

## Philipp Freytag

### Einleitung:

Perspektiven auf die „Symbolische Form“.

Eine kritische Relektüre des Panofsky-Aufsatzes

Erwin Panofskys Aufsatz *Die Perspektive als „symbolische Form“*<sup>1</sup>, erstmals 1927 von Fritz Saxl im Rahmen der *Vorträge der Bibliothek Warburg* publiziert, bietet auch heute – über 80 Jahre nach seiner Entstehung – noch entscheidende interdisziplinäre Impulse, insbesondere für aktuelle kunst- bzw. bildwissenschaftliche Fragestellungen.<sup>2</sup> So legt der Autor, wenn er etwa von der „Erziehung durch die Planperspektive“ spricht,<sup>3</sup> gleichsam die Grundlagen für ein Verständnis von Kunst, welches Aspekte der Medialität wie auch der Wahrnehmung von Bildern und deren jeweiliger kultureller Determination in den Vordergrund rückt. Im Rahmen eines Kolloquiums am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen im WS 2007/08 unter Leitung von Barbara Lange diente der Perspektiv-Aufsatz gemeinsam mit W. J. T. Mitchells kritischer Referenz in seinem Text über den *Pictorial Turn*<sup>4</sup> zugleich als Ausgangspunkt und als zentrale Reverenz für eine Auseinandersetzung mit den Positionen der visual culture studies. Folgerichtig stand der Text auch im Mittelpunkt eines nachfolgenden Workshops, der unter dem Titel *Raum – Perspektive – Medium* am 30./31. Mai 2008 im Tübinger Forum Scientiarum ebendiese Parameter der Bildlichkeit in den Blick nahm. Aus

<sup>1</sup> Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: ders.: Deutschsprachige Aufsätze, Bd. 2. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, 664–756 (zuerst in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*. Hg. von Fritz Saxl. Leipzig und Berlin 1927, 258–330).

<sup>2</sup> Hervorgehoben seien in diesem Zusammenhang zwei Veröffentlichungen: Wood, Christopher S.: Introduction. In: Erwin Panofsky: *Perspective as Symbolic Form*. Hg. von C. Wood. New York 1991, 7–24; Mitchell, W. J. T.: *Der Pictorial Turn*. In: ders.: *Bildtheorie*. Hg. von Gustav Frank. Frankfurt am Main 2008, 101–135 (zuerst 1992; erste deutschsprachige Übersetzung 1997). Eine konzise Zusammenfassung der Wirkungsgeschichte des Aufsatzes und der relevanten Literatur bietet überdies die *Anmerkung der Herausgeber* von Michels und Warnke (Panofsky 1998, 757 [wie Anm. 1]).

<sup>3</sup> Panofsky 1998, 674 (wie Anm. 1). Zum Zweck einer besseren Lesbarkeit wird Zitatens aus dem Perspektiv-Aufsatz im Folgenden jeweils die Seitenzahl in Klammern direkt nachgestellt.

<sup>4</sup> Mitchell 2008 (wie Anm. 2).

diesem sehr spezifischen Blick auf das Konzept der Perspektive als „Symbolische Form“ hat sich zwangsläufig ein überaus pointierter Umgang mit Panofskys Text ergeben. Der Aufsatz dient den einzelnen Beiträgen gewissermaßen als gemeinsamer Fluchtpunkt und so wird bei aller Kritik letztlich doch auch seine anhaltende Relevanz für ganz unterschiedliche Themenbereiche unterstrichen.

Ich verfolge mit dieser Einleitung eine doppelte, vielleicht zwiespältige Absicht; denn ich will darin zum einen rekapitulierend den Zugang zu diesem wahrhaft monolithischen Text erleichtern und zum anderen eine ganz bestimmte, im Rahmen des Workshops gemeinsam erarbeitete Lesart des Panofsky-Aufsatzes aus Sicht der visual culture studies einführen, die sich in allen Beiträgen zu diesem Band auf die eine oder andere Art wiederfindet.

