

*„Die Schönheit
liegt im Auge des Betrachters!“*

Einleitung

Die Frage nach der richtigen Wahrnehmung und Herangehensweise an ein Kunstwerk ist für die kunstpädagogische Betrachtungsweise und Vermittlungsarbeit im Museum besonders relevant, insofern die Kunstpädagogin dem geschulten wie ungeschulten Kunstinteressenten eine Hilfestellung bei der Interpretation anbieten will. In diesem Sinne werden die Fragen bedeutungsvoll, welche Interpretation dem Betrachter angeboten werden soll. Gibt es jeweils nur eine richtige Werkinterpretation oder gibt es deren unendlich viele. Zudem ist diese Frage mit der nach den Kriterien und der Vermittlungsmethode verschränkt. Allgemein formuliert, lautet die Fragestellung dieser Arbeit: Welche Inhalte lassen sich dem Betrachter sinnvollerweise vermitteln und anhand welcher Methode läßt sich museumspädagogisch tätig werden?

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich im Rahmen dieser Fragestellung mit der Beziehung zwischen dem Kunstwerk, 'Die Vision des heiligen Franziskus' von Carlo Saraceni und dessen Betrachtern im Museum. Dabei wird die praktische Vermittlungsarbeit im Rahmen einer qualitativen Befragung von ausgesuchten Museumsbesuchern von zentraler Bedeutung sein. Neben diesem praktischen Anliegen ist jedoch auch die theoretische Seite wichtig, da neben die Vermittlungsfrage auch die Frage nach der Interpretationsmethode tritt. Zur Erörterung der Methode wird der Rezeptionsästhetische Ansatz aus der Literaturwissenschaft bemüht, der durch Wolfgang Kemp für die Kunstinterpretation nutzbar gemacht wurde. Es geht letztlich darum, eine Theorie, die sich hauptsächlich mit dem idealen Betrachter und dessen Beziehung zu Kunstwerk, Institution und Rezeptionslage beschäftigt, für den konkreten Museumsbesucher fruchtbar zu machen.

Um die Funktion des Betrachters im kunstpädagogischen Sinne und in Hinsicht auf die praktische Arbeit im Museum zu beschreiben, wird es darum notwendig sein, die Betrachtung der vielfältigen Beziehungen zwischen Künstler, Kunstwerk, Publikum und Institution mit einzubeziehen. Dieses Beziehungsgeflecht wurde von Wolfgang Kemp bereits ausführlich diskutiert, so daß auf seine Ergebnisse für diese Untersuchung zurückgegriffen werden kann. Kemp stellt in seinen Analysen einen Aspekt der Rezeptionsästhetik, die „Leerstelle“ oder auch „Unbestimmtheitsstelle“

für das Verständnis bestimmter Kunstwerke als tragend heraus. Als Leerstellen eines Bildes sollen alle fehlenden Bestandteile gelten, die durch den Betrachter ergänzt werden müssen, um den vom Künstler intendierten und im Bild angelegten Gesamtsinn zu erhalten. Dieser Aspekt der Vervollständigung des Gesamtsinns eines Kunstwerkes ist für vorliegende Arbeit tragend. Die These ist, daß sich mit der Theorie der Leerstelle die Möglichkeit ergibt, den Betrachter methodisch an Bildinhalte heranzuführen, da er bereits - unbemerkt - im Wahrnehmungsprozeß des Bildes zu einem konstitutiven Bestandteil dessen wurde.

Es geht also darum, den konkreten Betrachter auf die Leerstelle und ihre Funktion im Kunstwerk aufmerksam zu machen, um damit die im Bild angelegten Kommunikationslinien zu nutzen und dem Betrachter neue Perspektiven auf das Kunstwerk und sich selbst zu ermöglichen, denn in jedem Fall kann sich der Betrachter in einem Kunstwerk wie in einem Spiegel selbst sehen. Fast könnte man sagen, diese Untersuchung ist der Versuch, aus der Leerstelle eine Le(h)erstelle für den Betrachter zu machen.

Zudem ist die mehr methodische Frage interessant, ob der Betrachter stets unter Anwendung von rezeptionsästhetischen Regeln Interpretationen erstellt oder nicht. Der 'implizite Betrachter' von Wolfgang Kemp kann als Hinweis darauf angesehen werden, daß der Rezipient Regeln des Wahrnehmens unterworfen ist, die einen solchen Schluß zulassen. Aus der Sicht des Künstlers formuliert: Der Künstler impliziert auf je eigene Weise sein Publikum bei der Erstellung eines Kunstwerkes und befolgt dabei allgemein verständliche Regeln des ästhetischen Ausdrucks, die von der Rezeptionsästhetik beschrieben werden. Konkret wird damit die Frage aufgeworfen, inwiefern der Künstler den Betrachter aufgrund allgemeiner ästhetischer Regeln in sein Werk einbeziehen kann, wobei Publikum und Institution, also Ausstellungsort und Umgebung immer mitzubedenken sind. Der Betrachter ist jedoch nicht nur passiver Rezipient eines Kunstwerkes, sondern auch aktiv an der Kunst beteiligt, insofern er aktiv nachvollzieht und interpretatorisch konstruiert. Um diesem Sachverhalt Ausdruck zu verleihen, werden in einem Exkurs die Parallelen des rezeptionsästhetischen Ansatzes zum Konstruktivismus untersucht.

Für den Aufbau der Arbeit ergibt sich folgendes: Im ersten Kapitel werden die theoretischen Voraussetzungen bearbeitet. Die Bedeutung der Rezeptionsästhetik für die Museumspädagogik und das Konzept der Leerstelle sollen hier erläutert werden. Es ist das Ziel, die Frage nach dem Verhältnis und dem Charakter des impliziten und realen Betrachters zu beantworten.

Im zweiten Kapitel der Arbeit wird die praktische Arbeit im Museum im Rahmen einer qualitativen Untersuchung dokumentiert. Zunächst wird hier die Frage zu klären sein, weshalb das Bild von Saraceni ausgewählt wurde. Bevor eine exemplarische Darstellung der praktischen Arbeit mit Betrachtern im Museum gegeben wird, ist es deshalb sinnvoll, auch den Stand der Forschung zu Saracenis Bild wiederzugeben. Auf dieser Basis können die Fragen für Kunstinteressierte im Museum besser beurteilt werden. Zwar wurden insgesamt 16 ausführliche Interviews mit Museumsbesuchern durchgeführt, jedoch sollen nur zwei exemplarisch aufgezeigt werden. Jeweils 8 Interviews wurden mit und ohne kunsthistorische Angaben gemacht. In der Folge wird ein Interview mit expliziten kunsthistorischen Inhalten wiedergegeben und einmal wird dies unterlassen. In letzterem Fall, der für die Untersuchung die größere Relevanz besitzt, muß der Betrachter sich den Inhalt selbst erschließen.

Im abschließenden Kapitel wird das erarbeitete Material ausgewertet und mit den theoretischen Vorgaben abgeglichen. Zunächst hinsichtlich der Vereinbarkeit von theoretischen Vorgaben und praktischen Erfahrungen im Museum. Dann hinsichtlich der Vermittlungsmöglichkeiten des Kunstpädagogen im Museum.

Kapitel 1: Aspekte der Rezeptionsästhetik: Theoretischer Teil

Das Wechselspiel von Werk und Rezipient, Institution und Künstler kann nicht nur in der Literatur-, sondern auch in der Kunstwissenschaft mit Gewinn thematisiert werden: Welche Aspekte und Elemente einer Bildgestaltung sind als Steuerungsmittel der Rezeption eingesetzt? Wie ist ein Kunstwerk überhaupt auf den Akt seiner Wahrnehmung angewiesen und bezogen? Welche historischen Veränderungen lassen sich in der Beteiligung und Adressierung des Betrachterpublikums beobachten? Im folgenden soll der Sinn und die Bedeutung rezeptionsästhetischer Untersuchungen erläutert werden.

I. Zur Bedeutung der Rezeptionsästhetik

Es ist stets mißlich, Wörter und Begriffe gegen ihre umgangssprachliche Bedeutung zu verwenden. Dennoch ist man dazu gezwungen, da es mehrere umgangssprachliche Bedeutungen von Worten und Wörtern gibt. Es bleibt deshalb immer zu klären, in welcher und in wessen Verwendung bestimmte Worte wie „Rezeption“ und „Ästhetik“ stehen.

Diese Frage ist für den Begriff der „Ästhetik“ besonders relevant, der in den vergangenen 200 Jahren in schillernder Weise in Fachsprachen und in der Umgangssprache verwendet wird. Mitte des 18. Jahrhunderts wurde Ästhetik als Name zur Beschreibung von Unregelmäßigkeiten in der Wahrnehmungssituation verwendet. Demnach kommen die Menschen trotz gleicher physiologischer Ausstattung jeweils zu unterschiedlichen Urteilen über gleiche Objekte. Die menschliche Wahrnehmung und die Verarbeitung dieser Wahrnehmung zu Urteilen unterliegt offenbar Bedingungen, die von der Entwicklung der Urteilenden im Laufe ihres gesellschaftlichen und künstlerischen Lebens abhängen: Das Verwunderliche dabei ist, daß sie nicht, wie erwartet, in erster Linie von Gesetzmäßigkeiten des Wahrnehmens abhängig zu sein scheinen. Jedoch wird sich jeder Urteilende, sobald er die Abweichung seines Urteils von den Ergebnissen anderer Menschen bemerkt, fragen müssen, wieso er zu einem solchen Urteil kommt. Zwei Antworten liegen besonders nahe:

- ◆ Es kann eben prinzipiell nie zu einem einheitlichen Urteil kommen, und deswegen braucht man sich mit dieser Frage gar nicht zu beschäftigen;
- ◆ Man bedarf eben einer für alle Menschen geltenden Regel, ja einer Festlegung des möglichen Urteils für alle, damit die Unverbindlichkeit der vielen verschiedenen Einzelurteile angesichts gleicher Wahrnehmungsobjekte aufgehoben werde.

Um dieses Problem der Vielfältigkeit ästhetischer Urteile näher zu beschreiben, ist es sinnvoll, zunächst einmal eine Begriffsbestimmung der hier untersuchten Rezeptionsästhetik vorzunehmen.

I. Begriffsbestimmung der Rezeptionsästhetik

Bei der Rezeptionsästhetik handelt es sich um eine Beschreibung der sinnlichen und ideellen Aneignung von Kunstwerken. Zwar verleitet der Ausdruck Rezeption (Aufnehmen) dazu, den Vorgang des Kunstwahrnehmens als passiven Akt zu deuten. Jedoch sieht die Rezeptionsästhetik in dem Vorgang des Rezipierens eine Aktion des Betrachters. Durch die Aktivierung des Betrachters wird versucht, daß eingangs skizzierte Problem der Mehrdeutigkeit ästhetischer Urteile zu bewältigen, indem auf den unumgänglichen Produktcharakter von Deutungen hingewiesen wird.

In der traditionellen Definition der Ästhetik ist diese Sichtweise bereits angelegt. Der Begriff der „Ästhetik“ wurde indes von Baumgarten eingeführt, um dem Sachverhalt Ausdruck zu verleihen, daß sinnliches und ideelles Wahrnehmen allgemeingültigen Gesetzen unterliegt.¹ Die Ästhetik muß in diesem Sinne als Lehre von der Wahrnehmung (*aisthetike*) verstanden werden. Sie gibt dem Betrachter die Möglichkeit, über Mißfallen und Wohlgefallen von Kunstwerken qualifiziert zu urteilen, da sie als *aisthetike* auch die Lehre vom Schönen ist. Zudem ist der Betrachter nicht ausschließlich passiv, sondern der aktiv Urteilende, der aktiv Qualifizierende.

Die hier vorgestellte Lesart von Rezeptionsästhetik unterscheidet sich in wesentlicher Hinsicht von der Wahrnehmungspsychologie. Letzere reduziert die ideellen Bestandteile der Wahrnehmung von Kunstwerken auf das rein sinnliche und organische sichtbare. Allerdings lassen sich auch Gemeinsamkeiten ausmachen.

„Die Wahrnehmungspsychologie teilt mit der Rezeptionsästhetik die Überzeugung, daß das Werk auf aktive Ergänzung durch den Betrachter angelegt ist, daß also ein Dialog der Partner stattfindet, sie siedelt ihn jedoch auf der Ebene Wahrnehmungsorgan- Formgebilde an, was notwendig ein unhistorisches Vorgehen zur Folge hat, genauer ein Herauslösen des Rezeptionsvorgangs aus den Rezeptionsbedingungen“.²

Während die Rezeptionsästhetik den Rezeptionsvorgang in Anbindung an die Rezeptionsbedingungen thematisiert und damit den Betrachter als aktiv Erlebenden beschreibt, beschränkt sich die Wahrnehmungspsychologie auf einen passiv bleibenden Rezeptionsvorgang (Rezipienten) und bemerkt dabei nicht, daß der

¹ Vgl. U. Franke: Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik A.G. Baumgarten, München 1972.

² Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting, Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin 1988, S. 242.

Betrachter mehr als sein Auge mobilisiert, wenn er sich mit einem Kunstwerk beschäftigt: Der Betrachter ist mehr Produzent als Rezipient. Insofern ist die Rezeptionsästhetik eine Reaktion auf die stark vom Sensualismus John Locke's geprägte Strömung des Empirismus. John Locke hatte noch behauptet: *nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu.*³

Der Versuch, die Rezeptionsästhetik exakt zu definieren, fällt in Hinblick auf die Verschiedenheit der vielfältig vorliegenden rezeptionsästhetischen Ansätze schwer. Dennoch kann eine allgemeine Grundlage für jede Form von Rezeptionsästhetik ausfindig gemacht werden. Mit Bezug auf Bateson könnte man allgemein die „Beziehung“ oder „Relation“ als Grundlage der Rezeptionsästhetik ansehen.⁴ Dann ist aber weiterführend zu qualifizieren, was diese Beziehung impliziert. Die zentrale Frage, die sich hier stellen läßt, lautet: Ist eine Beziehung immer schon vorhanden, oder muß sie erst aufgebaut werden?

Hier soll eine Beziehung als Vermittlungsleistung zwischen Kunstwerk und Betrachter verstanden werden. Bei näherem Hinsehen lassen sich weitere Elemente ausdifferenzieren. In dem von H. Kraft angesprochenen Beziehungsdreieck bilden Kunstwerk, Künstler und der Kunstrezipient eine Einheit. Kraft spricht von der „Dyade zu Dritt“ und stellt somit vor, daß mindestens zwei Elemente notwendig sind, um unter Ausschluß eines dritten eine Beziehung aufzubauen. Je nachdem, welche Perspektive man anlegt, kann dann entweder die Beziehung, Künstler-Kunstwerk, Künstler-Kunstrezipient oder Kunstwerk-Kunstrezipient thematisiert werden.⁵

Kemp geht einen Schritt weiter und führt das Beziehungsviereck „Künstler-Kunstwerk-Betrachter-Institution“ ein. Mit anderen Worten: Mit einer einseitigen Festschreibung auf einen dieser vier Pole kann keine korrekte Kunstbeschreibung erfolgen. Der Beziehungsaspekt muß unbedingt ernst genommen werden. In diesem Sinne ist es wichtig, daß der Künstler mit dem Publikum über das Kunstwerk kommuniziert und daß der Betrachter das Bild am Ausstellungsort (Institution) auf sich wirken läßt.⁶

Die Aufzählung der Beziehungselemente kann im weiteren Umfeld sinnvoll ergänzt werden: Die Rezeptionsgeschichte, die sich noch einmal dreifach

³ Zitiert nach W. Ettelt: Der Mythos als symbolische Form, in: Phil. Perspektiven IV, 1972, S. 66.

⁴ Vgl. Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter. Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting, Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin 1988, S. 244.

⁵ Vgl. Hartmut Kraft: Dyaden zu Dritt: Der (analytisch-) kunstpsychologische Ansatz, in: Hans Belting, Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin 1988, S. 284.

⁶ Nach W. Kemp in den 70'er Jahren. Vgl. Wolfgang Kemp: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Jahresring 43, Köln 1996, S. 13 ff.

unterteilen läßt.⁷ Erstens lassen sich Überlieferungsaspekte der Kunstwissenschaft rezeptionsästhetisch erforschen. Zweitens kann die Geschichte des Geschmacks in den jeweiligen Epochen untersucht werden. Drittens kommt die literarische Rezeptionsgeschichte in den Blick, wobei diese die schriftlichen und mündlichen Reaktionen der Kunstrezipienten nachzeichnet.

Sie ist aber auch in einem weiteren Sinne von enormer Bedeutung. Die literarische Rezeptionsgeschichte nimmt einen zentralen Stellenwert für die gesamte Rezeptionsgeschichte ein, da die Methode der Rezeptionsästhetik von der Literaturwissenschaft weitestgehend entwickelt und späterhin übernommen wurde. Zur weiteren Charakterisierung der Rezeptionsästhetik ist es somit notwendig, die literaturwissenschaftlichen Vorgaben einzusehen und damit die Entstehungsgeschichte der Rezeptionsästhetik aufzuzeigen.

Bevor dieses Ziel verfolgt wird, sei noch auf die Aufgaben der Rezeptionsästhetik verwiesen. Diese lassen sich nach Kemp in folgender Weise aufschlüsseln:

„Die Rezeptionsästhetik hat demzufolge (mindestens) drei Aufgaben: (1) Sie muß die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt, sie muß sie lesen in Hinblick (2) auf ihre sozialgeschichtliche und (3) auf ihre eigentliche ästhetische Aussage“.⁸

Insbesondere Punkt (1) beinhaltet einen wichtigen Aspekt. Hier wird das Medium angesprochen, über das ein Kunstwerk zu uns in Kontakt tritt. Dabei ist zu bedenken, daß das Kunstwerk zum einen selbst ein Medium darstellt und zum anderen erst durch Zeichen und Mittel - also Medien - zugänglich gemacht wird. Im Kunstwerk ist also immer die Vermittlung angelegt und kann nur durch den Betrachter aktiv zugänglich werden.

Die Literaturwissenschaft stellt das Vorbild für diese Untersuchung dar, da sie primär mit Zeichen als vermittelnden Sinnelementen umgeht. In der Literaturwissenschaft wurde vor ca. 30 Jahren⁹ das methodische Werkzeug entwickelt, mit dessen Hilfe sich die Beziehung zwischen Künstler, Kunstwerk und Rezipient wirkungsvoll beschreiben läßt.

⁷ Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin 1988, S. 241 ff.

⁸ Vgl. ebd., S. 243.

⁹ Vgl. Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, Einleitung.

2. Literaturwissenschaftliche Entstehungsaspekte der Rezeptionsästhetik

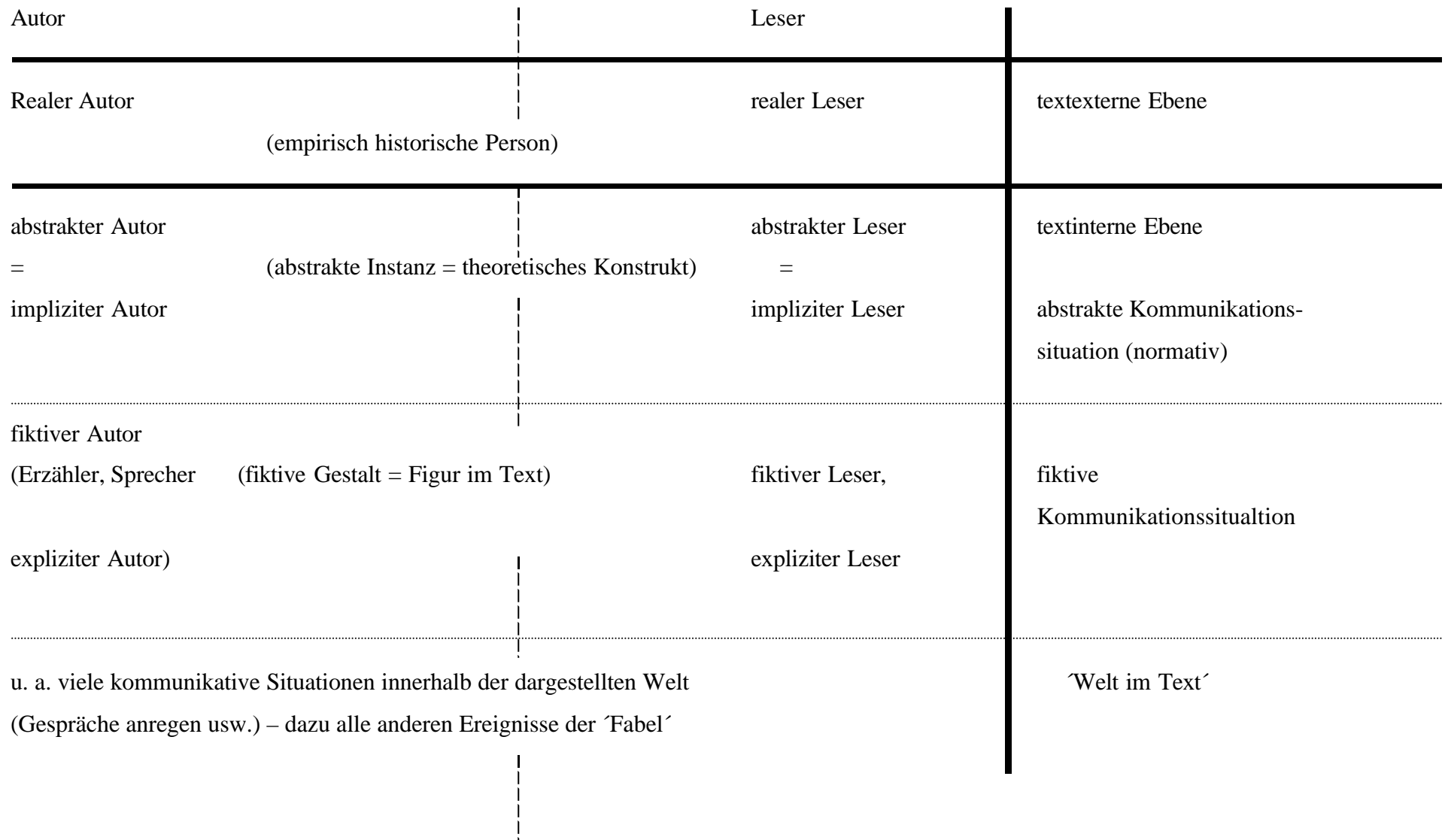
Die Literaturwissenschaft umfaßt eine Anzahl unterschiedlicher Forschungsrichtungen und -methoden, die hier nicht alle bezeichnet werden können. Deshalb werden nur die zentralen Bestandteile der literarischen Rezeptionsforschung genannt, die für die Herausstellung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Literaturwissenschaft und kunstwissenschaftlicher Rezeptionsästhetik relevant sind. Aus der Beschreibung soll vor allem hervorgehen, wieso die Rezeptionsästhetik Teile des methodischen Instrumentariums von der Rezeptionsforschung übernimmt.

Folgende Elemente des literaturwissenschaftlichen Instrumentariums bieten sich zu diesem Zwecke auf zwei Ebenen (Textintern und Textextern) an: Textintern sind Ich (Sprecher) – Du (Angesprochener) – Er und Es (Besprochenes) identifizierbar. Diese Einteilung wird von Karl Bühler vorgenommen.¹⁰ Textextern können der Autor und der Leser als wichtige Instanzen markiert werden. Auf diesen beiden Ebenen lassen sich dann Textintern der implizierte, der fiktive, der reale sowie der ideale Leser unterscheiden. Textextern, also aus der Position des Lesenden betrachtet, lassen sich ebenfalls implizierter, fiktiver, realer sowie der ideale Autor unterscheiden.

Für das Verständnis eines Textes, in dem bestimmte Personen Handlungen vollziehen und Meinungen äußern, ist es wichtig, die konkreten Personen zuordnen zu können. Von den klar herausgearbeiteten Positionen hängt ein mögliches Textverständnis auf der Seite des Lesers ab. Dabei handelt es sich immer um Gesprächssituationen, in die sich der Leser hineinversetzen muß, wenn er verstehen möchte. Es lassen sich unzählige Kombinationen von Gesprächssituationen erdenken. Beispielsweise - und im einfachsten Fall – könnten zwei Personen (Sprecher und Angesprochener) über ein konkretes Problem sprechen (fiktive Gesprächssituation). Ein beliebiger Sprecher könnte ebenso mit dem Leser über ein konkretes Problem sprechen (Textexterne Gesprächssituation). Der Sprecher könnte aber auch mit sich über sich als konkretes Problem sprechen (fiktive, textinterne Gesprächssituation). Um alle Kombinationsmöglichkeiten abzudecken, sei folgendes Schema von Hannelore Link¹¹ eingesetzt:

¹⁰ Siehe dazu Bühler, Karl: Sprachtheorie, Stuttgart 1965.

¹¹ Link, Hannelore: Rezeptionsforschung, Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart 1976, S. 25.



Wie aus dem Schema hervorgeht, lassen sich neben der Textinternen Ebene auch die textexterne Ebene sowie auch die fiktive Kommunikationssituation unterscheiden. Aus unserer lebensweltlichen Perspektive scheint es selbstverständlich zu sein, daß ein Text einen realen Autor hat, wenngleich er rezeptionsästhetisch gesehen immer ein Geheimnis bleibt.

„Selbst wenn wir diese reale Person so wenig kennen, daß wir nicht einmal ihren Namen wissen, verzichten wir nicht auf sie – wir behelfen uns damit, einen solchen Namenlosen Autor einen Anonymus zu nennen“.¹²

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, findet der Leser keinen Zugang zum realen Autor, deshalb muß er sich mit einem fiktiven Autor zufrieden geben. Auch der Umstand, daß der Leser einen Autor als in der realen Welt vorfindlich weiß, ändert nichts an der Tatsache, daß er sich ein Bild des Autors anlegt und eben nicht über einen langjährigen persönlichen Kontakt zu einem bestimmten Autor verfügt, der ihn in die Lage versetzen könnte, den Autor wirklich zu kennen.

Die Rezeptionsästhetik in der Literaturwissenschaft zeichnet sich, wie bei der Zuhilfenahme des nur vorgestellten Autors einsichtig wird, als Interpretationsabhängig aus.¹³ Was für den Autor gilt, gilt auch für den Leser: Denn es besteht auch hier die gleiche methodische Schwierigkeit, nämlich, daß der reale Leser rezeptionsästhetisch nicht erreichbar ist. Er bleibt stets nur eine Chimäre und in Anbetracht der großen Anzahl möglicher Leser eine amorphe Masse.

„Ich als Autor weiß mich als reales Individuum ‘Dir’ als meinen Leser spreche, weiß ich zwar, daß auch Du ein reales Individuum bist – aber ich kenne Dich nicht als solches. Und ebenso geht es mir mit jedem anderen Leser. Die Vorstellung eines Autors von seinem Leser berücksichtigt daher nur die Eigenschaften, auf die es in der betreffenden Kommunikation gerade ankommt“.¹⁴

Der Autor stellt auf dieser Grundlage auch bestimmte Forderungen an den Leser. Anders gesagt: Indem der Autor mit seinem Text an den Leser appelliert, erwartet er auf der Seite des Lesers eine bestimmte von ihm vorausgesetzte Kompetenz. Die Figur des impliziten Lesers bezeichnet am besten diesen Sachverhalt, d.h. daß der Leser vom Autor bloß vorgestellt ist und auch in bestimmter Weise vorausgesetzt wird. Wolfgang Iser hat den impliziten Leser folgendermaßen definiert:

¹² Ebd. S. 16.

¹³ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁴ Vgl. ebd. S.12.

„Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser“.¹⁵

Wenn sich der implizite Leser nur im Fortgang des Lesens zeigt, dann bedeutet die nicht, daß ein oder mehrere bestimmte Leser identifiziert werden sollen, sondern nur, daß sich der Autor während des Schreibens in die Rolle des Lesers – besser gesagt: eines spezifischen Lesers mit bestimmten Intuitionen und Assoziationsmöglichkeiten - versetzt. Er versucht auf diese Weise den Verstehensprozeß des Lesers vorwegzunehmen. Ein guter Autor zeichnet sich also durch ein hohes Maß an Sensibilität und Einfühlungsvermögen in andere Personen aus. Eine Beschreibung des impliziten Lesers ist also in gewissen Sinne auch eine indirekte Beschreibung des Autors. Kemp stellt den impliziten Leser mit Bezugnahme auf W. Iser weiterführend dar:

„Gegenstand der hier praktizierten Methode ist der Ort des Rezipienten im Werk, ist der ins Werk einkomponierte Betrachterbezug, mit allen Konsequenzen, die sich aus ihm für die anderen Wirkungsdimensionen des Werkes ergeben. Wolfgang Iser hat für die Literaturwissenschaft an dieser Stelle das Konzept des 'impliziten Lesers' eingeführt. Ich zitiere ihn, indem ich 'Text' durch Werk und 'Leser' durch Betrachter sinngemäß ersetze. Der implizite Betrachter verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein Werk seinen möglichen Betrachtern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Betrachter nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Werke selbst fundiert“.¹⁶

Von diesem Standpunkt ausgehend, ist eine Typologie von realen Lesern zum scheitern verurteilt, da versucht werden muß, mit Hilfe eines allgemeinen Begriffs bestimmte Lesergruppen und zuletzt sogar einzelne Leser zu klassifizieren und zu identifizieren.¹⁷ Eine solche Untersuchung wäre geradezu maßlos, da sie den Aufwand außer Acht ließe, die der Versuch mit sich bringt, vorwegnehmend alle einzelnen Leser in allen Hinsichten vollständig zu erfassen.

In einem übergreifenden Sinne läßt sich die vorliegende Problematik in der Gegenüberstellung von Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte verstehen. So stützt sich die Rezeptionsästhetik auf einen impliziten Leser, der ideal konzipiert ist

¹⁵ Iser, Wolfgang: Der implizite Leser, München 1972, S. 9. Hier müßte eine Untersuchung einsetzen, die sich mit einer Klassifizierung von impliziten Lesern bzw. Betrachtern auseinandersetzt.

¹⁶ Diesen Schluß muß man ziehen, wenn man W. Kemp ernst nimmt. Ein Durchgriff auf den realen Leser über den impliziten Leser ist unmöglich. Vgl. Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S.32.

¹⁷ Link, Hannelore: Rezeptionsforschung, Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart 1976, S. 86. Sie spricht von produktiven oder passiven Rezipienten, wobei die Gruppe der passiven Rezipienten nicht empirisch untersucht werden kann. Sie unterscheidet die produktiven Rezipienten in vier Schichten: „Die akademische, die schulische, die journalistische und die künstlerische. Die vier Schichten sind verbunden durch die gemeinsamen Akte von Aufnahme und Mitteilung.“, ebd., S. 86.

und nicht auf Tatsachen beruht, sondern auf einer internen Beziehung zwischen Autor und vorgestelltem Leser. Dagegen fokussiert die Rezeptionsgeschichte einen realen Leser, der als empirisch-soziologisches Faktum gelten kann.¹⁸

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die Befunde der literarischen Rezeptionsforschung lassen sich mit einigen Umstellungen auf die künstlerische Rezeptionsästhetik übertragen. So wie es den impliziten, fiktiven, realen sowie idealen Leser gibt, so gibt es auch die entsprechenden Betrachter-Typen dazu. Mit anderen Worten: Dem Autor korrespondiert der Künstler, dem Leser der Betrachter.

A. Rezeptionsästhetik in der Kunstwissenschaft

Es lassen sich jedoch auch Unterschiede zwischen der literarischen Rezeptionsforschung und Rezeptionsästhetik feststellen. Die ‚Institution‘, von der Wolfgang Kemp spricht, besitzt für das ästhetische Kunstwerk einen höheren Stellenwert als für die literarischen Kunstwerke. Während das ästhetische Kunstwerk notwendig eines öffentlichen Raumes bedarf, um zur vollen Geltung zu kommen, bedarf das literarische Kunstwerk keine solche exponierte Stellung.

Zudem besitzt die Rezeptionsgeschichte in der Literaturforschung einen anderen Stellenwert als in der Kunst: Der Kunst geht es um die Vermittlung ästhetischer Werte. Diese Werte werden jedoch von Kunstrezipienten gesetzt und entspringen nicht einfach dem Kunstwerk selbst.¹⁹ Nicht die Qualität eines Kunstwerkes, sondern die Betrachter entscheiden über den Wert eines Kunstwerkes. Ein Kunstwerk wird somit erst durch im Kontakt mit einem Betrachter in der Öffentlichkeit zu einem solchen: Die Bedeutung eines Kunstwerkes wird sozusagen durch die Nachfrage geregelt. Mit dieser Sichtweise geht eine Polarisierung auf den Betrachter einher, die einige Veränderungen für die kunstwissenschaftliche Rezeptionsästhetik mit sich bringt. Zur Aufhellung dieser Sachverhalte müssen zunächst die beiden Arten des Betrachters noch einmal erläutert werden.

