



WOLFGANG BRAUNGART

Entinstitutionalisierung und Individualisierung.
Der Text als Sammlung (Jean Paul, Eduard Mörike)

Erstpublikation

Barbara Marx, Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.): Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007, S. 239-246. ISBN 978-3-422-06615-1

Vorlage:

PDF-Datei des Autors

Autor:

Prof. Dr. Wolfgang Braungart
Universität Bielefeld
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
Postfach 10 01 31
D-33501 Bielefeld

Homepage:

<http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/braungart>

E-Mail:

wolfgang.braungart@uni-bielefeld.de

Barbara Marx · Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.)

Sammeln als Institution

Von der fürstlichen Wunderkammer
zum Mäzenatentum des Staates

unter Mitarbeit
von Christoph Oliver Mayer
und Manuela Vergoossen



Deutscher Kunstverlag München Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)

Abbildung auf dem Umschlag

David Teniers d. J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Brüsseler Galerie, 1647,
Museo del Prado, Madrid (Ausschnitt)

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

Projektleitung im Verlag: Rudolf Winterstein
Lektorat: Julia Gredinger und Sara Sottanelli
Mitarbeit: Stefanie Adam und Tina Buhl

Repro: Camscan Ralf Henrich, Stiefenhofen
Druck und Verarbeitung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Schrift: Adobe Garamond/The Sans

© 2006 Deutscher Kunstverlag München Berlin
ISBN 978-3-422-06615-1

Inhalt

BARBARA MARX · KARL-SIEGBERT REHBERG Vorwort	VII	II Dresden: Paradigmen des Sammelns	
Sammeln aus institutionenanalytischer Perspektive		BARBARA MARX Vom Künstlerhaus zur Kunstakademie. Giovanni Maria Nossen's Erbe in Dresden	61
KARL-SIEGBERT REHBERG Schatzhaus, Wissensverkörperung und »Ewigkeitsort«. Eigenwelten des Sammelns aus institutionen- analytischer Perspektive	XI	DIRK SYDRAM Zwischen Intimität und Öffentlichkeit – Pretiosen- kabinette und Schatzkammern im Barock	93
I Modell Italien Sammlungspraxis in Renaissance und Barock		TRISTAN WEDDIGEN Kennerschaft ausgestellt – Die erste Hängung der Dresdner Gemäldegalerie und das verlorene Inventar von 1747	101
EDOUARD POMMIER De la collection au musée: l'exemple de l'Italie	3	VIRGINIE SPENLÉ Kunstsammeln und Kunsthandel am Hof: die Tätigkeit von Carl Heinrich von Heineken als Kunsthändler	125
ANDREA M. GÁLDY The Collector as Master: Duke Cosimo de' Medici's museo in the Palazzo Vecchio	13	Abbildungen zu Teil II	135
MICHAEL WENZEL <i>«li ritratti di tutte le più belle dame del mondo»</i> Sammlungen weiblicher Porträts in Florenz und Mantua um 1600	23	III Kunstsammler und Museen im 18. Jahrhundert	
GIUSEPPE OLMÍ Private Collections and Public Patrimony: The Case of Bologna in the Modern Age	37	DANIELA GALLO Quale storia dell'arte antica nel Museo Pio Clementino (1770–1796)?	153
RENATO G. MAZZOLINI Alle origini del Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze (1765–1790)	45	ROSWITHA JUFFINGER Die Grafen Czernin und deren Gemälde- sammlungen in Prag und Wien	163
Abbildungen zu Teil I	53	PATRICK MICHEL Le commerce du tableau de collection entre l'Allemagne et la France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle vu au travers de l'activité du marchand Jérôme de Vigneux, de Mannheim (1727–1794)	173

SUSANNE JAEGER	
Anfänge des institutionellen Sammelns in Russland – Graf Alexander S. Stroganov (1733–1811)	191
Abbildungen zu Teil III	205
IV Institutionalisierung des Sammelns im 19. Jahrhundert	
VOLKER PLAGEMANN	
Kunstsammeln als Aufgabe des Staates? Von der Institutionalisierung fürstlicher und bürgerlicher Sammlungen	213
MANUELA VERGOOSSEN	
Sammlung als Capriccio. Wilhelm von Bode und der Berliner Museumsverein	223
JÜRGEN MÜLLER	
„Wie Rembrandt zum Erzieher wurde.“ Der Künstler als Objekt bürgerlicher Rezeptions- und Sammlungsansprüche	231
WOLFGANG BRAUNGART	
Entinstitutionalisierung und Individualisierung. Der Text als Sammlung (Jean Paul, Eduard Mörike)	239
WOLFRAM NITSCH	
Marginale Lager. Zur Geschichte des Sammelns im französischen Roman	247
Abbildungen zu Teil IV	261
V Staatspatronage und Künstlersammlung im 20. Jahrhundert	
KLAUS MAUERSBERGER	
Sammlungen und technische Bildung – die TU Dresden als Hort naturwissenschaftlicher und technischer Sammlungen	273
ULF BISCHOP	
Von Kunst, Verrat und harter Währung oder Der Sammler in der Diktatur	287
PAUL KAISER	
Treibjagd im Kulturschutzgebiet. Privates Kunstsammeln in der DDR zwischen repressiver Marginalisierung und staatlicher Kunsthandelspolitik	293
MARIO KRAMER	
Die letzten Wunderkammern	303
Abbildungen zu Teil V	309
Farbtafeln	323
Anhang	
Bibliographie	351
Personenregister	387
Bildquellen	398

Wolfgang Braungart

Entinstitutionalisierung und Individualisierung. Der Text als Sammlung (Jean Paul, Eduard Mörike)

Die frühneuzeitliche Kunstkammer und der Prozess der Wissenschaft

Der Sammlungstyp der frühneuzeitlichen Kunstkammer bestimmte vom 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein das Sammlungswesen. Er ging aus den kirchlichen Sammlungen und dem humanistischen Studierzimmer, dem *studiolo* hervor. Schon das *studiolo* der Renaissance jedoch war mehr als nur ein kleiner Raum für den Rückzug in humanistisch-buchgelehrte Studien. Das vielleicht wichtigste Beispiel für diesen Zusammenhang von *studiolo* und Kunstkammer ist das *studiolo* des Francesco I de' Medici im *Palazzo Vecchio* zu Florenz. Die Kunstkammer der frühen Neuzeit war mikrokosmisch strukturiert. Sie integrierte Objekte der Natur wie der Kunst und schloss in der Regel auch eine Bibliothek ein. Sie war Sammlungs- und Forschungsstätte, Studienraum und Laboratorium in einem Raum oder in einem zusammenhängenden Raumkomplex.

