Bredekamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst (= Acta humaniora)*, Berlin: Akademie Verlag 2004
ISBN-10: 3-05-003719-9, 279 S., EUR 44.80

Rezensiert von: Isabella Woldt, Dr. Woldt Art Consulting Ltd.

Das Buch von Horst Bredekamp über Gottfried Wilhelm Leibniz versteht sich als Fortsetzung eines umfassend angelegten Vorhabens: der Weiterentwicklung des um 1900 entwickelten Konzepts der Kunstgeschichte als historischer Bildwissenschaft anhand herausragender Gestalten des siebzehnten Jahrhunderts (S. 7). Zu diesem Zweck untersuchte Bredekamp bereits am Beispiel von frühneuzeitlichen Kunstkammern und von Thomas Hobbes' Bildstrategien im „Leviathan" die Rolle der sinnlichen Anschauung und der Versinnbildlichung abstrakter Ideen für die Entwicklung der Wissenschaften [1]. Die nun vorliegende Schrift verfolgt diese Aufgabe in der Auseinandersetzung mit Leibniz und dessen akademischem Projekt einer Kunst- und Naturalienkammer als „Theater der Natur und Kunst". Sie präsentiert das Ergebnis einer vor nahezu zehn Jahren begonnenen Erschließung dieses in der Leibniz-Literatur bislang kaum beachteten Projektes.

Entstanden ist dementsprechend weniger eine an die bisherige fachwissenschaftlich-philosophische Diskussion anschließende Untersuchung als vielmehr eine Arbeit in interdisziplinärer Perspektive: „Der kunsthistorische Zugang zu einem Denker, der selbst unter Philosophen bisweilen als Arkanum gehandelt wird, versteht sich nicht von selbst. Er gründet im Vertrauen darauf, daß Bilder und die von ihnen ausgelösten Reflexionen philosophische Dimensionen bergen können, die schwer zu entschlüsseln sind, wenn sie nicht aus der Sphäre der Bilder selbst und der ihnen eigenen Geschichte entwickelt werden. Auch für Leibniz, diese Annahme liegt dem vorliegenden Buch zu Grunde, bieten Bilder eine semantische Schwerkraft, die das Denken auf eigenwillige Weise ermöglicht und konditioniert." (S. 7). Mittels vergleichender Bild- und Ideenanalyse und deren historischer Kontextualisierung unternimmt die Studie also den Versuch, einen Zusammenhang zu finden zwischen Leibniz' philosophischem, auf mathematische und logische Konstruktionen gestützten Denken einerseits und seinen langjährigen Bemühungen, ein auf sinnliches Schauen konzentriertes Konzept einer Akademie und Ausstellungskammer sowie einen Bilderatlas zu realisieren, andererseits. Bredekamp geht es um den Bau einer Brücke zwischen logischer Kalkulation und sinnlicher Betrachtung, womit er sich gegen die vorherrschende Meinung wendet, in Leibniz' Philosophie dominiere das Spekulative.

Anregungen in diese Richtung fand er dazu nicht nur bei Edmund Husserl, dessen gegen Leibniz selbst erhobenen Einwand: „Aber Monaden haben Fenster" er dem Buch als Motto voranstellt, sondern auch in einem Essay William S. Heckschers, in dem dieser eine Verbindung zwischen Warburgs Analyse der psychophysischen Energien wandernder Bilder und Leibniz' Theorie der „petites perceptions" herstellt. Schließlich waren auch Dietrich Mahnkes Überlegungen zum „Doppelwesen" des historischen Leibniz und seinem Versuch einer Vermittlung zwischen Empirie und Kalkül richtungweisend (S. 12). Allerdings stehen diese Denker nur wie Merkzeichen in der wissenschaftlichen Landschaft. Bredekamp kehrt zu ihnen im Laufe seiner Ausführungen nicht mehr zurück,

wodurch der Hintergrund seiner Überlegungen unscharf bleibt.

