

Die Idee der Kunstkammer als ein Modell für die Enzyklopädistik des Novalis

Satoshi KUWAHARA

Einleitung

Im ausgehenden 18. Jahrhundert etablierte sich langsam eine neue Institution des Sammelns, nämlich das Museum als öffentlicher Aufklärungsraum, das im Zusammenhang mit dem Entstehen der modernen Wissenschaften stand. Novalis, der mit dem für sein Zeitalter neuesten Stand der Wissenschaften, insbesondere der Naturwissenschaften vertraut war, wertet jedoch in seinem „*Allgemeinen Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik*“ (1878/79) die Kunstkammer, die eine seit der Renaissance europaweit verbreitete und beliebte Sammlungseinrichtung gewesen war und eben durch die Institution Museum abgelöst wurde, auf. In diesem Aufsatz soll dargelegt werden, was Novalis an dieser als obsolet angesehenen Sammlungsform anzog und zur Neukonzeption des Wissens anregte, die sich unter dem Konzept der Enzyklopädistik entwickeln wollte.

1. Ein Fragment des Novalis und ein „botanischer und englischer Garten“ als „Nachahmung des Paradieses“

Bei Novalis ist folgendes zu lesen:

„In jedem System – Gedankenindividuo – das nun ein Aggregat oder Produkt – etc. seyn kann – ist Eine *Idee*, Eine Bemerkung oder mehrere *vorzüglich gediehn* und haben die andern erstickt – oder sind allein übriggeblieben. Im geistigen Nat[ur] System muß man sie nun überall zusammensuchen – jedem seinen eigenthümlichen Boden – Klima – seine bes[ondere] Pflege – seine eigenth[ümliche] *Nachbarschaft* geben – um ein *Ideen Paradies* zu bilden – dies ist das ächte System. / Das Paradies ist das Ideal des *Erdbodens*.“¹

Dieses Fragment, das im November bis 10./11. Dezember 1798 aufgezeichnet wurde, stammt von seiner Fragmentensammlung „*Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik*“.

¹ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. 3: *Das Allgemeine Brouillon*, Fr. 929, S. 447. Im folgenden werden nur die Nummern der Fragmente im Text angegeben, insofern es sich um sie im *Allgemeinen Brouillon* handelt.

Novalis spricht von einem „Ideen Paradies“, das das „System“ ablösen solle. Dieses „*Ideen Paradies*“ scheint nicht hierarchisch, sondern als Nebeneinander der Ideen konzipiert zu sein, die je nach Anordnung eine neue Konstellation bilden. Jeder Idee solle der eigentümliche Boden, eine eigene Klima und besondere Pflege und Nachbarschaft gegeben werden und dieses Paradies sei dann das „Ideal des Erdbodens“. Das Ideenparadies ist also als Analogie des Ideals des Erdbodens gedacht. In der Fortsetzung des Fragments heißt es:

„Merckwürdige Frage v[om] Sitz des Paradieses - (Sitz der Seele) (Eine Kunstkammer soll in Beziehung auf die Naturkräfte etc. das seyn - was ein botanischer und *englischer Garten* (Nachahmung d[es] Paradieses) in Beziehung auf den Erdboden und seine Produkte ist - ein verjüngter, concentrirter - potenzirter Erdboden)

Das Paradies ist gleichsam ü[ber] d[ie] ganze Erde *verstreut* und daher so unkenntlich etc. geworden - Seine zerstreuten Züge sollen vereinigt - sein Skelett soll ausgefüllt werden. Regeneration des Paradieses.“

Das Ideal des Erdbodens wird hier wiederum mit den Metaphern der Kunstkammer und des botanischen und englischen Gartens in Zusammenhang gebracht. Dem Ideenparadies liegt das Krisenbewusstsein des Novalis zugrunde, dass die ideale Welt fragmentiert worden sei und dass man Fragmente sammeln müsse, um das Paradies zu regenerieren. Dem Bewusstsein des Verlusts des Paradieses gibt Novalis folgenden Ausdruck: „Man sollte stolz auf den *Schmerz* seyn – jeder Schmerz etc. ist eine Erinnerung (sic!) unsers hohen Rangs“. (960) „Die Bedürfnis, Leiden berechtigt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit. Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt.“² So formuliert Th. W. Adorno im Jahre 1966. Schmerzen, Krankheiten und Leiden werden in der Welt des verlorenen Paradieses gerade durch ihre Negativität ins utopisch Positive umgekehrt und werden zum Anlass, an sein eigenes Paradies erinnert zu werden.

