

Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst – vier exemplarische Werkanalysen

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.¹ 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

Vorliegender Beitrag ist eine weiterentwickelte Fassung des Vortrags „Polysemie, Ambivalenz, Indifferenz. Spielarten ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst“, den ich im Kolloquium „Konzepte der Zeitgenossenschaft“ am 8./9. Juni 2012 anlässlich von Richard Hoppe-Sailers 60. Geburtstag an der Universität Bochum hielt. Er ist ein Kapitel aus meinem umfangreichen, primär theoretisch ausgerichteten Aufsatz „Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art. Conceptualizing Ambiguity in Art History“, in: Frauke Berndt (Hg.), *Ambiguität in zeitgenössischer Kunst und Theorie/Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 62, H. 2, Hamburg 2017.

¹ Bättschmann, Oskar: »Lot und seine Töchter im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 8, 1981, S. 159-185; Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London: Reaktion Books 2002; von Rosen, Valeska: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin: Akademie Verlag 2009; Krieger, Verena / Mader, Rachel (Hg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2010; von Rosen, Valeska: »Res et signa. Formen der Ambiguität in der Malerei des Cinquecento«, in: Inigo Bocken / Tilman Borsche (Hg.), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 243-274; Koos, Marianne: »Das Martyrium der Liebe. Ambiguität in Dosso Dossis „Heiligem Sebastian“«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 38, 2011, S. 43-73; von Rosen, Valeska (Hg.), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 2012; Pfisterer, Ulrich: »Bildbegehren und Texterotik. Ambivalente Lektüren weiblicher Aktdarstellungen in der Frühen Neuzeit«, in: Doris Guth / Elisabeth Priedl (Hg.), *Bilder der Liebe. Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 191-217; Pfisterer, Ulrich: »Akt und Ambiguität 1552, 1559, 1640«, in: Valeska von Rosen (Hg.), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 29-60; Mader, Rachel (Hg.): *Radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2014; Krieger, Verena: »Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne«, in: Cornelia Klinger (Hg.), *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, Berlin: Akademie Verlag 2014, S. 163-192; Emmelheinz, Andreas: »Ambiguität in Goyas Caprichos«, in: Michael Scholz-Hänsel / David Sánchez Cano (Hg.), *Spanische Kunst von El Greco bis Dalí: Ambiguitäten statt Stereotype*, Berlin: Frank & Timme 2015, S. 283-301.

und Umdeutungen verbunden sind.² 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.

Nun 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 aufzulösen³, 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 Zusammenhänge⁴ sowie eines analytischen Instrumentariums, das auch eine exakte und reflektierte Begrifflichkeit einschließt.

² Vgl. Jäger, Ludwig: »Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik«, in: Ders./Georg Stanitzek (Hg.), *Transkribieren. Medien/Lektüren*, München: Fink 2002, S. 19-41.

³ So begreift etwa Danto, Arthur C.: »Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerke«, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München: Fink 1990, S. 45-69 das Kunstwerk als Metapher für einen zu erschließenden diskursiven Inhalt; Sedlmayr, Hans: *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald: Mäander-Kunstverlag 1978, Kap. VI. Probleme der Interpretation, S. 96-132, insbes. S. 111-113 spricht davon, dass es nur eine „richtige“ Interpretation gebe.

⁴ Zur Etymologie und Begriffsgeschichte vgl. Tashiro, Tom: »Ambiguity as Aesthetic Principle«, in: Philip P. Wiener (Hg.), *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, Bd. 1, New York: Scribner 1973, S. 48-60; Ullrich, Wolfgang: »Grundrisse einer philosophischen Begriffsgeschichte von Ambiguität«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. XXXII, Bonn 1989, S. 121-169; Bauer, Matthias: »Ambiguität«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Ansgar Nünning (Hg.), Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 12; Kohlenberger, H.K.: »Art. Ambiguität (Amphibolie)«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Joachim Ritter et al. (Hg.), Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 802-806; Ullrich, Wolfgang / Meier-Oeser, Stephan: »Art. Zweideutigkeit; Vieldeutigkeit«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Joachim Ritter et al. (Hg.), Basel: Schwabe 2005, S. 1514-1519; Bauer, Matthias / Knape, Joachim / Koch, Peter / Winkler, Susanne: »Dimensionen der Ambiguität«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 158 (2010): Ambiguität, Wolfgang Klein und Susanne Winkler (Hg.), S. 7-75; Berndt, Frauke / Kammer, Stephan: »Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit«, in: Dies. (Hg.), *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 7-30.

Einen Vorschlag zu einer solchen Konzeptualisierung ästhetischer Ambiguität in der Kunst, in der ich zwischen Ambiguität der Sprache und des Bildes, aber auch zwischen Ambiguität des Bildes und Ambiguität als Wesensmerkmal der Kunst unterscheide, publiziere ich demnächst an anderer Stelle.⁵ Hier möchte ich mich dem Thema nicht aus einer theoretischen Perspektive nähern, sondern von der Kunst selbst her. Aus der eingehenden Auseinandersetzung mit Kunstwerken heraus versuche ich in einem induktiven Verfahren eine systematische Perspektive auf künstlerische Ambiguität zu entwickeln.

Konkret untersuche ich vier Kunstwerke der letzten Jahrzehnte, die ich nach den Kriterien einer maximalen Heterogenität der verwendeten Medien und künstlerischen Machart sowie insbesondere ihrer Ambiguitätsstruktur ausgewählt habe. Sie stammen von Gilbert & George, Santiago Sierra, Neo Rauch und Rachel Harrison und es handelt sich um eine montierte Fototafel, ein Konzeptkunstwerk, ein Gemälde und eine Assemblage. Diese Werke unterziehe ich jeweils einem auf ihre Ambiguitätsstruktur fokussierten *Close Reading*. Dabei führe ich vor, wie über das schlichte Konstatieren ihrer Ambiguität hinausgehend diese in ihrer inneren Struktur und Funktionsweise exakt beschrieben werden kann. Ich möchte zeigen, mit welchen Mitteln die Ambiguität erzeugt wird und dass die jeweils hervorgebrachte Ambiguität spezifische strukturelle und operationale Merkmale aufweist. Aus ihnen lassen sich, wie ich zuletzt zeigen werde, verallgemeinernde Kategorien entwickeln.

Gilbert & George: *Fuck*. Aus der Serie *Dirty Words Pictures* (1977)

Das umfangreiche Œuvre von Gilbert & George ist trotz seiner internationalen Bekanntheit kunstwissenschaftlich relativ wenig erforscht. Schwerpunkte der Auseinandersetzung sind das frühe performative Werk,⁶ der Status des Künstlerduos als künstlerisches Kollektivsubjekt⁷ und insbesondere die von ihnen verhandelten Inhalte, bei denen es sich

⁵ Krieger, Verena: »Modes of aesthetic ambiguity in contemporary art. Conceptualizing ambiguity as an art historical category«, erscheint in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 62, Heft 2, 2017.

⁶ Vgl. Ratcliff, Carter / Rosenblum, Robert: Gilbert & George. *The Singing Sculpture*, New York: McCall 1993; von Bismarck, Beatrice: »Zwischen Revoltieren und Legitimieren – Aufführungen des Bildes. Zur "Singing Sculpture" von Gilbert & George«, in: Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild, Performance als Bild*, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 247-271.

