

Faltungen. Monadische Konstruktivität und barocke Ausdruckskultur

ERICH KLEINSCHMIDT

Das Barock verdankt seine historisch definierte Dimension als Epoche keiner unmittelbaren kulturellen Evidenz, sondern es wird in einem komplexen kulturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs¹ erfunden.² In diesem Diskurs erscheint die auf Zeichenanhalte gegründete Verortung des literarischen Bereichs eher denen anderer Künste wie Musik, Malerei, Plastik oder Architektur verpflichtet, als daß sie aus eigener Kraft strukturiert wäre. Eine generalisierende Theorie des Barock entbehrt einer klaren materiellen Grundlage. Die konstitutive Objektwelt möglicher 'barocker' Verfaßtheit ist heterogener Natur und Form. Entsprechend gründen die Beschreibungen auf dem, was aus beobachteten Phänomenen zufällt.

Den Ausdrucksgestus 'barocker' Texte über einen "Schwulst"-Begriff³ zu erfassen, illustriert in einem kritischen Zugriffsmodus solches Vorgehen. Aber auch positive Bestimmungen wie die Projektion eines ingeniosen Manierismus⁴ verfahren ebenso. Gefragt wäre aber ein Zugang, der Theoreme 'barocken' Denkens zugrunde legte, um 'Barock' begründen und entwerfen zu können. Die Schwierigkeit dabei besteht darin, daß es solche mit systematischer, auf ein Epochenmodell hin konzipierter Qualität nicht gibt. Möglich ist allein die Übertragung zeitnaher Denkfiguren auf die Ebene eines dann kohärent angenommenen, schöpferischen Raumes. So wird es möglich, das Barock zu modellieren. An die Stelle materieller Zuschreibungen und funktionaler Setzungen geben die vielen zeitgenössischen Muster Leitlinien vor, einen 'barocken' Formierungsrahmen zu 'erfinden'.

Der Gewinn solcher Definition ist für das Barock nur vom methodischen Ansatz her sinnvoll. Beobachtet man die zeichengebundenen Strukturen 'barocker' Kunst und Literatur, so stellt sich rasch die Erkenntnis ein, daß jene sich weniger durch distinktive Explizitheit auszeichnen als durch Strategien der Mittelbarkeit, Verhüllung und Unschärfe. Barockes Denken und Gestalten entwickelt bevorzugt und deshalb charakteristisch einen diffundierenden Typus

¹ Als aktuellen, informativen Überblick (mit Lit.) über Aneignung und Funktionalisierung des Barock-Begriffs vgl. Barck 2000:580ff.

² Vgl. zu dieser These Scarpetta 1985:358f..

³ Der stilistische Vorwurf des Schwulstes wird seit dem 18. Jh. erhoben mit der symptomatischen Lesart Adelungs, daß bei solcher Schreibart "die Worte in einem hohen Grade mehr sagen als der Gedanke" (vgl. Adelung 1798 [Sp. 1.759]), wobei gegenständlich zunächst weniger die barocke Literatur als antike Referenzen aufgerufen werden (vgl. die Belege ebd.).

⁴ Vgl. dazu richtungweisend Curtius 1993:277ff. (in Opposition zur "Klassik").

wechselseitiger Deutungen, eines "Zwischen-Ausdrucks" ("pli selon pli") im Sinne von Gilles Deleuze.⁵ Seine genuinen Medien sind Allegorie und Emblem, ohne daß sich die in ihnen manifeste Struktur allein auf diese Ausdrucksbezirke beschränken ließe.

Auch andere 'barocke' Darstellungsfigurationen folgen dem Prinzip, das Sichtbare und das Lesbare mit dem Verborgenen und Unbestimmten unabtrennbar und unentscheidbar zu mischen. Über die monadische Abschließung und Aussonderung⁶ wird es möglich, ein 'implikatives' Denken und Ausdrücken 'barocker' Provenienz und Charakteristik zu begründen. Dieses 'eingefaltete' Moment bringt begrifflich eine wichtige Verstehens- und Lektürefigur ins Spiel, der intensiver nachzugehen sich lohnt.

Es ist ein auffallender Sachverhalt im Fächer der abendländischen Semantik des Denkens, daß es mit dem Modell von Geflecht und daran anschließend von Faltung verbunden wird. Dem griechischen 'plékein' 'flechten' entspricht das lateinische 'plecare' 'zusammenfalten' mit einem ganzen Spektrum von materiell konkreten wie übertragenen, abstrakten Ableitungen: 'explicare' 'erklären', 'applicare' 'annähern', 'anschießen', 'implicare' 'verknüpfen'.

Das Deutsche übernimmt wie die anderen Sprachen Westeuropas⁷ diese Wortreihe in ihr Vokabular als Fremdwörter (explizieren, applizieren, implizieren). Bedeutsamer erscheinen aber die Analogiebildungen 'entfalten'⁸ und zugeordnetes 'entwickeln', bei denen das Präfix 'ent-' (wie auch sonst) die Trennung von einem vorhergehenden Zustand markiert. Inwieweit 'falten' mit 'plecare' bzw. das zugehörige konkrete Nomen 'Falte' mit lat. 'plica' zu tun hat, ist etymologisch sehr unsicher.⁹ Die wortgeschichtliche Semantik von 'Falte' legt eine Beziehung zu 'Fach' nahe, wobei es dann in beiden Fällen um die Bezeichnung eines umschlossenen Raumes ginge.¹⁰ 'Entfalten' verwies dann im intellektuellen Bereich auf eine Entgrenzung vorhergehender 'Fach'-Ordnung(en).¹¹ Auch 'Falte' wie 'falten' erschlossen sich dann über ein Konzept von Grenze.¹²

