

Published in: Heinecke, B.; Hecht H. (Hg.): *Am Mittelpunkt der zwischen Hannover und Berlin vorfallenden Mitteilungen. Gottfried Wilhelm Leibniz in Hundisburg, Hundisburg: Kultur-Landschaft Haldensleben-Hundisburg e.V., 2006, S. 127-134.*

Spyridon Koutroufinis

Falte, Garten und Monade. Deleuze und Leibniz

Der Barock entfaltet sich in einer Zeit schwerster weltanschaulicher und politischer Umbrüche. Er ist der ästhetische Ausdruck einer sehr unruhigen Zeit. Der Barock ist der Stil, in den sich die Renaissance auflöst, was am deutlichsten in Italien zu erkennen ist, wo – wie der berühmte Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin sagt – der „Uebergang vom Strengen zum ‚Freien und Malerischen‘, vom Geformten zum Formlosen“ stattfindet.¹ In Italien und vor allem in Rom vollzieht sich die Auflösung der Renaissance-Form mit „höchstem Bewusstsein“, da er von den großen Meistern der Renaissance eingeleitet wurde.²

Der Barock erstreckt sich zwischen der Renaissance und dem Klassizismus, der nach der Mitte des 18. Jahrhunderts sich ankündigt. Als erster barocker Bau kann die vom Baumeister Vignola entworfene und 1568 vollendete *Il Gesù-Kirche* in Rom angesehen werden. Als letzter barocker Bau gilt die 1792 vollendete, von Balthasar Neumann begonnene, *Neresheimer Abteikirche*. Die zweihundertjährige Periode, die wir heute als „Barock“ bezeichnen, wird durch einen Rückgang der Begeisterung für die Antike, seit dem Tode Raffaels, eingeleitet. Die Überzeugung, man könne sich mit den Alten messen, nahm überhand. Der Barock, so Wölfflin, „besaß ein Gefühl von Alleinberechtigung und Unfehlbarkeit, wie vielleicht kein anderer Stil“.³

Wie Wölfflin schreibt, widerspiegelt der Übergang von der Renaissance zum Barock eine Grundstimmung, die nicht durch einen bestimmten Gedanken oder ein System von Sätzen charakterisiert werden kann; sonst wäre sie keine Stimmung. Deutlicher als in jeder anderen Kunst drückt sich der barocke Zeitgeist in der Architektur aus: „Und doch war für den Barockgeist die Architektur als Ausdrucksmittel unersetzlich: sie besaß etwas ganz Einziges: sie war fähig den Eindruck des *Erhabenen* zu geben. Hier treffen wir auf den Nerv des Barock [...] Er kann sich eigentlich nur im Grossen offenbaren. Der Kirchenbau ist der Ort, wo er sich allein ganz befriedigt: *Aufgehen im Unendlichen, Sich-Auflösen im Gefühl eines Uebergewaltigen und Unbegreiflichen*, das ist das Pathos der nachklassischen Zeit. Verzicht auf das Fassbare. Man verlangt nach dem Ueberwältigenden. Es ist eine Art von Berausung, mit der die Barockarchitektur, mit der vor Allem jene ungeheueren Räume der Kirchen den Sinn erfüllen. Eine dumpfe Totalempfindung, man kann das Objekt nicht fassen, formlos möchte man sich hingeben an das Unendliche. [...] mit Begier stürzt man sich in die Abgründe der Unendlichkeit [...] Die Sehnsucht der

Seele, im Unendlichen sich auszuschwelgen, kann in der begrenzten Form, im Einfachen und Uebersichtlichen keine Befriedigung finden.“⁴

