

Barbara Lange

Mitchells Perspektive.

Panofskys Aufsatz *Perspektive als „symbolische Form“* und die *visual culture studies*

In seinem historischen Roman *Rot ist mein Name*<sup>1</sup> erzählt Nobelpreisträger Orhan Pamuk von einem Kulturkampf, der sich 1599 zur Blütezeit der Buchmalerei im Osmanischen Reich zgetragen hat: Unter dem Einfluss venezianischer Künstler, der sog. fränkischen Maler, geben einige Mitglieder der höfischen Illustratorenwerkstatt in Istanbul die traditionelle Malweise auf, um sich dem Realismus der Europäer, d.h. einer zentralperspektivisch organisierten Repräsentation der Lebenswelt, anzuschließen. Von einem Kollegen werden sie für diesen Stilbruch, der einem Kulturbruch gleichkommt, heimtückisch ermordet. Heimtückisch ist dieser mordende Illustrator auch bei der Ausführung seiner Malerei, denn er vermag allein zur Täuschung derjenigen, die das Verbrechen aufklären wollen, die Art der venezianischen Bilder so genau nachzuahmen, dass man meint, auch er orientiere sich an diesen. Zugleich ist er dabei so arrogant vom höheren Standard seiner eigenen Kultur überzeugt, dass er bei einem Pferdebild, das als Geschenk des Sultans für den Dogen von Venedig gedacht ist, seine traditionelle Auffassung auch in die Täuschung einfließen lässt, so dass er dadurch als der Mörder enttarnt werden kann. Seine Verfolger sinnieren vor dem Pferdebild:

Ein schönes Pferd, ein Pferd des Hauses Osman, das dem Dogen von Venedig den Herrschaftsbereich unseres Padischahs und seinen Reichtum vor Augen führt. Andererseits sollte, wie alles, was die fränkischen Maler malen, dieses Pferd auch blutvoller und lebendiger sein als ein aus der Sicht Allahs entstandenes Pferd, es sollte einem Tier gleichen, das in Istanbul lebt, seinen Stall und seinen Knecht hat, damit sich der Doge sagen muss: ‚Wenn die Illustratoren begonnen haben, die Welt wie wir zu sehen und zu malen, hat auch der Osmane begonnen, uns ähnlich zu werden‘, und die Macht und die Freund-

<sup>1</sup> Original: *Benim Adım Kırmızı*, Istanbul 1998.

schaft unseres Padischahs anzuerkennen bereit ist. Denn beginnt einer damit, ein Pferd auf andere Art und Weise zu malen, dann wird er auch bald die Welt auf andere Weise sehen.<sup>2</sup>

Indem Pamuk die Geschichte einer visuellen Hegemonie aus Sicht der durch die Bildkonzepte der Timuriden geprägten osmanischen Malerei des 16. Jahrhunderts erzählt, wählt er für Kunsthistoriker aus der sog. westlichen Welt eine ungewohnte Perspektive und führt dadurch vor Augen, dass die vermeintlich so natürliche Bildorganisation der Zentralperspektive, die spätestens seit Erfindung der fotografischen Medien und der Organisation von Bildschirmoberflächen ihren globalen Siegeszug angetreten hat, tatsächlich aus einem komplexen Zusammenspiel kultureller Konstellationen resultiert, das sich auch anders hätte fügen können.<sup>3</sup> Nach der Lektüre von *Rot ist mein Name* kann man sich fragen, was gewesen wäre, wenn die Osmanen im 17. Jahrhundert doch Wien eingenommen hätten und weitaus größere Teile Europas, als dies der Fall war, unter ihre Herrschaft gelangt wären. Würden statt der Schule von Florenz bald die Schulen von Herat und Täbris die Malerei der „fränkischen Maler“ bestimmt haben?

Im Perspektiv-Aufsatz von Erwin Panofsky, der 1927 erstmals veröffentlicht wurde,<sup>4</sup> spielen der Kulturkontakt zwischen Christentum und Islam oder die Bilderwelten im Osmanischen Reich keine Rolle, wenngleich sein Beispielfundus durchaus entsprechende Verknüpfungen zugelassen hätte. Panofsky ist ein Wissenschaftler seiner Zeit, der, aus einer Familie assimilierter Juden in Deutschland stammend, einen bestimmten, an der klassischen Antike und christlichen Werten modulierten Bildungskanon genossen und dies durch seine akademische Laufbahn in Deutschland weiter konturiert hatte.<sup>5</sup> Seine hegemoniale Wahrnehmungsdisposition, die Gesichtsfacetten des christlichen Abendlandes absolut setzt und wie

<sup>2</sup> Pamuk, Orhan: *Rot ist mein Name*. Lizenzausgabe der Süddeutschen Zeitung. München 2007 (zuerst in deutscher Sprache: München 2001), 370-371.

<sup>3</sup> Auch Hans Belting referiert auf diesen Roman, der sich für einen Paradigmenvergleich der Blickkulturen in der islamischen und der christlichen Welt anbietet, geht jedoch auf die vielen wahrnehmungstheoretischen Überlegungen, die Pamuk seinen Figuren in den Mund legt, nicht weiter ein. Vgl. Belting, Hans: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München 2008, 59-66.

