

## INHALT

VORBEMERKUNG . . . . .	15–17
I. SYMMETRIE UND SCHÖNHEIT . . . . .	18–36

Die begriffsgeschichtliche Unterscheidung zwischen antikem und modernem Symmetriebegriff und ihr ideengeschichtlicher Zusammenhang mit der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts 18 f. – Claude Perraults antinormative Relativierung der antiken Symmetrie als arbiträrer Schönheit im Gegensatz zur modernen Symmetrie als positiver Schönheit 19 f. – François Blondels streng klassizistische Verabsolutierung der antiken Symmetrie als positiver Schönheit 20 f. – Dieselbe positive Geltung der antiken Proportionen im Sinne einer „bellezza ultima“ bei Bellori 21 ff. – Claude Perraults Begriff der arbiträren Schönheit als theoretische Rechtfertigung der Freiheiten der Barockarchitektur 23 f. – Indifferenz der modernen Symmetrie gegenüber der Rationalität des proportional Quantifizierbaren 24 – Zusammenhang zwischen der „ordre“-Struktur der modernen Symmetrie einerseits und der im Begriff der arbiträren Schönheit eröffneten „desordre“-Struktur andererseits 25 – Sedlmayrs Unterscheidung zwischen „Struktur“ und „Grundform“ bei Borromini 25 f. – Gewohnheit und Autorität als psychologische Erklärung Claude Perraults für die pseudo-positive Geltung der antiken Proportionen 26 f. – Kontroverse zwischen François Blondel und Claude Perrault auf der Seite Blondels durch Mißverständnisse belastet 27 ff. – Claude Perraults Konzept der „proportions vrai-semblables“ als Kompromiß zwischen der klassizistischen Norm der „proportions veritables“ und der antinormativen Auffassung der Proportionen im Sinne von arbiträren Schönheiten 29 f. – Die optisch evidente Rationalität der „proportions vrai-semblables“ als eine Subjektivierung des antiken Schönheitsideals 31 – Zum Verhältnis von revolutionärer Theorie und vergleichsweise konservativer Praxis bei Claude Perrault 31 f. – Claude Perrault als der theoretische Wegbereiter des Rokoko 33 – Antinormative Äußerungen Borrominis und Pozzos 34 f. – Architektur für die Theorie Claude Perraults nur Exempel einer generellen, alle Kunstgattungen übergreifenden Problematik 36.

