

## Rezeptionsästhetik

# Rezeptionsästhetik – Turn, Methode oder Theorie mit Potenzial?

Prof. Dr. Johannes Grave  
Friedrich-Schiller-Universität Jena  
Seminar für Kunstgeschichte und  
Filmwissenschaft  
[johannes.grave@uni-jena.de](mailto:johannes.grave@uni-jena.de)

# Rezeptionsästhetik – Turn, Methode oder Theorie mit Potenzial?

Johannes Grave

## Die zur Methode reduzierte Theorie

Die kunsthistorische Rezeptionsästhetik bietet ein bemerkenswertes Beispiel für eine Theorie oder Methode, deren Geschichte fast zeitgleich mit ihrer Einführung und Etablierung geschrieben wurde. Kurz nachdem Wolfgang Kemp im Jahr 1983 sein Buch *Der Anteil des Betrachters* vorgelegt hatte, das am Beispiel von Bildern des 19. Jahrhunderts die Rezeptionsästhetik und ihren methodischen Einsatz in der Kunstgeschichte vorstellt, publizierte er 1985 die Anthologie *Der Betrachter ist im Bild*, mit der er eine Vorgeschichte des Ansatzes rekonstruierte (Kemp 1992b), die bis zu Alois Riegl und Wilhelm Pinder zurückreicht (vgl. auch die Erweiterungen bei Kemp 2015). Diese grundlegenden Bücher flankierte er mit weiteren Veröffentlichungen, die zur Kanonisierung beitrugen: Zu denken ist vor allem an Aufsätze in dem vermutlich erfolgreichsten deutschsprachigen Studienbuch *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (Kemp 1985) und den *Kunsthistorischen Arbeitsblättern* (Kemp 2003) sowie an den einschlägigen Artikel im *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (Kemp 2011). Auf diese Weise war dafür Sorge getragen, dass es kein Problem bereitete, sich rasch und verlässlich über die wichtigsten Leitfragen und Grundgedanken der Rezeptionsästhetik zu orientieren. Man könnte meinen, dass mit dieser Publikationsstrategie beste Bedingungen geschaffen wären, damit sich auch aus der Rückschau ein klares Bild über den Ansatz und seine weitere Entwicklung darbietet. Allerdings ist es heute, gut 40 Jahre nach dem Einzug der Rezeptionsästhetik in den kunsthistorischen Diskurs, keineswegs einfach, über ihren Erfolg zu urteilen. Diese

Schwierigkeit äußert sich schon im Verlegenheitsbegriff des ‚Ansatzes‘. Denn wie ist die Rezeptionsästhetik eigentlich zu charakterisieren: als Theorie, als Methode, als Erkenntnisinteresse oder als alltägliches Werkzeug?

Der „implizite Betrachter“, „Leerstellen“, Fragen nach inneren und äußeren Rezeptionsbedingungen: Grundbegriffe und Leitgedanken der Rezeptionsästhetik sind rasch und fortdauernd in das Methodenrepertoire der Kunstgeschichtsschreibung eingegangen. Der Erfolg scheint allerdings seinen Preis gehabt zu haben. Denn der Ansatz ist inzwischen eher zu einer beinahe schon trivialen Selbstverständlichkeit geworden, als dass programmatisch und emphatisch auf die Rezeptionsästhetik Bezug genommen würde. Natürlich wird in vielen Bildanalysen danach gefragt, welche räumliche Position ein Bild seinen Betrachterinnen und Betrachtern nahelegt, welche Rolle dem Rezipienten oder der Rezipientin im Rahmen einer Bildhandlung zugewiesen wird, ob wir Teil des dargestellten Raumes sind oder ausgeschlossen bleiben und wie Bild- und Realraum zueinander ins Verhältnis gesetzt werden.