¹⁸ Auf das Problem der Rezeptionsgeschichte kann hier nicht weiter eingegangen werden, da diese Arbeit nicht historisch-empirisch ausgerichtet ist. Vgl. ebd., S. 43. Sie zitiert hier Jauß, der den realen Leser über den Erwartungshorizont zu erfassen versucht und damit über die Figur des impliziten Lesers hinwegzusteigen versucht. Ebd., S. 45.

¹⁹ Wengleich hervorgehoben werden muß, daß auch hier die Trennung nicht strikt gemeint sein kann, da auch Literatur ein gewisses Maß an Öffentlichkeit benötigt. Auch, wenn ein Buch, wie „Don Quichote“ nicht von allen gelesen wurde, so bedarf es doch einiger Fürsprecher auf der Expertenseite, die es bekannt machen oder der Weiterverarbeitung in den Massenmedien.

B. Realer Betrachter versus impliziter Betrachter

Obgleich zwischen realem und implizitem Betrachter unterschieden wird, ist die Frage nach der Realität des Betrachters für die Rezeptionsästhetik nicht ausschlaggebend. Eher besteht das Interesse, auf die Funktion des Betrachters einzugehen, auf dessen Wirkung und in diesem Sinne auf dessen Wirklichkeit. Das Augenmerk wird nicht im mehr philosophischen Sinne auf den Unterschied von Schein und Sein gelegt; es geht also nicht darum, eine genauere Beschreibung des realen Betrachters und dessen Anteil am Kunstwerk zu liefern, sondern darum, den Prozeß des Betrachtens (impliziter Betrachter) zu untersuchen. Für die Umsetzung dieses Vorhabens mußte vorher lediglich der reale Betrachter vom impliziten unterscheiden werden. Auf dieser Basis kann dann versucht werden, Aussagen über das Verhältnis der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik zur kunstpädagogischen Praxis zu treffen. Überhaupt muß hier geklärt werden, welche Form von Kunstverständnis angelegt werden kann. Bei dem Versuch, aufzuzeigen, auf welchem Terrain sich die Kunst bewegt, stößt man zunächst auf die Nachahmung der wie auch immer zu verstehenden Natur. So sagt Hauskeller:

„Die vollkommene Imitation der Natur wäre ein bloßes Kunststück, aber kein Kunstwerk. Kunst besteht vielmehr darin, die Natur, nämlich als sinnliches Material, auf eine Weise zu bearbeiten und neu zu schaffen, daß der Mensch sich darin in seiner Geistigkeit wiederzuspiegeln vermag.“²⁰

Damit spielt Hauskeller auf die Position Hegels an, der in dem künstlerischen Verlangen des Menschen die Vernunft - d.h. das Vermögen, Einsicht in die Natur und sich selbst zu gewinnen - verwirklicht sieht. Hegel äußert sich an einer von vielen anderen gleichlautenden Stellen dazu:

„Das allgemeine Bedürfnis zur Kunst also ist das vernünftige, das der Mensch die innere und die äußere Welt sich zum geistigen Bewußtsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt.“²¹

Hegel gibt dem hier skizzierten Kunstbegriff eine bestimmte Ausrichtung. Die künstlerische Beschäftigung zielt ihm zufolge immer auf die Selbsterkenntnis. Dieser Gedanke korrespondiert mit dem von Wolfgang Kemp, der den Selbstbezug für einen zentralen Baustein der Rezeptionsästhetik hält. Er fragt nach dem „[...] Betrachteranteil im Kunstwerk“.²²

²⁰ Michael Hauskeller: Was ist Kunst, Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, München 1998, S. 54.

²¹ G.W. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13, Frankfurt am Main 1970, S. 151.

²² Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin 1988, S. 241.

Das Sehen und Wahrnehmen hat in diesem Sinne für die Kunst einen zentralen Stellenwert. Die unterschiedlich bewerteten Sinnesfelder korrespondieren mit einigen Eigenschaften des Betrachters, die für jede Art von Selbsterkenntnis nicht unwesentlich sind.

„Wegen dieser Unterschiedlichkeit der Sinnesfelder bedeutet die Bevorzugung eines Sinnestyps vor den anderen eine nicht bloß ästhetische, sondern zugleich eine anästhetische Entscheidung: Sie drängt andere Struktur ins Abseits, in die Latenz, oft gar ins Vergessen. Die abendliche Bevorzugung des Sehens ist ein klassischer Fall dafür und besonders einschneidend wegen ihrer Fortsetzung im Ideal der Theorie, die ja eben jenes 'Betrachten' ist, das ganz und gar auf Distanz und Überschau setzt- im Unterschied etwa zum Betroffensein und Involviertsein des Hörens. Infolge dieses Distanz- und Überlegenheitsphatos kann sich die Theorie dann ja auch fatal immun Verhalten gegen das, was sie der Realität antut.“²³

Läßt man die von Hegel gestellte mehr philosophisch-politische Frage, was der Mensch der Realität antut, außer acht, dann läßt sich hiernach formulieren, daß das Betrachten von Kunstwerken Betroffenheit impliziert, zugleich Distanz aufbaut und über diese geistige Form von Distanz ein Überlegenheitsphatos im Betrachter aufbaut. Folgt man diesem Gedankengang weiter, dann wird schnell ersichtlich, daß sich der Betrachter beim Betrachten von Kunstwerken letztlich mit sich selbst beschäftigt. Hier kann und muß die Frage gestellt werden, in welchem Sinne sich der Betrachter mit sich selbst beschäftigt. Geht es dem Betrachter darum, einen natürlichen Kern des eigenen Selbst aufzufinden, für das die Tradition die Bezeichnung Subjekt bereitgestellt hat oder geht es ihm darum, sich in Bezug auf den Prozeß des Betrachtens zu erkennen bzw. sich des Wahrnehmungsprozesses selbst bewußt zu werden. Andres gesagt: Handelt es sich beim Betrachten um einen Prozeß, in dem der Betrachter selbst erst definiert wird? Dazu W. Iser:

„Nun hören die Subjekte auf, nur Spiegel der Welt zu sein. Sie scheinen stattdessen die Welt zu verlieren, wenn sie auf die bisher unbefragten Voraussetzungen ihrer Funktion zurückgeführt werden. Wie sehr man in einer solchen Reduktion den Kern der Subjektivität angetastet glaubte, läßt sich an der Formel vom *Loss of the Self in Modern Literature* abgelesen, die sich im literarischen Vokabular sowohl der modernen Prosa als auch des modernen Dramas eingebürgert hat“.²⁴

Wie bereits deutlich geworden ist, lassen sich die Ergebnisse der Literaturwissenschaft in weiten Teilen auf die Rezeptionsästhetik übertragen. Anhand der letzten Fundstelle und der bisherigen Ausführungen läßt sich nun sagen, daß der reale Betrachter nur eine Fiktion bleibt. Er ist gewissermaßen ungreifbar, da eine

²³ Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1995, S. 32-33

²⁴ Iser, Wolfgang: Der implizite Leser, München 1972, S. 195.

genaue Klassifikation aller realen Betrachter in allen Hinsichten unmöglich zu bewerkstelligen ist und nur auf das im Akt des Sehens entstandene Überlegenheitsphatos zurückzuführen wäre. Ein Versuch, den realen Betrachter zu fassen, scheint vielmehr dem Problemkomplex der Selbstüberheblichkeit zu entspringen, als dem Versuch, das Kunstwerk oder sich selbst zu verstehen. Würde der Betrachter auf seine Funktion achten, dann könnte er vielleicht einsehen, daß er im Prozeß des Betrachtens erst zu einem Betrachter wird. Er ist nicht schon von vornherein ein Betrachter und somit selbst ein Produkt.

II. Vorgaben und Zugangsbedingungen der Rezeptionsästhetik

Im folgenden werden die vielfachen Beziehungslinien untersucht, in die Kunstwerke eingewoben sind und durch die Kunstwerke erst zu solchen werden. Die Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter kann in diesem Sinne als Primärbeziehung betrachtet werden. Ohne den Betrachter kommt überhaupt keine Beziehung zustande: Er ist gleichsam der Ort, an dem die Beziehungen gebündelt werden. Um nicht den Betrachter als solchen zu hypostasieren und damit in die Not zu geraten, ein Subjekt postulieren zu müssen, soll hier vorsichtiger formuliert werden. Der Betrachter ist von vornherein und das heißt konstitutiv mit in die Kommunikation, die zwischen Betrachter und Kunstwerk aufgebaut wird, eingebunden. Wenngleich stets dazu tendiert wird, Betrachter und Kunstwerk zu polarisieren, stehen diese beiden eben nicht isoliert zueinander. Es gibt Kommunikationslinien, die im Kunstwerk angelegt sind und vom Betrachter genutzt werden können. Diesem Sachverhalt versuchen W. Iser und R. Ingarden durch die Begriffe 'Leerstelle' und 'Unbestimmtheit' näher zu kommen. Bevor diese Zentralbegriffe der Rezeptionstheorie erörtert werden können müssen noch die folgenden beiden Aspekte unterschieden und dargestellt werden.

Es lassen sich nämlich zwei unterschiedliche Gruppen ausmachen, in denen Betrachter und Kunstwerk zu zwei entgegengesetzten Polen werden. Zum einen entsprechen die inneren Rezeptionsvorgaben der Position des Kunstwerkes sowie dessen Schaffensprozeß. Zum anderen entsprechen die äußeren Zugangsbedingungen der Position des Betrachters und der Institution. Zunächst zu den inneren Rezeptionsvorgaben.

1 Der Aspekt der inneren Rezeptionsvorgaben

Die inneren Rezeptionsvorgaben betreffen alle Aspekte, welche die Bedingungen der Erscheinung eines Kunstwerkes ausmachen. Das konkrete Erscheinungsbild eines Kunstwerkes, von dem nicht ohne Rückgriff auf den Betrachter gesprochen werden kann, ist von zahlreichen internen Faktoren abhängig. Zudem muß davon ausgegangen werden, daß der Künstler darauf aus ist, sich durch und in seinem Kunstwerk auszudrücken und das bedeutet, eine Kommunikation. Er setzt folglich allgemeinverständliche Mittel und Zeichen ein, um sein Kunstwerk für jeden möglichen Betrachter verständlich, zu formen. Auf diesem indirekten Wege wird eine Kommunikation zwischen Betrachter und Kunstwerk in Gang gesetzt.

„Die inneren Rezeptionsvorgaben sind in die Macht des Kunstwerks gelegt. Durch Perspektive, Komposition und inhaltliche Elemente wie Identifikationsträgern nimmt das Kunstwerk den Kontakt zum Betrachter auf“.²⁵

Die Darstellungsart und Komposition stehen dabei in engem Zusammenhang mit der Präsentation eines Kunstwerkes. Während die Darstellung die Form meint, „die der Künstler dem Gegenstand gibt, um die Beziehung zwischen dessen Elementen herzustellen“,²⁶ meint die Präsentation die Form, „die der Künstler der Darstellung gibt, um die Beziehung zum Betrachter aufzunehmen“.²⁷ Die Anordnung der inneren Kommunikationslinien und der angelegten Perspektiven sowie Darstellungs- und Präsentationsaspekte schaffen den Rahmen, durch den das Kunstwerk getragen wird und den Betrachter in die Lage versetzen, sich zu orientieren.

Eine definitive Abgrenzung von inneren und äußeren Rezeptionsbedingungen ist und kann nicht beabsichtigt sein. Die Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk ist durch eine Gegenseitigkeit geprägt: Fast könnte man sagen, daß jede Seite immer schon auf der anderen enthalten ist und erst durch diesen Umstand eine Beziehung möglich wird. Bei näherer Betrachtung zeigt sich also, daß Betrachter und Kunstwerk miteinander verschränkt sind.

„Die Öffnung und Präsentation der inneren Kommunikation wird von Gestaltungsmitteln geleistet, die je nachdem, ob sie den Betrachter direkt adressieren oder auf offenere Reaktionen angelegt sind, Rezeptionsvorgaben oder Rezeptionsangebote heißen können, aber die Formulierung, die hier wirklich am Platz ist, ist die des impliziten

²⁵ Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S.34.

²⁶ Ebd., S. 35.

²⁷ Ebd., S. 35. Diese beiden Formen sind nicht voneinander zu trennen. Im Gegenteil sind sie aufeinander angewiesen und ermöglichen sich gegenseitig.

Betrachters – der Betrachter wird durch diese inneren Orientierungen vorgesehen und zur Funktion des Werkes“.²⁸

Der implizite Betrachter stellt eine Erfindung des Künstlers dar, mit dessen Hilfe er einen Zugang zum Betrachter zu eröffnen versucht. Der Künstler ist darum auch über die Figur des impliziten Betrachters in den Schaffensprozeß des Kunstwerkes eingelassen. Der implizite Betrachter ist insofern Bestandteil der inneren Rezeptionsvorgaben, als daß er den Betrachter zum Kunstwerk hinzufügt, damit der Betrachter sich im Kunstwerk später wiederfinden kann.

2. Äußere Zugangsbedingungen

Äußere Zugangsbedingungen sind jene Rezeptionsbedingungen, die nicht von vornherein im Kunstwerk angelegt sind, sondern in ihrer Bewegungsrichtung von außen an das Kunstwerk herangetragen werden. Wie bereits gesagt, lassen sich innere und äußere Rezeptionsbedingungen nicht wirklich trennen. Eine Trennung aus analytischen Gründen, wie sie hier vorgenommen wird, kann aber darauf verweisen, daß sich Zugangsbedingungen tendenziell aus verschiedenen Richtungen aufbauen.

Zu den wichtigsten Elementen der äußeren Zugangsbedingungen zählen, örtliche Gegebenheiten, die Architektur der Ausstellungsortes und in einem größeren Rahmen Stadtplanung und sozio-kulturelle und institutionelle Einflüsse, also letztlich alles, was ein Kunstwerk irgendwie von Außen bestimmt:

„Der Gegenstand der Kunstwissenschaft ist in allen Gattungen von einer materiellen Präsenz, die umfangreiche Vorkehrungen erfordert, Präsentationsformen, die weit in Raum, Zeit und Gesellschaft hineinragen.“²⁹

Zur genaueren Bestimmung der äußeren Zugangsbedingungen können auch anthropogene und kunstsoziologische Betrachteraspekte mit einbezogen werden. Den einzelnen Menschen betreffend können beispielsweise bestimmte soziale und individuelle Dispositionen betrachtet werden. Weiterhin lassen sich kunstsoziologisch verschiedene ritualisierte Formen des Betrachtens erkennen. Also bestimmen die Art und Weise, die Zeit und zahlreiche soziografische Faktoren, wie Bildung, Erlebnishorizont die Betrachtersituation: Mithin schafft erst der gesamte Kontext eines Kunstwerkes dessen Bedeutung für den Betrachter.

Der implizite Betrachter bildet die Grenze und die Übergangsform zwischen den inneren und äußeren Rezeptionsbedingungen aus. Die Rituale bzw. die kulturell festgelegten Ausstellungs -und Betrachtungsbedingungen von Kunstwerken eröffnen dem Künstler einen Erwartungshorizont, der es ihm erlaubt, bestimmte

²⁸ Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter. Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin 1988, S. 246.

Betrachter vorauszusetzen.³⁰ Betrachtertypen, die er aus Unkenntnis nicht mit einbeziehen kann oder aktiv unberücksichtigt läßt, finden meist keinen Zugang zu einem Kunstwerk.³¹ Ein Künstler bedient, ob er will oder nicht mit seinem Kunstwerk ein bestimmtes Klientel.

Wie innere Rezeptionsbedingungen und äußere Zugangsbedingungen nur im Gegenseitigkeitsverhältnis, so auch der Betrachter und das Kunstwerk. Betrachter und Kunstwerk ergänzen sich in einer bestimmten Weise, die darin besteht, im Zusammenhang Vollständigkeit zu erzeugen. Fehlendes, bzw. „leere oder unbestimmte Stellen“ auf der einen Seite werden auf der je anderen Seite ergänzt.³²

III. Das Konzept der „Leerstelle“

Eine der schwierigsten und vieldeutigsten sprachlichen Figuren, die zur Beschreibung innerer Rezeptionsbedingungen und äußerer Zugangsbedingungen herangezogen werden, ist die ‚Leerstelle‘ oder ‚Unbestimmtheitsstelle‘.

„Er wird unter den Bezeichnungen Unbestimmtheitsstelle (R. Ingarden) oder Leerstelle (W. Iser) geführt. In der Ästhetik des Films ist seit einigen Jahren ein verwandtes Kriterium geläufig, das französisch wie englisch ‚suture‘ heißt, was soviel bedeutet wie: Naht, Nahtlinie zwischen Werk und Zuschauer oder aktiv: das Zusammennähen von Betrachtern und Werk“.³³

In unserem Kontext kann die Unbestimmtheitsstelle also als Nahtstelle zwischen Betrachter und Kunstwerk gelten. Die gegenseitige Bedingtheit von äußeren Zugangsbedingungen inneren Rezeptionsbedingungen lassen dabei eine je für sich stehende exakte Definition unmöglich werden. Auch könnte nur annähernd eine übergreifende Definition angeführt werden, die dieses Phänomen vollständig faßt. Die Unschärfe jeder möglichen Definition mag einer der Hauptgründe dafür sein, daß die Literaturwissenschaft und die Ästhetik gleichermaßen einen Begriff der „Leerstelle“ benutzen und damit sagen wollen:

„[...] daß Kunstwerke punktuell unvollendet sind, um sich im Betrachter zu vollenden. Diese Unvollendetheit ist eine konstruktive, intendierte.

²⁹ Ebd., S. 244.

³⁰ Dazu ebd., S. 244.ff. Allerdings wird außer acht gelassen, daß dem implizierten Betrachter tatsächliche kulturelle Grenzen gesetzt sind. So werden die äußeren Zugangsbedingungen für Asiaten, Afrikaner voraussichtlich in vielerlei Hinsicht verschieden von europäischen Bedingungen sein. Dies gilt auch dann, wenn bedacht wird, daß die kulturellen Unterschiede in der Welt geringer werden, betrachtet man die Globalisierungstendenzen westlicher und östlicher Gesellschaften.

³¹ Sehr deutlich wird dies beispielsweise in der Musikindustrie. Die „Ästhetische Distanz“ (frei nach Jauß), die jemand, der ausschließlich für Volksmusik schwärmt, überbrücken müßte, um Hardrock hörensenswert zu finden, ist meist zu groß, so daß hier ein Ausschlußverhältnis besteht.

³² Hier kündigt sich bereits an, dies eine geistige Leistung darstellt. Sieh dazu Kapitel I, IV über den Konstruktivismus.

³³ Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 259.

Es geht nicht darum, daß ´wir zu jeder dargestellten Person ihre nicht sichtbare Rückseite ergänzen oder in Gedanken einen Weg fortsetzen, den der Rahmen abschneidet – darin unterscheidet sich Alltagswahrnehmung von ästhetischer nicht. Das Kunstwerk erhebt den Anspruch auf Kohärenz – das macht seine ´Leerstellen´ zur wichtigen Gelenkstellen oder Auslösern der Sinnkonstituion“.³⁴

Es geht bei einer Leerstelle also um die Wahrnehmung eines Sinnganzen, um die Vervollständigung eines Teilsinnes, der im Bild plastisch angeboten wird, zu einem in sich geschlossenen und verständlichen Sinnzusammenhang. Bilder, die explizit mit Leerstellen arbeiten, profitieren dabei von deren Apellcharakter. Sie fordern den Betrachter förmlich auf, einen Sinnzusammenhang zu ergänzen. Wenn der Betrachter im Bild auf eine Leerstelle stößt, versucht er diese automatisch mit Sinn zu füllen. An dieser Stelle im Bild wandelt sich der passive Rezeptionsvorgang in einen aktiven um. Die Möglichkeit dazu wurde vom Künstler im Bild durch seine Rücksichtnahme auf den möglichen Betrachter bereits angelegt.³⁵

Ein plastisches Beispiel dafür ist folgendes Bild, in dem offensichtlich eine Erschießung stattgefunden hat:

ABB 1
Marshall Ney

³⁴ Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin 1988, S. 247.

³⁵ Aus heutiger Sicht mag man dagegenhalten, daß zwar die Künstler früherer Zeiten sich vom Publikum abhängig glaubten und deshalb versuchten, diesem zu gefallen. Vgl. dazu W. Kemp: Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 11 ff. Es geht bei der Abhängigkeit des Künstlers vom Betrachter oder Publikum nicht um einen Gefallen. Es läßt sich nur sagen, daß die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts stärker als die heutige vom Wohlgefallen des Publikums abhängig war. Aber auch die heutigen Künstler, wenngleich sie sich unabhängig wähnen, müssen zugeben, daß ihre Kunst des Betrachters bedarf: Keine Kunst wird für einen dunklen Raum geschaffen.

Dieses Gemälde, „Der Tod des Marschall Ney“³⁶ von Léon Gérôme, ist ein Beispiel für eine zeitliche räumliche Leerstelle. Daneben lassen sich noch visuelle, auditive und symbolische Leerstellen unterscheiden

Doch zunächst noch einmal zurück zum Gemälde. Erkennbar ist eine Straße auf dem ein Toter Mensch mit dem Bauch auf dem Boden liegend. Hinter ihm verläuft eine begrenzte Wandfläche perspektivisch nach links zu, wo eine Gruppe von Soldaten vorbeizieht. Nur der letzte aus dieser Gruppe blickt zurück zu dem Toten. Wolfgang Kemp, der dieses Beispiel verwendet, versucht die Betrachterfunktion aufzuzeigen. Kemp zitiert:

„Wir finden also, nach erster Betrachtung ein Kompositionsschema aus drei idealtypisch vorgetragenen Elementen: die wand, den Toten, den Zurückblickenden; rezeptionsästhetisch übersetzt: die Leerstelle, einen Handlungsträger, genauer ein Objekt der Handlung, einen Perspektivträger, genauer einen Perspektivträger als Vertreter einer Gruppe von Handlungsträgern.“³⁷

Die Auffälligste Leerstelle in diesem Bild ist die Zeitabfolge. So bleibt es dem Betrachter die Einsicht in die eigentliche Szene, die sich bereits vor einigen Minuten ereignet hatte, verwehrt. Trotzdem versteht er anhand der Darstellung den Ablauf des Geschehens bzw. ist in der Lage, den Ablauf zu rekonstruieren. Dazu genügen ihm eigentlich drei Indizien: Erstens die Einschußlöcher in der Wand, zweitens der auf dem Boden liegende Mann und drittens die sich wegbewegenden bewaffneten Soldaten. Der Betrachter konstruiert die Vorgeschichte, die sich vor dieser Wand mit dem Marschall Ney vor nicht allzu langer Zeit.

„Denn: Was im zeitlichen Vorfeld des dargestellten Moments geschah, das Nicht- Mehr- Sichtbare, aber Handlungsentscheidende: das Kommando, die Schüsse, der Vollzug staatlicher Macht, das bleibt auch im räumlichen Vorfeld, auf der Leerstelle angesiedelt, unsichtbar und doch in den beschriebenen Spuren im Bild und als Bild präsent. Raum und Zeit, Vorfeld und Bildfeld, Betrachter und Szene, Leerstelle und faßliche Fakten sind so miteinander verkettet; das eine Elemente ist ohne das andere unvollständig, und ihre Verbindung untereinander ist durch das Gesetz der Distanz geregelt, das mit dem ‘Gesetz der Verständlichkeit’ sehr wenig, mit dem Gesetz der Spannung sehr viel zu tun hat.“³⁸

³⁶ 1868 in Sheffield, Graves Art Gallery.

³⁷ Wolfgang Kemp: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 318 ff.

³⁸ Ebd. S. 320.

Der „Leerstelle“ wurde durch Wolfgang Kemp eine besondere Bedeutung für die Interpretation von Kunstwerken beigemessen.³⁹ Er bezeichnet den Umgang mit der aus der Literaturwissenschaft entlehnten Kategorie als Experiment:

„Der folgende Beitrag experimentiert mit einer Kategorie, die in der Literaturwissenschaft erfolgreich angewandt wurde, aber doch dem Instrumentarium einer Gattungsübergreifenden Ästhetik angehört, mit dem Begriff der Leerstelle.“⁴⁰

Abb 2
Die Lauscherin

Auch das von Kemp als Beispiel verwendete Bild „Die Lauscherin“ von Nicolaes Maes ist darauf ausgelegt, die fehlenden Bildbestandteile zu ergänzen und somit ein sinnvolles Ganzes zu erhalten.

³⁹ Neben der Leerstelle werden von Kemp in lockerer Reihenfolge noch weitere Kategorien benannt, durch die ein Bildinhalt bestimmt wird. Erstens die *deiktische*, welche die „Modi des Zeigens und der Orientierung“ bestimmen. Zweitens leben viele Werke davon, daß es Identifikationsträger gibt, die Kemp die Vertreter einer *Personenperspektive* nennt und drittens ist auch die Wahl des *Bildausschnitts* relevant, denn dieser bestimmt über das konkret thematisierte. Diese Kategorien werden in dieser Arbeit nicht eigens diskutiert, da dies im Rahmen der Arbeit nicht notwendig scheint, wenngleich an einigen Stellen auf Kemps Einteilungen bezug genommen wird, jedoch, ohne dies in jedem Falle zu benennen. Vgl. dazu Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin 1988, S. 247ff.

⁴⁰ Wolfgang Kemp: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 322 ff.

Ergänzt wird der durch den Vorhang verdeckte Teil der Szenerie im Hintergrund und das - für den Betrachter unhörbare - Lauschen.

Der Effekt ist auch hier der gleiche: Der Betrachter kann das Bild nur in sich zur vollständigen Vorstellung bringen. In diesem Sinne erlebt sich der Betrachter immer schon als Teilnehmer der Szenerie – vorausgesetzt, er versteht das Bild und ist in der Lage, das Bild zu einem Sinnnganzen zu vervollständigen.⁴¹

In diesem Zusammenhang läßt sich auf einen interessanten Nebenaspekt hinweisen. Die Bilder, die mit derartigen Unbestimmtheitsstellen versehen sind, fordern den Betrachter nicht nur einfach zu einer Vervollständigung auf, sondern zugleich zu einer Übersetzung des Geschehens von einer realen Ebene auf eine Sinnebene: Es handelt sich hier grob gesprochen um eine Prozedur der Verinnerlichung.⁴²

Die Gemälde von Gérôme und von Maes sind faktisch ganz anders aufgebaut, als dies ihre verständige und das heißt sinnergänzende Interpretation hergibt. Die Bilder sind nicht in sich geschlossen, so das diese Kunstwerke ohne einen Betrachter auskommen können. Im Gegenteil sind hier innere Rezeptionsvorgaben wie äußere Zugangsbedingungen dafür verantwortlich, daß das Bild mit dem Betrachter in eine Kommunikation treten kann. Der Betrachter lernt durch das Bild eine manifeste und eine latente Bedeutungsebene zu unterscheiden.

Es lohnt sich, die Lauscherin im Bild näher zu betrachten. Sie erweckt nicht nur unser Interesse, sondern zieht das Geschehen auf ihre Seite, indem sie mit uns direkt Kontakt aufnimmt. Ihre Blicke richten sich nicht in die weite Ferne, sondern nehmen uns ins Visier. Vor allem mit ihrer Gesichtsmimik und der Handbewegung läßt sie uns am Geschehen teilhaben. Sie erstaunt uns dadurch, daß sie einerseits lauscht, sich aber andererseits auf uns konzentriert. Die Lauscherin tritt durch die Anwendung der Komposition nicht nur in den Mittelpunkt, sondern gleichsam aus dem Bild heraus: Das Ziel des Bildes ist es demnach, über eine Identifikation von Betrachter und Lauscherin den Zugang zur Bildbedeutung zu schaffen.

⁴¹ Die Frage, welche mentalen Fähigkeiten angelegt sein müssen bzw. wann jemand in der Lage ist, eine Leerstelle zu ergänzen, kann hier nicht beantwortet werden. Auch Kemp gibt darüber keine Auskunft. Diese Frage gehört sicherlich in den Kanon der Psychologie und Kognitionsforschung. Ohne Rücksichtnahme auf solche Forschungsergebnisse wird im Rahmen dieser Arbeit davon ausgegangen, daß die Anforderungen an den Betrachter sehr gering ausfallen, da die Ergänzungsleistung auf basalen Wahrnehmungsprozessen beruhen, die quasi automatisch ausgeführt werden. Zu den Leistungen der Wahrnehmung wurde in den letzten Jahrzehnten eine Menge Forschungsarbeit geleistet. Siehe insbesondere Merleau-Ponty: Die Phänomenologie der Wahrnehmung, Darmstadt 1997.

⁴² Obzwar dieser Sachverhalt sehr interessant ist, kann er hier nicht weiter verfolgt werden, da er den thematischen Rahmen sprengt. Hier wäre jedoch als weiterführende These, daß die Verinnerlichung zustande kommt, indem der Betrachter auf sich selbst als Betrachter aufmerksam wird, wenn er das Bild verstehend betrachtet und notwendig komplettiert. Diese These birgt in sich eine grundsätzliche Paradoxikalität, die im Umfeld postmoderner Theorien diskutiert werden. Siehe dazu Niklas Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main, Bd. 2, S. 879 ff.

Weiterhin ist zu erwähnen, das wir zwar die Lauscherin sehen, aber nicht wahrnehmen können, was sie hört. Wir sind also auf die visuelle Seite reduziert und werden unweigerlich zu Voyeuren, da wir, wie die Lauscherin, ebenfalls dem Geschehen lauschen; nur mit dem Unterschied, das wir nicht hören, sondern nur sehen. Die Reduktion auf das Visuelle stößt unsere Phantasie jedoch zusätzlich an und wir beginnen, einen hörbaren Sachverhalt zu konstruieren. Die geschickte und komplizierte Zusammenstellung des Künstlers läßt eine Kommunikation entstehen. Dabei lassen sich direkte und indirekte Kommunikationsapelle unterscheiden: Werke können direkt an den Betrachter adressiert sein. Zum Beispiel als Figuren, die den Betrachter direkt anzublicken scheinen, wie im Beispiel der Lauscherin. Somit gehören sie in das Repertoire der inneren Rezeptionsvorgaben.

Eine weitere Bedeutung für die ästhetische Wahrnehmung haben äußere Zugangsbedingungen, wie der Vorhang im Fall der Lauscherin. Der Vorhang, idealtypisch gesehen, spielt in der Kunstgeschichte eine wichtige Rolle. Möglichst real dargestellte Vorhänge waren bis ins frühe Mittelalter hinein in der religiösen Kunst beliebte Gestaltungsmittel. Zum Beispiel kennt man Allerheiligen Bilder, die in Schreinen, hinter Wände oder Vorhängen verborgen. Ab dem 16. Jh. waren Vorhänge als Bildbedeckung bei profanen Sammlern beliebt.

Der erste nicht reale Vorhang, taucht 1644 in Rembrandts Gemälden auf. Diese neue Gestaltungsweise wurde auch von Maes angewandt. Er entschied sich aus bestimmten die ästhetische Wahrnehmung betreffenden Gründen für einen gemalten Vorhang. Der gemalte Vorhang erweckt in uns stärker als der gewohnte reale Vorhang eine Realitätsillusion und gibt in diesem Sinne Anlaß zu einem Gespräch oder Diskussion mit dem Kunstwerk selbst oder mit anderen Betrachtern über das Werk. Denn der künstlich eingesetzte Vorhang wird als absichtlich vom Künstler eingesetzt erkannt und stellt insofern einen realen Eingriff des Malers selbst dar.

Diese Ausführungen zum Begriff der Leerstelle sollen an dieser Stelle genügen. An späterer Stelle in der Arbeit wird die Bedeutung und Funktion der Leerstelle im Sinne Kemps noch einmal eingehend diskutiert.⁴³

IV. Das Kunstwerk als Beziehungskonstrukt - Zur Einordnung von Kemps Methode

Anhand der erwähnten Beispiele tritt der Betrachter durch die inneren Rezeptionsvorgaben und äußeren Zugangsbedingungen in Beziehung zu dem Gemälde. Nachdem diese strukturelle Ebene besprochen wurde, kann nun eine Bildbe-

⁴³ Siehe dazu Kapitel 2 dieser Arbeit, „Besucherwahrnehmung im Museum: Praktischer Teil, I. Die besondere Bedeutung der Leerstelle für das Saraceni's Bild: 'Die Vision des heiligen Franziskus'.“

schreibung in Hinsicht auf das Beziehungsgeflecht zwischen Betrachter (bzw. Institution) und Kunstwerk erfolgen. Um den zentralen Sachverhalt noch einmal zu präzisieren. Es wird davon ausgegangen, daß die Bildinhalte eine innere Kommunikationsmöglichkeit bereithalten, die vom Künstler selbst in Form von Zeichen und anderen Mitteln der Darstellung bereits angelegt sind.