Bredekamp diskutiert in seiner Studie in erster Linie nicht Leibniz' bekanntere Schriften wie die zur Monadologie oder die „Theodizee", in denen die Fundamente seiner Philosophie und namentlich die Idee der Monade, verstanden als etwas primäres, „(...) als fensterloses ‚Atom der Natur'" (S. 111) in der Weltstruktur, dargelegt sind. Die Argumentation stützt sich vielmehr auf bislang weniger beachtete Texte wie die „Drôle de Pensée", um zu belegen, daß es keinen Widerspruch zwischen Leibniz' spekulativer Begriffserkenntnis und seinem auf sinnliche Betrachtung ausgerichteten Konzept des „Theaters der Natur und Kunst" gibt.

Einleitend stellt Bredekamp zwei symbolisch-metaphorische Bilder aus Leibniz' Schriften vor, die ihm als Leitfaden seiner Untersuchung dienen. Am Anfang steht die kleine Zeichnung eines Strumpfbandknotens am Rande eines unpublizierten Manuskripts von um 1685. Diese beziehe sich erkenntnistheoretisch auf das Problem des Übergangs von empirisch ‚undeutlicher' zu begrifflich ‚deutlicher' und klarer Erkenntnis. Sie stehe zugleich jedoch auch im Zusammenhang von „Leibniz' Bestimmung der Falte, deren Geltung er von der Beschaffenheit des kosmischen Raumes als in sich gefalteter Sphäre bis hin zur Theorie allen Lebens ausdehnt." (S. 14). Zum Vergleich zieht Bredekamp die gesteigerte Bedeutung des Faltenwurfs von Stoffen in den Bildkünsten heran - so bei Bernini oder in Leonardo da Vincis 1651 in Paris publiziertem Malereitraktat. Diese bildhaften Relationen belegen nach Bredekamp Leibniz' Affinität zu den bildenden Künsten und zur Anschaulichkeit.

Zum anderen stützt sich Bredekamp auf Leibniz' frühe Zeichnung eines „Leib-Seele-Pentagramms", eines komplexen geometrischen Schemas zum erkenntistheoretischen Zusammenhang von Geist und Körper, in dem sich die für das rechte Verständnis seiner Epistemologie so entscheidende Durchlässigkeit der Monade für äußere Einflüsse bereits ankündige; hier fallen die Strahlen der sinnlichen Wahrnehmung in das Innere des Pentagramms, wo sie ins Zentrum der ‚sphaera intellectus' treffen. Dabei erzeugen sie keine kausale Bewegung des Denkvermögens, um letztlich zu einem Begriff zu führen, sondern regen es lediglich an, eigenständig wirksam zu werden. Bredekamp sieht hier einen Zusammenhang mit Leibniz' „petites perceptions", die als unbewußte sinnliche Reize - aus der sinnlichen Aktivität des Körpers der Monade geschöpft - wirken. Das führt ihn zu der Meinung: „Die Monadologie suchte (...) die mechanistische Banalität zu vertreiben, daß sich äußere Einflüsse in die tabula rasa der Seele einschreiben und diese deterministisch bestimmen. (...) Seine [Leibniz', I.W.] Abschottung der Monade bezog ihre Radikalität vor allem aus der selbstkritischen Abwendung von der eigenen Mechanistik" (S. 19). An solchen bildhaften Beispielen konstatiert Bredekamp das epistemologische Fundament für Leibniz' unermüdliche Beschäftigung mit dem Konzept des „Theaters der Natur und Kunst".