Faktoren wie Rahmen, Präsentationsformen und räumliche Kontexte kommen ebenso in den Blick wie bewegte Betrachter:innen oder ein handgreiflicher Umgang mit Bildern. Doch bleiben solche Überlegungen auffällig häufig ohne Bezugnahme auf die Rezeptionsästhetik. Die rasche Verankerung in der kunsthistorischen Lehre hat, so scheint es, den Ansatz zu einem Teil des disziplinären Werkzeugkoffers gemacht, den man nutzt, ohne weiter darüber nachzudenken.

### Internationale Zurückhaltung und Missverständnisse

Lässt sich also tatsächlich von einem Turn oder gar einem „Paradigmenwechsel“ sprechen, wie Kemp mit Blick auf die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik vermutet hatte (Kemp 1992a, 8)? Während ein Paradigmenwechsel für eine nicht-paradigmatische Wissenschaft, wie sie die Kunstgeschichte – hoffentlich – noch immer ist, kaum in Reichweite ist, käme ein Turn immerhin in Frage. „Von einem *turn*“, so hat Doris Bachmann-Medick vorgeschlagen, „kann man erst sprechen, wenn der neue Forschungsfokus von der Gegenstandsebene neuartiger Untersuchungsfelder auf die Ebene von Analysekatégorien und Konzepten ‚umschlägt‘, wenn er also nicht mehr nur neue Erkenntnisobjekte ausweist, sondern selbst zum Erkenntnismittel und -medium wird“ (Bachmann-Medick 2010, 26). Dass sich die Rezeptionsästhetik darauf beschränkt hätte, neue Untersuchungsgegenstände in den Blick zu nehmen, wird man kaum behaupten können. Aber angesichts der eindrucksvollen Vorgeschichte, die Kemp mit der Anthologie *Der Betrachter ist im Bild* erschlossen hat, fällt es schwer, von einer entschiedenen Neuorientierung des Fachdiskurses zu sprechen. Es ist eben nicht zwangsläufig der Rezeptionsästhetik zuzuschreiben, wenn danach gefragt wird, wie in einem Bild und mittels seiner Rahmenbedingungen Möglichkeiten der Betrachtung eröffnet oder auch eingeschränkt werden. Obwohl Kemp den rezeptionsästhetischen Ansatz auch im anglophonen Sprachraum bekannt gemacht hat (Kemp 1998), blieb die Rezeption außerhalb von Deutschland verhalten. Michael Ann Holly zählt zu den wenigen amerikanischen Kunsthistoriker:innen, die Impulse der Rezeptionsästhetik produktiv aufgriffen und weiterentwickelten. Doch musste Holly feststellen, dass die englischsprachige Kunsthistoriographie allenfalls punktuell Notiz von dem Ansatz nahm (Holly 1996, 204f.; Holly 2002). Zu einem richtungsweisenden Turn oder einer intellektuellen ‚Marke‘ hat sich die Rezeptionsästhetik in der tonangebenden anglophonen Kunstgeschichte offenbar nie entwickeln können. So ist es nur folgerichtig, wenn bis-

weilen in prominenten Publikationen Argumente mit einem hohen Grad an Affinität zur Rezeptionsästhetik zu finden sind, ohne dass auf diesen Ansatz verwiesen würde (Holly 1999; Holly 2019, 137). Und es fügt sich in dieses Bild, dass Thomas Frangenberg und Robert Williams in der Einleitung zu ihrem Sammelband mit dem vielversprechenden Titel *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe* (Frangenberg/Williams 2006, v. a. 1–3) die Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Werk zum Betrachter zwar als eine der wichtigsten jüngeren Entwicklungen im Fach würdigen, aber statt der Rezeptionsästhetik Arbeiten von Ernst H. Gombrich, Michael Baxandall, John Shearman, Hans Belting und David Freedberg anführen.

