

blumengeschmückten Hut, in der Rechten eine Flöte und einen Ring haltend [im Kunsthandel, Abb. gleichfalls *Pantheon* 38, 1980, S. 87]).

Die Absicht dieser Besprechung war es, neugierig zu machen auf ein Buch, das in seiner Gesamtheit einen wertvollen Beitrag zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts darstellt. Abgesehen von einer vielleicht durch gewisse zeitbedingte Tendenzen provozierten Überbetonung der „Soziologie“ bietet es durch sein reiches Material eine ausgeglichene Analyse des Phänomens „Holländisches Arkadien“.

Rose Wishevsky

WOLFGANG KEMP (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln, DuMont 1985, 299 S., zahlr. Abb., DM 22.80

Nicht nur dem Literaturwissenschaftler ist die rezeptionsästhetische Methode — die Analyse eines Kunstwerks durch den Betrachterbezug — bekannt, sie hat auch über das Fach hinaus ein Echo gefunden. So in der Kunstgeschichte mit W. Kemps 1983 erschienenem Buch *Der Anteil des Betrachters*.

Nun legt derselbe Autor einen Sammelband vor, der den rezeptionsästhetischen Ansatz als längst überfällige Methode kunstwissenschaftlicher Arbeit propagieren will. Die Offensive gründet weder in einem positivistischen Wettrennen mit einer wissenschaftlich enteiltten Nachbardisziplin, noch soll sie ein ins vermeintliche Hintertreffen geratenes Fach rechtfertigen, obschon Kemp den rezeptionsästhetischen Ansatz wenigstens wissenschaftsgeschichtlich als Innovation der Kunstgeschichte reklamiert. Doch die Kunstgeschichte zog aus den Alois Riegl (1858—1905) zuzuschreibenden, aus Kemps Sicht als Vorsprung zu bezeichnenden Erkenntnissen keine Konsequenzen. Es formulierte sich kein spektakulärer, weit beachteter Wissenschaftszweig wie mehr als sechzig Jahre später in der Literaturwissenschaft. Kemps Verwunderung ob dieses von ihm eruierten Umstandes ist beizupflichten, wenn er behauptet: „Keine Interpretationswissenschaft (...) wäre befugter gewesen, den Betrachterbezug zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zu machen, als die Kunstwissenschaft“ (S. 8). An dieser Stelle ist es jedoch müßig zu spekulieren, warum nicht aus dem visuellen Kunstwerk eine rezeptionsästhetische Theorie, eine neue Position des Sehens gewonnen wurde, sondern aus der vergleichsweise abstrakten Literatur.

Die entscheidende Frage lautet vielmehr: Stehen wir mit einem Zurück zu Riegl und den griffigen Ergebnissen der Literaturwissenschaft am Beginn einer „leisen Revolution“ (S. 7) in der Kunstgeschichte? Und dies um so mehr, als sich der Autor den günstigen Umstand zunutze machen kann, daß die übermächtige Ikonologie ihren Glanz verloren hat, ja beinahe offiziell als überwundene Phase bezeichnet wird. Kemps Konzept zumindest zeichnet die Rigorosität aus, die jeder Methode mit schulbildendem Anspruch eigen ist. Die Ikonologie wird erst gar nicht mehr erwähnt, aber anders als ebenso dem Formalen zugetane Forscher vollzieht Kemp mit der Vereinnahmung der konstruktiven Rolle des Publikums einen entscheidenden Schritt in der gegenwärtigen Methodendiskussion.

Der vorliegende Sammelband — populärer verlegt und auf stringenterer didaktische Füße gestellt als Kemps erste Publikation zum Thema von 1983 — bietet dem Leser die

