

**Horst Bredekamp: Die Fenster der Monade.** Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst; Berlin: Akademie Verlag 2004; 279 S., 99 SW-Abb.; ISBN 3-05-003719-9; € 44,80

Der bekannte Berliner Kunsthistoriker verfolgt seit Jahren den Plan, durch die Beschäftigung mit wenig bekannten Aspekten der Wissenschaft, der Kunst und der Philosophie des 17. Jahrhunderts Ansatzpunkte für eine Umwandlung und Neupositionierung der Kunstgeschichte zur Bildwissenschaft zu gewinnen, auch wenn die entscheidenden Herausforderungen für diese neue Rahmendisziplin der Kunstgeschichte in den visuellen Hervorbringungen der späteren Jahrhunderte zu finden sind. Die Wahl des 17. Jahrhunderts ist auch mit dem Bestreben des Forschers verbunden, eine Rekonstruktion der historischen Sehmodi durchzuführen: Im Jahrhundert des Barock, in dem die wissenschaftliche Experimentierkultur ihren Anfang nahm, wurden sehr wichtige optische Instrumente, vom Fernrohr bis zum Mikroskop, von der Camera Obscura bis zu verschiedenen Varianten der Laterna Magica erfunden. Dieses neue Verständnis für die Probleme der sehenden Erkenntnis schlug sich auch in der Philosophie und den wissenschaftlichen Schriften des großen Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz nieder und kulminierte in dem seine mittlere und späte Lebensspanne ausfüllenden Projekt eines Theaters der Natur und Kunst. Von diesem Projekt handelt das hier besprochene Buch, das den bedeutenden Studien des Autors zu Galileo Galilei wie auch zum berühmten Titelbild des Hobbeschen *Leviathan* folgt und somit so etwas wie den letzten Teil einer Trilogie *sui generis* zur Kunst, Wissenschaft und Philosophie im 17. Jahrhundert bildet.

Gemäß der Überzeugung, daß die Metaphern der Erkenntnis eine Affinität zur bildenden Kunst aufweisen, dominiert in der Bredekampschen Rekonstruktion des Leibnizschen Gedankengebäudes der erkenntnistheoretische Ansatz, dies im Gegensatz zum rein ikonographischen Gebrauch der Bilder, wie ihn Leibniz in einem frühen Traktat zu den Lehr- und Lernmethoden der Jurisprudenz (1667) selbst vertreten hatte. Die auf zukunftssträchtige Phänomene gerichtete Sicht Bredekamps tendiert dazu, gewisse Verbindungslinien der Wissenschaft des barocken 17. Jahrhunderts mit den manieristisch geprägten Darstellungsweisen kosmologischer Modelle und mit den wissenschaftlichen Einrichtungen der Zeit um 1600 (im Kontext des Leibnizschen „Theaters“ wäre hier z. B. Tycho de Brahes Observatorium (*Uraniborg*) auf der Insel Hven zu erwähnen) zu minimieren. Auch die in der Kunstgeschichtsschreibung bemühte Analogie der Raumkonzeptionen von Leibniz mit den dynamisch wirkenden Ovalen und Raumdurchdringungen spätbarocker Kircheninterieurs der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert wird vom Autor souverän übergangen.

Trotz des Leibnizschen Grundaxioms von der „Fensterlosigkeit“ der Monade benutzte Leibniz in seinem Spätwerk eine u. a. von John Locke inspirierte Metapher des Bildeinfalles von außen, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt: „Nicht übel könnte man den Verstand mit einem ganz dunklen Zimmer vergleichen, das nur einige kleine Öffnungen hat, um von außen die Bilder der äusseren sichtbaren Dinge einzulassen“. Diese Bilder wirken auf eine leinwandähnlich gestaltete Projek-

tionswand im Gehirn, die die Impressionen nicht passiv aufnimmt, sondern sie als Impulsgeber einer Eigendynamik benutzt, deren Vibrationen laut Leibniz nunmehr die Malerei, aber auch die Musik und Mathematik darstellen können. In diesem Wechselspiel zwischen Seele und Körper kommt der Anschauung der Sachen, das ist der Anschauung als eines Instrumentes einer *ars characteristic* eine entscheidende Bedeutung zu. Das hier skizzierte Konzept wird von Bredekamp als theoretische Grundlage und Rahmenmetapher zugleich des von Leibniz zwischen 1671 bis zum Jahr seines Todes 1716 verfolgten *Theaters der Natur und Kunst* aufgefaßt.

