

PERSPEKTIVE, SYMBOL UND SYMBOLISCHE FORM. ZUM VERHÄLTNIS CASSIRER – PANOFSKY

BERTHOLD HUB

Das Interesse an Ernst Cassirers zwischen 1923 und 1929 erschienenem Hauptwerk *Philosophie der symbolischen Formen* und an Erwin Panofskys 1927 veröffentlichtem Essay *Die Perspektive als symbolische Form* ist in den letzten zwei Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts sprunghaft angestiegen und hält gegenwärtig ungebrochen an. Dabei ist insbesondere auf Seiten der Kunsthistoriker noch immer ein grobes Missverständnis zu konstatieren, nämlich die Verwechslung von „symbolischer Form“ und „Symbol“. Leichtfertig wird aus Medien der Auseinandersetzung, in denen sich Objekte (und Subjekte) überhaupt erst formieren, jeder beliebige, vereinzelte Gegenstand der Kunst- bzw. Bildgeschichte. Jedes Werk sei eine „symbolische Form“, insofern sich in ihm eine Weltvorstellung „ausdrückt“. Der Beitrag rekonstruiert zunächst Panofskys Aufsatz, um festzuhalten, in welchem Kontext der Begriff der „symbolischen Form“ bei dem Kunsthistoriker fällt. Sodann wird diese Verwendung mit Cassirers ursprünglichem Verständnis des Begriffs konfrontiert. Nach einer sorgfältigen Unterscheidung von „Symbol“, „symbolische Prägnanz“ und „symbolische Form“, folgt eine Analyse der in Cassirers Schriften, insbesondere aber in seinen nachgelassenen Manuskripten und Notizen verstreuten Bemerkungen zur symbolischen Form „Kunst“ und zu der aller Wahrnehmung wie Kunstproduktion vorgeordneten Raumform, sowie seiner Forderung nach einer sich als Kulturwissenschaft begreifenden Kunstgeschichte. Am Ende steht die Erkenntnis, dass Panofsky die Wendung von der „symbolischen Form“ nicht nur bewusst, sondern auch zu Recht – d.h. zumindest im Sinne Cassirers – auf die „Perspektive“ übertragen hat.

Perspective, Symbol, and Symbolic Form: Concerning the Relationship between Cassirer and Panofsky

During the last two decades of the twentieth century, there was a sudden surge of interest in Ernst Cassirer's major work, *The Philosophy of Symbolic Forms* (1923–29), and Erwin Panofsky's essay, 'Perspective as Symbolic Form' (1927), an interest that has continued uninterrupted to the present day. Particularly amongst art historians, however, a serious misunderstanding remains evident here – the confusing of 'symbolic form' with 'symbol'. Cultural and perceptual mediations, in which objects (and subjects) are only just in the process of forming, are carelessly turned into arbitrary, isolated objects of art history or pictorial history. Every work, in this view, is regarded as a 'symbolic form' to the extent that a representation of the world is 'expressed' in it. This article initially reviews Panofsky's essay in order to establish the context in which the art historian uses the term 'symbolic form'. His use of it is then compared with Cassirer's original understanding of the term. A careful distinction is made between 'symbol', 'symbolic pregnance', and 'symbolic form', and this is followed by an analysis of scattered remarks in Cassirer's writings, and particularly in his posthumous manuscripts and notes, on 'art' as symbolic form and on the spatial form that is prior to all perception and art production, as well as his call for a kind of art history that conceives of itself as a scholarly discipline. The article concludes with the recognition that Panofsky not only deliberately, but justifiably – that is, in the spirit of Cassirer, at least – transferred the expression 'symbolic form' to 'perspective'.

I.

Das Interesse an Ernst Cassirers zwischen 1923 und 1929 erschienenem Hauptwerk *Philosophie der symbolischen Formen* und an Erwin Panofskys 1927 in den *Vorträgen der Bibliothek Warburg* erschienenen Essay *Die Perspektive als symbolische Form* ist in den letzten zwei Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts sprunghaft angestiegen und hält gegenwärtig ungebrochen an. Zu den jüngsten Beispielen zählen, auf der Seite der philosophischen Ästhetik, Marion Lauschkes Untersuchung *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst*,¹ und, auf der Seite der Kunstgeschichte, ein vom Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen veranstalteter Workshop unter dem Titel *Raum – Perspektive – Medium*, der zum Ziel hatte, „den Stellenwert, den Panofskys Aufsatz heute (in der bildwissenschaftlichen Diskussion) noch haben kann“ zu bestimmen,² oder auch die letzte Veröffentlichung Hans Beltings, der seine „westöstliche Geschichte des Blicks“ programmatisch mit dem Begriffspaar der „symbolischen Form“ rahmt.³ Die genannten Beiträge stehen paradigmatisch für die Beurteilung des Verhältnisses Cassirer – Panofsky und prolongieren alte Missverständnisse. Während die Beschäftigung mit der Philosophie Cassirers, auch wenn es um „Kunst“ oder „Raum“ geht, Panofsky ignoriert, lässt umgekehrt die Beschäftigung mit Panofskys Perspektive-Aufsatz eine eingehendere Untersuchung und Verständnis der Philosophie Cassirers vermissen.⁴ In ersterem Fall macht sich dies allein als mehr oder weniger schmerzliche Fehlstelle bemerkbar, in letzterem Fall hat das jedoch fatale Auswirkungen auf das Verständnis der Thesen und Anregungen Panofskys. An dieser Stelle sei – seines großen Einflusses wegen – allein Thomas Mitchell angeführt, und der genannte Workshop wie auch Beltings Monographie können uns hier als Beispiel seiner Wirkung dienen:

¹ Marion Lauschke, *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst* (Hamburg: Meiner, 2007).

² Workshop *Raum – Perspektive – Medium*, 30./31. Mai 2008, im Forum Scientiarum, Kunsthistorisches Institut Tübingen; Kurzfassungen der Beiträge auf: <http://www.workshops-kunstgeschichte.de/raum.html>.

³ Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (München: Beck, 2008).

⁴ Eine Ausnahme stellt hier allein Allister Neher dar, „How Perspective Could Be a Symbolic Form“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2005): 359–73, doch vermengt sie ihre Analyse in m.E. unzulässiger Weise mit Konzepten und Begriffen der Semiotik, Gruppentheorie und Gestaltpsychologie und greift folglich zu kurz, wenn sie festhält: „Symbolic forms are symbol systems that structure an aspect of reality according to certain organizing principles, and this is what Panofsky argues perspective does for the representation of the visible world“ (364).

Der „Vater des Pictorial Turn“ bezeichnete in seinem programmatischen Essay aus dem Jahre 1992 Panofskys Perspektive-Aufsatz als „ein entscheidendes Paradigma für jeden anspruchsvollen Versuch einer allgemeinen Kritik von bildlicher Repräsentation“, sofern es nämlich dem Kunsthistoriker darin gelungen sei, das Bild „als konkretes Symbol des komplexen kulturellen Feldes“ zu begreifen, sodass „Sehen, Raum, Weltbilder und Kunstbilder, [...] sich alle zu einer grandiosen Tapiserie von ‚symbolischen Formen‘ [verweben], die das *Kunstwollen* [dt. im Orig.] jeder historischen Periode synthetisieren“.⁵ Hier ist leichtfertig aus „gewissen gemeinsamen und typischen Grundzügen der Gestaltung selbst“, aus „ursprünglichen Weisen und Richtungen des Gestaltens“ oder „Organen der Wirklichkeit“ – um ein paar wenige der zahlreichen Umschreibungen Cassirers vorwegzunehmen –, hier ist aus Medien der Auseinandersetzung, in denen sich Objekte (und Subjekte) überhaupt erst formieren, jeder beliebige, vereinzelte Gegenstand der Kunst- bzw. Bildgeschichte geworden: Alle *Kunstwerke*, alle Bilder sind „symbolische Formen“. Wie wir noch sehen werden, handelt es sich dabei um eine folgenreiche Verwechslung der Cassirerschen Begriffe „Symbol“ und „symbolische Form“. Dieses Missverständnis hat als weiteren Irrtum die Annahme zur Folge, Panofsky habe in der Perspektive eine bloße Konvention gesehen, wofür uns – wieder sei nur der einflussreichste Vertreter dieser sich auf Panofsky berufenden Richtung genannt – Nelson Goodman als Beispiel dienen kann.⁶ Beide Ansichten verkehren Panofskys Titel und damit den Kern seines Aufsatzes. Denn dieser handelt nicht von „Bildern als Symbolen“, sondern von der „Perspektive als symbolischer Form“. Diese Diskrepanz lässt sich auch nicht überspringen, indem man – wie es beispielsweise Hubert Damisch getan hat – behauptet, Panofsky habe Cassirer nicht verstanden bzw. missverstanden.⁷

Der folgende Diskussionsbeitrag versucht zu belegen, dass der Kunsthistoriker seinen Philosophen-Kollegen an der Bibliothek Warburg sehr wohl verstanden hat. Dazu werden wir zunächst Panofskys Aufsatz in der gebotenen Kürze zusammenfassen, lediglich um daran zu erinnern, in welchem Kontext – abgesehen vom Titel – der Begriff der „symbolischen Form“ innerhalb des Textes fällt. Sodann werden wir uns der *Philosophie der symbolischen Formen* selbst zuwenden, um zu erfahren, was Cassirer genau unter einer „symbolischen Form“ verstanden hat, und ob dieses Verständnis kompatibel ist mit Panofskys Verwendung des Begriffs. Am Ende wird die Erkenntnis stehen, dass Panofsky die Wen-

⁵ W. J. Thomas Mitchell, „Der Pictorial Turn“, in *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hg. von Christian Kravagna (Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997), 20–1.

⁶ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 27.

⁷ Hubert Damisch, *The Origin of Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994), 3–20.

derung von der „symbolischen Form“ nicht nur bewusst, sondern auch zu Recht – d.h. zumindest im Sinne Cassirers – auf die „Perspektive“ übertragen hat.

II.

