

Edgar Reitz
Leibniz, Chronik eines verschollenen Bildes
Das Filmbuch

EDGAR REITZ

Leibniz

CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES

————— DAS FILMBUCH —————

Nach dem Drehbuch von
Gert Heidenreich
und Edgar Reitz

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

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

Bildnachweis

ERF / if... Productions (Umschlag, S. 89–111)

ERF / if... Productions / Ella Knorz / Matthias Grunsky (S. 112–118,
120–123, 125–127, 178–183, 190/191)

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2025
info@schueren-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen
Druck: Drukarnia Tolek, Mikołów
Printed in Poland
ISBN 978-3-7410-0524-4

Inhalt

Kapitel 1

Wie ein Film entsteht	
Vorbemerkung	9
Die Personen der Handlung	12
Leibniz, Chronik eines verschollenen Bildes Nacherzählung	13

Kapitel 2

«Wollen wir ein wenig miteinander denken?» Edgar Reitz im Gespräch mit Robert Fischer	63
--	----

Kapitel 3

Einen Leibniz schreiben von Gert Heidenreich	73
Literaturliste Gert Heidenreich Für Vorstudien, Drehbuch und Dialogarbeit LEIBNIZ, CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES	83

Bildtafeln

Der Film	89
Die Dreharbeiten	112

Kapitel 4

Das Lichtkonzept	
Matthias Grunsky, Kameramann	
Notizen zur Bildgestaltung	119

Kapitel 5

Von Edgar zu Edgar	
Auszüge aus der E-Mail-Korrespondenz zwischen Regisseur und Hauptdarsteller Mai 2023 bis Oktober 2024	129

Anhang Personen und Fakten

Statement des Regisseurs	169
Gert Heidenreich, Drehbuchautor	176
Matthias Grunsky, Kameramann	176
Anatol Schuster, Co-Regisseur	177
Edgar Selge	178
Barbara Sukowa	179
Lars Eidinger	180
Aenne Schwarz	181
Michael Kranz	182
Antonia Bill	183
In weiteren Rollen	184
Das Filmteam	184

Kapitel 1

Wie ein Film entsteht

Vorbemerkung

Ein Film entsteht in drei gleichberechtigten Produktionsphasen. Jeder erfahrene Filmemacher weiß, dass diese Arbeitsschritte ihren eigenen Gesetzen zu folgen haben und dass keiner davon den anderen ersetzen oder vorwegnehmen kann.

Beim Schreiben des Drehbuches bewegen sich unsere Gedanken in Formen der Sprache, ihren Begriffen und Symbolen, angetrieben von Grammatik, Satzbau und Erzählformen, die wir aus der Literatur kennen. Der Akt des Schreibens mag noch so sehr auf die Belange des Films eingehen und Anweisungen für Kamera, Regie und Schauspiel enthalten, er bleibt eine schriftstellerische Betätigung, die den Film weder ersetzen noch sein Gelingen sichern kann. Ein Drehbuch kann einen wundervollen Film versprechen und die Produzenten zu gewagten unternehmerischen Exzessen oder die staatlichen Förderer zu finanziellen Beteiligungen anregen, es kann auch die beteiligten Künstler auf dem Weg zur Realisation motivieren – es kann aber kein Eigenleben entfalten, das als selbstständiges literarisches Werk gelten oder eine verbindliche Bauanleitung für den Film werden kann. Ein Filmdrehbuch ist kein fertiges Werk, sondern dazu verurteilt, in den weiteren Schritten der Filmherstellung vollkommen aufzugehen. Es verschwindet im Filmwerk wie die Zutaten im Kuchen.

Es scheint also, dass die eigentliche Phase der Filmherstellung die Dreharbeiten seien. Zu diesem Eindruck, dem die Filmemacher selbst oft unterliegen, trägt natürlich der große äußere Aufwand bei, der beim Drehen getrieben wird. Dazu zählen die Stars, die Bauten, die spektakuläre Technik, die vielen Gewerke und Mitarbeiter, eben alles, was beim Film so viel Geld kostet. Unter dem moralischen Druck des finanziellen Risikos eines Drehtages spüren alle Beteiligten, dass es für das Gelingen des Werkes auf jeden und jedes ankommt. Dennoch ist ein Film am Ende der Dreharbeiten alles andere als fertig. Vieles hat sich weit von den Vorgaben des Drehbuches entwickelt, besonders gelungene Szenen, die nicht im Drehbuch standen, werfen neue Fragen nach Logik und Schönheit der Erzählung auf. Je glücklicher die Dreharbeiten verlaufen, umso unbekümmerter lassen sie das Drehbuch hinter sich und erfinden die Geschichte neu. Am Ende sind viele Stunden von Material, von Bildern in Bewegung und Einblicken in die Gefühle und Gedanken der Protagonisten entstanden, die ein faszinierendes Chaos abgeben, das zu neuer schöpferischer Arbeit herausfordert.

Das heißt, der Film tritt in die dritte Phase seiner Entstehung. Der Schnitt, oder die Montage. Sie ist eine Arbeit, die allgemein unterschätzt wird. Es ist aber ein Gesetz der Filmkunst, dass sich die Elemente der Erzählung, die Bilder und die Töne erst einmal im Schnitt finden müssen und dass es einen großen Unterschied macht, ob ein Satz im On oder im Off gesprochen wird, ob eine Großaufnahme in der Szene erscheint, in Totalen erzählt wurde oder ob Musik dazu erklingt. Der Rhythmus der Bilder gewinnt oft erst im Schnitt eine derart bezwingende Wirkung, dass er alles vergessen macht, was man im Drehbuch oder beim Drehen planen konnte. Im Schnitt erst entsteht der fertige Film und es ist nicht abwegig zu behaupten, dass erst die Erfindung der Montage den Film zu einer Kunstgattung machte.

Man könnte diese Logik fortsetzen und fragen, ob es vielleicht noch weitere Phasen der Filmentstehung gibt, denn es ist oft noch ein weiter Weg, bis ein fertiggestellter Film auf die Kinoleinwand gelangt, wo er sich in den Köpfen der Zuschauer mit deren Erinnerungen an das eigene Leben neu zusammensetzt. Der Satz, dass ein Film erst in den Köpfen der Zuschauer entstehe, wird immer wieder zitiert und wirft die Frage auf, wann und in welcher Weise dieser endgültige kreative Akt geplant und realisiert wird. Welche professionelle Maßnahme befördert einen Film in die Zuschauerköpfe? Hier herrscht große Unsicherheit. Es wird auf die Arbeit der Verleiher verwiesen, auf ihre Werbemaßnahmen, auf die Vermittlungsarbeit der Medien oder auf die Filmkritik.

Alles dies reicht nicht aus, um das Geheimnis des Kinoerlebnisses zu verstehen. Während der Projektion eines Films werden die Sinne der Zuschauer nicht nur symbolisch, sondern ganz direkt berührt. Das Kino ist eine körperliche Erfahrung. Auch dann, wenn philosophiert wird, wie in unserem LEIBNIZ-Film. Die Ähnlichkeit des bewegten Bildes mit dem Leben kann so groß sein, dass wir uns als Teil der Handlung erleben, selbst wenn diese uns in eine fremde Vergangenheit entführt, in der die Zeit anders vergeht, als in unserem eigenen Leben. Der Kinobesuch kann ein prägendes Erlebnis für die Zuschauer werden, weil sie Welten betreten, die sie nur von Hörensagen kennen. Viele Leinwandfiguren sind im Laufe der grandiosen Filmgeschichte zu modernen Mythen geworden und begleiten die Menschen auch im Leben weiter. Man wird immer wieder erleben, wie das Kinoerlebnis tiefer in unsere Seele eindringt als die Realität. Es kann für einen Filmemacher deswegen nichts Schöneres geben, als zu erleben, wie sich sein Werk in den Herzen verselbstständigt und von der Leinwand herab in die Erinnerung der Menschen hinüber wandert.

Es mag deswegen verständlich erscheinen, dass man als Filmemacher dieses Wunderwesen, den Film, am Ende der Produktion nicht einfach loslassen kann. Auch wenn der Film fertig ist und die Öffentlichkeit betritt, bleibt man als Autor noch eine ganze Weile wie durch eine Nabelschnur mit dem Werk verbunden. Die einmal zu Höchstleistung angetriebenen Produktivkräfte sind noch aktiv,

auch wenn das Kind die Kinderstube schon verlassen hat. In dieser Situation bin ich glücklich, mir eine Aufgabe wie diese stellen zu können und das Buch zu schreiben, in dem ich die komplette Geschichte noch ein weiteres Mal erzähle und den gesamten Werdegang an mir vorüberziehen lasse. Was ich hier «Nach-erzählung» genannt habe, ist nichts anderes als die vierte Verwandlung meiner Geschichte und ihre literarische Spiegelung. Dabei fließen alle vorausgegangenen Stadien, das Drehbuch, die Dreharbeiten, der Schnitt, die Bearbeitungen und die Kinopraesentation in diese Fassung ein. So erst schließt sich ein Kreis und ich kehre zurück in die Reihe der Filmfreunde, die im Kino ihre eigenen Bilder erschaffen.

Ich wende mich mit diesem Buch an die Kinobesucher, die den Film gesehen haben und sich an Einzelheiten des Kinoerlebnisses erinnern wollen. Die Nach-erzählung enthält alle Dialoge in wörtlicher Übereinstimmung mit dem Film. Auch die Szenenfolge und die Bewegungen der Figuren richten sich nach dem fertigen Werk. Sogar seine Arbeit mit dem Licht und die Wahrnehmung der Zeit stimmen mit dem Film überein. Dennoch wird man sehen, dass man im innersten Kern der Bilder immer sich selbst findet.

E. R.

Die Personen der Handlung

Gottfried Wilhelm Leibniz

Universalgelehrter und Hofrat am Hofe zu Hannover

Liebfried Cantor

Amanuensis und Schreiber von Leibniz

Aaltje van de Meer

Kunstmalerin aus den Niederlanden, anfangs in
Männerkleidern als Finn van de Meer

Pierre-Albert Delalandre

Höfischer Kunst- und Porträtmaler

Kurfürstin Sophie von Hannover

Dienstherrin von Leibniz

Sophie Charlotte, Königin in Preußen

Sophies Tochter

Leibniz,
Chronik eines verschollenen Bildes
Nacherzählung

*«Am 12. Oktober des Jahres 1704 schrieb
Charlotte, Königin in Preußen, einen Brief
an ihre Mutter, Kurfürstin Sophie von Hannover...»*

1

Ein Licht-Raum

Aus dem Dunkel der Geschichte tritt Charlotte, preußische Königin in Berlin, ins Licht. Ihre nackten Füße berühren kaum den Boden, während sie näherkommt und den traurigen Blick auf ihre Mutter richtet, die ihren Brief liest.

CHARLOTTE. Geliebte Maman...

Charlottes Stimme erreicht Sophies mitfühlendes Herz. Während die Kurfürstin den Brief ihrer Tochter Charlotte liest, steht sie am Fenster des Schlosses Herrenhausen. Ihre Haltung beim Lesen erinnert ein wenig an Vermeers Gemälde einer Briefleserin am offenen Fenster (Abb. 1).

CHARLOTTE. Es mag Euch vielleicht seltsam erscheinen, dass ich mir so sehr ein Bildnis von Leibniz wünsche.

Wieder erscheint Charlottes liebes Gesicht, das die lesende Mutter direkt anschaut.

CHARLOTTE. Die Erinnerungen an meine glückliche Zeit in Hannover rücken von Jahr zu Jahr in größere Ferne und ich sehne mich nach den Tagen zurück, da ich noch als seine Schülerin zu ihm, meinem Hofrat Leibniz, eilen konnte und Antworten auf all meine Ungewissheiten empfang.

Tränen der Sehnsucht rinnen über Charlottes Wange (Abb. 2).

CHARLOTTE. Heute ist wieder ein Tag, an dem mir der Lebensmut mangelt und ich mir sehnlich wünsche, ich hätte unseren Philosophen wenigstens als Gemälde in meinem Porzellankabinett. Das gäbe mir Gelegenheit, ihn mit meinen Fragen zu bedrängen und mir seine Antworten auszudenken. Habt Ihr denn das Porträt bei Monsieur Delalandre schon in Auftrag gegeben? Hat er zugestimmt? Ist es gar vollendet?

Liebe Maman, verzeiht meine Trübnis. Die Gesellschaft in Lietzenburg und *la vie superficielle* am hiesigen Hofe *sont tellement ennuyeuses*. Zuweilen konveniert es mir nicht, den unfreudigen Preußen ihre Königin zu sein.

Eure stets Euch treu und gehorsam liebende Tochter, Charlotte.

Charlottes Traurigkeit ergreift Sophie. Sie presst den Brief an ihr Herz und schließt die Augen.

2

Schloss Herrenhausen, im Novemberlicht

Die Räume der Gartenmeisterei befinden sich im Souterrain des Ostflügels.

Durch eine Glastür sind Pflanzen in der Orangerie zu sehen, die schon für den Winter eingestellt sind: Pomeranzen, Feigen, kleine Palmen, Anzucht von Maulbeerbäumchen.

Zwischen den Pflanzen tritt der Kunstmaler Pierre-Albert Delalandre hervor. Mit zügigen Schritten betritt er die Gartenmeisterei.

Ihm folgen seine drei Gehilfen in gleichem Gewand, Leinenhemd und Samtmütze, die verschiedene Gegenstände hereintragen: Einen klappbaren Maltisch, die dreibeinige Akademiestaffelei, einen kleinen Tisch, einen Arbeitsstuhl für ihren Meister, mehrere vorbereitete Leinwände, Koffer mit Utensilien, einen Schemel.

Delalandre ist höfisch elegant gekleidet, trägt eine weit ausschwingende Malermütze. Er bleibt mitten im Raum stehen, der einzig durch ein hoch gelegenes Fenster mit Tageslicht erhellt wird. Ein Bediensteter kniet zum Anheizen vor dem marmornen Kamin.

Der Hofkünstler mustert den Raum mit abschätzendem Blick.

DELALANDRE. Nicht eben ein Atelier...

Er gibt seinen Gehilfen Anweisungen, wohin sie die Gegenstände bringen sollen.

DELALANDRE. Die Akademiestaffelei ins Licht!

Die Gehilfen befolgen eifrig die Direktiven ihres Meisters.

DELALANDRE. Den Maltisch dort, Spanische Truhe hier. Die Hintergründe dorthin an die Wand. Mailänder Koffer hier und da. Pigmente und Tinkturen rechts, Reibplatte, Handläufer seitlich, den Malstock zu mir. Pinsel, Kohlestift, Palette neben die Pigmente.

DELALANDRE. Und den Schemel da. Genau da!

Delalandre schiebt das mitgebrachte Fußbänkchen mit ausgestrecktem Fuß in Position und stellt sich in erhabener Haltung darauf.

3

Im prächtigen Marmor-Treppenhaus des Schlosses...

...erscheinen eiligen Schrittes Fürstin Sophie und ihre Zofe. Während die beiden Frauen die ausladenden Stufen des Barockschlosses herabsteigen, wird die

dienstefrige Dienerschaft sichtbar, die Türen und Stockwerke hütet und die vorbeilende Fürstin mit tiefen Verbeugungen grüßt.

Auf ihrem Weg zur Gartenmeisterei versäumt die Fürstin nicht, das in rote Livreen gekleidete Personal zu befehligen.

4

Eine Wendeltreppe...

...verbindet den Hauptbau des Schlosses mit der Gartenmeisterei, in der noch der Dunst des gerade entzündeten Kaminfeuers zu spüren ist. Die Kurfürstin Sophie erscheint, gefolgt von ihrer Zofe, die sich im Hintergrund hält, auf den unteren Steinstufen und begrüßt den Hofmaler mit lauter Stimme.

SOPHIE. Pierre-Albert Delalandre! Wie erfreulich, dass Sie meinem Ruf gefolgt sind! (Abb. 3)

Delalandre und die Gehilfen werden aufgeschreckt. Sie unterbrechen ihre Arbeit und machen höfliche Kratzfüße.

DELALANDRE. Nun wohl. Ein Ruf Ihrer Durchlaucht... Wer könnte nicht ... Doch ich war auf einen Salon zum Garten eingestellt...

SOPHIE. Wir befinden uns hier in der Gartenmeisterei unseres verehrten Leibniz. *La maison du jardinier*...

DELALANDRE. Ich hörte, er sei ein Philosoph, und gedachte nicht, ihn als Gärtner ins Bild zu setzen!

Ein Gehilfe will die Konstruktionszeichnungen von Leibniz an den Wänden abreißen. Sophie gebietet Einhalt.

SOPHIE. *Mais non! Non, non, non!* Sie sind von seiner eigenen Hand! Der Leinwandkanal! Die große Fontäne! Hier die Entwürfe für das *Parterre en broderie*! Charlotte und ich wünschen uns, dies in seinem Porträt zu finden. Hier hat er sieben Jahre lang als Meister unserer Gärten der Gartenbaukunst zu neuem Ansehen verholfen. Hier haben wir ihn oft besucht bei seiner Arbeit, meine Tochter und ich. Hier lebt sein Geist in allem. (Abb. 4)

DELALANDRE. Der Hintergrund ist längst präpariert!

SOPHIE. So? Ihr wolltet uns Eure Auswahl zeigen?

DELALANDRE. *La présentation!*

Die Gehilfen reihen sich mit den vorbereiteten Leinwänden hinter der Akademiestaffelei auf. Unterschiedliche Kostüme vor einfarbigen Hintergründen sind darauf bereits ausgeführt. Auf allen Bildern fehlt unter den Perücken das Gesicht. Es ist ein ausgesparter weißer ovaler Fleck.

Einer der Gehilfen stellt einen mit einem Tuch verhüllten Keilrahmen auf die Staffelei. Das Bild wird enthüllt. Es zeigt eine bereits vorgemalte männliche Gestalt in Allongeperücke und einem kostbaren roten Wams.

DELALANDRE. Der Seidenglanz ist meine eigene Rezeptur. Ich verwende Inkarnat, das andere Maler nur für Menschenhaut verwenden. Das Rot im Wams: natürlicher Zinnober aus Spanien!

Sophie tritt einen Schritt zurück und betrachtet das halb fertige Bild mit Skepsis.

SOPHIE. Ihr solltet wissen, Maître Delalandre, wenn etwas unserem Leibniz ganz gewiss nicht eignet, ist es Rot! Wut, Erregtheit, Liebeswahn... *Impensable!*

Sie lacht, die Zofe lacht mit.

Delalandre gibt seinen Gehilfen einen kurzen Wink und das Bild wird beiseite getragen und gegen einen zweiten Keilrahmen ausgetauscht. Beim theatralischen Enthüllen wird das Gemälde eines Edelmannes sichtbar, der unter weiß gepudelter Allongeperücke ein edles Gewand in braunem Samt trägt. Auch diese Figur hat anstatt eines Gesichts nur ein unbemaltes Oval.

DELALANDRE. Die Perücke wurde Haar für Haar und Glanz für Glanz gemalt!

SOPHIE. Man wird ihn für einen französischen Höfling halten! Wollen wir das? (Abb. 5)

Sie wendet sich mit dieser Frage an ihre Zofe. Diese verneint.

Delalandre winkt die nächste Leinwand herbei. Die Gehilfen stellen nun das dritte Bild auf die Staffelei. Es zeigt eine eher bürgerlich gekleidete Figur in dunkelgrünem Wams aus schwerem Samt, verziert mit goldener Bordüre, weißem Seidenjabot und schwarzer Allongeperücke. Auch dieses Bild hat kein Gesicht.

DELALANDRE. Nun?

SOPHIE. Er ist es nicht. Doch es gebührt ihm.

DELALANDRE. Man trug mir zu, der Hofrat schätzt die neueste Pariser Mode?

SOPHIE. *Mais oui!*

Sie wendet sich an ihre Zofe.

ZOFE. Er ist es nicht, doch es gebührt ihm.

DELALANDRE. Gold und Seidenspitzen: eine Spezialität meiner Werkstatt.

Das kostet Arbeit, Fleiß und teure Pigmente! Das Grün ist aus feinstem Malachit!

SOPHIE. Man hat verstanden. Dies führt aus!

Mit diesen knappen Worten erteilt sie den Auftrag, das Bild von Leibniz für ihre Tochter zu malen. Delalandre und die Gehilfen verbeugen sich. Sophie wendet

sich um und geht die Treppe hinauf, ohne das vorgefertigte Gemälde eines weiteren Blickes zu würdigen. Das anonyme Bild steht auf der Staffelei und wartet mit dem ausgesparten Fleck auf beide Meister, den Künstler und den Philosophen (Abb. 6).

5

Das Leibniz-Zimmer in der Gartenmeisterei

Eine gläserne Sanduhr, gefasst in einem kunstvoll gestalteten Holzgestell, wird auf den Kaminsims gestellt. Der Zeitsand beginnt zu fließen. Auf dem hölzernen Sockel ist in goldener Schrift ein lateinischer Spruch angebracht, der als einer der Wahlsprüche von Leibniz gilt. Er lautet:

PARS VITAE QUOTIES PERDITUR HORA PERIT.

Die Stimme von Leibniz wird hörbar. Für alle vernehmbar spricht er seine deutsche Übersetzung:

LEIBNIZ. Mit jeder vertanen Stunde
geht ein Teil des Lebens zugrunde.

Zuerst werden die Füße von Leibniz sichtbar, die auf den Schemel steigen und sich, Gleichgewicht suchend in Position bringen zum Modellstehen.

Das untere Ende seines schwarzen Gehrocks wird sichtbar, die sorgfältig geschlossene Knopfreihe, das goldgefasste Lorgnon, das er an einer feingliedrigen Kette vor der Brust trägt, sein geschlungenes Halstuch aus weißer Seide und schließlich der eindrucksvolle Gelehrten-Kopf, den eine bis auf die Schulter herabhängende schwarze Allongerücke bedeckt: Gottfried Wilhelm Leibniz, ein alter Herr von etwa 60 Jahren.

Leibniz' Blick wandert neugierig durch den Raum: Im Kamin knistert das Feuer. Mit der Geste eines Starchirurgen streckt Delalandre seine Hände aus und lässt sich von seinen Gehilfen einen weißen Malerkittel überstreifen. Dann schreitet er zur künstlerischen Tat (Abb. 7).

Feierlich setzt er den Kohlestift zum Zeichnen an. Sogleich ertönt aus dem Hintergrund leises Flötenspiel, das die Arbeit des Meisters untermalt.

Der Blick von Leibniz belebt sich, er schaut sich um:

Es ist der dritte von Delalandres Malergehilfen, der auf Geheiß seines Meisters auf einer Blockflöte spielt.

Leibniz wundert sich über die von Delalandre arrangierten Arbeitsrituale, sagt aber nichts, sondern beobachtet das weitere Geschehen.

Die beiden anderen Gehilfen verlassen diskret den Raum und tragen die aus-sortierten Bildentwürfe hinaus.

Leibniz schließt die Augen, um dem Flötenspiel zu folgen. Wenn der Gehilfe sich verspielt, öffnen sich kurz seine Lider, zucken ein wenig, wie unter Schmerz und schließen sich wieder.

Mit geschlossenen Augen lauscht Leibniz auf seine innere Stimme. Seine Gedanken fliegen nach Berlin zu Charlotte.

LEIBNIZ. Geliebte Charlotte. Sie sehen mich als den glücklichsten Menschen der Welt, da ich von Ihnen erwählt wurde, auf einem Bildnis zu erscheinen, das die Gnade genießen darf, ständig in Eurer teuren Nähe zu sein. Wie gern will ich Eurer Majestät diesen Wunsch unverzüglich erfüllen und dem Gemälde alle meine fertigen und unfertigen Gedanken mit auf den Weg zu Euch geben, um täglich Zwiesprache mit Euch zu halten über das Warum des Warum aller Dinge der Schöpfung. (Abb. 8)

Bitte vergebt Eurem alten Lehrer die Vorboten eines Zweifels, ob denn die Malkunst selbst überhaupt in der Lage sein kann, die eigentliche Wahrheit einer Person, also die Einmaligkeit, die uns auszeichnet, zu erfassen. Es ist leichter, über die Sprache der Engel zu philosophieren, als zu verstehen, was das ist: eine Person und ihr Bild.

Leibniz wird durch Delalandres Stimme jäh aus den Gedanken gerissen. Er öffnet die Augen.

DELALANDRE. Herr Hofrat, bitte! Wenn Ihr die Augen schließt, kann ich sie nicht zeichnen.

Die Hand von Delalandre führt mit einem Holzkohlestift feine Striche aus, um die Konturen von Leibniz' Augen in das ausgesparte Gesichtsoval zu zeichnen.

Leibniz hört das Scharren des Stifts auf der Leinwand.

DELALANDRE. Können Sie sich bemühen, einfach neutral zu schauen. Neutralen Gesichtsausdruck. Und eher verinnerlicht. Schön.

Leibniz bemüht sich, den Anweisungen zu folgen.

DELALANDRE. Möglichst an gar nichts denken, wenn das geht. Nicht ganz so starr. Bitte die Augen... So ist gut. Und jetzt nicht so düster schauen... Oder vielleicht doch an etwas Trauriges denken. Das ist schön.

Leibniz versucht, die Anweisungen des Malers zu befolgen, was zu seltsamen, teils bizarren mimischen Spielen führt (Abb. 9).

DELALANDRE. Den Blick in die Ferne, vielleicht etwas konkreter. Könnten Sie sich bemühen, einfach noch mal ganz neutral. So ist schön, gut. Nicht die Augen so aufreißen. Schön, das ist gut. So bleiben bitte.

Vielleicht nicht ganz den Kopf so hochnäsig. Genau. Und jetzt, Achtung, Doppelkinn. Ein bisschen den Kopf nach vorn. Schön, ja. Stolz, aber nicht arrogant. Erhaben und nicht überheblich.

Die Anweisungen nehmen immer groteskere Züge an. Leibniz verbirgt einen Lachanfall hinter vorgehaltener Hand.

Delalandre bricht ab.

DELALANDRE. Herr Hofrat... Ihr lächelt.

Leibniz stutzt und blickt irritiert.

LEIBNIZ. Ich lächle?

DELALANDRE. Lächeln zerstört die Würde.

LEIBNIZ. Ich dachte an Ihre Majestät Charlotte.

DELALANDRE. Wenn Ihr aus Liebe lächelt, wird man sich in Zukunft fragen: Was verbarg es? (Abb. 10)

LEIBNIZ. Untersteht Euch, Spekulationen zu malen! Charlotte suchte schon als Kind ausschließlich nach Wahrheit. Sie wollte immer das Warum vom Warum wissen – und nie das Vielleicht vom Vielleicht!

Er ist verärgert, weil Delalandre offensichtlich seine Gefühle erraten hat.

DELALANDRE. Als Künstler spürt man aber...

LEIBNIZ. Euer Auftrag ist nicht «spüren», sondern porträtieren!

DELALANDRE. Affektionen, Eitelkeiten und Amouren führen zu einer Visage ohne Männerwürde!

Leibniz steigt vom Schemel und reißt sich die Allongeperücke vom Haupt. Er trägt auf seiner Vollglatze ein weißes Käppchen aus Verbandmull, das die von Flohstichen geschundene Kopfhaut schützen soll.

LEIBNIZ. Männerwürde? Man macht sich zum Affen, in vorgemaltem Wams und erfundener Perücke visagiert zu werden. Eine schöne Würde das!

Der Malergehilfe eilt herbei, um die Perücke entgegenzunehmen und sie zur Aufbewahrung auf einen Perückenständer zu hängen.

DELALANDRE. Herr Hofrat, bitte.

LEIBNIZ. Von mir bedürft Ihr lediglich der Nase! Die lässt sich auch abschauen, wenn ich blanken Hauptes bin.

DELALANDRE. Pardon Euer Ehren! Der Mensch hält sich anders, wenn er Perücke trägt!

LEIBNIZ. Ja: *submissus*! Weil darunter das Gehirn sich duckt und die Gedanken Kratzfüße machen.

DELALANDRE. Nein! Weil die Gestalt erst dadurch sich vollendet!

LEIBNIZ. ...In vollendeter Gemeinschaft mit den Flöhen.

Leibniz reißt sich das Käppchen von der Glatze und kratzt sich die juckende Haut.

DELALANDRE. Herr Hofrat, bitte! Wir müssen vorankommen!

Leibniz holt ein Fläschchen aus der Schublade am Schreibtisch und streicht sich mit einer dickflüssigen Tinktur die Kopfhaut ein (Abb. 11).

LEIBNIZ. Das Rezept für diese Tinktur ist noch nicht vollendet, aber ich arbeite daran.

Auf einen Wink von Delalandre tritt der Gehilfe hinter Leibniz und setzt ihm die Perücke wieder auf.

Leibniz ist dabei vor die Staffelei getreten und betrachtet nachdenklich das weiß ausgesparte Gesicht.

LEIBNIZ (*cont'd*). Wer kein Gesicht hat, ist nicht geboren und eine schlafende Monade in Gott... Maître Delalandre, glaubt Ihr, dass Weiß die Farbe Gottes ist?

DELALANDRE. Mit Verlaub, Weiß ist keine Farbe.

LEIBNIZ. Sir Isaac Newton meint, im Weiß sind alle Farben vereint.

DELALANDRE. Ich kenne den Herrn nicht, ein Maler kann er nicht sein.

LEIBNIZ. Schmückt sich gern mit fremden Federn...

Er entschließt sich.

LEIBNIZ. Setzen wir die *Comédie* fort: *Place à la mascarade!*
Pour Charlotte!

Leibniz steigt auf die Fußbank.

DELALANDRE. Ich brauche Inkarnat: Koschenillerot, Bleiweiß, Kassler Braun!

Der Gehilfe eilt zum Maltisch und überreicht Delalandre eine fertig präparierte Palette mit Rot, Ocker und Weiß.

Delalandre mischt einen Hautton und tritt mit dem Pinsel nah vor Leibniz.

DELALANDRE. Ihr werdet eine junge und gesunde Gesichtsfarbe haben!

Delalandre mischt einen Hautton und hält den Pinsel mit der Farbe nah vor das Gesicht von Leibniz, der zurückweicht.

LEIBNIZ. Ja... Das nennt man dann «die Wahrheit». (Abb. 12)

Delalandre tritt wieder an die Leinwand. Der Gehilfe ist sofort zur Stelle und beginnt mit dem Flötenspiel. Delalandre grundiert die Stirn mit bräunlichem Rosa.

Leibniz sieht ihm skeptisch dabei zu.

LEIBNIZ. Maître Delalandre. Was ist Euch der höchste Grad der Ähnlichkeit?

Der Gehilfe unterbricht das Flötenspiel.

DELALANDRE. Wenn ein Herr, den ich gemalt, mir sagt: Getroffen! Das bin ich!

LEIBNIZ. Gut. Er sieht sich selbst im Abbild. Aber erkennt er sein Ich?

DELALANDRE. Ihr werdet Euch am Ende zum Verwechseln ähnlich sein.

LEIBNIZ. Wer sich verwechselt, ist doch nicht er selbst.

DELALANDRE. Sein Porträt ruft: Seht her! Das bin ich!

LEIBNIZ. Ja, ja, mag es rufen. Aber ist er sein Bild? Oder anders: Kennt ihn das Bild? Ruft es: Gesunde Haut? Oder ruft es: Aufrechtes Wesen?

Ruft es: Schönes Wams? Oder ruft es: Erfülltes Leben?

DELALANDRE. Noch jeder war zufrieden. An allen Höfen Europas.

LEIBNIZ. Ihr malt ein äußeres Ich, das sich für Euch verstellt! Mithin Fiktion!
Dito Lüge!

DELALANDRE. Ich bitte euch: Ich ist ich.

LEIBNIZ. Nein. Das Selbst ist das ich, wie es war, wie es ist und wie es sein wird. Und das nenn ich Porträt.

DELALANDRE. Man sieht, Ihr seid kein Künstler. Dafür braucht es Fantasie, Geduld, Talent! Die Majestät in Berlin wünscht sich Euer Konterfei zur eigenen Erbauung! Denkt nicht an sie, denkt an den nahenden Frühling! Beehrt Euch, zu blühen!

Leibniz muss lächeln. Delalandre unterbricht sofort.

DELALANDRE. Jetzt lächelt Ihr wieder. Ein Baum lächelt nicht, er blüht einfach!

Leibniz schaut ihn ganz ernst an.

LEIBNIZ. Ich habe nie geblüht! Gesetzt, Ihr malt mich ganz getreu, Ihr trifft den Ton der Haut, die Kurzsichtigkeit der Augen, die faulen Zähne, die Gicht im Fuß – na ja, einfach alles! Bin ich es dann?

DELALANDRE. Ich habe noch nie faule Zähne gemalt!

LEIBNIZ. Bin ich es dann?

DELALANDRE. Nicht Fleisch und Blut, aber –

Leibniz steigt vom Schemel. Er stellt sich vor den Spiegel. Betrachtet sein Spiegelbild.

LEIBNIZ. Und nicht Gedanke, Schicksal, Einfall, Erinnerung, Schmerz, Hoffnung, Verlust! Vor allem Einsamkeit! Und Sehnsucht!

Delalandre tritt zu ihm. Sie betrachten sich über den Spiegel.

DELALANDRE. Meine Kunst fasst Ansehen und Schicksal eins zu eins auf Leinwand!

LEIBNIZ. Nicht einmal mein Spiegelbild ist identisch mit meiner Erscheinung.

DELALANDRE. Ein Ei ist wie das andre! *Par exemple*.

LEIBNIZ. Nein, zwei Eier mögen einander so ähnlich sein, dass nicht einmal ein Engel einen Unterschied bemerken könnte – sie unterscheiden sich zumindest darin, dass das eine «dieses», das andere «jenes» ist.

Leibniz geht zum Maltisch und nimmt zwei gleich aussehende neue Pinsel in die Hand. Delalandre stöhnt.

LEIBNIZ. Der Pinsel ist identisch mit dem andern? (Abb. 13)

DELALANDRE. Dasselbe Marderhaar, dieselbe Dicke, Länge, Breite, dieselbe Zwinge, derselbe Schnitt, derselbe Stiel. Kein Unterschied.

LEIBNIZ. Evident ist: Dieser Pinsel, nennen wir ihn A, ist dieser Pinsel: A ist gleich A und folglich ist B gleich B. Ist das wahr?

DELALANDRE. Freilich, das versteht sich von selbst. Der eine ist ein Pinsel, der andere sein Ebenbild.

LEIBNIZ. Das ist nicht bewiesen. Wahr ist ein Satz, dessen Negation zum Widerspruch führt: *ad exemplum*: A ist nicht A, und B ist nicht B.

DELALANDRE. Das wäre kurios!

LEIBNIZ. Und einsichtlich falsch. Richtig hingegen: A gleich A wahr, B gleich B wahr, A gleich B aber nicht, weil es zum Widerspruch führte, dass A nicht A und B nicht B wären. Folglich kann A nicht B und B nicht A sein.

DELALANDRE. Spitzfindig, wenn Ihr erlaubt. Malen lässt sich mit beiden vollkommen gleich.

LEIBNIZ. Das kommt Euch vor. Aber nicht einmal zwei Wassertropfen sind einander gleich. Weil: Jedes in der Schöpfung spiegelt zwar das Ganze, ist jedoch identisch nur mit sich selbst. – Was also ist das wahre Abbild des Menschen?

Gereizt lässt Delalandre die Palette auf den Maltisch fallen.

DELALANDRE. Gütiger Gott, ich weiß nicht, was Euch treibt! Ich schaffe ein Porträt, man hat Euch an der Wand, das Kunstwerk trägt Euch von hier hinaus bis ins Berliner Schloss.

Man drängt in allen Schlössern sich, von mir gemalt zu werden, nur Ihr seid stur wie ein Esel und wollt als Philosoph gelten! Jetzt stellt Euch aufs Podest und lasst mich meine Kunst auf Euch verwenden!

Leibniz versteht. Er geht zurück zum Schemel und stellt sich in Position.

Delalandre gibt seinem Gehilfen ein Zeichen, dieser beginnt sofort wieder mit dem Flötenspiel. Noch ehe Delalandre den Pinsel an die Leinwand ansetzen kann, unterbricht ihn Leibniz abermals. Das Flötenspiel verstummt.

LEIBNIZ. Habt ihr jemals durchdacht, was Ihr da tut?

DELALANDRE. Ich entreiße sterbliche Menschen dem Vergessen!

LEIBNIZ. Das steht zu befürchten. Ihr erschleicht Euch auf dem Rücken meiner Nase einen Platz in der Geschichte!

DELALANDRE. Ihr seid das Gewicht an den Füßen der Engel! (Abb. 14)

LEIBNIZ. Das werdet Ihr widerrufen, wenn es einst so weit ist!

Wutentbrannt drückt Delalandre Leibniz die Palette in die Hand.

DELALANDRE. Keineswegs. Ich ziehe mich zurück und überlasse Euch Euren Denkfalten!

Delalandre reißt sich den Malerkittel vom Leib und zieht seinen Mantel an.

DELALANDRE. Das Porträt!

Der Gehilfe nimmt das Gemälde von der Staffelei und trägt es hurtigen Schrittes aus der Gartenmeisterei hinaus.

DELALANDRE. Ich werde Ihrer Durchlaucht ausrichten: Zu Malen war bei dem Sujet nicht möglich!

An der Schwelle zur Orangerie dreht er sich ein letztes Mal um.

DELALANDRE. Ihr seid kein Freund der Kunst!

Delalandre verlässt wütend die Gartenmeisterei.

LEIBNIZ. Aber der beste Freund der Wahrheit!

Dieser Ruf klingt verzweifelt. Warum konnte er sich nicht verständlich machen? Er steht immer noch auf dem Schemel und sinnt den letzten Worten Delalandres hinterher.

Da kommt der Gehilfe zurück, holt seine Flöte, die er beim abrupten Aufbruch seines Meisters vergessen hat. Als er an Leibniz vorbeigeht, hält er ihm sein Instrument vor das Gesicht, als wolle er damit zeigen, dass es noch andere Wahrheiten gibt, zum Beispiel die Bindung eines Musikers an sein Instrument.

Leibniz ist überfordert. Er legt Delalandres Palette, die er immer noch in den Händen hält, auf dem Schemel ab. Als er sich aufrichtet, sieht er Cantor, der im Durchgang erscheint.

LEIBNIZ. Cantor! (Abb. 15)

6

Durchgang zur Orangerie

Cantor ist der Diener, Schreiber und Adlatus von Leibniz. Er hat ein Körbchen mit der Tagespost mitgebracht, das er Leibniz entgegenhält.

CANTOR. Schon fertig? Das nenn ich mir eine hurtige Malkunst.

LEIBNIZ. Wie man's nimmt.

CANTOR. Die heutige Post.

LEIBNIZ. Ach, Cantor ...

Leibniz legt Cantor den Arm auf die Schulter und führt ihn in Richtung Orangerie.

CANTOR. Herr Hofrat, seit wie viel Jahren versuch' ich, Euch zu verstehen?

LEIBNIZ. Neun?

CANTOR. Elf. Aber seit neun Jahren schreibe ich, wenn Ihr sagt: Liebfried, notiere.

LEIBNIZ. Also doch neun. Zeit, dass ich dein Salär erhöhe.

Sie verlassen die Gartenmeisterei (Abb. 16).

Zurück bleibt der Schemel, auf dem die Palette liegt und an die missglückte Porträtsitzung erinnert.

7

«Zwei Monate später ...»

Der geometrisch angelegte Schlossgarten verhüllt mit den braunblättrigen Hecken und den winterlichen Bäumen seine barocke Schönheit in Nebel und eisiger Luft.

Die prächtige Gartenseite des Welfenschlosses Herrenhausen ist im Hintergrund noch zu ahnen.

Leibniz und die Kurfürstin Sophie, beide in Pelze gehüllt, kommen aus der Tiefe der Gartenwege. Beim Sprechen kondensiert ihr Atem (Abb. 17).

LEIBNIZ. Eure Kurfürstliche Durchlaucht haben doch einst selbst darunter gelitten, tagein tagaus Porträt sitzen zu müssen!

SOPHIE. Ja, als die Prinzen in ganz Europa um mich stritten, fast mehr um meine Bildnisse als um meine Hand! Ich lernte alle niederländischen Maler kennen, die damals von sich reden machten, und ihre Adepten.

Ich erinnere mich, wie mir die Beine schmerzten vom stundenlangen Modellstehen in vollem Ornat!

LEIBNIZ. Für Eure Tochter würde ich jede Anstrengung auf mich nehmen.

Aber Delalandre wollte seine Leinwand als mein Selbst gelten lassen. Ich selbst weiß kaum genug von mir, er nichts. Charlotte möchte mich im Bild ansehen und nicht seine Schablonen.

SOPHIE. *D'accord*. Aber ihr werdet sehen: Die junge Künstlerin fasst Euch ganz anders auf. Bevor ich sie einlud, sah ich mir ihre Bilder an und sprach mit ihr. Sie war genötigt, in Delft *camoufliert* als Mann zu leben. Die Maler-Gilden dort sind *obstinément masculin*.

Aber Ihr traut uns Frauen ja Geist und Können zu.

LEIBNIZ. Ohne Frage und in jeder Hinsicht.

SOPHIE. Sie erwartet, dass Ihr mit ihr spricht, sie unterrichtet. Sie ist ein Ausbund an Neugier.

Sophie begleitet Leibniz zu dem Teil der Schlossanlage, in dem die Gartenmeisterei untergebracht ist, die auch der niederländischen Malerin als Atelier dienen soll.

Auf ihrem Weg begegnen sie einem Gartenangestellten, der einen großen exotischen Vogel, einen Emu, an der Leine durch den Garten führt. Der Straußenvogel mit seinem winzigen Kopf und seinen langen, dünnen Beinen ist ein sehr fremder der Anblick in der mathematischen Strenge des Gartens. Leibniz und die Fürstin nehmen von dem Vogel keine Notiz.

8

Gartenmeisterei

Cantor, der Sekretär von Leibniz, ist vorausgegangen und erwartet seinen Herrn und die Kurfürstin in der Gartenmeisterei. Er beobachtet die junge, als Mann verkleidete Malerin beim Vorbereiten ihrer Farbpigmente.

Aaltje van de Meer ist etwa 30 Jahre alt, androgyne Erscheinung in sachlicher Arbeitskleidung mit Malerkappe und Arbeitsschürze. Sie hat den Raum bereits zu ihrem Atelier eingerichtet und auf dem Schreibtisch ihre Malutensilien arrangiert. Sie setzt rote Ölfarbe an, Cantor geht ihr zur Hand.

AALTJE. Wer seid Ihr eigentlich?

CANTOR. Liebfried.

AALTJE. Herr Liebfried.

CANTOR. Herr Cantor. Liebfried Cantor, mein Name.

AALTJE. Herr Cantor, sehr erfreut. Nehmen wir den Läufer und wegen der Festigkeit und der Schwere werden die Pigmente mit dem Öl ganz zu einer...

Der niederländische Akzent Aaltjes ist unverkennbar.

Leibniz und die Fürstin kommen aus der Orangerie und sehen sich um. Cantor verneigt sich vor Sophie mit einem misslungenen Kratzfuß.

Aaltje unterbricht ihre Arbeit und verneigt sich ebenfalls, ohne die Malutensilien aus der Hand zu legen, vor der Fürstin.

Sophies Gesicht hellt sich auf. Mit aufmunterndem Lächeln nimmt sie Aaltje unter den Arm und stellt sie Leibniz vor (Abb. 18).

SOPHIE. Dies, teurer Freund, ist Mijnheer Finn van de Meer aus Delft. Ein junges Talent von hohen Gnaden, er gilt in seiner Delfter Zunft schon als ein Meister...

Leibniz stutzt einen Augenblick. Die Fürstin hat Aaltje tatsächlich als Mann vorgestellt. Aber schnell durchschaut er, dass dies wohl unter den Frauen so abgemacht wurde. In ihrer Männerkleidung wirkt die Malerin tatsächlich wie ein «Mijnheer», und Cantor behandelt sie ohnehin schon als Mann.

Mit der Allongeperücke auf dem Kopf und in Gedanken die Situation befragend, findet Leibniz Aaltje gegenüber nicht gleich die passenden Worte.

Er wendet sich an Sophie, die mit geheimnisvollem Lächeln zu ihm herüberblickt.

LEIBNIZ. Und er soll mich jetzo niederländisch malen...

Leibniz betont das «er» und signalisiert damit, dass er sich auf das Rollenspiel von Aaltje und Sophie einlassen will.

SOPHIE. Dafür hat er mich auf meiner Reise hierher begleitet.

LEIBNIZ. Nun, wenn er Eure Gunst erwarb, wie ich ja schon seit Langem, haben er und ich ja etwas gemein: das Glück Eures Gewonseins.

SOPHIE. *Sûrement!* Ihr werdet seine Kunst erquicklich finden!

Leibniz wendet sich jetzt Aaltje zu.

LEIBNIZ. Kann er auch selber reden? (Abb. 19)

Oder ist er Maler geworden, damit er nicht reden muss?

AALTJE. *Nej.*

LEIBNIZ. *Français?*

AALTJE. *Nej.*

LEIBNIZ. Latein?

AALTJE. *Nej.*

LEIBNIZ. Holländisch?

AALTJE. *Natuurlijk spreek ik Nederlands.*

LEIBNIZ. Damit habe ich Mühe. Spricht er gar Deutsch?

AALTJE. Ja. – Die Sprache meiner Mutter.

Mit jeder Frage ist Leibniz ihr einen Schritt näher gekommen.

Sophie winkt Leibniz zu sich, in der Sorge, Leibniz könne Aaltje mit seinen Fragen zu sehr bedrängen.

SOPHIE. Seid sanft, mein lieber Freund!

LEIBNIZ. War ich nicht sanft?

Aaltje hat sich wieder ihren Malutensilien zugewandt.

Leibniz entdeckt die Staffelei, auf der eine dunkel grundierte Leinwand steht.

LEIBNIZ. Ist das die Leinwand für mein Porträt?

AALTJE. Ja

LEIBNIZ. Das ist aber ein sehr dunkler Grund.

AALTJE. Ich male vom Dunklen ins Helle. Ihr kennt gewiss den Meister Rembrandt und aus Italien den Caravaggio: «*Chiaroscuro...*»

Es geht immer vom Dunkel ins Licht.

Leibniz freut sich über den klugen Satz und wendet sich an Sophie.

LEIBNIZ. Das ist schön. Vom Dunkel ins Licht. So sollten wir leben. – Und möglichst entlang der Wahrheit...

SOPHIE. Ich habe Charlotte eingeladen, uns zu besuchen.

Ein Impuls der Freude erfasst Leibniz.

LEIBNIZ. *Quel bonheur d'espoir!* Ich verspreche der Kunst in jeglicher Hinsicht zu dienen!

SOPHIE. *Bon.* Dann werde ich Euch jetzt mit Mijnheer Finn van de Meer allein lassen.

Die Kurfürstin geht die Treppe hinauf ins Innere des Schlosses.

Cantor nimmt Leibniz den Mantel ab und hängt ihn neben den Perückenständer, der noch von der gescheiterten Sitzung mit Delalandre hier steht.

LEIBNIZ. Na, bist du schon unter die Maler gegangen?

CANTOR. Noch nicht.

Leibniz hebt herausfordernd den Kopf und blickt Aaltje entschlossen an.

LEIBNIZ. Und jetzt soll ich mich hier auf einen Schemel stellen und ihr wollt meine Nase abmalen.

AALTJE. Nein. – Nein! Erst suchen wir das Licht! Viel ist ja davon hier nicht, aber es reicht.

Sie schaut sich im Raum um. An der Wand entdeckt sie einen kleinen Spiegel. Sie nimmt ihn in die Hand, hält ihn sich vor die Augen und wandert damit kreuz und quer durch den Raum. Dabei beobachtet sie ihr Spiegelbild, bis sie eine Stelle findet, wo das Licht sie schräg von der Seite trifft (Abb. 20).

Leibniz sieht ihr mit wachsendem Interesse zu.

AALTJE. Ich heiße nicht Vermeer. Nur Van de Meer, wie meine Mutter, die mir nie enthüllte, wer mein Vater war.

Aaltje hat eine Stelle in der Nähe der Fenster entdeckt, an der das Licht ihr Gesicht aufleuchten lässt.