Mit dem Begriff eines solchen *Theaters* hat Leibniz die ihm aus vielen Besichtigungen bekannte Kunstkammertradition der Renaissance und des Barock subsumiert und in den Kontext einer Einrichtung der Akademie der Wissenschaften gesetzt. Seine diesbezüglichen Projekte, die er unermüdlich wechselnden europäischen Herrschern andiente, sahen einen großen, präzise strukturierten Komplex vor, beginnend mit einer riesigen Bibliothek, danach einer „Ikonotheke“, die Sammlungen von Stichen, Bildwerken und Gemälden unterschiedlicher Art beherbergen sollte. Diesen sollten sich Demonstrationssammlungen wissenschaftlicher Geräte, Rüsthäuser, geologische Exponate, zu botanischen Schausammlungen umfunktionierte Gärten sowie eine zoologische Exempelsammlung anschließen. Leibniz schwebte eine vornehmlich auf didaktisch-anschauliche Vermittlung fixierte Ausstellung von Artefakten und Naturexponaten vor, mit besonderer Betonung der Signaturen der Körperlichkeit. Die Frage nach der ästhetischen Qualität der Objekte spielte dagegen in diesem Zusammenhang keine besonders wichtige Rolle. Schließlich sollten Spielpaläste mit Automaten und nach philosophischen Kategorien gestaltete Schattentheater die Einrichtungen der Akademie ergänzen und dabei in erster Linie nicht dem Spieltrieb als solchem, sondern den Prozeduren der Erkenntnis dienen.

Die Beschäftigung des Philosophen mit Bildatlanten und Ikonotheken lief auf ein umfassendes System der Bildarchivierung hinaus, das alle Lebens- und Naturbereiche umfassen sollte. Während das Kunstschöne somit den Erfordernissen des Darzustellenden und Verweisenden untergeordnet wurde, billigte Leibniz den mathematischen Zeichen eine „gewisse sinnliche Schönheit“ zu. In einer subtilen Analyse rekonstruiert Bredekamp das Leibnizsche Konzept der „Affizierung“ – durch eine mathematisch geprägte Anordnung der Exponate – eines Simultanblickes der besonderen Art, der die Ganzheit der Sammlungen erfassen sollte. Es ist naheliegend, daß dieses Konzept sozusagen rückbezüglich die Wirksamkeit der göttlichen Monofokalität bestätigen sollte.

Bredekamp liefert den begrifflich-philosophischen Hintergrund für die schon von Hans Sedlmayr vertretene These, daß Leibniz entscheidend das Baukonzept der großen barocken Bibliothek in Wolfenbüttel (1706–1710) geprägt und auch bei der Implantierung einer Variante des Wolfenbütteler Aufrisses als zentraler Partie der Hofbibliothek in Wien (Fischer von Erlach, nach 1715) inspirierend gewirkt habe. Solche Bibliotheksbauten mit ovalen Zylindern und Kuppeln hätten in der Auffassung von Leibniz eine Spielart einer *architecture parlante* gebildet, die den Aufbau des Weltalls und seinen Widerhall im Mikrokosmos der Bücher reflektieren sollte. Doch die

zeitgenössischen Längsschnitte durch die Wiener Hofbibliothek, bei denen die prononcierten Seitendächer eine separate Rolle für die jeweiligen Gebäudepartien links und rechts vom Zentralraum andeuten (s. Sedlmayr: Fischer von Erlach; Wien 1956, Abb. 191), suggerieren meiner Meinung nach, daß die Wiener Bibliothek auch die nach dem Tod von Leibniz errichtete Kunstkammer in St. Petersburg (1718–1734) in ihrer Grundstruktur – zwei Seitengebäude mit separaten Dächern, die durch einen turmartigen Aufbau verbunden werden – inspiriert haben könnte, was durch einen Vergleich mit dem bei Bredekamp abgebildeten zeitgenössischen Längsschnitt (1741, siehe Abb. 95) nahegelegt wird. Dieser besondere dreiteilige, symmetrische Gebäudetypus gehört übrigens zu den interessanteren, bisher wenig erforschten Architekturphänomenen des 18. Jahrhunderts (z. B. Rennes, Rathaus).

In seinen letzten Lebensjahren hatte nämlich Leibniz mit besonderem Einsatz versucht, den russischen Herrscher Peter den Grossen für die Idee eines *Theaters der Natur und Kunst* einzunehmen. Zwei Jahre nach dem Tod des Philosophen wurde, wie schon gesagt, der Grundstein für die Errichtung einer großen Kunstkammer im neugegründeten St. Petersburg gelegt. Bredekamp vertritt die Ansicht, daß die am Ufer der Newa gelegene Institution und ihre Sammlungen eine umfassende Realisierung der Ideen von Leibniz auf dem Hintergrund einer obrigkeitlich oktroyierten Frühaufklärung anstrebten. Unter Rückgriff auf die Postulate von Leibniz zeigt er die Gründe, warum die Petersburger Kunstkammer die Idee eines „Weltmuseums stärker eingelöst hat als alle Vorläufer und auch Nachfolger“ (S. 187). Allerdings sind einzelne architekturensymbolische Elemente und Gestaltungen des faszinierenden russischen Gebäudes auch in anderen zeitgenössischen Bauten zu sehen, so in dem zeitgleich (vollendet 1732) fertiggestellten *Mathematischen Turm* der jesuitischen Universität in Breslau.

