

Wolfgang Kemp

Kunstwerk und Betrachter:
Der rezeptionsästhetische Ansatz

Einleitung S. 247

Benachbarte Forschungsansätze S. 248

Aufgaben der Rezeptionsästhetik S. 249

Die Zugangsbedingungen S. 251

Die Rezeptionsvorgaben S. 252

Eine Analyse: Nicolaes Maes „Die Lauscherin“ S. 255

Literaturnachweise und Literaturhinweise S. 262

Einleitung

„Um zu versuchen, was man davon erwarten könnte, ging K. zu einer nahen Seitenkapelle, stieg ein paar Stufen bis zu einer niedrigen Marmorbrüstung, und, über sie vorgebeugt, beleuchtete er mit der Lampe das Altarbild. Störend schwebte das ewige Licht davor. Das erste, was K. sah und zum Teil erriet, war ein großer, gepanzerter Ritter, der am äußersten Rande des Bildes dargestellt war. Er stützte sich auf sein Schwert, das er in den kahlen Boden vor sich – nur einige Grashalme kamen hie und da hervor – gestoßen hatte. Er schien aufmerksam einen Vorgang zu beobachten, der sich vor ihm abspielte. Es war erstaunlich, dass er so stehen blieb und sich nicht näherte. Vielleicht war er dazu bestimmt, Wache zu stehen. K., der schon lange keine Bilder gesehen hatte, betrachtete den Ritter längere Zeit, obwohl er immerfort mit den Augen zwinkern musste, da er das grüne Licht der Lampe nicht vertrug. Als er dann das Licht über den übrigen Teil des Bildes streichen ließ, fand er eine Grablegung Christi in gewöhnlicher Auffassung, es war übrigens ein neueres Bild. Er steckte die Lampe ein und kehrte wieder zu seinem Platz zurück.“¹

In diesem Zitat aus Franz Kafkas *Prozeß* ist eigentlich alles genannt, was *Rezeptionsästhetik* ausmacht, auf was sie sich stützt und konzentriert. Da ist ein Kunstwerk, ein Bild, das hat einen Ort, in einer Kirche, in einer Seitenkapelle und auf einem Altar. Da ist ein Betrachter, der will das Bild sehen und unternimmt dementsprechende Anstrengungen. Er ist disponiert, nicht nur

durch die ihm und dem Werk gemeinsame Umgebung, sondern auch durch innere Voraussetzungen – er hat als Betrachter eine spezifische Gegenwart und Geschichte. Das heißt: Kunstwerk und Betrachter kommen unter Bedingungen zusammen; sie sind keine klinisch reinen und isolierten Einheiten. Und so wie der Betrachter sich dem Werk nähert, so begegnet ihm das Kunstwerk: antwortend und seine Tätigkeit anerkennend. Was er als erstes vorfindet, ist eine betrachtende Figur, ein Sonderfall und gleichzeitig dankbar vermerkter Hinweis auf die wichtigste Prämisse der Rezeptionsästhetik: Dass die *Betrachterfunktion im Werk* vorgesehen ist. Bei der Erhellung dieses Sachverhaltes kann man wohl länger verweilen, sagt der Text, während Inhalt und Stil keine vergleichbare Attraktion mehr ausüben.

Benachbarte Forschungsansätze

Der rezeptionsästhetische Ansatz ist als Instrumentarium der Literaturwissenschaft seit dem Ende der 1960er Jahre etabliert.² Führend war hier die sog. Konstanzer Schule mit ihren Hauptvertretern Hans-Robert Jauß und Wolfgang Iser. Die Kunstgeschichte brauchte, damit verglichen, etwas länger, hatte aber die interessanteren Vorleistungen schon seit ca. 1910 erbracht.³ Freilich war dies eine erratische Geschichte, keine Tradition kam zustande, sondern es wurde eine Serie wiederholter Anstrengungen, die zuschanden gingen an den Grundforderungen des bürgerlichen Kunstverständnisses, dass das Werk nur aus sich heraus oder nur aus dem Produzieren, aus dem Produzenten verstanden werden durfte. Wir überschlagen diese Vorgeschichte und konzentrieren uns auf die heutigen Möglichkeiten und Aufgaben einer kunsthistorischen Methode, die nach dem Betrachteranteil im Kunstwerk fragt. Wenn die Rezeptionsästhetik also nicht über sehr großen Andrang auf ihrem Terrain klagen kann, so steht sie dennoch in engerer Konkurrenz zu einigen Ansätzen, die auch in der Kunstgeschichte schon seit langem vertreten werden und die es zu unterscheiden gilt. Sie lassen sich unter dem Stichwort *Rezeptionsgeschichte* zusammenfassen und in drei Gruppen unterteilen.

a. Rezeptionsgeschichtlich geht eine Richtung der Kunstwissenschaft vor, welche die *Wanderung künstlerischer Formulierungen* durch die Zeiten und Kunstlandschaften verfolgt. Sie ist an der Überlieferung und Wiederaufnahme von Kunst durch Kunst interessiert. Positivistisch angewandt stellt sie Daten sicher und weist sie Einflüsse nach. Einem weiter gehenden Erkenntnisinteresse folgend erforscht sie die Gründe, welche bei der Auswahl bestimmter Motive maßgebend waren und untersucht die Differenz, die notwendig zwischen Vor- und Nachbild eintritt.⁴

- b. Im Gegensatz zu diesem kunstimmanenten Vorgehen verlässt die *literarische Rezeptionsgeschichte* die bildkünstlerischen Medien. Ihr Material sind die schriftlichen (und in sehr eingeschränktem Maße: mündlichen) Reaktionen der Betrachter und Benutzer von Kunstwerken. Wenn nicht eigentlich literaturhistorische Ziele im Vordergrund stehen (Geschichte der Kunstkritik, der Kunstliteratur etc.), dann erwartet man sich von diesen Untersuchungen Beiträge zu einer Geschichte des Geschmacks und Einsichten in die Wechselwirkung zwischen Kunstproduktion und Kunstkritik (im weitesten Sinne).⁵
- c. Als eigentliche *Geschichte des Geschmacks* möchte sich jene Spielart der Rezeptionsforschung etablieren, welche die faktische Rezeption von Kunstwerken durch Kunsthandel, Kunstraub und Sammeltätigkeit untersucht. Dieser Ansatz sollte jedoch als Teil eines umfassenderen Programms verstanden werden, welches die institutionellen Formen der Kunstrezeption zum Gegenstand hat. Der Geschichte des Kunstsammelns schließen sich in diesem weiteren Rahmen Geschichten der Institutionen Sammlung, Museum, Ausstellung, Galerie, Kunstmarkt an, weiterhin Geschichten der Präsentation und Vermittlung von Kunstwerken sowie Untersuchungen des institutionalisierten Verhaltens vor Kunstwerken. Dieses ganze Forschungsgebiet ist noch kaum entwickelt.⁶