AALTJE. Hier! Hier das ist die Stelle.

Leibniz folgt sofort. Stellt sich an die von ihr gefundene Stelle unter dem Fenster.

LEIBNIZ. So?

Aaltje fasst ihn an den Schultern und führt ihn, bis das Licht in seinem Gesicht die gewünschten Konturen zeigt.

AALTJE. Herr Cantor, bringt mir bitte das weiße Kreidche!

Cantor reicht ihr die Kreide. Aaltje bckt sich zu Boden und zeichnet die Umrisse von Leibniz' Schuhen auf das Parkett.

Als sie fertig ist, richtet sie sich auf und wendet sich an Cantor.

AALTJE. Das wäre die Stelle für den Herrn Hofrat, täglich um diese Stunde.

CANTOR. Sehr wohl.

LEIBNIZ. Und wohin soll ich blicken?

AALTJE. Zu mir.

Aaltje umkreist und betrachtet Leibniz aufmerksam; er ist folgsam.

LEIBNIZ. Und ohne Fußbank?

AALTJE. Ein Schemel macht nicht groß. Auch die Beine nicht! Der Kopf aber! Haltung! Charakter! Das Innen!

Sie nimmt Platz auf einem Hocker und beginnt, mit schnellen Bewegungen sein Gesicht auf einem Skizzenblatt zu erfassen.

LEIBNIZ. Das Innen ist aber höchst lebendig! Es kann nicht einfach stillhalten, wenn es sich beobachtet sieht. Es muss immer mitreden.

Aaltje vertieft sich ins Zeichnen (Abb. 21). Cantor nützt die Pause, geht zum Kamin, wo immer noch die Sanduhr mit Leibniz' Wahlspruch von der Kostbarkeit der Zeit steht und sieht Leibniz fragend an. Soll er das Glas umdrehen und damit die Modellsitzung begrenzen? Zu seiner Überraschung winkt Leibniz ab.

LEIBNIZ. Nein, die Sanduhr brauchen wir nicht.

Liebfried, notiere: ...So wie alle Dinge, die wir anschauen, in Bewegung geraten...

Cantor begreift, dass er zum Diktat gerufen wird. Routiniert zieht er eine zum sofortigen Einsatz geeignete Schreibunterlage aus seinem rmelstulpen, klappt sie auf, entnimmt den sinnreich darin versteckten Silberstift und schreibt den

Gedanken seines Herren auf. Leibniz verfolgt Cantors Gebrauch des von ihm erfundenen Hilfsmittels mit zufriedenem Ausdruck.

Aaltje unterbricht seine Gedanken.

AALTJE. Ihr kennt gewiss das Bild «Die Malkunst» vom Meister Vermeer ...

LEIBNIZ. Mir scheint, man erzählte mir davon – vor Jahren.

Aaltje geht immer wieder von der Leinwand zu Leibniz und sieht ihm genau ins Gesicht. Das ist ihm ein wenig unangenehm.

AALTJE. Die Muse auf dem Bild, im blauen Kleid mit der Trompete. Ihr Vorbild könnte meine Mutter sein. Ihr versteht?

LEIBNIZ. Vermeer und seine Muse?

AALTJE. Sie kam aus Deutschland, in Delft hat sie den Kaufmann Van de Meer geheiratet, der ließ sie bald als Witwe zurück, und seine alten Freunde gingen bei uns ein und aus: Linsenschleifer. *Dukmaker*.

LEIBNIZ. *Dukmaker*? Was ist Dukmacher?

AALTJE. *Canvas*. Leinwandmacher.

Leibniz begreift. Und wiederholt, um das Erlernte zu merken.

LEIBNIZ. Leinwandmacher. Dukmacher.

AALTJE. Ich malte schon als Kind. Häuser, Grachten, Schiffe ...

LEIBNIZ. Ich habe nie gemalt. Aber viel gekritzelt. Eimerketten, Förderschnecken, Ellipsen, Kegel, Hyperbeln ...

AALTJE. Die großherzige Kurfürstin nennt Euch ein universales Genie! Wie wird man das? Wart Ihr das schon als Kind?

Diese Frage verblüfft Leibniz. Er denkt nach.

Aaltje greift zu ihrem Skizzenbuch und erfasst in Sekunden seinen Gesichtsausdruck mit ihrem Zeichenstift.

LEIBNIZ. Als Kind? – Als Kind war ich – Kind ...

AALTJE. Jetzt habt Ihr einen bildlichen Ausdruck! Erinnert Euch! Bitte!

LEIBNIZ. Mein guter Vater lag krank auf den Tod. Er hatte an der Universität gelehrt in Leipzig. Ich war sieben Jahre. Er rief mich an sein Sterbebett und schob mir über die weiße Federdecke einen schweren Bund Schlüssel zu. (Abb. 22)

Aaltje hört hellwach zu. Dann beginnt sie, mit rasendem Stift zu zeichnen.

LEIBNIZ. Und sagte, ganz schwach: Mein Sohn, hiermit übergebe ich dir das ganze Wissen der Welt. Nutze es gut.

Aaltjes Blicke wechseln blitzschnell zwischen Leibniz und ihren Skizzen.

Leibniz spürt, dass das Licht auf seinem Gesicht sich während des Sprechens ändert. Er versucht, dem Licht zu folgen.

LEIBNIZ. Ich begriff nicht. Aber dann erkannte ich seine Schlüssel zur Universitas-Bibliothek und ihren Bücherschränken, ging ich hin, begann zu lesen, brachte mir selbst Latein bei, aus einer Ausgabe des Livius mit Bildern. Und dann die griechische Schrift. Und als ich folgenden Jahrs in die Lateinschule kam, konnte ich mich ganz auf die Mathematik konzentrieren, weil mir die Sprachen schon geläufig waren.

Aaltje blickt auf und sieht ihn lange an.

AALTJE. Ihr habt jetzt ein gänzlich neues Gesicht. Andere Gedanken in den Augen.

Aaltjes Direktheit macht ihn fast verlegen.

LEIBNIZ. Ich weiß nicht.

AALTJE. Ihr seid ein anderer Mensch! Wie schön! Ich danke Euch für diesen Blick in die Seele!

LEIBNIZ. Gerne...

AALTJE. Ich glaube, dass jeder Mensch ein Fenster hat. Aber nur, wenn er es selbst öffnet, kann man hineinsehen. Sonst ist alle Kunst vergebens.

Ein Lichtspiel an der Wand, zufällig erzeugt durch einen Sonnenstrahl, der ein Prisma trifft, fesselt Aaltjes Aufmerksamkeit. Sie unterbricht ihre Gedanken.

LEIBNIZ. Das ist eine schöne Beobachtung. Es passt zu meinen Monaden.

Leibniz folgt ihrem Blick. Fasziniert betrachtet auch er das in Regenbogenfarben tanzende Lichtspiel.

AALTJE. Eure Monaden?

LEIBNIZ. Das sind die kleinsten Einheiten im Kosmos. Lebendige, substanzielle Atome. (Abb. 23)

9

«Später Nachmittag...»

Im Kamin flackert das Feuer. Die Situation im Gärtnerihaus hat sich verändert. Die Staffelei wurde zur Seite gerückt, Platz für einen kleinen Tisch mit einem «*Vesper-Brod à la française*», bestehend aus Käse und Baguette, Obst und Wein. Leibniz hat die Allongeperücke abgelegt, trägt sein weißes Kappchen, sitzt in seinem Reisestuhl und diktiert Cantor, der die Gedanken seines Meisters eifrig auf die herausklappbaren Zettel auf seinem Ärmelstulpen notiert.

Aaltje isst nachdenklich einen Apfel. Dabei hört sie Leibniz zu.

LEIBNIZ. ...Der Entwurf eines Gemäldes setzt voraus, dass wir unserer Ein-

bildungskraft die Freiheit lassen, ihren Flug in enthusiastischer Manier zu nehmen, ohne die Vernunft zu konsultieren. So wie wir überhaupt in der Fiktion Varianten des Möglichen durchspielen, um unseren Wirklichkeitssinn zu schärfen. Am Ende muss die Vernunft das Werk der Einbildung prüfen, korrigieren und glätten, um etwas Gutes und Schönes hervorzubringen.

Cantor geht mit den vollgeschriebenen Zetteln zur Wand, an der ein Haken angebracht ist, auf dem bereits lauter aufgespießte Zettel hängen.

AALTJE. Gutes... Schönes... Meine Einbildungskraft ist ein Haus von Dämonen...

Aaltje folgt Cantor mit dem Blick.

LEIBNIZ. Das Gute malen, meint Ihr, sei schwer?

AALTJE. Ja. Die Teufelsfratzen leichter als die Engelsmienen! Weil das Böse überall dem Guten vorangeht.

LEIBNIZ. Seid Ihr sicher?

AALTJE. Erfahrung.

Durch das flackernde Licht des Kaminfeuers entstehen unheimliche Schattenbilder von Cantor, als er den Zettel aufspießt. Aaltje zuckt zusammen.

LEIBNIZ. Wahrscheinlich stimmt ihr mir nicht zu, dass wir in der besten aller möglichen Welten leben?

Leibniz hat sich wieder dem Vesper zugewandt, bietet Aaltje und Cantor Käse an.

AALTJE. Dann müssten wir nicht mehr bei Gefahren beten.

LEIBNIZ. Könnt Ihr Euch den Schöpfer anders als vollkommen denken?

AALTJE. Dann hätte ich gern von ihm für ewig freien Frieden!

LEIBNIZ. Freien Frieden – das malt Ihr am besten auf die Friedhofstore. Weil: Nur die Toten erschlagen einander nicht mehr. Aber jetzt mal ganz im Ernst: Gott kann gar nichts Schlechteres geschaffen haben, als er in seiner Vollkommenheit erkannte. Denn seine Vollkommenheit schließt sowohl Versagen aus, als auch den Irrtum, als auch den bösen Willen. Man kann sogar sagen: Seine Vollkommenheit fesselte ihn daran, die beste aller möglichen Welten zu erschaffen.

AALTJE. Die beste aller möglichen Welten. Wie gern ich das glaubte. Aus ganzem Herzen! Doch wie erkläre ich mir dann die vielen Übel in der Welt?

Aaltje geht zum Maltisch und sortiert ihre Skizzenblätter. Sie befestigt zwei Skizzen mit dünnen Nägeln auf der Leinwand und betrachtet sie mit zugekniffenen Augen.

LEIBNIZ. Dass es Welten gibt, in denen es kein Unglück gibt, ist nicht be-

sonders originell, ich bezweifle auch, dass sie besser wären. Auch die beste mögliche Welt muss etwas weniger vollkommen sein als ihr Schöpfer, sonst wäre sie ja selbst Gott. Und dieser Unterscheidung dient das Übel.

AALTJE. Ich finde, diese Unterscheidung hätte er uns ruhig selbst überlassen können. (Abb. 24)

LEIBNIZ. Das hat er ja! Denn gäbe es das Übel nicht, und alles wäre immer vollkommen und gut, müssten wir nicht zwischen Gut und Böse wählen. Dass wir uns entscheiden können, macht aber unsere Freiheit aus. Ohne das Übel also keine Freiheit. Ohne Freiheit wäre die Welt nicht die beste aller möglichen. –

Im flackernden Licht des Kaminfeuers betrachtet Aaltje ihre Skizzen und schüttelt entmutigt den Kopf. Leibniz unterbricht seine theologische Theorie. Er sieht, wie Aaltje ihre Entwürfe zur Seite wirft.

LEIBNIZ. Was macht Ihr da?

AALTJE. Ich glaube, es werden am Ende Dämonen. Immer kommen sie, wenn ich nicht weiterweiß.

LEIBNIZ. Seid doch nicht so mutlos.

Mit einem Ruck richtet sich Aaltje auf. Sie hat eine Idee.

AALTJE. Herr Cantor, wärt Ihr mir gefällig?

CANTOR. Sehr wohl, was kann ich für Sie tun?

AALTJE. Vier Saublasen beim Metzger zu besorgen, gut geschabt und richtig trocken, so wie er sie zum Wursten nimmt?

CANTOR. Schweinsblasen?

LEIBNIZ. Schweineblasen! Das ist aber ein Auftrag! Die helfen wahrscheinlich gegen Dämonen.

AALTJE. Nein. Zum Vorrat der Farben

LEIBNIZ. Oh. Wie das?

Sie geht zum Kaminsims, nimmt eine der großen, quadratischen Servietten und demonstriert.

AALTJE. Ich schneide aus der gewässerten Blasenhaut Quadrate, löfle frisch angesetzte Farbe darauf, fasse die Ecken und Seiten oben in eins, verschnüre sie fest, und so habe ich meinen kleinen Vorrat. Ein Nadelstich in die Seite, und ich kann aus dem Beutelchen so viel auf die Palette drücken, wie ich mir vornahm.

Leibniz folgt interessiert ihrer Ausführung.

LEIBNIZ. Wunderbar. Kann man kaum verbessern.

AALTJE. Ich muss sparsam sein. Ein großes Bild braucht viel Farbe.

LEIBNIZ. Los, Liebfried, nimm die Beine in die Hand, ab zum Metzger Klingebiel, hol Saublasen für die Malkunst!

Cantor, noch immer verwirrt, greift sich seinen Mantel, zögert aber im Hinausgehen.

CANTOR. Vier Saublasen?

LEIBNIZ. Ja, ist kein Scherz.

Cantor folgt der Anweisung und verlässt den Raum.

10

Zimmer der Gartenmeisterei.

Im letzten, schwachen Tageslicht gehen Leibniz und Aaltje schweigend und ihren Gedanken nachsinnend durch den Raum.

Leibniz und Aaltje sind jetzt allein. Es ist das erste Mal. Eigentlich wäre der Zeitpunkt gekommen, die erste Modellsitzung zu beenden. Aber es scheint, dass noch etwas gesagt werden muss. Aber was?

LEIBNIZ. Wollen wir ein wenig miteinander denken?

AALTJE. Das letzte Tageslicht für heute.

Leibniz lehnt sich an die Wand. Aaltje setzt sich ihm gegenüber auf die Ottomane und betrachtet ihn aufmerksam (Abb. 25).

LEIBNIZ. Darf ich Euch eine Frage stellen?

AALTJE. Es wird jetzt ohnedem zu dunkel für die Malkunst.

LEIBNIZ. Warum ist überhaupt Etwas? Und nicht vielmehr Nichts?

AALTJE. Das Nichts macht mir Angst.

LEIBNIZ. Mir macht das Nichtwissen Angst. – Was ist überhaupt der Grund für die Existenz einer Saublase?

AALTJE. Die Sau.

LEIBNIZ. Und deren Grund?

AALTJE. Wohl Muttersau und Eber.

LEIBNIZ. Und woher die beiden?

AALTJE. Wiederum.

LEIBNIZ. Und so fort bis ins erste Glied?

AALTJE. Natürlich.

LEIBNIZ. Aber ganz zuerst? Es muss doch eine Sau und einen Eber gegeben haben, welche die allerersten waren.

AALTJE. Das könnte sein.

LEIBNIZ. Aber was war der Grund für die Ersten?

AALTJE. Wer kann das wissen.

LEIBNIZ. Es muss einen Grund für alles und jedes gegeben haben, für das es vorher keinen ursächlichen Grund gegeben hat außer sich selbst.

AALTJE. Ihr meint, der Ururgrund für all die anderen Gründe?

LEIBNIZ. Genau. Der zureichende Grund! Was ist der zureichende Grund für die Saublase?

Aaltje hat Spaß an dem Gedankenspiel und, weiß genau, worauf Leibniz hinauswill (Gott), zieht aber die Konversation hinaus. Sie scheint zu vergessen, dass sie einen Mann spielt.

AALTJE. Und wenn ich ihn nicht weiß?

LEIBNIZ. Das weiß jeder – und niemand.

AALTJE. Wenn aber ich nicht weiß, dass ich ihn weiß?

LEIBNIZ. Na ja. Verschieben wir den Diskurs auf morgen oder auf über übermorgen oder auf überüberübermorgen...

AALTJE. Was ich nicht weiß, kann ich malen.

Dieser Satz verblüfft Leibniz.

LEIBNIZ. Ja?

Er sinnt ihrem Gedanken nach und versucht ihn mit seiner Logik in Einklang zu bringen, spürt aber, dass ihrer Erkenntnis eine andere, ihm nicht zugängliche Erfahrung zugrunde liegt. Plötzlich ist er der Unwissende.

11

«Am nächsten Morgen...»

Aaltje kommt aus der Orangerie und stößt die Glastüre zur Gartenmeisterei auf. Sie trägt einen hochformatigen Keilrahmen mit Leinwand herein, der viel größer ist als der grundierte auf der Staffelei. Kaum kann sie die neue Leinwand tragen.

Leibniz, mit weißem Käppchen, ohne Perücke, sitzt auf seinem Reisetuhl und trinkt eine Tasse Tee, Cantor massiert ihm den schmerzenden Rücken.

AALTJE. Entschuldigt bitte die Verspätung, ich fand erst im Erwachen heraus, dass es für Euch eine doppelt große Leinwand braucht, und bis ich den Rahmen gesägt und verkeilt und die Leinwand gespannt und grundiert hatte –

LEIBNIZ. Warum bedarf meine Gestalt jetzt eines doppelt so großen Rahmens?

AALTJE. Euer Geist... Ihr seid ja, mit Verlaub, nicht eben groß an Wuchs. Aber ich konnte nach Euren großen Gedanken kaum schlafen.

Sie lehnt das Bild an die Wand und trägt die Staffelei in Position.

AALTJE. Dann im Traum lief ich mit Eisschuhen auf der gefrorenen Gracht gradewegs in die *Oude Kerk* und auf die Grabplatte von Jan Vermeer mit seinem Wappenschild von der Sint-Lucasgilde im Kirchboden, da war ich plötzlich wach, und dachte, wo er wohl ist...

LEIBNIZ. Ich?

Aaltje hebt die neue große Leinwand auf die Staffelei und arretiert sie dort.

AALTJE. Vermeer! Wo er wohl ist, ja, also nicht mehr ist und doch ist. Seine Bilder gibt es. Die Malkunst! Und das Ohrring-Mädchen. Und ob er mir im Traum sagen wollte, der Grund der Kunst sei die Kunst selbst, versteht Ihr?

LEIBNIZ. Eure Kunst hat ihren Grund in Euch.

AALTJE. Nein, längst bevor es mich gab.

LEIBNIZ. Gott ist von Beginn an der zureichende Grund und der größte Künstler.

AALTJE. Ihr wollt mich nicht verstehen.

LEIBNIZ. Doch.

Aaltje winkt Cantor herbei.

AALTJE. Nein. Herr Cantor ...

Mein Porträt muss erreichen, dass Ihr – in ihm – Euch – überlebt!

Sie bindet sich eine schwarze Augenbinde um den Kopf, sodass ihr linkes Auge bedeckt ist. Cantor ist ihr dabei behilflich, den Knoten zu machen.

LEIBNIZ. Fehlt Euch was am Auge?

AALTJE. Nein, es stört.

Einäugig schaut sie durch ein kleines Guckloch, das sie mit ihren Fingern formt, und bewegt sich durch den Raum, verschiedene Perspektiven einnehmend (Abb. 26).

AALTJE. Wir Maler müssen den Raum in die Fläche verwandeln, da sind zwei Augen eins zu viel.

Sie steigt auf eine Trittleiter und betrachtet den Raum einäugig aus erhöhter Perspektive. Sie zeichnet die perspektivischen Linien des Raumes in ihren Notizblock (Abb. 27).

AALTJE. Herr Hofrat, Ihr Licht ist da. Bitte.

Sie weist Leibniz auf seine Markierung. Leibniz hat verstanden, dass er seine Malposition einnehmen soll. Folgsam erhebt er sich von seinem Sessel und geht zu der mit Kreide eingezeichneten Stelle unter dem Fenster. Er achtet darauf, dass seine Schuhe genau in den Kreidelinien auf dem Boden stehen. Cantor setzt ihm die Perücke auf. Aaltje steigt von ihrer Leiter und nimmt gegenüber von Leibniz Platz auf ihrem Malhocker.

AALTJE. Das wahre Bild, hat man mich zuerst gelehrt, braucht Geduld. Ungeduld ruft die Dämonen.

LEIBNIZ. Geduld besaß ich nie. War ein Gedanke nicht folgsam, sprang ich gleich auf den nächsten. Man sagt, ich sei wie ein Tigertier: Was es nicht im ersten, zweiten, dritten Sprung erreiche, lasse es laufen.

AALTJE. Warten wir auf das Nichts.

Leibniz befolgt Aaltjes seltsame Anordnung und schweigt. Auch Aaltje schweigt. Die entstehende Stille macht Cantor unsicher. Mit einem Räuspern macht er sich bemerkbar.

CANTOR. Ich auch?

Aaltje nickt ihm zu. Auch Cantor wartet jetzt auf das von Aaltje angekündigte Nichts. Zeit vergeht.

Aaltje beobachtet Leibniz aufmerksam. Sie sieht ihm beim Denken zu.

AALTJE. Eure Gedanken scheinen immer bei ihrer Majestät in Berlin zu sein.

LEIBNIZ. Charlotte hat mich oft in diesem Zimmer besucht, als ich den Kanal zur Wasserspeisung der Großen Fontäne konstruiert habe. Damals war sie fast noch ein Kind, aber schon ein mathematisches Genie. – Es würde mir in der Tat gefallen, wenn etwas von ihr auf meinem Bild zu finden wäre. Ihr Esprit. Ihr philosophisches Talent. Ihre Weisheit, ihre Jugend...

Aaltje hat plötzlich eine Idee, legt den Zeichenkarton ab, steht auf und geht zu dem Wandspiegel.

AALTJE. Ich könnte Euch so stellen, dass man Euch auch im Spiegel sieht.

LEIBNIZ. Ein Leibniz ist genug.

AALTJE. Natürlich. Wenn aber Euer Spiegelbild nicht Euch zeigte, sondern Ihre Majestät? Euer Genie erschiene in ihrer Gestalt... Die durch Euch gebildete Königin von Preußen bildete Euer Spiegelbild!

LEIBNIZ. Optisch ausgeschlossen.

AALTJE. Nicht in der Kunst!

Tatsächlich gelingt es Aaltje, den Spiegel so zu kippen, dass Leibniz darin ein zweites Mal erscheint (Abb. 28).

LEIBNIZ. Ihr seid ja erstaunlich, Mijnheer van de Meer...

Plötzlich trifft ein Sonnenstrahl seine Augen, sodass er sie geblendet schließen muss.

Vor seinem inneren Auge erscheint in der Überstrahlung ein Bild von Königin Charlotte, die ihn mit einem sanften Lächeln anschaut. Es scheint, dass Aaltje das Bild seiner Sehnsucht zur Sichtbarkeit erweckt hat.

«Eine Woche später...»

Der Schlosspark zeigt sich an diesem Januartag von seiner lieblichen Seite. Die Rabatten begrenzen die Kieswege mit zarten Brauntönen und das diffuse Tageslicht macht, dass die Entfernungen größer erscheinen.

Ein Postreiter galoppiert auf einem stolzen, strahlend weißen Pferd durch den winterlichen Schlosspark.

Wenn er am Mittelbau der Schlossanlage ankommt, erwartet ihn dort schon ein Lakai, der den Brief entgegennimmt, den der Reiter ihm überreicht (Abb. 29). Eilig wird das Schriftstück die Schlosstreppe hinaufgetragen und einem zweiten Lakaien übergeben, der damit in die Eingangshalle eilt.

Es entsteht ein regelrechter Staffellauf, wenn der Brief an der unteren Stufe des Treppenhauses von einem dritten Lakaien übernommen und die Marmorstufen ins erste Stockwerk hinaufgetragen wird, wo wiederum ein anderer Lakai wartet, der für die Weiterbeförderung des Briefes zuständig zu sein scheint.

Der Staffellauf des Briefes setzt sich weiter fort, bis er in Fürstin Sophies Händen ankommt. Der Brief trägt eine freudige Botschaft von Charlotte, der königlichen Tochter, von Berlin nach Hannover (Abb. 30).

CHARLOTTE. *Maman!* Auf dem Fuße sende ich diesen Brief, um Euch zu instruieren –

Friedrich hat endlich sein *d'accord* für meine Reise zum Carneval gegeben! Noch im Februar werde ich bei Euch in Hannover sein! Ach, wäre doch nur schon Februar und ich an Eurem Herzen und wir tauschten uns aus über unseren Gedankenfreund!

In Charlottes Stimme ist die Ungeduld zu hören, mit der sie dem Wiedersehen mit Leibniz entgegenfiebert.

CHARLOTTE. *Strictement entre nous:* Ich liebe diesen Mann. Und bin doch manchmal wütend darüber, dass er mich nur in die Oberfläche seiner Gedanken einlässt. Wir haben sogar Diskurs über die Sprache der Engel, und er versprach, für mich ein Buch über Gottes Vollkommenheit und die Freiheit des Menschen zu verfassen. Aber sein Wesen, das fühle ich, sperrt er in sich ein. Wer darf einem solchen Geist in die Seele schauen? Und ich? Wird mein Leben ausreichen für all meine Fragen?

Ihr Geist eilt ihrem Körper voraus. Die Ungeduld ihres Herzens überträgt sich auf die folgenden Traumbilder, in denen sich das ersehnte Wiedersehen mit Leibniz vollzieht (Abb. 31):

In einem gemäldeartigen Stilleben sitzt Leibniz als «Briefeschreiber» am Schreibtisch, in Allongeperücke, mit Schreibfeder und Briefpapier.

Charlotte schwebt geradezu die Schloss-Treppe hinab und blickt ihn erwartungsvoll an. Leibniz erhebt sich und tritt auf sie zu, höchst beglückt über ihre Erscheinung.

13

Charlottes Ankunft

Die Realität ist dem Brief unverzüglich gefolgt. Charlotte ist tatsächlich in Hannover angekommen und wird von ihrer Mutter in die Gartenmeisterei gebracht, wo sie die Künstlerin kennenlernen soll, die das Bildnis ihres geliebten Philosophen malen soll.

Aaltje steht, im Schatten ihrer Leinwand, das Gesicht gesenkt und mit ihrer Augenklappe halb verdeckt.

CHARLOTTE. Wen haben wir denn da?

Gesenkten Hauptes bewegt sich Aaltje auf die nun tatsächlich erschienene Königin zu. Sophie stellt Aaltje vor.

SOPHIE. Dies ist meine Erwerbnis aus Holland. Sie wird Dein Leibniz-Bildnis malen. Sie heißt Aaltje van de Meer und ist so begabt, wie ihr Name erwarten lässt.

Aaltje ist bei der Nennung ihres wahren Namens erschrocken. Sie wirft einen kurzen Blick zu Leibniz, der ihr vertraulich zunickt.

AALTJE. Hoheit.

Sie fällt vor der Königin auf die Knie.

CHARLOTTE. Steht bitte auf. Oranier müssen nicht vor Preußen knien...

Aaltje richtet sich auf. Jetzt erst bemerkt sie, dass sie noch die Augenklappe trägt, und reißt sie sich schnell vom Gesicht.

CHARLOTTE. Wenn Ihr unser Genie so konterfeit, als wäre er mir leibhaftig gegenüber, dann habt Ihr mehr geleistet, als ich mein ganzes Leben lang zu hoffen wagte ... Ist ein Blick erlaubt?

Sie tritt hinter die Staffelei und versucht das Tuch anzuheben, mit dem Aaltjes Gemälde verdeckt ist.

AALTJE. Es ist nicht fertig, Eure Majestät.

Sie wendet sich an Leibniz, der die Szene mit vor Wiedersehensglück strahlenden Augen beobachtet.

CHARLOTTE. Das respektieren wir ...

Sie bekommt einen Hustenanfall. Charlottes besorgte Zofe reicht ihr ein Taschentuch.

LEIBNIZ. Schont Euch bitte! Ich kann Euch doch besuchen, wann immer Ihr wollt. Dann muss die Kunst eben warten. Ihr lasst mich rufen, ich eile, und wenn Ihr wünscht, dann lese ich Euch vor aus meiner Theodizee, die ist fast vollendet.

CHARLOTTE. Fasst vollendet? *Passionnant!*

LEIBNIZ. Ja.

CHARLOTTE. Wie oft gedenke ich unserer Lernstunden und Eurer liebenden Geduld!

Charlotte will weitersprechen. Sophie fasst ihr an die Stirn.

SOPHIE. Mein Kind, du glühst ja.

LEIBNIZ. Wenn Ihr zuvor Geduld habt mit Euch selbst ...

SOPHIE. Dafür werde ich Sorge tragen!

Sie führt ihre Tochter zurück ins Schloss, gefolgt von zwei Zofen. Leibniz beobachtet, dass Charlotte einen unsicheren Gang hat und auf den ersten Stufen der Treppe schwankt.

Beunruhigt sieht er ihr nach und schweigt.

Dann wendet er sich an Aaltje.

LEIBNIZ. Jetzt also kennt Ihr Preußens Königin.

Aaltje beobachtet ihn. Er bemerkt es, sieht sie fragend an.

AALTJE. Ein dunkler Schatten lag in ihren Augen.

Im Treppenhaus zeigt sich, dass Charlotte ernsthaft krank ist. Kaum schafft sie es, die hohen Stufen ohne Unterstützung beider Zofen hinaufzugelangen (Abb. 32).

Geschäftiges Treiben der Domestiken auf der Treppe.

Charlotte hält sich an der Balustrade fest und hustet. Sophie erschrickt über den Zustand ihrer Tochter, die aber die Krankheit nichtwahrhaben will.

SOPHIE. Charlotte ...

CHARLOTTE. Es ist nur ein leichter Katarrh, wie so oft in Hannover, *Maman*.

Charlotte löst sich aus Sophies besorgtem Handgriff.

SOPHIE. Du musst ins Bett.

CHARLOTTE. Aber die Oper, *Maman*...

SOPHIE. *Non, c'est impossible.*

CHARLOTTE. Und der Ball...

14 Die Saublasen

Aufgekratzt betritt Cantor die Gartenmeisterei.

Er kommt von seinen Besorgungen zurück und hat die Saublasen mitgebracht, die er triumphierend in der ausgestreckten Hand präsentiert. In der anderen Hand hält er die Kiste mit der täglichen Post für seinen Herrn.

CANTOR. Endlich – die Saublasen für die Kunst. Und für den Herrn Hofrat Ihre Post.

Er überreicht Aaltje die Saublasen und Leibniz die Post, der sich zum Arbeitstisch begibt und die Briefe rasch durchblättert.

Cantor, der von Charlottes Ankunft nichts mitbekommen hat, bringt den Alltag zurück in das Malerzimmer. Er nimmt Leibniz die Allongeperücke ab und setzt sie auf den Perückenständer. Als dieser unter dem Gewicht der Perücke sanft nach vorne kippt, vollführt Cantor einen gespielten Kratzfuß vor dem schwarz gelockten Standessymbol.

Aaltje hat ihre eigenen Gedanken, hinter denen sie seit der Ankunft Charlottes her sinnt. Hat nicht die Fürstin ganz nebenbei ihr Inkognito als Frau in Männerkleidern gelüftet und müsste Leibniz, der dabei war, sie jetzt nicht auf ihre Camouflage ansprechen? Aaltje wartet auf eine Reaktion, aber Leibniz schweigt. Da gibt sie sich einen Ruck und bricht das Schweigen mit kräftiger Stimme.

AALTJE. Ich heiße Aaltje. Aaltje van de Meer. Malerin ohne Meisterbrief der Zunft.

Leibniz hebt den Blick, ist nicht überrascht.

AALTJE. In der Malerinnung ist viel Eifersucht und Eitelkeit...

LEIBNIZ. Aber wenn man Frauen in die Zünfte aufnahme, würden die Hähne weniger gegeneinander kämpfen.

AALTJE. ...und doch läßt man sich lieber einfallslose Männer ein – mit mediokrem Pinsel...

Sie atmet erleichtert durch und gönnt sich ein herzliches Lachen.

AALTJE. Verzeiht, ich glaubte, nur einem Mann würdet Ihr vertrauen – und flehte ihre Durchlaucht die Kurfürstin an, mein Geheimnis zu bewahren.

LEIBNIZ. Sophies großes weiches Herz...

AALTJE. Und Ihr vergebt mir?

LEIBNIZ. Vergeben... Ich bin doch bestätigt!

Aaltje ist voller Freude, dass ihre Camouflage endlich aufgefliegen ist und sie nun nichts mehr zu befürchten hat. Leibniz wendet sich an Cantor, der schon seinen

Notizblock aus der Ärmelstulpe zieht und die neue Erkenntnis für die Nachwelt notiert.

LEIBNIZ. Liebfried: Frauen von Geist sind mehr als die Männer geeignet, Wissenschaft und Frieden zu fördern. Warum nicht auch die Kunst?

Der Arbeitstag endet mit fröhlichem Befüllen der Saublasen auf Aaltjes Arbeitstisch. Mithilfe von Leibniz und Cantor entfaltet Aaltje die Saublasen zu Quadraten und löffelt ihre leuchtenden Farben hinein und schnürt sie mit Bindfäden fest zu einem Farbsäckchen. Leibniz und Cantor gehen ihr zur Hand.

AALTJE. Saublase Nummer neun. Cantor, wir brauchen die blaue Farbe.

Die fertigen Farbbeutelchen reihen sich auf dem Maltisch und warten auf ihren Einsatz.

15

«Am nächsten Tag...»

Als Cantor an diesem Morgen den Raum betritt, ist Aaltje schon äußerst aktiv. Sie hat den schweren Arbeitstisch an die Fensterseite gerückt und steht darauf, um das hoch gelegene Fenster zu erreichen. Hier gibt es zu beiden Seiten ein Klappfenster, an dem jeweils ein Spiegel angebracht ist, sowie in der Mitte ein Rouleau, mit dem man das Fenster nach Bedarf abdunkeln kann (Abb. 33).

Aaltje ist so beschäftigt, das Klappfenster so zu justieren, dass es den Sonnenstrahl genau auf einen Spiegel lenkt, der auf dem Tisch aufgestellt ist, dass sie Cantor zunächst nicht bemerkt.

Cantor hängt seinen Mantel an den Haken und beobachtet Aaltje von Weitem. Als er aber sieht, welche gewagten Verrenkungen Aaltje vollführt, um an die Klappfenster zu gelangen, kommt er entschlossen näher.

CANTOR. Kann ich Euch helfen?

AALTJE. Wo habt Ihr den Herrn Hofrat gelassen?

CANTOR. Er war eben noch im Morgenrock. Er ist voller Sorgen um die Gesundheit ihrer Majestät, die gestern ungeachtet ihres Fiebers noch mit großer Tafel ihre Ankunft feierte.

Jetzt erst bemerkt Cantor den Spiegel, den Aaltje am oberen Ende der Staffelei befestigt hat. Aaltje hat den Winkel so eingestellt, dass der Lichtstrahl den Spiegel trifft (Abb. 34).

AALTJE. Schade! Jetzt kommt das neue Licht und findet ihn nicht.

Barfuß klettert Aaltje vom Tisch und kommt bei Cantor an.

AALTJE. So wird Meister Leibniz vom Licht ganz und gar eingehüllt. Ich kenne ihn jetzt besser. Er ist selbst das Helle! Er ist wie – wie die Sonne – glaube ich.

Aaltje führt Cantor auf die für Leibniz markierte Position, wo ihn das neue Doppel-Licht findet, das ihn gleichzeitig von hinten und über den Spiegel von vorne trifft.

CANTOR. Wie recht Ihr habt! Eine Frage liegt irgendwo im Schatten, keiner kümmert sich, er beleuchtet sie und stellt sie sich selbst, tags drauf hat er die Antwort und setzt sie sogleich um.

Aaltje setzt sich auf den Reisesessel, um sich die Schuhe wieder anzuziehen. Dabei hört sie gebannt zu, was Cantor ihr zu erzählen hat.

CANTOR. Auch wenn ich kein Latein kann, habe ich doch seinen Grundsatz verstanden, den auch ihr schon gehört habt: *Theoria cum praxi*! Wenn Ihr alle seine Erfindungen kennen würdet, Ihr würdet eine noch viel größere Leinwand nehmen!

AALTJE. Was müsste als sein Werk noch auf dem Bild zu sehen sein, um ihm gerecht zu werden?

CANTOR. Was soll ich Euch nennen?

AALTJE. Alles.

CANTOR. Was er mir mal eben schnell zu notieren aufgab: *Par exemple* das Unterwasserschiff.

AALTJE. Ein Schiff unter Wasser?

CANTOR. Oder ein Segelschlitten, der über die Eiswüsten Russlands, vom Wind getrieben gleitet, während die Schlittenhunde auf ihm sitzen und Kräfte sammeln für windstille Strecken.

Sodann ein Gewehr, das Salven schießen kann, ohne dass man es nachladen muss. – Dagegen, etwas kurios, aber nützlich für eilige Bürger, der Sprungschuh mit eingebauter Feder zum hurtigen Lauf. – Eine Matratze, hohl, aus Leder, die Nähte dicht gewachst, die man mit Luft füllt, dass der Soldat auch im Feld weich auf ihr liegen könne. –

Aaltje hat inzwischen die Augen geschlossen.

CANTOR. Vor meiner Zeit baute er im Harz eine horizontale Windkunst, wie er's nennt: Eine Windmühle, die der Wind nicht bloß von vorn, sondern aus jeder Richtung ununterbrochen angreift!

Pardon, ermüde ich euch?

Aaltje öffnet die Augen.

AALTJE. *Nej*. Ich kann mit geschlossenen Augen alles sehen, was ihr erzählt.

Cantor fährt mit seinem schwärmerischen Bericht fort. Er genießt es, dass er sich mit den Leistungen seines Herren vor Aaltje schmücken kann.

CANTOR. Auf einer unserer Reisen mussten wir mit ansehen, dass die Herberge abbrannte. Da erfand mein Herr die Feuerspritze, befestigt an einem langen Lederschlauch, um zum Herd der Flammen selbst zu dringen. Wir mussten nämlich mit ansehen, wie die Herberge vor unseren Augen niederbrannte, weil die Spritzen mit den starren Holzrohren einfach nicht zum Feuer reichten. – Auf dem Rückweg erfand mein Herr zur Milderung solch schlechten Schicksals die Brandkasse, in die alle zahlen; denn jeden kann es treffen. – Mit solchen Kassen, in die alle einlegen müssen, könnten auch Witwen, Waisen, überhaupt alle, die das Schicksal schlägt, vor Hunger und Verderb gerettet werden. – Dass er Akademien gegründet hat, in Berlin und Wien und in Sankt Petersburg, das ist vielleicht unvermeidlich. Aber ihn kümmert eben mehr noch die Erleichterung alltäglicher Mühsal! Jüngstens ist ihm ein Nagel eingefallen, dessen Schaft nach oben schräg gezähnt wie eine Säge ist, sodass er leicht ins Holz hinein, doch nicht wieder hinaus geht.

AALTJE. Ja.

Aaltje beginnt zu begreifen, wie umfassend der Geist ihres Modells Leibniz eigentlich ist. Cantor deutet auf den bunt bemalten Reisetstuhl mit Lederbezug auf dem Aaltje sitzt.

CANTOR. Oder seht seinen Reisetstuhl, auf dem Ihr sitzt. Klapp, klapp, flach für die Kutsche, um bei Bedarf sich als ein Ort für Muße und Gedanken zu entfalten.

Zur Demonstration klappt er den Reisetstuhl gekonnt zusammen und entfaltet ihn wieder.

Cantors Stolz auf seines Herren Leistung hat ihren Höhepunkt noch nicht erreicht. Mit einem vielversprechenden Lächeln zaubert er einen Schlüssel aus seiner Ärmeltasche.

CANTOR. Ganz unter uns...

Er begibt sich zu der tapezierten Wand links vom Fenster und führt den Schlüssel in ein kaum sichtbares Schlüsselloch ein. Alles, was Cantor hier aufführt, ist ein wenig wie eine Zaubervorstellung.

CANTOR. Sesam öffne dich.

Es öffnet sich eine geheime Tapetentüre, hinter der tiefe Dunkelheit herrscht.

CANTOR. Unsere schwarze Kammer...

Mit diesen Worten verschwindet Cantor im Dunkel des Schwarzen Zimmers, Aaltje folgt ihm bis zur Schwelle. Hier beginnt tiefe Finsternis. Es ist still geworden, von Cantor werden hallende Schritte hörbar und das Geräusch einer eisernen Tür, die zu einem Gewölbe führt. Dann wird es ganz still. Aaltje beginnt, sich zu fürchten.

AALTJE. Cantor, Liebfried? Seid Ihr noch da?

Eine lange Metallnadel, auf der einige Hundert verschieden große Zettel aufgespießt sind, kommt aus dem dunklen Zimmer. Aaltje weicht zurück. Der Spieß wird länger und länger, immer mehr Zettel kommen zum Vorschein. Schließlich erscheint Cantors Gesicht in der dunklen Tür. Stolz blickt er auf den Zettelspieß, den er mit ausgestreckter Hand vor sich herträgt (Abb. 35).

CANTOR. Ich komme aus der Zukunft zurück. Er nennt es seinen «Zweiten Kopf»...

AALTJE. Alles er?

CANTOR. Er ist ein Zettelmensch... Jegliche Erfindungen und Einfälle sind hier vor der bleichwütigen Sonne geschützt. Die meisten habe ich von eigener Hand für ihn geschrieben!

Eine einzige Woche, in Gänze vierundzwanzigtausend!

AALTJE. Im Dunkeln verborgen...

Noch ehe Aaltje den Zettelspieß näher betrachten kann, trägt Cantor ihn rasch in die schwarze Höhle zurück.

AALTJE. Wer kann das alles wissen? Und behalten?

Cantor taucht aus dem Dunkel auf. Mit samtenen Handschuhen schiebt er einen Rollwagen vor sich her, auf dem die Rechenmaschine von Leibniz steht.

CANTOR. Das ist seine erstaunlichste Erfindung! Eine Maschine, die selbstständig rechnet.

Aaltje bestaunt das komplizierte Räderwerk von allen Seiten.

AALTJE. Fehlt nur noch ein Pinsel, der von selber malt.

CANTOR. Man stellt die geforderte Rechnung ein, kurbelt, und die Maschine addiert, zieht ab, teilt, nimmt mal, ganz wie gewünscht!

Aaltje überlegt, welche Aufgabe sie der Maschine geben könnte.

AALTJE. 24 mal 13.

Voller Begeisterung führt Cantor seine Musterrechnung an der Maschine vor und erklärt dabei stolz den Rechenvorgang.

CANTOR. 24. Die 2 im Zehner. Die 4 im Einser. Übertragen ins Rechenwerk:

AALTJE. Vierundzwanzig

CANTOR. Mal zwei durch einmal kurbeln.

AALTJE. Achtundvierzig.

CANTOR. 48 plus 24. Ein drittes Mal: 8 plus 4 sind 12. Die 1 im Sinn. 4 und 2 sind 6 plus die 1 im Sinn: 72.

Aaltje ist begeistert. Sie verfolgt die Bewegungen des Räderwerks.

CANTOR. 3 mal 24 plus 10 mal 24. In die 10 durch einmal kurbeln, damit multipliziert, ein zweites Mal kurbeln.

AALTJE. Dreihundertzöwlf.

CANTOR. *Quod erat demonstrandum.* (Abb. 36)

In diesem Moment kommt Leibniz durch den Schloss-Zugang herein. Er entdeckt die geöffnete Geheimtür und seine Rechenmaschine.

Cantor verbeugt sich.

CANTOR. Herr Hofrat.

LEIBNIZ. Müht Euch nicht ab mit dem verdammten Ding!

Cantor beendet verlegen seine Zaubervorführung. Er schiebt den Rollwagen mit der Rechenmaschine zurück in die dunkle Kammer.

AALTJE. Wieso verdammt?

LEIBNIZ. Sie ist tückisch. Ließ mich im Stich in London. Lief erst brav vor der Royal Academy und scheute dann beim Übersprung auf tausend. Hakte! Beschämte mich! Und die besten Uhrmacher können den störrischen Effekt nicht beheben. Aber ich arbeite inzwischen an einer viel besseren Maschine. Sie funktioniert ausschließlich im Kopf und arbeitet nur mit der Null und der Eins.

AALTJE. *Nej.*

LEIBNIZ. Ja.

AALTJE. Und die Zwei und die Drei? Wo bleiben die?

LEIBNIZ. Die Zwei schreibt sich jetzt Eins und Null.

AALTJE. Und die Zehn und die Dreizehn?

LEIBNIZ. Eins Null Eins Null die Zehn, Eins Eins Null Eins die Dreizehn. Es ist ganz einfach.

AALTJE. Ach... Kann ich auch so rechnen?

LEIBNIZ. Natürlich. Ich habe nur leider keine Zeit, Euch heute in die Dyadik einzuführen. Bin eigentlich nur gekommen, um mich zu entschuldigen. Charlotte geht es nicht gut.

AALTJE. Bitte! Nur einen Versuch. Ich habe ein Licht entdeckt, das von zwei Seiten gleichzeitig Euch trifft. Bitte. Hier. (Abb. 37)

Sie führt Leibniz auf seine Malposition. In der Zwischenzeit hat sich der Sonnenstand so verändert, dass Leibniz im Schatten steht. Aaltje wendet sich an Cantor, der aus dem schwarzen Zimmer zurückgekehrt ist.

AALTJE (*cont'd*). Liebfried, steigt bitte auf die Leiter. Wir müssen den Lichtwinkel ändern.

Cantor ist mit mechanischen Dingen merklich weniger geschickt als Aaltje. Der Halterungsstift, der die Fensterklappe trägt, gleitet ihm aus Versehen aus der Hand und taucht das Zimmer in Dunkelheit. Licht dringt jetzt nur noch durch ein zufällig vorhandenes winziges Loch in dem Fensterbrett.

CANTOR. Pardon.

Leibniz erkennt sofort die Wirkung, denn auf der Rückseite der Leinwand fängt sich das auf dem Kopf stehende Bild der Garten-Landschaft mit Sonne, Wolken und Baumkronen.

LEIBNIZ. Das ist unser Garten! Baum, Blätter, Äste. Das ist eine Camera obscura. Sie ist mir wohlvertraut. Allerdings nicht in diesem Maßstab, aber das Prinzip ist immer dasselbe.

Leibniz hält seine Hände in den Projektionsstrahl, um Aaltje das Lichtbild zu zeigen.

AALTJE. Ihr fasst das Licht an!

LEIBNIZ. Ihr auch.

Sie hält nun ihre Handflächen so neben die von Leibniz, dass sie zusammen ein größeres Bild einfangen (Abb. 38).

LEIBNIZ. Wozu haben wir den Körper? Der Geist ist dunkel und sein Grund ist finster. Wir brauchen den Körper, damit der Geist das Licht berühren kann. Erst durch den Körper gelangt unsere Seele zu einem sichtbaren Ausdruck. In ihrem Inneren herrscht Dunkelheit, in der wir uns unaufhörlich wie ein Schlafender hin- und herwälzen. Durch den Körper erwachen wir zum Licht und werden vom Schmerz erlöst.

Aaltje setzt sich auf ihren Malhocker und greift nach ihrem Zeichenblock.

AALTJE. Bleibt genau so.

In raschen Zeichenbewegungen beginnt sie, den Moment festzuhalten.

Herrenhausen Schlosstreppe

Das prächtige Treppenhaus von Herrenhausen ist um diese Stunde kaum belebt. Das Personal scheint Pause zu machen. So kann die kranke Charlotte fast unbemerkt ihre Gemächer verlassen. Sie kommt wankend und schwach die Marmorstufen herab. Die Königin ist barfüßig, trägt einen Morgenmantel mit weiter Haube, ihre fiebrigen Wangen «glühen». Die besorgte Zofe eilt ihr, mit den königlichen Pantoffeln in den Händen, hinterher.

ZOFE. Majestät. Majestät.

Charlotte hält auf dem unteren Treppenabsatz inne. Die Zofe versucht ihr die Pantoffeln anzulegen. Doch ehe ihr das gelingt, eilt Charlotte weiter in Richtung Gartenmeisterei. Sie erscheint auf der gewundenen Treppe, über die man das Leibniz-Zimmer erreicht. Charlotte sieht sich um, kann Leibniz, der hinter Aaltjes Staffelei verborgen sitzt, nicht gleich ausmachen.