Zunächst also zum Text selbst, genauer zu dessen Inhalt und Argumentation. Panofsky behandelt in seinem diachron strukturierten Aufsatz die Genese des europäisch-neuzeitlichen Raum- und Perspektivkonzepts, das er zugleich in Anlehnung an Ernst Cassirers Begriff der „Symbolischen Formen“<sup>5</sup> als einen Akt der Symbolisierung von Welt deutet. Er untersucht darin sowohl die psychophysiologischen Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung des Raumes als auch mathematische und philosophische Konzepte desselben und schließlich seine bildkünstlerische Gestaltung – immer im Hinblick auf die an Cassirers Begrifflichkeit orientierte These von der Perspektive als „Symbolische Form“.<sup>6</sup> Stark verkürzt könnte man also sagen, Panofsky untersuche hier die Perspektive als ein bewusst eingesetztes Mittel künstlerischer Darstellung im Zuge der symbolischen Deutung und Gestaltung von Welt. Getragen von einem explizit evolutionären Verständnis der Kunst- und Kulturgeschichte, analysiert der Autor so den historischen Wandel der Raumkonzepte bzw. der Modi perspektivischer Raumdarstellung. Die beiden Pole seiner Untersuchung bilden dabei Antike und Renaissance. Entsprechend zitiert er Ernst Garger mit den Worten: „Die Antike hatte

<sup>5</sup> Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. In: Gesammelte Werke, Bd. 11–13. Hg. von Birgit Recki. Darmstadt 2001/2002.

<sup>6</sup> Cassirer selbst definiert den Begriff wie folgt: „Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an eine konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“ (Cassirer, Ernst: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1959, 175; vgl. Panofsky 1998, 689 [wie Anm. 1]).

den echten Raum, beinahe so wie die Renaissance“ – und fügt an: „In diesem ‚beinahe‘ liegt das Problem des vorliegenden Aufsatzes.“ (Anm. 25, 698)<sup>7</sup>

Der Text ist in vier Abschnitte gegliedert: Im ersten Abschnitt liefert Panofsky eine Definition und Begriffsgeschichte der Perspektive sowie verschiedene längere Exkurse über die optischen Gesichtspunkte des Phänomens, um sodann eine Differenzierung zwischen dem Wahrnehmungsraum und dem mathematischen Raum vorzunehmen und schließlich die Bedeutung der Perspektive als symbolische Konkretion eines jeweiligen „Raum-“ und „Weltgefühls“ (676; s. auch 698 f.) zu behaupten. Es folgt eine Analyse der antiken Winkelperspektive und der ihr zugrundeliegenden Raumvorstellungen. Im dritten und mit Abstand längsten Abschnitt entwirft Panofsky dann eine Art Evolutionsgeschichte der perspektivischen Darstellung in der Kunst bis in die Zeit der Renaissance – wiederum eingebettet in jeweils zeitgenössische mathematische und philosophische Konzepte des Raumes. Den letzten Abschnitt, eine Synthese der vorhergehenden Äußerungen, könnte man mit den Worten *Perspektive als künstlerisches Problem* überschreiben. Panofsky fasst hier seine Überlegungen im Hinblick auf die kulturelle Bedeutung der Perspektive zusammen und lässt sie in einer recht apodiktischen Formulierung enden, die zugleich vom ebenso idealisierenden wie generalisierenden Bild zeugt, das er von der gesamten abendländischen Geschichte entwirft:

Es ist daher kein Zufall, wenn diese perspektivische Raumschauung in dem bisherigen Verlauf der künstlerischen Entwicklung zweimal sich durchgesetzt hat: das eine Mal als Zeichen eines Endes, als die antike Theokratie zerbrach – das andre Mal als Zeichen eines Anfangs, als die moderne Anthropokratie sich aufrichtete. (756)

Soweit zur Struktur des Textes. Nachfolgend fasse ich die Argumentation noch einmal im Detail, dabei aber möglichst konzis, zusammen: Zur Grundlage seiner Ausführungen wählt Panofsky eine Definition der Perspektive als „korrekte“ geometrische Konstruktion, wie sie zur Zeit der Renaissance gefunden worden sei. Entscheidend für seine Argumentation ist dabei, dass er auch die späthellenistisch-römischen Gemälde bereits als „echt perspektivische“ bezeichnet:

<sup>7</sup> Die in diesem wie auch in weiteren Zitaten durch halbe Anführungszeichen wiedergegebenen Hervorhebungen stammen von Panofsky selbst.