⁷ Vgl. Paare = Couples. Gilbert & George, Felix Gonzalez-Torres, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst 2001.

meist um tabuisierte Themen wie Sexualität, Tod oder Religion handelt.⁸ Seltener wird die besondere ästhetische Struktur ihrer großformatigen Fototableaus besprochen.⁹ Noch nicht analysiert wurde die Ambiguität, die in diesen Arbeiten eine konstitutive Rolle spielt. Hier soll sie an einem Exempel einer genauen Lektüre unterzogen werden. Dabei geht es nicht darum, die Ambiguitätsstruktur dieses Werks als exemplarisch für die Arbeitsweise des Künstlerduos zu behandeln, sondern sie als eine spezifische Art und Weise, wie Ambiguität organisiert sein kann, zu analysieren.

Fuck (Abb. 1) ist Teil einer Ende der 1970er Jahre entstandenen Serie *Dirty words*, die ebensolche verhandelt wie z.B. „cunt“, „suck“, „queer“ oder auch „communism“.¹⁰ Laut Marco Livingstone tritt in dieser Serie erstmals „so etwas wie ein direktes politisches Engagement in ihrer Kunst zu Tage, das sich allerdings jedem Analyseversuch entzieht“.¹¹ Das Werk besteht aus einer hochrechteckigen Tafel, die in sechzehn gleichformatige, sich zur Gesamttafel proportional verhaltende kleinere Tafeln unterteilt ist, die fotografische Motive enthalten. Dabei sind die Tafeln verschiedenen systematischen Gestaltungsprinzipien unterworfen, die jeweils streng durchgehalten werden. Die Felder der obersten horizontalen Reihe sind mit den vier Buchstaben für „Fuck“ gefüllt. Sie erweisen sich bei näherem Hinsehen als ein auf eine Wand gespraytes Graffiti, insofern handelt es sich um eine fotografische Bildeinheit über mehrere Felder hinweg. Dabei sind es die einzigen Felder mit Schrift (als Bild), alle anderen Felder enthalten Fotos mit Bildmotiven.

Neben der systematischen Trennung von Schrift und Bild-Feldern existiert die Trennung von schwarz-weißen und schwarz-roten Darstellungen, wobei die drei unteren Felder rechts und links außen schwarz-rot gestaltet sind, alle anderen schwarz-weiß, sodass optisch eine T-förmige Figur entsteht. Verkoppelt man hingegen beide Systeme – also die Unterscheidung Schrift/Bild und schwarz-rot/schwarz-weiß –, dann bilden die schwarz-roten Felder zusammen mit den Schriftfeldern eine torartige Rahmung, durch die der Blick in die Bilder der mittleren Felder gelenkt wird. Es ergibt sich ein emblemartiger Bildaufbau, bei dem das Wort „Fuck“ den Status des Mottos erlangt. Am unteren Bildrand bringen die Gesichter

⁸ Vgl. Jahn, Wolf: Die Kunst von Gilbert & George oder eine Ästhetik der Existenz, München: Schirmer-Mosel 1989; Fuchs, Rudi H.: Gilbert & George. The cosmological pictures, Ausst.-Kat. Palazzo delle esposizioni, Rom/Palaz Sztuki, Krakau/Kunsthalle Zürich: 1991; Gilbert & George, anlässlich der Ausstellung Gilbert & George. Die große Ausstellung, Tate Modern, London/Haus der Kunst, München/Castello di Rivoli, Turin/de Young Museum, San Francisco/Milwaukee Art Museum/Brooklyn Museum, New York, Ostfildern: Hatje Cantz 2007.

⁹ Vgl. Rosenblum, Robert: Introducing Gilbert & George, London: Thames & Hudson 2004; Fuchs, Rudi H.: »Gilbert & George (the notebook)«, in: Ders. (Hg.), Gilbert & George. The complete pictures 1971–2005, 2 Bde., London: Tate Publishing 2007, Bd. 1, S. 7-12, Bd. 2. S. 627-635, speziell zu den *Dirty Words Pictures* S. 633f.

¹⁰ Bracewell, Michael: Gilbert & George. Dirty words pictures, Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London 2002; auch in: Gilbert & George 2007, Taf. 65-71.

¹¹ Livingstone, Marco: »Von Herzen«, in: Gilbert & George 2007, S. 13-25, Zitat S. 19.

der beiden Künstler – die ein mittlerweile verheiratetes Paar sind und gemeinsam als künstlerisches Subjekt agieren – mit ihren ins Offene gerichteten melancholischen Blicken ein reflexives Moment in das Bild ein. Sie übernehmen damit gewissermaßen die Rolle einer visuellen *Subscriptio* und weisen über das Bild hinaus.

Die mittleren Bildfelder sind in sich ebenso symmetrisch gestaltet wie die äußeren, insofern auf jeder horizontalen Reihe zwei ähnliche, aber nicht identische Motive zu sehen sind, das sind von unten nach oben: Die Künstler in frontalen Porträts, die eng ausgeschnitten sind, wodurch sie einander angeglichen werden. Darüber: zwei Pfützen, wiederum darüber: Westminster Abbey und die Houses of Parliament mit dem Big Ben, von der Themse aus gesehen. Diese Silhouette der Wahrzeichen Londons bildet zusammenhängend über zwei Felder hindurch eine Einheit (genauso wie der Schriftzug „FUCK“), aber gleichzeitig wird das Prinzip der Gegenüberstellung zweier ähnlicher Motive, in diesem Fall zweier Türme, durchgehalten, sodass eine Analogie auch zu den darunter befindlichen Bildpaaren besteht. Die Silhouette partizipiert also an beiden Bildlogiken und verklammert sie visuell miteinander. Die rot eingefärbten Streifen am Rand sind wiederum einer dritten Logik unterworfen: Sie zeigen aus stets derselben Kameraperspektive verschiedene Momente einer Episode, die sich an einer Schwulenklappe abspielen könnte, einem subkulturellen Treffpunkt für homoerotische Sexualekontakte. Die Fotos wirken dabei wie filmische Bilder, da sich aus der Lesefolge von links oben nach rechts unten eine mögliche Narration andeutet, die aber letztlich nicht aufgeht.

Interessant ist nun, wie die Motive in dieser Konstellation interagieren und Allusionen hervorbringen. In der Gesamtsicht präsentiert sich eine städtische Szenerie, bei der Subkultur und offizielle Kultur visuell miteinander verzahnt sind. Dabei evozieren die Schwulenklappe und das Wort „Fuck“ eine Lesart, bei der alle Motive doppeldeutig werden: Die Türme – Londons Wahrzeichen – werden zu Phallussymbolen, die Pfützen – typisch für das regenreiche London – wecken die Gestaltassoziation an Vagina bzw. Anus. Das in Versalien geschriebene „Fuck“ wiederum enthält mit „UK“ die Initialen des Vereinigten Königreichs. Die sexuelle Doppeldeutigkeit erfasst auch die Gesamtkomposition des Werks, denn was ich als T-förmige Figur beschrieben habe (schwarz-weiße Bildtafeln), lässt sich, wenn man es mit den roten Seitenrändern zusammen liest, auch als visuelle Repräsentation des sexuellen Akts, der mit der Titelzeile bezeichnet wird, identifizieren. Und nicht zuletzt lassen sich schließlich auch die beiden Künstlerporträts im Bild doppeldeutig lesen, da diese nicht ausschließlich als bildliche Signatur und Reflexionsfiguren, sondern ebenso gut als integraler Bestandteil der entfalteten Szenerie aufgefasst werden können.

Die systematisch eingesetzte Doppeldeutigkeit, auf der das gesamte Werk mit all seinen Bestandteilen – Komposition, Farbgebung und Motivik – basiert, erinnert an ein Vexierbild.