CHARLOTTE. Leibniz?

Leibniz erschrickt, erkennt die Kranke und geht sofort auf sie zu.

Charlotte kann sich kaum auf den Beinen halten und sucht an ihm Halt.

Aaltje verlässt diskret ihre Zeichenposition und zieht sich in den Vorraum zurück.

Leibniz ist alarmiert.

LEIBNIZ. Majestät!

CHARLOTTE. Habt Ihr ein paar Minuten für mich, bitte?

LEIBNIZ. Ihr solltet ruhen!

CHARLOTTE. Ja, gleich. Nur kurz.

Leibniz führt sie zu einem Sessel und sieht besorgt zu, wie sie Platz nimmt.

LEIBNIZ. Etwas bedrückt Euch?

Jetzt erscheint auch die Zofe mit Charlottes Pantoffeln in den Händen. Als sie erkennt, dass Leibniz sich der kranken Königin annimmt, bleibt sie unsicher auf den unteren Treppenstufen stehen, bereit, sofort zu helfen, wenn es nötig werden sollte.

Charlotte blickt zu Leibniz auf, der nach einer Decke Ausschau hält, mit der er die fiebernde Charlotte zudecken kann (Abb. 39).

CHARLOTTE. Ihr wisst ja, hatte ich John Toland nach Lietzenburg eingeladen.

LEIBNIZ. Gegen meinen Rat.

CHARLOTTE. Wir disputieren über John Locke, den er schätzt.

LEIBNIZ. Das erstaunt mich nicht.

Leibniz findet auf der Ottomane eine Decke und bringt sie zu Charlotte, um sie damit vor Zugluft zu schützen.

CHARLOTTE. Er kam auf die Seele zu sprechen. Ich fragte, ob sie unabhängig sei vom Körper. Er sagte: Nein. Ob sie nach dem Tod noch weiterlebe? Er sagte: Nein. Auch die Seele bestehe aus Atomen, und alles, was geworden ist, zerfalle auch wieder.

LEIBNIZ. Toland täte besser daran, sich mehr zurückzuhalten. Seine Abhandlungen, die er sich bei Lukrez ausleiht und philosophisch nennt, sind Romane!

Liebevoll legt er ihr die Decke quer über die Knie.

CHARLOTTE. Aber die Seele, Leibniz. Was sagt Ihr?

LEIBNIZ. Majestät, mir scheint, ich habe bei Euch als Philosoph begonnen, und ende offensichtlich als Theologe. (Abb. 40)

CHARLOTTE. Aber die Seele, Leibniz!

Die Zofe steht immer noch mit den Pantoffeln auf der Treppe. Tränen rinnen über ihr Gesicht.

Leibniz setzt sich Charlotte gegenüber, damit sie den Kopf nicht nach oben recken muss.

LEIBNIZ. ...Kann Gott allein zerstören. Der sie erschuf. Sie bewahrt für immer Spuren von allem, was ihr je widerfuhr, kann sich aber nicht immer daran erinnern. Diese Spuren sind vom Körper unabhängig.

Die Seele ist ein Spiegel des Universums. Sie ist ein besonderer Ausdruck des göttlichen Allwissens. Folglich ist sie unsterblich.

Der ganze Kosmos ist der Körper Gottes.

CHARLOTTE. Aber *wie* ist sie unsterblich? Und *wo*?

LEIBNIZ. ...Als schlafende Monade und Teil der großen Monade Gott. Und wo? Alles entfaltet sich ins Große wie ins Kleine. Immerfort. Es gibt kein Ende der Entfaltung unter den Gestirnen und in den Atomen. Das Eine enthält immer wieder das Ganze. Genug Raum für wache und schlafende Monaden, meine ich...

CHARLOTTE. Ich bin erlöst...

LEIBNIZ. Ohne Zweifel? (Abb. 41)

Dann solltet Ihr jetzt ruhen. Und zwar sofort.

Charlotte nickt und lässt sich beim Aufstehen helfen.

Die Zofe, die sich diskret im Hintergrund gehalten hat, ist sofort zur Stelle, um Charlotte die Pantoffeln anzuziehen.

Charlotte schwankt leicht, Leibniz hält ihr seine Hand hin.

LEIBNIZ. Darf ich Euch geleiten?

CHARLOTTE. Ja.

Sie gehen gemeinsam die Treppe hinauf ins Innere des Schlosses.

17

«Nächster Morgen...»

Der Blick zeigt den Schlossgarten in winterlichem Dunst. In der Ferne queren zwei männliche Gestalten eine Brücke. Es sind Leibniz und Cantor, beide in Mäntel gehüllt, auf dem Weg zu ihrem Gärtnerzimmer.

Leibniz und Cantor betreten das Zimmer von der Orangerieseite kommend und hängen ihre Wintermäntel ab.

Das große Bild auf Aaltjes Staffelei steht mit der Rückseite zu unserem Blick und ist mit einem Musselintuch verhängt.

Hinter wassergefüllten Schusterkugeln stehen drei Kerzenleuchter in der Nähe des Bildes. Die Kerzen sind sämtlich niedergebrannt und erloschen.

Auf der Ottomane schläft Aaltje, eingerollt unter einer Decke und kaum zu erkennen.

Leibniz und Cantor sind stehen geblieben. Sie haben die schlafende Aaltje entdeckt.

CANTOR. Sie war die ganze Nacht über hier.

LEIBNIZ. Dann ist das Bild vielleicht...?

Er geht zu dem Bild und lüftet das Musselintuch.

CANTOR. Das ist uns nicht erlaubt.

LEIBNIZ. Ein Blick nur.

Leibniz sieht auf das Bild. Cantor kommt näher.

CANTOR. Der Herr Hofrat als Briefeschreiber.

LEIBNIZ. Meine horizontale Windkunst! Der Segelschlitten. Der Zackennagel.

Das ist ja höchst erstaunlich.

CANTOR. Sie wollte unersättlich alles über Euch wissen.

LEIBNIZ. Da purzeln den Leuten weiße Zettel mit Zahlen aus dem Mund, als wollten sie gar nicht mehr diskutieren, sondern nur noch rechnen, um den Streit zu beenden! Sie malt praktisch meine mathematische *Charactistica Universalis*, die selbst der Kaiser in Wien nicht begreifen konnte!

Während sie das Bild genauer betrachten, wacht Aaltje auf der Ottomane auf und schaut unter ihrer Malerkappe hervor.

CANTOR. Hier: das Spiegelbild...

LEIBNIZ. Charlottens lieber Anblick!

Aaltje gibt ein Räuspern von sich, um die beiden Besucher auf sich aufmerksam zu machen. Cantor zieht rasch das Musselintuch wieder vor und drängt Leibniz vom Bild weg.

CANTOR. Wir sind im Augenblicke erst gekommen!

Aaltje richtet sich mühsam auf und streckt sich.

AALTJE. Im Kerzenlicht konnte ich, bis es elf schlug, malen, überzeugte den Nachtwart von der Unschuld der Kunst und der Ungeduld der Durchlaucht Kurfürstin, schlief dann, erwachte nach Morgengrauen, setzte neue Farben an, und als ich überlegte, was Ihr wohl mit der Monade Gott gemeint habt, und wie ich malen soll, dass alles irgendwie in allem enthalten und doch nicht verbunden ist... schlief ich über der Frage ein: Wie kann Abstraktes zum Bild werden?

LEIBNIZ. Indem wir im Abstrakten erkennen, dass es konkret ist!

AALTJE. Ja, aber ich muss Eure Ideen nicht nur erkennen, sondern dafür Formen finden!

Aaltje erhebt sich vollends, richtet ihre Kleidung zurecht und macht ein paar Dehnübungen.

LEIBNIZ. Wenn ihr erlaubt, ich kann Euch meine Aufwach-Übung empfehlen.

AALTJE. Ja.

LEIBNIZ. Man benenne in möglichst rascher Folge alle Gegenstände, die wir erblicken, und wiederhole die Übung in diversen Sprachen: Flämisches, Deutsch, Französisch.

Während seiner Erklärung landet ein Schmetterling, der sich in der Gartenmeisterei verirrt hat, auf Aaltjes Händen (Abb. 42).

Für einen kurzen Moment ist Aaltjes Aufmerksamkeit ganz auf den Schmetterling gerichtet, ehe er die Flügel schlägt und, ihr Gesicht streifend, davonfliegt. Leibniz hat das kleine Wunder gesehen und seine Aufwachübung unterbrochen.

LEIBNIZ. ...Und zur Steigerung der Wirkung kann man sich dabei um die eigene Achse drehen, muss dann allerdings die Namen der Dinge laut und deutlich sprechen.

Aaltje hat begriffen, wie die Übung gemeint ist, und führt sie lachend aus. Sie mischt holländische und deutsche Wörter.

AALTJE. Pinsel, Canvas, Fenster, Kamin, Wand, Reisestuhl, Chaiselongue,

Tafel, Treppe, Wand, Perücke, Orangerie, Glas, Wand, das schwarze Zimmer, Canvas, Licht, Fenster, Pinsel, Tafel, Kamin, Stuhl, Chaiselongue ...

Taumelnd hält sie sich am Maltisch fest.

AALTJE. Mir schwindelt. Aber es weckt mich in der Tat.

LEIBNIZ. Ich übermittle Euch die Grüße der Königin. Sie ruht. Fröhlich kam der Arzt. Ließ sie zur Ader. Sie fiebert. Atmet schwer.

AALTJE. Wie mir das leidtut!

LEIBNIZ. Desohngeachtet will sie heute Abend an der öffentlichen Tafel und an der Oper zu ihren Ehren teilnehmen. Mich will sie an ihrem Tische seh'n. Dies Fieber macht sie euphorisch.
Ich mache mir Sorgen.

Aaltje nimmt das Musselintuch ab und beginnt, ihre Arbeit am Bild fortzusetzen, da wo sie in der Nacht unterbrochen hat.

LEIBNIZ. Freudentänze dürft Ihr von mir heute nicht erwarten.

Cantor bringt seinem Meister den Reisetstuhl. Leibniz setzt sich in Position.

Er rückt sich die Allongeperücke zurecht und sucht durch Gewichtsverlagerung das Licht besser einzufangen.

Leibniz ist nervös und will sich dennoch auf Aaltjes Kunst konzentrieren.

AALTJE. Ich versuche, die gemeinsamen Stunden aufzubewahren in unserm Bild, für alle Zeit.

LEIBNIZ. Vergebens, liebe Künstlerin. In der Fläche ist keine Zeit! Bewegung und Geschehnis sind die Zeit. Die es allein nicht gibt.

AALTJE. Nicht Morgen, Mittag, Abend, Gestern?

LEIBNIZ. Weil wir's so benennen. Weil die Sonne mit dem ganzen All sich um die Monade Gott bewegt und wir uns um sie bewegen. Distanz ist Raum – zurückgelegte Strecken dort sind Zeit!

AALTJE. Wenn ich Euch recht verstehe, ist nicht allein ein Stillleben ohne Zeit – auch jedes Bild, sobald ich es vollendet habe?

LEIBNIZ. In zwei Dimensionen stillgestellter Augenblick. – Liebfried, notiere:

Cantor zückt sein Notizbuch, schreibt.

LEIBNIZ. Ein Bild ist raumlos, bewegungslos, folglich fest gefrorene Gegenwart eines früheren Zeitpunkts. Es sei denn, mit Herrn Newton zu meinen, die Zeit laufe immer irgendwie im Bild herum und gleichzeitig irgendwoher irgendwohin...

AALTJE. Mir leuchtet das nicht ein – wenn ich Euch widersprechen darf. Ich meine, dass ein Bild nicht einen Moment eingefrorener Gegenwart enthält, sondern viel vergangene Zeit.

LEIBNIZ. Die wäre?

AALTJE. Eure, meine, die von Herrn Cantor, also die Zeit, die wir verbringen, während das Bild entsteht. All diese Zeit – wie soll ich's nennen, die Mal-Zeit? – ist im Bild enthalten! Und die Zeit, die unsre Erde brauchte, Lapislazuli zu bilden, aus dem Cantor für mich die blaue Farbe gerieben hat. Oder?

Cantor hat aufgehört zu schreiben, beobachtet, wie sein Meister jetzt reagieren wird.

LEIBNIZ. Sprecht weiter!

AALTJE. Nun, wenn also unsere Zeit, die von uns allen, im Bild enthalten ist... Und in Farben die Erdzeit, die nötig war für die Pigmente... (Abb. 43)

Leibniz überlegt. Die Gedanken von Aaltje sind ihm ganz neu.

LEIBNIZ. Folgt was?

Cantor beginnt, einen zweiten Zettel zu beschreiben mit Aaltjes Gedanken. Im folgenden Gedankenaustausch wechselt er eifrig zwischen den beiden Positionen hin und her.

AALTJE. Wäre dann das Bild die eingefrorene Gegenwart, wie Ihr sagt? Ich denke, es ist vielmehr versammelte Vergangenheit. Im gemalten Bild in der bemalten Leinwand, ja selbst im Rahmen ist doch die ganze Zeit, die wir damit verbracht haben.

LEIBNIZ. Wenn Zeit im Bild ist, müsste folglich zwischen den Gegenständen auf dem Bild auch Raum sein – was er nicht ist.

AALTJE. Doch! Was sonst ist Perspektive? Und wenn Ihre Durchlaucht, Königin Charlotte, Euer Porträt in ihrem Porzellankabinett täglich um Rat befragen wird – seid Ihr dann nicht gegenwärtig, obwohl im Bild vergangen und ohne dass Ihr selbst im Raum seid? Hieße das nicht: Euer Porträt ist Vergangenheit und Gegenwart zugleich?

Leibniz ist total perplex. Aaltje spricht von ihrer Erfahrung als Künstlerin. Da fehlen ihm die Worte.

Aaltje, Leibniz und Cantor stehen unbewegt im Raum, während das wandernde Sonnenlicht ihre Schatten im Uhrzeigersinn durch den Raum wandern lässt. Das Tageslicht illustriert Aaltjes Zeit-Theorie (Abb. 44).

«1. Februar 1705, ein Sonntag...» (Abb. 45)

Leibniz nähert sich vor Schmerzen gebeugt, auf Cantor gestützt, von der Orangerie her kommend und tritt ein. Er hat kaum die Kraft, Guten Morgen zu sagen.

Aaltje sieht besorgt zu, wie Cantor seinen Meister zum Reisestuhl führt.

AALTJE. Herr Hofrat...

LEIBNIZ. Liebfried, die Zwinge. (Abb. 46)

CANTOR. *Bien sûr.*

Als Cantor auf seinem Weg zu der Schwarzen Kammer an Aaltje vorbeikommt, flüstert er ihr die Erklärung zu.

CANTOR. Der Königin geht es schlecht. Er hat sich mit der Kurfürstin die Nachtwache geteilt. Jetzt plagt ihn die Gicht in seinem Bein.

Cantor geht zur Tapetentür und öffnet sie.

Bald drauf bringt Cantor ein hölzernes Gerät, bestehend aus zwei kurzen Brettern und einer Metallspindel, die Zwinge nach der Leibniz verlangt. Das Gerät wird von Cantor von beiden Seiten an der entblößten Wade angelegt und von beiden Seiten mittels der Spindelschraube ins Fleisch gedrückt. Aaltje kommt näher und schaut zu. Der Schmerz, den das Gerät im Bein von Leibniz erzeugt, springt in Aaltjes Gesicht. So sehr leidet sie mit ihm.

Cantor erklärt ihr den Zweck der Tortur.

CANTOR. Mit dieser Zwinge fügt er seinem linken Bein zusätzliche Schmerzen zu, wenn das andere von der Gicht geplagt wird.

Er wendet sich an Leibniz.

CANTOR. *Bien comme ça?*

LEIBNIZ. *Plus fort.*

Cantor dreht an der Spindel und drückt damit die kantigen Hölzer tiefer in Leibniz' Schienbein.

AALTJE. Das hilft?

LEIBNIZ. Der Schmerz, den ich mir in eigener Freiheit zufüge, wird zum Triumph über den andern, der mich beugen will.

CANTOR. *Maître, plus fort?*

LEIBNIZ. *Oui.*

Leibniz gibt Zeichen, dass Cantor die Schraube noch tiefer in das Bein bohrt. Aaltje kann die Qual kaum mehr mit ansehen.

CANTOR. Der Hofrat hat einen starken Willen.

Cantor führt Leibniz, mit der Zwinge am Bein, zur Ottomane, auf der sich Leibniz, von Schmerzen geschüttelt, niederlässt (Abb. 47).

Auf dem Kaminsims hat Cantor die Sanduhr in Gang gesetzt, um die Dauer der Schmerzbehandlung zu kontrollieren. Leibniz versinkt dabei in seine Erinnerung an die todkranke Charlotte, an deren Bett er die Nacht durchwacht hat. Seine innere Stimme entwirft ein hoffnungsfrohes Bild einer besseren Welt, mit dem er die geliebte Kranke zu trösten versucht.

LEIBNIZ. Ich sehe und fordere einen Gerichtshof für Europa, ich sehe ihn in Amsterdam, von allen gegründet und von allen gewürdigt, der den Frieden zur allgemeinen Rechtspflicht erhebt – und vor diesem Gericht werden die Könige und Fürsten ihre Bestrebungen per jure austragen, statt auf den Schlachtfeldern das Blut ihrer Völker zu vergießen!

Jetzt wird auch die kranke Charlotte sichtbar, die den Worten und Visionen ihres Gedankenfreundes zuhört. Leibniz wendet sich mit eindringlicher Stimme direkt an die ferne Charlotte.

LEIBNIZ. Charlotte, ich weiß natürlich, dass die lebenden Größen keine Gerichtshöfe akzeptieren. Allzeit wird, wer da hat, mehr haben wollen.

Charlotte liegt mit hohem Fieber im königlichen Bett. Sie atmet schwer, sichtlich erregt, als würde sie Leibniz Stimme leibhaftig vernehmen.

LEIBNIZ (*off*). Charlotte, ich sehe, dass man Menschen lehren wird, zu sehen: Ich sehe ein *Teatrum naturae et artis*. Mit Bibliotheken und Arenen, Tiergehegen, Tempeln, Bergwerken, Museen, Grotten, darin ein jeder sich ergehen und Neues sehen und begreifen kann! In dem die ganze Natur, das ganze Wissen der Menschen, alle Denkmäler der Architektur, alle Erfindungen zur Schau gestellt sind.

Leibniz gelingt es, getragen von seinem eigenen Schmerz, der Erinnerung an die kranke Charlotte und im Gefühl der großen Liebe, die er für sie empfindet, immer neue Utopien des Glücks für Charlotte zu entwerfen.

LEIBNIZ. Charlotte. Eine frei zu erwandernde Akademie der ganzen Schöpfung.

Kundig zu sein des Lesens oder unkundig, wird nicht länger die Scheidelinie des Lebensglückes sein! Ein jeder sieht, was war und was ist und deshalb wird er wissen und sich fragen, was noch werden sollte. Infolge stellt sein Nachdenken sich ein ganz wie von selbst. Und nur mit solchen Nachdenklichen wächst allgemeiner, langer, guter, schöner Frieden! Daraus dann Wohlstand! Und Glück! Charlotte, Glück.

Cantor, der diese Gedanken seines Meisters in seinen Notizblock einträgt, wiederholt, zum Zeichen, dass er mitgeschrieben hat, das letzte Wort.

CANTOR. Glück.

Auch die Lippen der kranken Charlotte wiederholen das schöne Wort, ohne dass ihre Stimme noch die Kraft hat, es hörbar zu machen: Glück... (Abb. 48)

Aaltje und Cantor vernehmen ein seltsames Geräusch vom Souterrain-Fenster, das an diesem Morgen offensteht. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich auf den Kopf des Emus, der seinen langen Vogel-Hals hineinsteckt und sich mit neugierigen großen Augen umschaut. Das exotische Tier bildet einen rätselhaften Kontrast zu Leibniz' Verzweiflungsvision.

Leibniz bemerkt, dass Aaltje und Cantor ihm nicht mehr zuhören und dass ihre Blicke an ihm vorbeigehen (Abb. 49).

LEIBNIZ. Was ist?

CANTOR. Sie nennen ihn Fritz.

LEIBNIZ. Fritz? Was?

CANTOR. Den Emu, der im Garten lebt. (Abb. 50)

Leibniz richtet sich auf und blickt zum Fenster. Der Emu ist verschwunden.

LEIBNIZ. Ich sehe nichts.

CANTOR. Jetzt ist er weg.

Leibniz befreit sich von der Zwinge und erhebt sich mühsam.

LEIBNIZ. Leider gibt es keine Schmerzzwinge für die Seele!

Er öffnet die Tapetentür. Ehe er im Dunkeln verschwindet, wendet er sich an Aaltje voll bitterer Ironie.

LEIBNIZ. Und so verschwinde ich im Dunkeln.

CANTOR. Herr Hofrat, das letzte Mal sah ich Euch so nach Eurer Audienz vor seiner Majestät Kaiser Leopold.

Danach wart Ihr lange krank.

Cantor kann Leibniz, der in der Dunkelheit der Kammer rumort, nicht mehr sehen. Dafür tönen die Antworten von Leibniz wie aus einer Grabkammer.

LEIBNIZ. Damals, wie auch sonst, bin ich gescheitert...

CANTOR. Um Haaresbreite wären Sie zum kaiserlichen Berater ernannt worden!

LEIBNIZ. Ja. Um Haaresbreite. Akademiepräsident in Wien und in St. Petersburg: um Haaresbreite, Berater des Kaisers: um Haaresbreite, folglich nicht.

CANTOR. Mit Verlaub, Ihr vergesst Eure Berliner Wissenschaftliche Sozietät!

LEIBNIZ. Ohne Mitglieder und Ehrengeld!

CANTOR. Mit Euch als Präsident!

LEIBNIZ. Ein Präsident <Ohnelohn>!

CANTOR. Ihr macht es mir wahrlich schwer, Euch aus dem Jammertal zu führen!

Aaltje hat den Dialog zwischen Zimmer und Gruft mit wachsender Unruhe verfolgt. Jetzt fragt sie nach.

AALTJE. Ihr hattet wirklich eine Audienz bei seiner Majestät Kaiser Leopold in Wien?!

LEIBNIZ. Vor sieben Jahren! Kein Vorschlag fand Gehör. Sie waren taub vor Furcht, dass der Nachdenker Vordenker werden könnte!

CANTOR. Tags vor der Audienz wurden wir im spanischen Hofzeremoniell unterrichtet, das wir, Gott zum Dank, in Hannover nicht kennen.

Leibniz erscheint wieder in der Tapetentür. Er reißt sich das Tuchkäppchen vom Kopf und blickt mit einem Lachen der Verzweiflung in die Runde.

LEIBNIZ. Man hat mich abgerichtet wie ein Zirkuspferd.

CANTOR. Ihr habt die Posse des Kaiserlichen Hof-Zeremonienmeisters mitgespielt, als wäre es Euch Ernst, ich konnte mich kaum halten vor Vergnügen!

LEIBNIZ. Es war mir ernst.

CANTOR. Ernst? Diese aufgeblasene Farce? Mit Eurer Erlaubnis helfe ich Eurem Gedächtnis auf die Sprünge. *Asseyez-vous*.

Leibniz nimmt neben Aaltje am Maltisch Platz.

Cantor holt den Perückenständer mitsamt der Allongeperücke und stellt ihn neben sich auf.

CANTOR. Denkt Euch mich als Oberhofzeremonienmeister!

LEIBNIZ. Als Komödiant! So kenn ich dich gar nicht!

Cantor wirft sich in Positur und spielt leicht übertrieben den Zeremonienmeister.

Den Perückenständer mit Leibniz' Perücke behandelt er wie eine große Puppe, die Leibniz repräsentiert. Cantor imitiert den Wiener Akzent des Zeremonienmeisters und zeigt sein Talent zur Parodie (Abb. 51).

CANTOR. Hofrat Leibniz, die erste Verbeugung werdet Ihr hier vollziehen, wenn sich die Flügeltür zum Audienzsaal öffnet.

Er spielt das Öffnen der Tür.

Cantor zwingt den Ständer zur Verbeugung. Die Perücke schwingt. Der Perückenständer wird in Cantors Händen zur Marionette, die den armen Leibniz verkörpert.

Cantor illustriert seine Rolle als Zeremonienmeister, indem er den Ständer all das ausführen lässt, was er im Tonfall des Wiener Hofbeamten befiehlt.

CANTOR. Sodann tretet Ihr ein, gemessenen Schrittes!

Zwischen der Tür, die nun hinter Euch liegt, und seiner Majestät, dem Kaiser, der dort erhöht sitzen wird, werdet Ihr Euch ein zweites Mal verbeugen, etwas tiefer bitte als beim ersten Mal!

Cantor spielt die noch tiefere Verbeugung mit dem Ständer. Die Perücke rutscht. Aaltje muss lachen (Abb. 52). Doch das Lachen bleibt ihr im Halse stecken, als sie Leibniz bemerkt, der sichtlich darunter leidet, wie ihm die schmerzlichen Erinnerungen vor Augen geführt werden.

CANTOR. Nicht zu tief. Eine Steigerung zur dritten Verbeugung muss möglich sein. Diese dritte Verbeugung werdet Ihr näher bei seiner Majestät ausführen, doch in gebührendem Abstand, weit genug, dass Ihr keinen Händedruck erwarten könnt.

Cantor drückt den Perückenständer so tief, dass die schwarzen Locken den Boden berühren.

CANTOR. Hier ist die tiefste Bezeugung Eurer Unterwürfigkeit verlangt. – Eure Reverenz ist eine einzige tiefe Verbeugung, nicht zu lang, nicht zu kurz. Und!?

Dann neigt er den Ständer noch tiefer.

Aus Leibniz' Gesicht ist die Belustigung gänzlich gewichen. Mit tiefer Trauer folgt er der weiteren Erzählung.

Mit ihrem Feingefühl wird nun auch Aaltje von Traurigkeit erfasst.

CANTOR. Nach dem Vortrag zieht Ihr Euch unter Ausführung zweier Verbeugungen im Abstand von drei Schritten vom Kaiser zurück, doch rückwärtsgehend! Rückwärts! Doch mit dem Rücken die Tür zu finden, gelingt den wenigsten. Vermeidet einen Zick-Zack-Kurs, das macht Euch kurios. Es wird Euch ein Lakai zur Seite gegeben, der Euch lenkt. Die Tür wird rechtzeitig geöffnet. Ihr werdet sie rückwärts durchschreiten und so stehen bleiben, bis die Flügel wieder geschlossen sind. Habe ich mich verständlich machen können?

Cantor stellt den Perückenständer wieder in seine anfängliche Position und schaut zu seinem Publikum auf. Leibniz ist den Tränen nahe (Abb. 53).

LEIBNIZ. Ja! Mein lieber Cantor, das hast du ganz bravourös gegeben. Mich schaudert noch immer.

Cantor hat sich neben seinen Meister begeben und wendet sich an Aaltje.

CANTOR. In der Audienz dann brachte der Hofrat alle Sachen vor, die dem Hofe und der Menschheit dienlich gewesen wären, doch unter dem Vortrag, ich lüge nicht, zog man ihn an den Rockschoßen rückwärts aus dem Audienzsaal!

LEIBNIZ. Wie ein Stück Vieh zogen sie mich aus dem kaiserlichen Stall!

CANTOR. Noch selbigen Tags lagt Ihr im Fieber!

Aaltjes Hand berührt die Hand von Leibniz. Leibniz erschrickt über die unerwartete Berührung. Sie zieht ihre Hand zurück.

AALTJE. Verzeiht!

Beide sehen sich an. Er spürt, dass sie die Demütigung, die er erlitten hat, kaum erträgt.

Die Zeit steht still.

In der Stille erscheint Sophie am Fuße der Treppe, blass, die Gesichtszüge in Trauer, aber in gefasster Haltung. Alle Blicke gehen zu ihr (Abb. 54).

SOPHIE. Charlotte.

Man begreift, was geschehen ist.

Keiner ist fähig, ein Wort zu sagen. Stille (Abb. 55).

In ihrer Verzweiflung greift Aaltje nach dem Messer und sticht dreimal auf die Leinwand ein und zerfetzt das unfertige Gemälde (Abb. 56).

Sie kniet erschüttert nieder unter dem zerstörten Bild (Abb. 57).

19

«Nach vier Tagen...»

In Pelze ver mummt, gehen Sophie und Leibniz miteinander durch den Herrenhauser Garten und entfernen sich vom Schloss, dessen zarte Konturen im Nebel noch zu spüren sind (Abb. 58).

LEIBNIZ. Mir ist, als wäre mir selbst das Leben entrissen.

SOPHIE. Sie ist in Gottes Händen.

LEIBNIZ. Sie ist in allem.

Sophie geht schweigend weiter in den Nebel. Erst nach einigen Schritten bemerkt sie, dass Leibniz stehen geblieben ist. Sie wendet sich nach ihm um und blickt ihn fragend an.

Orangerie, Gartenmeisterei

Cantor bugsiert einen kleinen Bollerwagen die Stufen hinab in das Leibniz-Zimmer. Es herrscht ein Chaos von Gegenständen, die einmal für die Porträtsitzungen wichtig waren und jetzt wie Gerümpel wirken. Auch Aaltjes Skizzen-Kartons liegen umher, als wären sie willkürlich hingeworfen worden.

Cantor lässt den Wagen stehen und beginnt, sich den Weg freizuräumen. Er lädt den Reisestuhl, Malutensilien und Skizzen auf den Bollerwagen. Er ist offenbar gekommen, um einige dieser Gegenstände abzuholen. Als er sich nach einem Stapel Bücher bückt, bemerkt er ein Rascheln und blickt sich nach der Ottomane um.

Dort liegt Aaltje, die unter der Decke schlief. Sie erwacht. Cantor tritt erstaunt auf sie zu.

CANTOR. Ich wähnte Euch auf der Heimreise nach Delft...

AALTJE. Es musste heraus.

CANTOR. Heraus?

Erst jetzt bemerkt Cantor den kleinen Keilrahmen auf der Staffelei, den Aaltje ursprünglich für das Porträt benutzen wollte, der ihr aber zu klein wurde. Die Vorderseite ist verhüllt.

AALTJE. Aus meinem Kopf. Aus den Händen.

Sie geht auf die Leinwand zu und lüftet das Musselintuch.

Cantor kommt näher und blickt das kleine Bild an. Er will etwas sagen. Aber ihm fehlen die Worte. Sein Gesicht ist blankes Erstaunen (Abb. 59).

AALTJE. Am Ende war alles ganz einfach. Auf einmal wussten meine Hände, dass alles von ihm in seinem Gesicht zu lesen steht.

CANTOR. In seinem Reisestuhl...

AALTJE. Nichts hält ihn auf.

Cantor bewegt sich langsam im Halbrund vor dem Bild hin und her und starrt es dabei an. Aaltje beobachtet ihn.

CANTOR. Sein Blick folgt mir! – Hat er eben gelächelt? – Was soll ich notieren?

Er greift nach seinem Notizzettel. Aaltje will ihn beruhigen.

AALTJE. Liebfried, es ist nur ein Bildnis.

Als Aaltje sich Cantor nähert, um mit ihm den Blick auf das fertige Porträt zu teilen, erscheint Leibniz auf der Rückseite der Leinwand, als ob diese plötzlich durchsichtig würde (Abb. 60).

Das Gesicht von Leibniz...

...dessen Anblick uns zuvor verborgen blieb, wendet sich zur Seite. Leibniz befindet sich nun wieder in der Realität des Schlossgartens, sodass Sophie an seine Seite treten kann. Sie, die trauernde Mutter, hat eine verzweifelte Frage, die sie dem Philosophen stellt.

SOPHIE. Hat Gott Euch nie betrogen?

LEIBNIZ. Das kann er nicht, selbst, wenn er es wollte.

Es steht ihm nicht frei, gegen die eigene Vollkommenheit zu handeln.

Leibniz und Herzogin Sophie setzen sich in Bewegung. Sie entfernen sich in die Tiefe des Parks und sind nun ganz vom gleißenden Nebel umgeben.

SOPHIE. Wenn doch, hat er in Euch, lieber Freund, einen superben Advokaten.

LEIBNIZ. Dessen er nicht bedarf!

Diesen Satz ruft Leibniz wütend und unversöhnt zum Himmel.

Sophie und Leibniz gehen schweigend weiter, bis der Nebel sie verschluckt.

Kapitel 2

«Wollen wir ein wenig miteinander denken?»

Edgar Reitz im Gespräch mit Robert Fischer*

Edgar, du nennst deinen neuen Film **LEIBNIZ** im Untertitel **CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES**. Als «Chronik» hattest du auch jeweils die verschiedenen Teile deiner **HEIMAT**-Saga bezeichnet. Ging es dort um episches, expandiertes Erzählen über lange Zeiträume, überrascht **LEIBNIZ** durch eine knappe Handlung, die innerhalb eines sehr begrenzten Zeitraums an einem einzigen Ort spielt. Wo siehst du dennoch Gemeinsamkeiten zwischen diesen auf den ersten Blick widersprüchlichen dramaturgischen Darstellungsformen?

Unter «Chronik» verstehe ich nicht so sehr den Inhalt der Geschichte, als vielmehr die filmische Methode. Ich erzähle meine Geschichten seit **HEIMAT**, auch in **LEIBNIZ**, in Zeitsprüngen, die oft durch Zwischentitel klar markiert werden. Chroniken hat es schon immer gegeben, klassisch in Tagebuchform. Das übliche Spielfilmschema, das seit jeher die Kinogeschichte dominierte, orientiert sich am Drama, also einer Tradition des Theaters. Das Drama mit seinen Gesetzen und Regeln des dramatischen Erzählens, mit Konflikten, Spannungsbögen und Fallhöhen, hat sich zur kommerziellen Regelform des Kinos entwickelt, die ausgehend von der Filmindustrie in den USA weltmarktbeherrschend wurde. Aber genau auf diesem Gebiet fühlte ich mich während meines Lebens als Filmemacher nie zu Hause. Das Drama entspricht weder meiner Lebenserfahrung noch meinem erzählerischen Talent, das ich mit **HEIMAT** für mich entdeckte und weiterentwickeln konnte. Ich nannte meine Methode das chronikhafte Erzählen, weil dabei das Empfinden für den Lauf der Zeit im Vordergrund steht. Ich nenne alle meine Filme, seit mehr als 40 Jahren im Untertitel «Chronik». Nach und nach wurde mir klar, dass ich diese Art des Erzählens auf alles anwenden kann, was mich interessierte, auch auf ein Thema wie Leibniz. Die filmische Chronik entsteht dadurch, dass man einer Entwicklung folgt und ihren Weg in erzählerischen Zeitschritten

* Robert Fischer (*1954), deutscher Filmpublizist, Dokumentarfilm-Regisseur und Filmhistoriker

beschreibt. Die Übereinkunft mit den Zuschauern entsteht durch das gemeinsame Erlebnis der Zeit. Im Kino verwandelt sich die Filmzeit sozusagen in Lebenszeit und folgt insofern einem anderen Konsens als das Drama. Das sequenzielle Sehen eines Films wird von meinen Zuschauern quasi auf das Leben angewendet.

Trotzdem handelt es sich ja hier, anders als bei der HEIMAT, um ein reduziertes Erzählen, um ein Kammerspiel. Du hättest nach dem Prinzip der Chronik ja auch Leibniz' gesamtes Leben erzählen können.

Das war auch der ursprüngliche Plan. Ich habe mich in die Biografie des Leibniz jahrelang eingearbeitet. Die ersten Drehbücher, die ich gemeinsam mit Gert Heidenreich geschrieben habe, waren große epische Erzählungen, die sich über lange Strecken des Lebens von Leibniz, aber auch über geografische Räume erstreckten, denn er ist in seinem Leben viel gereist. Keine dieser Versionen ist realisiert worden, und zwar ganz banal aus finanziellen Gründen. Unser erstes Drehbuch wurde auf 25 Millionen Euro kalkuliert, das war für mich als deutschen Autorenfilmer unerreichbar.

Und wie entstand die Idee, das Ganze schließlich auf diese eine Situation zu beschränken?

Wir hatten im Laufe von etwa 5 Jahren mehrere Fassungen für einen Kinofilm geschrieben, die sogar von der Filmförderungsanstalt unterstützt wurden und das Leben von Leibniz in immer neuen erzählerischen Ansätzen ausgebreitet. Dabei bemühten wir uns von Fassung zu Fassung, den Ausstattungsaufwand zu begrenzen, indem wir versuchten, die Zahl der Figuren, der Kostüme und Schauplätze immer weiter zu reduzieren. Aber selbst die raffiniertesten filmischen Tricks führten uns nicht in den Bereich der in Deutschland finanzierbaren Dimensionen. Als kurz vor Ausbruch der Pandemie das letzte Drehbuch kalkuliert wurde und immer noch nicht realisierbar erschien, gab es eine Krise. Wir saßen erschöpft zusammen, mein Autor Gert Heidenreich, meine beiden Produzenten, meine Assistentin und ich, und kamen zu der realistischen Einsicht, dass wir das Projekt LEIBNIZ, nach all den Jahren der Suche begraben müssen. Im Hinausgehen meinte Produzent Ingo Fliess: «Besonders leidtut es mir um die erste Szene, um die Szene mit dem Maler.»

Da haben wir uns umgewendet und noch einmal an den Tisch gesetzt und überlegt, ob es nicht eine Möglichkeit gäbe, wenigstens diese schöne Szene zu retten und einen Film zu machen, der nur aus dieser einen Szene bestünde. Es gab in einer von unseren frühen Fassungen eine Anfangsszene, in der man miterlebt, wie Leibniz von einem höfischen Kunstmaler des frühen 17. Jahrhunderts porträtiert werden soll. Es war das Eröffnungsbild für den großen Kostümfilm, in dem wir beschrieben, wie Leibniz im Stil der damaligen Tradition in Öl gemalt werden soll. Während er also Modell steht, entwickelt sich ein Dialog zwischen ihm und dem Maler, und in diesem Dialog konfrontierten wir unseren Philosophen mit der Welt der Künste und sahen, wie er, der Universalgelehrte, zwar vieles von der

Welt in Begriffe und Analysen fassen konnte, wie er aber gegenüber der Arbeitsweise der Kunst Verständnismängel zeigt. Das relativierte unseren Geisteshelden und gab uns Anlass, kritisch über seinen Wahrheitsbegriff nachzudenken. Nach mehreren Versuchen brachten wir endlich diese schöne, realistisch finanzierbare Fassung zustande, die aus nichts anderem als aus einem abendfüllenden Dialog zwischen dem Philosophen und dem Künstler bestand. Das neue Konzept war zunächst also eine Notlösung, durch die sich aber nebenbei eine wunderbare Lösung vieler dramaturgischen Probleme ergab. Auf einmal spürten wir den Tiefensog, den der neue Erzählansatz entwickelte: Statt in die Breite ging es nun auf den Grund aller Gründe. Und noch etwas erwies sich als Tugend: Ein Kammerspiel lenkt den Fokus auf die Gesichter der Darsteller. Was sich in ihnen ausdrückt und was die Schauspieler mit den Texten machten, das wurde für mich als Regisseur zum eigentlichen filmischen Abenteuer.

Wann wurde denn beschlossen, den Porträtmaler, wie er in dem ursprünglichen Drehbuch vorkam, durch zwei verschiedene Maler zu ersetzen?

Der ursprüngliche Maler war ein erfolgreicher Hofmaler seiner Zeit, womit schon eine Richtung vorgegeben war. Der Dialog zwischen Leibniz und ihm führte aber nach zehn Minuten zu ernsthaften Zweifeln, ob der Maler überhaupt in der Lage sei, einen so großen Geist mit seinen handwerklichen Mitteln zu erfassen. Die beiden geraten sich sehr schnell in die Haare und trennen sich. Damit wäre der Film über die historische Porträtsitzung schnell zu Ende gewesen. Die Fortsetzung brauchte einen weiteren Malversuch, der neue Erkenntnisse hervorbringt. Die Malerin aus den Niederlanden, die den Hofmaler ablöst, gestattete mir das Wechseln in eine moderne Dimension der Bildgestaltung. Sie formuliert schon in der ersten Sitzung einen Gedanken, mit dem sie Leibniz fasziniert. Sie sagt: «Ich male das Licht.» Sie malt also nicht Figuren, Linien, Haare und Hauttöne wie die meisten Porträtmaler, sondern für sie ist das Licht der Gegenstand der Malerei. Und damit sind wir sofort in einem absolut filmischen Bereich.

Wir erleben, wie Aaltje van de Meer sich daran macht, Leibniz' Porträt zu malen, und während das Bildnis bis zum Schluss dem Blick der Kamera und damit uns verborgen bleibt, entsteht dein eigenes, filmisches Leibniz-Porträt Szene für Szene vor unseren Augen. Etwa nach der Hälfte des Films sagt Aaltje: «Was ich nicht weiß, kann ich malen.» Und Leibniz stutzt. In diesem Moment wird klar, wie sehr Aaltje sich Gedanken gemacht hat über das, was Kunst ist, und wie intensiv sie als Künstlerin versucht, Wahrheit zu finden. Aber man spürt auch, dass Leibniz sie spätestens ab diesem Augenblick nicht nur als Malerin, sondern als ebenbürtige geistige Partnerin respektiert und er von ihr sogar etwas lernen kann. Das macht für mich den Kern des Films aus. War eigentlich von Anfang an klar, aus dem zweiten Maler eine Frau zu machen?

Die Idee, dass der zweite Maler eine Frau sein könnte, war mir zunächst nicht geheuer, denn ich befürchtete, dass wir damit in das Gefilde der allgegenwärtigen

Gender-Diskussion geraten. Wochenlang habe ich versucht, bei einer männlichen Figur zu bleiben – bis ich merkte, dass genau das falsch wäre. Die Kunst ist die Wahrheit des Körpers und die Philosophie die Wahrheit des Geistes, und beides zusammenzuführen, ist eine schöne Annäherung an die Weltsicht unseres Helden. Leibniz sucht die Verbindungen von Geist und Materie, den Ausgleich von Gegensätzen. Da erwies sich eine von der Malerinnung ihrer flämischen Heimatstadt abgewiesene Aaltje van de Meer als die interessantere Konstellation. Ihr zuliebe konnten wir noch Reste der Gender-Thematik hinnehmen, wenn Aaltje zunächst in Männerkleidern auftritt und sich erst später als Frau zu erkennen gibt.

Die Frage, was ist die Wahrheit in der Kunst oder was ist die Wahrheit im Bild, ist die zentrale Frage des Films ...

Wenn ich einen Film über Leibniz mache, dann steht über allem die Frage, ob das Bild auf der Leinwand mehr sein kann als nur eine Beschreibung. Kann ein Bild ein Stück vom Wesen des einmaligen, unverwechselbaren Menschen in sich tragen? Kann die Person Leibniz im Abbild weiterleben? Der Begriff «Persona» kommt von lateinisch «personare», was so viel bedeutet wie «das, was durch die Oberfläche hindurch tönt». Gemeint ist die Maske des Schauspielers oder unsere Mimik, unser Verhalten, durch die unsere eigentliche unverwechselbare Individualität hindurch «hörbar» wird. Unser äußeres Bild ist eine Maske, hinter der sich die Person verbirgt – oder äußert. Und die Beschreibung dieser Person, das Auftreten der Person Leibniz in meinem Film, erforderte diesen Akt des Personwerdens der Bilder. Und da zeigt die Malerin dem Filmemacher den Weg.

Von den sechs Figuren des Films sind drei historisch und drei fiktiv. Bei den historischen Personen handelt es sich um Leibniz (Edgar Selge), die Kurfürstin Sophie von Hannover (Barbara Sukowa) sowie deren Tochter Charlotte, Königin von Preußen (Antonia Bill). Die drei fiktiven Figuren sind Hofmaler Delalandre (Lars Eidinger), Aaltje van de Meer (Aenne Schwarz) und Liebfried Cantor, Leibniz' Assistent (Michael Kranz). Über Cantor erfährt Aaltje – und der Zuschauer – vieles über Leibniz' Aktivitäten und seine Persönlichkeit.

Der historische Leibniz hatte immer einen Amanuensis, so nannte man jemanden, der einem zur Hand ging, also einen Assistenten, Diener oder Schreiber. Leibniz hatte immer solche Figuren an seiner Seite, von denen aber keiner uns als Vorbild taugte. Ich hatte spontan ein Vorbild im Kopf, und das kam ganz woanders her: In der ZWEITEN HEIMAT hat meine Hauptfigur Hermann eine Zeit lang einen Assistenten, der seinem Chef in naiver Verehrung zugeneigt ist und unglaublich beflissen alle seine Wünsche zu erfüllen trachtet. Ich habe also eine Figur aus der ZWEITEN HEIMAT in diesen Film transplantiert. Zu einem anderen Teil basiert diese Figur auf Studien, die mein Co-Autor Gert Heidenreich gemacht hat. Ich möchte hinzufügen: Bei diesem Drehbuch war die Arbeit von Gert besonders umfassend, denn er hat die Dialoge weitgehend allein geschrieben und eine Sprache dafür gefunden, die uns die Figuren in eine fiktive Historie entrückt

und gleichzeitig fremd und glaubwürdig macht. Damit ist etwas in den Film gekommen, das – ähnlich wie die Kostüme – das historische Gefühl herstellt, andererseits aber einen zusätzlichen Schwierigkeitsgrad bei der Realisation mit sich brachte: Meine Schauspieler, an erster Stelle Edgar Selge, stießen sich zunächst an den Dialogen und klagten: Das sei Literatur und kaum spielbar. Wir haben schließlich Spaß daran gefunden, die Texte spielen und sprechen zu lassen und dahin zu gelangen, dass die historisierende, literarische Sprache ein ganz natürlicher Teil der Figuren und ihrer Sprechweise wurde.

Wie viel vom Dialog beruht denn auf verbürgten Überlieferungen durch Leibniz' Schriften oder Briefen und wie viel wurde so, wie du es gerade beschrieben hast, von Gert Heidenreich erfunden?

Im Laufe der jahrelangen Arbeit an dem Projekt sind wir Leibniz-Experten geworden. Gert Heidenreich hat sich im Laufe dieser Jahre in die Zeitgeschichte und die Gedankenwelt eingearbeitet und eine Leibniz-Bibliothek angelegt, aus der er zitieren konnte. Alles, was an Buchveröffentlichungen, Sekundärliteratur und an Kommentaren zu Leibniz verfügbar war, haben wir gesammelt und unsere Freunde jahrelang mit Leibniz-Zitaten traktiert. Gert hat zahllose Auszüge aus den Schriften gemacht, aus denen Fragmente in seine Dialoge gewandert sind. Was mir dabei gefiel, ist, dass er den komplizierten Satzbau des Barock nicht übernahm und trotzdem die Formulierungen und die Begriffswahl von Leibniz bewahren konnte. Für die erfundenen Figuren wie Cantor und Aaltje gab es natürlich gar keine Vorlagen zu ihrer Sprache. Die Freundschaft von Leibniz und Charlotte, also der Königin von Preußen, ist belegt; aber der Briefwechsel mit ihr, der umfangreich gewesen sein soll, wurde nach Charlottes Tod von ihrem eifersüchtigen Ehemann Friedrich verbrannt. Ob sein Motiv begründete sexuelle oder intellektuelle Eifersucht war, das sei dahingestellt, denn es war ein törichter Akt der Zerstörung. Aber es gibt den Briefwechsel zwischen Charlotte und ihrer Mutter. Da sind viele Hinweise auf die Beziehung von Leibniz zu Charlotte überliefert. Daraus konnten wir einiges übernehmen, zum Beispiel, dass Charlotte ihrer Mutter in klaren Worten bekennt, wie sehr sie Leibniz verehrt und liebt.

Dennoch bleibt das Verhältnis zwischen Charlotte und Leibniz im Film etwas rätselhaft. Ist das der große Respekt einer Schülerin vor ihrem Lehrer, ist es Schwärmerie? Die Art, wie Charlotte über Leibniz redet, weist auch auf eine erotische Anziehung oder ein – wenn auch vermutlich nur platonisches – Liebesverhältnis hin...

