Appische Straße erinnert; wenn die Ueberreste des frühern Mittelalters von Verzierungen ihrer Art, die des späteren gleichfalls übereinstimmend bekleidet sind [...]. (Goethe 1999 [1816], 21–22)

Solche Forderungen nach einer Ästhetik der Evidenz wollen das Museum zu einem Ort machen, an dem anhand historischer Objekte die kulturelle Identität einer Nation sichtbar werden soll: als Evidenzerfahrung, die das Museum zum Exempel einer „central *evidentiary* institution supportive of the identities and trajectories of the modern nation-state“ (Preziosi 1994, 143) macht. Andererseits wird an diesem Ort auch deutlich – sozusagen *contre cœur* –, mit welchem inszenatorischem Aufwand eine nicht länger selbstverständliche Kontinuität zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hergestellt werden muss: Auch in diesem Sinne ist das Museum des 19. Jahrhunderts ein *musée imaginaire*. Zu dessen ästhetischen Strategien zählt, auch in Fontanes Entwurf, das sogenannte Stubenprinzip, das in den historischen Museen seiner Zeit gängig ist: In zeittypisch eingerichteten Räumen soll den Museumsbesuchern das anschauliche Bild einer auf diese Weise nahegerückten Geschichte geboten werden. Damit werden im Museum – wie auch im bürgerlichen Wohnen, vgl. *Frau Jenny Treibel* oder *Mathilde Möhring* – Räume visualisiert, die von einer imaginären kulturellen und sozialen Ordnung erzählen.

Das weiß Fontane nur zu genau, ist er doch nicht nur mit Sammlungsdiskursen und ihren Kehrseiten bestens vertraut, sondern auch mit den „vorgeschobenen“ Posten auf dem Terrain der Veranschaulichungsmethoden“ (Benjamin 1972, 527) in musealen und medialen Räumen. Dass seine Museumsidee von 1868 bald versandete,²⁴ weil Mathilde von Rohr sie nicht ‚an höherer Stelle‘ platzieren konnte, schlägt also aus gegenwärtiger Sicht nichts – lesen wir doch Fontanes ebenso ernsthafte wie gewitzte Auseinandersetzungen mit den *musées imaginaires et réels* seiner Zeit heute als kritische Museologie.

²⁴ „Fontanes Vision eines preußisch-norddeutschen Nationalmuseums nimmt viele Aspekte vorweg, die erst einige Jahre später mit der Nationalgalerie (1876 eröffnet), dem 1874 eröffneten Märkischen Provinzial-Museum und dem 1877 im Schloss Monbijou gegründeten Hohenzollern-Museum realisiert wurden.“ (D’Aprile 2018, 291)

Literatur

- Aus der Au, Carmen: Theodor Fontane als Kunstkritiker. Berlin, Boston: De Gruyter 2017.
- Barthes, Roland: Semantik des Objekts. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 187–198.
- Benjamin, Walter: Jahrmarkt des Essens. Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV: [Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen]. Teilband 1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 527–532.
- Benjamin, Walter: [Ausstellungswesen, Reklame, Grandville]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. V: *Das Passagen-Werk*. Teilband 1. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 232–268. (Benjamin 1982a)
- Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. V: *Das Passagen-Werk*. Teilband 1. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 45–59. (Benjamin 1982b)
- Benjamin, Walter: Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV: [Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen]. Teilband 1. Hrsg. von Tillman Rexroth. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 388–396.
- Blumenberg, Hans: Zwischen Anekdote und Mythos. Geschichte einer Bibliothek. In: Ders.: *Vor allem Fontane. Glossen zu einem Klassiker*. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 2002, S. 160–163.
- Braese, Stephan: Im Labyrinth des Fortschritts. Fontanes „Ein Sommer in London“. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): *Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 27–52.
- Burian, Peter: Die Idee der Nationalanstalt. In: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. München: Prestel 1977, S. 11–18.
- Crimp, Douglas: On the Museum's Ruins. In: *October* 13 (1980), S. 41–57.
- D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.
- Fischer, Hubertus: Musée imaginaire. Fontanes Gemäldegalerie. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 37 (2016), S. 109–120.
- Frank, Gustav: Auf dem Weg zum Realismus. In: Christian Begemann (Hrsg.): *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 27–44.
- Geppert, Alexander: Die normative Kraft des Flüchtigen. Exponierungen des Globalen in der Welt der Weltausstellungen, 1851–1900. In: Ulrike Bergermann, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hrsg.): *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*. München: Fink 2010, S. 81–96.
- Goethe, Johann Wolfgang: Über Kunst und Altertum, Bd. 1 (1816–1818). In: Ders.: *Ästhetische Schriften 1816–1820*. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1999.
- Häntzschel, Günter: Seidentopf und Krippenstapel. Kurioses und ernsthaftes Sammeln bei Theodor Fontane. In: *Weimarer Beiträge* 62 (2016), H. 2, S. 275–291.
- Hoffmann, Nora: *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
- Hohendahl, Peter Uwe/Vedder, Ulrike (Hrsg.): *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2018.
- Löffler, Peter: Inventare. Historische Entwicklung und rechtliche Grundlagen. In: *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 23 (1977), S. 120–131.
- Mainberger, Sabine: Ordnen – Aufzählen. In: Susanne Scholz, Ulrike Vedder (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 91–98.
- Malraux, André: *Le musée imaginaire (= Psychologie de l'art. Bd. 1)*. Paris: Albert Skira 1947.