Wechselwirkung von Theorie und Anwendung. Den umfangreichsten Teil des Buches machen die von Kemp erkorenen, bereits an anderer Stelle publizierten, teilweise neu bearbeiteten und neu übersetzten Aufsätze aus (S. 29 ff.), die wiederum einem größeren Fundus Rezeptionsästhetischer Literatur entnommen wurden. Dieser ist in einem Anhang (S. 296/7) aufgelistet und zur weiteren Lektüre anempfohlen. Nun belegen die Aufsätze nicht nur die Existenz rezeptionsästhetischer Methodik in der Kunstgeschichte. Die zwei Publikationsauszüge des zum Ahnherrn der Rezeptionsästhetik erhobenen A. Riegl folgenden (S. 51 ff.), chronologisch vom Mittelalter bis ins 20. Jh. geordneten Texte, die Einzelwerke „oder überschaubare Werkgruppen oder Problemfelder einer Epoche“ interpretieren, haben „Anwendungscharakter“ (S. 28). So sind die exemplarischen Lesebeispiele jeweils durch einen kurzen, erläuternden Vorspann des Herausgebers in einen theoretischen Kontext gestellt worden, der zunächst recht harmlos und allgemein verstanden werden soll: „Man findet hier Zugänge zum Problem des Betrachters im Bilde von der Seite der Form- und Strukturanalyse, der Hermeneutik, der Semiotik, der Literaturwissenschaft und der Institutionsgeschichte“ (S. 28). Liest man die anschaulichen Kempenschen Einführungen zu der „ohne gemeinsamen Bezugsrahmen entstandenen Textsammlung“ (S. 28) jedoch en bloc, erschließt sich eine vielgestaltige, aber auch uneinheitlich-zufällige Situation rezeptionsästhetischer Studien, denen eine gemeinsame theoretische Grundlage fehlt, um als diskussionsfähiges Konzept in einer scheinbar theorieabgewandten Zeit der Kunstgeschichte wahrgenommen zu werden. Diese strategische Basis versucht Kemp aus der Erfahrung seiner wissenschaftlichen Arbeit heraus zu erstellen. Nach einigen als Vorstufe bezeichneten Aufsätzen, nach der Kenntnisnahme literaturwissenschaftlicher Schriften, wobei die des Anglisten W. Iser äußerst einflußreich waren, und nach den bereits im *Anteil des Betrachters* (S. 7 f.) vorgetragenen Ergebnissen ist Kemps einleitender Aufsatz „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“ (S. 7 ff.) besonders zu beachten. Dieser ist keineswegs nur als schlichter Bericht über die „erratische Vorgeschichte“ rezeptionsästhetischer Theoreme in der Kunstgeschichte und als aktuelle Bestandsaufnahme der Methode aufzufassen (S. 9). Er ist darüber hinaus grundsätzliches Programm des Autors, das mit dessen Aufsatz „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“ (S. 253 ff.) seine Ab- und Abrundung als Probe aufs Exempel erfährt.

Die Tatsache, daß sich das Verhältnis der grundlegenden Elemente ästhetischer Kommunikation, Künstler-Kunstwerk-Publikum, noch nie begünstigend zur Rezeption verschob, sondern ungebrochen der Wirkungsästhetik nahestehend Werk und Künstler in den Brennpunkt stellte, bestimmte das Vorgehen des Autors: ihm blieb die Darstellung einer Geschichte rezeptionsästhetischer Gegenkräfte. Aber auch die ist nur bedingt ergebnisreich, denn „vermehrte Aktivitäten“ auf dem Gebiet der Rezeptionsästhetik seien lediglich dann auszumachen, wenn sich die gesellschaftlichen Anforderungen an das Kunstwerk verstärkten, oder durch das künstlerische Medium selbst „Anpassungsschwierigkeiten“ verursacht wurden (S. 9). Theorie und Wirkung kunstwissenschaftlicher Schriften ins Kalkül ziehend, diskutiert Kemp die seines Erachtens relevanten rezeptionsästhetischen Stationen, wobei er die Rolle des Künstlers und die des Publikums aus der verknäppenden Perspektive des Kunsttheoretikers einbezieht. Kemp beginnt mit dem gegenreformatorischen Standardwerk Gabriele Paleottis *Discorso intorno*

alle imagini (von 1582, S. 9 ff.), gefolgt von Karl Philipp Moritz' Essay *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (von 1785), die er als „Gründungsschrift der deutschen Autonomie-Ästhetik“ (S. 12 ff.) wertet. Nach der anschließenden Analyse eines Vergleichs von Hegel und Riegl (S. 17 ff.) gelangt der Autor zur Definition seines eigenen, gebrauchstüchtigen, von jedwedem wirkungsästhetischen Zwang befreiten Rezeptionsästhetischen Interpretationsmodells (S. 20 ff.).