Geschichte der Reflexion über das Phänomen der modernen Symmetrie nicht identisch mit der Geschichte des modernen Symmetriebegriffs (anschauliches Beweisverfahren der Klappsymmetrie bei Thales von Milet) 37 – Albertis Bemerkungen zum Phänomen der modernen Symmetrie ohne Auswirkung auf den antiken Symmetriebegriff 37 ff. – Normative Geltung der von Vitruv überlieferten Definition des antiken Symmetriebegriffs 39 – Vasaris Disegno-begriff als Rezeption des antiken Symmetrie- und Proportionsbegriffs 40 – Dantis Unterscheidung zwischen einer die moderne Symmetrie einschließenden Proportion „con la parità“ und der schöneren, weil Mannigfaltigkeit implizierenden Proportion „con la disparità“ 41 – Ähnliche Unterscheidung Lomazzos zwischen einer Proportion der „Vgualità“ und einer solchen der „Inequalità“ 42 – Bedeutung dieser aus der Mathematik übernommenen Unterscheidung zwischen „proportio aequalitatis“ und „proportio inaequalitatis“ für die spätere Differenzierung des Symmetriebegriffs 42 f. – Die moderne Sinnggebung des Symmetriebegriffs zuerst im französischen Sprachbereich (Pascal) 43 f. – Der moderne Symmetriebegriff in Chantelous Überlieferung von Äußerungen Berninis 44 ff. – Allgemeine kunsttheoretische Reflexionen über den Unterschied zwischen antikem und modernem Symmetriebegriff erstmals in Claude Perraults Vitruv-Kommentaren 46 f. – Der moderne Symmetriebegriff Claude Perraults gegensätzlich zu dem im antiken Symmetriebegriff enthaltenen Begriff der „proportio aequalitatis“ nicht auf die Gleichheit wie auch immer disponierter Proportionen, sondern auf die antithetische Disposition gleicher Farben, Formen, Proportionen etc. bezogen 47 f. – Die heute mit dem modernen Symmetriebegriff verknüpfte Vorstellung einer spiegelbildlichen Inversion bei Claude Perrault impliziert, aber nicht ausdrücklich erörtert 49 – Davilers Unterscheidung zwischen „Symmetrie respective“ und „Symmetrie uniforme“ 49 f. – Claude Perraults Unterscheidung zwischen einer einfachen, vornehmlich in der Architektur thematischen Symmetrie und einer komplexeren, nur in Malerei und Plastik thematischen Kontrastsymmetrie 50–53 – Allgemeine Anerkennung von Claude Perraults Unterscheidung zwischen antikem und modernem Symmetriebegriff 53 f. – Weitere Modifikation des modernen Symmetriebegriffs unter dem Einfluß einer neuartigen Sinnggebung des antiken Eurhythmiebegriffs (Wolff): Symmetrie als Ähnlichkeit der Seiten bei unähnlichem Mittelteil (Hagedorn, Hegel) 54 ff. – Komplexität der spiegelbildlichen Inversion erst verhältnismäßig spät reflektiert: Kants Theorie des absoluten Raumes 56 f. – Die klassizistische Forderung nach einer Verbindung von antiker und moderner Symmetrie gemäß dem Vorbild des menschlichen Körpers 57 f. – Einwirkung des modernen Symmetriebegriffs auf den antiken Symmetriebegriff: Verzicht auf die Totalitätsvorstellung des antiken Symmetriebegriffs (Palladio, Fréart de Chambray, A. W. Schlegel, Zeising) 58 f.

– Puristische Besinnung auf die Totalitätsvorstellung des antiken Symmetriebegriffs (Stijl) 60 f. – Entwicklungsgeschichtliche Parallele zur barocken Modernisierung des Symmetriebegriffs in der Kunsttheorie der römischen Antike (Plotin, Augustinus) 61 ff. – Die Augustinusrezeption bei André und Diderot 63.

### III. DIE OPTISCH EVIDENTE RATIONALITÄT ALS KRITERIUM DER POSITIVEN SCHÖNHEIT DER MODERNEN SYMMETRIE . . . . . 64–78

Die gleichermaßen visuell wie intellektuell evidente Rationalität der modernen Symmetrie 64 – Die augenblicklich rationalisierbare Evidenz der modernen Symmetrie als Ermöglichung einer simultanen Überschaubarkeit des Zusehenden 64 f. – Symmetriefeindlichkeit sukzessiv wahrgenommener Strukturen 65 – Schönheit der Kreisform von De Piles mit deren simultaner Überschaubarkeit erklärt 65 f. – Kreisform bei De Piles als Grundriß einer symmetrischen Figurendisposition verstanden 66 f. – Moderne Symmetrie auch von Blondel als positive Schönheit anerkannt, jedoch anders als bei Claude Perrault nicht im Sinne einer Erfahrungsstruktur der betrachtenden Subjektivität, sondern im Sinne einer objektiven Grundstruktur der Natur (ebenso D'Alembert) 67 f. – Objektivistische Auffassung der modernen Symmetrie als positiver Schönheit auch unter dem Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit (Palladio, Hogarth, Kant) 69 – Dem Prinzip der Zweckmäßigkeit widersprechende Thematisierung der modernen Symmetrie in der Architektur des 17. Jahrhunderts 69 f. – Die moderne Symmetrie von Blondel als „Daseinsform“, von Perrault und De Piles als „Wirkungsform“ aufgefaßt 70 – Lipps' These von der natürlichen Neigung des binokularen Sehens, nach beiden Seiten Gleiches vorzufinden 70 f. – Claude Perraults Auffassung der modernen Symmetrie als subjektbezogener Wahrnehmungsstruktur die Voraussetzung für die Erkenntnis der Indifferenz zwischen moderner und antiker Symmetrie sowie für das dadurch eröffnete Verständnis der modernen Symmetrie als einer den „desordre“ einschließenden „ordre“-Struktur 71 – Laugiers Differenzierung des antiken Symmetriebegriffs unter dem Gesichtspunkt der optisch evidenten Rationalität 72 – Optische Evidenz bei Hildebrand anders als bei Claude Perrault nicht an die Einfachheit der modernen Symmetrie, sondern an eine mit der Sehebene koinzidierende zweidimensionale Erscheinung des faktisch Dreidimensionalen geknüpft und daher gegen den Unterschied zwischen antiker und moderner Symmetrie indifferent 73 – Perspektivische Verkürzung für Claude Perrault kein Widerspruch zum Prinzip der optischen Evidenz 74 – Claude Perraults grundsätzliche Ablehnung der Korrektur perspektivisch bedingter Veränderungen (Pantheon) 74 f. – Claude Perraults Hinweis auf den aporetischen Charakter solcher Korrekturen 76 f. – Unterschied zwischen den von Claude Perrault kritisierten Korrekturen