Wir wollten uns natürlich keinen Spekulationen hingeben. Verbürgt ist, dass Charlotte eine gebildete, hochintelligente Person war, eine der wenigen Frauen ihrer Zeit, die eine begnadete Mathematikerin war, die wirklich die Infinitesimalrechnung, die Leibniz erfunden hat, verstand und beherrschte. Und die beiden gingen, auch das ist überliefert, oft stundenlang im Park spazieren und unterhielten sich über die Berechnung von Determinanten mit Cofaktoren. Man kann also davon ausgehen, dass Charlotte in ihrer Rolle als Königin intellektuell unter-

fordert war und sich in ihrem Leben am preußischen Hofe langweilte. Die Hofdamen, mit denen sie sich aus Standesgründen umgeben musste, waren ungebildete, modeverrückte Adelsfräulein. Und Charlotte litt unter der intellektuellen Armut des höfischen Lebens in Berlin, das beklagte sie oft in ihren Briefen an ihre Mutter, Kurfürstin Sophie von Hannover. Von daher war ihre Sehnsucht nach Leibniz auch einfach ein Verlangen nach der persönlichen Gegenwart eines intellektuellen Partners. Im Gespräch mit ihm muss sie sich ungeheuer erlöst im Sinne eines Lebendigseins besonderer Art gefühlt haben. Und aus dieser Kombination seiner belebenden Gegenwart und der Sehnsucht nach Erfüllung im Geiste hat sich in Charlotte etwas an Gefühlen zusammengefunden, das man schon beinahe eine große Liebe nennen kann.

Zu der Beschreibung des Verhältnisses zwischen Leibniz und Charlotte taugt vielleicht der Satz, den Leibniz im Film zwar zu Aaltje sagt, den aber auch Charlotte sicher oft von ihm hörte: «Wollen wir ein wenig miteinander denken?»

Er will vermutlich wirklich nur mit ihr denken, aber der erotische Unterton ist da, es klingt ja fast wie ein unsittliches Angebot. Oder umgekehrt: Der Akt des gemeinsamen Denkens bekommt plötzlich eine erotische Komponente. Und die gab es tatsächlich. Leibniz hat immer wieder sinngemäß gesagt, das Denken sei die größte Freude, die es gibt. Sich am Denken eines anderen zu beteiligen, hieße demnach, in die höchste Form gemeinsamer Glückseligkeit einzutauchen. Meine Hoffnung bei diesem Film ist, dass sich mein Publikum mit dieser Glückseligkeit ein bisschen anstecken lässt und dass der Kinobesuch so etwas wird wie die Entdeckung des erotischen Denkvergnügens.

Man kann nicht unbedingt sagen, dass Edgar Selge den Abbildungen von Leibniz auf historischen Bildern sehr ähnelt...

Ich habe Edgar Selge nicht besetzt, weil er mich äußerlich an Leibniz erinnert hätte, sondern wegen seiner Fähigkeit, Gedanken auszudrücken. Ich war zum Beispiel tief beeindruckt von seiner Rezitation von Rilkes «Duineser Elegien» an einem Abend, den er gemeinsam mit seiner Frau Franziska Walser in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste gestaltete. Die «Duineser Elegien» gelten in der lyrischen Literatur als ein besonders rätselhaftes und schwer deutbares Werk. Aber Edgar Selge hat die Rilke-Texte so vorgetragen, dass ich jedes Wort verstand und sicher war, endlich Rilkes Gedanken gefolgt zu sein. Ich dachte, ein Schauspieler, der Rilke verständlich machen kann, wird mir auch einen Leibniz spielen können, den man endlich versteht. Auch für die Besetzung der anderen Rollen waren Gründe ausschlaggebend, die nicht direkt mit unserem Projekt zusammenhingen. Antonia Bill spielte in DIE ANDERE HEIMAT das Jettchen, das arme Bauernmädchen aus dem Nachbardorf, das den Bruder des Protagonisten heiratet und nach Brasilien auswandert. Für sie war eine Königin gewiss nichts anderes als ein Märchen. Antonia ist für mich ein Bauernkind, das Königin wird. Der Gedanke gefiel mir, weil die Märchenkönigin der Kindheit

mitsamt ihrer Sehnsucht die einzige Art von Königin ist, die ich kenne. Das war für mich ein schöner Gedanke. Oder Barbara Sukowa: Sie hat für Margarethe von Trotta immer wieder große historische Frauenfiguren gespielt, und wenn Barbara auftritt, dann ist von Rosa Luxemburg bis Hildegard von Bingen alles präsent. Ihre Sophie vereint all diese großen Frauengestalten in sich. Auch Lars Eidinger ist ein brillanter, hochintelligenter Schauspieler. Bei ihm interessierte mich die Wandlungsfähigkeit, die man bei ihm immer wieder beobachten kann. Und ich wusste, der kann diese künstliche Hofmaler-Figur Delalandre zum Schillern bringen. Michael Kranz, der den Amanuensis Liebfried Cantor spielt, wurde mir von meinem Co-Regisseur empfohlen worden, der ihn von der Filmhochschule kannte, denn Kranz ist nicht nur Schauspieler, sondern besuchte auch die Dokumentarfilmklasse der Münchener HFF.

Es fehlt noch jemand, nämlich Aenne Schwarz.

Ja, natürlich. Ich hatte zunächst in den Niederlanden gesucht, weil ich dachte, eine niederländische Malerin muss mit niederländischem Akzent spielen. Ihre Herkunft sollte auch an der Sprache erkennbar sein. Ich fand eine Schauspielerin aus Amsterdam, die ich beinahe engagiert hätte, aber sie war für die Zeit, in der wir drehen wollten, nicht frei. Dann fiel mir Aenne Schwarz ein, die ich als Ehefrau von Stefan Zweig in dem Film *VOR DER MORGENRÖTE* von Maria Schrader gesehen hatte. Sie war mir dort aufgefallen durch ihr Gesicht, das «die Leinwand frisst», wie man sagt. Wenn ich sie mit einem musikalischen Begriff beschreiben sollte, würde ich sagen, sie ist eine Künstlerin der unbetonten Noten. Sie hat die unglaubliche Fähigkeit, aus dem Hintergrund zu wirken, also da, wo man sie nicht erwartet. Da, wo kein Akzent ist, strahlt sie und kommt aus sich heraus. Und mir gefiel der Gedanke, dass Aaltje nicht von vornherein auf der Gewinnerlinie daherkommt, sondern sich mit der Zeit entfaltet. Sie tritt nicht auf als jemand, der sagt, hier bin ich, kämpfe und gewinne den Kampf, sondern sie kommt erst einmal ganz bescheiden und auch ein bisschen ängstlich daher. Aber in dem Moment, wo es um das Einmalig-Persönliche geht, leuchtet sie. Es war für mich ein großer Lernprozess, mit Aenne Schwarz zu arbeiten. Der Weg zur Figur war nicht deduktiv, also vom Gedanken zur Ausführung, sondern das Umgekehrte. Im Spiel war sie plötzlich da. Es gibt Schauspieler, die haben eine intuitive Fähigkeit, einen Gedanken zu erfassen, ohne dass man weiß wie. Aenne verwandelte die Aaltje, also eine fiktive Figur, in quasi-historische Realität, der man sogar die niederländische Herkunft glaubt.

Kommen wir zu einer weiteren großen Herausforderung, nämlich die filmische Auflösung dieser intimen Geschichte. Wie hast du Matthias Grunsky, deinen Kameramann, gefunden und wie habt ihr das visuelle Konzept des Films entwickelt?

Ich hatte bei dieser Produktion einen großen Verlust zu verarbeiten. Ich meine Gernot Roll, der bei fast allen meinen Filmen mein Kameramann und wich-

tigster Partner gewesen ist. Nach dem Tod von Gernot hatte ich das Gefühl, nie mehr einen großen Film drehen zu können. Über 30 Jahre lang waren wir eine eingeschworene Einheit, und jetzt gab es ihn nicht mehr. Mir war klar, jeder neue Kameramann, egal wen ich finden würde, würde mich vor vollkommen ungewohnte Arbeitsbedingungen stellen. Wir haben in Gedanken mit verschiedenen Möglichkeiten gespielt und Dutzende von Filmen angeschaut, um herauszufinden, wer zu mir passen würde. Aber oft ist ja die Bildsprache der Kamaleute erst in der Zusammenarbeit mit bestimmten Regisseuren bemerkenswert und nicht immer übertragbar. Selbst Gernot Rolfs Stil war oft sehr verschieden, je nach den Regisseuren, mit denen er arbeitete. Matthias Grunsky kannte ich vorher überhaupt nicht. Er wurde mir von meinem Produzenten Ingo Fliess empfohlen. Als wir uns das erste Mal trafen und ein bisschen miteinander redeten, war das erste, das mir auffiel, seine unglaubliche Fähigkeit, sich zu begeistern. Vom ersten Moment an hat Matthias sich vom Stoff und der Geschichte vollkommen mitreißen lassen. Wir haben dann gemeinsam experimentiert. Eine Zeit lang wollten wir zum Beispiel versuchen, mit einer Lochbildkamera zu filmen, denn das hätte der Aaltje und ihrer Suche nach den Licht-Bildern entsprochen. Damit befanden wir uns auf komplett unbekanntem Gelände, denn niemand hatte bislang mit einer Film-Kamera ohne Objektiv gearbeitet. Wir experimentierten wochenlang und haben viel über das Malen mit Licht gelernt. Das Besondere an der Lochbildkamera ist, dass sie kein Tiefenschärfenproblem hat. Ein Lochbild ist überall gleich scharf oder gleich unscharf. Mit unserer Szenenbildnerin Renate Schmaderer stellten wir Versuche mit den Raum-Perspektiven an und filmten mit einer Sondenkamera Fahrten und Lichtbewegungen im Modell. Unser großes Vorbild kam aus der Malerei des 17. Jahrhunderts. Uns faszinierten Maler wie Caravaggio, der im Grunde das Filmlicht erfunden hat. Wenn man Caravaggio-Bilder sieht, denkt man, das ist beleuchtet wie ein Kinofilm. Wir haben angefangen, uns mit der Farbe Schwarz zu beschäftigen. Die barocke Malerei aus der Caravaggio-Schule hat das Bild schwarz grundiert, statt wie bisher weiß. Die Farbe Weiß, also die Farbe des Lichtes, wird auf den schwarzen Grund aufgetragen. Wir haben uns gefragt, wie es wäre, wenn unser Studio ein schwarzer Raum wäre und wir nur mit dem Licht modellieren. In der ersten Einstellung kommt Charlotte aus einem nicht definierbaren schwarzen Raum, und nur das Licht konturiert sie. Es gibt im Laufe des Films immer wieder Situationen, wo wir auf die schwarzen Bildanteile gebaut haben. Wir haben uns viele Kamerabewegungen ausgedacht, die durch helle und schwarze Passagen führen. Matthias Grunsky hat sich ein kleines Programm gebastelt, mit dem er den Grundriss unseres Schauplatzes räumlich darstellen und die geplanten Wege der Personen nachbilden konnte. Nie zuvor habe ich mit einem Kameramann vor Drehbeginn so viel experimentiert.

Wie muss man sich die Situation beim Dreh im Studio vorstellen?

Wir bauten die komplette Szenerie in einem Münchener Studio. Ich hatte außerhalb der Dekoration meine sogenannte Combo, also die Regiekabine mit Kontrollmonitor und Sprechfunkverbindung zu meinem Team. Dieser Arbeitsraum lag hinter der Tapetentür, die im Film in die «schwarze Kammer» führt. Der geheimnisvolle schwarze Raum war während der sechs Wochen Drehzeit mein «Denkzentrum». Dort saß ich täglich viele Stunden in völliger Dunkelheit vor einem Bildschirm und konnte das Kamerabild, den Lichtaufbau und die Proben beobachten. Mit einem Mikrofon konnte ich wahlweise mit dem Kameramann, den Schauspielern oder meinem Assistenten kommunizieren. Dem Kameramann gab ich meine Anweisungen über seine Kopfhörer. Ich konnte ihm also sagen, geh näher ran, nimm das Ding da links noch mit ins Bild und so weiter. Mein Alter spielte bei den Arbeitsabläufen natürlich eine Rolle, denn mit 92 Jahren kann man nicht mehr wie früher täglich 10 Stunden neben der Kamera stehen und die Schauspieler mit Blickkontakt führen. Ich musste also irgendwo sitzen; wenn man aber irgendwo sitzt, bewegt sich das Geschehen leicht von einem weg. Eine große Hilfe war deswegen mein eigens aus Altersgründen engagierter Co-Regisseur Anatol Schuster. Anatol ist ein junger Filmemacher, der schon drei Spielfilme geschaffen hat und deswegen in engster Verbindung mit mir in der Lage war, an sämtlichen meiner künstlerischen Überlegungen teilzunehmen. Anatol war derjenige, der alle Abläufe und Drehtage koordiniert hat. Die Proben konnten wir immer aus doppelten Perspektiven verfolgen: gleichzeitig am Monitor und stehend neben der Kamera. Vielleicht hätte ich den Film nicht körperlich durchgestanden, wenn ich Anatol nicht an der Seite gehabt hätte.

Welche Zuschauer wünscht du dir für diesen Film?

Zuschauer, die sind wie wir, die Freude am Denken haben. Und ich bin sicher, dass es davon viel mehr gibt, als die Branche glaubt. In der Filmkunst sehe ich nach wie vor den einzigen großen, gültigen künstlerischen Ausdruck unserer Zeit. Die Filmbranche ahnt zur Zeit meines Erachtens nicht mehr, welches Potenzial das Kino im Bewusstsein der Welt entfalten kann. Ich vertrete unermüdlich und trotz seiner zyklischen Krisen die Meinung, dass das Kino eigentlich noch in seinem Pionier-Stadium steckt und neu erfunden werden muss. Ich wünsche mir für meinen Film ein Publikum, das sich der Freude hingibt, im Kino die Wahrheit hinter den Bildern zu entdecken.

Am Ende der Szene mit der Schmerzzwinge gibt Leibniz seiner Verzweiflung Ausdruck und formuliert seine Vision einer glücklichen Welt durch allgemeine Bildung und eine Rechtsordnung des Friedens. Da erscheint im Atelierfenster der Kopf eines exotischen Vogels, eines Emus, der mit großen Augen auf die Szene herabblickt. Leibniz unterbricht seine Gedanken und richtet sich auf, aber schon ist der Emu verschwunden. Von Cantor erfahren wir, dass der Vogel im Schlosspark lebt und beim Personal dort unter dem Namen «Fritz» bekannt sei.

Alle scheinen also den Vogel zu kennen, nur Leibniz nicht. Was bedeutet dieser Emu? Was symbolisiert er? Oder welchen Zusammenhang soll der Zuschauer hier suchen?

Der Emu ist ein bewusst in den Film gepflanzter Fremdkörper. Während der Vorarbeiten am Szenenbild war der Vogel mir im Traum erschienen. Mit dem Vogelgesicht vor Augen und der akustischen Halluzination eines klagenden Rufs war ich aufgewacht. Das Bild war so realistisch, dass ich im Internet nachschaute, um die Vogelart zu identifizieren. Es handelte sich offensichtlich um einen Strauß. Ich hatte keine Ahnung, warum er sich in meinen Traum verirrt hatte. Als wir später beim Bau des Szenenbildes im Studio nach Ideen suchten, wie wir den Schauplatz verfremden könnten, fiel mir der Straußenvogel wieder ein. Er erwies sich als ein geradezu magisches Element, das unser Szenenbild aus der Pappmaché-Welt des Studiobaus entrückte. Durch seinen Auftritt im Studiofenster entstand die Suggestion, dass die Welt draußen weitergeht, dass die Studiowände nicht eine Schranke für die Fantasie werden. Tatsächlich war es im 17. Jahrhundert nicht unüblich, dass die Fürsten in ihren Schlossgärten exotische Tiere und Pflanzen hielten, um sich vor ihren Gästen als weltläufige und kenntnisreiche Herrscher darzustellen.

Es war dann übrigens noch ein weiter Weg, bis wir die Szene realisieren konnten. Früh schon erwies sich, dass die Tiere, die in deutschen Straußenfarmen gehalten werden, für den Auftritt im Film nicht geeignet waren. Schließlich fand unser Requisiteur einen Tiertrainer in der Nähe von Berlin, der uns den gezähmten Emu anbieten konnte. Man kann sich vorstellen, welcher Aufwand nötig war, bis der exotische Vogel nebst seinem Betreuer am Drehort erschien und uns dann den Gefallen erwies, ins finstere Studio zu kommen und seinen Kopf durch das künstliche Fenster zu stecken. Das Banale und der Traum sind beim Film oft nahe Verwandte.

Natürlich ist der Emu kein visuelles Symbol, wie man vielleicht vermuten könnte. Auch der Zeitpunkt innerhalb der Filmerzählung gibt dem Erscheinen des Emus keine zusätzliche Bedeutung. Dennoch ist es kein Zufall, dass Leibniz ihn nicht sieht. Es gibt keine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Lebewesen. Leibniz erkennt die Welt als Ausdruck der schöpferischen Vernunft. Was der Emu denkt, ist auf ewig unbekannt. Wenn wir seine neugierigen Augen betrachten, könnte man eine fremde Philosophie vermuten.

An anderer Stelle des Films setzt sich mitten in ihrem Gespräch mit Leibniz ein lebender Schmetterling auf die Hand der Malerin Aaltje van de Meer. Hier sehen wir ein Lebewesen, das zufällig und ohne jegliche Planung mitten in unsere Filmszene geflattert kam. Der Kameramann reagierte sofort und wir konnten den Dialog noch so fortsetzen, dass Edgar Selge auf den Schmetterling wunderschön reagierte. Wir dachten an den Emu und fragten uns, welche seltsamen, uns gänzlich unbekannten Kräfte sich an der Entstehung unseres Films beteiligen.

Kapitel 3

Einen Leibniz schreiben

von Gert Heidenreich

Als Edgar Reitz mir im Jahr 2016 zum ersten Mal von seinem lang gehegten Wunsch erzählte, einen Film über das letzte Universalgenie Europas, den Mathematiker und Philosophen und Erfinder Gottfried Wilhelm Leibniz zu machen, war sofort klar: Es ging ihm nicht um einen Film *über* Leibniz, kein Biopic, kein Dokudrama, kein philosophisches Kolleg mit verteilten Rollen; es ging ihm um die Hauptfigur eines Spielfilms. Leibniz sollte erfunden werden; soweit wir wussten, zum ersten Mal in der Geschichte des Films.

Nun ist die Verwandlung einer historisch vielfach belegten Figur in einen fiktionalen Charakter ohnehin ein Abenteuer, das ich in Romanen nie gewagt, in Stücken und Drehbüchern unter der Arbeitshypothese «Begründet lügen» gelegentlich unternommen habe; aber allein der Klang des Namens Leibniz schien eine erdrückende Verantwortung über ein solches Unterfangen zu legen. Geboren 1646, zwei Jahre vor dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, hat Leibniz als Homo universalis ein Werk hinterlassen, dessen Summe den Herausgeber der berühmten *Encyclopedie*, Denis Diderot, zu der milde-ironischen Bemerkung veranlasste: «Wenn man zu sich selbst zurückkehrt, und die Talente, die man empfangt, mit denen eines Leibniz vergleicht, ist man versucht, die Bücher von sich zu werfen und in irgendeinem versteckten Winkel der Welt ruhig sterben zu gehen.»

Der Fülle an Leibniz-Schriften steht ein karges Wissen über sein Leben, seinen Alltag, gar seine Vorlieben, Abneigungen, Sehnsüchte und Seelenzustände gegenüber. Und das wenige, das wir kennen, ergibt noch kein Bild seiner Gestalt in seiner Welt und Zeit. «Fast alles das», schreibt der Leibnizforscher Herbert Breger, «was heute an berühmten Personen interessiert (...), wissen wir über Leibniz nicht. Mehr noch: Leibniz würde unser Interesse an seiner Person vermutlich gar nicht verstehen. Er würde uns vermutlich eher auffordern, seine Philosophie zu lesen und gegebenenfalls zu verbessern, seine Mathematik zu verwenden und gegebenenfalls zu verbessern, seine kirchenpolitischen Überlegungen umzusetzen und so weiter.»

Immerhin aber hat Leibniz uns 1676, als er in Dienst beim Hannoveraner Herzog Johann Friedrich tritt, eine Selbstbeschreibung von sich als Dreißigjährigem hinterlassen:

Er ist hagerer mittelmäßiger Statur, hat ein blasses Gesicht, sehr oft kalte Hände, Füße, die wie die Finger seiner Hände nach Verhältniß der übrigen Theile seines Körpers zu lang und zu dünn sind, und keine Anlage zum Schweiß. Er hat bräunliches Haar auf dem Haupte, am Leibe ist er nur sparsam damit versehen. Er hat schwache Lungen, eine trockene und hitzige Leber und Hände, die mit unzähligen Linien durchkreuzt sind. Er liebt das Süße z. B. den Zucker, womit er auch den Wein zu vermischen pflegt. (...) Sein nächtlicher Schlaf ist ununterbrochen, weil er spät zu Bette geht und das Nachtsitzen dem Arbeiten am frühen Morgen bei weitem vorzieht. Schon seit seinem Knaben-Alter führte er eine sitzende Lebensart und machte sich wenig Bewegung (...). Sein Hang zur Gesellschaft ist schwächer als derjenige, welcher ihn zum einsamen Nachdenken und zur Lectüre treibt. Befindet er sich aber in einer Gesellschaft, so weiß er sie ziemlich angenehm zu unterhalten, findet aber seine Rechnung mehr bei scherzhaften und heiteren Gesprächen als bei Spiel oder Zeitvertreiben, welche mit körperlicher Bewegung verbunden sind. Er geräth zwar leicht in Hitze, sein Zorn ist aufbrausend, geht aber schnell vorüber. Man wird ihn nie weder ausschweifend fröhlich, noch traurig sehen. Schmerz und Freude empfindet er nur mäßig. Das Lachen verändert häufiger seine Miene, als es seine innern Theile erschüttern (sic!).

Wie bei allen Selbstbeschreibungen ist auch hier ein kritischer Blick von Vorteil. Seine stoische Verhaltung von Gefühlen wird nicht von allen seinen Zeitgenossen bestätigt. Und seinen Hang zur Gesellschaft kann man auch daran messen, wie aufwendig und mit Freude er sich nach der neuesten französischen Mode kleidete, viel Sinn hatte für bunte Stickereien und die nachgerade zu seinem Markenzeichen gewordene überlange schwarze Allongeperücke, was bei seinen Gängen durch die Straßen des protestantischen Hannover nicht nur für Bewunderung sorgte. Über seine Wirkung auf Frauen konnte der Bibliothekar Johann Georg von Eckhart, der rund 20 Jahre lang als Sekretär für Leibniz tätig war, mitteilen: «Er war bey dem Frauenzimmer sehr beliebt» – was auf generelles Vergnügen der Damen, vielleicht an seiner Mode, gewiss an seiner Eloquenz schießen lässt. Mehr aber auch nicht.

Drei Jahre vor diesem Selbstporträt empfahl er sich bei einer Bewerbung damit, dass es nicht seine Absicht sei, «so viel Geld wie möglich anzuhäufen [...] sondern meinen Geist zufrieden zu stellen, indem ich etwas Greifbares und Nützliches für das allgemeine Wohl leiste. Ich gestehe auch, dass ich einen Fehler

habe, der in der Welt als schwerwiegend gilt: nämlich häufig gegen das Zeremoniell zu verstoßen und bei der ersten Begegnung keinen allzu guten Eindruck zu machen. Wenn man auf diese Dinge großes Gewicht legt... und wenn es gilt zu trinken, um zu gelten, so wissen Sie selbst, dass ich dann fehl am Platze bin.»

Was das Geld betrifft, stapelt er tief. Bescheidenheit als Theorie. Sein lebenslanger und alles umfassender Wahlspruch «*theoria cum praxi*» galt hier nicht unbedingt. Häufig klagte er darüber, dass seine Einkünfte zu gering seien und nicht rechtzeitig einträfen, und doch hatte er im Verlauf seines Lebens aus den jährlich 1000 Talern als Hofrat in Hannover und diversen Zuwendungen aus weiteren Titeln ein beträchtliches Vermögen angehäuft, das sich nach seinem Tod fand: In einem schwarzen Koffer Geld, Medaillen und Wertscheine über die Summe von 12.000 Talern, sowie auf einem Wiener Bankkonto, das der Hofbeamte Theodor Schöttel für ihn verwaltet hatte, 5210 Gulden, insgesamt ein Nachlass im Wert von etwa 500.000 €, je nach Umrechnung und Goldkurs möglicherweise doppelt so viel.

Seine Geringschätzung des höfischen Benehmens, verbunden mit einer Verachtung jeglicher Schmeichelei ist wohl auch mehr Wunsch als Tat. Er lebte nun einmal in feudalen Zeiten und musste sich darin standesgemäß verhalten; allerdings befolgte er nicht jede Anweisung seines Dienstherrn, wie wir noch sehen werden, doch meistens wahrte er die Form – und griff gelegentlich auch zum Mittel der fein gesponnenen Intrige. Um sich selbst zu erhöhen, fälschte er sogar ein Dokument und trug ein kleines «von» vor seinem Namen ein, was die Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften noch immer beibehält, obwohl er nie nobilitiert wurde, und ihn als «Freiherrn von Leibniz» in ihrem historischen Mitgliederregister führt. Ein ausgeprägtes Streben nach Anerkennung und eine gewisse Eitelkeit scheinen ihm also nicht fremd gewesen zu sein, wenn ihm auch – so meine Spekulation beim Schreiben «meines» Drehbuches – sein Protestantismus verbot, den sehr berechtigten Stolz auf sich selbst offen zu zeigen.

Dennoch: Von der Bedeutung des Zeremoniells hielt er als Philosoph und Polyhistor nicht viel; ein universales Genie wie er bestimmte seinen Selbstwert nicht durch gesellschaftliche Rangordnung, eine Haltung, die ihm später an einem Hof zu schaffen machen wird, auf dessen Wohlwollen er viel Hoffnung setzte: dem Wiener Hof Kaiser Leopolds I.

Natürlich wussten Edgar Reitz und ich, dass es schwer werden würde, hinter dem Denkmal Leibniz jene menschlichen Wesenszüge sichtbar zu machen, die Voraussetzung für das Entstehen einer fiktionalen Figur sind. Auch dass das ungeheure philosophische, mathematische, juristische Werk und die Tabula voller Erfindungen wenigstens in Grundzügen gekannt und verstanden sein müssen, um eine Ahnung vom Schaffen dieses Geistes zu bekommen. Nun ist Reitz selbst ein Philosoph *sui generis*, und nach unserer gemeinsamen Arbeit am Dreh-

buch zum Film DIE ANDERE HEIMAT wusste ich: Die Besprechungen mit ihm würden hier noch mehr als damals in wundervollen Mäandern die praktischen Fragen von Inhalt und Dramaturgie umwandern. So kam es auch. Für fast zehn Jahre. Genug Zeit für ein Leibniz-Studium. Ich schrieb drei unterschiedliche Drehbücher und ihre Variationen; einen ausgreifenden Historienfilm mit vielen nachweislichen und begründbar erfundenen Lebensstationen unseres Helden; eine davon abgeleitete Version mit deutlich geringeren Produktionskosten; und schließlich, als alle Finanzierungspläne scheiterten, das Kammerspiel, um das Edgar Reitz mich schlussendlich gebeten hatte. Der Produzent Ingo Fliess machte, als wir kaum mehr darauf zu hoffen wagten, die filmische Realisierung möglich, und es zeigte sich, dass die neue Idee schon in den vorangegangenen Fassungen angelegt war: Die hatten damit begonnen, dass Leibniz von einem Hofmaler porträtiert wurde – nach einer Methode, die im Barock nicht selten Anwendung fand: Im vorgefertigten Gemälde mit Figur, Kleidung, Schmuck, Perücke war nur die Person noch ausgespart: ein weißes Oval, ein leeres Gesicht.

So ähnlich entstand auch das neue Drehbuch. Vor dem Hintergrund einer umfänglich recherchierbaren Zeit, gleichsam dem Kostüm der Geschichte, musste langsam der Mensch Leibniz, anfänglich ein leerer Seelenfleck, erkennbar werden. Biografien gibt es viele, die reichhaltigsten von Maria Rosa Antognazza (englisch), Eike Christian Hirsch und Michael Kempe; vor allem gibt es die großartigen Bücher und Aufsätze des Philosophen und Leibniz-Spezialisten Hans Poser und das Standardwerk *Die Fenster der Monade* des Kunsthistorikers Horst Bredekamp. Poser schrieb, Leibniz sei der Letzte gewesen, der «eine Einheit von Theologie, Metaphysik und Wissenschaft gestiftet hat. Ob wir diese Einheit heute noch teilen können, das steht auf einem anderen Blatt.»

All diese Erkenntnis- und Verständnis-Hilfen, in Addition mit Werken und Briefen von Leibniz, wuchsen über die vielen Jahre der Recherche zu einem «Leibniz-Horizont». Doch wie konnte es gelingen, davor eine anschauliche Figur leben zu lassen?

Es gibt da diese Szene vom Tod des Vaters. Wenn sie stimmt, hat der auf dem Sterbebett seinem siebenjährigen Sohn Gottfried Wilhelm einen Schlüsselbund überreicht. Mit diesen Schlüsseln habe er nun Zugang zum ganzen Wissen der Welt. Er solle es gut nutzen. Man kann sich vorstellen, was in dem Jungen, dessen hohe Intelligenz und rasche Auffassungsgabe längst aufgefallen waren, vorging. Gesichert ist, dass er diese Schlüssel zur väterlichen Bibliothek erhalten hat, vielleicht auch zu den Büchern der Universität, in der der Vater als Moralthologe, also Ethiker, gelehrt hatte. Welch eine Szene: Das Kind betritt die überwältigend große barocke Bibliothek! In früheren Drehbuchfassungen kam sie vor. Jetzt erzählt Leibniz sie, während er porträtiert wird, und erinnert sich damit an den Tod des Vaters. Nach eigenem Bekunden hat er sich selbst anhand der Bücher Latein und Griechisch beigebracht. Mit 15 beginnt er das Studium der Jurisprudenz

und Philosophie, veröffentlicht mit 19 sein erstes Buch (*De arte Combinatoria*) und erwirbt an der Universität Jena mit diesem Text, der bereits eine Vorstufe zu seiner lebenslangen Arbeit an einer Universalsprache ist, den Doktorgrad in Philosophie. Noch im selben Jahr wollte er in Leipzig auch als Doktor der Rechte promoviert werden, was wegen seines geringen Alters abgelehnt wurde, worauf er den Titel an der Nürnberger Universität erwarb. Er habe, schreibt er, das unmittelbar erfolgende Angebot einer Professur abgelehnt.

Was für ein Mensch ist dieser junge Leibniz? Grenzenlos wissbegierig jedenfalls, es gibt offenbar kein Problem, das ihn nicht interessiert. Schon als kleiner Junge habe es ihm Freude gemacht, schreibt er, «zu sehen, wie ertrunkene Fliegen sich wieder belebten, wenn ich sie in Kreidestaub versenkte.» Als er fünfzig Jahre alt ist, erinnert er sich daran in einem Brief vom 28.10.1696 an die Hannoveraner Kurfürstin Sophie und erweitert dieses kindliche Experiment zu Überlegungen, ob man nicht, «wenn wir wüssten, worauf es ankommt» noch schon länger Gestorbene wieder beleben könnten und ob es dann den Tod überhaupt gebe. So erleuchtet in seinem Denken der eine entzündete Gedanke im Nu einen neuen; und, «wie ein Tiger», so kennzeichnet er sich selbst, interessiere ihn, was er nicht im ersten Sprung packe, nicht länger, und er springe auf die nächste Idee.

Die Rastlosigkeit dieses Denkens steht in erstaunlichem Widerspruch zu der langwierigen Entwicklung großer mathematischer Projekte, etwa der Infinitesimalrechnungsarten oder komplizierter Erfindungen, Pläne, die sich über Jahre hinziehen, wie die Entwicklung der Staffelwalze für seine Rechenmaschine, die ihn berühmter macht als seine Bücher. Es scheint in ihm, um im Tigerbild zu bleiben, weite Sprünge mit langem Luftaufenthalt im Wechsel mit kurzen, schnellen Gedankenangriffen gegeben zu haben. Wenn er morgens erwache, sagte er über seinen Erfindungsreichtum, habe er bereits so viele Einfälle, dass er den ganzen Tag brauche, sie alle aufzuzeichnen.

Dennoch darf man sich ihn nicht als den stubenhockenden Gelehrten vorstellen, der der Welt entsagt. Natürlich gab es in seiner Zeit der beginnenden Aufklärung den Typus des ungeselligen, eigenbrötlerischen Denkers, wie es Isaac Newton nachgesagt wird. Private Beziehungen, gar Liebe, haben da keinen Platz. So ist es auch bei Leibniz. No Lovestory at all. Und es wurde wirklich gründlich gesucht. Aber in dieser Zeit, in der Empirismus und Rationalismus gegeneinander antraten, war das Lebensglück vieler Gelehrter eben zuvörderst großes geistiges Eigentum, Brillanz im Disput, überraschende Theorie, herausragende Erkenntnis. Das verband sich durchaus mit öffentlichem Auftreten an Adelshöfen und in Akademien. Umso besser, wenn es Streit gab. Gedankenturniere.

Leibniz war ein Meister darin, in seinen Briefen und Stellungnahmen die Auseinandersetzung mit anderen berühmten Geistern seiner Zeit zu suchen.

Als der englische Empirist John Locke seine nachgerade prototypisch gewordene These vom ganz und gar bewusstseinslos geborenen Menschen auf-

stellte, in dessen Verstand alles erst als Sinneseindruck komme: «Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu» – nichts ist im Verstand, was nicht zuerst in den Sinnen war – ergänzte Leibniz listig: außer der Verstand selbst – «nisi intellectu ipse.» Damit war der Streit programmiert. Für den Mathematiker Leibniz war klar, dass die These von Locke, wir würden als Tabula rasa geboren, unhaltbar war: Kämen wir als Null zur Welt, könnten wir noch so viele Erfahrungen damit multiplizieren, das Produkt bliebe immer Null.

Für ihn stand fest, dass Gott für uns die beste aller möglichen Welten geschaffen habe, in die wir mit Verstand ausgestattet geboren werden. Seine ganze Metaphysik beruht auf der Annahme, dass nichts ohne Grund existiert und dass Gott für alles, was existiert, der *letzte*, der «zureichende» Grund ist.

Ist Metaphysik ein Thema für das heutige Kino? Und ist ein Mensch für uns heute interessant, dessen Lebenszweck die Aufklärung über Ursache, Art und Bestand der Schöpfung ist; der aus logischen Gründen gottgläubig ist und auf der so einfachen wie grundsätzlichen Frage besteht:

«Warum ist überhaupt etwas, und nicht vielmehr nichts?»

Edgar Reitz und ich gerieten bei unseren Gesprächen immer wieder an den Punkt, an dem die Frage nach der Sichtbarkeit des Denkens Lösungen verlangte. Die umfänglichen ersten Drehbücher konnten aus einer Fülle von Situationen, in die Leibniz geriet, gleichsam praktische Anwendungen seiner Philosophie behaupten, doch jetzt hatte ich nur *eine* Situation zur Verfügung, nämlich die Entstehung eines Leibniz-Porträts, das sich die preußische Königin Charlotte für ihr Schloss Lietzenburg bei Berlin erbeten hatte, und zwar von ihrer Mutter, der Kurfürstin Sophie in Hannover.

Welch ein Glück für ihn und für uns, dass es diese beiden so intelligenten wie gebildeten und wissbegierigen Frauen gab: Sophie, genannt Sophie von der Pfalz, die 16 Jahre älter als Leibniz war; und ihre Tochter Sophie Charlotte, 20 Jahre jünger als er. Die Kurfürstin war wohl der einzige Mensch in Hannover, der sich mit Leibniz in Fragen der Philosophie gleichsam auf Augenhöhe unterhalten konnte und wollte. Ihr Mann, Ernst August, der Leibniz als Justizrat und Verwalter der Bibliothek angestellt hatte, war, wohlwollend gesagt, desinteressiert; während seine Gattin mit Leibniz wie aristotelische Peripatetiker gehend philosophierte, zeigte der Kurfürst sich gern öffentlich mit seiner Maitresse, Frau von Platen, von der er zwei Kinder hatte.

Die eheliche Tochter Sophie Charlotte wurde mit dem protestantischen preußischen Kurfürsten Friedrich III. verheiratet, der vor allem einen Ehrgeiz kannte: zum König erhoben zu werden – was er gegen eine Summe von zwei Millionen Golddukaten an den Kaiser in Wien, 600.000 an den deutschen Klerus und 20.000 Taler an den Jesuitenorden auch erreichte und sich «Friedrich I. König in Preußen» nennen durfte. Sein Volk hat er dafür mit zusätzlichen absurden Steuern wie Hutsteuer, Strumpfststeuer, Jungfrauensteuer ausgepresst.

Seiner Königin Charlotte war der Titel einerlei, ihr Interesse galt, wie das ihrer Mutter, der Metaphysik, darüber hinaus aber auch der Mathematik, im gleichen Maß der Musik. Sie schwärmte für Leibniz, lud ihn so oft es nur ging nach Berlin ein, bestellte gemeinsam mit Henriette von Pöllnitz, ihrem «Ersten Kammerfräulein», Mathematik-Bücher aus England, um Leibniz damit zur Reise nach Lietzenburg, das nach ihrem Tod in Charlottenburg umbenannt werden wird, zu verführen. Er kam, so oft es ihm möglich war. Friedrich I. war nicht amüsiert, genehmigte Leibniz dennoch auf Drängen von Charlotte die Errichtung der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften. So gab es noch gleichsam berufliche Gründe, von Hannover nach Berlin zu reisen – zu seiner «Schülerin», wie Charlotte sich nannte.

Also doch eine Lovestory? Nein. Und ein bisschen ja. Wir entschieden uns, diese Beziehung begründbar auszudeuten; zugleich ist sie nicht gelogen, denn es gibt aus der Korrespondenz von Königin und Philosoph wie auch aus den schwärmerischen Briefen Charlottes an ihre Mutter Hinweise genug auf eine gewisse Sentimentalität jenseits der Standesschranken. Charlotte wünschte sich für ihr Berliner Porzellankabinett ein Porträt von Leibniz. Leibniz schrieb für sie, die schon als Mädchen, seinen liebevollen Worten zufolge, «immer das Warum vom Warum» wissen will, seine berühmte «Theodizee»: die «Abhandlung über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels».

Charlotte bittet ihn immer wieder, nach Lietzenburg zu kommen, oft, weil sie andere Philosophen, wie den jungen irischen Freidenker John Toland, eingeladen hat und sich eine Disputation erhofft; gelegentlich aber ganz unphilosophisch mit lockenden Worten; so Ende Oktober 1704, vier Monate vor ihrem Tod: Er solle kommen und bitte lange bleiben. «Denn Eure Nähe ist mir sehr teuer und liebenswert. Mehr verrate ich jetzt nicht.»

Und immer wieder folgt er, beschwert sich allerdings auch über die Neigung Charlottes, die Nacht zum Tage zu machen, mit Kartenspiel, Muskateller und Musik. Er neigt eher zu Arbeit: «Wenn es den meisten Menschen gestattet wird, sich viele Stunden lang allgemeinen Vergnügungen hinzugeben, wird es mir erlaubt sein, für den Fortschritt der Wissenschaften (...) zu arbeiten», schrieb er im Januar 1699 an die Herzogin von Celle.

Im Januar 1705 bleibt er wegen einer zu erwartenden Honorierung von 1000 Talern durch Friedrich noch in Berlin, als Charlotte zu den Eltern nach Hannover abreist, zum Karneval, wie jedes Jahr. Sie erkrankt bereits auf der winterlichen Reise. Vermutlich hat sie eine schwere Lungenentzündung. Am 1. Februar stirbt sie im Schloss der Eltern – mit 36 Jahren. Als Leibniz in Lietzenburg davon erfährt, ist ihm, «als sei das eigene Leben mir entrissen.» Er schreibt ein Gedicht, nicht zur Veröffentlichung, eine Ode aus 29 vierzeiligen Strophen. Sie klingt wie das Epitaph eines Liebenden.

Kondt auf dem Throne wohl je etwas schönres prangen, Als dieses Auges Blitz, die Freundlichkeit der Wangen, Daraus der edle Geist die süßen Worte blies?

Glückselig Friedrich, dem Gott dieses überließ! –

Der Schlussvers dieser Strophe endet mit einem Gedankenstrich. Heißt nicht «Glückselig Friedrich, dem Gott dieses überließ» zugleich: <unglücklich ich selbst>? Sehnsüchtig will er Charlotte in seinen «Gedanken schweben» lassen:

So wär' der süße Traum noch unser Seelen Lust,
Da nun der tiefste Schmerz durchdringt die schwehre Brust.

Am Tag nach ihrem Tod bekennt er dem Hannoveraner Kammerpräsidenten Friedrich Wilhelm von Görtz, er, Leibniz, gehöre «zu denjenigen, die am meisten verlieren [...], weil es keine grössere Erfüllung für mich gab, als sie zu sehen.»

Vielleicht gäbe es weitere Hinweise für seine Zuneigung und ihre Schwärmerie, hätte nicht Friedrich I. die Korrespondenz seiner verstorbenen Gattin verbrennen lassen, möglicherweise aus Eifersucht.

Noch Monate später teilt Leibniz mit, Charlottes Tod habe ihn wie ein Blitz gefällt, er klagt zunehmend über Krankheiten. Zuvor schon litt er an Podagra (Gicht), unternahm häufig Trinkkuren in Karlsbad und Bad Pyrmont; jetzt häuften sich die Beschwerden. Seiner schwachen Konstitution wegen verweigert er Aderlass und abführende Mittel, wird von einer Wundrose am Bein am Reisen gehindert, reist dennoch. Sehr zum Missfallen seines Dienstherrn in Hannover, der ihn schließlich mit einem Reiseverbot belegt – das Leibniz missachtet.

Es zieht ihn nach Wien an den Kaiserhof, er erwirkt eine zeitlich begrenzte Audienz bei Kaiser Leopold I und trägt ihm nach einer selbstlobenden Vorstellung seiner Fähigkeiten ein ganzes Register von Verbesserungsvorschlägen in der Staatsführung und militärischen Ausrüstung vor, wird dringend gebeten, zu enden, fährt aber, ohne sich in seinem Eifer bremsen zu lassen, fort, bis man ihn unsanft und wohl zur Belustigung der kaiserlichen Entourage an den Rockschößen aus dem Audienzzimmer zieht. Worauf er bettlägerig wird, fiebert, sich nur langsam erholt. Sein Traum, zum Berater des Kaisers in Angelegenheiten des Habsburgischen Reiches ernannt zu werden, scheitert. Überhaupt hat er mit den politischen Größen seiner Zeit wenig Glück: Sein Versuch, Louis XIV. in Versailles zu überzeugen, nicht länger in die Rheinlande einzufallen und stattdessen lieber in Ägypten einzumarschieren, bleibt ebenso erfolglos wie seine Bitte an den russischen Zaren Peter den Großen, ihm in Petersburg eine Akademie nach Berliner Vorbild einzurichten. Der Zar wird die Akademie beschließen, doch erst nach Leibniz' Tod.

Auf der Spur der Gefühle von Leibniz finden wir – ohne dass er dies ausdrücklich zugibt – nicht nur die tiefe Trauer um Charlotte, sondern auch häufige

Demütigungen. Immer wieder rafft er sich auf, entwickelt neue Ideen zur Schöpfung und zum Wesen des Menschen; von der Frage nach den kleinsten unteilbaren Einheiten der Materie, die er nicht atomistisch sieht, sondern als geistige Einheiten (Monaden) vermutet – darin nicht weit von der modernen Physik entfernt –, bis zu Fragen der Seele, in der er bereits das Unbewusste vermutete: «Die Seele wird immer die Spuren von allem, was ihr jemals widerfahren ist, bewahren; obgleich sie nicht immer Gelegenheit hat, sich daran zu erinnern. Diese Spuren sind völlig unabhängig vom Körper...»

Anders als allgemein vermutet, hat der scharfsinnige Menschenbeobachter Leibniz sich sehr wohl auch zu Fragen des körperlichen Glücks, der Liebesbeziehung, der Ehe geäußert, unter anderem in einem mehrseitigen *«Hochzeit-Praesent, bestehend in sehr leichten Regeln, dadurch zwischen Eheleuten eine beständige Liebe und vergnügung zu erhalten»*, in dem psychologisch kluge Ratschläge wie dieser stehen: Dass

weder der Mann dem Weibe, noch das Weib dem Manne folgt oder Gehorsam leistet, sondern das beyde nur dem, was sie in freundlicher unterredung am besten und nützlichsten zu seyn erkennen, sich vornehmen folge zuleisten.

Das Brevier blieb Fragment.

Es gibt eben nicht nur den Rationalisten und Friedenssucher, den Ireniker Leibniz, der angesichts der katastrophalen Folgen des Dreißigjährigen Kriegs die Konfessionen wieder vereinen wollte; der zur Vermeidung neuer Kriege einen europäischen Gerichtshof installiert wissen wollte, von allen Fürsten und Königen anerkannt und verbindlich für alle, angesiedelt in Amsterdam; es gibt nicht nur den Gesellschaftswissenschaftler, der die Brand- und Sozialversicherung erfand, für eine Gleichstellung der Frauen im politischen Leben eintrat; es gibt nicht nur den Verteidiger Gottes gegen die Übel der Welt, den Erfinder der binären Rechnungsweise mit Null und Eins, der Dyadik also, langfristig eine Voraussetzung des Computers; es gab nicht nur den Konstrukteur horizontaler Windmühlen und der Rechenmaschine, die noch bis ins Zwanzigste Jahrhundert das Prinzip der Registrierkassen bestimmte; er war nicht nur der geniale und rastlose Erfinder von zahllosen, den Alltag erleichternden Dinge wie des gezähnten Nagels, der Vorbild des Fischerdübels wurde; aber auch des Unterseeboots, des selbst nachladenden Gewehrs, des Segelschlittens, des gefederten Sprungschuhs...

Wer aus dem letzten Universalgenie Europas eine lebendige Figur formen will, kann, meine ich, nicht umhin, sich immer wieder an jenes siebenjährige Kind zu erinnern, das sich in die Bibliothek aufmachte, um alles von der Welt wissen zu wollen.

War er sein Leben lang dieser Sehnsüchtige? Blieb die rastlose Suche nach dem wahren Wesen der Schöpfung – er hinterließ 80.000 Blatt Aufzeichnungen

und rund 15.000 Briefe – auf die Denkwege der Logik, der Geometrie und Algebra, der Metaphysik konzentriert? Oder bezog er in sein notwendig unvollendetes Werk der Weltfindung und Welterklärung auch die Sehnsucht nach anderen Möglichkeiten der Erkenntnis und des Ausdrucks ein? Man kann ahnen, dass ihm die Künste nicht ganz geheuer waren – außer der Musik, die er zum Kosmos der Mathematik zählte. Selbst hat er sich, außer in Konstruktionszeichnungen, nicht bildkünstlerisch versucht. Literarisch sind Gedichte überliefert, die zeigen, dass er Form und Metaphorik barocker Hymnen und Preislieder beherrschte. Schon als dreizehnjähriger Schüler soll er Pfingsten 1659 ein von ihm selbst verfasstes lateinisches Poem in Hexametern vorgetragen haben. Alles in allem schienen ihm die Künste vorrangig ein Mittel zur Erziehung des Menschen zum Besseren zu sein. Dass sie ein autonomes Gebiet der Welt- und Menschen-deutung sind, wäre ihm wohl nicht in den Sinn gekommen. Oper solle Leidenschaften lenken und Tugend erwecken; die Komödie, insbesondere die Stücke von Molière, seien «ein ausgezeichnetes Mittel zu sein, um die Menschen zu bilden»; man sollte sie, statt «sie zu verwerfen, weiter entwickeln», schrieb er 1694 an Sophie in Hannover. Die Kunst ein Spiegel der Zeit, berechtigt durch ihr pädagogisches Talent. Das deutet nicht auf Lust zu ästhetischen Abenteuern.