Eine weitere Trennlinie ist zwischen Rezeptionsästhetik und *Rezeptionspsychologie* zu ziehen. Letztere stellt zwar den Betrachter in den Mittelpunkt ihrer Bemühungen, begreift aber den Vorgang, der sich zwischen ihm und dem Werk abspielt, als rein physiologischen. Die Wahrnehmungspsychologie teilt mit der Rezeptionsästhetik die Überzeugung, dass das Werk auf aktive Ergänzung durch den Betrachter angelegt ist, dass also ein Dialog der Partner stattfindet, sie siedelt ihn jedoch auf der Ebene Wahrnehmungsorgan-Formgebilde an, was notwendig ein unhistorisches Vorgehen zur Folge hat, genauer ein Herauslösen des Rezeptionsvorgangs aus den Rezeptionsbedingungen. Das Kunstwerk und die Rezeptionssituation machen jedoch sehr viel mehr und sehr viel spezifischere Angebote an den Betrachter, als dies mit Hilfe der formalen Artikulation geschieht. Und der Betrachter mobilisiert mehr als sein Auge, wenn er sich dem Kunstwerk nähert.⁷

Aufgaben der Rezeptionsästhetik

Die Rezeptionsästhetik profitiert von den Arbeiten dieser benachbarten Disziplinen, und sie hofft, ihr Teil zurückgeben zu können. Besonders hohe Erwartungen richtet sie auf das Projekt einer Geschichte der Kunstbetrachtung,

entwickelt aus der Geschichte ihrer Institutionen. Eine historisch arbeitende Wahrnehmungspsychologie könnte ihr ebenfalls große Dienste leisten. Sie könnte zeigen, welche Theorien über Wahrnehmung in der Vergangenheit gültig waren und welche die Künstler bei ihrem Bemühen, das Kunstwerk schon auf der elementaren Ebene der Formen wirkungsvoll anzulegen, angeleitet haben. Nachbarschaft und Kooperation können jedoch über das Vorhandensein einer prinzipiellen Differenz nicht hinwegtäuschen. Die genannten Richtungen dürfen das Recht für sich in Anspruch nehmen, die eigentliche *Betrachterforschung* oder *Publikumsforschung* zu vertreten. Ihr Interesse gilt Personen, *realen Betrachtern*, seien es Künstler, die das Werk eines Vorgängers rezipieren, oder Kritiker, die es begutachten, oder Sammler, die es erwerben, oder einfach Menschen, deren optische Reaktionen auf das Kunstwerk zählen. Darüber hinaus kann die *Betrachterforschung* die Einwirkung der Kunstinstitutionen auf das ästhetische Verhalten der Rezipienten untersuchen. Rezeptionsästhetik, wie sie hier verstanden wird, arbeitet dagegen werkorientiert, sie ist auf der Suche nach dem *impliziten Betrachter*, nach der *Betrachterfunktion* im Werk. Dass das Werk „für jemand“ gemacht wird, ist keine späte Erkenntnis eines kleinen Zweiges der Kunstgeschichte, sondern konstitutives Moment seiner Schöpfung von Anfang an. Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter, und es gibt dabei zwei Informationen preis, die vielleicht, von einer sehr hohen Warte betrachtet, identisch sind: Indem es mit uns kommuniziert, spricht es über seinen Platz und seine Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft und spricht es über sich selbst. Die Rezeptionsästhetik hat demzufolge (mindestens) drei Aufgaben: 1. Sie muss die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt, sie muss sie lesen im Hinblick 2. auf ihre sozialgeschichtliche und 3. auf ihre eigentliche ästhetische Aussage. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, auf eine Spezifik der künstlerischen Kommunikation hinzuweisen. Autor und Rezipient verkehren nicht direkt miteinander, so wie es der alltägliche Vorgang einer face-to-face-Kommunikation mit sich bringt. „Autor und Leser (und Betrachter – W. K.) kennen sich nicht, sie müssen sich den anderen jeweils *nur denken*. Beide vollziehen dabei eine Abstraktion von der realen Individualität, wie sie im faktischen Dialog gegenwärtig ist.“⁴⁸ Dass in diese Abstraktionsleistung Projektionen einfließen, dass geschichtliche und gesellschaftliche Idealbilder von der Funktion und Wirkung von Kunst mitwirken, dürfte feststehen. Die Rezeptionsästhetik ist jedenfalls bereit, ihr Material, die Appelle und Signale, welche die Kunst an ihre Betrachter richtet, auch als Symptome – sagen wir: angewandter Kunsttheorie und Kunstpolitik zu verstehen.

Die Zugangsbedingungen

Es ist nicht allein in die Macht des Kunstwerks gegeben, die Betrachter anzusprechen. Bevor es sie erreicht, bewegen sie sich schon im Wirkungskreis vorgeordneter Sphären. Wir müssen also zwischen (*äußeren*) *Zugangsbedingungen* und (*inneren*) *Rezeptionsvorgaben* unterscheiden.

Der Gegenstand der Kunstwissenschaft ist in allen Gattungen von einer materiellen Präsenz, die umfangreiche Vorkehrungen erfordert, Präsentationsformen, die weit in Raum, Zeit und Gesellschaft hineinragen. Äußere Zugangsbedingungen bilden z. B. die Stadtplanung für das Gebäude, die Architektur für das Bild- und Skulpturenwerk. Kunstsoziologische Zugangsbedingungen sind z. B. das Ritual des Kultus und der Kunstbetrachtung. Anthropogene Zugangsbedingungen bestehen z. B. in den individuellen und sozialen Prädispositionen der Betrachter des Kunstwerks. Die Rezeptionsästhetik nimmt die Aufgabe, das Kunstwerk in seine ursprüngliche Umgebung zurückzugeben, sehr ernst. Sie betrachtet diese Rekonstruktionsleistung nicht als ersten vorbereitenden Schritt, sondern als wichtiges Ergebnis an sich. Als Teil jener großen Bewegung in den Geisteswissenschaften, die man *Kontextualismus* nennt, möchte die Rezeptionsästhetik den Sinn für die Einheit der historischen Phänomene wiederbeleben helfen. Kunst wird in der Regel so vermittelt, wie die Schulkinder nach den Worten Gregory Batesons in den Sprachunterricht eingeführt werden: „Man erzählt ihnen, dass ein ‚Substantiv‘ der ‚Name einer Person, eines Ortes oder einer Sache‘ ist, dass ein ‚Verb‘ ‚ein Zeitwort‘ ist und so weiter. Das heißt, man lehrt sie in einem zarten Alter, dass die richtige Weise, etwas zu definieren, darin besteht, zu bestimmen, was es vermutlich an sich selbst ist, anstatt auf seine Relationen zu anderen Dingen einzugehen.“ „Heute sollte das alles anders sein. Man könnte den Kindern erzählen, dass ein Substantiv ein Wort ist, das bestimmte Relationen zu einem Prädikat hat. Ein Verb hat eine bestimmte Relation zu einem Substantiv, seinem Subjekt. Und so weiter. Die Beziehung könnte als Grundlage der Definition eingesetzt werden [...]“⁴⁹ Wenn mit dem Gedanken ernst gemacht wird, dass Kunst in die Rubrik der menschlichen Kommunikationsmittel gehört, dann muss auch gelten: „Dass alle Kommunikation einen Kontext erfordert, dass es ohne Kontext keine Bedeutung gibt und dass Kontexte Bedeutung vermitteln, weil es eine Klassifizierung von Kontexten gibt.“¹⁰ An diese im Grunde selbstverständlichen Regeln wird hier erinnert, weil die Kunst der Neuzeit, ihre Institutionen und die Kunstwissenschaft in einer oft unheiligen Allianz sich zu dem Ziel verbündet haben, ihren Gegenstand als beziehungslose Monade zu präsentieren. Die Tatsache, dass viele Kunstwerke der neueren Zeit nie für einen konkreten Ort und Adressaten bestimmt waren, darf dabei nicht verunsichern. Die Berücksichtigung einer offenen