- Pazzini, Karl-Josef: „Das kleine Stück des Realen“. Das Museum als „Schema“ (Kant) und als Medium. In: Michael Fehr (Hrsg.): *Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. Köln: Wienand 1998, S. 312–322.
- Pazzini, Karl-Josef: Zeige-Stöcke und andere Medien. Zur Aggressivität von Medien in der Bildung. In: Ders.: *Bildung vor Bildern. Kunst, Pädagogik, Psychoanalyse*. Bielefeld: transcript 2015, S. 161–179.
- Pircher, Wolfgang: Ein Raum in der Zeit. Bemerkungen zur Idee des Museums. In: *Ästhetik & Kommunikation* (1987), H. 67/68, S. 41–45.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach 1988.
- Preziosi, Donald: *Modernity Again. The Museum as Trompe l'œil*. In: Peter Brunette, David Wills (Hrsg.): *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1994, S. 141–150.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme: *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris: Fayard 1989 [1815].
- Ritter, Nils C.: Artefakte in Aktion. Archäologie, Historismus und der Impetus des Sammelns bei Theodor Fontane. In: Johanna Stapelfeldt, Ulrike Vedder, Klaus Wiehl (Hrsg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*. Paderborn: Fink 2020, S. 15–36.
- Sloterdijk, Peter: *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Stapelfeldt, Johanna/Vedder, Ulrike/Wiehl, Klaus: *Museales Erzählen. Zur Einleitung*, in: Dies. (Hrsg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*. Paderborn: Fink 2020, S. 1–11.
- te Heesen, Anke: Vom Einräumen der Erkenntnis. In: Anke te Heesen, Anette Michels (Hrsg.): *Auf \ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften*. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 90–97.
- te Heesen, Anke/Michels, Anette: Der Schrank als wissenschaftlicher Apparat. In: Dies. (Hrsg.): *Auf \ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften*. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 8–15.
- Valéry, Paul: *Le problème des musées* [1923]. In: Ders.: *Œuvres*. Bd. II. Hrsg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard 1960, S. 1290–1293.
- Vedder, Ulrike: *Museum/Ausstellen*. In: *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Bd. 7: *Supplemente, Register*. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 148–190.
- Vedder, Ulrike: *Phantastische Realien. Weltausstellung und Literatur*. In: Veronika Thanner, Joseph Vogl, Dorothea Walzer (Hrsg.): *Die Wirklichkeit des Realismus*. Paderborn: Fink 2018, S. 153–165.
- Graevenitz, Gerhart von: *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
- Wegmann, Christoph: *Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes*. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv. Mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus 2019.
- Wullen, Moritz: *Über das Sehen bei Fontane*. In: Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster, Moritz Wullen (Hrsg.): *Fontane und die bildende Kunst*. Berlin: Henschel 1998, S. 257–261.