Indem sich Gilbert & George der Doppeldeutigkeit des Vexierbildes bedienen, stellen sie sich in dessen subversive Bildtradition. In *Fuck* sind die Bildmotive überdeterminiert, sie enthalten ihre doppelte Sinnebene nicht – wie im Kippbild – durch visuelles Umschalten, sondern – wie im Vexierbild – durch simultan aus dem Verborgenen aufscheinende Sinnassoziationen (z.B. die Türme als Symbole des Vereinigten Königreichs und als Phallussymbole). Diese Assoziationen zu bilden und damit die obszöne Doppeldeutigkeit zu entschlüsseln, ist den Betrachtenden aufgegeben. Der zu ermittelnde Sinn besteht dabei nicht in irgendeiner Stellungnahme moralischer oder politischer Art, sondern in der Explikation des behandelten „dirty word“, das eine Spezifizierung in Richtung homosexueller Subkultur erhält.

Gilbert & Georges *Fuck* ist aber mehr als ein Vexierbild, denn darin werden die Möglichkeiten visueller Doppeldeutigkeit systematisch durchgespielt und ausgereizt. Bilder, die für sich genommen belanglos wirken, sind so kombiniert, dass sie überhaupt erst doppeldeutig werden. Als Initialzündung dient dabei eine „Übersetzung“ vom Sprachlichen ins Bildliche, die eigentlich erst die Voraussetzung für alle doppelbödigen Assoziationen bietet, denn ohne das Motto „Fuck“ würde die gesamte Assoziationskette nicht in Gang gesetzt. Die Doppeldeutigkeiten werden dann auf mehreren Ebenen wiederholt, gewissermaßen übereinander gestapelt, sodass sie einen komplexen, aber letztlich kohärenten Meta-Sinn ergeben. Die Ambiguität des Werks entsteht also einerseits erst infolge des Zusammenwirkens seiner einzelnen Elemente, zugleich wird sie durch ebendieses Zusammenwirken tendenziell auch wieder aufgelöst und in neue Bedeutung überführt.

Santiago Sierra: *250 cm-Linie, auf 6 bezahlte Leute tätowiert* (1999)

Die politischen Performances von Santiago Sierra erzeugen aufgrund ihres provokanten Charakters höchst gegensätzliche Reaktionen, wobei diese Gegensätzlichkeit in den Arbeiten selbst strukturell angelegt ist. Kunstkritik und Kunstwissenschaft konzentrieren sich vorzugsweise auf die politische und ethische Dimension, während sie diese strukturelle Ambiguität im Werk Sierras allenfalls konstatieren, jedoch nicht analysieren.¹²

¹² Marek, Kristin / Schulz, Martin: »Nation und Territorium. Die Topologie des Politischen auf der 50. Biennale von Venedig 2003. Ein Kommentar zu Santiago Serra«, in: Kunst und Politik, Bd. 6, Göttingen: V&R uni-press 2004 S. 128-131; Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics, in: October 110, fall 2004, S. 51-79; Dies.: Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship, London 2012, insbes. S. 222f; Janhsen, Angeli: Neue Kunst als Katalysator, Berlin: Reimer 2013, S. 78-82; Dirk Luckow (Hg.): Santiago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg/Kunsthalle Tübingen, Köln: Snoeck 2013; Matt, Gerald: »Vorwort«, in: Gabriele Mackert / Gerald Matt (Hg.), Santiago Sierra. Anheuern und Anordnen von 30 Arbeitern ihrer Hautfarbe nach, Kunsthalle Wien, Project Space, Wien: Kunsthalle 2002, S. 4f; Wagner, Hilke: »Haus im Schlamm«, in: Veit Görner/Hilke Wagner (Hg.), Santiago Sierra. Haus im

Santiago Sierra bezahlte in Havanna sechs jungen arbeitslosen Männern jeweils 30 Dollar dafür, dass sie sich eine Linie quer über den Rücken tätowieren ließen, wobei sie so aufgestellt waren, dass diese Linie sich auf einer Höhe über alle sechs Personen hinweg zog und folglich zu einer visuellen Einheit wurde. Dies wurde fotografisch festgehalten, wobei sowohl der Vorgang des Tätowierens fotografiert wurde als auch die tätowierte Linie als dessen Ergebnis. In Kunstaussstellungen zu sehen ist aber üblicherweise nur letztere, also diejenige Fotografie, die die Linie als gewissermaßen ästhetisches Produkt präsentiert (Abb. 2).

Charakteristisch für Sierras Arbeitsweise ist die Art der fotografischen Inszenierung: Die sechs jungen Männer werden in Schrägansicht von hinten gezeigt, mit gesenkten Köpfen und im verlorenen Profil, dabei mit nackten Oberkörpern und sorgfältig rasierten Nacken, sodass die Linie deutlich erkennbar hervortritt. Ihre Individualität ist einerseits nicht erkennbar, andererseits sind Eigenschaften wie Jugend, Hautfarbe, Kleidung und Körpergröße durchaus wahrnehmbar, wobei hier eine gewisse Unterschiedlichkeit der Beteiligten erkennbar ist. Es ist die tätowierte Linie, die über diese Unterschiede hinweg eine Klammer schafft und eine (freilich absurde) Einheit stiftet. Die Linie ist auch der Hauptprotagonist der Fotografie, der sie ihre visuelle Struktur verleiht, indem sie Parallelen und sogar eine gewisse Tiefenräumlichkeit produziert. Auch der Titel der Arbeit *250 cm-Linie, auf 6 bezahlte Leute tätowiert*, richtet das Augenmerk weg von den Personen hin auf die Linie. Damit wird zugleich auf den Stellenwert der Linie in der älteren europäischen Kunstgeschichte verwiesen, ihren Status als Inbegriff der künstlerischen Idee und Elementarfigur des malerischen Artefakts. Giorgio Vasari hatte im 16. Jahrhundert mit seinem berühmten Diktum, die Zeichnung sei „Ausdruck und Deklaration des im Geiste entstandenen Konzepts“¹³, die Voraussetzung für jene metaphysische Aufladung der Linie geschaffen, die nicht nur bis zum Klassizismus wirkmächtig blieb, sondern bis weit ins 20. Jahrhundert hinein – wenn etwa Walter de Maria 1969 in der Wüste Tula, nördlich von Las Vegas, durch Bulldozer Linien eingraben ließ, die eine nur von Satelliten aus wahrnehmbare Zeichnung ergeben. Das in dieser aufgeladenen Konzeption der Linie angelegte Spannungsverhältnis vom Akt des Zeichnens als formbestimmender Handlung des künstlerischen Subjekts einerseits und dem künstlerischen Material (Farbe, Leinwand, Erde) als stoffliches Objekt der Bearbeitung andererseits wird von Sierra ins Extrem getrieben durch den Umstand, dass hier menschliche Rücken als ‚Malgrund‘ dienen. In ihrer Vielheit

Schlamm, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kestnergesellschaft Hannover, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 17-46.

¹³ Battarini, Rosanna (Hg.) kommentiert von Paola Barocchi: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 und 1568*, Florenz: Sansoni 1968, Bd. 1, S. 111: „... una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo“.

konterkarieren sie die – als Produkt organisierender Handlung zustande kommende – visuelle Einheit der Linie und sind dieser in demselben Maße unterworfen, wie sie sie überhaupt ermöglichen.

