

Abb. 8 Jacob van Ruisdael, *Die Mühle von Wijk* (um 1670), Amsterdam, Rijksmuseum

Beispiel durch das Thema der Gefangennahme –, und Panofsky zufolge offenbart sich einer solchen Erkenntnis der »eigentliche Gehalt« eines Bildes.<sup>1</sup> Dagegen kann die Ikonik als die Anschauung spezifisch ikonischer Gegebenheiten dazu verhelfen, die Imaginationskraft des menschlichen Geistes in der Stiftung von Bildern bewußt zu machen, das heißt von Phänomenen, deren Informationsdichte sonst nicht zu erreichen ist und die es vermögen, ein eigentlich Unanschauliches anschaulich zu repräsentieren.

Panofsky hat das System aus vorikonographischen, ikonographischen und ikonologischen Sinnebenen vor allem an Ereignisbildern oder auch an figürlichen Darstellungen entwickelt, deren Sujets vornehmlich auf literarische Quellen Bezug nehmen. Gleichwohl kann sich dieses System auch am Landschaftsbild bewähren, und zwar wiederum derart, daß jene vorikonographischen, ikonographischen und ikonologischen Verständnisspektiven in einer ikoni-

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*. In: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, Köln 1978, S. 48

schen aufgehen. Selbstverständlich liegt – zum Beispiel im Anblick von Ruisdaels Bild der Mühle von Wijk (Abb. 8) – eine vorikonographische Gegenstandsidentifikation allem weiteren Bildverständnis voraus. Sodann läßt sich als ikonographischer Inhalt veranschlagen, daß Ruisdaels Bild eine Porträtlandschaft ist. Die dargestellte Mühle von Wijk hat es tatsächlich gegeben. Sie stand am Ufer des Lek, sie war eine Kornmühle und ihr Turm war – wie sich aus den noch erhaltenen Fundamenten errechnen läßt – gegen 20 m hoch. Andere im Bilde zu sehende Gebäude existieren noch heute. Wie sachlich genau die Darstellung Ruisdaels ist, bezeugen die Uhren am Kirchturm ganz rechts im Bilde. Sie wurden erst im Jahre 1668 angebracht – womit sie denn auch ein Indiz für die Datierung des Bildes sind.