Der zuletzt genannte Sammelband deutet auf eine mögliche Ursache für die Zurückhaltung in der Rezeption durch die internationale Forschung hin: Parallel zur Etablierung der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik hatten Fragen des Verhältnisses zwischen Betrachter:innen und Bildern auch in anderen Zusammenhängen vermehrt Interesse geweckt. Kemp reagierte darauf, indem er Beiträge u. a. von Svetlana Alpers, Louis Marin und Michael Fried in seine erstmals 1985 publizierte Anthologie *Der Betrachter ist im Bild* (Kemp 1992b) aufnahm. Doch wurde darüber hinaus nicht vertiefend geklärt, in welchem Verhältnis diese Positionen zueinander stehen. Das gilt umso mehr für Ansätze wie Baxandalls ‚period eye‘ und Freedbergs Geschichte der Haltungen zu Bildern im Spannungsfeld von „response and repression“, die Kemp – vermutlich mit guten Gründen – nicht berücksichtigt hat, obwohl sie sich durch ein hohes Interesse an Praktiken und Kontexten der Bildwahrnehmung auszeichnen.

Insbesondere der nicht-deutschsprachigen Forschung, für die sich der Zugang zur Rezeptionsästhetik ohnehin schwieriger gestaltete, dürfte es daher schwergefallen sein, die Verwandtschaften und Differenzen der unterschiedlichen Positionen zu durchdringen. Unweigerlich kam es auch zu Missverständnissen, wie John Shearman's Buch *Only connect...* zeigt. Shearman grenzte sich darin – bei aller

Anerkennung – von einer Forschung ab, die danach frage, welche Vorstellung Künstler von ihren Rezipienten ausgebildet hätten, und identifizierte einen solchen Ansatz in der „Reception Theory, or *Rezeptionsgeschichte* (for it has, after all, been codified in Germany)“ (Shearman 1992, 8). Offenkundig zielte Shearman auf die kunsthistorische oder literaturwissenschaftliche Rezeptionsforschung, wobei er sie jedoch reichlich verzerrt charakterisierte. Zumindest die programmatischen Publikationen Kempes waren damit in keiner Weise erfasst. Kemp reagierte darauf, indem er in seine Rezension von Shearmans Buch begriffliche und theoretische Erläuterungen zum Anliegen der „Reception Theory“ einflocht (Kemp 1994, v. a. 365f.).

Als ein regelrechtes Einfallstor für Missverständnisse erweist sich bis heute die eigentlich ungewöhnlich produktive Situation, aus der die Rezeptionsästhetik hervorgegangen ist: die sogenannte Konstanzer Schule mit ihren Hauptvertretern Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser. Kemp hat keinen Zweifel daran gelassen, dass wesentliche Begriffe und Fragestellungen der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik aus den literaturwissenschaftlichen Theorien von Jauß und Iser abgeleitet worden sind. Dabei hat er von Beginn an darauf hingewiesen, dass die beiden Literaturwissenschaftler unterschiedliche, wenngleich komplementäre Ansätze entwickelt hatten: Jauß interessierte sich für eine theoretisch reflektierte Rezeptionsgeschichte, die in Rechnung stellt, dass literarische Werke zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich rezipiert werden und dass die Geschichte dieser Rezeptionen ihrerseits in spätere Lektüren eingeht. Der lang gehegte Glaube an eine überzeitliche Identität und Geltung literarischer Werke wurde ebenso wie die Praxis der werkimmanenten Interpretation von Jauß mit dem Hinweis durchkreuzt, dass die Leser und ihre im Laufe der Geschichte sich wandelnden Erwartungshorizonte an der Herausbildung von Sinn teilhaben (Jauß 1970). Iser hingegen konzentrierte sich auf die Frage, wie die Interaktion zwischen Leser und literarischem Werk durch den Text und dessen Gestaltung mitbestimmt wird. Seine

besondere Aufmerksamkeit galt – in Weiterführung von Überlegungen Roman Ingardens – den Leer- oder Unbestimmtheitsstellen, die nach Füllung oder ‚Konkretisation‘ durch die Leser verlangen und die Rezipienten am Prozess der Bedeutungskonstitution teilhaben lassen (Iser 1984). Während der Ansatz von Jauß den Blick auch auf sich wandelnde Rezeptions-situationen und konkrete Leser:innen lenkte, stand bei Iser weiterhin der Text im Zentrum, nun allerdings als Ausgangspunkt eines dynamischen und offenen Prozesses.