Sierras Arbeit ist hochgradig ambig und ihre Ambiguität findet auf mehreren Ebenen statt: Sie beginnt auf der visuellen Ebene, weil unser Blick zwischen den Männern als rückansichtigen Personen und ihren Rücken als materiellem Grund einer Linie hin- und herwechseln muss. Damit zwingt uns das Bild, ein ästhetisches Faktum gleichzeitig als soziales wahrzunehmen und *vice versa*. Es existiert eine ganze Reihe künstlerischer Vorläuferprojekte, die den Dualismus von künstlerischer Subjektsetzung und leiblicher Objekthaftigkeit, der dem abendländischen Kunstverständnis zugrunde liegt, aus feministischer Sicht problematisiert haben. Bei Sierra geht es jedoch nicht um eine genderkritische Perspektive, sondern darum, soziale Ungleichheit und Ausbeutung in der globalisierten Welt zu thematisieren. Von der Intension her ist die Arbeit also nicht zynisch, sondern moralisch – die durch sie evozierte moralische Entrüstung soll auf den Zynismus realer Arbeitsverhältnisse gerichtet werden. Die spontane Äußerung einer Studentin „Wie kann man sich nur für 30 Dollar eine Linie auf den Rücken tätowieren lassen“ geht natürlich an der Realität vorbei – daran, dass 30 Dollar für junge Kubaner sehr viel Geld sind, dass eine solche Summe in vielen Gebieten der Welt nur durch wesentlich schlimmere und erniedrigendere Arbeit verdient werden kann und dass auch andere („normale“) bezahlte Arbeiten bleibende körperliche Spuren hinterlassen. Das Unbehagen, das das Bild – wie viele ähnliche Projekte von Sierra – erzeugt, begründet sich daher primär aus der offenkundigen Absurdität dieser Linie, die weder als ästhetischer Wert noch als dauerhaftes Monument angesehen werden kann. Dass Sierras Unterfangen in höherem Maße als Skandalon empfunden wird als der Verschleiß menschlicher Arbeitskraft etwa beim Bau der Pyramiden, begründet sich mit der (vordergründigen) Sinnlosigkeit des Unterfangens, dessen einziges ‚Produkt‘ die Thematisierung des Kaufvorgangs und der diesem zugrundeliegenden sozioökonomischen Strukturen selbst ist. Diesem Versuch, gesellschaftliche Verhältnisse sichtbar zu machen, indem deren Gesetzmäßigkeiten zur Anwendung gebracht werden, eignet aber seinerseits – damit bin ich bei der zweiten Ebene – eine prinzipielle moralische Doppelbödigkeit. Denn die Kritik ist der wiederholenden Geste lediglich auf intentionaler Ebene inhärent, und damit treten Handlung und Intention faktisch in Widerspruch zueinander. Die „subversive Imitation“ (Walter Grasskamp)¹⁴ ist eben zunächst

¹⁴ Grasskamp, Walter: »Niemandland«, in: Hans Haacke: Bodenlos, Klaus Bußmann und Florian Matzner (Hg.), Biennale Venedig 1993, Dt. Pavillon, Ostfildern: Hatje Cantz 1993, S. 39-50, hier S. 47.

einmal Imitation und kann ihr subversives Potenzial nur unter bestimmten Voraussetzungen entfalten.

Auch auf einer dritten Ebene ist Sierras Projekt ambig: Zwar handelt es sich dabei (wie bei den meisten seiner Projekte) um einen realen Vorgang von Bezahlung und Gegenleistung, es ist also kein Abbild der kritisierten gesellschaftlichen Realität, sondern ein Bestandteil von ihr. Da das gesamte Projekt aber ausschließlich für die Präsentation innerhalb eines Kunstkontextes durchgeführt wird und so jeder praktischen Funktion entleert ist, verhält es sich zu den gesellschaftlichen Verhältnissen letztlich doch auf eine symbolische Weise. Am treffendsten lässt sich Sierras künstlerisches Verfahren daher als *Reenactment* gesellschaftlicher Realität bezeichnen, also als deren imitatives Nachvollziehen in einem künstlerischen Kontext. Durch die Transferierung sozioökonomischer Strukturen ins Kunstsystem wird der Tauschvorgang zum Bild, die monetarisierte menschliche Arbeitskraft zum *tableau vivant*. Die hier zu sehen gegebene Fotografie, die Sierras Projekt dokumentiert, funktioniert also nicht nur auf visueller, sondern vor allem auf konzeptueller Ebene wie ein Kippbild, das den Betrachtern abfordert, sich zwischen gegensätzlichen Wahrnehmungs-, aber auch Bewertungsmöglichkeiten zu entscheiden.

Neo Rauch: *Abstraktion* (2005)

Die dezidierte Ambiguität der Gemälde von Neo Rauch ist häufig thematisiert worden, wobei sie – wie Rachel Mader gezeigt hat – mit durchaus gegensätzlichen Bedeutungen belegt wurde.¹⁵ Es dominieren generalisierende Beobachtungen, während dezidierte Einzelbildanalysen eher selten unternommen werden. Eine solche werde ich nun an dem Gemälde *Abstraktion* (Abb. 3) vornehmen, wobei mich auch hier wieder speziell die innere Struktur und Organisationsweise von dessen Ambiguität interessiert.

Das hochrechteckige Gemälde gibt einen Durchblick aus einer Loggia in eine Landschaft mit Häusern, über der sich ein hoher Himmel öffnet. Obwohl die Dächer an chinesische Architektur erinnern, scheint es sich um eine deutsche kleinbürgerliche Siedlung zu handeln. Der Blick ist durch eine architektonische Rahmung gefasst, die sich nur nach rechts hin öffnet. Eine Brüstung und zwei die Bildfläche durchquerende Pfeiler trennen Vorder- und

¹⁵ Mader, Rachel: »Produktive Simulationen. Über Ambivalenz in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Neo Rauch, Aernout Mik und Santiago Sierra«, in: Krieger/Mader 2010, S. 225-240. Vgl. Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993 – 2006, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg 2006; Neo Rauch: Para, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York/Max Ernst Museum Brühl, Köln: DuMont 2007. Einen anderen Akzent setzt Gerlach, Sophie A.: Neo Rauch: Bilder 1984–2005. Ansätze zu einem Werkverständnis, Hamburg: Kovač 2014, die Rauchs Werk u.a. unter dem Gesichtspunkt des Allegorischen interpretiert.

Hintergrund voneinander ab und rahmen die Sicht in das Geschehen außerhalb der Loggia. Vorne und Hinten, Innen und Außen treten damit als erste bestimmende Parameter des Bildes auf und verleihen ihm eine Tiefenräumlichkeit – die jedoch durch zahlreiche Brüche der Regeln zentralperspektivischer Gestaltung gestört ist. Ein besonders markanter Bruch entsteht dadurch, dass der rechte Pfeiler nicht auf der Brüstung steht, sondern farblich verschwommen in der Landschaft über einem Haus mündet, welches wiederum in einem unlogischen räumlichen Verhältnis zu dem hinter dem Pfeiler stehenden Haus situiert ist. Beide bildimmanenten Räume – Loggia und Landschaft – werden durch diesen raumlogischen Bruch miteinander verklammert, was den Doppelcharakter der Loggia als in sich geschlossener Innenraum und gleichzeitig offener Durchgang zum Außenraum unterstreicht. Vor dieser komplexen Raumsituation entfaltet sich nun eine aus mehreren menschlichen Figuren gebildete Szenerie. Sie bewirkt ihrerseits eine inverse Verklammerung von Vorder- und Hintergrund, insofern die Figuren im hinteren Landschaftsraum viel größer sind als jene im vorderen Bereich der Loggia. Auch die räumlichen Proportionsverhältnisse sind also ausgehebelt.

