

Verwicklungen des Betrachters

Timo John

Verwicklungen des Betrachters

*Zur rezeptionsästhetischen Temporalität in den Werken
von On Kawara, Roman Opalka, Bernd und Hilla Becher,
Richard Prince, Cindy Sherman und Sophie Calle unter
Berücksichtigung psychodynamischer Perspektiven*



BRILL
FINK

Umschlagabbildung: Jean-Martin Charcot und Paul Régnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878.

Eine von der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Regionalwissenschaften der Universität Leipzig angenommene Dissertation.

Abschluss des Promotionsverfahrens am 13. Dezember 2021.

Gutachten von Prof. Dr. Dr. Tanja Zimmermann und Prof. Dr. Johannes Grave.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2022 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6737-9 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6737-5 (e-book)

Inhalt

Einleitung	XIII
Temporalität als blinder Fleck der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik	XVII
Eine transdisziplinäre Perspektive auf die rezeptionsästhetische Temporalität	XIX
Ausblick	XXVIII

ERSTER TEIL

Entwicklung einer transdisziplinären Methode zur Analyse des Werk-Betrachter-Verhältnisses als eines zeitlichen Prozesses

Kapitel 1 Genealogie einer rezeptionsästhetischen Denktradition ...	3
1.1 Brentanos Psychologie vom Empirischen Standpunkt	3
1.2 Husserls phänomenologische Methode und ihre Anwendung in den Literaturwissenschaften	5
1.3 Riegl als Wegbereiter einer kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik	8
Kapitel 2 Die rezeptionsästhetische Temporalität aus transdisziplinärer Perspektive	13
2.1 Psychologische Aspekte der rezeptionsästhetischen Temporalität	14
2.1.1 <i>Subjektives Zeitbewusstsein und Vorstellungsformen von Zeit</i>	14
2.1.2 <i>Phasen der Bildrezeption</i>	21
2.1.3 <i>Interdependenzen zwischen mentaler Organisation und subjektivem Zeitbewusstsein</i>	26
2.2 Kunstwissenschaftliche Aspekte der rezeptionsästhetischen Temporalität	30
2.2.1 <i>Zur Erzählweise des Bildes</i>	30
2.2.2 <i>Das Narrem als zeitlich gerichtetes Rezeptionsangebot</i>	33
2.2.3 <i>Interdependenzen zwischen der Zeit der Bildrezeption und einer werkindernen Bildzeit</i>	36
2.3 Das Werk-Betrachter-Verhältnis als interaktioneller Prozess – Eine transdisziplinäre Perspektive auf die rezeptionsästhetische Temporalität	40

Kapitel 3 Historische Verbindungslinien zwischen der Psychoanalyse, Kunst und Kunstwissenschaft	51
3.1 Von den Anfängen der Psychoanalyse bis zum Surrealismus	55
3.2 Die Hysterie an der Schnittstelle einer Medizin- und Kulturgeschichte	60
3.3 Gegenseitige Befruchtungen der Psychoanalyse und Kunsttheorie – Vom Surrealismus zur feministischen Kunst	69
3.4 Kunstwissenschaftliche Anwendungen der psychoanalytischen Terminologie	76
Kapitel 4 Eine psychoanalytische Perspektive auf die Werk-Betrachter-Beziehung	87
4.1 Zur Subjektivierung des Bildes	88
4.2 Übertragung und Gegenübertragung	93
4.3 Der Abwehrmechanismus als sinnvoll strukturierende Funktion	95
4.4 Ein Vergleich der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik und einer am Betrachter orientierten analytischen Kunstpsychologie	99

ZWEITER TEIL

Werkbetrachtungen der Konzeptuellen Kunst (1965–1972)

Kapitel 5 Die Aktivierung des Betrachters in der Konzeptuellen Kunst	103
5.1 Eine theoretische Neubestimmung der ästhetischen Sphäre	107
5.1.1 <i>Art & Language: Das Kunstwerk als Proposition</i>	107
5.1.2 <i>Sol LeWitt: Die Idee als Maschine</i>	112
5.1.3 <i>Lawrence Weiner: Der Betrachter als Künstler</i>	117
5.2 Die kunstwissenschaftliche Rezeption der Konzeptuellen Kunst	119
5.3 Institutionelle Anerkennung und das Ende einer Utopie	123
Kapitel 6 Ein rezeptionsästhetisch-psychoanalytischer Zugang zur Konzeptuellen Kunst	127
6.1 Rigidität als Charakteristikum der Konzeptuellen Kunst	134
6.2 Der zwangsneurotische Modus der Konfliktverarbeitung	137
6.3 Rigidität und Vorstellungsform der Zeit	141

Kapitel 7 Ritualisierte Wiederholung und Kategorisierung als künstlerische Strategien	147
7.1 Wiederholung als kunstästhetischer Grundbegriff	148
7.2 Kategorisierung als kognitive Leistung des Betrachters	152
7.3 Zwei Formen der Serialität	158
Kapitel 8 On Kawara	171
8.1 Kollektive Kriegstraumata: Kawaras Frühwerk	173
8.1.1 <i>Zur Phänomenologie der traumatischen Erfahrung</i>	173
8.1.2 <i>Die Bathroom Series im Kontext der japanischen Reportage Art</i>	181
8.1.3 <i>Die atomaren Zerstörungen von Hiroshima und Nagasaki in der kollektiven Erinnerung</i>	186
8.2 Entwicklung einer konzeptuellen Ästhetik	192
8.2.1 <i>Protokonzeptuelle Experimente</i>	193
8.2.2 <i>„Ich verstehe es nicht“: Die frühen New-York-Bilder als Versuche einer Versprachlichung des Traumas</i>	197
8.2.3 <i>Die Entstehung der Today Series und Kawaras Positionierung in der Konzeptuellen Kunst</i>	207
8.3 Die Today Series	209
8.3.1 <i>Versuch einer konzeptuellen Werksynthese</i>	211
8.3.2 <i>Eine Analyse der rezeptionsästhetischen Temporalität des Date Painting</i>	213
8.3.3 <i>Prinzip der Serie: Zur rezeptionsästhetischen Temporalität der Today Series</i>	219
8.3.4 <i>Rezeptionsästhetische Besonderheiten der Today Series im Spannungsfeld zwischen rigider Wiederholung und spontaner Variation</i>	223
8.3.5 <i>Die Zeiterfahrung der Today Series in Abhängigkeit der äußeren Zugangsbedingungen</i>	228
8.4 Die konzeptuelle Dokumentation des gelebten Alltags	232
8.4.1 Journals	232
8.4.2 I Read	237
8.4.3 I Got Up	240
8.4.4 I Met	248
8.4.5 I Went	253
8.4.6 I Am Still Alive	261
8.5 Rigidität, Ästhetisierung und die Verschiebung der raumzeitlichen Perspektive	268

8.5.1	<i>Zur Relativierung des menschlichen Maßstabs in Kawaras Kalenderarbeiten One Million Years: Past & Future</i>	270
8.5.2	<i>Eine Ästhetik der Gegensätze</i>	276
8.6	Zusammenfassung	279
Kapitel 9	Roman Opalka	283
9.1	Die Sichtbarmachung der Zeit in <i>OPALKA 1965/1–∞</i>	285
9.2	Opalkas Verhältnis zur Konzeptuellen Kunst	289
9.3	Zur Darstellungsform der Zeit in <i>OPALKA 1965/1–∞</i>	292
9.4	Die emotionale Tiefe von <i>OPALKA 1965/1–∞</i>	299
9.5	Zusammenfassung	304
Kapitel 10	Bernd und Hilla Becher	307
10.1	Die Kategorisierung des Bildes in <i>Typologien</i> und <i>Abwicklungen</i>	310
10.2	Zur kunsthistorischen Verortung von Bernd und Hilla Becher	314
10.3	Die rezeptionsästhetische Temporalität im Werk von Bernd und Hilla Becher	318
10.4	Die Abwesenheit von Vergänglichkeit	324
10.5	Zusammenfassung	330

DRITTER TEIL

Werkbetrachtungen der neokonzeptuellen Kunst (1977–1985)

Kapitel 11	Die Theatralisierung der Werk-Betrachter-Beziehung	335
11.1	Eine Neubewertung der bildlichen Repräsentation	336
11.2	Die Theatralität des Augenblicks und die Aura der technischen Reproduktion	343
11.3	Das allegorische Prinzip der Postmoderne	347
Kapitel 12	Ein rezeptionsästhetisch-psychoanalytischer Zugang zur neokonzeptuellen Kunst	351
12.1	Der hysterische Modus der Konfliktverarbeitung	354
12.2	Zur hysterischen Gestaltung des interpersonellen Geschehens	361
12.3	Der hysterische Modus und Darstellungsformen von der Zeit	363