Panofskys Ausführungen nehmen ihren Ausgang von einer eigentümlichen Entgegenstellung von „psychophysiologischer Wahrnehmung“ und „planperspektivischer Darstellung“.⁸ Die „Zentralperspektive“ mache nämlich, „um die Gestaltung eines völlig rationalen, d.h. unendlichen, stetigen und homogenen Raumes gewährleisten zu können, stillschweigend zwei sehr wesentliche Voraussetzungen: zum Einen, dass wir mit einem einzigen und unbewegten Auge sehen würden, zum Anderen, dass der ebene Durchschnitt durch die Sehpyramide als adäquate Wiedergabe unseres Sehbildes gelten dürfe. In Wahrheit bedeuten aber diese beiden Voraussetzungen eine überaus kühne Abstraktion von der Wirklichkeit (wenn wir in diesem Falle als ‚Wirklichkeit‘ den tatsächlichen, subjektiven Seheindruck bezeichnen dürfen).“⁹ Denn „die Struktur eines unendlichen, stetigen und homogenen, kurz rein mathematischen Raumes ist derjenigen des psychophysiologischen geradezu entgegengesetzt“.¹⁰ Letzterer sei finit, anisotrop und inhomogen und müsse erst in das „quantum continuum“ des metrischen Raumes der Euklidischen Geometrie verwandelt werden, um eine exakte perspektivische Konstruktion zu abstrahieren. Diese könne aber nicht mehr berücksichtigen: (1.) die durch bewegte Binokularität bedingte sphäroide Gestalt des Gesichtsfeldes; (2.) die Konstanztendenz unseres Bewusstseins, das den wahrgenommen Dingen ihre als solchen zukommende Größe und Form zuschreibt und daher geneigt ist, die tatsächlichen Veränderungen, die diese Größen und Formen auf der Netzhaut erfahren, nicht in vollem Umfang zur Kenntnis zu nehmen; (3.) dass dieses „Netzhautbild“ – ganz abgesehen von seiner subjektiven Interpretation und dem Einfluss der Augenbewegung – schon seinerseits die Formen nicht auf eine ebene, sondern auf eine konkav gekrümmte Fläche projiziert zeige, „womit bereits in dieser untersten, noch vorpsychologischen Tatsachenschicht eine grundsätzliche Diskrepanz zwischen ‚Wirklichkeit‘ und der Konstruktion“ gegeben sei.¹¹ Dieses Missverhältnis zeige sich zum Einen in den sogenannten Randverzerrungen streng zentralperspektivischer Projektionen auf ebener Bildfläche, wie sie uns allen aus photographi-

⁸ Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, in *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25*, hg. von Fritz Saxl (Leipzig: Teubner, 1927), 258–330; im Folgenden zit. nach idem, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin: Spiess, 1998), 99–167.

⁹ Panofsky, „Perspektive“, 101.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., 102.

schen Aufnahmen bekannt sind; zum Anderen in der subjektiv wahrgenommenen Krümmung objektiv gerader Linien.¹²

Während nun unsere „Epoche, deren Anschauung durch eine in der strengen Planperspektive sich ausdrückende Raumvorstellung bestimmt wird,“ „die Kurvaturen unserer sphäroiden Sehwelt“ erst wiederentdecken muss, während also wir – linearperspektivisch verbildet – ihrer erst durch gezielte Aufmerksamkeit und lange Übung gewahr werden, waren sie im Gegensatz dazu „der Antike, die zwar perspektivisch, nicht aber planperspektivisch zu sehen gewohnt war, selbstverständlich“, d.h. die Antike – noch unberührt von der Linearperspektive – habe die Krümmung des Wahrnehmungsbildes auch tatsächlich gesehen.¹³ Diese Annahme sah Panofsky bestätigt, zum Einen in der „Fluchtachsenkonstruktion“ der antiken Raumdarstellung (die Verlängerungen der Tiefenlinien laufen nicht, streng konkurrierend, in einem Punkt zusammen, sondern treffen sich, nur leicht konvergierend, paarweise in mehreren Punkten, die alle auf einer gemeinsamen Achse liegen), die eine „Näherungskonstruktion“ an die unmögliche Transkription einer (der Netzhaut entsprechenden) Projektion auf eine gekrümmte Fläche in der notgedrungen ebenen Fläche des künstlerischen Mediums darstelle; zum Anderen in den Kurvaturen der antiken Architektur, namentlich die von Entasis, Epistyl und Stylobat, hinter denen nur die Intention stehen könne, die subjektive Krümmung des Gebäudes im Wahrnehmungsbild zu paralysieren; sowie in der Tatsache, dass die antike Optik die scheinbare Größe der gesehenen Objekte nie nach ihrer Entfernung vom Auge, sondern ausschließlich durch das Maß des Winkels, unter welchem sie gesehen werden, bestimmt habe.¹⁴

Dieses „Winkelaxiom der Theoretiker“, wonach die scheinbaren Größen sich proportional zu den Winkeln verhalten, unter denen sie gesehen werden, und nicht – wie es die Linearperspektive der Renaissance voraussetzt – umgekehrt proportional zu ihrer Entfernung vom Auge, bilde aber nur die vordergründige Erklärung für den Umstand, dass sich die Antike mit einer von der Wahrnehmung abweichenden Raumdarstellung begnüge und den scheinbar so kleinen Schritt nicht tat, die Sehstrahlenpyramide der Optiker „plan zu durchschneiden und dadurch zu einer wahrhaft exakten und systematischen Raumkonstruktion vorzudringen“. ¹⁵ Hintergründig konnte dies nicht geschehen, weil „jenes Raumgefühl, das in der bildenden Kunst seinen Ausdruck suchte, den Systemraum gar

¹² Für eine ausführliche Diskussion dieser und der folgenden Annahmen Panofskys muss hier verwiesen werden auf Berthold Hub, *Die Perspektive der Antike. Archäologie einer symbolischen Form* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008), insbes. 56–65 und 102–8.

¹³ Panofsky, „Perspektive“, 104.

¹⁴ Ebd., 104–8.

¹⁵ Ebd., 110.

nicht verlangte“.¹⁶ Denn „ebensowenig wie dieser Systemraum den Künstlern der Antike vorstellbar war, ist er den Philosophen der Antike denkbar gewesen“; in beiden Fällen – in der künstlerischen Darstellung wie in der theoretischen Raumvorstellung – blieb „das ganze der Welt etwas von Grund auf Diskontinuierliches“.¹⁷ Ebenso wenig wie etwa der platonische Raumbegriff oder die aristotelische Toposlehre auf perspektivische Koordinaten zu bringen sei, ebenso sehr sei „die klassische antike Kunst [...] eine reine Körperkunst gewesen, die nur das nicht bloß Sicht-, sondern auch Greifbare als künstlerische Wirklichkeit anerkannte, und die stofflich dreidimensionale, funktional und proportionsmäßig fest bestimmte und dadurch stets irgendwie anthropomorphisierte Einzelelemente nicht malerisch zur Raumeinheit verband, sondern tektonisch oder plastisch zum Gruppengefüge zusammensetzte“.¹⁸ Stets sei deshalb der dargestellte Raum „ein Aggregatraum (geblieben), nicht wird er zu dem, was die Moderne verlangt und verwirklicht: zum Systemraum“.¹⁹ Die antike Perspektive sei deshalb „der Ausdruck einer bestimmten, von der Moderne grundsätzlich abweichenden Raumschauung [...], und damit einer ebenso abweichenden Weltvorstellung“.²⁰

Um dieses Entsprechungsverhältnis zu charakterisieren führt Panofsky den bei seinem Kollegen Ernst Cassirer entlehnten Begriff der „symbolischen Form“ ein, durch die – den Philosophen zitierend – „ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“, sodass „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“.²¹

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., 108.

¹⁹ Ebd., 109. Vgl. im selben Jahr Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Leipzig: Teubner, 1927), 192: „Gegenüber dieser (aristotelischen) Grundansicht (von der Kontinuität des Raumes als etwas dinglich-substantiellem) 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.“ In einer Fußnote zu diesem Absatz verweist Cassirer auf den Perspektive-Aufsatz Panofskys, der zeige „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“.

²⁰ Panofsky, „Perspektive“, 109–10.

²¹ Ebd., 108 bzw. 111.

Panofsky zitiert hier Ernst Cassirers Definition einer „symbolischen Form“, die dieser ihr in seinem 1921 an der Bibliothek Warburg gehaltenen Referat „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“ gegeben hatte, in welchem er das Projekt einer *Philosophie der symbolischen Formen* erstmals ausführlich skizziert.²² Bemerkenswerter, weil ausnahmsweise, gibt hier Panofsky Cassirer ohne Quellenangabe wieder. Es ist nicht auszuschließen, dass er aus dem Gedächtnis zitiert oder aus seinen handschriftlichen Notizen von Cassirers Vortrag, was auch die Unvollständigkeit der Zitation erklären würde, sowie den Wechsel von „Bedeutungsgehalt“ zu „Bedeutungsinhalt“. Die komplette Definition Cassirers lautet: „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.“ Wir werden auf diese Differenz zurückkommen.

Aus den Ausführungen Panofskys hat man – wie bereits eingangs erwähnt – geschlossen, dass jedes Kunstwerk eine „symbolische Form“ sei, insofern sich in ihm eine „Weltvorstellung“ „ausdrückt“. Was die Bezeichnung der Perspektive als eine „symbolische Form“ im Besonderen betrifft, so hat man – sofern man diesen Umstand nicht ganz vergaß – beinahe einhellig geschlossen, Panofsky habe jede darstellerische Perspektive, also auch die Linear- bzw. Zentralperspektive und damit letztlich auch die optischen Gesetze als bloß konventionell betrachtet, vergleichbar den Worten und der Grammatik einer an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit gerade üblichen Sprache. Dadurch glaubten viele den berühmten Kunsthistoriker als Vertreter eines radikalen historischen Relativismus vereinnahmen zu können oder angreifen zu müssen.²³ Panofsky hatte aber keineswegs die Willkürlichkeit der Linearperspektive behauptet, vielmehr war er Zeit seines Lebens von deren Objektivität überzeugt gewesen; nämlich davon, dass die Linearperspektive die objektiven Verhältnisse zwischen dem abzubildenden und dem abgebildeten Objekt festhalte, dass diese Verhältnisse aber nicht für das subjektiv wahrgenommene Bild gelten, das

²² Ernst Cassirer, „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“, in *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1921/22), hg. von Fritz Saxl (Leipzig: Teubner, 1923), 15.

²³ Die Bezeichnung der Perspektive als eine „symbolische Form“, heißt es beispielsweise bei Maurice Henri Pirenne, „apparently means little more than a system of conventions similar to the forms of versification in poetry“ („The Scientific Basis of Leonardo Da Vinci's Theory of Perception“, *British Journal for the Philosophy of Science* 3 (1952): 170). Während der Physiologe Pirenne meinte die Objektivität der Linearperspektive gegen den Angriff Panofskys verteidigen zu müssen, griffen andere das selbe Missverständnis freudig auf, um ihre These von der Konventionalität der Perspektive (oder gar der Gesetze der Wahrnehmung selbst) zu stützen; so z.B. Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist* (Hamburg: Meiner, 2003), 27–8. Ausführlicher dazu Hub, *Perspektive der Antike*, 152–87.

eine Projektion auf eine der Netzhaut entsprechende, sphärische Bildfläche verlangt. Die Linearperspektive stelle zwar deshalb eine Abstraktion des subjektiven Raumes dar, doch bleibe sie zugleich die einzige Methode, objektive Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Darstellung auf eine präzise, mathematische Weise herzustellen. Während nun die Darstellungsweise der Antike und die von ihr gebaute Architektur die subjektive Wahrnehmung berücksichtigt habe, habe das Denken der Renaissance im Allgemeinen und ihre Raumvorstellung im Besonderen zu einem Vorzug der objektiven Relationen in der Wiedergabe der Wirklichkeit führen müssen. Das heißt: Selbstverständlich stellt die Linearperspektive eine objektive Methode der Raumdarstellung dar, konventionell ist lediglich die Entscheidung, sie auszuarbeiten und in der Kunst anzuwenden – eine Entscheidung, die eben von verwandten Aspekten einer spezifischen historischen Situation mitbedingt ist.