Rezeptionssituation kann sich bei der Interpretation genauso aufschlussreich auswirken wie die Informationen, die die Einbindung eines situierten Kunstwerkes betreffen. Und was ein solches Werk anbelangt, das seine angestammte Umgebung verloren hat, so kann man verallgemeinernd sagen, dass die neue Disponibilität doch nie die alten Beziehungen ganz zerreißen wird. 200 Jahre Kunstgeschichte mögen ihm das Ambiente genommen, seine äußeren Präsentationsformen weggeschnitten und es überhaupt erst als Kunstobjekt präpariert haben, es wird in jedem Fall noch Reste von *Kontextmarkierungen* aufweisen, die es und den Betrachter erneut situieren. Als historische Untersuchungsmethode ist die Rezeptionsästhetik verpflichtet, die ursprüngliche Rezeptionssituation zu rekonstruieren – auf diese Weise macht sie den Prozess rückgängig, der sie selbst aus dem Instrumentarium der Kunstbetrachtung ausschloss und parallel dazu die Kunstwerke isolierte.

Um noch einmal zum Anfang dieses Abschnitts zurückzukehren: Was wir auf der Seite der Betrachter die *Zugangsbedingungen* nennen, kann auf der Seite des Kunstwerks die *Bedingungen seiner Erscheinung* heißen. Das Werk reagiert auf seinen räumlichen und funktionalen Kontext durch die Eigenheiten seines Mediums, durch seine Größe, durch seine Objektform, durch die Gestaltung des Übergangs oder der Grenze zwischen „Außen“ und „Innen“, durch seinen inneren Maßstab, durch den Grad seiner Ausführung und durch seine räumliche Einrichtung, d. h. durch die Art und Weise, wie es den äußeren Raum fortsetzt und die Betrachter situiert. Alle diese Formen der Vermittlung sind Bestandteil fester Konventionen oder verstehen sich aus praktischen Notwendigkeiten. So wie es im Rahmen der Zugangsbedingungen keine dezidiert individuelle Reaktionsweise der Betrachter geben kann, so sind auch diese äußeren Vorkehrungen nicht oder nur im seltenen Fall schon als werk- oder kunstlerspezifische Disposition aufzufassen. (Freilich sollte dieser seltene Fall, dass Veränderungen der elementaren Strukturen eintreten, sehr ernst genommen werden: Er dürfte grundstürzende Wandlungen im Rezeptionsmodus anzeigen.) Die jeweils besondere Aufgabe des rezeptionsästhetischen Interpretierens eröffnet sich erst an der Schnittstelle von „Kontext“ und „Text“, also an der Stelle, wo das Werk mit seinen inneren Möglichkeiten den Dialog mit Umgebung und Betrachter zu führen beginnt, um sich mitzuteilen.

Die Rezeptionsvorgaben

Wir haben oben schon darauf hingewiesen, dass das Kunstwerk im Gegensatz zur face-to-face-Kommunikation eine asymmetrische Kommunikation auslöst. Diese Feststellung ist eine relative, denn totale Asymmetrie kennt die Kommunikationstheorie nicht – immer muss ein Gegenüber anerkannt wer-

den, immer muss ein gemeinsamer Bezugsrahmen angesprochen sein. Im Falle der ästhetischen Kommunikation erweist sich die relative Asymmetrie als Antrieb, den Betrachter nicht nur zu disponieren – durch äußere Vorgaben, deren Berücksichtigung vorausgesetzt wird –, sondern auch zu stimulieren, zu aktivieren, am Aufbau des Werks zu beteiligen. Dies geschieht durch die Art und Weise, wie der Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation beteiligt ist. Genauer: Wie er an einer Kommunikation teilnimmt, an der er nur als Betrachter, nicht als Akteur beteiligt sein kann. Die *innere Kommunikation*, das, was wir häufig Darstellung, Komposition, Handlung nennen, besteht aus „Menschen, die sich Zeichen geben [...], Dinge[n], die Zeichen sind [...], Vorgänge[n], die selbst schon Kommunikation sind oder zumindest von Kommunikation begleitet werden oder aber der Gegenstand von Kommunikation sind, die von den Menschen im Bild gemacht wird.“¹² Im Unterschied zu den meisten Formen der Alltagskommunikation ist für die innerästhetische Kommunikation wesentlich, dass sie unter den Augen von Betrachtern stattfindet. „In das Medium sind bestimmte Formen eingelegt, die die Wahrnehmung der Zuschauer, die Weise, in der sie auf die innere Kommunikation schauen, organisieren; die innere Kommunikation wird *präsentiert*, und zwar so, dass sie nicht nur das bedeutet, was sie ohne Zuschauer für die beteiligten Akteure der inneren Kommunikation bedeuten würde, sondern dass sie eine zusätzliche Bedeutung hat, die gerade aus dem Umstand der Anwesenheit von Zuschauern resultiert.“¹³

Die Öffnung und Präsentation der inneren Kommunikation wird von Gestaltungsmitteln geleistet, die je nachdem, ob sie den Betrachter direkt adressieren oder auf offenere Reaktionen angelegt sind, *Rezeptionsvorgaben* oder *Rezeptionsangebote* heißen können, aber die Formulierung, die hier wirklich am Platz ist, ist die des *impliziten Betrachters* – der Betrachter wird durch diese *inneren Orientierungen* vorgesehen und zur Funktion des Werkes. Im Folgenden seien einige dieser Orientierungsformen erläutert:

- An erster Stelle ist die Art und Weise zu untersuchen, wie die Dinge und Personen der innerbildlichen Kommunikation zueinander in Beziehung treten und dabei den Betrachter einschließen oder (scheinbar) ausschließen. Man spricht hier von *Diegese* (griech. diegesis = weitläufige Erörterung). Die Diegese erläutert die Verteilung der Handlungsträger auf der Bildfläche und/oder im perspektivischen Raum, die Position, die sie zueinander und zum Betrachter einnehmen, ihre Gesten und Blickkontakte, kurz die *deiktische* Einrichtung des Werks, die Modi des Zeigens und der Orientierung.¹⁴
- Viele Werke der Kunstgeschichte haben Figuren, die gewissermaßen aus dem innerbildlichen Handlungszusammenhang herausgenommen und auf die Seite des Betrachters geschlagen sind: Identifikationsträger, Figurationen des Betrachters im Bilde, Vertreter einer *Personenperspektive*. Sie

können den Betrachter direkt adressieren, als Figuren, die ihn anblicken, auf ihn oder auf etwas zeigen – dann gehören sie eigentlich in das Repertoire der Rezeptionsvorgabe. Sie können aber auch behutsamer vorgehen und ihn zum Geschehen hinlenken, ihm ihre Sichtweise antragen, ihn in ihre Reihen aufnehmen. Und – dritte Möglichkeit – sie können aus dem Darstellungszusammenhang ausgesondert und dennoch nicht direkt dem Betrachter zugeordnet sein: Als Figuren der Reflexion oder Diversion leisten sie dann mehr als Zeigen und Hinleiten.¹⁵

- Ganz entscheidend wird das Betrachterverhalten auch durch die Wahl des *Bildausschnitts* angeregt. Das Bild als Ausschnitt gibt es zwar erst seit dem 15. Jahrhundert und in seiner Steigerung als radikales Hineinschneiden in eine als präexistent angenommene Wirklichkeit erst seit dem 17. Jahrhundert. Doch was vor dem 15. Jahrhundert und lange danach als Alternative gültige Praxis war: die Konstruktion der Objekte zum Bild, erweist sich in diesem Zusammenhang als ebenso relevant. Man könnte sich auf den Standpunkt stellen und sagen, dass der komplette Formaufbau nach Ergänzung des Nicht-Sichtbaren durch den Betrachter nicht verlangt. Auch das wäre eine Weise der Betrachterkonstitution, aber Tatsache ist, dass jede künstlerische Aktivität Grenzziehung bedeutet und sich aus dem Ausgeschiedenen definiert.¹⁶
- Das klassische Mittel der Betrachtereinstellung ist sicher die *Perspektive* in all ihren Erscheinungsformen, den frühen Vorläufern (Bedeutungsperspektive, umgekehrte Perspektive), den geometrischen Lösungen und den späten Verfallsformen. Durch die Perspektive oder durch die allgemein räumliche Einrichtung des Bildes wird der Betrachter zum Bild hin situiert, in Position gebracht – was man noch unter den Mitteln der äußeren Orientierung buchen könnte. Aber Perspektive leistet mehr als die Vermittlung zwischen dem Raum des Betrachters und dem Bildraum. Sie reguliert schließlich auch die Position des Rezipienten zur inneren Kommunikation, sprich: Darstellung des Bildes.¹⁷
- Als letzten Eintrag in diesem summarischen Katalog der Betrachterfunktionen rubrizieren wir die schwierigste und per definitionem unfassbarste Kategorie, die zudem noch mit den zuvor genannten vielfältigen Verbindungen eingehen kann. Die Literaturgeschichte spricht von *Leerstelle*, die Ästhetik von *Unbestimmtheitsstelle* – beide wollen damit sagen, dass Kunstwerke punktuell unvollendet sind, um sich im Betrachter zu vollenden. Diese Unvollendetheit ist eine konstruktive, intendierte. Es geht nicht darum, dass wir zu jeder dargestellten Person ihre nicht sichtbare Rückseite ergänzen oder in Gedanken einen Weg fortsetzen, den der Rahmen abschneidet – darin unterscheidet sich Alltagswahrnehmung von ästhetischer nicht. Das Kunstwerk erhebt den Anspruch auf Kohärenz – das macht seine ‚Leerstellen‘ zu wichtigen Gelenkstellen oder Auslösern der Sinn-

konstitution. Für Texte gesprochen, aber auf Bilder leicht übertragbar, heißt das: Die Leerstellen ‚funktionieren als die ‚gedachten Scharniere‘ der Darstellungsperspektiven und erweisen sich damit als Bedingungen der jeweiligen Anschließbarkeit der Textsegmente aneinander. Indem die Leerstellen eine ausgesparte Beziehung anzeigen, geben sie die Beziehbarkeit der bezeichneten Positionen für die Vorstellungsakte des Lesers frei; sie ‚verschwinden‘, wenn eine solche Beziehung vorgestellt wird.“¹⁸ Sie können als „eine elementare Matrix für die Interaktion von Text und Leser gelten.“¹⁹

Eine Analyse: Nicolaes Maes „Die Lauscherin“

Beginnen wir unsere rezeptionsästhetische Werkanalyse mit dem Blick auf eine merkwürdige Zeichnung, die seit langem als Arbeit des Nicolaes Maes (1632–1693) erkannt wurde (*Abb. 1*).²⁰ Viel ist nicht zu sehen: ein Vorhang, der die ganze rechte Hälfte einnimmt, in einem Interieur eine offenbar weibliche Gestalt, die nach rechts hin orientiert ist – auf das hin, was sich hinter dem Vorhang verbirgt. Es wird überraschen, dass dieses Blatt mit seinem minimalen Repertoire als Vorzeichnung zu einem Bild gedient hat. Das 1655 datierte Gemälde (45,7 x 71,1 cm) macht es dem Betrachter sehr viel leichter (*Abb. 2*).²¹ Die weibliche Gestalt entpuppt sich als Magd, die, aus dem Keller kommend, im Schutz der Treppenspindel verharrt und offenbar das Geschehen im Hintergrund des Bildes, in einem anderen Raum des Hauses belauscht. Ein längerer ikonografischer Exkurs könnte diese Deutung bestätigen und ausbauen – Maes hat ein Dutzend Bilder zum Thema „Die Lauscherin“ oder „Der Lauscher“ oder „Das belauschte Liebespaar“ gemalt.²² Es war dies seine erfolgreichste Formulierung auf dem Gebiet der Genremalerei; das Schema wurde jeweils nur geringfügig variiert. Zentral im kompositionellen und rezeptionsästhetischen Sinne ist die Gestalt der Lauscherin. Sie gehört eindeutig, weil gleich mehrfach kodiert, in die Rubrik der Person gewordenen Betrachteranweisung, der personalen Perspektive. Sie zieht das Geschehen auf ihre Seite, indem sie uns durch einen direkten Blick aus dem Bilde anspricht und uns mit verschmitztem Lächeln und durch Ruhe gebietende Handbewegung zu verstehen gibt, dass wir uns konform verhalten sollen. Die Konstruktion der Betrachteranwesenheit erreicht hier die extreme Möglichkeit des Interaktionsangebots – dies muss betont werden, damit keine verallgemeinernden Schlüsse aus diesem Fall gezogen werden. Ob eine direkte Betrachteransprache erfolgen darf oder nicht, das ist durch künstlerische Konventionen geregelt, die sicher auf noch zu erforschende Weise mit den allgemeinen Verhaltensnormen zusammenhängen. Das ist aber keine grundsätzli-



Abb. 1: Nicolaes Maes, *Die Lauscherin*, ca. 1655; Harvard, Fogg Art Museum.

che Entscheidung über die oberste Konvention des Bildes, welches immer auf die Präsenz des Betrachters angewiesen bleibt.