Falten, Falte und Faltung spielen im Begriffsraum von Leibniz eine wichtige, wenn auch lange systematisch übersehene Rolle, so daß Gilles Deleuze aus der "operativen Funktion" der Faltungen ein "Charakteristikum" ("trait") des Barock konstruieren konnte.¹³ So geht die *Monadologie* von verborgenen Faltungen ("replis") der Seele aus, deren "Fältelung [...] ins Unendliche" gehe.¹⁴ In ihnen birgt sich das nicht-lesbare, seelische Potential, denn "eine

Seele kann in sich selbst nur das deutlich Vorgestellte lesen".¹⁵ Zu den Faltungen der Materie treten die Faltungen der Seele¹⁶ in Korrespondenz.

Beide Bereiche kommunizieren miteinander, wobei das Modell des Hauses und seiner Etagen maßgebend ist. Das obere Stockwerk hat Kammern ohne Fenster. Sie sind versehen mit einer ausgespannten Projektionsfläche, einer "von Falten untergliederten" Leinwand, die aber zugleich über eine "Wirkungskraft" ("force d'agir") verfügt.¹⁷ Die Falten repräsentieren angeborene Erkenntnisse, deren Aktivierung wie Erweiterung zu "komplexen Ideen"¹⁸ durch die im Untergeschoß ausgelösten Sinnesreize der Materie erfolgt.

Überträgt man dieses "barocke Haus"¹⁹-Bild in ein projektives Lektüremodell, so eröffnet sich die Zuordnung, daß die aktuellen, materiellen Einschreibungen auf schon vorhandene Spuren – die ins Unendliche sich fortsetzenden Falten – treffen und mit ihnen interagieren. Wenn sich die Faltungen der Materie mit denen der monadischen Seele vernetzen, ergibt sich die Möglichkeit von Verstehen des Impliziten. Eine 'entfaltende' Kryptographie jenes "dunklen Grundes" der Monade erschiene dann als sinnfälliges Paradigma eines 'barocken' Verstehens, das seinerseits Textorte voraussetzt und erzeugt. Es sind ganzheitliche Räume innerlicher, 'gefalteter' Aktivität, um deren 'Lektüre' es geht. Ihr davon unabhängiges Äußeres sind die expliziten Fassaden der Materialität.²⁰ In dieser interaktiven und zugleich ganzheitlichen, perzeptiven Spiegelkopplung zwischen Innen und Außen, Tiefen- und Oberflächenstruktur, Geno- und Phänotext artikuliert sich ein barockes Lektürewissen, das den Menschen als "vorstellendes Wesen" ("représentative")²¹ voraussetzt und begründet.

Die Leibnizsche Monade wird in ihrer allgemeinen Wahrnehmung, die auch ihre textliche Auslegeherrschaft einschloße, beschränkt gedacht, wenn sie in ihrer Vorstellung, ihrem 'Denken', niemals die ganze Mannigfaltigkeit der Welt erfassen kann. Diese bleibt bis auf einen jeweils kleinen Ausschnitt verworren ("confuse").²² Das hermeneutische Modell, das sich daraus ergibt, begründet den Horizont eines aktual Unendlichen innerhalb der endlichen Lektüremöglichkeiten des lesenden Ich. Das verworrene Mehr der Texte, ihre unendlichen Faltungen, werden subjektiv – über eine begrenzte Klarheit im Detail – erfahrbar projiziert. Die "kleinen Perzeptionen" erlauben so den "dunklen Grund" ("le sombre fond") der Welt zu konstituieren.²³

¹⁵ Leibniz 1915:145: "Mais une âme ne peut lire en elle-même que ce qui y est représenté distinctement [...]".

¹⁶ Die "Falten des Herzens" finden sich auch im empfindsamen Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts in der Bedeutung 'verborgene, geheime Neigungen' (vgl. dazu Adelung 1796 [Sp. 35]). Vgl. auch Grimm (1862 [Sp. 1298 u. 1299]). Das Französische kennt das Wort "pli" als "disposition d'âme" schon hochmittelalterlich (vgl. Rey 1995:1.550) ebenso wie das Deutsche (vgl. "in des herzen valde", Belege in: Lexer 1878 [Sp. 15]). Zu Falte-Wortbildung im Zusammenhang mentaler Verfaßtheit vgl. auch (m)hdt. 'einfältig'/'Einfalt' (für lat. 'simplex'/'simplicitas').

¹⁷ Vgl. Leibniz 1959:180/181 (II, 12, § 1): "[...] que dans la chambre obscure il y eut une toile pour recevoir les especes, qui ne fut pas unie, mais diversifiée par des plis, représentant les connoissances innées; que de plus cette toile ou membrane estant tendue, eût une maniere du ressort ou force d'agir [...]."

¹⁸ Vgl. Leibniz 1959:180/181 (II, 12, § 1): "idées complexes".

¹⁹ Vgl. zu dieser Konzeptionalität (mit Abbildung) Leibnizscher Positionen Deleuze 1988:7 (bzw. Deleuze 1995:13) mit dem Vermerk "allégorie".

²⁰ Deleuze 1988:39f. (bzw. Deleuze 1995:50f.).