Der botanische und englische Garten wird als die „Nachahmung d[es] Paradieses“ „in Beziehung auf den Erdboden und seine Produkte“ bezeichnet und zugleich als ein „verjüngter, concentrirter – potenzirter Erdboden“ charakterisiert. Seit alters her ist ein Bezug des Gartens auf das Paradies hergestellt worden, sowohl im christlichen als auch im persischen Kulturraum, nicht zu vergessen sind der chinesische und japanische Kulturraum. Es ist sicher erlaubt, anzunehmen, dass sich Novalis des ursprünglichen Sinns des Gartens als Paradies bewusst war. Bekannt ist, dass sowohl ein barocker als auch ein englischer Garten jeweils seine Weltanschauung verkörpern. Im Hintergrund des barocken Gartens steht die Gottvorstellung als

² Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik in: Gesammelte Schriften Bd. 6, Frankfurt a.M. (Suhrkamp Verlag) 1997, S.29.

ein Uhrmacher, was z.B. in einem Brief Leibniz‘ deutlich zum Ausdruck kommt.³

Im Gegensatz dazu erfolgt der Stilwechsel vom barocken Garten zum englischen Landschaftsgarten durch die ästhetische Abgrenzung des erstarkenden Bürgertums von Fürst und Adel. Die Parole war ‚Natur‘ statt Geometrie und Symmetrie, statt broderie und parterre. Allerdings muss man hinzufügen, dass die englischen Landschaftsgärten bei der Entstehung in England durch Gemälde von Claude Lorrain, Gaspar Poussin oder Salvatore Rosa stark beeinflusst wurden. Die englischen Landschaftsgärten standen also seit ihrer Entstehung unter großem Einfluss des Pitoresken (picturesque) und der Politik, so dass die Idee, die Natur im Landschaftsgarten stelle den Kosmos dar, in den realisierten Anlagen nicht so deutlich zum Ausdruck kam. Trotzdem kann man als Beispiele dafür den Garten in Rousham in Oxfordshire nennen, der von Wiliam Kent entworfen wurde und als einer der ersten Landschaftsgärten in England gilt, oder auch den Garten in Branitz bei Cottbus, der von Fürst Pückler-Muskau angelegt wurde.

In den asiatischen Kulturräumen ist es der Bonsai, der in minimalistischer Form ‚Natur‘ darstellt und bekanntlich als das, was den Kosmos symbolisiert, betrachtet wird. Der Verfasser ist selbstverständlich davon entfernt, zu behaupten, Novalis habe vom Bonsai gewusst. Dennoch ist es sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass der Bonsai, prinzipiell gedacht, als ‚konzentrierte‘ und ‚potenzierte‘ Natur, von der Novalis oben spricht, einen Bezug auf den Kosmos aufweist. In diesem Zusammenhang ist ein botanischer Garten, den Novalis erwähnt, sowohl der Ort der wissenschaftlichen Klassifikation als auch der Ort, der zur Kunstkammer gehört. Man denke z.B. an die Kunstkammer des Ulisse Aldrovandi, der ein grosser Sammler im Bologna der späten Renaissance war. Seiner Kunstkammer gehörte auch ein Herbarium mit mehr als 14,500 Objekten und 2,000 Pflanzenillustrationen und stellte die Welt zur Schau.⁴ Was die Kunstkammer bedeutet, wird gleich erörtert. Wir wollen hier feststellen, dass sich Novalis traditionsbewusst darauf beruft, dass sich der botanische Garten bzw. der Landschaftsgarten auf das Paradies bezieht.

³ Leibniz schreibt an S. Clark im November 1715 folgendermaßen: „Herr Newton und seine Anhänger haben außerdem noch eine recht sonderbare Meinung vom Werk Gottes. Ihrer Ansicht nach muß Gott von Zeit zu Zeit seine Uhr aufziehen. Sonst bliebe sie stehen. ... Der schlechteste Meister ist aber der, der sich am häufigsten zu Abänderungen und Berichtigungen genötigt sieht.“ In G. W. Leibniz: Philosophische Schriften Bd. V, zweite Hälfte, herausgegeben und übersetzt von Werner Wiater, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1989, S.359.