Für uns ist also Perspektive im prägnanten Sinne: Die Fähigkeit, mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raumes, in welchem sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen Bildträgers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird, durch die hindurch wir in einen imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben. (Anm. 5, 665)

Die zentralperspektivische Gestaltung eines „völlig rationalen, d.h. unendlichen, stetigen und homogenen Raumes“, so Panofsky, bedeute indes „eine überaus kühne Abstraktion von der Wirklichkeit“, insofern sie voraussetze, „daß wir mit einem einzigen und unbewegten Auge sehen würden [und] daß der ebene Durchschnitt durch die Sehpypamide als adäquate Wiedergabe unseres Sehbildes gelten dürfe“. (666) Diesem mithin als konstruiert charakterisierten mathematischen Raum stellt Panofsky nun den Wahrnehmungsraum gegenüber, der seinem Wesen nach endlich, anisotrop – also unregelmäßig – und inhomogen sei. (668) Noch einmal hebt er, unter anderem mit Verweis auf die verzerrte Wahrnehmung eines geometrisch regelmäßigen Schachbrettmusters, hervor, dass die „exakt-perspektivische Konstruktion“ (668) des Raumes und seiner Inhalte als „Quantum continuum“ (700) somit dem menschlichen Sehbild grundsätzlich widerspreche.<sup>8</sup>

Von der „perspectiva artificialis“ der Renaissance grenzt der Autor sodann die „perspectiva naturalis“ oder „communis“ (683) ab. Diese sei, wie im Falle der antiken Entasis, vom tatsächlichen Sehbild ausgegangen und habe versucht, „die Gesetze des natürlichen Sehens mathematisch zu formulieren“ (683). Jene hingegen sei „gerade umgekehrt [bemüht gewesen,] eine praktisch verwendbare Konstruktion des künstlerischen Flächenbildes zu entwi-

<sup>8</sup> Aus der Perspektive der visual culture studies scheint mir in diesem Zusammenhang besonders der folgende Gedanke aufschlussreich: „[W]enn von den heute lebenden Menschen die wenigsten jemals diese Krümmungen gesehen haben, so ist das sicher z.T. ebenfalls in dieser (durch die Betrachtung von Photographien noch verstärkten) Gewöhnung an die planperspektivische Konstruktion begründet – die freilich ihrerseits nur aus einem ganz bestimmten und eben spezifisch neuzeitlichen Raum- oder, wenn man so will, Weltgefühl verständlich ist.“ (675–676) An anderer Stelle spricht Panofsky diesbezüglich, wie erwähnt, unumwunden von einer „Erziehung durch die Planperspektive“ (674). Vgl. die Beiträge von Barbara Lange zu den physiologischen Annahmen Panofskys und Julica Hiller-Norouzi zum Einfluss der Diaprojektion auf die Praxis der Kunstgeschichte.

ckeln“ (683). Somit sind die (stark pauschalisierenden) Eckpfeiler der panofskyschen Analyse errichtet.

Im zweiten Abschnitt spekuliert der Autor zunächst über die optischen Bedingungen antiker Raumwahrnehmung, bevor er sich dem eigentlichen Thema seines Aufsatzes, der Bedeutung der Perspektive als „Symbolische Form“ zuwendet:

[M]it 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. (689)

Aus seiner Einschätzung der klassischen antiken Kunst als eine „reine Körperkunst“ (689) leitet Panofsky sodann eine Differenzierung verschiedener Raumauffassungen zwischen dem antiken „Aggregat-“ und dem modernen „Systemraum“ (694) ab, die er mit Bezug auf die „Symbolischen Formen“ als „Ausdruck [...] einer ebenso bestimmten und von der Moderne ebenso abweichenden Weltvorstellung“ (699) interpretiert. Wesentlich für die antike Raumvorstellung sei mithin, dass ihr „das Ganze der Welt [stets] etwas von Grund aus Diskontinuierliches“ (699) bleibe.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Diese zeittypische, von evolutionären und teleologischen Denkmustern gleichermaßen bestimmte, z.T. radikal vereinheitlichende Sicht auf die Kunstgeschichte und deren Epochen wird besonders im Resümee des zweiten Abschnitts deutlich, wenn Panofsky äußert, 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 andern aber logifiziert erscheint.“ (700)