1. Das Beziehungsviereck: Künstler-Kunstwerk-Institution-Betrachter

Das Beziehungsgeflecht zwischen Kunstwerk, Betrachter, Institution und Künstler wurde bereits angesprochen. Zunächst ist es wichtig, auf die einzelnen Punkte näher einzugehen. Der Figur des Künstlers bietet sich als Ausgangspunkt an, da sich über ihn die Beziehung zum Betrachter, zum Kunstwerk und zur Institution leicht erschließen läßt: Der Künstler ist sozusagen der Dreh- und Angelpunkt in diesem Beziehungsviereck. Insbesondere wird nach dessen Stellung im Wandel der Geschichte gefragt, um darüber seine Beziehung zum Kunstwerk und Betrachter zu erschließen.

Bereits im Mittelalter wird der Künstler als Vermittler angesehen, hier allerdings als Mittler im Auftrag Gottes. Der Künstler vermittelt dem gläubigen Betrachter die Einsicht und die Weisheit und Schönheit Gottes, wobei nicht er, sondern sein Kunstwerk diese Vermittlungsleistung vollbringt und er, der Künstler, selbst nur als Instrument Gottes verstanden wird. Der Autonomiegedanke des Künstlers war zu der Zeit dementsprechend noch nicht entwickelt. Das angestrebte transzendent Schöne wird durch einen harmonisch gestalteten Abglanz dessen erreicht. Das Schöne steht für das Wahre somit dem Göttlichen näher kommend.

Weiterhin waren diese Gemälde meist keine ehrgeizigen Einzelleistungen von bestimmten Künstlern, sondern die Kunstproduktion verlief in Teamarbeit, d.h. in geregelter Arbeitsteilung und in organisierten Betrieben. Ebenso wie der Künstler, so hatte auch der Betrachter keine herausragende Rolle. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, daß hauptsächlich sakrale Kunst zu sehen war, in der nicht die Möglichkeit für den Betrachter angelegt war, sich selbst zu reflektieren: Weder konnte er die Dinge, die er in seiner Umwelt sah, in diesen Kunstwerken finden, noch war er in der Lage, die Hauptfunktion der Andacht Gottes durch Selbstreflektion zu überdecken.

Dagegen änderte sich die Sicht des Künstlers mit Beginn der Renaissance. Kunst wird nicht mehr als selbstverständlich gottgewandt hingenommen, sondern als vom Menschen geschaffene und bewußt wahrgenommene. Es wurde über Kunst intensiver nachgedacht, gesprochen und nach Gesetzen zur Beschreibung gesucht.

Die Anonymität des Künstlers war damit gebrochen und der Grund gelegt, auch den Künstler neben dem Kunstwerk als gleichwertig erscheinen zu lassen. Zum erstenmal wurden Künstlernamen offiziell bekannt. Arnold Hauser beschreibt den Zustand des Künstlers in der Renaissance:

„Zur Zeit der Renaissance (...) erwacht er zum vollen Bewußtsein seiner Subjektivität und verliert sie, was für Aufgaben er auch unternehmen mag, nie wieder aus den Augen. Nicht das Bewußtsein der Subjektivität selbst ist neu- dieses tauchte mit wechselnder Intensität von Zeit zu Zeit immer wieder auf- neu ist die konsequente Verfolgung, die Steigerung des Subjektivismus als Sinn und Wert an sich.“⁴⁴

Indem der Künstler jetzt anfängt, sich vom dem Begriff des Handwerkers oder gemeinschaftlich wirkenden Ausführers loszulösen, wird die Möglichkeit für eine Bewußtwerdung geschaffen und so sieht er sich und seine Kunst in einem anderen Licht. Die Kunstproduktion löst sich langsam aus dem Zusammenhang des Handwerks. Die nun entstandenen Werke werden zu Kunstwerken erklärt, die nicht mehr der bloßen Ausführung bedürfen, sondern des Ausdrucks der schöpferischen Vorstellung des Künstlers. Er stützt sich auf sich selbst und versucht nicht mehr, unter allen Umständen dem Geschmack der Zeit zu entsprechen. Mit der Zeit lernen die Künstler, sich der neuen Freiheitsgrade zu bedienen und entwickeln dem 'Zeitgeist' zuwiderlaufende Ausdrucksformen. Trotz allem kann er sich aber der Wirkung nicht vollkommen entziehen. Der Künstler versucht immer noch, auf seine individuelle Art, den Betrachter zu fesseln und ihm vergnügen zu bereiten. Die Wirkung des Kunstwerkes bleibt auch nach dem Paradigmenwechsel der Renaissance der Wertmaßstab der Kunstwerke. Norbert Wolf schreibt dazu:

„Der Künstler der Renaissance ist nicht mehr ein Nachahmer, vielmehr schöpft er aus der Natur jene Regeln und Gesetzmäßigkeiten, die die eigentliche Organik der Formenwelt erkennen lassen. Die unfertige Form, die Vorstudie oder Skizze lassen die Schöpfungskraft erkennen und gelangen zu neuer Wertschätzung, legen sie doch die inneren Wurzeln allen Maßes und aller Regeln frei.“⁴⁵

Der Künstler versucht seine Wahrnehmung, die er von der Welt hat, in sein Kunstwerk umzusetzen und der Wahrnehmung des Betrachters anzugleichen, so daß der Betrachter sich im Bild selbst wiederfindet und im Sinne der im Bild ausgedrückten Schönheit zu einer besseren Wirklichkeit gelangt.

Auch hier läßt sich, wenngleich nachträglich, die Funktion des impliziten Betrachters erkennen, der von vornherein in das Kunstwerk integriert ist. Schon

⁴⁴ Arnold Hauser: Kunst und Gesellschaft. Die Stellung des Künstlers im Wandel der Geschichte; München 1973, S. 201.

⁴⁵ Norbert Wolf: Kunstwerke verstehen und beurteilen. Eine systematische Einführung; Düsseldorf 1984, S. 125.

früh erkannten die Theoretiker diesen Sachverhalt, allerdings ohne ihn mit dem Terminus „impliziter Betrachter“ zu benennen. Gabriele Paleotti publizierte im Jahre 1582 ein 'Rechtfertigungsschrift über den Gebrauch der Kunst in der Religion'. Er schreibt hier, daß die Malerei für jeden Menschen richtig beschaffen sein muß und daß dieser sich im Kunstwerk wiederfinden können muß:

„Jede Gruppe müsse in der Malerei 'ihren Teil' wiederfinden: die Maler die kunstgemäße Darstellung, die Gebildeten die adäquate Auffassung des Inhalts, die Ungebildeten die Schönheit, die Geistlichen den 'anagogischen', d.h. fromme Gedanken und zu Taten stimulierenden Charakter der Malerei.“⁴⁶

Paleottis Theorischer Ansatz war, aus heutiger Sicht und für die damalige Zeit modern zu nennen. Man suchte den Kontakt zum Publikum, aber unter der Bedingung, daß der Künstler Bilder schaffe, die dem Publikum vergnügen bereiten.

Im 18. Jahrhundert nimmt die geschichtliche Entwicklung des Künstlers eine Wendung. Jetzt entwickelt sich der Autonomiegedanke des Künstlers zur vollen Blüte, ein Gedanke, welcher der Theorie der Rezeptionsästhetik diametral entgegengesetzt ist. Denn die Rezeptionsästhetik nimmt ja gerade die Polarisierung auf den Künstler oder den Betrachter als jeweiligem isoliertem Einzelement wieder zurück. Um dies stärker zu akzentuieren, ließe sich eher davon sprechen, daß ein Werk für sich stehen soll.

Im 18. Jahrhundert kann das Kunstwerk sogar noch als in sich vollkommen und vollendeter Gegenstand, welches allein für seine Schönheit verantwortlich ist, gelten. In dieser werkästhetischen Sichtweise bedarf ein Kunstwerk keiner äußeren Zweckmäßigkeit und es braucht auch den Betrachter nicht, um die Schönheit mit ihm und in ihm zu vollenden. Jedes Kunstwerk erfüllt in sich bereits diese innere Zweckmäßigkeit. Was auf den Betrachter dabei wirkt, ist der schöne Schein als ein Nebeneffekt. Ähnliche Formulierungen wählt der Theoretiker Karl Philipp Moritz in seinem Essay 'Über den Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaft unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten', auf die Kemp bezug nimmt. Er sieht in dieser Theorie ein Paradox und antwortet:

„Als Faustregel formuliert lautet es: Die Wirkung einer Kunst auf den Betrachter ist um so größer, je weniger es sich um den Betrachter kümmert.“⁴⁷

Das Verständnis von Kunstwerken verschärfte sich zu einem: *l'art pour l'art*, so daß die Kunst von den übrigen Lebenszusammenhängen losgelöst, nur für sich selbst da

⁴⁶ Wolfgang Kemp: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik Berlin 1992, S. 11.

⁴⁷ Ebd., S. 14

sein sollte. Dieser Gedanke setzte sich besonders zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch. Die Kunst erfüllt demnach ihren Daseinszweck in sich selbst und ist von sich aus verständlich; sie bedarf keiner außer künstlerischen Realität, um in Szene gesetzt zu werden.

„Für die Romantiker bedeutete die l'art pour l'art- Lehre einen bloßen Protest gegen die Maßgaben von praktischen, rationalen und moralischen Prinzipien in der Kunst“⁴⁸

In der Lesart von Hauser entspricht diese Haltung einem bloßen Protest, der jedoch nicht aufrecht erhalten werden kann. Er war so angelegt, daß er unweigerlich wieder aufgegeben werden mußte, denn dieser romantische Protest hatte keine Substanz und war nur von flüchtigen Emotionen getragen: Er entsprang einer Gegenhaltung, ohne dabei einen existentiellen Grund dafür vorweisen zu können.

Die Thesen von Paleotti haben sich in der Kunstwissenschaft auf unbemerkte Weise durchgehalten. Es bleibt zu spekulieren, ob die romantische Gegenbewegung eine Reaktion auf die Strömung im Sinne Paleottis darstellt, da eine Entweihung und Säkularisierung des Kunstwerkes einfach nicht akzeptiert werden konnte. In gewisser Hinsicht finden sich jedenfalls Paleottis Gedanken bei Leuten wie Alois Riegl in leicht veränderter Form wieder. So schreibt Kemp, daß die Reaktivierung der Betrachtung der Beziehung von Werk und Betrachter Alois Riegl zu verdanken ist:

„Es gehört zu den bleibenden Verdiensten Alois Riegls, daß er am Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur die ästhetischen Vorurteile gegenüber bestimmten Epochen der Kunstgeschichte für irrelevant erklärte, sondern daß er auch die Beziehung Werk - Betrachter zu einer produktiven Kategorie kunstgeschichtlicher Untersuchung erhob. In der entspannten Atmosphäre wissenschaftlicher Wertfreiheit taucht beim ihm das kollektiv Verdrängte wieder auf; es hat Gestalt behalten, welche ihm die bürgerliche Kunstphilosophie im ausgehenden 19. Jahrhundert gegeben hatte, es wird gewissermaßen nur für die Zwecke des Historikers funktionalisiert.“⁴⁹

Riegl, der sich stark an Hegels Ästhetik orientiert, wenn er das Werk/Betrachter-Verhältnis in den Vordergrund stellt, verlagert die Perspektive von Innen nach Außen. Während nach Hegel immer schon eine in sich abgeschlossene innere Einheit in den Kunstwerken gegeben ist, so benötigt dagegen die äußere Einheit des Kunstwerkes aufgrund ihrer unvollständigen Komposition der Figuren und Gegenstände den Betrachter als ordnende Kraft. Anders formuliert: Durch Riegls

⁴⁸ Arnold Hauser: Kunst und Gesellschaft. Die Stellung des Künstlers im Wandel der Geschichte; München 1973, S. 233.

⁴⁹ Wolfgang Kemp: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik Berlin 1992, S. 17/18.

Theorie werden zuvor unbeachtete Kunstwerke gewürdigt, die jedoch den Vorzug haben, stark an den Betrachter zu appellieren.

Wenngleich Kemp die beiden Autoren (Hegel und Riegl) stets würdigt und deren Leistungen hervorhebt, so wendet er sich zumindest in einem Punkt gegen sie:

„Wir müssen- gegen Riegl und z.T. auch gegen Hegel zu dieser ersten Position zurück und festhalten: Das Kunstwerk ist als internationales Gebilde für Betrachter konzipiert, das gilt für alle Werke, auch für diejenigen, die Außenbezüge scheinbar demonstrativ verneinen. Hier sprechen wir mit Michael Fried von der 'Betrachterfiktion' einer Kunst, die ein Nichtvorhandensein des Betrachters vorgibt, realiter aber nur eine besondere und bei genauerem Hinsehen vielfältig angelegte Beziehung zu ihm unterhält. Die Rezeptionsästhetik hat erst dann ihr Untersuchungsfeld frei vor sich, wenn sie die funktionale Verschränkung des 'Für sich' und 'Für uns', der 'inneren' und der 'äußeren Einheit' für alle Kunstwerke als gegeben voraussetzt.“⁵⁰

Riegls Theorie wurde von der damaligen Zeit, d.h. von den praktizierenden Künstlern und Theoretikern nicht akzeptiert, denn das Kunstverständnis lenkte von der Betrachterposition ab. Immer wieder wurde zwar Ansatzweise über die Rezeptionsästhetik gesprochen, schwerpunktmäßig orientierten sich die Zeitgenossen jedoch der Rezeptionsgeschichte zu. Die theoretische Forschung war vielmehr an der Beschreibung des realen Betrachters interessiert als an der Beschreibung eines werkorientierten Betrachters.

Die Rezeptionsästhetik, die seither nach und nach an Wichtigkeit und Schlagkraft gewinnt, bemüht sich noch heute um den impliziten Betrachter. Für Kemp ist dies die Hauptuntersuchungsrichtung der Forschungsrichtung mit dem Namen Rezeptionsästhetik:

„Rezeptionsästhetik wie sie hier verstanden wird, arbeitet dagegen werkorientiert, sie ist auf der Suche nach dem impliziten Betrachter, nach der Betrachterfunktion im Werk. Daß das Werk 'für jemanden' gemacht wird ist keine späte Erkenntnis eines kleinen Zweiges der Kunstgeschichte, sondern konstitutives Moment seiner Schöpfung von Anfang an. Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter, und es gibt dabei zwei Informationen preis, die vielleicht, von einer sehr hohen Warte betrachtet, identisch sind: Indem es mit uns kommuniziert, spricht es über seinen Platz und seine Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft, spricht es über sich selbst.“⁵¹

Nachdem bis hierhin die Momente des Künstlers und des Betrachters im Beziehungsgeflecht besprochen wurden, muß nun auf den Sinn und Zweck des Kunstwerkes und der Institution näher eingegangen werden.

⁵⁰ Ebd., S. 20.

⁵¹ Ebd., S. 22.

Wann ein Objekt den Status eines Kunstwerkes zuerkannt bekommt und durch welche Instanzen dies legitimiert wird, stellen in dieser Diskussion vielleicht zwei der zentralsten Fragen dar. Sogleich muß zugegeben werden, daß diese Frage nur dann beantwortbar sind, wenn man eine eindeutige Position zur Beurteilung von Kunst bezieht. Insbesondere bedarf es eines Kriterienkataloges, um Kunst von nicht Kunst zu scheiden. Es ist jedoch genauso schnell evident, daß solche Beurteilungsmaßstäbe nicht auffindbar sind.

Wir begnügen uns hier mit einer *communis sensus* Definition von Kunst: Ein Kunstwerk ist ein spezifisches Objekt, welches normalerweise nicht von alleine da ist, sondern von Menschen – Künstlern - gemacht bzw. geformt wird. Kunstwerke sind somit Produkte menschlichen Handels. Es ist jedoch nicht damit getan, ein Kunstwerk allein durch die sichtbare Erscheinung seiner Form zur Kunst zu erklären, denn dann würde uns obiges Problem wieder einholen.⁵² Als Kunst im äußersten Sinne kann nur gelten, was kunstverständiger Absicht theoretisch subsumiert wird. Ausschlaggebend sind somit nicht die sensitiv wahrnehmbaren äußeren Merkmale von Objekten, sondern eine bestimmte geistige Haltung die wir einem bestimmten Objekt entgegenbringen. Demnach äußert sich die Kunst auch nicht aus bzw. in einem Kunstwerk, sondern immer nur in der Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk, die zuvor vom Künstler gestiftet wurde. Sehr schön kann dieser Gedanke durch Norbert Wolf ergänzt werden:

„In der Kunst und nur in ihr verbinden sich Geistigkeit und Sinnlichkeit zu einem Ganzen, (...) und umgekehrt [wird] sinnliche Anschauung des Geistigen am Geistigen selbst zu einer geistdurchtränkten Sinnlichkeit sublimiert. Das Substrat der sinnlich - geistigen Anschauung aber ist das [Kunst-]Werk, das heißt ein Gefüge aus Materialien, Formen, Farben, identifizierbaren Inhalten, Bedeutungen und dergleichen, also ein Sachverhalten, der den Sinnen zugänglich ist und gleichzeitig über die Sinnlichkeit auf Geistiges verweist, das zur Entstehung und zum Charakter des Werks geführt hat.“⁵³

Ein Kunstwerk beschränkt sich nicht nur auf eine wahre Erscheinung und stellt sie als Ausschnitt dar, sondern ein Kunstwerk ist überhaupt nur - eingebettet in einen Kontext - als ein Ganzes. Indem die Erscheinung durch einen allgemeinen Zusammenhang der Wirklichkeit in das Kunstwerk integriert ist, schließt es sich zu einer 'lebenserfüllten' Einheit zusammen: Kunstwerke beanspruchen genau in diesem Sinne Einzigartigkeit. Auch wenn die Erscheinung der Natur abgebildet werden soll, hat jedes Kunstwerk durch das Schöpfen einen eigenen Charakter, da

⁵² Dann könnte jemand darauf bestehen, daß Kleiderständer nur Gebrauchsgegenstände sind oder natürlich entstandene Dinge eben nicht vom Menschen geschaffen.

es je mit den Augen des Schöpfers und später je mit den Augen des Betrachters gesehen wird. Somit ist es in seinem Charakter nicht reduplizierbar, was weiterhin diese Einzigartigkeit speist. Das Kunstwerk wird dem Rezipienten zu einem wirklichen Kunstwerk, um mit Romano Guardini zu sprechen, vor allem durch die Empathie, die Fähigkeit sich einzufühlen.⁵⁴ Auch Norbert Wolf kann hier zitiert werden, der einen ähnlichen Bezug zum Betrachter sieht:

„Das Kunstwerk bedarf stets eines Rezipienten, um sich zu aktualisieren. Ohne einen Adressaten würde jedes Kunstwerk in Zustand des bloßen Dinges verbleiben, sozusagen im Depot menschlichen Artefakte verschwinden. Nur indem es Grundprobleme und Lösungsangebote an die Öffentlichkeit trägt, vermag es seine Aufgabe Bedeutungsträger zu sein und zu verwirklichen.“⁵⁵

Es ist auffällig, daß bei allen Autoren die Beziehung von Kunstwerk und Betrachter in bezug auf die Wirklichkeit betont wird. Gemeint ist mit der Wirklichkeit des Kunstwerkes stets höherer Grad an Wahrhaftigkeit durch das Kunstwerk. Dazu Frank Müller:

„Die Kunst erscheinende Wirklichkeit zeichnet sich aus durch die Verhältnis zur entsprechenden Welt - Sicht des Nicht- Künstlers höhere Wahrhaftigkeit. Der Kunst fällt die Aufgabe zu wahrere Seins-Strukturen an nicht- künstlerische Betrachter zu vermitteln. Die der Wahren verwandtere Struktur muß, bezogen auf den wenigen 'erleuchteten' Betrachter einsehbar sein, d.h. sie muß für den menschlichen Geist von dessen altem Einsichtsniveau aus erreichbar sein.“⁵⁶

Hierbei darf nicht übersehen werden, daß Kunstwerke eine Botschaft ausstrahlen, die wahrgenommen werden muß. Es bedarf darum bestimmter Bedingungen, die eine Aufnahme von solchen Inhalten ermöglichen. Dies bedenkt Guardini, wenn er Betrachter als Aktivisten spricht, der verlernt hat, zu schauen:

„Wir sind Aktivisten geworden und stolz darauf; in Wahrheit haben wir verlernt still zu werden, uns zu sammeln, zu öffnen, zu schauen und die Wesenheiten in uns aufzunehmen. Darum haben auch, trotz allen Redens von Kunst, so wenige ein echtes Verhältnis zu ihr. Die meisten fühlen wohl irgend etwas Schönes; oft kennen sie Stile und Techniken; manchmal suchen sie auch nur nach stofflich Interessantem oder sinnlich Anreizendem. Das echte Verhalten vor dem Kunstwerk hat damit nichts zu tun. Es besteht darin, daß man still wird, sich sammelt, eintritt, mit wachen Sinnen und offener Seele schaut, lauscht, miterlebt. Dann geht die Welt des Werkes auf.“⁵⁷

⁵³ Norbert Wolf: Kunstwerke verstehen und beurteilen. Eine systematische Einführung, Düsseldorf 1984, S. 40/41.

⁵⁴ Romano Guardini: Über das Wesen des Kunstwerks, Tübingen 1948; S. 36/37ff.

⁵⁵ Norbert Wolf: Kunstwerke verstehen und beurteilen. Eine systematische Einführung, Düsseldorf 1984, S. 31.

⁵⁶ Frank Müller: Künstler, Kunstwerk, Kunsterleben. Strukturelle und psychologische Voraussetzung für die Aufnahme von Kunst, Berlin 1988, S. 14.

⁵⁷ Romano Guardini: Über das Wesen des Kunstwerks; Tübingen 1948; S. 36/37.

In diesem Sinne ist die Institution von großer Wichtigkeit, die zunächst auf ganz äußerliche Weise einen Ort anbietet, an dem die Vorbedingung der Ruhe für eine Aufnahmefähigkeit erfüllt ist. Neben der Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk, die zuvor vom Künstler gestiftet wurde, ist auch die Institution relevant. Auch der Ausstellungsraum, d.h. die institutionelle Bindung eines Objektes ist in hohem Maße für dessen Bezeichnung als Kunstwerk und dessen Verstehbarkeit mitverantwortlich.⁵⁸ Klaus Schreiner geht über diese Sichtweise hinaus und versucht, den Begriff des Museums nicht nur als einen Ort der Aufbewahrung zu sehen, sondern als soziales Phänomen:

„Das Museum ist ein Sitz (Platz, Ort, Raum oder Raumkomplex, Gebäude oder Gebäudekomplex, Zentrum, Institut, eine räumliche Basis), wo sich museale Tätigkeit konzentriert. Zugleich ist es aber noch mehr: eine Institution, eine gemäß sozialen Normen und fungierende Gesellschaftliche Einrichtung, ein instrumentales Organ.“⁵⁹

Eine institutionelle Einrichtung entsteht, wo ein Zusammenleben einer Gruppe Ordnung und Regelung erfordert. Um bestimmte Handlungsabläufe, wie das ruhige Betrachten von Kunstwerken zu gewährleisten, werden Prinzipien (Verhaltensregeln) benötigt, welche die Institution Museum repräsentiert. Sie erfüllt den Zweck, mit normativen Richtlinien das Handeln des Menschen zu leiten. Institutionen sind mit Hilfe der Gesellschaft entstandene Einrichtungen, die der Bevölkerung im weitesten Sinne der Ermöglichung von kulturellem Geschehen dient.

Dabei ist bemerkenswert, daß sich Museen erst seit dem 18.Jh. zu Institution entwickelt haben. Das vielleicht wichtigste Kriterium für ein Museum ist die öffentliche Zugänglichkeit. Zuvor dienten Kunstwerke eher als Prästigeobjekte der Herrschaft oder als Reliquien der Kirche und blieben der Bevölkerung verschlossen. Es ist darum auch der Ort, die Institution im Zusammenspiel mit den anderen Elementen ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht.

Der konstitutive Charakter der einzelnen Elemente im dem hier aufgespannten Beziehungsviereck von Künstler-Betrachter-Kunstwerk und Institution findet Entsprechungen in der Theorie des Konstruktivismus. Der Konstruktivismus stellt in diesem Sinne eine sinnvolle Ergänzung zur Rezeptionstheorie dar, die hier im folgenden kurz diskutiert werden soll.

⁵⁸ Es wird vielleicht Einige geben, die dies in Frage stellen und selbst alltägliche Abläufe wie das Einsteigen in U-Bahnen zu einer Kunst erheben. Diese Profanisierung des Kunstbegriffes bringt jedoch einen performativen Widerspruch mit sich. Eine derart profanierte Kunst kann keinerlei Ansprüche mehr auf Einmaligkeit beanspruchen, was aber ein nicht wegzudenkender Grundbestandteil von Kunst ist.

2. Exkurs: Begriffsbestimmung des Konstruktivismus im Sinne der Methode Kemps

Um die Frage zu beantworten: „Warum der Betrachter, der das Kunstwerk anschaut, mit dem Konstruktivismus zu tun hat?“ muß zuvor der Begriff Konstruktivismus erklärt werden.

Der Begriff des Konstruktivismus ist vielschichtig. Zum Teil geht er aus der Theorie des Erkennens hervor und beschäftigt sich in diesem Sinne mit dem Verständnis der Wirklichkeit auf einer Ebene, die mit der Wirklichkeitstheorie der traditionellen Philosophie nicht übereinstimmt. So ist es eine Kernthese des Konstruktivismus, daß die Wirklichkeit nicht von sich aus da ist, sondern von uns konstruiert wird. Während die abendländische Philosophie das Wort Erkennen nur in bezug auf Gegenstände, die real und unabhängig vom Erkennenden vorhanden sind, verstanden wissen möchte, stellt der Konstruktivismus eben diese Relation in Frage. Insbesondere fokussiert der Konstruktivismus die je individuelle Erlebniswelt, die durch Wahrnehmen und Handeln charakterisiert ist und als einzige Wirklichkeit gelten soll. In diesem Rekurs auf die Wahrnehmung des Einzelnen als einziges Wirklichkeitsindiz wird die Frage, was denn das Objekt der Wahrnehmung ist, als unbeantwortbar verworfen.

Die Thesen des Konstruktivismus können besser herausgestellt werden, wenn sie von gegenteiligen Ansichten abgegrenzt werden: Während der Realist, als Gegenpol zum Konstruktivisten gedacht, an eine unabhängig von ihm existierende Dingwelt glaubt und somit meint, seine Wahrnehmungen verweisen auf Dinge außerhalb von ihm, ist sich der Konstruktivist nur sicher, daß er Erfahrungen macht und daß diese Erfahrungen nicht Zeugnisse einer Dingwelt sein müssen - in der radikalen Form des Konstruktivismus heißt es sogar, daß Erfahrungen selbstreferentielle Prozesse darstellen, die somit keinen Außenkontakt haben können. Somit gibt es für den Konstruktivisten nur Strukturen, die durch Tätigkeit der Koordinierung von Wahrnehmung und Operationen konstruiert werden. Ernst von Glasersfeld, als einer der Begründer des radikalen Konstruktivismus, äußert sich zu diesem Thema eindeutig:

„Ich verstehe unter Wirklichkeit ein Netzwerk von Begriffen, die sich in der bisherigen Erfahrung des Erlebenden als angemessen, brauchbar oder `viabel` erwiesen haben, und zwar dadurch, daß sie wiederholt zur erfolgreichen Überwindung von Hindernissen oder zur begrifflichen

⁵⁹ Klaus Schreiner/Heinz Wecks: Institution Museum- Funktionen und Leitung, Schriftreihe, Heft 30, Berlin 1987, S. 7.

„Assimilation“ von Erfahrungskomplexen gedient haben. „Realität“ hingegen ist in der konstruktivistischen Perspektive eine Fiktion...“⁶⁰

Der radikale Konstruktivismus hat einzelne Vorläufer in der Geschichte. Er konstituiert sich als eigene, sich selbst abgrenzende Strömung aber erst seit ca. 30 Jahren. Weitere Konstruktivisten, die die Theorie wissenschaftlich zu manifestieren versuchen, sind außer Ernst von Glasersfeld, Heinz von Foerster und Francisco J. Varela auch U. Maturana. Zur näheren Charakterisierung des „Radikalen“ am radikalen Konstruktivismus kann noch einmal Ernst von Glasersfeld zitiert werden:

„Wir nennen diese Schule des Konstruktivismus ‚radikal‘, weil sie behauptet, daß die wahrnehmende (und begriffliche) Tätigkeit des erkennenden Subjekts nicht bloß in der Auswahl oder Transformation kognitiver Strukturen durch Interaktionen mit ‚gegebenen‘ Strukturen besteht, sondern vielmehr eine *konstitutive* Aktivität ist, die allein verantwortlich ist für jeden Typ oder jede Art der Struktur, die ein Organismus ‚erkennt‘.“⁶¹

Auch weiter in der Geschichte zurück finden sich philosophische Ansätze, auf die sich moderne Konstruktivisten gerne beziehen. So ist der Neopolitaner Philosoph Giambattista Vico einer der ersten, die explizit von Konstruktionen sprechen. Er behauptet, daß der Mensch nur das Wissen könne, was er selbst erschafft bzw. konstruiert, dagegen würde Gott eben nicht konstruieren, sondern erkennen, da er die Welt selbst erschaffen hat. Die wichtige Annahme darin ist, daß Vico nicht von einem passiven Subjekt ausgeht, welches einer auf ihn einströmenden Welt ausgesetzt ist, sondern von einem aktiven Subjekt, das als produktiver Urheber seiner Gedanken und Produkte erscheint. In seinem Aufsatz: Aspekte des Konstruktivismus: Vico, Berkeley, Piaget äußert sich von Glasersfeld dazu:

„Im Gegensatz dazu schlug Vicos Traktat genau diese vor. Er faßte seine Auffassung in dem erstaunlichen Satz zusammen: (...) (Gott ist der Konstrukteur der Natur, der Mensch ist der Gott der Konstrukte). Das bedeutete einen *radikalen* Wandel. Wenn Menschen nur das begreifen können, was der menschliche Geist gemacht hat, nämlich seine eigenen Werke oder - wie wir heute sagen würden - seine ‚Modelle‘, dann ist klar, daß der menschliche Geist niemals in der Lage ist, Gottes Wirklichkeit zu begreifen.“⁶²

Neben Vico können aber auch George Berkeley und Piaget genannt werden. Berkeley, aus Dublin stammend, verfaßte im Jahre 1710 ein Traktat, in dem er ähnliche Ansichten vertritt, wie sie Vico äußert. So sagt Berkeley, daß die Dinge,

⁶⁰ Ernst von Glasersfeld: Wege des Wissens. Konstruktivistische Erkundungen durch unser Denken; Heidelberg 1997, S. 47.

⁶¹ Ernst von Glasersfeld: Wissen, Sprache und Wirklichkeit, Braunschweig 1987, S. 104.

⁶² Siegfried J. Schmidt/Gebhard Rusch: Konstruktivismus: Geschichte und Anwendung, (Hrsg.) Dies., Frankfurt a Main 1992, S. 22.

die wir wahrnehmen, nur zustande kommen, indem wir unsere Wahrnehmungen mit unserern Erfahrungen vergleichen. Sie existieren nicht aus sich selbst heraus.

„Berkeley argumentiert, daß - qua Erfahrung - der Tisch allein durch Wahrnehmungsakte erzeugt werden kann, die der Wahrnehmende koordiniert, um das Ding zu formen, das als `Tisch` bezeichnet wird. Daher sind `wahrnehmbare Dinge` das heißt, sinnlich erfahrbare Objekte, deren Existenz wir unterstellen, im Bezug auf menschliches Wissen diejenigen Objekte, die wir im Wahrnehmen erzeugen.“⁶³

Nach Berkeley existiert nur dasjenige, was der Einzelne wahrnimmt. Dagegen meint Piaget, der sich als genetischer Epistemologe versteht, daß Erkenntnis keine Kopie der Wirklichkeit ist, sondern eine Akkomodation, eine Anpassung an die Wirklichkeit. In Folge dessen muß die kognitive Aktivität eines Subjekts als adaptiv gelten und stellt keine besitzergreifende Geste dar:

„Es ist keine große Enthüllung, daß Wissen keine Kopie dessen sein kann, was existiert; denn Wissen ist allemal eine mentale Angelegenheit, während die existierende Welt Material ist. Und die Feststellung, Erkenntnis sei adaptiv, bekräftigt nur, was wir ohnehin glauben, daß nämlich unser Wissen im Laufe der Zeit immer besser an die Wirklichkeit angepaßt werden kann.“⁶⁴

Der Frage, was genau unter einem Subjekt im konstruktivistischen Sinne zu verstehen ist, kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. Es sei aber angemerkt, daß damit nicht ein Subjekt im traditionellen Sinne der Aufklärung gemeint ist, das selbstgewiß und selbstgesetzgebend ist.⁶⁵ Der Konstruktivismus versucht lediglich, eine gemeinsame zu Grunde liegende theoretische Struktur zu schaffen, die das Aktivische unserer Wirklichkeitskonstruktion in den Vordergrund stellt.