Nach meinem Eindruck hat Isers Ansatz – und damit auch die ihm besonders nahestehende Rezeptions-ästhetik Kempes – keineswegs immer davon profitiert, dass er unter das Label Konstanzer Schule rubriziert und auf diese Weise bisweilen mit der Rezeptions-theorie von Jauß konfundiert wurde. Die Nähe zu Jauß scheint auch Iser und in der Folge Kemp den Vorwurf eingetragen zu haben, dass das Interesse allein bei den Rezipientinnen und Rezipienten liege und das literarische Werk zu deren Spielball werde. Beschäftigt man sich näher mit den Arbeiten Isers und Kempes, so erweist sich eine solche Wahrnehmung als Zerrbild. Denn Gegenstand der Analyse sind in beiden Fällen vor allem die Texte bzw. Bilder mit ihren konkreten Eigenschaften, insofern sie für die Interaktion von Rezipient:in und Werk von Belang sind. Aber nur dieses Zerrbild einer vermeintlichen Fokussierung auf beliebig agierende Betrachter:innen dürfte erklären, warum die Rezeptionsästhetik in späteren Diskussionen über die ‚Macht‘ der Bilder (Gottfried Boehm) oder den ‚Bildakt‘ (Horst Bredekamp) so konsequent ausgeblendet wurde, dass eine Entscheidung gegen sie nicht einmal mehr einer Begründung zu bedürfen schien.

## Neue Perspektiven

Die Bilanz der Rezeptionsästhetik erweist sich mithin als durchwachsen. Zweifellos hat sie dazu beigetragen, in der kunsthistorischen Forschungspraxis die Sensibilität für Fragen der Rezeption zu erhöhen. Und vieles spricht dafür, dass Grundanliegen der Rezeptionsästhetik auf methodischer Ebene erfolgreich im-

plementiert wurden. Doch wurde diese Integration in das methodische Instrumentarium der Disziplin, die sich exemplarisch an der Aufnahme in Handbücher, Studienliteratur und Curricula zeigt, offenbar damit erkaufte, dass lange Zeit weitgehend auf eine theoretische Weiterentwicklung verzichtet wurde. In dieser Hinsicht fand der Staffelstab, den Wolfgang Kemp hätte weiterreichen können, kaum jemanden, der bereit gewesen wäre, ihn zu übernehmen.

Soweit ich sehe, ist zum Beispiel nie dezidiert versucht worden, die Rezeptionsästhetik in ein produktives Verhältnis zur *critical theory* und der an ihr orientierten New Art History zu setzen. Steht sie mit ihrem „impliziten Betrachter“ in einer Spannung oder gar im Widerspruch zu einer kritischen Kunstgeschichte, die u. a. sozialhistorische und feministische Perspektiven gestärkt hat, oder könnte sie deren Anliegen sogar unterstützen (skeptisch dazu Falkenhausen 2020, 74–89)? Ähnliche Fragen stellen sich mit Blick auf die *Visual Culture Studies*. Auch der Diskurs über ästhetische Erfahrung, der zwischenzeitlich Teile der philosophischen Ästhetik (etwa bei Rüdiger Bubner, Martin Seel, Christoph Menke und Juliane Rebentisch) prägte, scheint kaum an die kunsthistorische Rezeptionsästhetik angeknüpft zu haben, während Jauß und Iser hier immerhin Bezugspunkte blieben. Und auf die Beliebtheit der empirischen Rezeptionsforschung hätte die Rezeptionsästhetik selbstbewusster mit Argumenten antworten können, warum Blickbewegungsstudien sie keineswegs obsolet machen.