Das 17. Jahrhundert, das Zeitalter der neuen europäischen Philosophie und der wissenschaftlichen Physik, beginnt mit dem Märtyrer-Tod eines Liebhabers der Unendlichkeit – Giordano Bruno. Im Laufe dieses barocken Jahrhunderts bricht nicht nur, durch die Vereinheitlichung der irdischen und der himmlischen Physik, das unendlich Große des Weltalls in die Alltagsrealität ein, sondern auch das strukturierte unendlich Kleine der Lebewesen kündigt sich durch die mikroskopischen Untersuchungen von Swammerdam, Leeuwenhoek und anderen an. Die Rationalisierung des Unendlichen findet jedoch hauptsächlich in der Mathematik statt. Die von Leibniz und Newton unabhängig voneinander entdeckte *Infinitesimalrechnung* wird zur Tragsäule der damaligen Physik und feiert ihre ersten großen Erfolge in der Himmelsmechanik. Das vernünftige Rechnen mit der Unendlichkeit wird zum Fundament des Verständnisses endlicher Abläufe des Kosmos, die seit der Antike als Inbegriff der göttlichen Ordnung gelten. Die Rationalisierung der Unendlichkeit, ihre feste Verwurzelung in die physikalische Durchdringung endlicher und streng gesetzmäßiger Vorgänge, grenzt die Zeit des Barock von der Renaissance und der Antike scharf ab, denn für beide Epochen bedeutete das Unendliche den Abgrund der Maßlosigkeit und des Chaos.

Die barocke Architektur zeichnet sich jedoch nicht nur durch ihre Begeisterung für die Unendlichkeit, sondern auch durch ihre Vorliebe für unruhige, nach oben strebende Fassaden aus. Die Absicht des Barock ist nicht die in sich ruhende Vollkommenheit und Schönheit der Renaissance, sondern dem Geschehen, der Bewegung in einem Körper dramatischen Ausdruck zu verleihen. Während die Renaissance perfekte Symmetrien erreicht, indem einzelne Teile das Bild des Ganzen wiederholen, so daß die geringste Änderung die Vollkommenheit zerstören würde, lockert der Barock den Zusammenhang der Formen auf, wagt unreine Proportionen und Dissonanzen. *Der Barock will nicht beruhigen, sondern aufregen.* Denn die Zeit des Barock fällt auch mit dem gewaltigen Umsturz der Kopernikanischen Wende, der erschütterndsten Krise der abendländischen Weltanschauung überhaupt, zusammen. Mit der Überwindung des antiken Weltbildes, worin das enorme Selbstvertrauen dieser Zeit wurzelt, wird der Mensch zu einer unbedeutenden Randerscheinung eines Kosmos, der ihm keine besondere Stellung zuweist, degradiert. Der klassische Rationalismus von Platon bis zu den Neoplatonikern der Renaissance mit seiner harmonischen Ordnung der Arten und Gattungen und seinen Himmelsphären muß einem unruhigen und gefährlichen Kosmos, in dem immer mehr Wesenheiten zufälligen Ursprungs zu sein scheinen, weichen. In dieser Zeit vollzieht sich der Übergang von der Herrschaft der ideellen Formen zu der der Naturgesetze, aus denen Formen und Proportionen abgeleitet werden sollen; womit sie allerdings von sekundärer Bedeutung werden. Man denke an den langen inneren Kampf Keplers, der schließlich die seit der Antike favorisierte Kreisform der Planetenbahnen zugunsten

der ästhetisch weniger befriedigenden Ellipsenform aufgeben mußte. Während Antike und Renaissance aus den ideellen Formen – nicht nur der Mathematik – die Gesetze des Werdens ableiteten, führte das 17. Jahrhundert die Formen der Vorgänge auf mathematisch formulierte Naturgesetze zurück. Die Kreisform kann genausowenig die Planetenbahnen erklären, wie die Idee einer organismischen Gestalt die entsprechende Embryogenese – beide müssen vielmehr als Resultate rein kausaler, blinder Interaktionen verstanden werden. Der unsere Gegenwart beherrschende Reduktionismus wurde im 17. Jahrhundert geboren und erlangte in dieser Zeit seine erste Reife. Der Barock ist jedoch weniger als eine applaudierende Widerspiegelung dieses weltanschaulichen Umsturzes, sondern viel mehr als der ästhetische Ausdruck, die künstlerische Aufarbeitung einer neuen Sinnsuche zu begreifen. Es ist Deleuze zuzustimmen, wenn er den Barock als den letzten Versuch versteht, die klassische Vernunft aufzurichten.⁵

