



Chapitre de livre

2010

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

## Ambiguität in der Kunst : Bildtheorie und Interpretationsverfahren

---

Gamboni, Dario Libero

### How to cite

GAMBONI, Dario Libero. Ambiguität in der Kunst : Bildtheorie und Interpretationsverfahren. In: Ambiguität in der Kunst : Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas. Verena Krieger & Rachel Mader (Ed.). Köln : Böhlau, 2010. p. 209–224. (Kunst - Geschichte - Gegenwart)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:170993>

# ambiguität in der kunst: bildtheorie und interpretationsverfahren\*

## ambiguität, wahrnehmung und kognition

dario gamboni

Die Ambiguität der Bilder beruht auf Eigenschaften der Sinneswahrnehmung im Bereich des Sehens. Tatsächlich besteht die Wahrnehmung nicht in einer passiven Aufnahme von Reizen, sondern in ihrer Auswahl, ihrem Abgleich mit Gedächtnisinhalten, ihrer Organisation und Interpretation. Mit neuen Methoden untersucht die kognitive Neurowissenschaft die Funktionsweise dieses Prozesses, insbesondere die differenzierte Reizverarbeitung nach Kategorien und die Beziehung zwischen Aufwärtsbewegungen (bottom-up, basierend auf äußeren Gegebenheiten und den Reflexen zugehörig) und Abwärtsbewegungen (top-down, wie bei mentalen Bildern und beim Einfluss kognitiver Phänomene auf die Wahrnehmung).<sup>1</sup>

Allerdings ist das Bewusstsein für den aktiven Charakter der Wahrnehmung und ihre Bezüge zur Kognition nicht erst heute entstanden. Es hat sich während der gesamten Geschichte ausgedrückt, vor allem in solchen Kulturen und Momenten, die für die künstlerische Verwendung visueller Ambiguität besonders fruchtbar waren, wie (im Abendland) die Spätantike, die Renaissance die Zeit um 1900 und die letzten Jahrzehnte.<sup>2</sup>

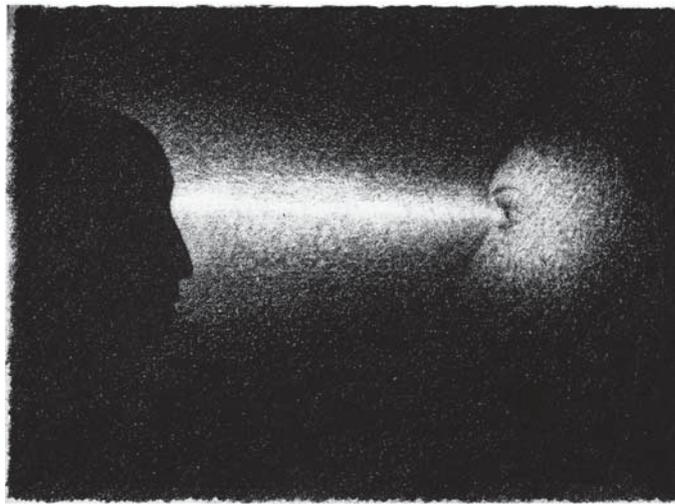
In diesem Sinne ließ im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung Philostratos den Magier und Philosophen Apollonios von Tyana sagen, dass die Natur auf zwei Arten nachgeahmt werden könne, zum Einen durch den Geist und die Hand, so wie beim Malen, und zum Anderen lediglich durch den Geist, so, wie man Bilder in die Wolken hineinsieht. Am Ende des 15. Jahrhunderts schlug Leonardo seinen Kollegen vor, ihre Erfindungsgabe beim Betrachten fleckiger Wände, farbiger Steine, glühender Asche, Wolken oder Schlamm zu stimulieren, während Dürer ein Kissen mehrfach in einer solchen Weise umgestaltete und zeichnete, dass wir darin durch Falten gebildete Gesichter entdecken können. Am Ende des 19. Jahrhunderts behauptete Hippolyte Taine, dass die Halluzination keine falsche äußere Wahrnehmung sei, sondern um-

\* Eine erste Fassung dieses Beitrags wurde unter dem Titel «Voir double: théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation» in Martin 2009 (wie Anm. 11), S. XIV–XXV veröffentlicht. Sie wurde von Olaf Probst übersetzt und vom Verfasser neu bearbeitet und ergänzt. Ich danke der Réunion des Musées Nationaux für die Erlaubnis, den Originaltext neu zu verwenden.

1 Siehe z. B. Stephen M. Kosslyn und Olivier Koenig, *Wet Mind: The New Cognitive Neuroscience*, 2. Neuauflage, New York 1995; David A. Leopold und Nikos K. Logothetis, *Multistable Phenomena: Changing Views in Perception*, in: *Trends in Cognitive Sciences*, Bd. 3, Nr. 7, 1999, S. 254–264.

2 Siehe Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002, mit zusätzlichen Details und Bezug auf mehrere in diesem Text angesprochene Punkte.

gekehrt die äußere Wahrnehmung eine „wahre Halluzination“, und Odilon Redon definierte einen für den Künstler unentbehrlichen „Sinn für das Geheimnis“ damit, dass er „permanent in der Mehrdeutigkeit, in den doppelten, dreifachen Aspekten bleibt, in zweifelhaften Aspekten (Bilder in Bildern), in im Entstehen begriffenen Formen oder solchen, die vom Geisteszustand des Betrachters abhängen“.<sup>3</sup> Heute untersucht ein Künstler wie Markus Raetz die Verhältnisse zwischen der inneren und der äußeren Welt auf eine Art, die mit dem Titel einer seiner Zeichnungen (Abb. 1) zusammengefasst werden kann: *Was Du siehst, bist Du selbst*.



1 Markus Raetz,  
Was Du siehst,  
bist Du selbst,  
Skizzenbuchblatt,  
28. Oktober  
1974, Bleistift  
auf Papier,  
11,7 x 15,8 cm.  
Sammlung des  
Künstlers.

