

Die Stellung der Perspektive in Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*

Moriya KIYATAKE, Dozent der Kunsthochschule der Präfektur Okinawa, JAPAN

1 Zur erkenntniskritischen Bedeutsamkeit der Perspektive

In der europäischen Renaissance erleben wir eine Revolution der künstlerischen Technik: die Perspektive. Als eine Technik der Malerei versucht die Perspektive den dreidimensionalen Raum mit der mathematischen Kenntnis auf der zweidimensionalen Fläche (wieder) aufzubauen und so verleiht sie der Malerei eine ganz durchgehend realistische Raumdarstellung. Die von Leon Battista Alberti formulierte und authentifizierte Konstruktion der Zentralperspektive (*costruzione legittima*), in der die Bildfläche als ein Fenster gilt und die dahinter dargestellte Raumweite mit einer „Sehpyramide“ wiedergegeben wird, hat eine große kunstgeschichtliche Bedeutung, da diese Zentralperspektive die Ausdrucksweise der Malerei späterer Zeiten regulativ beeinflusst.

Aber die Perspektive ist freilich nicht nur als technischer Aspekt der Malerei wichtig. Sie wirkt auch als ein visuell-kulturelles theoretisches Moment. Oftmals spricht man von der Perspektive als Analogie zur Struktur des menschlichen Sehens. Die verschiedenen Geräte zur perspektivischen Konstruktion, z.B. *camera obscura* oder *camera lucida*, erzielen ein prinzipiell gleiches Ergebnis wie die authentifizierte Konstruktion halbmechanisch zu verwirklichen.

Die Verschiedenheit zwischen der Sicht der *camera obscura* und der der perspektivischen Konstruktion, kann man, wie Jonathan Crary zeigt, zwar nicht vergessen, aber die Perspektive scheint noch immer als ein Paradigma der menschlichen Weltsicht als solcher akzeptiert zu werden¹. Perspektive bedeutet und repräsentiert, wie Nietzsches „Perspektivismus“ klar zeigt, die Art und Weise der menschlichen Erkenntnis überhaupt. Das Schema, das den Darstellungsgegenstand als *Objekt* und den Betrachter als *Subjekt* sich gegenüberstehen läßt und die Bildfläche als *intersegrazione* zwischenschaltet, scheint die erkenntnistheoretischen Grundbegriffe der modernen Philosophie des Subjektivismus vorzubereiten.

Mein heutiges Referat klärt aufgrund dieses Problems das erkenntniskritische Unternehmen von Erwin Panofsky (1892-1968) in seinem Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“ (1927) und beantwortet die Frage, warum für ihn Perspektive als *symbolische Form* galt. Weiterhin unterbreite ich einen Vorschlag eine Einordnung der Perspektive im System der Philosophie Ernst Cassirers (1874-1945), dessen Werk der *Philosophie der symbolischen Formen* (1923, 1925, 1929) der Ursprung des Begriffs „symbolische Form“ ist, wie ihn Panofsky gebraucht. Ich bin überzeugt, dass Cassirer,

der selbst über das Phänomen der Perspektive nicht ausführlich geschrieben hat, ohne Zweifel Panofskys Versuch positiv akzeptiert und anerkannt hätte.

2 „Die Perspektive als symbolische Form“ Panofskys und „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“ Cassirers

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky publizierte seinen Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“ 1927. Das Wort „symbolische Form“ stammt aus Cassirers Werk, *Philosophie der symbolischen Formen*, dessen erster Band 1923, und zweiter Band 1925 publiziert wurde. In seinem Aufsatz erklärt Panofsky, was symbolische Form sei:

Das scheint nun an und für sich eine rein mathematische und keine künstlerische Angelegenheit zu sein, denn mit Recht darf man sagen, daß die größere oder geringere Fehlerhaftigkeit, ja selbst die völlige Abwesenheit einer perspektivischen Konstruktion nichts mit dem künstlerischen Wert zu tun hat (wie freilich auch umgekehrt die strenge Beobachtung der perspektivischen Gesetze in keiner Weise die künstlerische "Freiheit" zu gefährden braucht). Allein wenn Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja, mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener "symbolischen Formen" bezeichnet werden, durch die "ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird"; und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben.²

Hier denkt Panofsky die Perspektive hauptsächlich als rein mathematisches Problem, versucht aber darin außerdem eine kunstgeschichtliche Bedeutung, d.h. ein Stilmoment zu finden. Der Satz der Definition der symbolischen Form, die Panofsky im oben zitierten Text darlegt, gründet sich ohne Zweifel auf Cassirers folgende Erörterung.