So seien Paleottis differenzierte, systematisierende Überlegungen zum Verhältnis von Werk und Betrachter, die äußerst modern schon den Leitgedanken der Kempischen Anthologie vom im Bild vorgesehenen Betrachter vorformuliert hätten (S. 10), letztlich den ästhetischen Forderungen nach einer ideologisch nutzbringenden und vereinheitlichenden Kunstsprache untergeordnet worden. Unangetastet sei jedoch die Vorstellung der Kunsttheoretiker und Künstler geblieben, daß dem Publikum gesteigertes Interesse gelte und daß sein Vergnügen durch Kunst zu garantieren sei. „Noch ist Wirkung und nicht „Wirkungslosigkeit“ der „Wertmaßstab der Werke“ und ihrer Autoren“ (S. 12). Damit lenkt Kemp den Blick auf die Autonomie-Ästhetik, „in der Rezeptionsästhetik keine Stelle mehr hat“ (S. 12). Entfremdung und Distanz lauten die Stichworte, die das Verhältnis zwischen Publikum, Künstler und Kunstwerk zutreffend benennen. Doch — so bringt uns die Kempische Analyse bei — die kommunikativen Verkabelungen zwischen den ästhetischen Größen waren nicht zerstört, sondern verwirrt — und dies nachhaltig. Am Beispiel der geschickten Konstruktionen von K. Ph. Moritz wird der unauflösbare Konflikt idealistischer Kunstlehre erläutert, der dann entsteht, wenn das auf Schönheit und Vollkommenheit begründete, in sich geschlossene Werk mit dem „Existenzrecht des Betrachters“ (S. 13) konfrontiert wird. Wie Kemp darlegt, erhält das wirkungsästhetische Denken eine recht eigenwillige Wendung, wenn zu folgern ist, daß „die Wirkung einer Kunst auf den Betrachter (...) um so größer (ist), je weniger sie sich um den Betrachter kümmert“ (S. 14). Die Praktizierung dieses widersprüchlichen Prinzips sieht Kemp mit Diderot im Theaterspiel und in der bürgerlich-klassizistischen Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jhs. Leider nur sehr ausschnitthaft schreitet der Autor mit der weiteren Schilderung praktizierter Wirkungsästhetik voran, die gleichermaßen mit einem Alibi durch das kunsttheoretische Paradox vom Wirken durch Nicht-Wirken Wollen ausgerüstet, die Anstrengungen um die Aufmerksamkeit des Publikums verstärkt, dessen rezeptive Mitarbeit aber ablehnt. Von diesem Faktum ausgehend, schließt das Kapitel zu übergangslos mit der sich etablierenden Kunstwissenschaft im 19. Jh. Im Verständnis Kempischer Rezeptionsästhetik richtete sich deren methodisches, der Genieästhetik verpflichtetes Programm einseitig darauf, zu erkennen, „was in den Kunstwerken dem Künstler angehört“ (S. 17). Nicht Wirkung des Werkes — so der Autor —, sondern sich im Werk ausdrückende Schaffenskräfte beanspruchten die wissenschaftliche Neugierde.

Mit der 1902 veröffentlichten Studie Riegls *Das Holländische Gruppenporträt* rückt die Beziehung Werk-Betrachter wieder in den Blickpunkt, und mit dem aus Riegls Text herausgelesenen theoretischen Ansatz tritt die Kunstgeschichte endlich in ihre moderne Phase der Rezeptionsästhetik. Um so forcierter ist Riegl dann auch der Kritik Kemps ausgesetzt. Gewiß, die dem kunsthistorischen Vordenker Hegel zu dankenden Einfüh-