Kapitel 13 Emotionalisierung und Aneignung als künstlerische Strategien	369
13.1 Die Emotionalisierung des Werk-Betrachter-Verhältnisses	370
13.1.1 <i>Figuren im Bild: Die zielgerichtete Affektübertragung in der antiken Rhetorik und neuzeitlichen Kunsttheorie</i>	372
13.1.2 <i>Besonderheiten der Affektdarstellung im postmodernistischen Porträt</i>	380
13.2 Zur Inszenierung der Künstlerpersona	385
13.3 Zwei Formen der Aneignung fremder Bilder	391
Kapitel 14 Richard Prince	403
14.1 Die öffentliche Selbstinszenierung des Künstlers	403
14.2 The 8-track Photograph: Prince' Refotografie nach 1977	407
14.3 Die serielle Refotografie als Typologie	411
14.3.1 <i>Innere Leere und Beliebigkeit: Das Porträt in der Werbung</i>	417
14.3.2 <i>Zur rezeptionsästhetischen Temporalität der typologisierten Refotografie</i>	426
14.4 Die künstlerische Nobilitierung der Refotografie nach 1980	428
14.4.1 <i>Ein amerikanischer Mythos: Untitled (cowboys)</i>	433
14.4.2 <i>Ein Image der versehrten Diva: Spiritual America</i>	442
14.5 Zur Entwicklung des Werk-Betrachter-Verhältnisses zwischen 1977 und 1983	451
14.6 Zusammenfassung	455
Kapitel 15 Cindy Sherman	457
15.1 Oberflächliche Identitäten	458
15.2 Shermans kunsthistorische Bezüge	462
15.3 Die hysterische Performanz der <i>Untitled Film Stills</i>	464
15.3.1 <i>Kopien ohne Original</i>	466
15.3.2 <i>Entfremdung, Tod und Scham</i>	472
15.3.3 <i>Die Verführung des Betrachters</i>	482
15.3.4 <i>Die Auflösung der Chronologie nach 1977</i>	484
15.4 Die Verschiebung der Betrachterposition nach 1980	487
15.4.1 <i>Der zeitgenössische Horrorfilm als Referenzpunkt der Centerfolds</i>	488
15.4.2 <i>Aktiv-Passiv-Umkehr in den Pink Robes</i>	495

15.5	Die Kehrseite der hysterischen Performanz	498
15.5.1	<i>Das Groteske und das Unheimliche in Shermans Kunst nach 1985</i>	499
15.5.2	<i>Die Dekonstruktion des male gaze in den Fairy Tales (1985)</i>	501
15.5.3	<i>Die Ausstoßung des Subjekts in den Disasters (1986–1989)</i>	511
15.5.4	<i>Die Künstlerin hinter dem Image</i>	518
15.6	Shermans Inszenierung der Werk-Betrachter-Beziehung als Drama in drei Akten	520
15.7	Zusammenfassung	523
Kapitel 16	Sophie Calle	527
16.1	<i>The Sleepers</i> als Blaupause für Calles künstlerische Praxis	529
16.2	Calles Verhältnis zur neokonzeptuellen Kunst und französischen Literaturgeschichte	537
16.3	Freuds Psychoanalyse als Narrativ für Calles öffentliche Selbstinszenierung	542
16.4	Variationen des ödipalen Themas in <i>Suite Vénitienne</i>	550
16.4.1	Paris Shadows	551
16.4.2	<i>Erster Akt: Spurensuche</i>	558
16.4.3	<i>Zweiter Akt: Beschattung</i>	573
16.4.4	<i>Dritter Akt: Auflösung</i>	586
16.4.5	<i>Das Doppelgängermotiv und der surrealistische Roman als Referenzpunkte von Suite Vénitienne</i>	597
16.5	Wiederholung und Variation in <i>The Hotel</i>	605
16.6	Die tendenziöse Inszenierung in <i>The Shadow</i>	610
16.6.1	<i>The Shadow als Verdichtung von Suite Vénitienne</i>	611
16.6.2	<i>Erster Akt: Verführung</i>	614
16.6.3	<i>Zweiter Akt: Der Betrachter als Detektiv</i>	628
16.6.4	<i>Dritter Akt: Die Byron'sche Heldenfigur</i>	634
16.6.5	<i>Das Selbstporträt als Spiel der Identitäten</i>	640
16.7	Inszenierungen eines Wiederholungszwangs	647
16.7.1	<i>The Birthday Ceremony</i>	649
16.7.2	<i>The Tie</i>	653
16.7.3	<i>Exquisite Pain</i>	654
16.8	Zusammenfassung	664

VIERTER TEIL

Fazit

Kapitel 17 Eine vergleichende Analyse der Werkbetrachtungen unter besonderer Berücksichtigung zeitgebundener Aspekte der rezeptionsästhetischen Wirkweisen 669

 17.1 Zum Vergleich der material- und produktionsästhetischen Aspekte 670

 17.2 Zum Umgang mit dem Medium der Fotografie 676

 17.3 Synthese und Fragmentierung als gestalterische Prinzipien 684

 17.4 Zum Verhältnis zwischen Kunstwerk und Künstler 689

 17.5 Zum Einfluss der Reise auf die Werkgestalt 694

 17.6 Zur künstlerischen Verhandlung von Trauma- und Trauerprozessen 698

 17.7 Variationen der Zeitperspektive 704

Literaturverzeichnis 709

Verzeichnis der Abbildungen 745

Register 759

Einleitung

In der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre kam es im Zuge des Wettrüstens des Kalten Kriegs und international eskalierender Stellvertreterkonflikte zur ersten Wirtschaftskrise in der westlichen Nachkriegsgeschichte. Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs formierten sich Protestbewegungen, die sich innerhalb der jeweils prägenden politischen Ideologien für eine Emanzipation und Gleichberechtigung der Menschen in der Gesellschaft einsetzten. In diesem historischen Kontext kam es auch zu einer tiefgreifenden Veränderung des Kunstbegriffs, wie sie in der 1969 von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* besonders exemplarisch sichtbar wurde. Zu den 40 jungen Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke ausgestellt wurden, zählten unter anderem Richard Serra, Robert Morris, Joseph Kosuth, Michael Heizer, Eva Hesse, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Mario Merz und Lawrence Weiner. Nach einer Präsentation in der Kunsthalle Bern wurde die Ausstellung ebenso in Krefeld und London gezeigt. Charakteristisch für das Vorgehen der teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler war ein bewusster Bruch mit den von Clement Greenberg geforderten Qualitätskriterien einer abstrakten Malerei, was sich vor allem in der freien Kombination verschiedener Medien und einer Abkehr von der Herstellung konkreter Kunstobjekte zugunsten einer performativen Praxis ausdrückte. Parallel zu dieser Erweiterung des Kunstbegriffs erprobte Szeemann in enger Zusammenarbeit mit der jungen Künstlergeneration neue Formen der Präsentation, die Werke nicht mehr chronologisch oder thematisch organisierten, sondern einzelne Arbeiten derart in Relation zueinander brachten, dass in der Rezeption des Dialogs neue Bedeutungsebenen erschlossen werden konnten. In diesem neuen Zugang zur Kunst erhielt insbesondere die Position des Betrachters¹ zusätzliche Bedeutung,

1 Der Betrachter bezeichnet nach der rezeptionsästhetischen Definition Wolfgang Kemps ein „Gattungswesen [und] nicht das nach Geschlecht, Alter, Bildung und Stand ausdifferenzierte Individuum“ (Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst, Konstanz 2015, S. 9). Im Folgenden wird das generische Maskulinum immer dann eingesetzt, wenn von den rezeptionsästhetischen bzw. psychoanalytischen Gattungsbegriffen „Künstler“ bzw. „Autor“, „Betrachter“ bzw. „Leser“ sowie „Analytiker“ und „Analysand“ die Rede ist. Dieser Kompromiss ermöglicht eine bessere Lesbarkeit der theorielastigen Abschnitte, bedingt aber den Nachteil, potenziell den Eindruck zu erwecken, dass Frauen sowie Menschen anderer Geschlechter ausgeschlossen würden. Diese sind jedoch in jedem Falle mitgemeint. Vor allem nach 1970 entstandene Kunstwerke reflektieren die soziale Rolle des Betrachters zunehmend explizit. In diesem Kontext bietet auch der Gebrauch des generischen Maskulinums die Möglichkeit, an jenen Stellen besondere Aufmerksamkeit

indem diesem die Aufgabe zuteilwurde, durch die Wahrnehmung nicht weiter kommentierter visueller Informationen und ihrer kontextuellen Relationen untereinander aktiv Bedeutung zu generieren.

