

Bernhard Groß, Verena Krieger,  
Michael Lüthy, Andrea Meyer-Fraatz (Hg.)

# AMBIGUE VERHÄLTNISSE

Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy, Andrea Meyer-Fraatz (Hg.)  
Ambige Verhältnisse

**Bernhard Groß** ist Professor für Filmwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Alltag und Alltäglichkeit in audiovisuellen Medien, Filmmanifeste – Manifestfilme, Historizität der Filmtheorie.

**Verena Krieger** hält den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Ambiguität (in) der Kunst, Montage/Collage, künstlerische Geschichtskultur.

**Michael Lüthy** ist Professor für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart an der Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Bildambiguität in der Kunst sowie Marcel Duchamps Ästhetik.

**Andrea Meyer-Fraatz** hält den Lehrstuhl für Slawische Philologie/Literaturwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Ihre aktuellen Arbeitsschwerpunkte sind Ambiguität, Romantik und Fragen der literarischen Übersetzung.

Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy, Andrea Meyer-Fraatz (Hg.)

## **Ambige Verhältnisse**

Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag

**[transcript]**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Ernst-Abbe-Stiftung und der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Friedrich-Schiller-Universität Jena



**Ernst-Abbe-Stiftung**



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Sophia Lieding

Korrektur: Sophia Lieding

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5065-5

PDF-ISBN 978-3-8394-5065-9

<https://doi.org/10.14361/9783839450659>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter [www.transcript-verlag.de/vorschau-download](http://www.transcript-verlag.de/vorschau-download)

# Inhalt

---

## **Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung**

*Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy, Andrea Meyer-Fraatz* ..... 9

## **Bestimmungen**

### **Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst**

Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs  
für die Kunstwissenschaft

*Verena Krieger* ..... 15

### **Ambiguität in der bildenden Kunst**

Eine differenzierende Bestimmung

*Michael Lüthy* ..... 73

### **Identität und Ambivalenz**

*Bernhard Strauß* ..... 111

### **Ambivalenzen – Beziehungen – Identitäten: Skizze einer transdisziplinären Heuristik**

*Kurt Lüscher* ..... 129

## **Bewertungen**

### **Eins zu Zwei... zu Viel**

Grenzziehung als fatale Strategie zur Überwindung von Ambiguität  
im westlichen Denken

*Cornelia Klinger* ..... 153

## **Ambiguität und Doxa**

Über Camp und einen Streit um den Genuss  
des Ungenießbaren in der Kultur

*Dirck Linck* ..... 171

## **Ambiguität der Gerechtigkeit**

Mehrdeutigkeit, Hegemonie und die soziale Frage  
im Gegenwartskapitalismus

*Silke van Dyk* ..... 185

## **Kulturelle Formen**

### **Ambivalentes Design:**

#### **Zur Gestaltung des selbstbestimmten Gebrauchs**

*Johannes Lang*..... 205

### **Ambiguität in Literaturverfilmungen**

Die doppelte Welt im Film *Pętla* von Wojciech Has

*Thomas Schmidt* ..... 225

### **Moderne Zweigeschlechtlichkeit und Ambiguität**

Visualisierungen von Transgeschlechtlichkeit  
als mediale Ambiguitätsphänomene

*Sylka Scholz & Robin K. Saalfeld*..... 237

### **»Your position, please!« Ambiguität zwischen Dokument und Fabel in drei Dokumentarfilmen über Geflüchtete**

*Bernhard Groß* ..... 257

## **Strategischer Einsatz**

### **Ambivalenzen und Rechtsradikalismus**

*Matthias Quent* ..... 277

### **Eindeutige Statements und Spielarten der Ambivalenz**

Zu den Strategien und Choreographien des Zentrums  
für Politische Schönheit

*Rachel Mader* ..... 293

**Ambige Verhältnisse: Politisch motivierte Ambiguität in Texten  
slawischer Literaturen**

*Andrea Meyer-Fraatz* ..... 313

**Vom Zeigen und Zähmen der Ambiguität  
zwischen Kunst und Pädagogik**

*Andrea Sabisch* ..... 329

**Abbildungsnachweis** ..... 349

**Autorinnen und Autoren** ..... 351



# Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung

---

*Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy, Andrea Meyer-Fraatz*

Ambiguität ist eine allgegenwärtige Erscheinung; sie tritt in sämtlichen Bereichen des menschlichen Lebens auf, und zwar ebenso als objektive Eigenschaft von Phänomenen wie in deren subjektivem Erleben.

Dabei erfüllt Ambiguität vielfach positive Funktionen. Eine höfliche Floskel mag selbst dann sinnvoll sein, wenn dem Sprecher nach dem Gegenteil zumute ist, und insbesondere die Diplomatie spricht freundliche Worte sogar in Situationen, in denen der Dialog kurz vor dem Scheitern steht. In der Hochkunst wie in der Populärkultur, in der politischen Satire oder in der Werbung gehört die Produktion von Ambiguität zu den unverzichtbaren Strategien – sei es, um der normativen Erwartung an Komplexität und Deutungsoffenheit zu genügen wie in der modernen Kunst, sei es, um die Aufmerksamkeit länger zu binden wie bei der Werbung, sei es, um angesichts drohender Zensur die gemeinte Botschaft verdeckt zu äußern wie im politischen Kabarett.

In anderen Situationen indessen wird Ambiguität als entschieden negativ erfahren: Sie irritiert, verunsichert oder erzeugt Aggressionen. Wenn die Diagnose eines Arztes doppeldeutig ausfällt oder wir das Verhalten des eigenen Partners als ambig empfinden, entsteht kein produktiver kommunikativer Mehrwert, der sich genießen ließe, sondern Leiden. Vieldeutiges Sprechen passt auf die Kabarettbühne, nicht aber ins ärztliche Sprechzimmer, und ein doppeldeutiger Wortwitz, der eine Werbung schlagkräftig macht, kann im Gespräch des Vorgesetzten mit seinem Untergebenen herabwürdigend sein.

Ambiguität ist demnach eine doppelte Herausforderung: sowohl eine des Verstehens als auch eine des angemessenen Umgangs damit. Ambiguität erweist sich selbst als ambig, indem sie je nach der Situation ihres Auftretens unterschiedlich valorisiert wird: Bald zeigt sie sich in ihrem kommunikativen Potenzial, bald als zu vermeidendes Übel.

Von diesem Befund einer Ambiguität der Ambiguität nimmt dieser Sammelband seinen Ausgang. Das gemeinsame Ziel der hier versammelten Beiträge, die aus sehr unterschiedlichen disziplinären Perspektiven verfasst sind, besteht weniger in der Bestimmung von Ambiguität als solcher. Vielmehr geht es um die Pragmatik der Ambiguität: Der Band beruht auf der Prämisse, dass erst im genau-

en Hinschauen, in welchen Zusammenhängen Ambiguität auftritt und mit welchen Absichten sie erzeugt wird, sich deren jeweilige Eigenart bestimmen lässt. Für die erzielten Effekte gilt dasselbe. Erst die konkrete kommunikative Situation entscheidet darüber, ob Ambiguität als produktiv oder destruktiv, kommunikationsfördernd oder kommunikationsbehindernd empfunden wird. So gewinnt beispielsweise die Ambiguität eines Gegenstands im Museum eine andere Dimension als in einem alltagspraktischen Handlungszusammenhang. Fördert sie im ersteren Fall die reflexive Haltung, die wir dem Gegenstand entgegenbringen, erzeugt sie im letzteren Fall Hilflosigkeit und Frustration. So gegenwartsbezogen die untersuchten Fälle sind: mit der Hinwendung zur Pragmatik der Ambiguität geht dieser Sammelband zugleich an die Ursprünge des Begriffs zurück. Denn erstmals thematisiert wurde Ambiguität in der antiken Rhetorik, wo sie bereits im Zusammenhang kommunikativer Interaktionsverhältnisse gesehen und hinsichtlich der jeweils bestehenden kommunikativen Absichten beurteilt wurde.

Die Sektionen des Sammelbandes zu »Bewertungen«, »Kulturellen Formen« und »Strategischen Einsätzen« von Ambiguität thematisieren unterschiedliche Aspekte dieser Pragmatik der Ambiguität, indem sie Absichten, Ausprägungen und Auswirkungen getrennt voneinander behandeln – selbstverständlich im Bewusstsein, dass die Privilegierung eines pragmatischen Aspekts nicht bedeutet, dass die anderen irrelevant wären oder sich nicht ebenfalls geltend machten. Die Sektionen enthalten jeweils Beiträge, die ihre Beispiele verschiedenen gesellschaftlichen Feldern entnehmen, die sich grob den Feldern der Kunst, der Politik oder des Alltags zuordnen lassen, wobei auch hier die Grenzen immer wieder verschwimmen. Dieses Nebeneinanderstellen unterschiedlicher Felder und der damit verbundenen disziplinären Perspektiven innerhalb der Sektionen geschieht in der Absicht, die unterschiedlichen Semantiken und Valorisierungen von Ambiguität, die in Kunst, Politik und Alltag zu beobachten sind, kontrastiv zutage treten zu lassen – eine Unterschiedlichkeit, die ihre eigene Ambiguität erzeugt, wenn beispielsweise mit Mitteln der Kunst Politik gemacht wird und plötzlich uneindeutig wird, wie die entsprechenden Aktionen zu verstehen und zu beurteilen sind.

Ambiguität wird in diesem Sammelband als Doppel-, Mehr- oder Vieldeutigkeit eines Phänomens verstanden. In den hier diskutierten Fällen geht es um die Vermehrung von Eindeutigkeiten: Etwas ist dieses, aber auch jenes und vielleicht noch ein Drittes oder Viertes. Dabei kann dieses Verschiedene schroff gegeneinander stehen oder auch vage widersprüchlich sein. In jedem Falle liegt die Herausforderung für die Wahrnehmenden darin, diese unterschiedlichen Auffassungsweisen als solche zu erkennen und aufeinander zu beziehen. Wer vielsagend oder doppelsinnig spricht, hat etwas geäußert, was in mehr als einer Weise verständlich ist und damit zur Interpretation zwingt. Dasselbe gilt für Kunstwerke – literarische Werke, Filme, Gemälde, performative Aktionen –, die sowohl so oder anders aufgefasst werden können. Solche Mehrdeutigkeit ist mit künstlerischer Qualität vereinbar,

ja sie erscheint in den Poetiken der Moderne sogar als deren Voraussetzung. Ambiguität ist daher nicht gleichbedeutend mit Unklarheit oder Undeutlichkeit. Diese sind nur dann ein Effekt von Ambiguität, wenn es auf der Seite der Wahrnehmenden an Verständnis oder interpretativer Kompetenz mangelt.