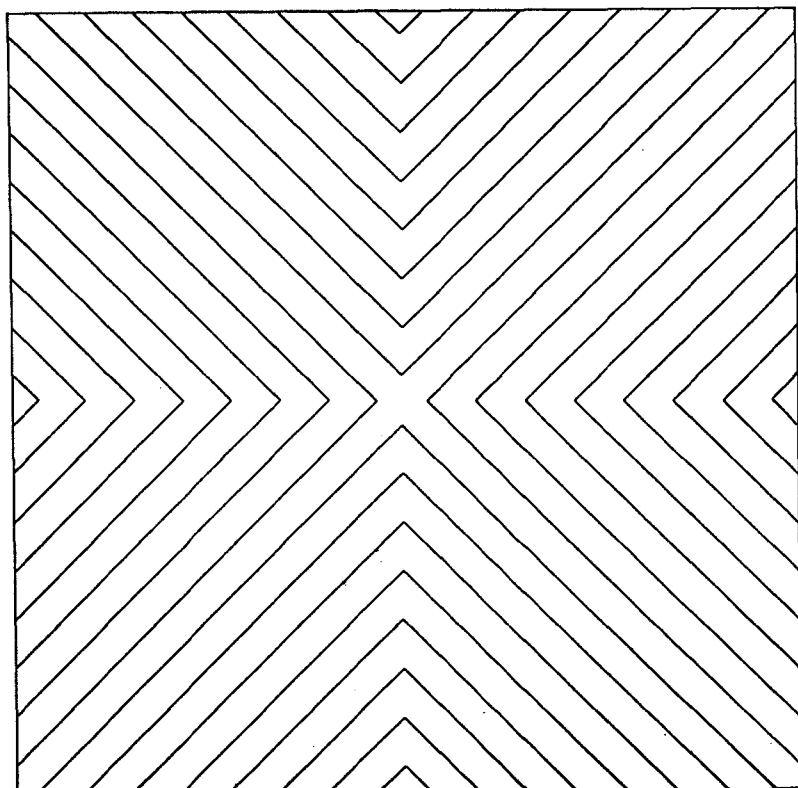
Ikonologisch und also über die bloße Faktizität der Mühle von Wijk hinaus bedeutsam sind indessen die Vorstellungen, die sich während des siebzehnten Jahrhunderts in Holland mit jedweder Windmühle verbanden. Man erblickte in ihr ein Symbol für den kreuztragenden Christus, wie in ähnlicher, christlich fundierter Spiritualisierung eine Kornmühle auf Erlösung und Eucharistie verwies. Zweifellos sind diese Anmutungen historisch bedingt, sie haben heute wohl kaum noch Geltung. Man wird daher die Verbildlichung einer Windmühle – bereits ihre Bildwürdigkeit als solche – mit jenen damals aktuellen, christologischen Geltungen verknüpfen können, aber auch dies wiederum damit, daß im damaligen Bewußtsein in Holland die empirischen Dinge die empirischen Dinge sind, aber auch anderes und mehr als nur die empirischen Dinge. Doch schließlich ist unabhängig von diesen historisch bedingten Sinnbestimmungen, wenn auch gewiß nicht gegensätzlich zu ihnen, die von Ruisdael verbildlichte Mühle von Wijk – eigentlich eine Mühle wie andere Mühlen auch – bis auf den heutigen Tag exemplarisch für die Darstellung einer Windmühle überhaupt. Ebendiese ikonische Qualität erweist sich einer ikonischen, auf die Struktur des Bildes gerichteten Anschauung, und einer solchen Anschauung kann auch nicht entgehen, worin jene Exemplarität sich begründet. So ist es ganz unverkennbar, daß Ruisdaels Bild verschiedene Perspektiven in sich enthält, indem die Darstellung der Mühle von der Darstellung der Landschaft sich unterscheidet.

In Ruisdaels Bild ist der Mühlturm aus Untersicht gesehen verbildlicht. Die Untersicht ist bezeugt durch die stark herabgebo- genen Ränder der Mühlenempore und des Mühlendaches, und zwar resultiert dieses optische Abwärts aus einem Aufwärts des Blicks,

welches selbst eine kleine Augendistanz zum Fußpunkt des Turmes zu seiner Bedingung hat. Die Mühle ist dargestellt als eine solche, zu der man aufschaut. Unbestreitbar sind dadurch die Mühle und der Beschauer in einen Direktbezug zueinander gebracht. Als das aus naher Distanz Gesehene ist die von Ruisdael gemalte Mühle von Wijk nicht nur eine porträtgenaue abgebildete Sachwirklichkeit, vielmehr wird sie – eben als diese – zum Gegenstand einer unmittelbaren Erlebniswirklichkeit und womöglich erlebbar in der Rolle eines Bildhelden. Denn auch dies bestimmt die besondere Präsenz der Mühle von Wijk in Ruisdaels Bild: Als das aus naher Distanz in Untersicht Gesehene erscheint die Mühle im Kontext einer weithin entbreiteten Landschaft, die aus größerer Entfernung und von einem höheren Standpunkt aus gesehen ist. In diesem landschaftlichen, weiträumigen Kontext fungiert die Mühle als normgebender Wert räumlicher Orientierung. Nicht umsonst hat der Maler das andere Ufer des Lek unterschlagen.

