

**Verena Krieger: Ambiguität, in: Kritische Berichte, Bd. 35, 2007, H. 3,
Schwerpunkt: Mythen der Kunstwissenschaft / Art Historicals Mythologies, hg.
von Tristan Weddigen, S. 79 – 82**

In der Kunstkritik der letzten Jahrzehnte ist es üblich geworden, Kunstwerke als „viel-“ oder „mehrdeutig“, „ambi-“, „poly-“ oder „multivalent“, „unbestimmt“, „offen“, „mehrschichtig“ oder „rätselhaft“ zu bezeichnen. Ambiguität dient dabei nicht nur als eine allgemeine Charakterisierung, sondern auch als Qualitätsmerkmal. Allgemein verbreitet und gleichzeitig unspezifisch, ist sie vielfach zu einem Stereotyp geworden, das ohne Begründung und inhaltliche Bestimmung verwendet wird.

Ungeachtet dieser Entwicklung zum Stereotyp ist die Charakterisierung und Wertschätzung von Kunst als vieldeutig eine bedeutende Neuerung in den Kunstauffassungen der westlichen Welt und als solche eine genuin moderne Erscheinung. Sie hat ihren Ursprung in der Literaturtheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Ursprünge um 1800

In einem Aufsatz über bildende Künste konstatiert Goethe: „Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen.“ Und im Gespräch mit Eckermann äußert er: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser.“¹ 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“. Shakespeares Werke charakterisiert er als „sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich“, wobei gerade darin ihre Qualitäten als große Kunstwerke liegen.² Auch die literar- und kunsttheoretischen Schriften der Brüder Schlegel sind auf die Auffassung gegründet, dass das wahre künstlerische Werk unabgeschlossen sei.³ 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.

Aktualisierung in den 1960er Jahren

In der Ästhetik und Erkenntnistheorie des 19. Jahrhunderts lebt das Theorem der Ambiguität untergründig fort. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts erfährt es eine Aktualisierung und einen neuen Höhenflug: Im Jahr 1960 wird die Vieldeutigkeit erneut, auf verschiedenen Feldern und von unterschiedlichen Positionen her, zum ästhetischen Paradigma erhoben.

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.⁴ Allerdings ist bei ihm das Verstehen des Kunstwerks historisch gebunden – jede Epoche versteht anders, fügt neue Bedeutung hinzu – und damit der Prozess

¹ Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Tischbeins Idyllen, in: Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 21, S. 267; Gespräch mit Eckermann am 6. Mai 1827, in: Sämtliche Werke, II. Abt., Bd. 39, S. 616.

² Novalis, Fragmente Nr. 94, Nr. 247, Nr. 398, in: Schriften, Bd. 2, Stuttgart 1981 und Bd. 3, Stuttgart 1983.

³ Vgl. Bernd Brunkemeier, Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und

Kommunikativitätsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit, Amsterdam 1983.

⁴ Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960.

stetigen Neuverstehens als ein sehr langfristiger beschrieben, insofern tritt in seiner 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 deutungsoffen sei.⁵ 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. 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.“⁶

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.⁷ Er erweitert damit nicht nur erheblich den Gegenstandsbereich, auf den das Vieldeutigkeitsparadigma angewendet wird, sondern verfestigt auch das, was bei Gehlen ein empirisch ermitteltes Charakteristikum ist und bei Blumenberg als paradoxe Konstitution erscheint, 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 eigentlichen Kunstcharakter eines Werks.⁸ Damit wird Vieldeutigkeit zu einer produktionsästhetischen Angelegenheit, und als solche wird sie wiederum konstitutiv für das Selbstverständnis vieler Künstler. Kaum ein künstlerischer Selbstkommentar kann seither darauf verzichten, die Unerklärlichkeit, Offenheit, Vielschichtigkeit oder Polyvalenz des eigenen Werks hervorzuheben.⁹

Auch innerhalb der Geisteswissenschaften 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 lebendigen Organismus vergleicht, der unendlich neu interpretierbar ist, ohne seine Identität zu verlieren: „Voneinander abweichende Interpretationen von Kunstwerken (...) gehören organisch zur Kunst.“¹⁰ In der Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos erscheinen „Rätselcharakter“ und „Vieldeutigkeit“ als konstitutiv für das große autonome Kunstwerks: „Mit den Rätseln teilen die Kunstwerke die Zwieschlächtigkeit des Bestimmten und Unbestimmten. Sie sind Fragezeichen, eindeutig nicht einmal durch Synthesis. (...) Wie in Rätseln wird die Antwort verschwiegen und durch die Struktur erzwungen. (...) Der Rätselcharakter überlebt die Interpretation“¹¹

⁵ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main 1960, S. 96, 162f, 212 u.a.