Unter einer 'symbolischen Form' soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen. Denn in ihnen allen prägt sich das Grundphänomen aus, daß unser Bewusstsein sich nicht damit begnügt, den Eindruck mit einer freien Tätigkeit des Ausdrucks verknüpft und durchdringt. Eine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder tritt dem, was wir die objektive Wirklichkeit der Dinge nennen, gegenüber und behauptet sich gegen sie in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft.³

Dieser Text Cassirers „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“ war eigentlich ein Vortrag in der Bibliothek Warburg (1921/22) und wurde 1923 in *Vorträge Bibliothek Warburg* veröffentlicht. Bemerkenswert ist, daß auch Panofskys Aufsatz über die Perspektive zuerst als ein Vortrag in der Bibliothek Warburg (1924/25) öffentlich vorgestellt wurde. Daß Panofsky in seinem Aufsatz Cassirers Text ohne Anmerkung zitiert, läßt auf der einen Seite auf eine Verneinung der Wichtigkeit, die Cassirer für Panofskys Aufsatz empfindet, schließen; aber andererseits scheint es zu dokumentieren, daß die Hörer des Vortrags in der Bibliothek Warburg Cassirers Definition der symbolische Form für eine gemeinsame Erkenntnis hielten.

wie die vorangehenden Interpreten, Hubert Damisch und Michael Ann Holly u.a. erwähnt auch der Übersetzer der englischen Edition von Panofskys Aufsatz, Christopher Wood, Cassirers Vortrag nicht und fragt auch nicht, was der Begriff der symbolischen Form wirklich bedeutet.⁴

Panofskys Versuch, nun wie ich meine Cassirers Begriff der symbolischen Form auf die Perspektive anzuwenden, scheint mir eine Weiterentwicklung in seiner Beschäftigung mit Cassirer zu sein. Denn man wird „eine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder,“ die dem „was wir die objektive Wirklichkeit der Dinge nennen, gegenübertritt, und sich gegen sie in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft behauptet,“ erst ausreichend verstehen, wenn wir diese Phrase mit dem verständlichen konkreten Bild, z.B. mit der perspektivischen Konstruktion, assoziieren können.

3 Cassirers Rezeption der Perspektive Panofskys

Cassirer scheint über die Perspektive in seinen theoretischen systematischen Werken nichts zu erwähnen. Aber wir können in seinem geistesgeschichtlichen Werk, *Individuum und Kosmos* (1927), eine Referenz auf Panofskys Studie der Perspektive finden.

Wie diese Entdeckung sich nicht nur in der Mathematik und in der Kosmologie, sondern auch in der bildenden Kunst und in der Kunsttheorie der Renaissance vollzieht, ja wie die Theorie der Perspektive hier die Resultate der modernen Mathematik und Kosmologie antizipiert, hat Panofsky soeben gezeigt: vgl. seinen Vortrag: „Die Perspektive als symbolische Form“.⁵

Dies ist eine Anmerkung über den folgend zitierten Diskurs, der erklärt, wie der Renaissance-Gedanke die neue Idee des Raumes gegen den antiken Raumbegriff erfindet.

Gegenüber dieser Grundansicht bestand eine der wesentlichsten Aufgaben der Renaissance-Philosophie und der Renaissance-Mathematik darin, Schritt für Schritt die Vorbedingungen für einen neuen Raumbegriff zu schaffen: den Aggregat-Raum durch den System-Raum, den Raum als Substrat durch den Raum als Funktion zu ersetzen. Der Raum mußte gleichsam seiner Dinghaftigkeit seiner substantiellen Natur entkleidet, er mußte als freies ideales Liniengefüge entdeckt werden.⁶

Die Begriffe „Aggregat-Raum“ und „System-Raum“, die hier Cassirer benutzt, haben ihren Ursprung genau in Panofskys Studie der Perspektive. Panofsky benutzt diese Wörter z.B. für den unten zitierten Satz, in dem er die Malerei der Antike zu charakterisieren versucht.