Bevorzugter sozialer Ort der frühneuzeitlichen Kunstkammer war der Fürstenhof, an dem auch die erforderlichen ökonomischen Ressourcen bereitstanden. Der Natur- und Kunstbegriff, die individuellen Akzentsetzungen, Ordnungssemantiken und sozialen Funktionen: all diese Aspekte sind in der Kunstkammerforschung der letzten Jahrzehnte neu und intensiv diskutiert worden.¹

Wissenschaftsgeschichtlich ist an der frühneuzeitlichen Kunstkammer einerseits besonders interessant, wie sie, wenn man so will, heterodoxen, etwa hermetisch-alchemistischen Wissenschaftsformen, die sich an den Universitäten nicht oder nicht ohne weiteres entwickeln konnten, einen Entfaltungsraum bot, und wie sie andererseits entscheidend zur Durchsetzung

der neuen, experimentellen Wissenschaften beitrug, weil sie ein wichtiger Ort des sogenannten «galanten Experimental-Studiums» war. An den Fürstenhöfen wie auch an den wissenschaftlichen Akademien des 17. Jahrhunderts fanden die neuen Wissenschaften, auf dem Weg zu ihrer Institutionalisierung, ein spezifisches «curiöses», geselliges Interesse vor, das sie in besonderer Weise zu bedienen wussten. Legitimatorisches Argument der «galanten Experimental-Studien» im Rahmen galanter Geselligkeit war dabei, dass sie ihren Gönnern zu «unsterblichem Nachruhm»² verhelfen könnten.

Das Risiko, das die neuen Wissenschaften auf ihrer Suche nach solcher *protectio* eingingen, die sie zu ihrer Institutionalisierung brauchten, war freilich nicht unerheblich: Um ihre «Sozialverträglichkeit» nicht zu gefährden, durften sie nicht zu tieferschürfend sein. Sonst drohte immer der Vorwurf des Pedantismus.

Das andere Problem begleitet alle Wissenschaften bis heute: Dafür, dass sie Ressourcen in Anspruch nehmen, mussten und müssen sie in irgendeiner Weise ihren Nutzen plausibel machen. Die Akademiepläne Leibniz' aus den Jahren um 1670 zeigen, wie scharf das Problem im späteren 17. Jahrhundert bereits gesehen wurde. Fluchtpunkt dieser Entwürfe ist der ökonomische und soziale Nutzen, den die Institutionalisierung einer breit angelegten Forschungsförderung in einer idealen Akademie bringen sollte. Damit lassen sich aber schwerlich noch integrative, mikrokosmisch organisierte Sammlungs- und Forschungseinrichtungen für alle «Wissenschaften und Künste» begründen. Leibniz bemüht sich deshalb auch nicht mehr um eine argumentative Integration seiner Vorschläge. Vor allem in *Bedencken Von aufrichtung einer Academie* (vermutlich von 1671) wird jede theologische Argumentation,

die Wissenschaft könnte auch der höheren Ehre Gottes dienen, völlig beiseite gelassen. Das Akademieprojekt steht nun ganz unter dem Primat der neuen Wissenschaften und ihres ökonomischen Nutzens.

Die Institutionalisierung der Naturwissenschaften an den Universitäten bedeutete zugleich ihre Ausdifferenzierung, indem sie ihre je eigenen wissenschaftlichen Verfahrens- und Kommunikationsregeln etablierten. Die wissenschaftsgeschichtliche Forschung hat diese Prozesse zu rekonstruieren begonnen. Zu denken ist dabei etwa an die Untersuchungen Rudolf Stichwehs zur Institutionalisierung der Physik in Deutschland.³ Das umfassende, integrative System der frühneuzeitlichen Kunstammer als Wissenschaftssystem war damit überholt.

Das Problem der Integration aller Wissenschaften und Künste war dennoch nicht vom Tisch. Im Gegenteil: Die Frage danach konnte im 18. Jahrhundert geradezu zum Ferment wissenschaftlicher und kultureller Selbstreflexion werden. Wenn im Zuge der Rousseau-Rezeption, ab etwa 1750, «Natur» als kritische Kontrollkategorie etabliert wurde, um den geschichtlich-kulturellen Prozess zu bilanzieren, so schloss dies einerseits die Einsicht in die grundsätzliche Konstruktivität menschlicher Geschichte und ihrer Sinnsysteme ein, die deshalb eine kritische Begleitreflexion brauchten. Andererseits signalisiert dies, dass Natur und Geschichte, Natur und Kultur, Natur und die Wissenschaften und Künste noch immer in einem Zusammenhang gesehen wurden, freilich eben unter den Bedingungen von Temporalität (man könnte auch sagen: Geschichtlichkeit) und Subjektivität. Der philosophische Kopf habe die Ordnungsemantik für die Fülle der geschichtlichen Einzelereignisse selbst hervorzubringen und in sie «hineinzusehen», fordert Schiller in seiner berühmten Jenaer Antrittsvorlesung von 1789. Darin erweist sich die menschliche Autonomie. Fausts viel zitierte Formel, er wolle erkennen, «was die Welt / Im Innersten zusammenhält» (*Faust I*, Vers 382f.), ist die Frage nach der Möglichkeit einer Universalwissenschaft unter den Bedingungen moderner Subjektivität und bereits institutionalisierter wissenschaftlicher Differenzierung. Systemtheoretisch gesehen ist Faust natürlich «naiv». Denn wissenschaftliche Differenzierung ist ein funktionaler Prozess, der nicht vom Individuum abhängt und in dem es deshalb auch keine autonome Entscheidungs- und Gestaltungskompetenz besitzt. Subjektgeschichtlich aber ist Fausts

