

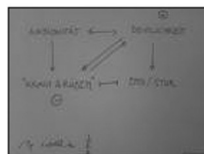
Verena Krieger  
**Ambiguität**

In der Kunstkritik der letzten Jahrzehnte ist Ambiguität ein verbreitetes, wenn nicht das wichtigste Stereotyp. Unspezifisch und daher vielseitig verwendbar, diffus tiefgründig und gleichzeitig banal, eignen ihr alle Eigenschaften der ubiquitär einsetzbaren Floskel. Wer einem Kunstwerk höchstes Lob zusprechen will, bezeichnet es wahlweise als «viel-» oder «mehrdeutig», «ambi-», «poly-» oder «multivalent», gern auch als «unbestimmt», «offen», «mehrschichtig» oder «rätselhaft». Dabei erscheint

es verzichtbar, diese vielen Bedeutungen im Einzelnen konkret zu benennen. Es genügt Ambiguität zu konstatieren. Denn sie ist an sich schon Bedeutung – und sie verleiht Bedeutung: Vieldeutig zu sein, adelt die Kunst und beglückt die Rezipienten/innen, vielleicht gerade weil sie sie der Notwendigkeit enthebt, sich mit «Be-Deutungsfragen» zu beschäftigen.

Vieldeutigkeit als ästhetisches Qualitätsmerkmal ist ein Signum der Moderne. Es hat seinen Ursprung in der Literaturtheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. So schreibt Johann Wolfgang von Goethe: «Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen.»<sup>1</sup> Und im Gespräch mit Johann Peter Eckermann äußert er: «Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser.»<sup>2</sup> Die Frühromantiker radikalisieren diese Gedanken zur ästhetischen Theorie: «Ein Gedicht muss ganz unerschöpflich sein», heißt es bei Novalis, und: «Der Leser setzt den Accent willkürlich – er macht eigentlich aus einem Buche, was er will».<sup>3</sup> William Shakespeares Werke charakterisiert er als «sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich», wobei gerade darin ihre Qualitäten als große Kunstwerke lägen.<sup>4</sup> Auch die literar- und kunsttheoretischen Schriften der Brüder Friedrich und Wilhelm Schlegel sind auf die Auffassung gegründet, dass das wahre künstlerische Werk unabgeschlossen sei.<sup>5</sup> Das Vieldeutigkeitstheorem der Goethezeit umfasst dabei verschiedene Aspekte: Es charakterisiert erstens das Rezeptionsverhältnis, betrifft zweitens eine Eigenschaft des Werkes selbst und ist als solche drittens ein ästhetisches Qualitätskriterium.

In der Ästhetik und Erkenntnistheorie des 19. Jahrhunderts lebt dieses Theorem untergründig fort und überdauert – mit einem Zwischenspiel bei Friedrich Nietzsche – die Hochzeit des Positivismus. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts erfährt es schließlich eine Aktualisierung und einen neuen Höhenflug: Im Jahr 1960 wird die Ambiguität erneut, auf verschiedenen Feldern und von unterschiedlichen Positionen her, zum ästhetischen Paradigma erhoben.



**Ambiguität.**

320 x 240 - 13k - jpg  
[blog.rebell.tv](http://blog.rebell.tv)



**... dieses in seiner Ambiguität als ...**

400 x 300 - 34k - jpg  
[www.vjnews.de](http://www.vjnews.de)



**Ambiguität als ...**

425 x 481 - 319k - jpg  
[telfser.com](http://telfser.com)



**... dieses in seiner Ambiguität als**

...  
 355 x 452 - 54k - jpg  
[hosting.zkm.de](http://hosting.zkm.de)



**Bei soviel Ambiguität von Wörtern ...**

640 x 480 - 288k - jpg  
[www.bubenhofer.com](http://www.bubenhofer.com)



**... und von erotischer Ambiguität.**

248 x 520 - 33k - jpg  
[www.geocities.com](http://www.geocities.com)



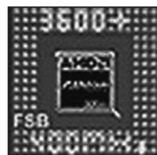
**... wie im Traum Die Ambiguität der ...**

230 x 154 - 12k - jpg  
[www.critic.de](http://www.critic.de)



**Ambiguität Sinnlichkeit**

202 x 300 - 14k - jpg  
[www.sunny-dessous.de](http://www.sunny-dessous.de)



**... ist ihre Ambiguität**

200 x 200 - 21k - jpg  
[www.demokratiezentrum.org](http://www.demokratiezentrum.org)



**Ambiguität, Ironie und ...**

138 x 200 - 27k - jpg  
[www.biblhertz.it](http://www.biblhertz.it)



**... Ambiguität zu "wie Leder" ist.**

76 x 100 - 8k - jpg  
[www.castelligasse.at](http://www.castelligasse.at)