⁴ Findlen, Paula: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. California (University of California Press), 2009, S. 166.

2. Kunstkammer

Die Kunstkammer ist bekanntlich keine Einrichtung des 18. und 19. Jahrhunderts wie das Museum, sondern sie ist eine vormoderne Sammlungseinrichtung, die im 16. und 17. Jahrhundert überall in Europa anzutreffen war. Wie das Museum mit dem Entstehen der modernen Wissenschaften zusammenhängt, so war die Kunstkammer ein ‚Raritätenkabinett‘, das vor der Trennung der Wissenschaften alles sammelte, sowohl Naturdinge als auch Artifizielles. Die Bedeutung von Kunst in der Bezeichnung ‚Kunstkammer‘ beschränkte sich noch nicht auf das, was durch die menschliche Hand geschaffen wurde und mit dem Schönen zu tun hat, also im Gegensatz zur Natur. Die Kunst bedeutete hier ‚Wissen‘ über das, was es sowohl das Naturhafte als auch das Artifizielle angeht.

Kennzeichnend für die Kunstkammer ist, dass sie dem Prinzip des modernen Museums in Bezug auf Sammlung, Klassifikation und Schaustellung nicht folgt. Krzysztof Pomian führt als ein Beispiel die Rubriken eines Kabinettskatalogs vom französischen Arzt, Pierre Borel (1620-1671), aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, an:

“Quel est l’ordre que Borel a établi parmi les pièces de son cabinet ou plutôt parmi les rubriques de son catalogue car celui-ci, fort probablement, ne respecte pas la disposition spatial des objets? Après avoir placé en tête les «Raretez de l’Homme», il traite successivement: «Des bestes à quatre pieds», «des Oyseaux», «Des Poissons et Zoophites de mer», «Coquillages» et «Autres choses marines», des «Insectes et Serpents», «Des plantes et premièrement des bois et racines», «Des feuilles», «De fleurs», «Des gommes et liquers», «Des semences ou grains», «Des Fruits rares», d’«Autres fruits et semences», «Des minéraux et premièrement des pierres», des «Choses changées en pierre», «d’Autres minéraux», «Des antiquitez», de «Choses artificielles».”⁵

Es werden hier vier Bereiche der Welt erwähnt:

der menschliche: «Raretez de l’Homme»,

der animalische: «Des bestes à quatre pieds», «des Oyseaux», «Des Poissons et Zoophites de mer», «Coquillages» et «Autres choses marines», des «Insectes et Serpents»,

der pflanzliche: «Des plantes et premièrement des bois et racines», «Des feuilles», «De fleurs», «Des gommes et liquers», «Des semences ou grains», «Des Fruits rares», d’«Autres fruits et semences»,

der mineralische: «Des minéraux et premièrement des pierres», des «Choses changées en pierre»,

⁵ Pomian, Krzysztof : *Collecioneurs, amateurs et curieux*. Paris (nrf) 1987, S.62.

«d'Autres minéraux»,

der technische: «Des antiquitez», de «Choses artificielles».

Diese Klassifikation kommt uns höchst befremdend vor. Tatsächlich ist sie lange Zeit als nicht wissenschaftlich verworfen und ihr ist keine Beachtung geschenkt worden. Etwa seit 30 Jahren beschäftigt uns erneut die Legitimität der Moderne und der Postmoderne. Erneut setzt man sich mit den Fragen der Moderne auseinander, wie z.B. mit der nach dem Stellenwert des Menschen in der Natur und im Kosmos. Im Zusammenhang mit dem Strukturwandel des Wissens ist man auf die Kunstkammer und deren Grundgedanken aufmerksam geworden.⁶ Hier sei kurz auf Samuel Quicchebergs Traktat: „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ (1565) eingegangen, das den Beginn der Museologie in Deutschland markiert, um das anfangs zitierte Fragment von Novalis kulturwissenschaftlich zu erschließen.