Sehnsucht durchaus plausibel. Mit der Etablierung und Institutionalisierung der modernen Naturwissenschaften werden die «schönen» Wissenschaften und Künste mehr und mehr wahrgenommen als die «andere» Kultur. Ihr gilt nun eine geheime Sehnsucht des Subjekts, eine Sehnsucht nach Ganzheitlichkeit und Integration.⁴

Der Roman als subjektivierte und temporalisierte «Enzyklopädistik» (Jean Paul)

Temporalisierung, Geschichts- bzw. Geschichtlichkeitsbewusstsein und Subjektivierung: das topologische, enzyklopädische System der frühneuzeitlichen Kunstammer und erst recht die sich in den wissenschaftlichen Differenzierungsprozessen selbst ausdifferenzierenden Sammlungsinstitutionen des 18. und 19. Jahrhunderts, sie ließen genau dieses Problem der Integration des Wissens unter den Bedingungen der Verzeitlichung offen. Bei Lessing lässt sich der Übergang vom Gelehrten, der über ein enzyklopädisches Wissen verfügt, zum Gebildeten, der mit seinem Wissen in freier Selbstbestimmung den öffentlichen Diskurs mitgestalten will und dessen «Bildung» deshalb nun auch und zugleich Selbst-Bildung sein muss, besonders gut beobachten.⁵ Die alphabetisch strukturierten, lexikalischen Enzyklopädie-Projekte des 18. Jahrhunderts (Zedler, Diderot) waren zwar von ihrer Konstruktion her in der Lage, unendlich viel Wissen in sich aufzunehmen. Sie waren also für die neue prinzipielle Zukunftsoffenheit und für das unendlich anwachsende Wissen formal offen, dies aber um den Preis des Verzichtes auf irgendeine substanzielle Integration des Gesamtwissens. Der «philosophische Kopf» Schillers wurde schon erwähnt: Es ist nicht verwunderlich, dass am Ende des 18. Jahrhunderts integrative Konzepte des Wissens, des Denkens, der Religion eine offensichtliche Konjunktur haben, wenn man zum Beispiel an die frühromantische «Sym-Philosophie» denkt, an die um 1800 heftig diskutierten Idee einer «Neuen Mythologie», an die aufklärungskritischen Synthese-Versuche von Staat und Gesellschaft, an die romantischen Universal-Wissenschaftsprojekte, an die «progressive Universalpoesie», an die «ächte Enzyklopädistik» des Novalis und ähnliches. Die Konzeption von «Bildung», die gegen Ende des 18. Jahrhunderts entsteht, macht das Subjekt zu dieser umfassenden,

ganzheitlichen Integrationsinstanz. Ästhetisches Korrelat ist der Bildungsroman. Der Inaugural-Text der Gattung, Goethes *Wilhelm Meister* (1795/96), zeigt freilich, dass dieses Subjekt-konzept und dieser Bildungsbegriff von Beginn an als hochproblematisch wahrgenommen werden. Generell ist der Roman seit dem 18. Jahrhundert das poetische Medium subjektivierter und temporalisierter Enzyklopädistik. Noch das zentrale – wenngleich früh heftig kritisierte, tendenziell aristotelisch-klassizistische – Kriterium der Totalität in der Romantheorie von Georg Lukács impliziert das skizzierte Problem.

Für das späte 18. Jahrhundert nun ein Beispiel: Jean Paul ist heute unter den herausragenden Autoren der Zeit um 1800 der wohl unbekannteste und schwierigste. Sprachliche Mäander und Digressionen sind bei ihm ein konstitutives ästhetisches Prinzip. In der Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus* (1798) verteidigt Jean Paul ausdrücklich seine höchst individuelle «Manier». Sprachliche Schwächen und Fehler habe er zwar korrigiert; «die Einfälle aber und die poetischen Tulpen hab' ich selten ausgerissen», weil sie für seinen Roman essentiell sind: «Ich sah, wenn ichs räte, so bliebe vom Buche (weil ich die ganze Manier austreiche) nicht viel mehr in der Welt als der Einband und das Druckfehler-Verzeichnis». Die Zwischentitel etwa der *Flegeljahre* zeigen eine unvergleichliche Sprachlust und Sammellust zugleich: «Bleiglanz»; «Katzensilber»; «Terra Miraculosa Saxoniae»; «Mammutsknochen»; «Voigtländischer Marmor». Nachdem die Differenzierung und Prozessualisierung von Kunst und Wissenschaft den integralen barocken Sammlungs- und Forschungsraum aufgelöst haben, verlangt nun der Roman die Prozessualität der Welterschließung durch einen gutwilligen, mitgehenden Leser. Beim Weg durch den überquellenden Sammlungsraum des Buches hilft ihm der Erzähler durch Anmerkungen, die jedoch selbst wiederum erklärungsbedürftig sind.

Seine «Selberlebensbeschreibung» machte Jean Paul deshalb solche Mühe, weil er, wie er in einem Brief 1818 sagt, «durch die Romane so sehr ans Lügen gewöhnt» sei, dass er «zehnmal lieber jedes andere [Leben] beschriebe»⁷ als sein eigenes. «Lügen» kann in unserem Zusammenhang verstanden werden als: Bewusstsein von der Fiktionalität und Konstruiertheit, also auch von der Fragilität dieses ästhetischen Integrationsversuchs «Roman». Jean Paul beginnt diese «Selberlebensbeschreibung» mit dem folgenden charakteristischen Satz:

*Es war im Jahr 1763, wo der Hubertsburger Friede zur Welt kam [Ende des Siebenjährigen Krieges; Friedensverträge zwischen Preußen, Österreich und Sachsen; W. B.] und gegenwärtiger Professor der Geschichte von sich; – und zwar in dem Monate, wo mit ihm noch die gelbe und graue Bachstelze, das Rotkehlchen, der Kranich, der Rohrammer und mehre Schnepfen und Sumpfvögel anlangten, nämlich im März; – und zwar an dem Montage, wo, falls Blüten auf seine Wiege zu streuen waren, gerade dazu das Scharbock- oder Löffelkraut und die Zitterpappel in Blüte traten, desgleichen der Ackerehrenpreis oder Hühnerbißdarm, nämlich am 21ten März; – und zwar in der frühesten frischesten Tagzeit, nämlich am Morgen um 1 1/2 Uhr; was aber alles krönt, war, daß der Anfang seines Lebens zugleich der des damaligen Lenzes war.*⁸

Von Anfang an erscheint demnach diese «Selberlebensbeschreibung», also Auto-Biographie, als literarische Inszenierung vor einem stets mitgesetzten Publikum.⁹

Das Zitat zeigt eindrucksvoll Jean Pauls Lust an der Abschweifung und am «Metaphorisieren», an einem mäandrierenden Stil. Aber doch auch noch mehr: Politischer Frühling, Anbruch eines Lebens und Frühling im Jahreszeitenzyklus, Individualbiographie, politisches Ereignis und Naturgeschehen werden in einen Bezug gebracht. Mit unverkennbarer Sprachlust werden die Namen der Tiere und Pflanzen aufgezählt: «Scharbock- oder Löffelkraut» und «Hühnerbißdarm», also vermutlich die Vogelmiere (auch: Hühnerdarm), die man in der Oberpfalz Kindern in die Wiege legt.¹⁰ Die Namen stellen eine gewisse sprachlich-ästhetische Skurrilität förmlich aus. Sie soll also von Beginn an zu diesem Lebensfrühling des Erzählers gehören. Zum Rotkehlchen gesellen sich die Schnepfen- und Sumpfvögel, zu der Bachstelze der Kranich, dessen Name sich so ausspricht, wie er schreit. Das Disparate und bis in die Namen hinein Individuelle wird nicht harmonisiert durch ein vorgängiges Ordnungssystem, sondern nur durch die poetische Rede zusammengezogen zu einem großen sprechenden poetischen Bild, einer Allegorie des Frühlings, die die Individualität nicht aufhebt, sondern sich aus ihr erst konstituiert. Der Text wird zum sprachlich-poetischen Naturkundemuseum.

Sammeln und Erinnerung als poetische Produktivkräfte (Mörrike)

Der Text als Sammlung, das Subjekt als Ordnungs- und Integrationsinstanz: dafür ist auch das Werk Eduard Mörikes ein besonders geeignetes Beispiel. In Mörikes wohl populärster und zugleich verschrobenster Erzählung *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* von 1853 stolpert der Schustergeselle Seppe durch die schwäbische Welt, fast so als handelte es sich um eine Parodie des Bildungsromans (und das ist nur ein weiteres Beispiel unter vielen dafür, wie skeptisch die Integrationsinstanzen ‚Subjekt‘ und ‚Bildung‘ in der Literatur von vornherein gesehen werden). Auf diesem Weg findet Seppe Geschichten aller Art, die sich sogar ganz selbständigen können, wie die von der «Schönen Lau» (die darum auch selbständig veröffentlicht wurde). In der Lau-Geschichte werden Formen und Typen des Lachens gesammelt, also leibhaft-geistvolle Reaktionen des Subjektes auf seine Welterfahrung. Es sind Geschichten, die selbst Kuriositäten und Raritäten sind, als kämen sie direkt aus der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammer, um die Bezeichnung *Julius von Schlossers* aufzunehmen: zum Beispiel die vom Krakenzahn und «des Königs Salomo Zahnstocher», der, «wenn man bisweilen das Zahnfleisch etwas damit ritzet, den Weisheitszahn noch vor dem Schwabenalter treiben soll»,¹¹ oder die vom amethystenen Kreisel der schönen Lau, «das herrliche Kunstwerk», das Musik macht, aufheitert, beschwichtigt und den Streit vertreibt.¹² Mörike scheint damit auf Lessings Ringparabel anzuspielen, wenn – wie dort dem Ring – dem Kunstwerk des Kreisels, der Musik macht, eine friedensstiftende, gesellige Wirkung zugesprochen wird. Oder der Leuchter, den Seppe und Vrone, als sie am Ende zueinander finden und heiraten, vom Hutzelmännchen geschenkt bekommen: «Derselbe Hausfreund [nämlich der Hutzelmännchen] brachte den werthen Eheleuten an ihrem goldenen Jubeltag ein silbernes Handleuchterlein, vergoldet, in Figur eines gebückten Männleins, so einen schweren Stiefel auf dem Haupte trägt und einen Laib unter dem Arm. Rings aber um den Fuß des Leuchters waren eingegraben diese Reime».¹³ Ja, der Hutzelmännchen selbst ist eine Rarität, als die er zum Schluss sich persönlich den beiden als ihr Hausfreund schenkt und dazu noch im Bild auf dem Leuchter.

Eingesammelt wird auf dieser seltsamen Bildungsgeschichte des Schustergesellen Seppe auch schwäbisches

Sprachmaterial, und dies mit einer unglaublichen Sprachlust, von der vor allem die Verschen, Zungenbrecher und die Gedichte zeugen. Mörike ist sich sehr wohl dessen bewusst, was er hier tut: Er wird zum Philologen seiner selbst, der das liebt, was er geschrieben hat. Also erklärt er die vielen Sprach-Raritäten in einem eigenen Anhang mit Bezug auf Schmidts *Schwäbisches Wörterbuch*.

Nun sind all dies nicht bloß poetische Schrullen: Mörike war sammlungsgeschichtlich nicht unkundig. In der Mozart-Erzählung von 1855 wird die «Ambraser Sammlung» erwähnt. Aber die eigentliche «Rarität» dieser Erzählung ist Mozart selbst, der «Wunder-Mann», wie er genannt wird: das große Individuum, das einzigartige künstlerische Genie, dem als ein solches, für einen Tag im gräflichen Schloss, die ästhetisch-gesellige Integration gelingt.