Insofern als sich der Begriff der Ambiguität auf Wahrgenommenes bezieht, ist er zu unterscheiden vom Begriff der Ambivalenz, der, als aus der Psychologie stammender Terminus, eine Uneindeutigkeit auf der Seite des Wahrnehmenden meint. Einer Sache, einem Menschen oder einem Vorhaben gegenüber ambivalent zu sein, bedeutet, ihnen gegenüber widerstrebende Gefühle oder Impulse zu empfinden: sie zu mögen und doch nicht zu mögen, sie unternehmen, aber auch nicht unternehmen zu wollen. So wichtig die systematische Unterscheidung zwischen objektiver Ambiguität und subjektiver Ambivalenz sein mag, so deutlich zeigen die Beiträge dieses Bandes, wie beides ineinandergreift. Ein rassistisch Verfolgter, der sich selbst rassistisch betätigt; ein Kunstwerk, das sich in aggressiver Weise als Anti-Kunst gebärdet: Solche Ambiguität im Wahrgenommenen löst bei dem Wahrnehmenden ambivalente Gefühle aus.

Die gerade genannten Beispiele deuten es bereits an: Dass sich dieser Sammelband der Ambiguität zuwendet, geschieht nicht nur in der Absicht, die schwankenden Motivationen, Verwendungsweisen und Effekte uneindeutigen Artikulierens systematisch zu vergleichen. Er verdankt sich zugleich einem zeitkritischen Impuls. Insbesondere in den westlichen Gesellschaften, möglicherweise aber im globalen Maßstab, ist auf unterschiedlicher Ebene eine Zunahme von Ambiguität zu beobachten – als Ergebnis der Pluralisierung von Lebensformen, Werthaltungen und Identitätskonzepten, die durch die Lockerung und Dynamisierung von Sozialstrukturen, Geschlechterordnungen und individuellen Biografien eingetreten ist, als Folge der Vielfalt von Ethnien, Religionen und Habitusformen, die in globalisierten Gesellschaften miteinander auskommen müssen, oder – auf wiederum anderer Ebene – als Konsequenz jener »Ästhetisierung der Lebenswelt«, die Rüdiger Bubner vor einem halben Jahrhundert diagnostizierte und die im Streit um die Postmoderne ebenso gefeiert wie kritisiert wurde. Ambige geschlechtliche Identität; ökologische Parteiprogramme, die zugleich fortschrittlich und reaktionär sind; türkische Muslime, die sich der deutschen »Leitkultur« verpflichtet fühlen: Wer sich in diesen pluralisierten und dynamisierten Verhältnissen zurecht finden will, braucht ein erhebliches Maß an Ambiguitätstoleranz, wenn er mit der ihn umgebenden gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht dauernd kollidieren möchte, aber auch den Verlockungen rassistischen oder sexistischen Denkens nicht erliegen will, die eigene Gegenwart als Abfall von einer »natürlichen Ordnung« zu verurteilen.

Ein ebenso gelassener wie produktiver Umgang mit der omnipräsenten und – wie es scheint – zunehmenden Ambiguität in allen Wirklichkeitsbereichen braucht allerdings, so unsere Überzeugung, mehr als nur eine tolerante und insofern bloß passiv-hinnehmende Haltung. Vonnöten ist vielmehr eine gesteigerte

Ambiguitätskompetenz, verstanden als Fähigkeit, Ambiguität in ihren Erscheinungsformen, Produktionsweisen, Motivationen und Wirkungen zu verstehen, und zugleich als Vermögen, damit produktiv umzugehen, entweder indem man selbst auf dieser Klaviatur zu spielen weiß, oder aber um ihr im notwendigen Augenblick entgegenzutreten, wenn sie diskriminierend oder in manipulativer Absicht eingesetzt wird, so wie es im Falle von ›Fake News‹ und ›alternativen Wahrheiten‹ geschieht.

Dasselbe gilt für die subjektive Seite der ambivalenten Gefühle, die wir bestimmten Phänomenen gegenüber empfinden. Die Erfahrung der schwankenden eigenen Einstellung gegenüber dem Wahrgenommenen erfordert dasselbe, was auch für den souveränen Umgang mit ambigen Phänomenen gilt: Man braucht Ambivalenztoleranz, also ein akzeptierendes Verhältnis zu seinen widerstrebenden Gefühlen, aber besser noch Ambivalenzkompetenz, d.h. das Vermögen, bewusst und konstruktiv mit ihnen umzugehen.

In diese Richtung will der hier vorgelegte Sammelband wirken. Mit seinen nahsichtigen, an Fallbeispielen orientierten Analysen in ambiguitätspragmatischer Absicht möchte er jene Ambiguitäts- und Ambivalenzkompetenz fördern, die mündigen und kritischen Zeitgenossen heute mehr denn je abverlangt wird.

# Bestimmungen



# Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst<sup>1</sup>

## Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs für die Kunstwissenschaft

---

*Verena Krieger*

Dass Kunst, namentlich zeitgenössische Kunst, mehrdeutig, offen und rätselhaft sei und dass gerade darin ihre besondere Qualität liege, ist ein Gemeinplatz der Kunstgeschichte wie der Kunstkritik. Es hat sich eingebürgert, zur Charakterisierung dieser Nicht-Eindeutigkeit künstlerischer Produktionen aus anderen Disziplinen stammende Begriffe zu verwenden, so etwa Ambivalenz oder Polysemie – und insbesondere auch den aus der Rhetorik und Linguistik stammenden Terminus der Ambiguität.<sup>2</sup> Die Übertragung eines fachspezifischen Terminus in andere Disziplinen ist ein geläufiges Verfahren; gleichwohl eignet ihr etwas Problematisches, weil damit – wie bei jeder Übersetzung – zwangsläufig Transformationen und Umdeutungen verbunden sind (vgl. Jäger 2002, 19-41). Doch wenn der Begriff neue Aspekte an einem Gegenstand sichtbar zu machen vermag, kann er sich für die neue Disziplin als fruchtbar erweisen. So verhält es sich auch bei dem Begriff der Ambiguität, der geeignet ist, künstlerische Phänomene der Mehr- und Uneindeutigkeit zu benennen.

---

1 Dieser Aufsatz erschien zuerst unter dem Titel *Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art. Conceptualizing Ambiguity in Art History* in dem von Frauke Berndt und Lutz Koepnik herausgegebenen Band *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, Sonderheft 2018 der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Ich bedanke mich bei den Herausgebern für die freundliche Zustimmung zum Wiederabdruck. Weiterhin bedanke ich mich bei den KollegInnen, MitarbeiterInnen und Studierenden der (Kunst-)Universitäten Bamberg, Bochum, Freiburg, Jena, Luzern, Tübingen, Wien und Zürich, die mir in Diskussionen geholfen haben, die Klarheit meiner Argumentation zu schärfen. Mein besonderer Dank für viele anregende Gespräche gilt Daniela Hammer-Tugendhat, Michael Lüthy, Rachel Mader und Miriam Rose. Elisabeth Fritz danke ich für ihr kluges Lektorat.

2 Bättschmann 1981; Gamboni 2002; Krieger, Mader 2010; Von Rosen; Koos 2011; Von Rosen 2012; Pfisterer 2012a; Pfisterer 2012b; Mader 2014; Krieger 2014; Emmelheinz 2015.

Doch stellt sich die Frage, was genau gemeint ist, wenn Kunst als ambig bezeichnet wird. Handelt es sich nicht im Grunde um eine tautologische Aussage, da es zum Wesen der Kunst gehört uneindeutig zu sein? Gibt es verschiedene Stadien, Grade oder Varianten von Ambiguität (in) der Kunst, und wie lassen sich diese fassen? Funktionieren Kunstwerke überhaupt analog zu den sprachlichen Phänomenen, auf die sich der linguistische Begriff von Ambiguität bezieht, oder ist ihre Bezeichnung als ambig rein metaphorischer Natur?

Grundlegende Prämisse dieses Beitrags ist die Überzeugung, dass gerade weil die zeitgenössische Kunst in hohem Maße durch Phänomene der Nicht-Eindeutigkeit gekennzeichnet ist, diese Nicht-Eindeutigkeit selbst als ein Phänomen zu betrachten ist, welches der Analyse bedarf. Aufgabe der Kunstwissenschaft kann es weder sein, die Ambiguität der Kunst durch Logifizierung und Vereindeutigung aufzulösen<sup>3</sup>, noch sie lediglich apologetisch zu konstatieren oder gar diskursiv zu verdoppeln. Vielmehr gilt es, künstlerische Ambiguitätsphänomene exakt zu beschreiben sowie zu untersuchen, mit welchen Mitteln diese Ambiguität erzeugt wird, wie sie funktioniert und welche unterschiedlichen Ebenen und Formen der Produktion wie der Rezeption künstlerischer Ambiguität existieren. Hierfür bedarf es einer theoretischen Konzeptualisierung künstlerischer Ambiguität unter Berücksichtigung etymologischer und begriffsgeschichtlicher Zusammenhänge<sup>4</sup> sowie eines analytischen Instrumentariums, das auch eine exakte und reflektierte Begrifflichkeit einschließt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, diese Grundlagen zu schaffen, indem er eine theoretisch fundierte und durch die Analyse exemplarischer Kunstwerke gestützte systematische Perspektive auf künstlerische Ambiguität entwickelt. Vorgelegt werden eine Terminologie und ein Analysemodell, welche tiefere Untersuchungen von Ambiguitätsphänomenen in der zeitgenössischen Kunst ermöglichen.

Die Argumentation wird in drei Schritten entfaltet, einem theoretischen, einem empirischen und einem systematisch-methodischen. Im theoretischen Teil wird zunächst reflektiert, inwiefern der Ambiguitätsbegriff von der Sprache auf Bilder übertragbar ist und welche Bedeutungsverschiebungen dies impliziert. Dabei unterscheide ich systematisch zwischen einer Ambiguität des Bildes und Ambiguität als Wesensmerkmal der Kunst, die zwar eng miteinander verbunden

---

3 So begreift etwa Arthur C. Danto (1990, 45-69), Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerken, das Kunstwerk als Metapher für einen zu erschließenden diskursiven Inhalt; Sedlmayr 1978, 96-132, insbes. 111-113 spricht davon, dass es nur eine »richtige« Interpretation gebe.

