

Dieter Borchmeyer

Laokoon und kein Ende

Über Grenzen und Entgrenzung der Künste

Königshausen & Neumann



Dieter Borchmeyer
—
Laokoon und kein Ende

Dieter Borchmeyer ist emeritierter Ordinarius für Neuere deutsche Literatur und Theaterwissenschaft an der Universität Heidelberg. Sein hauptsächliches Arbeitsfeld ist die deutsche Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert und das Musiktheater. Seine jüngsten Publikationen: *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst* (2017) und die umfassende Werkbiographie *Thomas Mann – Werk und Zeit* (2022).

Dieter Borchmeyer

Laokoon und kein Ende

Über Grenzen
und Entgrenzung
der Künste

Königshausen & Neumann

Linjing Jiang

in Freundschaft und herzlicher Dankbarkeit
zugeeignet

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Laokoongruppe. Quelle: Wilhelm Lübke, Max Semrau:

Grundriß der Kunstgeschichte. Paul Neff Verlag, Esslingen, 14. Auflage 1908.

Public Domain. Wikicommons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laokoon.jpg>
(Letzter Zugriff: 20.08.2024)

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8955-8

eISBN 978-3-8260-8956-5

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Wenn es wahr ist, daß die Malerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie, jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie (1766). Kap. XVI.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort:

Thema und Variationen9

Erste Variation:

Laokoon oder Aufstieg und Fall der Zentralperspektive
Eine intermediale Recherche13

Zweite Variation:

Winckelmanns Laokoon
im ästhetischen Diskurs der Weimarer Klassik.....53

Dritte Variation:

„*an den Flügel der Zeit gebunden*“
Herders und Friedrich Schlegels Metakritik
zu Lessings *Laokoon*
oder
Die Revolte der Zeit gegen die Zeit
im späten 18. Jahrhundert.....75

Vierte Variation:

Lessing – Gegner oder Kündler des Gesamtkunstwerks?
Laokoon und die Ästhetik des musikalischen Dramas:
Grillparzer, Hanslick, Richard Wagner93

Fünfte Variation:

Ein anderer *Laokoon*
Sukzessivität und Simultaneität in der Musik.....117

Sechste Variation:

„*Ihr Götter, welch ein Augenblick!*“
Ut pictura poesis – neu gedacht:
Der „prägnante Moment“ in Poesie und Musik.....137

Siebente Variation:

Mythos und Simultanismus
oder die Überständigkeit des Laokoon-Problems147

Achte Variation:

Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache.....163

Literatur.....191

Personenregister.....197

Vorwort

Thema und Variationen

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Mahlers.

Lessing: Laokoon XVIII

Am 15. Januar 1506 wurde auf dem Esquilin in Rom, in der Nähe von Neros Goldenem Haus von einem Weinbergbesitzer die spätantike Marmor-Kopie einer Skulptur des Laokoon und seiner beiden Söhne entdeckt, die einst von Plinius dem Älteren rühmend beschrieben und den Bildhauern Hagesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos zugeschrieben worden ist. Für die Renaissance war es ein sensationeller Fund, der ihre eigene Kunst wesentlich prägen sollte. Die Ruhmesgeschichte der Laokoon-Gruppe reicht bis ins frühe 19. Jahrhundert. Kaum einer der wegweisenden Denker der Entstehungs- und Blütezeit der Ästhetik in Deutschland von Winckelmann bis Goethe hat sich versagt, eine Laokoon-Studie zu verfassen. Doch dann verblaßt der Ruhm der Skulptur mehr und mehr, wie Hegels Abgesang auf den Mythos derselben in der *Ästhetik* zeigt, offenbare sie nach seinem Werturteil doch die „Manier“ einer Spätzeit, welche die Schönheit der klassischen bildenden Kunst gerade durch den Versuch ihrer Überbietung verfehle.¹

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Berlin/Weimar 1955. Bd. II, S. 149f. Vgl. dazu Markus Hien: Die ‚Aufhebung‘ der *Laokoon*-Debatte in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: Jörg Friedrich und Friedrich Vollhardt (Hrsg.): *Unordentliche Collectanea*. Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen

Nicht die originale oder nachgebildete Laokoon-Skulptur soll uns jedoch als solche im folgenden beschäftigen, sondern eine der wichtigsten Schriften in der Geschichte der Kunsttheorie, die ihren Namen trägt: Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Diese hat sich gewissermaßen im Laufe ihrer Wirkungsgeschichte von dem Kunstwerk, auf das sie sich im Titel bezieht, abgelöst und eine theoretische Eigendynamik entfaltet, die bis in die Gegenwart fortwirkt, wie die verblüffende Konjunktur der Forschung über Lessings theoretisches Hauptwerk und seine Rezeptionsgeschichte gerade in der jüngsten Zeit zeigt.²

Die vorliegende Studie sucht – auf Systematik verzichtend – in acht Variationen das Thema der Grenzbestimmung der Künste, wie es von Lessing, ausgehend vom Beispiel der bildkünstlerischen (Laokoon-Gruppe) und poetischen Darstellung des Mythos (Vergil), angestimmt worden ist, in wechselndem Licht zu erörtern. Die erste Variation³ stellt Lessings Ästhetik mit ihrer Unterscheidung zwischen Raumkünsten – simultan dargestellten Körpern – und Zeitkünsten – sukzessiv ablaufenden Handlungen – in die Tradition der Theorie und Praxis der Zentralperspektive, die in der absoluten Raumvorstellung der Renaissance gründet. Durch sie erst wird die räumliche Einheit der Bildkomposition ermöglicht. Durch die Absolutsetzung von Raum und Zeit führt sie zur

antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Berlin/Boston 2013, S. 345–384.

- 2 Vgl. etwa Inge Baxmann, Michael Franz u. Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Berlin 2000 u. Jörg Robert u. Friedrich Vollhardt (Hrsg.): *Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*. Berlin/Boston 2013.
- 3 Es handelt sich um die überarbeitete und erweiterte Neufassung einer Studie, die in der jüngsten Lessing-Forschung bereits Spuren hinterlassen hat: vgl. Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2016, S. 251ff.

grundsätzlichen Spaltung in den Gestaltungsprinzipien von Malerei und Dichtung, welche die Problemstellung von Lessings *Laokoon* bildet. Unsere Nachzeichnung von Aufstieg und Fall der Zentralperspektive folgt den Spuren eines der bedeutendsten – gleichwohl heute nahezu verschollenen – geisteswissenschaftlichen Bücher des 20. Jahrhunderts: Dagobert Freys Monographie *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* (1929), die in ihrer universalistischen Ausrichtung für den Verfasser seit seiner Studienzeit das Paradigma einer fächerübergreifenden, Künste und (Natur-)Wissenschaften integrierenden, ja west-östlich ausgerichteten⁴ Kunstwissenschaft gewesen und geblieben ist.

Die zweite und dritte Variation verfolgen den von Winkelmann und Lessing eingeleiteten Laokoon-Diskurs im Umkreis der Weimarer Klassik sowie Herders und Friedrich Schlegels Auseinandersetzung mit Lessings Grenzbestimmung der Künste. Zumal für die ‚universalpoetisch‘, auf die Grenzüberschreitung, Entgrenzung der Künste ausgerichtete romantische Literaturtheorie kann jene Lessingsche Grenzbestimmung kein Maßstab mehr sein. Im Mittelpunkt der vierten bis sechsten Variation steht die Bedeutung des *Laokoon*-Problems, des Strukturunterschieds von Sukzessivität und Simultaneität, zumal für die Musik, die von Lessing (wie von Herder) noch ganz als Zeitkunst aufgefaßt wird. In dieser Hinsicht ist er von der musikalischen Syntax der Wiener Klassik überholt worden, die weithin von Simultanstrukturen geprägt ist. Und es ist gerade der von Lessing allein für die bildende Kunst reklamierte „prägnante Moment“, der nun auf neue, nicht mehr deskriptive Weise dem vermeintlich längst obsoleten „ut pictura poesis“-Prinzip neue Geltung verschafft, ja der auch und erst recht für die Musik seit der

4 Frey hat nicht nur die neuerdings von Hans Belting zum Thema seines Buch *Florenz und Bagdad* (2008) gemachte arabische Herkunft der Perspektivlehre hervorgehoben (was Belting merkwürdigerweise nirgends erwähnt), sondern auch die gegensätzlichen Raum- und Zeitvorstellungen der europäischen und ostasiatischen Kultur beschrieben.