Etwa zeitgleich mit den Entwicklungen der bildenden Kunst begannen sich die Literaturwissenschaften mit der Rolle des Lesers methodisch auseinanderzusetzen. Analog den von Szeemann präsentierten künstlerischen Positionen diskutierte der französische Literaturtheoretiker Roland Barthes 1967 den *Tod des Autors*. In seinem Aufsatz vertritt Barthes die These, dass zeitgenössische Literaten in ihren Texten keine persönliche Substanz mehr zum Ausdruck bringen, über die sie als Autor eine Deutungshoheit besäßen. Vielmehr gleiche das Schreiben einem performativen Akt, der die Position des Autors überhaupt erst konstituiert:

Der moderne Schreiber hingegen entsteht gleichzeitig mit seinem Text; er besitzt keineswegs ein Sein, das vor oder über seinem Schreiben läge, er ist mitnichten das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre; es gibt keine andere Zeit als die der Äußerung, und jeder Text ist ewig hier und jetzt geschrieben.²

Den Text verbindet Barthes nicht mehr mit einer vom Autor definierten singulären Bedeutung, sondern begreift ihn als Gewebe, in dem jedes einzelne Wort eine Vielzahl kulturell aufgeladener Bedeutungen besitzt, sodass ein Text unendlich viele Aussagen haben kann. Als Konsequenz verortet Barthes die Einheit des Textes nicht mehr auf der Ebene des Werks, sondern im Leser, an den sich der Text richtet. Daher müsse anstelle des Autors künftig auch vielmehr der Leser im Mittelpunkt einer zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Werkbetrachtung stehen. Barthes' Thesen wurden von der sogenannten *Konstanzer Schule* geteilt, die sie in die literaturwissenschaftliche Methode der *Rezeptionsästhetik* überführt. Die Rezeptionsästhetik begreift neben Autor und Text den Leser als dritten Bestandteil einer ästhetischen Sphäre und untersucht die Bedingungen, Modalitäten und Ergebnisse einer Begegnung zwischen Werk und Adressat. Das rezeptionsästhetische Interesse an der Wirkung und Aufnahme eines Werks besteht dabei in dem Versuch, eine traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik zu überwinden.³

auf die Vergeschlechtlichung und ihre sozialen Zusammenhänge zu legen, indem bei der Annahme einer Geschlechtsspezifität dies im Text expliziert wird.

2 Barthes, Roland: Der Tod des Autors (1967), in: Barthes, Roland (Hg.): Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV), Frankfurt am Main 2006, S. 60.

3 Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, in: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975, S. 9.

Als Mitbegründer der Rezeptionsästhetik vertritt der Anglist und Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser die Theorie eines bereits in der Struktur des Textes angelegten *impliziten Lesers*. In Anlehnung an Roman Ingardens erkenntnistheoretische Ausführung *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1937/1968) begreift Iser den literarischen Text als eine vorhersehbare Abfolge von Schemata, die erst durch die Interpretation des Lesers Bedeutung erhalten.⁴ Nach Iser erhöht ein literarischer Text seine Wirkung, indem er den Konvergenzpunkt seiner Positionen und Schemata unbestimmt lässt und auf diese Weise an den Leser appelliert, die im Text angelegte Unbestimmtheit durch eigene Projektionen zu beseitigen:

Als Umschaltstelle funktioniert Unbestimmtheit insofern, als sie die Vorstellungen des Lesers zum Mitvollzug der im Text angelegten Intention aktiviert. Das aber heißt: Sie wird zur Basis einer Textstruktur, in der der Leser immer schon mitgedacht ist. Darin unterscheiden sich literarische Texte von solchen, die eine Bedeutung oder gar eine Wahrheit formulieren. Texte dieser Art sind ihrer Struktur nach von möglichen Lesern unabhängig, denn die Bedeutung oder die Wahrheit, die sie formulieren, gibt es auch außerhalb ihres Formuliertseins. Wenn aber ein Text das Gelesenwerden als wichtigstes Element seiner Struktur besitzt, so muß er selbst dort, wo er Bedeutung und Wahrheit intendiert, diese der Realisierung durch den Leser überantworten.⁵

Durch diese Unbestimmtheit und die daraus resultierende Übertragung der Bedeutungsgenerierung auf den Leser grenzt sich der literarische Text Iser zufolge vom Faktenbericht ab. Darüberhinausgehend hat der Romanist Hans Robert Jauß eine zusätzliche soziale und historische Dimension der Textrezeption betont, mit der eine Veränderung der Bedeutung von Texten und des Textverständnisses der Leser im Lauf der Zeit einhergehe.⁶

Nachdem Szeemann in seiner revolutionären Ausstellungskonzeption bereits 1969 durch die geflechtartige Präsentation mehrdeutiger Werke die Generierung von Bedeutung auf den Betrachter verlagerte und so zentrale Gedanken der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik im Bereich der bildenden Künste demonstriert hatte, übertrug der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp in den frühen 1980er-Jahren auch die wissenschaftliche Methode der Konstanzer Schule auf die Kunstwissenschaft. Dabei vertritt Kemp die These, dass sich Kunstschaffende mit jedem Werk an einen Betrachter wenden, auch

4 Iser, Wolfgang: Die Apellstruktur der Texte (1974), in: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975, S. 229.

5 Ebd., S. 248.

6 Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (1970), in: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975, S. 127 f.

mit solchen Werken, die eine in sich geschlossene Struktur aufweisen und den Betrachter scheinbar aus dem Bildraum ausgrenzen.⁷ Analog dem *impliziten Leser* spricht Kemp von einem bereits im Bild angelegten *impliziten Betrachter*. Das Bild trete durch sogenannte *Rezeptionsangebote* mit dem realen Betrachter in einen Kontakt; dieser Betrachter ziehe bei der Rezeption wiederum Rückschlüsse auf die Intentionen und das Wesen des Künstlers. Das Verhältnis zwischen Künstler und Betrachter werde über das Kunstwerk vermittelt, wobei beide aus ihrem jeweiligen sozialhistorischen Kontext heraus in der Auseinandersetzung mit dem Werk eine Abstraktion von der realen Individualität des jeweils anderen vollzögen, in die stets auch ihre Projektionen einfließen. Das Ausmaß der in die Rezeption einfließenden Projektionen hänge maßgeblich von der (Un-)Eindeutigkeit der formalen Darstellung im Hinblick auf etablierte Sehgewohnheiten ab.

In der Kunstgeschichte wurde Kems Methode zunächst überwiegend in der rezeptionsästhetischen Analyse bekannter Hauptwerke der europäischen Kunstgeschichte von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert angewendet. Eine dominante Technik der Bildkonstruktion bildete in diesem historischen und geografischen Kontext die Zentralperspektive. Die nach geometrischen Regeln korrekt konstruierte Zentralperspektive bildet Ernst Gombrich zufolge Naturobjekte von einem festen Blick- und Zeitpunkt aus betrachtet exakt ab.⁸ Sobald der Betrachter den Blickpunkt des Künstlers vor dem Bildträger einnehme, evoziere das Bild eine Illusion von Räumlichkeit und Übereinstimmung mit dem Abgebildeten. Zwar finden sich in der neuzeitlichen Kunstgeschichte immer schon Abweichungen vom korrekten zentralperspektivischen Bildaufbau und Versuche der Darstellung mehrerer Zeitlichkeiten in einem Bild – jedoch erfordert der Anspruch, durch die Zentralperspektive eine möglichst überzeugende Raumillusion im Betrachter hervorzurufen, immer eine Zurücknahme der raumzeitlichen Varianz und die Verdichtung des Abgebildeten auf einen singulären Blick- und Zeitpunkt. Im Umkehrschluss führt die Ausdehnung dargestellter Zeitlichkeiten in einem Bild immer auch zu einer Auflösung der kohärenten zentralperspektivischen Raumillusion. Demnach findet sich in der bildenden Kunst eine wechselseitige Bedingtheit der zentralperspektivischen Raumillusion und innerbildlichen Zeitdarstellung.

7 Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008, S. 250.

8 Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (1959), Berlin 2014, S. 204–245; insb. 220, 234.