<sup>4</sup> Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als „symbolische Form“*. In: ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, 664-757 (zuerst in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*. Hg. von Fritz Saxl. Leipzig und Berlin 1927, 258-330.).

<sup>5</sup> Vgl. die Beiträge in Reudenbach, Bruno (Hg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*. Berlin 1994.

selbstverständlich die zentralperspektivische Bildorganisation als *das* Resultat der gesellschaftlichen Entwicklung vorstellt, beschreibt ein Stück Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte, das inzwischen vielfach selbstkritisch beleuchtet wurde und uns heute in ihrem Kultur vereinnahmenden Gestus und der ausführlich im überdimensionierten Fußnotenapparat dokumentierten, humanistisch gebildeten Gelehrsamkeit zumindest etwas antiquiert vorkommt.

Dennoch stellt Panofskys Argumentation, in Ahnlehnung an Ernst Cassirer die Perspektive, genauer: die zentralperspektivische Konstruktion in der Malerei als eine „Symbolische Form“ zu interpretieren, eine geniale Idee vor, mit der sich nicht nur die unbestrittene Dominanz einer bestimmten bildlichen Repräsentationsform innerhalb einer Kultur zu einer Zeit erklären lässt. Vielmehr wird damit auch der Stellenwert des Visuellen, nicht sprachlich Verfassten aber körperlich Wahrnehmbaren für die Ideologie von Welterkenntnis thematisiert. Nicht von ungefähr hat daher auch einer der maßgeblichen Vertreter der von den *cultural studies* motivierten *visual culture studies*, W. J. T. Mitchell, den Stellenwert von Panofskys Ansatz im Perspektiv-Aufsatz betont. „Dieser Aufsatz bleibt ein entscheidendes Paradigma für jeden anspruchsvollen Versuch einer allgemeinen Kritik von bildlicher Repräsentation“,<sup>6</sup> so Mitchells Urteil in seinem 1992 verfassten programmatischen Aufsatz *Pictorial Turn*, der gleichfalls komplex und reich an Referenzen argumentiert und mit dem er ein Instrumentarium für eine bildwissenschaftliche Analyse einfordert. Weniger am Bild selbst, als vielmehr am Umgang mit den Bildern interessiert,<sup>7</sup> folgt die Kritik allerdings gleich auf dem Fuße: „Vertagt in Panofskys Aufsatz über die Perspektive, ebenso wie in seiner ikonologischen Methode generell, ist die Frage nach dem Betrachter. Panofsky bleibt routinemäßig ambivalent in Bezug auf das Subjekt seiner Geschichte.“<sup>8</sup> Er vermische Praktiken der bildlichen Repräsentation mit Wahrnehmung, binde letztere einerseits an historische Dispositionen, werte sie aber andererseits als physiologischen Mechanismus. „Sehen, Raum,

<sup>6</sup> Mitchell, W. J. T.: *Pictorial Turn*. In: ders.: *Bildtheorie*. Hg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt am Main 2008, 101-135 (zuerst in: *Artforum*, March 1992; erste deutschsprachige Übersetzung 1997), 110. Die Lektüre dieses Aufsatzes gab im WS 2007/08 in einem Kolloquium zur Visuellen Kultur am Kunsthistorischen Institut in Tübingen, das auch zu dem Workshop *Raum - Perspektive - Medium* im Mai 2008 führte, den Anstoß, sich intensiver mit Panofskys Perspektiv-Aufsatz zu beschäftigen.

<sup>7</sup> Vgl. Frank, Gustav: Nachwort: *Pictorial und Iconic Turn*. Ein Bild von zwei Kontroversen. In: Mitchell 2008 (wie Anm. 6), 445-487, 450.

<sup>8</sup> Mitchell 2008 (1992), 111 (wie Anm. 6).

Weltbilder und Kunstbilder verweben sich alle zu einer grandiosen Tapissérie von ‚symbolischen Formen‘ [...].“<sup>9</sup>

Um das Projekt einer kritischen Bildwissenschaft, die die sozialen Mechanismen von Differenzierung erläutern kann<sup>10</sup> – oder, um es mit Mitchells Worten zu sagen, die den Begriff von visueller Kultur als Chiasmus von visueller Konstruktion des sozialen Feldes und sozialer Konstruktion des visuellen Feldes begreift und dementsprechend ihre Analysen konzipiert –<sup>11</sup> voranzubringen, „[...] scheint klar zu sein, dass wir diese Tapissérie *auftrennen* müssen, anstatt bloß an ihr weiterzuknüpfen.“<sup>12</sup>

Gerne – nur: wie kann man heutzutage mit Differenztheorie im Kopf und sensibilisiert gegenüber Hegemonialpositionen von Panofsky lernen und zugleich dessen Fehler vermeiden? Mitchells Argumentation in *Pictorial Turn* ist ein häufig in der Kunstgeschichte perpetuierter Fehler eingeschrieben, den Panofsky in eben dem Perspektiv-Aufsatz etabliert hatte und der seither durch die Kunstgeschichte geistert, so dass das Plädoyer für das Vorbild Panofsky auf tönernen Füßen steht. Ich möchte im Folgenden diese Schwachstelle thematisieren und dennoch zugleich mit Mitchell fragen, ob sich für eine kritische Bildwissenschaft im Sinne der *visual culture studies* aus Panofskys Konzept trotzdem Anregungen gewinnen lassen.