Diese Brüche mit den akademischen Regeln können aber erst dadurch als solche erscheinen und besonders ins Auge springen, dass diese Regeln an zahlreichen anderen Stellen, ja im überwiegenden Bereich des Gemäldes wie selbstverständlich eingehalten sind. Für sich genommen sind die Figuren ebenso wie die Häuser und Bäume in Farbgebung und Proportionen wirklichkeitsnah und akademisch korrekt wiedergegeben, erfüllen also auf dieser Ebene die Ansprüche an eine naturalistisch-mimetische Darstellung. Und nicht nur das: an einzelnen Stellen werden diese Ansprüche sogar mit besonderer „malerischer Virtuosität“ erfüllt, etwa durch die Darstellung komplexer Körperhaltungen wie z.B. Torsionen sowie der daraus resultierenden Verkürzungen von Gliedmaßen und komplizierten Licht-Schatten-Verhältnisse. Auch die Darstellung von Architekturelementen und Landschaftsraum ist in weiten Teilen durchaus kohärent. Die systematische Brechung der akademischen Regeln ist also mit deren Einhaltung kombiniert – nur durch letztere kann erstere erfolgreich ihre Wirkung entfalten.

Neben die doppeldeutige Verwendung von Perspektive und Proportion tritt eine Ambiguität auf der Ebene des Dargestellten und der durch dieses evozierten Narration. Das Bildpersonal steht nur teilweise in erkennbaren Zusammenhängen. Im Hintergrund über der Häuserlandschaft führen zwei Männer einen Schwertkampf aus. Diese stehen nicht nur in keiner sinnvollen Größenrelation zu dem Haus, hinter dem sie riesenhaft aufragen, sondern sie bilden auch in ihren Körperhaltungen keinen plausiblen Kampfbzusammenhang, vielmehr führen ihre Bewegungen jeweils in eine imaginäre Leere. Auch hinsichtlich ihrer Kleidung und Ausstattung passen sie nicht zusammen. So wirken die beiden kämpfenden Männer

eher wie eine Erscheinung vor dem Himmel denn als reale Akteure in einem realen Raum. Sie werden auch von keiner der Figuren in der Loggia wahrgenommen, zwischen denen wiederum nur minimale Interaktionen existieren. An zentraler Stelle steht ein Mann in weißem Kittel an einer Staffelei, auf der sich eine Bildtafel mit waagrechten und senkrechten farbigen Linien befindet. In der Linken hält er ein Lineal, in der Rechten einen langen Pinsel, wodurch er als Maler ausgewiesen ist. Mit seinen Füßen steht er zwischen leeren Farbdosen in Lachen gelber und rotbrauner Farbe, aus welcher auch die Linien in dem Staffeleibild bestehen. Während der Maler als Rückenfigur gegeben ist, die ganz auf ihre Arbeit konzentriert ist, wendet sich ein zweiter, an die Brüstung gelehnter Mann nach vorne und weist mit dem Zeigefinger in Richtung der Pinselhand des Malers. Der Maler und seine Begleitfigur bilden dadurch eine optische Einheit, ohne tatsächlich zu interagieren. Ihr Verhältnis zueinander ähnelt dem der beiden kämpfenden Männer im Hintergrund: Nicht nur ist der eine größer als der andere, sie stehen auch nur in einem vagen räumlich-körperlichen Zusammenhang. Komplettiert wird der szenische Reigen durch zwei weitere Figuren: Im Vordergrund schüttet eine kräftige Frau in leuchtend gelbem Jackett eine Dose gelber Farbe zwei dunklen Vögeln entgegen, als wolle sie Hühner füttern. Hinter ihr am linken Bildrand und zugleich am äußersten Rand der Loggia steht ein weiterer Mann an einer Staffelei, er dreht sich von der weißen Leinwand weg und blickt in das Geschehen im Vordergrund. Ein dunkler, funktionsloser Mast ragt hinter der Leinwand in die Höhe.

Wenn ich sagte, dass das Gemälde die akademischen Anforderungen an Perspektive und Proportion einerseits erfüllt und gleichzeitig unterläuft, so gilt dies für den Farbeinsatz analog. Auch hier wird eine naturalistische Malweise eingesetzt und zugleich vielfach gebrochen und ausgehöhlt. So finden sich einerseits Details eines malerischen Illusionismus – z.B. der Streifen auf der Hose des Malers –, während sich an anderen Stellen der Farbauftrag gegenüber der Darstellung völlig verselbstständigt – z.B. ist der Boden der Loggia eigentlich eine rein selbstwertige abstrakte Farbgestaltung. Auch werden die Ansprüche an mimetische Genauigkeit mitunter durch malerische Effekte gebrochen, etwa wenn der erhobene Arm des rechten Schwertkämpfers sich in Fetzen aufzulösen scheint. Hinzu kommt eine elementare Form malerischer Doppeldeutigkeit, wenn die ausgeschüttete gelbe Farbe die Assoziation an ausgeschüttetes Hühnerfutter weckt.

Durch die beiden Staffeleien, die Farbdosen und -flecken sowie die von der Frau ausgeschüttete Farbe erhält das Thema der Malerei eine zentrale Rolle in dem Gemälde. Es lassen sich verschiedene Korrespondenzen ausmachen: Das Gelb der ausgeschütteten Farbdose ist identisch mit dem Gelb des Jacketts der Farbe ausschüttenden Frau, aber auch mit dem Gelb der Farbstreifen auf der Leinwand des Malers sowie dem Gelb der darunter liegenden Farbpfützen. In abgetönter Form taucht dieses Gelb auch in der Kleidung von zwei

Männern im Bild auf. Damit erhält das Gelb die Rolle eines Leitmotivs. Ihm korrespondiert die rotbraune Farbe der die Loggia rahmenden Architektur, welche in den waagrechten Farbstreifen auf dem Staffeleibild wiederkehrt, aber auch in den Hausdächern und Kirchtürmen sowie dem Jackett des hünenhaften Schwertkämpfers. Die abstrakte Linienstruktur in dem Bild im Bild weist dadurch eine Beziehung zur Bildwelt auf, zugleich wird das Ausschütten der gelben Farbe zu einem malerischen Akt auf der abstrakten Farbfläche des Loggia-Fußbodens. Auch Bildwelt und bildimmanente Malerei sind also wechselseitig verklammert. Der Titel *Abstraktion* bekräftigt dieses Assoziationsfeld nicht nur, sondern erweitert es zugleich in Richtung des Spannungsverhältnisses von Realitätsanspruch und Fiktionalität, Mimesis und Abstraktion. Wie ein Dreh- und Angelpunkt wirkt dabei die weiße Leinwand am linken Hintergrund – deren Maler einerseits auf sie weist und sich gleichzeitig von ihr abwendet und in das Bildgeschehen blickt. Das Gemälde erhält dadurch einen reflexiven Charakter. Es enthält kein entzifferbares kunsttheoretisches Programm, sondern entfaltet auf einer Metaebene dieselbe unauflösliche Spannung von bildimmanenter Logik und scheinbarer Mimesis, die für das Gemälde selbst charakteristisch ist. Damit leistet es eine malerische Reflexion über malerische Ambiguität.

Ambiguität entfaltet sich hier auf ähnlich vielen Ebenen wie bei Gilbert & Georges *Fuck*, jedoch fügt sie sich nicht zu einem Meta-Sinn, vielmehr werden den BetrachterInnen zahlreiche Assoziationsangebote unterbreitet, denen zu folgen zunächst erfolgversprechend wirkt, jedoch letztlich zu keinem kohärenten Ergebnis führt. Innerhalb des Gemäldes gibt es zahlreiche Verweise, Analogien, Zusammenhänge und Interaktionen oder jedenfalls Andeutungen dessen, doch lösen sie sich letztlich nicht in einer übergeordneten Logik auf, sondern die einzelnen Elemente behalten ihre Individualität und Sperrigkeit. Sinn-Kohärenz und Sinn-Offenheit bleiben in der Schwebe, und damit wird diese Spannung zum eigentlichen Thema des Werks.