Es ist unmöglich, in der Realität mit einem Blick oder auch bei nur geringer Blickbewegung zu erfassen, was Ruisdaels Bild zugleich überschaubar macht. Der Beschauer sieht seinen eigenen Aufblick zur Mühle integriert in die Überschauung einer offenen und sogar potentiell unbegrenzten landschaftlichen Weite. In identischer Bilderscheinung existiert die Mühle in jeweils besonderem und jeweils thematischem Verhältnis sowohl zur Weite der Landschaft als auch zum Bildbeschauer, und sie ist – als Bildheld – eine Vermittlung zwischen diesem und jener. Vor allem das ist es, was Ruisdaels Bild vor anderen Mühlenbildern auszeichnet und zum exemplum eines Mühlenbildes überhaupt erhebt – gewiß auch in Erwägung des historischen Umstands, daß die Mühle von Wijk wie jedwede andere Kornmühle damals ein Symbol für Erlösung und Eucharistie war: Was sich der Anschauung des Bildes wie ein für allemal offenbart, ist jenes Doppelverhältnis der Mühle zur Landschaft und zum Bildbeschauer – zur Welt sowohl als auch zum Individuum. Wie immer Ruisdaels Darstellung der Mühle in deren religiösem Symbolwert fundiert und wie immer dem Bildbeschauer dieser Symbolwert bewußt ist oder auch nicht, in der Anschauungsgegebenheit des Bildes ist jenes Doppelverhältnis als es selbst evident und aktuell gegenwärtig.

Das Bild »Angles droits concentriques« von François Morellet, gemalt im Jahre 1956, ist ein quadratisches, weißes und von einer Vielzahl schwarzer Linien überdecktes Feld (Abb. 9). Die Linien bilden rechte Winkel. Kategorial geurteilt ist Morellets Bild ein Werk



*Abb. 9 François Morellet, Angles droits convergents, 1956*

der gegenstandslosen Kunst. Es entfällt jede auf gegenständliche Dinge bezogene Abbildlichkeit, und in Hinsicht auf Panofskys Interpretationsschema bedeutet dies, daß auch jeder Anspruch auf eine vorikonographische und selbst gegenstandsbezogene Identifikationsleistung des Bildbeschauers entfällt. Signifikant und Signifikat fallen in eins. Man kann einen rechten Winkel nicht abbilden, ohne ihn herzustellen – wie man ebenso einen Buchstaben nicht abbildet, sondern schreibt. Man kann vermuten, daß diese Koinzidenz von Signifikant und Signifikat gegeben ist mit der Flächenexistenz des einen wie auch des anderen. Wie das Bild eine faktische Ebene ist, so ist auch ein rechter Winkel nur wirklich als eine Ebenenrelation von Richtungswerten.

In Morellets Bild sind die rechtwinkligen Linien im Verhältnis zum Quadrat des Bildes diagonal orientiert. Die rechten Winkel

halten sämtlich denselben Abstand voneinander, und ihre Seiten erreichen sämtlich die Grenzen des Bildquadrats. Von Linien unbetroffen jedoch sind die Ecken des Quadrats, sie bleiben ausgespart und offen. Deutlich erkennbar sind also vier Systeme aus rechten Winkeln, und folgt man einer möglichen Hinführung des Blicks hin zur Mitte des Quadrats, so stellt sich eine neue, bisher vorenthaltene Erfahrung her: Dem Beschauer ist die Möglichkeit eröffnet, nunmehr von der Mitte aus ein diagonal gestelltes griechisches Kreuz zu gewahren, dessen Arme bis zu den offenen Ecken des Quadrats reichen, aber nicht breiter und nicht schmaler sind als die sämtlichen Abstände der sämtlichen Linien voneinander. Wegen der Gleichheit der sämtlichen Abstände ist es für den Beschauer eine Mühe und Anstrengung, die Gewahrung des diagonalen Kreuzes in der Anschauung des ganzen Bildes durchzuhalten.