Panofskys Aufsatz besticht ohne Zweifel durch seine Gelehrsamkeit, die schon durch die formale Organisation des Textes dokumentiert wird. Nahezu jede Fußnote – und von ihnen gibt es mehr als genug – ist eine eigene kleine Erörterung, die häufig kaum noch als Miscelle bezeichnet werden kann. Respektvoll konstatiert daher Mitchell:

Panofskys großartig synthetische Geschichte von Raum, visueller Wahrnehmung und Bildkonstruktion bleibt sowohl in ihrer Reichweite als auch in ihren nuancierten Details unübertroffen. Einmal mehr werden wir daran

<sup>9</sup> Mitchell 2008 (1992), 112 (wie Anm. 6).

<sup>10</sup> Herbert, James D.: Visual culture/Visual studies. In: Critical terms for art history. Hg. Von Robert S. Nelson und Richard Shiff. 2. Aufl. Chicago und London 2003 (zuerst: 1996), 452-464, 452.

<sup>11</sup> Mitchell, W. J. T.: Das Sehen zeigen: Eine Kritik der Visuellen Kultur. In: Mitchell 2008 (2002), 312-343, 325 (wie Anm.6), oder: Mitchell, W. J. T.: The obscure object of visual culture. Responses to Mieke Bal's "Visual essentialism and the object of visual culture". In: Journal of visual culture 2, 2003, 2, 249-252, 252.

<sup>12</sup> Mitchell 2008 (1992), 112 (wie Anm. 6), Hervorhebung im Original.

erinnert, dass dieser Aufsatz nicht bloß eine Geschichte über die Erfindung der Perspektive in der Renaissance ist, sondern eine Erklärung des bildlichen Raumes, die von der Antike bis in die Gegenwart reicht, die Euklid und Vitruv am einen Ende und El Lissitzky und Ernst Mach am anderen Ende umfasst. Panofsky ist es gelungen, eine mehrdimensionale Geschichte des westlichen religiösen, wissenschaftlichen und philosophischen Denkens rund um die zentrale Figur des Bildes zu erzählen, verstanden als konkretes Symbol des komplexen kulturellen Feldes, das Foucault möglicherweise ‚das Sichtbare und das Sagbare‘ genannt hätte. Diese Geschichte ist darüber hinaus in dem verankert, was zu Panofskys Zeit als aktuellste psychophysiologische Erklärung der visuellen Wahrnehmung galt.<sup>13</sup>

In der Tat: Panofsky spannt einen kulturhistorisch weiten, geradezu atemberaubenden Bogen von den geometrischen Lehrsätzen Euklids über den Verweis auf das Netzhautbild bei Johannes Kepler.<sup>14</sup> Er thematisiert die Raumillusionen der römisch-antiken Wandgemälde aus dem 1. Jahrhundert vor Christus, springt von dort zu Mosaiken in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert nach Christus und weiter zu denen in Monreale aus dem 12. und in Florenz aus dem 13. Jahrhundert. Diese Beispiele dienen der argumentativen Vorbereitung, um anhand von Raumdarstellungen in der toskanischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts wie etwa denen von Duccio, Giotto, Ambrogio Lorenzetti, Masaccio und Paolo Uccello, die Panofsky von Arbeiten norddeutscher Maler wie Meister Francke und Meister Bertram und denen der zeitlich etwas später im Burgund tätigen Jan van Eyck und Dierc Bouts abgrenzt, die allmähliche „Entwicklung vom Aggregatraum zum Systemraum“<sup>15</sup> zu konstatieren. Zielpunkt seiner Argumentation ist die Konstruktion eines quasi-dialogischen Verhältnisses zwischen Malerei und Betrachter, bei dem der Mensch die ansichtig erfahrbare Welt durch das gemalte Bild im Sinne seiner Weltsicht austauscht. Dies sieht Panofsky mit der Renaissance in Italien erreicht.

<sup>13</sup> Mitchell 2008 (1992), 110 (wie Anm. 6).

<sup>14</sup> Vgl. in diesem Band: Freytag, Philipp: Einleitung: Perspektiven auf die „Symbolische Form“ – Eine kritische Relektüre des Panofsky-Aufsatzes.

<sup>15</sup> Panofsky 1998 (1927), 739-740 (wie Anm. 4).