Temporalität als blinder Fleck der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik

In seinem einflussreichen Werk *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) definiert Gotthold Ephraim Lessing das *Nebeneinander* im Raum sowie das *Aufeinanderfolgen* in der Zeit als zwei unabhängige Kategorien des ästhetischen Ausdrucks. Der bildenden Kunst schreibt Lessing eine primäre Fähigkeit der Raumdarstellung zu, während er eine Veranschaulichung von Zeitlichkeiten mit der Literatur assoziiert:

Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird [...] Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.⁹

Seine Zuordnung des Raums zur bildenden Kunst beziehungsweise der Zeit zur Poesie hat den Diskurs der Kunst- und Literaturwissenschaften bis in die Moderne geprägt. Allerdings lässt sich spätestens ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wachsendes Interesse an der Darstellung von zeitlichen Prozessen im Bild nachvollziehen. So begann der Impressionist Claude Monet in den 1860er-Jahren, einzelne Landschaftsansichten zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten zu wiederholen, sodass die systematische Auseinandersetzung mit den sich verändernden Lichtverhältnissen das künstlerische Interesse am eigentlichen Bildgegenstand zunehmend ersetzte. Im ausgehenden 19. Jahrhundert entstanden avantgardistische Strömungen, die sich immer weiter von der zentralperspektivischen Raumdarstellung und naturalistischen Abbildung des Körpers abwandten. Im Kubismus und Futurismus des frühen 20. Jahrhunderts avancierte die Darstellung von Zeitlichkeit schließlich zu einem zentralen Thema der kunsttheoretischen Auseinandersetzung. So erklären die Kubisten Albert Gleizes und Jean Metzinger in ihrer Schrift *Über den Kubismus* (1912):

In der Kunst gibt es nur einen Fehler, nämlich die Nachahmung; sie verstößt gegen *das* Gesetz überhaupt, gegen das Gesetz der Zeit. [...] Ohne jedes literarische, allegorische oder symbolische Hilfsmittel, allein durch die Variation der Linien und Farben kann ein Maler in ein und demselben Bild eine Stadt in China und eine Stadt in Frankreich zeigen, Berge und Meere, Fauna und Flora [...] alles, was sie in der äußerlichen Realität voneinander trennt. Raum und Zeit,

9 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon* (1766). Herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner, Berlin 1876, S. 176, 205.

konkretes Ding und reiner Begriff, alles lässt sich in der Sprache des Malers sagen, nicht anders als in der Sprache des Dichters, des Musikers oder Gelehrten.¹⁰

Eine vergleichbare Bedeutung hat die Zeit auch in den theoretischen Überlegungen des futuristischen Malers und Bildhauers Umberto Boccioni:

Die Geste, die wir auf der Leinwand wiedergeben wollen, wird kein „festgehaltener Augenblick“ des universellen Dynamismus mehr sein. Es wird einfach „die dynamistische Empfindung“ an sich sein.¹¹

Die in den 1950er- und 1960er-Jahren entstandenen Ausdrucksformen der Kinetischen, Performance- oder Videokunst erhoben die Zeitdimension gar zu einem integralen Werkbestandteil, sodass Christine Ross von einem „temporal turn“ in der zeitgenössischen Kunst spricht.¹² Ross zufolge hat sich in der zeitgenössischen Kunst eine Ästhetik entwickelt, die Zeit und Geschichtlichkeit zusammenbringt, sodass der Betrachter eine zeitgenössische Erfahrung der flüchtigen Temporalität und modernen Historizität erlebe. Auch Szeemann erkennt in den diversen neu aufkommenden künstlerischen Positionen der späten 1960er-Jahre eine gemeinsame Interessenverlagerung vom statischen Artefakt zu einer Betonung des eigentlichen Kunstschaffens als Prozess in der Zeit:

Die Künstler dieser Ausstellung jedoch sind keine Objektmacher, sie suchen im Gegenteil Freiheit vom Objekt und erweitern dadurch dessen Bedeutungsschichten um die sehr wichtige, über das Objekt hinaus auch Situation zu sein. Sie wollen, dass der künstlerische Vorgang auch im Endprodukt und in der „Ausstellung“ noch sichtbar bleibt. Es ist bezeichnend, dass die eigenen Masse des Körpers, die Kraft der menschlichen Bewegungen für diese Künstler eine derartig grosse Rolle spielen, und das neue „Alphabet von Form und Materie“ (Trini) bilden.¹³

10 Gleizes, Albert; Metzinger, Jean: Über den Kubismus (1912), in: Harrison, Charles u.a. (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern 1998 S. 233, 239 f.

11 Boccioni, Umberto: Die futuristische Malerei: Technisches Manifest (1910), in: Harrison, Charles u.a. (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern 1998, S. 188.

12 Ross, Christine: Past is the Present, It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art, London 2012, S. 5.

13 Szeemann, Harald: Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information, (Ausst. Kat. Bern, Kunsthalle Bern, 1969), Bern 2006, aus dem Vorwort.

Während Kems Rezeptionsästhetik auf den einsetzenden Bedeutungszuwachs der Betrachterposition eingeht und diese gewinnbringend konzeptualisiert, bezeichnet Johannes Grave eine rezeptionsästhetische Temporalität in den Kunstwissenschaften weiterhin als blinden Fleck der Forschung.¹⁴ Anders als der Literaturwissenschaft sei es der Kunstgeschichte bisher kaum gelungen, den Anteil des Bildes an der Entstehung von Zeiterfahrungen in der Werk-Betrachter-Interaktion zu konzeptualisieren:

Insbesondere dort, wo die Rezeptionsästhetik Wolfgang Isters an die Narratologie anschließt, stößt sie zu anspruchsvollen und komplexen Analysen von Zeiterfahrungen bei der Lektüre vor. Beim Transfer der Rezeptionsästhetik in die Kunstgeschichte scheinen diese Aspekte jedoch – vielleicht sogar bewusst – in den Hintergrund gerückt worden zu sein. Während Wolfgang Kemp Leitbegriffe wie den „impliziten Leser“ oder die „Leerstelle“ mit Gewinn für Bildanalysen adaptierte, blieb die Zeitdimension implizit und wurde nicht Gegenstand von rezeptionsästhetischen Analysen.¹⁵

Grave zufolge hat eine rezeptionsästhetische Temporalität in den Kunstwissenschaften die Interdependenz zwischen der Zeit der Bildbetrachtung und einer werkimernen Bildzeit in den Blick zu nehmen, um herausarbeiten zu können,

inwiefern und auf welche Weise die materiellen, formalen, sinnlich erfahrbaren oder ausdeutbaren Eigenschaften des Bildes die Zeiterfahrung des Betrachters disponieren, beeinflussen, befördern oder einschränken.¹⁶

Eine transdisziplinäre Perspektive auf die rezeptionsästhetische Temporalität

Während die werkimerne Bildzeit einen genuinen Forschungsgegenstand der Kunstwissenschaft bildet, verortet Heinrich Theissing die Zeit der Bildbetrachtung eher in den Fachbereichen der Wahrnehmungspsychologie und Informationstheorie.¹⁷ Theissing folgend soll an dieser Stelle der Versuch gemacht werden, einen transdisziplinären methodischen Ansatz zu entwickeln, mit dem das Werk-Betrachter-Verhältnis als Prozess in der Zeit konzeptualisiert werden kann. Diese transdisziplinäre Perspektive folgt

14 Grave, Johannes: Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Gamber, Michael (Hg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014, S. 54.

15 Ebd., S. 56.

16 Ebd., S. 55.

17 Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987, S. 26.

wiederum Graves Auffassung, nach der physische Eigenschaften des Werks sowie differenzielle und allgemeinspsychologische Prozesse der Informationsverarbeitung aufseiten des Betrachters stets gleichermaßen an der rezeptionsästhetischen Temporalität beteiligt sind.

Eine tiefergehende Analyse der rezeptionsästhetischen Temporalität darf sich nicht auf die Frage beschränken, welche Rezeptionsangebote auf der Werkebene ein allgemeines Zeitbewusstsein im Betrachter fördern können, sondern sollte vielmehr die Austauschprozesse zwischen der Bildzeit und der Qualität des Zeitbewusstseins untersuchen. Die rezeptionsästhetische Temporalität wird hierbei nicht allein als isoliertes Zeitbewusstsein begriffen, sondern als ein dem Rezeptionsprozess inhärentes Ordnungssystem, das Phänomene des Beziehungserlebens zwischen Werk und Betrachter sinnvoll strukturiert.