3. Museologie Samuel Quicchebergs (1529 - 1567)

Samuel Quiccheberg wurde 1529 in Antwerpen geboren und starb 1567 in München. 1548 studierte er in Basel Philosophie und Medizin, wo er wohl den als universellen Gelehrten bekannten Conrad Gesner (1516-1565) kennenlernte. Quiccheberg wechselte 1550 nach Ingolstadt, wo er mit Hans-Jakob Hugger (1516-1575) bekannt wurde. Seit 1555 diente er Hans-Jakob und verwaltete seine Sammlungen und dann seine Bibliothek. Seit 1559 diente er Albrecht V., dem König von Bayern, kümmerte sich um dessen Gemäldesammlung und war dann zuständig für die Klassifikation der Objekte der antstehenden Münchner Kunstkammer. Während seiner Zeit am Münchner Hof unternahm er Reisen nach Bologna, Padua und Rom, um damals berühmte italienische Kunstkammern zu besichtigen; so die Kunstkammer von Ulisse Aldrovandi in Bologna, das Studiolo von Francesco V. in Florenz, eine Mineraliensammlung von Michele Mercati in Rom, um einige zu nennen. Auf Grundlage seiner Arbeit an der Münchner Kunstkammer und seiner Erfahrungen auf Reisen konzipierte er eine ideale Kunstkammer. Sein Plan wurde im Jahre 1565 veröffentlicht. Mit diesem Buch beginnt die Museologie in Deutschland.⁷

Quicchebergs Traktat besteht aus 5 Teilen. Der erste heißt „Inscriptiones“, dieser beschäftigt

⁶ Z.B. Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin (Verlag Klaus Wagenbach) 1993, erst erschienen als Abhandlung in: Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Berlin 1982, S. 507 – 559; Impey, Oliver, MacGregor, Arthur: The Origins Of Museums. The Cabinet Of Curiosities In Sixteenth And Seventeenth Century Europe, New York (Oxford University Press) 1985; Pomian, Krzysztof : Colleeoneurs, amateurs et curieux. Paris (nrf) 1987; Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800, Opladen (Leske + Budrich) 1994.

⁷ Roth, Harriet (Hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg, Berlin (Akademie Verlag) 2000, S. 1ff.

sich mit den fünf Abteilungen von Classis Prima bis Quinta Classis bestehen und gibt für jede Abteilung an, was darin zur Schau gestellt werden soll. Im Folgenden soll dieser Textabschnitt ausführlicher betrachtet werden.

3-1. Inscriptiones

Die erste Abteilung, Classis Prima genannt, beginnt mit Bildern der Heilsgeschichte. Außerdem behandelt sie den Gründer der Kunstkammer - hier als „Theater“ bezeichnet - , seine Familie, seine Genealogie und Porträts der Familie, Landeskunde mit Karten, Veduten von seinem Land und der gesamten Welt, Feldzüge wie Feste des Hofes, große Tierbilder, Modelle von Gebäuden, Fahrzeugen und anderen Maschinen.

Die zweite Abteilung enthält den gesamten Bereich des Kunstgewerbes, von Goldschmieden bis hin zu alten und neuen Münzen.

Die dritte Abteilung beschäftigt sich mit dem Naturreich, das nach der Tradition der europäischen Kulturgeschichte in drei Teile eingeteilt wird: die Welt der Tiere, die der Pflanzen und die der Mineralien.

Die vierte Abteilung befasst sich mit dem Technischen wie Werkzeugen aller Art und mit dem Völkerkundlichen wie der ausländischen Kleidung.

Die fünfte und abschließende Abteilung ist der umfassenderen Darstellung der Welt und Geschichte durch Tafelbilder gewidmet und steht im Gegensatz zur ersten Abteilung, in der der Schwerpunkt auf dem Gründer der Kunstkammer liegt und somit die Welt und Geschichte aufgezeigt wird, sofern sie sich auf eben diesen bezieht. So gibt es hier Genealogien und Porträts berühmter und außerordentlicher Gelehrter neben denen von Königen und Fürsten.

Wie ungewöhnlich und befremdend diese Gliederung der Kunstkammer uns auch erscheinen mag: Sie hat eine Ordnung, so wie das Kabinett von Pierre Borel vier Bereiche der Welt aufweist: Menschen, Tiere, Pflanzen, Mineralien und Produkte durch die menschliche Hand. Die erste Abteilung zeigt eine Übersicht der ganzen Kunstkammer. Sie verbindet die heilige Welt und ihre Geschichte mit der profanen Welt und ihrer Geschichte, wobei der Grundgedanke dadurch gekennzeichnet zu sein scheint, dass erst das Ungewöhnliche und Außerordentliche die Welt und Geschichte repräsentieren. Wenn nicht das Gesetzliche und Normale, sondern das Ungewöhnliche und Außerordentliche die Schöpfungskraft der Natur und der Welt verkörpern sollen, so sollen große Personen mit ungewöhnlichen Leistungen und Geschehnissen auch die Geschichte konstituieren.⁸ Die Benennung der „Schauspiele“, „Triumphzüge“, „Festlichkeiten“ usw. gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang.