4 Zur Etymologie und Begriffsgeschichte vgl. Tashiro 1973; Ullrich 1989; Bauer 1998; Kohlenberger 1972; Ullrich, Meier-Oeser 2005; Bauer, Knape, Koch, Winkler 2010; Berndt, Kammer 2009, 7-30.

sind, aber nicht ineinander aufgehen. Aufbauend auf eine Rekonstruktion von Forschungsdebatten verschiedener Disziplinen wird eine theoretische Konzeptualisierung von ästhetischer Ambiguität vorgeschlagen, die verschiedene Ebenen von Nicht-Eindeutigkeit in der Kunst begrifflich und strukturell zu differenzieren vermag. Im zweiten Schritt kehre ich dann die Perspektive um und richte den Blick auf die Phänomene selbst, indem ich vier exemplarische Werke zeitgenössischer Kunst einem auf deren Ambiguität fokussierten *Close Reading* unterziehe. Dabei führe ich vor, wie über das schlichte Konstatieren ihrer Ambiguität hinausgehend diese in ihrer inneren Struktur und Funktionsweise exakt beschrieben werden kann. Im dritten Schritt werden die Ergebnisse dieser Einzeluntersuchungen systematisiert: Aus den vier analysierten Werken lassen sich vier grundlegende *Modi operandi* ästhetischer Ambiguität extrahieren. Ausgehend von diesen Modi entwickle ich ein Analysemodell, welches terminologisch und konzeptionell ermöglicht, die spezifischen Ambiguitätsstrukturen von Kunstwerken in ihrer Komplexität differenziert zu beschreiben und zu analysieren.

## I. Begriff und Theoretisierung ästhetischer Ambiguität

### Von der Ambiguität der Sprache zur Ambiguität des Bildes

Die Übertragung des sprachwissenschaftlichen Terminus Ambiguität auf Bilder bzw. Kunstwerke wirft eine Reihe von Problemen auf und impliziert grundlegende Bedeutungserweiterungen und -verschiebungen. Das betrifft zunächst die Frage der Bewertung: In der antiken Rhetorik ist griech. *amphibolia*, lat. *ambiguitas* (von *ambo* = beide, *ambiguus* = zweideutig) eindeutig pejorativ besetzt. Dies ist schon bei Platon und Aristoteles der Fall, aber auch in den römischen Rhetoriklehren (vgl. Bernecker, Steinfeld 1992; Ullrich, Meier-Öser 2005). Insbesondere im Recht als einem Hauptanwendungsfeld der Rhetorik wird Klarheit (*perspicuitas*) und Eindeutigkeit angestrebt und gilt es Mehrdeutigkeit ebenso wie Uneindeutigkeit (*obscuritas*) zu vermeiden, weil diese ungewollt Missverständnisse und Konflikte erzeugen (z.B. beim Verfassen eines Testaments oder eines Gesetzestextes). Der römische Rhetoriker Quintilian (1. Jh.) befasst sich als erster systematisch mit dem Thema (Quintilianus [um 95. n. Chr.] 1995). In seiner Redeschule widmet er der Ambiguität ein ganzes Kapitel, in dem er Ratschläge zu ihrer Vermeidung erteilt, allerdings auch darauf hinweist, dass sie eine unvermeidliche Eigenschaft der Sprache darstellt. Ein ganzes Buch seiner Rhetoriklehre ist weiterhin der Ironie gewidmet, die ja eine verbreitete Form des doppeldeutigen Sprechens ist. Hier beschreibt er (ohne den Begriff Ambiguität zu verwenden) die verschiedenen Möglichkeiten und Potenziale un-eindeutiger Rede. Indem er den strategischen Einsatz von Ambiguität in der Rede reflektiert (vgl. Bauer et al. 2010, 24-26), ermöglicht er implizit eine

positive Bewertung von Nicht-Eindeutigkeit. Explizit wird diese allerdings erst im kunstbezogenen Rhetorik-Diskurs des Barock vorgenommen (Lachmann 1986, 541-558, insbes. 546f.).

Vollständig überwunden wird die negative Bewertung der Ambiguität erst von der modernen Sprachwissenschaft, die den Begriff aus der Rhetorik übernommen und deren Differenzierungen weiterentwickelt hat. Sie sieht Ambiguität als eine konstitutive Eigenschaft natürlicher Sprachen, die grundlegend zu deren flexibler Einsatzfähigkeit beiträgt (Pinal 1991). Es werden verschiedene Typen von Ambiguität differenziert, insbesondere phonetische, orthographische, lexikalische und syntaktische Ambiguität, von denen die beiden letzteren wiederum Subkategorien aufweisen.<sup>5</sup> Die Vielfalt der Erscheinungsformen von Ambiguität verstärkt sich, nimmt man die verschiedenen Strukturebenen von Sprache in den Blick (Bauer et al. 2010, 40-64). Von der klassischen Rhetorik hat die Linguistik die Unterscheidung von Mehrdeutigkeit und Vagheit übernommen, die sich allerdings bei näherer Betrachtung selbst als unscharf erweist (Pinal 1991, 264-266). Zudem betrifft Ambiguität nicht nur die Sprachstruktur, sondern auch die Sprachpragmatik: In der literarischen Sprache, aber auch in der Alltagskommunikation wie in der internationalen Diplomatie wird Uneindeutigkeit bewusst oder unbewusst produziert und fruchtbar gemacht.<sup>6</sup> Letztlich dient daher in der Linguistik, wie Veronika Ehrlich konstatiert, der Begriff Ambiguität in einem weiten Sinne als »Oberbegriff für alle Spielarten von Nicht-Eindeutigkeit« (Ehrlich 2015, 2).

Weist der Ambiguitätsbegriff also schon bezogen auf Sprache eine gewisse Ambiguität auf, insofern er eine Vielzahl unterschiedlicher Phänomene auf verschiedenen Strukturebenen von Sprache bezeichnet und sowohl in einem engen als auch in einem weiten Sinn verwendet wird, so steigert sich die Komplexität, sobald man ihn auf Bilder überträgt (wobei hier zunächst von Bildern im Allgemeinen und erst im zweiten Schritt von Kunstwerken die Rede ist). In der Wahrnehmungspsychologie und Bildwissenschaft wird daher debattiert, inwieweit es eine sprachanaloge Ambiguität in Bildern gibt, wobei die Auffassungen erheblich differieren.

Zunächst einmal liegt der Gedanke nahe, als Analogon zur sprachlichen Ambiguität – fasst man diese im engen Sinne als lexikalische Ambiguität (z. B. »Schloss«, »Laster«) auf – das Vexierbild anzusehen. Vexierbilder sind Bilder, die neben der auf den ersten Blick erfassbaren Bedeutung eine weitere Bedeutung aufweisen;

---

5 Innerhalb der lexikalischen Ambiguität wird zwischen Homonymie und Polysemie unterschieden und innerhalb der syntaktischen Ambiguität zwischen attachment ambiguity, Skopusambiguität sowie referentieller und funktionaler Mehrdeutigkeit (Pinal 1991, insbes. 263f.).

6 Zu Ambiguität und Indirektheit als sozialen Techniken vgl. aus ethnologischer Perspektive Mattausch 2006.

sie sind nicht zu verwechseln mit Inversionsbildern, die gleichfalls zwei verschiedene Bedeutungen zu sehen geben, welche aber nicht gleichzeitig wahrnehmbar sind, sondern nur durch einen Wechsel der Wahrnehmungseinstellung realisiert werden können. Vexierbilder haben eine lange Geschichte und spielen in vielen Kulturen eine Rolle. Aufgrund ihrer Doppeldeutigkeit haben sie traditionell meist kultische, okkulte oder subversive Funktionen, sie thematisieren oft Sexuelles oder politisch bzw. religiös Verbotenes. Seit der Neuzeit dienen sie auch als Kuriositäten der Unterhaltung (vgl. Martin 2003). Nicht zuletzt gehen Vexierbilder immer wieder auch in die Kunst ein. Bestimmte Hochphasen einer besonderen kulturellen Wertschätzung des Vexierbilds in der europäischen Geschichte sind die frühe Neuzeit, vor allem der Manierismus und die Goethezeit, in der sich Rätsel aller Art, so auch Scharaden, besonderer Popularität erfreuten. Vexierbilder fordern die BetrachterInnenaktivität in besonderem Maße heraus. Ihre doppelte »Lesbarkeit« beruht dabei auf zwei Faktoren: 1. hat das Vexierbild bestimmte innerbildliche Eigenschaften, durch die es doppeldeutig wird, 2. müssen die BetrachterInnen diese verschiedenen Bedeutungsoptionen durch aktives Schauen, unter Einsatz von Fantasie, Wissen und Erfahrung sowie in der bewussten Entscheidung für die Bewegung zwischen den verschiedenen Bedeutungen bzw. deren Kombination aktivieren. Manchmal wird ihnen dabei auch auf die Sprünge geholfen durch schriftliche Erläuterungen, die Anleitungsscharakter haben oder auch witzig-rätselhafte Anspielungen sein können.

Bekannte Beispiele für Vexierbilder sind etwa die anthropomorphen Stillleben Arcimboldos oder die populäre Grafik *NAPOLEONS GRAB* (Abb. 1). Es gibt neben den Vexierbildern aber auch andere Typen mehrdeutiger Bilder, zu nennen sind die Anamorphose (z.B. Hans Holbein d.J., *DIE GESANDTEN*, 1533), das Drudel, welches auf einer extremen Abstrahierung des Dargestellten basiert, die Unmögliche Figur (z.B. *PENROSE-TREPPE*, Grafiken von M.C. Escher), sowie das bereits erwähnte Inversionsbild (auch als Kippfigur oder Kippbild bezeichnet). Es gibt drei Unterkategorien von Inversionsbildern: 1. Wechsel der Figur-Grund-Verteilung (z.B. *RUBINSCHER VASE*), 2. Umkehrung der Tiefenverhältnisse (z.B. *NECKERWÜRFEL*), 3. Zentrierungswechsel (z.B. *HASE-ENTE-KOPF*)<sup>7</sup> (Abb. 2). Dieser dritte Typ ist in unserem Zusammenhang am interessantesten, denn während es sich bei den beiden anderen Typen von Inversionsbildern eher um logisch-geometrische Phänomene handelt, geht es hier um eine inhaltliche Wahl der BetrachterInnen. In der jüngeren angelsächsischen Literatur wird dieser Typus daher als »meaning reversal« bezeichnet (Long, Toppino 1981, zit.n. Kalkofen 2006, 31). Noch treffender ist m.E. Ludwig Wittgensteins Begriff des Aspektwechsels, weil er die Entscheidung der Betrachtenden benennt, auf welchen Aspekt des Bildes sie sich konzentrieren. Wittgenstein verwendet den Begriff aber in einem umfassenderen Sinn, nicht nur

---

7 Diese Kategorisierung stammt von Ottilie Redslob 1938, zit.n. Kalkofen 2006, 31.



Abb. 1: Nathaniel Currier, James Merritt Ives: *The Tomb And Shade of Napoleon. From A Natural Curiosity At St Helena, Mitte 19. Jahrhundert, Handkolorierte Lithographie, Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts.*

bezogen auf diese Unterkategorie des Inversionsbildes, die ihm nur als Ausgangspunkt dient, um grundsätzlicher über Bilder nachzudenken (Wittgenstein [1953] 1989a, 225-580, hier insbes. 522, 531, 550f). Ich werde an späterer Stelle ausführlicher darauf zu sprechen kommen.