Auf der anderen Seite muss zugestanden werden, dass Panofsky beiden Missverständnissen selbst kräftig Vorschub geleistet hat, indem er (1) das durch die jeweilige Perspektive anschaulich Gewordene einseitig auf den „Ausdruck“ einer „Raumanschauung“ und eine mit dieser einhergehende „Weltvorstellung“ beschränkte, ohne das eine wie das andere hinreichend, in seiner historischen Eigenart, zu entfalten, vielmehr (2) ihren Wandel allein mit der Geltung beziehungsweise Nicht-Geltung eines (falschen) optischen Theorems (des „Winkelaxioms“) begründete; schließlich, indem er (3) die Cassirersche Definition der „symbolischen Form“ verkürzt wiedergibt und (4) nirgends erklärt, wie er den Ausdruck genau verstanden wissen wollte.²⁴ Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns deshalb Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* selbst zuwenden.

Dass Panofsky den Begriff der „symbolischen Form“ im Sinne Cassirers verstanden hat, darf man schon deshalb annehmen, da beide die Jahre 1920 bis 1925 in Hamburg und insbesondere an der Bibliothek Warburg verbracht, sich gegenseitig rezipiert, beeinflusst und sich im gemeinsamen Gespräch ausgetauscht haben. Cassirers Lehrtätigkeit in Hamburg, 1919 bis 1933, fällt mit der deutschen Hochblüte des Warburg-Kreises zusammen. Und in diese Zeit fällt auch die Arbeit an allen drei Bänden seines Hauptwerkes, der *Philosophie der symbolischen Formen*. 1923 war der erste Band (*Die Sprache*) veröffentlicht worden; der zweite

²⁴ Panofskys expliziter Bezug auf Cassirer beschränkt sich in seinem Perspektive-Aufsatz – trotz des programmatischen Titels – auf die (unvollständige) Wiedergabe seiner Definition einer „symbolischen Form“, sowie auf ein Zitat aus dem 2. Band der *Philosophie der symbolischen Formen. Das mythische Denken* (Berlin: Cassirer, 1925), 107–8, mit welchem er seine Unterscheidung und Entgegensetzung von mathematisch konstruiertem und „psychophysiologisch“ gesehenem Raum zu stützen sucht (Panofsky, „Perspektive“, 101). Cassirer seinerseits verweist nur ein einziges Mal auf Panofskys Perspektive-Aufsatz; s.o. Anm. 19.

Band (*Der Mythos*) erschien im selben Jahr, in dem Panofsky seinen Perspektive-Vortrag gehalten hat (1925). Mehrere in dieser Zeit in den *Studien der Bibliothek Warburg* erschienene Arbeiten, sowie mehrere an der Bibliothek Warburg gehaltene Vorträge verfolgen ebenfalls das Konzept einer „symbolischen Form“.²⁵ Dass die Kontakte zwischen Panofsky und Cassirer zahlreich und intensiv gewesen sein müssen, liegt also auf der Hand, lässt sich in einzelnen Fällen aber auch nachweisen, beispielsweise wenn sich Cassirer 1922 im Vorwort zu *Die Begriffsform im mythischen Denken* bei Panofsky für das Korrekturlesen seines Aufsatzes bedankt.²⁶ Vergleicht man unter dieser Prämisse die Kommentare zu Panofskys Perspektive-Aufsatz mit Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*, so lässt sich auf Seiten seiner Anfechter oder vermeintlichen Nachfolger ein grobes Missverständnis diagnostizieren, nämlich die Verwechslung von „symbolischer Form“ und „Symbol“; ein Missverständnis, dem Panofsky selbst wohl kaum aufgegessen ist.

III.

Philosophie der symbolischen Formen ist nicht nur der Titel von Ernst Cassirers dreibändigem Hauptwerk (1923–1929), sondern beschreibt eine Denkbewegung, die der Philosoph sein Leben lang verfolgt hat und deshalb alle seine Schriften durchzieht.²⁷ Ihr Grundgedanke wurzelt in der Vorstellung Kants, der Mensch habe kein absolutes Wissen, sondern könne von der Wirklichkeit nur insofern Kenntnis erhalten, als sie durch sein geistiges Vermögen apprehendiert wird.²⁸ Davon ausgehend entwickelte Kant sein System der „transzendentalen

²⁵ Ernst Cassirer, *Die Begriffsform im mythischen Denken*, Studien der Bibliothek Warburg 1 (Leipzig: Teubner, 1922); idem, *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, Studien der Bibliothek Warburg 6 (Leipzig: Teubner, 1925); idem, „Begriff der symbolischen Form“.

²⁶ Cassirer, *Begriffsform*.

²⁷ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, *Die Sprache* (Berlin: Cassirer, 1923); Bd. 2, *Das mythische Denken* (Berlin: Cassirer, 1925); Bd. 3, *Phänomenologie der Erkenntnis* (Berlin: Cassirer, 1929). Im Folgenden *PhSF*. Vgl. beispielsweise idem, „Zur Logik des Symbolbegriffs“, *Theoria* 4 (1938): 145–75, oder idem, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture* (New Haven, CT: Yale University Press, 1944).

²⁸ In diese Kerbe schlägt übrigens auch Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Berlin: Spiess, 1993, 1. Aufl. 1924), 71–2: „In der Erkenntnistheorie ist die Voraussetzung dieses ‚Dinges an sich‘ durch Kant erschüttert worden – in der Kunsttheorie hat sich die gleiche Einsicht erst durch die Wirksamkeit Alois Riegls Bahn gebrochen. Seitdem wir erkannt zu haben glauben, dass die künstlerische Anschauung ebenso wenig einem ‚Ding an sich‘ gegenübersteht, als der erkennende Verstand, vielmehr – genau wie jener – der Gültigkeit ihrer Ergebnisse gerade deswegen sicher sein darf, weil sie selbst ihrer Welt die Gesetze bestimmt, d.h. überhaupt keine anderen Gegenstände besitzt als solche, die sich allererst in ihr konstituieren [...]“

Logik“, in welchem die geistigen Vermögen selbst als mit einer strukturierenden Kraft ausgestattet gedacht sind. Deren „Schemata“ zwingen nicht nur der Welt eine subjektive Ordnung auf, sondern synthetisieren auch die beiden traditionellen Aspekte des Denkprozesses, nämlich begriffliches Denken (Verstand) und sinnliche Anschauung (Sinnlichkeit); das heißt, dass nicht das Denkvermögen rohen Sinnesdaten a priori seine Formen auferlegt, sondern eine solche Prägung auch und zugleich durch das Vermögen der sinnlichen Wahrnehmung geschieht („synthetische Einheit der Apperzeption“).

Cassirer selbst formuliert im zweiten Band der *Philosophie der symbolischen Formen* diesen Ausgangspunkt folgendermaßen: „Es gehört zu den ersten und wesentlichen Einsichten der kritischen Philosophie, dass die Gegenstände nicht fertig und starr, in ihrem nackten An-Sich, dem Bewusstsein ‚gegeben‘ werden, sondern dass die Beziehung der Vorstellung auf den Gegenstand einen selbständigen, spontanen Akt des Bewusstseins voraussetzt. Der Gegenstand besteht nicht vor und außerhalb der synthetischen Einheit, sondern er wird vielmehr erst durch sie konstituiert – er ist keine geprägte Form, die sich dem Bewusstsein einfach aufdrängt und eindrückt, sondern er ist das Ergebnis einer Formung, die sich kraft der Grundmittel des Bewusstseins, kraft der Bedingungen der Anschauung und des reinen Denkens vollzieht. Die Philosophie der symbolischen Formen nimmt diesen kritischen Grundgedanken, dieses Prinzip, auf welchem Kants ‚Copernikanische Drehung‘ beruht, auf, um es zu erweitern.“²⁹

Die Erweiterung ist eine zweifache.³⁰ Cassirer feiert zwar Kants Blickwendung vom Konstituierten auf den Akt der Konstitution, sieht diese aber nicht als einen asymmetrischen Prozess, in welchem die Denkkategorien und Anschauungsformen eines transzendentalen Subjekts den möglichen Gegenständen der Erfahrung aufgeprägt werden (und diese eben dadurch konstituieren), sondern als ein dialektisches Wechselverhältnis, in dem sich sowohl das Selbst beziehungsweise das erkennende Bewusstsein als auch seine Welt überhaupt erst herausbilden. Derart ist die Rede von einem transzendentalen Subjekt aufgelöst und durch ein historisch sich herausbildendes Bewusstsein ersetzt. Damit ist die zweite Erweiterung bereits angedeutet. Cassirer gibt sich nicht mit einer Analytik der reinen Erkenntnis zufrieden, sondern sucht „den ganzen Kreis des ‚Weltverstehens‘“ der Analyse zu unterwerfen,³¹ denn „die transzendente Einheit der Apperzeption ist keineswegs ausschließlich auf die Logik des wissenschaftlichen Denkens bezogen und auf sie eingeschränkt. Sie ist nicht nur die Bedin-

²⁹ *PhSF*, Bd. 2, 39.

³⁰ Cassirer umreißt diese doppelte Erweiterung v.a. in: *PhSF*, Bd. 1, 8–12; Bd. 3, 10–20; „Logik des Symbolbegriffs“, 170–71.

³¹ Cassirer, „Logik des Symbolbegriffs“, 171.

gung für dieses Denken und für die Setzung und Bestimmung seines Gegenstandes, sondern auch die Bedingung einer jeden möglichen Wahrnehmung.“³² Deshalb richtet die *Philosophie der symbolischen Formen* „ihren Blick [...] auf alle Richtungen des Weltverstehens. Sie sucht dieses letztere in seiner Vielgestaltigkeit, in der Gesamtheit und in der inneren Unterschiedenheit seiner Äußerungen zu erfassen“,³³ damit „die Kritik der Vernunft [...] zur Kritik der Kultur“ werde.³⁴

Einer solchen Kulturkritik darf es aber nicht nur um die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der kulturellen Äußerungen gehen, vielmehr muss sie sich – will sie eine philosophische sein – um die Ergründung des ihnen Gemeinsamen und sie Ermöglichenden bemühen. „Sie [die Kritik der Kultur] sucht zu verstehen und zu erweisen, wie aller Inhalt der Kultur, sofern er mehr als bloßer Einzelinhalt ist, sofern er in einem allgemeinen Formprinzip gegründet ist, eine ursprüngliche Tat des Geistes als Voraussetzung hat.“³⁵ In den verschiedenen Weisen des Weltverhaltens gilt es, „ein Moment aufzuweisen und zu ergreifen, das sich in jeder geistigen Grundform wieder findet und das doch andererseits in keiner von ihnen in schlechthin gleicher Gestalt wiederkehrt. Dann ließe sich im Hinblick auf dieses Moment der ideelle Zusammenhang der einzelnen Gebiete – der Zusammenhang zwischen der Grundfunktion der Sprache und der Erkenntnis, des Ästhetischen und des Religiösen – behaupten, ohne dass in ihm die unvergleichliche Eigenheit einer jeden von ihnen verlorengehe. Wenn sich ein Medium finden ließe, durch welches alle Gestaltung, wie sie sich in den einzelnen geistigen Grundrichtungen vollzieht, hindurchgeht, und in welchem sie nichtsdestoweniger ihre besondere Natur, ihren spezifischen Charakter bewahrt, – so wäre damit das notwendige Mittelglied für eine Betrachtung gegeben, die dasjenige, was die transzendente Kritik für die reine Erkenntnis leistet, auf die Allheit der geistigen Formen überträgt.“³⁶

Dieses „allen Richtungen des Weltverstehens“ Gemeinsame, nämlich das ihnen gemeinsame „Formprinzip“, ist „das Symbolische“, das von Cassirer in drei Aspekte entfaltet wird: „Symbole“, „symbolische Prägnanz“, „symbolische Formen“.