und dem von Borromini und Bernini praktizierten Verfahren einer die perspektivische Raumerfahrung illusionistisch optimierenden Veränderung der Proportionen 77 f. – Moderne Symmetrie im Gegensatz zur antiken Symmetrie auch unter der Bedingung perspektivischer Verkürzung optisch evident 78.

#### IV. DER „BON GOÛT“ ALS KRITERIUM DER ARBITRÄREN SCHÖNHEIT DER ANTIKEN SYMMETRIE . . . . 79–102

Resolution der Pariser Académie Royale d'Architecture zur Frage, ob die architektonischen Proportionen positive oder arbiträre Schönheiten verkörpern 79 ff. – François Blondels Parallelisierung von architektonischen und musikalischen Proportionen unter dem Gesichtspunkt der positiven Schönheit 81 f. – Claude Perraults These, daß die architektonischen Proportionen dem Auge nicht schon durch rein physiologisch bedingte Perzeption gefallen wie die musikalischen Proportionen dem Ohr 82 ff. – Claude Perraults Folgerung, daß der akustischen Evidenz musikalischer Akkorde nur die optisch evidente Rationalität der modernen Symmetrie, nicht aber die optisch nicht kontrollierbare Rationalität der antiken Symmetrie vergleichbar sei 84 ff. – Unterschied zwischen der im Begriff der arbiträren Schönheit eröffneten Aufhebung der Norm der antiken Symmetrie und der an den Begriff der Grazie geknüpften bloßen Modifikation dieser Norm 86 f. – Unterschiedliche Evidenz der modernen Symmetrie und des Goldenen Schnitts (Fechner) 87 – Briseux' These, daß die Seele von den musikalischen Proportionen unmittelbarer berührt werde als von den architektonischen Proportionen 87 – Moderne Symmetrie, Ton- und Farbharmonie vergleichbar unter dem Gesichtspunkt der positiven Schönheit 88 f. – Claude Perraults Unterscheidung zwischen dem „bon goût“ als dem Kriterium der arbiträren Schönheit und dem „bon sens“ als dem Kriterium der positiven Schönheit 89 f. – Claude Perraults Sinnlichkeit und Rationalität unter einem Aspekt vereinender Begriff der positiven Schönheit und Baumgartens Begriff der „veritas aethetica“ 90 – Die arbiträre Schönheit von Claude Perrault als die eigentlich künstlerische Schönheit verstanden im Gegensatz zur positiven Schönheit als der eigentlich außerkünstlerischen Schönheit 90 f. – Ebenso wie die optisch evidente Rationalität als das Kriterium der positiven Schönheit der modernen Symmetrie das Subjekt in dessen Wahrnehmungsstruktur thematisiert, ebenso thematisiert der „bon goût“ als das Kriterium der arbiträren Schönheit der antiken Symmetrie das Subjekt in dessen Willensstruktur 91 f. – Irrationalität der arbiträren Schönheit grundsätzlich abzuheben von der an den Begriff der Grazie geknüpften irrationalen Modifikation der rationalen positiven Schönheit 92 f. – Claude Perraults Unterscheidung zwischen „bon goût“ und „bon sens“ erkauft mit der Preisgabe der Unterscheidung zwischen „bon goût“ und „mauvais goût“ 93 f. – François Blondel überträgt die induktive Methode