Dieses Konzept selbst wird im zweiten Teil des Buches ausführlich vorgestellt. Es handelt sich um den ambitionierten Entwurf eines universalen, alle Bereiche der Künste und Wissenschaften einbeziehenden Ensembles von Schausammlungen undBildungseinrichtungen, in seinem utopischen Kern eigentlich um ein gesellschaftliches Bildungskonzept. In einem um 1671 verfaßten „Grundriß" hat es Leibniz als Entwurf einer deutschen Akademie der Wissenschaften und der Künste formuliert. Mit „Theater" ist in diesem Zusammenhang ein Ort und Mittel zur Intensivierung und Schulung der sinnlichen Anschauung des Menschen gemeint. Bredekamp erkennt darin die Tradition von Giulio Camillos „L'Idea del Theatro" (1552) und seiner mnemotechnischen Veranschaulichung

des Wissens sowie von Samuel Quicchebergs „Theatrum amplissimum“ (1565) als „Modell des Museums als bewegliches Labor des Wissens“. Aber auch die anatomischen Theater, wo man das Sezieren des Körpers vorführte, sollen Leibniz inspiriert haben. Von großer Bedeutung war der Aspekt der Beweglichkeit und anschaulichen Funktionalität der Exponate. Durchaus auch im Sinne einer theatralischen Inszenierung wollte Leibniz dem Publikum nicht nur Exponate aus Natur und Kunst vorführen, sondern auch aus der Forschung und Technik, z.B. Experimente, Automaten und Maschinen. Ziel dieser Inszenierung war es, das Denkvermögen der Betrachter durch unmittelbare Wahrnehmungen anzuregen.

Mit Leibniz‘ vergleichsweise wenig bekannter Schrift „Drôle de Pensée“ von 1675 (im Anhang im französischen Original und in einer eigenen Neuübertragung unter dem Titel: „Gedankenscherz, eine neue Art von REPRÄSENTATIONEN betreffend <oder vielmehr: Spielpalast>“, S. 200-206 und 234-246) präsentiert Bredekamp den Schlüsseltext für dieses Ideal eines „modellhaften Mikrokosmos“, in dem die „Erfassung aller Objekte und Relationen als intuitiver Akt“ (S.192) geübt werden kann. In dieser euphorischen und lustvoll assoziativen Schilderung legt er unterschiedliche Aspekte der sinnlichen Anregung an Beispielen von Licht- und Schatten-Spielen, Modellen, Automaten und Spielpalästen dar. Dabei wird besonders deutlich, daß für Leibniz das Spiel eine privilegierte Form des unbewußten Lernens war, und daß die Aufgabe der Exponate im „Theater“ in der lustvollen und unwillkürlichen Einwirkung auf das Denkvermögen des Menschen lag.

Vor dem Hintergrund der Idee des „Theaters der Natur und Kunst“ und der zuvor hergestellten bildwissenschaftlichen Relationen liefert Bredekamp in den mittleren Kapiteln seines Buches eine Analyse des Anschauungsverständnisses bei Leibniz. Den analytischen, auf mathematischer Kalkulation beruhenden Teil von Leibniz‘ Philosophie, der für die Mehrheit seiner Rezipienten grundlegend wurde, bezeichnet Bredekamp als einen Weg, als eine Methode, die in die gottähnliche Intuition, also in die Metaphysik mündet. Die intuitive Anschauung, die nicht aus logischen Vorgängen fortschreitender Erkenntnis von Zahlen resultiert, sondern im Begreifen und Urteilen über die Welt, ohne ein vernünftiges Grundprinzip des Urteils zu nennen, sich äußert, stellt in Bredekamps Lesart daneben jedoch eine unabdingbare Bedingung der Wirklichkeitserkenntnis dar. Das menschliche Anschauungsvermögen führt er bei Leibniz auf die göttliche intuitive Anschauung zurück, die das Grundprinzip der Konstruktion der Welt bildet, nämlich die Unendlichkeit auf einen Blick erfassen zu können. Leibniz bringt die göttliche intuitive Anschauung und damit eine metaphysische Wendung in seine Philosophie ein, weil er das, was er mit dem Zahlensystem entwickelt und bewiesen hat, nämlich die Unendlichkeit der Zahlenreihen und des Universums, die sowohl die abstrakten Vorgänge der Mathematik als auch das Verständnis der Naturelemente, die sich unendlich teilen können, betrifft, nicht anders als metaphysisch erklären kann. Während er auf der Basis seiner „Characteristica universalis“ für die mathematischen Kalkulationen sinnliche, anschaubare Repräsentationen in Form von Zeichen brauchte und fand, konnte er für die Unendlichkeit keinen „Repräsentanten“ finden.