Wiener Klassik zunehmend an Bedeutung gewinnt. Demgegenüber weist Lessings im Paralipomenon 27 des *Laokoon* entfaltete, auf die griechische μουσική zurückweisende Theorie der ursprünglichen Einheit von Poesie und Musik auf die Gesamtkunstwerkidee von Richard Wagner voraus – ganz im Gegensatz zu den Bestrebungen etwa Grillparzers und Hanslicks (die jenes Paralipomenon noch nicht kannten, obwohl es zu ihrer Zeit bereits veröffentlicht war), nach dem Muster der Grenzbestimmung von Malerei und Poesie im *Laokoon* auch zwischen Poesie und Musik eine klare Grenzlinie zu ziehen.

Spätestens seit dem Anbruch der Moderne hat sich das Laokoon-Paradigma, der Grundsatz, Raum- und Zeitkünste hinter ihre jeweiligen Grenzen zu verweisen, als überständig herausgestellt, wie zumal die simultanistisch strukturierten Epochenromane des 20. Jahrhunderts manifestieren (7. Variation). Wohl als einziger bedeutender Autor der Moderne hat jedoch Peter Weiss sich 1965 noch einmal programmatisch auf Lessings *Laokoon* bezogen (8. Variation). Allerdings bewegt er sich – wie einst Leonardo da Vinci in seinem *Trattato della pittura* und durchaus nicht im Sinne Lessings – in den Spuren einer Sprachskepsis, die seit Nietzsche die Geschichte der modernen Dichtung begleitet, indem er dem Bild den Vorrang vor dem Wort gibt: „Das Bild liegt tiefer als die Worte.“⁵ *Laokoon* und kein Ende.

5 Peter Weiss: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 4. Aufl. 2010, S. 182.

Erste Variation

Laokoon oder Aufstieg und Fall der Zentralperspektive Eine intermediale Recherche

Du solltest das Perspektivische in jeder Werthschätzung begreifen lernen – die Verschiebung, Verzerrung und scheinbare Teleologie der Horizonte und was Alles zum Perspektivischen gehört.

Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band. Vorrede 6.*

1.

In seinen Paralipomena zum *Laokoon* verweist Lessing auf das Faktum, daß es sogar „große Maler“ gegeben habe, „welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z.E. Titian selbst die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, von der Verlassung seines väterlichen Hauses, bis zu seinem Elende.“ Lessing hält das offenbar für einen Fehler, und er bezieht sich auf Jonathan Richardsons *Essay on the theory of painting* (1719), wo diese „Ungereimtheit“ mit dem „Fehler“ gleichgesetzt werde, „welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen“. Shakespeare zum Beispiel!

Die Abweichung von der „Einheit der Zeit“ scheint auch Lessing nicht zu billigen, aber er hält den Fehler des Malers für „unendlich ungereimter“. Dieser habe nämlich nicht die Mittel des Dichters, „unsrer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hülfe zu

kommen. Das Mittel der Perspektiv ist dazu nicht hinreichend“, konstatiert Lessing, denn der Maler kann zwar alles, was aus dem Rahmen der Einheit der Zeit und des Orts herausfällt, in perspektivischer Verkürzung darstellen, aber die Illusion wird gleichwohl gestört. Wenn hingegen der Dichter den ersten Akt in Rom und den zweiten nach Ägypten verlegt, „so sind wir doch an diesen beiden Orten nur nach und nach“. ¹ Die Dichtung steht ja unter dem Gesetz der Sukzession, Konsekution. Beim Drama sind wir Zeugen einer „sichtbaren fortschreitenden Handlung“, deren Teile „sich nach und nach, in der Folge der Zeit, eräugen“, bei einem Gemälde hingegen sehen wir „eine sichtbare stehende Handlung“ vor uns, deren Teile „sich neben einander im Raume entwickeln“, dem Gesetz der Koexistenz, Simultaneität gehorchend (*Laokoon* XV). ²