²¹ Vgl. (auf die Monade bezogen) Leibniz 1915:144 (§ 60): "[...], dont la nature étant représentative."

²² Vgl. Leibniz 1915:144 (§ 60): "[...] que cette représentation n'est que confuse dans le détail de tout l'univers et ne peut être distincte que dans une petite partie des choses [...]."

²³ Vgl. Deleuze 1988:119: "Les petites perceptions constituent l'obscur poussière du monde inclus dans chaque monade, le sombre fond." (bzw. Deleuze 1995:46).

⁵ Deleuze 1988:44: "entr'expression" (bzw. Deleuze 1995:56).

⁶ Vgl. (bezogen auf die Bedingungen der Leibnizschen Monade) Deleuze 1988:188 ("clôture et sélection") bzw. 1988:225.

⁷ Vgl. u.a. frz. expliquer 'erklären', appliquer 'beziehen (auf)', impliquer 'mit einbegreifen'; span. explicar 'erklären', aplicar 'zuerkennen', implicar 'enthalten'; ital. implicare 'in sich schließen', applicare 'anwenden'; engl. to explain 'erklären', to implicate 'verwickeln', 'verstrickt sein' usw.

⁸ Schon ahd. intfaldan, mhd. envalten (in zunächst sinnlich direkter Form), dann aber auch bildlich.

⁹ Vgl. Pfeifer 1993:321 und Kluge 1995:248.

¹⁰ Vgl. die Belege Grimm (1862 [Sp. 1.299, 4 u. 5]), aber auch schon im Bildbereich von Falte (Sp. 1.298, 3): "falte des herzens, der sinne, der seele, des gemüts".

¹¹ Henisch (1616/1973:994) bucht für "falten" neben 'zusammefalten/legen' als Bedeutung auch 'ordnen'.

¹² Vgl. dazu auch bei Kluge (1995:248) die außerdeutschen Belege im germanischen Sprachraum, die 'säumen' und 'Saum' ins Spiel bringen.

¹³ Vgl. Deleuze 1988:5: "fonction opératoire" (bzw. Deleuze 1995:11).

¹⁴ Leibniz 1915:145 (§ 61): "[...] elle [sc. l'âme] ne saurait développer tout d'un coup ses replis, car ils vont à l'infini."

Solche Denkfigur läßt für das Verstehen barocker Ausdruckspraxis einen eigenwertigen Zugang erkennen. Die überbordende Detaillierung der Darstellungsweise bei begrenzter Grundthematik als Gestaltprinzip von barocker Literatur und Kultur erschien nicht mehr als ein ästhetisch problematisches Verfahren. Die metaphorische Umspielung wäre das genuine Mittel, der Unlesbarkeit²⁴ einer ganzheitlich verfaßten, universalen Welt mit dem Ziel zu begegnen, Lesbarkeit kleinteilig herzustellen. Wie den verborgenen monadischen Faltungen der Seele die offenen Faltungen der Materie repräsentierend entsprechen²⁵ und jene in ihrer Abgeschlossen- und Verborgenheit überhaupt erst zugänglich machen, so gälte auch für die 'Textfaltungen' das Prinzip einer Spiegelbeziehung zwischen abgedeckter Verfaltetheit und materiell sich öffnender Ausfaltung.

Die Vernetzung der Faltungen kann dabei nicht erst als ein barockes Konstrukt angesehen werden, wenn auch seine begriffliche Zuspitzung und theoretische Fundierung Leibniz zu danken ist. Schon in der humanistischen Textlehre findet sich inspiriert vom Allegorese-Verfahren ein Modell des Zusammenschlusses zwischen verborgenen und offenen Bereichen in Welt und Darstellung. Erasmus von Rotterdam entwickelt es unter dem theologisch inspirierten Traditionsbegriff²⁶ der "Jakobsleiter" ("scala Jacob"²⁷), die bei ihm als konkrete Verknüpfungsmetapher zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt, Buchstabe und Mysterium, Gefühl und Kognition auftritt.

Was auf den ersten Blick nur auf eine poetologische Theoriebasis zu reflektieren scheint, weitet sich bei genauerer Wertung zu einer Weltsicht, deren mentale Organisation sich wesentlich auf ein allegorisches Textdenken gründet. Der Präformismus der Verweisung bildet eine zentrale Figuration zunächst spätantiken und mittelalterlichen Verstehens, doch auch die frühneuzeitliche Erkenntnispraxis kann und will sich davon nicht lösen. Renaissance- und Barockkultur bauen die verhältnismäßig einfache Verfaltetheit eines rückbindenden Ausdrucks- und Lektürewissens, wie sie die ältere Allegorese bietet, zu einem komplex ausdifferenzierten Ordnungswissen aus, das unabhängig von kausalen Beziehungen synthetisch²⁸ verfährt. Im Prinzip läuft es dabei auf eine Gedächtnisformierung hinaus, die eine perzeptive Verkettung ("consécution") für die Seele als der grundständigen "Einheit der Synthese"²⁹ entwirft.³⁰ Deren 'implikative' Faltungen bestimmen die assoziativen Zuordnungen, die 'explikativen' Entfaltungen,³¹ fokussiert durch eine "starke Einbildung" ("l'imagination forte").³²

²⁴ In der ersten Handschrift von § 60 der *Monadologie* spricht Leibniz bei der in Anm. 22 zitierten Stelle "dans le détail de tout l'univers" noch von dessen Unleserlichkeit ("illisible univers"). Vgl. dazu Leibniz 1997:125 (Fußnote).