Leibniz‘ Zeichensystem basiert - so Bredekamp - nicht auf der Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und dem Gegenstand, sondern auf der Analogie struktureller Beziehungen und Relationsmöglichkeiten zwischen Dingen und Ideen (S. 90, 94). Die Zeichen sind sinnliche Repräsentationen, und erst aus der Erfassung der ganzen Reihe erschließt sich eine Einheit und damit die Erkenntnis des Gegenstandes. Man könnte hinzufügen, daß dieses auch als Entsprechung der Verhältnisse bzw. der Verknüpfungsregeln zwischen den Repräsentationen verstanden werden kann, und daß die

Zeichen Gesetzeszusammenhänge repräsentieren, die nichts Vorgegebenes oder im Sinne der Ästhetik nichts Anschaubares (Cassirer) abbilden. [2] Die Anschauung, womit Bredekamp die Betrachtung der sinnlich anschaulichen Formen und Phänomene meint, bildet den Leitfaden seines Buches. Leibniz' „Theater der Natur und Kunst" sollte eine Anschauungsstätte für Phänomene der Natur und für Gegenstände der Wissenschaften, aber auch der Künste sein. Diese sollten dem Besucher präsentiert werden und, wie Bredekamp durchgängig betont, dessen Denkvermögen durch Betrachtung sinnlich anschaulicher Formen und Phänomene „stimulieren" und damit den Prozeß der Erkenntnis fördern.

Eines ist allerdings bezeichnend: Wenn Leibniz sich über die Realität der Phänomene in folgender Weise äußert: „Das überzeugendste Zeichen für die Realität der Phänomene aber, das für sich schon ausreicht, besteht in der Möglichkeit, zukünftige Phänomene aus den vergangenen und gegenwärtigen mit Erfolg vorauszusetzen" [3], dann geht es ihm auch hier um Reihenbildung in analoger Weise wie in einer mathematischen Kalkulation. Die Phänomene müssen untereinander übereinstimmen. Karl-Norbert Ihmig meint hierzu: Damit sie (die Phänomene) als reell begriffen werden können, müssen die Phänomene einer „Reihe" zugehören und wechselseitige Beziehungen im Sinne einer Gesetzmäßigkeit aufweisen [4]. Genau an dieser Stelle könnte man Leibniz' „Theater der Natur und Kunst" einordnen. Auch die Gegenstände, die Leibniz dem Publikum präsentieren wollte, bildeten eine „Reihe". Ein Gegenstand für sich kann keine Gesetzmäßigkeit aufweisen. Es bedarf dazu mehrerer Elemente, einer Pluralität. Das „Theater der Natur und Kunst" kann also nicht nur als eine bloße Anregung für das menschliche Denkvermögen interpretiert werden, sondern auch als eine mögliche Form der Veranschaulichung von Leibniz' Idee begrifflicher Erkenntnis durch Zahlenreihen anhand von Phänomenen. Das würde bedeuten, daß das System der Phänomene oder verschiedener Gegenstände in der Welt als eine Repräsentation des Systems mathematischer Gesetze, die die menschliche Erkenntnis konstituieren, betrachtet werden könnte. Schon der Aufbau des „Theaters" ist kalkuliert und damit rational erkennbar. Damit wäre das „Theater" als ein analytisches System zu sehen. Leibniz hat nun zwar die Notwendigkeit der sinnlichen Repräsentation abstrakter Gedanken gesehen (und das haben seine Nachfolger, wie zum Beispiel Cassirer, durchaus erkannt), aber er betont ebenso die intuitive Anschauung, die bei ihm den sinnlichen Reiz impliziert, und dem folgen die Ausführungen von Bredekamp.