Der Symbolbegriff soll bei Cassirer zunächst „das Ganze jener Phänomene umfassen, in denen überhaupt eine wie immer geartete ‚Sinnerfüllung‘ des Sinnlichen sich darstellt, – in denen ein Sinnliches, in der Art seines Daseins und So-Seins, sich zugleich als Besonderung und Verkörperung, als Manifestation

³² *PhSF*, Bd. 3, 12.

³³ Ebd., 16.

³⁴ *PhSF*, Bd. 1, 11.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., 16–7.

und Inkarnation eines Sinnes darstellt“.³⁷ Unter „Symbol“ versteht Cassirer mit hin zunächst alles Sinnliche, das als Zeichen für Sinn fungiert. Doch interessiert Cassirer das konkrete sinnerfüllte Sinnliche, das „Symbol“, zunächst wenig. Auch geht es ihm natürlich nicht um konventionelle, logische Darstellungen eines schon gegebenen Inhalts durch willkürlich gewählte Zeichen, sondern um die das eine wie das andere allererst ermöglichende und konstituierende Grundstruktur allen Weltbezugs. Auch diese Grundstruktur ist „symbolisch“, insofern alles Sinnliche immer schon Träger von Sinn ist; gehört es doch „zum Wesen des Bewusstseins selbst, dass in ihm kein Inhalt gesetzt werden kann, ohne dass schon, eben durch diesen einfachen Akt der Setzung, ein Gesamtkomplex anderer Inhalte mitgesetzt wird“.³⁸ Ein sinnliches Zeichen ist von einem geistigen Bedeutungsgehalt nicht zu trennen; es gibt keinen eigentlich symbolfreien Bereich.

Dass dies (logischerweise) bereits für das bloße Sehen gilt, hat Cassirer insbesondere im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen* betont: „Denn es gibt für uns kein Sehen und es gibt für uns nichts Sichtbares, das nicht in irgendeiner Weise der geistigen Sicht, der Ideation überhaupt, stünde. Ein Sehen und ein Gesehenes außerhalb dieser ‚Sicht‘, eine ‚bloße‘ Empfindung außerhalb und vor jeder Art von Gestaltung, ist eine leere Abstraktion. Immer muss das ‚Gegebene‘ schon in einer bestimmten ‚Hinsicht‘ genommen und sub specie dieser Hinsicht erfasst sein: denn sie erst ist es, die ihm seinen ‚Sinn‘ verleiht. Dieser Sinn ist hierbei weder als sekundär-begriffliche, noch als assoziative Zutat zu verstehen: sondern er ist der schlichte Sinn der ursprünglichen Anschauung selbst.“³⁹

Zur Bezeichnung dieser Einheit oder Gleichzeitigkeit von Sinnlichem und Sinn in jeder Wahrnehmung führt Cassirer zunächst den Begriff der „natürlichen Symbolik“ ein, und dann, im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen*, den Begriff der „symbolischen Prägnanz“.

„Unter ‚symbolischer Prägnanz‘ soll [...] die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, als ‚sinnliches‘ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen ‚Sinn‘ in sich fasst und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt.“⁴⁰ „Hier handelt es sich“, fährt Cassirer fort, „nicht um bloß ‚perzeptive‘ Gegebenheiten, denen später irgendwelche ‚apperzeptiven‘ Akte aufgepfropft wären, durch die sie gedeutet, beurteilt und umgebildet würden. Vielmehr ist es die Wahrnehmung selbst, die kraft ihrer eigenen immanenten Gliederung eine Art von geistiger ‚Artikulation‘ gewinnt – die, als in sich gefügt,

³⁷ *PhSF*, Bd. 3, 109.

³⁸ *PhSF*, Bd. 1, 31.

³⁹ *PhSF*, Bd. 3, 155–6. Vgl. insbes. ebd., 231; oder idem, „Logik des Symbolbegriffs“, 153–6.

⁴⁰ *PhSF*, Bd. 3, 234.

auch einer bestimmten Sinnfügung angehört. In ihrer vollen Aktualität, in ihrer Ganzheit und Lebendigkeit, ist sie zugleich ein Leben, im' Sinn. [...] Diese ideelle Verwobenheit, dieser Bezogenheit des einzelnen, hier und jetzt gegebenen Wahrnehmungsphänomens auf ein charakteristisches Sinn-Ganzes, soll der Ausdruck der ‚Prägnanz‘ bezeichnen.“⁴¹

Cassirers Begriff der „symbolischen Prägnanz“ bezeichnet also die apriorische Grundstruktur jedes menschlichen Weltverstehens, ja jeder menschlichen Wahrnehmung: dass konkrete geistige Energien des Menschen sich notwendig in sinnfälligen Gestalten manifestieren und dass weder geistig Formales isoliert von konkreter Manifestation bestehen kann, noch dass Wirklichkeit losgelöst von und vor aller geistigen Verarbeitung erfassbar ist. John Michael Krois hat sie zu Recht das neue „Transzendente“ der Kulturphilosophie Cassirers genannt.⁴² Sie ist die *conditio sine qua non* für jede konkrete „symbolische Formung“ und jedes konkrete „Symbol“ und damit für den sinnhaften Aufbau der Welt wie für dessen Modifizierung verantwortlich. Sie ist die symbolische Urrelation und damit „weder auf bloß reproduktive noch auf mittelbare intellektuelle Prozesse zurückzuführen“. Der „Sachverhalt der Prägnanz [...] muss zuletzt als eine selbständige und autonome Bestimmung anerkannt werden, ohne die es für uns weder ein ‚Objekt‘, noch ein ‚Subjekt‘ [...] geben würde“.⁴³ Sie ist ein „echtes ‚Apriori‘, als wesensmäßig-Erstes“,⁴⁴ ein „echtes Urphänomen“.⁴⁵

Von dieser „natürlichen Symbolik“, die das Bewusstsein immer schon mitbringt bzw. das den Gegenständen immer schon anhaftet, sind zu unterscheiden die „künstlichen Symbole“, die „willkürlichen Zeichen [...], die sich das Bewusstsein [...] erschafft“.⁴⁶ Dazwischen fungieren die „symbolischen Formen“. An der Bildung der Symbole lassen sich nämlich „gewisse gemeinsame und typische Grundzüge der Gestaltung selbst herausheben“.⁴⁷ An anderen Stellen

⁴¹ Ebd.

⁴² John Michael Krois, *Cassirer. Symbolic Forms and History* (New Haven, CT: Yale University Press, 1987), 56; vgl. idem, „Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen“, in *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, hg. von Hans-Jürgen Braun, Helmut Holzhey und Ernst Wolfgang Orth (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 15–44; ferner idem, „Urworte. Cassirer als Goethe-Interpret“, in *Kulturkritik nach Ernst Cassirer*, hg. von Enno Rudolph und Bernd-Olaf Küppers (Hamburg: Meiner, 1995), 307. Krois war auch der erste, der zu Recht den Begriff der „symbolischen Prägnanz“ bei Cassirer mit der zeitgenössischen Gestaltpsychologie in Verbindung gebracht hat („Problematik, Eigenart und Aktualität“, 25). *PhSF*, Bd. 3, 235.

⁴³ *PhSF*, Bd. 3, 273.

⁴⁴ Ebd., 235.

⁴⁵ Ebd., 108 und 144.

⁴⁶ *PhSF*, Bd. 1, 41–2.

⁴⁷ Ebd., 51.

spricht Cassirer von „ursprünglichen Weisen und Richtungen des Gestaltens“, „Organen der Wirklichkeit“, „Formen der Sichtbarkeit und der Sichtbarmachung“, „einer bestimmten Art und Weise des Sehens“, „einer intellektuellen Form- und Sinnggebung“, „idealen Sinnggebungen“,⁴⁸ „verschiedenen Modalitäten der Sinnggebung“⁴⁹ u.ä. Eine Definition hat er ihnen allerdings nur einmal gegeben: In „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“ (1923) wird eine „symbolische Form“ bestimmt als „jede Energie des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“.⁵⁰ Die Rede von der Verknüpfung eines geistigen Bedeutungsgehaltes mit einem Zeichen könnte nahe legen, dass Cassirer davon ausgeht, dass Zeichen auch schon vor dieser Relation in der Welt sind. Doch zum Zeichen wird das sinnlich Gegebene erst in der als symbolisch begriffenen Relation mit dem Geistigen. Ebensovienig ist davon auszugehen, dass es Geist außerhalb einer solchen Verbindung mit dem Sinnlichen gibt. Die „symbolischen Formen“ lassen also keineswegs die Grundstruktur der „symbolische Prägnanz“ hinter sich.⁵¹

Für ein rechtes Verständnis entscheidend ist die in der zitierten Definition genannte – von Panofsky sträflicherweise weggelassene – „Energie des Geistes“. Mit dieser Wendung bezieht sich Cassirer auf Wilhelm von Humboldts Sprachauffassung und seiner Unterscheidung von *Ergon* und *Energeia*, zwischen *forma formata* und *forma formans*, zwischen dem gestalteten Werk und der gestaltenden Kraft, die den methodischen Sinn hat, die Sprache nicht länger als konventionelles Zeichensystem, sondern als dynamische Zeugung von Sinn zu fassen.⁵²

⁴⁸ Cassirer, *Sprache und Mythos*, 6–7: Mythos, Kunst, Sprache und Erkenntnis seien Symbole, aber „nicht in dem Sinne, dass sie ein vorhandenes Wirkliches in der Form des Bildes, der Illeutenden und ausdeutenden Allegorie bezeichnen, sondern in dem Sinne, dass jedes von ihnen eine eigene Welt des Sinns schafft und aus sich hervorgehen lässt. In ihnen stellt sich die Selbstentfaltung des Geistes dar, kraft deren es für ihn allein eine ‚Wirklichkeit‘, ein bestimmtes und gegliedertes Sein gibt. Nicht Nachahmungen dieser Wirklichkeit, sondern *Organe* derselben sind jetzt die einzelnen symbolischen Formen, sofern nur durch sie Wirkliches zum Gegenstand der geistigen Schau gemacht und damit als solches *sichtbar* werden kann.“

⁴⁹ *PhSF*, Bd. 3, 234.

⁵⁰ Cassirer, „Begriff der symbolischen Form“, 15. Die Stelle fährt fort: „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 des Äußeren zu empfangen, sondern dass es jeden 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.“

⁵¹ Siehe insbes. *PhSF*, Bd. 2, 117.

⁵² Siehe v.a. Wilhelm von Humboldt, „Einleitung zum Kawi-Werk“ (1831–35), in idem, *Schriften zur Sprache*, hg. von Michael Bühler (Stuttgart: Reclam, 1973), 36–7; vgl. idem,

Sie dient Cassirer als Paradigma seiner Vorstellung, dass der Geist verschiedene Systeme von Symbolen nicht einfach entwirft, um eine gegebene Wirklichkeit abzubilden, sondern um in der Gestaltung von Wirklichkeit die Gestaltung von Wirklichkeit zu ermöglichen. In diesem Sinne handelt es sich bei den als *Energieai* begriffenen symbolischen Formen um fundamentale Gestaltungen von Wirklichkeit überhaupt.