Theorie und Praxis der Kunst konnten solchermassen zu dieser Bewusstwerdung beitragen, da doch die Mehrdeutigkeit in ihr eine privilegierte Rolle spielt. Nicht alle Bilder, nicht alle Objekte sind im gleichen Maß vieldeutig. Manche gehen so weit, dass sie die Ambiguität selbst zum Thema machen, so wie die Zeichnung der Hasen-Ente (Abb. 2), die 1892 anonym erschienen ist und seither unablässig Psychologen, Philosophen und Künstler fasziniert. Je nachdem, ob wir in der linken Hälfte einen Schnabel oder Ohren sehen, erkennen wir eine Ente oder eben einen Hasen. Durch die Bildunterschrift auf eine Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Tieren aufmerksam gemacht, wird der Betrachter gezwungen, zwischen den beiden Alternativen zu oszillieren. Es gibt zwar nur eine Zeichnung – tatsächlich ist diese „Ähnlichkeit“ eine Identität – aber sie wird dank ihres hohen Abstraktionsgrades (im Sinne einer Subtraktion und Weglassung von Eigenschaften) zweifach wahrgenommen: Es wird nur der Kopf allein dargestellt und in der schwarz-weißen Zeichnung werden Farbe, Stofflichkeit, usw. ausgeklammert. Dieser Bezug zwischen Abstraktion und Mehrdeutigkeit ist

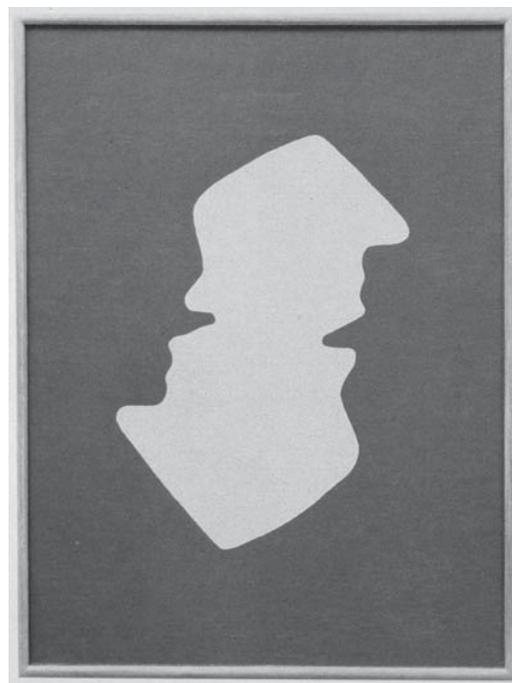
3 Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris 1895 [1870], Bd. I, S. 12–13; Odilon Redon, *A soi-même*. *Journal* (1867–1915). *Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris 1961 [1922], S. 100 (1903).



**2** Anonym, «Welche Tiere ähneln sich am meisten? Hase und Ente», Hasenente, aus: Fliegende Blätter [München], 23. Oktober 1892.

sehr allgemein und die Gegenüberstellung von „Gegenständlichkeit“ und „Abstraktion“ (im Sinne einer Verwerfung mimetischer Darstellung), die für die künstlerische Debatte im 20. Jahrhundert prägend ist, steht einem richtigen Verständnis visueller Mehrdeutigkeit im Wege.

Selbst wenn wir der Einfachheit halber von mehrdeutigen „Bildern“ sprechen, beschränkt sich das Phänomen nicht allein auf das mimetische oder ikonische Bild, das



**3** Daan van Golden, Victoria Victoria, 1989, Leuchtfarbe auf Leinwand, 49,5 36,5 cm, Amsterdam, Privatsammlung.

durch Ähnlichkeit auf eine natürliche oder konventionelle Form verweist. Es wäre richtiger, mit Redon von der Vieldeutigkeit der „Formen“ zu sprechen. Im Übrigen kann jegliche Form eine Ähnlichkeit suggerieren und folglich auch als Bild im mimetischen Sinne funktionieren. Ein Werk wie *Victoria Victoria* (Abb. 3) des Niederländers Daan van Golden zeigt zuerst eine „abstrakte“ Ambiguität von Figur und Grund, indem wir eine weiße Form vor blauem Grund oder eine ausgeschnittene blaue Form auf weißem Grund erblicken können. Der Umriss „wirkt“ jedoch auf diese Umkehrung ein, wodurch wir links eher eine weiße, rechts eine blaue Form wahrnehmen, und er ist nicht geometrisch genug, um nicht eine im Titel nahegelegte ikonische Deutung hervorzurufen. So können wir links das an der Nasenwurzel durchbrochene Profil eines Gesichtes und rechts ein groteskes Profil mit Pinocchio-Nase erkennen, obwohl beide Profile nicht ganz überzeugen und die Irritation der Wahrnehmung uns eine weitere Ebene der Mehrdeutigkeit entdecken lässt, diejenige der Richtung, denn das Motiv bleibt, dreht man das Bild um 180 Grad, gleich. Das erste Profil und die Farben weiß und blau lassen an dasjenige der Königin Viktoria auf den Keramiken von Wedgwood denken – eine richtige Vermutung, da der Künstler erklärt, er sei von einem im London Tube gesehenen Motiv (Abb. 4) ausgegangen, von dem er zwei entgegengesetzte Diapositive besitzt.<sup>4</sup>



4 London, Victoria Station der Untergrundbahn, Profil der Königin Victoria auf Wandkachel, Foto Sunil Prasannan.

4 Gespräch mit Daan van Golden, Genf, 24. Februar 2009.

Im Wahrnehmungsakt selbst machen derartige Bilder dem Betrachter bewusst, dass es sich um eine Aktivität handelt, bei der die Bilder nur der Aufhänger sind. Die

„Aspekte“, von denen Redon sprach, erreichen ihre volle Existenz dank eines Subjekts und sind somit nicht allein im Objekt selbst enthalten, obgleich sie eine objektivierende Stabilität und Dauer durch den im Laufe der Zeit bei den Betrachtern gebildeten Konsens erhalten können, und auch wenn man sie einer Absicht des Künstlers zuschreiben darf. Bei Bildern wie der Hasen-Ente wird auch von Bistabilität gesprochen und bei mehrdeutigen Objekten von Multistabilität – ein deutlicher Hinweis darauf, dass die Stabilität der Wahrnehmung notwendigerweise relativ ist.<sup>5</sup>