Damit noch einmal deutlich wird, von welchen Grundprinzipien der Konstruktivismus ausgeht, um dann zum Verständnis der Position des Betrachters zu kommen, seien hier die wichtigsten Momente aufgezählt:

- Das Wissen wird nicht passiv aufgenommen, weder durch Sinnesorgane, noch durch Kommunikation. Wissen wird in einem aktiven Prozeß konstruiert. Somit beruht die Anwendung des Wissens im evolutionären Sinne auf Beobachtung, Vergleich und Assimilation. Wenn sich die Handlungen und das Denken in den Kontext eingliedern lassen und damit funktionieren, dann werden die auf diesem Wege gemachten Erfahrungen zu einer kohärenten Wirklichkeit koordiniert.

⁶³ Ebd., S. 24.

⁶⁴ Ebd., S. 26.

⁶⁵ Vgl. Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogie im technischen Zeitalter, Stuttgart 1995, S. 25 ff.

- Die Funktion der Kognition ist im biologischen Sinne des Wortes adaptiver Art und zielt auf Anpassung und Viabilität (Überlebensfähigkeit).⁶⁶
- Der Konstruktivismus versucht Erfahrungselemente (z. B. eines Gegenstandes) mit einer Art von individueller Identität auszustatten, die der funktionalen Organisation der Erfahrungswelt dient und nicht der Erkenntnis einer objektiven ontologischen Realität.

Aus den Annahmen des radikalen Konstruktivismus folgen bestimmte Konsequenzen für den Umgang mit dem Betrachter und zudem ist gegenüber den traditionellen Ansichten eine paradigmatische Wende angelegt:

- Der Akt des Wahrnehmens ist zugleich der Akt der Interpretierung (siehe nächsten Abschnitt). Die komplexe Aktivität des Wahrnehmens besteht unter anderem darin, Zustandsveränderungen wahrzunehmen, auf Invarianzen aufmerksam zu werden und daraufhin ein bestimmtes Bild von Wirklichkeit zu erzeugen.
- Der vielleicht zentralste Punkt ist: Die Autonomievorstellungen des „Subjekts“ stellen nur einen nicht notwendigen Zugewinn des laufenden kognitiven Prozesses zur Bewältigung der Grundfunktionen (Anpassung und Viabilität) dar.

Um einen Übergang von der Theorie des Konstruktivismus zu dem Betrachter, der das Kunstwerk betrachtet, herzustellen, muß das Subjekt in Beziehung auf sich selbst näher beschrieben werden. Die Aussagen, die der Konstruktivismus zum Subjekt tätigt, scheinen zunächst paradox zu sein: Einmal gibt es das Subjekt als wahrnehmendes Wesen und im gleichen Atemzug wird behauptet, daß dieses Subjekt nur eine Chimäre ist. Es kann trotz dieser hier nicht weiter verfolgbaren Problematik jedoch nicht geleugnet werden, daß das Subjekt ein Teil der eigenen Wahrnehmungserfahrung ist, denn es unterscheidet sich (etwa) von einem anderen Gegenstand, den wir wahrnehmen. Dieses Subjekt ist kein passiver Gegenstand, sondern ein aktives Moment oder Geschehen, das genau weiß, was als nächstes zu geschehen hat. Ernst von Glasersfeld äußert sich folgenderweise:

„Der Organismus selbst hat keinen Zugang zu distalen Daten, zu Gegenständen außerhalb seiner selbst. Mit der Konstruktion permanenter Objekte aber *externalisiert* der Organismus einige invarianten, die er aus seiner Erfahrung abstrahiert und behandelt sie von da an als von ihm unabhängige externe Gegenstände.“⁶⁷

Sicher ist für den Konstruktivismus bei aller Fragwürdigkeit auch, daß ohne die *Vorstellung* eines Körpers kein Gegenstand wahrgenommen werden könnte.

⁶⁶ Der Einfluß der Evolutionstheorie und der Ergebnisse der neueren Biologischen Forschung sind hier unübersehbar.

Genausowenig würde es funktionieren, wenn es keine Wahrnehmung des Körpers gäbe und Körper keinen Umweltbezug hätten. Die Konstruktivisten sehen das Subjekt, das von jedem Menschen jeweils selbst konstruiert wird, als notwendiges Eigenprodukt an, um ein Überleben bzw. ein Weitermachen (im Sinne der *autopoiesis/Selbsterzeugung*) zu garantieren.⁶⁸

Indem der Betrachter eines Bildes die hier nur angedeuteten komplexen Strukturen durchläuft, konstruiert er das Bild in seinem Kopf. Erst nachträglich kann er darauf aufmerksam werden, wenn er entweder selber merkt, dass diese Dinge, die er im Bild wahrnimmt, mit seinen Erfahrungen übereinstimmen, sich wiederholen und konstant bleiben oder, wenn er darauf von anderen Betrachtern aufmerksam gemacht wird.

Der radikale Konstruktivismus bestätigt damit, daß das Wissen keine Einzigartigkeit und in diesem Sinne keine immergültige Wahrheit beanspruchen kann: Jede Interpretation ist demnach nur eine Interpretation unter allen möglichen Interpretationen.

„Der Bedeutungskern des Wortes ist kompliziert genug und es dürfte mir kaum gelingen, ihn erschöpfend zu behandeln. Der Grund für diese Komplexität ist, daß die Tätigkeit des Interpretierens dreierlei verlangt: Erfahrung, die Koordinierung begrifflicher Strukturen, symbolische Repräsentation,- mit anderen Worten, alles, was einen kognitiven Prozeß ausmacht, somit auch unweigerlich eine Erkenntnistheorie.“⁶⁹

In dem Moment, in dem der Betrachter diese Tätigkeit ausführt, also Erfahrungen, die er bereits hat, mit neuen Erfahrungen koordiniert und gleichzeitig deren symbolischen Gehalt sieht und alles miteinander konstruiert, wird das gesehene Bild zum aktiven Prozeß des Wahrnehmens selbst. Das Bild, welches einen Gegenstand darstellt, bekommt auf diese Weise eine Art von individueller Identität.

Der Betrachter, der sich eventuell auf andere Hilfsmöglichkeiten bei Bildern stützt, wie geschichtliches Hintergrundwissen, oder bereits erstellte Interpretationen von Kunstkritikern, wird merken, dass diese Interpretation nicht absolute Gültigkeit besitzen; besonders dann, wenn er anderslautende Interpretationen hinzuzieht. Nur solange er eine einzige Interpretation verwendet, bleibt er konfliktfrei. Vera Nünning beschreibt dies in Hinsicht auf Wahrnehmung und Wirklichkeit aus historischer Sicht:

⁶⁷ Ernst von Glasersfeld: *Wissen, Sprache und Wirklichkeit*; Braunschweig 1987, S. 169.

⁶⁸ Nach von Glasersfeld und Niklas Luhmann scheint mit *autopoiesis* vor allem die Fähigkeit eines lebenden Systems bezeichnet zu sein, sich aus den eigenen Ressourcen zu reproduzieren, wobei dieses System damit nicht hermetisch von seiner Umwelt abgesondert ist, sondern die Umwelt zur Voraussetzung hat (vgl. Niklas Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6, Opladen 1995, S. 25 ff.

⁶⁹ Ebd., S. 86.

„Wird der Konstruktivismus auf die Tätigkeit des Historikers angewendet, so folgt daraus die inzwischen auch von vielen Nicht-Konstruktivisten akzeptierte Einsicht, daß die Produkte seiner Arbeit nicht für sich reklamieren können, eine Abbildung von geschichtlicher Realität zu sein; historische Forschungsergebnisse können dann lediglich als mehr oder weniger angemessene Konstrukte gelten, die in keiner Repräsentationsbeziehung zu einer historischen Wirklichkeit stehen. Wenn Geschichte nur nach Maßgabe der jeweiligen methodischen Vorannahmen und subjektabhängigen Voraussetzungen des Historikers erfaßt werden kann, muß auf den Anspruch auf objektive historische Wahrheit verzichtet werden.“⁷⁰

Die Historizität der Ereignisse drängt sich förmlich auf. Plötzlich ist es unmöglich, von invarianten, die Zeit überdauernden Erkenntnisobjekten zu sprechen. Die Faktizität des ästhetischen Objektes ist vor dem Hintergrund dieser Ausführungen zwar immer noch einzuklagen, jedoch ist es auch unumgänglich, den in der Wahrnehmung konstruierten Charakter eines Kunstwerkes einzusehen. Pierangelo Maset hat dies auf den Punkt gebracht: „Das ästhetische Objekt ist, wenn es wahrgenommen wird.“⁷¹ Es liegt nahe, gleiches vom Betrachter anzunehmen, zumal bislang die starke Abhängigkeit der Betrachterposition vom Betrachteten und *vice versa* aufgezeigt wurde.

3. Der reale Betrachter als Konstrukt in der Wahrnehmung

Die Wahrnehmung ist die Hauptzugangsbedingung für den Betrachter. Nur auf dieser Grundlage kann eine konkrete Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk und dessen Bedeutung beginnen. Hier beginnt sich der Betrachter durch Anwenden kompositorischer und gestalterischer Mittel als eingebunden in ein Beziehungsgeflecht mit dem Kunstwerk zu erkennen. Er lernt sich selbst und seine Eingebundenheit in seine Umwelt in der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk zu verstehen. In der philosophiegeschichtlichen Aufbereitung des Themas wird die zentrale Rolle der Wahrnehmung noch deutlicher. Für Husserl etwa ist

„Wahrnehmung der 'Urmodus der Erkenntnis'. Wahrnehmung ist nicht Wahrnehmung 'einer fertigen Ordnung', sondern Ordnung und Rationalität entstehen 'in der Erfahrung' und wandeln sich.“⁷²

Die Prozesse, die das Wahrnehmen auslöst, sind vielfältiger Natur. Erfahrungen, Gefühle und Ängste werden wach, Sehnsüchte, Erinnerungen und Antizipationen freigesetzt. Diese Effekte wirken auch deshalb so stark, weil die Wahrnehmung auf

⁷⁰ Nünning, Vera: Wahrnehmung und Wirklichkeit, in: Siegfried J. Schmidt/Gebhard Rusch (Hrsg.): Konstruktivismus. Geschichte und Anwendung; Dies., Frankfurt a Main 1992, S. 96/97.

⁷¹ Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogie im technischen Zeitalter, Stuttgart 1995, S. 21.

⁷² Wolfgang Kemp: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik Berlin 1992, S.22 und S. 24.

die Realität bezogen ist und das heißt, auf Bilder oder Situationen, die sich real abspielen und aufgenommen werden. Das Wahrgenommene wird dabei in einen sinnvollen Zusammenhang gesetzt und wenn diese nicht sogleich assoziativ ersichtlich ist, konstruiert. So verweisen einzelne Eindrücke auf andere Eindrücke und fügen sich in ganze Sinnkontexte ein, die zu einem atmosphärischen Verständnis von Situationen führen.

Denkt man in dieser von der Phänomenologie Husserl inspirierten Denkrichtung weiter, dann läßt sich eine Brücke zu modernen konstruktivistischen Denkern schlagen. Wahrnehmung ist dem radikalen Konstruktivismus zufolge Interpretation, wie sich dies nach Siegfried Schmidt darstellt: „Es gibt keine Trennung von Wahrnehmung und Interpretation“.⁷³ Die Systemtheorie Luhmanns kommt mit den Aussagen des radikalen Konstruktivismus in diesem Punkt überein, wenngleich ansonsten die Systemtheorie mit dem radikalen Konstruktivismus nur namentlich das Konzept der Selbstreferenz verbindet. Luhmann geht von einem geschlossenen Sinnsystem (Gesellschaft) aus, das alle äußeren Einflüsse nur insoweit wahrnimmt, als sie im Rahmen der Codierung des Systems transformiert werden können: Auch nach Luhmann muß demnach alles Wahrnehmen Interpretation sein, da jede Wendung nach Außen immer nur eine Wendung nach Innen bedeuten kann.⁷⁴ Das Rätsel, daß es nach Luhmann dann immer noch zu lösen gilt, ist, wie die Außenwendung des Bewußtseins überhaupt zustandekommen kann: Die „Neuromagie“, die dies bewerkstelligt, bleibt ein Geheimnis.⁷⁵

Es ist in diesem Kontext erwähnenswert, daß man über die Analyse der Wahrnehmung nach Luhmanns eigenem Bekunden einen einfachen Zugang zu dessen komplexer Theorie erhält. Ohngeachtet der Schwierigkeit, Wahrnehmen als solches zu präzisieren, es in seinen Bestandteilen und seinem Zusammenhang und damit seiner Bedeutung für das Beobachten zu erfassen, kann man zunächst ein ganz einfaches Komplexitätsgefälle ermitteln. In der Wahrnehmung als erstem und unreflektiertem Weltzugang (was immer Welt dabei ist) erscheint uns eine Welt, die untrennbar zusammenhängt und bereits sinnhaft strukturiert ist. Mit Husserl kann hier von der Lebenswelt gesprochen werden. Die Unterscheidungen eines Beobachters, die im Medium Sprache geschehen, sind dagegen weniger komplex:

⁷³ Siegfried Schmidt: Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus, Frankfurt 1987, S. 18.

⁷⁴ Bereits Nietzsche hat diese Erkenntnis, daß es sich hier um einen geschlossenen neurologischen Kosmos handelt, explizit benannt: „Die Welt, soweit wir sie erkennen können, ist unsere eigene Nerventätigkeit, nichts mehr.“ (Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente, Frühjahr 1880 bis Frühjahr 1881, 10 Mp XV 1b).

⁷⁵ Niklas Luhmann: Kunst der Gesellschaft, S. 18: „Die Neuromagie, die dies zustande bringt, ist unbekannt.“

Unterscheidungen, die in sprachlichen Kommunikationen gefaßt sind, reduzieren die Komplexität der Wahrnehmungswelt.

„Sicher ist Wahrnehmung allen explizierenden Formen sprachlicher Kommunikation durch hohe Komplexität der vermittelten Eindrücke und durch hohes Tempo ihrer Übermittlung und Verarbeitung überlegen. Die Wahrnehmung läßt sich deshalb durch Sprache niemals einholen, geschweige denn, angemessen wiedergeben.“⁷⁶

Die Wahrnehmungswelt ist räumlich geordnet - in ihr findet sich alles zugleich im Modus des Nebeneinander. Wie steht es aber mit dem, der wahrnimmt. Ist er ebenfalls ein Bestandteil seiner Wahrnehmung, oder ist er, als ausführendes Element von seiner Wahrnehmung unterscheiden und verfügt zudem nur über die Fähigkeit, sich selbst als Bestandteil seiner eigenen Wahrnehmung zu entdecken.

Die Theorie des Konstruktivismus gibt darauf eine komplizierte, wie auch verwirrende Antwort. Demnach ist der Betrachter bzw. der Beobachter eine Konstruktion, die erst im Prozeß des Beobachtens entsteht und zur Gänze zeitlicher Natur ist. Der Betrachter ist also selbst nichts außerhalb seiner Wahrnehmung.: Er ist paradoxer Weise nur ein Produkt des Wahrnehmens. Der Beobachter „reflektiert seine eigene Einheit als Bezugspunkt für Beobachtungen, als Ordnungsgesichtspunkt für Beobachtungen für ein laufendes Referierens.“⁷⁷ So gesehen ist das Selbstverständnis jedes einzelnen Beobachters ein notwendiges Produkt zur Orientierung im gesellschaftlichen Geschehen, jedoch nicht mehr als diese Funktion des Wahrnehmens.

⁷⁶ Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung, Bd. 2, Opladen 1996, S. 23.

⁷⁷ Ders.: Gesellschaft der Gesellschaft, Bd. 2, Frankfurt 1997, S. 880.

Kapitel 2: Besucherwahrnehmung im Museum: Praktischer Teil

I. Die besondere Bedeutung der Leerstelle für das Saraceni's Bild: „Die Vision des heiligen Franziskus“

Es gibt mehrere Gründe für die Auswahl des Gemäldes „Die Vision des heiligen Franziskus“ von Carlo Saraceni für die Magisterarbeit. Da diese Arbeit einen praktischen Teil beinhaltet, ist es zunächst einmal wichtig, ein Gemälde zu finden, das im Original betrachtet werden kann. Bei der Suche nach dem geeigneten Gemälde für die Untersuchung zeigte sich das Bild von Carlo Saraceni als ideale Besetzung. Neben dem Vorzug der freien Zugänglichkeit des Gemäldes in der alten Pinakothek in München ist für eine Funktionsanalyse von Leerstellen im Sinne der Rezeptionsästhetik insbesondere dessen geringer Bekanntheitsgrad relevant. Um eine vorurteilsfreie Untersuchung zu gewährleisten, wurde ein Künstler ausgesucht, dessen kunsthistorische Bedeutung sowohl zu Lebzeiten - also im Zeitalter des Barocks – als auch heute nicht allzu groß war bzw. ist. Die Vorurteilsfreiheit muß unbedingt gewährleistet sein, um auf die von Vorwissen unabhängige Funktion von Leerstellen für die Interpretation eines Bildes eingehen zu können. Über eine möglichst freie Herangehensweise an das Bild wird der Betrachter zudem in die Lage versetzt, verschiedene Perspektiven bei der Interpretation des Gemäldes einzunehmen, ohne dabei von bereits vorbereiteten bzw. vorgegebenen Interpretationen eingeengt oder beeinflusst zu werden.

Der inhaltliche Hauptgrund für die Entscheidung ist aber in dem Umstand zu sehen, daß sich an diesem Bild die rezeptionsästhetische Methode anwenden läßt, wie sie durch Wolfgang Kemp vorgestellt wird. Kemp untersucht ein ähnliches Bild des Malers Zurbaran, "Die Vision des Seligen Alonso Rodriguez", und liefert mittels der Leerstellen des Bildes eine Interpretation. Diese Leerstellen sind strukturell gesehen auch im Bild Carlo Saraceni's angelegt. Dies geht mit der religiösen Thematik des Bildes einher, insofern in beiden Fällen die Vision im Vordergrund steht, die prinzipiell nicht sinnlich wahrgenommen werden kann. Der Künstler ist deshalb darauf angewiesen, andere Wege der Darstellung von diesem sinnlich nicht wahrnehmbaren Erlebnis zu suchen. Ein weiterer Aspekt der Vergleichbarkeit zeigt sich in Bezug auf die Darstellung der innerbildlichen Kommunikationslinien. Um diesen Punkt kurz zu verdeutlichen, sei auf die Unterscheidung Kemps zwischen Darstellung und Präsentation hingewiesen. Dazu Kemp:

„Ohne den genauen Bestimmungen vorwegzugreifen, kann man Darstellung umschreiben als die Form, die der Künstler dem

Gegenstand gibt, um die Beziehung zwischen dessen Elementen herzustellen. Präsentation als die Form, die der Künstler der Darstellung gibt, um die Beziehung zum Betrachter aufzunehmen.“⁷⁸

So finden sich im Gemälde Saraceni's Figuren, die sich Zeichen geben, Dinge, die als Zeichen gedeutet werden können und malerisch dargestellte Vorgänge, die von Kommunikation begleitet werden. Der heilige Franziskus tritt in Kontakt mit dem Engel, worin sich eine Verschmelzung der irdischen und himmlischen Ebene ausdrückt. Auch die Dinge, die für Zeichen stehen, also eine symbolisch repräsentative Bedeutung annehmen, treten hier auf. Bezogen auf die Präsentation schreibt Kemp:

„Die wichtigste Bestimmung instrumentalisiert das Verhältnis der Funktionen. Die Präsentation beteiligt den Betrachter am Werk, indem sie ihm in einem zweiten Kommunikationsvorgang hineinnimmt, an den er nicht beteiligt ist: der Darstellung“⁷⁹

Hiermit ist vielleicht die wichtigste Funktion der „Leerstelle“ im Sinne Kemp's bezeichnet. Sie besteht darin, den Betrachter in das Bild einzubinden, ihn in die Thematik des Bildes derart zu integrieren, daß er selbst zu einem Bestandteil des Bildes auf der Bedeutungsebene wird.

Indem der Künstler das Thema der „Vision“ ausgewählt hat, versucht er mit den Mitteln der Darstellung dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, die Vision nachzuerleben. Gleichzeitig wird er in das Thema mit Hilfe der Mittel der Präsentation (Leerstelle) in das Geschehen involviert.

Im Gemälde Saracini's finden wir den Visionär (Franziskus) und die Vision (Engel). Der Betrachter erlebt diese Vision und hat dadurch an der Vision teil, wenngleich noch in Frage steht, ob der Betrachter die Religiösität des Geschehens in allen Punkten antizipieren kann. Gestalterisch betrachtet, stellt der Engel die Verbindung von Visionär und Vision dar. Das Thema der Vision ist also ein Beispiel *par excellence* für die Präsentation.

Anders ausgedrückt: Die Kommunikation des Betrachters mit dem Bild wurde vom Künstler in einer bestimmten Weise durch einsetzen der Leerstellen vorbestimmt. Der Künstler nimmt den Betrachter implizit vorweg: Die Vision wird damit zu unserer eigenen Vision. Sie wird in unseren Köpfen symbolisch vervollständigt bzw. konstruiert. Auch hier kann Kemp zitiert werden:

„Insofern wäre der Satz, daß diese Vision unsere Vision ist, nur als Schritt zu der umfassenden Bestimmung zu begreifen: Diese Vision ist

⁷⁸ Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 35.

⁷⁹ Ebd., S. 35.

eine Vision. Auch wir können sie empfangen, indem wir letztlich darauf verzichten, sie unserer Sphäre zuzuschlagen.“⁸⁰

Insofern ist auch die Wahl eines Gemäldes mit religiösem Charakter zu verstehen. Denn es geht hier darum, einen nicht sinnlich vermittelbaren Aspekt (Vision) auf eine neue Weise, die man innere Erfahrung nennen könnte, an den Betrachter über die Funktion der Leerstelle heranzutragen. Neben diesem Aspekt ist aber auch noch interessant zu erfahren, in welchem Kontext das Bild in der heutigen säkularisierten Zeit wahrgenommen wird: wie also ein Bild, das ursprünglich für eine Kirche gemacht wurde, im heutigen Museumsumfeld auf den Betrachter wirkt. Wichtig ist in diesem Sinne herauszufinden, mit welchem Gefühl, welcher Stimmung der Betrachter an das Bild herangeht. Mit anderen Worten: Es stellt sich die Frage, ob der Betrachter in der Lage ist, das Bild der ursprünglichen Kirchlichen Umgebung zuzurechnen, oder ob die Museumsumgebung dies überlagert und somit ein völlig neuer Gesamtsinn durch das Gemälde ausgedrückt wird. Vielleicht läßt sich hier zeigen, daß das Gemälde weder ein Stilleben, noch ein Genre, noch ein Historienbild darstellen kann, sondern daß sein religiöser Charakter immer noch durchscheint.

Der religiöse Begriff „Vision“ ist zu abstrakt, um gegenständlich im Bild präsentiert zu werden. Eine Vision entspricht mehr einer nicht weiter vermittelbaren Erfahrung. Deshalb benötigen gerade religiöse Themen einen Betrachter, der die einmalige Erfahrung einer Vision durch eine Rekonstruktion zumindest annähernd begreift. Insofern dient die „Leerstelle“ als Katalysator dieser Rekonstruktion. Der Künstler versucht dem Betrachter mit Hilfe der Leerstelle die Möglichkeit zu geben, den abstrakten Begriff Vision mit Sinn auszufüllen. Diese Leerstellen dienen also als Mittel der Präsentation dazu, den Betrachter mit dem Bild kommunizieren zu lassen.

Die Funktion der Leerstelle kann mit bezug auf das Gemälde Saraceni's, Die Vision des heiligen Franziskus näher erläutert werden. Im Bild „Der Vision des heiligen Franziskus“ sind drei Leerstellen aufzufinden. Die erste und auffällige Leerstelle, die dem Betrachter auffallen wird, ist die visuelle Leerstelle. Neben dieser sind eine akustische und eine symbolische Leerstelle zu nennen, auf die später noch eingegangen wird. Bezogen auf unser Bild meint die erste Leerstelle die dargestellte Vision. Zuvor muß die Vision begrifflich definiert werden:

„Lat. das Gesicht, und zwar in der doppelten Bedeutung von sehen und gesehenem, der Anblick, die Erscheinung, auch Halluzination des Gesichtsinnes. Besonders häufig sind Visionen in religiös ekstatischen

⁸⁰ Ebd., S. 40.

Zuständen. Da sie gleichsam bildhafte Lösungen geistiger bzw. seelischer Spannungen sind, können sie den Charakter einer Offenbarung haben.“⁸¹

Eine Vision ist *per definitionem* somit weder irdisch noch überirdisch, sondern zugleich beides. Diese Erkenntnis setzt ich erst im Kopf des Betrachters zusammen, und so zitiert Kemp an dieser Stelle richtig:

„Und nur über die Betrachterfunktion gelingt dem Maler die Darstellung eines Subjekts, das nicht darstellbar ist: die Darstellung einer Vision.“⁸²

Im Gemälde ist es der heilige Franziskus, der die Vision hat. Der Betrachter bemerkt bei dem Versuch, die Kommunikationslinien des Bildes zu nutzen, daß die Vision dem Bruder verwehrt bleibt, auch wenn der Engel fast über dessen Kopf schwebt. Bei längerem Betrachten setzt die Betrachterfunktion aktiv ein. Der Rezipient registriert nun als außenstehender, der nicht selbst im Geschehen ist, daß es sich um eine Vision handelt und dies, obwohl ihm gleichzeitig klar ist, daß er Franziskus Vision eigentlich nicht sehen dürfte.

Auf diese Weise wird eine Vision, die etwas übersinnliches zeigt, ins Gegenständliche übertragen. Da sich alles auf einer Bildfläche abspielt, wirkt die obere Szene, als ob es zu der irdischen Szene dazu gehören würde.

Indem der Betrachter den Konflikt erkennt, der darin besteht, daß hier nicht darstellbares dargestellt wird, nimmt er aber an der Vision teil. Fast könnte man sagen, daß der Betrachter hier die Vision selbst nach-erlebt, d.h., wenn davon abgesehen wird, daß eine Vision immer ein lebendiger Vollzug sein muß und nicht ein simples nachvollziehen. Kemp drückt dies in einem prägnanten Satz aus: „Die Vision ist die Vision.“⁸³

I. Stand der kunsthistorischen Forschung

Bevor die Fragen für Kunstinteressierte im Museum behandelt werden, sollen zunächst einige Fakten zu Saraceni und dessen Zeit vorgestellt werden. Im direkten Anschluß daran bietet es sich an, eine exemplarische kunsthistorische Interpretation von Saracenis Gemälde anzufertigen. Diese Interpretation wird es dem Leser erleichtern, die Fragen an die Betrachter des Bildes im Museum einzuordnen.

⁸¹ Wörterbuch der philosophischen Begriffe, (Hrsg.)Johannes Hoffmeister, Darmstadt 1955, S. 648.

⁸² Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jh., München, S. 40.

⁸³ Ebd.

1. Zu Carlo Saraceni und dessen Gemälde

Es ist angebracht, den Künstler Carlo Saraceni und sein Werk vor dem Hintergrund der Zeit, in der er gelebt und gewirkt hat, einzuordnen. Das Geburtsdatum von Carlo Saraceni ist nicht genau bekannt, jedoch fällt es nach Meinung von Orlandi Abecedario in den Zeitraum um 1585.⁸⁴ Aus Briefwechseln und einigen Bildern, die in Rom von ihm in dieser Zeit ausgestellt wurden, geht hervor, daß er sich um 1604 in Rom aufhielt. 1607 ist sein Name in der Liste der Accademie di Luca in Rom vermerkt. Einige Zeit verbrachte er danach auch in Mantua. In den Zeitraum um 1618 fällt seine Umsiedlung von Rom zurück nach Venedig. Unbestimmt ist der genaue Zeitpunkt seines Todes, der um 1620 datiert werden kann und somit kurz nach seiner Rückkehr aus Rom und Mantua eintritt.⁸⁵

Anfänglich arbeitete er im Atelier des venezianischen Bildhauers Camillo Mariani in Rom. Seine Arbeit beschränkte sich hauptsächlich auf die figurative Ausschmückung der römischen Kirchen. Drost stellt fest, daß Saraceni von Camillo Mariani beeinflusst ist: „Etwas von dem plastischen Gefühl des Bildhauers mag in Saraceni haften geblieben sein.“⁸⁶ Schon nach kurzer Zeit wandte er sich jedoch von Camillo Mariani ab und dem Kreise Caravaggio's zu. Saraceni übernimmt einige Stilaspekte von Caravaggio, der zu den Hauptmeistern des beginnenden Barocks zählt. In Caravaggio's Maltechnik findet sich die malerische Wiedergabe von stofflicher Qualität bis zur Perfektion ausgebildet. Neben Caravaggio orientierte sich Saraceni auch an Orazio Gentileschi's Kunst. Bei diesem stand ein einfacher linearer Aufbau und eine sehr viel weichere Farbgebung im Vordergrund. Zwar ist auch er geprägt von den starken Hell-Dunkel Kontrasten Caravaggio's, jedoch finden diese bei ihm einen feineren Ausdruck. Dazu kann Voss herangezogen werden:

„Gentileschi's Kunst steht innerhalb der Bestrebungen der Zeitgenossen nahezu isoliert da. Mit Saraceni läßt sie sich hinsichtlich der malerischen Feinheit, der Einstellung auf das Lyrische, undramatische vergleichen.“⁸⁷

In der Rezeption durch seine Zeitgenossen, insbesondere bei Kunstkritikern seiner Zeit war Saraceni nicht anerkannt. Man sah in ihm einen unselbständigen Mitläufer der allgemein herrschenden Kunstvorstellungen. Beispielsweise wird von Baglione, einem Maler zu selben Zeit in Rom über Saraceni gesagt:

⁸⁴ Siehe dazu auch A.P. Orlandi: Abecedario pittorico, Bologna 1704, S. 112 ff.

⁸⁵ Genauere Daten sind bei Pevsner-Graustoff zu erfahren. Siehe dazu Pevsner-Graustoff: Malerei des Barock in Italien, München 1989, S. 139 ff.

⁸⁶ Dr. Willi Drost: Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam 1936, S. 150 ff.

⁸⁷ Hermann Voss: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1925, S. 458.

„Dieser Künstler war ein Spaßvogel, dem es einviel, in französischer Kleidung einherzulaufen, obwohl er nie in Frankreich gewesen war und auch nicht einen Brocken Französisch hervorzubringen im Stande war. Und da M. Caravaggio, als dessen Nachahmer er sich bekannte, stets einen großen schwarzen Hund namens Cornacchia mit sich führte, der auf allerhand Spiele abgerichtet war, legte sich Carlo ebenfalls einen schwarzen Hund zu und nannte ihn auch Cornacchia: als ob sich durch das Nachahmen der Äußerlichkeiten das Können übertragen ließe!“⁸⁸

Aber der Stil von Carlo Saraceni wird nicht nur durch die Zeit, ihn inspirierende Künstler und Umstände bestimmt. Insbesondere ist er von der aufkommenden Strömung des Barock beeinflusst. Es ist eine Zeit, in der sich traditionelle Vorstellungen als tragend behaupten und neue Formen der Kunst, in der Malerei, der Architektur, der Kleinkunst, der Plastik, dem Theater und in der Literatur in den traditionell vorgegebenen Rahmen des Kunstverständnisses adaptiert werden.

Gleichwohl ist der Barock durch seinen schöpferischen Anspruch charakterisiert und drückt sich in einer pathetischen Darstellungsweise aus, die drauf dingt, alle dargestellten Elemente eines Bildes – sozusagen unter Ausübung von Zwang - auf zum Teil disharmonische Weise mit einander in Verbindung zu bringen. Alles schlichte und Zurückhaltende entspricht nicht dem Barock. Diese Überfülle des Barock bietet dem Künstler aber auch die Chance, als kreativer Schöpfer und damit auf ganz neue, bis dahin ungewohnte Weise aufzutreten.⁸⁹ Die Weltsicht der Künstler sowie der Literaten und Philosophen verbarg sich nicht mehr ausschließlich hinter dem sakral kirchlichen Gedankengut, sondern war mehr und mehr von einer neuen Selbständigkeit gekennzeichnet.⁹⁰

In dem Maße, in dem die Kunst von der Gesellschaft als Selbstdarstellungsmittel entdeckt wurde, trat ihre sakrale Bedeutung bei vielen Künstlern in den Hintergrund. Weiterhin sind Reformation und Gegenreformation starke Bewegungen, die einen focus auf weltliche Gegenstände mit sich brachten. Damit wurden neben den typischen sakralen Kunstwerken, die aus der höfischen Szene in Auftrag gegeben wurden, auch Kunstwerke möglich, die das gewöhnliche Alltagsgeschehen zum Thema hatten.