Vielleicht schert die kunsthistorische Rezeptionsästhetik aber einfach aus unserem ‚Erwartungshorizont‘ im Hinblick auf Konjunkturen der Rezeption und Weiterentwicklung von Theorien aus. Denn während sie im theoretischen Diskurs lange Zeit auf wenig Interesse stieß, hat sich das Bild in den letzten Jahren auf bemerkenswerte Weise gewandelt. Unabhängig voneinander sind jüngst mehrere Aktualisierungen der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik vorgelegt worden, in denen sich nicht nur ihre bleibende Relevanz, sondern auch neue Potenziale andeuten. So hat Janneke Wesseling erneut danach gefragt, wie sich

die Begegnung zwischen Bild und Betrachter:in vollzieht, und dabei die Rezeptionsästhetik mit einem breiten Spektrum hermeneutischer und phänomenologischer Theorien sowie mit Erfahrungen aus der zeitgenössischen Kunst verknüpft. Wesseling betont, dass konkrete, verkörperte Betrachter:innen mit dem Bild oder Kunstwerk in Interaktion treten. Zugleich hebt sie aber die eigenständige Rolle des Werks stärker hervor, wobei ihre teilweise spekulative Theoriebildung dazu neigt, dem Gegenstand der Betrachtung ein Selbstbewusstsein zuzuschreiben (Wesseling 2017). Von der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst profitiert auch das Buch von Ken Wilder, das sich auf Werke konzentriert, die für bestimmte Orte und Umstände geschaffen wurden. Wilder erschließt unterschiedliche Situationen und Rollen von Rezipient:innen und strukturiert sie in einer offenen, erweiterbaren Typologie: „the beholder as witness“, „the melancholic beholder“, „the artist as beholder“, „theatricality and the beholder“, „the complicit beholder“, „the dislocated beholder“ etc. (Wilder 2020). Kerr Houston hat Kems Intuition aufgegriffen, dass eine Sensibilität für die Fragen der Rezeptionsästhetik schon weit vor deren begrifflicher Ausformulierung fassbar ist. Seine Studie legt dar, wie stark das verkörperte, situierte und auch bewegte Sehen die Praxis und Theorie der Disziplin seit ihren Anfängen beschäftigt hat (Houston 2019). Wie sich die Rezeptionsästhetik in Auseinandersetzung mit neuen Gegenständen weiterentwickeln lässt, deutet sich ebenfalls in Nina Eckhoff-Heindls Arbeiten zur Comicforschung an (2022; 2023). Und ich selbst habe – zunächst in Aufsätzen und dann in einem Buch – eine Theorie des Bildbetrachtens zu entwerfen versucht, die zu einer Revitalisierung der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik beitragen soll. Mein Ziel war es, sie aus der Reduktion auf ein methodisches Instrumentarium zu befreien und zum Gegenstand theoretischen Nachdenkens zu machen. Zu diesem Zweck habe ich einerseits Einsichten der jüngeren Bildtheorie genutzt, um die Spezifik einer kunsthistorischen Rezeptionsästhetik zu schärfen, und andererseits die phänomenologischen Grundlagen des Ansatzes

wieder stärker zur Geltung gebracht. Im Zentrum dieser Arbeiten steht der zeitliche Prozess des Bildbetrachtens, dessen besseres Verständnis auch dazu dienen soll, einen alternativen Erklärungsansatz für die sog. ‚Macht‘ der Bilder oder den ‚Bildakt‘ zu erarbeiten (Grave 2022; vgl. *Kunstchronik* 76, 2023, H. 11, 533–537).