Ambiguität des Punktes am Beispiel der Schreibweise von Zahlen im verschiedenen Sprachstil		
Deutschland	Frankreich	USA
1000,00	1000,00	1000,00
1.000,00	1.000,00	1,000.00

**Ambiguität des Punktes am Beispiel ...**

363 x 138 - 24k - jpg  
[www.uni-trier.de](http://www.uni-trier.de)

Eines dieser Felder ist die Hermeneutik, die Hans-Georg Gadamer in seiner Neuformulierung zum Vieldeutigkeitsparadigma hin öffnet, indem er den Verstehensprozess als tendenziell unabgeschlossen beschreibt.<sup>6</sup> Allerdings ist bei ihm das Verstehen des Kunstwerks historisch gebunden – jede Epoche versteht anders, fügt neue Bedeutung hinzu – und damit ist der Prozess stetigen Neuverstehens als ein sehr langfristiger beschrieben; insofern tritt in Gadamers Theorie die Vieldeutigkeit des einzelnen ästhetischen Werks hauptsächlich diachron zutage.

Mehrere nahezu zeitgleich erschienene Texte vollziehen demgegenüber den Schritt zur synchronen Ambiguität des Kunstwerks. Aus soziologischer Perspektive konstatiert Arnold Gehlen eine «Kommentarbedürftigkeit» der modernen Kunst, die ohne diskursive Erläuterung vollkommen deutungs offen sei.<sup>7</sup> Damit verlagert er den Fokus von der subjektiven Anschauung des Rezipienten auf das moderne Kunstwerk selbst. Während Gehlen das Ziel nicht aufgibt, letztlich Bedeutung zu ermitteln, erklärt Hans Blumenberg in einem zeitgleich erschienenen Text die «Ausschaltung alles Gedanklichen, Semantischen, Intentionalen» zum Wesensmerkmal der modernen Kunst, was er mit einer explizit positiven Wertung verbindet. Zugleich sieht er die moderne Kunst in eine strukturelle Ambiguität getrieben.<sup>8</sup> Er konstatiert, dass «ihre Produkte geradezu nach dem Kommentar schreien, dass aber jeder Kommentar zerstörerisch auf ihren Realitätsmodus wirkt. Diese Paradoxie ist symptomatisch für die Essentialität der Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes.»<sup>9</sup>

Noch einen Schritt weiter geht Umberto Eco mit seinem praktisch zeitgleich formulierten Postulat des «offenen Kunstwerks», das nicht ausschließlich auf das moderne Werk bezogen ist, sondern auch historische Kunst, insbesondere den Barock mit einbezieht.<sup>10</sup> Er erweitert damit nicht nur erheblich den Gegenstandsbe- reich, auf den das Vieldeutigkeitsparadigma angewendet wird, sondern verfestigt auch das, was bei Gehlen ein empirisch ermitteltes Charakteristikum ist und bei Blu-

menberg als paradoxe Konstitution er- scheint, zur ästhetischen Norm: Mit der Behauptung, dass die «fundamentale Ambiguität der künstlerischen Botschaft eine Konstante jedes Werkes aus jeder Zeit» sei, erhebt er sie zum Kriterium für den eigent- lichen Kunstcharakter eines Werks.<sup>11</sup> Da- mit wird Vieldeutigkeit zu einer produk- tionsästhetischen Angelegenheit und als solche wird sie wiederum konstitutiv für das Selbstverständnis vieler Künstler. Kaum ein künstlerischer Selbstkommentar kann seither darauf verzichten, die Uner- klärlichkeit, Offenheit, Vielschichtigkeit oder Polyvalenz des eigenen Werks hervor- zuheben.<sup>12</sup>

Auch innerhalb der Geisteswissen- schaften tritt die Ambiguität in den 60er Jahren einen Siegeszug an. Sie wird zum Paradigma der Literaturwissenschaften, vertreten etwa durch Juri Lotman, der das (literarische) Kunstwerk mit einem lebendi- gen Organismus vergleicht, der unendlich neu interpretierbar ist, ohne seine Identität zu verlieren: «Voneinander abweichende Interpretationen von Kunstwerken [...] gehören organisch zur Kunst.»<sup>13</sup> In der *Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos er- scheinen «Rätselcharakter» und «Vieldeutig- keit» als konstitutiv für das große autonome Kunstwerks: «Mit den Rätseln teilen die Kunstwerke die Zwieschlächtigkeit des Be- stimmten und Unbestimmten. Sie sind Fra- gezeichen, eindeutig nicht einmal durch Synthesis. [...] Wie in Rätseln wird die Ant- wort verschwiegen und durch die Struktur erzwungen. [...] Der Rätselcharakter über- lebt die Interpretation.»<sup>14</sup>