⁸ Siehe: Bredekamp, a.a. O. S. 70, Pomian, a.a. O. S. 93.

Die dritte Abteilung liegt in der Mitte, so dass ihr die größte Bedeutung beigemessen zu werden scheint, zumal sie die ganze Natur umfaßt, die seit der Entdeckung Amerikas durch Kolombus immer erweitert wird.

3-2. Zweck der Kunstkammer bei Quiccheberg

Was ist nun Samuel Quiccheberg zufolge der Zweck der Kunstkammer? Er selbst schreibt:

„Überschriften oder Titel des umfangreichsten Theaters, welches einzelne Stoffe aus der Gesamtheit aller Dinge und herausragende 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.“⁹

Aus diesen Sätzen wird ersichtlich, dass es mindestens zwei Absichten gibt. Die erste ist offenbar eine pädagogische. Quiccheberg formuliert an anderer Stelle: „[Denn] während das [übrige] gemeinschaftliche Handwerkzeug aller Wissenschaften die Bücher sind, wird hier alles aus der Betrachtung der Bilder, der Untersuchung der Stoffe und der Ausrüstung mit Werkzeugen der ganzen Welt heraus, für die bald gliedernde Tabellen und wahrheitsgemäße Zusammenfassungen dienlich sind, zugänglicher und klarer“.¹⁰ Man könne „nach den Regeln des Lernens“ „in kürzester Zeit ohne große Mühe, Gefahren und Beschwernisse, die man bei der Untersuchung dieser Themen andernorts auf sich nehmen müssen wird, eine unvorstellbare Erfahrung alles Seins und offensichtlich göttliche Klugheit [zu] erwerben“.¹¹ Es ist kennzeichnend für den Anbruch des neuen Zeitalters, dass auf das Anschauen mehr Wert gelegt wird als auf das Lesen: „[D]as Betrachten eines Bildes allein beeindruckt das Gedächtnis nämlich mehr als die tägliche Lektüre vieler Seiten“.¹² Die „Schulung visueller Assoziations- und Denkvorgänge“ scheint hier, wie Horst Bredekamp formuliert, angestrebt zu sein.¹³

Allerdings kann man unterstellen, dass die Kunstkammer eine andere Absicht in sich birgt, nämlich mit ihrer Sammlung die ganze Welt, das ganze Universum vorzustellen. Es wurde

⁹ Roth: Das Traktat von Samuel Quiccheberg, S. 37.

¹⁰ A.a.O., S. 161.

¹¹ A.a.O., S. 161.

¹² A.a.O., S. 139

¹³ Bredekamp, S. 102.

bezweckt, dem Betrachter „eine unvorstellbare Erfahrung alles Seins und offensichtlich göttliche Klugheit“¹⁴ zu geben. Quiccheberg hatte ein größeres Projekt im Auge, das den Titel „Theatrum Sapientiae“¹⁵ oder „Theatrum Universum“ führen sollte, das wegen seines frühen Todes nicht realisiert wurde. Es handelt sich bei Quiccheberg sowohl räumlich als auch zeitlich um die Welt im Kleinen, ein Abbild des Makrokosmos im Mikrokosmos. Das Theater ist also der Mikrokosmos, der den Makrokosmos verkörpert. (Die Bezeichnung Theater stammt von der Schrift „L’Idea del Teatro“ (1550) von Giulio Camillo (gegen 1480 - 1544) und diese Schrift regt viele Kammern an, diese Bezeichnung anzunehmen, weil sie dem pädagogischen Zweck der Kammer sowie dem Zweck, dem Publikum die Welt im Kleinen zur Darstellung zu bringen, vortrefflich entspricht. [Mnemotechnik]) Wer sich in der Kammer aufhält, wendet seine Aufmerksamkeit von einem Ding auf ein anderes, erfasst durch seine optische Wahrnehmung zufällige und unendlich komplexe, sich ständig verändernde Beziehungen zwischen Dingen und eignet sich eine klare Vorstellung von der Welt und dem Kosmos an. So ist für eine Kammer die Anordnung und Verbindung der Dinge von entscheidender Bedeutung.