Literatur kann so zum «Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen» werden, wie vor einiger Zeit Günter Oesterle bei seinem Nachweis der Bedeutung von *Kuriositäten und Raritäten in den Werken Goethes, Brentanos und Raabes* gezeigt hat.¹⁴ Nicht nur, darauf macht Oesterle aufmerksam, wird der Text zum Sammlungsraum. Das poetische Sammeln von allerlei Raritäten und Kuriositäten lässt sich auch deuten als Versuch einer Rettung des Marginalen und Abseitigen, das in der Dynamik des geschichtlichen Prozesses auf der Strecke zu bleiben droht. Die ausdifferenzierte, institutionalisierte Sammlung des 19. Jahrhunderts braucht das Sinn konstituierende, synthetisierende Subjekt, sonst ist sie nur toter Schauraum, ein «Kehrichtfaß und eine Rumpelkammer», wie es in Goethes *Faust I* heißt (Vers 582ff.). Faust bekommt keinen Sinn mehr in die «Zeiten der Vergangenheit» (Vers 574). Die Flut der geschichtlichen Überlieferung ist ihm eine einzige Last. Schopenhauer wird diese Metapher von der Rumpelkammer der Geschichte aufnehmen, wenn er die alten von den neuen Historikern unterscheidet, denen es nur selten gelinge, «das Einzelne» im Zusammenhang einer «Idee der Menschheit» darzustellen.¹⁵ Mozart in Mörikes Mozart-Novelle, die durch und durch melancholisch getönt und vom Bewusstsein des Schnelllaufs der Zeit durchdrungen ist, findet gerade Trost an den einfachen Dingen des vormodernen, bäuerlichen und häuslichen Lebens, die melancholisch auf die goldene Zeit zurückdeuten, als Saturn noch herrschte. Der Modus des Erinnerns des Subjekts ist elegisch und sentiment-

talisch im Sinne Schillers, zugleich poetisch ungernein produktiv. «Sammeln» von Erinnerungen wird nun zum poetischen Modus, zum poetischen Prinzip.

Mörrike war selbst Sammler, vor allem Versteinerungen und Mineralien interessierten ihn.¹⁶ So «dilettantisch» diese Versuche gewesen sein mögen – und sie gehören in der Tat in den Kontext der bürgerlichen Geselligkeits- und Dilettantenkultur des 19. Jahrhunderts¹⁷ –, so waren sie dennoch durchaus ernst gemeint und naturwissenschaftlich ambitioniert. Das hobbymäßige Sammeln von Mineralien und Versteinerungen nahm im Biedermeier einen starken Aufschwung. Am naturwissenschaftlichen Fortschritt wollte auch die breitere bürgerliche Öffentlichkeit teilhaben. In Tübingen unterstützten auch die Laien Ausgrabungen. Hier bereitet sich die Popularisierung der Naturwissenschaften vor, wie sie dann um 1900 wirkungsvoll von Autoren wie Wilhelm Bölsche publizistisch vorangetrieben wurde.

Mörrike war auch nicht der einzige Dichter, den die geologisch-naturwissenschaftliche Sammelleidenschaft erfasste. Zu allererst denkt man natürlich an Goethe, dann auch an Chamisso (Pflanzen), an Annette von Droste-Hülshoff, im 20. Jahrhundert an den Käfersammler Ernst Jünger.¹⁸ Adalbert Stifter war Denkmalspfleger. Die Detailliertheit und Objektivität seiner Romane, oft beschrieben, versucht fast gewaltsam, noch einmal die ganze Welt ins Buch zu bannen und zu ordnen, bevor sie in den Differenzierungsprozessen endgültig verloren geht oder ganz in die Beschleunigung der Moderne hineingerissen wird. Seine Erzählung *Nachkommenschaften* lässt sich ebenfalls so deuten. Dort findet sich die Metapher von der «Rumpelkammer» der Geschichte wieder.¹⁹ *Poetisch* produktiv geworden ist diese naturwissenschaftliche Sammelleidenschaft auch bei Annette von Droste-Hülshoff mehrfach. Mörrike selbst spricht das Sammeln direkt vor allem in einem Gedicht von 1845/1847 *Der Petrefaktensammler* an.

Eduard Mörike
Der Petrefaktensammler

An zwei Freundinnen

Einmal noch an eurer Seite,
Meinen Hammer im Geleite,
Jene Frickenhauser Pfade,
Links und rechts und krumm und grade,

An dem Bächlein hin zu scherzen,
Dies verlangte mich von Herzen.
Aber dann mit tausend Freuden
Gleich den Hügel auf zu weiden;
Drin die goldnen Ammoniten,
Lias-Terebratulithen,
Pentakrinen auch, die zarten,
Alle sich zusammenscharten, –
Den uns gar nicht ungelegen
Just ein warmer Sommerregen
Ausgefurcht und abgewaschen,
Denn so füllt man sich die Taschen.
Auf dem Boden Hand und Knie,
Kriecht man fort, o süße Müh!
Und dazwischen mit Entzücken
Nach der Alb hinauf zu blicken,
Deren burggekrönte Wände
Unser sonnig Talgelände,
Rebengrün und Wald und Wiesen
Streng mit dunkeln Schatten schließen!
Welche liebliche Magie,
Uns im Rücken, üben sie!
Eben noch in Sonne glimmend
Und in leichtem Dufte schwimmend,
Sieht man schwarz empor sie steigen,
Wie die blaue Nacht am Tag!
Blau, wie nur ein Traum es zeigen,
Doch kein Maler tuschen mag.
Seht, sie scheinen nah zu rücken,
Immer näher, immer dichter,
Und die gelben Regenlichter
All in unser Tal zu drücken!
Wahrlich, Schönres sah ich nie.