⁸⁸ Vgl. Baglione: Vite, 1642, Siehe dazu die hier verwandte Übersetzung von Hermann Voss: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1925, S. 448.

⁸⁹ Die Entstehung des Barock in Italien vollzog sich nicht in Gegenbewegung zur Hochrenaissance oder als Reaktion der Ablehnung traditioneller Darstellungsweisen, sondern ist als Weiterentwicklung bestimmter Aspekte der Hochrenaissance zu verstehen. Insofern ist der Barock keine Negation der Tradition.

⁹⁰ Es ist zu bemerken, daß sich die Italienische Malerei im 17 Jahrhundert noch stärker mit sakralen Themen beschäftigt, als dies in nördlich der Alpen der Fall ist.

A. Bildbeschreibung (Die Vision des heiligen Franziskus von Carlo Saraceni)

Abb 3
Die Vision

Abb. 3: Carlo Saraceni, Die Vision des heiligen Franziskus, ca. 1620,
jetzt: Alte Pinakothek

Das Gemälde, die Vision des heiligen Franziskus, das um 1620 entstanden ist⁹¹, gelangte über einen Agenten des Bayerischen Kurfürsten Maximilian namens Sebastian Füll nach München.⁹²

⁹¹ Vermutlich hat sein Schüler Le Clerc das Bild nach dem Tode Saracenis im selben Jahr beendet. Außerdem ist bekannt, daß eine Replik auf das Münchener Franziskusbild in der Venezianischen Sakristei Redentore zu finden ist, die unter dem Titel, Die Verzückung des heiligen Franziskus, geführt wird. Dazu Voss: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1925, S. 451 ff. Es gibt insgesamt 6 Versionen des Gemäldes, die sich in den bereits erwähnten Orten München und Venedig (zwei

Bis 1748 können über den Verbleib des Gemäldes keine eindeutigen Angaben gemacht werden. Ab 1748 wird es in Schleißheim erwähnt und ab 1781 in der Münchener Hofgartengalerie als Besitz geführt. Seit 1836 befindet sich das Gemälde in der alten Pinakothek und ist bis heute noch dort zu besichtigen. Das Bild hängt im Obergeschoß, Saal 10, links neben dem Eingang. Es hat das Format 243,4 cm X 167,4 cm und ist Öl auf Leinwand gemalt. Das gut erhaltene Gemälde ist zwei Zentimeter abgefaltet und beschnitten.⁹³ In einem Initial an der Schublade des Tisches im Bilde hat sich der Künstler mit den Worten „Carlo Saraceni. Venetiano. / F.“ eingetragen.⁹⁴

In dem Gemälde, die Vision des heiligen Franziskus, wird dem Betrachter die Szenerie der nächtlichen Tröstung des heiligen Franziskus dargestellt. Im Gemälde finden sich zahlreiche Anhaltspunkte, um den Raum, in dem die Szenerie verortet ist zu beschreiben. Ein Boden, auf dem sich Gegenstände befinden und eine Wand, die durch eine Schattenabbildung erkennbar ist, bilden den Rahmen für das Geschehen im Gemälde. Der so angedeutete Raum ist neben den Gegenständen auch mit Figuren ausgestattet. Das Bild wirkt auf den Betrachter durch seine dichte Plazierung der dargestellten Elemente sehr kompakt. Dadurch wird der Eindruck eines unwirklichen Raumes noch verstärkt. Es hat den Anschein, als würde die dargestellte Szene an einem idealen Ort Platz finden.

Zugang zu dem Bild kann der Betrachter durch einen Stock im Vordergrund finden. Der Stock ragt aus dem Vordergrund in Bildmitte hinein und zeigt in Richtung auf die Figur in der Bildmitte. Die mit einem Nimbus und einem Mönchsgewand ausgestattete Figur liegt halbaufrecht auf einer Bettstadt und blickt

Exemplare: das zweite befindet sich in der Kirche S. Maria dei Carmini) auch in Rom (zwei Exemplare: das erste ehemals in Antiquario Belisario-heute wahrscheinlich in Privatbesitz Santa Barbara; das zweite in Museo Francese) und London (Collezione Lord Yarrow).

⁹² Bestätigt wird dieser Ablauf durch eine Unterschrift des Agenten beim Kauf am 13.06. 1620. Auch im Testament Saracenis wird der getätigte Kauf bestätigt. Siehe dazu, Venezianische Gemälde des 17 Jahrhunderts, Vollständiger Katalog, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München 1986, S. 61 – 63.

⁹³ Vgl. ebd. S. 62.

⁹⁴ Das Spätwerk von Saraceni orientiert sich nach einer Bildkomposition im Jahre 1604 entstandenen Kupferstich von Ralph Sadeler (1560- 1632) nach Paolo Piazza Entwurf. Das Blatt mit dem musizierenden Engel ist der Herzogin Elisabeth von Bayern gewidmet. In einer ähnlichen Weise ist die Engelsvision des Heiligen Franziskus, von Saraceni bearbeitet. So ist in beiden Bildern der Engel auf einer Wolke oben links plziert. Die Haltung des Musikinstrument ist ähnlich. Im Unterschied zum Gemälde von Saraceni, erkennt man im Kupferstich von Sadeler mehrere Räume hintereinander, die nicht einer imaginären Räumlichkeit wie bei Saraceni entspricht. Eher entsprechen die Räume eines Klosters. Der Raum ist mit vielen Gegenständen aus dem Leben Franziskus ausgestattet. Weitere Unterschiede die nicht der Legende Franziskus entsprechen mehrere anwesende Mönche, die sich um das Wohlbefinden des kranken Franziskus kümmern. Weiter wäre zu sagen das die Tröstung durch den Engel tagsüber stattfindet. So orientiert sich Saraceni eher der Legende indem er die Szene in einer nächtlichen Dämmerung malt. Siehe unter Pariset, Georges de la Tour. Paris 1948, S. 170 sowie Pamela Askew: The Angelic Consolation of St. Francis of

auf die mit Flügeln ausgestattete Figur, im linken oberen Bildbereich, die auf einen Engel hindeutet. Dabei ist der Blick der Heiligenfigur hervorzuheben. Er gleicht mehr einem Schauen ins Leere als einer konzentrierten Betrachtung einer anderen Person. Unterstützt wird die in sich gekehrte und verzückte Sehhaltung des Heiligen durch die vor der Brust verschränkten Arme, die wie zum Schutz angelegt sind. Dagegen sind die Beine angewinkelt und leicht nach rechts gedreht. Seine halb aufrechte Liegehaltung wird durch ein Kissen im Rücken ermöglicht. Das Bett, auf dem die Figur plaziert ist, ist schmal und eigentlich zu kurz, was eine angewinkelte Beinhaltung erst notwendig werden läßt.

An einer Hand und den Füßen sind Wundmale sichtbar. Die Anlage der Wundmale läßt den Schluß zu, daß die verdeckte Hand ebenfalls ein Wundmal aufweist. Die Finger der Figur sind leicht gespreizt und berühren das Gewand. Die Figur ist von kräftiger Statur, wenngleich die Handhaltung grazil wirkt. Betrachtet man das Gesicht der Person, so scheint es jugendlich. Auch wenn das Gesicht nur im Halbprofil erkennbar ist, wird die Jugendlichkeit durch die feinen Gesichtszüge verdeutlicht: ein gerade Nase, feine Augenbraun, schmaler Bartansatz. Bei näherem Hinsehen fällt ins Auge, daß das Gesicht ausgemergelte Züge um die Wange herum aufweist. Der staunend geöffnete Mund kann diesen Leidenszug nicht überdecken.

Die obere Bildhälfte wird von dem bereits erwähnten Engel dominiert. Dieser ist in einer gebeugten Haltung dargestellt, so daß sich der Oberkörper der Heiligenfigur entgegen, nach Vorne streckt. Zwischen dem Engel und dem Heiligen besteht eine Korrespondenz, was an der Haltung der Körper und der Blickrichtung deutlich wird. Der Engel hält in der linken Hand eine Violine und in der rechten den dazugehörigen Bogen. Für den Betrachter bleibt die Frage offen, ob der Engel musiziert oder nicht. Offensichtlich schwebt der Engel in der Luft. Sein rechtes Bein kniet auf einer Wolke, während sein anderes Bein auf einer Wolke steht, wobei sich der Fuß des Engels an die Form der Wolke anschmiegt. Die Figur trägt ein rockähnliches Gewand mit einer dazu passenden Weste und Bluse. An ihrer Hüfte trägt der Engel ein Tuch, dessen Ende in der Luft schwebt. Seine kräftige Statur hebt sich leicht von dem Heiligen ab, aber sie ist von derselben Jugendlichkeit umgeben. Die Engelsfigur hat ein elfenhaftes Aussehen.

Der Blick des Betrachters geht vom Engel zur nächsten Figur über, die sich unterhalb von ihm befindet. Sie ist in der unteren Bildhälfte plaziert. Sein Aussehen gleicht einem alten Greis, erkennbar an den wenigen grauen Haaren sowie dem

grauen Vollbart. Er sitzt auf dem Boden und stützt sich mit dem linken Arm auf dem Bett auf. Durch die Überschneidung mit dem Bett ist der Körper des alten Mannes nicht ganz zu sehen. Seine Aufmerksamkeit ist einem Buch zugewandt, so daß seine Augen dem Betrachter verborgen bleiben. Auch er trägt ein Mönchsgewand wie der Heilige, ist jedoch nicht mit einem Heiligenschein geschmückt.

Zuletzt fallen noch einige Gegenstände ins Auge. Der Betrachter erblickt auf dem Bett am linken unteren Bildrand ein faltiges Tuch, das Augenscheinlich das Bettuch des Heiligen darstellt. Mit dem Bettuch fällt der Blick auf einige Gegenstände im Vordergrund. Deren Komposition erinnert entfernt an ein Stilleben. So finden sich zufällig angeordnete Gegenstände, die sich jedoch in den Kontext des Bildes harmonisch einfügen: zu sehen ist ein Korb, Bücher, zwei Paar Sandalen und ein Stock, zwei Stühle von unterschiedlicher Größe und dahinter ein Tisch. Auf und unter dem Tisch finden sich weitere Gegenstände, die ebenfalls ohne erkennbare Systematik angeordnet sind. So liegt auf dem Nachttisch ein zugeklapptes Buch, eine Feder mit einem Tuschegefäß, ein Schädel und zwischen Buch und Schädel ein Kreuz. Unter dem Tisch erkennt man ein offenes Korbgefäß mit dem dazu gehörigen Deckel. Für eine nähere Analyse des Bildes ist es sinnvoll, nun die Komposition, Farbgebung und den Lichteinfluß im Bild zu beschreiben.

B. Komposition:

Das Gemälde zeigt keinen perspektivischen Raum im eigentlichen Sinne, da eine zentral oder parallel angelegte Perspektive fehlt. Ein mit Hilfslinien konstruierter zentraler Fluchtpunkt ist nicht gegeben. Nur durch die sich überlappenden Gegenstände erfährt der Betrachter eine scheinbare Perspektive. Einige Gegenstände wie das Bett, die Stühle, die Sandalen und der Tisch sind parallel angelegt und vermitteln dagegen eher einen flächigen Eindruck. Ein imaginärer Fluchtpunkt befindet sich links außerhalb des Gemäldes auf mittlerer Bildhöhe. Die durch die weiteren Gegenstände angezeigten Fluchtpunkte, wie Sandalen oder Stock, zeigen nicht auf einen und denselben Punkt. Eigentlich wird das Bild von parallelen und schrägen Linien überflutet.

Eine auffällige Schräge oder Diagonale ergibt sich durch den Schatten an der Wand, welcher das Bild in zwei Bilddreiecke teilt. In ein unteres rechtes und ein oberes linkes Dreieck. In der rechten unteren Bildhälfte befindet sich der Heilige, während in der linken oberen Bildhälfte der Engel und die andere Mönchsfigur plaziert sind. Was den Bilddreiecken entgegen steht, ist ein erdachter Kreis, der

durch den Engel und den Heiligen gebildet wird. So schließt sich der untere Bogen an den Füßen und der obere an den Köpfen der beiden Figuren. Die bereits erwähnte Korrespondenz zwischen Engel und Heiligen wird durch die Kreisform noch einmal betont.

Saraceni's Kunstwerk entspricht einer gut strukturierten Komposition. Auch wenn der Raum leicht unüberschaubar wirkt, so stehen die Gegenstände und die Figuren in einem bestimmten sich wiederholenden Größenverhältnis zum Raum. So ist der Heilige auf $\frac{2}{3}$ Bildhöhe plaziert. Weiterhin entspricht die Körperhaltung des Heiligen von der Länge her der des Engels. Die Körperbreite der anderen Mönchsfigur entspricht $\frac{1}{3}$ der Bildbreite. Genauso ist der Stock auf $\frac{1}{3}$ Bildbreite und Bildhöhe plaziert.

C. Farbe:

Der dunkle Raum wird vorwiegend von warmen Tönen beherrscht (braun, beige, ocker, orange, gold/gelb), außer der Gewandfarbe des Engels, die im Kontrast zu den kälteren Tönen (flügel, blau, grau, und weiß) im sonstigen Bild stehen. Hervorzuheben ist das rote Tuch, das dem Engel als Gürtel dient. Durch die Dominanz der Erdtöne entsteht somit im Raum eine warme und ruhige Stimmung, die zur Bedächtigkeit und Nachdenklichkeit anregt.

Saraceni beschränkt sich zwar auf die Primärfarben- rot; blau und gelb, verwendet hier aber hauptsächlich rot und gelb mit weiß, die er dann zu Erdtönen zusammen mischt. Auf diese Weise erreicht er eine Vielfalt von nuancierten Farbtönen. Betrachtet man die beiden Figuren im Mönchsgewand, so lassen sich feine unterschiedene in der Farbgebung erkennen. Der helle, ins kalte übergehende braun/ocker Ton des Heiligengewandes hebt sich von dem warmen orange/braun Ton des Mitbruders ab. Die Farbe der Gegenstände im Vordergrund besteht aus Ocker-, Gelb-, Orange- und Brauntönen. Je näher man zum Hintergrund gelangt, desto dunkler werden die Farben. Vor allem bei dem Schatten ist dies gut gelungen: Je weiter man in die Tiefe des Bildes schaut, desto geringer werden die Farbnuancen der Schatten. Bei längerem Hinsehen entsteht sogar der Eindruck, als würden alle Schatten in der Tiefe des Bildes zu einer Einheit verschmelzen.

Die dunkelbraun-schwarze Melange des Hintergrundes unterstützt die Dramatik der Szene, die sich in der Bildmitte und Hintergrund abspielt. Somit erreicht Saraceni mit seinem letzten Werk „Die Vision des heiligen Franziskus“ eine Steigerung in der Differenzierung der Tonwerte, die im Gegensatz zu der bunten Lokalfarbigkeit der früheren Werke steht. In diesem Gemälde wird die koloristische

Wirkung aus wenigen zurückhaltenden Farben entwickelt. Ein Grund dafür könnte der asketische und puristische Geist des Inhalts sein.

D. Licht:

Es ist schwer, eine eindeutige Lichtquelle zu benennen. Zuerst einmal ist keine materielle Lichtquelle, wie z.B. eine Deckenleuchte oder Kerze zu sehen. Trotzdem erkennt der Betrachter durch die Hell- Dunkel Verteilung, daß sich mindestens eine Lichtquelle außerhalb des Bildes befinden muß. Deutlich wird dies durch die Schattenbildung der hell beleuchteten Gegenstände im Vordergrund. Beispielsweise können hierfür das helle Bettlaken in der linken Bildhälfte, der hell erleuchtete rechte Arm sowie der Kopf des Mitbruders, der hell erleuchtete rechte Körperteil des Heiligen, der helle Stock und das absetzen des Schattens am Stuhl in der rechten Bildhälfte herangezogen werden. Alle genannten Oberflächen weisen dieselbe Sequenz der Licht und Schattenverteilung auf, derzufolge eine Lichtquelle außerhalb der linken Bildhälfte liegt.

Die andere Lichtquelle befindet sich ebenfalls außerhalb des Bildes. Die hell erleuchtete obere Bildhälfte läßt darauf schließen, daß sie sich links oberhalb und hinter dem Engel befindet. Während sich das Licht oben kegelförmig, wie aus einem Punkte ausbreitet, gleicht das der unteren Lichtquelle einem diffusen Tageslicht. Zu bemerken ist, daß weder die obere noch untere Lichtquelle das gesamte Bild erleuchtet. So wird der lesende Mönch nur von der vorderen Lichtquelle ausgeleuchtet. Ohne die vordere Lichtquelle würde die Mönchsfigur somit im Dunkel des Raumes verschwinden. Interessant ist weiterhin, daß der Heilige von der oberen Lichtquelle überstrahlt wird, so daß die untere Lichtquelle nur einen untergeordneten Einfluß auf ihn ausübt.

2. Eine exemplarische kunsthistorische Interpretation

Nachdem das Bild in seinen formalen Hinsichten beschrieben wurde, also in den Punkten Bildbeschreibung, Komposition, Farbe und Licht, ist nun die Interpretationsebene in den Blick zu nehmen. Sie soll helfen, das Gemälde zu deuten um die Intentionen des Malers besser zu verstehen. Fragen wie: 'Was sieht man im Bild?' bewegen sich eher auf der Beschreibungsebene. Aber die Frage: 'Wie ist das Bild zu deuten?' bewegt sich auf einer anderen Ebene, auf der des sinnhaften Bildverständnisses, bei der die Bildaussage im Mittelpunkt steht. Zunächst ist es angebracht, einige geschichtliche Fakten, Franz von Assisi betreffend, herauszustellen.

A. Ikonographie des Heiligen Franz von Assisi

Um den Inhalt des Bildes zu verstehen, ist es wichtig, die Ikonographie des Franziskus, besser gesagt des Franz von Assisi, zu betrachten. Der Heilige Franziskus, der eigentlich Giovanni Bernadone hieß und sich Francesco nannte, wurde 1181/82 in Assisi geboren. Seine Eltern gehörten zu den Reichen der Stadt. Er arbeitete bei seinem Vater und führte ein zufriedenes Leben. Veit-Jakobus Dietrich erläutert dazu: „Er führte ein Leben der Leidverdrängung oder positiv gewendet, ein Leben der Zufriedenheit, des Genusses, der Freude.“⁹⁵

Mit zwanzig Jahren gerät er in Gefangenschaft nach Perugia, das den aus Assisi vertriebenen Stadtadel unterstützte.⁹⁶ Nach einjähriger Gefangenschaft kehrt er verwandelt in sein Elternhaus zurück. Die Erfahrungen von Krieg und Gefangenschaft bewegen ihn dazu, sich zu einem Leben in Armut zu verpflichten. Somit beginnt für ihn ein neuer Lebensabschnitt. Um 1207 siedelt er nach Portiuncula um und schließt sich dort einigen Gleichgesinnten an, den Minderbrüdern (Minoriten), die durch den Papst Innozenz III gebilligt wurden. In einem Zeitraum von ungefähr zwanzig Jahren verbreiteten sich die Wanderprediger in nahezu ganz Europa und versammelten sich in franziskanischen Bruderschaften. Die endgültige Bestätigung des Ordens der Franziskaner durch Papst Honorius III im Jahre 1223. Ein Jahr später entfernt sich Franz von seinen Mitbrüdern und meditiert am Berg von Alverna, um dort die Wundmale Christi zu empfangen. Die beiden letzten Jahre bis zu seinem Tod vergehen mit Krankheiten. Erst als das erwähnte schwere Augenleiden hinzutritt, nimmt er ärztliche Hilfe in Anspruch. In Rieti angelangt, unterzieht er sich einer ärztlichen Untersuchung. Mit verschiedenen Methoden versucht der Arzt die Entzündung der Bindehaut zu beseitigen. Aber das Augenleiden verschlimmert sich und führt zur vollständigen Erblindung. Todkrank kehrt Franziskus nach Assisi zurück, und stirbt am 3.10.1226. Papst Gregor IX spricht Franziskus im Jahre 1228 heilig.

B. Versuch einer Interpretation des Gemäldes

Da es bisher keine Interpretation des hier besprochenen Gemäldes von Saraceni und nur spärliche Einträge zu ihm und seiner Kunst gibt, möchte ich die Gelegenheit wahrnehmen, einige Aspekte des Bildes von Saraceni genauer darzustellen.

⁹⁵ Veit-Jakobus Dietrich: Franz von Assisi, Reinbek bei Hamburg o. J., S. 39ff.

⁹⁶ Franziskus befindet sich im Kampf um mehr politische Mitbestimmungsrechte gegen den Adel. Sein Ziel war es, durch sein Tun entweder in den Adelsstand aufzusteigen oder zumindest einen ihnen ebenbürtigen Rechtsstand einzunehmen. Dazu schloß er sich einer sozial motivierten politischen Bewegung an, deren Ziele aber durch den Adel, der sich nach Perugia geflüchtet hatte, vereitelt wurde.

Neben der Personenkonstellation, die sofort ins Auge fällt, nimmt der Betrachter auch sofort einige Gegenstände wahr. Diese sind zwar ähnlich bearbeitet, so daß sich ein harmonischer Gesamteindruck des Bildes ergibt, jedoch erkennt der Betrachter bei näherem Hinsehen auch Unterschiede. Bei einigen Gegenständen, wie dem Bettlaken, den Mönchsgewändern, zeigt der Künstler keine große Kreativität: Er wiederholt hier ein Schema der Form und Faltengebung.

Ein weiteres Beispiel stellen die Wolken dar, die nicht natürlich wirken. Durch beimischen hellerer Töne erreicht Saraceni eine Abstufung in der Farbe. Störend wirkt sich dabei aus, das die Wolken allesamt gleich geformt sind. Dadurch wird der Eindruck einer übernatürlichen Künstlichkeit erweckt – mithin spricht es dafür, einige Elemente des Bildes nur symbolisch zu verstehen. Wären die dargestellten Wolken natürlich, so würden sie sich dadurch auszeichnen, daß sie am Rand leicht-transparent wären und dann nach Innen ins Kräftig-Deckende übergingen. Saraceni's Wolken haben dagegen etwas schweres, sie verschmelzen an einigen Stellen mit dem dunklen Hintergrund, der hinter der linken Mönchsfigur plaziert ist. Die Wolken registriert der Betrachter nicht auf Anhieb. Nur durch das Knien des Engels und das Absetzen der helleren Töne der Wolken sowie durch das Wehen des Tuchs wird dieses Gebilde als Wolke identifiziert.

C. Die Vision des heiligen Franziskus

Saraceni versucht in seinem Gemälde mehrere zeitlich voneinander getrennte Ebenen zusammen zu bringen: das Krankenlager, die Blindheit, die Vision und den nahenden Tod des Heiligen. Auch im Katalog für Venezianische Gemälde des 17. Jh. kann dies belegt werden:

„Diese seit dem 16. Jahrhundert bekannte Darstellung der nächtlichen Tröstung des erblindeten Heiligen durch himmlisches Lautenspiel, dessen Erscheinung für die Zeit des Aufenthalts von Franziskus im Hause des Kanonikers Tebaldo-Sarraceni zu Rieti im Jahre 1225 überliefert ist, wird hier vom Künstler mit dem Krankenlager und Tod des Heiligen im Jahre 1226 in Zusammenhang gebracht.“⁹⁷

Das Hauptmerkmal zur Identifikation des Heiligen als Franziskus sind die Wundmale an Händen und Füßen. Franz von Assisi ist der einzige Heilige, der sich neben Christus selbst durch die Wundmale Christis auszeichnet. Ein weiterer Hinweis auf Franziskus ist in der geschichtlich belegten Erblindung gegeben. Seine

⁹⁷ Venezianische Gemälde des 17. Jahrhunderts, Vollständiger Katalog, Bayerische Staatsgemäldeammlung, München 1986, S. 62. Auffallend sind die Parallelen zwischen Bild und Maler. Es scheint, daß Saraceni seinen eigenen Tod in der Vision des Franziskus thematisiert hat. Weiterhin, daß der Name des Kanonikers Tebaldo-Sarraceni ihn aufgrund der Namensähnlichkeit dazu

Blindheit ist anhand des hellen Stocks im Vordergrund, der als Blindenstock gedeutet werden kann und anhand seiner verdrehten Augen abzulesen. Weitere Hinweise findet der Betrachter auf dem Tisch, auf dem ein Kreuz und ein Buch zu sehen sind. Diese gelten als Attribute des Franziskus; meist hält er ein Kruzifix und ein Buch in der Hand, was ihn als Ordensgründer auszeichnet. Auffällig sind die drei Knoten am Ende des Strickgürtels. Diese werden als Symbole der 3. Ordensstufen der Franziskaner gedeutet.⁹⁸

Der relevanteste Beleg für die Identifikation des Heiligen Franziskus ist aber seine Vision. Als Franziskus schwer Krank in Rieti in Behandlung war, wünschte er sich, daß einer seiner Brüder für ihn musiziert. So wird in der zweiten Celano-Legende ein Dialog zitiert:

„Bruder, die Kinder dieser Welt verstehen die göttlichen Geheimnisse nicht. Die Musikinstrumente, die einmal für das Lob Gottes bestimmt waren, hat die menschliche Begierde zu einer Ohrenlust verdreht. Ich möchte also, Bruder, daß du insgeheim eine Gitarre (Lauthe, Zither) ausleihst, du dann einen anständigen Vers machen und meinem von Schmerzen geplagten Körper ein wenig Erleichterung geben.“⁹⁹

Der anwesende Bruder antwortet daraufhin:

„Ich schäme mich nicht wenig, Vater, und befürchte, daß die Leute mich verdächtigen, ich sei der Versuchung des Leichtsinns erlegen.“¹⁰⁰

Franziskus sagt daraufhin einsichtig:

„Dann lassen wir es eben, Bruder. Es ist gut vieles Bleiben zu lassen, damit die Meinung der Leute nicht verletzt wird.“¹⁰¹

Höchst wahrscheinlich muß dieser Wunsch in ihm so verhaftet gewesen sein, daß er in der darauffolgenden Nacht von einem Engel geträumt habe. So wird in der Legende weiter zitiert:

„Ein Engel schlägt für ihn eine wundervoll und süßklingende überirdische Gitarre.“¹⁰²

Der Visionär Franziskus sieht also nicht nur den Engel, sondern vernimmt auch Musik. Eine Vision beschränkt sich nicht nur auf des Reiz des Sehens, sondern wie auch hier in dem Bild auf den Reiz des Hörens. Ernst Benz beschreibt dies:

bewogen hat, seine Situation auf die des Heiligen Franziskus abzubilden, da er hier intuitiv eine innere Verbundenheit verspürte.

⁹⁸ Dazu Hannelore Sachs: Christliche Ikonographie in Stichworten, (Hrsg.) dies., München 1994, S. 136 ff.

⁹⁹ Thomas von Celano: Vita prima S. Francisci, II 126, S. 204ff.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., II, S. 127

„Der Begriff der Vision weist sprachlich auf die Tätigkeit eines einzigen Sinnesorganes hin: des Auges. Er zeichnet die Wahrnehmung der geistigen Welt mit dem auf wunderbare Weise erschlossenen geistigen Auge. In Wirklichkeit gibt es keine Vision, in der nur ein einziges geistliches Sinnesorgan sich bestätigt. Wie bei der normalen sinnlichen Wahrnehmung findet fortgesetzt ein Zusammenspiel der verschiedenen Sinne statt. Es gibt nicht nur ein geistliches Sehen, sondern auch ein geistliches Hören, Fühlen, Schmecken und Riechen, und diese Sinne empfangen die ihnen adäquaten geistlichen Sinneseindrücke: die himmlische Musik, die himmlische Rede, den himmlischen Geruch, den himmlischen Geschmack und die himmlische Berührung.“¹⁰³

Es gibt verschiedene Formen der musikalischen Vision, die in der Bilderwelt sowie in der Literatur bekannt sind. So wird in der Literatur von rein auditiven gestaltenlose Visionen gesprochen. Auditionen beinhalten nicht nur gesprochene Worte, das offenbarte Wort Gottes, sondern auch Musik. Für die Form der musikalischen Vision kann ein Beispiel angegeben werden. Der englische Mönch Richard Roll (1300-1349) berichtet von einer übersinnlichen musikalischen Wahrnehmung. Dieses Erlebnis ist von Erfahrungen des Ausbruchs reiner Freude begleitet.

Ein weiteres Beispiel für musikalische Audition in Verbindung mit einer visionären Erfahrung kann von einem deutschen Visionär Heinrich Seus (1295-1366) gegeben werden. Er berichtet von mehreren Visionen, in denen meist Engel und andere himmlischen Gestalten in Verbindung mit Sphärenklängen auftauchen. Er hörte eines Nachts, da er schwerkrank zu Bette lag, einen Engelsgesang, der ihm alle Leiden vergessen ließ. Er beschreibt, daß die Vision über ihn kam und er nur passiv empfangen hat. Benz stellt heraus, daß noch weitere Aspekte Teil von Visionen sein können:

„In der visionären Erfahrung werden neben der Bildkunst und der Musik noch andere Künste mit einbezogen, nämlich der Tanz.“¹⁰⁴

Neben dem Hören der himmlischen Musik und der Wahrnehmung von Tanz finden sich auch andere Formen musikalischer Audition, die sich im physischen Verhalten des Visionärs bemerkbar machen. Hier wäre das Beispiel der Nonne Christina vom Stommeln (1242-1312) zu erwähnen. Sie hört in ihrer ekstatischen Vision nicht nur die himmlische Musik, sondern setzt diese Musik in ihrer Ekstase in Tanz um.

Diese Beispiele zeigen, daß Visionen vielschichtige Auswirkungen haben können. Vor allem verwandeln sie sich durch die aktive Teilnahme des Visionärs von einem passiven Erlebnis in ein aktives um.

¹⁰³ Ernst Benz: Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969, S. 418.

¹⁰⁴ Ebd., S. 435.

Bezogen auf unser Beispiel "die Vision des heiligen Franziskus" beschränkt sich die Vision beim Visionär auf das Sinnesorgan des Auges und des Ohrs. Die Sequenz, die Künstler festgehalten hat, zeigt einen passiven Franziskus. Dies mag jedoch der Grund dafür sein, daß der Mitbruder im Bild auf die Vision nicht aufmerksam wird. Benz sagt zum Schluß in seinem Kapitel:

„Entscheidend ist, daß im Bereich der visionären Erfahrung der Visionär sich nicht nur zum Hinschauen, nicht nur zum Mithören, sondern auch zum Mitsingen, ja zum tanzen berufen sieht und daß die musikalische Audition zum mindesten im Bereich der Form der visionären Erfahrung, die sich auf dem Boden der effektiven Mystik entfaltet, neben oder über der Audition von Offenbarung, Prophezeiungen und Lehrreden in verständlicher Rede steht.“¹⁰⁵

An dieser Stelle ist es angebracht zu fragen, ob eine einheitliche Deutung dieses sehr vielschichtigen Bildes möglich ist?

Was den Betrachter der „Vision“ zunächst verwirrt, ist, das eine Vision eigentlich nicht faßbar ist, aber hier wird die Versenkung des Franziskus ins Übersinnliche als eine Versenkung ins gegenständliche Bild umgewandelt.

Auf der Suche nach einem Einstieg in die Bildbedeutung fällt dem Betrachter als erstes die seltsame Zweiteilung des Bildes auf. In der Darstellung vereinen sich augenscheinlich zwei Ebenen, die auf Anhieb zu erkennen sind: Eine irdische und eine himmlische Ebene. Da diese beiden Ebenen visuell dargestellt sind, erfährt der Betrachter die Situation jedoch auf eine ganz irdische Weise, als sei dies eine Auseinandersetzung zwischen mehreren Individuen.

Er sieht zwei Bildebenen, die zwar in ein Bild zusammengefaßt sind, sich aber wie zwei Einzelbilder verhalten: Dies ist eine Paradoxe Darstellung, insofern hier eine Einheit vorgestellt wird, die eine Zweiheit ist und, nimmt man noch den Betrachter hinzu, der an diesem Bild aktiv teilnimmt, sogar eine Dreiheit. Zwar ist das Bild vom inhaltlichen her in sich geschlossen, jedoch nicht von der Komposition und der Perspektive her einheitlich gestaltet. Dazu merkt Kemp richtig an,

daß „nur über die Betrachterfunktion ... dem Maler die Darstellung eines Sujets, das nicht darstellbar ist: die Darstellung einer Vision“¹⁰⁶ gelingt.