Das weiter gehende Verhalten, das uns die Lauscherin anträgt, ist das des Voyeurs – eine mediengerechte Transformation: Wir sehen – und hören nicht –, was die Lauscherin hört, aber nicht sehen kann, und wir werden nur von ihr, unserer Komplizin, nicht aber von den anderen im Bild gesehen. So soll der personifizierte Sender, die Lauscherin, im Relais des Betrachters gleich zweierlei auslösen: die besondere Verhaltensperspektive und die Umschaltung in das Medium der Augensinnlichkeit. Und dabei wird deutlich, was geschieht, wenn ein Teil der inneren Kommunikation zur Rezeptionsvorgabe funktionalisiert wird. Fast könnte man meinen, die Frau müsste das Lauschen aufgeben, weil sie sich so stark mit uns beschäftigt. Die Doppelbesetzung fordert ihren Preis, hier liegt der kritische Punkt forciertes Werk-Betrachterbeziehungen.

Nun ist es die Aufgabe der Lauscherin, uns an einer Kommunikation zu beteiligen, an der weder sie noch wir beteiligt sind. Das macht das Werk so exemplarisch. Es statuiert den Satz, der für das Bild als solches gilt, und pointiert zugleich, worauf es im Unterschied zwischen betrachtetem Bild (ästhetische Wahrnehmung) und belauschtem oder heimlich beobachtetem Alltagsvorgang (voyeuristisches Verhalten) ankommt. Wie bereits betont, wird die Kommunikation im Inneren des Bildes „präsentiert, und zwar so, dass sie nicht nur

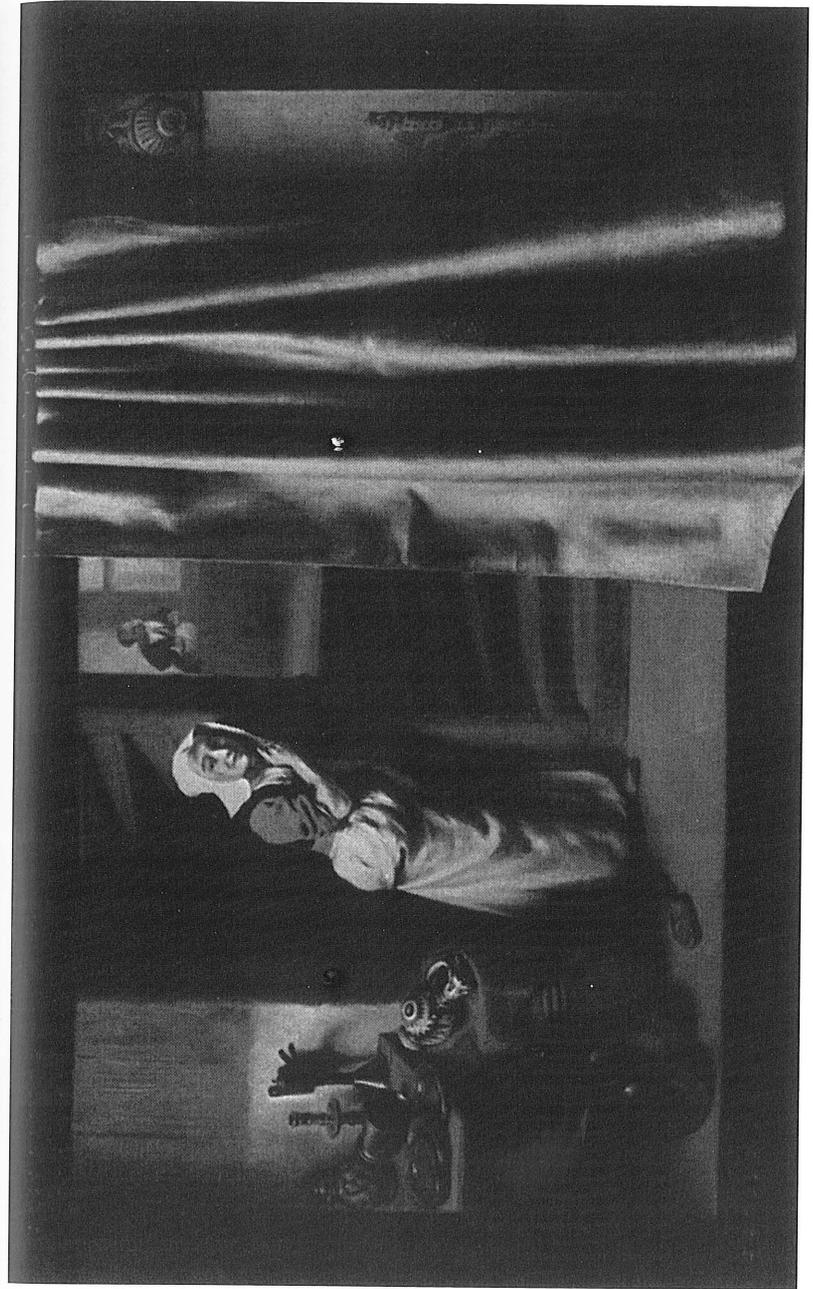


Abb. 2: Nicolaes Maes, *Die Lauscherin*, ca. 1655; London, Kunsthandel.

das bedeutet, was sie ohne Zuschauer für die beteiligten Akteure der inneren Kommunikation bedeuten würde, sondern dass sie eine zusätzliche Bedeutung hat, die gerade aus dem Umstand der Anwesenheit von Zuschauern resultiert“. Für die voyeuristische Situation gilt das Gegenteil: Hier resultiert die zusätzliche Bedeutung der Situation für den Voyeur daraus, dass die beteiligten Akteure von seiner Anwesenheit nichts wissen. So ist die Wiederholung der voyeuristischen Situation im Bild nicht möglich – möglich ist nur ihre Darstellung, und aus dem Stoff dieser Differenz ist das Bild von Maes genannt. Man könnte es geradezu eine Engführung über dieses Thema nennen. Die Lauscherin wird von uns gesehen und fordert geradezu unsere Wahrnehmung heraus, was ja im Grunde ihren Status verändert oder beeinträchtigt, auf jeden Fall resultiert ihre „zusätzliche Bedeutung“ daraus, dass sie uns sieht und von uns gesehen wird, also in einem ästhetischen Wahrnehmungszusammenhang steht. Weiterhin: Es ist folgerichtig, wenn ein Gemälde dieser Art „Die Lauscherin“ und nicht „Das belauschte Paar“ oder ähnlich heißt. Denn dargestellt ist vorrangig das Lauschen und nicht die Interaktion, die jeweils belauscht oder beobachtet wird. Von allen Varianten, die Maes diesem Thema gewidmet hat, sprechen unsere beiden in dieser Hinsicht die deutlichste Sprache. Was wird denn so vielsagend von der Lauscherin präsentiert? Auf der Zeichnung ist es nichts – nichts, was wir sehen könnten. Auf dem Bild ist es wenig – jedes Mal hängt der Vorhang davor.