Eine besonders klare Spiegelung dieser barocken Sinnsuche aus einer spezifisch philosophischen Perspektive verdanken wir *Gottfried Wilhelm Leibniz*. Mit seinem metaphysischen Barock liegt allerdings der letzte monumentale philosophische Versuch vor, den alten Rationalismus mit der radikalen Dynamisierung des Kosmos zu versöhnen und ihm somit zu neuer Blüte zu verhelfen. Leibniz versucht die Naturvorgänge ideell-begrifflichen Formen unterzuordnen, d.h. die dynamischen Formen der Vorgänge als Resultate der Entfaltung in sich eingefalteter Verhältnisse darzustellen, die einer streng begrifflichen und zeitlosen Ordnung gehorchen. Ein fundamentales Element der rationalistischen Tradition, wie sie Platon begründete, ist die Annahme der Existenz elementarer Begriffe, bzw. Ideen. Komplexere Ideen werden als Zusammensetzungen solcher Begriffe verstanden. Davon ausgehend begründet Leibniz seine *Kombinatorik* der Begriffe. Die Konzeption der Kombinierbarkeit einfachster Begriffe zu komplexeren ist außerordentlich zentral in seiner Philosophie, denn sie erlaubt ihm, den Ideen der *möglichen Welten* und des *vollständigen Begriffes der individuellen Substanz* – beide von enormer Bedeutung für sein System – ontologische Relevanz zu verleihen.

Die elementaren Begriffe sind letzte undefinierbare logische Einheiten, auf deren Basis komplexere Begriffe definiert werden; sie sind, wie Deleuze treffend sagt, „Identische im Reinzustand, von denen jedes sich selbst und nur sich selbst einschließt, weil jedes nur mit sich selbst identisch sein kann“.⁶ Zentrales Prinzip der Logik Leibniz' ist der Satz der Identität, also daß etwas mit sich selbst identisch ist. Es ist besonders zu beachten, daß die zeitlosen Wahrheiten der begrifflichen Struktur kein Resultat des göttlichen Willens sind, sondern einzig vom *Verstand Gottes* abhängen, d.h. Gott innerlich sind.⁷

Auf der Basis seiner Logik gründete Leibniz seinen *metaphysischen Atomismus*. In einigen seiner wichtigsten Schriften, wie der *Monadologie* und den *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, führt er die metaphysische Konzeption der Monade ein. Leibniz vertieft mehr als jeder andere Denker innerhalb der

abendländischen Ideen-Geschichte – mit Ausnahme des viel später lebenden Alfred North Whitehead (1861–1947) – die Vorstellung, daß die belebten und unbelebten Teile der Welt aus letzten, nicht teilbaren Entitäten, aus *Individuen* – im eigentlichen Sinne des Wortes – bestehen: „Und diese Monaden sind die wahren Atome der Natur, oder mit einem Wort, die Elemente der Dinge.“⁸

Die Monaden sind metaphysische Entitäten, die, als solche, nicht sinnlich wahrnehmbar sind, aus denen aber die sinnlich erfahrbaren physischen Entitäten, d.h. lebendige und tote Körper, zusammengesetzt sind.⁹ Genauso wie viel später Whitehead, entwirft auch Leibniz seine Monaden als zweckmäßig tätige mentale Entitäten, die mit autonomer Zweckgerichtetheit begabt sind. Direkte Folge der Einfachheit der Monade – also der Tatsache, daß sie, als Atom, keine Teile hat¹⁰ – ist, daß in ihr kein Prozeß von außen ausgelöst werden kann, „weil man in ihr weder etwas umstellen noch sich eine innere Bewegung vorstellen kann, die in ihr angeregt, gelenkt, vermehrt oder vermindert werden könnte, wie dies bei Zusammensetzungen möglich ist, bei denen es einen Wechsel zwischen den Teilen gibt.“¹¹ Das Fehlen einer inneren Struktur der Zusammensetzung aus einfacheren Elementen macht die Monaden unempfindlich für externe Einflüsse: „Die Monaden haben keine Fenster, durch die irgend etwas ein- oder austreten könnte.“¹²