Wenn man nur an solcher Stätte
Zeit genug zum Schauen hätte!
Wißt ihr was? Genießt ihr beiden
Gründlich diese Herrlichkeiten,
Auch für mich genießt sie!
Denn mich fickt' es allerdinge,
Wenn das rein verloren ginge.
Doch, den Zweck nicht zu verlieren,
Will ich jetzt auf allen Vieren
Nach besagten Terebrateln
Noch ein Stückchen weiter kratteln;
Das ist auch wohl Poesie.²⁰

Mörrike war Petrefaktensammler;²¹ dieser Sammelleidenschaft ging er nach seiner sehr frühen Pensionierung nach. Die zwei Freundinnen, denen das Gedicht

gewidmet ist, sind Mörikes Schwester Clara und Charlotte Krehl. Das Gedicht ist also aus einem Anlass heraus verfasst worden. Es soll die gemeinsam erlebte Geselligkeit bewahren. Darum wird es auch ganz konkret: Die «Frickenhauser Pfade» beziehen sich auf ein Dorf bei Nürtingen mit diesem Namen, also am Rand der Schwäbischen Alb, wo sich bis heute Versteinerungen finden lassen. Mörike wechselt von der Erinnerung an die heitere Geselligkeit abrupt in den Fachjargon, wenn er die «Ammoniten» (fossile Kopffüßler), die «Lias-Terebratulithen» (fossile Armfüßler mit muschelähnlichen Schalen) und die «Pentakrinen» (Liliensterne, Seetiere) erwähnt. Fachkompetenz und Geselligkeitskompetenz durchdringen sich in der poetischen Erinnerung des Subjekts. Am Ende des Gedichtes schließlich wird sogar noch schwäbische Sprachkompetenz ausgestellt («fickt» meint im Schwäbischen «ärgerte»; «kratteln» meint «krabbeln»).

Der *Petrefaktensammler* ist, wie viele Gedichte Mörikes, ein Gelegenheitsgedicht, das seinen ästhetischen Charme aus dem kunstvoll inszenierten Charakter des Stehgreifartigen zieht.²² Darin zeigt sich Mörikes Geselligkeitspoetik besonders. Mit seinem einfach alternierenden Metrum und seinen soliden Paarreimen wirkt das Gedicht irgendwie ganz brav, gewissermaßen selbstgestrickt. Der Leser wiegt sich in der Illusion, so etwas bekäme man auch selber noch hin. Das Gedicht inszeniert das Dilettantische.

Spätestens beim Schluss aber wird man stutzig. Man kann diesen Schluss so verstehen, dass das lyrische Ich das Sammeln von Versteinerungen selbst als Poesie versteht. So wird die Poesie an die Sammelpraxis zurückgebunden; ja die Praxis der Regression in die menschheitsgeschichtliche Vorzeit («auf allen Vieren» will der lyrische Sprecher nach den «Terebrateln» weitersuchen) erscheint selbst als poetische Regression in eine Vorzeitsprache. Oder aber man liest den poetischen Akt der Hervorbringung eines Gedichtes über das Sammeln von Versteinerungen als einen Sammelakt, der diese wunderschönen, dem Laien ziemlich unverständlichen Worte, die auf längst vergangene Zeiten verweisen, einsammelt.

Zur selben Zeit entstand Mörikes Gedicht *Ach nur einmal noch im Leben!*, das den elegisch-sentimentalischen Zug, der dem poetischen Sammeln von Erinnerungen eignet, ebenfalls unterstreicht und zugleich zeigt, zu welcher Syntheseleistung das sich erinnernde Subjekt in der Lage ist.

Eduard Mörike

Ach nur einmal noch im Leben!

Im Fenster jenes alt verblichnen Gartensaals
Die Harfe, die, vom leisen Windhauch angeregt,
Lang ausgezogene Töne traurig wechseln läßt
In ungepflegter Spätherbst-Blumen-Einsamkeit,
Ist schön zu hören einen langen Nachmittag.
Nicht völlig unwert ihrer holden Nachbarschaft
Stöhnt auf dem grauen Zwingerturm die Fahne dort,
Wenn stürmischer oft die Wolken ziehen überhin.

In meinem Garten aber (hieß' er nur noch mein!)
Ging so ein Hinterpförtchen frei ins Feld hinaus,
Abseits vom Dorf. Wie manches liebe Mal stieß ich
Den Riegel auf an der geschwärzten Gattertür
Und bog das überhängende Gesträuch zurück,
Indem sie sich auf rostgen Angeln schwer gedreht! –
Die Tür nun, musikalisch mannigfach begabt,
Für ihre Jahre noch ein ganz annehmlicher
Sopran (wenn sie nicht eben wetterlaunisch war),
Verriet mir eines Tages – plötzlich, wie es schien,
Erweckt aus einer lieblichen Erinnerung –
Ein schöneres Empfinden, höhere Fähigkeit.
Ich öffne sie gewohnter Weise, da beginnt
Sie zärtlich eine Arie, die mein Ohr sogleich
Bekannt ansprach. Wie? rief ich staunend: träum ich denn?
War das nicht «Ach nur einmal noch im Leben» ganz?
Aus Titus, wenn mir recht ist? – Als bald ließ ich sie
Die Stelle wiederholen; und ich irrte nicht!
Denn langsamer, bestimmter, seelenvoller nun
Da capo sang die Alte: «Ach nur einmal noch!»
Die fünf, sechs ersten Noten nämlich, weiter kaum,
Hingegen war auch dieser Anfang tadellos.
– Und was, frug ich nach einer kurzen Stille sie,
Was denn noch einmal? Sprich, woher, Elegische,
Hast du das Lied? Ging etwa denn zu deiner Zeit
(Die neunziger Jahre meint ich) hier ein schönes Kind,
Des Pfarrers Enkeltochter, sitzsaam aus und ein,
Und hörtest du sie durch das offene Fenster oft
Am grünlackierten, goldbeblühten Pantalon
Hellstimmig singen? Des gestrengen Mütterchens
Gedenkst du auch, der Hausfrau, die so reinlich sters
Den Garten hielt, gleichwie sie selber war, wann sie
Nach schwülem Tag am Abend ihren Kohl begoß,
Derweil der Pfarrherr ein paar Freunden aus der Stadt,
Die eben weggegangen, das Geleite gab;
Er hatte sie bewirtet in der Laube dort,
Ein lieber Mann, redseliger Weitschweifigkeit.
Vorbei ist nun das alles und kehrt nimmer so!