Dass der Vorhang, illusionistisch gemalt, *vor* dem Bilde hängt, weist uns darauf hin, dass wir ihn zunächst einmal dem äußeren und nicht dem inneren Apparat des Kunstwerks zurechnen sollen. Seine Behandlung führt uns dahin, wo wir eigentlich hätten anfangen sollen, bei den Zugangs- resp. Erscheinungsbedingungen. Wir haben es mit einem Tafelbild zu tun, dessen Funktion es war, die Wände eines Wohnhauses, einer Sammlung zu zieren. *Reale*, nicht gemalte Bildervorhänge oder allgemeiner gesprochen Verhüllungen von Kunstwerken sind so alt wie die Bilder selbst.²³ Die religiöse Kunst zieht ihre Wirksamkeit aus der Dialektik von Enthüllen und Verbergen; sie kennt Kultbilder verborgen im Allerheiligsten, Schreine, Wände, Ummantelungen, Vorhänge vor Bildern, Klappaltäre, die nur zu hohen Feiertagen ihr Inneres öffnen. Die ersten profanen Bildersammler haben diesen Brauch wohl einfach übernommen; vielleicht fürchteten sie auch den gefährlichen Glanz einer neuen, weltlichen Kunst. Im Besitz der Margarete von Österreich, die zu den frühen Kunstsammlerinnen des Nordens gehört, fanden sich jedenfalls bei Inventarisierung ihrer vielen hundert Gemälde nur wenige, die „ohne Bedeckung und Deckel“ (*sanz couverte ne feuillet*) waren, wie das Verzeichnis von ca. 1530 jeweils vermeldet.²⁴ Als der profane Bildgebrauch und das Sammlerwesen sich ausbreiteten, blieb von den vielfältigen Möglichkeiten der Bildbedeckung der Vorhang übrig, der international üblich war – wir finden ihn in Rom genauso wie in Antwerpen. Gemalte Sammlungsporträts des 17. Jahr-

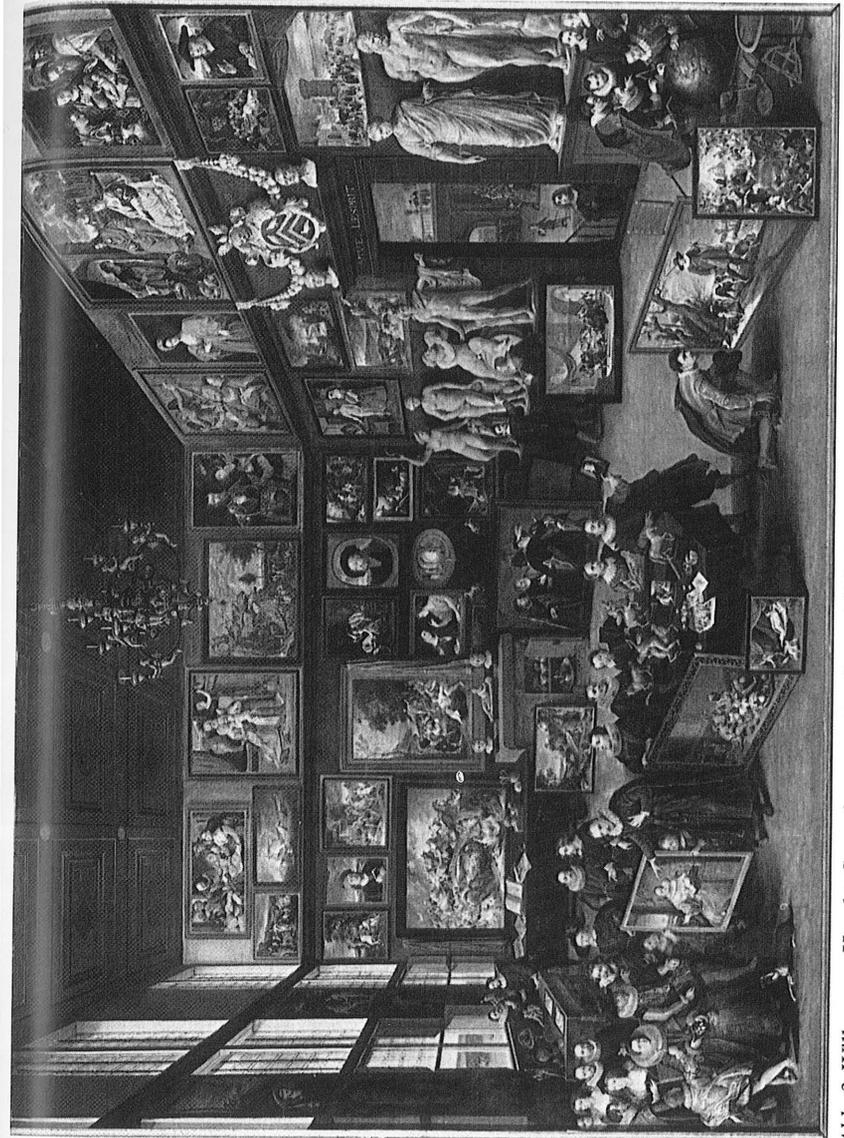


Abb. 3: Willem van Haecht, Sammlung van der Geest, 1628; Antwerpen, Rubenshaus (Foto: Museum).



Abb. 4: Ausschnitt aus Abb. 3 mit Tafelbildern, die geraffte Bildervorhänge haben.

hundreds zeigen, dass immer einige Bilder mit solchen Vorhängen ausgerüstet waren – aus Gründen des Schutzes und der Steigerung des ästhetischen Reizes (Abb. 3, 4).²⁵

Der erste *gemalte* Vorhang taucht 1644 auf, in einer kleinen Darstellung der heiligen Familie von Rembrandt, ein Werk, das Maes mehrmals kopiert hat.²⁶ Seit diesem Datum häufen sich für zwei, drei Jahrzehnte die illusionistisch gemalten Bildvorhänge und Rahmen – beides gibt Maes ja vor und beides war schon in dem von Maes kopierten Werk Rembrandts angelegt. Der gemalte Bildervorhang zitiert also ein damals geläufiges Requisit des Sammelwesens, aber damit ist nicht alles gesagt. Indem er gemalt ist, potenziert er gewissermaßen die *Kontextmarkierung* des Werkes, zieht er nicht nur das Bild in die Sammlung, sondern auch die Sammlung in das Bild hinein. Der gemalte Vorhang macht das Werk zum *Kunststück*, was vielleicht nicht in unseren, aber sicher in den Augen seiner ersten Besitzer und Betrachter eine enorme Aufwertung bedeutete und das Bild erst eigentlich auf das Niveau, auf die Argumentationsebene des Sammlungsanzuges stellte. Täuschung, Illusion, Augentrug, Überrumpelung waren ganz wesentliche Qualitäten des Sammelgutes: kunstvolle Stühle, die beim Niedersitzen den arglosen Benutzer nicht mehr freigaben, Pokale, die vollgefüllt anzügliche Dinge emporsteigen ließen oder ihre Füllung auf merkwürdige Weise zurückbehielten, Bilder, die wie von Menschenhand gemalt wirkten und doch im Anschnitt von Stei-