Eine „symbolische Form“ ist also weder die Natur des schöpferischen Aktes, die Grundstruktur, die Cassirer mit dem Begriffen der „symbolischen Prägnanz“ und der „natürlichen Symbolik“ zu fassen gesucht hat, noch ist sie ein „künstliches Symbol“, ein konkreter, einzelner Bedeutungsträger, als ein einzelner Fall von „Sinnerfüllung‘ des Sinnlichen“, damit von „Besonderung und Verkörperung“,⁵³ sondern regelmäßig wirkende, typische Weisen der Symbolisierung, „Energien des Bildens“⁵⁴ oder eben: „Energie(n) des Geistes“. In den treffenden Worten Heinz Paetzolds: „Während die symbolische Prägnanz Beginn und Ausgangspunkt der Erfahrungstätigkeit bezeichnet, erfüllen die *symbolischen Formen* eine strukturierende Funktion. Sie sind kulturelle Matrizen oder ‚cultural patterns‘. Sie garantieren die Genese von überindividuellem Sinn und kultureller Bedeutung und steuern die kulturellen Bedeutungsverschiebungen. Symbolische Formen sind die Vehikel einer Kultur, in denen intersubjektiv geteilte ‚Bedeutung‘ entsteht und sich darstellt.“⁵⁵

IV.

Welche sind nun diese „symbolischen Formen“? Drei von ihnen hat Cassirer jeweils einen Band seines Hauptwerkes gewidmet: „Sprache“, „Mythos“, „(wissenschaftliche) Erkenntnis“. Daneben nennt er als „symbolische Formen“ – an verschiedenen Orten und in unsystematischer Weise – noch „Kunst“, „Technik“, „Schrift“, „Recht“, „Sitte“, „Religion“, „Geschichte“ und „Wirtschaft“.⁵⁶ Dass Cassirer die Frage nach der Anzahl der symbolischen Formen nicht explizit gestellt

Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus (1827–29), in idem, *Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, *Schriften zur Sprachphilosophie*, hg. von A. Fletner und K. Giel (Darmstadt: Wiss. Buchges., 1963), 191–2.

⁵³ *PhSF*, Bd. 3, 105.

⁵⁴ Cassirer, „Begriff der symbolischen Form“, 39.

⁵⁵ Heinz Paetzold, „Die symbolische Ordnung der Kultur. Ernst Cassirers Beitrag zu einer Theorie der Kulturentwicklung“, in *Ernst Cassirers Werk und Wirkung. Kultur und Philosophie*, hg. von Dorothea Frede und Reinold Schmücker (Darmstadt: Wiss. Buchges., 1997), 171.

⁵⁶ Alle diese werden als „symbolische Formen“ in ihrer umfassendsten Zusammenstellung in der Einleitung des 2. Bandes der *PhSF* neben „Sprache“, „Mythos“ und „Erkenntnis“ genannt (*PhSF*, Bd. 2, ix). Davon werden andernorts von Cassirer näher besprochen: Religion (*PhSF*, Bd. 2, 270–85), Sitte und Recht (*Axel Hägerström. Eine Studie zur schwedischen Philosophie der Gegenwart*, Göteborgs Högskolas Årsskrift 45,

hat, kann man dahingehend verstehen, dass sie offen bleiben soll. Es mag weitere „symbolische Formen“ geben, vielleicht entstehen in Zukunft sogar neue. Jedenfalls stellen die von Cassirer genannten „symbolischen Formen“ keine erschöpfende Aufzählung dar. Gleichwohl ist mit John Michael Krois gegen zahlreiche Interpreten festzuhalten, dass ihre Anzahl keineswegs unbegrenzt ist.⁵⁷ Dies scheint zwar ihre von Cassirer gegebene (und von Panofsky zitierte) Definition nahezulegen, doch „die verschiedenen Weisen des ‚Verstehens‘ der Welt“ haben eine weitere Kennzeichnung: „Es ist ein gemeinsames Charakteristikum aller symbolischen Formen, dass sie auf jeden beliebigen Gegenstand angewendet werden können.“⁵⁸ Dann aber ist ihre Anzahl begrenzt. In diesem Sinne sind etwa „das Mineralogische“ oder „das Arabische“ keine „symbolische Form“; dagegen sind „Wissenschaft“, „Sitte“, „Recht“, oder eben „Kunst“ jedoch sehr wohl „symbolische Formen“. Es kann eben keine mineralogische Interpretation von allem geben, wohl aber eine irgendwie geartete künstlerische, wissenschaftliche, religiöse, sittlich-rechtliche usw.; letztere sind auf jeden beliebigen Gegenstand anwendbar.

Nun ist diejenige „symbolische Form“, der Cassirer neben „Sprache“, „Mythos“ und „(wissenschaftlicher) Erkenntnis“ die größte Aufmerksamkeit gewidmet hat, zweifelsohne die „Kunst“. Sie wird an zahlreichen Stellen der *Philosophie der symbolischen Formen*, wie in den anderen Schriften Cassirers, regelmäßig der Dreiheit von „Sprache“, „Mythos“ und „Erkenntnis“ an die Seite gestellt.⁵⁹ Tatsächlich hat zu des Philosophen ursprünglicher Konzeption seines Hauptwerkes ein vierter Band über Kunst gehört.⁶⁰ Freilich wissen wir nicht, wie dieser ausgesehen

Göteborg: Elander, 1939), Technik („Form und Technik“, in *Kunst und Technik*, hg. von Leo Kestenbergs, Berlin: Wegweiser, 1930, 15–61). In *An Essay on Man* (1944), das von Cassirer – seinem eigenen Vorwort zufolge – als eine englischsprachige Zusammenfassung und Einführung zu seiner *PhSF* verfasst wurde, beinhaltet neben Kapitel zu „Mythos“, „Sprache“ und „Wissenschaften“ auch Abschnitte zu „Religion“, „Kunst“ und „Geschichte“.

⁵⁷ Krois, *Problematik*, 19.

⁵⁸ Ernst Cassirer, *The Myth of the State* (New Haven, CT: Yale University Press, 1946), 34. Vgl. dagegen Neher, „Perspective“, 364.

⁵⁹ So gleich mehrmals in der programmatischen „Einleitung und Problemstellung“ des 1. Bandes, 11, 43, 48.

⁶⁰ Von dieser Absicht zeugt uns ein Brief Cassirers vom 13. Mai 1942 an Paul Arthur Schilpp: „Schon im ersten Entwurf der *Phil. d. s. F.* war ein besonderer Band über Kunst vorgesehen – die Ungunst der Zeiten hat aber seine Ausarbeitung immer wieder hinausgeschoben“; zit. nach Donald Phillip Verene, „Introduction“, in Ernst Cassirer, *Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1945* (New Haven, CT: Yale University Press, 1979), 25, Anm. 24. Wohl auch deshalb bleiben in den veröffentlichten Schriften Cassirers vor, im Umfeld und im Gefolge der *PhSF* seine Bemerkungen zur Kunst sporadisch und unsystematisch. Ausführlicher zur Kunst äußert er sich erst in *An Essay on Man*, sowie in einer Reihe von Vorlesungen, die er Anfang der

hätte, doch sind uns zahlreiche Manuskripte und Notizen erhalten, die aus dem Jahre 1928 oder aus den folgenden Jahren stammen dürften und die Cassirer selbst zusammengestellt hat, um sie – nach seiner handschriftlichen Bezeichnung des Umschlags – für diesen geplanten vierten Band zu benutzen.⁶¹

In diesen nachgelassenen Texten finden sich zahlreiche für unseren Zusammenhang bedeutsame Stellen, an welchen Cassirer auf Kunsttheoretiker der ihm vorangegangenen Generation Bezug nimmt. So wird etwa Konrad Fiedler mehrmals die Pionierleistung zugeschrieben, „die erkenntnismäßige Eigenständigkeit der Kunst herausgearbeitet zu haben“; er sei der erste gewesen, der „von Kant ausgehend, die ‚Copernikanische Drehung‘, die dieser für die Welt der theoretischen Erkenntnis gefordert hatte, in voller methodischer Klarheit auf die Welt der künstlerischen Gestaltung übertrug“.⁶² Unter „Copernikanische Drehung“ versteht Cassirer – wie wir gesehen haben und wie er an dieser Stelle wiederholt – diejenige transzendental-kritische Haltung, welche versucht, die Formen der Welt nicht als „Abbildung“ von etwas schon Gegebenem auszuweisen, sondern aus den sie konstituierenden Akten herzuleiten. In diesem Sinne zitiert Cassirer aus Fiedlers Schrift „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit“ ausführlich jenen Passus, in welchem der Kunsttheoretiker dem naturalistischen Prinzip der Nachbildung sowie dem idealistischen Prinzip der Annäherung als

Vierzigerjahre an den Universitäten von Cornell und Yale gehalten hat (*Language and Art I* [1942], *Language and Art II* [1942], *The Educational Value of Art* [1943], in Cassirer, *Symbol, Myth, and Culture*) doch gilt dort, wie auch sonst, sein Hauptinteresse der Literatur, nicht der bildenden Kunst. Zu Cassirers Kunstauffassung vgl. v.a. Michaela Hinsch, *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001); Andreas Küker, *Transformation, Reflexion und Heterogenität. Eine Untersuchung zu den Deutungsperspektiven der Kunst in der Philosophie Ernst Cassirers* (Darmstadt: Wiss. Buchges., 2002); Barend van Heusden, „Kunst. Die vierte symbolische Form?“, in *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, hg. von Hans Jörg Sandkühler und Detlev Pätzold (Stuttgart: Metzler, 2003), 191–210; und zuletzt Lauschke, *Ästhetik*.

⁶¹ Cassirer, *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 1, *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*, hg. von John Michael Krois (Hamburg: Meiner, 1995). Vgl. v.a. Oswald Schwemmer, „Der Werkbegriff in der Metaphysik der symbolischen Formen. Zu Cassirers Konzeption eines vierten Bandes der ‚Philosophie der symbolischen Formen‘“, *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1992): 226–49.