Aus diesem Grund sieht sich Leibniz gezwungen anzunehmen, „daß die natürlichen Veränderungen der Monaden von einem *inneren Prinzip* herrühren, da eine äußere Ursache ihr Inneres nicht beeinflussen kann.“¹³ In jeder Monade entfaltet sich ein von ihrem, ihr eingelegten, inneren Prinzip entspringender Strom von *kontinuierlicher* Tätigkeit.¹⁴ Er ereignet sich als eine Abfolge vorübergehender Zustände, die Leibniz „Perzeptionen“ nennt, wobei die „Tätigkeit des inneren Prinzips“, die den Übergang von einer Perzeption zur darauffolgenden bewirkt, „Appetit“ genannt wird.¹⁵

In jeder Monade ist also ihr ganzes Leben eingefaltet und entfaltet sich kontinuierlich durch ihren Appetit. Die Existenz einer unendlichen Anzahl von Monaden, die nicht aufeinander einwirken können, da sie fensterlos sind, erfordert jedoch, daß sie aufeinander abgestimmt sind.¹⁶ Im inneren Tätigkeitsprinzip einer jeden Monade ist also der Appetit jeder anderen Monade enthalten, so daß „jede einfache Substanz Beziehungen hat, die alle anderen ausdrücken, und daß sie folglich ein immerwährender lebendiger Spiegel des Universums ist.“¹⁷ In jeder Materiepartikel sind unendlich viele Strukturen enthalten, deren Dynamik aufeinander abgestimmt ist, und dies setzt sich bis ins unendlich Kleine fort.¹⁸ Leibniz – auch ein Kind seiner barocken Zeit – breitet vor uns eine Metaphysik der Unendlichkeit aus. Das Universum, ein unendlich wunderbares Kunstwerk¹⁹, ist unendlich²⁰, und jedes seiner Teile ist bis ins unendlich Kleine strukturiert²¹. Die Tatsachen der erschaffenen Welt sind also *in Falten eingefaltete Falten*, die von Gott, der zentralen Monade des Universums, planvoll geordnet wurden. Für Deleuze ist „das Kriterium oder der operative Begriff des Barock die Falte“.²² Anders als die griechische Falte, die die

Perfektion des Endlichen anstrebt, will die Falte der barocken Kunst das Unendliche andeuten, weswegen sie nicht in eine Perfektion des Endlichen aufgehen kann. Die barocke Falte ist allerdings bestimmbare, d.h. rationale, Unendlichkeit.²³ Dies spiegelt sich in der Leibnizschen Metaphysik darin, daß die Erzeugung der unendlichen Einfaltung der Monaden, in sich und ineinander, zwar Resultat des göttlichen Willens²⁴, nicht aber der Willkür eines despotischen Gottes ist. Zentrales Prinzip des metaphysischen Atomismus Leibniz' ist der *Satz vom zureichenden Grunde*.²⁵ Gott ist zwar der fundamentalste Grund der Schöpfung²⁶, aber sein Wille richtet sich ebenfalls nach dem Prinzip des zureichenden Grundes. Die Auswahl zwischen den unendlich vielen möglichen Universen, d.h. den unendlich vielen Konstellationen von Monaden, die Gott hätte erschaffen können, richtet sich danach, „bei größtmöglicher Ordnung soviel Verschiedenheit wie möglich zu erhalten, damit auf diese Weise soviel Vollkommenheit als nur sein kann zu erlangen“ ist.²⁷ An dieser Stelle kommt aber der monadologischen Metaphysik die Logik zu Hilfe. Die Monade wird als *Subjekt* verstanden, und ihr sich kontinuierlich entfaltender Ereignisstrom, d.h. die unendliche Folge von allem, was sie bewirkt und erleidet, wird als die *Prädikate* dieses Subjektes verstanden. Das Wesen der Monade besteht in einem vollständigen Begriff. Der *vollständige Begriff einer individuellen Substanz* ist der Begriff, der eine Monade vollständig beschreibt. In ihm ist alles, was ihr passieren wird, „virtuell“ angelegt²⁸, „weil diese Idee schon sämtliche Prädikate oder Ereignisse enthält und das Universum insgesamt ausdrückt“²⁹. Die Leibnizsche Logik, die ein sehr wichtiges Fundament der Metaphysik liefert, weist also nicht dem Subjekt Prädikate zu, sondern *schließt* die Prädikate in das Subjekt *ein*: „So muß der Subjektsbegriff immer den Prädikatsbegriff einschließen, so daß derjenige, der den Begriff des Subjekts vollkommen verstünde, auch urteilen könnte, daß ihm dieses Prädikat zukommt.“³⁰