Voraussetzung einer derartigen Dialogsituation ist die Festlegung des Betrachterstandpunktes durch eine entsprechende innerbildliche Organisation der Malfläche, die es ermöglicht, die Rezipierenden in einen illusionistischen, grenzenlos erscheinenden Tiefenraum der Malerei gewissermaßen hineinzuziehen. Bei einem derartigen Bild verschmilzt der Betrachterhorizont der realen Welt mit dem der Bildwelt. Leon Battista Alberti beschreibt dieses Phänomen zwar in seiner Schrift *De Pictura* (1435).<sup>16</sup> Tatsächlich erfolgte eine Umsetzung seiner dort gegebenen Anleitung in der Renaissance aber nur sporadisch und funktioniert zudem nur in der architekturgebundenen Malerei. Beim Staffeleibild, der Buchmalerei oder der Druckgraphik hingegen bleiben sich die Betrachter medien- und dadurch formatbedingt stets im Klaren darüber, dass sie es mit einer Repräsentation zu tun haben. Das gerne als Beispiel angeführte Fresko, Masaccios *Trinità* (dat. 1429) in Santa Maria Novella in Florenz, das anders als die von Panofsky für die Renaissance mehrheitlich aufgeführten Werke nicht nur ein Wandgemälde ist, sondern auch eine präsentationsspezifische Berücksichtigung von Betrachterstandpunkt und Betrachterdistanz aufweist, stellte tatsächlich in seiner Zeit eine Ausnahme dar.<sup>17</sup> Die Maler der Renaissance konzentrierten sich nicht auf den Betrachterbezug, der erst mit den barocken Wand- und Deckenprogrammen ein Thema wird.<sup>18</sup> Wie die zeitgenössischen Diskussionen zur perspektivischen Darstellung zeigen, drehten sich ihre Fragen zur malerischen Darstellung im 15. und 16. Jahrhundert vielmehr um die korrekte Platzierung der illusionistischen Körper im Raum,<sup>19</sup> behandelten also die innerbildliche Logik. Mit Keplers Eingliederung des Netzhautbildes in die optische Wahrnehmung der sichtbaren Welt, die er 1604 in seiner Schrift *Ad Vitellionem Paralipomena*<sup>20</sup> publizierte und die

<sup>16</sup> Die Intention dieser Schrift, die in der Kunstgeschichte als Quelle für zentralperspektivische Bildgestaltung angeführt wird, ist tatsächlich bis heute nicht eindeutig geklärt. Wie ein Traktat verfasst, kann sie den Eindruck vermitteln, tatsächlich auch als eine Anweisungsschrift für Maler fungiert zu haben. Allerdings spricht dagegen, dass Alberti sie auf Latein schrieb, während die Übersetzung ins *volgare*, „Della pittura“, im darauffolgenden Jahr nur eine verschwindend geringe Auflage hatte. Vgl. Pfisterer, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445. München 2002, 222. Zum Zusammenhang von Albertis Perspektivkonzept mit der zeitgenössischen Baupraxis, in deren Kontext es zu sehen ist, siehe: Grafton, Anthony: Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance. Berlin 2002. Zum größeren Zusammenhang vgl. Kemp, Martin: The science of art. Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat. New Haven und London 1990.

<sup>17</sup> Vgl. etwa Büttner, Frank: Der Blick auf das Bild. Betrachter und Perspektive in der Renaissance. In: *Anblick, Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Hg. von Michael Neumann. Würzburg 2005, 131-163, 147.

<sup>18</sup> Vgl. Büttner, Frank: Perspektive als rhetorische Form. Kommunikative Funktion der Perspektive in der Renaissance. In: *Bildrhetorik*. Hg. von Joachim Knape. Baden-Baden 2006, 201-231, 222-225. Panofsky thematisiert dieses Phänomen nur am Rande. Vgl. Panofsky 1998 (1927), 742 (wie Anm. 4).

<sup>19</sup> Vgl. Frangenberg, Thomas: The angle of vision: problems of perspectival representation in the fifteenth and sixteenth centuries. In: *Renaissance studies* 6, 1992, 1-45.

nunmehr die genau berechenbare Platzierung der Betrachter möglich machte, beginnt dann interessanterweise eine neue Diskussion, die bewusst zwischen Sehen und Wahrnehmen differenziert und damit auch das von Panofsky entworfene Modell im Grunde bereits weit vor dessen Zeit praktisch unterläuft. Kepler konstatierte, dass er sehr wohl die optischen Gesetzmäßigkeiten des Netzhautbildes mathematisch und physiologisch erläutern kann, nicht aber die dann erfolgende Wahrnehmung des auf der Netzhaut Erfassten im Gehirn. Er schrieb:

Das Sehen, wie ich es erkläre, kommt dadurch zustande, dass das Bild der gesamten Halbkugel der Welt, die vor dem Auge liegt, und noch etwas darüber hinaus auf die weißrötliche Wand der hohlen Oberfläche der Netzhaut gebracht wird. Ich muss es den Physikern zur Entscheidung überlassen, auf welche Weise sich das Bild oder dieses Gemälde mit den geistigen Sehstoffen verbindet, die ihren Sitz in der Netzhaut und den Nerven haben, und ob es durch diesen geistigen Stoff nach innen in die Hohlräume des Gehirns zum eigentlichen Sitz der Seele oder der Sehfähigkeit gebracht wird, oder ob die Fähigkeit zu sehen von der Seele wie ein Quästor bestellt wird, der aus dem Hauptsitz des Gehirns nach außen zu den Sehnerven und der Netzhaut wie zu den unteren Bänken herabsteigt und diesem Bilde entgegen schreitet. Denn das Rüstzeug der Optiker reicht nicht weiter als bis an diese dunkle Wand, die als erste im Auge auftritt.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Keplers Publikation liegt in einer deutschsprachigen, modernen Neuausgabe vor: Kepler, Johannes: Grundlagen der geometrischen Optik im Anschluss an die Optik des Witelo. Hg. von Moritz von Rohr und übers. von Ferdinand Plehn. Leipzig 1922. Wie der Titel seiner Untersuchung anzeigt, baut Kepler mit seinen Überlegungen auf der Sehtheorie von Witelo auf, die dieser unter Zusammenfassung damals kursierender optischer Lehren im letzten Drittel des 13. Jh. als *De Perspectiva* verfasst hatte. Neben John Pecham war Witelo im 16. Jahrhundert der am häufigsten gedruckte mittelalterliche Sehtheoretiker und erfuhr somit eine große Verbreitung. Kepler weist 1604 dessen Vermutung, dass sich die Parallelen im Unendlichen treffen, mathematisch nach. Vgl. Lindberg, David C.: Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler. Frankfurt am Main 1987 (zuerst: 1976), 190-220.

<sup>21</sup> Zitiert nach: Lindberg 1987 (1976), 351 (wie Anm. 20). Zu Keplers selbstformulierter Begrenzung siehe auch Belting 2008, 140 (wie Anm. 3). Kepler, der sich im Kontext seiner astronomischen Studien mit der optischen Wahrnehmung beschäftigte, nahm selbst keine anatomischen Untersuchungen des Auges vor, sondern gründete seine Aussagen auf die Erkenntnisse von Felix Platter und Johannes Jessen. Vgl. Lindberg 1987 (1976), 337. Die im Zitat genannten „Physiker“ bezeichneten zur damaligen Zeit Mediziner, die sich mit Nervenreaktionen beschäftigten, wenn man so will im heutigen Sinne Neurologen.

An anderer Stelle fordert Kepler problembewusst dazu auf, zwischen dem Bild auf der Netzhaut und der Imagination zu differenzieren.<sup>22</sup>

Panofskys Konzept der „Symbolischen Form“, demzufolge ein sich ins Unendliche ausdehnende, zentralperspektivisch konstruierter Raum den subjektiven Erfahrungsraum im System der Malerei objektiviert, ist tatsächlich eine Chimäre. Obwohl sie zwischenzeitlich wiederholt als solche enttarnt wurde,<sup>23</sup> sitzt auch Mitchell ihr auf, wenn er Panofskys Annahme eines homogenen unendlichen Raumes entsprechend unkommentiert übernimmt und als modellhaft für die Analyse visueller Kultur vorschlägt:

Die Perspektive ist daher sowohl ein bloßes Symptom als auch die diagnostische Synthese, die der Interpretation gestattet, wissenschaftlich zu sein, und den Symptomen gestattet, verständlich gemacht zu werden. [...] Die Perspektive ist ein Bild dessen, was wir Ideologie nennen würden – eine historische, kulturelle Formation, die sich als universeller, natürlicher Code maskiert.<sup>24</sup>

Ob die Perspektive als Form bereits Ideologie war und sich als natürlicher Code maskierte oder erst durch Panofskys Konstruktion und andere Lesarten der Kunstgeschichte dazu wurde, ist jedoch genau die Frage, die sich eine kritische Bildwissenschaft stellen sollte. Einiges spricht dafür, dass die Menschen der sog. westlichen Welt in der Frühen Neuzeit sehr genau zwischen Kunstform und realer Welt zu trennen wussten. Diese Trennung half gerade, den Charakter von Kunst und Künstlichkeit zu bestimmen und machte eine Spezifik des künstlerischen, d.h. des interpretierenden Bildes aus. Mitchell vernachlässigt diesen Aspekt völlig, indem er die geometrische Perspektivkonstruktion wie Panofsky mit der sprichwörtlichen Perspektive, d.h. einer Weltsicht, gleichsetzt. Vielleicht haben ihn hier die an Sozial- und Machtfragen interessierten *cultural studies* mit ihrer Skepsis gegenüber der Hochkultur dazu verleitet, den Charakter der Kunst zu wenig zu befragen. Vielleicht hat Panofskys Text ihm vorgaukeln können, mit der Perspektive einem Dirigismus elitärer Hochkultur auf der Spur zu sein. Tatsächlich erweist sich das perspektivische Bildkonzept jedoch als historisch weitaus komplexer. Mitchells kritische Bemerkung zu Panofskys „Tapisserie“ ist hilfreich. Seine unkritische Übernahme von Panofskys Perspektivkonzept hin-

<sup>22</sup> Vgl. Samsonow, Elisabeth von: Die Erzeugung des Sichtbaren. Die philosophische Begründung naturwissenschaftlicher Wahrheit bei Johannes Kepler. München 1986, 25.