Doch dann macht er der Kurfürstin 1699 die erstaunliche Mitteilung, er trage sich mit einem Vorhaben, das ihn noch einmal auf bisher unbeschrännte Wege führen wird:

So behalte ich mir für meine alten Tage einen Roman ganz besonderer Art vor. Es soll die Geschichte des kommenden Jahrhunderts sein, denn ich befasse mich ein wenig mit Zauberei und behaupte, die Zukunft voraussagen zu können. Ich werde sprechen wie einer, der hundert Jahre später lebte.

Also doch der Eintritt des Rationalisten ins Zwischenreich der Kunst? Wie hätte er die beste aller möglichen Welten dort fabuliert? Leider hat er den Roman nicht geschrieben. Man hätte daraus einen Science-Fiction-Film des 17. Jahrhunderts machen können.

Literaturliste Gert Heidenreich

Für Vorstudien, Drehbuch und Dialogarbeit LEIBNIZ, CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES

- Aiton, E.J.: *Leibniz – Eine Biografie*, Frankfurt a. M. / Leipzig 1991.
- Antognazza, Maria Rosa: *Leibniz. An Intellectual Biography*, New York 2012.
- Antognazza, Maria Rosa: «1716 – Leibniz’ last year. A cross-section commentary», in: Kempe, M. (Hg.): *1716 – Leibniz’ letztes Lebensjahr*, a. a. O.
- Beiderbeck, Friedrich / Gädeke, Nora / Waldhoff, Stephan: *Ein Gespenst geht um in Europa*, Stuttgart 2022.
- Boetticher, Annette v. / Ruppelt, Georg: *Leibniz unterwegs in Niedersachsen*, Hildesheim 2017.
- Braun, Bernhard: *Geschichte der Kunstphilosophie und Ästhetik*, 4 Bde. *Von der Neuzeit bis zur Französischen Revolution Bd. 3*, Darmstadt 2019.
- Bredenkamp, Horst: *Die Fenster der Monade*, 2. Auflage, Berlin 2008.
- Bredenkamp, Horst: *Leibniz und die Revolution der Gartenkunst*, 3. Auflage, Berlin 2013.
- Colerus, Egmont: *Leibniz. Leben und Werk eines Universalgenies*, Wien/Hamburg 1934, 1961, 1986.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. U.J. Schneider, Frankfurt a. M. 2000.
- Feuerstein-Praßer: *Sophie von Hannover*, Regensburg, 2007.
- Feyl, Renate: *Aussicht auf bleibende Helle. Der König und die Philosophin*, Köln 2006.
- Finster, Reinhard / van den Heuvel, Gerd: *Gottfried Wilhelm Leibniz*, 8. Auflage Hamburg 2016.
- Göse, Frank: *Friedrich I.*, Regensburg 2012.
- Görlich, Ekkehard: *Leibniz als Mensch und Kranker*, Dissertation Medizinische Hochschule Hannover, Hannover 1987.
- Heinekamp, Albert / Hein, Isolde: *Leibniz und Europa*. Hg. Stiftung Niedersachsen, Hannover 1994.
- Hirsch, Eike Christian: *Der berühmte Herr Leibniz*, überarb. Auflage, München 2016.
- Holz, Hans Heinz: *Leibniz. Das Lebenswerk eines Universalgelehrten*, Darmstadt 2013.
- Huber, Kurt: *Leibniz. Der Philosoph der universalen Harmonie*, München 1989.

- Kempe, Michael: *Die beste aller möglichen Welten. Gottfried Wilhelm Leibniz in seiner Zeit*, Frankfurt a.M. o.J. (2022).
- Kempe, Michael (Hg.): *1716 – Leibniz' letztes Lebensjahr*, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Forschung 2, Hannover 2016.
- Kempe, Michael: «Letzter Universalgelehrter oder erster Globaldenker? Zum Bild des späten Leibniz in der Forschung», in Kempe, M. (Hg.): *1716 – Leibniz' letztes Lebensjahr*, a. a. O.
- Klopp, Onno: «Correspondenz von Leibniz mit Sophie Charlotte, Königin von Preußen». Reprint: Klopp, Onno: *Die Werke von Leibniz*, Erste Reihe, Zehnter Band, Hannover 1877. Hildesheim / NewYork 1970.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Werke* Bd. I–V, 7 Bde, Sonderausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG, Darmstadt 2013.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Nouveaux Essais sur l'Entendement humaine*, 2 Bde. hg. u. übers. Engelhard, Wolf von / Holz, Hans Heinz, Frankfurt a.M. 1961.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Briefe von besonderem philosophischen Interesse. Lettre d'Importance pour la Philosophie II*, hg. u. übers. Wiater, Werner, Frankfurt a.M. 1990.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm / Sophie Kurfürstin von Hannover: *Briefwechsel*, hg. Wenchao Li, übers. Utermöhlen, Gerda / Sellschopp, Sabine, Göttingen 2017.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Sämtliche Schriften und Briefe*, hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften und Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Erste Reihe, Bd. 22, Politischer und historischer Briefwechsel, Akademie-Ausgabe 2011.
- Leinkauf, Thomas: *Leibniz*, München 1996.
- Liske, Michael-Thomas: *Gottfried Wilhelm Leibniz*, München 2000.
- Look, Brandon C.: «Leibniz' final Metaphysics», in: Kempe, M. (Hg.): *1716 – Leibniz' letztes Lebensjahr*, a. a. O.
- Meier-Oeser, Stephan: ««Adieu le Vuide, les Atomes, et toute la Philosophie de M. Newton». Zur Leibniz-Clarke-Kontroverse», in: Kempe, M. (Hg.): *1716 – Leibniz' letztes Lebensjahr*, a. a. O.
- Mittelstrass, Jürgen: «Der Philosoph und die Königin. Leibniz und Sophie Charlotte», in: Poser, Hans / Heinekamp Albert (Hg): *Leibniz in Berlin*, studia leibnitiana Sonderheft 16. a. a. O.
- Müller, Kurt: *Leibniz-Bibliografie. Die Literatur über Leibniz* (Leibniz-Archiv 1), Frankfurt a.M. 1967.
- Müller, Kurt / Krönert, Gisela: *Leben und Werk von G. W. Leibniz. Eine Chronik* (Leibniz Archiv 2), Frankfurt 1969.
- Poser, Hans: *Gottfried Wilhelm Leibniz zur Einführung*, Hamburg 2005.
- Poser, Hans: *Leibniz' Philosophie. Über die Einheit von Metaphysik und Physik*, Hamburg 2016 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG).

- Poser, Hans / Heinekamp Albert (Hg): *Leibniz in Berlin*, studia leibnitiana Sonderheft 16, Stuttgart 1990..
- Probst, Siegfried: «1708: Ein Gespenst geht um in Europa», in: Beiderbeck, Friedrich / Gädeke, Nora / Waldhoff, Stephan: *Ein Gespenst geht um in Europa*, a. a. O.
- Ross, George MacDonald: *Gottfried Wilhelm Leibniz. Leben und Denken*, übers. Birgit Leisenz / Rüdiger Majora, Bad Münster 1990.
- Sakai, Kyoshi: «Leibniz' politische Philosophie. Die Implikationen und die Reichweite seiner Monadologie aus der Sicht einer Gerechtigkeitstheorie», in: Beiderbeck, Friedrich / Gädeke, Nora / Waldhoff, Stephan: *Ein Gespenst geht um in Europa*, a. a. O.
- Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*, 3 Bde., Hamburg 2021.
- Schmidt, Werner: *Friedrich I.*, München 1996.
- Schneider, Norbert: *Grundriss der Geschichte der Metaphysik. Von den Vorsokratikern bis Sartre*, Darmstadt (WBG) 2018.
- Senn, Rolf Thomas: *Sophie Charlotte von Preußen*, Weimar 2000.
- Utermöhlen, Gerda: «Die Rolle fürstlicher Frauen im Leben und Wirken von Leibniz», in: Poser, Hans / Heinekamp Albert (Hg): *Leibniz in Berlin*, studia leibnitiana Sonderheft 16. a. a. O.
- Trauschke, Martina (Hg.): *Memoiren der Kurfürstin Sophie von Hannover*, übers. Ulrich Klappstein, Göttingen 2014.
- Wilson, Peter H.: *Der Dreißigjährige Krieg. Eine europäische Tragödie*, übers. Thomas Bertram, Tobias Gabel, Michael Haupt, Darmstadt (WBG) 2017.

Bildtafeln

Der Film



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

11



12



13





14



15



16

17



18



19





20



21



22

23



24

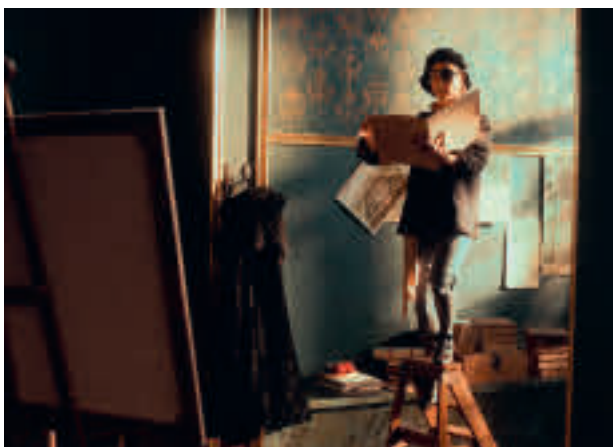


25





26



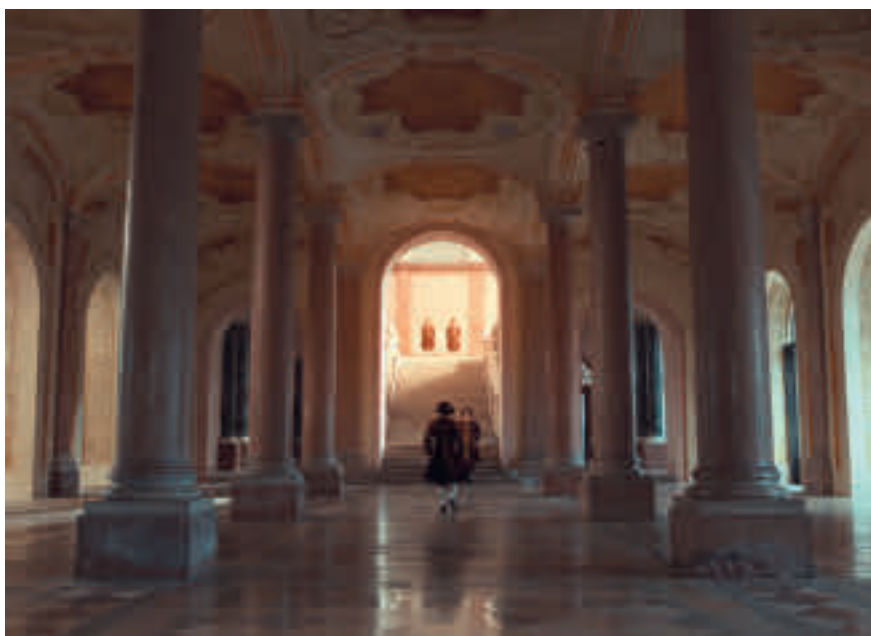
27



28



29



30



31



32



33



34



35



36

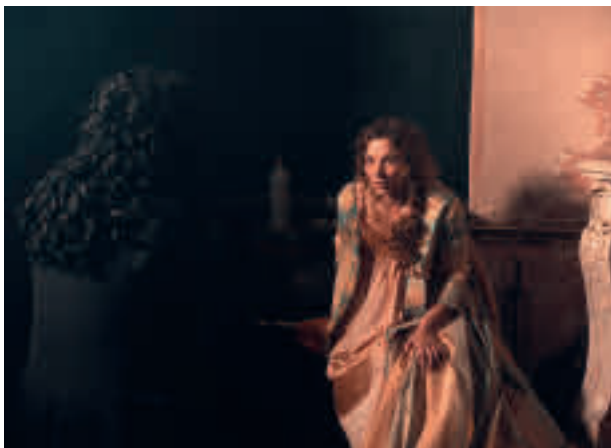


37



38

39



40



41





42



43



44



45



46



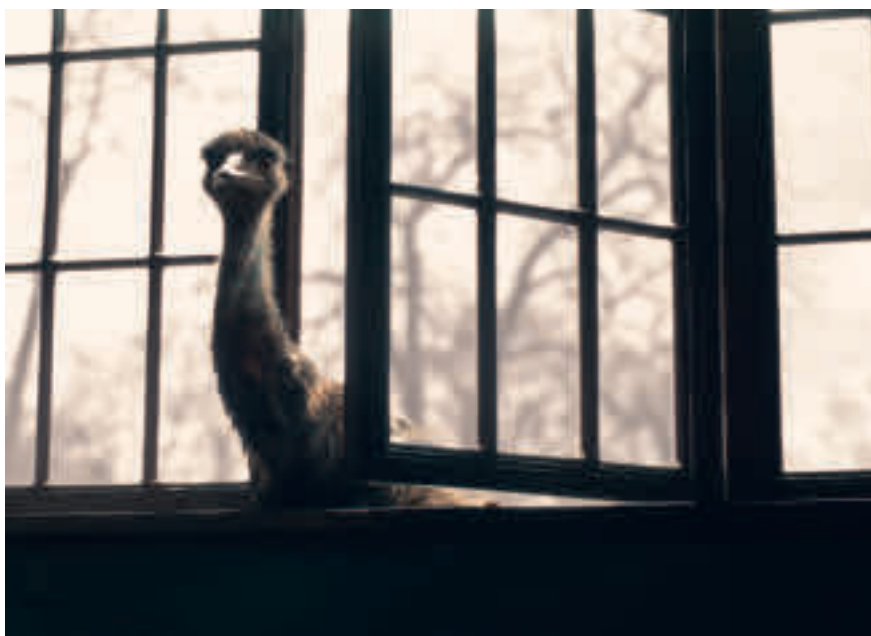
47



48



49



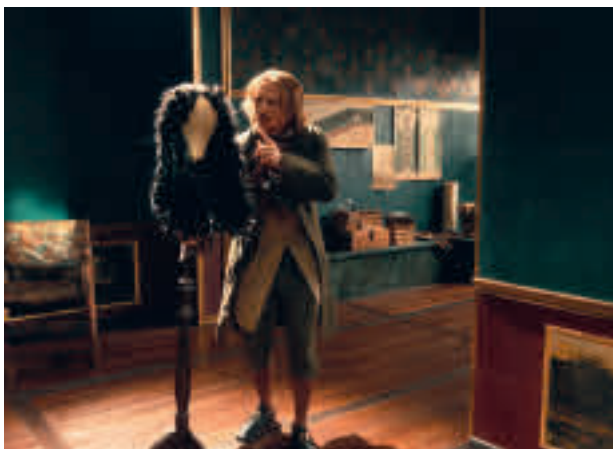
50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60

Die Dreharbeiten



Erster Drehtag, 16. September 2024, Begrüßung des Teams durch Edgar Reitz (li. sitzend)



Erste szenische Probe im Studio, Einrichtung der Szenen 2 und 4



Leseprobe Szene 3, Delalandres «présentation» der vorgefertigten Porträtbüsten



Szene 5, Der Pinselvergleich, Probe mit Selge und Eidinger



Regisseur und Darsteller nach einer Kostümprobe



Erste «Stehprobe» Leibniz auf dem Hocker, erster Drehtag mit Edgar Selge



Regisseur, Co-Regisseur und
Kameramann bei der Planung
der Szene 5



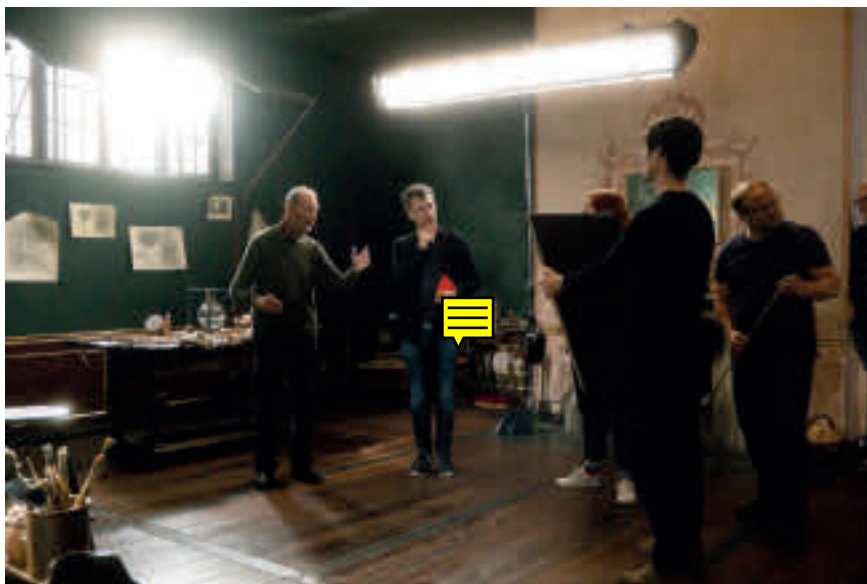
Edgar Reitz und seine
künstlerische Beraterin
Salome Kammer



Edgar Reitz und seine Szenen-
bildnerin Renate Schmaderer



Edgar Reitz mit seinem
Co-Regisseur Anatol Schuster



Arbeit mit dem Lichtteam, Entwicklung einer Kamerafahrt



Probenarbeit mit Barbara Sukowa, Edgar Selge und Aenne Schwarz, Szene 8, Vorstellung der Malerin Aaltje van de Meer



Szene 13, Charlottes Ankunft, Probe mit Darstellern und Kamera



Matthias Grunsky, Kameramann

Kapitel 4

Das Lichtkonzept

Matthias Grunsky, Kameramann

Notizen zur Bildgestaltung

Bei unseren Vorgesprächen zum LEIBNIZ-Film ging es um die grundsätzlichen Probleme eines Kostümfilms. Unser Film spielt im Hochbarock, also in einer Zeit, die keiner von uns persönlich erlebt haben kann und von der wir naturgemäß keine persönliche Erinnerung in uns tragen, die uns bei der Bildgestaltung inspirieren konnte. Die einzigen Quellen, von denen wir ausgehen konnten, waren Werke der Malerei aus der damaligen Zeit und literarische Dokumente, die uns meist kein realistisches Bild der Lebensumstände und Wohnräume des 17. Jahrhunderts überlieferten. Wir studierten vor allem die Malerei der Niederländer, weil diese sich oft mit Themen des bürgerlichen Alltagslebens befasst haben. Vor allem interessierten wir uns für Selbstporträts von Malern, aus denen Hinweise auf Werkzeuge, Handgriffe und Arbeitsumgebung ablesbar waren. Was Edgar Reitz besonders interessierte, waren optische Hilfsmittel, wie die Camera obscura, die bei den Malern des 17. Jahrhunderts als Hilfsmittel zur Darstellung der Raumtiefe und des Lichtes beliebt war. Wir überlegten, ob wir diese uralte Technik auch für unseren Film verwenden könnten. Die Lochbild-Fotografie wird seit über 100 Jahren von gewissen Fotokünstlern immer noch praktiziert. Mit modernen Videokameras und ihren höchst lichtempfindlichen Sensorchips sind heute sogar Lochbild-Aufnahmen bewegter Bilder möglich. Wir experimentierten mit Kameras ohne Objektiv und waren fasziniert von den ungewöhnlichen Wirkungen, vor allem der Raumdarstellung und der totalen Tiefenschärfe, die diesen Bildern zu eigen ist. Das Ziel unserer Experimente war, an der Sichtweise der fiktiven Malerin Aaltje van de Meer, einige Kenntnisse der damaligen Maler-Zünfte ablesen zu können.

Eine weitere Inspirationsquelle für unsere Filmbilder war die als «Chiaroscuro» bezeichnete Hell-Dunkel-Malerei gewisser Barockmaler. Die Technik, mit dem Licht zu malen, wird im Drehbuch als Aaltjes Stilmittel beschrieben, und wir sahen, dass die Beleuchtungstechnik von Rembrandt und Caravaggio auch als Vorbild für das Filmlicht hervorragend geeignet ist. In gewisser Weise wollten

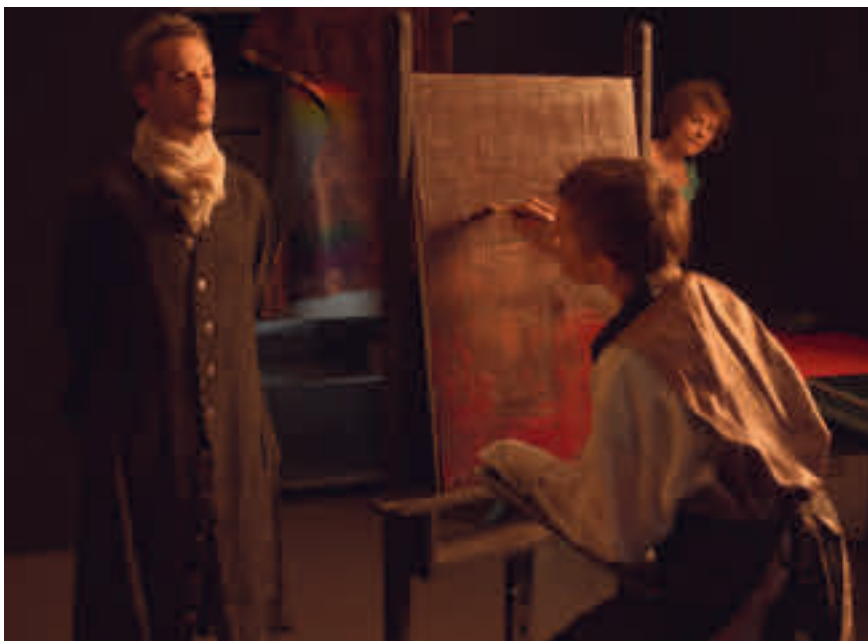
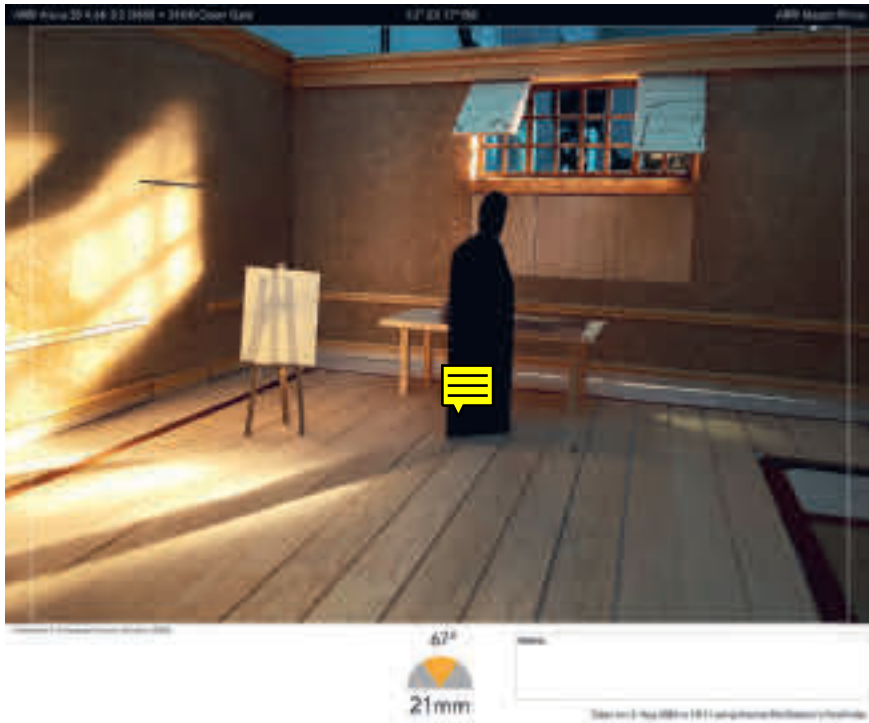


Bild aus dem ersten Kamerateat

wir der Kinoleinwand eine dunkle Chiaroscuro-Grundierung verleihen, und mit der Kamera vom Dunklen ins Helle «malen», wie Aaltje im Film sagt. Wäre es möglich gewesen, hätte ich vorgeschlagen, auf klassischem Filmmaterial analog zu drehen. Denn die organische Art wie die Filmemulsion auf Licht reagiert, wie sie Farben wiedergibt, hätte für dieses Konzept noch besser gepasst. Da dies aber im digitalen Zeitalter keine realistische Option war, habe ich bei einem frühen Test zwei Monate vor Drehbeginn mit einem sehr «kontrastigen Look» mit gedeckten Farben für unsere digitale ARRI-Kamera, die Alexa 35, experimentiert. Auch die Farbe des Lichtes habe ich in Anlehnung an manche Gemälde des Barock sehr ins Gelb-Orange gebracht. Ich wollte schon beim ersten Test stilistisch und technisch ins Extreme gehen, sozusagen eine kompromisslose Art des Naturalismus erzeugen. Der Look hat Edgar und mir gleich sehr gefallen.

Academy Format

Von Anfang an schien Edgar und mir das Academy Format mit dem Bildseitenverhältnis 1,37:1 das richtige. Die Gesichter in *LEIBNIZ* sollten das Bild dominieren und das können sie im klassischen Bildformat besser als in einem breiteren Seitenverhältnis, in dem oft der Hinter- oder Vordergrund die Präsenz der Cha-



Lichttest am Modell von Renate Schmaderer

raktere abschwächt und ihren Bildanteil kleiner macht. In der Porträtmalerei findet man bekanntlich vor allem hochformatige Bilder, was für uns ein Hinweis darauf war, dass unser Thema die Vertikale sucht.

Studiobau

Edgar und ich waren von der Idee, den ganzen Film im Studio zu drehen, anfangs nicht begeistert. Aus praktischen Gründen gab es aber keine Alternative. Die Arbeit im Studio bringt dem Produzenten viele Vorteile, die Unabhängigkeit von Tageslicht und Wetter oder die Möglichkeit, für bestimmte Kameraperspektiven Sprungwände wegzunehmen. Aber ein Studiobau birgt auch die Gefahr, dass ihm das echte Leben fehlt. Da jedes Detail des Baus am Ende der über Wochen diskutierten Planung entspricht, fehlt an den Drehtagen die Überraschung, die uns das Drehen an Originalschauplätzen, wie wir es bei unseren bisherigen Filmen bevorzugten, zum Abenteuer macht. Edgar fand eine Lösung, indem er schließlich den Studio-Raum mit fremden Requisiten und Möbeln füllen ließ, die uns



Erster Lichttest im Studiobau

bewusst einengten oder vor unvorhergesehene Probleme stellte, deren Lösung das gewünschte Abenteuer bescherte.

Szenenbild

Mit Renate Schmaderer, der Szenenbildnerin, haben wir anhand eines Modells und Zeichnungen den Raum entwickelt. Mit kleinen Lampen und Modellfiguren konnten wir die Lichtbewegung vor dem Fenster simulieren und fotografieren. Zwar gibt es mittlerweile auch Computersimulationen für solche Zwecke, aber ein echtes Modell fühlt sich ganz anders an, man spürt plastische Strukturen und es wirkt lebendiger als eine glatte, perfekte Computersimulation.

Nachdem wir alle Entscheidungen für unser Gärtnererizimmer, in dem wir den ganzen Film drehen würden, getroffen hatten, wurde es spannend. Denn dann wurde der Raum in wenigen Wochen nach den Plänen aufgebaut, und es gab außer kleinen Korrekturen kein Zurück mehr. Ich konnte während der Bau-phase schon erste Tests im Studiobau drehen, was für weitere Entscheidungen, wie den genauen Farbton der Wände, wichtig war. Das alles ging fließend in die Probenwoche mit Schauspielern im Kostüm über, in der ich parallel weitere Tests gedreht habe, um den Look zu verfeinern.



Berufung des Hl. Matthäus, Caravaggio, Analyse der Lichtführung

Licht

Die Malerei des Barock und ihre Entdeckung des Lichts als Körpererfahrung spielt schon im Drehbuch eine große Rolle und auch für unseren Stil. Dabei war die barocke Malerei der wichtigste Richtungsweiser. Nach den ersten Gesprächen mit Edgar habe ich Bildbände und Gemälde studiert. Besonders bei Caravaggio findet man den großen Kontrast, der die Bilder zu wahren Lichtbildern mit magischer Wirkung macht.

Mich hat dabei besonders interessiert, wie der geniale Maler schon damals die Lichtrichtung und den Abfall in die Dunkelheit beherrschte. Der Anteil von Schwarz nimmt in seinen Bildern immer einen großen Raum ein.

Ein einziges, erhöhtes Fenster war in unserem Studiobau den ganzen Film hindurch unsere Hauptlichtquelle. Dabei war es mir wichtig, den Verlauf des Tages und unterschiedliche Wetterbedingungen durchzuspielen, um den Szenen ihre jeweilig eigene Zeit zu geben. Wir hatten deshalb verschiedene Lichtquellen vor dem Fenster, haben teilweise direkt, teilweise indirekt geleuchtet, je nach gedachter Wetterlage und Tageszeit. In manchen Situationen haben wir auch den Zeitablauf während der Einstellung eine Wolke vor die Sonne ziehen lassen oder den Weg der Sonne Zeitablauf beschleunigt dargestellt und die Lichtbewegung eines ganzen Tagesverlaufs in wenigen Minuten zusammengefasst. Das haben wir durch Dimmen, Verändern der Farbtemperatur und Bewegung unseres «Sonnen-Scheinwerfers» auf einem Kranarm realisiert. Die LED-Lampentechnik hat sich in den letzten Jahren rasant entwickelt. Die neuen LED-Scheinwerfer waren für unser Konzept durch ihre Leichtigkeit und besonders durch die Möglichkeit, ihre



*Die Gefangennahme Christi,
Caravaggio*



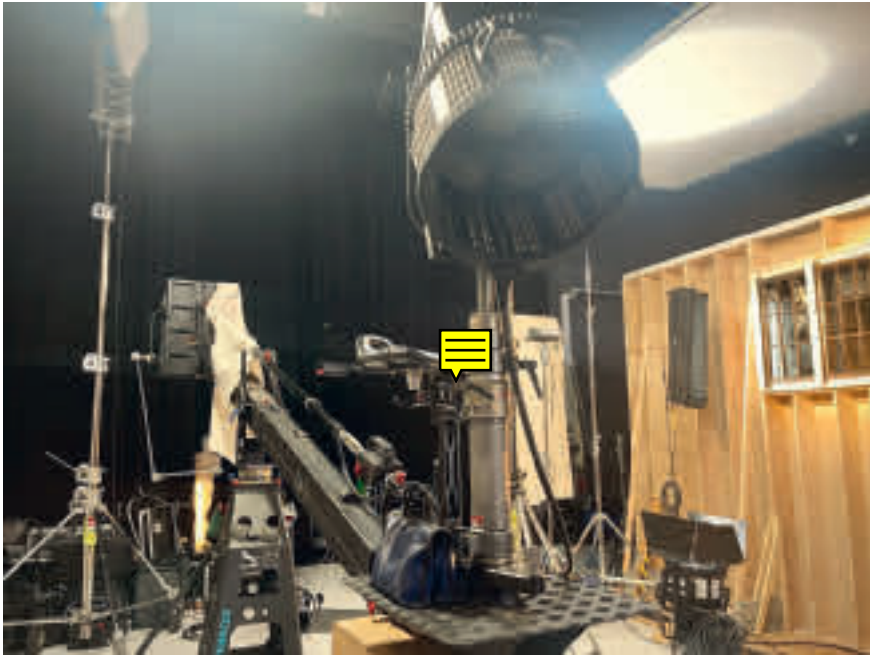
*Die Briefleserin am offenen
Fenster, Jan Vermeer*



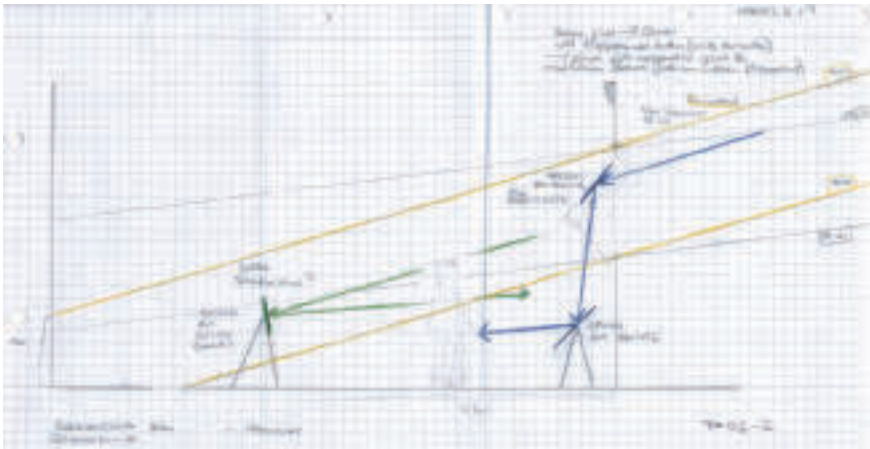
Lichtaufbau im Studio FGV Schmiedle, München



Lichtaufbau, Variation



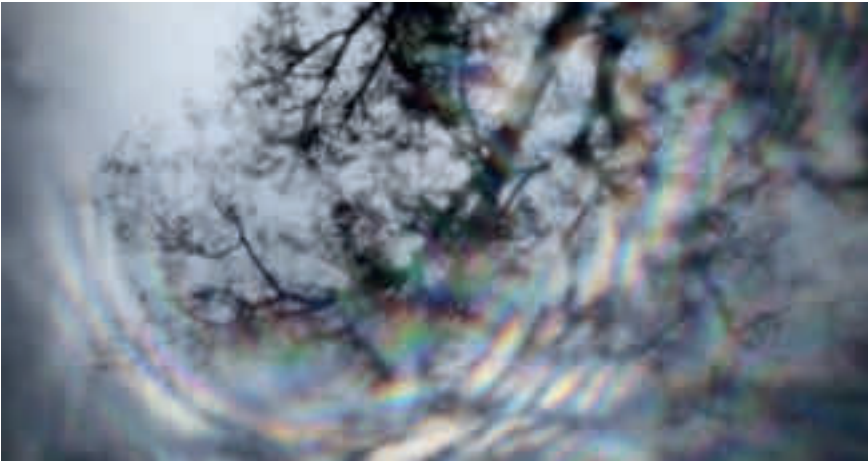
Lichtkran für die Sonnenbewegung



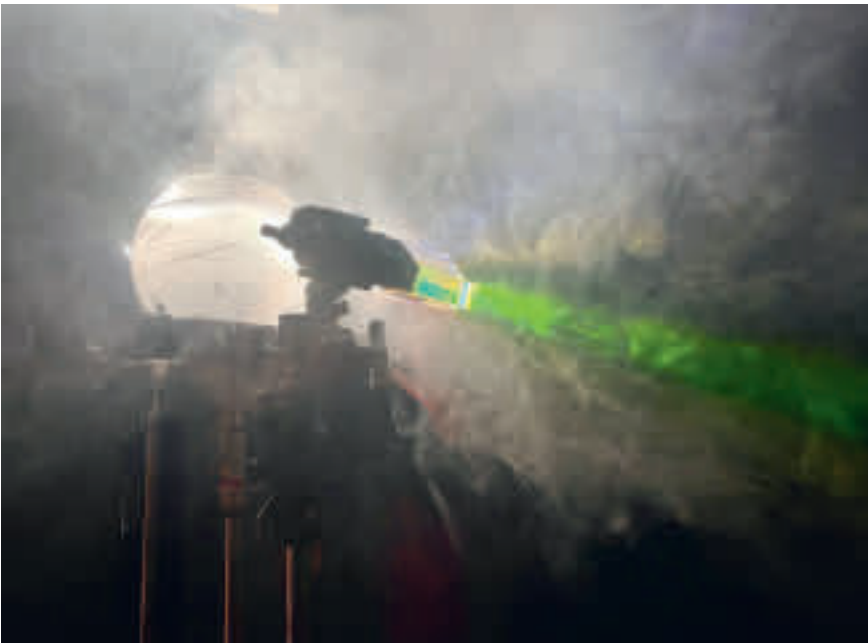
Skizze für Aaltjes Lichtexperiment mit Spiegeln

Farbtemperatur und Helligkeit präzise und graduell fließend fernzusteuern, die perfekte Technik.

Die Farben des Lichts in LEIBNIZ wollte ich im Verlauf der Geschichte und der Tageszeiten variieren, immer in einem Farbraum, der sich zwar wie in



«Laterna Magica»: Blick auf Bäume mit einer Lochoptik



Ein durch eine mit Wasser gefüllte Glaskugel und ein Prisma gelenkter Lichtstrahl

einem Gemälde, aber nicht unnatürlich anfühlt. Das erstreckte sich dann von wärmerem winterlich hartem Sonnenlicht über bedeckte Tage mit etwas kühlerem weichen Licht. Der dramatischen Anspannung und drückenden Traurigkeit, die sich subtil gegen Ende des Filmes steigern, gab ich eine leicht grün-

liche Aufhellung, ein Farbton, den ich in Gemälden von Vermeer gefunden habe.

Die Szenen, in denen Aaltje mit Licht für ihr Gemälde experimentiert, waren im Buch schon so gut beschrieben, dass ich ein genaues Bild vor Augen hatte. In diesen Szenen geht es unter der Oberfläche um das Filmmachen, so wie in vielen anderen Momente in LEIBNIZ. Für die Umsetzung der Spiegelszene, in der es auch um umhüllende Lichtführung geht, hatte ich mir eine fast mathematische Skizze im Maßstab unseres Baus angefertigt. Positionen und Winkel des Scheinwerfers und der Spiegel in Relation zum Fenster mussten so angeordnet sein, dass Aaltjes Lichtführung funktioniert.

Das Gärtnereizimmer für einen zufälligen Moment in eine Camera obscura zu verwandeln, fand ich schon beim ersten Lesen des Drehbuchs eine sehr schöne Idee. Dafür habe ich mit der Lochoptik eine Einstellung von Bäumen gegen die Sonne gedreht, die wir dann mit einem Videoprojektor auf die Schauspieler projiziert haben.

Im Verlauf der Besprechungen über die zahlreichen Requisiten, die teilweise wissenschaftliche Experimente andeuten, hatten wir noch zusätzliche Ideen für Lichteffekte. Ich hatte zum Beispiel mit einem Prisma experimentiert, welches das Licht in die Spektralfarben zerlegt. Auch Schusterkugeln waren ein schönes Lichtrequisit. Schusterkugeln wurden bei Handwerkern benutzt, um Kerzen- oder Sonnenlicht auf ihren Arbeitsplatz zu fokussieren. Es sind Glaskugeln, die mit Wasser befüllt als Sammellinse fungieren. In einem meiner Tests habe ich das Licht durch das Prisma und eine Schusterkugel, in der sich das Wasser leicht bewegt, geleitet. Dieser Test gefiel uns so gut, dass wir ihn in ein paar Szenen als magisch wundersam wirkenden Effekt eingebaut haben. Vielleicht sind das Momente, in denen Logik, Realität und Unerklärbares zusammenstoßen.

Kapitel 5

Von Edgar zu Edgar

Auszüge aus der E-Mail-Korrespondenz
zwischen Regisseur und Hauptdarsteller
Mai 2023 bis Oktober 2024

Wie Leibniz zu Selge wurde

Mit Edgar Selge erlebte ich einen leidenschaftlichen Partner bei der Suche nach der inneren Wahrheit des Films. Selge erkannte sofort, dass es nicht nur darum geht die Gedankenwelt des Leibniz darzustellen, sondern dass wir für den Film eine Gestalt zum Leben erwecken müssen, die längst in den Tiefen der Geistesgeschichte versunken und als Mensch nicht mehr sichtbar war. Letztlich standen wir vor der Aufgabe, den Menschen Leibniz zu erfinden. Was aber ist das Geheimnis des Lebendig-Seins, was macht eine Figur im Film zum Abbild einer lebenden Person? Und mehr noch: Was erweckt das Bildnis selbst zu Eigenleben, wie es bei Kunstwerken oft der Fall ist? Wie vermeiden wir ein abstraktes Zeitbild, dessen Fakten zwar stimmen, das aber den Menschen in noch weitere historische Ferne rückt, und letztlich nur bestätigt, dass er längst tot ist? Gerade bei einem Philosophen liegt die Gefahr nahe, seine Gedanken mit seinem Sein zu verwechseln. (Descartes Satz *cogito ergo sum* könnte in Umkehrung zu diesem falschen Gedanken verleiten.)

Edgar Selge ist nicht nur Schauspieler, sondern selbst ein hochtalentierter Autor, wie er mit seinem Roman *Hast du uns endlich gefunden* gezeigt hat. Es war diese Erfahrung als Autor, die dazu beitrug, die Titelfigur unseres Films mit Körper und Stimme zu erschaffen, aus Worten, aus Kleidung, aus Dingen und Raum. Nicht nur für mich, auch für seine Schauspielkollegen und das Team war Selge nach wenigen Drehtagen Leibniz-in-Person, oder besser gesagt, war Leibniz zu Selge geworden.

Die wunderbare Zusammenarbeit war auch das Ergebnis eines über Monate zwischen uns erfolgten schriftlichen Dialogs. Es entstand ein einmaliges Dokument in Form unseres E-Mail-Wechsels zwischen Mai 2023 und Oktober 2024, also beginnend lange vor Drehbeginn und endend während der letzten Drehtage.

Eine Auswahl dieser Mails zeigt, wie wir uns kennenlernen, wie wir eine gemeinsame Sprache finden und schließlich, wie der Film in unseren Köpfen Gestalt annimmt. Die meisten unserer Briefe schrieben wir uns spät in den Nächten, meist nach Mitternacht, gelegentlich im Morgengrauen nach schlaflosen Nächten. Ich denke, dass es nur selten vorkommt, dass sich Regisseur und Schauspieler auf eine vergleichbare Weise in die Tiefenschichten ihrer Erzählung eingraben. E. R.

*

16. Mai 2023

Lieber Edgar Reitz,

über Ihren freundlichen Brief mit der überraschenden Anfrage habe ich mich sehr gefreut und finde allein Ihre Idee der Besetzung mit mir in der Rolle als Gottfried Wilhelm Leibnitz als sehr ehrenvoll.

Natürlich treffe ich mich gerne mit Ihnen in München. Es leuchtet mir ein, dass Sie zuerst mit mir über Ihre Arbeitsweise und über Ihre Überlegungen zum Film und dieser Figur sprechen möchten, bevor Sie mir ein Drehbuch zukommen lassen. Das kann ich gut nachvollziehen.

Leider bin ich bis Ende Mai in Berlin angebunden, da ich als alleiniger Juror für den Alfred-Kerr-Preis alle Aufführungen, die hier zum Theatertreffen eingeladen sind, besichtigen muss. Am 31.05. könnte ich zurück nach München fahren und wir könnten uns in den darauffolgenden Tagen treffen. Am 05.06. habe ich wieder einen Termin in Berlin. Aber zwischen dem 1. und 4. Juni wären ja einige Tage zur Verfügung, wo Sie frei aussuchen können.

Im Prinzip bin ich zurzeit mit meinem zweiten Buch beschäftigt. Das ist eine Arbeit, die sich auch noch in das nächste Jahr hineinzieht. Aber sollten Sie wirklich diesen Film mit mir realisieren wollen, stehe ich Ihnen ganz zur Verfügung.

Wenn die von mir vorgeschlagenen Tage im Juni nicht passen, lassen Sie es mich wissen. Wir finden dann eine andere Möglichkeit. Sie können mich jederzeit anrufen.

Ich grüße Sie ganz herzlich, Ihr Edgar Selge

*

16.05.2023

Lieber Edgar Selge,

Ihr Brief stimmt mich froh und weckt meine Erzählfreude. Gut, dann sehen wir uns Anfang Juni in München! Bei mir gehen alle von Ihnen vorgeschlagenen Termine, auch, wenn Sie wollen, schon Donnerstag 1. Juni. In meinen derzeit fest eingespielten Tagesrhythmus passen Nachmittagstermine am besten, zum Beispiel 16:00 oder 17:00 Uhr bei mir zu Hause, bei schönem Wetter auf der Terrasse. Sie können frei wählen und mir einen Vorschlag machen.

Vielleicht haben wir bis zu unserem Treffen auch schon Besetzungsvorschläge für die weiteren Rollen, sodass wir uns bereits ein Bild von den Blicken der Spielpartner machen können. Ich freue mich auf unsere Begegnung und grüße herzlich,
Ihr Edgar Reitz

*

16.05.2023

Lieber Edgar Reitz, wie schön! Dann verabreden wir uns für Donnerstag, den 01. Juni, um 16 Uhr. Gestern Nacht habe ich versucht, ein bisschen über die Monadologie zu lesen – Im Internet, wo sonst?! – und bin im Bereich der Psychologie bei folgendem Satz hängen geblieben:

«Die Seelen handeln gemäß den Gesetzen der Zweckursachen durch Strebungen, Mittel und Ziele. Die Körper handeln gemäß den Wirkursachen oder der Bewegungen. Und die zwei Reiche, das der Wirkursachen und das der Zweckursachen, stehen miteinander in Harmonie.» Ohne die Begriffe, die Leibniz verwendet, im Entferntesten zu verstehen, gefällt mir die Gleichgerichtetheit von seelischen und körperlichen Vorgängen. Was Wunder – bei einem Schauspieler!

Auf bald und liebe Grüße

Ihr Edgar Selge

*

16.05.2023

Lieber Edgar Selge, da Sie schon angefangen haben, sich mit Leibniz zu beschäftigen, will ich Ihnen ein paar Gedanken schicken, die mein Interesse an der Figur des Leibniz bisher bestimmt haben. Was mich an ihm von Anfang an faszinierte, ist seine Vorstellung von der Beseeltheit aller Dinge. Obwohl ich die Terminologie der Monadentheorie auch nicht verstehe, spürte ich darin seine Sehnsucht nach Harmonie. Materie und Geist haben eine gemeinsame Quelle, die vollkommen mit sich selbst versöhnten kleinsten Einheiten, aus denen alles gemacht ist, die Monaden. Die Vorstellung, dass es den reinen Geist ebenso wenig gibt, wie den reinen Körper, gefiel mir schon in frühester Jugend, denn ich wusste als stolzes Handwerkerkind, dass die Kinder der Bildungsbürger, die meine Klassenkameraden waren, bei all ihrer Wortgewandtheit nichts bewegten, während ich in den Händen und «im Urin» spürte, welche Wege zu den Lösungen führen.

Leibniz ist ein Harmoniesucher. Seine Gottesbeweise in der Theodizee sind Umkehrungen des Horror Vacui. Man muss sich einmal klar machen, wie die Welt des 17. Jahrhunderts aussah: Endloser Krieg, Seuchen, himmelschreiende Ungerechtigkeit der Obrigkeit, Korruption und religiöse Verblendung, Tod und Leid und Unwissenheit überall ... Leibniz schafft sich ein Gottesbild, das die Welt wieder in Ordnung bringen

soll. Wenn es einen Gott gibt, kann er nur das weiseste, gerechteste, liebevollste, alle Widersprüche übergreifende Allmachtwesen sein. Und dieser endlos gütige Gott schenkt dem Menschen die absolute Freiheit, zu glauben und zu tun oder zu lassen, was er will. Leibniz' Gott schenkt uns diese Freiheit wohlwissend, dass er damit die Hölle auf Erden als menschengemachten Schrecken möglich macht. Leibniz hat den neuen Gott der Aufklärung erfunden, einen Gott, der sich selbst schachmatt gesetzt hat und ins Weltgeschehen nicht mehr eingreifen kann: «Die beste aller möglichen Welten» die Leibniz konstatiert, ist nichts anderes als Gottes Kapitulation. Wo bleibt da die Harmonie, nach der Herr Leibniz sich so sehr sehnt in der kaputten Welt? Sie bleibt allein als Aufgabe am Menschen hängen. Mit anderen Worten: Wir müssen die zerstörte Welt allein wieder in Ordnung bringen, da hilft uns kein Gott und kein Teufel. Und die Mathematik? Ist sie wirklich die Sprache Gottes, wie Leibniz offenbar annimmt? Aus ihren ehernen Gesetzen der reinen Logik könnte man wirklich denken, dass Gott «rechnet», denn die Mathematik kennt, wie er, keine Irrtümer. Aber ist die Mathematik nicht reiner Geist, also etwas ohne Monaden, ohne Körper und Seele? Also wäre die ganze Mathematik ein Irrtum, wenn sie nicht tatsächlich die Sprache Gottes wäre. Mit seinen genialen Beiträgen zur Mathematik, mit dem Kalkulus, der Rechenmaschine und dem binären Zahlensystem hat Leibniz tatsächlich in das praktische Geschehen der Computer-Welt eingegriffen.