Einiges spricht dafür, dass sich das zuletzt gestiegene Interesse an der Rezeptionsästhetik nicht nur einem Zufall verdankt. Disziplinenübergreifend widmet sich ein gewichtiger Teil aktueller theoretischer Bemühungen in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften dem Anliegen, traditionelle binäre Oppositionen zu hinterfragen und stattdessen Formen von Vernetzungen, Verkettungen und Verflechtungen zu denken, die eine problematische Fixierung auf allein einen Akteur oder eine Instanz, etwa das menschliche Subjekt, überwinden. Ansätzen wie der Akteur-Netzwerk-Theorie, der Kulturtechnikforschung und der Praxistheorie, aber auch der Renaissance des Affordanzbegriffs liegen sehr unterschiedliche Genealogien zugrunde, sie divergieren in ihren Erkenntnisinteressen und den mit ihnen einhergehenden Voraussetzungen. Sie konvergieren allerdings in dem Anliegen, das komplexe Zusammenspiel vielfältiger Akteure, Instanzen und Faktoren zu erfassen. Das gilt in besonderem Maße für das Verständnis von Handlungen und Praktiken, die verstärkt in ihrer Situiertheit gesehen und im Sinne einer *distributed agency* konzipiert werden.

In dieser Situation könnte die Rezeptionsästhetik neue Relevanz erlangen – freilich nur, wenn sie sich theoretisch beträchtlich weiterentwickelt (Vorschläge dazu bei Grave/Heyder/Hochkirchen 2022). Mit der Relation von Betrachter:in und Bild bzw. Kunstwerk nimmt sie eine exemplarische Konstellation in den Blick, für die es sich geradezu aufdrängt, nicht allein einen einzigen Akteur am Werk zu sehen und die Frontstellung zwischen Positionen zu überwinden, die die Handlungsmacht ausschließlich beim Bild oder bei seinem Gegenüber sehen. Die kunsthistorische Rezeptionsästhetik könnte aus einer präzisen Analyse ihrer Gegenstände heraus erschließen,

warum bestimmte Eigenschaften von Bildern oder Kunstwerken für den Prozess der Rezeption erhebliche Unterschiede machen können. Indem sie Potenziale (!) aufzeigt, die sich aus der spezifischen Beschaffenheit ihrer Gegenstände ergeben, könnte sie einen wichtigen, allerdings kaum erschöpfenden Beitrag für die Annäherung an die Frage liefern, was geschieht, wenn ein Bild betrachtet wird. Dass damit nur ein Mosaikstein eines größeren Zusammenhangs gewonnen wäre, liegt auf der Hand. Die Produktivität der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik wird erst dann vollauf hervortreten können, wenn sie eng mit anderen Ansätzen zusammenarbeitet, die zum Beispiel die je individuelle, historisch, kulturell und politisch bedingte Verkörperung der Rezipientinnen und Rezipienten in den Blick rücken. Dazu aber wäre sie endlich als Theorie ernst zu nehmen und weiter auszuarbeiten.

Ob sich die Rezeptionsästhetik dabei noch zum vollgültigen Turn mausert, bleibt abzuwarten. Aus meiner Sicht wäre das allerdings vielleicht gar nicht wünschenswert – nicht, weil ich vermute, dass sie nicht Grundlegendes beizutragen hätte, sondern weil mir die Fokussierung auf Turns eher irreführend zu sein scheint. Eine produktive und in der Sache weiterführende Theoriebildung vollzieht sich in den nicht-paradigmatischen Geistes- und Kulturwissenschaften weniger durch das programmatische Ausrufen grundlegender Neuorientierungen als in einer beharrlichen Arbeit daran, verschiedene Ansätze mit ihren voneinander abweichenden genealogischen, begrifflichen und gedanklichen Voraussetzungen zueinander in Bezug zu setzen, um klarer zu erfassen, wo sie sich sinnvoll ergänzen oder aber auch, wo sie miteinander unvereinbar sind. Die Partikularisierung, die sich in den Geistes- und Kulturwissenschaften auf der Ebene ihrer Gegenstandsfelder vollzieht, hat längst auch ihre Theoriearbeit erfasst. Es mangelt nicht an neuen Positionen; vielmehr droht, dass bereits halbwegs laufende Räder wiederholt neu erfunden werden. Um diesem Problem zu begegnen, bedarf es nicht so sehr weiterer Turns als des vertieften, durchaus spannungsvollen Dialogs zwischen theoretischen Positionen.