²⁵ Vgl. Leibniz 1915:138 (§ 25) auf die Beziehung von Seele und Organkörper bezogen: "[...] comment ce qui passe dans l'âme représente ce qui se fait dans les organes."

²⁶ Das ikonographisch im Mittelalter reich entfaltete Motiv der (Himmels-)Leiter geht auf die Traumvision des Patriarchen Jakob (1. Mos. 28, 12ff.) zurück. Vgl. dazu Belege u.a. bei Heinz-Mohr (1971:185f.).

²⁷ Vgl. Erasmus 1704/1962 (Sp. 38f.): "Tu igitur, mi frater, [...] a corpore ad spiritum, a mundo visibili ad invisibilem, a littera ad mysterium, a sensibilibus ad intelligibilia, a compositis ad simplicia temet ipsum quasi gradibus quibusdam scalae Jakob erige [...]."

²⁸ Benjamin (1974:357) prägt (mit spezifischem Akzent) dafür die anschauliche Formulierung von der "Ansiedlung des Wissens".

²⁹ Vgl. dazu G. Deleuze 1988:16: "l'âme comme unité de la synthèse". (bzw. Deleuze 1995:25).

³⁰ Vgl. Leibniz 1915:138 (§ 26): "La mémoire fournit une espèce de consécution aux âmes [...]."

³¹ Deleuze 1988:16 (bzw. Deleuze 1995:24) bündelt dies zur Formel, daß jede "plica explicata" entstehe, und er suggeriert so entbundene Kaskaden der Entfaltung.

³² Vgl. dazu Leibniz 1915:138 (§ 27).

Eine humanistische, allegorisch³³ fundierte Verweisungspoetik mit ihrer noch auf Ähnlichkeit gegründeten Signaturenlehre³⁴ gewinnt im komplexer entwickelten Philosophiekontext des 17. Jahrhunderts eine kosmogonische Leitsignatur. Die 'gefaltete' Verfaltetheit der Welt und der in ihr lebenden Monaden bilden weitgehend die Matrix für ein Modell barocker Ausdrucksgestaltung. Wenn Leibniz seine Monaden als entelechieartigen Ausdruck der ganzen Welt denkt und auf dieser Ebene in den Modus einer Lektüre eintritt, so läßt sich daraus die Vorstellung einer universalen Poetik entwickeln, die in den Seelen wie in den Texten gleichermaßen vorkommt und arbeitet. Beiden Sphären fällt die Eigenschaft zu, transzendent begründete Medien zu sein, deren Grundlagen, Regularitäten und Bedingungen auszuforschen und zu systematisieren sind. Dabei spielt es nur eine nachgeordnete Rolle, ob die transzendente Instanz göttlich substantiiert oder nur virtuell nach diesem Muster praktiziert wird. Entscheidend für den Ansatz von 'Lektüre' ist die angenommene, spirituelle Struktur von Signaturen, die auf einen verborgenen Stiftungsgrund rückzuschließen erlauben.³⁵

Versucht man die Leibnizsche *Monadologie* in der Substanz als eine Poetologie zu lesen, weil sie über die Möglichkeit von Ausdruck und zugeordneter 'Lektüre' handelt, so öffnet sich ein ertragreicher Blick auf die für uns befremdlich wirkenden, "durchdachten Trümmerbauten"³⁶ barocker Text- und Kulturpraxis. Deren Entfaltungen lassen sich – 'monadisch' gedacht – in der Rolle "architektonischer Muster" ("échantillons architectoniques") eines "Systems des Universums"³⁷ verstehen. Der Bauplan der ästhetischen Gestaltung gleicht der kosmischen Konzeption, so daß die Lektüre manifest zugänglichen Ausdrucks die des verborgenen systematischen Substrats ermöglicht.

Dabei muß mitgedacht werden, daß sich eine 'monadische' Konstruktivität zwischen Abschließen und Aussondern bewegt. Einerseits schließt ja jede Monade eine ganze Welt ein, andererseits grenzt sie sich von anderen Monaden und deren möglichen Welten ab.³⁸ Dieses Spiel folgt aber keiner antagonistischen Formierung, sondern bewegt sich für Leibniz in einem Vorstellungsraum von Harmonie und Zusammenklang. Entsprechend bezeugt die produzierte Vielfalt der Ausdrucks- 'Muster' keine dahinter stehende Divergenz. Alles geistig Gestaltete überwindet seine jeweils ausschnitthafte Differenzialität im Überbau einer universalen Prästabilisation. Auch das scheinbar Ungeordnete ist deshalb stets in einer höheren, wenn auch verborgenen Ordnung aufgehoben, deren Verfaltetheit erkannt werden muß.

Barocker Allegorismus illustriert diesen 'monadischen' Vertrag und seine proteische Kraft. Die topischen Verkleidungen erschöpfen sich nicht in konventionalisierten Mitteilungsakten, sondern sie versuchen mit einer eigenen subtilen Originalität auf eine Ordnung von Welt und Wissen zu verweisen. Bilder und Situationen werden aufeinander bezogen, um das Sichtbare und das Lesbare zu konstituieren und es wechselseitig miteinander im Sinne einer 'stummen'

³³ Zur barocken Allegorie vgl. als aktuelle Zusammenfassung des Diskussionsstandes in Menke 2000:70ff.

³⁴ Zu deren Formierung und vor allem Ablösung im 17. Jh. vgl. Foucault 1966:65.