der Naturwissenschaft auf die Kunstwissenschaft 94 f. – Affinität der an die induktive Methode geknüpften Differenzierung zwischen irrationaler Geschmackentscheidung und deren nachträglicher Rationalisierung zur sensualistischen Kunsttheorie (Du Bos) 95 f. – Der induktive „bon goût“-Begriff im Ergebnis genau so klassizistisch wie der dadurch abgelöste deduktive „bon goût“-Begriff 96 – Strukturverwandtschaft zwischen der induktiven Methode François Blondels und der modernen Informationstheorie Max Benses 96 f. – Unterschied zwischen der auf eine absolut unveränderliche Schönheitsnorm bezogenen Irrationalität des sensualistischen „bon goût“-Begriffs (Bonhours) und der auf eine absolut veränderliche Schönheit bezogenen Irrationalität des „bon goût“-Begriffs von Claude Perrault 98 – Verschiedene Auslegung des Sprichworts „De gustibus et coloribus non est disputandum“ 98 f. – Die klassizistische These, derzufolge die Proportionen eine positive Schönheit verkörpern, später mehr und mehr angezweifelt (Ruskin, Viollet-LeDuc) 99 – Claude Perraults an den Begriff der arbiträren Schönheit geknüpfte Auffassung der Architektur als autonom, d. h. nicht nachahmender Kunst (Kritik von Briseux und Boullée) 99 ff. – Indem Claude Perrault die positiven Schönheiten für unverzichtbar hält, schränkt er mittelbar die arbiträren Schönheiten auf solche ein, die mit den positiven Schönheiten vereinbar sind 101 f.

#### V. CLAUDE PERRAULTS ARCHITEKTURTHEORIE UND DIE „QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES“ . . . 103–118

Übereinstimmung zwischen Claude und Charles Perrault in der Unterscheidung zwischen positiven und arbiträren Schönheiten sowie in der generellen Wendung gegen eine normative Verbindlichkeit der antiken Proportionen 103 ff. – Dennoch Claude Perrault im Gegensatz zu Charles Perrault kein Wortführer der „Modernes“ 105 – Während Charles Perrault die positiven Schönheiten über die arbiträren stellt, um in der fortschreitenden Vervollkommnung der positiven Schönheiten den Beweis für die Überlegenheit der Moderne über die Antike zu erblicken, stellt Claude Perrault gerade umgekehrt die arbiträren Schönheiten über die positiven, um in der Fortschrittsindifferenz der arbiträren Schönheiten die Bedingung für die künstlerische Gleichrangigkeit von Antike und Moderne zu sehen 105 f. – Claude Perraults Auffassung sowohl von derjenigen der „Anciens“ als auch von derjenigen der „Modernes“ unterschieden, welche ihrerseits in der Favorisierung der positiven Schönheit als einer rationalisierbaren Norm übereinstimmen 106 f. – Claude Perraults modernistische Unterscheidung zwischen der wahren Schönheit der antiken Architektur und der wahren Schönheit von Architektur überhaupt 107 f. – Die Antike grundsätzlich für François Blondel ebenso korrekturbedürftig wie für Charles Perrault 108 f. – Entsprechung zwischen dem Selektionsverfahren gegenüber der Antike und dem Selektionsverfahren