Das diagonale Kreuz ist eine für die Anschauung sich bildende wie auch sich verlierende Form, der sich – wie einem normativen Schema – die vielen und in gleichen Abständen wiederkehrenden Winkellinien zu- oder auch unterordnen lassen. Zudem konkurriert das diagonale Kreuz mit einem anderen orthogonalen, welches aus den Scheiteln der sämtlichen Winkel resultiert und das Quadrat des Gemäldes potentiell vierteilt. Ist aber jenes diagonale Kreuz einmal gesehen und nicht ohne Anstrengung im Bewußtsein des Beschauers festgehalten als eine mögliche Figur – als was ist er dann aber selbst zu deuten? Lassen nämlich jene vier gleichen Winkelsysteme das diagonale Kreuz nur übrig wie einen leeren Rest, oder sind sie, in geradezu umgekehrter Geltung, ursächlich auf das Kreuz bezogen, als wären sie nichts anderes als dessen vielfach echohafte Abstrahlung? Figurieren die sich wiederholenden Winkel in ihrem Vordringen von außen nach innen das diagonale Kreuz, oder figuriert das diagonale Kreuz jene sich wiederholenden Winkel als ein Echo seiner selbst in einer Richtung von innen nach außen? Beide Lesarten sind als solche jeweils klar und rational, jedoch konkurrieren sie mit absoluter Chancengleichheit.

Der Sachverhalt ist schwer zu beschreiben, es sind aber auch die Alternativen, die er enthält, nicht zu entscheiden. So läßt sich auch nicht entscheiden, ob die vier Winkelsysteme jeweils als sie selbst bildeinwärts oder bildauswärts orientiert sind. Weniger strittig ist es dagegen, daß die sämtlichen Linien über die faktischen Grenzen des Bildquadrats hinweg in eine Sphäre von unbestimmbarer Weite weitergedacht werden können, wobei jedoch wiederum fraglich bleibt, ob sie von einem unbestimmbar entfernten Woher ins Qua-

drat eindringen oder in ein unbestimmbar entferntes Wohin aus dem Quadrat hinausführen. Wie soll man entscheiden, und mit welchem Recht?

Es ist nicht zu bezweifeln, daß sich die Komplexität des Bildes nur einer intensiven, ikonischen Anschauungsweise erschließt. Die bloße Feststellung, daß vier Winkelsysteme zu sehen sind, verfehlt den ikonischen Gehalt des Bildes – wie wenn man in Ruisdaels Gemälde nichts anderes als ein Abbild der Mühle von Wijk erkennen würde. Sogar kann im Falle des modernen Bildes die bloße Feststellung der vier Winkelsysteme – so wahr sie auch ist – die bildliche Gegebenheit auf eine bloße Trivialität reduzieren, zumal die Winkelsysteme nichts anderes ins Bild bringen als das, was sie sind. Dagegen ist die ikonische Anschauung ein kreatives und selbst unabschließbares Durchspielen des im Bilde gegebenen Strukturierungspotentials. Gerade im Durchspielen jener im Bilde enthaltenen Kontravalenzen wird sich der Beschauer seiner eigenen Strukturierungsaktivität, aber auch seiner eigenen Verfügungsomacht bewußt, und zwar in der sehr besonderen Erfahrung, daß jede Strukturierung, die er vollzieht, in ein und demselben Phänomen fundiert, daß aber auch keiner der möglichen Strukturierungsakte dazu führt, dieses Identische endgültig zu vereinnahmen und zu beherrschen. Wie anders als in der Anschauung eines visuellen Modells sollte eine solche auf inkompatible Strukturierungen hin angelegte Identität überhaupt gegenwärtig sein, und wie anders als in einem statischen, in sich selbst unbewegten Phänomen – einem Bild.