Die psychologische Ästhetik als Teildisziplin der Wahrnehmungspsychologie untersucht mit experimentellen Methoden mentale Prozesse, die sich während der Bildrezeption im Betrachter entfalten. Analog dem rezeptionsästhetischen Ansatz deuten ihre Ergebnisse auf eine Dialogsituation hin, in der visuelle Reize der Werkebene durch den Betrachter aktiv ergänzt werden. Die Forschungsgruppe um Helmut Leder hat Befunde unterschiedlicher experimenteller Paradigmen der psychologischen Ästhetik in das *Modell der ästhetischen Erfahrung* integriert, um Phänomene der Betrachteraktivität qualitativ voneinander abzugrenzen und in einem zeitlichen Prozess der Informationsverarbeitung zu konzeptualisieren.¹⁸ Diese Untergliederung des Rezeptionsprozesses in verschiedene Phasen der Informationsverarbeitung soll zu einer präziseren Beschreibbarkeit der Betrachtungszeit herangezogen werden.

Da wahrnehmungspsychologische Experimente notwendigerweise eine Parameterreduktion vornehmen müssen, untersuchen die entsprechenden Versuchsaufbauten den Rezeptionsprozess in der Regel von jeglichen Umwelteinflüssen isoliert und reduzieren die visuelle Komplexität des verwendeten Reizmaterials. Eine Übertragung wahrnehmungspsychologischer Befunde auf den Bereich der bildenden Kunst ist daher nicht ohne Weiteres möglich. Darüber hinaus vertritt Kemp die These, dass die rezeptionsästhetische Erfahrung nicht allein durch werkinterne Rezeptionsangebote, sondern ebenso durch die Rezeptionsbedingung in einem sozialhistorischen Kontext vermittelt wird, sodass Methoden der experimentellen Psychologie nur einen

18 Leder, Helmut u.a.: A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments, in: *British Journal of Psychology* 95(4), 2004, S. 489–508.

Teilbereich der ästhetischen Aussage eines Werks erfassen können.¹⁹ Die Rezeptionsbedingungen entfalten sich in der rezeptionsästhetischen Sphäre zudem auch durch die Position des Künstlers, mit dem der Betrachter Kemp zufolge eine über das Werk vermittelte, imaginäre Beziehung eingeht:

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 den anderen jeweils nur denken. Beide vollziehen dabei eine Abstraktion von der realen Individualität, wie sie im faktischen Dialog gegenwärtig ist.“²⁰ Das in diese Abstraktionsleistung Projektionen einfließen, dass geschichtliche und gesellschaftliche Idealbilder von der Funktion und Wirkung von Kunst mitwirken, dürfte feststehen.²¹

Zur Erfassung der Rezeptionsbedingungen fordert Kemp zunächst eine Untersuchung des historischen Kontextes der Werkentstehung und -präsentation. Vor diesem Hintergrund sei es möglich, Eigenheiten des Werks zu erkennen, die einen Rahmen und eine Richtung möglicher Ergänzungen des Betrachters anbieten. Die rezeptionsästhetische Forderung einer Berücksichtigung der im Werk-Betrachter-Verhältnis implizit existierenden Künstlerposition wird von einer psychoanalytisch geprägten Kunstpsychologie geteilt. Dementsprechend bezeichnet der Psychoanalytiker Hartmut Kraft die rezeptionsästhetische Sphäre als *Dyade zu dritt*.²² Die *Dyade zu dritt* ist in Analogie zur *Triade minus eins* zu begreifen, einer von Helmut Thomä und Horst Kächele genutzten Metapher zur Beschreibung des psychoanalytischen Settings. Thomä und Kächele zufolge umfasst das abwesende Dritte die gesamte unabhängig von der psychoanalytischen Situation existierende Lebenswelt, womit sie die *Idee* einer objektiven Realität meinen, über die sich Analytiker und Analysand mehr oder weniger gut verständigen können.²³ Dieser Überlegung folgt Kraft, indem er mit der Metapher *Dyade zu dritt* den Einfluss einer *Vorstellung* des abwesenden Künstlers bei der Ausformung einer konkreten rezeptionsästhetischen Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter betont.²⁴

19 Kemp 2008, S. 249 f.

20 Kemp zitiert an dieser Stelle Link, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart 1976, S. 12.

21 Kemp 2008, S. 250.

22 Kraft, Hartmut: Dyaden zu dritt. Die (analytisch-) kunstpsychologischen Ansätze, in: Kraft, Hartmut (Hg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud, Berlin 2008, S. 3–11.

23 Thomä, Helmut u.a.: Psychoanalytische Therapie. Grundlagen, Berlin/Heidelberg 2006, S. 94.

24 In Krafts Verständnis ist die Metapher der *Dyade zu dritt* auf jede Relation innerhalb der rezeptionsästhetischen Sphäre übertragbar. In der Auseinandersetzung mit seinem Werk

Ein wesentliches Interesse der Psychoanalyse ist die Untersuchung und Deutung eines in die gegenwärtige Beziehung einfließenden Übertragungsgeschehens durch die achtsame Wahrnehmung eigener und fremder Anteile am gegenwärtigen Beziehungsgeschehen.²⁵ Die aus dieser Beobachtung gewonnenen Daten bilden auch eine Grundlage des psychoanalytischen Theoriesystems, das wiederum Vorstellungen über die Entwicklung psychischer Abläufe beinhaltet und das Fundament einer analytischen Kunstpsychologie bildet. Der Oberbegriff *analytische Kunstpsychologie* umfasst Ansätze verschiedener psychoanalytischer Schulen, die unter Berücksichtigung des abwesenden Dritten wahlweise das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Künstler, Kunstwerk und Betrachter oder Künstler und Betrachter untersuchen. Bei einer Untersuchung rezeptionsästhetischer Fragestellungen eignen sich psychoanalytische Konzepte zur präziseren Konzeptualisierung eines den Künstler implizit einbeziehenden Beziehungsgeschehens zwischen Werk und Betrachter als Prozess in der Zeit.

Während sich die Rezeptionsästhetik als Methode der Kunstwissenschaft, die psychologische Ästhetik als Teildisziplin einer empirischen Psychologie sowie die Psychoanalyse als Theoriesystem und medizinische Behandlungstechnik im Verlauf des 20. Jahrhunderts relativ unabhängig voneinander entwickelt haben, ist ein wissenschaftshistorischer Einfluss für alle drei Forschungstraditionen relevant: die Philosophie Franz Brentanos (1838–1917). Brentano lehrte nach der Veröffentlichung seiner Habilitationsschrift *Die Psychologie des Aristoteles, insbesondere seine Lehre vom nous poietikos* (1867) zunächst in Würzburg, wo Carl Stumpf (1848–1936) zu seinen ersten Schülern gehörte. Stumpf wurde zu einem Wegbereiter der experimentellen Psychologie

entwickelt auch der Künstler die Vorstellung eines antizipierten Betrachters, während das Wissen um ein Werk Einfluss auf die Qualität einer sich entwickelnden persönlichen Beziehung zwischen Künstler und Betrachter nimmt.

- 25 Die Übertragung im psychoanalytischen Verständnis meint zunächst ein alltägliches Phänomen, bei dem aus früheren Beziehungserfahrungen stammende Wünsche und Erwartungen ohne bewusste Reflexion auf neue Beziehungskonstellationen übertragen werden. Das psychoanalytische Setting dient unter anderem einer gezielten Förderung des Übertragungsgeschehens aufseiten des Analysanden, indem dieser durch eine bewusste Zurückhaltung des Analytikers dazu ermuntert wird, den Analytiker in die Position verschiedener früherer Beziehungsobjekte zu bringen, damit er seine unbewussten Beziehungswünsche und -erwartungen auf diesen überträgt. Durch die Deutung des gegenwärtigen Übertragungsgeschehens versucht der Analytiker wiederum, die unbewussten Wünsche in das Bewusstsein des Analysanden zu heben. Damit dies möglich ist, sieht die psychoanalytische Ausbildung eine Lehranalyse vor, die es dem Analytiker ermöglichen soll, die eigenen Übertragungen in der psychoanalytischen Situation bewusster zu reflektieren und so von den Übertragungen des Analysanden zu unterscheiden.

und nahm schließlich eine Professur in Berlin an, wo er als Lehrer von Max Wertheimer, Kurt Koffka und Wolfgang Köhler die *Berliner Schule der Gestalttheorie* prägte. Die sich in den 1920er-Jahren etablierende Gestaltpsychologie lässt sich historisch auf die Arbeit *Über Gestaltqualitäten* (1890) des Philosophen Christian von Ehrenfels zurückführen, der sein Studium ebenfalls bei Brentano absolvierte. Als Zweig der Wahrnehmungspsychologie bildete die Gestalttheorie nicht nur eine theoretische Grundlage für die neopsychanalytische *interpersonelle Theorie* Harry Stack Sullivans, sie wurde ebenso von Gombrich und Rudolf Arnheim für die formale kunstwissenschaftliche Bildanalyse nutzbar gemacht und bildet seither eine wesentliche Grundlage der psychologischen Ästhetik.