Wenn der Held im Drama also „im ersten Akte heiratet, und im zweiten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit: anstatt daß bei dem Maler notwendig alle verschiedene Orte in einen Ort und alle verschiedene Zeiten in einen Zeitpunkt zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen“. Das Schlimmste aber an dem vermeintlichen Fehler des Malers, der, die Grenzen zwischen poetischer Konsekution und malarischer Koexistenz verletzend, die ganze Folge einer Geschichte in ein einziges Gemälde zu bringen sucht, ist die Tatsache, daß dergestalt die „Einheit des Helden“ verloren geht. „Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe

1 Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. München 1974. Bd. VI, S. 614f. Die vorliegende Variation ist die überarbeitete und erweiterte Version des Aufsatzes von D.B.: Aufstieg und Fall der Zentralperspektive. In: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hrsg.): Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800. Würzburg 2004, S. 287–310.

2 Ebd. S. 102.

ich den Helden zugleich mehr wie einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.“³

Was Lessing hier kritisiert, ist freilich eine Grundgegebenheit der mittelalterlichen, vorperspektivischen Malerei gewesen. Sie folgte durchaus noch nicht dem Prinzip der Koexistenz alles im Bild Dargestellten – das wir also „auf einmal übersehen“, mit einem einzigen Blick erfassen –, sondern zeitliches Nacheinander ließ sich sehr wohl als räumliches Nebeneinander darstellen. Nicht nur dieselbe Person konnte mehrmals in demselben Bilde auftreten – sogar an demselben Ort –, sondern umgekehrt konnten zwei zeitlich auseinanderliegende Szenen, etwa zwei Wunder Jesu, auf eine einzige Hauptperson bezogen sein – wie etwa auf Konrad Witz’ *Der wunderbare Fischzug* (1444), wo die Wunder des Fischzugs und des auf dem See wandernden Jesus kontaminiert sind. Die Mehrphasigkeit des mittelalterlichen Bildes ist durchaus die Regel. Auf der um 1416 entstandenen *Kreuzigung Christi mit dem Martyrium des hl. Dionysius* von Henri Bellechose beispielsweise (auch hier die gleichzeitige Darstellung ungleichzeitiger Vorgänge) schwingt der Henker – wir würden anachronistisch sagen: noch – das Beil, obwohl der Nacken des Heiligen am Richtblock schon bis zur Gurgel durchgeschlagen ist.⁴ Nicht ein einziger Augenblick ist vergegenwärtigt, in den alles Dargestellte konzentriert und simultan zur Anschauung gebracht wird, sondern eine Folge von Augenblicken, die gewissermaßen genetisch, sukzessiv dargestellt sind und vom Betrachter konsekutiv gelesen werden müssen. Das mittelalterliche Bild soll Zug um Zug, nach und nach *gelesen*, das zentralperspektivische der Renaissance

3 Ebd. S. 615.

4 Vgl. Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg 1929, S. 143.

hingegen „in einem Nu“ (Leonardo da Vinci)⁵ *geschaut* werden.

Es ist das bedeutende Verdienst von Dagobert Frey, in seinem epochalen Buch *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* (1929) die gegensätzliche Bildauffassung des Mittelalters und der Renaissance umfassend analysiert und diesen Gegensatz als den von sukzessiver und simultaner Dar- und Vorstellungsweise bestimmt zu haben. Die simultane Bildauffassung aber hängt ursächlich mit der Erfindung der Zentralperspektive zusammen, die eine Art „kognitive Revolution“ darstellt,⁶ entsprechend dem von Max Weber beschriebenen Rationalisierungsprozeß innerhalb der modernen westlichen Zivilisation,⁷ wie er sich nachfolgend unter verwandten Voraussetzungen auch in der Akkordharmonik herausbildet, die eine Art musikalische Zentralperspektivik darstellt.⁸ (Dem ‚Durchsehen‘⁹ entspricht gewissermaßen das ‚Durchhören‘.)