Eigentlich hätte Leibniz Künstler werden müssen, zum Beispiel Musiker, Komponist, denn die in der Monadenlehre geforderte Einheit von Körper und Seele gibt es, wenn überhaupt, in den Künsten, und es gibt von ihm sogar eine Definition der Musik, die nahe an die künstlerische Wahrheit reicht.

MUSICA EST EXERCITIUM ARITHMETICUM OCCULTUM NESCIENTIS SE NUMERARE ANIMI^{**}.

In einigen seiner Tätigkeiten, zum Beispiel beim Gartenbau in Herrenhausen, aber auch im Harzer Bergbau, wo er seine «Windkunst», ein vertikal laufendes Windrad erfand oder bei seinen Gedankenexperimenten mit einem Unterseeboot oder seinen Plänen für ein Teatrum Artis et Naturae war er schon nahe an der Herstellung von Kunstwerken. Schließlich war es aber die Mathematik, die ihn daran hinderte, ein wirklicher Künstler zu werden.

Ebenso wie ihn die Mathematik dazu führte, Gottes Existenz beweisen zu wollen, statt einfach an ihn zu glauben, wie es zu seiner Zeit alle Welt tat, hat er auch die Künste mathematisch beweisen wollen. Übrig blieb die Sehnsucht nach Ausgleich und Harmonie, die ihn dazu führte, die zerstrittenen Konfessionen zu versöhnen und die mächtigen Fürsten vor ein Friedensgericht zu stellen. Leibniz gilt als ein bewundernswerter Universalgeist, doch zugleich ist er ein «Loser» vor dem Herrn. Nichts ist ihm, dem ewigen Projektemacher und Ideenüberfluter wirklich gelungen. Außer der Theo-

^{**} Übersetzung des lateinischen Zitates: Musik ist eine verborgene arithmetische Tätigkeit der Seele, die sich nicht bewusst ist, dass sie rechnet.»

dizee wurde keines seiner Bücher gedruckt. Alle seine Pläne in Politik, Wissenschaften und Karriere sind gescheitert. Leibniz ist eine tragische Figur ohne tragisches Ende, denn auch davor bewahrte ihn sein Verlangen nach Harmonie. Heute ist er einer der bekanntesten Namen der europäischen Geistesgeschichte. Doch worauf beruht sein Ruhm? Wenn man danach fragt, weiß eigentlich niemand, wer Leibniz war.

Was bleibt? Der Gedanke von der Beseeltheit aller Dinge, der Pflanzen, Tiere, Menschen, aber auch der Steine, der Häuser, der Berge und sogar der Viren ist ein Trost in Anbetracht der himmelschreienden Disharmonie der Welt.

Herzliche Grüße

Ihr Edgar Reitz

*

17.05.2023

Wunderbar, lieber Herr Reitz!

Was für ein schöner Text von Ihnen über die Texte von Leibniz und über die Fragen, die Sie an sein Leben haben! Was für ein schöner Entwurf über das Scheitern eines großen Denkers. Ich sage nichts dazu, weil ich das, so wie Sie es schreiben, erst mal auf mich wirken lassen möchte.

Es muss in meinen gedrängten Alltag, der mich gerade mit grundsätzlichen Fragen über das Theater konfrontiert, eindringen.

Das braucht Zeit. Ich melde mich wieder.

Wir wissen, wann wir uns sehen.

Ihr Edgar Selge

*

29.05.2023

Lieber Herr Selge,

das Drehbuch und mein Enthusiasmus für Leibniz warten auf Sie.

Mit lieben Grüßen,

Ihr Edgar Reitz

*

10.06.2023

Lieber Herr Reitz,

Die Bücher habe ich bestellt, allerdings ist Hirsch's Biografie vergriffen. Es gibt nur ein einziges antiquarisches Exemplar, und das liegt ausgerechnet in Amsterdam! Ich habe beim Beck-Verlag nachgefragt, ob die mir aushelfen können, und warte noch auf Antwort. Notfalls muss ich mir den Band bei Ihnen ausleihen.

Sie beide werden ja vermutlich zum Bayrischen Filmpreis gehen, um Frau von Trotta und Barbara Sukowa zu treffen. Deshalb überlegen Franziska und ich ebenfalls, ob wir die Veranstaltung besuchen. Unter normalen Umständen machen wir das nicht mehr. Der Small Talk und das Absolvieren der Wünsche der Fotografen strengt nur an und führt zu nichts.

Ich freue mich, dass die Produktionssitzungen gut verlaufen sind, und wünsche Ihnen für die Förderungen viel Glück. Wenn ich mit der Biografie mal angefangen habe und dann auch das Drehbuch wieder lese, werde ich bestimmt Fragen haben und mich melden.

Ihnen und Salome Kammer ganz herzliche Grüße!

Ihr Edgar Selge

*

10.06.2023

Lieber Herr Selge,

ich möchte Sie kurz über den Stand der Dinge informieren, damit Sie nicht den Eindruck bekommen, dass sich Leibniz nur in den Köpfen abspielt. Es gab gestern eine erste große Produktionssitzung mit Ingo Fliess und den Mitarbeitern der «if ... Productions Film GmbH». Dabei wurden die Verantwortungsbereiche definiert und Pläne für die kommenden Wochen ausgearbeitet. Ich bin mit den Ergebnissen sehr zufrieden und habe das Gefühl, dass unser Projekt sich bei der Firma von Fliess in guten Händen befindet. Es ist ja das erste Mal, dass ich nicht selber der Produzent bin wie in all meinen Jahren des Filmemachens. Für einen 91-jährigen Regisseur ist es auch die richtige Entscheidung. Was mir bei der gestrigen Sitzung besondere Freude machte, ist, dass ich in der neuen Konstellation von lauter jungen Leuten umgeben bin. Ich bin sicher, dass die Frische und Energie des jungen Drehteam auch Ihnen Freude machen wird.

Ingo Fliess wird sich in den nächsten Tagen mit Ihrer Agentur in Verbindung setzen und sich dann auch Ihnen persönlich vorstellen.

Ihr Edgar Reitz

*

10.06.2023

Lieber Herr Selge,

danke für Ihre rasche Antwort. Was Barbara Sukowa angeht, muss ich eine wichtige Korrektur weitergeben: Sie erhält den besagten Ehrenpreis nicht beim «Bayerischen Filmpreis», sondern zur Eröffnung des Münchener Filmfestes am 23. Juni. Die Laudatio hält Margarethe von Trotta. Das Ganze findet im Neuen HP8 Kulturzentrum statt. Ich habe Margarethe gebeten, mich mit Sukowa in dieser Zeit irgendwie bekannt zu machen. Mal sehen, ob daraus etwas wird. Auch Salome und ich sind keine Party-

gänger und werden wohl weder die eine noch die andere dieser Veranstaltungen besuchen, da sie so gut wie nie Raum für ernste Gespräche bieten. Wenn ich Näheres weiß und besonders, wenn sich eine Gelegenheit zu einem Treffen mit Sukowa in kleinerem Kreis bietet, werde ich mich bei Ihnen melden.

Die Leibniz-Biografie von Hirsch liegt übrigens für Sie jederzeit bereit.

Ihr Edgar Reitz

*

12.06.2023

Lieber Herr Selge,

es gibt eine Gesamtdarstellung von LEIBNIZ' PHILOSOPHIE von Hans Poser, erschienen 2016 im Felix Meiner- Verlag, Hamburg. Das ist ein hochgelehrtes Buch, das wegen des Philosophen-Jargons streckenweise schwer zu lesen ist, aber dennoch die Lust am Denken gut vermittelt, die für unseren Protagonisten so typisch ist. Aus diesem Buch, das ich seit unserem letzten Gespräch wieder auf dem Nachttischlein liegen habe, sende ich Ihnen hier die Seite 198 mit einem Zitat, das vielleicht eine Inspirationsquelle für die Darstellung werden kann. Ich stelle mir vor, dass Leibniz derartige Wollust beim Extemporieren seiner Gedanken zeigte, dass er regelrecht «ansteckend» wurde und die Gemüter der geistig unterforderten Damen des Adels süchtig auf (barocke) Denkabenteuer machte. Seine Denkfriede ist unwiderstehlich. Damit könnte uns der Typ doch ans Herz wachsen, oder?

Ihr Edgar R.

*

14.06.2023

Lieber Herr Reitz,

Vielen Dank für Ihre anregende Mail. Ich stimme ganz und gar zu, dass es genau dieser Impuls ist, der den Film ausmachen wird: die Lust am Denken zu vermitteln und zur Basis der Kommunikation zwischen allen Figuren zu machen. Eine Droge, wie Adrenalin oder was auch immer – so sollte die Lust am Denken sich vermitteln.

Die 2. Seite, die sie mir aus dem Buch fotokopiert haben, ist leider abgeschnitten, und ich habe noch nicht genug Kenntnisse von Leibniz, um mir die fehlenden Worte zu ergänzen. Ich werde mir den Band aus dem Meiner – Verlag bestellen.

Die entscheidenden Anregungen kommen bis jetzt aus dem Drehbuch selbst.

Liebe Grüße,

Ihr Edgar Selge

*

22.06.2023

Lieber Herr Reitz, ich habe heute Morgen noch einmal die beiden Leibniz-Zitate gelesen, die Sie mir aus dem Buch von Herrn Poser fotokopiert haben – der Sinn geht mir erst allmählich auf, obwohl es doch eigentlich nicht schwer zu verstehen ist.

Dass die Glückseligkeit überhaupt ein Ziel des Denkens ist und dass uns der Verstand dorthin führen kann, ist ein Aspekt, der unserer Zeit ganz und gar abhandengekommen ist. Wir sind gewohnt, jede Erkenntnis als ein Mittel zu betrachten, das Probleme «aus der Welt schafft», «beseitigt» und zu neuen, weiteren Erkenntnissen und Problemstellungen führt.

Dass es eine Rückbezüglichkeit der Erkenntnis für unser Wohlbefinden gibt, halten wir für etwas, das wir vernachlässigen können, als sei es unmoralisch, unser Wohlbefinden und Glück überhaupt ins Zentrum zu stellen. Wir wollen «die Welt retten», aber dass es dabei um «eine Freude geht, welche der Mensch sich allzeit selber machen kann», haben wir vergessen, und dass «der Nutzen auch nach diesem Leben bei der Seele bleibt», sowieso.

In diesem Sinn wünsche ich Ihnen beiden einen schönen Donnerstag.

Ihr Edgar Selge

*

07.07.2023

Lieber Herr Reitz,

gerade habe ich Ihre Rede vom April dieses Jahres, *Strukturwandel Kino*, gelesen.

Mein Neffe Titus Selge (Regisseur von *UNTERWERFUNG*) hat mir davon erzählt.

Er war sehr beeindruckt und hat mir den Text geschickt.

Ich finde vor allem die Ausgangspunkte Ihrer Überlegungen sehr erhellend: die Veränderung von privatem und öffentlichem Raum, der private Raum als Schlachtfeld der Medien, der öffentliche Raum im Konzert/Kino/Theater/Sport als Möglichkeit, offline zu sein. In der Konsequenz fordern Sie vom Kino das, was das Theater als Stadttheater für das Leben einer städtischen Gemeinschaft leisten soll: Live – Erlebnis und Forum öffentlicher Auseinandersetzung. Ihre Thesen zu einem Kino der Zukunft kann ich absolut nachvollziehen.

Mir ist an Ihrer Rede klar geworden, wie sehr das Internet und seine Plattformen dazu dienen, uns über die Schwierigkeiten der öffentlichen Auseinandersetzungen weg zu schwindeln. Dass jeder Mensch lernen muss, aus dem Schutz des privaten Raums hervorzutreten und sich öffentlich zu positionieren und sich damit angreifbar zu machen, ist eine existenzielle Herausforderung, die zunehmend schwerer wird. Wir erfahren das am Niedergang unserer Debattenkultur.

Wer anonym seinen Dampf im Netz ablassen kann, ist eben nur scheinbar befriedigt und hat die Auseinandersetzung geschwänzt und überspringt einen wesentlichen Teil des Erwachsenwerdens. -

So viel darüber für heute. Das Thema werden wir sicher fortsetzen.

Ich schreibe Ihnen aus Berlin, wo ich vierzehn Tage aus verschiedenen Gründen festgehalten werde...

Ingo Fliess habe ich inzwischen getroffen. Das war eine sehr sympathische und informative Begegnung!

Zu dem Film mit Barbara Sukowa und der anschließenden Preisverleihung konnte ich leider nicht kommen, da ich kurzfristig an den Bodensee zu meinen Schwiegereltern musste.

Ich bin sehr gespannt, wie sich die Besetzung weiter gestaltet.

Edgar Selge

*

10.07.2023

Lieber Herr Selge,

seit einigen Tagen sehe ich mich umlagert von Wahrsagern, sogenannten Förderern und Produktionsstrategen, die diese oder jene Drehbuchänderung und «emotionale Aufladung der Figuren» anraten, um die Kommissionen, denen unser Projekt demnächst vorgelegt wird, für Leibniz zu gewinnen. Ohne dramaturgische Kompromisse und ohne «Instrumentalisierung der Figuren» für eine «wirkmächtige» Handlung sei in unseren Förderungssystemen keine Zustimmung zu erlangen, zumal die Branche bildungsfern und philosophischen Gedanken gegenüber eher voreingenommen sei. Ich wehre mich mit allen Kräften gegen diese Behauptungen und sehe in ihnen nichts anderes als versuchte Übergriffe der Mainstream-Mentalität. Ich bin dabei, ein Regiebuch zu schreiben, mit dem ich meinen Trotz befriedige. Ich will einfach mit meinen 91 Jahren und nach über 60 Jahren aktiver Filmarbeit nicht von diesen Ängsten und dem vorseilenden Gehorsam der Branche infiziert werden. Je größer die Bedenken der Geldbeschaffer werden, umso konsequenter kämpfe ich dafür, das Leibniz-Porträt zu einem Bekenntnis für eine konsequent persönliche Arbeitsweise zu machen. Das ist gerade meine Stimmung.

Der Sommer mit all diesen Einreichterminen und Förderanträgen wird nicht leicht werden. Ich hoffe, dabei sehr auf Rückendeckung und Interpretationshilfen durch meine unmittelbaren Mitarbeiter (Kamera und Kostümausstattung) aber auch durch Sie, möglicherweise. Darüber würde ich gern irgendwann mit Ihnen sprechen.

Im Übrigen bedanke ich mich sehr für Ihren letzten Brief, in dem Sie zu meinen Frankfurter Thesen Stellung nehmen. Wie schön wäre es doch, wenn herauskäme, dass die Kunst und ihre Wahrheit nicht von der Person getrennt werden können.

Ihr Edgar Reitz

*

11.07.23

Lieber Herr Reitz,

Sie sprechen von der «emotionalen Aufladung der Figuren», der Skepsis gegenüber «philosophischen Gedanken». Ich versuche einmal, schnell und unvorbereitet darauf zu antworten, damit nicht wieder so eine lange Pause zwischen unseren Mails entsteht:

Was die Figur von Leibniz betrifft, muss ich sagen, dass ich eine starke emotionale Grundstimmung spüre, die ich mir vielleicht eher einbilde, aber die ich von Anfang an mitgelesen habe. Das Porträt, dessen Zustandekommen das äußere Zentrum der Filmhandlung ist, ist nicht nur ein Zeichen der Verehrung, sondern m. E. ein Symbol der Liebe und Unerreichbarkeit zwischen zwei Liebenden. Deshalb will Leibniz, banal ausgedrückt, «gut rüberkommen», er würde sagen: «richtig» rüberkommen, und um seine verständliche Sorge und seine Eitelkeit zu verdecken, macht er daraus ein philosophisches Problem: «was eigentlich ein Bild ist». Eine solche Verkettung zwischen Persönlichem und Beruflichem ist für ihn normal – denke ich mir. Leibniz ist in einer Weise von sich selbst besessen, dass Eitelkeit ein viel zu zaghafter, bürgerlicher Begriff wäre, um die Dynamik seines philosophischen Solipsismus zu kennzeichnen. Er ist die Sonne in seinem eigenen System, so wie es bei vielen großen Denkern und Künstlern der Fall ist. Und er muss philosophieren, um zu fühlen, dass er da ist. Wenn er nicht denken (Sehen!) kann, existiert er nicht.

(Das kann man in der Schlusszene sehr gut zeigen.)

Überhaupt: Alles, was ich gerade hier sage, darf nicht ausgesprochen werden, aber es bestimmt die Grundenergie.

Ich gehe davon aus, dass die Frauen ihn durchschauen. Also nicht nur bewundern, sondern seine menschlichen Grenzen sehr deutlich erkennen.

Es könnte sein, dass die beiden Schauspielerinnen noch Material brauchen, um das zu zeigen. Es wäre nicht gut für den Film, wenn die andern Figuren diesen Denker kritikal anheimmeln. Da braucht es sicher Gegen-Energien, auch von Aaltje und Cantor.

Wie gesagt: Ich bin mit meinem Material ganz und gar zufrieden. Es braucht aber selbstbewusste Frauen, um diesen Extrem-Geist in Balance zu bringen, und ich bin gespannt, wie die drei Schauspielerinnen aus ihrer eigenen Perspektive diese Geschichte erzählen. Sie können sich kaum darauf beschränken, einem großen Mann bewundernd beim Philosophieren zuzuhören.

In der letzten Mail habe ich Leibniz' Freude an der Erkenntnis als metaphysisches Ziel bezeichnet. Wir wollen «die Welt retten», aber dass es dabei um «eine Freude geht, welche der Mensch sich allzeit selber machen kann», haben wir vergessen, und dass «der Nutzen auch nach diesem Leben bei der Seele bleibet», sowieso.

Das wäre für mich ein Baustein, warum dieser Film jetzt sein muss und was er uns erzählt. Dass es ein Spannungsgefüge braucht, in welchem Leibniz durchaus auch als ein Bedürftiger erscheint, der auf seine Partnerinnen angewiesen ist, scheint mir wichtig. Es ist nicht selbstverständlich, dass sie ihn wirklich ernst nehmen. Sie leisten damit etwas, was heute wie damals selten ist, nämlich Verbindlichkeit.

Das wäre ein zweiter Baustein.

Sophie Charlottes Frage nach der Unsterblichkeit der Seele berührt das Thema der Verbindlichkeit am stärksten.

Ich vermute, dass Verbindlichkeit für einen ernsthaften Denker existenziell ist. Sartre und Camus durften das zu ihrer Zeit durchaus positiv erfahren, aber die meisten Philosophen sind immer nur einer oder eine unter vielen Angeboten.

Interessant und nicht beantwortet ist für mich die Frage nach den Machtverhältnissen, so wie sie sich in diesem Drehbuch zeigen. Die Macht scheint bei den Frauen zu liegen. Diese Abhängigkeit, der Leibniz ausgesetzt ist, scheint mir wichtig zu sein. Ihm wird erlaubt, sich gedanklich zu spreizen, und er sollte ein Bewusstsein dafür haben. Oder?

Lieber Herr Reitz, so viel für heute, und auf die Schnelle, damit Sie Antwort haben.

Ich bin selber noch ganz am Anfang in meinem Verständnis für das Drehbuch, und auch meine Lektüre der Leibniz-Biografien ist noch nicht weit gediehen.

Wenn die Besetzung klar ist, wäre ein offenes, gemeinsames Gespräch mit allen über das Anliegen dieses Films gut, ein Gespräch zwischen Ihnen, den Schauspielerinnen und Schauspielern.

ich grüße Sie ganz herzlich,

Ihr Edgar Selge

P.S.: Zum Thema «emotionale Aufladung» fällt mir gerade noch etwas ein, das ich gerne erwähnen möchte: Die Dialogführung aus der Perspektive von Leibniz zeigt einen Menschen, der keinen Stillstand kennt, dessen Geist buchstäblich ständig in Bewegung ist. Es gibt kaum einen einzigen Satz im Raum dieser Filmgeschichte, den Leibniz nicht unwidersprochen lässt. Das heißt, er widerspricht immer und jedem. Er kann nicht anders, als seinen Geist in Bewegung zu halten, auf eine Art, die manchmal spitzfindig erscheint, aber vor allem sein Verhältnis zur Sprache kennzeichnet. Er ist existenziell auf die Mathematik angewiesen, auf ein System, das aus der Null und der Eins besteht, weil er in der Sprache keine Ruhe findet. Sie ist viel zu ungenau. Das ist sicher auch sein Problem mit der Kunst: Die Kunst braucht bei aller Genauigkeit das Moment der Unschärfe. Sonst kann sie nicht wirken.

Das würde ich mal als These so stehen lassen, um Leibniz als Phänomen besser verstehen zu können.

Seine Notwendigkeit, sich geistig mit jeder Bemerkung zu bewegen, vom Vorherigen weg zu etwas Neuem, macht aus ihm als Person eine Art Musik – metaphorisch gesprochen. Was das für die andern bedeutet, ist mir noch nicht klar.

Es wäre aber sehr interessant, es zu wissen, wenn klar ist, wer die anderen Schauspielerinnen und Schauspieler sind.

(Ich merke an meiner eigenen Ausdrucksweise, dass ich vom Bazillus der Unruhe, den Leibniz in sich trägt, schnell infiziert werde.)

Liebe Grüße, Ihr ES

*

17.11.2023

Lieber Herr Selge, in den nächsten 10 Tagen erwarten wir die Entscheidungen über unsere Förderanträge. Im positiven Fall (und wer will daran zweifeln!), bedeutet das, schon bald mit vielen Aktivitäten loszulegen, wie Anfertigen von Modellen für unseren Hauptschauplatz als Studiobau, erste Kostümentwürfe und Proben, Versuche mit Perücken und Maske. An erster Stelle stehen die Besetzungen der Rollen von Aaltje und Cantor. Zurzeit bin ich mit Aenne Schwarz im Gespräch, die ich als Schauspielerin sehr schätze, die allerdings ihre Stärke darin hat, die unbetonten Noten zu spielen. Das passt nicht ganz zu der harten Schule, die man hinter der kämpferischen Aaltje vermutet.

Ihr Edgar Reitz

*

18.11.23

Lieber Herr Reitz,

vielen Dank für Ihre Nachricht, die ich gestern gelesen habe. Ich bin gerade zurück aus Luxemburg, wo der letzte Teil von MARIANENGRABEN gedreht wurde. Ich bin jetzt sozusagen fertig und abgedreht, lasse den letzten Film hinter mir und wende mich gerne LEIBNIZ zu.

Also: Aenne Schwarz kenne ich gut, in unserer langjährigen Aufführung vom *Zerbrochenen Krug* von Kleist war sie über ein Jahr das Evchen, ich schätze sie sehr, Franziska und ich haben sie im Mai dieses Jahres beim Theatertreffen in der grandiosen Aufführung vom *Sommernachtstraum* aus Basel gesehen und auch gesprochen.

Ich denke, sie ist eine kluge Schauspielerin, die sich die emanzipatorische Kraft, die in der Figur von Aaltje liegt, durchaus erarbeiten kann.

Jetzt wünsche ich Ihnen alles Gute, vor allem gute Nerven für die spannenden Entscheidungen, die nächste Woche bei den Förderungen anstehen.

Ich grüße Sie beide ganz herzlich und freue mich sehr aufs Wiedersehen.

Ihr Edgar Selge

*

28.11.23

Lieber Edgar Reitz,

zweimal habe ich in der neuen Fassung des Drehbuchs die neuerzählte Anfangsszene mit Delalandre gelesen und finde sie hervorragend. Der Hofmaler ist eine souveräne Figur geworden und sein Nicht-Begreifen von Leibniz Einwänden und Fragen führt bei ihm zu einer echten künstlerischen Verzweiflung. Das ist eine großartige Eröffnung für den Film und ich freue mich sehr darauf.

Weiter bin ich leider noch nicht gekommen, aber ich melde mich in den nächsten Tagen wieder zurück. E. S.

P.S.: Das ist meine Lieblingsstelle im neuen Dialog:
Ihr seid das Gewicht an den Füßen der Engel!
Das werdet Ihr widerrufen, wenn es einst so weit ist!

*

01.12.2023

Lieber Edgar Selge,

der Kampf um die Finanzierung unseres Films macht Fortschritte. Nach der Bayerischen Filmförderung und der Nordmedia hat nun auch das BKM zugesagt. Alle sind voller Lob und Begeisterung für unser Projekt, was sie aber nicht daran hindert, Kürzungen des Budgets vorzunehmen. Dennoch sind wir jetzt überzeugt, dass wir den Film tatsächlich drehen werden. Ich habe Ingo gebeten, noch vor Weihnachten den Drehbeginn festzulegen und mit den Schauspielern die Verträge abzuschließen. [...]

Wir können gleichzeitig weiter an Ihrem Kostüm arbeiten und – endlich wieder miteinander philosophieren.

Ich grüße Sie von ganzem Herzen,

Ihr Edgar Reitz

*

03.12.2023

Lieber Herr Selge,

Was mich sprachlos macht nach dem Anschlag der Hamas? Mein erster Reflex ist, zu fragen, was läuft hier schief? Wie ist es dazu gekommen, dass immer mehr Menschen zu solchen Taten wie die Massaker vom 7. Oktober fähig sind, wie sie ihr Handeln rechtfertigen, gemeinsam planen und durchführen? Die Antwort auf diese Fragen erscheint mir wichtiger als alle anderen aktuellen Fragen in der Politik und der Gesellschaft. Wir müssen endlich herausfinden, wie ein Mensch zu einem derart monströsen Teufel werden kann wie diese Hamas-Terroristen. Es fällt auf, dass die Täter meist junge Männer im Rausch ideologischer Verblendung sind, die fähig werden, blindlings grausige Morde zu begehen. Immer wieder sehen wir diese jungen Männer, die ihre Taten gemeinschaftlich, als Gruppe planen und begehen.

Was haben Nazi-Verbände wie SS, SA, Wehrmacht, Taliban, IS, RAF, Mafia oder die vielen historischen Verbrechergemeinschaften gemeinsam? Es muss eine gefährliche Kraft in der menschlichen Natur geben, die sich wie eine Infektion in den Hirnen von Gruppenmitgliedern bildet. Wie kommt es zur Verbindung von jugendlichem Idealismus mit Vernichtungsfantasien und Bluttausch? Was kann eine demokratische Gesellschaft tun, um das Entstehen von derartigen kollektiven Verrohungen zu verhindern? Ich ahne, dass hier eine große Forschungsaufgabe im Raum steht und eine gewaltige Aufgabe an Bildungsvermittlung und Erziehung der Menschen zur Demokratie, zum

Respekt, zur Sensibilität. Und da spielen die Künste mit Sicherheit eine große Rolle! Wir Kulturschaffenden sind das unverzichtbare Personal. Wer sonst?

Die Dummheit im Verbund mit der Habgier ist ohnehin dabei, den Planeten unbewohnbar zu machen. Auch bei der Verwahrlosung der Erde spielt die Verblendung der Hirne mit Fanatismus eine Hauptrolle. Jede Idiotie sucht ihre ideologische Rechtfertigung und findet sie im Zugehörigkeitsgefühl. Alle Schrecklichkeiten treten in Gemeinschaften auf: Hass, Rassismus, Antisemitismus, Krieg. Ja, wir sehen, dass die Untaten mit dem gemeinsamen Schweigen anfangen, das Sie in Ihrem schönen SZ-Artikel beklagen. Alle Terrorgruppen, zu denen nicht selten auch das Militär gehört, suchen nach einer religiösen, ideologischen oder legalen Rechtfertigung. Alle Täter wollen als «die Guten» gelten! Das ist das eigentliche Täuschungssystem! Wie wir sehen, kann «das Gute» so verderben, dass es zum Mordinstrument wird. Es fängt an den besten Stellen des Menschseins an, giftig zu werden, in den Familien, den Freundeskreisen, den Religionen den Firmen, den Jugendgruppen. Was ist ein Terrorist? Wo fängt er an, in welchem Alter, in welchem Milieu? Das müssen wir unbedingt herausfinden, um seinen Werdegang aufzuhalten. Ich vermute, dass es virulent gefährliche Moral- und Glaubensinhalte gibt, die die Täter hervorbringen und sich auf andere Ideale, wie die Meinungsfreiheit berufen. Das Gift blindwütiger Gedanken wie Hass, Arroganz, Verachtung wirkt wie ein elementarer Instinkt und zwingt die Infizierten zum mörderischen Angriff. Aber wie man die falschen Gedanken in einem demokratischen Bildungssystem erkennen, umformen und rechtzeitig unschädlich machen kann, ist völlig unbekannt. Leider scheitert auch die Gesetzgebung an diesem Problem. Verbote und Krieg sind keine Lösungen, denn sie stärken den Gruppenzusammenhalt der Täter. Das Menschheitsprojekt Aufklärung droht fast 400 Jahre nach dem 30 Jahre dauernden grausamen Morden im Namen der Religion, endgültig zu scheitern. Leibniz stand vor dem gleichen Problem, das uns heute erdrückt.

Es wird immer dieses verlegene «Ja-Aber» geben, das Sie anklagen, solange wir nicht verstehen, wie der kollektive Hass entsteht und was man tun muss, um ihn zu verhindern. Wir leiden an schrecklicher Unwissenheit und an mangelnder Bildung und Verzagtheit. Eine neue Brüderlichkeit in die Herzen zu pflanzen wäre die Aufgabe Nr. 1 in dieser kollabierenden Welt.

Ich grüße Sie von ganzem Herzen,
Ihr Edgar Reitz

*

05.12.2023

Lieber Herr Reitz,
vielen Dank für Ihr leidenschaftliches Plädoyer gegen die Saint Justs dieser Welt. («Es scheint in dieser Versammlung einige empfindliche Ohren zu geben, die das Wort Blut nicht wohl vertragen können ...»)

Ich habe diese berühmte Büchner-Rolle aus *Dantons Tod* in München an den Kammer-spielen gespielt, und ich weiß auch aus meiner eigenen Studentenzeit und überhaupt aus meiner ureigenen Erfahrung, dass man als junger Mensch glaubt, die Welt ver-ändern zu können, wenn man nur brutal und entschieden genug vorgeht.

Was mich selbst zurückgehalten hat, ein RAF – Mitglied zu werden, hat sicher auch mit der Kunst zu tun, mit dem Wissen oder der Ahnung, dass Schönheit einen kompli-zierten inneren Aufbau hat, der mit Radikallösungen nicht zu herzustellen ist, sondern der auch Demut erfordert und Bescheidenheit, Vorsicht und Geduld.

Ich habe Glück gehabt, auf die richtigen Menschen zu treffen, wie zum Beispiel auf Martin Walser.

Es gibt immer einen Grund, Ungerechtigkeit in der Welt in einem Ausmaß wahrzu-nehmen, dass man bereit ist, sich zu radikalisisieren.

In den letzten Wochen habe ich ein Interview mit jungen Iranern gesehen, die darum gebettelt haben, in einem Krieg gegen Israel sterben zu dürfen. Das waren unglaubliche, beinahe märchenhafte Momente, zu sehen, wie diese Menschen sich danach gesehnt haben, wenigstens e i n e n Juden in ihrem Leben umbringen zu dürfen.

Dass die Geschichte sich wiederholen kann, gerade wenn «Geschichte» als Schulfach so nebensächlich behandelt wird, ist eine bedrückende Aussicht.

In diesem Zusammenhang ist die Erklärung von Leibniz über die beste mögliche Welt eine echte Provokation, und es braucht von ihm verzweifelte Energie, um diese These zu verteidigen. Ob er Aaltjes Skepsis damit verdrängt, wage ich zu bezweifeln.

Ihr Edgar Selge

*

23.01.2024

Lieber Edgar Selge,

Es hat in den vergangenen Wochen unter den Produzenten von LEIBNZ eine Reihe von Problemen gegeben, über die ich gern mit Dir sprechen möchte. Leider ist infolge die-ser Verwerfungen unsere Finanzierung plötzlich wieder unsicher, weil die Kommunika-tion mit den Förderern gestört ist. Das ist eine tragische Entwicklung [...].

*

05.02.24

Lieber Edgar Reitz,

bevor ich wieder im Tagesgeschäft versinke, möchte ich dir danken für gestern Abend, für die FILMSTUNDE_23 und deine Erläuterungen zu diesem Werk, für die vielen inter-essanten Menschen, die Franziska und ich getroffen haben. Von dem Film bleibt die Zeit als Lebenszeit der Mädchen, die plötzlich und unerwartet sich für einen kurzen Moment fragen durften, wer sie sind, was sie interessiert und was sie eigentlich wollen

im Leben. Und mit den Bildern, die sie dabei geschaffen haben, kommt für mich – wie sicher für viele Betrachter – die Erinnerung an die Bilder herauf, die ich in meiner eigenen Jugend gesehen habe, ein Abschnitt, in dem ich die längste Zeit ähnlich von mir selbst entfremdet oder distanziert gelebt habe wie diese Mädchen, die ungefähr gleich alt sind wie ich. Wie du sie damals ernst genommen hast, ist der Schlüssel für ihre Selbstfindung gewesen, gar nicht so schwer, sollte man denken, und doch passiert es so selten.

*

Lieber Edgar,

ich denke oft daran, wie schwer es gerade für dich ist, den Weg zu deinem Herzensprojekt LEIBNIZ zu gehen. Ich wünschte, du könntest von diesem Konflikt – denn alle unsere Konflikte sind ja weder gut noch böse, sie sind einfach existent und wollen angeschaut werden – ich wünschte, du könntest davon einen Teil mit in die Leibniz-Erzählung hineinnehmen. Aber wie das gehen soll, weiß ich auch nicht, weil das Zwischenmenschliche in dieser Filmerzählung nur zwischen den Zeilen stattfindet. Es wird um Erkenntnis gerungen –, aber wie diese Erkenntnisse unmittelbar auf das Leben der Beteiligten einwirken, ist ja etwas, das wir erst herausfinden müssen.

Wenn Herr Poser schreibt, dass das Besondere an Leibniz sei, dass er Metaphysik und Wissenschaft auf einzigartige Weise zusammenführt, ist doch die Frage, wie sich das menschlich und psychologisch in seiner Lebensgeschichte abbildet.

Wie gehen wir miteinander um?

Das ist die Frage, die uns alle umtreibt und uns nicht ruhen lässt.

Dein Edgar Selge

*

29.02.24

Lieber Edgar Reitz,

Die Preisverleihung der silbernen Berlinale-Kamera war die schönste Veranstaltung in der Festspielwoche. Das liegt nicht nur an deinem Dokumentarfilm FILMSTUNDE_23, sondern an deiner Dankesrede und der Art und Weise, wie du mit dem Publikum, also deinen Gästen, gesprochen hast. Deine Offenheit, dein einfaches Hineingehören in die Zeit, deine Wahrnehmung anderer Menschen, vermitteln ein vollkommen anderes, entspanntes Bild vom Miteinander als wir es sonst kennen. Wir werden alle zugeschüttet mit Forderungen nach fertiger politischer Meinungsäußerung –, dass wir alle aber zuerst Lernende und Zuhörende sein müssen, um uns gegenseitig schätzen zu können, vergessen wir zusehends.

Dies nur noch mal als kleiner Nachtrag.

Herzlich Edgar S

*

04.03.24

Lieber Edgar Reitz

Am Wochenende habe ich die neue Buchfassung gelesen.

Ich habe die ältere Fassung nicht daneben gelegt. Vielleicht ist das ein Fehler gewesen, aber ich wollte einfach das Ganze auf mich wirken lassen.

Ich finde, alles wirkt noch mal dichter und schöner miteinander verzahnt, die philosophischen Reflexionen entspringen immer unmittelbarer einer vorangegangenen Erfahrung oder Situation. Ich vermute, dass das dem Spielen sehr zu Gute kommt, weil man reagieren darf und nichts aus dem hohlen Bauch erfinden muss. Man kann «denken», oder besser: versuchen zu verstehen, während man spricht.

Alles habe ich nicht «verstanden», aber wir werden ja Gelegenheit haben, Stück für Stück zu besprechen, worum es jeweils geht. Durchweg finde ich das Diktieren von Leibniz und das Notieren von Cantor ein gutes Mittel, um die Spontaneität des Denkens zu fördern. Es verstärkt das Bemühen um Klarheit des sprachlichen Ausdrucks im Augenblick der Entstehung des Gedankens. Auch die Erotik der Seelenverwandtschaft zwischen Aaltje, Leibniz und Charlotte ist durch die Verdichtung der Szenen in der Camera obscura, der Erklärung des Landschaftsbildes auf Aaltjes Körper und dem Auftritt Charlottes mit ihrer Bitte, die Unsterblichkeit der Seele zu begründen, noch mehr fühlbar.

Die Schmerzzwinge, die den Entwurf einer zukünftigen Akademie für das ganze Volk herauspresst, finde ich großartig, und dass im Moment der größten Nähe zwischen Aaltje und Leibniz die Gastgeberin Sophie die Nachricht von Charlottes Tod bringt, die Stimmung aufnimmt und verwandelt, ist sehr berührend.

Ich hoffe bloß, dass ich mir diese unsäglich schwierigen Wortstellungen der Barocksprache so gut einprägen können werde, dass man sie für normal hält!

Edgar S.

*

06.03.2024

Lieber Edgar Selge,

Es freut mich sehr, dass Du den Text so genau liest, dass ich an Deiner Wiedergabe wiederum ermessen kann, ob meine Vorschläge gut und tragfähig sind. Aber ein Drehbuch ist nie ein selbstständiges Werk, sondern dazu da, im Filmentstehungsprozess vollständig aufzugehen wie die Zutaten im Kuchen.

Heute habe ich Erfreuliches zu berichten: Es geht weiter mit Leibniz!

Ich würde mich freuen, wenn wir uns bald wiedersehen könnten, vielleicht sogar mit den Herzensdamen.

Edgar R.

*

08.03.2024

Lieber Edgar Selge,

zu Deiner Frage an Gert Heidenreich möchte ich auch meine Auffassung der Frage nach der Wahrheit durch die Kraft der «Einbildung» formulieren. Unter «Einbildung» verstehe ich das, was wir die kreative Fantasie nennen. Auch der Begriff der Vernunft muss weiter gefasst werden. Er umfasst bei Leibniz die Intelligenz der Hände und des praktischen Handelns. So kommt es, dass die Einbildungskraft tatsächlich das Wahre malen (d. h. zum Ausdruck bringen) kann.

Wir sollten für diesen Gedanken vielleicht noch die richtigen Worte suchen. Mir geht es natürlich um die Wahrheit in der Kunst, bzw. durch die Kunst. Dabei muss erkannt werden, dass der Künstler die Vernunft auch im Machen, im Raum und im Körper befragen kann. Im Kunstwerk stellt sich die Erkenntnis nicht als Abstraktes ein, sondern als Form. Die unbedingte Verbindung von Theorie und Praxis bei Leibniz ist hier gerade der gedankliche Schlüssel. Der künstlerische Akt ist insofern ein «Flug in enthusiastischer Manier». Der Moment der künstlerischen Erkenntnis ist uns allen vertraut und wird dennoch verrätselt, weil unsere intellektuelle Erziehung das Wahre in den Kopf verbannt hat. Ich versuchte, ihn in meiner Berliner Dankrede als «lichter-
lohen Moment» zu beschreiben. Ja, es gibt sie, die Wahrheit im Bild! Wäre das ein gemeinsamer Modus?

Dein Edgar R.

*

09.03.24

Lieber Edgar Reitz,

vielen Dank für deine Erklärung.

Ich stimme inhaltlich ganz mit dem überein, was du sagst. Erkenntnis ist im Kunstwerk nicht abstrakt, sondern sie zeigt sich in der Form. Sie wird intuitiv erkannt – in enthusiastischer Manier».

Die Vernunft tritt hinzu und kann dem Maler oder der Malerin, übrigens auch den Musikern, «die Hände führen», da auch die Hände über Intelligenz verfügen.

Meine Frage allerdings bezieht sich auf die Logik des Satzes im Drehbuch und auf das Wort «ohne» : «ohne die Vernunft zu konsultieren und das Wahre zu malen».

Logisch wäre zum Beispiel: «ihren Flug in enthusiastischer Manier zu nehmen und das Wahre zu malen, ohne die Vernunft zu konsultieren.»

Aber willst du das wirklich sagen?

Liebe Grüße, Edgar S

*

22.04.24

Lieber Edgar Reitz,

In der alten Fassung stimmt der Anfang vom Gesprächsverlauf her gesehen einfach perfekt. Wir alle kennen das quälende «Bitte recht freundlich» oder «Bitte etwas freundlicher» der Fotografen, das weder zu unserer Stimmung noch zu unserer Haltung und auch nicht zu den Problemen der jeweiligen Gegenwart passt, und deshalb war die Eröffnung in der ersten Fassung so stimmig. Leibniz Antwort: «Offenen Auges vergeht mir das Lachen» ist einfach schön, und das Grundproblem von Lüge und Wahrheit war auf eine sehr einfache Weise eröffnet.

Nun habt ihr, Gert und Du, aufgrund eures historischen Wissens die inhaltliche Situation umgedreht und Leibniz beginnt mit einem Satz, wo ich, und sicher auch andere, sich fragen: «Hä? Was meint er genau?» Auf die Schnelle habe ich keinen anderen Vorschlag. Ich werde beide Fassungen noch einmal lesen und vergleichen, vielleicht fällt mir in der kommenden Woche was ein. Ich glaube grundsätzlich, dass für die Schönheit des dialogischen Verlaufs die Frage, ob etwas historisch richtig ist oder genauso von Leibniz gesagt wurde, eher unerheblich ist. Einleuchtend muss es klingen, das finde ich wichtig.

Mir ist klar, dass die Frage, ob auf einem Bild gelächelt werden soll oder nicht, in dieser Szene ein zentrales Thema ist. Besonders auch in Bezug auf die Auftraggeberin, in diesem Fall Charlotte, denn es geht auch um versteckte Liebe, die nicht standesgemäß ist. Wenn die Konvention, n i c h t zu lächeln, erzählt werden soll, denke ich, dass man genau damit beginnen sollte, also mit dem berühmten «Bitte nicht lächeln», was auch ein sehr schöner Auftakt sein kann. Allerdings muss Leibniz dann eine ganz andere Antwort finden. Vielleicht eine, die mit der «besten aller möglichen Welten» zu tun hat. Auf einem Bild nicht zu lächeln, weil die Zeiten schlecht sind, ist als Aussage auch etwas banal, und Leibniz könnte an diesem Punkt bewusst in den Widerspruch gehen. In jedem Fall verabscheut er die aufgesetzte Konvention und die geforderte Maske, weil sie mit der Wiedergabe der persönlichen Wahrheit nichts zu tun hat. [...]

Edgar S.

*

21.04.2024

Lieber Edgar Selge,

Du hattest doch recht mit Deiner Erinnerung an die alte Fassung, in der Leibniz sagte, dass ihm «offenen Auges das Lachen vergehe.» Das Problem entstand erst im Dezember, als wir feststellten, dass der Lächelzwang auf den heutigen Bildern nicht in die Leibniz-Zeit passt. (Auf keinem Porträtgemälde jener Zeit sieht man ein Lächeln der abgebildeten Personen. Selbst die Mona Lisa, von der man sagt, sie lächle, findet sich nicht das Keep-Smiling unserer Fotografier-Gesichter.) Die Änderung ist etwas un-

glücklich ausgefallen. Ich bin gespannt auf Deinen Vorschlag, wie wir die alte Fassung retten können. Die beigelegte Kopie der Szene stammt aus einer Fassung vom 1. August 23 und dürfte die Version sein, die Du heute erwähnt hast.

Es war ein schönes Gespräch heute, trotz meiner offenbar wetterbedingten Schläflichkeit. Ich werde Dich laufend über die wichtigen Entscheidungen informieren und freue mich auf das verabredete nächste Treffen.

Liebe Grüße

Edgar R.

*

22.04.24

Lieber Edgar Reitz,

ich habe die erste Szene in der neuen Fassung noch mal gelesen und finde sie in ihrer Kompliziertheit eigentlich gut. Mein Vorschlag wäre, den ersten Satz von Leibniz zu streichen. Das würde bedeuten, dass Delalandre seine beiden ersten Sätze durchspricht, während Leibniz Mühe hat, auf dem kleinen Podest sein Gleichgewicht zu halten. Erst hat Leibniz die Augen geschlossen, dann grimassiert er, weil er nicht ruhig und gerade stehen kann. Sein erster Satz wäre dann:

«Dann müsste ich zugleich seiend und nichtseiend sein, mithin unidentisch doppelt ...», was in einem Film über einen Philosophen ein schöner Beginn ist. So stellt man sich diesen Beruf doch vor: Ein Mensch, dessen Sätze so kompliziert sind, dass man sich dumm vorkommt.

Na ja, immerhin ein Vorschlag ...

Liebe Grüße und bis Samstag,

Edgar S

*

05.06.2024

Lieber Edgar Selge, mit großer Freude und Erleichterung kann ich nun offiziell mitteilen, dass unserem Projekt Leibniz am Montag das «Greenlight» erteilt wurde, das heißt, dass alle Produktions- und Finanzierungsprobleme erfolgreich gelöst werden konnten und dass unser Herstellungsleiter Max Frauenknecht damit beginnen konnte, verbindliche Absprachen mit Darstellern und Team zu treffen. Damit stehen folgende Eckdaten jetzt fest:

1) Kompletter Abschluss aller Ausstattungsarbeiten wie Studiobauten, Requisiten, Kostüme, Masken, Perücken, Malerei etc. zum Montag, den 9. September 2024. An diesem Tag Beginn von Spiel-Proben, Lichtaufbau und Kameraproben.

2) Erster Drehtag ist der 16. September im Studio FGV Schmidle. In diesem Studio werden wir ca. 30 Drehtage verbringen. Eine komplette Infrastruktur mit Teamrestaurant,

Aufenthalts- und Proberäumen stehen dort zur Verfügung, sodass eine besonders konzentrierte Arbeitsweise möglich ist.

3) Der genaue Drehplan ist noch in Arbeit, insbesondere was die Außenmotive wie Schlosspark und Gänge angeht. Das Drehende wird in den ersten Tagen des Novembers erreicht.

4) wichtiger erster Einstieg in die gemeinsame Arbeit wird eine Leseprobe sein. Dabei wollen wir einen ganzen Tag lang mit allen Darstellern das Drehbuch einmal mit verteilten Rollen lesen und über die Dialoge und die Gedankenwelt des Leibniz-Films sprechen. Das Datum für diese Leseprobe soll so schnell wie möglich gefunden werden. Die Produktion hat mit der Findung dieses Termins begonnen.

5) Das Drehbuch geht demnächst in der letzten Arbeitsfassung an alle Beteiligten raus. So, das wäre mein «Startschuss»: Hoffen wir auf die Gunst der Götter!

Mit einem besonders herzlichem Gruß,
Edgar R.

*

06.06.24

Lieber Edgar R. Vielen Dank für deine guten Nachrichten! Ich kann mir vorstellen, dass dir ein ganzes Geröllfeld an Steinen von der Brust rollt nach all den Querelen und Schwierigkeiten. Obwohl ich nicht daran gezweifelt habe, dass wir eines Tages zu drehen beginnen, spannt sich jetzt doch noch mal eine zentrale Feder in mir und treibt mich täglich zum Textbuch.

Sicher wirst du viel zu tun haben, aber vielleicht finden wir in der nächsten Woche doch wieder mal einen Nachmittag, wo wir einen Kaffee trinken können und ich dir noch einmal zuhören kann, was deine allerersten Gedanken zu diesem Projekt gewesen sind. Ich weiß ja, wie sehr sich die Geschichte in den Jahren verändert hat, aber eine Grund-Faszination wird es immer schon gegeben haben, die dich mit diesem Philosophen verbunden hat.

Vielleicht hast du darüber auch schon in der Vergangenheit zu mir gesprochen. Aber es sind gerade die einfachen Erinnerungen, die ich nicht oft genug hören kann.

Edgar S.