4. Kammer und „Ideen Paradies“

So kommen wir auf das eingangs zitierte Fragment von Novalis zurück. Ende des 18. Jahrhunderts, in dem die Kammer verschwand und das moderne Museum entstand, erkannte Novalis das Wesen der Kammer und versuchte, die Idee der Kammer für seine philosophische und wohl auch literarische Methode zu beleben. Novalis war sich als Naturwissenschaftler der sprunghaften Entwicklungen der Naturwissenschaften und zugleich der dadurch bedingten Zersplitterung der Weltwahrnehmungen bewusst. Im Übrigen war Novalis kein Gegner der Naturwissenschaften, sondern verweigerte sich nur deren monoperspektivischer Denkweise. Novalis suchte ein neues Wissen – die ‚absolute Universalwissenschaft‘ (333) –, das die zerstreuten Züge des Paradieses vereinigte. Nach Entwurf des Novalis sollte jede Idee und jedes Fragment wie jedes Ding in der Kammer durch seine unerwartete Konfrontation mit einem anderen immer neue Konstellationen, Assoziationen und Vernetzungen eröffnen. Jeder Idee solle Novalis zufolge ihre „eigenth[ümliche] *Nachbarschaft*“ gegeben werden. Der erste Absatz des Fragments des Novalis heißt: „In jedem System - Gedankenindividuo - das nun ein Aggregat oder Produkt – etc. seyn kann – ist Eine *Idee*, Eine Bemerkung oder mehrere *vorzüglich gediehn* und haben die andern erstickt – oder sind allein übriggeblieben. Im geistigen

¹⁴ Roth, S. 169.

¹⁵ Roth, S. 227.

Nat[ur] System muß man sie nun überall zusammensuchen – jedem seinen eigenthümlichen Boden – Klima – seine bes[ondere] Pflege – seine eigenth[ümliche] *Nachbarschaft* geben – um ein *Ideen Paradies* zu bilden – dies ist das ächte System. / Das Paradies ist das Ideal des *Erbodens*.“

Charakteristisch für diesen Teil des Fragments ist, dass eine Analogie zwischen dem ‚Ideenparadies‘ und ‚Erbodenparadies‘ hergestellt wird, und zwar durch die Metaphern der Kunschkammer und des Gartens. Es geht bei Novalis um die Entsystematisierung der Philosophie und der Wissenschaften und um ihre radikale Umorganisation, d.h., nach Novalis, um ihren neuen Anbau und ihre Pflege, so dass sie – metaphorisch gesprochen - wunderbare Frucht tragen mögen.

5. Mathematik und das Unendliche

Es ist bekannt, dass sich Novalis in den letzten Jahren seines Lebens intensiv mit der Mathematik, insbesondere mit der Infinitesimalrechnung beschäftigte. Aber was faszinierte Novalis gerade an der Infinitesimalrechnung? Auch in seiner Schrift „*Das Allgemeine Brouillon*“ zeigte er sich mehrfach daran interessiert.

Schon in einem seiner berühmtesten Fragmente macht Novalis von Begriffen der Mathematik¹⁶ Gebrauch:

„Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung.“¹⁷

Dieses Fragment ist bis jetzt hauptsächlich als Erklärung zu seiner mystischen Romantik im Zusammenhang mit seinem magischen Idealismus aufgefasst worden. Dies ist durchaus richtig,

¹⁶ Zum Interesse des Novalis für die Mathematik, insbesondere die Infinitesimalrechnung siehe: Pollack, Howard: Novalis and Mathematics Revisited: Paradoxes of the Infinite in the *Allgemeine Brouillon*, in: *Athenäum* Jahrbuch für Romantik 1997, S. 113 - 140.