Inwiefern können nun diese Bildtypen als Analoga zur sprachlichen Ambiguität bezeichnet werden? Legt man den engeren, auf die Sprachstruktur bezogenen Ambiguitätsbegriff der Linguistik zugrunde, so sind Vexierbilder nicht ambig, da charakteristisch für sie ist, dass man beide Bedeutungen gleichzeitig wahrnehmen kann. So sieht man in Arcimboldos Jahreszeiten-Zyklus zugleich Porträtbüsten und Früchte. Und hat man in *NAPOLEONS GRAB* einmal Napoleon zwischen den Bäumen neben seinem eigenen Grab stehend entdeckt, kann man ihn aus der Wahrnehmung nicht mehr ausblenden. Inversionsbilder wie der *HASE-ENTE-KOPF* dagegen zwingen die BetrachterInnen, zwischen zwei Sehoptionen zu wählen. Entweder sieht man den Hasen oder die Ente – beides gleichzeitig ist nicht möglich. Das Inversionsbild ist folglich das eigentliche bildliche Pendant zur sprachlichen Am-

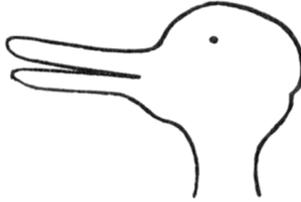


Abb. 2: Hase-Ente-Kopf, aus: Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 1953.

biguität, kann doch auch bei einem ambigen Wort wie »Schloss« immer nur eine von beiden Bedeutungen gemeint und verstanden sein, niemals beide zugleich.<sup>8</sup> Der Wahrnehmungspsychologe Hermann Kalkofen unterscheidet daher strikt zwischen Vexierbild und Ambiguität und lässt einzig den speziellen Typ des Inversionsbilds als ambiges Bild gelten (Kalkofen 2006). Demgegenüber spricht Nicolas Romanacci allgemein von einer »pictorial ambiguity« bezogen auf die unterschiedlichsten Phänomene bildlicher Uneindeutigkeit, zu denen er neben den doppeldeutigen Bildern auch andere Formen bildlicher Verunklärung wie z.B. Unschärfe und Abstrahierung zählt (Romanacci 2009). Einen noch weiter gefassten Begriff bildlicher Ambiguität vertritt der Kunsthistoriker James Elkins, der eine Reihe verschiedener »arenas« bildlicher Ambiguität auflistet und dabei nicht nur spezifische Bildmittel und Bildstrukturen einbezieht, sondern auch semantische Aspekte, so etwa psychologische Komplexität, diskursiven Kontext etc. Er betont, dass die Anzahl dieser Arenen letztlich endlos sei (Elkins 1999, 96-110).

Diese gegensätzlichen Positionen, bezogen auf bildliche Ambiguität, spiegeln in gewisser Weise die unterschiedlichen Perspektiven in der Linguistik wider, bei der gleichfalls sowohl ein sehr enger (auf bestimmte Typen sprachlicher Zeichen bezogener) als auch ein sehr weit gefasster (auf alle Phänomene sprachlicher Nicht-Eindeutigkeit bezogener) Begriff von Ambiguität existiert. Dementsprechend stellt sich in beiden Feldern dasselbe Problem: Ambiguität entfaltet in der Sprachpraxis ein enormes Potenzial und eine unüberschaubare Vielfalt, die zahlreiche Ansatzpunkte für die Forschung bietet. Dagegen ist die lexikalische Ambiguität eine höchst spezielle und in ihrem Vorkommen recht überschaubare

8 Natürlich kann der Doppelsinn eines Begriffs auch bewusst eingesetzt und simultan aufgerufen werden, so etwa in der Lyrik, im Witz, in der politischen Rhetorik etc., aber dies ist dann kein Fall der Sprachstruktur, sondern der Sprachpragmatik.

Erscheinung, die wenig Fragen aufwirft. Genauso verhält es sich bei der bildlichen Ambiguität: Bilder verfügen über ein gewaltiges Spektrum an Möglichkeiten, Nicht-Eindeutigkeit zu erzeugen, das sich einem zusammenfassenden Überblick tendenziell entzieht, so – um nur ihre wichtigsten Elemente und Verfahren zu nennen – durch die Bildmittel selbst (Farbe, Linie, Perspektive etc.), durch ikonografische Widersprüche, durch Bedeutungsgegensätze zwischen den dargestellten Bildgegenständen, durch hybride Verbindungen verschiedener Medien und vieles mehr. Innerhalb dieser Vielfalt von Erscheinungsweisen und Funktionsweisen bildlicher Nicht-Eindeutigkeit ist das Inversionsbild nur ein sehr spezieller und selten auftretender Fall und für ein Verständnis der gesamten Bandbreite der Phänomene von sehr begrenzter Relevanz.

Vor diesem Hintergrund erweist sich ein eng gefasster Begriff bildlicher Ambiguität (ebenso wie ein eng gefasster Begriff sprachlicher Ambiguität) als wenig hilfreich, vielmehr bietet es sich an, den Ambiguitätsbegriff bezogen auf Bilder (ebenso wie auf Sprache) im weiten Sinne von Nicht-Eindeutigkeit zu fassen.<sup>9</sup> Des Weiteren ist es wenig ertragreich, die Untersuchung bildlicher Ambiguität auf spezielle Typen mehrdeutiger Bilder wie z.B. Inversionsbilder zu fokussieren. Nicht nur gibt es wichtige andere Gruppen nicht-eindeutiger Bilder, so die unscharfen Bilder (vgl. Ullrich 2002) oder auch die von Dario Gamboni als »potential images« bezeichneten Bilder (vgl. Gamboni 2002), deren Abstrahierungsgrad gerade an die Grenze gegenständlicher Erkennbarkeit reicht, sodass sie besonders imaginationsanstiftend wirken. Doch auch diese stellen nur besondere Spielarten bildlicher Ambiguität dar, deren Potenzial weit umfassender ist. Fruchtbarer ist es, die Frage nach der Ambiguität von Bildern grundsätzlicher zu stellen.

## Von der Ambiguität des Bildes zur Ambiguität der Kunst

Wegweisend hierfür ist Ludwig Wittgenstein, der sich in seinen »Philosophischen Untersuchungen« (1953 postum erschienen) vor allem mit Sprache, aber auch mit bildlicher Ambiguität befasst. Seine bildtheoretischen Überlegungen werden häufig nur mit dem von ihm diskutierten HASE-ENTE-KOPF in Verbindung gebracht und damit auf das Inversionsbild reduziert, doch tatsächlich gehen sie weit darüber hinaus. Von zentraler Bedeutung in unserem Zusammenhang ist, wie bereits erwähnt, der von ihm eingeführte Begriff des Aspektwechsels: Nach Wittgenstein ist es möglich, in einem Bild zwei oder mehrere Aspekte zu sehen (Wittgenstein [1953]1989a, insbes. 518-552). Das heißt, je nachdem, wer es betrachtet bzw. wie

---

9 Damit vertrete ich eine andere Position als einige Literatur- und KunstwissenschaftlerInnen, die eine enge Definition von Ambiguität bevorzugen Vgl. Rimmon-Kenan 1977, 9; Berndt, Kammer 2009; Specht 2011 sowie den Beitrag von Michael Lüthy in diesem Band.

oder wann es betrachtet wird, kann in ein und demselben Bild je etwas anderes gesehen werden. Dabei ist es auch möglich, zwischen diesen verschiedenen Aspekten zu wechseln. Der HASE-ENTE-KOPF dient Wittgenstein als Beispiel hierfür, jedoch bleibt er bei dieser simpelsten und radikalsten Form des Aspektwechsels nicht stehen, sondern diskutiert auch andere Varianten. Als weitere Beispiele nennt er unter anderem ein »Gewirr nichtssagender Striche«, welches »nach einigem Suchen erst als, sagen wir, ein Landschaftsbild« erscheine, (Wittgenstein 1989b, 312) sowie ein Dreieck, das wahlweise »als dreieckiges Loch, als Körper, als geometrische Zeichnung, (...) als Berg, als Keil, als Pfeil oder Zeiger, als ein umgefallener Körper (...), als ein halbes Parallelogramm, und verschiedenes anderes« gesehen werden könne (Wittgenstein [1953] 1989a, 530). Das Bemerkenswerte an diesen Beispielen ist, dass es sich dabei gerade nicht um Inversionsbilder handelt, bei denen der Blick auf zwei Optionen festgelegt ist und man immer nur eine von beiden wahrnehmen kann, sondern dass hier eine freiere (wenn auch nicht beliebige) Betätigung der Vorstellungskraft möglich und erforderlich ist. Nach Wittgenstein handelt es sich beim Aspektsehen nämlich nicht um reine Wahrnehmung, sondern um eine Verbindung von Sehen und Denken (Wittgenstein [1953] 1989a, 525), es hat also einen konzeptuellen Charakter. Folglich ist der Aspektwechsel nicht primär eine Eigenschaft des Bildes, sondern vor allem eine mentale Aktivität der Betrachtenden: Das Bild muss ihn ermöglichen, die strukturellen Voraussetzungen dafür bieten, aber die RezipientInnen müssen ihn vollziehen – sonst existiert er nicht.

Wittgenstein verwendet also nicht den Begriff der Ambiguität, aber er beschreibt exakt die verschiedenen Spielarten bildlicher Nicht-Eindeutigkeit, die sowohl in der Form eines Hin-und-Her-Kippens zwischen gegensätzlichen Bedeutungen als auch in der Form phantasieanstiftender Abstraktion auftreten kann. Wichtiger als die Differenz zwischen beiden Varianten ist ihre Gemeinsamkeit, die darin besteht, bei den Betrachtenden einen aktiven Wahrnehmungs- und Sinnstiftungsprozess in Gang zu setzen – das Aspektsehen. Damit ist bildliche Ambiguität wesentlich auch zu einer Frage der Rezeption geworden.