Während Blumenberg strikt zwischen Philosophie und Ästhetik unterscheidet, insofern er die Vieldeutigkeit ganz dem Ä- sthetischen vorbehält, wohingegen die Phi- losophie zu «ein-deutiger» Bestimmtheit verpflichtet sei, überträgt Jacques Derrida das Vieldeutigkeitsparadigma auch auf das philosophische Denken.<sup>15</sup> Mit seiner Me- thode, Texte so zu lesen, dass sie ihren ei- genen Sinn untergraben und nurmehr ei- nen stets unabgeschlossen Prozess inter- pretativen Spiels evozieren, wird bekannt- lich die poststrukturalistische Theorie ein- geläutet.<sup>16</sup> So erweist sich Ambiguität mit gleichem Recht auch das Signum der Post-

moderne – verbunden freilich mit einem impliziten Bedeutungswandel der Vieldeutigkeit selbst.

Für die Moderne seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert war die Vieldeutigkeit der künstlerischen Schöpfung ein Moment der Autonomisierung des Ästhetischen. Sie bildete das Surplus über die ursprüngliche, an die profanen oder sakralen Zwecke eines Auftraggebers gebundene Funktion des Werks hinaus, das die Freiheit zusätzlicher Rezeptionsoptionen eröffnete. Daher begriffen Denker von Goethe bis Adorno Ambiguität als spezifisches Qualitätsmerkmal des Ästhetischen. Ambiguität erscheint bei ihnen als Gegenwelt gegenüber der logischen Stringenz wissenschaftlichen Denkens. Die Theoretiker der Postmoderne haben demgegenüber die Vieldeutigkeit universalisiert. Sie ist bei ihnen – wie schon bei Nietzsche – nicht mehr Merkmal einer nur im Ästhetischen verwirklichten Freiheit, sondern alles erfassendes Prinzip.

Die ästhetischen Ideale der 60er Jahre und der Poststrukturalismus, diese miteinander verwobenen, aber doch eigenständigen Hauptstränge, haben auch auf die akademische Kunstgeschichte eingewirkt. Verspätet, doch umso nachhaltiger ist das Ambiguitätsparadigma in die Disziplin eingesickert. Infolgedessen hat in den letzten Jahrzehnten ein schleicher Wandel der Auffassungen darüber, was kunstgeschichtliche Forschung leisten kann und soll, stattgefunden. Denn wenn es vor allem der ikonologischen Richtung darum gegangen war, die Bedeutung eines Werks zu erfassen, und wenn Kunsthistoriker ihre Reputation dadurch erwarben, dass sie Deutungen vorlegten, die unumstößlich erschienen oder andere Deutungen entthronten, so basieren die heute erfolgreichen wissenschaftsdiskursiven Strategien häufig auf der Prämisse der Ambiguität. Dies ist mitunter sinnvoll – nämlich dort, wo es dem Untersuchungsgegenstand historisch angemessen erscheint.

Ein Beispiel hierfür ist Caspar David Friedrich. Konkurrierten jahrzehntelang verschiedene Deutungsansätze zu seiner Kunst, die je nach Standpunkt als pietistisch-protestantisch, pantheistisch, frei-

maurerisch oder politisch-republikanisch interpretiert wurde, so hat in den letzten Jahren ein grundlegender Wandel eingesetzt: Viele Friedrich-Forscher sind sich heute weitgehend einig, dass man Friedrich nicht nur «ein-deutig» interpretieren kann, dass vielmehr «Sinnoffenheit» (Hilmar Frank) beziehungsweise «Mehrsinnigkeit» (Werner Hofmann) eigentliches Charakteristikum seiner Kunst sei.<sup>17</sup> Damit hat man sich nicht nur eine Beobachtung von Friedrichs Zeitgenossen zu Eigen gemacht, die bereits mit unterschiedlicher Wertung die Verschiedeninterpretierbarkeit seiner Werke konstatiert hatten, sondern man stellt die Polyvalenz seiner Werke unmittelbar in den Kontext des ästhetischen Diskurses um 1800. Friedrichs Werk als strukturell und programmatisch vieldeutig zu bezeichnen, ist hier Resultat einer ikonologischen Analyse, die die Ambiguität selbst historisiert und zum Reflexionsgegenstand macht. Vieldeutigkeit ist damit zu einer präzise ermittelbaren «Be-Deutung» geworden.