Rachel Harrison: *The Opening* (2009)

Wieder gänzlich anders gelagert ist die Funktionsweise der Ambiguität in der skulpturalen Arbeit *The Opening* der amerikanischen Künstlerin Rachel Harrison, die 2009 auf der Biennale in Venedig zu sehen war. Es handelt sich um eine Installation aus verschiedenen skulpturalen und bildlichen Elementen, die ihrerseits aus heterogenen Materialien gebildet

sind. Die Installationen von Harrison sind meist äußerst vierteilig und komplex¹⁶, der Klarheit halber behandle ich daher exemplarisch eine einzelne Assemblage (Abb. 4).

Bei früheren Assemblagen, etwa Dalís surrealistischem *Hummer-Telefon* (1936) oder selbst noch Robert Rauschenbergs *Combine Painting* mit dem Titel *Bed* (1955) ergibt die Anordnung der unterschiedlichen Elemente bei aller Absurdität letztlich doch einen visuell nachvollziehbaren Sinn, der sich als Pointe auch rasch erschließt. Dagegen scheint bei Harrison die Anordnung gerade nach dem Prinzip maximaler Disparatheit zustande gekommen zu sein: Kombiniert wurden ein Sperrholzkasten mit funktionslosem Messingknopf und ein weiterer Kasten anderen Formats, die beide mit Farbe angestrichen wurden, dies allerdings keiner erkennbaren Logik folgend und anscheinend unfertig, darüber sitzt wiederum eine grellbunte Pappmascheefigur, die in ihrer formlosen Abstraktheit irgendwo zwischen Kristall und amorpher Masse changiert – letzteres ist sie auf der anderen Seite (Abb. 5). Überhaupt ergibt die Rückansicht (die keine wirkliche Rückansicht ist, weil es kein Vorne und Hinten gibt) eine neue Perspektive, nicht nur weil das bunte Pappmaschee hier hinunterfließt anstatt kristallin aufrecht zu stehen, sondern auch, weil die beiden Kästen offenbar komplizierter ineinander verschachtelt sind als es auf den ersten Blick erkennbar war. Der Blick von der vierten Seite eröffnet schließlich eine ganz neue Entdeckung, nämlich das Foto eines von zwei Männern gesäumten Weihnachtsmannes im Schnee. (Abb.6) Hinzu kommt, dass ein Teil des Gebildes auf einer Decke steht, wie sie für schwere Transporte verwendet wird, sodass der Eindruck des Vorläufigen, Unfertigen und Vorübergehenden auf die Spitze getrieben ist.

Rachel Harrison verwehrt sich ausdrücklich gegen alle Versuche der Bedeutungsfindung.¹⁷ Doch die Interpretationssperrigkeit ihrer Arbeiten rührt nicht daher, dass diese gegenstandslos und daher uneindeutig wären, vielmehr bieten sie durchaus handfest gegenständliche Assoziationsangebote – diese aber führen niemals zu einem kohärenten Sinn-Ergebnis. Die Verweigerung entschlüsselbarer Sinnangebote wird mit methodischer Strenge betrieben. Sie beginnt bei der Auswahl der Elemente, aus denen die

¹⁶ So z.B. die 2007 in Zürich und Nürnberg zu sehende Ausstellung *Voyage of the Beagle*. Vgl. Rachel Harrison *If I did it*, anlässlich der Ausstellung im migros museum für gegenwartskunst Zürich und in der Kunsthalle Nürnberg, Zürich: JRP Ringier 2007. Der Katalog enthält gute Beschreibungen von Harrisons künstlerischer Strategie. Zum Montage- und Konstruktionscharakter von Harrisons Arbeiten vgl. die Beiträge in: Rachel Harrison. *False Title*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kestnergesellschaft Hannover 2013 und im S.M.A.K. Museum of Contemporary Art Gent 2014, Susanne Figner/Martin Germann (Hg.), Köln: König 2013, S. 68-73.

¹⁷ Harrison verfolgt verschiedene Verweigerungsstrategien gegenüber traditionellen Formen der Werkerklärung, so z.B. die Beantwortung von Interviewfragen mit vorgefundenen Zitaten unterschiedlicher Herkunft, also einem ihrer Kunst analogen Montageverfahren. Vgl. Germann, Martin und Harrison, Rachel: »Interview mit einer Künstlerin«, in: Figner/Germann 2013, S. 152-155.

Assemblage zusammengestellt ist, und deren leitendes Kriterium absolute Differenz ist: Kombiniert sind Bilder und Objekte, Gegenstände und Gegenstandsbezeichnendes, *objets trouvés* und eigens Konstruiertes. Sie setzt sich fort auf formalästhetischer Ebene, wo Geometrisches neben Amorphem steht und Naturfarbenes neben Grellbuntem. Und nicht zuletzt sind alle drei Bildkünste – Malerei, Skulptur und Fotografie – in der Installation vertreten, sodass man von einem systematischen Durchspielen der Gattungen sprechen kann. In anderen, komplexeren Installationen treibt Harrison dieses Prinzip der differentiellen Objekte noch weiter und kombiniert nicht nur verschiedene Gattungen, sondern auch verschiedene kulturelle Typen von Bildern, d.h. Triviales, Privates, Zitathaftes etc. Dabei sind die verschiedenen Gattungen so miteinander in Beziehung gesetzt, dass sie gerade nicht harmonisch ineinandergreifen, sondern sich aneinander brechen, was wiederum zur Folge hat, dass sie als selbstständige Elemente sichtbar werden. Dies ist etwa bei dem Verhältnis von vertikalem Holzkasten und Farbanstrich der Fall, die gerade keine Einheit bilden, sondern in Gegensatz zueinander treten. Gezielt im Unklaren gelassen wird weiterhin, wo es sich um Sockel, wo um ein präsentiertes Objekt handelt bzw. ob es überhaupt so etwas wie einen Sockel gibt: Der Kasten, auf dem die amorphe Pappmascheefigur aufsitzt, kann ebenso gut Sockel wie Objekt sein, wobei die darunter liegende Decke die Situation zusätzlich verunklärt, weil sie ihrerseits eine Trägerfunktion einnimmt. Eine Zwitterrolle hat auch der vertikale Kasten, der ebenso gut als Träger des Weihnachtsmann-Fotos wie auch als selbstreferentielle Form aufgefasst werden kann. Die ontologische und ästhetische Differenz der einzelnen Elemente und auch die Unentscheidbarkeit ihrer Relationen untereinander erzeugen einen Effekt der Egalisierung: Gerade weil die Elemente nicht gemeinsam ein Ganzes ergeben, stehen sie in völliger Gleichwertigkeit nebeneinander. Mit Fotis Jannidis lässt sich dies als Anhäufung „schwach manifeste(r) Informationen“ bezeichnen, das heißt es handelt sich um ein Nebeneinander zwar unterschiedlicher und widersprüchlicher Einzelbedeutungen, die aber jeweils für sich keine besondere Prägnanz aufweisen, sodass eher die Vielfalt als die Gegensätzlichkeit wahrgenommen wird.¹⁸

Harrisons Assemblage exponiert also ihre eigene Mehrdeutigkeit, aber damit allein ist sie nicht ausreichend charakterisiert. Ihr bestimmendes Merkmal ist vielmehr, dass die einzelnen Elemente der Arbeit zwar auf verschiedene Bedeutungen und Kontexte verweisen, doch keiner davon wirklich relevant ist – so relevant, dass es für das Verständnis erforderlich oder förderlich wäre, ihnen genauer nachzugehen, alle Bedeutungsschichten und -dimensionen auszuloten und ihr semantisches Zusammenwirken zu ergründen. Die Ambiguität dieser

¹⁸ Jannidis, Fotis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Ders. et al. (Hg.), Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 305-328, hier S. 324.