Wittgensteins Bildtheorie wurde prägend für die Bildwissenschaft bis in die Gegenwart, wobei die Autoren seinen Ansatz erweiterten – allerdings auch auf missliche Weise verengten. Die wohl früheste Rezeption Wittgensteins leistete Ernst Gombrich in seinem Buch *Art and Illusion* (1959), das sich aus kunsthistorischer Perspektive mit der »Psychologie der bildlichen Darstellung« befasst (Gombrich [1960] 2002). Gombrich zeigt auf, dass Bilder grundsätzlich Illusion erzeugen, und dies auf vielfältige und historisch sich wandelnde Weise. Ein eigenes Kapitel ist der Ambiguität gewidmet, die durch die Zentralperspektive produziert wird: Wenn etwa durch lineare Verkürzung oder durch Verbläuerung der Eindruck räumlicher Tiefe entsteht, wird auf einer zweidimensionalen Oberfläche die Illusion von Dreidimensionalität erzeugt. Daraus folgt, dass das perfekt illusionistische, scheinbar besonders naturwahre Bild geradezu ein Höhepunkt

visueller Ambiguität ist, weil es sich um ein Stück bunter Leinwand handelt, die als Tisch oder als Madonna wahrgenommen wird (Gombrich [1960] 2002, 204-244). Gombrich leitet aus Beobachtungen wie dieser die allgemeine Feststellung ab, dass allen Bildern prinzipiell eine Doppelstruktur eigen sei: Einerseits sind sie materielles Ding (Leinwand, Farbe) und können als solches wahrgenommen werden, andererseits sind sie das, was sie zu sehen geben (Illusion). Seiner Auffassung nach können die RezipientInnen immer nur das eine oder das andere sehen (Gombrich [1960] 2002, 5, 198). Damit sind wir wieder beim Kippeffekt angelangt: Nach Gombrich zwingt nicht nur das Inversionsbild zum Aspektwechsel, sondern jedes Bild. Während also Wittgenstein ausgehend vom HASE-ENTE-KOPF zu einem erweiterten Verständnis des Aspektwechsels gelangte, geht Gombrich genau den umgekehrten Weg und erklärt das Inversionsbild zum Modell des Bildes an sich.

Dem widerspricht der Philosoph Richard Wollheim nachdrücklich. Auch er konstatiert eine prinzipielle Doppelstruktur von Bildern, deren Wahrnehmung er daher als zwiefältig (*twofold*) bezeichnet (Wollheim 1980). Die beiden möglichen Wahrnehmungsweisen von Bildern charakterisiert er jedoch anders als Gombrich: Auf der einen Seite stehe das Sehen-als (*seeing as*), die Wahrnehmung des im Bild zu sehen Gegebenen als reales Objekt, auf der anderen Seite das Sehen-in (*seeing-in*), die Wahrnehmung des im Bild zu sehen Gegebenen als Darstellung. Während das Sehen-als keine spezifische Wahrnehmungsleistung darstellt, sondern eine Form der unmittelbaren Wahrnehmung existierender Dinge ist, setzt das Sehen-in Imaginationskraft voraus. Das Sehen-als entspricht dem Alltags-Sehen, das Sehen-in dagegen ist das eigentliche ästhetische Sehen, Wollheim bezeichnet es als das den Darstellungen angemessene Sehen (*representational seeing*) (Wollheim 1982, 192, 204).<sup>10</sup> Es handelt sich also um zwei grundsätzlich verschiedene Wahrnehmungsweisen. Zugleich insistiert Wollheim – hierin Gombrich lebhaft kritisierend – darauf, dass beide Wahrnehmungsweisen einander nicht ausschließen. Man müsse bei der Betrachtung eines Bildes keineswegs wie bei einem Inversionsbild zwischen beiden Optionen hin- und herwechseln, vielmehr beziehe das Sehen-in die Wahrnehmungsoption des Sehen-als simultan mit ein bzw. stütze sich auf dieses, was umgekehrt nicht möglich sei. Mehr noch: Gerade diese Verbindung beider Wahrnehmungsoptionen sei charakteristisch für die »Kultivierung einer besonderen Art des visuellen Erlebens«, die das Sehen-in leiste (Wollheim 1982, 208).

Gombrich und Wollheim sprechen allgemein von Bildern, doch geht es beiden letztlich um künstlerische Bilder. Sie lassen sich dabei von unterschiedlichen Paradigmen leiten: Gombrich, der aus der Renaissanceforschung kommt, hat vorzugs-

---

10 Es ergibt sich eine gewisse terminologische Verwirrung daraus, dass nicht etwa Wollheims Begriff des Sehen-als, sondern sein Begriff des Sehen-in mit dem Sehen-als bei Wittgenstein – dem Aspektsehen – korrespondiert (wenngleich nicht identisch ist); vgl. hierzu Lüthy 2009, 111-119. Eine Publikation bei diaphanes in Zürich ist vorgesehen.

weise gegenständliche und perspektivische Bilder vor Augen und behandelt die kubistische Malerei als Sonderfall. Wollheims Konzeption ästhetischer Wahrnehmung bezieht dagegen auch die zeitgenössische Abstraktion mit ein.<sup>11</sup> Während bei Gombrich die Materialität des Bildes als die verborgene Kehrseite des illusionistischen Bildobjekts erscheint, ist bei Wollheim das im Bild zu sehen Gegebene nicht zwingend illusionistisch, sondern erlangt selbstständigen ästhetischen Wert.

Als ein erstes Zwischenresümee lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die Frage nach der Ambiguität von Bildern nach mehreren Gesichtspunkten auszudifferenzieren ist: Erstens geht es nicht um Eigenheiten bestimmter Typen von Bildern, sondern um eine grundsätzliche Charakteristik des Bildes an sich: Da es als Bild zugleich etwas ist und etwas zeigt,<sup>12</sup> und da das von ihm Gezeigte zugleich sichtbar und doch nicht anwesend ist, erfordert es eine doppelte Wahrnehmung. Damit rückt zweitens die Rezeption ins Zentrum: Das Aspektsehen ist der entscheidende Vorgang, in dem sich bildliche Ambiguität manifestiert. Dieses Aspektsehen ist aber drittens nicht nur ein optischer, sondern wesentlich ein mentaler Akt. Er erfordert nicht nur Denkfähigkeit, sondern auch Imaginationskraft. Viertens kann das Aspektsehen nicht nur oder nicht primär ein Wechsel zwischen oder eine Abfolge von verschiedenen Aspekten des Bildes sein, sondern auch eine simultane Wahrnehmung verschiedener Aspekte. Gerade diese Simultaneität ist charakteristisch für die Wahrnehmung von Bildern. Und fünftens schließlich ist – dies wird von keinem der genannten Autoren thematisiert, ist aber von zentraler Bedeutung – historisch und sozial bedingt, welche Aspekte man sehen kann, und das Aspektsehen folglich grundsätzlich historischem Wandel unterworfen.

Angesichts dessen, dass Ambiguität konstitutiv für Bilder und die adäquate Wahrnehmung dieser ambigen Struktur konstitutiv für die Wahrnehmung von Bildern ist, mag es verwundern, dass die Ambiguität des Bildes in der neueren Bildwissenschaft seit den 1980er Jahren nur eine geringe Rolle spielt. Jedoch kann man die Bildtheorie von Gottfried Boehm – auch ohne dass er den Begriff verwendet – als eine Theorie der Ambiguität des Bildes lesen (vgl. Boehm 1994; Boehm 2007, 208–211; Boehm 2011).<sup>13</sup> Wie schon Gombrich und Wollheim konstatiert Boehm eine prinzipielle Doppelstruktur des Bildes: Jedes Bild sei durch einen grundsätzlichen Kontrast charakterisiert zwischen dem anschaulichen Ganzen des Bildes und den

---

11 So zieht er auch Jasper Johns Flaggenbilder als Beispiel mit heran (vgl. Wollheim 1982, 209f). Zur Koizidenz von Wollheims Bildtheorie und zeitgenössischer Kunstentwicklung vgl. Neuner 2011.

12 In der neueren Bildtheorie und Bildwissenschaft wird die Charakteristik des Bildes von verschiedenen Autoren treffend auf den Begriff des »Zeigens« gebracht. Vgl. Boehm 2007; Wiesing 2013.

13 Boehms Überlegungen zur ikonischen Differenz erschöpfen sich freilich nicht in der Konstatierung von Ambiguität, sollen hier jedoch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden.

darin zu sehen gegebenen Einzelbestimmungen wie Farbe, Form, Figur etc. Diesen »visuellen Grundkontrast« bezeichnet er als »ikonische Differenz«, er sieht ihn als konstitutiv für jedes Bild (Boehm 1994, 32). Aus ihm lassen sich – das ist eine Erweiterung gegenüber den genannten Autoren – zahlreiche weitere Kontraste ableiten, die uns in Bildern begegnen, so etwa die Kontraste von Flüchtigkeit vs. räumlicher Tiefe, Opazität vs. Transparenz, Detail vs. Bildganzes, Illusion vs. Faktur etc. Innerhalb der »spannungsvollen Beziehung« zwischen beiden Polen entfaltet sich nach Boehm die spezifische Qualität des Bildlichen. Dabei mag das einzelne Bild jeweils eher den einen oder den anderen Pol betonen, letztlich sei ein »starkes Bild« durch die Aufrechterhaltung des spannungsreichen Kontrastes charakterisiert (Boehm 1994, 32-35, Zitate 34, 35).

Die ikonische Differenz ist also zunächst eine Eigenschaft aller Bilder. Aber manche Bilder steigern sie, und das geschieht durch eine bewusste künstlerische Entscheidung. Ein Bild wird zum Kunstwerk dadurch, dass es die ikonische Differenz optimiert, indem es sie inszeniert (Boehm 1994, 30). Als ein (schon von Wollheim angeführtes) Paradebeispiel für ein solches Hervorkehren der ikonischen Differenz kann man Jasper Johns' berühmtes Gemälde *FLAG* (1954/55) (Abb. 3) sehen, dessen wesentliche Charakteristik darin besteht, dass es auf doppelte Weise lesbar ist: einerseits als Repräsentation des Motivs der amerikanischen Flagge und andererseits als autonome Malerei.<sup>14</sup> So ist es beides zugleich: eine Flagge und ein Gemälde, ein Bild und ein Objekt, illusionistisch und materiell. Dieser jedem Bild eigene Zwitterstatus von Bild- und Objekthaftigkeit, Repräsentation und Realie wird von illusionistischer Malerei tendenziell unsichtbar gemacht, indem sie die Bildillusion in den Vordergrund rückt. *FLAG* hingegen thematisiert diese Ambiguität explizit.<sup>15</sup> Bewirkt wird dies durch einen doppelten Kunstgriff, indem nämlich erstens die Gestalt der Flagge mit der Bildfläche in eins gesetzt ist und zweitens beide Aspekte des Werks zusätzlich intensiviert werden. Denn das Motiv der Flagge ist ästhetisch markant und als Symbol mit zahlreichen Assoziationen aufgeladen, zugleich zieht die ungewöhnliche Materialität und Technik des Werks besonders die Aufmerksamkeit auf sich. Es handelt sich um schichtweise übereinander geklebtes Zeitungspapier, über das in einer Variante der antiken Technik der Enkaustik mehrere Farbschichten gelegt sind. Da das Wachs eine besondere Oberflächenstruktur und Transparenz aufweist und so Schrift- und Bildmotive der Zeitungen andeutungsweise durchscheinen lässt, sieht es also nur auf den ersten Blick wie

---

14 Bereits zeitgenössische Rezipienten warfen daher die Frage auf: »Is it a flag or is it a painting?«. Vgl. Whitechapel Gallery (Hg.). 1964: Jasper Johns, Paintings, Drawings, and Sculpture 1954-1964. Ausst.-Kat. Whitechapel Gallery, London, 9. Die Autoren Alan R. Salomon, John Cage und Leo Steinberg geben darauf unterschiedliche Antworten.