ständnis der barocken Kunstauffassung als eines zeitbedingten Kunstwollens 122 f. – Hagedorns Anerkennung der Verschiedenheit unvollkommener Kunstwerke unter dem ästhetischen Gesichtspunkt der Mannigfaltigkeit 123 f. – Claude Perraults Überwindung der „Querelle des Anciens et des Modernes“ konstitutiv für das moderne, erstmals bei A. W. Schlegel theoretisierte Bewußtsein von der Geschichtlichkeit der Kunst 124 f. – Claude Perraults Idee, die Kunstwerke nach Maßgabe der ihnen jeweils zugrunde liegenden subjektiven Willensstruktur zu beurteilen, in grundstätzlichen Bemerkungen Heinrich Heines aktuell 125 – Claude Perraults Begriff der arbiträren Schönheiten verbindet noch nicht wie später etwa Alois Riegls Begriff des Kunstwollens die Vorstellung der Unvergleichbarkeit verschiedener Kunstrichtungen mit der Vorstellung einer unumkehrbaren und gleichwohl fortschrittsindifferenten Entwicklung 125 f. – Die arbiträre Schönheit im Verständnis Claude Perraults analog zur Mode von kontingenten, nicht aber von historisch notwendigen Zeitbedingungen abhängig 126 – Unumkehrbare Entwicklung im 17. Jahrhundert etwa bei Charles Perrault nur als Fortschritt vorstellbar (Beziehung zu Vasaris Idee einer relativen Bewertung des Künstlers nach dem Fortschrittsstand der jeweiligen Zeit) 126 ff. – A. W. Schlegels Versuch, den Widerspruch zwischen dem Vervollkommnungsprozeß der Geschichte und dem Vollkommenheitsanspruch des einzelnen Kunstwerks zu überwinden 128 f. – Synthese der Ideen der Unvergleichbarkeit einerseits und der unumkehrbaren Entwicklung andererseits in dem die moderne Kunstgeschichte einleitenden Stilbegriff A. W. Schlegels 129 – Durch Hegels Begriff der Dialektik eröffnete Vorstellung eines fortschrittsindifferenten Fortschritts 130 – Hegels These, daß die Kunst in ihrer höchsten Vollendung der Vergangenheit angehöre, an einer normativen Ästhetik orientiert 130 f. – Normativer Anspruch der antiken Kunst bei Winkelmann gerade dadurch behauptet, daß der gattungsspezifische Höhepunkt der Kunst überhaupt in der unwiederbringlich vergangenen Kunst der Antike erblickt wird 131 f. – F. Schlegels Unterscheidung zwischen der „natürlichen Bildung“ der Antike und der „künstlichen Schönheit“ der Moderne 132 f.

## VII. ANTIKE UND MODERNE SYMMETRIE ALS SICH AUSSCHLIESSENDE STRUKTUREN DER RELATIONAL ART UND DER NON-RELATIONAL ART . . . 134–144

Adolf von Hildebrands These, daß die notwendigen Proportionen aus der Gesamtheit des jeweiligen Kunstwerks stets neu geschaffen werden müssen, nicht aber die Gesamtheit eine Addition von feststehenden Einzelproportionen sein darf 134 – Die pseudo-positive Geltung der arbiträren Schönheit der antiken Proportionen möglicherweise auf diese von Hildebrand reflektierte relative Unveränderlichkeit der Proportionen im Zusammenhang des einzelnen Kunstwerks zurückzuführen 134 f. – Die im antiken Symmetriebegriff

gegenüber der Natur 109 – Überlegenheit der Moderne bei Blondel sowohl durch eine Verringerung der arbiträren Schönheiten als auch durch eine Vermehrung und Verbesserung der positiven Schönheiten definiert (induktive Methode Blondels bei Batteux aktuell) 109 f. – Übereinstimmende klassizistische Kunstauffassung bei François Blondel und Charles Perrault 110 – Rationalität der positiven Schönheit bei Charles Perrault an die unbegrenzte Perfektibilität der Technik, bei François Blondel dagegen an die begrenzte Perfektibilität der Kunst geknüpft 110 f. – Während Charles Perrault die Kunst nur in ihren außerkünstlerischen Bereichen rationalisieren will, bezweckt François Blondel eine Rationalisierung der Kunst qua Kunst 111 – Gegenüberstellung von Claude Perraults Auffassung, daß die Kunst qua Kunst nicht rationalisierbar sei, und von Charles Perraults Unterscheidung zwischen rationalisierbaren und nicht rationalisierbaren Kunstgattungen 112 – Claude Perraults an den Begriff der arbiträren Schönheiten geknüpfte Vorstellung der Unvergleichbarkeit von Antike und Moderne am ehesten noch mit Roger de Piles' Idee einer „Balance des Peintres“ zu verbinden 112 f. – Roger de Piles' „Balance“ auf eine malereispezifische Idealvorstellung bezogen, Claude Perraults Vorstellung der arbiträren Schönheiten überhaupt idealindifferent 113 f. – Architektur als autonome Kunst im Gegensatz zur Malerei als nachahmender Kunst nicht durch eine Idealvorstellung der Natur fixiert 114 – Roger de Piles schließt aus den gattungsspezifischen Differenzen zwischen Malerei und Plastik auf eine entsprechende gattungsspezifische Verschiedenheit der Naturnachahmung 115 – Diese Unterschiede zwischen den gattungsspezifischen Eigenschaften von Malerei und Plastik bereits bei Roger de Piles mit dem der Malerei immanenten Gegensatz von Kolorit und Zeichnung parallelisiert 115 f. – Ideengeschichtlicher Zusammenhang zwischen Roger de Piles' Theorie und Fr. Th. Vischers Unterscheidung von verschiedenen Sehweisen 116 f. – Begriffe des Plastischen und des Malerischen 117 f. – Ausblick auf die moderne Kunstgeschichtstheorie Alois Riegls 118.