¹⁷ Novalis, Bd. II, S. 545.

aber wenn man den mathematischen Begriffen größere Beachtung schenkt, so bemerkt man, dass sie hier nicht bloß als Metaphern benutzt werden. Wir bringen ein anderes Fragment in diesen Zusammenhang. Es geht um das Fragment 111 im „*Allgemeinen Brouillon*“ :

„Eine Haupt Antithese der Mathematik ist, *Bekannte* und *Unbekannte Größen*. (+ und -, Groß – Klein, *Theil – Ganzes*.) / Entw[eder] such ich nun die Unbekannten Größen mit Functionen der Bekannten zu gleichen, oder umgek[ehrt] – Zur letztern RechnungsArt gehört der Infinitesimalcalcül.“

Wenn man die beiden Fragmente miteinander vergleicht, bemerkt man zweierlei: Erstens werden die mathematischen Begriffe eingesetzt, um ‚unbekannte‘ und ‚unendliche‘ Größen zu finden. Zweitens handelt es sich im ersten Fragment um eine Analogie.

Im ersten Fragment wird die Operation ‚Romantisieren‘ als etwas wie eine mathematische Funktion gedacht. Durch diese Operation des ‚Potenzierens‘ wird im „Gemeinen“ ein „höhe[r] Sinn“ gesucht, während durch die umgekehrte Operation „das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche ... einen geläufigen Ausdruck“ bekommt, wobei die letztere Operation ‚Logarithmisieren‘ genannt wird, die nichts anderes als eine Umkehroperation des Potenzierens darstellt. Novalis zufolge wird die unendliche „Potenzreihe“ auf „das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche“ hinaus. Durch dessen ‚Logarithmisieren‘ gelangt man schließlich wieder zur ‚gemeinen‘ Welt zurück. Sich vom einen Bereich zum anderen frei bewegen zu können, soll die Aufgabe der „romantische[n] Philosophie“ sein.

Hier werden die Mathematik und die Philosophie durch die Analogie verknüpft. Tatsächlich sind die ersten Sätze des Fragments folgendermaßen zu lesen: „MATHEM[ATIK]. Allg[emeiner] Begriff der *Multiplication* – nicht bloß der Mathematischen – so der Division, Addition etc. / Vorzüglich interessant ist diese philosophische Betrachtung der bisher bloß mathematischen Begriffe und Operationen – bey den Potenzen, Wurzeln, Differentialen, Integralen, Reihen – *Curven* – und Directen – Functionen. ...“ Analogiebildung stellt eine grundlegende methodische Operation der Enzyklopädistik des Novalis überhaupt dar. Er erwähnt im Fragment 431 die „*Analogistik*“, die Analogie wird ausdrücklich als heuristische Methode definiert: „Die Analogie – als Werckzeug, beschrieben und ihren mannichfaltigen Gebrauch gezeigt.“ Die Analogie ist für Novalis entscheidend wichtig, um die Grenzüberschreitung der Welten und der Wissenschaften möglich zu machen. Zur Grenzüberschreitung der Wissenschaften etwa lesen wir Folgendes: „Eine W[issenschaft] gewinnt durch Fressen – durch Assimiliren andrer Wissensschaften etc. So d[ie] Mathem[atik] z.B. durch den gefressenen Begriff des Unendlichen.“ (146) Daraus wiederum resultiert das Fragment: „Der Abstract[i]onsCalcül der Phil[osophie] ist vollkommen dem Infinitesimalcalcül

zu vergleichen.“ (807)

Genauso unentbehrlich ist aber für Novalis der Begriff des Unendlichen, insbesondere des mathematisch Unendlichen. Dieses Interesse prägt ihn als Kind der Neuzeit nach Newton und Leibniz, den beiden Erfindern der Infinitesimalrechnung.

In Bezug auf die Infinitesimalrechnung von Leibniz schreibt Novalis:

„Leibnitz nennt den Infinitesimalcalcul auch die Analysis Indivisibilium. (Stäter Größen – ständig übergehender Gr[ößen].) / Infinites[imal] Calcul h[eißt] eigentlich *Rechnung*, Eintheilung oder Messung des Nicht Eingetheilten – nicht Vergleichbaren – *Unermeßlichen*. Anaylsis Indivisib[ilium] = Analysis eines Individuums – *IndividualCalcul* – ächt *physicalischer Calcül*.“ (645)