Gott kennt also das Leben jedes einzelnen seiner Geschöpfe a priori und nicht, wie wir, aus Erfahrung. Zu Recht spricht Deleuze in diesem Zusammenhang von einer *barocken Grammatik*: Im Subjekt ist nicht ein Attribut, sondern immer Ereignisse, die durch Verben bezeichnet werden, eingeschlossen³¹, oder eingefaltet. Die Substanz ist die innere Einheit eines Ereignisstromes, die aktive Einheit einer Veränderung, und nicht das Subjekt eines Attributs.³² Die barocke Grammatik der unendlichen Einfaltung erlaubt Leibniz, die Tatsachen der Schöpfung auf die universelle und zeitlose begriffliche Ordnung des göttlichen Verstandes zurückzuführen, denn jeder „vollständige Begriff einer individuellen Substanz“ ist ein zusammengesetzter Begriff, der aus der Einfaltung *unendlich vieler* einfacherer Begriffe besteht. Die Falten der metaphysischen Individuen bilden somit die äußerst verwickelten Verhältnisse der in sich eingefalteten Begriffe ab, womit Leibniz eine strenge Parallelität zwischen Metaphysik und Logik akzeptiert. Die Struktur der besten aller möglichen Welten wird also von der Logik diktiert.

Die Überzeugung, daß wir die beste aller möglichen Welten bewohnen, offenbart den metaphysischen Optimismus der Philosophie Leibniz'. Er widerspiegelt die

grundsätzlich optimistische Haltung des barocken Zeitgeistes. Der Mensch ist zwar aus dem Zentrum der Schöpfung verbannt worden, er hat jedoch statt dessen die Gewißheit gewonnen, daß die Natur der Ordnung einer göttlichen Ratio, logischer und mathematischer Beschaffenheit, folgt, von deren Gesetzen der barocke Mensch überzeugt ist, sie teilweise entdeckt zu haben, bzw. mit der Zeit fortschreitend entdecken zu können. Der Kosmos scheint sich dem wissenschaftlichen Verstand nicht verbergen zu können. Der barocke Mensch, der seinen privilegierten Standort im Universum verloren hatte, bedurfte einer Bühne, auf der er unter seiner eigenen strengen Regie agieren konnte. Psychologisch gesprochen: Das Trauma der Vertreibung vom Zentrum des Kosmos wurde durch die eigene Vergötterung überkompensiert. Der barocke Mensch betet seinen Rationalismus an und will sogar nach dessen Vorbild die Natur umgestalten. Von europäischen Fürsten und Monarchen wird dies zu einem wichtigen Maßstab ihrer Mächtigkeit erhoben. Im 17. und 18. Jahrhundert orientierten sie sich zunehmend nach dem Vorbild Ludwigs XIV. Erst während seiner Regentschaft werden die vielen widersprüchlichen Elemente des Barock zu einer gesamteuropäischen Stilrichtung integriert. Während der italienische Barock eine urbane Erscheinung war, schuf der absolutistisch-fürstliche Barock in Frankreich etwas völlig Neues, das sich in dieser Form über Europa verbreitete.³³ Mit der Schaffung des Gartens von Versailles aus dem Nichts durch Ludwig und seinen Gartenarchitekten André Le Nôtre, Schöpfer des französischen Gartenstils und der gesamten Parkanlage von Versailles (der Plan des Parks war um 1662 fertig), kündigte sich der naturwissenschaftlich-technische Geist des Reißbretts der späteren Jahrhunderte an.³⁴ Der fürstliche Barock, in seiner gesamteuropäischen Erscheinungsform, zeichnet sich durch den Wunsch aus, gottähnlich Neues aus dem Nichts zu schaffen, durch Liebe zur Geometrie und Absonderung von den Hauptstädten. Barocke Schlösser und Gartenlandschaften werden als „Schatullen des Absoluten“, wie Deleuze treffend sagt, aus dem Nichts erschaffen. Neue Stadtanlagen, die gemacht werden sollten, anstatt zu wachsen, wurden in einem Stück entworfen.³⁵ Schlösser und Gärten wurden als riesige Kulissen eines Schauspiels der Selbstverherrlichung der Souveräne geschaffen, die bestrebt waren, die Barriere zwischen Illusion und Wirklichkeit niederzureißen. Die Könige selbst traten auf die Bühne, um in lebenden Bildern griechische Götter zu mimen, um zu tanzen und sich in Allegorien zu rechtfertigen. Die Gesellschaft, die sich in diesen Gärten erging, wußte genau, daß sie ein Schauspiel aufführte.