³⁵ Walter Benjamin rekurriert an einer interessanten Stelle von *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* auf Leibnizens *Monadologie*, um das Verhältnis von Sein und Idee zu formulieren (vgl. Benjamin 1974:228). Danach ist die Idee Monade und das Sein, "das da mit Vor- und Nachgeschichte" in jene eingehe, gebe "in der eigenen verborgen die verkürzte und verdunkelte Figur der übrigen Ideenwelt". Dem Literaturhistoriker Benjamin dient somit das Modell der *Monadologie* als methodisches Medium seiner epochengeschichtlichen Lektüre, um Verborgenes und Verschüttetes in Repräsentation überführen zu können.

³⁶ Vgl. Benjamin 1974:357.

³⁷ Vgl. dazu Leibniz 1915:150 (§ 83).

³⁸ Vgl. Deleuze 1988:188 (bzw. Deleuze 1995:225).

Ausdrucksstruktur³⁹ zu verschränken. Auf diesem Wege entsteht ein "Lektütheater" ("théâtre de lecture")⁴⁰, auf dem sich unmittelbare Evidenz und Erschließung von Verdecktem verbinden.

Wie die allegorisch-emblematischen Bilder mit 'ihren' Bedeutungsbezirken verbunden werden, wirkt in der frühneuzeitlichen Ausgestaltung willkürlich gelöst. Der Verweis auf ältere Traditionen, die den Löwen mit Christus, die Nacht auf das Böse oder das Schiff mit dem menschlichen Leben verbinden, liefert nur den Verweis auf eine funktionale Dimension usueller Pragmatik, jedoch keine substantielle Erklärung. Daß eine solche zu suchen im Ansatz verfehlt ist, erhellt der Blick auf die 'barocke', universale All-Lesbarkeit, wie sie Leibniz in der *Monadologie* denkt:

Wer alles sieht, kann in jedem das lesen, was überall geschieht, und sogar das, was geschehen ist oder geschehen wird.⁴¹

Die Wahl der 'sichtbaren' Bilder und der durch sie jeweils vorgeschlagenen 'Faltung' von Wissen unterliegt keiner materiellen Leitrestriktion, sondern öffnet sich auf eine allgemeine Lektüre alles Seienden hin.

Reiz und Leistung des allegorisch-emblematischen Diskurses liegen in der Kombinatorik der Auffaltungen, in denen man zu lesen beginnen kann. Die Bildlichkeit rückt dabei in die Funktion einer Fassade vor dem Tiefengrund einer geschlossenen Innerlichkeit,⁴² deren "Fältelungen" ("replis") letztlich wie die der Seele "ins Unendliche" ("à l'infini"⁴³) gehen. Wie auch die Seele diese in ihr enthaltenen Fältelungen nicht insgesamt entwirren ("développer") kann, sondern nur ein jeweils "deutlich Vorgestelltes" ("représenté distinctement"⁴⁴) zeigt, so läßt sich auch der allegorische Diskurs als auswählende Stillstellung verstehen.

Die Fülle weiter möglicher Auffächerungen scheint zwar stets als Hintergrund auf, aber im Sinne einer Konkretisierung erfolgt die Entscheidung für eine zugleich diffuse wie differente Auflösung. Diese gegenläufige Bindung markiert den 'barocken' Werkcharakter als das Ergebnis unendlicher Operationen⁴⁵ von Öffnungen und Einordnungen, die eine "unendliche 'Empfänglichkeit' ("»réceptivité« infinie")⁴⁶ austragen und aushalten.

Die ausdrucksästhetische Unschärfe barocker Gestaltung, die Strukturen umspielt statt abschließend festlegt, erscheint so nicht mehr wie in der genieästhetischen Wertungssicht des 18. Jahrhunderts als ein kritisches Phänomen, das abzuwerten ist. Die diffuse darstellerische Verfaßtheit der Barockliteratur mit ihren umständlichen Topisierungen und Umschreibungen erscheint vielmehr als konstitutive, epochemachende Leistung. Sie gründet darauf, daß in die Textformierung Theoreme einer philosophischen Sichtweise einbrechen.

Diese ist zentral von dem Problem berührt und fasziniert, auf der einen Seite universalistische und individualistische Dimensionen des menschlichen Wahrnehmens und Wissens aufeinander integrativ statt alternativ zu beziehen. Auf der anderen Seite (und eng mit dem

³⁹ Vgl. Deleuze 1988:44: "expression mutuelle" (Ausdruck fehlt im dt. Übersetzungstext, vgl. Deleuze 1995:56).

⁴⁰ Deleuze 1988:44 (bzw. Deleuze 1995:56).

⁴¹ Vgl. Leibniz 1915:145 (§ 61): "[...] tellement que celui qui voit tout pourrait lire dans chacun ce qui se fait partout et même ce qui s'est fait ou se fera [...]."

⁴² Vgl. Deleuze 1988:46: "d'une façade ouverte et d'une intériorité close" (bzw. Deleuze 1995:58).

⁴³ Vgl. Leibniz 1915:145 (§ 61).

⁴⁴ Vgl. Leibniz 1915:145 (§ 61).

⁴⁵ Vgl. Deleuze 1988:48: "le Baroque invente l'oeuvre ou l'opération infinies." (bzw. Deleuze 1995:61).