nen oder Bäumen gefunden wurden, Stilleben, die Gegenstände greifbar machten und doch nur gemalt waren. Der mit ihnen bezweckte Effekt war nicht eigentlich die Täuschung, sondern die Ent-Täuschung, die Desillusionierung des Betrachters – das gab Anlass zur Überraschung, auch zum Gelächter, vor allem aber Anlass zum Gespräch, zum Rasonnieren über die zahlreichen Realitätsmodi zwischen Schein und Sein. Ich betone das, um einen Betrachtertypus zu charakterisieren, der nicht auf Kontemplation, sondern auf Dialog angelegt war – auf geselligen Austausch zwischen seinesgleichen und mit dem Werk, der auch vom Werk her ansprechbar war. Die verschiedenen Aspekte des gemalten Tafelvorhangs übereinandergeblendet: Das Bild produziert seinen Kontext als Markierung (die äußeren Vorkehrungen müssen jetzt schon vom Werk selbst mitgestaltet werden) und als Artikulationsniveau (Kunst = Kunststück), es bestätigt den Kontext, indem es durch seine kunstvolle Herbeizitiertheit besondere Aufmerksamkeit anzieht (Konkurrenz der vielen Bilder an den Wänden der Sammlung), und es beschäftigt, aktiviert den Betrachter (Täuschung, Ent-Täuschung).

Maes setzt noch eine Funktion obendrauf, und dabei arbeitet er wieder jene Systemstelle heraus, die den Unterschied von ästhetischer und außer-ästhetischer Wahrnehmung bezeichnet. Er benutzt das äußere Rezeptionsmittel Vorhang in kunstvoller Wiedergabe, um die mindestens ebenso kunstvolle Argumentation fortzuführen, die zwischen Betrachter und Bildgeschehen eingeleitet ist. Das heißt, er zieht das äußere Mittel nach innen. Entwicklungsgeschichtlich ist das nicht ohne Belang: Die Kontextmarkierung des gemalten Vorhangs ist ja nur eine Schrumpfform der Zugangsbedingungen, eine kleine Erinnerung an all das, was einmal den Reichtum der ästhetischen „Peripherie“ ausmachte. Nun wird demonstrativ auch dieser Rest für das „Zentrum“ funktionalisiert. In der Zeichnung verdeckt der Vorhang alles, was zu sehen oder zu hören gewesen wäre – eine große, kühne Leerstelle. Wir müssen – fast – alles hinzutun. Anders im Bild. Hier ist – im Sinne der oben angeführten Formulierungen Wolfgang Isters – die Anschließbarkeit der Segmente, der festen und der unbestimmten Teile vorbereitet. Hier ist der Vorhang soweit zurückgezogen, dass die Hälfte der belauschten Kommunikation sichtbar wird: eine Frau, hinter einem Tisch stehend und nach Ausweis ihrer in die Hüfte gestemmen Arme und ihres schräg gelegten Kopfes einem Gegenüber Vorhaltungen machend. Wenn wir als Folge des starken Appells der Lauscherin nun in der rechten Bildhälfte selbst aktiv werden und den Vorhang lüften oder in Gedanken dahinter schauen wollen, dann würde die Leerstelle sich schließen und wir wirklich zur Komplizin der Lauscherin werden. Dass das nicht geht oder „nur in Gedanken“, dass wir von Gnaden der Kunst „nur“ das Bild haben, das macht der Vorhang augenfällig, der als alltägliches Instrument des Verhüllens und Entdeckens doch ganz und doppelt der Kunst gehört, indem er Stoff des Bildes ist und als gemalter Bildervorhang auch sein Indiz.

Literarnachweise und Literaturhinweise

Abgekürzt zit. Literatur s. unter Literaturhinweise.

- 1 Franz Kafka, Die Romane, Frankfurt a. M. 1965, S. 426 (Der Prozeß, 9. Kap.).
- 2 Siehe Literaturhinweise unter *Rezeptionsästhetik in der Literaturwissenschaft*.
- 3 Zur Geschichte des Ansatzes in der Kunstwissenschaft s. Kemp, S. 10 ff., und Der Betrachter im Bild, Einleitung. Literaturhinweise *Rezeptionsästhetik in der Kunstwissenschaft*.
- 4 Siehe Literaturhinweise unter *Benachbarte Forschungsansätze*.
- 5 Siehe ebd.
- 6 Siehe ebd.
- 7 Siehe ebd.
- 8 Link, S. 12.
- 9 G. Bateson, Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt a. M. 1982, S. 27 f.
- 10 Ebd.
- 11 Siehe Literaturhinweise unter *Kategorien des rezeptionsästhetischen Ansatzes*.
- 12 H. Bitomsky, Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit, Neuwied/Darmstadt 1972, S. 30.
- 13 Ebd., S. 105. Vgl. dazu ausführlich Gadamer, S. 97 ff., und Kemp, S. 33 ff.
- 14 Siehe Literaturhinweise unter *Kategorien des rezeptionsästhetischen Ansatzes*.
- 15 Siehe ebd.
- 16 Siehe ebd.
- 17 Siehe ebd.
- 18 Iser (1976), S. 283 f.
- 19 Ebd.
- 20 Siehe W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, New York 1984, Bd. 8, S. 3984.
- 21 Versteigert am 23. Juni 1967 bei Christie's, London, an Eduard Speelman Ltd., London.
- 22 Vgl. Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, hg. von C. Hofstede de Groot, Esslingen/Paris 1915, Bd. 6, S. 520 ff. (unvollständig); Tot Lering en Vermaak. Ausstellungskatalog Rijksmuseum Amsterdam 1976, S. 145 ff. Zu den beobachteten und beobachtenden Frauen in der holländischen Malerei s. zuletzt Alpers, S. 196. Ich stimme mit Alpers' Interpretationen darin überein, dass Probleme des Sehens und Beobachtens, der Darstellung, der illusionistischen Feinmalerei und nicht moralische Botschaften den eigentlichen „Stoff“ dieser Bilder ausmachen.
- 23 Vgl. W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 1974, Bd. 1, S. 443.
- 24 J. Veth/S. Müller, Albrecht Dürers Niederländische Reise, Berlin 1918, Bd. 2, S. 83. Vgl. die Veröffentlichung der Inventare, in: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 3, 1885, S. XCIII ff.
- 25 Vgl. das Abbildungsmaterial bei S. Speth-Holterhoff, Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle, Brüssel 1957.
- 26 Zu den gemalten Bildvorhängen s. P. Reuterswärd, Tavelförhanget, in: *Kunsthistorisk Tidskrift* 25, 1956, S. 97 ff.; La peinture dans la peinture, Ausstellungskatalog Dijon 1983, S. 271 f.; W. Kemp, Rembrandt. Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften, Frankfurt a. M. 1986. Neuaufgabe Kassel 2003.