## VI. CLAUDE PERRAULTS BEGRIFF DER ARBITRÄREN SCHÖNHEITEN UND DAS MODERNE BEWUSSTSEIN VON DER GESCHICHTLICHKEIT DER KUNST . . . 119–133

Die im Begriff der arbiträren Schönheiten eröffnete Einsicht in die unvergleichbare Verschiedenheit von Kunstepochen und Kunstlandschaften bei Claude Perrault am Beispiel der Musik erläutert 119 f. – Doppelte Säulenstellung von Claude Perrault als gotisierendes Charakteristikum der modernen Architektur gegenüber der antiken Architektur betrachtet 120 f. – Claude Perraults Begriff der arbiträren Schönheit als theoretische Grundlage für Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architectur“ 121 f. – In der Theorie Fischer von Erlachs evidenten Zusammenhang zwischen der wertfreien Anerkennung verschiedener „historischer“ Stile und dem Selbstver-

enthaltene Vorstellung einer aus der immanenten Struktur des einzelnen Kunstwerks resultierenden Unveränderlichkeit der Proportionen immer bezogen auf die Vorstellung eines von der individuellen Totalität des einzelnen Kunstwerks unabhängigen, normativen Kanons 135 – Hildebrands Vorstellung einer aus der immanenten Struktur des einzelnen Kunstwerks stets neu zu entwickelnden Unveränderlichkeit der Proportionen vereinbar mit der auf die Verschiedenheit der Kunstwerke untereinander bezogenen Vorstellung einer nur durch die jeweiligen geschichtlichen Bedingungen eingeschränkten Veränderlichkeit der Proportionen 135 f. – Antike und moderne Symmetrie auf Grund des von Hildebrand eröffneten Verständnisses der antiken Symmetrie unvereinbar 136 f. – Unvereinbarkeit von antiker und moderner Symmetrie konstitutiv für den Dualismus von Relational Art und Non-Relational Art 137 – Ausschluß der modernen Symmetrie in der Relational Art Piet Mondrians sowohl um der dynamischen Gleichgewichtsstruktur des aus Senkrechte und Waagerechte gebildeten rechten Winkels willen als auch um der kompositionellen Balance willen 137 f. – Ausschluß der modernen Symmetrie in der Relational Art Theo van Doesburgs nur um der kompositionellen Balance willen 138 f. – Dualismus der modernen Symmetrie als Agens der optischen Irritation in der Optical Art (Kelly, Albers) 139 ff. – Moderne Symmetrie als mögliche Form des seriellen All-over in der Non-Relational Art Frank Stellas und Donald Judds 142 f. – Claude Perraults Gegenüberstellung von antiker und moderner Symmetrie im Dualismus zwischen Relational Art und Non-Relational Art als Inhalt zweier kontroverser Kunstideologien gegenwärtig 144.

LITERATURVERZEICHNIS . . . . .	145–147
PERSONENREGISTER . . . . .	149–150
ANHANG . . . . .	151–179