Indem der Betrachter erkennt, daß hier etwas nicht Darstellbares dargestellt werden soll, nimmt er schon an der Vision teil: Fast könnte man sagen, daß der Betrachter

¹⁰⁵ Ebd., S. 440.

¹⁰⁶ Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jh., München 1983, S. 40.

hier die Vision selbst erlebt, d.h., wenn davon abgesehen wird, daß eine Vision immer ein lebendiger Vollzug sein muß und nicht nur ein simples nachvollziehen.

Die untere Bildhälfte ist durch einen Boden, unsystematisch angeordnete Gegenstände und die beiden Figuren als Raum gekennzeichnet. Der Eindruck der Räumlichkeit wird durch die Beleuchtung, die in Hell- Dunkel Kontrasten gehalten ist und viele Schattierungen aufweist, beglaubigt: Alles verweist auf einen irdischen Raum.

Die Unfähigkeit des nicht geheiligten Mönchs wurde von Saraceni im Bild durch die Positionierung unterhalb des Engels und zudem durch dessen Plazierung am tiefsten Punkt im Bild hervorgehoben. Auch die Anordnung der Stühle sowie ihre jeweiligen Größen unterstreichen diese aufstrebende Ordnung. So ist der am rechten Bildrand plazierte Stuhl von seiner Größe her viel tiefer angesetzt als der neben dem Betrand des Franziskus stehende Stuhl. Die Stühle sind gleichsam als langsam aufsteigende Empore zum Heiligen Franziskus gedacht.

Die beiden anderen Ebenen liegen Quer zu der Hauptlinie, die durch den Engel und Franziskus zustandekommt. Die erste Ebene, bzw. der erste Pol befindet sich in der unteren Bildhälfte und wird durch die Mönchsfigur verkörpert. Er stellt den Menschen dar, der in der Welt lebt und sich dem Studium widmet.¹⁰⁷

Hinter ihm, schräg oben, befindet sich sein Gegenüber. Dort ist ein Halbschatten in Form eines menschlichen Wesens an der Wand sichtbar, der, wenn man es genau nimmt, eigentlich erst den Eindruck einer Wand vermittelt. Es gibt im ansonsten strukturlosen Hintergrund keinen Hinweis auf eine Wand.

Der Betrachter wird unwillkürlich Fragen, auf was oder wen sich der Schatten bezieht. Auf den ersten Blick scheint es der Schatten des Engels zu sein, wengleich ein unbehaglicher Gedanke dabei mitschwingt, denn es ist doch undenkbar, daß ein göttliches Wesen einen irdischen Schatten wirft. Sobald man genauer hinsieht, erkennt man, daß der Schatten unmöglich dem Engel zugerechnet werden kann, da der Schatten neben der erwähnten Unbehaglichkeit auch keine Flügel hat, die aber vorhanden sein müßten.¹⁰⁸

Noch wiegt sich der Betrachter in Sicherheit, denn es besteht immer noch die Möglichkeit, den Schatten dem heiligen Franziskus oder dem Mitbruder

¹⁰⁷ Wie bereits dargestellt wurde handelt es sich bei dem dargestellten Mönchen wahrscheinlich um den Kanoniker Tebaldo Sarraceni.

¹⁰⁸ Eine sehr gewagte Interpretation könnte den Engel und seine Flügel noch einmal als weltlich/himmlich geteilte Einheit verstehen und hätte damit den Grund dafür gefunden, warum zwar der menschliche Teil des Engels einen Schatten wirft, der himmlische Teil – die Flügel – aber nicht. Einer solchen Interpretation kann hier aber nicht zugestimmt werden. Auch finden sich in der Sekundärliteratur darauf keine Hinweise.

zuzurechnen. Doch diese Zuversichtlichkeit währt nicht lange, da schnell aufgeht, daß die Ausrichtung des Schattens nicht mit der Ausleuchtung des Franziskus oder des Mitbruders übereinstimmt. Da der Schatten kein Abbild einer Figur darstellt, bleibt die Frage übrig, von wem der Schatten ist?

Vielleicht handelt es sich hier um einen Schatten, der nicht von einer real existierenden Person ist, sondern eine rein symbolische Bedeutung besitzt. Da der Schatten genau den Raum zwischen Engel und Franziskus ausfüllt, liegt es nahe, ihn als eine Art Übergang zu interpretieren. Bedenkt man, daß Franziskus diese Vision kurz vor seinem Tode hatte, so kann der Schluß, diesen Schatten als den Tod selbst zu deuten, also den Übergang vom Leben zum Tode, leicht gezogen werden.¹⁰⁹

Da alle vier Pole sich gegenüber stehen, also irdische- himmlisch, rechts und links, sowie leben- tot unten und oben, ergeben sie die Form eines Kreuzes, das im Christentum zum Sinnbild des Leidens Christi und zum Sinnbild Christi selber wurde. Diese Symbolform wiederholt sich im Bild an dem Kreuz auf dem Tisch sowie an Franziskus selbst, der die Wundmale Christi trägt.

Zudem wird das Kreuz, durch den in der Komposition bereits erwähnten Kreis eingeschlossen. Die vier Pole, jeweils die Köpfe der Figuren, sind auf der Kreislinie plaziert. Auf diese Weise wird nicht nur die Verbundenheit des irdischen (Franziskus) mit dem himmlischen (Engel) wiedergespiegelt, sondern auch die dazwischen liegenden Pole, des Lebens (Mönch) und des Todes (Schatten).

3. Sind kunsthistorische Interpretationen Auslegungen oder Erklärungen?

Nun muß eine methodische Frage gestellt werden. Es fragt sich, welches interpretatorische Verfahren oder welche Art von Auslegung zu einem richtigen Verständnis oder gar einer Erklärung der dargestellten Zusammenhänge des Gemäldes von Saraceni führt.

Eine Erklärung des Bildes wird nicht angestrebt. Diese Bemühung ist der Absicht der Untersuchung in dieser Arbeit sogar entgegengesetzt. Die Vermittlungsarbeit im Museum stellt die Auslegung des Betrachters in den Mittelpunkt und versucht dem individuellen Betrachter vor Ort einen persönlichen Zugang zum Bild zu ermöglichen. Es geht also nicht um die letztgültige Erklärung des Bildes, sondern um die Erweiterung des Verständnisses des einzelnen Betrachters, mithin geht es darum, mit dem Betrachter über das Bild in eine Kommunikation einzutreten. Der Ausdruck 'Auslegung' wird hier also gegen den Ausdruck von

‘Erklärung’ gebraucht.¹¹⁰ Der Betrachter kann durch einnehmen einer bestimmten Position auch nur eine Perspektive sehen und nicht zugleich auch die andere. Durch Veränderung der Position werden ihm weitere Perspektiven eröffnet. Bereits Schopenhauer und Nietzsche hatten die Perspektivität jeder Erkenntnis beschrieben und ihre Philosophie auf diesem Grundsatz aufgebaut.¹¹¹ Nietzsche äußert sich in seinem Aufsatz über die Perspektive:

“Perspektiven sind Beschränkte Blickwinkel, sie lassen immer nur bestimmte Seiten von etwas sehen. Aber Perspektiven sind es zugleich, aus denen man überhaupt etwas sehen kann. Perspektiven können darum zwar als solche nicht aufgehoben werden. Sie können jedoch, wie das Beispiel der Naturwissenschaften zeigt, im Laufe der Zeit vervielfacht und vielfach aufeinander bezogen werden. Dann aber bedeuten Perspektiven ebenso Befreiungen wie Beschränkung des Blicks. So hat man, je mehr man davon abgekommen war, die Natur zeige sich, wie sie an sich ist, sie um so vielfältiger und tiefer erfassen gelernt und daraus neue Lebensmöglichkeiten für den Menschen erschlossen.“¹¹²

Je nach Wissen und Erfahrungshorizont wird jeder Betrachter aus seiner Perspektive das Erlebte einordnen, verstehen und darstellen. Es wird davon ausgegangen, daß die Welt immer nur perspektivisch (lat. *perspicere*, ‘durchsehen’) erlebbar ist: Eine Betrachtung kann nur unter bestimmten Gesichtspunkten geschehen.

Diese Erkenntnis über die Perspektivität aller unserer Betrachtungen überrascht nicht. In unserem täglichen Leben lernen wir zudem ständig neue Perspektiven kennen. So wie wir ständig bestimmte Perspektiven einnehmen müssen, so muß dies auch der Betrachter eines Bildes tun.

Der Betrachter nimmt die Darstellung eines Raumes in einem Bild auf einer ebenen Fläche räumlich wahr. Diese Fähigkeit des Betrachters kann vom Maler benutzt werden. Der Künstler ist gleichsam darauf angewiesen, daß der Betrachter eine zweidimensionale Darstellung dreidimensional umsetzt und somit verlebendigt. Der Maler kann aber dennoch aus der lebendigen Erfahrung nur eine Perspektive herauschneiden.

¹⁰⁹ Diese Interpretation wird zudem durch den Totenschädel als Vanitas Symbol links neben Franziskus gestützt.

¹¹⁰ Hierzu kann F. Nietzsche herangezogen werden, der alles Denken und Erkennen radikal als ein ‘Auslegen’ der Welt auffaßt. Mit bezug auf die Wissenschaften, anhand des Beispiels der Physik, sagt er: „Es dämmert jetzt vielleicht in fünf, sechs Köpfen, dass Physik auch nur eine Welt-Auslegung und -Zurechtlegung (nach uns! mit Verlaub gesagt) und nicht eine Welt-Erklärung ist“, Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Stuttgart 1991, 19, § 14.

¹¹¹ Vgl. Bisanz-Praken, Marian: *Traum und Wirklichkeit*, Wien 1870-1930, Wien 1985, S. 528ff.

¹¹² Vgl. Werner Stegmaier: *Nietzsches Genealogie der Moral*, Darmstadt 1994, S.12.

Die vielleicht wichtigste Folge daraus ist: Je mehr Perspektiven der Betrachter einnehmen kann, desto mehr wird er sehen. Fast schon automatisch wird der Betrachter nicht mehr nur einen einzigen Standpunkt vertreten. Folgt man diesem Grundgedanken, so wird das absolute Ideal einer für immer gültigen Interpretation in Frage gestellt. Zudem gilt, daß es nur dann zu einer verständlichen Interpretation kommt, wenn nur eine Perspektive eingenommen wird: Verständlich kann ein Sachverhalt werden, wenn er aus einem Blickwinkel betrachtet wird. Die Vielzahl möglicher Perspektiven bedingt damit eine Vielzahl von Interpretationen.

Wie die Geschichte zeigt, wurde der Grundgedanke der Perspektivität nicht immer akzeptiert. So finden sich in der Geschichte viele Beispiele für dogmatische Interpretationen. Als Beispiel für ein solches totalitäres Interpretationsverhalten könnte die Zeit des Nationalsozialismus gelten. Im Deutschland zwischen 1933-45 gab es eine Reichskulturkammer. Dort wurde eine nationalsozialistische Zwangsorganisation der Kulturschaffenden errichtet, die der Überwachung und Lenkung des Kulturlebens durch den Reichspropaganda Minister galt. Die Reichskammer der bildenden Künste, die Teil der Reichskulturkammer war, hatte die Aufgabe, bedeutende Kunstwerke zu untersuchen und deren Bedeutung und Wert eindeutig festzulegen. Der sogenannte Reichskunstwart beurteilte Kunstwerke, einem Kriterienkatalog entsprechen, nach Schönheit und Güte. Wenn der Reichskunstwart entschied, das ein Kunstwerk schlecht ist, dann war es auch so. Er erhob seine durch Kriterien angereicherte Subjektive Wahrnehmung zur Objektivität.

Auch der Betrachter in jener Zeit hatte keine Möglichkeit, sich frei zu äußern. Er war als Person entmündigt und wurde dazu angehalten die Vorherrschende Meinung über ein Kunstwerk zu teilen. Hier liegt aber ein Widerspruch vor, denn eine subjektive Meinung wird zu einem objektiven absoluten Dogma. In diesem totalitären Denken gab es somit nur eine gültige Interpretation.

Um dieses Beispiel zu einem Ende zu bringen: Das es nicht nur eine für immer gültige Interpretation eines Bildes gibt, läßt sich leicht zeigen. Im Falle des Bildes Saraceni's „Die Vision des heiligen Franziskus“, kann dies anhand zweier Aspekte bei zwei Interpretatoren illustriert werden. Um zu demonstrieren, wie die Meinungen, hier bezogen auf den Naturalismus, auseinanderklaffen, werde ich die betreffenden Textstellen beider Autoren zitieren. So heißt es bei der Autorin Ottani übersetzt:

„In den verschiedenen Versionen, die nicht alle [von Saraceni, Hinzufügung, die Autorin] gezeichnet sind, ist das Thema in der hier Vorliegenden Qualitativ am suggestivsten ausgearbeitet, vor allem in der unteren Zone des Gemäldes, das ausgefüllt ist mit den wärmsten

beige- und braun Tönen, die im Gegensatz zu der anderen Zone mit der prächtigsten Vielfarbigkeit des wunderbaren Engels steht. Um hervorzuheben, wie sich Saraceni in seiner extremsten Phase als Naturalist offenbart, mit einer Serie von Anspielungen auf das Wahre, sei auf die Reflexe auf dem Glas des Strohkruhs (und endet dann mit dem streng ausgeführtem Schatten, ein wahrhaft entwickeltes Bühnenbild) hingewiesen; hier ist kein Raum für Kompromisse.“¹¹³

Wie deutlich wird, versucht die Autorin Saraceni's Naturalismus anhand des erwähnten Beispiels zu belegen. Nun wende ich mich dem anderen Autor, Willi Drost zu. Die Textstelle, die hier zitiert wird, bezieht sich indirekt auf dieses Bild. Aber trotz der allgemeinen Stilkritik, die der Autor über Saraceni's Kunst äußert, merkt man, dass sein Standpunkt nicht dem von Ottani gleicht. Dazu das entsprechende Zitat:

„Alle Formen Saracenis haben etwas Weichliches, schwammig-Schwappiges. Die Gewänder falten sich schwerfällig rundlich, wie in Wasser oder Gipsmasse getaucht, um die ausgerundete Körperform, die von möglichst großer kubischer Einfachheit ist. [...] Die zähflüssige Kurve ohne Spannung und Elastizität, die langweilige Wiederholung der Kurven in annähernd paralleler Führung ist das wichtigste Kennzeichen der Kunst Saracenis.“¹¹⁴

Im nächsten Absatz geht Drost auf die Körperform ein:

„Die Körperformen sind vollplastisch gefühlt, aber wie aus Holz gedrechselt. Der Funktionszusammenhang der Gliedmaßen ist wenig zu erkennen, die Sehnen und Gelenke sind nur sehr schwach durchgebildet. Die Hände mit kurzen Fingern wirken oft wie mit Sand gefüllte Handschuhe. Die Köpfe sind zuweilen wie die Kegelkugeln gerundet, dazu oft kahl. Einzelformen wie die Ohren sind vereinfacht und primitiv wie flache Schalen gebildet. Der Ausdruck der Gesichter mit den hohen, aber ungeformten Stirnen und den hochgezogenen Augenbrauen ist leer, bisweilen blöde.“¹¹⁵

W. Drost formuliert damit indirekt, aber deutlich, daß Saraceni kein Künstler des Naturalismus ist. Wie an diesen beiden sich widersprechenden Beispielen abzulesen ist, kommen auch Kunstsachverständige nicht zu einheitlichen Interpretationen. In bezug auf die von den beiden zitierten Autoren beschriebene Reflektion des Lichtes im Glas kann noch folgendes hinzugefügt werden. Es fällt auf, dass sich das Glas von der Exaktheit der Malweise her, von der anderer Materialien und Gegenständen

¹¹³ Hier als Vergleich die italienische Zitatstelle: „*Delle diverse redazioni, non tutte autografe, del tema è questa quella qualitativamente più suggestiva, soprattutto nella zona inferiore del dipinto orchestrato sui toni più caldi del beige e del marron, in contrappunto con il cromatismo smagliante della apparizione miracolosa dell'angelo. Da rilevare come, ancora nella sua fase estrema, il Saraceni si rivelasse naturalista di razza, con una serie di annotazioni dal vero, a incominciare dai riflessi sul vetro dell'orcio impagliato (e poi le ombre rigorosamente portate, la scenografia verificata, aderente..), che non lasciano margine al compromesso.*“ (A. Ottani Cavina: Carlo Saraceni. Mailand 1968, S.107 Nr.36, Abb. 105).

¹¹⁴ Willi Drost: Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam 1936, S. 151/152.

¹¹⁵ Ebd. S. 152 ff.

unterscheidet. Es läßt sich fragen, ob Saraceni damit eine bestimmte Absicht verband.

III. Fragen an Kunstinteressierte im Museum

Es läßt sich immer wieder beobachten, daß Menschen durch Museen gehen und dabei an vielen Kunstwerken einfach vorbeihuschen, ohne deren Aussagen wirklich zu verstehen. Es scheint, daß sich viele mit einem kurzfristig erzeugten ästhetischen Reiz zufrieden geben und näheres nicht wissen wollen. Daneben gibt es aber auch Museumsbesucher, die einsam und in sich versunken lange Zeit vor einzelnen Kunstwerken verharren. Sie treten offensichtlich in einen inneren Dialog mit dem Kunstwerk, wobei sich fragt, ob sie auf diese Weise mehr sehen als in einem offenen Gespräch. Die hier angestrebte Untersuchung kann als Versuch verstanden werden, den Betrachter in einem offenen Dialog mit einem Kunstwerk zu konfrontieren. Vorbedingung ist dabei weder ein großes Hintergrundwissen, noch ein bereits vorhandenes Kunstinteresse. Es soll versucht werden, den Betrachter auf neue Weise und methodisch geleitet an das Kunstwerk heranzuführen.

1. Zwei Beispiele: Exemplarische Befragungen

Im folgenden werden zunächst einige methodische Aspekte geklärt, die die Befragungen betreffen. Insbesondere soll die spezifische Art und Weise der Befragungen erläutert werden. Danach werden zwei Gespräche exemplarisch wiedergegeben und anschließend analysiert. Bei den ersten Versuchen, Gespräche über das Kunstwerk zu führen, hat sich gezeigt, daß die jeweiligen Gesprächspartner stets darauf aus waren, Hintergrundwissen in Erfahrung zu bringen oder ihr mitgebrachtes Wissen bei der Interpretation einzusetzen. Dies war in manchen Fällen sehr hinderlich, da es darum geht, das Bild und dessen inneren Kommunikationslinien aufzudecken, die eigentlich durch Vorwissen bzw. vorgefaßte Urteile nur verdeckt werden. Um diesem Problemkomplex zu begegnen, wurden zwei Herangehensweisen an den Befragten gewählt: Zum einen wurde explizit mit Hintergrundwissen gearbeitet. Zum anderen wurden Gespräche geführt, in denen dem Betrachter kein Hintergrundwissen zur Verfügung gestellt wurde.

2. Methodische Aspekte der Befragungen

Die hier verwandte Methode zur Informationsgewinnung vollzieht sich in mehreren Stufen. Zum ersten werden die Daten durch eigene empirische Untersuchungen erhoben (Primäranalyse), indem der Forscher selbst in die reale Situation (Feld) hineingeht. Zweitens wird die Untersuchung in Form einer Beobachtung und

Befragung durchgeführt. Für die Form der Befragung wurde das Interview gewählt, das dem Ziel der dialogischen Vermittlung inhaltlicher Aspekte des Kunstwerkes auf Grund ihrer Direktheit näher kommt als eine schriftliche Befragung. Eine schriftliche Befragung bietet nur eine sehr indirekte Befragungsmöglichkeit. Zum einen könnte der Befragte dabei im Museum einen mit standardisierten Fragen bestückten Fragebogen auszufüllen und zum anderen mit zeitlicher Verzögerung, aber dafür mit mehr Reflektionspotential, einen Fragebogen auf dem Postweg zusenden.

Dagegen verlaufen Interviews primär auf einer mündlichen Ebene, wobei der Interviewer nicht unvorbereitet in dieses Gespräch geht, wie dies vom Befragten anzunehmen ist. Zuvor wurde ein Gesprächsrahmen, ein Themengebiet und bestimmte Fragemöglichkeiten aufgestellt. Es soll aber auf jeden Fall vermieden werden, den Befragten zu bestimmten Ansichten zu drängen. Zwei Arten von Interviews lassen sich nach dem namhaften Soziologen René König unterscheiden. Er spricht von einem standardisierten- oder nicht standardisiertem Interview:

„Man spricht von einem standardisierten Interview, wenn die Fragen vor dem Interview festgelegt worden sind und mit dem gleichen Wortlaut und in der gleichen Reihenfolge allen Befragten gestellt werden. Die Fragen eines standardisierten Interviews können entweder `offen` oder `geschlossen` sein, d.h. die Auswahl der Antwort frei lassen oder begrenzen. Das wesentliche Merkmale des standardisierten Interviews besteht darin, daß dem Interviewers besteht darin, daß dem Interviewer keine Freiheit gelassen wird, Fragen zu formulieren, Fragen zu stellen, die in dem individuellen Fall besonders anwendbar erscheinen, oder die Reihenfolge der Themen zu ändern, um sie der spontanen Gedankenfolge des Befragten anzupassen. Im nicht-standardisierten Interview ist dagegen die Technik des Interviewers vollkommen beweglich und wird von einem Befragten zum anderen verändert.“¹¹⁶

Die hier angewandte Methode versucht anhand standardisierter Fragen an den Befragten heranzutreten. Die gestellten Fragen sowie Antworten werden per Tonbandgerät aufgenommen und nachträglich schriftlich ausgewertet. Festgehalten werden vor allem die Antworten und Fragestellungen, die von zentraler Bedeutung für das in dieser Arbeit diskutierte Thema der Bedeutung von rezeptions-ästhetischen Kategorien für die kunstpädagogische Vermittlungsarbeit sind.

Eines der hier exemplarisch vorgestellten Interviews enthalten zusätzliche Kunstgeschichtliche Informationen über das Gemälde, eine Kurzbiographie des Künstlers und der Hauptfigur (Franz von Assisi) im Bild sowie über seine Visionen

¹¹⁶ René König, Das Interview- Formen, Technik, Auswertung- Bad Honnef 1976, S.39.

und einige formale Daten über das Kunstwerk. Vor allem wird die Theorie der Rezeptionsästhetik und hier die Kategorie der Leerstelle vorgestellt.

Dagegen enthält das andere Exemplar keine Zusatzinformationen. Am Ende der Befragung wird die Theorie der Rezeptionsästhetik kurz vorgestellt und wenn erwünscht, näher erläutert.

Die Fragen, die in den hier abgedruckten Interviews verwendet werden sind in folgender Weise ausgewählt worden. Insgesamt gibt es siebzehn Fragen, die in drei Ebenen eingeteilt sind. Dementsprechend wird zuerst versucht, eine Bildbeschreibung anzulegen, um dann über einige Aspekte der Rezeptionsästhetik auf der dritten Ebene auf die Funktion der drei Leerstellen im Bild zu sprechen zu kommen.

Dem Betrachter wird durch die langsame Hinführung auf das Thema der Leerstellen genug Zeit gegeben, sich auf das Bild einzulassen. Die Fragen beginnen mit einer allgemeinen Betrachtung der deiktischen Einrichtung des Werks und gehen zu einer detaillierten Betrachtung der abstrakten Elemente des Bildes über. Die deiktischen Momente des Bildes, die Kemp als erste Kategorie der Rezeptionsvorgaben ansieht, erläutert die Verteilung der Handlungsträger auf der Bildfläche oder im perspektivischen Raum, die Position zueinander und zum Betrachter, ihre Gesten und Blickkontakte. Indem der Befragte die verschiedenen räumlichen Ebenen Vorder- Mittel- und Hintergrund untersucht, sieht er wie die Figuren und Gegenstände auf der Bildfläche verteilt sind. Die Eingangsfragen verlangen zwar ein genaues Hinschauen und differenzierendes Denken, aber es erfordert nur eine Fähigkeit, die wir im Tagtäglichen Geschehen oft ausführen. Die eigentliche Aufgabe, Zusammenhänge im Bild zu erkennen und zu interpretieren, bleibt also anfangs unberücksichtigt. Die zweite Frage nach dem Eindruck, den das Bild auf den Betrachter macht ergibt zusammen mit der Schlußfrage einen Sinn, da so die Veränderung im Verständnis der Befragten festgestellt werden kann. Die weiteren Fragen beschäftigen sich mit den Tätigkeiten der drei Figuren (linker Mönch, rechter Mönch und Engel) sowie ihrer Stimmungslage und Ausrichtung.

Diese Fragen haben den Sinn, die Tätigkeiten und Befindlichkeiten der Figuren im Bild wahrzunehmen und sprachlich zu formulieren. Die Testperson soll bereits hier bemerken, daß das Kunstwerk mit ihm kommuniziert und daß er implizit im Werk enthalten ist.

Die nächsten Fragen beschäftigen sich mit der Kategorie der Leerstelle und der des impliziten Betrachters. Diese Fragen fordern den Betrachter auf, sich von der Bildfläche zu lösen und diese als wirklichen Raum vorzustellen. Auf diese Weise

wird er zu einem Teil des Kunstwerks. Ein Zugang zum Verständnis des impliziten Betrachters wird dabei vor allem über das Verständnis der Leerstelle eingeleitet.

So zählen die Fragen B5, B5a, B6 und B7 nach der Vision des Engels zur visuellen Leerstelle. Die Frage C 1, nach dem musizierenden Engel, zählt zu der akustischen Leerstelle. Die Vorletzten Fragen D 1 und D 2, nach dem Schatten an der hinteren Wand beziehen sich auf die symbolische Leerstelle.

A. Interview mit expliziter Benennung der Leerstelle

Die Befragung fand am 15.8.1999 in der Alten Pinakothek im Zeitraum zwischen 15.20-16.00 Uhr statt. Die befragte Person ist Studentin, 24 Jahre Alt und nach eigenen Angaben Kunstinteressiert. Die Antworten der Kandidatin konnten teilweise nur sinngemäß wiedergegeben werden, da die akustische Qualität des Gesprächsmitschnitts eine genaue Wiedergabe nicht zuließ oder weil von der Kandidatin geäußerte Teilsätze zur besseren Verständlichkeit zu ganzen Sätzen komplettiert wurden. Das Gespräch kann in drei Ebenen unterteilt werden:

1. Ebene: Bildbeschreibung und Bildverständnis (Detailbeschreibung)

A1. Frage: Was ist im Vorder-Mittel und Hintergrund zu sehen?

Vordergrund: Einen Heiligen mit Tisch und Totenschädel; hinter ihm ein Mann, der einen Bart trägt und ein Buch hält; weiterhin auffällig ist ein Stab.

Mittelgrund: Zwei Personen, die rechte Person ist wahrscheinlich Jesus, wegen der Wundmale. Er macht einen leidenden Eindruck.

Hintergrund: Ein Engel oder eine Person mit Flügeln in Farben ist dahinter zu sehen sowie ein Schatten.

Beobachtung: Sie läßt sich Zeit und beobachtet genau. Sie geht näher an das Bild heran und versucht sofort zu interpretieren, was sie sieht. Sie benennt zunächst nur die auffälligsten Gegenstände im Bild.

A2. Frage: Was für einen Eindruck macht das Bild?

Es macht einen religiösen Eindruck auf mich. Das Bild stellt eine religiöse Szene dar. Bis auf den bunten Engel ist das Bild Grau/Braun gemalt. Mich persönlich spricht das Bild nicht an, da es mir zu religiös ist. Ich wäre auch nicht vor dem Bild stehen geblieben, wenn Sie mich nicht angesprochen hätten.

Beobachtung: Sie antwortet schnell und weiß offensichtlich genau zu schildern, wie das Bild auf sie wirkt.

Zusatzerläuterung zur Historie:

Hier führe ich ein, daß es sich bei der Mönchsfigur mit dem Heiligenschein um Franziskus handelt. Ich gehe kurz auf dessen Biografie ein, insbesondere weise ich darauf hin, daß die Darstellung Franziskus kurz vor seinem Tode zeigt und daß er zu diesem Zeitpunkt nahezu erblindet ist.

Beobachtung: Sie ist sehr interessiert; vor allem hört sie bei der Lebensgeschichte des Franziskus genau zu. Außerdem scheint sie erfreut darüber zu sein, Aspekte des Bildes wahrzunehmen, die für sie vorher nicht gesehen hatte.

2. Ebene: Rezeptionsästhetik

Ich führe an dieser Stelle aus, was Sinn und Zweck der Untersuchung ist, beschreibe kurz die Theorie der Rezeptionsästhetik und dessen Aufgaben und verweise auf den Autor Kemp. Dann erwähne ich die Funktion des Betrachters und gehe auf die Kategorien der Rezeptionsvorgaben ein, vor allem auf die erste Kategorie: die deiktische Einrichtung eines Kunstwerkes.

Beobachtung: Sie hört zu und ist sehr interessiert, fragt wiederholt nach, was die Betrachterfunktion ist. Sie denkt darüber nach, wo solche Beziehungen im Bild angelegt sein könnten.

B1. Frage: Was macht die rechte Mönchsfigur jetzt im Gemälde?

Franziskus sitzt auf einem Bett, schaut flehend nach oben zu einem Engel hinauf. Es wirkt, als ob er in einer anderen Welt wäre. Die Arme sind verschränkt und er trägt einen Heiligenschein. Auffällig sind die Wundmale wie bei Jesus.

Beobachtung: Sie geht näher an das Bild heran. Bei der Beschreibung der Figur ahmt sie die Armbewegung nach; Sie bezeichnet das Wesen mit Flügel, sofort als Engel.

B1.1 Frage: Wie kann die Stimmung von Franziskus beschrieben werden?

Franziskus wirkt beängstigend. Er macht einen flehenden, ärmlichen Eindruck. Der Haltung nach zu urteilen, ist er krank. Zudem ist er in Gedanken versunken und vergeistigt.

Beobachtung: Nach einer langen Pause geht sie wieder näher zum Bild. Ich gebe ihr eine Hilfestellung, indem ich sie auf den Gesichtsausdruck und die Kleidung der Mönchsfigur hinweise. Insbesondere die Art der Kleidung wird von ihr als Indiz für Armut erkannt.

B2. Frage: Beschreiben Sie den Engel im Bild?

Der Engel blickt in Richtung auf Franziskus. Er hält in der Hand eine Geige und spielt Musik; dabei kniet er auf etwas, vielleicht auf einem Stein oder Wolken. Ja, aber das Bild findet doch im Raum statt, seltsam...?

Beobachtung: Sie antwortet sofort und ist irritiert, daß Wolken in einem Raum anzutreffen sind

B2.1. Frage: Unterscheidet sich die Stimmung des Engels von der des Mönches?

Der Engel lächelt die sitzende Figur an, wohingegen Franziskus traurig wirkt und in einer Notsituation zu sein scheint. Der Engel ist aktiv, er ist zudem die einzige Figur in Farbe. Es hat den Anschein, daß der Engel die Hauptperson im Bild ist. Es gibt aber Gemeinsamkeiten bei den beiden Figuren, beide sind gleich groß und kommunizieren miteinander, wenngleich sie nicht miteinander sprechen.

B3. Frage: Beschreiben Sie die linke Mönchsfigur?

Er ist gegenüber den anderen Figuren kleiner dargestellt und liest in einem Buch, wahrscheinlich aus der Bibel. Da Franziskus kurz dem Tode steht, wird der andere Mönch die Begleitperson, sein Mitbruder sein.

B4. Frage: Läßt sich ein eindeutiger Unterschied zwischen den beiden Mönchsfiguren feststellen?

Das Alter spielt eine wichtige Rolle, Franziskus wirkt jünger. Der ältere Mönch trägt einen Bart hat keine Wundmale an den Händen und auch keinen Heiligenschein. Zudem sieht er den Engel nicht, da er dem Geschehen abgewandt sitzt und er hört auch nichts, da er weiterhin in das Buch vertieft ist. Seine Haltung ist mit Franziskus nicht zu vergleichen. Besonders der fehlende Heiligenschein weist darauf hin, daß er nicht die Gabe, die Reinheit und das Wissen hat, eine Erleuchtung zu empfangen.

B5. Frage: Was sieht Franziskus?

Er sieht den Engel mit der Geige, natürlich nimmt er diese nur in seiner Vorstellung wahr; Franziskus denkt vielleicht, daß er schon im Himmel ist. Die Erscheinung des Engels ist Zeichen für den nahenden Tod Franziskus'.