Im Jahre 1874 veröffentlichte Brentano seine zentralen philosophischen Thesen in dem dreiteiligen Werk *Psychologie vom empirischen Standpunkt* und wechselte an die Wiener Universität, wo er bis 1895 unterrichtete. Ab 1884 gehörte Edmund Husserl (1859–1938), der spätere Begründer der Phänomenologie, zu Brentanos Schülern; er hatte als Professor von Ingarden wiederum einen wesentlichen Einfluss auf Iser und Jauf's Rezeptionsästhetik. Mit der Übertragung rezeptionsästhetischer Thesen auf den Bereich der bildenden Künste zieht Kemp innerhalb der Kunstgeschichte eine zweite Verbindungslinie zum Werk Alois Riegls (1958–1905). Riegl schrieb sich bereits 1877 an der philosophischen Fakultät der Wiener Universität ein und besuchte während seines Studiums ebenfalls Brentanos Kurse; ab 1889 war er ein Kollege Brentanos und prägte als Privatdozent und späterer Professor die *Wiener Schule* der Kunstgeschichte. Als fünfter einflussreicher Schüler besuchte auch Sigmund Freud (1856–1936) während seines Studiums regelmäßig Brentanos Kurse, bevor er 1881 in Medizin promovierte und um 1890 schließlich die Psychoanalyse begründete, deren Theorien das Fundament einer analytischen Kunstpsychologie sind.

Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden im angelsächsischen Sprachraum aus der Freud'schen Theorie die objektbeziehungstheoretischen Schulen.²⁶ Diese werden in Großbritannien unter anderem von Melanie Klein, Donald Winnicott und Ronald Fairbairn sowie in den USA von Sullivan vertreten. Obwohl die in Budapest und Berlin ausgebildete Klein zunächst versuchte, ihre theoretischen Beiträge zur Psychoanalyse von Kindern in Übereinstimmung mit der Freud'schen Lehre zu formulieren, nahmen nach ihrer Emigration nach London ab 1927 aufgrund widersprüchlicher theoretischer Überlegungen die Auseinandersetzungen zwischen ihren Anhängern und der

26 Kernberg, Otto F.: Object Relations Theories and Technique, in: Person, Ethel Spector (Hg.): Textbook of psychoanalysis, Washington, DC 2005, S. 57–61.

von Freuds Tochter Anna vertretenen *Wiener Schule* zu.²⁷ Diese betrafen insbesondere die Rolle der Eltern bei der Genese kindlicher Psychopathologien. Eine weitreichende Modifikation der Freud'schen Lehre nahm auch Sullivan in den USA vor, der als ein Vertreter der Neopsychoanalyse in seiner *interpersonellen Theorie* unter anderem das psychoanalytische Triebmodell aufgab.²⁸ Alle objektbeziehungstheoretischen Schulen teilen ein besonderes Interesse an den frühen Objektbeziehungen, das den Freud'schen Fokus auf ein innerpsychisches Triebgeschehen ersetzt. Das Objekt bezeichnet in der objektbeziehungstheoretischen Auffassung nicht mehr das reine Mittel einer Triebbefriedigung, sondern die bedeutsame Bezugsperson. Objektbeziehungstheorien postulieren ein primäres Bedürfnis nach Bindung, das auch unabhängig vom Sexualtrieb oder der reinen Lebenserhaltung existiere. Dementsprechend führen sie Störungen weniger auf eine frustrierte Triebbefriedigung als vielmehr auf eine mangelnde oder stark ambivalent besetzte Bindung zurück. Da Objektbeziehungstheorien insbesondere die Relation zwischen Selbst und Objekt untersuchen, bestehen besonders große Überschneidungen mit dem Forschungsgegenstand der Rezeptionsästhetik.

In der Nachkriegszeit setzten sich Alexander und Margarete Mitscherlich im Umfeld der *Frankfurter Schule* für eine Rückbesinnung auf Freud ein, nachdem dessen Lehre aufgrund seiner jüdischen Herkunft unter den Nationalsozialisten in Deutschland verboten worden war.²⁹ Das Ehepaar Mitscherlich gründete 1960 das spätere Sigmund-Freud-Institut und nutzte die psychoanalytische Methode zur Reflexion der deutschen Vergangenheitsbewältigung.³⁰ Neben den Objektbeziehungstheorien berücksichtigt diese transdisziplinäre Betrachtung rezeptionsästhetischer Fragestellungen auch die in den 1980er-Jahren von dem Mitscherlich Schüler Stavros Mentzos entwickelte Modifikation der psychoanalytischen Neurosenlehre.³¹ Mentzos ver-

27 Roudinesco, Élisabeth; Plon, Michel: Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe, Wien 2004, S. 551 f.

28 Ebd., S. 994 f.

29 In den ersten Nachkriegsjahren dominierte in Deutschland eine zur Zeit des Nationalsozialismus entwickelte, stark phänomenologisch orientierte Neo-Psychoanalyse den Wissenschaftsdiskurs. Diese wurde von dem Husserl-Schüler Harald Schulz-Hencke entwickelt, blieb international aber weitestgehend isoliert. Schultz-Hencke, Harald: Der gehemmte Mensch (1940). Entwurf eines Lehrbuches der Neo-Psychoanalyse, Stuttgart 1982.

30 Mitscherlich, Alexander; Mitscherlich, Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967.

31 Mentzos, Stavros: Neurotische Konfliktverarbeitung. Einführung in die psychoanalytische Neurosenlehre unter Berücksichtigung neuer Perspektiven (1982), Frankfurt am Main 2011.

warf die in der Psychoanalyse traditionell angenommene nosologische Einheit von intrapsychischem Konflikt, Persönlichkeitsstruktur und Konfliktabwehr. Stattdessen betrachtet seine Modifikation diese Ebenen als unterschiedliche, voneinander unabhängige Aspekte einer psychoanalytischen Fallkonzeption. Mit den Modi der Konfliktverarbeitung beschreibt Mentzos prototypische Formationen der von A. Freud beschriebenen Abwehrmechanismen. Die Abwehr ist aus dieser Perspektive Ausdruck einer spezifischen Art und Weise der innerpsychischen Strukturierung und zugleich aus dem phänomenologisch fassbaren Bild in der Beziehung ableitbar. Bei einer mehrdimensionalen Konzeption ist sie zunächst unabhängig von einer Symptombildung oder psychischen Reife zu betrachten und keineswegs rein pathologisch. Im Kontext der Konfliktverarbeitung dient sie vielmehr der adaptiven Strukturierung von Wahrnehmung, Kognition und Affektregulation. Durch eine Bezugnahme auf die Ebene der von Mentzos beschriebenen Modi kann so das Problem einer ungewollten Pathologisierung künstlerischer Aktivität vermieden werden.

Mentzos' Konzeptualisierung lässt sich besonders gewinnbringend für eine transdisziplinäre Rezeptionsästhetik nutzen, die sich mit Werken beschäftigt, deren materielle Qualität – entsprechend der von Szeemann präsentierten Positionen – hinter produktionsästhetischen Aspekten zurücktritt. Analog zu Mentzos' Überlegungen betrachtet die vorliegende Arbeit das Kunstwerk als Kondensat eines vom Künstler an den antizipierten Betrachter gerichteten Verhaltens. Diese Perspektive ermöglicht es, aus der phänomenologisch fassbaren Struktur des Werks ein Agieren des Künstlers präzise nachzuvollziehen, um aus diesem wiederum Effekte auf den Rezipienten abzuleiten. Die in der psychoanalytischen Literatur beschriebenen Effekte beschränken sich in diesem Zusammenhang nicht allein auf das situative Erleben eines Interaktionspartners, sondern skizzieren ebenso charakteristische Prozessverläufe in der Zeit.