*

11.06.2024

Lieber Edgar Selge,

ich hatte in letzter Zeit einigen Stress beim Finden eines geeigneten Kameramannes, nachdem sich herausgestellt hatte, dass Peter Zeitlinger nicht frei ist. Außerdem musste ich mein Regie-Konzept weiterentwickeln, damit die Ausbildungsabteilung mit der Arbeit beginnen kann. Ich schicke Dir heute eine Zusammenfassung, damit Du weißt, was das Cinéastenherz zurzeit bewegt.

Natürlich stelle ich mich gern Deinen fundamentalen Fragen nach der Ur-Faszination der Leibniz-Figur.
Edgar R.

*

08.07.2024

Lieber Edgar R,

Wie schön, dass die Leseprobe am 17. Juli klappt. Ich freue mich darauf. Beim Lesen und Wiederlesen muss ich sagen, dass mich der erste Satz von Leibniz: «Offenen Auges vergeht mir das Leben» nicht mehr stört. Wenn man diese Bemerkung nicht zu sehr belastet und sie sich «leicht» vorstellt, ist es ein schöner Gedanke, eine defensive und vorsichtige Idee von der Vergänglichkeit des Lebens.

Ich will dir damit nur sagen, dass alle Sätze im Buch für mich im Fluss bleiben, und was mir gestern rätselhaft erschien, ist mir heute klar und umgekehrt.

Edgar S.

*

09.07.2024

Lieber Edgar Selge,

was Du zu dem ersten Leibniz-Satz schreibst, ist für viele Fragen dieses Films die erlösende Antwort: Wir sollten uns von der Schwere der Bedeutungstiefe befreien und versuchen die Dinge leicht zu machen. Wenn man so unnachgiebig wie Leibniz über alles, die komplette Schöpfung mit allen ihren Widersprüchen und Ungereimtheiten nachdenkt, erstickt man an seinen eigenen Gedanken, deren größter Teil trotz aller Sehnsucht nach Praxis im Kopf steckenbleibt und sich dort aufbläht. Aber wozu haben wir den Körper? Um das Licht zu berühren, nichts macht leichter leicht. Das Denken ist ein Spiel.

Sehen wir uns in der Akademie, oder bei Salomes Musikpreis?

Schöne Tage wünscht der andere

Edgar.

*

22.07.24

Lieber Edgar Selge,

weil du danach gefragt hast, hier meine Rollenbiografie der Aaltje-Figur. Sie gibt Auskunft über Aaltjes Herkunft und ihre Vorgeschichte:

Aaltje ist 1670 in Delft geboren als nicht eheliches Kind ihrer Mutter, die ihrerseits deutscher Herkunft ist. Über den Vater erfährt Aaltje nie Genaueres. Es wird ihr nur

von der Mutter gesagt, dass der Vater ein bekannter Maler gewesen sei und nicht mehr lebe. (Der große niederländische Maler Vermeer lebte bis 1675, was Aaltje zu der Spekulation berechtigt, er könne ihr geheimer Vater gewesen sein.) Schon sehr früh zeigt sich das malerische Talent bei Aaltje. Ihr Talent wird von der Mutter gefördert und alle staunen über die Bilder, die Aaltje schon als Teenager zustande bringt. Bald entsteht der Plan, ihr eine professionelle Ausbildung zukommen zu lassen, aber keine der im Lande bekannten Malerwerkstätten nimmt eine Frau als Lehrling an. Aaltje lässt sich aber nicht entmutigen, malt weiter und geht dazu über, Männerkleider zu tragen. Sie hofft, damit größeres Vertrauen bei ihrer Kundschaft zu gewinnen. Die Malerei gilt zu jener Zeit als reiner Männerberuf und die Fachzünfte weigern sich, überhaupt Frauen als Mitglieder aufzunehmen. Die Folge ist, dass Aaltje nie einen Meistertitel erwerben kann. Dennoch kann sie sich einen guten Ruf als Malerin verschaffen und damit sich und ihre Mutter ernähren. Das Leben ist auch für Aaltjes Mutter in der kleinen Stadt Delft nicht leicht, denn als Ausländerin und als Mutter eines unehelichen Kindes zählt man sie zu den Bürgern zweiter Klasse.

Im Jahre 1704 (Aaltje ist jetzt 34 Jahre alt) reist die Kurfürstin Sophie in die Niederlande, um ihre in Den Haag residierende königliche Familie zu besuchen. Sophie hat vor kurzer Zeit erlebt, dass der Auftrag, ein Porträt-Gemälde von dem großen Denker Leibniz anzufertigen, nicht zustande kam, weil sich der Philosoph nicht mit dem Hofmaler Delalandre vertrug. Jetzt, im Lande der großen niederländischen Maltradition, hofft Sophie, Ersatz zu finden. Als sie vom Talent der jungen Malerin in Delft hört, wird ihre Neugier geweckt und sie schickt einen Boten, der Aaltje nach Den Haag bringen soll. Für Aaltje und ihre Mutter ist diese plötzliche Einladung an den königlichen Hof ein überwältigendes Ereignis, das große Hoffnungen weckt.

Aaltje wird von ihrer Mutter mit allem ausgestattet, was ihr für die Bewerbung bei Fürstin Sophie nützlich werden kann: Malutensilien, Farben und Reisegeld. Natürlich bringt sie auch Proben ihrer bisherigen Arbeit mit und findet damit begeisterte Zustimmung. Für die Begegnung mit Sophie verkleidet sich Aaltje nicht als Mann, sondern versucht von vornherein, eine Vertrauensbasis von Frau zu Frau zu finden.

Sophie gibt Aaltje spontan den Auftrag, den schwierigen Philosophen Leibniz zu malen, was bei Aaltje allerdings Ängste auslöst. Sie fürchtet, bei Leibniz als Frau auf die übliche Skepsis, ja vielleicht sogar auf Ablehnung zu stoßen. Sie findet bei Sophie großes Verständnis für solche Ängste, obwohl Sophie Leibniz als souveränen Geist verehrt und ihm solche Vorurteile gar nicht zutraut.

Nach ihrer Ankunft in Hannover wird Aaltje dem Schlosspersonal als Mann vorgestellt. Aaltje fühlt sich in ihren Männerkleidern und ihrem Komplott mit der Kurfürstin geschützt. Man bringt ihre aus Delft mitgebrachten Malutensilien in den Raum, den Sophie ihr für den Auftrag zur Verfügung stellt,

Bevor Leibniz Aaltje kennenlernen darf, informiert Sophie ihn während eines Spaziergangs im Park über Aaltje und ihre Herkunft und auch über die verabredete Camouflage als Mann. Sophie vermeidet auf diese Weise, dass der kluge Leibniz die Täuschung

entdeckt und eine erneute Vertrauens-Krise zwischen Leibniz und der Malerin entstehen kann.

So gelangt Aaltje im Januar 1705 in unsere Geschichte.

*

16.08.2024

Lieber Edgar Selge,

ich hoffe, dass du damit einverstanden bist, dass die morgige Probe von Anatol geleitet wird. Er wird um 14.00 Uhr hier in der Imhofstraße sein und mit dir und Aenne das Drehbuch durchgehen. Leider kämpfe ich seit gestern mit einer fiebrigen Bronchitis, die mich zurzeit außer Gefecht setzt. Ich werde mit Antibiotika bombardiert und hoffe sehr, dass diese Therapie hilft. Sicherlich werde ich in der kommenden Woche noch nicht voll einsatzfähig sein. Zum Termin morgen wird auch Renate mit dem Modell des Studiobaus kommen und für die Probe ein paar Requisiten mitbringen, damit ihr ein wenig körperlichen Kontakt mit der Rolle aufnehmen könnt. Ich werde Anatol ausführlich instruieren, um auf diese Weise ein wenig an eurer Arbeit teilnehmen zu können. Ich werde im Hause sein und euch kurz begrüßen, bevor ich mich wieder auf mein Krankenlager begeben werde. Ich hoffe, dass dennoch alles soweit funktionieren wird.

Herzliche Grüße, Edgar

*

19.08.2024

Lieber Edgar Reitz,

das tut mir sehr leid, dass jetzt auch noch Covid bei dir festgestellt wurde. Das hat aber auch eine gute Seite. Denn man kann hoffen, dass diese Viren dein Immunsystem über den ganzen Herbst und Winter und weit darüber hinaus stärken werden. Die Krankheit selbst ist immer auch der beste Schutz für die Abwehr in der Zukunft, das haben wir ja alle erfahren, und wenn sich deine Symptome nicht verschlechtern, ist das so gesehen eine gute Nachricht mit dem positiven Test von Covid. Du solltest dir alle Zeit der Welt nehmen, wirklich ganz gesund zu werden. Die Arbeit um dich herum läuft ja, und selbst bei so einer komplizierten Probe mit zwei so »anspruchsvollen« Darstellern wie Aenne und mir konnte Anatol dich wunderbar vertreten.

Gerade ist das Buch von Horst Bredekamp eingetroffen. Wenn du willst, bringe ich dir das eure wieder zurück. [...] Ich bin zur Hälfte damit durch. Mir gefällt der moderne, komplexe Blick, den Bredekamp auf Leibniz hat. Er sieht ihn als einen Philosophen für unsere Zeit, die sich wissenschaftlich nichts mehr vormachen lassen will, aber angesichts der modernen Physik aus dem Staunen über die Lebendigkeit und Eigenwilligkeit atomarer Verbindungen nicht herauskommt und dem Zufall, der Freiheit und der

Spontanität der kleinsten Einheiten einen viel größeren Platz einräumt, als man es in den Naturwissenschaften gewohnt ist.

Wie dieser Leibniz seine Gespräche führt, wird für mich von Tag zu Tag spannender, denn sein Umgang mit anderen Menschen sollte seiner Neugierde und seinem Stauen über die letztlich untrennbare Einheit von Materie und Seele entsprechen.

[...] Wenn du Anfang September, vor den Proben, noch eine Möglichkeit siehst, mit Michael Kranz und mir gemeinsam über unsere Szenen und die Beziehung zu sprechen, fände ich das natürlich sehr gut.

Herzlich, Edgar S.

*

31.08.2024

Lieber Edgar Reitz,

einen herzlichen Morgengruß aus meinem Schweizer Rückzugsort. Hier wechseln meine Einblicke in Leibniz Denken vom Verschwommenen ins Klare und wieder zurück. Dabei habe ich inzwischen von diesem Philosophen gelernt, dass jeder solcher Übergänge seinen berechtigten Wert auf dem Weg zur Erkenntnis hat, und dass die Gegensatzpaare von Richtig und Falsch, von Klar und Unklar etwas Künstliches sind, das der komplizierten und möglicherweise auch wirren Realität gar nicht entspricht.

Die Unmöglichkeit für Leibniz, ein gemeinsames Leben mit Charlotte zu führen, scheint mir wie ein wunschloses Unglück die ganze Filmerzählung zu durchziehen. Leibniz Bemerkung: «Mir würde in der Tat gefallen, wenn etwas von ihr auf meinem Bild zu finden wäre,[...]», höre ich inzwischen wie einen Ausruf aus innerster Seele, der seine ganze Sehnsucht und seinen Mangel beschreibt. Wenn Charlottes Tod den tragischen Höhepunkt der Geschichte beschreiben soll, kann die empfindliche Sehnsucht nach ihr gar nicht deutlich genug sein. Vielleicht ist seine zuweilen hysterische Gestimmtheit in der Begegnung mit Delalandre stark von der Aussichtslosigkeit einer Beziehung mit Charlotte gesteuert.

Aaltjes Theorie zur «Mal-Zeit» im Bild wird von Leibniz – glaube ich – ganz und gar akzeptiert. Ich habe für mich, also nur für meine Arbeit, deshalb am Ende von Szene 7/2 noch mal einen Text formuliert, mit dem Leibniz Aaltjes Gedanken zusammenfasst: «Wenn man das Bild nicht loslöst von der Geschichte seiner Entstehung, und wenn man unterstellt, dass das Bild sich auch in der Geschichte seiner Betrachtung immer weiterentwickelt, dann gäbe es tatsächlich immer auch die Zeit im Bild – das meint Ihr doch, oder?» Ich will das nicht wirklich am Ende der Szene sagen, aber dieser Gedanke scheint mir Leibniz Position am Ende dieser Szene zu beschreiben.

Zu den Szenen mit Cantor ist mir an zwei Stellen aufgefallen, dass Leibniz geradezu Hilfe bei ihm sucht, er braucht seelische Unterstützung und findet sie bei seinem Ad-latus: Einmal nach dem Zerwürfnis mit Delalandre, indem er beinahe hilflos versucht zu erklären, was bei der Sitzung mit dem Maler schiefgelaufen ist. Denn natürlich hat

vor allem Leibniz sich gehen lassen und den Bogen möglicherweise überspannt. Daraus könnte Disharmonie mit Sophie und mit Charlotte folgen, was sehr unangenehm wäre. Aber er hat Glück. Sophies «weiches, großes Herz» sieht darüber hinweg.

Dann: nach dem Entwurf seiner Visionen unter der Schmerzzwinge, wenn er sein lebenslanges Scheitern formuliert: «nichts erreicht, alles nur um Haaresbreite!», scheint Leibniz am Ende seiner Nerven angekommen und auf Cantors Hilfe angewiesen zu sein. Cantors kleines Theaterstück mit dem Perückenständer ist deshalb Ausdruck seiner emphatischen Hilfestellung für seinen Herrn und Meister.

Ich finde übrigens nicht, dass man den Text mit Auszügen der «Drôle de Pensées» erweitern muss. Die Vision über das Theatrum Naturae et Artis reicht da voll aus. Es wäre noch einmal ein Stimmungswechsel, der schwer unterzubringen ist.

Heute lese ich noch einmal aus der kleinen Schrift: «Betrachtung über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen». Ich suche noch nach einem Satz, mit dem Leibniz die undeutlichen Erkenntnisse verteidigt. Mir kommt das wirklich modern vor, auch provokativ, für einen Wissenschaftler, der die Dyadik erfunden hat.

[...] Ich kann die zwei Tage hier in der Abgeschiedenheit der Berge noch gut gebrauchen, um meinen eigenen Ariadnefaden für unser Projekt zu finden. Ich freue mich sehr auf dich!

Edgar S.

*

31.08.2024

Lieber Edgar Selge,

Deine Gedanken zu Leibniz begeistern mich von Mal zu Mal mehr. Bitte merke Dir alle Deine Textvorschläge, denn ich bin sicher, dass sie nicht nur Dein Spiel erleichtern werden, sondern auch Brücken zu unseren Zuschauern schlagen werden. Wäre das nicht wunderbar, wenn unser Film es fertigbrächte, die Leibniz'sche Freude am Denken in die Kinos zu tragen?!

Selbstverständlich gönne ich Dir noch die weiteren Tage in Deinem Refugium. Ich gebe die Information, dass wir uns erst am Mittwoch mit Michael Kranz treffen, an Anatol und die anderen weiter. Viel Freude beim weiteren Spinnen von Ariadnefäden durch das Leibniz-Labyrinth!

Edgar

*

01.09.24

Lieber Edgar Reitz,

wie schön, dass du auf meinen Vorschlag gleich anspringen konntest!

Ich finde die Stelle, die du herausgefunden und markiert hast, sehr gut.

Aaltjes Text heißt: «Ein Schemel macht nicht groß. Auch die Beine nicht! Der Kopf aber! Die Haltung! Der Charakter! Das Innen!»

Leibniz könnte darauf antworten:

«Das Innen ist aber höchst lebendig! Es kann nicht einfach stillhalten, wenn es sich beobachtet sieht. Es muss immer mitreden. So wie jedes Atom unvorhersehbare Spuren davonträgt, wenn es angeschaut wird.

(nach einer Pause)

Das werde ich allerdings noch beweisen müssen.

Fortsetzung Aaltje:

«Ihr kennt gewiß das Bild: Die Malkunst von Meister Vermeer.»

Lieber Edgar, so kurz könnte der Einschub sein, und auch so vage.

Vielleicht auch anders. Aber das ist mal ein Vorschlag. Der Begriff «Atom» scheint mir verständlicher als «Monade». Jedenfalls hier am Anfang, Später erklärt Leibniz gegenüber Charlotte seinen Lieblingsbegriff etwas genauer. Aber wie gesagt: nur ein Vorschlag.

Liebe Grüße,

Edgar

*

02.09.24

Lieber Edgar Reitz,

vielen Dank für den Mut, den du mir immer wieder zusprichst!

Du erinnerst dich sicher, wie Carlo Rovelli in dem Buch *Die Ordnung der Zeit*, das du mir gegeben hast, davon spricht, dass sich Elektronen zu verändern scheinen, wenn sie beobachtet werden. Wenn man dieses scheinbar mysteriöse Phänomen mal auf ganz einfache Füße stellt, muss man feststellen: Jeder Mensch verändert sich, wenn er beobachtet wird. Er verliert seine Unbefangenheit und kippt heraus aus seinem ungestörten Selbstkontakt. Ich habe dazu eine besondere Meinung, weil man von Schauspielern, männlichen und weiblichen, erwartet, dass sie «für sich sind», während sie spielen, und viele Kolleginnen und Kollegen glauben auch tatsächlich, dass sie vollkommen für sich seien, vor der Kamera und auf der Bühne. Mir kommen sie dann besonders verkrampft vor, wie Leute, die ein randvolles Glas transportieren und nichts verschütten wollen, und ich bin dann geneigt zu denken: Lass es doch einfach hinfallen! Es ist, denke ich, das Bedürfnis und die Notwendigkeit der Kommunikation, also der Aggregatzustand der Wechselwirkung, in dem das Lebendige «bei sich selbst» ist.

Und nun zu Leibniz, diesem hochreflektierten Menschen, der porträtiert wird: Er sagt von sich selbst: «Mir ist nicht wohl, begafft zu werden, während ich meine Gedanken an der Kandare halten soll!» Oder. «Ich kann nun einmal nicht den Mund versperren und ein leeres Gehirn vortäuschen, um ein möglichst zeitloses Gesicht zu präsentieren.»

Ich frage mich, ob Leibniz Aaltje gegenüber nicht irgendwann diese Erfahrung an-

sprechen sollte, dass ihm während der Porträtsitzungen aufgefallen ist, dass ein Mensch sich in der Sekunde verändert, wenn er sich beobachtet fühlt. Leibniz könnte daraus den Schluss ziehen, dass diese Reaktion mit dem Wesen des Lebendigen zusammenhängt, dass also alle kleinsten Einheiten, Monaden!, sofern sie lebendig sind, an diesem Phänomen teilhaben: Sie verändern sich, wenn sie beobachtet werden. Wobei ich wieder bei Rovelli und seinen Elektronen bin.

Leibniz könnte das als Spekulation äußern, die er noch nicht beweisen kann. Es würde aber in seine Vorstellungen passen, die er sich von der göttlichen Vollkommenheit macht.

Um er selbst zu sein oder bei sich zu sein, muss Leibniz seinen Gedanken freien Lauf lassen. Das weiß er. In dieser Spontanität liegt das Wesen des Lebendigen, und damit auch das Wesen der Wahrheit, die ständig in Bewegung ist. Genau an diesem Punkt ist er Rationalist und Metaphysiker zugleich.

Ich wünsche dir einen guten Start in die Woche. Die knallharten Ergebnisse der Landtagswahlen in Thüringen und Sachsen empfinde ich als Ansporn, dem Medium der Kunst mehr zu vertrauen als je zuvor.

Edgar S.

*

03.09.2024

Lieber Edgar Reitz,

Für zwei weitere Stellen im Buch habe ich für meine «Arbeitsfantasie» ein paar Ergänzungen oder Paraphrasen formuliert:

«Der Entwurf eines originären Gemäldes setzt voraus, dass man unserer Einbildungskraft die Freiheit lassen kann, ihren Flug in enthusiastischer Manier zu nehmen, ohne die Vernunft zu konsultieren», heißt es in 3-1.

Hier ergänze ich, nur für mich:

«So wie wir ja überhaupt in der Fiktion Varianten des Möglichen durchspielen und dadurch die Wirklichkeit bereichern.»

Und fahre dann im Originaltext fort:

«Doch muss die Vernunft danach das Werk der Einbildung prüfen, korrigieren und glätten, um etwas Gutes und Schönes hervorzubringen».

Das scheint mir deshalb sinnvoll, weil Leibniz am Ende seiner Theodizee auf einen Dialog des Lorenzo Valla zu sprechen kommt, in dem es um die Frage geht, wie unser Leben durch Gottes Vorsehung vorherbestimmt sein kann, obwohl der Mensch doch einen freien Willen besitzt. Das berühmte Beispiel ist der Verräter Judas, der mit seiner Tat die Schrift des Alten Testaments erfüllt und doch persönlich schuldig ist. Vallas weiteres Beispiel ist Sextus Tarquinius, dem Vergewaltiger der Lukretia. Dieses Beispiel spinnt Leibniz fort, indem er sich vorstellt, dass Sextus in eine Pyramide mit unzähligen Räumen gerät, wo in jeder Zelle das, was lediglich vorstellbar ist, wie auf einer Bühne durch-

gespielt wird. So spielt Sextus in Leibniz Fantasie unzählige Lebensentwürfe durch, bis er an der Spitze der Pyramide sein eigenes Leben findet, mit der Vergewaltigung Lukretias, und er erkennt dieses Leben aus verschiedenen Gründen als sinnvoll an.

So könnte man auch in der Szene mit Aaltje 3-1, am Ende der Beweisführung, dass wir in der besten aller möglichen Welten leben, Leibniz noch hinzufügen lassen, dass es für das Ganze nicht schlecht sein muss, was uns selbst als schlecht erscheint.

«Wir können zwar unsere egozentrische Perspektive nicht überwinden und das Leben auch nicht von außen betrachten, doch sollten wir wenigstens versuchen, den Blick aufs Allumfassende zu lenken und unsere eigennützigen Interessen probeweise ausblenden. Dass Welten vorstellbar sind, in denen es kein Unglück gibt, ist offensichtlich, doch bezweifle ich, dass sie tatsächlich besser wären.» (Und nach einer Pause):

«Denn wie würde eine Musik klingen, in der es keine Dissonanzen gibt?»

Dies ist nur als halb-ernster Vorschlag gemeint, als kleine Unterhaltung zwischen uns am Morgen.

Bis bald, herzlich

Edgar

*

08.09.24

Lieber Edgar Reitz,

heute habe ich noch den ganzen Tag zur Lektüre von Leibniz genutzt, besonders viel habe ich in deinem bebilderten Band über LEIBNIZ UND EUROPA gelesen. Da findet sich Verschiedenes und Wertvolles, zum Beispiel die Bemerkung: «Nach Leibniz ist der Raum – im Unterschied zu Newton – lediglich eine gedankliche Ordnung der Dinge, unabhängig von den Dingen kommt ihm keine Existenz zu. Wenn Raum und Zeit absolut wären – wie bei Newton –, so argumentiert Leibniz, hätte Gott bei der Erschaffung der Welt ohne zureichenden Grund gehandelt, denn er hätte die Welt ebenso gut ein Jahr früher oder später oder unter Vertauschung von Osten und Westen schaffen können...»

Der Satz: «Der Raum ist lediglich eine gedankliche Ordnung der Dinge, unabhängig von den Dingen kommt ihm keine Existenz zu» ist schön und modern, und könnte in unseren Filmdialogen vorkommen, denke ich.

Entweder im Gespräch über die Unsterblichkeit der Seele, oder im Gespräch über die Zeit im zweidimensionalen Bild. Letzteres wäre besonders gut. Denn wenn der Raum eine gedankliche Ordnung ist, lässt er sich durch die Perspektive im Bild «gedanklich» ausdrücken. Bis morgen. Ich freue mich auf den Beginn!

Herzlich

Edgar

*

11.09.24

Lieber Edgar,

Anatol hat mich angerufen und mir deine Sorgen mitgeteilt, die bei dir nach der gestrigen Probe entstanden sind. Lass mich zunächst etwas zum Thema Textsicherheit sagen:

Ich habe das ganze Buch im Kopf. Aber natürlich nicht wortgenau. Das ist nur von Tag zu Tag möglich, wenn ich weiß, dass diese oder jene Szene am nächsten Tag drankommen wird. Dann werde ich mich so vorbereiten, dass ich spätestens beim zweiten Durchgang jedes Wort an seinem vorgesehenen Ort abliefern.

Aber die Probe gestern war als szenische Probe nicht angesagt. Sondern wir gingen davon aus, dass du uns die Requisiten zeigen wolltest.

Natürlich kann man trotzdem eine szenische Probe machen. Von allen Szenen im Buch. Jederzeit. Aber dann kommt der Text eben nur ungefähr.

Ich sage dies nur als Erklärung für dich. Ich finde, es ist noch genügend Zeit, Material zu sichten und über die Rolle als Ganzes nachzudenken. Ich werde mich für jeden einzelnen Tag wortgenau vorbereiten. Darauf kannst du dich verlassen.

Trotzdem fand ich die Probe gestern sehr nützlich! Ich konnte viel daraus mitnehmen, was die Brüche, die Haltung und das Timing betrifft. Ich bitte dich nur, keine falschen Schlüsse daraus zu ziehen, weil die Texte nicht wörtlich stimmten.

Ich habe auch den Eindruck, dass ich am Set sehr genau verstehe, was du meinst, und ich freue mich, damit umzugehen.

*

11.09.2024

Lieber Edgar Selge,

du hast recht, wir haben gestern eine Probe ohne vorherige Verabredung abgehalten. Da dürfen wir uns nicht wundern, wenn die Dinge nicht so laufen, wie sie sollen. Im Übrigen warst du trotzdem wunderbar und hast mir mit deinen Vorschlägen viel Freude bereitet. Mit Aenne Schwarz hatte ich ein langes Gespräch und ich glaube, dass wir auch mit ihr auf einem guten Weg sind.

Wir sind hier gerade beschäftigt, den Ablauf der nächsten Tage zu organisieren. Es bleibt bei der Dispo, dass wir morgen die Ankunft von Charlotte proben, und zwar in Anwesenheit der Fachberatung für die Hofetikette. Die wenigen Textstellen bis zu Charlottes Abgang können noch improvisiert werden. Den weiteren Verlauf der Szene werden wir nicht proben. Alles weitere morgen ...

Edgar R.

*

20.09.24

Lieber Edgar Selge,

Es gilt das Prinzip vom zureichenden Grund – auch für die Wege im Studio. Natürlich hat Leibniz seine eigene Tinktur gegen Läuse. Vielleicht fügen wir noch ein, dass er an der Rezeptur noch weiterarbeitet. Der Erfindergeist rastet nie. Danke für dein be-seelendes Mitdenken.

Gute Nacht!

Dein Edgar

*

20.09.2024

Lieber Edgar Reitz,

mir fällt gerade auf, dass die Tinktur für die Flohstiche auf dem Arbeitstisch stehen sollte, zu dem Leibniz hingegangen ist, denn dies der Grund, warum er sich überhaupt zum Tisch bewegt hat: Er will seine Kopfhaut behandeln. Dort sollte ich das Fläschchen finden und dem Malergehilfen geben, damit er mir ein paar Tropfen auf die Stiche träufelt. Mir fällt es deshalb auf, weil wir sehr genau begründen, warum man einen bestimmten Weg nimmt, und Leibniz Weg zum Tisch hatte in der Totalen noch einen Grund. Außerdem wird der Raum dadurch noch mehr zu meinem eigenen Raum, in dem Delalandre nur vorübergehender Gast ist.

Vielleicht kann man das noch korrigieren. Wir haben genau an dem Moment heute abgebrochen, bevor ich den Lappen vom Kopf nehme. Ich wünsche dir eine gute Nacht nach diesem intensiven Einstieg in unsere erste große Szene.

Edgar S.

*

21.09.2024

Lieber Edgar Reitz, ich möchte mich bei dir noch einmal für die Erfahrung dieser ersten Drehwoche bedanken. Deine Ruhe und Genauigkeit kennenzulernen, ist ein großer Gewinn für mich. Ich bin sehr froh darüber, dass du mir immer wieder Mut machst, ganz auf die Intimität und auf den persönlichen Charakter der Situation zu vertrauen, um der Figur von Leibniz nahezukommen. -

Die Schönheit der Bilder, die in der Kamera entstehen, kann ich natürlich nur ahnen, aber ich vermute, dass sie wunderbar sind. – Für den Auftritt von Cantor habe ich einen Vorschlag, der die besondere Beziehung zwischen Diener und Herr verdeutlichen könnte, auch was die körperliche Vertrautheit angeht: Da Leibniz lange gestanden hat, tun ihm vielleicht die Füße weh, wenn er vom Schemel tritt. Er könnte im Gartenhaus auf der Steinbank die Füße hochlegen und Cantor einen Schuh hinhalten, damit er ihn auszieht, um die Fußsohle etwas zu massieren. Der Satz über die falschen Freunde, die

einem schnell an den Schuhschnallen hängen, würde sich mühelos ergeben, gerade weil Cantor ein echter Freund ist, dessen Gehalt ich umgehend zu erhöhen ankündige. Bis zum Auftritt der Kurfürstin müssten wir abgegangen sein. Leibniz geht der Begegnung mit Sophie sicher gerne aus dem Weg, da ihm die Zerstörung der Porträt-situation mit Delalandre unangenehm ist. Er könnte schnell mit Cantor auf Strümpfen abgehen, wenn er Sophie herannahen hört. Er könnte sich aber auch, überrascht von ihrem Auftritt, still verhalten, wenn sie seinen Namen ruft. Von der Treppe aus kann sie ihn auf der Steinbank im Wintergarten nicht sehen. Müsste man probieren, ob das geht. Oder die Fußmassage durch Cantor wäre nur kurz und beide gehen normal ab. Wie gesagt und wie immer: nur ein Vorschlag. Vielleicht möchtest du es lieber ganz anders auflösen.

E.S.

P.S.: Lieber Edgar, kaum habe ich die Mail verschickt, gerate ich schon in Zweifel, ob der Vorschlag mit der Fußmassage nicht viel zu gemütlich und bieder ist.

Wenn die abgebrochene Porträtsitzung für Leibniz wirklich peinlich ist, muss er so schnell wie möglich das Feld räumen. Also – ich ziehe meinen Vorschlag selber zurück. Entschuldige, manchmal muss man eben erst etwas aussprechen, um zu begreifen, dass es falsch ist.

Liebe Grüße!

*

21.09.2024

Lieber Edgar Reitz

es ist sicher gut und für die Sache des Films von Vorteil, dass du mich an den Dämonen deines Zweifels teilnehmen lässt. Auf die Weise kann ich mir leichter klarmachen, wo die wirklichen Herausforderungen bei dieser Arbeit liegen.

Du vergleichst das Leibniz -Drehbuch mit dem Film-Werk, das du geschaffen hast, und stellst fest, dass die Grundlage der lebendigen Erinnerung einen wesentlichen Unterschied ausmacht. Da stimme ich dir zu. Wenn hier nicht nur ein sensibles Biopic von Leibniz entstehen soll, sondern auch ein Film über uns, oder zumindest einer, in dem wir vorkommen, müssen wir in den Dialogen und Auseinandersetzungen Brücken bauen von Leibniz Einsichten und Formulierungen zu Grundfragen, die uns selbst beschäftigen. Das ist mit einem privaten Ton in den Dialogen nicht getan, sondern der Weg muss über die verzweifelte Bemühung von Leibniz und Aaltje und Charlotte führen, in dem jeweils anderen einen Partner zu finden, mit dem man die eigenen Zweifel teilen kann.

Eine beispielhafte Situation ist das Auftauchen Charlottes, der ihr Gefühl für die Unsterblichkeit ihrer Seele verloren geht und die von Leibniz existenzielle Unterstützung braucht, um getröstet sterben zu können. Einen solchen Kern müssen wir für alle Szenen suchen, und ich denke, er lässt sich auch finden.

Zwischen Delalandre und Leibniz gibt es keinen Weg der Verständigung. Leibniz' Zweifel an der Kunst ist fundamental, und Delalandre steht in der Blüte seines Erfolgs als Routinier seiner Malerei.

Lars Eidinger zeigt das kompromisslos, und meine Fragen an ihn in Bezug auf die Ähnlichkeit zwischen Porträt und dem Porträtierten waren immerhin ernst gemeint. Ich denke, die Szene bietet durchaus die Möglichkeit, den Film darauf aufzubauen.

Deine Vorschläge für einen abrupten Schluss dieser Szene mit Delalandre finde ich sehr gut! Ich kann dich darin nur bestärken. Es sind allerdings schmerzhaft Striche für Michael Kranz, die er sicher erst mal verdauen muss.

Was mich betrifft, so verzichte ich gerne auf jeden Satz nach Delalandres Abgang, zumal ich in dem Gespräch mit der Kurfürstin die Begründung für das Zerwürfnis nachliefere.

Deine Änderungen für den Anfang finde ich ebenfalls sehr gut. Unsere gegenwärtigen Konflikte wie Nahost und Ukraine werden viel gegenwärtiger, wenn man die Türken vor Wien unerwähnt lässt.

Auf den ersten Satz verzichte ich gerne. Wie immer man ihn spricht: Ihm haftet immer etwas Pathetisches an.

Den allerersten Satz im Off an der Sanduhr würde ich bei Gelegenheit, spätestens aber im Tonstudio, gerne noch einmal sprechen. Ihm fehlt bis jetzt alles Persönliche, weil wir noch keine innere Situation für ihn haben. Ich könnte mir vorstellen, dass eine deutliche Frustration und Ungeduld in ihm zum Ausdruck kommen darf.

So viel für den Augenblick.

Gute Nacht wünscht

Edgar S.

*

22.09.2024

Lieber Edgar Selge,

Wir haben heute Abend in kleinster Runde mit unserer Cutterin Anja die Muster der ersten Woche angeschaut und versucht die beiden Hauptfiguren auf uns wirken zu lassen. Dabei entstand zeitweise der Eindruck, dass Leibniz sich aktuell in einer verborgenen Krise befindet und deswegen so defensiv reagiert. Da stimmt einfach der Ton noch nicht.

Ist es nicht so, dass Leibniz immer wieder als äußerst amüsanter Unterhalter – vor allem der Damen – beschrieben wurde und dass ihm das Vergnügen am puren Denken regelrecht aus dem Gesicht leuchtete? Das vor allem macht ihn auch so liebenswert. Wir müssen diesen Denkakrobaten zum Leuchten bringen!

Der schönste Moment war in den Mustern übrigens die neue Stelle mit der selbst-erfundenen Tinktur. Dein Vergnügen springt dabei regelrecht auf Spielpartner und Zuschauer über.

Kurz: ein wesentlicher Schritt muss unsere FREUDE am Denken sein. Daran möchte ich mit Dir arbeiten. Evtl. müssen wir auch Texte ändern, Worte finden, die sich spontaner spielen lassen.

Gute Nacht!

Dein Edgar R.

*

24.09.2024

Lieber Edgar Reitz,

in der Szene 2-02-1, wenn die Kurfürstin mich Aaltje vorstellt, findet Leibniz seinen Diener Cantor bereits am Arbeitstisch mit der Malerin beim Reiben der Farben. Ich finde es überraschend, dass Cantor und Aaltje bereits zusammengefunden haben, bevor ich sie kennengelernt habe.

Wenn ich ihn heranwinke, um mir meinen Mantel abzunehmen, könnte ich mit einer kurzen Bemerkung darauf eingehen, im Sinne von:

«Das war aber eine schnelle Bekanntschaft!».

Vielleicht verwendet Leibniz auch dasselbe Wort wie Cantor: «hurtig».

Die Irritation über die Verkleidung von Aaltje scheint mir wichtig. Leibniz Satz: «So sollten wir leben. Und immer entlang der Wahrheit», könnte sich auch darauf beziehen, dass Leibniz es als Zumutung empfindet, die Camouflage mitzumachen.

Überhaupt denke ich, dass sich Leibniz Annäherung an Aaltje in unsicheren Blicken ausdrückt.

Die Überschrift der Szene heißt für mich: Wie Leibniz und Aaltje vorsichtig Vertrauen zueinanderfinden.

Liebe Grüße und bis gleich!

Edgar

*

26.09.2024

Lieber Edgar Selge,

schön, dass wir deinen Monolog heute zum Abschluss noch einmal so bewegend und zu Herzen gehend aufnehmen konnten. Ich denke, dass wir damit eine sehr gute erste Szene der Aaltje-Geschichte zustande gebracht haben. Der Film steigert seinen Schwierigkeitsgrad von Szene zu Szene und wird uns morgen zu Virtuosen des Schattenspiels erklären. Wobei uns Aaltjes Dämonen helfen mögen!

Auf weitere Abenteuer mit dir freuen wir uns alle und ich besonders,

Dein Edgar

*

26.09.2024

Lieber Edgar Reitz,

vielen Dank für dein wunderbares Feedback, das mir Mut macht, die nächsten Schwierigkeitsstufen mit dem vollen Risiko im spontanen Denken anzugehen.

Hier der Eingangstext, den ich leicht verändert habe:

«Der Entwurf eines eigenständigen Gemäldes setzt voraus, dass wir unserer Einbildungskraft die Freiheit lassen, ihren Flug in enthusiastischer Manier zu nehmen, ohne die Vernunft zu konsultieren! So wie wir ja überhaupt in der Fiktion Varianten des Möglichen durchspielen, um unseren Sinn für die Wirklichkeit zu schärfen. Denn am Ende ist es immer die Vernunft, die das Werk der Einbildung prüfen, kontrollieren und auch glätten muss, um etwas Gutes und Schönes hervorzu-bringen.»

Bist du einverstanden?

(Das Pyramidenbeispiel am Ende der Theodizee «schärft» den Wirklichkeitssinn durch die Varianten der zuvor durchgespielten Möglichkeiten.)

*

28.09.2024

Lieber Edgar Reitz,

Gestern, finde ich, wenn ich das so salopp sagen darf, warst du ganz toll in Form.

Dass du es geschafft hast, der Leibniz-Figur den «Erzähl-Onkel» auszutreiben und das Gehetzt-Sein eines alten Menschen aus mir herauszulocken, ist für mich und die Rolle geradezu ein Schlüsselerlebnis.

Ich empfinde den Raum zunehmend als klaustrophobisch, und ich denke, dass diese Empfindung zu Leibniz und unserer Geschichte gut passt. Der enge Raum, das hohe Alter, die junge Frau schaffen eine gespenstische Mischung aus Angst und Anziehung. Der Raum wird für Leibniz wie das eigene Leben immer unerträglicher. Ganz im Gegensatz zu seinen optimistischen, hoffnungsvollen Welterklärungsversuchen.

Das am Montag anstehende Gespräch über den zureichenden Grund würde ich gerne im Stehen, gerade an eine Wand gelehnt, führen, mit großer Geschwindigkeit, nichts Gemütliches darin, und den Schluss der Szene ganz offen von ihm, wie bestellt und nicht abgeholt.

Auch die folgenden Szenen enthalten das Potenzial für eine innere Panik von Leibniz, aber darüber würde ich gerne erst sprechen, wenn wir dort ankommen.

Ich grüße dich von Herzen und freue mich auf die nächste Woche!

Edgar S.

*

30.09.2024

Lieber Edgar Selge,

Inzwischen denke ich: Der Dialog über den zureichenden Grund – warum etwas überhaupt ist und nicht vielmehr Nichts ist – könnte auch ein sehr intimes Geständnis sein, als treibe diese Frage Leibniz ein Leben lang um, wie eine Kinderfrage, die ihm ein Leben lang geblieben ist und für die er sich fast ein bisschen schämt, aber es ist ein Zeichen seiner Suche nach Nähe, dass er sie Aaltje gegenüber stellt ...

Bis später, herzlich

Edgar R.

*

04.10.2024

Lieber Edgar Selge, wie das so ist mit den Inspirationen, rumorte der Text des Briefes von Leibniz an Charlotte schon in meinem Innern, sodass ich ihn nur noch schnell aufschreiben musste. Ich füge ihn hier bei und frage, ob Du damit etwas anfangen kannst. Ich stelle mir vor, dass wir dabei sehen, wie Leibniz brav auf seinem Hocker steht und mit geschlossenen, oder auch zeitweise geöffneten Augen, nach innen blickt, während wir seine innere Stimme den Brieftext sprechen hören. Am Ende des Briefs vernehmen wir die Stimme von Delalandre, der L. auffordert, die Augen zu öffnen. Dann geht der Film wie bisher weiter. Evtl. möchte ich dieses Bild mit Dir neu aufnehmen. Ich wollte eigentlich mit Dir den Text gemeinsam formulieren, aber lass uns vorher bitte prüfen, ob sich das Problem nicht von selbst gelöst hat. Ich bin jederzeit offen für Deine Vorschläge. Dein Edgar R.

(s. Anhang):

Königliche Majestät, geliebte Charlotte, Sie sehen mich als den glücklichsten Menschen der Welt, da ich von Ihnen erwählt wurde, auf einem Bildnis zu erscheinen, das die Gnade genießen darf, ständig in Eurer teuren Nähe zu sein. Wie gern will ich Eurer Majestät diesen Wunsch unverzüglich erfüllen und dem Gemälde alle meine fertigen und unfertigen Gedanken mit auf den Weg zu Euch geben, um täglich Zwiesprache mit Euch zu halten über das Warum des Warum aller Dinge der Schöpfung. Kann es eine sinnvollere Aufgabe geben, als dem Künstler zu Porträt zu sitzen, der Euren Auftrag ausführen wird, und zu hoffen, dass es ihm gelingt, meine ganze Ergebenheit und meine Seele zu erfassen und das wahre Abbild ihrer Natur zu Euch zu befördern. Bitte vergebte Eurem alten Lehrer die Vorboten eines Zweifels, ob denn die Malkunst selbst überhaupt in der Lage sein kann, die eigentliche Wahrheit einer Person, also die Einmaligkeit, die uns auszeichnet, zu erfassen. Es ist leichter, über die Sprache der Engel zu philosophieren, als zu verstehen, was das ist: eine Person und ihr Bild. Euer im Herzen treu ergebener Leibniz

*

04.10.24

Lieber Edgar Reitz,

dein Text ist hinreißend. Du machst mich arbeitslos!

Das ist das Zentrum, was Leibniz da formuliert, es ist eine wunderbare Sprache und schöner kann man diese Figur nicht einführen. In den vorhandenen Originalbriefen, die ich hier in der französischen Fassung auf dem Tisch liegen habe, beginnt Leibniz häufig mit «Madame» oder auch «Mylady», das könnte man vielleicht noch vor deine Anrede setzen. Statt dem «alten Leibniz» sollte er von sich als dem «alten Lehrer» sprechen. Das kommt später bei ihr vor und wäre eine schöne Vorwegnahme.

Toll, das können wir jederzeit drehen oder aufnehmen.

Gute Nacht und Gratulation.

Der Andere

*

05.10.24 ES

Lieber Edgar,

heute Morgen habe ich deinen OFF-Text für Leibniz noch mal gelesen und er gefällt mir wieder sehr gut. Mir fällt auf, dass du einen Ton wählst, in dem man spürt, wie Leibniz eine Freude an seinem eigenen Formulierungsvermögen entwickelt. Seine Worte spiegeln nicht nur sein echtes Bedürfnis nach Nähe zu Charlotte, sondern er ist sich seines eigenen Wertes voll bewusst. Er feiert sich selbst auch immer mit.

Das ist vielleicht etwas, das dich gelegentlich stört, weil es diese Figur auch auf Distanz hält. In dem gesamten Text des Drehbuchs ist aber diese seine Freude an der Überlegenheit seiner Formulierungen eingearbeitet, es gehört zur Essenz des Buchs, und wir werden es bei allen Versuchen von Echtheit und Offenheit nicht loswerden.

Ich glaube, dass der Zuschauer in Leibniz immer eine Figur sehen wird, die er bei aller Liebe auch auf Abstand halten wird. Eine gewisse patriarchale Eitelkeit wird ihm immer anhaften, so sehr Leibniz dem widersprechen möchte.

Gerade in der Szene 4, die wir am Montag beginnen, gibt es eine Fülle von Formulierungen, die auch verräterisch sind. Wenn Leibniz über die Qualität der Frauen und des weiblichen Geistes spricht, ist er es, der ihnen diese Qualität zuspricht und darauf stolz ist.

Ich fürchte, dass man das nicht ändern kann und auch nicht ändern sollte, denn ein überlegener philosophischer Geist wie Leibniz kann nur durch die immer mitschwingende Eitelkeit menschlich wirken.

Sloterdijk kann man nur aushalten und mögen, wenn man auch seine Selbstliebe akzeptiert. Auch bei Heidegger und Einstein dürfte es nicht anders gewesen sein.

Gerade deshalb finde ich deinen neuen Anfangstext so gut. Denn er zeigt, dass Leibniz auch da, wo er in Gedanken bei sich selbst ist und quasi mit unbewegtem Gesicht formuliert, auch ein Liebender der eigenen Person ist.

Für mich bedeutet es, dass ich meinen Widerstand gegen den barocken sprachlichen Ausdruck aufgeben muss und viel mehr darin ein Mittel finde, einfach und echt zu sein. Mehr kann ich dazu nicht sagen. Alles Weitere müssen wir am Set überprüfen.

Liebe Grüße

Edgar S.

*

11.10.24

Lieber Edgar Reitz,

ich falle gleich mit der Tür ins Haus:

Zu der Szene heute habe ich einen Impuls, den ich dir gerne mitteilen möchte, vielleicht trifft er sich gut mit deinen Ideen, vielleicht ist er abwegig: Ich denke, dass Leibniz eigentlich nur ins Gartenzimmer kommt, um sich zu entschuldigen, dass er heute nicht Porträt sitzen kann. («keine erquicklichen Nachrichten»!). Wenn er die Rechenmaschine sieht, möchte er am liebsten gleich wieder umkehren, weil er das tückische Ding hasst und längst an einer neuen Erfindung sitzt. Deshalb frage ich mich, ob Leibniz im ersten Teil der Szene nicht auf der Treppe bleiben sollte, auf den Stufen, und nur in den Raum hineinspricht und eigentlich in der Drehung ist, um wieder umzukehren. Bis Aaltje auf ihn hinzukommt, seine Hand nimmt und ihn zu seiner Marke führt, um ihm das Licht zu zeigen. Das wäre dann Teil 2 der Szene.

Bis gleich, ich gespannt und freue mich.

*

16.10.24

Lieber Edgar Selge,

das wäre gedanklich die Struktur der Szene über den zureichenden Grund, wie ich sie im Augenblick sehe. Der Beginn und das Ende sind von Leibniz aus ernst und auf seine eigene Problematik bezogen. Das Beispiel über die Saublase ist wie eine komische Einlage.

LEIBNIZ

Wollen wir ein wenig miteinander denken?

AALTJE

Es wird jetzt ohnehin zu dunkel für die Malkunst.

LEIBNIZ

Warum ist überhaupt irgendwas und nicht vielmehr nichts?

AALTJE

Das Nichts macht mir Angst.

LEIBNIZ

Mir macht das Nichtwissen Angst.

Zum Beispiel: Was ist der Grund für die Existenz einer Saublase?

(Leibniz muss über das absurde Beispiel lachen)

AALTJE

Der Grund ist die Sau.

LEIBNIZ

Und deren Grund?

AALTJE

Wohl Muttersau und Eber

LEIBNIZ

Und woher die beiden?

AALTJE

Wiederum

LEIBNIZ

Und sofort bis ins erste Glied

AALTJE

Gewiss doch. Was und wer sonst?

LEIBNIZ

Aber ganz zuerst? Wird es nicht eine Sau und einen Eber gegeben haben, welche die allerersten waren?

AALTJE

Das könnte sein ...

Von hier aus geht der Dialog weiter wie im Drehbuch. Das Gespräch endet mit Aaltjes erstaunlichem Satz:

AALTJE

Was ich nicht weiß, kann ich malen.