### doppelte, potenzielle, verborgene und zufällige bilder

Dennoch ist es einfacher, aus diesen Effekten Eigenschaften der Bilder selbst zu machen. Um jene zu bezeichnen, von denen diese Effekte besonders häufig und mit besonderer Intensität hervorgerufen werden, wurden mehrere Ausdrücke verwendet, die eher Ansichtsweisen als klar unterscheidbaren Typen entsprechen. So spricht man von Mehrfachbildern und im Besonderen von Doppelbildern. Salvador Dalí erfand die Formulierung „images à figurations multiples“, also mehrfach gegenständliche Bilder.<sup>6</sup> Wenn wir unser Augenmerk auf die übliche Situation richten, bei der ein „Aspekt“ weniger offensichtlich als ein anderer ist und der Betrachter ihn erst entdecken muss, sprechen wir von einem versteckten Bild oder von einem „Krypto-Bild“. Jean-Didier Urbain schrieb vom „Krypto-Bild als einem Zeichen, das zwischen der Sehnsucht nach Enthüllung (ein Bild zu sein) und der Versuchung des Nichts, in der totalen Auslöschung gestillt zu sein (ein Nicht-Bild zu sein) oszilliert“.<sup>7</sup> Dieses Schwanken entspringt der Tatsache, dass jeder Aspekt oder jede Sichtweise des Bildes, auch wenn der Künstler sie bewusst verborgen hat, erst durch die Aktivität des wahrnehmenden Subjekts realisiert wird, und dass das Subjekt diesseits der verheimlichenden Absicht bleiben, oder aber über sie hinausgehen kann. Wenn Vexierbilder – von denen die Hasen-Ente ein Sonderfall ist – den Betrachter zum Hinterfragen ihrer manifesten Erscheinung bringen, erwecken sie Zweifel, die sich nicht mit dem willentlich versteckten Aspekt zufrieden geben: Dalí erzählte, dass er als Kind von der ganzen Familie bewundert wurde, weil er im Gewirr des Unterholzes, in dem der Zeichner eines Vexierbildes einen Hasen versteckt hatte, nicht nur einen, sondern zwei, drei oder vier Hasen erkannte, selbst „eine Mücke, einen Elefanten, eine Badewanne oder irgendetwas anderes“.<sup>8</sup>

5 Siehe Groupe Mu, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris 1992, S. 176–185; W. T. J. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago und London 1994, S. 45–57.

6 Salvador Dalí, *L'âne pourri*, in *Le surréalisme au service de la révolution*, Nr. 1, 1930, S. 9–12.

7 Jean-Didier Urbain, *La crypto-image – ou les ruses de la communication figurative*, in: *Degrés*, Nr. 69–70, 1992, S. 3–15, S. 2.

8 Salvador Dalí, *Camouflage total pour guerre totale [1942]*, in: S. Dalí, *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique*, hg. Von Robert Descharnes, Paris 2004 [1971], S. 315–321, S. 317; siehe Dario Gamboni, *Dalí, souvenirs d'enfance, perception*

Aspekte, die ihre Virtualität dem Künstler verdanken, aber vom Betrachter abhängen, um aktualisiert werden zu können, schlage ich vor, „potenzielle Bilder“ zu nennen.<sup>9</sup> Diese Aspekte bleiben „in der Mehrdeutigkeit“ erhalten und verdeutlichen dem „Betrachter“ das Subjektive der Wahrnehmung. Gaston Bachelard strich solch einen Zwischenbereich angesichts der Bilder der „Luftimagination“ heraus: „entweder sie lösen sich in Luft auf oder sie kristallisieren sich. Wir müssen sie immer zwischen den beiden Polen dieser stets aktiven Ambivalenz ergreifen.“<sup>10</sup> Versuchen wir dies nun mit Redons Werk *Profil auf roten Mäandern* (Farbabb. 13). Nachdem der zentral platzierte androgyne Kopf die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, bemerkt ein genauerer Blick die Art, in der seine nach links gerollte Haube einen Schlangenkörper suggeriert und entdeckt dort eine schwach skizzierte Figur mit Kapuzenmantel. Angesichts dieser nun „kristallisierten“ Figur könnten wir von einem versteckten Bild sprechen, andere Elemente wiederum lösen sich eher in Luft auf. Das ist bei den organischen oder kosmischen Formen im oberen Bereich der Fall, mit ihren farbig schimmernden Glanzlichtern, und bei den vertikal den Kopf umgebenden roten und blauen Bändern, die für einen simplen „dekorativen“ Hintergrund zu sehr auffallen, jedoch zu unbestimmt sind, um ikonisch gedeutet zu werden. Auch der von Redon gewählte mehrdeutige Begriff „Mäander“ hält zu mehreren möglichen Referenten gleichen Abstand. Der Erfolg dieser ästhetischen Strategie, die das Erscheinen von Formen vom „Geisteszustand des Betrachters“ abhängig macht, bestätigte sich, als die Pastellzeichnung nach dem Tod des Künstlers und im Kontext des Ersten Weltkriegs Jeanne d'Arc getauft wurde, wahrscheinlich wegen der leicht kriegerischen Anmutung der Jungfrau, einer patriotischen Interpretation der Farben und vielleicht wegen einer Ähnlichkeit zwischen den „abstrakten“ Bildelementen und Explosionsfeuern.