⁶² Cassirer, *Manuskripte*, Bd. 1, 79–82, hier 79; vgl. 241, 255, 258, 265; vgl. idem, *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 3, *Geschichte. Mythos*, hg. von Klaus Christian Köhnke et al. (Hamburg: Meiner, 1999), 31, 255–6. Zu Cassirer und Fiedler v.a. Heinz Paetzold, „Fiedler und Cassirer“, in *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, hg. von Stefan Majetschak (München: Fink, 1997), 209–19; Hinsch, *Die kunstästhetische Perspektive*, 153–62; und Lauschke, *Ästhetik*, 210–3; ferner Dietfried Gerhardus, „Zur Begründung der Gleichrangigkeit von sinnlich-erkennender und begrifflich-erkennender Tätigkeit. Fiedlers Beitrag zu einer dominanztheoretisch orientierten Symboltheorie“, in *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*, hg. von Heinz Paetzold (Aachen: Rader, 1987), 171–82.

neues Prinzip das der Wirklichkeits*produktion* entgegenstellt: „Wenn von alters her zwei große Prinzipien, das der Nachahmung und das der Umwandlung der Wirklichkeit, um das Recht gestritten haben, der wahre Ausdruck des Wesens der künstlerischen Tätigkeit zu sein, so scheint eine Schlichtung des Streites nur dadurch möglich, dass an die Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird, das Prinzip der Produktion der Wirklichkeit. Denn nichts anderes ist die Kunst, als eins der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.“⁶³ Dabei beruft sich Fiedler – wie Cassirer selbst, der die Verwandtschaft lobend herausstreicht – in Erklärung dieses wirklichkeitsproduktiven Sachverhalts auf die Sprachauffassung Wilhelm von Humboldts, welcher die Sprache nicht als nachträgliches Medium verstand, in dem sich der außerhalb von ihr schon geformte Gedanke ausdrückt, sondern als ursprünglich sinnproduzierende „Energie des Geistes“.⁶⁴ Cassirer sieht also in Fiedler einen Denker, der sich selbst hinsichtlich der Kunst zum Programm gestellt hat, was den Kerngedanken der *Philosophie der symbolischen Formen* ausmacht; also dasjenige Prinzip, das Cassirer auf alle Weisen des Weltverstehens und -verhaltens angewandt wissen wollte und in seinem Hauptwerk hinsichtlich der „Sprache“, des „Mythos“ und der „(wissenschaftlichen) Erkenntnis“ systematisch durchgeführt hat und hinsichtlich der „Kunst“ durchzuführen beabsichtigte.

Neben Fiedler ist es vor allem dessen Freund und Bildhauer Adolf Hildebrand, auf den Cassirer verweist, und zwar nicht nur in den nachgelassenen Manuskripten und Texten, sondern auch an mehreren Stellen seiner veröffentlichten Schriften, insbesondere in seinem Vortrag „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“.⁶⁵ Cassirer verlangt dort die in Kants „transzendentaler Ästhetik“ für

⁶³ Cassirer, *Manuskripte*, Bd. 1, 79–80; Konrad Fiedler, „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit“, in idem, *Schriften zur Kunst*, Bd. 1 (München: Fink, 1991), 109.

⁶⁴ Zu Fiedler und Humboldt v.a. Stefan Majetschak, „Die Sprachlichkeit der Kunst. Konrad Fiedlers Sprach- und Kunsttheorie im Lichte der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts“, in *Auge und Hand*, 113–26; ferner Michael Podro, *The Manifold of Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand* (Oxford: Clarendon Press, 1972), 111–20 („Fiedler’s Analogy of Vision and Language“). Zu Fiedler und Kant v.a. Stefan Majetschak, „Welt als Begriff und Welt als Kunst. Zur Einschätzung der theoretischen Leistungsfähigkeit des Ästhetischen bei Kant und Conrad Fiedler“, *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 96 (1989): 276–93; und Gottfried Boehm, „Einleitung“, in Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, v.a. xxii–vi und xxxix–xli.

⁶⁵ Ernst Cassirer, „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), Beiheft, *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 21–36 (auf diesen Vortrag Cassirers hat übrigens Panofsky zustimmend geantwortet; ebd., 53–4). Vgl. Cassirer, *Manuskripte*, Bd. 1, 255 und 258; Bd. 3, 31, 232, 251, 256. Auf Hildebrand verweist Cassirer auch in: „Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt“, in idem, *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927–1933*, hg. von John Michael Kraus und Ernst Wolfgang Orth (Hamburg: Meiner, 1985), 122–3; *Essay on Man*, 167; *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*,

die theoretische Erkenntnis als zentral beanspruchten Kategorien von Raum und Zeit für *jedes* Weltverhalten vorrangig anzusetzen, insofern nämlich Raum- und Zeitform *alle* Wahrnehmung strukturieren und in *allen* Wahrnehmungen strukturiert werden. Hildebrands Verdienst sei es gewesen, die Vorrangigkeit der Raumform für das *künstlerische* Weltverhalten herausgestellt zu haben, und so für den Fall der symbolischen Form „Kunst“ gezeigt zu haben, was es für alle symbolische Formen zu berücksichtigen gilt: „In die Frage nach dem Wesen der Form kann, wie er [Hildebrand] betont, erst Klarheit kommen, wenn zuvor die Vorfrage nach dem Wesen des Raumes und der räumlichen Darstellung gestellt und geklärt ist. ‚Es braucht wohl keine nähere Begründung‘, so heißt es sogleich zu Beginn von Hildebrands Untersuchung, ‚dass unser Verhältnis zur Außenwelt, insofern diese fürs Auge existiert, in erster Linie auf der Erkenntnis und Vorstellung von Raum und Form beruht. Wir müssen also die räumliche Vorstellung im allgemeinen und die Formvorstellung als die des begrenzten Raumes im besonderen als den wesentlichen Inhalt oder die wesentliche Realität der Dinge auf fassen. Stellen wir den Gegenstand oder diese räumliche Vorstellung von ihm der wechselnden Erscheinung gegenüber, die wir von ihm erhalten können, so bedeuten alle Erscheinungen nur Ausdrucksbilder unserer räumlichen Vorstellung, und der Wert der Erscheinung wird sich nach der Stärke der Ausdrucksfähigkeit bemessen, die sie als Bild der räumlichen Vorstellung besitzt.“⁶⁶

Wie schon Fiedler betont auch Hildebrand in Auseinandersetzung mit naturalistischen und physiologisch argumentierenden Auffassungen der Kunst, die die menschliche Wahrnehmung photographischen Apparaten gleichsetzen und folglich das Ziel der künstlerischen Darstellung in der Nachahmung der Natur erblicken, das notwendigerweise *wirklichkeitsproduktive* Verhalten der Kunst, geht aber über seinen Kollegen hinaus, indem er die Ordnung des Raumes zum entscheidenden, weil vorgeordneten Kriterium der Wahrnehmung und deshalb auch der künstlerischen Darstellung macht. Jedes menschliche Weltverhalten werde strukturiert durch das Zusammenspiel einer allgemein räumlichen Vorstellung und einer besonderen Formvorstellung, aus welchem die wechselnden Erscheinungen von Gegenständen als Ausdrucksbilder hervorgehen. „Denn“,

Göteborgs Högskolas Årsskrift 48 (Göteborg: Elander, 1942), 22. Zu Cassirer und Hildebrand v.a. Hinsch, *Die kunstästhetische Perspektive*, 163–76; und Lauschke, *Ästhetik*, 210–3. Die zentrale Bedeutung des Raumes für Cassirers *PhSF* hat bisher kaum Beachtung gefunden; vgl. insbes. Lauschke, *Ästhetik*, 150–64 und 251–63; ferner Massimo Ferrari, „Cassirer und der Raum. Sechs Variationen über ein Thema“, *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1992): 168–88, und idem, „La philosophie de l’espace de Ernst Cassirer“, *Revue de Métaphysique et de Morale* 4 (1992): 455–77, allerdings ohne Bezug zu Hildebrand und der Kunst.

⁶⁶ Cassirer, „Mythischer Raum“, 22; Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (6. erw. Aufl., Strassburg: Heitz, 1908), 1–2.

fährt Hildebrand an der von Cassirer zitierten Stelle fort, „jede Formvorstellung ist ein Facit, welches wir aus dem Vergleich der Erscheinungsweisen gezogen haben, und welches das Notwendige vom Zufälligen schon gesondert hat. Sie ist also nicht eine Wahrnehmung schlechtweg, sondern eine Verarbeitung von Wahrnehmungen aus einem bestimmten Gesichtspunkt. Damit meine ich nicht etwa einen subjektiven Gesichtspunkt, sondern im Gegenteil den ganz allgemeinen der räumlichen Orientierung, wie er sich bei jedem naturgemäß bilden muss im Verkehr mit der räumlichen Außenwelt.“⁶⁷ Dieses unbewusst im Alltag vor sich gehende menschliche Wahrnehmungsverhalten als ein unter vorrangiger räumlicher Perspektive stehendes Ineinander von Formvorstellung und Erscheinung gelte es für den Künstler aus seiner selbstverständlichen Unwillkürlichkeit in eine reflektierte Darstellung zu heben.

Diese von Hildebrand herausgestellte Gleichzeitigkeit und gegenseitige Bedingtheit von Wahrnehmung und Raumanschauung, die sich gegenseitig strukturieren, erinnert an Cassirers Formulierung der „symbolischen Prägnanz“. Und auch wenn diese von der Raumform zu trennen ist, sofern sie die grundsätzliche Struktur allein, ohne jede Form, bezeichnet, so haben Raumform und Prägnanz doch gemeinsam, dass auch die Raumform eine Struktur darstellt, die „sich in jeder geistigen Grundform wieder findet und doch andererseits in keiner von ihnen in schlechthin gleicher Gestalt wiederkehrt“.⁶⁸ Sie ist eine Transzendente jeder Wahrnehmung und strukturiert deshalb jeden geistigen Bildungsprozess, nicht nur den künstlerischen. So könnte man den Raum gemeinsam mit der Zeit als symbolische Quer-Formen bezeichnen, handelt es sich doch um „die beiden Grundpfeiler, die das Ganze tragen und das Ganze zusammenhalten“.⁶⁹

„Symbolische Prägnanz“ heißt, dass nichts Sinnliches ohne Sinn besteht. Wenn aber keine symbolische Formung wahrnehmungsfrei ist, dann muss die These reziprok gelten: kein Sinn ohne Sinnlichkeit. Und da jede Wahrnehmung Raumwahrnehmung ist, gibt es keine symbolische Form ohne Raumform. Als eine Art Quer-Form eignet sich deshalb die Hinsicht der Raumform in herausragender Weise den Wandel des Sinnganzen und seiner Teile im Geflecht der symbolischen Formen zu erfassen.

Die sich für Cassirer hieraus ergebenden kunsthistorischen Folgerungen lassen sich aus seinen wiederholten Bemerkungen zu Heinrich Wölfflin entnehmen. Dessen *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* sind ihm in zweifacher Hinsicht

⁶⁷ Hildebrand, *Problem*, 2.

⁶⁸ *PhSF*, Bd. 2, 16.

⁶⁹ Cassirer, „Mythischer Raum“, 21.

Vorbild.⁷⁰ Zunächst methodisch, insofern ihr Autor eine Vielfalt kultureller Phänomene syn- wie diachron mit Hilfe allgemeiner Prinzipien untersucht. „Durch Studium und Analyse der verschiedenen Arten und Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks“ habe Wölfflin „einige grundlegende Kategorien für die Beschreibung von Kunstwerken“ erarbeitet, die, nämlich „Klassik“ („das Lineare“) und „Barock“ („das Malerische“), nicht mehr eine bestimmte historische Epoche bezeichnen, sondern „sich vielmehr auf bestimmte Strukturmuster, deren Vorkommen nicht auf ein bestimmtes Zeitalter beschränkt ist“, beziehen.⁷¹ Derartige „grundlegende Strukturkategorien“ seien „für eine philosophische Darstellung der Zivilisation erst recht vonnöten“.⁷²

Wölfflins „Kunstgeschichte ohne Namen“ ist Cassirer aber auch wegen ihrer inhaltlichen Ausrichtung vorbildlich, „weil sie sich in ihrer Fragestellung [...] auf die Veränderungen des räumlichen Sehens und auf die dadurch bedingte Modifikation des optischen Form- und Raumgefühls“ richtet.⁷³ „Das ‚Lineare‘ und das ‚Malerische‘ stehen sich nach Wölfflin als zwei verschiedene Formen des Sehens gegenüber. Sie sind zwei Auffassungsweisen räumlicher Verhältnisse, die auf ganz verschiedene Ziele ausgehen, und die demgemäß je ein besonderes Moment des Räumlichen erfassen. Das Lineare geht auf die feste plastische Form der Dinge; das Malerische geht auf ihre Erscheinung.“⁷⁴

Wölfflin überträgt also nicht nur „das Humboldtsche Prinzip aus der Welt des Denkens und Vorstellens auf die Welt des Anschauens und Sehens“⁷⁵ und leistet so mit seinen Begriffen des „Malerischen“ und des „Linearen“ für die Kunst das, was Humboldt mit seinen Strukturbegriffen und der Herleitung von Sprachformdifferenzen aus verschiedenen Richtungen des Denkens und Vorstellens für die Sprache geleistet hatte; sondern er löst auch die von Cassirer in Zusammenhang mit der Besprechung Hildebrands geforderte Vorrangigkeit der Frage nach der Raumform ein.