Arbeiten erweist sich als eine herabgestimmte Ambiguität, bei der zwar eine Vielfalt isolierter Bedeutungspartikel und semantischer Felder angetippt wird, ohne dass sich diese zu Elementen eines übergeordneten Sinngehalts synthetisieren ließen. Bedeutung im hermeneutischen Sinne lässt sich hier nicht ermitteln. Erforderlich ist stattdessen eine Rezeptionshaltung, die nicht nur darauf gefasst ist, ständig Unerwartetem zu begegnen, sondern dies auch ausdrücklich affirmiert und dem mit Neugier und Lust begegnet. Dazu gehört eine gewisse Freude am Assoziieren, das aber nicht allzu sehr in die Tiefe geht, sondern vielmehr in der Art des Flaneurs von einer Ansicht zur nächsten, von einem Assoziationsangebot zum nächsten spazieren mag. Der ästhetische Genuss besteht dabei nicht zuletzt im Überraschungsmoment. Gefordert ist also, um es mit Baudrillard auf einen Begriff zu bringen, eine Haltung der Indifferenz.¹⁹ Diese Haltung, die ja bereits dem Flaneur zugeschrieben wurde, lässt sich weder mit Walter Benjamin als „Zerstreuung“ in einem kritischen, anti-konventionellen Sinne oder mit Adorno als „Dekonzentration“ im Sinne einer regressiven Haltung fassen,²⁰ vielmehr setzen sie eine spezifische Bewusstheit im Umgang mit Zeichen voraus, die sich vielleicht am ehesten dadurch charakterisieren lässt, dass sie zwischen Zerstreuung und Dekonzentration exakt die Schwebelage hält.

Rachel Harrisons Arbeiten haben etwas Spielerisches, Harmloses, Unspektakuläres und dabei durchaus Lustvolles. Sie reizen die Möglichkeiten der Ambiguität gezielt in alle Richtungen aus, ohne jemals einen Weg so systematisch zu einem Endpunkt zu führen, wie dies etwas bei Gilbert & Georges Bildtafel geschieht. Die Disparität und Inkongruenz der einzelnen Elemente sowie der damit verbundenen Assoziationsangebote sind das Ergebnis eines konsequent verfolgten Gestaltungsprinzips. Dabei steht die Systematik der Durchführung nur vordergründig in Widerspruch zur semantischen Offenheit des Werks, vielmehr kann man hier von einer systematischen Ambiguität sprechen. Die Ambiguität ist hier selbstreferentiell, und gerade darin liegt die „Bedeutung“ von Harrisons Objekten.

¹⁹ Baudrillard sieht „Indifferenz“ als Folge des Pluralismus in der postmodernen Gesellschaft, wobei der Begriff deutlich negativ konnotiert ist. Vgl. Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz 1991.

²⁰ Walter Benjamin, beschrieb in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) bekanntlich die Rezeptionshaltung des modernen Filmpublikums als zugleich kritisch und zerstreut (das Publikum als „zerstreuter Examinator“), wobei das kritische Moment dadurch entstehe, dass das Neue, von tradierten Rezeptionsgewohnheiten Abweichende, automatisch eine gewisse kritische Distanz erzeuge. Dagegen ist Adornos fast zur selben Zeit im Blick auf die musikindustriell produzierte Populärmusik entstandener Begriff der „Dekonzentration“ durch seine Verbindung mit dem Vorwurf eines „regressiven Hörens“ deutlich negativ konnotiert. Vgl. Adorno, Theodor W. (1938): »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, in: Ders., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956, S. 9-45; S. 31.

Vier *Modi operandi* ästhetischer Ambiguität

– ein Systematisierungsvorschlag

Inwiefern lassen sich aus diesen Einzelanalysen Verallgemeinerungen ableiten, die eine Systematisierung von Ambiguitätsphänomenen in der zeitgenössischen Kunst ermöglichen? Es liegen einzelne Ansätze einer Typologisierung künstlerischer Ambiguität vor. Zu nennen sind insbesondere William Empsons „Seven Types of Ambiguity“ (1930/1947). und „Aesthetic Ambiguity“ (1948) von Ernst Kris und Abraham Kaplan.²¹ Beide Typologien werden jedoch – wie ich an anderer Stelle genauer darlege – der Komplexität des Phänomens nicht gerecht.²² In jüngerer Zeit werden daher offenere Systematisierungsmodelle vorgezogen, so benennt James Elkins 1999 eine potenziell unendliche Anzahl von „arenas“ künstlerischer Ambiguität und Ulrich Pfisterer listet bezogen auf die Frühe Neuzeit sieben verschiedene „Diskussionsfelder über Vagheit und Ambiguität der Bildkünste“ auf.²³ Ich möchte demgegenüber noch einen anderen Weg einschlagen.

Die Analyse der vier Werkbeispiele hat gezeigt, dass ihre Ambiguität jeweils eine spezifische innere Struktur aufweist, die auf einem bestimmten *Modus operandi* beruht. Um die Heterogenität ästhetischer Ambiguitätsphänomene zu systematisieren, halte ich es für sinnvoll, bei diesen unterschiedlichen Modi anzusetzen. Der Begriff Modus ist dabei bewusst gewählt, weil er eine Verfahrens- und Funktionsweise bezeichnet, die prägend ist sowohl für die Struktur des Kunstwerks als auch für den Prozess zwischen Kunstwerk und Rezipierenden.

Der Modus von *Gilbert & Georges* Bildtafel lässt sich als konjunktiv (von lat. *coniungere* = verbinden) bezeichnen. Die in einer visuellen Kettenreaktion auf mehreren Ebenen erzeugten Ambiguitäten erzeugen im Zusammenspiel ein kohärentes Gesamtbild, welches in Explikation des „dirty word“ „Fuck“ London als Metropole der schwulen Subkultur erscheinen lässt. Genauso lässt sich das Bild auch entziffern – sei es durch den detaillierten Nachvollzug aller differierenden Ebenen auf denen die Doppeldeutigkeit entfaltet wird, sei es bei einer oberflächlicheren Betrachtung. Der konjunktive Modus ist eine sehr alte und etablierte Form von Ambiguität, die in den antiken Rhetoriken unter dem Begriff der *ironia* diskutiert wird. Auch *Gilbert & Georges* Arbeit hat eine ironische Komponente, aber der

²¹ Empson, William: *Seven Types of Ambiguity*, Erstausgabe Edinburgh 1930, zweite revidierte Ausgabe London: Chatto & Windus 1947; Kris, Ernst / Kaplan, Abraham: »Aesthetic Ambiguity«, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, VIII, 1948, erneut in: Ernst Kris: *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York: International Universities Press 1952, S. 243-264.

²² Vgl. Krieger 2017.

²³ Elkins, James: *Why are our pictures puzzles? On the modern origin of pictorial complexity*, New York/London: Routledge 1999, S. 96-110; Pfisterer 2012, S. 43-57.

konjunktive Modus ist nicht zwingend ironisch. Vielmehr dient die Doppeldeutigkeit dazu, eine Pointe zu erzeugen, ohne die das Werk nicht zu erfassen ist. Die verschiedenen semantischen Elemente laufen also zusammen, um gemeinsam einen Meta-Sinn zu erzeugen.