Diese Analyse offenbart die Bedeutung des stillschweigenden Vertrags zwischen Betrachter und Werk, als auch den von Titel oder Bildunterschrift gelieferten Hinweisen, die als Gebrauchsanleitung fungieren können. Während Redons Titel dem Betrachter Interpretationsfreiheit lässt, schicken Bildunterschriften aus Vexierbildern wie „Wo ist der Hase?“ den Betrachter auf die Jagd nach dem versteckten Aspekt und führen tendenziell dazu, dass diese endet, sobald er ihn entdeckt hat. Dieser Unterschied im Verhalten entspricht einem Unterschied der Register und Funktionen. Die Mehrdeutigkeit von Bildern vermag ihre unterschiedlichen Aspekte, ihre Bedeutungen und ihr Publikum zu trennen oder zu verbinden, die Entfaltung der Aspekte zu verlängern oder im Übergang von einem Aspekt zum anderen einen Schock zu erzeugen, und sie wurde entsprechend vielfältig eingesetzt. Die visuelle Mehrdeutigkeit kann so mit einer apotropäischen Funktion in Verbindung gebracht werden, so wie im Falle der Doppelkopf-Keulen (u'u) aus den Marquesas-Inseln mit ihren zahlreichen Gesichtern; mit einer aggressiven und bloßlegenden Funktion, wie die Karikatur aufzeigt; mit einer gleichsam verbergenden und verführenden Funktion in den versteckten Porträts ge-

imaginative et publications pour la jeunesse, in: Astrid Ruffa, Philippe Kaenel und Danielle Chaperon (Hg.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris 2007, S. 206–221.

<sup>9</sup> Gamboni 2002 (wie Anm. 2), insbesondere S. 18–20.

<sup>10</sup> Gaston Bachelard, *Die Luft und die Träume. Essay über die vorgestellte Bewegung L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris undatiert [1. Aufl. Corti 1943], S. 20.

scheiterter Herrscher oder Herrschaftsanwärter und in der Welt erotischer Bilder; mit einer bei Bilderrätseln notwendigen spielerischen Funktion; und bei den potenziellen Bildern moderner und zeitgenössischer Kunst mit einer ästhetischen Funktion.<sup>11</sup> Diese kurze Aufzählung genügt, um zu zeigen, dass diese Funktionen sich nicht gegenseitig ausschließen und dass diese Gegenstände sie im Laufe ihrer Geschichte und ihrer Wiederaneignungen gleichzeitig und, wie im Falle der so genannten ‚primitiven‘ Künste, nacheinander in Szene setzen können.

Das mehrdeutige Bild ist auch mit dem verbunden, was wir natürliche Bilder, Zufallsbilder oder auch „acheiropoietische“ – das heißt nicht von Hand gemachte – Bilder nennen. Diese Ausdrücke entsprechen Philostratos Beobachtungen zur menschlichen Fähigkeit, die Wirklichkeit „mit dem Geist allein“ nachzuahmen, aber sie ordnen den Ursprung dieser Bilder der Natur, dem Zufall und dem Göttlichen zu. So stellte sich Alberti vor, die ersten Bildhauer hätten zunächst unzulängliche Ähnlichkeiten perfektioniert, die sie zwischen „einem Baumstumpf, einem Erdklumpen und ähnlichen Gegenständen“ einerseits und „wahren natürlichen Formen“ andererseits beobachteten.<sup>12</sup> Diese Hypothese über den Ursprung der Kunst hing von den in seiner Epoche vorhandenen Konzeptionen des Menschen, der Natur und der Bilder ab, wurde seither aber von den Entdeckungen der Prähistoriker genährt. Wie es schon die Anspielung in Leonardos *Traktat über die Malerei* in Erinnerung ruft, hat die Renaissance ebenfalls die ästhetischen Werte der „Autopoiesis“ hervorgehoben, vom Bild, das sich selbst macht, und seither durchlief der Fleck eine besonders glänzende Laufbahn.<sup>13</sup> Die am gründlichsten über die reflexive Dimension des mehrdeutigen Bildes nachdenkenden Künstler tendierten dazu, diese Ambiguität bis in die Rezeption hinein aufrecht zu erhalten, und verliehen dieser so eine zwangsläufige, unlösbare Unsicherheit.

## oszillationen und metamorphosen

Das Doppelbild, das wir auf zwei Weisen sehen können, ist nur ein Sonderfall des Mehrfachbildes. Es ist aber besser in der Lage, beide Sichtweisen über das Gesamtbild und nicht nur über einen Teil oder ein Detail auszudehnen; daher entsteht die von der Hasen-Ente herrührende Oszillierung. Darüber hinaus kann es die Dualismen

11 Beispiele dieser verschiedenen Funktionen können bei Jean-Hubert Martin (Hg.), *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo – Dali – Raetz*, Ausstellungskatalog, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 2009, gefunden werden, zum Beispiel unter Kat.-Nr. 257, 145–148, 142–143, 264 und 266.

12 L. B. Alberti, *De Statua*, in: Hubert Janitschek (Hg.), *Leon Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Osnabrück 1970 [1877], S. 254. Siehe Oskar Bätschmann, *Leon Battista Alberti: De statua*, in: Kurt W. Forster und Hubert Locher (Hg.), *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin 1999, S. 109–128.

13 Siehe unter anderem Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, Limon, 1990, sowie Raphael Rosenberg und Max Hollein (Hg.), *Entdeckung der Abstraktion. Turner – Hugo – Moreau*, Ausstellungskatalog, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, München 2007, S. 54–111.

verbildlichen, die das Denken weitgehend strukturieren, wodurch es eine Vorrangstellung in der Geschichte der Kunst und der Bildpublizistik innehat. Unter anderem ist die sexuelle Dualität reichlich vertreten. Um von einem Aspekt zum nächsten zu gelangen, verwenden viele Bilder den Vorgang der Umkehrung, mit welchem aufgrund der Metaphern des Oben und Unten und der Tradition der „verkehrten Welt“ zahlreiche Bedeutungen verbunden sind. Sie zeigen, dass die Kraft des Doppelbildes von den dynamischen und zusammenfassenden Eigenschaften seiner Darstellungsweise abhängt, die vorgibt, dass die in ihm vereinten Aspekte, obwohl widersprüchlich, umkehrbar und austauschbar sind. Da Vexierbilder verschiedene Aspekte kombinieren können, ohne sie zu vermischen, vermögen sie zugleich, kollektive Gruppierungen und die ihnen untergeordneten Individuen darzustellen, aus denen sie sich bilden. Mit Hilfe eines aus kleinen Figuren zusammengesetzten menschlichen Torsos gab 1651 Abraham Bosse dem von Thomas Hobbes erdachten *Leviathan* eine sichtbare und prägnante Form, genauer dem Moment, als die Menschen von ihrem eigenen Willen abschen und das durch den Riesen versinnbildlichte Commonwealth ins Leben rufen.<sup>14</sup> Die Statue von A'a, die dem Reverend John Williams von der Londoner Missionsgesellschaft 1821 von den Einwohnern der „Heiligen Insel“ Raiatea auf den Gesellschaftsinseln geschenkt worden war, zeigt, dass wir nicht nur vergleichbare Formen, sondern auch einen vergleichbaren Einsatz der visuellen Mehrdeutigkeit innerhalb verschiedener Kulturen über Zeiten und Räume hinweg vorfinden können: Mit einer wahrscheinlich zum Aufbewahren der Reste eines vergötterten Vorfahren bestimmten Aushöhlung ausgestattet, besitzt sie 30 kleine Figuren, die unter anderem als ihre Augen, ihre Nase und ihre Ohren fungieren und somit auf diese Weise eine andere Art von ‚Gesellschaftskörper‘ bilden.<sup>15</sup>