Aus seiner sinnlichen Wirkungskraft selbst vermag jedes Objekt die Anschauung des Menschen anzuregen. Im „Theater der Natur und Kunst" sollte als Spiegelung göttlicher Intuition die Fähigkeit des Menschen zur intuitiven Wahrnehmung und zum daraus resultierenden richtigen Urteil, was insbesondere im künstlerischen Anschauungsprozeß erfolgt, geübt werden. Dies hebt Bredekamp als eine der größten Leistungen der Leibnizschen Erkenntnistheorie vor.

In den Kapiteln VII bis X legt der Autor nochmals die praktischen Tätigkeiten von Leibniz dar. Dabei geht es ihm darum, konkrete Belege für die Bedeutung des sinnlichen Schauens zu erbringen. Leibniz' Interesse für die Geschichte der Erde und seine geometrischen Zeichnungen von Kegelschnitten, die Bredekamp mit dem Schattenschnitt von Matteo Zaccolini vergleicht, führten zur Begründung einer mathematischen Bestimmung der Erdgeschichte. Dabei betont der Autor, daß eine mathematische Zeichnung nicht der Ausdruck einer Idee sei, sondern ein konstitutiver Teil der Idee selbst. Die Zeichnung sei im allgemeinen, so Bredekamp, der geschriebenen Form, die sich in der Diskursivität entfaltet, überlegen, denn sie impliziere die Parallelität von Zeit und Raum in der Anschauung. Die Bedeutung der Zeichnung fließt in Leibniz' Schrift über die Prinzener-

ziehung (1685/86) ein. Darin spricht Leibniz der Übung von sinnlicher Betrachtung eine erzieherische Rolle zu. Dieser Kontext wird dann bei den Versuchen, ein „Theater der Natur und Kunst“ am Dresdner Hof einzurichten, wieder aufgenommen.

Im Kapitel VIII versammelt schließlich Bredekamp alle Informationen über praktische Tätigkeiten von Leibniz, bei denen die Rolle der Zeichnung und des Entwurfs eine ausschlaggebende Rolle gespielt hat. Diese Interessen von Leibniz sollen auf dessen Kontakt zu Claude Perrault in Paris während des Louvre-Umbaus zurückgehen. Danach befaßte sich Leibniz mit den Entwürfen für die Wolfenbütteler Bibliothek, die Wiener Karlskirche und die Wiener Hofbibliothek und lieferte ikonographische Entwürfe für Medaillen und Zeremonien. All diese Bemühungen hängen zugleich mit dem Konzept eines Bilderatlas als einer lebendigen Bibliothek zusammen. Leibniz stellte sich eine Universalenzyklopädie aus Büchern vor, die Bilder von Naturgegenständen und Objekten der Wissenschaften enthalten sollten. Dieses Konzept veranschaulicht Leibniz‘ Überzeugung, daß Bilder schneller und „schöner“ Inhalte vermitteln können, weil sie eine besondere Effizienz in Bezug auf das Lernen besitzen. Bredekamp sieht Leibniz‘ Konzept des „Atlas Universalis“ als ein Konzept gesellschaftlicher Erneuerung, vergleichbar mit der Idee eines Sonnenstaates von Tommaso Campanella, die auch in bildhafter Form überliefert ist.