Im dritten Abschnitt analysiert Panofsky die verschiedenen Schritte „auf dem Wege zum modernen Systemraum“ (703). Ausgehend von einem evolutionären Verständnis der Kunstgeschichte, demzufolge in Zeiten epochaler Umbrüche gravierende „Rückschläge“ erfolgten, deutet er das Mittelalter als eine solche Verfallsstufe auf dem Weg vom antiken zum neuzeitlichen Raum- und Perspektivbegriff.<sup>10</sup> Oder in den Worten des Autors: „Das Gesetz des durch den Bildrand nur ausgeschnittenen Raumes [beginnt] nun wieder dem Gesetz der durch ihn begrenzten Fläche zu weichen [...], die nicht durchschaut, sondern gefüllt werden will.“ (702)

Durch zahlreiche Werkbeispiele illustriert und mit gelegentlichen Verweisen auf den jeweiligen Raumdiskurs der Zeit angereichert, vollzieht Panofsky so überaus detailliert die vermeintliche Evolution des Raumbegriffs und der perspektivischen Darstellung nach. Bei allem Detailreichtum bleibt die Auswahl der Beispiele, genauer deren historische Bandbreite, jedoch erstaunlich begrenzt. So bilden die Kunst der Antike und jene der vor allem italienischen Renaissance für Panofsky nicht allein das Alpha und das Omega in der Geschichte künstlerischer Raumdarstellung, sie ersetzen ihm vielmehr beinahe das gesamte Alphabet. Seine Universalgeschichte der Perspektive und deren Etikettierung als „Symbolische Form“ basieren also auf erheblichen Verkürzungen.<sup>11</sup>

Den vorläufigen Abschluss der Entwicklung vom Aggregat- zum Systemraum identifiziert Panofsky schließlich mit Albertis Diktum, „das Bild [sei] ein ebener Durchschnitt der Sehyramide“ (733), und wiederum hebt er hervor, dass die „perspektivische Errungenschaft nichts anderes [sei] als ein konkreter Ausdruck dessen, was gleichzeitig von erkenntnistheoretischer und naturphilosophischer Seite her geleistet worden war“ (740) – ganz im Sinne des Modells der „Symbolischen Formen“ also, demzufolge „ein geistiger Bedeutungsinhalt an

<sup>10</sup> „[...] so steht zwischen der Antike und der Neuzeit das Mittelalter, das den größten jener ‚Rückschläge‘ darstellt, und dessen kunstgeschichtliche Mission es war, das, was sich dort als eine (wenn auch noch so raffiniert verbundene) Vielheit von Einzeldingen dargestellt hatte, zur wirklichen Einheit zusammenzuschmelzen.“ (700) Diese überaus pauschale und für Panofsky keineswegs repräsentative Kritik mittelalterlicher Kunst beruht m.E. auf der evolutionären Argumentation des Textes und wird durch sie relativiert.

<sup>11</sup> Zu Panofskys Wahl der Beispielwerke vgl. den Beitrag von Barbara Lange. Christopher S. Wood bezeichnet die von Panofsky gezogenen Parallelen zwischen Kunst- und Geistesgeschichte als „awkward chronological coordinations“ und „spectacular moments of irresponsible synthesis“ (Wood 1991, 18 [wie Anm. 2]).

ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“ (689).<sup>12</sup>

Der vierte und letzte Abschnitt des Textes behandelt die (Zentral-)Perspektive als „künstlerisches Problem“ (741). Panofsky bezeichnet sie dort als eine „zweischneidige Waffe“ (741), insofern sie die Ding-Welt einerseits auf der Grundlage eines konsensuell festgeschriebenen Verfahrens vermeintlich objektiv abbilde, andererseits mit Hilfe desselben Verfahrens jedoch rückhaltlos „auf die psychophysischen Bedingungen des Seheindrucks“ (742) beziehe:

Man mußte sich fragen (und hat sich gefragt), ob die perspektivische Anlage des Gemäldes sich nach dem tatsächlichen Standpunkt des Betrachters zu richten habe (wie ganz besonders bei der ‚illusionistischen‘ Deckenmalerei, die dazu kommt, die Bildebene wagrecht zu legen und alle Konsequenzen aus dieser Drehung der gesamten Welt um 90° zu ziehen) – oder ob umgekehrt der Betrachter sich ideell auf die perspektivische Anlage des Gemäldes einstellen müsse. (742)