Wir Jüngern heutzutage treibens ungefähr
 Zwar gleichermaßen, wackre Leute ebenfalls;
 Doch besser dünkt ja allen was vergangen ist.
 Es kommt die Zeit, da werden wir auch ferne weg
 Gezogen sein, den Garten lassend und das Haus.
 Dann wünschst du nächst jenen Alten uns zurück,
 Und schmückt vielleicht ein treues Herz vom Dorf einmal,
 Mein denkend und der Meinen, im Vorübergehn
 Dein morsches Holz mit hellem Ackerblumenkranz.²³

«In meinem Garten» meint auch das Pfarrhaus in Cleversulzbach, aus dem Mörike 1848 ausziehen musste, weil er pensioniert wurde. «Die neunziger Jahre», von denen die lange zweite Strophe in der Mitte spricht, meint die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts, als Mozarts Opern immer mehr Anhänger fanden; das «Pantalon» schließlich ist eine Vorform des Hammerklaviers.²⁴

Das erzählende Gedicht ist vor dem 4. August 1845 entstanden.²⁵ In einem Brief vom 4. August 1845 an seine Base Marie Mörike in Neuenstadt dankt er der von ihm überaus geschätzten Sängerin für die Übersendung von Versteinerungen und legt als Gegengabe das Gedicht bei. Er nennt es einen «gewagten Versuch, einem an sich lächerlichen und unedlen Gegenstand, in dem dessen ironische Behandlung unvermerkt in wahre Rührung übergeht, einen sentimentalischen Eindruck abzugewinnen». Gedruckt wurde das Gedicht erstmals im Januar 1846 in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*, dort aber nur mit der Notenzeile zu «Ach nur einmal noch im Leben» aus Mozarts Oper *Titus* (1791 uraufgeführt). Dieser Erstdruck hatte also durch die Notenzeile auch den Charakter eines literarisch-musikalischen Rätsels. Briefbeigabe wie Erstveröffentlichung zeigen erneut, wie Lyrik für Mörike in die gesellig-soziale Lebenspraxis eingelassen ist. Obwohl er das Gedicht als «Kleinigkeit» bezeichnet, gehört es für ihn doch wirklich zu seinem poetischen Werk, das bleiben soll. Er nimmt es später auch in die Sammlung seiner Gedichte auf. Das Gedicht ist nicht nur Zeugnis von Mörikes Verehrung für Mozart, sondern auch für seine produktive Aneignung antiker Verse: Verwendet wird der Senar, ein sechshebiger Vers, dessen jambisches Metrum flexibel gehandhabt werden kann, so dass er sich für das gesellige Gelegenheitsgedicht besonders gut eignet.

Das Gedicht setzt mit einer kurzen Situationsbestimmung der Gegenwart ein, die das lyrische Subjekt dazu

verleitet, sich seinen Erinnerungen hinzugeben. Sofort entsteht eine melancholische Stimmung der Spätzeitlichkeit. Der «Gartensaal», in dessen Fenster eine Äolsharfe ihre «traurigen», «lang ausgezogenen Töne» hören lässt, ist schon «alt» und «verblichen»; er dient nicht mehr heiterer Geselligkeit.²⁶ Aber dennoch und gerade so entsteht die Schönheit der Musik: aus diesem Niedergang, aus dieser «ungepflegte[n] Spätherbst-Blumen-Einsamkeit». Mörike konstruiert ein monströses Kompositum, um diese Spannung zur Sprache zu bringen. Zusammen mit der Äolsharfe lässt sich – ein stärkerer Kontrast ist kaum denkbar – die Wetterfahne «auf dem grauen Zwingerturm» hören, die hin und her bewegt wird vom stürmischen Herbstwind. Und doch ist ihr Quietschen dem melancholisch-schönen Ton der Äolsharfe «nicht völlig unwert». Es ist nicht nur die synthetisierende Kraft des Subjekts, der es gelingt, das ganz und gar Disharmonische, Auseinanderstrebende miteinander zu verbinden. Schon diese Eingangsszene evoziert ein Kunstkonzept, das auch dem Schrägen, Übeltönenden etwas abzugewinnen vermag. Abgewehrt wird die Konzeption einer mikrokosmischen *Imago* und *Harmonia Mundi*, die einmal für die Kunstkammer leitend war. Abgewehrt wird zudem die Verlockung des Klassizismus, ebenso wie die des weltlosen Weltschmerzertums.

Der zweite, ungleich längere Teil des Gedichtes führt das lyrische Subjekt nun auf die Spur einer Erinnerung, so wie es auch Mozart im gräflichen Park (in Mörikes Erzählung *Mozart auf der Reise nach Prag*) ergeht. In dieser Erinnerung findet sich eben diese Struktur einer Verbindung von Disharmonischem und höchster musikalischer Schönheit wieder. Die Erinnerung ist elegisch getönt: Der Garten, dessen «Hinterpförtchen frei in's Feld hinaus, / Abseits vom Dorf», führte, gehört nicht mehr zur vertrauten und geliebten Lebenswelt des lyrischen Subjekts, das aus diesem Garten zwar nicht gewaltsam verstoßen ist, das ihn aber doch verlassen musste. Es ist offensichtlich, welcher Garten hier mitgemeint ist: das Paradiesgärtlein, aus dem wir Menschen nun einmal vertrieben sind. Man darf zudem vielleicht auch etwas konkreter an Mörike selbst und an seinen geliebten Cleversulzbacher Pfarrgarten denken. Das Quietschen der «rostigen Angeln» der «geschwärtzten Gattertür» weckt die «liebliche Erinnerung» an eben die Arie aus Mozarts Oper, deren zwei Eingangstakte Mörike der Erstveröffentlichung vorangesetzt hat. Jenes «schönere Empfin-

den», jene «höhere Fähigkeit» kommt freilich nicht eigentlich der Gartentür selber zu, sondern ist Leistung der Erinnerung des Subjekts. Das Erinnerungsvermögen des Subjekts ist die Integrationsinstanz des Disparatesten. Ästhetische Erfahrung und ästhetisches Urteil sind, mit Kant, Sache des Subjekts. «Schön» oder «hässlich» ist etwas nur für ein wahrnehmendes und urteilendes Subjekt. So wie Mörike hier hatte sich das Kant aber nicht gedacht: dass die sich erinnernde Subjektivität im Grunde alles leisten muss.