Daran anknüpfend, faßt der Autor im letzten Kapitel alle praktischen Anstrengungen von Leibniz zusammen, um die Bedeutung der Anschauung für die Bildung, Ausbildung und schlußendlich für die menschliche Erkenntnis im „Theater der Natur und Kunst“ herauszustellen. Leibniz hat an mehreren Orten agiert, in Berlin, Dresden, Wien und in St. Petersburg. Gerade im Ausland, am Zarenhof, hat er wohl am meisten Gehör gefunden. Die 1721 gegründete und 1730 erweiterte neue Kunstkammer des Zaren Peter I. kann nach Ansicht des Autors als ein deutliches posthumes Echo von Leibniz‘ Konzept des „Theaters der Natur und Kunst“ gesehen werden.

Trotz Leibniz‘ Differenzierung der ausgewählten Gegenstände in Objekte der Natur, Wissenschaft und Kunst drängt sich zum Schluß die Frage nach den Auswahlkriterien der Exponate des „Theaters“ auf. Bredekamp erwähnt Leibniz‘ Hinweise auf „Abnormitäten“ oder Kuriositäten, die gesammelt und archiviert werden sollten zum Zweck der Aufklärung und der Bekämpfung des Aberglaubens. Aber das hätte wiederum die Bestimmung einer Norm erfordert. Da Leibniz wohl keine systematischen Auswahlkriterien benennt, ist es nur konsequent, daß Bredekamp in seinem Buch zentrale Begriffe der Wahrnehmungstheorie, welche auf Kategorien der Auswahl hinführen würden (wie etwa das Schöne, der Geschmack oder ein Werturteil), meidet.
Und dennoch, wenn Bredekamp in der Schlußbetrachtung nochmals auf die Monade eingeht, die einen Körper besitzt, durch dessen Sinnestätigkeit sie „reflexiv stimuliert“ wird, und wenn das auf dem Papier Geschriebene (oder Gezeichnete?) als erster visuell operierender Stimulus einer Selbstentfaltung der Monade zu sehen ist - dann stelle ich mir die Frage, was denn die ersten Gedanken sind: Sind es Bilder oder Zahlen, oder vielleicht Buchstaben?

Bredekamp hat zweifellos in diesem Buch die Bedeutung der sinnlichen Anschauung und die des Bildes bei Leibniz sowohl analytisch als auch historisch aufschlußreich erläutert. Die Fülle seiner Bezüge und bildhaften Vergleiche konnte und sollte im Rahmen dieser Besprechung gar nicht wiedergegeben werden. Auch diesmal beweist der Autor, daß ihm die formale Bildanalyse und die historische Dimension gleich wichtig sind, und zwar im Kontext der aktuellen Debatte um die Bedeutung und Rolle der Bilder in der Kultur der Gegenwart. Dabei geht es Bredekamp nicht darum, eine

Differenz zwischen dem wissenschaftlichen und dem ästhetischen Wert eines Bildes oder der Anschauung herauszukristallisieren, sondern allein um die Wirkungskraft und den daraus resultierenden Erkenntniswert des Bildhaften. Er rückt Leibniz zugleich in ein ganz neues Licht. Ob der Autor aber die Divergenz zwischen der - wie er in seinem Buch herausstellen wollte - nur scheinbar geschlossenen Monade und der äußeren Welt im Verständnis der Leibnizschen Philosophie aufheben konnte, werden nachfolgende Untersuchungen, für die Bredekamps Schrift richtungweisend wird, erst zeigen müssen.

Anmerkungen:

[1] Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993; Ders.: Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits. Berlin 1999 (2003).

[2] Ihmig, Karl-Norbert: Cassirers Invariantentheorie der Erfahrung und seine Rezeption des „Erlanger Programms“. Hamburg 1997. S. 126 f.

[3] Leibniz, Gottfried Wilhelm: Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie II; Schriften zur Monadenlehre. Hamburg 1996. S. 333.

[4] Ihmig, Karl-Norbert, S. 128.

Empfohlene Zitation:
Isabella Woldt: [Rezension zu:] Bredekamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst (= Acta humaniora)*, Berlin 2004. In: ArtHist.net, 25.08.2005. Letzter Zugriff 19.12.2025. <https://arthist.net/reviews/95>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.