<sup>23</sup> Vgl. zusammenfassend etwa Büttner 2005, 133 (wie Anm. 17).

<sup>24</sup> Mitchell 2008 (1992), 131-132 (wie Anm. 6).

gegen problematisch, vernachlässigt sie doch gerade das, was er andernorts einfordert: eine Auseinandersetzung mit den sozialen Bedingungen und ideologischen Mustern des Sehens. Mitchell ist nicht nur der Chimäre der Perspektive als „Symbolische Form“ aufgesessen. Er hat sich auch von Panofskys Annahme der frühneuzeitlichen Subjektivierungstendenzen täuschen lassen. In unseren Diskussionen sollten wir eher an den Differenzen zwischen Bild und Welt ansetzen und fragen, warum Bilder in ihrer historisch unterschiedlich erkannten Qualität als Bild genutzt wurden, um Inhalte zu transportieren.

So, wie Panofskys Aufsatz viele interessante Bausteine für die aktuellen Diskussionen einer Bildtheorie enthält, so eröffnet auch Mitchells Aufsatz trotz der genannten Kritik produktive Perspektiven im Umgang mit Panofskys Schrift von 1927. Es ist nachvollziehbar, dass Mitchell davon fasziniert ist, wie Panofsky aus einer Bildstruktur auf gesellschaftliche Befindlichkeiten schließt und diese mit der physiologischen Disposition des menschlichen Körpers korreliert. Denn damit thematisiert Panofsky eine für bildwissenschaftliche Analysen zentrale Frage: Gibt es Faktoren der menschlichen Wahrnehmung, die über kulturell veränderliche, je historisch gebundene Dispositionen gewissermaßen anthropologische Konstanten bilden und die ikonisch und nicht sprachlich kommuniziert werden? Oder anders gefragt: Lässt sich für die „dunkle Wand“, die Kepler thematisiert, ein seinen mathematischen Berechnungen des Netzhautbildes vergleichbares Schema entwickeln, das uns valide Aussagen über Wahrnehmung in vergangenen Zeiten ermöglicht?

Panofskys Konzept des „psychophysiologischen Raumes“ basiert auf der Annahme, dass menschliche Wahrnehmung Konstanten aufweist. Bedeutsam ist für ihn, dass Menschen Räume weder als unendlich noch als homogen erfassen, die humanspezifische Disposition sich also grundlegend von der Konstruktion zentralperspektivischer Räume unterscheidet. Für Panofskys Argumentation ist dies wesentlich. Er kann dadurch herausarbeiten, dass die Wahrnehmungsbilder der Menschen vom Blickregime der perspektivischen Malerei verschieden, letztere somit nicht natürlich, sondern konzeptuell ist. Wie Mitchell konstatiert, referiert Panofsky mit Guido Hauck und Erich Rudolf Jaensch dabei auf seinerzeit aktuelle Forschungen innerhalb der empirischen Psychologie. Deren Aussagen konzentrierten sich allerdings zur Vermeidung von Spekulationen allein auf experimentell nachweisbare und mit Zahlen belegbare Nervenreaktionen und stellen somit in gewissem Sinne eine Ausdehnung von Keplers Berechnungen ins Gehirn dar, ohne damit zur Klärung der eigentlichen Frage nach den Vorgängen der Erkenntnisleistung vordringen zu können. Interpretationen der Daten, die über Aussagen zu den Zahlenverhältnissen hinausgehen, werden vermieden.

Dabei hat Panofsky seine Gewährsleute klug ausgewählt, operieren sie doch u.a. auch mit Beispielen zur Wahrnehmung von Wirklichkeit in Kunstwerken. So heißt es etwa bei Jaensch, der sich zu Beginn der 1920er Jahre – immer noch aktuell – in einem Kapitel mit der veränderten Raumdarstellung in der Malerei des Impressionismus, konkret: der Darstellung von farbigem Licht in der „Luft“ beschäftigt und dazu aus der Kunstkritik den Begriff der „Stimmung“ übernimmt:

Aufs nachdrücklichste möchte ich mich dagegen verwahren, dass man in der Aufstellung des Terminus ‚Stimmung‘ die Einführung einer Theorie erblicke. Wenn wir hier von ‚Stimmung‘ des Sehorgans reden, so bezeichnen wir mit diesem Terminus lediglich die rein phänomenologische Tatsache, dass die im Gesichtsfeld überwiegende Farbe einen Einfluss auf das Zwischenmedium besitzt. Von welcher näheren Beschaffenheit aber die Vorgänge sind, die zu der ‚Stimmung‘ des Sehorgans führen, darüber lässt sich an dieser Stelle nichts ausmachen.<sup>25</sup>

An dieser Stelle nicht, aber auch an keiner anderen im Buch. Die Grundlage von Jaenschs Äußerungen ist in diesem Fall der Farbwahrnehmung von Luft das sog. Küvettenexperiment, bei dem eine Versuchsperson unmittelbar nacheinander durch zwei Küvetten mit Flüssigkeit von gleicher Farbe in unterschiedlicher Konzentration schauen musste. Der Versuch ergab, dass ihr nach dem Blick durch die farblich gesättigtere Lösung das von Jaensch in einer Doppelung so bezeichnete Zwischenmedium Luft farbintensiver erschien.<sup>26</sup> Wie dieses Ergebnis allerdings mit dem Sehen im Alltag zusammenhängt, was Alltag ist und Seherfahrung im Alltag heißt, wird nicht diskutiert.