Zwar drücke sich in den Darstellungsformen des „Hoch-‘, ‚Nah-‘ und Schrägraumes die Anschauung aus, daß die Räumlichkeit der künstlerischen Darstellung alle sie spezifizierenden Bestimmungen vom Subjekt aus“ empfangen – „dennoch bezeichne[te]n gerade sie, so paradox es kling[e], den Augenblick, in dem [...] der Raum als weltanschauliche Vorstellung endgültig von allen subjektiven Beimischungen gereinigt ist“. (748 –749)

Zum Abschluss geht Panofsky auf zwei sehr unterschiedliche, geradezu gegensätzlich anmutende historische Kritikpunkte an der perspektivischen Darstellung ein, die er gleichwohl in ein und demselben Sachverhalt begründet sieht. Denn sowohl Platons Kritik, die Perspektive verzerre die *wahren Maße* der Dinge und setze subjektiven Schein und Willkür an die Stelle der Wirklichkeit, als auch den modernen Vorwurf, sie sei das Werkzeug eines be-

<sup>12</sup> Die kulturelle Bedeutung dieser Entwicklung bewertet Panofsky wie folgt: „Nicht nur, daß damit die Kunst zur ‚Wissenschaft‘ erhoben war [...]: der subjektive Seheindruck war so weit rationalisiert, daß gerade er die Grundlage für den Aufbau einer fest gegründeten und doch in einem ganz modernen Sinne ‚unendlichen‘ Erfahrungswelt bilden konnte [...] – es war eine Überführung des psychophysiologischen Raumes in den mathematischen erreicht, mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven.“ (741)

schränkten und beschränkenden Rationalismus,<sup>13</sup> führt er darauf zurück, dass die Perspektive in jedem Fall auf dem Willen beruhe,

den Bildraum (wenn auch unter noch so weitgehender Abstraktion von dem psychophysiologisch ‚Gegebenen‘) grundsätzlich aus den Elementen und nach dem Schema des empirischen Sehraums aufzubauen: sie mathematisiert diesen Sehraum, aber es ist eben doch der Sehraum, den sie mathematisiert. (756)

Zusammengefasst: Panofsky deutet in seinem Aufsatz die Perspektive als ein – wie es bei Michels und Warnke heißt – „konventionales Kultursymbol“ (757). Geprägt von einem einheitlich fassbaren, ebenso evolutionären wie zielgerichteten, von Grund auf idealisierten Welt- und Geschichtsbild, analysiert er in einem gewaltigen Bogen den Raumbegriff in Zusammenhang mit der Praxis der künstlerischen Raumdarstellung von der Zeit der klassischen Antike bis in die Renaissance und in einzelnen Schlaglichtern darüber hinaus bis in seine eigene Zeit. In diese geradezu universelle Betrachtung bezieht er neben teils detaillierten, teils pauschalisierenden kunsthistorischen Analysen sowohl physikalische, philosophische und psychologische als auch physiologische Aspekte der Perspektive ein. Die dadurch quasi kristalline Struktur des Textes hat gemeinsam mit dessen schierem Umfang dazu geführt, dass hier nur ein kleiner Teil der mittlerweile in diversen Einzeluntersuchungen analysierten und verschiedentlich angefochtenen Teilergebnisse Panofskys thematisiert werden konnte. Wesentlich scheint mir für unsere Betrachtung indes vor allem das Verständnis der Perspektive als bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel und als symbolische Konkretion, weil das Kunstwerk dadurch als ein physisch-materieller Faktor gesellschaftlicher Prozesse überhaupt erst lesbar gemacht wird.