⁴⁶ Vgl. Deleuze (1988:49) (bzw. Deleuze 1995:62).

ersten Ansatz verknüpft) geht es um die mühsame Überwindung eines 'vormodernen' Gestaltungsschemas, das Materie und Form im Modus ihrer immanenten Verähnlichung denkt. An seine Stelle scheint ein gewandelter Ansatz zu treten, der sich an der Paarung von gestaltetem Material und gestaltender Kraft abarbeitet.⁴⁷ Das paradigmatische Faltungskonzept von Leibniz betont Qualität und zugleich Widerständigkeit der materialen Textur. Wie diese sich faltet bzw. falten läßt, bestimmt unsere Ästhetik. Die abgeleiteten Kräfte der Materie in ihrer aktiven wie passiven Konstitution⁴⁸ interagieren mit den ursprünglichen Kräften der Seele.⁴⁹ Insofern wird der Einblick in diese möglich, zugleich aber markiert die Textur den schöpferischen Einfluß der monadischen Kraft.

Leibnizens philosophisches Paradigma der Falten zielt auf die Erklärung des Individuums und seines Verhältnisses zur Welt. Seine Anwendung auf eine spezifische Textualität, auf das 'Gewebe' von literarischen Texten zu übertragen, erweist sich aus dem theoretischen Anspruch allgemeiner Gültigkeit von monadischer Seele und ihr komplementär zugeordneter Körperlichkeit demnach als möglich. Über deren vernetzte Bildungskraft wird die Wahrnehmung der Welt gedacht und darin ihre literarische Erfassung und Ausdeutung erschlossen. Manieristische Konzeptionen, wie sie das Barock entwickelt, verdeutlichen das dabei wirksame Kalkül, über die Kraft der Mitteilungsort in Auseinandersetzung mit widerständigem Material geistiges Profil zu gewinnen. So wird eine phantasmatische Wissens- und Lebensordnung zu installieren versucht.

Barocke Literatur faltet und entfaltet ihre Materialität nicht primär als Selbstzweck oder artistische Repräsentation. Die erkennbar aufgewandte Kunst ließe sich produktionstheoretisch als das legitimatorische Bemühen verstehen, die verfügbaren aktiven wie passiven Kräfte der Monade, diesem "lebendigen Spiegel" ("miroir vivant"⁵⁰) mit seiner "architektonischen" Seele,⁵¹ tätig und substantiell sichtbar zu machen. Die Artifizialität erschiene dadurch als das Medium, um eine kosmogonische Präformation, die sonst stumm und unausgearbeitet in ihrer Verfaltetheit bliebe, zu entbinden. Im Text zu Evidenz gebracht und in ein Theater der Ordnung überführt, ist Gestaltung ereignishafter Schöpfungsaustrag.

Wesentliches Ausdrucksmittel dafür ist die Allegorie, weil deren gestische Bildlichkeit, "fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem"⁵², jenes fokussierende und zugleich diffundierende Zentrum schafft, an dem sich Verstehen abarbeitet. Der schematische Charakter der Allegorese erscheint dabei als organisatorisch vorteilhaftes, ja adäquates Mittel, einer "blitzartig" wechselnden Situierung⁵³ angemessene Rechnung zu tragen. Allegorisches Sprechen mag dadurch gegenüber einer "symbolischen Totalität" klassischer Provenienz als "Stückwerk" erscheinen,⁵⁴ doch markiert diese scheinbar kontingente Beweglichkeit jenes komplexe und unvollkommene, weil vereinzelt Enthüllungs- und Verhüllungsspiel materialer wie seelischer Falten.

⁴⁷ In dieser Richtung vorgehend und anregend, wenn auch etwas kryptisch verknappend Deleuze 1988:49f. (bzw. Deleuze 1995:62f.). Ich nutze seine weiteren Überlegungen zu Leibniz hier als initiatives Deutungspotential.

⁴⁸ Vgl. Leibniz 1915:88 (*Brief an B. des Bosses 19.8.1715*).

⁴⁹ Vgl. Deleuze 1988:52f. (bzw. Deleuze 1995:66).

⁵⁰ Vgl. Leibniz 1915:122 ("Principes de la nature et de la grace"): "chaque monade est un miroir vivant".

⁵¹ Vgl. Leibniz 1915:130: "notre âme est architectonique".

⁵² Vgl. Benjamin 1974:359.

⁵³ Vgl. Benjamin 1974:361.

⁵⁴ Vgl. Benjamin 1974:361.

Leibnizens monadologische Konzeption liefert in Ansatz- und Ausführungsaspekten operative Denkelemente für jene andere, 'barocke' Ästhetik, die mit genieästhetisch normierten Konzepten für Kunst und Literatur nicht kompatibel ist. Ihr Anliegen zentriert sich darum, eine zugängliche Zone von Sicht- und Lesbarkeit mit einer Sphäre der Verslossenheit zu koppeln. Die Vorstellung der Faltung bildet dafür das konkrete Modell. Alles Gestaltete ist das Ergebnis einer komplexen Verfaltetheit, die jede Faltung zugleich als eine ins Unendliche forsetzbare, bewegliche Ent- und Zufaltung versteht.