Panofsky übernimmt dieses eigentümliche Oszillieren zwischen einer Beschränkung auf Messergebnisse aus der Physiologie, ohne – dies sei nur am Rande hinzugefügt – das Zustandekommen dieser Ergebnisse zu befragen, und dem vermeintlichen Wissen um mehr, das sich bei Jaensch etwa in dem Begriff „Stimmung“, im Perspektiv-Aufsatz bei Panofsky in der Verwendung von Begriffen wie „subjektiver Seheindruck“, „Ichsphäre“, „Subjekt“ oder „Region des Visionären“ ausdrückt. Diese Formulierungen werden, wie Mitchell zu Recht

<sup>25</sup> Jaensch, Erich Rudolf: Über die Wahrnehmung des Raumes. Leipzig 1911, 282.

<sup>26</sup> Vgl. Jaensch 1911, 250-307 (wie Anm. 25).

kritisiert, durch nichts erklärt und bleiben spekulativ.<sup>27</sup> Mit ihnen etabliert Panofsky eine Ontologie, die tatsächlich nichts anderes ist, als ein Blick des frühen 20. Jahrhunderts *auf* die Geschichte der Kunst, aber wenig mit Blicken *in* der Geschichte zu tun hat. Mitchell macht in diesem Zusammenhang auf den neuralgischsten Punkt in Panofskys methodischem Ansatz aufmerksam, der ihn zugleich als einen Repräsentanten einer bestimmten langen Phase innerhalb der modernen kunsthistorischen Wissenschaft kennzeichnet: Panofsky überformt die optische Disposition der Zentralperspektive mit Transzendenzüberlegungen der Erkenntnistheorie.<sup>28</sup> Damit hat die bildliche Raumkonzeption, die er untersucht, einen Zielpunkt in der Geschichte, der im autonomen Kunstverständnis der Moderne liegt. So paradox es im ersten Moment klingen mag: Gerade die empirische, mechanistische Psychologie ermöglicht es Panofsky, im Perspektiv-Aufsatz die moderne Ich-Identität absolut zu setzen, indem diese in ihrer Historizität gar nicht verortet wird und so die Frage nach dem historischen Betrachter tatsächlich ungeklärt bleibt.

Vernachlässigen wir diese Defizite und die Ideologien, die sich mit derartig mechanistischen Menschenbildern konstituieren können, und konzentrieren uns nicht auf all das, was Jaenschs Untersuchung nicht erschließt, so bleibt die große Bedeutung, die Panofskys Referenz auf die empirische Psychologie innerhalb der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte einnimmt: Panofsky beschreibt und klassifiziert im Perspektiv-Aufsatz nicht nur formale Lösungen und thematisiert nicht nur, wenngleich vage, gesellschaftliche Bedingungen. Mit Jaensch konzipiert er vielmehr ein Modell, das Wahrnehmung als physischen Vorgang auffasst und die affektiven Aspekte von Kunst im Blick hat. Damit thematisiert er nicht nur, dass Kunst einen Betrachter oder eine Betrachterin hat. Deren Betrachtung wird vielmehr auch körperlich manifest und ist damit nicht allein ein kognitiver Vorgang. Zwar bleibt, hier ist Mitchell unbedingt beizupflichten, ungeklärt, *welches* Körperbewusstsein anzunehmen ist, sind doch „Körper“ und „Körpergefühl“ in hohem Maße historischen Wahrnehmungsveränderungen unterworfenen Vorstellungen. Trotzdem bleibt die körperliche, unmittelbar sinnliche Erfahrung über alle Zeiten hinweg eine maßgebliche Instanz von Wahrnehmung.

Mitchell macht auf Panofskys Verschränkung verschiedener Annäherungen an Bilder aufmerksam, wenn er in *Pictorial Turn* der Zusammenfügung von Ikon und Logos zur Ikonolo-

<sup>27</sup> Mitchell 2008 (1992), 111-112 (wie Anm. 6).

<sup>28</sup> Mitchell 2008 (1992), 112 (wie Anm. 6).

gie nachgeht und – nach zugegeben verschlungenen Denkopoperationen – zu der programmatischen Forderung an eine bildwissenschaftliche Analyse kommt, dem Widerstand des Ikons gegen den Logos nachgehen zu müssen.<sup>29</sup> Damit wird das absolut gesetzte Subjekt der Moderne, das Panofsky stillschweigend auch für vergangene Zeiten annimmt und das die Seite des Logos vertritt, zu einem Gradmesser für Alterität, die im Modell der Ikonologie durch das Ikon vertreten ist. Auf sie reagieren die Betrachter unmittelbar.