So bleibt auch da, wo mit dem Begriff der Perspektive als „Durchsehung“ dermaßen Ernst gemacht wird, daß wir durch die Interkolumnien einer Pfeilerstellung in eine durchlaufende Landschaftsszenerie hinauszublicken glauben sollen, der dargestellte Raum ein Aggregatraum, - nicht wird er zu dem, was die Moderne verlangt und verwirklicht: zum Systemraum.⁷

Panofskys Forschung der Perspektive entwickelt sich bis zu dem Problem des mathematisch-physikalischen Gedankens der Renaissance, der eine neue und andere Idee als die der Antike hervorbringt. Cassirer hat dieses Begriffspaar, Aggregatraum und Systemraum, mit seinem eigenen Begriffspaar, Substanz (Substrat) und Funktion, wiederaufgegriffen.⁸

Auch in seinen Aufsatz „Form und Technik“ (1930) benutzt Cassirer Panofskys Begriffspaar, obwohl diesmal der Kontext noch abstrakter oder metaphorischer ist.

Es ist demnach nicht genug, wenn die moderne Philosophie mehr und mehr dazu übergeht, im Ganzen ihres Lehrgebäudes für die Technik irgendwie »Raum« zu schaffen. Der so geschaffene Raum bleibt, statt eines wahrhaften System-Raums, immer nur ein Aggregat-Raum.⁹

Es ist hierum klar, wie wir gesehen haben, daß Cassirer Panofskys Versuch positiv aufnimmt und in seiner eigenen Schrift benutzt. Aber es gibt meines Erachtens noch bedeutendere Worte in Panofskys Aufsatz.

Und gerade hier zeigt sich besonders deutlich, daß der "ästhetische Raum" und der "theoretische Raum" den Wahrnehmungsraum jeweils sub specie einer und derselben Empfindung umgeformt zeigen, die in dem einen Falle anschaulich symbolisiert, in dem anderen aber logifiziert erscheint.¹⁰

Das hier von Panofsky benutzte Begriffspaar, des „ästhetischen“ und des „theoretischen Raumes“, zeigt sein jahrelanges Probleminteresse, d.h., die Charakterisierung der ästhetischen oder künstlerischen Form durch Entgegensetzung der theoretischen, begrifflichen oder logischen (wissenschaftlichen) Form.

Cassirer hielt den Vortrag „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“ 1930 auf dem IV. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Hamburg. Dies war der Eröffnungsvortrag, der unter dem Thema *Gestaltung von Raum und Zeit in der Kunst* stand.¹¹ Ich glaube, daß dieses Thema nichts anderes als Panofskys Einfall sein kann. Er rechtfertigt Cassirers Position in einer Aussprache nach dem Vortrag.

Ich gebe Herrn Hamann darin recht, daß kunsthistorische Erscheinungen wie »Gotik« oder »Donatello« selbstverständlich niemals aus Begriffen »definiert«, sondern nur auf Grund der anschaulichen Gegebenheiten »deskribiert« werden können. Dies bedeutet aber meiner Ansicht nach keinen Einwand gegen die Voraussetzung von »Grundbegriffen« (mag sie der praktisch arbeitende Kunsthistoriker auch völlig unbewußt verwerfen) und gegen den Cassirerschen Vorschlag, dem mythischen, theoretischen usw. Raum einen besonderes charakterisierten »ästhetischen Raum« gegenüberzustellen.¹²

Der IV. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Hamburg ist in diesem Sinne ein Resultat der Forschung des Raums von Panofsky und Cassirer.

4 Die Möglichkeit einer Phänomenologie der Perspektive

Wir haben mit diesem Argument verstanden, daß nicht nur Cassirers Begriff der „symbolischen Form“ auf Panofsky, sondern Panofskys Studie der Perspektive auch auf Cassirers Ideenentwicklung eingewirkt hat. Zum Abschluß dieses Referats möchte ich die Perspektive im Bezug auf Cassirers Systemgebäude betrachten.