Das barocke Anliegen, das sich darin offenbart und dessen illustratives Medium die Allegorie abgibt, ist jene monadische Mischung von Klarheit und Dunkelheit,⁵⁵ aus und in der sich ein Zusammenklang, eine Harmonie ergibt. Die monadische 'Struktur' beruht dabei auf einer Abkehr von Totalitätsvorstellungen, die kollektiv entworfen sind. Leibniz setzt an deren Stelle den Begriff der Verteilung. Monaden sind Verteilungs-Einheiten,⁵⁶ die sich aus dem verschränkten Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen bestimmen. Kollektive hingegen definieren sich aus der alternativen Struktur von die einen/die anderen. Geht es hier um Abgrenzung und eine dadurch mögliche Stillstellung, so ist der monadische Ansatz einer der Abstimmung zwischen letztlich nicht lokalisierbaren Verbindungen.⁵⁷

Für eine Gestaltungspoetik und -ästhetik ergibt sich daraus ein Modell von Unschärfe und Schwebung bei vorhandener Evidenz. Darin bestünde das barocke Ausdrucksparadigma, das in seiner Verfaßtheit prozessuale Züge aufweist. Es sind 'Faltungsabläufe', die sich einer zugleich produktiven wie rezeptiven Elementarität verdanken. Das Bild der Faltung kennzeichnet die doppelte Referenz von signifikativer Bestimmung und ihrer Entzifferung. Sie kommt nie zum Austrag, weil sie schon immer ein solcher ist, stets aber auch ein Eintrag. Der Verlust an Bestimmtheit geht einher mit dem Reiz an Umschreibung.

Die umständlich wirkende, verhüllende Ausdruckssprache barocker Text- und Kunstwelt ist vor diesem Hintergrund angesichts einer späteren Entwicklung kein Defizit mehr. Die barocke Paradigmatik erwies sich als ein Medium der Unempfindlichkeit gegenüber den Ansprüchen unmittelbarer Ausdrucksrealisierung. Die monadische Denkfigur bringt jenes zusätzliche Moment schwebender Aktualisierung ein, das niemals direkt in einer Gestaltung aufgeht. Leibniz beschreibt sie in seinem philosophischen Gebäude als eine (ideale) Präexistenz, die selbst nie gefaßt werden kann, aber als "stummer und verschatteter Teil"⁵⁸ jedem realen Ereignis als "eventum tantum", "reine Virtualität und reine Möglichkeit"⁵⁹, vorangeht.

Wenn diese Denkposition auch eine theoretische Zuspitzung ist, so markiert sie doch jenen vorartikulativen Raum⁶⁰ 'barocker' Ausdruckswelt, der von Literatur und Kunst nicht explizit gemacht werden kann und will. Stattdessen arbeitet man sich daran ab, die Artikulationszonen 'expliziter' Klarheit immer vor dem Grund einer oder auch vieler dunkler Zonen des nicht Wahrnehmbaren zu sehen und zu vermitteln. Die Entfaltungen entstehen angesichts eines Wissens um die nicht ausgelotete Fülle des Eingefalteten.

⁵⁵ Vgl. Deleuze 1988:182 (bzw. Deleuze 1995:218).

⁵⁶ Vgl. Deleuze 1988:133: "unités distributives" (bzw. Deleuze 1995:162).

⁵⁷ Vgl. zu diesen begrifflich Deleuze 1988:137: "liaisons non localisables" (bzw. Deleuze 1995:167).

⁵⁸ Vgl. zur Formulierung Deleuze 1988:142: "cette part muette et ombrageuse de l'événement" (bzw. Deleuze 1995:172).

⁵⁹ Vgl. Deleuze 1988:141: "virtualité et possibilité pures" (bzw. Deleuze 1995:172).

⁶⁰ Er berührt sich mit poststrukturalistischen Konzepten wie dem an Platon anschließenden 'chora'-Ansatz bei Kristeva (1974:22ff. [dt.: Kristeva 1978:35ff.]). Vgl. auch Derrida 1987 (bzw. dt.: Derrida 1990).

Daß daraus auch Krisenerfahrungen resultieren, verdeutlicht die Pascalsche Verzweigung über die innerste, nicht lesbare Einfaltung aller Einfaltungen, die Wahrheit und damit die metaphysische Instanz Gott.⁶¹ Die Dunkelheit hinter den Zeichen hat stets auch etwas Beunruhigendes. Ihnen ihren "dunklen Grund" zu belassen, motiviert auch ein 'barockes' Bewußtsein der sprachlichen und künstlerischen Einfaltung,⁶² die Bestimmung und Verhüllung in eins zu sein bemüht ist. Auf die Ebene allegorisch-emblematischer Figuralisierung gebracht, stellt sich solche Praxis auch als eine gegenläufige von "Zerstreuung und Sammlung"⁶³ dar. Diese kann im Einzelfall, sie muß aber nicht generell auf Unvermögen verweisen. In der Allegorik von Drama, Roman oder Bildkunst artikuliert sich vielmehr zumeist der Wille, eine 'reale' Welt mit ihren unmittelbar evidenten Dingen und Ereignissen von einer komplexen Welt der gedeuteten Ursachen und Bedeutungen zu sondern. Darüber hinaus aber manifestiert sich auf diese Weise die Anschauung einer Artikulation, die Ausdrückbares von Nichtgestaltbarem trennt. Die allegorische Sentenz spricht und hält zugleich etwas zurück: Die Faltung als stetes Innehalten, als unendlicher Austrag.