Weniger an der Frage nach den sozialen Funktionen, sondern vielmehr an diesem Konzept visueller Wahrnehmung wird deutlich, wo Panofsky vorbildhaft für die *visual culture studies* sein kann, woher das überschwängliche Lob Mitchells für den kulturgeschichtlich so gebildeten Deutschen stammt, der die Kunstgeschichte vor allem auch in den USA so stark geprägt hatte: aus der Einführung des nicht-kulturellen Sehens in die Analysepraxis, auf das die Bilderpraxis reagiert. „Nicht nur sehen wir, wie wir sehen, weil wir soziale Tiere sind, sondern unsere sozialen Übereinkünfte nehmen die Form, die sie haben, auch an, weil wir sehende Tiere sind.“<sup>30</sup> Panofskys Argumentation stellt einen dieser Feststellung vorgängigen Versuch dar, diesen Sachverhalt systematisch fassen zu wollen, allerdings, ohne das eigene Verhaftetsein in Denktraditionen zu berücksichtigen und auch ohne die kulturellen Sehweisen von den nicht-erlernten, artspezifischen trennen zu können. Die Schwachstelle in Panofskys Perspektiv-Aufsatz markiert zugleich, wo die Analyse der Perspektive als „Symbolische Form“ überarbeitet werden muss. Dies regt Mitchell an, indem er sich der Psychoanalyse zuwendet – eine Öffnung, die Panofsky auch im Hinblick auf die Befragung der eigenen Position konsequent vermieden hatte. Daher schaut Mitchell, anders als Panofsky, nicht auf die Konstellationen, die sich durch nicht-erlernte Sehaktivitäten ergeben, sondern auf die Fertigkeiten, die die „sehenden Tiere“ jeweils in diesen Konstellationen entwickeln. Dies rückt die Herangehensweise der *visual culture studies* zwangsläufig vom Maßstab des autonomen Kunstwerks ab und schafft eine Sensibilität für die Faktoren, die in einer spezifischen Zeit die Bedingungen der Visualität bestimmen. Panofskys von Cassirer übernommene Grundvoraussetzung der „Symbolischen Form“ bleibt davon jedoch unberührt; sie ist und bleibt der konditionelle Rahmen. Das Verhältnis von Mitchell zu Panofsky kann daher eher als Generationswechsel denn als Paradigmenwechsel charakterisiert werden. Mitchells blinder Fleck hinsichtlich Panofskys Perspektivmodell passt zu dieser Kontinuität.

<sup>29</sup> Mitchell 2008 (1992), 127 (wie Anm. 6).

<sup>30</sup> Mitchell 2008 (2002), 325-326 (wie Anm. 11).

Dennoch gibt es maßgebliche Unterschiede: Der Gestus des Wissens, der Panofskys Text inhärent ist und ihn in seiner Abfolge so schlüssig erscheinen lässt, ist heutzutage so nicht mehr möglich. Der Fluchtpunkt idealistischer Transzendenzvorstellung ist in der Disziplin Kunstgeschichte zwar keinesfalls verschwunden, nicht zuletzt durch die *visual culture studies* jedoch ins Wanken geraten. Auf meinen Einstieg in Mitchells Auseinandersetzung mit Panofsky zurückkommend, für den ich den Roman *Rot ist mein Name* von Orhan Pamuk gewählt habe, bleibt festzuhalten: Pamuk beschreibt das Verhältnis zwischen den osmanischen und den „fränkischen“ Malern im Sinne eines modernistischen Fortschrittsgedankens als hierarchisch, die „Franken“ als den Osmanen überlegen. Drehen wir den Spieß um: Was konnte eine Delegation von Venezianern in Istanbul wahrnehmen, die die Werkstätten des Sultans besuchte? Empfanden sie die nicht-perspektivischen Miniaturen in den Handschriften als rückständig oder in ihrer materiellen Pracht als fremd, aber auch überwältigend? Was sahen sie, wenn sie die immer wiederkehrende Geschichte von Hüsrev und Şirin erblickten, deren Erzählung sie vermutlich nicht kannten? Wussten sie überhaupt, wie sie mit den ihnen fremden Medien umgehen sollten und wie differenzierten sie diese von den ihnen bekannten Bildern?

Mitchell weist auf die Potenzen hin, die das von Panofsky praktizierte Zusammenspiel von Formbeschreibung, Kultur- und Sozialgeschichte sowie Blicktheorie freisetzen kann. Um zu erklären, was ein Bild ist, gilt es aber auch einen Satz zu bedenken, den Pamuk am Ende seiner Erzählung formuliert: „Die Menschen suchen wahrlich nicht nach einem Lächeln auf dem Bild des Glücks, sie suchen nach dem Glück im Leben.“<sup>31</sup> Auch diese Differenz gilt es im Auge zu behalten.

**Empfohlene Zitierweise:**

Lange, Barbara: Mitchells Perspektive. Panofskys Aufsatz *Perspektive als symbolische Form* und die *Visual Culture Studies*. 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.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3968/><

URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39687><

ISSN 1868-7199

<sup>31</sup> Pamuk 2007, 575 (wie Anm. 2).