Der barocke Garten ist ein Gesamtkunstwerk, das als Abbild der Schöpfung und des Paradieses gedacht war, das der Natur folgen, sie aber auch *übersteigen* sollte. Leonhard Christoph Sturm fordert in seiner „Civil-Bau-Kunst“: „In allen Auszierungen soll die Kunst der Natur folgen, aber zugleich der Natur Unachtsamkeit durch die Kunst in bessere Ordnung gebracht, und also gleichsam überstiegen werden.“³⁶

Worin könnte die Vervollkommnung der Natur bestehen? Ausgehend von der Entdeckung der sich in immer kleinere Dimensionen fortsetzenden Mikrostruktur des Lebendigen kann folgende These vertreten werden: Als verbesserte Natur wurde diejenige empfunden, die ihre innere eingefaltete Ordnung, welche der barocke Mensch für durchsichtig hielt, deutlicher zum Vorschein brachte. Der fürstliche barocke Garten könnte, zumindest unbewußt, einen Eindruck von der bis ins unendlich Kleine hineinreichenden rationalen Ordnung, die in den Lebewesen versteckt sei, vermitteln wollen. Aus heutiger Sicht präsentiert sich der höfische Garten als ein Gesamtkunstwerk, das viel mehr die Liebe zur Geometrie als zur Natur, zur Ratio des entthronten Menschen als zur sichtbaren natürlichen Ordnung, zu besingen scheint. Eine den damaligen Vorstellungen von Ordnung entsprechende Ästhetik erschuf eine bis ins kleinste durchrationalisierte und geometrisierte „Natur“ als Verlängerung des Innenraumes der Schlösser. Ornamentale Blumenparterresetzten die Teppiche im Inneren des Schlosses fort. Versucht der barocke Garten das Unendliche anzudeuten? Ausgehend von Deleuzes Idee, daß „das Kriterium oder der operative Begriff des Barock die Falte“ ist, ist es nicht überspitzt, die vielen deutlichen Spiralen des „Parterre de broderie“ als eine Andeutung der Einfaltung ins Unendliche zu sehen. Auch die Veränderung der Farbigkeit durch die Blumen mehrere Mal im Jahr könnte eine Entfaltung verborgener Verhältnisse andeuten. Bezeichnenderweise gebührt diesem Parterre der vornehmste Platz ganz nahe am Schloß.³⁷ Riesige Heckenwände erweitern die Innenräume der Schlösser ins Freie, und Laubengänge wurden in verwickelten geometrischen Mustern oder auch als labyrinthische Irrgärten angelegt. Letztere können als Anspielungen auf die unendliche Verwickeltheit des Endlichen gedeutet werden. Der fürstliche Garten verfügt aber auch über ein stärkeres Mittel, das Unendliche anzudeuten. Schon die barocke Gartenarchitektur in Italien, schreibt Wölfflin, „stilisierte die Natur, um ihr die große Haltung und gemessene Würde zu geben, wie sie jenes Zeitalter verlangte, aber das Tektonische des Parks nimmt als notwendige Ergänzung ein Atektionisches, ein Formloses und Unbegrenztes in sich auf“, denn er geht allmählich in eine ungeformte und unendliche Natur über.³⁸ Im Park werden Alleen so ausgerichtet, daß die Weite außerhalb der Anlage ihren Abschluß bildet.