Anders verhält es sich mit einem zweiten Beispiel, Dürers *Melencolia I*. Nachdem Erwin Panofsky und Fritz Saxl ihre fundamentale Deutung des Werks vorgelegt hatten, gab es nur noch vereinzelte Ansätze konkurrierender Deutungen: Peter-Klaus Schuster und Konrad Hoffmann entwickelten Argumentationen zu dem Kupferstich, die zwar auf Panofsky und Saxl fußen, in ihrer Kernaussage jedoch mit deren Tendenz unvereinbar sind, weil sie der tragisch-pessimistischen eine tröstlich-optimistische Bedeutung entgegensetzen, sei es als humanistisches «Tugendblatt» (Schuster) oder als Aufforderung zu christlicher Demut (Hoffmann).<sup>18</sup> Hartmut Böhme wählte demgegenüber einen prinzipiell anderen Weg mit seiner These, dass dem Stich eine strukturelle Ambiguität inhärent sei. In Dürers *Melencolia I* sei «die feste, in Theologie und Philosophie verankerte Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung aufgegeben», sodass alle Anstrengungen, ihres Sinns habhaft zu werden, notwendig scheitern müssten.<sup>19</sup> Das Blatt drücke ein Denken aus, «dem die Welt fragwürdig und problematisch geworden ist», darin bestehe seine «überlegene Moderni-

tät». <sup>20</sup> Das Ambiguitätsparadigma wird so auf ein vormodernes Werk rückprojiziert, ohne zu fragen, ob der historische Kontext eine solche intendierte Vieldeutigkeit überhaupt zulässt.

Die neueren Forschungsansätze zu Friedrich und zu Dürers *Melencolia I* stehen exemplarisch für zahlreiche ähnliche ‚Fälle‘ und belegen, dass Ambiguität zu einem bewussten oder unbewussten Paradigma der Kunstgeschichte geworden ist. Sie können als repräsentativ für die moderne beziehungsweise für die postmoderne Version des Ambiguitätsparadigmas angesehen werden. Während die Rede von der ‚Sinnoffenheit‘ von Friedrichs Gemälden eine Verbindung zur ikonologischen Forschungstradition und ihrer Suche nach Bedeutung aufweist, ist bei Böhme diese Verbindung gekappt, die Möglichkeit von hermeneutisch ermittelbarer Bedeutung negiert. Eins jedoch ist beiden Positionen gemeinsam: Sie verhalten sich affirmativ gegenüber ihrem Gegenstand – gleichermaßen sehen sie Vieldeutigkeit als Qualitätsmerkmal von Kunst. Die Ästhetik der Goethezeit hat also, postmodern transformiert, ihre Aktualität bewahrt.

#### Anmerkungen

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, «Wilhelm Tischbeins Idyllen», in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 21, S. 267.
- 2 Gespräch mit Eckermann am 6. Mai 1827, in: ebd., Abt. 2, Bd. 39, S. 616.
- 3 Novalis, Fragmente Nr. 94 und Nr. 247, in: ders., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. Paul Kluckhohn u. a., 5 Bde., Stuttgart 1960–1988, hier Bd. 2 und 3.
- 4 Ebd., Bd. 3, Nr. 398.
- 5 Vgl. Bernd Brunkemeier, *Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und Kommunikativitätsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit*, Amsterdam 1983.
- 6 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960.
- 7 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main 1960, S. 96, 162 u. 212.
- 8 Hans Blumenberg, «Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes», in: *Kritik und Metaphysik. Heinz Heimsoeth zum 80. Geburtstag*, hg. v. Friedrich Kaulbach und Joachim Ritter, Berlin 1960, S. 174–179, hier S. 175.

- 9 Ebd.
- 10 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1973 (Mailand 1962).
- 11 Ebd., S. 11.
- 12 Zahlreiche Beispiele sind enthalten in: *Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945*, hg. v. Erich Franz, Ostfildern 1992, Ausst.-Kat., Münster u. Leipzig, 1992–1993. Vgl. auch: Annegret Jürgens-Kirchhoff, «Das ‚offene‘ Bild – Überlegungen zu einer ästhetischen Kategorie», in: *Zeitspiegelung: Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann*, hg. v. Peter K. Klein u. Regine Prange, Berlin 1998, S. 347–361.
- 13 Juri Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1972 (Moskau 1970), S. 44; vgl. auch S. 425.
- 14 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1973 (Frankfurt am Main 1969), S. 188.
- 15 Blumenberg 1960 (wie Anm. 8), S. 179.
- 16 Jacques Derrida, «Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen», in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, S. 422–442.
- 17 Hilmar Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004; Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000. Gegen das ‚Modewort‘ der Vieldeutigkeit wendet sich Helmut Börsch-Supan, «Caspar David Friedrich. Forschung, Instrumentalisierung, Verständnis», in: *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog*, hg. v. Gisela Greve, Tübingen 2006, S. 13–30, hier S. 28.
- 18 Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I: Dürers Denkbild*, Berlin 1991; Konrad Hoffmann, «Dürers Melencolia», in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift Günter Bandmann*, hg. v. Werner Busch, Rainer Hausherr u. Eduard Trier Berlin 1978, S. 251–279.
- 19 Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt am Main 1989, S. 9.
- 20 Ebd., S. 71.