Der rote Faden, der alle Beiträge dieses Bandes miteinander verbindet, besteht in der Relativierung des panofskyschen Postulats der Zentralperspektive als evolutionärer Fluchtpunkt in der Geschichte künstlerischer Raumkonzeptionen. Während Panofsky einen überzeitlich-idealen Betrachter voraussetzt, der erfüllt vom Weltgefühl gleichsam zwangsläufig jenen absoluten zentralperspektivischen Raum erblickt, den der Künstler aus der gleichen kultu-

<sup>13</sup> Panofsky bezieht sich diesbezüglich explizit auf El Lissitzkys Manifest *K. und Pangeometrie* (Anm. 73, 754). Eine vergleichende Analyse beider Texte bietet der Beitrag von Anna Schwitalla in diesem Band.

rellen Notwendigkeit heraus gestaltet hat, weisen die Autorinnen und Autoren dieses Bandes die Vielgestaltigkeit räumlicher Konzepte und Darstellungsformen sowie deren Bedingtheit durch Faktoren wie Medium und Material nach. Erscheint der Betrachter also im Perspektiv-Aufsatz noch als eine Art einäugiger Erfüllungsgehilfe der kulturellen Evolution, zeugen die hier versammelten Aufsätze von seiner konstruktiven Bedeutung für die Gestaltung des Bildraumes.

**Anna Schwitalla** stellt dem Perspektiv-Aufsatz El Lissitzkys zeitgenössischen Text *K. und Pangeometrie* gegenüber. Mit Verweis auf Lissitzkys künstlerische Praxis verortet sie Panofskys Studie innerhalb des Raumdiskurses der 1920er Jahre und entlarvt so unter anderem die stark verengende und letztlich ahistorische Perspektive, die er in seinem Aufsatz einnimmt.

**Claudia Fritzsche** geht in ihrem Aufsatz dem Einfluss zeitgenössischer Raumvorstellungen, allen voran dem Konzept des *relativen Raumes* auf die holländische Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts nach. In diesem Zusammenhang hebt sie besonders den aktiven Anteil des Betrachters an der Konstruktion des Bildraumes hervor, da in dieser Stillebenmalerei kein bildlicher Tiefenraum erschlossen werde, sondern die Komposition vielmehr in den Betrachterraum dränge.

**Angela Breidbach** hält Panofskys pauschaler Kritik an modernen Raumkonstruktionen die malerische Praxis Cézannes entgegen. Dieser habe keineswegs einen „individualistisch und zufällig“ gestalteten Raum, sondern vielmehr – in Antizipation zeitgenössischer Errungenschaften auf dem Gebiet der optischen Apparate – ganz bewusst stereoskopische und panoramatische Räume entworfen.

**Julica Hiller-Norouzi** analysiert die Praxis der Diaprojektion in der Kunstgeschichte als eine genuin zentralperspektivische Darstellungsform, die seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die noch junge Disziplin eroberte und damit ihren Blick auf unterschiedliche Gattungen und Materialien der Kunst nachhaltig veränderte.

Frank Dürr bezieht Panofskys an Cassirer entwickelten Begriff der Perspektive als „Symbolische Form“ auf das Werk des Malers und Graphikers Willi Baumeister. Er geht dabei mit Blick auf rhetorische Konzepte in erster Linie der Frage nach, inwieweit die abstrakten Formen Baumeisters als „symbolisch“ im Sinne Panofskys gelten können.

Yvonne Schweizer widmet sich der komplexen optischen Apparatur *What will come (has already come)* von William Kentridge. Ihr Interesse gilt damit zugleich dem seit der Renaissance alternativ zur zentralperspektivischen Darstellung praktizierten Verfahren der Anamorphose. Die Autorin deutet dieses Verfahren als praktizierte Relativierung oder Auflösung der von Panofsky behaupteten Naturhaftigkeit der Zentralperspektive.

Barbara Lange untersucht in ihrem Beitrag das Potenzial des Perspektiv-Aufsatzes für die visual culture studies am Beispiel von W. J. T. Mitchells Panofsky-Lektüre in seinem Aufsatz über den *Pictorial turn* (1992). Mit Bezug auf Kepler bezeichnet sie Panofskys Annahme eines unendlichen und homogenen Raumes, die auch Mitchell weitgehend kritiklos übernehme, als „Chimäre“. Es sei vielmehr fraglich, ob es sich bei der zentralperspektivischen Raumdarstellung in der Malerei tatsächlich um eine „Symbolische Form“ an sich handle oder ob nicht erst Panofskys Konstruktion sie dazu gemacht habe.

#### Empfohlene Zitierweise

Freytag, Philipp: Einleitung: Perspektiven auf die „Symbolische Form“. Eine kritische Relektüre des Panofsky-Aufsatzes. In: Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr, Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).

URL: ><http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3915/><

URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39156><

ISSN 1868-7199