Im Folgenden sieht Cassirer die Hauptaufgabe der Kunstwissenschaft, analog zur Sprachwissenschaft (wie jeder Kulturwissenschaft), darin, den „Wandel der Anschauungsform [...] beim Übergang vom linearen zum malerischen Stil, nach Grammatik und Syntax [...] zu verfolgen und ihn in seiner inneren Notwendig-

⁷⁰ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (München: Bruckmann, 1915). Auf Wölfflin verweist Cassirer in: *Essay on Man*, 77–8; *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, 66–72; *Manuskripte*, Bd. 3, 232, 250. Vgl. Hirsch, *Die kunstästhetische Perspektive*, 239–43; ferner Lauschke, *Ästhetik*, 210–2.

⁷¹ Cassirer, *Essay on Man*, 77.

⁷² Ebd., 78.

⁷³ Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, 69.

⁷⁴ Ebd., 67.

⁷⁵ Ebd., 60.

keit verständlich zu machen“; denn in jedem künstlerischen Stil drückt sich über seine formalen Momente hinaus „eine bestimmte Gesamtorientierung, gewissermaßen eine geistige Einstellung des Auges aus“.⁷⁶ Dann betont er die notwendige Verschiedenheit der kulturwissenschaftlichen Begrifflichkeit von der naturwissenschaftlichen und grenzt die „historische Synthesis“ von den „empirisch gewonnenen Naturbegriffen“ an Hand eines Exkurses zu Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance* und dessen Definition des „Renaissance-Menschen“ ab. Was wir den „Geist“ oder die „Kultur“ einer Epoche nennen, „ist eine Einheit der *Richtung*, nicht eine Einheit des *Seins*“. Die Menschen eines gemeinsamen kulturellen Zeitabschnitts sind also nicht miteinander verbunden, weil sie sich gleichen oder ähnlich sind, sondern weil sie „in einem ideellen Zusammenhang miteinander stehen“, der aus der gemeinsamen Mitwirkung an einer gegenüber der vorangegangenen Zeit neuen Aufgabe erwächst, die derart den eigentümlichen „Sinn“ einer Epoche ausmacht.⁷⁷ „Alle echten Stilbegriffe der Kulturwissenschaften“, fährt Cassirer abschließend fort, „führen, schärfer analysiert, auf solche Sinnbegriffe zurück. Der künstlerische Stil einer Epoche lässt sich nicht bestimmen, wenn man nicht alle ihre verschiedenartigen und oft scheinbar disparaten künstlerischen Äußerungen dadurch zu einer Einheit zusammen sieht, dass man sie, um den Riegelschen Ausdruck zu gebrauchen, als Äußerungen eines bestimmten ‚Kunstwollens‘ versteht.“⁷⁸

Hier ist jedoch sofort hinzuzufügen, dass der Begriff des „Kunstwollens“, zumindest in der Durchführung Alois Riegls, an Cassirers Absichten keineswegs heranreicht. Er war von dem Anwalt der spätantiken Kunst in die kunsthistorische Literatur eingeführt worden, um die Eigengesetzlichkeit der Kunst herauszustellen. Allerdings bleiben Riegls – wie auch Wölfflins – Untersuchungen der Kunstentwicklung entgegen den erklärten Absichten letztlich in Formalem stecken, und der Leser muss sich mit einer Beschreibung des Wandels der Form zufrieden geben.⁷⁹ Wölfflin hat zwar zu Recht und vorbildlich die Frage nach dem Wandel der Kunst mit der Frage nach dem Wandel der Raumschauung identifiziert, oder der ersteren letztere zumindest vorgeordnet. Aber weshalb sich die Raumschauung wandelt, vermögen weder Wölfflin noch Riegl befriedigend zu beantworten.

Cassirers kulturphilosophische Theorie der Kunst hingegen verlangt eine relationale Verortung der Kunst und ihrer Entwicklung im Geflecht aller symboli-

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., 72–3.

⁷⁸ Ebd., 73.

⁷⁹ Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 1. Teil (Wien: Verl. der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901).

schen Formen, von Sprache, Mythos, Religion, Sitte, Historie, Technik, Politik und Wissenschaft. Die Raumform strukturiert nicht nur Sinn, sie wird auch selbst durch die vorliegende Sinnordnung strukturiert, also durch den Zusammenhang und das Zusammenspiel aller symbolischen Formen. So wandelt sich mit der Sinnordnung notwendigerweise auch die Raumform, strukturiert sie doch jede Wahrnehmung und wird durch jede Wahrnehmung strukturiert. Will man sich „einen tieferen Einblick in die Entfaltung der Raumordnung und in die Mannigfaltigkeit der möglichen Raumgestaltungen [...] verschaffen“, schreibt Cassirer in „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, so „zeigt sich zunächst das eine und das für unsere Betrachtung Entscheidende: dass es nicht eine allgemeine, schlechthin feststehende Raumanschauung gibt, sondern dass der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der *Sinnordnung* erhält, innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet. [...] Der Raum besitzt nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal feststehende Struktur; sondern er gewinnt diese Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhanges, innerhalb dessen sein Aufbau sich vollzieht. Die Sinnfunktion ist das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment.“⁸⁰

Die *Sinnordnung* entscheidet also, wenn auch nicht darüber, wie gesehen wird, vielleicht nicht einmal darüber, was gesehen wird, so doch darüber, was vom Gesehenen für bedeutsam gehalten wird. Wie Cassirer insbesondere im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen* ausführt, ist ihm schon das Sehen ein aktives, oder genauer: schöpferisches Tun. Bereits im Sehen baut sich die „Raumanschauung“ auf, durch die „Zerlegung der an sich einheitlichen Erscheinung in Komponenten von verschiedener Bedeutung [...] eine ‚Aufspaltung‘, kraft deren sich in der gegebenen Wahrnehmung das Bleibende vom Wandelbaren, das ‚Typische‘ vom ‚Transitorischen‘ scheidet. Der Raum als Gegenstandsraum wird erst dadurch gesetzt und erobert, dass bestimmten Wahrnehmungen ein repräsentativer Wert zugesprochen wird, dass sie als feste Bezugspunkte der Orientierung auserlesen und ausgezeichnet werden. Gewisse Grundgestaltungen werden als *Normen* aufgestellt, an denen wir andere messen. [...] In allen unseren Wahrnehmungen findet ständig eine derartige Auslese statt: in allen greifen wir bestimmte Gestaltungen heraus, von denen wir sagen, dass sich uns in ihnen die ‚wirkliche‘ Form des Gegenstandes darstelle, während wir andere nur als periphere und als mehr oder weniger zufällige Erscheinungsweise desselben gelten lassen. Die perspektivischen Verschiebungen und Verzerrungen, die das Bild eines Gegenstandes unter gewissen Bedingungen des Sehens erfährt, werden in dieser Weise ‚zurechtgerückt‘. Das ‚Sehen‘ eines Bildes

⁸⁰ Cassirer, „Mythischer Raum“, 28–9.

schließt also immer eine ganz bestimmte Auswertung desselben in sich: wir schauen es nicht in der Art, wie es sich uns unmittelbar gibt, sondern wir stellen es in den Kontext der räumlichen Gesamterfahrung ein und geben ihm hierdurch erst seinen charakteristischen Sinn.“⁸¹

Für die Werke, die „Symbole“ der Kultur, bedeutet das: „Von ihnen allen lässt sich in gewissem Sinne sagen, dass sie ihren Wert nicht sowohl in dem besitzen, was sie vom konkret-sinnlichen Einzelinhalt und seinem unmittelbaren Bestand festhalten, als in dem, was sie von diesem unmittelbaren Bestand unterdrücken und fallen lassen. Auch die künstlerische Zeichnung wird zu dem, was sie ist und wodurch sie sich von einer bloß mechanischen Reproduktion unterscheidet, erst durch das, was sie am ‚gegebenen‘ Eindruck weglässt. Sie ist nicht die Wiedergabe des letzteren in seiner sinnlichen Totalität, sondern sie hebt an ihm bestimmte ‚prägnante‘ Momente heraus, d.h. Momente, durch die das Gegebene über sich selbst erweitert und die künstlerisch-aufbauende, die synthetische *Raumphantasie* in eine bestimmte Richtung geleitet wird.“⁸²

Durch diese Wahl und Auswahl wird das Symbol auf die ganze Sinnordnung hin und von den anderen Symbolen her lesbar. „Was hier, wie in anderen Gebieten, die eigentliche Kraft des Zeichens ausmacht, ist somit eben dies: dass in dem Maße, als die unmittelbaren Inhaltsbestimmungen zurücktreten, die allgemeinen Form- und Relationsmomente zu um so schärferer und reinerer Ausprägung gelangen. Das Einzelne als solches wird scheinbar beschränkt; aber eben damit vollzieht sich um so bestimmter und kräftiger jene Leistung, die wir als ‚Integration zum Ganzen‘ bezeichnet haben. Dass alles Einzelne des Bewusstseins nur dadurch ‚besteht‘, dass es das Ganze potentiell in sich schließt und gleichsam im steten Übergang zum Ganzen begriffen ist, hat sich bereits gezeigt. Der Gebrauch des Zeichens aber befreit diese Potentialität erst zur wahrhaften Aktualität. Jetzt schlägt in der Tat ein Schlag tausend Verbindungen, die alle in der Setzung des Zeichens zum mehr oder minder kräftigen und deutlichen Mitschwingen gelangen. In dieser Setzung löst sich das Bewusstsein mehr und mehr von dem direkten *Substrat* der Empfindung und der sinnlichen Anschauung los: aber gerade darin beweist es um so entschiedener die in ihm liegende ursprüngliche Kraft der Verknüpfung und Vereinheitlichung.“⁸³

Cassirer fordert an anderen Stellen, das historisch zu rekonstruieren, was er hier als grundsätzliches Bildungsgesetz jedes Werkes beschreibt. „Diese Werke der Sprache, der Dichtung, der bildenden Kunst, der Religion“, in denen sich „ob-

⁸¹ *PhSF*, Bd. 3, 180–1. Im Folgenden verweist Cassirer auf den psychologischen Begriff der „Selektion“ bei William James.

⁸² *PhSF*, Bd. 1, 44.