rungen der Geschichtlichkeit in das Werk-Betrachter-Verhältnis und der Entwicklungsgedanke in die Kunstgeschichtsbetrachtung führten zu einem qualitativen Sprung. Letzten Endes jedoch habe sich Riegl nicht von den normativen Versteifungen des Hegelschen Systems lösen können: er verengte die rezeptiven Vorgaben in zwei Idealtypen der Werk-Betrachter-Beziehung, die den Rezipienten nicht völlig ins Bild aufzunehmen vermochten. Kemps Wunsch nach einer frei waltenden, funktionstüchtigen Rezeptionsästhetik soll sich nun in der Überwindung einer Gleichstellung zweier sich ausschließender Begriffe bei Hegel und besonders bei Riegl mit dem des „Für sich“ (= „innere Einheit“) und dem des „Für uns“ (= „äußere Einheit“) des Kunstwerks erfüllen. Folgerichtig nimmt der Autor von einer fortgesetzten Diskussion um diese begrifflichen Gegensätze durch ein einfaches, aber wirksames Postulat Abschied. Dadurch wird gleichsam axiomatisch festgelegt, daß jedes Kunstwerk als „intentionales Gebilde für den Betrachter konzipiert (ist, auch) diejenigen, die Außenbezüge demonstrativ verneinen“ (S. 20). Mit dieser, auch durch M. Fried (S. 154 ff.) gestützten, noch nicht ausdiskutierten Voraussetzung hat sich Kemp den Weg für seine der Literaturwissenschaft nachgebildeten Theorie vom „implizierten Betrachter“ freigemacht. Bevor der Autor zur Beweisführung seines im Vergleich zu den anderen im Band publizierten Arbeiten fortgeschrittenen Interpretationsmodells am konkreten Beispiel kommt, entwirft er eine kurze Skizze zur Auffassung und Handhabung moderner Rezeptionsästhetik in der Kunstgeschichte (S. 20 ff.). Es werden Abgrenzungen zur geläufigeren Rezeptionsgeschichte vorgenommen, Aufgaben und praktische Anwendung erläutert sowie Einwände und Ausblicke der Methode besprochen. Der hohe Anspruch der rezeptions-ästhetischen Methode äußert sich in ihrer endgültigen Zielsetzung. Nur mit der Rekonstruktion der „Rezeptions-situation oder Rezeptionsrealität ihrer Objekte“ (S. 24) sei erstmals eine Interpretation möglich, die sozialgeschichtliche und ästhetische Aussagen in den bedeutungsmäßigen Kontext bringe, der auch wirklich im Kunstwerk enthalten sei.

Im *Anteil des Betrachters* hatte Kemp die „festen Stellen“ (S. 274), d. h. die kunsthistorisch zu ermittelnden Rezeptionsbedingungen (Perspektive, Rahmen, Rahmenfiguren) von Gemälden untersucht und eindrucksvoll dargelegt. Nun geht es ihm darum, den literaturwissenschaftlich erfolgreichen, gattungsübergreifenden Begriff der „Unbestimmtheitsstelle“ oder „Leerstelle“ in die kunsthistorische Interpretation einzuführen. Effektheischender Kunstgriff oder bewußtseins- und deutungsweitende Erfolgsabsicht?

Kemp erläutert den Begriff, der auch auf den Barock oder die Moderne angewendet werden könne (S. 253), am Beispiel des Historienbildes im späten 19. Jh. Die Übereinstimmung des Autors mit dem neuen Trend kunsthistorischer Forschung, die sich von der Theoriebildung verhindernden „Materialhalde“ (W. Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 11) absetzt, läßt ihn zu einem unkomplizierten Umgang mit dem Historienbild gelangen. Seinen rezeptionsästhetischen Vorstellungen gemäß, aber auch durch zeitgenössische Forderungen nach Verständlichkeit, Spannung und Gegenwartsbezug geschichtlicher Stoffe abgesichert, stellt sich für Kemp das Historienbild als Forschungsproblem verschiedener Erzählformen und Sprachebenen dar. Schlüsselbegriff dazu und für die einschneidende These vom „implizierten Betrachter“ ist die „Un-