Rezeptionsästhetik in der Literaturwissenschaft

Gute Überblicke über Geschichte und Stand der Disziplin geben: H. Link, Rezeptionsforschung, Stuttgart/Berlin 1976; W. Reese, Literarische Rezeption, Stuttgart 1980; S. R. Suleiman, Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism, in: *The Reader in the Text*, hg. von S. R. Suleiman/I. Crosman, Princeton 1980, S. 3 ff.; J. P. Tompkins, An Introduction to Reader-Response Criticism, in: *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, hg. von J. P. Tompkins, Baltimore/London 1980, S. IX ff. In den drei letztgenannten Bänden ausführliche Bibliografien. – Als Basistexte wichtig: H. R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970; *Rezeptionsästhetik*, hg. von R. Warning, München 1975; W. Iser, *Der implizite Leser*, München 1972; ders., *Der Akt des Lesens*, München 1976. – Zu den ästhetisch-philosophischen Grundlagen s. vor allem: H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen³1965.

Rezeptionsästhetik in der Kunstwissenschaft

Versuch einer methodischen Grundlegung bei W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983. – Eine Anthologie von Beiträgen aus verschiedenen Richtungen: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von W. Kemp, Köln 1985. – Wichtige Einzeluntersuchungen und modellhafte Analysen: M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980; N. Bryson, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge 1984 (bes. S. 45–62). J. Shearman, *Only Connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington (D. C.) 1992. Für die Genderforschung sei stellvertretend genannt: G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London 1988. Für die Verbindung von Kulturgeschichte und historischen Wahrnehmungstheorien: J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge (Mass.) 1990.

Benachbarte Forschungsansätze

Die „Ableitungsliteratur“, d. h. das Schrifttum zur Rezeption von Kunst durch Kunst, ist unüberschaubar – für eine kritische Sicht und eine neue Perspektive s. Bryson. Eine einführende Anthologie: *Rezeption*, hg. von W. Broer/A. Schulze-Weslarn, Hannover 1983. – Auch für die literarische Rezeption der Kunst kann keine Übersicht über die Literatur gegeben werden. Titel-

sammlungen bei: N. Hadjinicolaou, Art History and the History of the Appreciation of Works of Art, in: Proceedings of the Caucus for Marxism and Art, Jan. 1978, S. 12 ff.; Kemp, S. 124. – Das methodische Rüstzeug findet man in dem viel zu wenig beachteten Werk: H.-W. Löhneysen, Die Ältere Niederländische Malerei. Künstler und Kritiker, Eisenach/Kassel 1956, S. 9 ff.

– Zu den Erkenntnisinteressen der Geschmacksgeschichte s. F. Haskell, Rediscoveries in Art, Ithaca (N. Y.) 1976. – Was eine Institutionsgeschichte der Kunstrezeption leisten könnte, zeigen ausschnittsweise Arbeiten wie: H. Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben, in: Forschungen zur Villa Albani, hg. von H. Beck/P. C. Bol, Berlin 1982, S. 507 ff.; B. O'Doherty, In der weißen Zelle. Anmerkungen zum Galerie-Raum, Kassel 1982, auszugsweise in: Der Betrachter ist im Bild, S. 279 ff. – Zu einer Funktionsgeschichte der Kunst unter Einschluss der Institutionsgeschichte s. Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hg. von W. Busch, München 1987.

Zur Rezeptionspsychologie seien außer den Arbeiten von E. H. Gombrich, die Probleme der Wahrnehmungspsychologie behandeln, die zahlreichen Schriften R. Arnheims genannt. Eine Historisierung dieses Ansatzes deutet sich etwa bei M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt a. M. 1983 oder S. Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985 an.

Kategorien des rezeptionsästhetischen Ansatzes

Zugangsbedingungen: Einige theoretische Bemerkungen über den „Zugangscharakter“ der bildenden Kunst bei Gadamer, S. 114 f., 148 ff. – Als reines Formproblem abgehandelt bei E. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932.

Rekonstruktion und Integration: Gadamer, S. 157 ff. – Schöne Beispiele für eine erfolgreiche Rekonstruktion bzw. Ausnützung des Kontextes eines Kunstwerkes findet man bei T. Puttfarcken, Maßstabsfragen, Diss. Hamburg 1973, S. 9 ff. (s. jetzt auch in: Der Betrachter ist im Bild, S. 62 ff.), bei C. Gardner von Teuffel, Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, S. 1 ff., bei H. Belting in diesem Band. Vgl. auch die grundsätzlichen Bemerkungen von W. Sauerländer in diesem Band und aus rezeptionsästhetischer Sicht: W. Kemp, Masaccios „Trinität“ im Kontext, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, S. 45 ff.

Rezeptionsvorgabe: Der Terminus wurde von M. Naumann und Mitarbeitern entwickelt, s. M. Naumann u. a., Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht, Berlin (DDR)/Weimar 1973. Zur kunstgeschichtlichen Applikation unter Einbeziehung von Iasers Konzept des „impliziten Lesers“ bzw. Betrachters s. Kemp, S. 33 ff.

Diegese: Zuerst praktiziert bei A. Riegl, Das Holländische Gruppenporträt, in: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23, 1902, S. 71 ff. (Auszüge in: *Der Betrachter ist im Bild*, S. 29 ff.). Diegetische Analysen sind heute vorwiegend in der Film- und Fotoanalyse beheimatet, s. etwa V. Burgin, „Fotografien betrachten“, in: *Theorie der Fotografie*, hg. von W. Kemp, München 1983, Bd. III, S. 250 ff.; damit vergleichbare Vorgehensweisen bei Fried und Marin (in: *Der Betrachter ist im Bild*) und Bryson.

Perspektive, Personenperspektive: Das Thema Perspektive wird von der einschlägigen Literatur fast ausschließlich unter wahrnehmungspsychologischen und darstellungstheoretischen Gesichtspunkten behandelt, s. dazu den Literaturbericht von K. H. Veltman in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, S. 185 ff. Die Folgen für die Situation und Definition des Betrachters/Lesers werden außerhalb der Kunstwissenschaft eifrig von der Literaturwissenschaft (s. etwa F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1982, S. 149 ff.) und von der Film- und Fotoanalyse diskutiert, s. z. B. F. Branigan, *Formal Permutations of the Point-of-View Shot*, in: *Screen* 16, 1975, S. 54 ff.; W. Kemp, *Foto-Essays*, München 1978, S. 51 ff.; *Thinking Photography*, hg. von V. Burgin, London 1982, S. 146 f., 186 ff.; S. Heath, *Questions of Cinema*, London/Basingstoke 1981, S. 27 ff. – *Personale Perspektive in der Kunstwissenschaft:* A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964; Kemp, S. 46 ff., 71 ff., 77 ff., 95 ff., 116 ff.

Leerstelle: R. Ingarden, S. 266; ders., *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, S. 169 f.; Iser (1976), S. 267 ff. – *Kunstgeschichtliche Anwendung:* Kemp, in: *Der Betrachter ist im Bild*, S. 253 ff.