-
- 5 Lionardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Cod. Vat. 1270 hrsg. v. H. Ludwig. In: Eitelbergers Quellenschriften f. Kunstgeschichte. Bd. XV. I, S. 40, n. 23.
 - 6 Vgl. dazu D. Lapan: *The Cognitive Revolution in Western Culture*. London 1989 und Christoph Landerer: *Perspektive und Kognition. Die Entstehung perspektivischer Bildgestaltung am Beginn der Neuzeit und ihre kognitive Erklärung*. Salzburg 1999 (Diplomarbeit, masch.).
 - 7 Vgl. Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen 1973, S. 1ff. Daß die perspektivische Malerei eine europäische Besonderheit ist, betont Heinrich Schäfer: *Von ägyptischer Kunst*. Wiesbaden 1963, S. 273ff.
 - 8 Die tonal geordnete akkordharmonische Musik der Neuzeit steht in der Weltgeschichte der Musik ebenso einzigartig da wie anscheinend die zentralperspektivische Malerei in der Weltgeschichte der bildenden Kunst. Vgl. Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen 1972, bes. S. 43f. und die ausführlichen Darlegungen von Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance* (6. Kap.), S. 227–254): „Dem *Zusammensehen* entspricht das *Zusammenhören*, der mathematischen Fixierung des Raums in einem Koordinatensystem die Fixierung eines absoluten Tonhöehensystems in der Harmonielehre

Durch die Zentralperspektive – als die „Erfindung einer beherrschten Welt“ (Maurice Merleau-Ponty)¹⁰ – verwandelt

(der Dreiklang als konstitutives Prinzip seit Ende des 15. Jahrhunderts!). Leonardo da Vinci weist bezüglich der Simultaneität der Bildvorstellung bezeichnenderweise auf das Modell der musikalischen Harmonie und des simultanen Hörens hin. Die Simultaneität als das Wesen des harmonischen Hörens! Die modernen Komponisten machen es besser, „weil sie alle Stimmen zusammen betrachten (considerando insieme tutti le parti) und nicht die Stimmen nacheinander komponieren“ – wie es im Mittelalter durchaus der Fall war (Pietro Aron: *Il Toscanello in musica*. 1523. Lib. II, cap 16; vgl. Frey: *Gotik u. Renaissance*, S. 243).

- 9 „Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein *Durchsehung*.“ So Albrecht Dürers Definition der Perspektive. Mit diesem Zitat beginnt Erwin Panofsky seine wegweisende Abhandlung: *Die Perspektive als „symbolische Form“*. In: Fritz Saxl (Hrsg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*. Leipzig/Berlin 1927, S. 258–330, hier und im folgenden zitiert nach: Erwin Panofsky: *Deutschsprachige Aufsätze II*. Hrsg. v. Karen Michels u. Martin Warnke. Berlin 1998, S. 664–756, hier S. 664. Den Begriff der symbolischen Form verwendet Panofsky zitathaft im Sinne von Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923ff.). Ausgehend von Dürers Übersetzung von „perspectiva“ konstatiert Panofsky: „wir wollen da, und nur da, von einer im vollen Sinne ‚perspektivischen‘ Raumschauung reden, wo nicht nur einzelne Objekte, wie Häuser und Möbelstücke, in einer ‚Verkürzung‘ dargestellt sind, sondern wo sich das ganze Bild [...] gleichsam in ein ‚Fenster‘ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen – wo also die materielle Mal- oder Relieffläche, auf die die Formen einzelner Figuren und Dinge zeichnerisch aufgetragen oder plastisch aufgeheftet erscheinen, als solche negiert ist und zu einer bloßen Bildebene umgedeutet wird, auf die sich ein durch sie hindurch erblickter und alle Einzeldinge in sich befassender Gesamtraum projiziert“. Ebd. S. 664f.
- 10 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 1984, S. 80. Vgl. dazu Norbert Herold: *Die Perspektive – Erfindung einer beherrschten Welt. Über den Zusammenhang von Perspektivkonstruktion und Philosophie der Perspektive in der Neuzeit*. In: Volker Gerhardt u. N.H. (Hrsg.): *Perspektiven des Perspektivismus. Gedenkschrift zum Tode Friedrich Kaulbachs*. Würzburg 1992, S. 1–32, ferner Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg 1969.