15 Mit anderen Mitteln, aber ebenso explizit leistet dies René Magrittes *DER VERRAT DER BILDER* (1929) mit der Abbildung einer Pfeife und dem Text »Ceci n'est pas une pipe«.

ein Ölgemälde aus und erweist sich auf den zweiten Blick als etwas ganz anderes. Beide Pole des Werks – sein repräsentationaler und sein materialer Aspekt – sind also forciert, ja sie werden gegeneinander in Stellung gebracht. Indem ihr Blick hin- und her gelenkt wird, sind die Betrachtenden aufgefordert, diese ständige Bewegung zwischen den polaren Aspekten des Werks als das zentrale Moment ihrer Rezeption aufzufassen. Jasper Johns' FLAG exponiert seine eigene Ambiguität so sehr, dass diese zu seinem eigentlichen Thema wird.

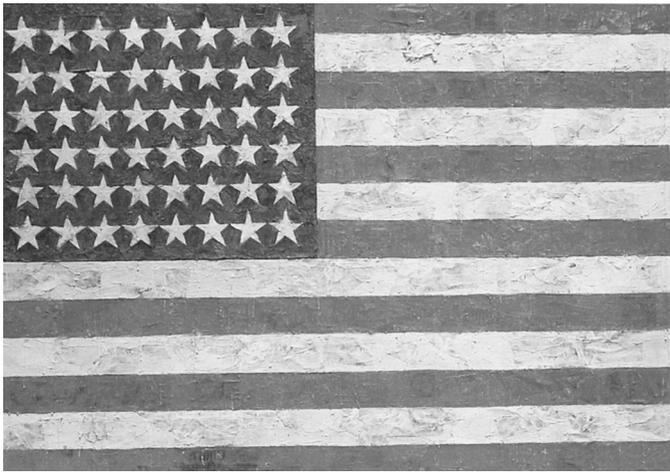


Abb. 3: Jasper Johns: FLAG, 1954/55, Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff montiert auf Sperrholz, Museum of Modern Art New York.

Wendet man Gottfried Boehms Theorem der ikonischen Differenz auf dieses Werk an, so ist damit die Struktur des Werks treffend erfasst, doch nicht dessen Bedeutungsgehalt. Denn die ikonische Differenz ist – wie Michael Lüthy zu Recht sagt – nicht selbst die Bedeutung des Bildes, sondern die Voraussetzung von deren Genese (Lüthy 2009, 182). Bestimmt man die Bedeutung von *Flag* dahingehend, dass es sich um eine Reflexion über das Prinzip der Repräsentation handelt, also über die Problematik, dass der im Bild dargestellte Gegenstand ›Flagge‹ gleichzeitig präsent und doch abwesend ist, und dass das Motiv Flagge (gleich anderen von Johns verwendeten Motiven wie Ziffern oder die Dartscheibe) kein natürlicher Gegenstand ist, sondern selbst bereits ein von Menschen geschaffenes Zeichen (vgl. Steinberg 2007, 17-54, insbes. 26f.), dann handelt es sich um eine Selbstreflexion des Bildes. Damit überschreitet das Werk die Theorie von Boehm, die sich ausschließlich auf das Visuelle bezieht.

Boehms Kategorie der ikonischen Differenz betrifft letztlich jedes Bild, sie bleibt damit implizit und allgemein. Der Grundkontrast, auf dem FLAG basiert, ist hingegen explizit und spezifisch. Denn die Ambiguität dieses Werks erschöpft sich gerade nicht in der ikonischen Differenz, die ja auf alle möglichen Weisen evoziert werden kann, sondern sie resultiert daraus, dass der Künstler ein Objekt als Bildgegenstand gewählt hat, welches selbst ein Bild ist. Durch die bewusste Angleichung des Bildformats an den Bildgegenstand sowie durch die Wahl eines Titels, der diese ambige Struktur seinerseits reproduziert (ist es ein Titel oder bezeichnet er ein Ding?), wird das Verhältnis von Bild und Bildgegenstand prinzipiell problematisiert. Die Ambiguität von FLAG bewegt sich also nicht allein auf der visuellen Ebene, sondern hat auch eine konzeptuelle Dimension. Das visuelle Moment spielt für diese zwar eine konstitutive Rolle, doch die Bedeutung der Ambiguität des Werks geht über das rein Visuelle hinaus.

Diese konzeptuelle Dimension des Oszillierens zwischen polaren Aspekten in FLAG (wie allgemein in Werken der bildenden Kunst) lässt sich besser mit Ludwig Wittgenstein fassen. Es erweist sich nun als ausgesprochen nachteilig, dass die bildwissenschaftliche Rezeption Wittgensteins Überlegungen fälschlich auf eine reine Bildtheorie reduziert hat.<sup>16</sup> Wittgensteins Nachdenken über die Wahrnehmung von Bildern ist aber nicht primär oder ausschließlich aufs Visuelle gerichtet. Wie bereits erwähnt, definiert er das Aspektsehen nicht einfach nur als reine optische Wahrnehmung, sondern als eine Verbindung von Sehen und Denken, es hat also einen konzeptuellen Charakter. Jasper Johns' FLAG, vor diesem Hintergrund betrachtet, ermöglicht einen Aspektwechsel, ja legt ihn den BetrachterInnen nahe. Im Unterschied zum Inversionsbild erzeugt dieses Kunstwerk aber nicht einfach nur einen optischen Wechseleffekt, sondern es verfügt über einen konzeptuellen Gehalt (Flagge vs. malerische Faktur, Reflexion über Repräsentation). Hat man diesen erfasst, muss man auch nicht mehr zwischen beiden Sehoptionen hin- und herwechseln, sondern erlebt sie simultan. Nicht allein die Tatsache, dass FLAG die Polarität der Aspekte hervorkehrt und steigert, macht seinen Kunstwerkcharakter aus, sondern dieser autoreflexive Zug.

Damit ist die Frage nach der Ambiguität des Bildes zur Frage nach dem Kunstcharakter bildlicher Ambiguität geworden. Wittgenstein sieht die Produktion von Aspektwechseln als ein Grundcharakteristikum von Kunstwerken an und parallel dazu das Vermögen zum Aspektsehen als grundlegend für die ästhetische Rezeption. Das Kunstwerk ist Kunstwerk dadurch, dass es Aspektwechsel erzeugt, das heißt zu einem intensiven Aspektsehen und vielfachen Aspektwechsel einlädt

---

16 Die folgenden Ausführungen verdanken grundlegende Anregungen Michael Lüthy, der Wittgenstein einer grundlegenden Relektüre unterzogen und damit auf völlig neuer und erweiterter Basis für die Kunstwissenschaft fruchtbar gemacht hat (vgl. Lüthy 2009, 61-195).

(Wittgenstein [1953] 1989a, 552; vgl. Lüthy 2009, 78-111). Zugleich überträgt Wittgenstein seine Theorie auf andere künstlerische Artikulationsformen: Auch Musik und Literatur können Aspektwechselfahrungen hervorrufen (Wittgenstein [1953] 1989a, 545f., 552 u.a.) Es handelt sich also keineswegs um ein Privileg des Bildes.

Michael Lüthy hat überzeugend herausgearbeitet, dass Wittgensteins Theorie eine Kunsttheorie ist – und eben nicht nur eine Theorie der bildlichen Wahrnehmung, wie allgemein angenommen. Seiner Auffassung nach entfaltet Wittgensteins Aspekttheorie »gerade im Hinblick auf die Kunst der Moderne ihre eigentliche Produktivität«, insofern sich in der Moderne eine »Dynamisierung des Aspektwechsels« vollzieht (Lüthy 2009, 124). Damit ist gemeint, dass die moderne ästhetische Praxis wesentlich darauf ausgerichtet ist, Aspektwechsel zu produzieren – mehr noch: »Einen Aspektwechsel hervorzurufen, wird [in der Moderne] zum eigentlichen Ziel der Kunst, und dessen Erfahrung zum Ursprung der Sinnstiftung im und durch das Werk.« (Lüthy 2009, 123). Dem möchte ich hinzufügen: Die Ermöglichung von Aspektwechsel in einem Kunstwerk ist nichts anderes als die künstlerische Produktion von Ambiguität (die auf vielen verschiedenen Ebenen im Werk stattfinden kann) – und dies geschieht schon in der Frühen Neuzeit, verstärkt aber in der modernen und zeitgenössischen Kunst in hohem Maße intentional.<sup>17</sup> Dementsprechend vollzieht sich die Dynamisierung des Aspektwechsels in der modernen und zeitgenössischen Kunst wesentlich in einer gesteigerten Hervorbringung von Ambiguitätsphänomenen. Wittgensteins Aspekttheorie erweist sich als geeignet, die Ambiguitätsphänomene in der bildenden Kunst theoretisch zu erfassen, weil sie diese erstens als etwas genuin Künstlerisches begreift und zweitens gerade ihre Verschiedenheit reflektiert. Die Aspekttheorie wird also dem Umstand gerecht, dass die Kunst ganz heterogene Spielarten von Ambiguität hervorbringt.

Damit komme ich zu meinem zweiten Zwischenresümee. Es hat sich gezeigt, dass Bilder verschiedene Aspekte haben und wahrnehmbar machen können. Dies ist zunächst die polare Spannung zwischen dem Bild als materiellem Objekt und seiner Bildlichkeit, jedoch sind darüber hinaus zahlreiche weitere Aspekte – die häufig, aber nicht zwingend in einer Polarität stehen – möglich. Über diese Eigenschaft und dieses Vermögen verfügen alle Bilder, doch können bestimmte Bildtypen wie z.B. Vexierbilder, unscharfe Bilder, mit visueller Doppeldeutigkeit spielende Bilder oder Bilder an der Abstraktionsgrenze spezielle Formen von Ambiguität hervorbringen. Die Ambiguität von Bildern manifestiert sich aber nicht allein auf der Ebene visueller Wahrnehmung, sondern meist auch auf einer mentalen Ebene.

---

17 Belege für intentionalen Umgang mit Ambiguität in der Kunst der Frühen Neuzeit liefern vor allem: von Rosen 2009; von Rosen 2010; von Rosen 2012; Pfisterer 2012a; Pfisterer 2012b. Zur Ambiguität in der modernen und zeitgenössischen Kunst vgl. u.a. Krieger, Mader 2010; Mader 2014; Krieger 2014, Krieger 2021.

ne. Kunstwerke verbinden beide Ebenen von Ambiguität und machen diese Verbindung für die ästhetische Erfahrung produktiv.