⁸³ Ebd. Vgl. insbes. 34, 40 und 43; sowie Bd. 3, 133 und 235.

jektiviert [...] was die Individuen fühlen, wollen, denken“, sind „Monumente“ im Sinne von „Erinnerungs- und Gedächtniszeichen der Menschheit“,⁸⁴ die aber „zur Geschichte [...] für uns erst [werden], indem wir in diesen Monumenten Symbole sehen, an denen wir bestimmte Lebensformen nicht nur erkennen, sondern kraft deren wir sie für uns wiederherzustellen vermögen“.⁸⁵ Die Aufgabe diese „Symbole“ im Geflecht der symbolischen Formen „zu deuten, um den Gehalt, der in ihnen verschlossen liegt, zu enträtseln – um das Leben, aus dem sie ursprünglich hervorgegangen sind, wieder sichtbar zu machen“,⁸⁶ ist freilich nicht mehr Aufgabe einer Kulturphilosophie, sondern der einzelnen Disziplinen der Kulturwissenschaft, etwa einer sich als Kulturwissenschaft begreifenden Kunstgeschichte.

Unsere Analyse hat festgehalten, dass Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* eine scharfe Unterscheidung trifft zwischen Symbol (dem einzelnen, konkreten Artefakt) und symbolischer Form (einem Medium der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit insgesamt, in dem sich Subjekte und Objekte und also auch Kunstwerke überhaupt erst formieren). Die Durchsicht der in Cassirers Schriften, insbesondere aber in seinen nachgelassenen Manuskripten und Notizen verstreuten Bemerkungen zur symbolischen Form „Kunst“ im Allgemeinen sowie zu den Thesen namhafter Kunsthistoriker der ihm vorangegangenen Generation im Besonderen, hat gezeigt, dass Cassirer die Raumform als eine jeder Wahrnehmung und aller Wirklichkeitsproduktion und damit auch aller Kunstproduktion vorgeordnete Kategorie, eine Art symbolische Quer-Form ansetzt. Daraus ergibt sich der Auftrag des Philosophen an die Kunstwissenschaft, sich als Kulturwissenschaft zu begreifen, die die Kunstwerke und ihre Entwicklung relational im Geflecht aller symbolischen Formen verortet und dabei die Hinsicht der Raumform zu einer Schlüsselkategorie der Analyse erhebt.

Zu Recht hat also Erwin Panofsky „Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar“ gemacht und die Perspektive als eine „symbolische Form“ bezeichnet. Und zu Recht hat er die Gründe für ihren Wandel in dem ihr vorgeordneten Sinnzusammenhang gesucht. Allerdings hat er seine Suche nach ähnlichen Sinnstrukturen, nach „dem Leben, aus dem sie [die Symbole] ursprünglich hervorgegangen sind“, auf die theoretische Raumvorstellung beschränkt und den Zusammenhang zwischen dieser Raumvorstellung und der darstellerischen Perspektive zu direkt gesehen, begründet er doch letztlich ihren Wandel allein mit der Geltung beziehungsweise Nicht-Geltung eines

⁸⁴ Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, 138.

⁸⁵ Ebd., 86.

⁸⁶ Ebd., 95.

(falschen) optischen Theorems (des „Winkelaxioms“). Den Cassirerschen Ansatz selbst aber, die Methode sich gegenseitig erhellender Strukturkonformitäten, gilt es weiterzutragen.

Berthold Hub
 Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien,
 Universitätscampus Hof 9, Spitalgasse 2, A-1090 Wien, Österreich
 berthold.hub@univie.ac.at

BIBLIOGRAPHIE

QUELLEN

- Cassirer, Ernst. *Die Begriffsform im mythischen Denken*. Studien der Bibliothek Warburg 1. Leipzig: Teubner, 1922.
- „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften.“ In *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Bd. 1 (1921/22), herausgegeben von Fritz Saxl, 11–39. Leipzig: Teubner, 1923. (*Gesammelte Werke*, Bd. 16, herausgegeben von Birgit Recki, 75–104. Hamburg: Meiner, 2003.)
- *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 1. *Die Sprache*. Berlin: Cassirer, 1923. (*Gesammelte Werke*, Bd. 11, herausgegeben von Birgit Recki. Hamburg: Meiner, 2001.)
- *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 2. *Das mythische Denken*. Berlin: Cassirer, 1925. (*Gesammelte Werke*, Bd. 12, herausgegeben von Birgit Recki. Hamburg: Meiner, 2002.)
- *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*. Studien der Bibliothek Warburg 6. Leipzig: Teubner, 1925.
- *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig: Teubner, 1927.
- *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 3. *Phänomenologie der Erkenntnis*. Berlin: Cassirer, 1929. (*Gesammelte Werke*, Bd. 13, herausgegeben von Birgit Recki. Hamburg: Meiner, 2002.)
- „Form und Technik.“ In *Kunst und Technik*, herausgegeben von Leo Kestenberg, 15–61. Berlin: Wegweiser, 1930. (*Gesammelte Werke*, Bd. 17, herausgegeben von Birgit Recki, 139–83. Hamburg: Meiner, 2004.)
- „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum.“ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), Beiheft, *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 21–36. (*Gesammelte Werke*, Bd. 17, herausgegeben von Birgit Recki, 411–32. Hamburg: Meiner, 2004.)
- „Zur Logik des Symbolbegriffs.“ *Theoria* 4 (1938): 145–75 (*Gesammelte Werke*, Bd. 22, herausgegeben von Birgit Recki, 112–39. Hamburg: Meiner, 2006.)
- *Axel Hägerström. Eine Studie zur schwedischen Philosophie der Gegenwart*. Göteborgs Högscolas Årsskrift 45. Göteborg: Elander, 1939. (*Gesammelte Werke*, Bd. 21, 1–126. Hamburg: Meiner, 2005.)
- *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*. Göteborgs Högscolas Årsskrift 48. Göteborg: Elander, 1942.
- *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven, CT: Yale University Press, 1944.
- *The Myth of the State*. New Haven, CT: Yale University Press, 1946.

- . *Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1945*. Herausgegeben von Donald Phillip Verene. New Haven, CT: Yale University Press, 1979.
- . „Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt.“ In idem, *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927–1933*, herausgegeben von John Michael Krois und Ernst Wolfgang Orth, 121–60. Hamburg: Meiner, 1985.
- . *Nachgelassene Manuskripte und Texte*. Bd. 1. *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*. Herausgegeben von John Michael Krois. Hamburg: Meiner, 1995.
- . *Nachgelassene Manuskripte und Texte*. Bd. 3. *Geschichte. Mythos*. Herausgegeben von Klaus Christian Köhnke et al. Hamburg: Meiner, 1999.
- Fiedler, Konrad. „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit.“ In idem, *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, 81–110. München: Fink, 1991.
- Hildebrand, Adolf. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. 6. erw. Aufl. Strassburg: Heitz, 1908 (1. Aufl. 1893).
- Humboldt, Wilhelm von. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus* (1827–29). In idem, *Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, *Schriften zur Sprachphilosophie*, herausgegeben von Andreas Fletner und Klaus Giel, 144–367. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1963.
- . *Einleitung zum Kawi-Werk* (1831–35). In idem, *Schriften zur Sprache*, herausgegeben von Michael Bühler, 30–207. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Panofsky, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin: Spiess, 1993 (1. Aufl. 1924).
- . „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘.“ In *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Bd. 5 (1924/25), herausgegeben von Fritz Saxl, 258–330. Leipzig: Teubner, 1927. (*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 99–167. Berlin: Spiess, 1998.)
- Riegl, Alois, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. 1. Teil. Wien: Verl. der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901.
- Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann, 1915.

FORSCHUNGLITERATUR

- Belting, Hans. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Beck, 2008.
- Boehm, Gottfried. „Einleitung.“ In Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, i–xcvii. München: Fink, 1991.
- Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- Ferrari, Massimo. „Cassirer und der Raum. Sechs Variationen über ein Thema.“ *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1992): 168–88.
- . „La philosophie de l’espace de Ernst Cassirer.“ *Revue de Métaphysique et de Morale* 4 (1992): 455–77.
- Gerhardus, Dietfried. „Zur Begründung der Gleichrangigkeit von sinnlich-erkennender und begrifflich-erkennender Tätigkeit. Fiedlers Beitrag zu einer dominanztheoretisch orientierten Symboltheorie.“ In *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*, herausgegeben von Heinz Paetzold, 171–82. Aachen: Rader, 1987.
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Heusden, Barend van. „Kunst. Die vierte symbolische Form?“ In *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, herausgegeben von Hans Jörg Sandkühler und Detlev Pätzold, 191–210. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Hinsch, Michaela. *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

- Hub, Berthold. *Die Perspektive der Antike. Archäologie einer symbolischen Form*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.
- Krois, John Michael. „Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen.“ In *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, herausgegeben von Hans-Jürgen Braun, Helmut Holzhey und Ernst Wolfgang Orth, 15–44. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- „Urworte. Cassirer als Goethe-Interpret.“ In *Kulturkritik nach Ernst Cassirer*, herausgegeben von Enno Rudolph und Bernd-Olaf Küppers, 297–324. Hamburg: Meiner, 1995.
- *Cassirer. Symbolic Forms and History*. New Haven, CT: Yale University Press, 1987.
- Küker, Andreas. *Transformation, Reflexion und Heterogenität. Eine Untersuchung zu den Deutungsperspektiven der Kunst in der Philosophie Ernst Cassirers*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2002.
- Lauschke, Marion. *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst*. Hamburg: Meiner, 2007.
- Majetschak, Stefan. „Welt als Begriff und Welt als Kunst. Zur Einschätzung der theoretischen Leistungsfähigkeit des Ästhetischen bei Kant und Conrad Fiedler.“ *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 96 (1989): 276–93.
- „Die Sprachlichkeit der Kunst: Konrad Fiedlers Sprach- und Kunsttheorie im Lichte der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts.“ In *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, herausgegeben von Stefan Majetschak, 113–26. München: Fink, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Auge und der Geist*. Hamburg: Meiner, 2003.
- Mitchell, W. J. Thomas. „Der Pictorial Turn.“ In *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, herausgegeben von Christian Kravagna, 15–40. Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997.
- Neher, Allister. „How Perspective Could Be a Symbolic Form.“ *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2005): 359–73.
- Paetzold, Heinz. „Die symbolische Ordnung der Kultur. Ernst Cassirers Beitrag zu einer Theorie der Kulturentwicklung.“ In *Ernst Cassirers Werk und Wirkung. Kultur und Philosophie*, herausgegeben von Dorothea Frede und Reinold Schmücker, 163–84. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1997.
- „Fiedler und Cassirer.“ In *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, herausgegeben von Stefan Majetschak, 209–19. München: Fink, 1997.
- Pirenne, Maurice Henri. „The Scientific Basis of Leonardo Da Vinci's Theory of Perception.“ *British Journal for the Philosophy of Science* 3 (1952): 169–216.
- Podro, Michael. *The Manifold of Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand*. Oxford: Clarendon, 1972.
- Schwemmer, Oswald. „Der Werkbegriff in der Metaphysik der symbolischen Formen. Zu Cassirers Konzeption eines vierten Bandes der ‚Philosophie der symbolischen Formen‘.“ *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1992): 226–49.
- Verene, Donald Phillip. „Introduction.“ In Ernst Cassirer, *Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1945*, 1–45. New Haven, CT: Yale University Press, 1979.