Der kontinuierliche Übergang der barocken Gartenanlage zur ungestalteten Natur ist der Gartenarchitektur der Renaissance unbekannt, denn ein Grundmerkmal dieser Stilrichtung, die der Barock hinter sich läßt, ist die scharfe Abgrenzung der menschlichen Schöpfungen von der Natur. Die Haltung des Barock sollte jedoch nicht als Ehrerbietung, geschweige denn Bescheidenheit, gegenüber der Natur gedeutet werden. Die Überwindung des Gegensatzes zur Natur, von der die Verlängerung des Schlosses in den Garten und des Gartens in die weite Landschaft zeugt, ist eher als Sinnbild des Aufstülpens der neu errichteten Rationalität auf eine erst durch die ordnende Hand des Menschen zu sich kommende Natur zu begreifen. Der kontinuierliche Übergang von einer extrem verzierten Komposition zur ungestalteten

Landschaft erinnert an das im 17. Jahrhundert aufgekommene abstrakte Verständnis des Kontinuums. Die Behandlung des mathematischen und des physikalisch-dynamischen Kontinuums (Infinitesimalrechnung), die mit dem abstrakten Begriff des Unendlichen zusammenhängt, hatte den Eindruck erweckt, die Natur besser verstanden zu haben, d.h. ihr näher zu sein; jedoch immer begleitet von der Hoffnung, auf der Basis der neuen Ratio, sie leichter und genauer beherrschen zu können. Aus dieser Perspektive verweist der Einbau von Ruinen in einige Gartenanlagen weniger auf eine bescheidene Haltung dem unausweichlichen Verfall gegenüber als vielmehr auf die Überzeugung, die zeitliche Kontinuität der Natur, die auch zum Verfall führt, in die neu errungene Ratio einbeziehen zu können.

So gesehen ist der fürstliche Garten des Barock ein überwältigendes Symbol für die wissenschaftlich-optimistische Weltanschauung des 17. und 18. Jahrhunderts und weist zur Leibnizschen Philosophie eine einigermaßen prästabiliert-harmonische Beziehung auf. Auch wenn also kein direkter Weg von den unendlich eingefalteten Monaden Leibniz' zum barocken Garten führt, oder umgekehrt, können beide geniale Schöpfungen als voneinander unabhängige perspektivische Spiegelungen des Zeitgeistes einer in die Unendlichkeit des Kosmos und seiner Logik aufbrechenden Epoche aufgefaßt werden.

Anmerkungen

- 1 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Leipzig: Koehler & Amelang 1986, S. 11.
- 2 Ebenda, S. 12.
- 3 Ebenda, S. 24.
- 4 Ebenda, S. 95f.
- 5 Gilles Deleuze: Die Falte: Leibniz und der Barock. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 135.
- 6 Ebenda, S. 74.
- 7 Gottfried Wilhelm Leibniz: Monadologie, übersetzt und herausgegeben von Hartmut Hecht. Stuttgart: Reclam 1998, § 46.
- 8 Ebenda, § 3.
- 9 Ebenda, § 2.
- 10 Ebenda, § 1.
- 11 Ebenda, § 7.
- 12 Ebenda.
- 13 Ebenda, § 11.
- 14 Ebenda, § 10.
- 15 Ebenda, §§ 14, 15.
- 16 Ebenda, § 51.
- 17 Ebenda, § 56.
- 18 Ebenda, §§ 65–70.

-
- 19 Ebenda, § 65.
20 Ebenda, § 60.
21 Ebenda, §§ 64–67.
22 Deleuze: Die Falte (Anm. 5), S. 60.
23 Ebenda, S. 61.
24 Leibniz: Monadologie (Anm. 7), §§ 46, 48.
25 Ebenda, § 36.
26 Ebenda, § 38.
27 Ebenda, § 57.
28 Gottfried Wilhelm Leibniz: Metaphysische Abhandlung. Hamburg: Felix Meiner 1991, §§ 6, 8, 13, 14.
29 Ebenda, § 14.
30 Ebenda, § 8.
31 Deleuze: Die Falte (Anm. 5), S. 89.
32 Ebenda, S. 94.
33 Rolf H. Foerster: Die Welt des Barock. Eltville: Rheingauer Verlagsgesellschaft 1981, S. 301.
34 Ebenda, S. 302.
35 Ebenda.
36 Wilfried Hansmann: Barocke Gartenparadiese. Köln: DuMont 1996, S. 6.
37 Ebenda, S. 151.
38 Wölfflin: Renaissance und Barock (Anm. 1), S. 157.