Die Reflexion über bildliche Ambiguität hat daher letztlich zur Ambiguität des Kunstwerks geführt. Doch so wenig wie jedes Bild ein Kunstwerk ist, ist die Ambiguität eines Bildes identisch mit der Ambiguität eines Kunstwerks. Vielmehr wird – wie das Beispiel von Jasper Johns' FLAG zeigte – die Ambiguität der Kunst wesentlich auch, aber nicht zwingend und nicht ausschließlich durch bildliche Ambiguität generiert. Bildliche Ambiguität hat für die Ambiguität des Kunstwerks eine dienende, oft auch tragende Funktion, doch sie allein konstituiert noch keine künstlerische Ambiguität. Künstlerische Ambiguität hat über das rein Visuelle hinaus auch eine konzeptuelle Dimension – sie ist ästhetisch gestaltete, gesteigerte, komplexierte, kultivierte Ambiguität. Um diese Differenz deutlich zu machen und die Spezifik künstlerischer Ambiguität hervorzuheben, halte ich eine begriffliche Abgrenzung für erforderlich. Ich bezeichne die Ambiguität (in) der Kunst in Anlehnung an Ernst Kris und Abraham Kaplan als ästhetische Ambiguität (vgl. Kris, Kaplan [1948] 1952, 243-264)

### Ambiguität als Charakteristikum von Kunst

Diskutiert man ästhetische Ambiguität, so gelangt man vom bildwissenschaftlichen Terrain in dasjenige der philosophischen Ästhetik. Bereits seit der Antike wird über Phänomene von Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit in der Kunst nachgedacht, so wie auch die frühchristliche Allegorese und die darauf basierende mittelalterliche Lehre vom vierfachen Schriftsinn frühe Formen der Konzeptualisierung von Ambiguität darstellen (vgl. Tashiro 1973, 48-54).<sup>18</sup> In der Frühen Neuzeit gibt es, wie Ulrich Pfisterer aufzeigt, ein Bewusstsein für verschiedene Formen ästhetischer Ambiguität unter den Gesichtspunkten sowohl der daraus resultierenden Probleme als auch ihrer Potenziale (Pfisterer 2012a). In der barocken Rhetorik verliert die Ambiguität ihren negativen Status, Formen der Sinnverdunkelung erscheinen nun geradezu erstrebenswert, wofür ein ganzes Instrumentarium an sprachlicher Ambiguität entwickelt wird. Obwohl der Kunstdiskurs noch im Rahmen rhetorischer Lehre stattfindet, werden durch die positive Wertung des *decorum*-Verstoßes deren traditionelle Prinzipien unterlaufen (vgl. Lachmann 1986).

Doch erst mit der Begründung der philosophischen Ästhetik durch Alexander Baumgarten, der die »klar-verworrene« sinnliche Wahrnehmung als eine eigenständige Erkenntnisstufe anerkennt, wird Unbestimmtheit zum zentralen Merkmal des Ästhetischen und diesem zugleich ein eigenständiges Erkenntnispotenzial zugeschrieben (Baumgarten 2007; vgl. auch Gabriel 2007, 141-156). Immanuel Kant

---

18 Zur Vorgeschichte des goethezeitlichen Diskurses über Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit des Kunstwerks vgl. auch Brunemeier 1983, 12-41.

hat diesen Gedanken in der *Kritik der Urteilskraft* aufgegriffen und weiter ausgearbeitet: Da die »ästhetische Idee« eine »Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet«, überschreitet sie den bestimmten Gedanken, und gerade dies macht ihren Reichtum aus (Kant [1790] 1908, 313ff, Zitat S. 315). Auf dieser Grundlage wird im goethezeitlichen Kunstdiskurs ästhetische Ambiguität in ihren verschiedenen Spielarten unter den Begriffen der Unbestimmtheit, Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit zum grundlegenden Merkmal des Poetischen und Künstlerischen erhoben (Seiler 1982, 87-104; Brunemeier 1983; Bode 1988; Frank 2004). Die radikalste Position vertreten dabei die Jenaer Frühromantiker. Ihnen geht es nicht nur um die Unbestimmtheit als Eigenschaft des Geschmacksurteils und folglich des ästhetischen Erkenntnisvermögens des Subjekts, sondern sie sehen in der Unbestimmtheit eine Eigenschaft des poetischen Kunstwerks selbst und darin wiederum dessen eigentliche Qualität und besonderes Potenzial. Was unbestimmt ist, ist potenziell unerschöpflich, mehr noch: in seiner Rätselhaftigkeit liegt auch eine vertiefte Wahrheitsfunktion.<sup>19</sup> Damit erlangt ästhetische Ambiguität eine normative Dimension, die für die Moderne konstitutiv wird und bis in die Gegenwart fortwirkt. Vielen Kunsttheoretikern des 20. und 21. Jahrhunderts von Theodor W. Adorno bis Jacques Rancière gilt Ambiguität – nicht unbedingt dem Begriff, aber der Bedeutung nach – als elementares Charakteristikum und grundlegendes Potenzial der Kunst (vgl. Blumenberg 1960, 174-179; Eco 1977; Adorno 1973; Rancière 2008, 75-99). Diese Normativierung ästhetischer Ambiguität hat sich auch in der Kunstkritik und schließlich im Alltagsbewusstsein durchgesetzt. Sie wird nicht zuletzt auch bestätigt durch den experimentell gewonnenen Befund, dass als ambig erlebte Bilder – sofern sie in einem Museumskontext betrachtet werden – mehr Interesse und Zuspruch erfahren (Brieber et al. 2014).

Damit sind zahlreiche neue Fragen aufgeworfen: Welche Möglichkeiten gibt es angesichts der enormen Vielzahl an Erscheinungsformen ästhetischer Ambiguität, die von der Vieldeutigkeit bis zur Unbestimmtheit reichen, terminologisch

---

19 Novalis 1981, *Fragment Nr. 94*: »Ein Gedicht muss ganz unerschöpflich sein, wie ein Mensch und ein guter Spruch«. Damit ist gemeint, dass es unendlich ausdeutbar sein soll, der Deutungsprozess immer in Bewegung bleibt. Damit wird das poetische Kunstwerk unergründlich, rätselhaft und geheimnisvoll. August Wilhelm Schlegel charakterisiert in seiner *Geschichte der klassischen Literatur (1801-04)* (1962), Stuttgart, S. 25 den Roman als »unendlich gebildete Kunst«, die sich in »immer klaren und immer rätselhaften Sinnbildern« ausspricht. Auch Goethe bleibt trotz gewisser kritischer Distanz zu den Frühromantikern von diesem Gedanken nicht unberührt: »Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen.« (Wilhelm Tischbeins *Idyllen* (1822), XIV, in: *Sämtliche Werke*, I. Abt., Bd. 21, S. 267) – Hier ist allerdings eher der Gedanke der (endlichen) Vieldeutigkeit als der der Unerschöpflichkeit am Werk. Aber im Gespräch mit Eckermann am 6. Mai 1827 äußerte er: »Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser.« (*Sämtliche Werke*, Bd. 39, S. 616).

und analytisch zwischen diesen zu differenzieren? Wenn ästhetische Ambiguität einen normativen Charakter hat, inwiefern kann es dann nicht-ambige Kunst geben? Gibt es eine Historizität ästhetischer Ambiguität, und wie lässt sich diese bestimmen? Und schließlich: (Wie) kann man ästhetische Ambiguität (überhaupt) interpretieren? Die Kunst- und Literaturwissenschaften sowie die philosophische Ästhetik des 20. und 21. Jahrhunderts geben auf diese Fragen unterschiedliche Antworten.

Lange bevor sich die Kunstgeschichte der ästhetischen Ambiguität zuwendet, wird diese zu einem Gegenstand der Literaturwissenschaft. Den Auftakt bildet William Empsons Studie *Seven Types of Ambiguity* (1930), die einerseits dazu dient, literarische Ambiguität zu legitimieren und aufzuwerten, andererseits den frühesten Ansatz einer Typologie von Ambiguitätsphänomenen darstellt (Empson 1947). Empson entwickelt die Typen anhand von Werken angelsächsischer Autoren wie William Shakespeare, John Milton, Percy Bysshe Shelley und John Keats. Er unterscheidet etwa den Typus von Ambiguität, der daraus entsteht, dass ein Detail in verschiedenen Weisen gleichzeitig beschrieben wird, von dem Typus, bei dem mehrere alternative Bedeutungen gegeben werden, um einen komplizierten seelischen Zustand auszudrücken, und jenem, bei dem der Text in sich so widersprüchlich ist, dass der Leser verstärkte interpretatorische Anstrengungen unternehmen muss. Empsons Buch war wegweisend für alle folgenden Ansätze einer Anwendung des Ambiguitätsbegriffs auf künstlerische Werke. Seine Typologie ist jedoch aufgrund ihrer Fokussierung auf narrative Strukturen nur bedingt auf Werke der bildenden Kunst übertragbar und, wie James Elkins zu Recht feststellt, insgesamt für die schier unendlichen Möglichkeiten bildlicher Ambiguität zu eng gefasst.<sup>20</sup>

Zwar nicht unter diesem Begriff, aber implizit spielt Ambiguität in den Schriften von Michail Bachtin eine wichtige Rolle. Vor allem sein Begriff der Dialogizität ist hier von Relevanz. In seinen ab Ende der 1920er Jahre entstandenen Untersuchungen über Dostojewski sowie über das »Wort im Roman« entwickelte er das Konzept einer »Vielstimmigkeit« des modernen Romans (vgl. Grübel 1991, 21-78, insbes. 42-62; Meyer-Fraatz 2014, 405-416, insbes. 406-408). Demnach ist im modernen Roman zwischen der Stimme des Erzählers und den Stimmen der verschiedenen Figuren der Romanhandlung sowie zwischen den verschiedenen im Roman auftauchenden Textsorten und Diskursen zu unterscheiden. Da in der literarischen Verwendung das einzelne Wort potenziell ambig ist, erhält es bereits eine innere

---

20 Elkins 1999, 96-105 wendet drei von Empsons Typen auf die Malerei an: Typ 1 (konfliktfreie Koexistenz mehrerer Bedeutungen), Typ 4 (Kombination gegensätzlicher Meinungen, um den komplexen Seelenzustand des Autors auszudrücken) und Typ 6 (Tautologie). Er weist aber auch darauf hin, dass die Möglichkeiten bildlicher Ambiguität über die »ambiguities of logic« (so Empsons eigener Oberbegriff für seine sieben Typen) hinausgehen und bevorzugt die sehr viel umfassendere Kategorie der »arenas« von Ambiguität.