Ähnlich wie in Bosses Frontispiz, unterlegen Mehrfachbilder dem Bezug zwischen ihren unterschiedlichen Aspekten und dem wahrnehmbaren Übergang zwischen ihnen oft einen Sinn. Im Fall der zusammengesetzten Bilder in Arcimboldos Manier kann die Gesamtform die kleinen Formen subsumieren und sublimieren, so wie es Leviathan mit seinen Untergebenen macht, oder sie kann sie verschlingen, so wie Herodes mit den unschuldigen Kindern oder der als „Völkerfresser“ verschrieene Napoleon es taten.<sup>16</sup> Auch dieser Bezug kann ambivalent sein und von Betrachtern auf gegensätzliche Weise interpretiert werden. Der Übergang vom offensichtlichen zum verborgenen Aspekt soll oft vom Schein zur Wirklichkeit, von der Oberfläche zur Tiefe führen. Die von holländischen Protestanten geschaffenen Vexierbilder vom Teufelspapst suggerierten, dass das Kirchenoberhaupt in Wirklichkeit der Antichrist war.<sup>17</sup> Der Griff zur Mehrdeutigkeit kann also den Glauben an den bloßen Schein kri-

14 Horst Bredekamp, Thomas Hobbes' visuelle Strategien. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits, Berlin 1999, sowie Dario Gamboni, Composing the Body Politic: Composite Images and Political Representation, 1651–2004, in: Bruno Latour und Peter Weibel (Hg.), Making Things Public, Ausstellungskatalog, Karlsruhe, ZKM, Cambridge, Mass., und London 2005, S. 162–195.

15 Siehe u.a. Stephen Hooper, Pacific Encounters: Art & Divinity in Polynesia 1760–1860, Ausstellungskatalog, Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, London 2006, S. 66, 194–195.

16 Siehe Beispiele in Martin 2009 (wie Anm. 11), unter Kat.-Nr. 39–43, 142, 144.

17 Ibidem, Kat.-Nr. 53–62.

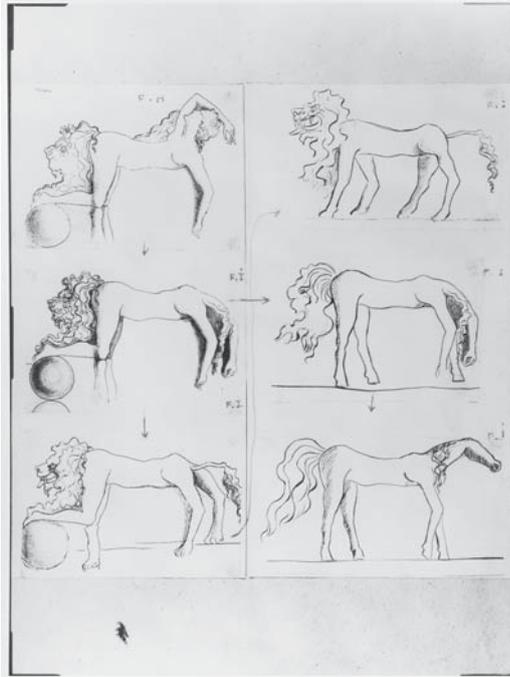
tisieren und eine Ermunterung darstellen, dessen Schleier zu lüften, um eine höhere Ebene der Wirklichkeit zu erkennen. Aus dieser Warte heißt das „doppelte Sehen“ überwundene Verblendung und echtes Sehen.<sup>18</sup> Eine solche Umwandlung des Blicks erhielt in Momenten religiöser, politischer oder wissenschaftlicher Krisen entscheidende Bedeutung.

Hier fehlt der Platz für eine genauere Erläuterung der Verfahrensweisen im Dienste visueller Ambiguität, von der Entscheidung für durchsichtige, überlagerte oder mehrschichtige Bildträger, über die Benutzung von Spiegeln oder Linsen bis hin zur Manipulation digitaler Bilder. Trotz des Reichtums der Mittel und Vorgehensweisen muss betont werden, dass das wichtigste Instrument der Schöpfer von Mehrfachbildern der Zuschauer selbst bleibt, mit seiner Fähigkeit, seine Aufmerksamkeit zu entwickeln und ein „Betrachter“ im vollen Sinne zu werden. Indem das mehrdeutige Bild eine anhaltende Aufmerksamkeit einfordert und belohnt, indem es ausschließlich nacheinander wahrnehmbare Aspekte ausbreitet, offenbart es die zeitliche Dimension der Wahrnehmung und etwas, das wir als die Beweglichkeit des feststehenden Bildes bezeichnen können. Manchmal führt eine erklärende, ja didaktische Tendenz zur materiellen Unterscheidung dieser Aspekte. Als Charles Philippon 1831 wegen Majestätsbeleidigung angeklagt wurde, da er Louis-Philippe mit den Zügen einer Birne karikiert hatte, demonstrierte er vor Gericht, wie das Bild des Herrschers bruchlos in das der Frucht übergeht; ein gutes Jahrhundert später zerlegte Salvador Dalí sein programmatisches Bild *Das unendliche Rätsel* in eine Reihe von Strichzeichnungen, die, auf Transparentpapier gedruckt, im Katalog seiner Ausstellung bei der Julien Levy Gallery in New York übereinander gelegt wurden.<sup>19</sup>