## Literatur

- Bachmann-Medick 2010:** Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (2006), 4. Aufl., Reinbek 2010.
- Eckhoff-Heindl 2022:** Nina Eckhoff-Heindl, *Aesthetics of Reception. Uncovering the Modes of Interaction in Comics*, in: Maggie Gray und Ian Horton (Hg.), *Seeing Comics Through Art History: Alternative Approaches to the Form*, London 2022, 97–119.
- Eckhoff-Heindl 2023:** Nina Eckhoff-Heindl, *Comics begreifen. Ästhetische Erfahrung durch visuell-taktilen Erzählen in Chris Ware's Building Stories*, Berlin 2023.
- Falkenhausen 2020:** Susanne von Falkenhausen, *Beyond the Mirror. Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, Bielefeld 2020.
- Frangenberg/Williams 2006:** Thomas Frangenberg und Robert Williams (Hg.), *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe*, Burlington 2006.
- Grave 2022:** Johannes Grave, *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München 2022.
- Grave/Heyder/Hochkirchen 2022:** Johannes Grave, Joris Corin Heyder und Britta Hochkirchen (Hg.), *Vor dem Blick. Zurichtung des Betrachtens von Bildern*, Bielefeld 2022.
- Holly 1996:** Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca 1996.
- Holly 1999:** Michael Ann Holly, Rezension zu: Michael Podro, *Depiction* (1998), in: *CAA.Reviews* 21. April 1999. ↗
- Holly 2002:** Michael Ann Holly, *Reciprocity and Reception Theory*, in: Paul Smith und Carolyn White (Hg.), *A Companion to Art Theory*, Oxford 2002, 448–457.
- Holly 2019:** Michael Ann Holly, Rezension zu: Mitchell B. Merback, *Perfection's Therapy. An Essay on Albrecht's Dürer's Melencolia I* (2017), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82, 2019, 134–137.
- Houston 2019:** Kerr Houston, *The Place of the Viewer. The Embodied Beholder in the History of Art, 1764–1968*, Leiden 2019.
- Iser 1984:** Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), 2., verb. Aufl., München 1984.
- Jauß 1970:** Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: Ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, 144–207.
- Kemp 1983:** Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
- Kemp 1985:** Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u. a., Berlin 1985, 203–221.
- Kemp 1992a:** Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (1985), Neuausg. Berlin 1992, 7–27.
- Kemp 1992b:** Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (1985), Neuausg. Berlin 1992.
- Kemp 1994:** Wolfgang Kemp, Rezension zu: John Shearman, *Only connect.... Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (1992), in: *The Art Bulletin* 76, 1994, 364–367.
- Kemp 1998:** Wolfgang Kemp, *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception*, in: Mark A. Cheetham (Hg.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge 1998, 180–196.
- Kemp 2003:** Wolfgang Kemp: *Rezeptionsästhetik*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 2003, H. 12, 51–60.
- Kemp 2011:** Wolfgang Kemp, *Rezeptionsästhetik*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (2003), hg. v. Ulrich Pfisterer, 2. erw. Aufl., Stuttgart 2011, 388–391.
- Kemp 2015:** Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015.
- Shearman 1992:** John Shearman, *Only connect.... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- Wesseling 2017:** Janneke Wesseling, *The Perfect Spectator. The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics*, Amsterdam 2017.
- Wilder 2020:** Ken Wilder, *Beholding. Situated Art and the Aesthetics of Reception*, London 2020.