Dialogizität, die durch Verfahren der Stilisierung und Hybridisierung – z.B. durch Parodie – eine weitere Steigerung erfahren kann. Die so entstandene Stimmenvielfalt im Roman verunmöglicht dessen Festlegung auf eine einzige und eindeutige Bedeutung und ermächtigt damit die RezipientInnen zu vielfältigen Sinnzuweisungen. Damit steht der dialogische Roman in einem prinzipiellen Gegensatz zum monologischen, d.h. autoritären und letztlich unkünstlerischen Text.<sup>21</sup> In Bachtins Begriff der Dialogizität wird folglich die Ambiguität des einzelnen Worts auf eine Ambiguität des gesamten Texts übertragen, wobei diese prinzipielle Ambiguität/Dialogizität als charakteristisches Merkmal des Literarischen erscheint.<sup>22</sup> Darüber hinaus findet sich eine kulturwissenschaftliche Verallgemeinerung des Ambiguitätsbegriffs in Bachtins These von der »Karnevalisierung« der Literatur: Ausgehend von einer Beschreibung des Karnevals als wesentlich ambivalent<sup>23</sup> konstatiert er, dass in der Frühen Neuzeit ein Einzug des Karnevalistischen in die Literatur stattgefunden habe, wo dieses nach dem sukzessiven Niedergang des lebensweltlichen Karnevals als Grotteske und in ähnlichen Formen fortlebt. Bemerkenswert ist an dieser These, dass sie eine doppelte Bewegungsrichtung aufweist: Einerseits lebt die Ambivalenz des Karnevals in der Literatur gewissermaßen in sublimierter Form fort – andererseits werden Ambiguität bzw. Ambivalenz erweitert zu einer Grundfigur eines spezifischen »Weltempfindens« (vgl. Bachtin 1969, 47-60, Zitat S. 47). Ästhetische Ambiguität wird so implizit mit Aspekten der Lebenswelt und der Kultur verknüpft.

Eher in Richtung einer kulturpsychologischen Deutung von Ambiguität geht der Aufsatz *Aesthetic Ambiguity* (1948) des Psychoanalytikers und Kunsthistorikers Ernst Kris und des Philosophen Abraham Kaplan, der von der Kunstgeschichte bis heute praktisch nicht rezipiert wird, obwohl er Wegweisendes zu bieten hat. Anknüpfend an Empson nehmen die Autoren einige wichtige Differenzierungen vor. Zunächst unterscheiden sie zwischen Ambiguität als Eigenschaft von Sprache an sich und Ambiguität als Wesensmerkmal der poetischen Sprache. Für letztere prägen sie den Begriff der »ästhetischen Ambiguität«, den sie ausdrücklich auch auf bildkünstlerische Phänomene angewendet wissen wollen – und der im vorliegenden Beitrag aufgegriffen wird. Innerhalb des weiten Feldes ästhetischer Ambiguität unterscheiden sie sodann nach dem Vorbild Empsons eine Reihe von verschiedenen Typen: disjunktive, additive, konjunktive, integrative sowie projektive Ambiguität, welche die verschiedenen Bedeutungselemente innerhalb eines Textes oder Bildes

21 Dies richtet sich implizit vor allem gegen den seit 1934 in der Sowjetunion zur Doktrin erhobenen Sozialistischen Realismus; vgl. Grübel 1991, 50f.

22 Zum Nutzen von Bachtins Dialogizitätsbegriff als analytisches Modell zur Interpretation von Ambiguität und Ambivalenz in der sowjetischen Literatur vgl. Meyer-Fraatz 2014.

23 Laut Grübel 1991, 55 spricht Bachtin statt von Ambiguität von Ambivalenz, weil dieser Begriff statt für die linguistische Semantik für die semiotische Interpretatorik steht.

in unterschiedlichem Maße miteinander verknüpfen oder gegeneinanderstellen. Dabei vertreten sie die These, mit der sie deutlich über Empson hinausgehen, dass diese Typen ästhetischer Ambiguität in unterschiedlichen Diskursen zur Anwendung kommen und dass sie jeweils spezifische Wirkungen in den RezipientInnen hervorrufen (Kris, Kaplan 1952, 245-251). Ambiguität ist damit nicht nur eine strukturelle Eigenschaft des einzelnen Kunstwerks, sondern Teil des Rezeptionsprozesses, mehr noch: sie erlangt eine wichtige psychologische Funktion. Wie Ernst Kris an anderer Stelle ausführlicher erläutert (Kris 1977, 162-194; Kris 1953, 334-351), sieht er das Schaffen wie die Rezeption von Kunst als einen psychologischen Prozess, der auf einem Wechsel des »psychischen Levels« – d.h. einer Fluktuation zwischen Regression und Kontrolle – basiert (Kris, Kaplan 1952, 253). Sofern Ambiguität nicht rein »dekorativ«, sondern »expressiv« ist, also mit innerpsychischen Vorgängen in Verbindung steht, kann sie in diesem Prozess eine wichtige Rolle spielen – und dies unabhängig von stilistischen Tendenzen (Kris, Kaplan 1952, 257). Sowohl auf der Ebene der Produktion wie der Interpretation vermag sie dann hochgradig stimulierend zu wirken (Kris, Kaplan 1952, 257-264). Kris/Kaplan betonen folglich vor allem die psychologische Funktion ästhetischer Ambiguität.

Damit sind in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts drei grundlegend verschiedene Richtungen in der kunstwissenschaftlichen Bewertung ästhetischer Ambiguität entstanden. Während Empson als Vertreter des New Criticism eine rein formalästhetische Perspektive einnimmt, stellt Bachtin die Untersuchung literarischer Strukturprinzipien in einen kulturtheoretischen Horizont und erweitern Kris/Kaplan ihren Systematisierungsansatz um die kulturpsychologische Dimension. Die normative Setzung ästhetischer Ambiguität wird dementsprechend durch diese drei Ansätze unterschiedlich untermauert: Empson sucht Ambiguität als literarisches Phänomen zu legitimieren und als eigenständige formale Qualität zu behaupten, Bachtin begründet diese Qualität, indem er sie dem Autoritär-Monologischen kontrastiert, und Kris/Kaplan sprechen ihr eine produktive psychologische Funktion zu. Gemeinsam ist allen drei Positionen, dass sie hinsichtlich der Interpretierbarkeit ästhetischer Ambiguität einen strukturanalytischen Ansatz vertreten.

Um 1960 wird ästhetische Ambiguität schließlich zu einem zentralen Thema in der Kunstphilosophie. Arnold Gehlen, Hans Blumenberg, Umberto Eco und bald darauf auch Theodor W. Adorno setzen sich damit auseinander.<sup>24</sup> Hier soll nur Umberto Ecos Buch *Das offene Kunstwerk* (1962) behandelt werden, die einflussreichste und zugleich am differenziertesten ausgearbeitete Theorie künstlerischer Ambiguität. Es entstand Ende der 1950er Jahre, also in der Zeit, als ein regelrechter

---

24 Zur Charakterisierung der verschiedenen Positionen vgl. Krieger, Verena. 2010. »At war with the Obvious« – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: Krieger, Mader 2010, 13-49, hier 34-38.

Schub an Ambiguitätsphänomenen in Musik, Literatur und den bildenden Künsten einsetzte, innerhalb dessen auch Jasper Johns sein Werk *FLAG* schuf. Diese Theorie stammt also von einem zeitgenössischen Rezipienten, der an aktuellen Ambiguierungsprozessen in der Kunst unmittelbar Anteil nahm.

Eco verwendet zwar mehrfach den Begriff der Ambiguität (Eco 1977, 11, 40, 50 u.a.), doch im Zentrum seiner Argumentation steht der Begriff des »offenen Kunstwerks«. Dabei bestimmt er Offenheit als die »fundamentale Ambiguität der künstlerischen Botschaft« (So die präzisierende Erläuterung im Vorwort zur zweiten Ausgabe. Eco 1977, 11.). Wie schon Empson wendet er sich also von der engen linguistischen Bedeutung des Begriffs der Ambiguität ab und erweitert ihn im Hinblick auf ästhetische Phänomene. Beide können als Wegbereiter des hier vertretenen weiten Ambiguitätsbegriffs gelten. Die Offenheit des Kunstwerks besteht laut Eco darin, dass es verschiedene Wahrnehmungs- und Bedeutungsoptionen eröffnet und die BetrachterInnen herausfordert, in einen aktiven Rezeptionsprozess einzutreten. Wie der Aspektwechsel bei Wittgenstein ist Offenheit bei Eco das, was Kunst überhaupt erst zu Kunst werden lässt. Auch bei ihm erhält der Begriff daher eine normative Komponente. Wenn aber jedes Kunstwerk offen ist, muss der Terminus »offenes Kunstwerk« tendenziell tautologisch erscheinen.

Hier vollzieht Eco eine entscheidende argumentative Wendung, die seine Ambiguitätstheorie prinzipiell von den zuvor diskutierten unterscheidet, indem er das Phänomen historisiert. Denn wenngleich nach Eco die Offenheit auf einer grundsätzlichen Ebene ein strukturelles Merkmal aller Kunst ist, so ist sie doch keineswegs jedem Stil oder jeder Epoche eigen. Die Renaissance-malerei mit ihrem perspektivischen Illusionismus etwa oder auch die mittelalterliche Allegorik gelten ihm als Beispiele für geschlossene Kunstwerke, in der Malerei des Barock hingegen sieht er jenen Hang zur semantischen Uneindeutigkeit tendenziell vorweggenommen, die etwa die literarischen Innovationen von James Joyce, die musikalischen Experimente von John Cage und die abstrakt-expressionistischen *DRIPPINGS* von Jackson Pollock kennzeichnet (Eco 1977, 32-35, 46-48). Der qualitative Unterschied von Werken wie diesen zur Offenheit der älteren Kunst bestehe darin, dass die Offenheit erst hier zum bewusst verfolgten produktiven Programm der Künstler geworden sei (Eco 1977, 32). Eco beschreibt verschiedene Spielarten von Offenheit in der Kunst, so etwa Mehrdeutigkeit der Formen, Multiperspektivität und Kinetik (Eco 1977, 154-160). Dabei nennt er beispielhaft eine Reihe von Kunstwerken der 1950er Jahre, allerdings erwähnt er Johns' *FLAG* nicht, sondern behandelt stattdessen primär das europäische Informel und den Abstrakten Expressionismus – insbesondere geht er auf Jackson Pollocks *DRIPPINGS* ein (Eco 1977, 183-185). Das ist sicher kein Zufall, entspricht doch die abstrakte Malerei seinem Theorem der Offenheit viel unmittelbarer als die scharfe konzeptuelle Kippbewegung von Jasper Johns' Werk.