Das Gemälde von François Morellet ist ein in seiner Einfachheit hochkomplexes Anschauungsangebot voll von Ungewißheit und Unentscheidbarkeit. Sogar wird im Lichte des Einfachen, Simplen, die Ungewißheit zu einer Gewißheit. Das Bild ist ein von Grund aus erfundenes Anschauungsmodell für die Erfahrung einer unüberwindbaren Verfügungsomacht, und man kann und muß sich – gerade heutzutage und mithin im Bewußtsein einer modernen historischen Situation – fragen, wie sich die im Bilde programmierte Gewißheit von unserer Ungewißheit verhält zu pragmatischer, fortschrittsbewußter Erkenntnisorientierung? Ist jene durch das Bild provozierte Erfahrung der Unverfügbarkeit – wer kann es schon wissen – eine Unterbietung oder eine Ausschöpfung unserer Einsichtsfähigkeit? Vielleicht aber ist das Bild auch eine Repräsentationsform für etwas anderes, nämlich das Anschauungsmodell für eine jedem unmittelbaren wie auch endgültigen Zugriff sich entziehende Wirklichkeit überhaupt, auf die es als ein Sichtbares hindeutet

und die selbst kein Aussehen hat. Grundsätzlich steckt die Leistung eines jeden Bildes von Rang in der Erschaffung einer solchen stellvertretenden Repräsentationsform, die in ihrer Augenscheinlichkeit nur als das System eines Bildes bestehen und somit selbst durch nichts anderes vertreten werden kann. Es ist die Identität des Bildes, als jene stellvertretende Repräsentationsform selbst durch nichts anderes repräsentierbar zu sein.

Faktisch ist jedes Bild eine Fläche. Als faktische Fläche unterscheidet es sich von Werken der Plastik wie überhaupt von allem Räumlichen und Körperlichen. Dreidimensionale Gegebenheiten können in beliebig vielen Ansichten gesehen werden. Dagegen legt die Flächengegebenheit eines Bildes die Ansichtigkeit des im Bilde zu Sehenden fest. Zum Problem wird, ob diese Festlegung des zu Sehenden auf nur eine Ansicht eine bloße Reduktion in der Erfahrung der visuellen Welt oder ob sie die Vermittlung eines sonst nicht zu vermittelnden Sinns ist. Dies setzt voraus, daß jede auch nur vorstellbare Sichtbarkeitsalternative des im Bilde zu Sehenden jenen vermittelten Sinn vernichtet, daß also das zu Sehende in seiner fixierten Einansichtigkeit sich erfüllt. Darin steckt ein prinzipieller Unterschied zu aller natürlichen Wahrnehmungsvielfalt der visuellen Welt, was wiederum bedeutet, daß das im Bilde zu Sehende – wie immer es auf die außerbildliche visuelle Welt hinweist oder auch nicht – außerhalb des Bildes keine Existenz hat und insofern mit dem Bilde selbst identisch ist.

Man kann nicht bestreiten, daß im Falle der ottonischen Miniatur mit der Bitte des Hauptmanns von Kapernaum (Abb. 1) die sinnstiftende Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur allein durch die Flächendisposition der Figuren besteht, welche selbst unveränderlich ist; daß in der Miniatur der Gefangennahme (Abb. 6) die Flächendisposition der Bäume die Jesus-Petrus-Szene hervorhebt und zugleich die Besonderheit der Jesusfigur im Verhältnis zu anderen Figuren wie auch ihre Geltung als szenische Konfigurationsfigur durch ihre Frontalität bedingt ist; daß in Giottos Arenafresko der Gefangennahme (Abb. 7) das Blickgefälle von Jesus auf Judas herab durch einen Richtungswert in der Ebene – von links oben nach rechts unten – auf das gesamte Bildfeld erstreckt ist; daß es in Ruisdaels Bild (Abb. 8) der gegen alle Perspektiven grundsätzlich indifferenten Ebene bedarf, um die nahsichtige, aus geringer Distanz gesehene Mühle in eine fernsichtige, aus großer Distanz gesehene Landschaft zu integrieren und überhaupt simultan überschaubar zu machen, was sonst nur verschiedenen Blickrichtungen zugänglich wird: Wie