sich der „Aggregatraum“ der mittelalterlichen Malerei nach der überzeugenden Terminologie von Erwin Panofsky in einen „Systemraum“. ¹¹ Giovanni Santi hat die Zentralperspektive als „invenzione del nostro sèculo nuovo“ bezeichnet. Diese Feststellung war lange *opinio communis*, doch hat bereits Dagobert Frey darauf hingewiesen, daß die Linearperspektive und ihre geometrischen Grundlagen schon auf der Optik des Euklid fußen, vor allem aber durch arabische Quellen in den Westen gelangten. ¹² Hans Belting hat in seinem Buch *Florenz und Bagdad* (2008) ausführlich dokumentiert, daß schon in der arabischen Welt des 11. Jahrhunderts eine ausgefeilte Perspektivlehre existierte. Es war der Mathematiker Alhazen (965–1040), der bereits eine Wahrnehmungstheorie entwickelte, welche die Voraussetzungen für die westliche Perspektivmalerei schuf. Das scheint auf den ersten Blick paradox, da die islamische eine vom Bilderverbot geprägte Kultur ist. Doch diese Paradoxie löst sich auf, wenn man mit Belting berücksichtigt, daß jene arabische Lehre gerade keine Kunstlehre, sondern „eine mathematische Theorie der Sehstrahlen und der Geometrie des Lichts“ gewesen ist. ¹³ Diese geometrisch-abstrakte arabische Sehtheorie wurde in der Renaissance in eine Bildtheorie umgeformt, die den Blick des Subjekts zum Angelpunkt macht: die Welt wird zum angeschauten Bild. ¹⁴ Spiegel und Fenster werden demgemäß zu symbolischen Orten für den „Blick auf die Welt“.

In der Kunst der Perspektive liegt nach Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder*. Frankfurt a.M. 1965, S. 32 „zum ersten Mal die vollständige *Idee der exakten Wissenschaft* vor“.

- 11 Die Perspektive als „symbolische Form“, S. 269 (Originalausgabe) bzw. S. 694.
- 12 Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance*, S. 10 u. S. 20.
- 13 Hans Belting: *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München 2008, S. 9.
- 14 Ebd. S. 23f.

Der Blick wird somit zum Bild – zum spezifisch „ikonischen Blick“. ¹⁵

Ohne das Hauptwerk von Alhazen, das „Buch der Sehtheorie“: *Kitāb al-Manāzīr*, die „Perspectiva“, wie die lateinische Übersetzung des Titels lautet, hätte sich die Theorie der Perspektive in der Renaissance schwerlich so folgenreich entfalten können, obwohl Alhazen gerade die Verbildlichung der Welt noch fern liegt. – Zu den Klischees der westlichen Welt über die islamische Kultur gehört das Vorurteil, daß sie keine Aufklärung kannte. Dabei gab es in der Blütezeit der arabischen Kultur – zumal in Andalusien, wo arabische, jüdische und christliche Kultur noch glücklich zusammenlebten – einen von theologischer Überformung freien Rationalismus, wie er gleichzeitig im Westen undenkbar gewesen wäre. Erst mit dem Verfall jener wissenschaftlichen Kultur setzten die dogmatischen Zwänge ein, die unser heutiges Bild des Islam eingetrübt haben. Neben der Aneignung der Antike ist es indessen der mathematisch-geometrische Rationalismus, in dessen Geist das Abendland die arabische Kultur wahrhaft beerbt hat. Was jedoch die abendländische Perspektivlehre von der arabischen unterscheidet, ist nach Hans Belting die Tatsache, daß „der perspektivische Raum nur im Blick und für den Blick erzeugt wird, denn es gibt ihn nur auf einer Fläche, die von Hause aus nicht Raum ist und Raum hat. Unser Blick sieht körperlich und räumlich, aber die Perspektive symbolisiert ihn zweidimensional und benutzt dafür den Bildschirm als Symbol. Der Raum ist deswegen da, weil er als Blickraum gebraucht wird. Der Bildschirm der Perspektive ist eine Metapher für die Anwesenheit eines Betrachters, der dadurch als Funktion des Bildes überhaupt erst konstruiert wird.“¹⁶ Der Betrachter erhält vor dem Bild – und damit in der Welt – einen „privilegierten Standort“. Die Perspektive

15 Ebd. S. 282.

16 Ebd. S. 25.