Cassirer wendet einen Drei-Stufengang des Symbolischen an, nämlich „das Mimische“, „das Analogische“, „das Symbolische“. Die Perspektive kann als jene besondere symbolische Form gelten, die zwischen Kunst und Erkenntnis existiert. Ihr Übergang vom antiken perspektivischen Darstellungsstil zur sich in der Renaissance entwickelnden *costruzione legittima*, entspricht, Cassirers Schema zufolge, dem Übergang vom „analogischen“ zum „symbolischen Ausdruck“.¹³

Im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen*, d.h., *Phänomenologie der Erkenntnis*, nennt Cassirer weiter drei Funktionen des Symbols: Ausdrucksfunktion, Darstellungsfunktion, Bedeutungsfunktion.¹⁴ Wenn man dieses Schema auch auf die Perspektive anwenden kann, mag die Entwicklung der Perspektive in der europäischen Renaissance als ein Vertiefungsprozeß zur reinen Darstellung gelten. Aber eine perspektivische Konstruktion hat freilich jeweils eine anderen Bedeutung, wenn sie im „ästhetischen Raum“ oder im „theoretischen Raum“ lokalisiert ist.¹⁵ Ein noch pluralistischeres Schema als Panofskys ist nötig. In diesem Sinne kann man sogar eine *Phänomenologie der Perspektive* konzipieren.

In der Phänomenologie der Perspektive muß man die Vielfalt der Perspektive noch stärker betonen, als Panofsky es in seinem Aufsatz getan hat. Die außereuropäischen perspektivischen Darstellungsstile müssen darüber hinaus berücksichtigt werden. In dieser Phänomenologie ist natürlich nicht nur das Ende bedeutsam¹⁶. Die mathematisch begründete moderne europäische Perspektive wird dadurch nicht als ein bloß privilegierter, sondern als ein der verschiedenen Fälle strukturell erneut gedeutet.

¹ Crary, Jonathan. *The Technique of the observer*. MIT Press, 1990.

² Panofsky, Erwin. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1998. 108.

³ Cassirer, Ernst. *Wesen und Wirkung der Symbolbegriff*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1956. 175-176.

⁴ Wood, Christopher. „Introduction“, in, Panofsky, Erwin. *Perspective as symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991. 7-24. Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. (tr. by John Goodman) MIT Press, 1994. Holly, Ann Michael. *Panofsky and the Foundation of Art History*. 1984. Auch vgl. Neher, Alister. „How Perspective could be a Symbolic Form“, in, *Journal of the Aesthetics and Art Criticism*. 63-4, Fall, 2005. 359-373.

⁵ Cassirer, Ernst. *Individuum und Kosmos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. 192.

⁶ Ebd.

⁷ Panofsky, Erwin. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1998. 109.

⁸ Cassirer, Ernst. *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*. (Gesammelte Werke Band 6) Hamburg: Felix Meiner, 2000.

⁹ Cassirer, Ernst. *Symbol, Teschnik, Kultur*. Hamburg: Felix Meiner, 1995. 42-43.

¹⁰ Panofsky, Erwin. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Wiss. Volker Spiess, 1998. 111.

¹¹ Krois, John Michael. „Einleitung“, in, Cassirer, Ernst. *Symbol, Teschnik, Kultur*. Hamburg: Felix Meiner, 1995. XX.

¹² Cassirer, Ernst. *Symbol, Teschnik, Kultur*. Hamburg: Felix Meiner, 1995. 115.

¹³ Cassirer, Ernst. *Wesen und Wirkung der Symbolbegriff*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1956. 178ff.

¹⁴ Cassirer, Ernst. *Symbol, Teschnik, Kultur*. Hamburg: Felix Meiner, 1995. 11. Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen. der dritte Band. Phänomemologie der Erkenntnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1956.

¹⁵ Cassirer erklärt das gleiche an dem Beispiel des Linienzugs. vgl. Cassirer, Ernst. *Symbol, Teschnik, Kultur*. Hamburg: Felix Meiner, 1995. 5ff.

¹⁶ Krois, John Michael. *Cassirer symbolic Form and History*. Yale Univ. Press, 1987. 79.