So offenbart der Beginn der Arie *Ach nur einmal noch im Leben* auch den Wunsch des Subjekts, das Glück jener Musik und also das Glück jenes erhöhten Augenblicks in der Kunst wiederholen zu können. Doch die Erinnerung bleibt nicht beim reinen Kunstgenuss stehen, sondern imaginiert sogleich auch die ihr zugeordnete idyllische Lebenssphäre, das gelingende Leben der ganzen Pfarrersfamilie (samt «Enkeltochter»), der Musik am Klavier, der wohleingerichteten bürgerlichen Ordnung in Haus und Garten, für das das «gestrenge Mütterchen» sorgt und zu der die gastliche Geselligkeit gehört, die vor allem dem «Pfarrherrn» übertragen ist. Hier wird die ironische Brechung dieser Idylle nun ganz unüberhörbar: Der Pfarrer ist «ein lieber Mann» von «redseliger Weitschweifigkeit».

Das Gedicht bringt sich damit an den Rand sentimentaler Trivialität, um dann doch jeden Erinnerungskitsch zurückzuweisen. Das Vergangene ist nicht von vornherein das Bessere, auch wenn es «Allen» vielleicht «besser dünkt». Das Gedicht schließt mit der Imagination einer Erinnerung in der Zukunft, in der die Gegenwart der Sprechsituation des Gedichtes selbst als bereits sentimentalisch erinnerte und zurückgewünschte erscheinen mag. Der «Ackerblumenkranz», also das Einfache, nicht Exklusive, nicht bloß Künstliche – das Kompositum korrespondiert mit den «Spätherbst-Blumen», mit denen das Gedicht beginnt –, wird zum Zeichen respektvoller Erinnerung an die alte, verfallene Gartentür und an das lyrische Subjekt, die so noch einmal aufeinander bezogen werden. Daraus wird eine vertrackte biedermeierlich-ironische Allegorie der Moderne.

Erinnerung konstituiert sinnhafte Zusammenhänge auch zwischen Disparatem und Disharmonischem; Erinnerung stiftet in der Geschichte und für eine (*Lebens-*)Geschichte Sinn, deren Signatur Verfall und Tod sind. Diese Erinnerung schließt freilich den «hellen Ackerblumenkranz», das Glück des gelingenden

Augenblicks, des ganz gegenwärtigen Lebens nicht aus. Man darf *«Ach nur einmal noch im Leben»* auch als einen Kommentar Mörikes zum Zusammenhang von Ästhetik und Geschichtsphilosophie sehen. Baudelaire prägt zu eben dieser Zeit die Formel, die Kunst sei eine «Mnemotechnik des Schönen».²⁷ Schöner und deutlicher kann man die Verschiebung von den topologisch-mnemotechnisch angelegten Universaltheatern aller Wissenschaften und Künste in den frühneuzeitlichen Kunstkammern zur ästhetisch subjektiven Integrationsleistung der Moderne, die das Subjekt in der Kraft seiner Subjektivität ganz fordert und herausfordert, kaum auf den Punkt bringen.

Anmerkungen

- 1 Nach der großen Studie Julius von Schlossers (Schlosser 1978) haben vor allem die Forschungen Horst Bredekamps (Bredekamp 1993) der Kunstkammer-Forschung neue Impulse gegeben. Aus der jüngeren Forschung vgl. nur *Macrococosmos in microcosmo* 1994; Habsburg 1997; Minges 1998; *Wellenharmonie* 2000; Mauries 2002; *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne* 2003; in all diesen Veröffentlichungen zahlreiche weiterführende Literaturhinweise.
- 2 Major 1683, 16. Der Kieler Mediziner und Naturforscher Major war einer der bedeutendsten Kunstkammertheoretiker des 17. Jahrhunderts. Vgl. Braungart 1989, bes. Kap. V.
- 3 Vgl. Stichweh 1982; Stichweh 1984.
- 4 Vgl. Jakobs 2005.
- 5 Vgl. Barner 1981.
- 6 Jean Paul 1996, Abt. I, Bd. 1, 483.
- 7 Brief an Emanuel Osmund, 3. August 1818; zit. nach dem Kommentar: Jean Paul 1966, I, 6, 1312.
- 8 Jean Paul 1966, I, 6, 1037–1104.
- 9 Vgl. auch Simon 1994.
- 10 *Handwörterbuch des Aberglaubens* 1987, VIII, Sp. 1681.
- 11 Mörike 1967/70, I, 552.
- 12 Mörike 1967/70, I, 487.
- 13 Mörike 1967/70, I, 554.
- 14 Oesterle 1989.
- 15 Schopenhauer 1977, 310.
- 16 Vgl. hierzu Wolf 2001.
- 17 Fliegner 1991.
- 18 Siehe dazu Wolf 2001, 116f., besonders Anm. 7–9.
- 19 Schopenhauer 1977, 310; vgl. Braungart 2001.
- 20 Mörike 1984, 218f.
- 21 Vgl. Mörike 1984. Diese Erläuterungen nach der von Heinz Schlaffer besorgten Ausgabe der Gedichte Mörikes.
- 22 Vgl. hierzu Braungart 2000, Braungart 2003.
- 23 Mörike 1967/70, 170f.
- 24 Auch hier die Erläuterungen nach der Ausgabe Heinz Schlaffers (Mörike 1984).
- 25 Heydebrand 1972, 84–89; Kienzle/Mende 1979.
- 26 Vgl. auch Heydebrand 1972, 84ff.
- 27 Koch 1988.