Dieses Fragment zeigt, warum sich Novalis so sehr für die Infinitesimalrechnung interessierte. Sie ermöglichte es ihm, das Unendliche und Unermeßliche (infinat klein und infinit groß) zu handhaben und zugleich durch die Methode der Analogie etwa Gott im Menschen mit Gott als Schöpfer des „Universum[s] – Multiversum[s] – Omniversum[s]“ (285) zu verbinden. „Die *Beweise* von Gott gelten vielleicht in *Masse* etwas – als *Methode* – Gott ist hier etwas, wie ∞ in der Mathematick – oder 0^0 . (*Nullgrade*) (Phil[osophie] der 0.) / (Gott ist bald $1 \cdot \infty$ – bald $\frac{1}{\infty}$ – bald 0) (933)

Schluss

Kommen wir abschließend zurück auf die Kunstkammer. Bei Novalis ist der Begriff der Kunstkammer, wie wir gesehen haben, durch den Begriff des Unendlichen in der Infinitesimalrechnung und durch die Erkenntnis der Pluralität der Welten (des Multiversums) entscheidend erweitert worden. Hier sei noch ein Fragment von ihm zitiert: „Alle Vereinigung des *Heterogéenen* führt auf ∞ . Theorie der Wahrscheinlichkeit – WahrscheinlichkeitsBew[eise] und Calcül – Quadr[atur] d[es] Unendl[ichen] etc.“ (935) Es ist wohl das Ziel seiner Enzyklopädistik und seiner Kunstkammer, alles Heterogene zu vereinigen, allerdings nicht mehr statisch wie in der Renaissancezeit, sondern, wie seinem Zeitalter nach Kepler und Newton angemessen, dynamisch. Und alles Heterogene ist hier nicht als hierarchisch konzipiert, sondern als gleichberechtigt. Verkörpert ein englischer Garten das ‚Erdbodenparadies‘, so steht die Kunstkammer für das „Ideen Paradies“.

Die Kunstkammer des Novalis liefert ein Modell für die Enzyklopädistik als ein offenes und grundsätzlich nicht zu vollendendes Utopiekozept. Zugleich versucht sie zu veranschaulichen, wie die Welt nach der Dekonstruktion des Systems der Identität, die herbeigeführt würde durch

die Grenzüberschreitung von Natur, Kunst, Technik und Wissenschaft und deren unendliche Wiedervereinigung, aussehen könnte. „Der Stein ist nur in diesem Weltsystem *Stein* und von Pflanze und Thier verschieden.“ ([79])



1. Ferrante Imperato's museum in Neapel, from Imperato 1599, aus : Impey, Oliver and Maggregor, Arthur (Hg.): The Origins Of Museums. The Cabinet Of Curiosities In Sixteenth and Seventeenth Century Europe, Oxford (Clarendon Press) 1985.



2. Das Museum Kircherianum aus: Sepi, Giorgio de: Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum P. Athanasius Kircherus, Novis et Raris Inventis Locupletatum, Amsterdam 1678: Titelkupfer, in: Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter Sammler Visionär. Ausstellung Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg 1. Oktober – 14. Dezember 2002, Dettelbach (Verlag J.H. Röhl) 2002.



3. Vergrößerung des Abbildes 2 in:

Das Museum Kircherianum aus: Sepi, Giorgio de: Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum P. Athanasius Kircherus, Novis et Raris Inventis Locupletatum, Amsterdam 1678: Titelkupfer, in: Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter Sammler Visionär. Ausstellung Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg 1. Oktober – 14. Dezember 2002, Dettelbach (Verlag J.H. Röhl) 2002.

◇

ノヴァーリス百科全書学のモデルとしてのクンストカマー理念

桑原 聡

18世紀終わりに収集の新しい制度が確立しつつあった。すなわち公共啓蒙空間としてのミュージアムである。それは近代科学の成立と軌を一にしていた。フライベルク鉱山アカデミーで自然科学を学んだノヴァーリスは当時の最先端の科学に通暁していた。そのノヴァーリスが「一般草稿 百科全書学のための資料」として知られる断片集の中でクンストカマーに触れている。クンストカマーはルネサンス以来ヨーロッパの至る所で見ることのできた蒐集キャビネットであり、ミュージアムの成立とともに没落したものである。本論考ではクンストカマーという「時代遅れ」と見なされていた蒐集形態の何がノヴァーリスを引きつけ、百科全書学に展開するはずであった新しい知の構想への刺激を与えたのかを明らかにすることを目的としている。