Solche visuellen Analysen können den Stellenwert einer Anamnese bekommen und beweisen, dass die Genese der mehrdeutigen Bilder einer Metamorphose gleicht, die sich in der Rezeption durch Betrachter und durch neue Künstler fortsetzt. Diese kontinuierliche Morphogenese bewirkt eine Instabilität, die den Austausch und die Ähnlichkeit mit Vorstellungsbildern betont, unter anderem auch solchen des Traumes. Im bewegten Bild, das schon vor der Erfindung des Films zu den Techniken der Produktion mehrdeutiger Bilder gehörte, konnte diese Instabilität buchstäblich umgesetzt werden. In seiner Zusammenarbeit mit Luis Buñuel und bei seinen Zeichentrickfilmen – wovon einer auf dem Bild *Unsichtbare Schlafende, Pferd, Löwe, usw.* basiert (Abb. 5) –, hat Dalí begriffen, dass sich seine „images à figurations multiples“ durch den Film dem Betrachter aufdrängen ließen und den zeitlichen Ablauf zum Motor ihrer Verkettung machen.

18 Für eine exemplarische Darlegung dieser Sichtweise siehe Michel Weemans, Herri met de Bles's Sleeping Peddler: An Exegetical and Anthropomorphic Landscape, in: *The Art Bulletin*, Bd. 88, Nr. 3, September 2006, S. 459–481.

19 Siehe Martin 2009 (wie Anm. 11), Kat.-Nr. 145–146, 195–200, sowie Le Men, 2004 (auf S. 57 die Zeichnung von Philippon).



5 Salvador Dalí, Seite aus dem Drehbuch eines unveröffentlichten Films mit Skizzen von Unsichtbare Schlafende, Pferd, Löwe, usw., um 1931–1932, Edinburgh, The Scottish National Gallery of Modern Art.

### verirrungen, vorsichtsmaßnahmen und wirksamkeit der interpretation

Trotz ihrer offensichtlichen ästhetischen, historischen und anthropologischen Bedeutung hatte die visuelle Mehrdeutigkeit bei den Kunsthistorikern meistens einen schlechten Ruf. Es lohnt sich, die Gründe für diese Vorbehalte kurz zu beleuchten. Wie wir sahen, beruhen Erzeugung und Rezeption mehrdeutiger Bilder auf der kognitiven Dimension visueller Wahrnehmung, deren Ursprung sehr weit zurück liegt. Der *Kiesel von Makapansgat*, der sich in einer vor drei Millionen Jahren von Australopitheken bewohnten Höhle befand, wurde den Prähistorikern zufolge dorthin geschafft, weil das zufällige Aussehen seiner Oberfläche ihm Ähnlichkeit mit einem Kopf verleiht.<sup>20</sup> Die Fähigkeit, prompt auf einen auftauchenden Kopf zu reagieren, ist für das Individuum und die Art lebensnotwendig, wenn dieser dem Ernährer oder einem Raubtier gehört. Die Phylogenese setzt sich in der Ontogenese fort, denn die Kognitivisten zeigten schon bei Neugeborenen die Fähigkeit auf, ein Gesicht in einem aus nur drei in einem Dreieck zueinander stehenden Elementen bestehenden Muster

20 Siehe Robert Bednarik, The 'Australopithecine' Cobble from Makapansgat, South Africa, in *South African Archaeological Bulletin*, Nr. 53, 1998, S. 4–8.

(pattern) zu „erkennen“.<sup>21</sup> Diese Gestalt repräsentiert genau eines der von Künstlern und vor allem von Betrachtern begehrtesten Krypto-Bilder. Obschon die Fähigkeit, bedeutsame Muster zu identifizieren, eine anthropologische, sogar biologische Konstante ist, variieren der Hang, dies zu tun, sowie die Intensität der entsprechenden Empfindungen nicht nur mit dem Gegenstand und den Bedingungen der Wahrnehmung, sondern auch entsprechend der Disposition und dem Zustand des Subjekts. Gewisse Personen müssen so zeitweilig oder dauernd besonders lebendige Vorstellungen empfinden und Bilder und Zeichen dort erblicken, wo sich in manchen Fällen nur zufällige Ähnlichkeiten finden lassen.

Die Erklärung dieser Abweichungen und die von unterschiedlichen Autoren hervorgebrachte psychologische Typologie – Eidetismus, Apophenia, Pareidolia, usw. – sind noch lange nicht vereinheitlicht und hängen teilweise von ihren Vorstellungen des Normalen und Anormalen ab.<sup>22</sup> Die Psychoanalyse, die für die Erforschung versteckter Aspekte Begründungen liefert, indem sie innerhalb der psychischen Produktion manifeste und latente Ebenen unterscheidet, hat die Gegensätze von gesund und pathologisch über die Begriffe bewusst und unbewusst neu interpretiert. Das Urteil der Anomalie bleibt jedoch nicht weniger ein Stigma, da es sich leicht vom Einzelfall und einer bestimmten Situation auf das gesamte Phänomen ausdehnen lässt. Der Vorwurf der seelischen Störung richtet sich umso leichter auf die Wahrnehmung verborgener Bilder, als sie von einem Künstler wie Dalí gefordert wurde, der sich damit brüstete, nach Gutdünken die „paranoide“ Tendenz zu wahnhaften Interpretationen ausüben zu können, und als ein Kunsthistoriker wie James Elkins behauptete, der tragische Mythos von Millet's *Angelus* – Dalí's Anwendung seiner „paranoid-kritischen Methode“ auf das Werk eines anderen Künstlers – sei „das Meisterwerk der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts“.<sup>23</sup> Eher werden wir zu Recht von monströsen Auswüchsen der Kunstgeschichte sprechen, zu der leidenschaftliche (oder besessene) Liebhaber wie der münzkundige und bibliophile Antwerpener François Van Heemsvelde beitrugen, der in Leonardos Werken Signaturen und versteckte Bilder entdeckte, so wie auch den Vogel (Abb.6) aus dem Kindheitstraum des Künstlers, der für Freud so bedeutsam war. Der Beitrag der Berufskunsthistoriker darf aber nicht verschwiegen werden, wie zum Beispiel derjenige des Bildhauers und Brancusi-Spezialisten Sidney Geist, der in Cézannes Malerei versteckte Köpfe und Figuren nachzuweisen versuchte, die „unbewusst“ dem Künstler nahe stehende Personen darstellen sollten.<sup>24</sup>