bestimmtheitsstelle." Anhand eines Gerechtigkeitsbildes von P. P. Prudhon (1808) hat Kemp mit einem noch nicht souverän anwendbaren Begriff der „Unbestimmtheitsstelle“ Schwierigkeiten aufzuzeigen, daß der theoretisch schon angesprochene „Schein einer Nicht-Beachtung des Betrachters immer trägt“ (S. 253). Die sich im allegorischen Personal ausdrückende Betrachterfunktion offenbart nicht die voll entfaltete Begriffsauffassung, sondern entspricht vielmehr nur der für das 19. Jh. typischen Allegorie, bei der sich im Betrachter der Bildgegenstand vollendet. Mit dem für J. L. Gérôme — bekannt als „Néo-grec“ und Orientalist — außergewöhnlichen Gemälde „Der Tod des Marschall Ney“ (1868) gibt Kemp den umfassenden Wirkungsgrad des Begriffs zu erkennen. Hier wird der „unschuldige Betrachter“ in der Tat „getötet“ (vgl. Stichwort „Betrachter“ in: *Deutsches Wörterbuch* von J. u. W. Grimm, 1984, Sp. 1706), hier muß er sich seiner konstruktiven Rolle bewußt werden, ohne die eine Bildinterpretation kaum möglich ist: Der Betrachter wird ins Bild genommen. Durch perspektivische Mittel und mit den als Vektoren aufzufassenden Körpern der Bildakteure vorbereitet, ist es vor allem die „Unbestimmtheitsstelle“, die in allen sichtbaren, unbestimmten, mit Deutung zu ergänzenden Bildelementen aufzufinden ist und als gedachtes Scharnier den Raum des Bildes mit dem davorliegenden des Betrachters zu einem aktions- und sinnstiftenden Raum-Kontinuum verbindet. Kemp beschreibt Nahtstelle und Vereinigung beider Räume mit der unangreifbaren Logik des in sich geschlossenen Systems. Selbst im Bild (-Kontinuum) aufgenommen bleibt der Betrachter — so ist zu folgern — nicht nur Rezeptor und Interpret im herkömmlichen Sinne. Durch ihn und die vom Künstler vorgegebenen Rezeptionsbedingungen wird das Bild erst geschaffen. Fragt sich, ob dem Betrachter soviel verbleibt. Könnte er nicht der vollkommenen Inszenierung des „perfekten Regiekünstlers“ Gérôme zum Opfer gefallen sein, der „weiß, wie weit er gehen kann und was er dem Betrachter zumuten und aberlangen kann“? (S. 253).

Mag sein, daß die rezeptionsästhetische Methode Kemps den Übereifer subjektiver Interpretationsfreude eindämmen kann. Vielleicht bewirkt sie auch, daß das Kunstwerk nicht mehr von außen mit dem interpretatorischen Ballast eines ikonologischen wie interdisziplinären Schlaumeiertums bis zur Unkenntlichkeit überfrachtet wird. Wird aber durch sie nicht die Gefahr eitler Selbstinszenierung des Interpreten durch die des Künstlers (oder einer Epoche) ersetzt; und der Interpret zum „Spielball der Götter“ (R. Hagedange) — zum Spielball der Künstler? Dazu sei Italo Calvino (*Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, 1983⁶, S. 17) zitiert: „Schon mehrere Seiten hast du dich jetzt vorangelesen (...), doch die Sätze bewegen sich weiter im ungewissen (...). Paß auf, das ist bestimmt ein Trick, um dich langsam einzufangen, dich in die Handlung hineinzuziehen, ohne daß du es merkst: eine Falle.“ W. Iser (Akte des Fingierens, in: Ders. u. D. Henrich [Hrsg.], *Funktionen des Fiktiven*, 1983, S. 121 ff.), denkt mittlerweile über eine differenzierte, zwischen Fiktion, Realität und Imaginärem anzusiedelnde Positionsbestimmung des Rezipienten nach, die wohl auch beim ästhetischen Grenzverkehr nicht unbeachtet bleiben sollte. M. E. ist Kemps rezeptionsästhetische Methode besonders im Hinblick auf eine wünschenswerte kontextualistische Interpretation (S. 23, 270 ff.) nicht Symptom einer Krise der Kunstwissenschaft, sondern, sollte sie schon vorhanden sein, ein Ausgangspunkt ihrer Bewältigung.

Heinz-Toni Wappenschmidt