Es gehört zum Profil der Leibnizschen *Monadologie*, daß sie eine theoretische Linie entwickelt, in der die sinnliche Erfahrung und ihr Ausdruck in der unabweisbaren Doppelung von Evidenz und Verschattung entworfen werden. Wenn solches auch nur als Teilaspekt innerhalb der umfassenderen Konzeption dieses philosophischen Werks gelten kann, so ergibt das Theorem der Faltungen doch eine tragfähige und komplexe Basis für eine Deutungslinie 'barocker' Gestaltung. Deren ideelle Praxis, Ausdruck als universale Gleichnisrede oder als künstlerisches Sinnbild zu verstehen, drängt zwar auf den ersten Blick Realität ab. Genauer betrachtet und mit dem Leibnizschen Perzeptionskonzept der *Monadologie* verbunden, wird deutlich, daß ein 'barockes' Gestaltungswissen seinen Zugang zur Welt einer einhüllenden Medialität anvertraut und verpflichtet sehen will. Es faltet stets ein, was sich in den Faltungen anwesend und doch verdeckt birgt.

Die ästhetische Leistung des Barock besteht darin, sich der immanenten Grenzen von Darstell- und Lesbarkeit, der einschränkenden und brüchigen Bedingungen von Sinngebung bewußt zu sein und daraus produktive Folgen zu ziehen. Der spätere Anspruch der Genieästhetik des aufklärerischen Jahrhunderts auf unbedingte Erfaßbarkeit der Welt zielt auf ein grundsätzlich anderes Gesetz der Artikulation, dessen Fortschrittlichkeit und Überlegenheit jedoch nur relativ erscheint. Was barocke Künstler und Autoren noch wußten, daß die Welt nie ganz, sondern immer nur kleinteilig scharf, ansonsten aber abgedunkelt wahrzunehmen ist, kann man nach der Ablösung solcher Vorstellungen auch als Verlust sehen. Erst Gestaltungspositionen der Moderne haben dies wieder kompensiert, wie Gilles Deleuze in seinem Leibniz-Buch zu zeigen versuchte. Den 'barocken' Faltungen der Seele und einer Poetik der Implikation sind verwandte darstellerische und gestaltungstheoretische Modelle der 'Moderne' anzufügen. Ihrer Genealogie sich zu versichern, öffnet den Blick für die Leistungen einer im historischen Bewußtsein stark verschütteten Ausdruckswelt 'barocker' Kontur.

⁶¹ Vgl. hierzu exemplarisch die Äußerung Pascals in den *Pensées* (Brunschvicq Nr. 400) mit seinem ihn erregenden Erschrecken über die allseitige "Dunkelheit" ("obscurité") angesichts der überall vorhandenen "Zeichen des Schöpfers". Vgl. Pascal 1977:122.

⁶² Vgl. hierzu auch Benjamin 1974:368 (ohne theoretische Basis im hier skizzierten Sinne, sondern nur als metaphorische Figur formuliert): "Nie hat das deutsche Trauerspiel vermocht, die Züge der Person so geheim in tausend Falten einer allegorischen Gewandfigur, wie Calderón es konnte, zu verteilen."

⁶³ Vgl. Benjamin 1974:364 (mit stilkritischem Unterton).

Bibliographie:

- Adelung, Johann Christian (1796): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 2. Leipzig, Breitkopf.
- Adelung, Johann Christian (1798): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 3. Leipzig, Breitkopf.
- Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.) (2000): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1. Stuttgart, Metzler.
- Benjamin, Walter (1974): *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, hg. v. W. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. I.1. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Curtius, Ernst Robert (¹1993): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München, Francke.
- Deleuze, Gilles (1988): *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris, Les éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1995): *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1987): *Chora*. Paris, Edition Galilée.
- Derrida, Jacques (1990): *Chora*. Wien, Passagen.
- Erasmus von Rotterdam (1704/1962): *Enchiridion militis christiani*, Canon V [1518]. In: Erasmus von Rotterdam: *Opera*, Bd. 5. Leiden/Hildesheim, Olms.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*. Paris, Edition Gallimard.
- Grimm, Jakob; Grimm, Wilhelm (1862): *Dt. Wörterbuch*, Bd. 3 Leipzig, Hirzel.
- Heinz-Mohr, G. (1971): *Lexikon der Symbole*. Düsseldorf/Köln, Diederichs.
- Henisch, Georg (1616/1973): *Teutsche Sprach vnd Weißheit Thesaurus linguae et sapientiae Germanicae*. Augsburg/Hildesheim/New York, Olms.
- Kluge, Friedrich (²³1995): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/New York, de Gruyter.
- Kristeva, Julia (1974): *La révolution du langage poétique*. Paris, Edition du Seuil.
- Kristeva, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Leibniz, G.W. (1915): *Ausgewählte Philosophische Schriften im Originaltext*, hg. v. H. Schmalenbach, Bd. 2. Leipzig, Meiner.
- Leibniz, G.W. (1959): *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*. In: Leibniz, G.W.: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Philosophische Schriften, Bd. 3, 1).
- Leibniz, G.W. (1997): *Lehrsätze der Philosophie. Monadologie*, hg. u. übers. v. J.Chr. Horn. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Lexer, Matthias (1878): *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Bd. 3. Leipzig, Hirzel.
- Pascal, Blaise (1977): *Pensées*, hg. v. Michel Le Guern, Bd. 2. Paris, Gallimard.
- Pfeifer, W. (²1993): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Bd. 1. Berlin, Akademie.
- Rey, Alain (²1995): *Dictionnaire historique de la langue Française*, Bd. 2. Paris, le Robert.
- Scarpetta, Guy (1985): *L'impureté*. Paris, Grasset.
- Menke, Bettine (2000): "Allegorie". In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1. Stuttgart, Metzler.