⁶ Hans Blumenberg, *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes*, in: *Kritik und Metaphysik. Heinz Heimsoeth zum 80. Geburtstag*, hg. von F. Kaulbach und J. Ritter, Berlin 1960, S. 174-179, Zitate S. 175f.

⁷ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano 1962, dt. *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1973.

⁸ Ebenda, S. 11.

⁹ Zahlreiche Beispiele enthält der Ausst.-Kat. *Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945*, Münster/Leipzig, Ostfildern 1993. Vgl. auch: Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Das „offene“ Bild – Überlegungen zu einer ästhetischen Kategorie*, in: *Zeitenspiegelung: Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann*, hg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, S. 347-361.

¹⁰ Juri Lotman, *Struktur chudozestvennogo teksta*, Moskau 1970, dt. *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972, S. 44, vgl. auch S. 425.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1969), Frankfurt am Main 1973, S. 188f.

Umdeutung in der postmodernen Theorie

Während Blumenberg strikt zwischen Philosophie und Ästhetik unterscheidet, insofern er die Vieldeutigkeit ganz dem Ästhetischen vorbehält, wohingegen die Philosophie zu ein-deutiger Bestimmtheit verpflichtet sei,¹² überträgt Jacques Derrida das Vieldeutigkeitsparadigma auch auf das philosophische Denken. Mit seiner Methode, Texte so zu lesen, dass sie ihren eigenen Sinn untergraben und nurmehr einen stets unabgeschlossen Prozess interpretativen Spiels evozieren, wird die poststrukturalistische Theorie eingeläutet.¹³ Vom Paradigma der Moderne ist Ambiguität zu einem der Postmoderne geworden, dies ist mit einem impliziten Bedeutungswandel verbunden:

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

Verwendung in der akademischen Kunstgeschichte

Die ästhetischen Ideale der 60er Jahre und der Poststrukturalismus, diese miteinander verwobenen, aber doch eigenständigen Hauptstränge, haben auch auf die akademische Kunstgeschichte eingewirkt. Infolgedessen hat in den letzten Jahrzehnten ein schleichender Wandel der Auffassungen darüber, was kunstgeschichtliche Forschung leisten kann und soll, stattgefunden. 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.

Ein Beispiel hierfür ist die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Konkurrierten jahrzehntelang verschiedene Deutungsansätze zu seiner Kunst, die je nach Standpunkt als pietistisch-protestantisch, pantheistisch, freimaurerisch 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) bzw. „Mehrsinnigkeit“ (Werner Hofmann) eigentliches Charakteristikum seiner Kunst sei.¹⁴ Damit hat man sich nicht nur eine Beobachtung von Friedrichs Zeitgenossen zueigen 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 Werks als strukturell und programmatisch vieldeutig zu bezeichnen, ist hier Resultat einer ikonologischen

¹² Blumenberg, a.a.O., S. 179.

¹³ Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen (1966), in: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1972, S. 422-442.

¹⁴ 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: Gisela Greve (Hg.), Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog, Tübingen 2006, S. 13-30, hier S. 28.

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 als tragisches künstlerisches „Selbstbekenntnis“ Dürers vorgelegt hatten, gab es nur noch vereinzelte Ansätze konkurrierender Deutungen, so als humanistisches „Tugendblatt“ (Peter-Klaus Schuster) oder als Aufforderung zu christlicher Demut (Konrad Hoffmann).¹⁵ Einen prinzipiell anderen Weg wählte demgegenüber Hartmut Böhme mit seiner These, dass dem Stich eine strukturelle Ambiguität inhärent sei. In Dürers „Melencolia“ 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. Das Blatt drücke ein Denken aus „dem die Welt fragwürdig und problematisch geworden ist“, darin bestehe seine „überlegene Modernität“.¹⁶ 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 Caspar David Friedrich und 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 bzw. für die postmoderne Version des Ambiguitätsparadigmas angesehen werden. Eines jedoch ist beiden Positionen gemeinsam: Sie verhalten sich affirmativ gegenüber ihrem Gegenstand. Gleichermäßen sehen sie Vieldeutigkeit als Qualitätsmerkmal von Kunst. Auch hierin zeigt sich, dass die Ästhetik der Goethezeit, modern wie postmodern transformiert, ihre Aktualität bewahrt hat.

¹⁵ Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst (1964), Frankfurt/Main 1990, S. 397-522, hier: S. 512; Peter-Klaus Schuster, Melencolia I: Dürers Denkbild (Diss. 1975), Berlin 1991; Konrad Hoffmann, Dürers Melencolia, in: Werner Busch/Rainer Hausherr/Eduard Trier (Hg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 251-279.

¹⁶ Hartmut Böhme, Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung, Frankfurt am Main 1989, S. 9, 71f.