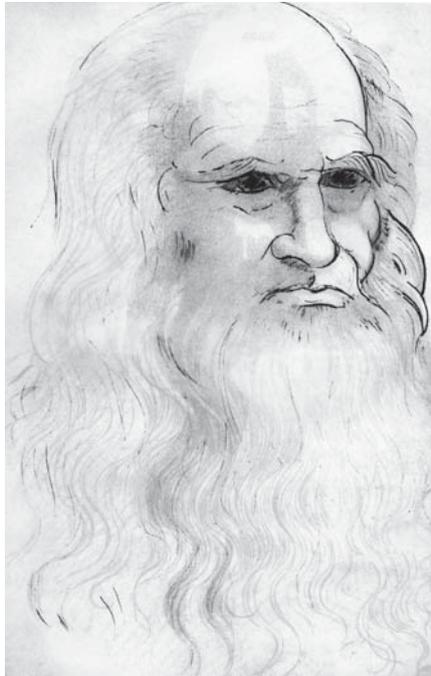
21 Siehe Vicki Bruce und Andy Young, *In the Eye of the Beholder: The Science of Face Perception*, Oxford usw. 1998.

22 Siehe z.B. Klaus Conrad, *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*, Stuttgart 1958, und Steven Goldstein, *Watch What You're Thinking!*, in: *Skeptical Inquirer*, 22. Juni 1994.

23 Siehe Dalí 1930 (wie Anm. 6); Salvador Dalí, *Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante „L'Angélus“ de Millet*, in: *Minotaure*, Nr. 1, 1933, S. 65–67; James Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, New York und London 1999, S. 231–145

24 Sidney Geist, *Interpreting Cézanne*, Cambridge und London 1988; siehe auch Elkins 1999 (wie Anm. 23), S. 1–11.

Das Wahrnehmen unausgesprochener Aspekte in einem Bild kann folglich als Ausdruck einer unprofessionellen Haltung betrachtet werden, die der irrationalen Psyche des Interpreten zuzuschreiben wäre. Indem die Beteiligung des wahrnehmenden Subjekts eingebunden wird, entzieht sich die visuelle Ambiguität von der Definition her einer positivistischen Konzeption der Erforschung von Kunstwerken, die sich auf objektive, von der Beobachtung unabhängige „Tatsachen“ beschränken möchte. Da die Kunstgeschichte an vielen Orten eine relativ junge Disziplin ist, die sich einem Gegenstand widmet, der (besonders in Frankreich) von Literaten und Philosophen gleichermaßen kultiviert wird, tendierte sie oft dazu, Beweise ihrer Seriosität zu liefern, indem sie vor allem all jenes vermied, das vom Makel der Subjektivität befleckt sein könnte.<sup>25</sup>

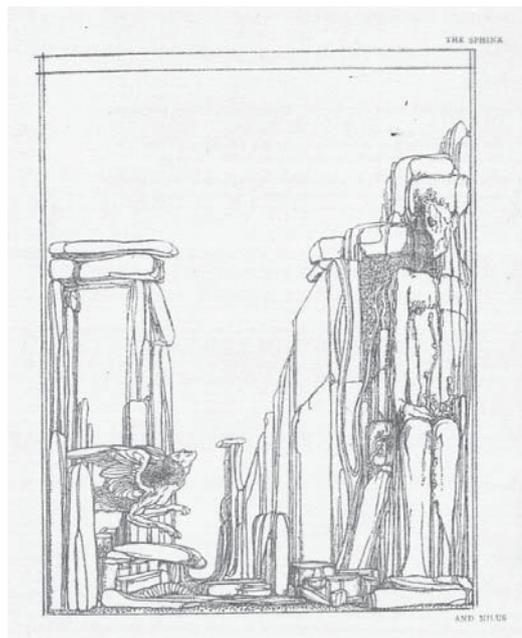


6 Spätes Selbstporträt Leonardos mit in die Haare eingezeichnetem Vogelkopf, aus: François van Heesvelde, *Leonardo da Vincis Signaturen in seinen Werken*, Antwerpen, Druckerei Blondé, 1962, Tafel 2 mit Transparent.

Dennoch bedeutet subjektiv weder individuell noch willkürlich, und das Studium mehrdeutiger Bilder kann streng sein, vorausgesetzt, dass die Deontologie der Forschung beachtet und einige Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden. Das Original muss untersucht oder die anhand von Reproduktionen gemachten Beobachtungen müssen an ihm überprüft werden, da Reproduktionen oft nicht vorhandene Aspekte erscheinen lassen. Man muss sich auch versichern, dass die Beobachtungen nicht auf Veränderungen des Werkes beruhen, die zum Beispiel auf einen vorhergehenden Zustand

<sup>25</sup> Zu Frankreich siehe Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris 1998, z. B. S. 203–204.

zurückzuführen sind, selbst wenn die damit verbundenen Informationen über die Bildentstehung an sich wertvoll sein können. Beobachtungen müssen um das betreffende Werk herum wiederholt werden, beim Autor und darüber hinaus, denn die Beweise können sich verdichten und die Wahrscheinlichkeit, dass dieser oder jener Künstler mehrdeutige Bilder schuf oder potenzielle Bilder suggerierte, kann steigen, wenn es sich nicht um einen Einzelfall handelt. Um vollständig zu überzeugen, muss die Beobachtung latenter Inhalte in eine umfassende Werkinterpretation eingebettet sein – selbst wenn es oft erst Jahre nach dem ersten Bemerkten oder der ersten Ahnung ist.<sup>26</sup> Die Intuition ist fester Bestandteil einer Schule des Blicks, die uns erlauben muss, über die Fähigkeit der bildenden Künste, jenseits von expliziter Imitation und Aussage darzustellen und Bedeutung zu erzeugen, Rechenschaft abzulegen. Die zu untersuchende „Interikonizität“, das Gebiet der sich möglicherweise gegenseitig erhellenden Bilder, überschreitet nicht selten die üblichen Grenzen von ‚Schulen‘ und historischen Perioden. In der verbalen und visuellen Rezeption der Werke kann man ebenfalls wertvolle Hinweise auf die Erwartungen und Sichtweisen privilegierter Betrachter erhalten, darunter Zeitgenossen und dem Künstler nahe stehende Personen. Indem sie die ikonischen Anspielungen in einer Zeichnung von Charles Ricketts (Abb. 7) deutlich



**7** Charles Ricketts, Die Sphinx und Nil, Illustration zu: Oscar Wilde, Die Sphinx, London, Elkin Mathews & John Lane, 1894.