Wesentlich für die in dieser Arbeit betrachteten Werke ist eine weit über die Grenzen des Neurotisch-Pathologischen hinausreichende Polarität zwischen *zwangsneurotischer- und hysterischer Konfliktverarbeitung*, die Mentzos durch eine Gegenüberstellung komplementärer psychischer Funktionsweisen aufspannt.³² Während sich das Zwangsneurotische Mentzos zufolge durch eine von den unmittelbaren Anforderungen der Lebenswirklichkeit weitestgehend unabhängige rigide Regelmäßigkeit, intellektuelle Präzision und scharfe mentale Kategorisierung von Details auszeichnet, sei die Wahrnehmung und Kognition im sogenannten hysterischen Modus stärker entgrenzt und vor

32 Mentzos, Stavros: *Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen* (1980), Göttingen 2012, S. 113.

allem auf die gegenwärtig gegebenen Empfindungen bezogen. Diese schienen im hysterischen Modus wiederum aus überdauernden Kausalzusammenhängen herausgelöst und würden so vor allem als flüchtige, affektbesetzte Impressionen erlebt werden. Dadurch betone und produziere der zwangsneurotische Modus ein Empfinden der Entschleunigung und Starre, das mit der Vorstellung stabiler Gesetzmäßigkeiten einhergehe, wohingegen der hysterische Modus vor allem gefühlsbetonte Vorstellungen von Veränderungen, grenzenlosen Möglichkeiten und neuen Sinnzusammenhängen hervorhebe.

In der psychoanalytischen Auffassung ist die Abwehr ein zunächst unbewusster Vorgang, der jedoch in der Beziehung sichtbar werden kann. Analog hierzu wird angenommen, dass modispezifische Abwehrvorgänge auch in einer künstlerischen Praxis nicht bloß unbewusst ausagiert, sondern ebenso am Werk sichtbar werden können. Diese Sichtbarmachung ermöglicht es Kunstschaffenden, sich kritisch mit dem eigenen Werk in seinem Entstehungsprozess auseinanderzusetzen, woraus wiederum bewusste Fortschreibungen, Variationen und/oder punktuelle Brechungen der künstlerischen Aktivität resultieren können. Diese bewussten künstlerischen Entscheidungen und Abweichungen von einem rein intuitiven Vorgehen besitzen das Potenzial einer besonderen Relevanz für das rezeptionsästhetische Verständnis eines Kunstwerks.

Die hier angestrebte verstärkte Einbeziehung angewandter Produktionsverfahren in die Systematik der Rezeptionstheorie folgt einem Vorschlag Judith Siegmunds. Mit der stärkeren Berücksichtigung künstlerischer Verfahrensweisen verbindet Siegmund gleichermaßen eine Chance, die Spannweite der ästhetischen Erfahrung vollständiger zu erfassen, wie sie darin eine Möglichkeit erkennt, um Kunstwerke von anderen Gegenständen, mit denen ästhetische Erfahrungen möglich sind, systematisch zu unterscheiden:

Ein Kunstwerk ist dann nicht allein ein in seiner Erfahrung gegebener ästhetischer Gegenstand, sondern ein Kunstwerk ist seiner Rezeption, systematisch betrachtet, vorgängig aus dem Grund: weil es von jemandem hergestellt wurde. [...] Ist ein Kunstwerk also näher bestimmbar, so läßt sich auch über die Weise sprechen, in der es Reaktionen der Rezipienten in seiner ästhetischen Erfahrung evoziert, ohne daß allein von einem schlichten Nachvollzug des Werks durch seine Rezipienten ausgegangen werden muß, und schon gar nicht von einer Befolgung der Künstlerintentionen durch die Rezipienten. Umgekehrt wird es so auch möglich, Aussagen darüber zu machen, in welcher Weise und mit welchen Strategien Künstler sich in ihrer Arbeit und durch ihre Arbeit ins Verhältnis zur Welt setzen. Die Brücke zwischen der Produktion und der Rezeption ist das Werk, das als evidentes zwischen den Kommunizierenden steht. Wahrnehmung

[muß] im präferierten Modell ästhetischer Kommunikation [...] als teilweise steuerbarer Prozeß gedeutet werden.³³

Unter der Herstellung eines Kunstwerks versteht Siegmund auch die der Rezeption vorausgegangene Entwicklung eines Konzepts oder die Probe einer Performance, sodass Kunstwerke in ihrem Verständnis nicht notwendigerweise auf physische Artefakte zu beschränkt sind.

Isabelle Graw plädiert in ihrem Ansatz von Kunstkritik und Kunsttheorie ebenso dafür, Spezifika künstlerischer Verfahrensweisen stärker in den Blick zu nehmen.³⁴ Zwar untersucht Graw selbst weniger werkinterne Rezeptionsangebote und rezeptionsästhetische Fragestellungen, als dass sie versucht, Strukturen des Kunstmarkts offenzulegen – allerdings bettet auch ihr Vorgehen die genaue Betrachtung künstlerischer Verfahren in eine allgemeine rezeptionsästhetische Befunderhebung ein. Zur Analyse von Gegenwartskunst schlägt Graw vor, zunächst die vom Künstler angewandten Verfahren herauszuarbeiten, um diese in einem zweiten Schritt historisch zu situieren. Für das angemessene Werkverständnis seien schließlich auch die Rezeptionsgeschichte und der Status des Künstlers hinzuzuziehen:

Hat man nun das Verfahren „immanent nachvollzogen“ (Adorno) *und* in seiner Relationalität erkannt, es verortet *und* mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte und den Status der Künstlerinnen analysiert, dann ist man dem Ideal von Kunstkritik und Kunsttheorie näher gekommen.³⁵

Diesem Anspruch folgt auch die vorliegende Arbeit, wobei die Analyse künstlerischer Vorgehensweisen insbesondere die Beschreibung werkinterner Rezeptionsangebote ergänzen soll, um so zu einem tiefergehenden rezeptionsästhetischen Werkverständnis gelangen zu können. Diese Ausweitung der Perspektive bedingt auch, dass neben einer rezeptionsästhetischen Temporalität im eigentlichen Sinne die Zeit der Produktion eine besondere Beachtung

33 Siegmund, Judith: Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien. <https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/siegmund.pdf> (abgerufen am: 20.02.2021), in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006, Abs. 5, 21.

34 Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003, S. 16.

35 Ebd.

in den Werkbesprechungen finden muss. Während Graw die Kunst generell als Aneignungsbeziehung auffasst und das Verfahren der Aneignung in eine Analogie zum psychoanalytischen Verständnis der *Identifizierung* stellt³⁶, bietet eine vertiefte Bezugnahme auf die psychoanalytische Theorie den Vorzug, künstlerische Verfahren noch präziser ausdifferenzieren zu können. Dies gelingt zunächst durch die Berücksichtigung weiterer psychoanalytischer Abwehrvorgänge wie beispielsweise dem *Ungeschehenmachen*, der *Affektisolierung* oder der *Emotionalisierung*, die wie die *Identifizierung* bemerkenswerte Überschneidungen mit künstlerischen Verfahren aufweisen können. Darüberhinaus beschreibt Mentzos Konzept der Modi der Konfliktverarbeitung aber auch verschiedene Formationen dieser einzelnen Abwehrmechanismen, die wiederum mit charakteristischen subjektiven Erfahrungsweisen und Beziehungsverläufen einhergehen, sodass sich der Ansatz besonders gut zur präziseren Konzeptualisierung einer rezeptionsästhetischen Temporalität eignet.

Ausblick

Mit der die Temporalität stärker berücksichtigenden transdisziplinären Methodenerweiterung der Rezeptionsästhetik Kemps werden zunächst drei konzeptuelle Kunstpositionen der 1960er-Jahre, wie sie auch von Szeemann in der Ausstellung *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* präsentiert wurden, bezüglich ihrer rezeptionsästhetischen Aussagen analysiert. Ausgangspunkt der Werkanalysen ist das Schaffen des japanischen Künstlers On Kawara (1933–2014), der überwiegend in New York tätig war und dessen Lebenswerk gemeinhin in ein weniger bekanntes japanisches Frühwerk und ein international renommiertes konzeptuelles Hauptwerk unterteilt wird. Während sich Kawaras Frühwerk intensiv mit dem Trauma des Zweiten Weltkriegs beschäftigt, überführt er sein Hauptwerk in eine konzeptuelle Auseinandersetzung mit den Phänomenen von Zeit und Raum. Vor dem Hintergrund von Kawaras komplexer künstlerischer Entwicklung und seines besonderen Interesses an der Darstellbarkeit von Zeit erscheint eine erneute Betrachtung seines Werks mit einer transdisziplinär erweiterten rezeptionsästhetischen Methode besonders gewinnbringend. Insbesondere psychoanalytische Konzepte der Traumaverarbeitung können hier zu einer präziseren Beschreibung künstlerischer Strukturierungsprinzipien und Entwicklungen

36 Ebd., S. 26 f.

nutzbar gemacht werden, die jeweils auch mit einer charakteristischen Rezeption des räumlichzeitlichen Gefüges einhergehen.