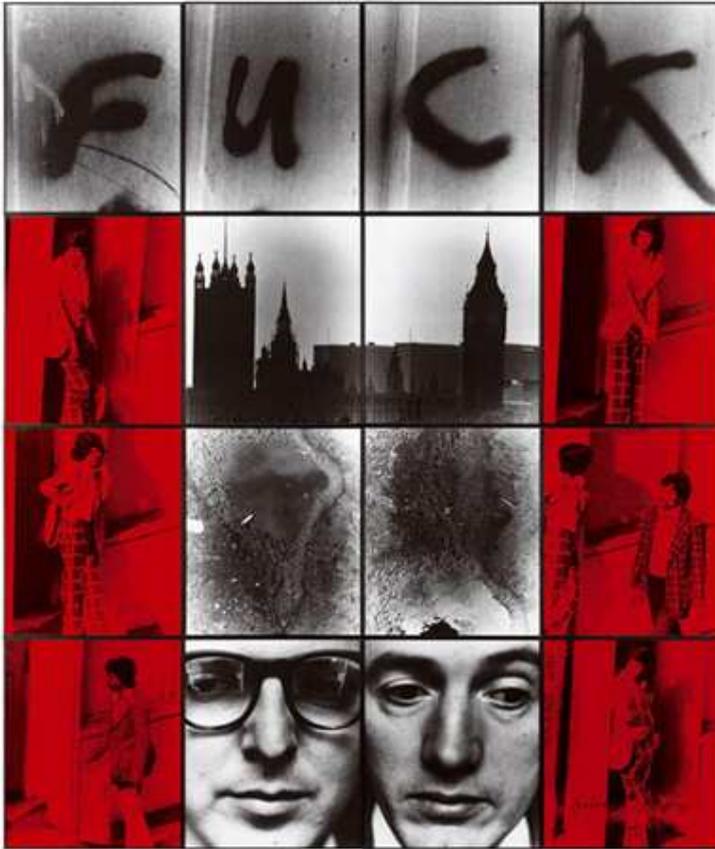
Bei *Rachel Harrisons* Arbeit ist genau das Gegenteil der Fall: Hier laufen die semantischen Elemente auseinander. Sie stehen auch keineswegs in Gegensatz zueinander, sondern sind einfach nur verschieden. Deshalb lassen sie sich nicht in einer Pointe auflösen und ergeben keinen auch nur einigermaßen kohärenten Meta-Sinn. Dieser indifferente Modus von Ambiguität, der keinen Umschlag erzeugt, sondern bei dem das Nebeneinander der verschiedenen Elemente in der Schwebelage bleibt, zielt auf ein Rezeptionsverhalten, welches auf Entschlüsselung und Sinnkonstruktion verzichtet und die „Offenheit“ des Werks als solche genießt. Historisch ist dieser Modus deutlich jünger; besonders charakteristisch ist er für die Postmoderne, die das plurale Spiel mit simultan gegebenen unzusammenhängenden Elementen systematisch kultiviert.

Der Modus von *Santiago Sierras* Arbeit unterscheidet sich qualitativ von den vorherigen. Hier gibt es weder eine indifferente Koexistenz verschiedener Bedeutungselemente noch Doppeldeutigkeiten, die sich in Pointen auflösen ließen. Vielmehr ist das Werk charakterisiert durch einen einzigen zentralen Umschlagpunkt, der nicht in ihm selbst zu sehen ist, sondern in der Bewertung des Betrachtenden stattfindet: Den Umschlag zwischen Realität und Kunst. Dieser Umschlag artikuliert sich als moralische Frage, in dieser Artikulation wird aber erst klar, dass der Clou von Sierras künstlerischer Strategie darin besteht, diese moralische Frage selbst zu stellen. Diesen Modus von Ambiguität bezeichne ich als disjunktiv, da er die simultane Präsenz gegensätzlicher, stark aufgeladener Positionen erzeugt und diese ineinander umkippen lässt. Anders der indifferente Modus, bei dem die Ambiguität herabgestimmt ist, wird sie im disjunktiven Modus gerade verschärft und zugespitzt.

Bei *Neo Rauch* wiederum ist durchaus ein lockerer Zusammenhang zwischen den verschiedenen semantischen Elementen gegeben. Das Gemälde bietet genügend Assoziationsangebote, durch welche die RezipientInnen angeregt werden, nach Sinnzusammenhängen zu suchen, doch letztlich bleiben diese in der Schwebelage. Es entsteht keine Pointe, kein greifbarer Meta-Sinn, aber es gibt auch keine reine Beliebigkeit wie bei Rachel Harrison. Der assoziative Modus von Rauchs Gemälde erzeugt also eine fortwährende Kreisbewegung der Bedeutungssuche, der genügend Anhaltspunkte geboten werden, um sie in Bewegung zu halten, die aber letztlich „erfolglos“ bleiben muss und daher unabschließbar bleibt. Auch dieser Modus ist charakteristisch für die Postmoderne, doch ist er bereits in der Kunst der klassischen Moderne sehr verbreitet und lässt sich mindestens auf die Frühe Neuzeit, z.B. die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts zurückführen.

Für alle vier Modi ließen sich zahlreiche weitere Beispiele aus der Kunst der letzten Jahrzehnte nennen: Konjunktive Ambiguität findet sich etwa bei Martha Rosler, assoziative Ambiguität weist die Malerei von Michaël Borremans auf; indifferente Ambiguität lässt sich bei Cosima von Bonin und Martin Kippenberger beobachten, und disjunktive Ambiguität begegnet in den Aktionen von Christoph Schlingensiefel oder auch des Zentrums für politische Schönheit. Natürlich geht die spezifische Ambiguitätsstruktur eines künstlerischen Werks niemals in einem dieser Modi restlos auf – stets sind Kunstwerke komplexer als sich in einer Kategorie fassen ließe. Der Gewinn der vorgeschlagenen Differenzierung dieser vier Modi besteht aber darin, die unterschiedlichen Erscheinungsformen ästhetischer Ambiguität begrifflich präzise benennen und gleichzeitig differenziert auf die Spezifik des einzelnen Werks eingehen zu können.

Abbildungen



© Gilbert & George Foto: Helge Mundt

Abbildung 1: Gilbert & George: Fuck. Aus der Serie Dirty Words Pictures, Fototableau, 242 x 202 cm, 1977, Kunstmuseum Wolfsburg (aus: Gilbert & George, anlässlich der Ausstellung Gilbert & George. Die große Ausstellung, Haus der Kunst, München et al., Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 72).



© VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Abbildung 2: Santiago Sierra: 250 cm-Linie, auf 6 bezahlte Leute tätowiert. s/w-Foto, 75 x 107 cm, 1999 (aus: Santiago Sierra, 300 Tons and Previous Works, hg. von Eckhard Schneider, Ausstellungskatalog Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2004, S. 116.).



© courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin/ VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Abbildung 3: Neo Rauch: Abstraktion. Öl auf Leinwand, 270 x 210 cm, 2005 (Foto: Uwe Walter, aus: Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993–2006, Kunstmuseum Wolfsburg, 11. November 2006 bis 11. März 2007, S. 165).



© Courtesy the artist and Greene Naftali, New York

Abbildung 4, (sowie 5 und 6): Rachel Harrison, *The Opening*, 2009, Wood, chicken wire, cement, acrylic, dummy door knob, moving blanket, and pigmented inkjet print, 92 1/2 x 66 x 33 inches (235 x 167.6 x 83.8 cm).



© Courtesy the artist and Greene Naftali, New York

Abbildung 5: Rachel Harrison, *The Opening*, 2009, Wood, chicken wire, cement, acrylic, dummy door knob, moving blanket, and pigmented inkjet print, 92 1/2 x 66 x 33 inches (235 x 167.6 x 83.8 cm).



© Courtesy the artist and Greene Naftali, New York

Abbildung 6: Rachel Harrison, Installation View, *Making Worlds*, 53rd Venice Biennale, Italian Pavilion, 2009