3. Ebene Leerstellen

Ich erwähne hier eine weitere Kategorie der Rezeptionsvorgaben, die der Leerstelle. Erkläre ihr, was die Leerstellen bedeuten und zeige ihr ein Bildbeispiel, den „Tod des Marshall Nay“ (S. 21 dieser Arbeit).

Beobachtung: Sie sieht das Bildbeispiel und ist erstaunt, daß sie etwas sagt oder interpretiert, was gar nicht auf dem Bild zu sehen ist, nachdem sie die Funktion der Leerstelle erkannt hat. Ihr fällt auf, daß der Betrachter wichtig ist für die Herstellung des Bildverständnisses.

B5a. Frage: Spielt sich die im Bild dargestellte Situation 'real' ab?

Nein, die Situation spielt sich nur in Gedanken ab. Gedanklich gesehen ist die Szene für Franziskus real. Kurz vor dem Tode hat er eine Eingebung und sieht, fühlt oder stellt sich einen Engelsbooten vor, der kommt, um ihn ins Himmelreich mitzunehmen.

B5b. Frage: Was ist eine Eingebung bzw. eine Erleuchtung?

Eine Erleuchtung ist nichts reales, aber wird in der Vorstellung zu was realem. Diese Erleuchtung hat oder bekommt nur Franziskus; nur gutmütige, sehr religiöse und auserwählte Menschen, die die Gabe dazu haben bekommen eine Erleuchtung. Hier im Bild ist also nur Franziskus in der Lage, den Engel zu sehen und zu hören, weil die Erleuchtung nur für ihn bestimmt ist.

B6. Frage: Ist der Engel also nicht wirklich im Raum?

Auf jedenfall sieht man ihn auf dem Bild, im Raum kann er aber nicht sein, es wäre utopisch, daß so eine Wolke im Raum bestehen kann.

Zur visuellen Leerstelle:

B7. Frage: Was würden sie sehen, wenn sie sich in die Szene hineinversetzen?

Insgesamt würde ich die linke und rechte Figur sehen und die Möbelstücke; ich würde Franziskus sehen, dessen Blicke nach oben gerichtet sind, an der Decke

würde ich nichts sehen, somit nur die leere Wand... Außerdem ist hier die Leerstelle zu sehen: Ich kann den Engel gemalt auf dem Bild sehen, obwohl der Engel in der Realität nicht zu sehen wäre. Die Leerstelle besteht eigentlich darin, daß ich genau auf diesen Sachverhalt aufmerksam werde und das kann ich nur, indem ich mich tatsächlich in die Bildszene hineinversetze. Die Leerstelle ist hier nicht einfach zu sehen, da es um Abstrakte Begriffe geht und nicht um zeitliche Leerstellen, wie in dem Bildbeispiel, das zu Anfang gezeigt wurde.

Beobachtung: Sie stellt sich den Raum genau vor, versetzt sich in die Szene hinein und sieht eine Leerstelle. Sie ist erfreut aber auch verblüfft über diese Erkenntnis, da sie etwas sieht, was sie eigentlich nicht sehen kann.

Zur akustischen Leerstelle

C1. Frage: Kann Franziskus die Musik hören, die der Engel auf der Violine spielt ?

Er hört die Musik in seinem Gedanken, genauso wie er sich die Erleuchtung nur im Kopf vorstellt, so hört er die Musik auch nur in seiner Vorstellung; falls die Musik im Raum zu hören wäre, so müßte die linke Figur ja auf die Musik reagieren. Hier ist noch eine Leerstelle: Ich sehe die Geige sowie, daß der Engel darauf spielt und verbinde das zu einem Gesamteindruck von Musik. Ich konstruiere etwas, ich sehe etwas und denke dieses weiter. Wenn ich mich in die Situation hineinversetze, würde ich also nichts sehen und auch nichts hören.

Zur symbolischen Leerstelle

D1. Frage: Welcher Figur im Bild würden sie den Schatten an der Wand zurechnen ?

Ich würde den Schatten dem Engel zurechnen, denn die Kopfrichtung und Haltung entsprechen dem Engel. Seltsam ist das die Flügel fehlen. Dann müßte der Schatten von der rechten Figur sein, aber das kann auch nicht sein, da die Kopfrichtung nicht übereinstimmt; für die linke Figur ist der Schatten zu hoch angesetzt. Somit paßt der Schatten zu keiner der drei Figuren. Wenn ich zurück blicke, haben wir festgestellt, daß Engel nicht real sein können, deswegen wäre es hier zusätzlich unlogisch, wenn der Schatten vom Engel ist: Wie könnte ein realer Schatten von einem Engel stammen, der nur in der Vorstellung von Franziskus vorkommt.

D2. Frage: Zu wem gehört dann der Schatten?

Nachdem ich alles verglichen habe, würde ich den Schatten als etwas anderes bzw. etwas eigenständiges ansehen. Der Geschichte zufolge müßte der Schatten als Symbol für den Tod stehen, als Übergangssymbol zwischen Franziskus und dem Himmelreich. Hier sehe ich auch eine Leerstelle. Die Unvollständigkeit und Unzuweisbarkeit des Schattens lasse ich beiseite und schaffe eine sinnhafte Interpretation: Ich fülle sozusagen die leere Stelle im Bild aus, damit es insgesamt einen Sinn gibt.

Schlußfrage: Wie ist jetzt ihr Eindruck vom Bild?

Das Bild steht für mehr da, als man im ersten Moment sieht. Das Bild stellt etwas dar, was normalerweise nicht darstellbar ist. Hier ist es sehr gut dargestellt, so daß wir uns davon täuschen lassen. Es gefällt mir jetzt besser als am Anfang. Das Bild beschäftigt sich mit vielen Sachen im Leben. Die Fragen führen langsam an die Erkenntnis heran, daß ich beim Betrachten eines Bildes auch schöpferisch tätig bin und konstruiere. Vor allem sind die Leerstellen eine gute Hilfe, um dahinzuführen, um etwas wahrzunehmen, was gar nicht da ist. Es war auch toll, das mir gegönnt war, Hintergrundwissen über den Künstler, über den Franziskus und vor allem über die Leerstellen zu erfahren. Mir ist nun bewußt, wie man diese Zusammenhänge sieht und wie logisch Verknüpf oder konstruiert. Durch erkennen von Leerstellen sieht man völlig neue Aspekte im Bild und es macht sogar Spaß, da man auf Entdeckungsreise geht. Das Bild wird sozusagen zu einem Suchbild. Ich werde versuchen, diese Methode bei weiteren Bildbetrachtung anzuwenden.

B. Interview ohne explizite Benennung der Leerstelle

Die Befragung fand am 28.7.99 in der Alten Pinakothek im Zeitraum zwischen 11.00-11.30 Uhr statt. Der befragte ist Koch von Beruf, 23 Jahre Alt und nach eigenen Angaben nicht Kunstinteressiert. Auch hier werden die Antworten der Kandidatin sinngemäß wiedergegeben. Ebenso, wie in allen anderen Fällen gilt, daß die akustische Qualität des Gesprächsmitschnitts eine genaue Wiedergabe nicht zuläßt und, daß geäußerte Teilsätze zur besseren Verständlichkeit zu ganzen Sätzen komplettiert werden. Das Gespräch wird ebenfalls in drei Ebenen unterteilt:

1. Ebene: Bildbeschreibung und Bildverständnis (Detailbeschreibung)

A1. Frage: Was ist im Vorder-Mittel und Hintergrund zu sehen?

Vordergrund: Ich sehe zwei Mönche, oder Jünger, Heilige. Über ihnen schwebt ein Engel in farbigen Gewändern mit einer Geige. Alle Figuren sind sehr real dargestellt; sogar der Engel wirkt menschlich und fleischig. Alltagsgegenstände wie Schuhe, Stühle, Korb und Bücher sind überall verstreut zu finden.

Mittelgrund: (Keine Angaben).

Hintergrund: (Keine Angaben)

Beobachtung: Der Betrachter sieht viele Dinge auf den ersten Blick, aber Mittelgrund und Vordergrund werden nicht unterschieden und der Bildhintergrund wird nicht bemerkt.

A2. Frage: Was für einen Eindruck macht das Bild?

Das Bild ist in dunkeln Tönen gemalt. Nur der Engel sticht hier heraus, da er in farbig gemalt wurde. Vor allem Brauntöne überwiegen; links oben scheint ein warmes Licht, so daß der Schatten rechts abgebildet ist. Ich denke, es soll etwas biblisches dargestellt werden. Man kennt tausende von Variationen in der Kirche. Das Bild beeindruckt mich nicht besonders. Die Menschen sehen sehr irdisch aus, bodenständig gemalt.

Beobachtung: Er ist leicht irritiert wegen des Engels, der so menschlich ist. Er erwähnt jetzt auch den Schatten im Hintergrund.

B1. Frage: Was macht die rechte Mönchsfigur jetzt im Gemälde?

Die Figur sitzt oder liegt auf einem Holzbett, die Arme über der Brust verschränkt und blickt hinauf zu dem Engel mit der Geige. Er schaut vergeistigt, als ob er gerade etwas schönes erlebt.

B1.1 Frage: Wie kann die Stimmung der sitzenden Figur beschrieben werden?

Er ist in sich gekehrt und sieht etwas, ohne selbst irgendwas zu machen, er selbst ist in einer passiven Haltung und scheint dabei ganz glücklich zu sein.

Beobachtung: Er geht auf die Stimmung des Mönches ein, aber beschreibt nicht näher den Gesichtsausdruck.

B2. Frage: Beschreiben Sie den Engel im Bild?

Man sieht schlecht, worauf der Engel steht. Wahrscheinlich steht er auf einer Wolke oder auf einem Nebel. Der Engel beugt sich mit seiner Geige in Richtung zu der rechten, sitzenden Mönchsfigur. Es sieht nicht so aus, als ob er fliegen würde, weil der Fuß fest auf dieser Wolke steht. Der Engel unterscheidet sich vom Körperlichen Eindruck her nicht von den beiden anderen Figuren und er spielt Geige oder er tut zumindest so.

B2.1. Frage: Unterscheidet sich die Stimmung des Engels von der des Mönches?

Der Engel blickt die rechte Figur mit leicht angedeutetem Heiligenschein an und von seinem Blick geht etwas aus, als wolle er dem Mönchen gleich etwas sagen. Der Engel ist der Aktive und der andere der eher der Aufnehmende. Schließlich ist der Engel zum Mönch gekommen und nicht umgekehrt.

Beobachtung: Er geht nicht auf Unterschied ein, die hier zu sehen ist.

B3. Frage: Beschreiben Sie die linke Mönchsfigur?

Der linke Mönch wirkt eher isoliert und ist abseits vom Bildgeschehen postiert. Er schaut nicht zum Bildgeschehen hinter ihm hin, sondern schaut aus dem Bild nach unten hinaus in ein Buch und ist ganz vertieft und abwesend. Weiterhin hat er mit der Beziehung zwischen dem Engel und der rechten Mönchsfigur nichts zu tun. Der linke Mönch wirkt wie der Medicus, der sich um den totkranken rechten Mönch kümmert. Wenn ich richtig sehe, dann schaut er gerade in sein schlaues Büchlein und bemerkt nicht, was hinter ihm von Statten geht.

B4. Frage: Läßt sich ein eindeutiger Unterschied zwischen den beiden Mönchsfiguren feststellen?

Auch wenn ich dies schon einmal erwähnt habe, der eine sieht den Engel der andere sieht ihn nicht. Weiterhin ist der linke Mönch älter und hat einen grauen Bart und eine Glatze. Der rechte Mönch ist dementsprechend jünger und steht im Mittelpunkt des Bildes. Er hat außerdem Wundmale, liegt im Bett und trägt einen Heiligenschein. Vermutlich, weil er in den Himmel auffährt oder stirbt und dabei den Engel sieht und also eine Erleuchtung hat. Hell ist es um seinen Kopf herum durch den Heiligenschein, es passiert in ihm etwas und es wird ihm alles klar, er hat eine Erleuchtung.

B5. Frage: Was sieht die rechte sitzende Mönchsfigur?

Er sieht den Engel. Das Bild könnte auch für etwas anderes stehen; der todkranke Mönch ist gerade dabei zu sterben vom Leben zum Tod überzugehen. Es ist die Darstellungsweise des Künstlers; man kann nicht in den Kopf des Menschen hinein sehen: Die Szene mit dem Engel spielt sich nur im Kopf des rechten Mönches ab.

Beobachtung: Er verknüpft den Ablauf der Szene mit der Darstellungsweise des Künstlers und weiß genau, daß sich die Situation im Kopf des Künstlers abgespielt, denn sonst hätte er es wohl nicht gemalt. Somit nimmt der Betrachter mir die nächste Frage vorweg, trotzdem ist es wichtig diese Frage zu stellen.

B5a. Frage: Spielt sich die im Bild dargestellte Situation 'real' ab?

Nein, natürlich nicht.

B5b. Frage: Was ist eine Erleuchtung?

Wie gesagt, der Kranke wird von seinem Leiden befreit, wie auch immer, durch Heilung oder durch den Tod: Es ist vielleicht eine Vision.

Beobachtung: er weiß genau, was eine Erleuchtung und eine Vorstellung ist, er benennt diese Szene auch als Vision, aber, was die genaue Definition von einer Vision ist, kann er nicht beschreiben.

B6. Frage: Ist der Engel also nicht wirklich im Raum?

Der linke Mönch kann den rechten nicht sehen, sonst würde er nicht teilnahmslos vorbeischaun. Aber genausowenig kann er natürlich den Engel sehen, zumal er nur für den sitzenden Mönch in dessen Vorstellung real ist.

Zur visuellen Leerstelle:

B7. Frage: Was würden sie sehen, wenn sie sich in die Szene hineinversetzen?

Wahrscheinlich würde mich derjenige, der ins Buch schaut, wahrnehmen und zu mir aufblicken, der andere nicht. Der rechte Mönch ist gefangen vom Geschehen, er nimmt seine Umgebung nicht mehr wahr, da er so vertieft und in 'Trans' ist; er ist zwar real anwesend, ich meine Körperlich, aber Geistig ist er abwesend. Wenn ich im Raum wäre, so würde ich den rechten Mönch sehen, wie er nach oben ins leere schaut, sprich die Decke oder Wand anschaut, wo der Engel eigentlich abgebildet

ist, wäre im reellem nichts abgebildet. Der linke Mönch erfährt mehr von seiner wirklichen Umgebung als der rechte.

Zur akustischen Leerstelle

C1. Frage: Kann Franziskus die Musik hören, die der Engel auf der Violine spielt ?

Wenn der Engel die Musik spielt, kann der rechte Mönch diese Musik auch hören. Er nimmt die Musik natürlich nicht real wahr, denn die Musik ist ja schließlich nicht wirklich da. Die rechte Person nimmt die Erscheinung nicht nur als Bild, sondern auch als Ton wahrgenommen. Erscheinung ist auch eine Art Atmosphäre. Ich selbst höre die Musik nicht real, da keine Musik da ist, ich bilde mir sie ein. Ich persönlich könnte nicht sagen, was er für eine Melodie spielt.

Zur symbolischen Leerstelle

D1. Frage: Welcher Figur im Bild würden sie den Schatten an der Wand zurechnen ?

Im Hintergrund sehe ich die Flügel in grau/weißer Farbe, die sich auch der Umgebung anpassen. Vor allem der Schatten ist abgebildet. Jetzt gibt es hier nur ein Problem: Der Schatten gehört zu keiner der anwesenden Figuren und was nicht da ist, kann auch keinen Schatten werfen. Für mich ist der Schatten der Tod, als Kennzeichen, daß der Mönch bald stirbt. Es ist auch die einzige Stelle die Leer ist und nicht überfüllt mit Gegenständen. Wenn man ins Paradies kommen will, so muß man zuerst sterben, zuerst muß er leiden, dann stirbt er und ist danach glücklich. Das eine ist ohne das andere nicht möglich. Der Schatten dient nicht als Grenze, sondern als Zeichen oder Symbol des Übergangs in ein nächstes Leben. Der Künstler geht davon aus, das ich als Betrachter in der Lage bin, so etwas auszudenken oder zu konstruieren.

Schlußfrage: Wie ist jetzt ihr Eindruck vom Bild?

Eigentlich ist der Eindruck unverändert. Aber trotzdem bringt es immer was, wenn man sich mit einem Bild auseinandersetzt. Der Künstler hat ein Thema aufgegriffen, das er bildlich zuerst konstruiert hat und dann darstellt. Es ist immer einfacher, wenn man Hilfestellung durch Fragen erhält, um genau auf den Punkt zu kommen, was man eigentlich sieht, als wenn man sich einfach nur vor das Bild hinstellt und schaut.

Nach der Beendigung des Gesprächs:

Danach erzähle ich ihm, was der Sinn der Befragung ist, erwähne die Methode der Leerstellen und erkläre deren Bedeutung. Über die Leerstellen soll sich ein verbessertes Verständnis des Gemäldes und dessen Thematik ergeben. Als Beispiel für eine Leerstelle zeige ich ihm Bild (Tod des Marshall Ney, von Leon Gerome 1868).

Der Betrachter hatte die Leerstellen in Sacarcenis Bild indirekt schon herausgefunden und kann die visuelle, die akustische und die symbolische nun auch explizit noch einmal benennen.

Daraufhin frage ich ihn, ob die Leerstellen etwas an seinem Sehverhalten verändern? Er antwortet, daß er nun einige Bilder anders betrachten werde, weil er in diesem Gespräch gezielt gelernt habe, was Leerstellen sind und das er als Betrachter ein Bestandteil des Bildes ist. Dies war ihm zuvor auch schon irgendwie klar, aber nicht wirklich bewußt.

C. Vergleich der beiden exemplarischen Interpretationsgespräche

Um die beiden exemplarischen Fragebögen zu vergleichen, muß zuvor noch einmal kurz festgehalten werden, warum es nötig ist, zwei gleiche Fragebögen zu erstellen, die sich nur in ihrer Ausführung unterscheiden. Sinn und Zweck ist es, zu beobachten und zu vergleichen, inwieweit sich der Betrachter von den Informationen (Kunstgeschichte; sowie die Rezeptionsästhetik), die ihnen während der Befragung einfließen, beeinflussen läßt und diese an seinen Antworten zu bemerken sind. Wieweit ist der Betrachter fähig, allein durch das Auge, diese Zusammenhänge zu sehen. Anhand der Antworten der beiden Exemplare wird dem Leser klar, wie unterschiedlich er an das Ziel kommt.

Danach werden die beiden Befragten (Testperson 1 und 2) miteinander verglichen. Anhand dieses Vergleichs möchte ich auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der jeweiligen Antworten eingehen. Deswegen ist es wichtig, die Fragen in bestimmte Kategorien einzuordnen. Fünf Kategorien werden angesetzt:

1. Kategorie: Bildbetrachtung
2. Kategorie: Tätigkeit der Figuren
3. Kategorie: Zustände der Figuren
4. Kategorie: Thema
5. Kategorie: Vergleich der Eindrücke zu Anfang und zum Schluß

Mit der Frage A1.: „*Was ist im Vorder-Mittel und Hintergrund zu sehen?*“ wird die erste Kategorie bedient. Hier antworten beide Testpersonen naturgemäß ähnlich. Sie zählen die Dinge auf, die zunächst auffallen. So werden die Alltagsgegenstände fast in gleicher Reihenfolge aufgezählt. Es bleibt festzuhalten, daß Testperson 1 eine differenziertere Beschreibung liefert. Sie versucht, die Gegenstände sogleich einzuordnen und zu interpretieren, indem sie auf die Wundmale des Franziskus hindeutet und diese als Merkmal Jesu deutet. Dagegen versucht die Testperson 2 spontan zu benennen, was ihm auffällt, ohne auf die Unterteilung der Bildebenen zu achten. Dies vermittelt den ersten Eindruck, wie unterschiedlich die Testpersonen an die Fragestellung herangehen, inwieweit sie die Fragen genau nehmen und dementsprechend beobachten.

Nach dieser Frage ist die Herangehensweise im ersten Exemplar anders. An dieser Stelle wird von meiner Seite erwähnt, daß es sich um den heiligen Franziskus handelt. Dieser Schritt war notwendig, da sie ansonsten Franziskus weiterhin für Jesus gehalten hätte. Deshalb reiche ich ihr die Kurzbiographie von Franz von Assisi, gehe auf die Ikonographie ein und verweise darauf, daß er in der Darstellung kurz vor seinem Tode steht. Weiterhin erwähne ich Kurzbiographie des Künstlers sowie, daß das Bild im letzten Lebensjahr des Künstlers entsteht. Weiterhin gehe ich auf die Begründung der Untersuchung ein und stelle kurz die Theorie der Rezeptionsästhetik vor, in der die Rolle des Betrachters als wichtige Funktion für die Bildbetrachtung thematisiert wird. Dabei wird ebenfalls auf die Kategorien der Rezeptionsvorgaben hingewiesen, die der ersten Kategorie der deiktischen Einrichtung zugeordnet sind.

Die Frage A2 und die Schlußfrage werden in der Kategorie 5: „Eindrücke“ verglichen. Die Kategorie 2: „Tätigkeit der Figuren“ bezieht sich auf die Fragen B1, B2. und B3. In der Frage B1: „Was macht die rechte Figur im Bild?“ werden von beiden ähnlich beschrieben. Nur die Testperson 1 erwähnt zusätzlich, daß die rechte Figur einen Heiligenschein trägt. In der Frage B2: „Was macht der Engel im Bild?“ wurde von beiden das Offensichtliche erkannt, daß dieser eine Geige in der Hand hält oder spielt. Testperson 1 hat Schwierigkeiten mit der im Bild angelegten Räumlichkeit. Zur gleichen Zeit sieht die Testperson 2 einiges mehr. So fällt ihm auf, daß der Körper des Engels sehr menschlich gemalt ist. Dies irritiert ihn, da er erkennt, daß die Szene sich im Kopf der rechten Figur abspielt und nicht real vor Ort sein kann. In der Frage B3: „Was macht der andere Bruder?“ wurde von beiden gesehen, daß der Mitbruder des Franziskus an der Haupthandlung im Bild nicht beteiligt ist.

Zu erwähnen wäre hier, daß die Testperson 1 vor allem auf Grund der historischen Fakten urteilt, die ihr mitgeteilt wurden. Sie setzt ihr Wissen gezielt ein. Dagegen versucht die Testperson 2 einfach durch beobachten und assoziieren zu deuten.

Zusammenfassend kann zu der Kategorie 2 gesagt werden, das die Befragten jeweils unterschiedlich an das Bild herangehen und dementsprechend anderes sehen. So geben die zuerst gestellten Fragen der Testperson 1 Hinweis darauf, daß sie sich nicht sicher in ihren Antworten ist. Sie hat Schwierigkeiten, eine Verbindung der Unterteilung der gemalten Fläche zu dem gemalten Inhalt herzustellen. Nach einiger Überlegung versteht sie, daß es sich um eine Darstellung des bevorstehenden Todes Franziskus' handelt. Die Testperson 2 hat keine solchen Schwierigkeiten. Er unterscheidet die Bildebene und die Raumebene. Er sieht auch sofort, daß der Engel nur der Vorstellung des Franziskus entspringt.

Mit der Kategorie 3: „Zustände der Figuren“ beschäftigen sich die Fragen B1.1., B2.1. und B4. Beide Kandidaten antworten auf die Frage B1.1 nach der Stimmung des Franziskus identisch. Aber beide sehen die Vergeistigung der Figur mit unterschiedlichen Augen. Für die Testperson 1 wirkt Franziskus ängstlich, vermutlich, da sie weiß, daß er im sterben liegt und der Tod naht. Dagegen findet die Testperson 2 in der Vergeistigung etwas schönes. Ohne zu wissen, daß es sich um den sterbenden Franziskus handelt, wirkt der Gesichtsausdruck Franziskus' auf ihn glücklich und von Hoffnung erfüllt. Er sieht aber auch, daß die Figur des Franziskus in einer passiveren Haltung gefangen ist, als die Engel. Auf die Frage B2.1 nach dem Unterschied in der Stimmung des Engels und des Mönches nahezu identische Antworten gegeben. Als Unterschied ist festzuhalten, daß die Testperson 1 den Engel und nicht wie Testperson 2, die Franziskusfigur, als Hauptperson im Bild ansieht und dies durch die Farbigkeit des Engels begründet. Auf die Frage B4 nach dem Unterschied zwischen den beiden Mönchsfiguren ist kein unterschiedliche Sichtweise feststellbar.

Nun zu der Hauptkategorie 4: „Thema“. Die Fragen B5 bis D2 behandeln die drei Leerstellen im Bild. B 5 bis B 7 gehören zur visuellen Leerstelle C 1 gehört zur akustischen Leerstelle, D 1 und D 2 gehören zur symbolischen Leerstelle.

Auf die Frage B5 nach dem, was Franziskus sieht wird von Testperson 2 erkannt, daß die Szene den baldigen Tod der rechten Figur zeigt. Diese und die nächste Frage B5a nach dem Ort der Szenerie und B5b nach dem Charakter der Erleuchtung sowie bei der Frage B 6 nach der Sichtbarkeit des Engels sind Vorbereitungen auf die zentrale Frage nach der ersten visuellen Leerstelle.

Bei der zentralen Frage B7, die dazu auffordert, sich in die Bildszene hineinzuversetzen antworten beide in erwarteter Weise: Sie erkennen die Leerstelle.

Zusammenfassend bleibt positiv festzuhalten, daß die Testperson 2 ohne Hilfsmittel erkennt, daß sich hier um eine Vision des Franziskus handelt und im Grunde auch erkennt, daß dies eine Leerstelle ist. Natürlich ist er weder in der Lage, den Namen des Heiligen Franziskus hier zu benennen, noch die Leerstelle explizit zu benennen.

Auch in der Frage C 1 nach der akustischen Leerstelle können beide, je nach Vorgaben beantworten. Beide sehen das Instrument und verknüpfen dieses mit der Vorstellung von Musik. Zwar ist sich Testperson 2 der Rolle als Betrachter bewußt, aber spricht das nicht explizit aus. Dagegen spricht die Testperson 1 die bewußt aus, vermutlich auch, da zuvor auf die Verschränkung von Betrachter und Kunstwerk aufmerksam gemacht wurde. Auch hier erkennen beide die Leerstelle.

Die Frage D1 nach der symbolischen Leerstelle werden zwar auch ähnlich beantwortet aber unterschiedlich schnell gesehen.

Zusammenfassen ist zu sagen, das beide Testpersonen den Schatten als Symbol für den Tod sehen. Nur die Testperson 2 hat überhaupt keine Schwierigkeit, diese sofort zu finden. Von Anfang an sieht er, daß es sich hier um eine Darstellung der Vorstellungswelt des Franziskus handelt.

Um nun zu der letzten Kategorie 5 „Eindrücke“ zu kommen, werden die Fragen A1 und die Schlußfrage nach der Veränderung des Eindrucks erörtert. Bei der Testperson 1 hat sich einiges verändert. Während sie zu Anfang das Bild überhaupt nicht ansprechend fand, war sie zum Ende hin sogar etwas euphorisch.

Dagegen ist die Reaktion der Testperson 2 eher zurückhaltend. Die Beantwortung der Schlußfrage sagt aus, daß der Eindruck gleichgeblieben ist. Er gibt lediglich zu, zuletzt mehr zu sehen als zuvor.

Abschließend betrachtet, ist es interessant zu sehen, daß der Befragte ohne kunstgeschichtliches Wissen trotzdem die Zusammenhänge sieht. Testperson 2 erwies sich als freier, mehrere Perspektiven bei der Bildbetrachtung einzunehmen.

3. Auswertung aller Interviews anhand von rezeptionsästhetischen Kategorien

Nun werden die restlichen Fragebögen mit und ohne Erwähnung der Leerstelle und der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge ausgewertet. Dabei soll überblickshaft einiges ergänzt werden, was in der Gesamtzahl der Fälle wichtig erscheint. Diese Auswertung wird ebenfalls unter Bezugnahme auf die fünf weiter oben bereits benannten Kategorien vorgenommen.

Zu Anfang werden diejenigen Interviews bearbeitet, in denen den Kandidaten bereits während der Befragung kunstgeschichtliches Hintergrundwissen anvertraut wurde.

Auf der Untersuchungsebene 1 (Kategorie 1: Bildbetrachtung; Vordergrund: Gegenstände; Mittelgrund: Figuren; Hintergrund: Schatten) wurde bei mehr als der Hälfte der Befragten die Einteilung der Bildebenen gleich gesehen. Bei einigen Befragten gab es Schwierigkeiten bei der Einteilung der Bildebenen. Insbesondere der Mittelgrund konnte nicht differenziert werden. Im Falle der Zuordnung der Einzelelemente des Bildes ist interessant, daß der Schatten zunächst immer dem Engel zugewiesen wird. Weiterhin hielten die meisten auf Grund ihres Vorwissens die Franziskusfigur für Jesus. Um diesen falschen Eindruck zu umgehen, werden mit den nächst kommenden Fragen dem Befragten Hilfen angeboten, diese Meinung zu revidieren.

Auf der zweiten Untersuchungsebene (Kategorie 2: Tätigkeiten der Figuren) konnte ermittelt werden, daß das Gemälde zum größten Teil selbstexplikativ ist. Es gibt wenig Anlaß zu Unterschieden in der Beschreibung. Diese traten nur vereinzelt und am Rande auf. In Bezug auf die Franziskusfigur ist, daß zwei der Befragten angaben, daß der Blick des Franziskus zwar nach oben gerichtet ist aber nicht in Richtung Engel. Bei der Beschreibung der Engelsfigur kommt es immer wieder zu Konfusionen bezüglich der Wolken, auf denen dieser steht. Weniger als die Hälfte der Befragten erkennt dies auf Anhieb. Der Mitbruder des Franziskus wird nur in Hinsicht auf das Buch, in dem er offensichtlich liest, mehrdeutig beschrieben. Die meisten identifizieren es jedoch als Bibel. Nur einer der Befragten sieht in dem Buch ein Medizinbuch und begründet dies mit der Krankheit des Franziskus.

Anhand eines Beispiels kann ein genereller Zug bei den Befragungen hervorgehoben werden. Die Befragten sehen das Instrument, welches der Engel in Händen hält und schließen sofort daraus, daß der Engel darauf spielt. Anstatt zu beschreiben, was sie sehen, interpretieren sie sofort.

Bemerkenswerter Weise sehen zwei der Befragten eine Beziehung der linken Mönchsfigur und ihrer eigenen Person. Sie begründen dies damit, daß sie genauso wenig Anteil an der Erlösungszenerie hat, wie sie selbst. Auch wenn bis jetzt nur an diesen beiden Personen erkennbar wird das sie mit dem Bild kommunizieren, so ist gerade bei diesen sicher, daß der Bildinhalt verstanden wird.

Auf der Untersuchungsebene 2 (Kategorie 3: Zustände der Figuren) bestätigen die Befragten die Ambiguität, die in der Franziskusfigur angelegt ist. Einige beziehen sich ausschließlich negativ auf die Leidaspekte der Figur und einige

ausschließlich positiv auf die Erlösungs- und Hoffnungs- und Sehnsuchtsphantasien des Franziskus. Nur einer der Befragten hat beide Elemente als gleichwertig in der Franziskusfigur angelegt erkannt.

Die Engelsfigur wurde immer als rein positiv besetztes Element verstanden: Der Engel ist aktiv, fröhlich, liebevoll. Immer wurde er im Gegensatz zu Franziskus beschrieben. Auch ist festzuhalten, daß die meisten Kandidaten dem Engel keine Körperlichkeit zusprechen wollten. Nur einer der Befragten äußerte sich verwundert über die unerwartete Körperlichkeit des Engels.

Eine Stimmung war für die Befragten bei der linken Mönchsfigur nicht auszumachen. Hier war für die Befragten stets nur interessant, daß dieser lesende Mönch älter zu sein scheint und keinen Heiligenschein trägt. Viele deuteten dies als Zeichen für die hierarchische Ordnung der Mönchsfiguren, derzufolge die Franziskusfigur in der Kirchlichen Bedeutung höher steht. Als Argument wurde zuweilen angeführt, daß der lesende Mönch nicht richtig ausgeleuchtet wird und dies ein Indiz für seine Unbedeutsamkeit sei.