Kawaras Werk wird das Schaffen des französisch-polnischen Künstlers Roman Opalka (1931–2011) vergleichend gegenübergestellt. Opalka überführte sein vom polnischen Unismus geprägtes Werk etwa zeitgleich mit Kawara ebenfalls in eine konzeptuelle Form, die sich dezidiert mit dem Phänomen der Zeit auseinandersetzt. Das Kriegstrauma prägte zwar Opalkas persönliche Biografie, sein konzeptueller Ausdruck war jedoch eine bewusste Reaktion auf die gesellschaftliche Situation der 1960er-Jahre in Polen. Obgleich Opalkas Ästhetik eine große Nähe zur westlich geprägten konzeptuellen Kunst aufweist, ist sie zunächst doch vollkommen unabhängig von dieser entstanden. Erst in den 1970er-Jahren kam es zu einer Rezeption Opalkas im Westen und einem theoretischen Austausch über den Eisernen Vorhang hinweg. Ein Vergleich von Opalkas Werk mit demjenigen Kawaras ist insofern interessant, als Opalka zwar auf vergleichbare künstlerische Strategien und Sujets recurriert, sich jedoch in wesentlichen Punkten seines Vorgehens bewusst von Kawara abgrenzt.

Als dritte konzeptuelle Position wird das Werk von Bernd und Hilla Becher (1931–2007 / 1934–2015) auf seine rezeptionsästhetische Temporalität untersucht. Obgleich sich das deutsche Künstlerpaar zunächst in einer sachlichen Dokumentarfotografie verortete, wurden ihre vereinheitlichten Aufnahmen industrieller Bauformen in den späten 1960er-Jahren zunehmend innerhalb der Konzeptuellen Kunst rezipiert. In diesem Kontext etablierten die Bechers mit ihrem Werk das Medium der Fotografie dauerhaft in der Sphäre der Kunst. Die konzeptuelle Anwendung der Fotografie im Werk der Bechers ist geeignet für einen Vergleich mit den späteren postmodernistischen Positionen, die angesichts einer grundlegend veränderten Kunstauffassung ebenfalls überwiegend auf das Medium der Fotografie zurückgriffen.

Während Kawaras Frühwerk bereits in den 1950er-Jahren entstand, liegt der Schwerpunkt der hier betrachteten konzeptuellen Arbeiten zwischen 1965 und 1972. In diesen Zeitraum definierten Kawara, Opalka und das Ehepaar Becher künstlerische Strategien, die ihr Hauptwerk prägten und die sie teilweise bis an ihr Lebensende unverändert beibehielten.

Nachdem die Konzeptuelle Kunst in den 1970er-Jahren institutionelle Anerkennung erfahren hatte, zugleich aber in eine kreative Sackgasse geraten war, markierte das Jahr 1977 mit der von Douglas Crimp im New Yorker *Artists Space* kuratierten Ausstellung *Pictures* einen neuerlichen Paradigmenwechsel. Crimp zeigte Werke von Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith, die in ihrer neokonzeptuellen Kunstauffassung für eine Rückkehr zum materiellen Kunstobjekt und der figurativen Darstellung

standen. Zugleich waren sie bestrebt, die Grenzen innerhalb des Kunstsystems sowie zwischen der Kunst und der gesellschaftlichen Wirklichkeit aufzulösen. Ihr Erfolg wurde von einer überwiegenden Anerkennung und intellektuellen Fundierung ihrer Positionen durch die zeitgenössische Kunstkritik begleitet; die von Crimp präsentierten postmodernistischen Ansätze prägten das westliche Kunstsystem der frühen 1980er-Jahre wesentlich.

Aus dieser Künstlergeneration soll zunächst das fotografische Werk des US-amerikanischen Künstlers Richard Prince (*1949) rezeptionsästhetisch analysiert werden. Prince erlangte durch das Prinzip der Aneignung bereits existierender Bilder in den frühen 1980er-Jahren größere Bekanntheit – er fotografierte Fotografien der zeitgenössischen Massenmedien ab und arrangierte sie zu Gruppen, die in ihrer Serialität einen zeitlichen Prozess der Rezeption betonten. Prince' popkultureller Referenzpunkt ist interessant für einen Vergleich mit den Arbeiten der ebenfalls aus den USA stammenden Künstlerin Cindy Sherman (*1954), die sich ab den späten 1970er-Jahren mit der Reinszenierung bekannter Bildkonventionen des Kinos auseinandersetzte. Anders als Prince fertigte Sherman dabei keine Reproduktionen an, sondern entwickelte vollkommen eigenständige Bilder, die bewusst kulturell dominante Bildstereotypen wiederholten. Neben ihrer expliziten Bezugnahme auf den Film und dessen integrale Zeitdimension orientiert sich Sherman – ebenso wie Prince – in ihrem künstlerischen Schaffen an einem seriellen Prinzip.

Während Prince und Sherman die künstlerischen Konventionen einer postmodernistischen Fotografie der späten 1970er-Jahre besonders exemplarisch ausschöpfen, bilden die zeitgleich entstandenen Foto-Text-Kombinationen der französischen Künstlerin Sophie Calle (*1953) einen interessanten Schlusspunkt der Werkanalysen. Trotz einer radikal veränderten Kunstauffassung und künstlerischen Haltung greift Calle bewusst auf die konzeptuelle Ästhetik der späten 1960er-Jahre zurück. Seriell angelegte Fotografien sowie längere narrative Textpassagen, deren Zeitdimension in einer erschöpfenden rezeptionsästhetischen Analyse notwendigerweise zu berücksichtigen ist, konstituieren Calles Arbeiten. Da sich ihr Schaffen zudem durch wiederkehrende explizite Verweise auf die Freud'sche Psychoanalyse auszeichnet, erscheint die Anwendung der transdisziplinär angelegten Methodik bei der rezeptionsästhetischen Betrachtung ihres Werks besonders angemessen.

Ein historischer Schwerpunkt dieser zweiten Gruppe von Werkbetrachtungen liegt zwischen 1977 und 1984. In diesem Zeitraum haben sich die in den 1970er-Jahren aufkommenden neokonzeptuellen Ansätze bereits zu einer postmodernistischen Kunstauffassung verdichtet, bevor es in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre zu einer heterogenen Differenzierung des

künstlerischen Ausdrucks der sogenannten *Pictures Generation* kommt. Mit der Gegenüberstellung von jeweils drei konzeptuellen und drei neokonzeptuellen Positionen soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern eine dem künstlerischen Prozess zugrunde liegende Haltung die Beziehungserfahrung zwischen Werk und Betrachter in der Zeit strukturiert. Dabei sollen sowohl eine gemeinsame Grundstruktur als auch mögliche Varianzen innerhalb konzeptueller und neokonzeptueller Vorgehensweisen herausgearbeitet und im Hinblick auf ihre Qualität einander gegenübergestellt werden. Gerade die Herausarbeitung der punktuellen Abweichungen von künstlerischen Konventionen kann wiederum für das rezeptionsästhetische Verständnis eines Werks besonders gewinnbringend sein.

In Anlehnung an Mentzos' Modi der Verarbeitung wird die These vertreten, dass es zwischen den beiden paradigmatischen Ausstellungen von Szeemann und Crimp zu einer Verschiebung von überwiegend rigiden Strategien der Konzeptuellen Kunst zu überwiegend hysterisierenden Strategien des postmodernistischen Kunstschaffens kommt. Die von Mentzos beschriebenen Modi tragen dabei nicht nur zu einer jeweils komplementär angelegten Sinnstiftung und Strukturierung der künstlerischen Tätigkeit bei; durch ein im Werk kondensiertes künstlerisches Handeln evozieren sie ebenso charakteristische Erfahrungen von Beziehung und Zeitlichkeit im Betrachter. Während eine konzeptuelle Praxis durch den Einsatz formal reduzierter Bildgegenstände für den Rezipienten initial häufig schwer zugänglich ist und eine intellektuelle Rezeption fördert, die mit der Vorstellung einer sich langsam ausdehnenden reversiblen Zeitlosigkeit einhergeht, fördern neokonzeptuelle Werke, so die These, durch die Übernahme bekannter Bildstereotypen eine spontane Emotionalisierung des Betrachters. Durch die Überlagerung mehrdeutiger Bildaussagen provozieren um 1980 entstandene Kunstwerke darüber hinaus häufig gezielte Irritationen, die mit einer Dekonstruktion der vordergründigen Rezeptionserfahrung verbunden sind und Zeit als eine Kette flüchtiger, sich auflösender Augenblicke erfahrbar machen.