Eine ernstgenommene Interdisziplinarität prägt diese äußerst facettenreiche Untersuchung, die mit wichtigen Ergebnissen im Bereich der Kultur- und Begriffsgeschichte und *last but not least* der Philosophie von Leibniz aufwarten kann. Bredekamps Interpretation betont sehr stark die wahrnehmungspsychologischen Aspekte, was in Bezug auf die Leibnizsche Monadenlehre manchmal etwas gewagt anmutet. Doch letztlich überzeugt die Beharrlichkeit, mit der der Gelehrte die sehr differenzierten Gedankengänge von Leibniz zusammenfaßt und nach ihren heuristischen, bild- und objekt-didaktischen Aspekten befragt. In einer frühen Variante seiner Konzeption sprach Leibniz von einem *Palast der Schicksale*, in dem Ziffern, Wörter und Bilder so zusammenwirken sollten, daß ein in den Rahmen eines Theaters gesetztes System der *ars combinatoria* entstehen könnte. Dem hier noch spürbaren Einfluß der „Kalkülisierungsmittel“ hat dann der alte Leibniz entsagt: „Das Theater der Natur und Kunst, das die Dinge selbst in natura oder deren Modelle enthalten würde, würde einen noch größeren Effekt bieten“. Der Leibnizschen Erkenntniskultur ging es letztlich, wie dies der Philosoph in einem Schlüsseltext (*Drôle de Pensée*) formuliert hatte, nicht um das „Sehen“, sondern um das „Zeigen“, ein Zeigen im Sinne des „Sehen machen“. Das Theater der Natur und Kunst zeigt einen modellhaften Mikrokosmos, in dem die göttliche, augenblickliche Erfassung aller Objekte und Relatio-

nen in einem Akt des Sehens, aber auch der schöpferisch-künstlerischen Intuition vollzogen werden kann.

SERGIUSZ MICHALSKI  
Universität Tübingen

**Matteo Civitali e il suo tempo.** Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento. Catalogo della mostra a cura di Maria Teresa Filieri [Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4.–11.7.2004]; Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale 2004; 597 S., 297 Farbabb., 297 SW-Abb.; ISBN 88-8215-734-2

Von Adolfo Venturi als „ein Provinzler, der versuchte, sich mit Florentiner Eleganz zu schmücken“ abgekanzelt, blieb der Luccheser Bildhauer, Maler und Architekt Matteo Civitali (1436–1501) stets ein Künstler der zweiten Reihe<sup>1</sup>. Trotz zahlreicher Einzelanalysen und Zuschreibungsversuche innerhalb seines schwierig abzugrenzenden Oeuvres – v. a. von Seiten der italienischen Kunstgeschichte, die ihm gerade im 19. Jahrhundert eine beachtliche Wertschätzung entgegenbrachte – erreichte er nie den Bekanntheitsgrad seiner Florentiner Kollegen und Zeitgenossen wie Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, Desiderio da Settignano oder Mino da Fiesole<sup>2</sup>. Eine zumindest partielle Korrektur der florentinozentrischen Wissenschaftsgeschichte des Faches versuchte daher die groß angelegte, im Sommer 2004 im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca präsentierte Ausstellung *Matteo Civitali e il suo tempo*, zu der ein umfangreicher Ausstellungskatalog erschienen ist.

Der Katalog gliedert sich in einen vorangestellten Aufsatzteil (235 Seiten, mit Beiträgen von Francesco Caglioti, Maria Teresa Filieri, Gigetta Dalli Regoli, Francesca Petrucci, Everett Fahy, Clario di Fabio, Massimo Ferretti sowie Marco Collareta und Clara Baracchini), gefolgt von einer als „Album di marmi“ deklarierten Dokumentation der in Lucca und Umland anzutreffenden Marmorarbeiten Matteo Civitalis. Hieran schließt sich ein ausführlicher Katalogteil an, der der Gliederung der Ausstellung folgt und die einzelnen Werke des Künstlers und seiner Luccheser und Florentiner Kollegen umfassend bespricht sowie zusätzliches Vergleichsmaterial in Abbildungen zur Verfügung stellt. Abschließend wartet die Publikation erfreulicherweise mit einer Zusammenfassung des zu Matteo, seiner Werkstatt und seinem künstlerischen Umfeld vorliegenden Quellenmaterials auf und bietet eine, soweit ich sehe, gut recherchierte Bibliographie.

Ganz so wie die gelungene Ausstellungsarchitektur ist auch der Katalog opulent und ästhetisch anspruchsvoll gestaltet, mit nahezu durchgängig gutem Bildmaterial, das in seiner Detailfülle manch neuen Blick v. a. auf die Skulpturen erlaubt (einen Ausrutscher stellt allerdings ausgerechnet die Abbildung der eindrucksvollen, polychromierten sog. „Madonna della neve“ aus Ponsacco dar, Abb. 2, S. 484). Besonders

1 Zit. nach Allgemeines Künstler-Lexikon (AKL); München/Leipzig, Bd. 19, 1998, S. 330.

2 Eine erste umfassende Darstellung des Werkes bietet die Dissertation von MARTINA HARMS: Matteo Civitali. Bildhauer der Frührenaissance in Lucca; Münster 1995.