(Leibniz ist sprachlos)

*

16.10.24

Lieber Edgar Selge,

ich habe mir die Szene 8 auf deine Fragen hin angesehen und finde, dass es richtig ist, dich gemeinsam mit Cantor auftreten zu lassen. Die Alternative wäre dann, dass Can-

tor vorher oder nachher kommt, da er in der Szene gebraucht wird. Für beides sehe ich keine Option. Das Problem sind tatsächlich die drei großen Visionen, die auf die Schmerzzwinge folgen. Sie wirken, als wollten wir zum Ende des Films noch weitere Ideen von Leibniz aufzählen, um das Bild zu komplettieren. Dieser Eindruck darf nicht entstehen. Deswegen denke ich daran, die drei Visionen unabhängig von der Schmerzzwinge als Traum von einer besseren Welt zu inszenieren. Wie das gelingen kann, weiß ich noch nicht, arbeite aber daran. Die Szene braucht insgesamt drei volle Drehtage und ich möchte morgen mit Anatol und Matthias eine Version ausprobieren, die auf dem Einsatz eines Teleobjektivs beruht. Ich werde dir das bei Drehbeginn erklären. Ich empfinde den Komplex 8 als sehr schwierig und sehe voraus, dass wir hart daran arbeiten müssen, banale oder kitschige Wirkungen zu vermeiden.

Gute Nacht!

Edgar R-

*

17.10.2024

Lieber Edgar Reitz,

Ich finde, du hast die Szene 8 ganz wunderbar aufgelöst! Ich bin sehr froh damit.

Ich hatte Angst vor den Texten, weil sie so unverbunden für mich waren. Jetzt sind sie geerdet im Zentrum der Liebesgeschichte, die immer mehr Tiefe bekommt.

Ich freue mich auf die Fortsetzung. Gute Nacht! Edgar S

P.S.: Morgen früh denke ich an dich und wünsche dir Kraft und guten Mut.

*

Bei fortschreitender Dreharbeit zwischen September und Ende Oktober 2024 verlagerte sich die Suche nach der inneren Wahrheit des Films von der schriftlichen Form immer mehr in die eigentliche Inszenierungsarbeit im Studio. Die Drehtage wurden auf diese Weise zum Abenteuer einer gemeinsamen Reise von Team und Darstellern durch eine ferne Zeit und einen fiktiven Raum. Die Leidenschaft von Leibniz am Denken breitete sich, ausgehend von Hauptdarsteller und Regisseur, in der Produktion aus und verbindet sich mit der Hoffnung, die Kinos zu erobern.

Anhang

Personen und Fakten

Statement des Regisseurs

Die Faszination der Übergänge zu entdecken, ist der entscheidende Auftrag der Philosophie von Leibniz an einen heutigen Filmemacher. Wer könnte zum Beispiel den Übergang vom Krieg zum Frieden in Bildern beschreiben, welche Kunstgattung kann uns den Übergang vom Denken zum Machen, vom Traum zum Wachsein, vom Lauten ins Stille, vom Schmerz zum Glück besser sichtbar machen als die Filmkunst? Meine jahrelange Beschäftigung mit Leibniz hat mein ästhetisches Verständnis für den Film verändert und meinen Blick auf die friedfertige Welt der Übergänge gelenkt. Denn dort finde ich genau das, was uns in der heutigen Weltsicht fehlt. Alles verschanzt sich im Spezialistentum, in Meinungsblasen, in Feindbildern, in Selbstgerechtigkeiten, Hass, Glaubensgemeinschaften oder Fanatismus. Nach Leibniz finden sich die wahren Antworten in den Berührungszonen, die es zwischen Allem und Jedem gibt. Wenn man einmal begonnen hat, sich mit Leibniz zu beschäftigen, begegnet er einem überall. Das Geheimnis seiner Universalität ist, dass er sich mit dem fließenden Zusammenhang von allem zu allem befasst. Dreihundert Jahre nach Leibniz ist seine Sichtweise wieder aktuell und sogar für unser Metier, das Kino, anwendbar. Ich träume inzwischen von einem «Leibniz-Kino», das ein Ort werden kann, an dem wir träumend das Denken neu entdecken und verstehen, dass nichts so ist, wie es scheint und dennoch existiert.

Die Filmkunst blüht schon immer in dieser geheimnisvollen Zwischenwelt zwischen Wissen und Nichtwissen. Deswegen haben wir die niederländische Malerin, Aaltje van de Meer erfunden, die uns und Leibniz mit dieser Erkenntnis verblüfft: «Was ich nicht weiß, das kann ich malen.»

LEIBNIZ ist eigentlich ein Film über das Filmemachen, denn er entstand unter der ständig gestellten Frage: Was machen die Worte mit den Bildern und umgekehrt, was machen die Bilder mit den Worten? Immer hatten wir es auch beim Drehen und bei der Arbeit mit den Schauspielern mit den Zwischenbereichen zu tun: die Kamera, das Licht, die Kostüme und das Szenenbild auf der einen Seite und die Sprache der Dialoge und die Gedankenwelt des Leibniz auf der anderen Seite. Die vielen Worte und Gedanken verwandelten sich im Spiel der Schau-

spieler in eine lebendige Zwischenwelt, in der nichts theoretisch blieb. Nie habe ich beim Drehen eines Films ein vergleichbares Vergnügen daran gefunden, den Figuren beim Denken zuzuschauen und zu sehen, wie sie dabei lebendig werden. Alle waren davon erfasst: Team, Schauspieler und Schauspielerinnen, allen voran unser Hauptdarsteller, der im Kraftfeld der drei Frauen, Sophie, Charlotte und der wunderbaren Aaltje aufblühte. Wir erlebten unseren Film als ein Abenteuer auf engstem Raum. Leibniz findet man – wer hätte das gedacht – in der modernen Ästhetik des Kinos wieder.

Es ist oft beschrieben worden, dass die Bilder auf der Leinwand das Ergebnis vielfältiger Manipulation sind, dass jegliche Inszenierung vor und hinter der Kamera von subjektiven oder wirtschaftlichen Interessen bestimmt wird und dass es selbst im Dokumentarfilm mehr um die Ausschnitte, Blickwinkel, Weglassungen, Zeitsprünge, Behauptungen oder Urteile geht, als um ein irgendwie «objektives» Bild der sogenannten Wirklichkeit. Seit es sich herumgesprochen hat, dass es mithilfe der Digitaltechniken möglich ist, in die Filmbilder beliebig einzugreifen und Vordergründe oder Hintergründe der Handlung gegen fiktive Versatzstücke auszutauschen, schwindet das ursprünglich noch vorhandene Vertrauen zu den öffentlichen Filmbildern. Wer ein Kino besucht, erwartet nicht, dass auf der Leinwand ein Abbild der Wirklichkeit erscheint, sondern viel eher, dass er in eine von Emotionen aufgeladene Traumwelt entführt wird. Das Kino sei schöner, stärker, härter oder auch sanfter als das Leben und infolge dessen immer eine Fiktion. Das ist heute ein Grundbekenntnis der meisten Filmemacher. Man hat sich vom Wirklichkeitsbild der 1960er-Jahre, von der sozialen und historischen Natur jeglicher Realität längst abgewendet. Realität gilt nicht mehr als das politisch Machbare. Wie sollten da noch die Kameras, die filmische Montage und der ganze Apparat der sog. «Postproduktion» noch abbilden können, was wir ohnehin nicht mehr für wirklich halten. Die Filmbilder haben sich seit dem Ende des 20. Jahrhunderts von der platten Wirklichkeit verabschiedet.

Wir haben gesagt, dass es sich bei dem Bild auf der Leinwand nicht eigentlich um Bilder handelt, sondern um Blicke. Das möchte ich noch etwas ausführen: Es gehört zu den wichtigen Entdeckungen der Filmkunst, dass man sich mit der Kamera in verschiedene Distanzen zu den Menschen und den Dingen begeben kann. Was wir eine Großaufnahme nennen, ist eine revolutionäre Erfindung, denn sie ermöglichte, die Körper-Oberflächen geradezu mikroskopischer Betrachtung zu unterziehen. Nun zählt man die Vorteile der Nähe mit dem Verlust der Raumwahrnehmung. Die Annäherung an eine Person bringt es mit sich, dass die andere Person, die zum Beispiel Liebespartner oder Gegner ist, völlig ausgeklammert wird. Zur Lösung des Problems hat man das Schuss-Gegenschuss-Prinzip erfunden. In der Montage wird in das Zeitkontinuum der Nahaufnahmen eingegriffen und im Wechsel mal der eine, dann der andere Mensch sichtbar. Aber wie können die Bilder sich wirklich ineinander verzahnen? Wie kann ein neuer

kontinuierlicher Ablauf im Zuschauer-Kopf zustande kommen? Die Lösung bestand in der Entdeckung der Blicke. Ebenso wie die Position der Kamera den Blick der Macher oder auch der Zuschauer wiedergibt, so werden die Augen der abgebildeten Personen zum Indikator für die gegenseitige Wahrnehmung. Es gelingt auf diese Weise, dass die Filmbilder sich gegenseitig anblicken. Die Begegnung der Blicke erfolgt in einem gedachten Raum. Der Schuss-Gegenschuss-Dialog ist eine allgemein verständliche Metapher der Filmsprache geworden: Scheinbar ist nur ein handwerkliches Problem zu lösen. Es geht scheinbar nur um die optische Achse, es geht offenbar nur um die Regeln, um zu erreichen, dass der Dialog zwischen Schuss und Gegenschuss kontinuierlich wirkt. In Wirklichkeit geht es aber um ein viel grundsätzlicheres Problem. Es geht um die Regeln, die einen imaginären Raum schaffen. Dieser (unerwähnte) Raum ist ebenfalls Gegenstand der Szene. Er ist der Raum, in dem das «Wir» herrscht. Das ist der gemeinsame Raum, der auch den anderen im Kino gemeinsam ist. Eine Szene funktioniert nur dann, wenn wir über diesen Raum etwas wissen. Es ist ein Raum von Lebensräumen. Jede Figur hat eine Filmgeschichte und Wirklichkeitsgeschichte. Z. B. in den Schlössern des Adels im 17. Jahrhundert. Wenn ich über diesen Raum nachgedacht habe, ändert sich etwas. Es ändert sich die Arbeit bei der Wahl der Kamerapositionen, des Lichts, der Hintergründe der Personen, der Gegenstände dahinter.

Der filmische Erzählraum ist eine Welt ohne Schwerkraft, ohne physikalische Zeit. Wir werden dort zu Herren der Zeit und können uns in alle Zeit-Richtungen frei bewegen. Der erzählerische Raum kennt keine Kausalität. In ihm wird es möglich, an mehreren Orten zugleich zu sein und Lebenszeit umzukehren, zu zerstückeln oder zu wiederholen. Das erzählte Leben ist begreifbarer als das wirkliche und unterliegt nicht dem Gesetz des Todes. Der erzählerische Raum hat geheime Zugänge für das Publikum, es gibt so etwas wie imaginäre Türen, durch die wir eintreten und uns unter die Protagonisten mischen können.

Bei der Gestaltung der Filmbilder haben wir uns immer wieder von der Malerei des 17. Jahrhunderts bezaubern lassen und versucht, ihre Schönheit zu begreifen. Jeder kennt dieses Gefühl, einen schönen Film gesehen zu haben oder zu sagen, dieses oder jenes Bild sei besonders schön gewesen. Nebenbei bemerkt, erweist es sich fast immer, dass es unmöglich ist, dieses schöne Bild hinterher aus dem Film herauszutrennen, indem man versucht, ein Standbild zu erzeugen, oder die als schön erinnerte Szene abzuklammern. Hier erweist sich wieder einmal, dass sich der Film im Kopf des Kinobesuchers herstellt – und da gibt es diese Schönheit nicht zum Mitnehmen. Die Schönheiten im Kino entspringen nicht der Forderung von Kant nach einem «interesselosen Wohlgefallen» also einem moralischen Bedürfnis, das Schöne mit dem Wahren zu verknüpfen und es von der Subjektivität loszulösen. Auch der Idealismus eines Goethe, der ein göttliches Prinzip im Schönen sucht, ist dem Film völlig fremd. (Goethe: «... wäre nicht das Auge sonnenhaft, wie könnten wir das Licht erblicken...») Film ist, wie ich finde, eine gottlose Kunst.

Wenn wir Schönheit als etwas verstehen, das Wohlgefallen, Liebreiz, Zustimmung der Gefühle, Begeisterung auslöst, dann sehen wir auch, wie raffiniert die moderne Welt darin geworden ist, dieses Schöne anzufertigen. Es gibt eine Schönheitsindustrie. Kosmetik, Mode, Modefotografie, Körpertraining, der Schönheit dienliche Ernährungskonzepte, schöne Fassadengestaltung, reinste Ästhetik in Architektur, Design, Grafik. Man hat gelernt, alles Hässliche zu verblenden: Eingeweide, Lüftungsrohre, Installationsleitungen, Abflüsse, Müll, Exkrementen, das Innere von Geräten, Menschen, Tieren, Vorgänge wie Schlachten, Sterben, Leiden können verborgen oder in schöne Hüllen gesteckt werden. Die Verpackungskunst war vielleicht auch einmal eine Errungenschaft der Hochkultur. Man denke an die japanische Kunst des Papierfaltens. Aber heute haben wir eine durchästhetisierte Verpackungsindustrie, die alle Bereiche des Konsums beherrscht. Die Filmindustrie hat gelernt, Naturbilder, Landschaft, Mikro- und Makrowelt mit überwältigender Schönheit herzustellen. Die Anwendung der Objektive, der Kamerakräne, der Beleuchtungstechnik vermag jedes Motiv mit dem Pathos der Einmaligkeit und der überirdischen Schönheit auszustatten. Es gibt die schöne mathematische Lösung, die schöne Theorie, die schöne Musik. Wohlklang, Wohlgeruch. Alles wird in dieser Zeit der Überfluss-Gesellschaft massenhaft produziert. Wir beherrschen die ganze Skala des Wohlgefallens. Moderne Digitalkameras besitzen Programme, die Gesichter schön machen, die spezielle Schönheit bei allem erzeugen: bei Speisen, Früchten, Sonnenuntergängen, bei Schnee, Kälte oder Sport. Schönheit ist ein Computer-Programm geworden, das alle Oberflächen bügelt, alle Pickel entfernt. Schönheit ist die Überwindung von Alter, Krankheit, Unglück, Frust. Es gibt kein Lebensgebiet, das wir nicht durchästhetisieren können. Schönheit wird zur Ware. Schönheit wird zur Lüge, zur Fassade, zur Tarnung, zur Plastiktüte. Seit 1910 kämpft die Musik gegen Schönheit, zerstört die Harmonien, sucht neue Wahrheiten im Missklang, im aggressiven Ton. Alle Künste haben sich im 20. Jahrhundert gegen Schönheit aufgelehnt. Der Film erfand z.B. das Genre des «kleinen schmutzigen Films», weil die glatten Oberflächen uns langweilten. Der «Dogma-Film» aus Dänemark deklarierte das Schöne für tot. Die Erinnerung an die «Schönheit» der Nazi-Aufmärsche, wie sie Leni Riefenstahl filmte, sitzt uns als Schock noch in den Knochen. In der modernen Kunst ist Schönheit endgültig vom «Wohlgefallen» abgekoppelt worden. Die Schwierigkeit von Kant und Schiller war ja noch, das Wohlgefallen, die Lust am Schauen der Schönheit mit dem geistigen Aspekt des Schönen zu versöhnen. Dies ist nie gelungen. Die Moderne hat das Problem einfach abgeschafft.

Wir haben gelernt, die Kunst anders zu verstehen. Sie ist nicht mehr das Wahre und Schöne in formaler Vereinigung. Es geht nicht mehr darum, das Geistige und das Sinnliche als Widersprüche zu sehen, denn wir erkannten, dass beides intellektuelle Ideale sind, die auf den Film ohnehin nicht anwendbar sind. Das Schönegeistige wirkt, wenn es von Filmemachern gefordert wird, peinlich.

Das Postulat einer Herrschaft des Geistes über den Körper, wie es von Schiller und den Klassikern erhoben wurde, gehörte einer Mangelgesellschaft an, in der andere Schicksalsmächte herrschten als bei uns. Die Idee der Trennung von Körper und Geist kann heute kaum mehr ernsthaft diskutiert werden. Sie erscheint als das Resultat einer seltsamen intellektuellen Überangestrengtheit. Die Welt des Kinos sträubt sich gegen diese Art von Idealismus. Der Film ist ein Kind der Technik und nutzt deren gesamte Skala von Möglichkeiten als ihre eigene Sprache. Das Filmbild ist vom Körper untrennbar, weil es davon lebt, immer wieder aufs Neue den Körper abzubilden. Deswegen kann es nicht dem reinen Geist gewidmet werden. Auch nicht dem reinen Körper, denn gerade dessen lebendige Intelligenz macht ihn erst zum filmischen Geheimnis und damit lohnenden Objekt der Beschreibung im Kino. Filmbilder wollen nicht gedeutet werden, wollen keine intellektuellen Bedeutungsträger sein, keine Symbole. Das eigentliche Faszinosum des Kinos ist die Konkretheit der Bilder, das ewig ungelöste Rätsel der Körper, der Oberflächen, der Augenblicke, der Gesichter, der Haut, der Zufälligkeit der Worte, der Geräusche der bloßen Anwesenheit. Welche Magie geht von der Filmaufnahme eines Menschen aus, den wir nicht einmal kennen müssen, der nichts sagt, der uns durch das Objektiv im Kino anschaut, dessen Blick von der Leinwand herab in tausend Augen der Zuschauer trifft?

Die einzige Schönheit, die ich gelten lassen kann, ist die der unbedingten Anwesenheit. Da entsteht eine Gegenwart, die es nur im Kino gibt, die jeweilige Präsenzform, die blind ist für das Gewesene und das Kommende. Kino-Schönheit als Erfahrung der Zeit-Aufhebung.

Biografie

Edgar Reitz, Regisseur, Produzent, Autor. Geboren 1932 in Morbach/Hunsrück.

Studium der Germanistik, Publizistik und Theaterwissenschaft an der LMU München. Seit Mitte der 1950er-Jahre literarische Arbeiten, Veröffentlichung von Gedichten, Erzählungen und Herausgabe einer literarischen Zeitschrift. Gründung einer Studiobühne. Ab 1957 Dramaturg und Kameramann, Regisseur von Industrie- und Dokumentarfilmen. Mitglied der «Oberhausener Gruppe», die 1962 den deutschen Autoren-Film hervorbrachte. Mit A. Kluge Gründung des «Instituts für Filmgestaltung» an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. An dieser ersten Filmschule der Bundesrepublik Deutschland lehrte Reitz 8 Jahre lang Regie und Kamera, gleichzeitig Gründung der «Edgar Reitz Filmproduktion GmbH», mit der er 1966 seinen ersten Spielfilm realisiert. MAHLZEITEN, 1967 bei den Filmfestspielen in Venedig ausgezeichnet, gehört zu den Debütfilmen, die den Begriff «Junger Deutscher Film» prägen. Es folgen weitere Kino-Spielfilme, Dokumentar- und Experimentalfilme, die international große Beachtung finden und

vielfach ausgezeichnet werden. Seit Mitte der 1970er-Jahre zahlreiche Veröffentlichungen über Filmtheorie und Filmästhetik, aber auch literarische Fassungen seiner Filme. 1995 Gründung des «Europäischen Instituts des Kinofilms, EIKK» in Karlsruhe, das er bis 1998 leitet. Seit 1994 Professor für Film an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

Zu seinen wichtigsten Filmen zählen: MAHLZEITEN, CARDILLAC, DIE REISE NACH WIEN, SCHNEIDER VON ULM, STUNDE NULL und die HEIMAT-TRILOGIE, die sich aus 31 abendfüllenden Einzelfilmen zu einem Jahrhundert-Epos zusammensetzt und mit über 54 Stunden Spieldauer zu den umfangreichsten erzählerischen Werken der Filmgeschichte zählt. 2012 dreht Edgar Reitz DIE ANDERE HEIMAT, eine deutsch-französische Kino-Koproduktion, die 2013 mehrfach mit dem deutschen Filmpreis LOLA und vielen anderen Preisen ausgezeichnet wird.

Edgar Reitz ist Mitglied mehrerer Akademien, wie der Akademie der Künste Berlin, der Europäischen Film-Akademie, der deutschen Filmakademie und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Er wurde in der ganzen Welt mit Filmpreisen und Ehrungen ausgezeichnet, darunter der Ehrenpreis der Filmfestspiele von Venedig und der deutschen Filmakademie 2020. Reitz wurde von verschiedenen Universitäten Europas ehrenpromoviert. Er ist «Officier de L'ordre des arts et des lettres» der République Française, Träger des Großen Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland sowie des Bayerischen Maximiliansordens. 2022 erschien im Rowohlt-Verlag seine Autobiografie.

Edgar Reitz lebt mit seiner Frau, der Sängerin und Schauspielerin Salome Kammer, in München.

Filmografie (Auswahl)

MAHLZEITEN, Spielfilm, 94 Min., 1967

FUSSNOTEN, zu MAHLZEITEN, 85 Min., 1967

FILMSTUNDE, 114 Min., Dokumentarfilm, 1968

CARDILLAC, 98 Min., Spielfilm, 1969

KINO ZWEI, 76 Min. Dokumentarfilm, 1971

GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND, mit Ula Stöckl, 22 Episoden, gesamt 212 Min.
1970–71

DAS GOLDENE DING, 118 Min Spielfilm, 1972

DIE REISE NACH WIEN, 109 Min., Spielfilm, 1973

STUNDE NULL, Spielfilm, 132 Min., 1977

DEUTSCHLAND IM HERBST, 119 Min, Spielfilm 1978

DER SCHNEIDER VON ULM, 121 Min., Spielfilm, 1979

GESCHICHTEN AUS DEN HUNSRÜCKDÖRFERN, 118 Min., Dokumentarfilm, 1980

DIE HEIMAT-TRILOGIE (31 Filme, 1981–2004)

1. Fernweh 119 Min.
2. Die Mitte der Welt, 93 Min.
3. Weihnacht wie noch nie, 58 Min.
4. Reichshöhenstraße, 58 Min.
5. Auf und davon und zurück, 58 Min.
6. Heimatfront, 58 Min.
7. Die Liebe der Soldaten, 59 Min.
8. Der Amerikaner, 102 Min.
9. Hermännchen, 138 Min.
10. Die stolzen Jahre, 82 Min.
11. Das Fest der Lebenden und der Toten, 100 Min
12. Die Zeit der ersten Lieder, 120 Min.
13. Zwei fremde Augen, 115 Min.
14. Eifersucht und Stolz, 116 Min.
15. Ansgars Tod, 100 Min.
16. Das Spiel mit der Freiheit, 119 Min.
17. Kennedys Kinder, 108 Min.
18. Weihnachtswölfe, 110 Min.
19. Die Hochzeit, 120 Min.
20. Die ewige Tochter, 118 Min.
22. Das Ende der Zukunft, 132 Min.
23. Zeit des Schweigens, 120 Min.
24. Die Zeit der vielen Worte, 121 Min.
25. Kunst oder Leben, 133 Min.
26. Das glücklichste Volk der Welt, 106 Min.
27. Die Weltmeister, 100 Min.
28. Die Russen kommen, 125 Min.
29. Allen geht's gut, 132 Min.
30. Die Erben, 103 Min.
31. Abschied von Schabbach, 105 Min.

DIE NACHT DER REGISSEURE, 87 Min., Dokumentarfilm 100 JAHRE KINO, 1995

HEIMAT – FRAGMENTE – DIE FRAUEN, Epilog zur HEIMAT-TRILOGIE, 146 Min., 2006

ORTSWECHSEL, multimediale Livemusik-Videoperformance, 45 Min., 2007

KAFKA GEHT INS KINO, Festivalbeitrag zum 70. Jubiläum der Filmfestspiele in Venedig, 2013

DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT, Spielfilm, 231 Min, 2013

FILMSTUNDE_23, Dokumentarfilm, 83 Min., 2024

LEIBNIZ, CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES, Spielfilm, 104 Min, Uraufführung; Berlinale Special 2025

Gert Heidenreich, Drehbuchautor

Gert Heidenreich wurde 1944 in Eberswalde geboren und wuchs in Darmstadt auf. Studium der Literaturwissenschaft in München. Seit 1967 Autor von Bühnenstücken, Reisebildern und Reportagen für Rundfunk und Zeitschriften, seit 1972 auch Sprecher für Medien und Hörbücher. Der «sprechende Schriftsteller» (*Magazin Bücher*) lebt in München und in der Normandie.

«Das gigantische Werk dieses Freiheitsvorkämpfers der Kunst» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) umfasst zahlreiche Romane, Erzählungen, Gedichtbände, Essays und Filmdrehbücher. Er wurde unter anderem mit dem Marieluise-Fleißer-Preis und dem Münchener Literaturpreis ausgezeichnet, für Drehbücher erhielt er *Grimme-Preise* 1986 und 2016, zusammen mit Edgar Reitz den *Bayerischen Filmpreis* 2013 und den *Deutschen Filmpreis in Gold* 2014. Der *Marler Menschenrechtspreis* von Amnesty International wurde ihm 2017 verliehen. Als «Bester Interpret» erhielt er 2019 den *Deutschen Hörbuchpreis*.

Jüngste Publikationen u. a.: *Die andere Heimat* (Erzählung, 2013); *Der Fall* (Roman, 2014); *Freiheit des Wortes* (Essay, 2018); *Schweigekind* (Roman, 2018); *Adieu Amerika* (Essay, 2020); *Bigotte Sonntagsredner* (Essay, 2021); *Phantasie kennt kein Gebot* (Essay, 2023); *Das Meer – Atlantischer Gesang* (Epos, 2023); *LEIBNIZ, CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES* (Drehbuch für Edgar Reitz, 2025).

Matthias Grunsky, Kameramann

Matthias Grunsky stammt aus Wien und studierte Kamera am American Film Institute in Los Angeles. Er arbeitet seither international als Kameramann und hat sich vor allem durch seine Arbeit an US-Independent Filmen, insbesondere mit dem Regisseur Andrew Bujalski, einen Namen gemacht. Grunsky versteht es, mit natürlichen Lichtstimmungen und oftmals minimalem Equipment eine intime Atmosphäre zu schaffen. Sein Kamerastil ist auch geprägt von experimentellen Herangehensweisen und dem Einsatz unkonventioneller Techniken, wie z. B. schwarz-weiß Röhrenkameras aus den 70er-Jahren beim Kinofilm *COMPUTER CHESS* (2013), für den er bei den Independent Spirit Awards in der Kategorie «Best Cinematography» nominiert wurde. Für den Musikfilm *SAINTS REST* wurde er beim Midwest Film Festival 2019 in Chicago und für *DIE UNBEUGSAMEN* beim History Film Fest 2019 in Rijeka jeweils für die Beste Kamera ausgezeichnet.

Anatol Schuster, Co-Regisseur

Anatol Schuster, geboren 1985, ist als Autor, Regisseur und Produzent aktiv. Während des Regie-Studiums an der HFF München entstanden EIN IDEALER ORT, der 2015 auf der Berlinale den Preis «Dialogue en perspective» erhielt, und sein poetischer Abschlussfilm LUFT, der 2017 erschien. Im selben Jahr erhielt er das Wim Wenders Stipendium. Mit improvisierten Mitteln realisierte er sein Kinodebüt FRAU STERN, das zu einem Überraschungserfolg wurde und zahlreiche Auszeichnungen erhielt. 2022 gründete er die Produktionsfirma Zwillingfilm. CHAOS UND STILLE wurde im Oktober 2024 auf dem A-Festival in Warschau uraufgeführt und mit dem Regiepreis ausgezeichnet. Darüber hinaus koproduzierte er den israelischen Debütfilm BATIM (HOUSES) von Veronica Nicole Tetelbaum, der 2025 im Berlinale Forum seine Weltpremiere feierte.

Edgar Selge



Edgar Selge gehört zu den bedeutendsten Charakterdarstellern Deutschlands. 1948 in Brilon geboren, wuchs er im ostwestfälischen Herford auf. Seine Schauspielausbildung schloss er 1975 an der Otto Falckenberg Schule in München ab. Zuvor studierte er Philosophie und Germanistik in München und Dublin sowie klassisches Klavier in Wien. Einem breiten Publikum bekannt wurde er als Kommissar Jürgen Tauber in Polizeiruf 110. Es folgten Kino- und Fernsehfilme wie Helmut Dietls *ROSSINI, ODER DIE MÖRDERISCHE FRAGE, WER MIT WEM SCHLIEF* (1997), *DAS EXPERIMENT* (2001) von Oliver Hirschbiegel, *POLL* (2010, Regie: Chris Kraus), *DAS ZEUGENHAUS*

(2014, Regie: Matti Geschonneck), der Politthriller *DER FALL BARSCHEL* (2015, Regie: Kilian Riedhof) oder Jan Josef Liefers Regiedebüt *HONECKER UND DER PASTOR* (2022) sowie den Kinofilm *MARIANENGRABEN* (2024, Regie: Eileen Byrne).

20 Jahre war er festes Mitglied des legendären Ensembles der Münchner Kammerspiele unter Dieter Dorn, bevor er an den großen Bühnen in Hamburg, Zürich, Berlin und Wien Rollen wie Goethes *Faust*, Schillers *Wallenstein*, Shakespeares *Lear* oder Kleists *Dorfrichter Adam* spielte.

Für seine Arbeit am Theater und vor der Kamera wurde er mit zahlreichen nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet, zuletzt für seinen Monolog als François in Michel Houellebecqs *Unterwerfung* mit dem Theaterpreis *Faust* und als *Schauspieler des Jahres*. Der Roman wurde auch mit Edgar Selge in der Hauptrolle unter der Regie von Titus Selge verfilmt.

2021 gab er mit *Hast du uns endlich gefunden* sein hochgelobtes, literarisches Debüt, das lange auf der *Spiegel*-Bestsellerliste rangierte.

Edgar Selge lebt mit der Schauspielerin Franziska Walser zusammen. Die beiden haben zwei Kinder.

Barbara Sukowa

Die gebürtige Bremerin besuchte nach dem Abitur die Max-Reinhard-Schule und war an verschiedenen Theatern engagiert. R. W. Fassbinder engagierte sie für seinen legendären Mehrteiler *BERLIN ALEXANDERPLATZ* und für *LOLA*. Unter der Regie von Margarethe von Trotta spielte sie *DIE BLEIERNE ZEIT* (1981), *ROSA LUXEMBURG* (1986), *L'AFRICANA* (1990), *DIE ANDERE FRAU* (2004), *VISION – AUS DEM LEBEN DER HILDEGARD VON BINGEN* (2009), *HANNAH ARENDT* (2012) UND *DIE ABHANDENE WELT* (2015).

Sie stand vor der Kamera namhafter Regisseure wie Michael Cimino (*DER SIZILIANER*, 1987), Volker Schlöndorff (*HOMO FABER*, 1991), Lars von Trier (*EUROPA*, 1991), David Cronenberg (*M. BUTTERFLY*, 1993), Andreas Kleinert (*IM NAMEN DER UNSCHULD*, 1997), Tim Robbins (*DAS SCHWANKENDE SCHIFF*, 1999) und Hans Steinbichler (*HIERANKL*, 2003).

Anfang der 1990er-Jahre zog Barbara Sukowa nach New York und verfolgte auch ihre Karriere als Sängerin, die sie weltweit mit herausragenden Orchestern und Dirigenten zusammenarbeiteten ließ. (Berliner Philharmoniker, Cleveland Orchestra, Wiener Philharmoniker, LA Philharmonics, Schönberg Ensemble unter Claudio Abbado, Esa-Pekka Salonen, Reinbert Deleeuw, Concertgebouw, Carnegie Hall)

Sie erhielt für ihre Arbeit Darstellerpreise auf den Filmfestspielen von Cannes und Venedig, drei Bundesfilmpreise in Gold, den Grimmepreis in Gold und den Darstellerepreis in Montreal, zuletzt 2011 den Deutschen Filmpreis für *HANNAH ARENDT* und den Echo Klassik für ihre Einspielung von Schubert/Schumann/de Leuw: *Im wunderschönen Monat Mai*. Neben der klassischen Musik gibt Barbara Sukowa Konzerte mit ihrer Rock-Band X-Patsys.



Lars Eidinger



Von 1995–99 absolvierte Lars Eidinger eine Schauspielausbildung an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« in Berlin. Während des Studiums war er für zwei Jahre Gast am Deutschen Theater Berlin, seit 1999 ist er Ensemblemitglied der Schaubühne, wo er immer noch als *Hamlet*, *Richard III.* und *Peer Gynt* zu sehen ist.

Seinen Durchbruch im Kino hatte er 2009 mit Maren Ades *ALLE ANDEREN*, es folgten Filme wie *WAS BLEIBT* (2012) von Hans-Christian Schmid, *DIE BLUMEN VON GESTERN* (2016) von Chris Kraus, *25 KM/H* (2018) von Markus Goller, *PERSISCHSTUNDEN* (2020) unter der Regie von Vadim Perelmann. Mehrfach

hat er mit Olivier Assayas zusammengearbeitet, in *DIE WOLKEN VON SILS MARIA* (2014), *PERSONAL SHOPPER* (2016) und *IRMA VEP* (2022). Mit Isabelle Huppert war er in *DIE ZEIT, DIE WIR TEILEN* (2022) von Laurent Larivière zu sehen.

Mit dem Film *SCHWESTERLEIN* mit Nina Hoss (Regie: Stéphanie Chuat / Véronique Reymond, 2020) ging Eidinger ins Rennen um eine Oscar-Nominierung für den besten Ausländischen Film.

Mit Noah Baumbach hat Lars Eidinger zweimal gearbeitet, 2021 drehte er mit ihm für Netflix den Film *WEISSES RAUSCHEN* (2022) mit Adam Driver und JAY KELLY (2025) mit George Clooney und Adam Sandler. Mit seiner Rolle in Matthias Glasners *STERBEN* (2024) fand er große Zustimmung bei Publikum und Kritik. 2025 ist Lars Eidinger in *DAS LICHT* von Tom Tykwer und *LEIBNIZ, CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES* von Edgar Reitz zu sehen.

Lars Eidinger erhielt zahlreiche Preise, darunter den Preis der Deutschen Filmkritik, den Grimme Preis, den Österreichischen und den Bayerischen Filmpreis und den Ernst-Lubitsch-Preis, sowie Nominierungen für den Deutschen und Europäischen Filmpreis.

Aenne Schwarz

Aenne Schwarz studierte von 2003 bis 2007 Germanistik, Philosophie und Religionswissenschaft an der FU Berlin und von 2007 bis 2010 Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. Ihr erstes Engagement führte sie ans Maxim-Gorki-Theater Berlin. Daraus entstanden langjährige Zusammenarbeiten mit Jan Bosse, Jim Rakete und Antù Romero Nunes.

Von 2013 bis 2019 war sie Ensemblemitglied am Wiener Burgtheater wo sie u. a. als Antigone in *Antigone*, Orest in *Die Orestie*, als Nina in *Die Möwe* und zuletzt in Simon Stones ›Hotel Strindberg‹ zu sehen war. Freischaffend gastiert sie am Thalia Theater, dem Schauspielhaus Hamburg, dem Schauspiel Köln und dem Theater Basel.

Neben ihrer Arbeit am Theater ist Aenne Schwarz im Film tätig. In Maria Schraders Kinofilm *VOR DER MORGENRÖTE* (2016), der für Österreich ins Rennen um den Auslands-Oscar ging, stand sie neben Josef Hader und Barbara Sukowa als Lotte Zweig vor der Kamera. Für ihre Darbietung in Eva Trobischs *ALLES IST GUT* (2018), der u. a. in Locarno, Paris, Marrakesch und New York Premiere feierte, wurde sie vielfach international als Hauptdarstellerin ausgezeichnet. Weitere Filmarbeiten folgten mit Jan Bonny, Daniel Brühl und Christoph Hochhäusler. Für ihre Filmarbeit *ALLE DIE DU BIST* (2024) wurde sie auf der Berlinale '23 ausgezeichnet und erhielt den Best Actress Award auf dem Malaysian international Film Festival. Zuletzt spielte sie unter der Regie von Edgar Reitz in dem Kinofilm *LEIBNIZ, CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES*, die Rolle der Aaltje van de Meer, einer holländische Malerin im Jahre 1704.



Michael Kranz



Michael Kranz wuchs im ober-schwäbischen Bad Schussenried auf dem Gelände einer Psychiatrie auf, da sein Vater dort Residenzarzt war. Dies prägte seinen Blick und bewirkte den Wunsch in ihm, sich mannigfaltige Lebenswirklichkeiten zu erschließen und zwischen ihnen zu vermitteln. So begeisterte er sich für das Schauspiel und ging nach seinem Zivildienst in der Sterbebegleitung an die Otto-Falckenberg-Schule in München.

Seine Karriere führte ihn zu Zusammenarbeiten mit Michael Haneke, Quentin Tarantino, Joseph Vilsmaier, Pia Strietmann und Steven Spielberg. An der HFF München studierte er

Regie und gewann mit seinem Social Spot Myborder's Joyfence u. a. den First Steps Award.

Sein dokumentarischer Kinofilm WAS TUN (2020), produziert von Felix von Poser, wurde mit dem Bayerischen Filmpreis und zwei Deutschen Dokumentarfilmpreisen ausgezeichnet.

Aus dem Film ging Michaels Herzensprojekt, hervor: Das «Bondhu Home», das Kindern, die sonst in Bordellen in Bangladesch aufwachsen müssten, ein sicheres Zuhause bietet. Michael ist unter dem Namen «kranz» begeisterter Sänger, Songwriter und Musiker und arbeitet an seinem ersten Album. Seine noch unveröffentlichten Songs wurden u. a. von Grammy-Preisträger Hans-Martin Buff und dem Filmkomponisten Tobias Sasse koproduziert.

Antonia Bill

Nach ihrem Studium an der Hochschule für Schauspielkunst «ERNST BUSCH», war Antonia Bill sechs Jahre fest am Berliner Ensemble engagiert und hat dort in über 20 Inszenierungen unter der Regie von Leander Haußmann, Katharina Thalbach, Robert Wilson, Claus Peymann mitgewirkt, darunter zahlreiche Hauptrollen, für die sie mit dem «Daphnepreis» der Theatergemeinde Berlin ausgezeichnet wurde.

Neben dem Theater ist Antonia Bill eine leidenschaftliche Interpretin von Chansons und gewann dafür den ersten Preis beim Bundesgesangswettbewerb Berlin.

Ihr Kinodebüt gab sie mit «Jettchen» der weiblichen Hauptrolle in Edgar Reitz' vielfach ausgezeichneten Film *DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT* (2013).

Seit 2018 ist Antonia Bill als freischaffende Schauspielerin tätig. Nach ihrem Festengagement war sie als Gastschauspielerin u. a. am Thalia Theater Hamburg, am Deutschen Theater Berlin und an der Berliner Volksbühne tätig, bis sie, bedingt durch die Coronapandemie, ihren Fokus immer mehr auf Film- und Fernsehproduktionen gelenkt hat.

Zu einer Auswahl ihrer Arbeiten gehören Hauptrollen in dem Kinofilm *STASI-KOMÖDIE* (2022) unter der Regie von Leander Haußmann, in dem Zweiteiler *UNRUHE UM EINEN FRIEDFERTIGEN* nach dem Roman von Oskar Maria Graf (Regie: Matti Geschonneck, 2025) sowie im Kölner *TATORT: SIEBTE ETAGE* (Regie: Hüseyin Tabak, 2024) In der Rolle der Preußenkönigin Sophie-Charlotte konnte Antonia Bill in dem Kinofilm *LEIBNIZ, CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES* (2025) ein weiteres Mal mit Edgar Reitz arbeiten.



In weiteren Rollen

Zofe von Sophie	SALOME KAMMER
Zofe von Charlotte	ANNE SCHIRMACHER
Der Flötenspieler	MATIJA CHLUPACEK
Gehilfen von Delalandre	CHRISTOPH BARDO
.....	JANNIS DEGE
Kamindiener.....	NIKOLAUS STEENKEN
Pförtner	CHRISTOPH HELLHAKE
Postreiter.....	AYMAN ALZAHAB

Das Filmteam

Regie	EDGAR REITZ
Drehbuch	GERT HEIDENREICH
	EDGAR REITZ
Co-Regie.....	ANATOL SCHUSTER
Künstlerische Assistenz der Regie	SALOME KAMMER
Regieassistent	JOHANNES FRÖHLICH
Script Supervisor	KATRIN GOMBEL
Kamera	MATTHIAS GRUNSKY (BVK)
Montage	ANJA POHL (BFS)
Musik	HENRIK AJAX
Szenenbild	RENATE SCHMADERER
Kostümbild	ESTHER AMUSER
Maskenbild	BIRGER LAUBE
	GERMAINE MOUTH
Originalton	THORSTEN BOLZÉ
Produzent.....	INGO FLIESS (PROG)
Produzent.....	CHRISTIAN REITZ
Herstellungsleitung.....	MAX FRAUENKNECHT (VIAFILM)
	LUZIE LOHMEYER

Art Producer	MATHIAS REITZ ZAUSINGER
Redaktion.....	FLORIAN KUMMERT (BR)
	CARLOS GERSTENHAUER (BR)
	BARBARA HÄBE (arte)
Produktionsleitung.....	JÖRG WINTERLING
Produktionskoordination.....	JANA HELLER
Koordination Vorproduktion	ANNA EIGL
Filmgeschäftsführung.....	INA STAHNSDORF-NOVOTNY
Vertragsgestaltung	JOSEPH FESENMAIR
Buchhaltung Postproduktion.....	JOHANNA SCHILDE
Produktionsfahrer*in	LISA KOPPE
	MARTIN RAUCH
Set-Runner.....	CARLA HAHN
	THERESA SCHMID
Aufnahmeleitung Originalmotiv.....	FRANZISKA MARIA PRÖBSTL
1. Kameraassistentz	KEN MACDONALD
2. Kameraassistentz	LOUISA BLÄSIUS
Kamerabühne.....	SIMON AREVALO SAINT-JEAN
Kamerabühne Assistenz.....	JOEL KNICKEL
	D.I.T.
	AN LAPHAN
Steadicam Operator.....	THOMAS GOTTSCHALK
Oberbeleuchter.....	CHRIS BÖCK
Beleuchter.....	ANDREAS STROHMER
Beleuchter Zusatz	FINN GOSCH
	FLORIAN REITH
	KONSTANTIN HEIDENREICH
Lichthilfe.....	MICHELL SAXER
Tonassistentz.....	HAGEN VON SAYN-WITTGENSTEIN
	KONRAD BAUMANN
Art Director.....	MARION SCHUBERT
Szenenbildassistentz	LUZI SPETH
	COSIMA KRUBASIK
Außenrequisite	WOLFRAM KRABIELL
Setrequisite.....	MAX SCHMIGALLA
Setrequisite Assistenz.....	FIA BARTESCH
Prop- und Setdec Buyer.....	GABRIELLA AUSONIO
Kunstmaler Reisesessel	IAN GROSU
Requisitenbau	MATTHIAS RÖDER

Requisitenfahrer.....	ANDRÉ LEMMER
Head Painter	ANJA WEHLAND
Painter	TASSILO SUSSMANN
	ALEXANDER RYKOV
	SABINE KÖNIG
Kostümbildassistentz.....	CHRISTINE SPLETT
Gewandmeisterin.....	MARTINA STEINER
Schneiderin	RENATE HÖGEL
Garderobiere	INA MIRINMANIAN
Perückenmacher	CHRISTIAN AUGUSTIN
Maskenbild Vorbereitung	TATJANA LUCKDORF
Setfotografie.....	ELLA KNORZ
Malcoach.....	JOCHEN WINZER
Dialog Coach Aaltje van de Meer.....	EVELYN VAN DE GRIEND
Kunstberatung Maltechnik.....	DR. KATHRIN KINSEHER
Kunstberatung höfisches Benehmen.....	JOHANNA RICHTER
Historischer Berater.....	DR. CHRISTIAN HARTMANN
Handdouble Delalandre	VINCENT KERN
Handdouble Aaltje van de Meer	BRIGITTE STENZEL
Rechenmaschine	TU DRESDEN, DR. JÖRG ZAUN
Postproduktionskoordination.....	PATRIK THOMAS
Colorist.....	AN LAPHAN
VFX Artists.....	LIONEL BEHREND
	CONSTANTIN MAIER
Schnittassistentz & Titeldesign.....	JOHANNES SCHMIDT, BFS
Tongestaltung	XAVIER FLEMING
Mischtonmeister	ANDERS WASSERFALL
Geräuschemacher	MICHAEL STANCYK
Geräusche Aufnahme & Schnitt.....	BERNIE MAURER
Geräusche Schnitt.....	JOHANNA RELLINGHAUS
Musik Aufnahme & Mischung.....	ANDREAS GOLDBRUNNER
Blockflöte	MATIJA CHLUPACEK
Gitarre	LAURA LOOTENS
Violine	NINA TAKAI
Viola.....	CÉLINE EBERHARDT
Cello.....	ANNA GRENZNER MATHEU

Studio & Technik	FGV SCHMIDLE OLIVER SCHMIDLE MARKUS SCHMIDLE
Setbau	GRIZZLY FILMBAU CHRISTIAN ROBERT-FORIS
Aufenthaltsmobile	FILM-MOBILE TOMMY MARX
Reisebüro	UPPER LEVEL TRAVEL MICHAEL NAGUIB MEDIAS REISESERVICE MATTHIAS VON HAUENSCHILD
Catering	FLASH FILM- UND CATERINGSERVICE YANNICA WALLON
Komparsenagentur	DU BIST FILM
Tiere	FILMTIERZENTRALE EKKIFANT, TINA WALINDA FILMTIERSCHULE TELLIGMANN
Special Effects	MAGIC FX JAN STING HANS NEUROHR
Betriebsarzt	DR. JULIAN BIENIEK
Green Consultant	GÖTZ WIENERS
Mischung	CINE COMPLETE ANDREAS HELLMAZIK
Tonstudio	PIONEER POST HEIKO MÜLLER
Postproduktion	REITZ MEDIEN PATRIK THOMAS CHRISTIAN REITZ
Englische Untertitel	WAY FILM THOMAS COOPER MATTHEW WAY
Verleih	WELTKINO FILMVERLEIH MICHAEL KÖLMEL DIETMAR GÜNTSCHE
Pressebetreuung	PR FACTORY

	BARBARA VON LOMBEEK
	WELTKINO
	ALEXANDRA DATHE
Rechtsberatung.....	BREHM VON MOERS
	WOLFGANG BREHM
Bank.....	DZ BANK
	SINDY SCHMEISSER
	ANDREAS BREY
if... Productions	TANJA SCHMIDBAUER
	JONAS EGERT
	FELIX SOMMER
	FRANZISKA RÜCKERL
	FELIX STEGMANN
	FABIAN SPANG

DANKSAGUNG

Edgar Reitz bedankt sich bei Anna Eigl für ihre hingebungsvolle Mitarbeit bei der langjährigen Entwicklung des Projektes.

Weiter gilt der Dank des Regisseurs Peter Gartiser, Robert Fischer und Bettina Reitz für vielfältige Hilfe und Anregungen.

Besonderer Dank gilt Salome Kammer, ohne deren Beistand der Film nicht möglich gewesen wäre.

Die Produzenten danken Jörg Adolph, Uisenma Borchu, An Dorthe Braker, Wolfgang Brehm, Marlis Drevermann, Sahra Duve, Judith Erber, Dorothee Erpenstein, Anja Geißen, Isabelle Glaue, Dr. Anja Görnitz, Julia Hoepfner, Antje Höhl, Nadja Jumah, Prof. Dr. Eberhard Knobloch, Johannes Kotzke, Stephanie Maile, Manuela Mildner, Günter Rohrbach, Bettina Brokemper, Ulrike Schauz, Petra Schleuning, Juliana Schmidt, Thomas Schmid, Nadja Smith, Olga Wiedenhöft, Roland Zag, Peter Zeitlinger.

Gefördert durch

DIE BEAUFTRAGTE DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN
DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS
FFA FILMFÖRDERANSTALT
FILMFERNSEHFONDS BAYERN
NORDMEDIA
MEDIENFÖRDERUNG RHEINLAND-PFALZ

In Zusammenarbeit mit
VIAFILM GMBH
CINE COMPLETE GMBH

Eine Koproduktion der
ERF Filmproduktions GmbH
if...Productions Film GmbH
mit BR & arte





Bisher von Edgar Reitz im Schüren Verlag erschienen

Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. Mein persönliches Filmbuch

Heimat – Eine deutsche Chronik. Die Kinofassung

Der magische Raum. Gespräche zur Philosophie des Raums im Kino

Die große Werkschau

Leibniz – Chronik eines verschollenen Bildes