<sup>26</sup> Für Beispiele solcher umfassenden Werkinterpretationen, siehe Andreas Hauser, Andreas Mantegnas Wolkenreiter. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?, in: Gerhardt von Graevenitz, Stefan Rieger und Felix Thürlemann (Hg.), Die Unvermeidlichkeit der Bilder, Tübingen 2001, S. 147–172; Gamboni 2002 (wie Anm. 2); Weemans 2006 (wie Anm. 18); und Felix Thürlemann, Dürers doppelter Blick, Konstanz 2008.

macht, bestätigt die Karikatur von Edward Tennyson Reed (Abb. 8) die Präsenz einer Figur oder einer Statue im Felsen rechts und ermuntert uns, die weiteren Ähnlichkeiten der Gesteinsmassen mit Köpfen oder Körpern nicht für Zufall zu halten.

THE MINX.—A POEM IN PROSE.



8 Edward Tennyson Reed, Der Schalk – ein Gedicht in Prosa, Karikatur von Le Sphinx und Nil, in *Punch*, 21. Juli 1894.

Schließlich muss noch betont werden, dass Mehrdeutigkeit subjektives Engagement fordert und dass es keine Interpretation ohne Risiko gibt. Die Unterscheidung zwischen mehrdeutigen und potenziellen Bildern ist relativ, wie die letzten beiden Beispiele zeigen werden. Auf dem Dach von *La Pedrera* („der Steinbruch“) in Barcelona, erinnern die von Gaudí entworfenen Schornsteine mehr oder weniger eindeutig an Wachposten (Abb. 9). Bei den kleinsten „Helmen“ ist der Bezug offensichtlich, bei den größeren ist er durch die oben befindlichen „Köpfe“ impliziert; er bleibt in der aufs Höchste mehrdeutigen Form des linken Schornsteins latent, deren Öffnungen in Fünferanordnung Augen und Mund in zweifachem, seitlichem und vertikalem Wechsel sein können. Wir wissen, dass Marcel Duchamp die Rolle von Redons „Betrachter“ popularisierte, indem er bei verschiedenen Anlässen betonte, dass „es die Betrachter sind, die die Gemälde machen“; nur glaubt man oft einer anderen Bemerkung, derzufolge er seine Ready-mades nach Gesichtspunkten einer ästhetischen Indifferenz ausgesucht habe. Die Rezeption von *Fountain* zeigt aber seit ihrer Ablehnung zur Ausstellung der Society of Independent Artists im Jahre 1917, für die sie bestimmt war, die Bedeutung der vom gekippten Urinoir hervorgerufenen Assoziationen bei Duchamps Freunden und Gleichgesinnten. Zu seiner Verteidigung in der Zeitschrift

9 Barcelona, La Pedrera (Casa Mila), 1905–1910, Arch. Antoni Gaudí, Detail der Schornsteine, Fotografie des Autors.



*The Blind Man* fotografierte Alfred Stieglitz *Fountain* vor dem Stupa-förmigen Mittelteil eines Gemäldes von Marsden Hartley (Abb. 10), und Louise Norton verglich das Ready-made mit einer Madonna und einem Buddha (Abb. 11). Die Richtigkeit dieser zweifachen Anmutung für den Künstler scheint noch verstärkt zu werden, wenn

10 Marcel Duchamp, *Fountain*, Fotografie von Alfred Siteglitz, in: *The Blind Man*, Mai 1917.



## THE BLIND MAN

### The Richard Mutt Case

*They say any artist paying six dollars may exhibit.*

*Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.*

*What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—*

1. *Some contended it was immoral, vulgar.*
2. *Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

*Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.*

*Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.*

*As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.*

### “Buddha of the Bathroom”

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; “there is a death in every change” and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idées*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their “Boss,” to his children only their “Father,” and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogamy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any “innocent” eye

11 Louise Norton, Buddha of the Bathroom, in *The Blind Man*, Mai 1917.

wir eine von Marcel Duchamp 1911 gemalte weibliche Figur in der ihr analogen abstrakten Form betrachten, die bei einem an Buddhas „Baum der Erleuchtung“ erinnernden Apfelbaum sitzt.<sup>27</sup> Duchamp enthielt sich jeglichen Kommentars zu diesem Thema und blieb so einer Haltung treu, die dem Betrachter die Verantwortung für die Seite der Rezeption überlässt bei diesem „Produkt mit zwei Polen“, wie er das Kunstwerk beschrieb. Das Schlusswort gehört deswegen Apollinaire, der von Paris aus *Fountain* als „Buddha des Badezimmers“ verteidigte und betonte, dass die Organisatoren, indem sie es dem Publikum vorenthielten, riskierten, die „Bedeutung und die Rechte der Imagination“ zu leugnen.<sup>28</sup>

27 Marcel Duchamp, *Courant d'air sur un pommier du Japon*, 1911, Paris, Sammlung Dina Vierny (Schwarz, 2000, Kat.-Nr. 218).

28 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*. *Ecrits*, hg. von Michel Sanouillet und Elmer Peterson, Paris 1975, 187–189; Anonym [Guillaume Apollinaire], *Der Fall Richard Mutt*, *Mercure de France*, 16. Juni 1918, abgedruckt in G. Apollinaire, *Unveröffentlichte Gerüchte und Anekdoten*, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Nr. 6, 1981, S. 15.