Auf der Untersuchungsebene 3 (Kategorie 4: Visuelle Leerstelle) sagen die Interviewten größtenteils, daß nur Franziskus den Engel sehen kann. Eine Person verwies darauf, daß es sich hier um eine „Prophezeihung in das nächst kommende Leben“ handelt, da Franziskus gerade im Sterben liegt. Ein weiterer sagte auf Grund seines Vorwissens aus, daß Franziskus hier eine Vision hat, die auf seinen nahenden Tod deutet und daß hier nur ungewöhnlich ist, daß er einen Engel sieht, da er eigentlich für seine Tiervisionen bekannt ist. Einer Befragten fällt ein Vergleich mit der heiligen Jungfrau von Lourdes ein, der die Mutter Gottes an der Quelle erschien. Die Frage, was eine Vision, Erscheinung oder Erleuchtung ist, versuchten fast alle mit einer abstrakten Begriffsdefinition zu beantworten, ohne sich dabei auf den konkret vorliegenden Bildinhalt zu konzentrieren. Daß die Vision indes für Franziskus selbst real ist, stand bei allen außer Frage. Die abschließende Frage zur visuellen Leerstelle wird vom überwiegenden Teil der Kandidaten positiv beantwortet. Indem sie sich gedanklich in die Situation des Franziskus hineinversetzen und dessen Perspektive annehmen, wird meistens eingesehen, daß mit der Engelsfigur etwas sichtbar geworden ist, was eigentlich gar nicht sichtbar sein kann. Zwar sieht auch der Rest den Engel als irrealer Erscheinung an, jedoch schaffen sie es nicht, diese Leerstelle explizit auszusprechen.

Zur akustischen Leerstelle ist folgendes festgestellt worden. Diejenigen, die zuvor die visuelle Leerstelle erkannt haben, wenden diese Erkenntnis nun

strukturell auch hier gezielt an. Sie sehen, daß die Musik nicht real vor Ort zu hören ist und nur in der Vorstellung des Franziskus hörbar ist.

Die symbolische Leerstelle ist wegen ihrer Abstraktheit die schwierigste Kategorie, wengleich diese als unzuordbarer Schatten am plastischsten im Bild dargestellt wurde: Der Schatten im Bildhintergrund ist keiner Figur im Bild aufgrund seiner Ausrichtung und Form zurechenbar. Der Mitbruder des Franziskus fällt aus der Konkurrenz heraus, da die Beleuchtungsverhältnisse dies nicht zulassen. Der Schatten kann auch nicht von dem Engel stammen, da er erstens keine Flügel aufweist und da zweitens nicht real existierende Wesen keinen Schatten werfen können. Dennoch bleibt die Frage bestehen: Zu wem gehört der Schatten? (D2).

Bei der Beantwortung dieser Frage haben alle Befragten Schwierigkeiten. Nachdem keine innerbildliche Lösung auffindbar ist, suchen die Befragten eine Lösung auf der Bedeutungsebene. Die meisten interpretieren den Schatten symbolisch als Tod. In drei Fällen wird sogar davon gesprochen, daß der Schatten ein Übergangssymbol darstellt, also eine Verbindung zwischen irdischem und himmlischem Bereich.

Zusammenfassend kann für die Form von Interview mit Angabe kunstgeschichtlichen Hintergrundwissens gesagt werden, daß alle Befragten zu Anfang des Gesprächs das Bild mit derselben abweisenden Haltung sehen. Gründe hierfür sind die schlichte Malweise, die düsteren Farben und unzeitgemäße religiöse Thema. Dieser erste Eindruck konnte bei keinem der Befragten aufrecht erhalten werden. Das Gemälde ist, wengleich es nicht allen gefällt, interessanter geworden.

Die Unterschiede zwischen den Befragungen mit und ohne kunstgeschichtlichen Hintergrundwissens sind minimal ausgefallen. Es läßt sich jedoch feststellen, daß die meisten der Interviewten der Versuchsreihe ohne Hintergrundwissen die Franziskusfigur nicht als Todkrank ansehen, sondern lediglich auf die Emotionen achten, die sich in seinem Gesichtsausdruck zeigen. Der Gesichtsausdruck spricht dabei eher von Hoffnung, Sehnsucht und Gläubigkeit, als von Leid und Krankheit.

Weiterhin ist auffällig, daß die meisten den Engel nicht sogleich als Engel bezeichnen, sondern ihn sogleich als Stellvertreter oder Symbol für Gott ansehen. Demnach erkennen auch alle sofort, das die Engelsfigur nur eine Vision des Franziskus ist. Dies deutet darauf hin, daß der Betrachter ohne Angabe von Hintergrundwissen ein unverstellten Zugang zu der Aussage des Bildes haben und daß hier die Leerstelle ihre Funktion sehr viel besser erfüllen kann.

Ähnliches läßt sich über die akustische und die symbolische Leerstelle sagen. Das Musikinstrument des Engels wird schnell als Symbol für Musik gedeutet und der Schatten als Symbol für den Übergang vom irdischen ins himmlische Leben. Interessant ist hier, daß die Befragten den Schatten nicht an erster Stelle als Tod deuten, sondern als Übergangssymbol.

Insgesamt betrachtet, läßt sich somit feststellen, daß die zweite Untersuchungsreihe ohne Angabe kunstgeschichtlichen Hintergrundwissens ebenso erfolgreich oder erfolgreicher verlief, wie die erste Untersuchungsreihe. In der zweiten Untersuchungsreihe waren die Testpersonen alle schneller in der Lage, die drei Leerstellen zu finden, zu benennen und zu deuten, als in der ersten Untersuchungsreihe.

Kapitel 3: Zum Verhältnis zwischen Theorie und Praxis

Das Wort „machen“ ist Praxis orientiert und hilft, dem Bild näher zu kommen. Indem man Motive aus einem gemaltem Bild des Künstlers herausnimmt und diese in einen neuen Kontext einbringt, kann man neue Erkenntnisse gewinnen. Das Nachleben des künstlerischen Prozesses steht damit im Mittelpunkt der ästhetischen Erziehung: Das Bild soll mit Leben erfüllt werden. Hier läßt sich Gunter Otto zitieren: „Die Rede vom Bildmachen will den Prozeß in den Alltag zurückholen und ihm seine Selbstverständlichkeit wiedergeben.“¹¹⁷

Der Betrachter soll außerdem lernen, über Bilder zu sprechen. Das Ziel ist es aber nicht einfach zu sprechen, sondern die richtigen Worte zu suchen und zu finden und diese auch im Sinne einer verständlichen Interpretation anzuwenden. Zuletzt ist das Sammeln als praktische Prozedur des Auslegens zu benennen. Mit „Sammeln“ ist der Selektionsprozeß bezeichnet, der automatisch in der Wahrnehmung mitläuft und vor allem von einem Auswahl Gesichtspunkt abhängt, der zuvor getroffen wurde. Beispielsweise kann ein Betrachter ein Kunstwerk unter der Hinsicht der Schönheit betrachten, wobei dann zu definieren wäre, was unter Schönheit zu verstehen sein soll. Auf dieser Grundlage können Betrachter isoliert betrachten, vergleichen, gegenüberstellen und unterscheiden. Vor allem wird der Auswahl Gesichtspunkt auf diese Weise erforscht. Dadurch wird offengelegt, nach welchen Kriterien eine ästhetische Beurteilung zustandekommt. Sammeln oder Selektieren, das auch Suchen beinhaltet, kann nur ausgeführt werden, wenn man genauer hinschaut, einordnet oder systematisiert.

Ziel der ganzen Auslegungsprozeduren ist das Verstehen. Um ein Gemälde oder ein Kunstwerk zu verstehen, muß eine Vorarbeit gewährleistet sein, wie sie oben beschrieben ist. Nur über die Ordnung der Eindrücke kann der Betrachter ein besseres Verständnis für ein Bild erlangen. Vor allem wertet der Betrachter dabei, er stimmt zu, lehnt ab oder macht Vorbehalte geltend. Sobald er im Verstehensprozeß angelangt ist, beginnt er auch, das Bild mit den eigenen Erfahrungen und Ansichten zu vergleichen. Er macht sich Gedanken, warum das Bild ihn so erregt, anspricht, begeistert oder in ihm einen Widerspruch hervorruft.

I. Zur Praxis der Interpretation und Kunstvermittlung

Die Kunstpädagogik richtet sich an den Betrachter und will eine Hilfestellung im Verstehensprozeß bieten. Dabei ist nicht der implizite oder der ideale Betrachter das

¹¹⁷ Gunter Otto: Auslegen Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern, Seelze 1987, S. 27.

Ziel der kunstpädagogischer Bemühungen, sondern der reale Betrachter: Dieser ist jedoch theoretisch nicht faßbar. Ein Resultat dieser Überlegungen ist die Unmöglichkeit, jeden möglichen (realen) Betrachter an Kunst heranzuführen, denn jedem Betrachter eignet eine bestimmte Auffassungsgabe und eine bestimmtes Interesse, was im Einzelfall dazu führen kann, daß alle Bemühungen seitens der Kunstpädagogig fruchtlos bleiben. Eine unüberschaubare Anzahl an Faktoren spielen im Umgang mit dem Betrachter eine Rolle, so daß der Kunstpädagoge nicht alle Betrachter gleichbedeutend erreichen kann. Diese Situation kann zu einem gewissen Anteil durch eine vorhergehende Reflexion auf die Problematik des Kunstpädagogen abgefedert, jedoch niemals gänzlich ausgeräumt werden. Dazu muß er vor allem wissen, mit welcher Gruppe von Menschen er arbeitet. Sind es Kinder, Schüler, Erwachsene, Familien oder Senioren. Der Umgang in der Erwachsenenbildung ist anders als der Umgang mit Kindern, der ein höheres Maß an Einfühlungsvermögen und eine Fähigkeit, künstlerische Inhalte zu vereinfachen, beinhaltet. Weiterhin muß er wissen, auf welchem Kunststand der jeweilige Betrachter sich befindet. Kurz gesagt, je mehr Hintergrundwissen über die einzelnen Personen der Kunstpädagoge mitbringt, desto besser kann er sich auf den Betrachter einstellen – jedoch nur, wenn er selbst über die dazu notwendigen Fähigkeiten verfügt.

Auch wenn auf diese Faktoren eingegangen werden muß, so kann auf der anderen Seite eine Methode, wie die in dieser Arbeit vorgestellte Leerstellenkonzeption diese Sache vereinfachen. Indem man gemeinsam mit dem Betrachter anhand einer Methode ein Kunstwerk wahrnimmt, sieht, bemerkt, darüber spricht und Eindrücke sammelt, kommt es zu einem besseren Kunstverständnis.

Es muß stets bedacht werden, daß ein Objekt nur zu einem Kunstwerk werden kann, wenn es ein Publikum gibt und einen öffentlichen Raum, der für jeden zugänglich ist. Kunst kann nur in einer Beziehung entstehen, in der sich Kunstobjekt und Betrachter ergänzen. Fast könnte man sagen: Ein Kunstwerk ohne Zuschauer ist ungesehen und für einen Zuschauer ohne Kunstwerk gibt es keine Kunst. Anders formuliert erhält jedes Kunstwerk seinen spezifischen Charakter immer erst in der Wahrnehmung des Betrachters. Eine gefundene Interpretation wird also immer einen spezifischen nicht austauschbaren Charakter mit sich bringen, der dem Problem des realen Betrachters jedoch eine neue Wendung gibt. Denn ebenso wie dieser beansprucht auch die jeweilige Interpretation eine Art Einmaligkeit und ist damit nicht allgemein beschreibbar. Die Perspektivität besitzt

hier eine große Bedeutung.¹¹⁸ Jedoch ist auch nicht zu übersehen, daß diese Perspektivität mit der Anwendung einer Methode des Betrachtens ein wenig zurückgenommen werden kann. Zumindest wird es darüber möglich, einzelne Gespräche und Vermittlungsversuche miteinander zu vergleichen und überdies den Versuch zu machen, die Herangehensweise und die Umgangsweise mit dem Kunstwerk sowohl als mit dem Betrachter zu optimieren.

Im übergreifenden Rahmen einer praxisorientierten Beschreibung der Rezeptionsästhetik läßt sich sagen, daß die ästhetische Praxis eine Form der Vermittlung von Werten und Verhaltensmustern darstellt, die in erster Linie der Bewältigung der gesellschaftlichen Praxis dient. Gesellschaftliche und ästhetische Praxis beeinflussen sich in diesem Sinne gegenseitig und gleichen sich mit fortschreitender Zeit einander an. Die ästhetische Praxis wird sozusagen in den tatsächlichen gesellschaftlichen Prozeß zurückgenommen und die gesellschaftliche Praxis stößt in die ästhetische vor: Beide stehen somit in einem Interpenetrationsverhältnis.

Einem großen Teil der Künstler bleibt nur die Industrie als Basis für ihre eigenen Produktion von Kunst. Der gesellschaftliche Einfluß auf die Kunst ist mithin so groß, daß der Apell der Vermarktung an den Künstler übermächtig wird. Hier gilt der bereits angeführte Sachverhalt, daß die Bedeutung eines Kunstwerkes durch die Nachfrage geregelt wird, in vollem Umfang. Auch, wenn diesem allgemeinen Zug, von dem alle Kunstschaffenden erfaßt wurden, nicht zu entkommen ist, so bietet sich dennoch eine Möglichkeit der Auflehnung gegen diese Strukturen. In der Folge treibt ein großer Teil der Künstler die Entmaterialisierung der Kunst voran: Sie produzieren nur noch Ideenkunst oder Anlässe oder Möglichkeiten von etwas, das schon nicht mehr materialisiert zu werden braucht, weil es ohnehin sofort zur Aufhebung gezwungen wäre. Die Anfänge finden sich bereits in Hegels Ästhetik von 1835:

„Wie sehr es aber nun eine in sich selbst übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelt Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt. Die Schauspieler zum Beispiel bei Aufführungen eines Dramas sprechen nicht nur untereinander, sondern mit uns und nach beiden Seiten sollten sie verständlich sein und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch, welcher davorsteht“.¹¹⁹

¹¹⁸ Bereits Schopenhauer und Nietzsche hatten die Perspektivität jeder Erkenntnis beschrieben und ihre Philosophie auf diesem Grundsatz aufgebaut (Vgl. Bisanz-Praken, Marian: Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Wien 1985, S. 528ff.).

¹¹⁹ Hegel, G.W.: Ästhetik, Berlin 1965, Bd.1, S. 259.

Viele der Ereignisse innerhalb der ästhetischen Praxis werden zunächst durch die Partizipationsform 'Erwartungsbestätigung oder Erwartungsstörung' bestimmt. Die Umwandlung der Partizipationsformen schließlich verwandelt auch das Ereignis. Nimmt man diese Umformung der ästhetischen Praxis genauer in Augenschein, so stellt sich die grundsätzliche Frage nach den Möglichkeiten der Einflußnahme des Kunstpädagogen auf den Betrachter. Wenn sich die Kunst immer weniger an bestimmten Objekten festmachen läßt, die dem Betrachter erläutert werden können und in Folge dessen der Vorgang des Betrachtens selbst immer mehr in den Mittelpunkt des Geschehens rückt, dann muß sich auch die Herangehensweise des Kunstpädagogen an das Kunstwerk und den Betrachter dementsprechend ausrichten

II. Motivationsmöglichkeiten bei der Vermittlungsarbeit im Museum

Für die Vermittlungsarbeit im Museum kann die Anwendung der theoretischen Einsichten in die Funktion der Leerstelle für die Museumspädagogische aber auch Kunstpädagogische sowie außerschulische Kunstpädagogische eine Hilfsmöglichkeit darstellen. Im folgenden wird zunächst ein kurzer geschichtlicher Abriss der Museumspädagogik angeben. Danach wird der Begriff der Vermittlung näher zu bestimmen sein und die Frage zu klären, wie und was Museumspädagogik ist. Abschließend wird die Rezeptionsästhetik und die Leerstelle auf deren motivierenden Eigenschaften hin betrachtet.

1. Historische Entwicklungslinien der Museumspädagogik

Die Orientierung der Museen an den Interessen aller Bevölkerungsschichten setzt sich erst im 19 Jh. Durch. Das Betreten des Museums war zuvor nur den elitären Schichten überlassen: Museen galten als Kunst- und Wunderkammern. Liebertz beschreibt dies recht eindeutig:

„Obgleich der Einsatz von produktiven Zielen im Museum und das Teilhaben der Bevölkerung daran noch viel zu wünschen übrig läßt, so ist doch insgesamt gesehen in der Zeit von 1850 bis 1914 eine publikumsfreundliche Entwicklung und eine zunehmend pädagogische Nutzung der Kulturgüter zu beobachten. Dies ist ein großer Schritt weg von den fürstlichen 'Museumstempeln' und hin zur Integration des Museums in den Alltag.“¹²⁰

So lernt sich das Museum unter dem Einfluß der demokratischen Gesamtentwicklung als eine Bildungsstätte für die ganze Bevölkerung zu verstehen. Insbesondere ist hier die „Volksbildungsbewegung“ zu nennen, die namhaft durch

¹²⁰ Charmaine Liebertz: *Kunstdidaktische Aspekte in der Museumspädagogik. Entwicklung und Gegenwart*, Weinheim 1988, S. 262.

Alfred Lichtwark (1852- 1913, Leiter der Hamburger Kunsthalle) getragen wurde. Er bemühte sich, das Kunstverständnis nicht nur den Schülern, sondern auch der breiten Masse zu vermitteln. So setzt sich in den zwanziger Jahren des 20. Jh. bei den Kunsterziehern eine Reformidee durch, die darin besteht, die Entwicklung des Zeichenunterrichts nicht nur als Darstellungs-, sondern als Ausdrucksmittel des „Inneren des Schülers“ anzusetzen. Auf diese Weise rückt die schöpferische Gestaltung durch freies Zeichnen und Malen in den Vordergrund. Im gleichen Zuge wurde diese Erziehungsmethode auch auf außerschulische Einrichtungen zu übertragen versucht: Hier rückt nun das Museum in den Mittelpunkt des Interesses. Plötzlich gilt das Museum als lebendiger Lernort, das, um den neuen Anforderungen gerecht werden zu können, nun auch nach pädagogischen Gesichtspunkten reorganisiert wurde. Die Schule wurde systematisch an den Lernort Museum angeschlossen.

Zur Zeit des Nationalsozialismus wurden die bis dahin erreichten Ziele der Kunstpädagogik wieder aus, wie wir heute wissen, Gründen der Gleichschaltung wieder verworfen. Die Museums- und die Kunstpädagogen richteten sich fortan nicht mehr nach den Maßgaben der dem Menschen je eigenen Kreativität, sondern nur noch nach der herrschenden nationalsozialistischen gesellschaftlichen Ordnung. Die Ziele dieser Bildungspolitik sind bekannt: es ging darum in narzistischer Selbstbespiegelungsabsicht die nordische Rasse zu verherrlichen. Nach dem Sturz des Nationalsozialismus dauerte es bis in die 70' er Jahre, bis sich die Kunstpädagogen von dieser Bildungspolitik erholten und sich erneut auf den Reformapell der 20' er Jahre besinnen konnten. Diese 70' er Jahre können somit als Wiederbelebung angesehen werden. Erneut setzte sich das Interesse des Volkes für Museen nicht nur als Ort der Anschauung, sondern als Bildungsstätte durch.

Die Bezeichnung „Museumstempel“ wird nun endgültig abgeschafft. Daraufhin beginnt die veränderte Sichtweise auch die Infrastruktur eines Museums zu verändern. Das Museum versucht außer den traditionellen Tätigkeiten wie Sammeln, Forschen, Publizieren, Dokumentieren und Ausstellen in besonderem Maße neue Aufgaben zu übernehmen und Herausforderungen flexibel zu handhaben. Das Museum wird für die Bevölkerung mehr und mehr zu einem Ort der Kommunikation, ein Freizeitort mit sozialem Charakter.

Der eigentliche Ausgangspunkt der museumspädagogischen Entwicklung ist in der Erfahrung mit der schulischen Erziehungsarbeit und in der Erwachsenenarbeit und Erwachsenenbildung der 70' er Jahre zu sehen. Jetzt wird nicht mehr nach dem passiven Betrachter gefragt, sondern der aktive Betrachter wird in die

Bildungsarbeit mit aufgenommen. Der allgemeine Gegenstand der Museumspädagogik zieht sich über alle Sparten der Bildungs- und Erziehungsarbeit. Die Überlegungen der Museumspädagogik erstrecken sich dabei von der ersten Konzeption der Museumsausstellung bis zur Fertigstellung der Präsentation.

Maria- Lousie Schmeer- Sturm schreibt in ihrem Aufsatz: „Museumspädagogik als Teilbereich der allgemeinen Pädagogik unter besonderer Berücksichtigung anthropologischer Aspekte“, daß die Forderungen und der Aufgabenbereich des Museumspädagogen heutzutage nicht ausreichend gewürdigt werden:

„Die Museumspädagogik als Disziplin ist in Deutschland, abgesehen von ersten Vorstößen zur Zeit der Reformpädagogik (z.B. Lichtwark), gut zwanzig Jahre alt. Leider wird sie von seiten der Fachwissenschaftler im Museum vielfach noch als 'Hilfswissenschaft' abgewertet und wenig ernst genommen. Sie wird herangezogen zur nachträglichen Kosmetik von Museen und nur selten von vornherein zur Planung von Präsentation“¹²¹

2. Aufgaben der Museumspädagogik

Die Museumspädagogik übernimmt viele Aufgabengebiete. So beschäftigt sie sich mit Museumskunde, womit traditionelle Aufgaben wie das Sammeln und die Aufbereitung von Informationen gemeint ist, aber auch museumspädagogische Forschung. Diese beinhaltet unter anderem Besucherforschung, Rezeptionsforschung sowie Theorien und Konzepte der Vermittlung. Weiterhin bedient sie die Museumsdidaktik, bei der die Didaktik des Ausstellungskonzeptes und die Beschriftung der Ausstellungsobjekte eine große Rolle spielen. Nicht zuletzt nimmt die Öffentlichkeitsarbeit, d.h. die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen und die Werbung in Presse und Rundfunk einen großen Stellenwert ein. Auf diese Weise erscheint die Museumspädagogik nicht als ein einheitliches wissenschaftliches Forschungs- und Betätigungsfeld, sondern eher als Grenzwissenschaft. In Folge dessen wird ihr die Eigenständigkeit aberkannt und sie gilt einmal als ein Teilbereich der allgemeinen Pädagogik, ein andermal auch als Segment der Erziehungswissenschaft, der Schulpädagogik, der Erwachsenenpädagogik und in ihrer praktischen Ausführung sogar als Teil der Spiel- und Theaterpädagogik. Insgesamt umfaßt sie den ganzen Bereich der bildungsbezogenen Vermittlungsarbeit, ohne dabei scharf umrandete Grenzen aufzuweisen. Dies liegt jedoch vor allem daran, daß die Museumspädagogik vorrangig methodisch

¹²¹ Vieregg, Hildegard/ u.a. (Hrsg.): Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum, Bd.1, Baltmannsweiler 1994, S. 42-48.

ausgerichtet ist und eben nicht versucht, einen exakten wissenschaftlichen Gegenstandsbereich einzunehmen.

3. Praxis der Vermittlung

Den Museumspädagogen werden verschiedene Formen der Vermittlungstätigkeit zugeschrieben. Thelma von Freymann versuchen anhand eines didaktischen Dreiecks mit den Eckpunkten Museumspädagoge, Besucher und Sache (Exponat) eine Beziehung zueinander im Sinne eines Vermittlungsprozesses zu beschreiben. Bei der Frage, was das Ziel der Vermittlungsarbeit ist, äußert sie folgenderweise:

Ein „...Systematisches Wissen über Umfangreiche Sachkomplexe oder Zusammenhänge zu vermitteln, ist nicht Aufgabe des Museums ... Das heißt aber nicht, daß es sich auf schlichte Objekterklärung zu beschränken habe. Vielmehr soll hier Pädagogik darüber hinaus Interesse wecken, zum Fragen reizen, zur Beschäftigung mit fremder Materie anregen, Denk- und Lernprozesse anstoßen. Die Fragen, die sie selbst provoziert hat, in jedem Falle auch zu beantworten und langfristige Verarbeitungsprozesse zu begleiten oder gar zu leiten, liegt dagegen strukturell außerhalb ihrer Möglichkeiten.“¹²²

Zu den Vermittlungstätigkeiten gehört vor allem die „personelle Vermittlung“, wie Führungen, Gespräche aller Art, Vorführungen und alle arten von Aktionen und praktischen Tätigkeiten des Besuchers. Unter den verschiedenen Formen didaktischer Aufbereitung ist ebenfalls eine „literarische Vermittlungstätigkeit“ denkbar. Dem Betrachter kann der Zugang beispielsweise durch Informationsblättern über die jeweiligen Exponate, die an die verschiedenen Altersgruppen angepaßt sind, Rätselspiele, Spielbögen oder Fragebögen erleichtert werden. Überdies können auch technische Hilfsmittel eingesetzt werden. So können Informationen über die Ausstellung anhand von Tonbandkassetten oder interaktive Computersysteme vermittelt werden. Zwar wünscht der Museumspädagoge jeden Betrachter zu erreichen, jedoch soll und kann dies nicht auf Kosten der Freiheit gehen. Thelma von Freymann wendet sich gegen dogmatische Art der Vermittlung:

„Eine Museumspädagogik, die sich zum Ziel setzte, mit missionarischem Eifer jeden ihren Adressaten auch tatsächlich zu erreichen und zu intensiver Beschäftigung mit ihrem Angebot zu bekehren, dürfte sich als alsbald als das Gegenteil einer Werbestrategie erweisen. Zur Qualifikation des Museumspädagogen gehört ein gerüttelt Maß Bescheidenheit.“¹²³

¹²² Thelma von Freymann (Hrsg.): Am Beispiel erklärt. Aufgaben und Wege der Museumspädagogik, Hildesheim 1988, S. 25.

¹²³ Ebd., S.26

5. Motivation mit Hilfe der Leerstelle

Nach dem geklärt ist, welche Aufgaben und welche Inhalte die Museumspädagogin hat, kann die Frage nach der Funktion der Leerstelle gestellt werden. Inwieweit wirkt der museumspädagogische Einsatz der vorgestellten Methode, die auf dem rezeptionstheoretischen Konzept der Leerstelle beruht, auf den Besucher motivierend ein? Anders gefragt: Wird mit dieser Vorgehensweise ein verbessertes Verständnis auf Seiten des Betrachters erzielt und inwiefern läßt sich diese Methode in den Methodenkanon der Museumspädagogik integrieren?

Bereits die einfache Kunstbetrachtung am Gegenstand kann sehr viele Fragen beim Besucher aufwerfen. Um ihn mit den vielfältigen Eindrücken, die auf ihn einfließen, nicht allein zu lassen, sollte deshalb eine gezielte Beobachtung angestrebt werden, so daß sein Sehen und Wahrnehmen geschult wird. Wie der Leser erfahren hat, gibt es viele Möglichkeiten der pädagogischen Vermittlungsarbeit. In der vorliegenden Arbeit wurde eine spezifische Herangehensweise vorgestellt. In der Methode der Rezeptionsästhetik und vor allem im Gebrauch der Leerstellen eines Gemäldes findet sich eine Bereicherung der Vermittlungsarbeit. Es ist eine andere Art der Auseinandersetzung mit der Kunst, die auf lebendige Weise der Förderung des Bildungsstandes dient.

In dem Maße, in dem der Betrachter das Exponat nicht nur als ein abgeschlossenes fertiges Objekt anschauen lernt, sondern dieses vermehrt als Produkt begreifen lernt, an dem er selbst beteiligt ist. Lernt er auch sich selbst als Beteiligten wahrzunehmen und zu hinterfragen. Dabei erscheint er sich selbst als durch das jeweilige Kunstwerk vermittelt und hat somit an dem Vermittlungsprozeß der Kunst aktiv teil.

Genau in diesem Punkt der Auseinandersetzung beginnt die Funktion der Leerstelle ihre Wirkung zu tun. Der Betrachter wird nicht mehr nur von außen motiviert, sondern wird selbst innerlich in Bewegung gesetzt, indem er an dem Ganzen des Kunstwerks teil nimmt. Es werden Fragen gestellt, die den Betrachter durch das bewußte Wahrnehmen erkennen lassen, daß seine Gedanken sehr viel Wert haben kann. Die Interpretation, die jeder Betrachter mit Hilfe dieser Methode anfertigt, legitimiert zugleich jede einzelne Sichtweise und bestätigt auf diese Weise den Betrachter. Dabei ist irrelevant, ob die Interpretation richtig oder falsch ist, solange sie in sich stimmig ist. Der Betrachter kann diese Basis für weitere Schritte des Kunstverständnisses nutzen.

Auch wenn heute tendenziell eine sofortige praktische Umsetzung des Gesehenen als Verarbeitungsmaxime bevorzugt wird, so kann eine

Vermittlungsarbeit, die auf vorerst reinen verbalen Äußerungen basiert, wie meine praktischer Teil zeigt, genauso zu positiven Veränderungsprozessen führen.

Juliane Schmieglitz-Otten versucht in dem nächst folgendem Zitat verständlich zu machen, daß sich auch das verstehende praktische Handeln in Form von Erlebnissen auf die Erfahrungswelt auswirken kann. Sie schreibt:

„Eines scheint mir hierbei allerdings umgänglich: Die Frage der Verantwortung des Museums wie des Besuchers gegenüber dem historischen Objekt darf nicht ausgespart werden ... Aus diesen Gründen erscheint eine Rückbesinnung auf die Erlebnispädagogik sinnvoll, denn diese geht von der Wirkungskraft des eigenen Erlebens, verbunden mit selbsttätigem Handeln aus, bezieht jedoch die geistige Durchdringung des Erlebten mit ein. Diese ist die Voraussetzung dafür, daß das Erlebnis dem Einzelnen in seinem Erfahrungswert für ihn und durch ihn erschlossen wird.“¹²⁴

Die vorgestellte Methode der Leerstelle versucht also mit anderen Mitteln, eben durch reine geistige und sprachliche Auseinandersetzung und als rein theoretisches Erlebnis auf die Erfahrungswelt einzuwirken. Mit Hilfe der Leerstelle versucht der Betrachter die Lebendigkeit der erzählten Geschichte selbst zu produzieren. Sobald er Leerstellen erkennen kann, kann er im weiteren Verlauf die anderen Gegenstände logisch darauf beziehen. Diese Methode ist letztlich darauf angelegt im Betrachter ein Selbstbewußtsein seiner eigenen Wahrnehmung hervorzurufen. In demselben Moment, da die unausgefüllten Stellen ausgefüllt werden, erlischt die Leerstelle.

Jedoch muß der Betrachter an die Leerstellen im Bild herangeführt werden. Ohne Anleitung kann er diese nicht finden, zumal die exakte Bedeutung nicht bekannt sein kann. Also kann die Methode der Leerstelle nur vermittelt werden, wenn zuvor einige Voraussetzung erfüllt sind. Beim Betrachter muß eine Disposition und ein gewisses Interesse für Fragen bereits vorliegen, die seinen Erfahrungshorizont übersteigen. Auf neue Sichtweisen und eine Erweiterung seiner Wahrnehmungskriterien wird sich nicht jeder Mensch einlassen. Im begrenzten Umfang hat diese Untersuchung dies gezeigt. Es wurden weitaus mehr Personen um ein Interview gebeten, als dies letztlich den hier vorgestellten wahrgenommen wurde. Aber auch die Motivationsmöglichkeiten der Leerstellenfunktion haben ihre Grenzen. So reicht bei längeren Betrachtungen die Motivation des Betrachters, wie in den hier geführten Interviews, maximal 40 Minuten. Besonders in den Fällen, in denen nachgefragt werden mußte, trat sehr Ungeduld auf. Für eine weitreichende Befragung muß versucht werden, diesen Unannehmlichkeiten auszuweichen. Die

¹²⁴ Schmieglitz-Otten, Juliane: Das Museum als Erlebnispädagogischer Lernort, in: Kleine Schriften zur Erlebnispädagogik, Heft 8, Lüneburg 1991, S. 12.

Aktivierung des Betrachters spielt in diesem Zusammenhang eine große Rolle, wie auch Maria Schmeer-Sturm hervorhebt:

„Andererseits spielt die spontane Aktivität des Zuhörers eine kaum zu überschätzende Schlüsselrolle. In der langjährigen Untersuchungen erwies es sich, daß wir nur 20% dessen, was wir hören, 30% dessen, was wir sehen, aber 90% dessen, was wir selbst getan haben, langfristig in unserem Gedächtnis behalten.“¹²⁵

Nachdem der Aspekt der Aktivierung des Betrachters umgesetzt ist, folgt der zweite wichtige Schritt: Die inhaltliche Motivation mit Hilfe der Leerstelle.

Ob dem Betrachter während des Gesprächs kunsthistorisches Hintergrundwissen zugeführt wird, oder nicht, lies den Ausgang der Gespräche zum größten Teil unbehelligt. Das Hintergrundwissen stellte sich in einzelnen Gesprächen eher als wenig hilfreich heraus, da die historischen Informationen die Befragten blockierten. Die Betreffenden waren dann meist nicht bereit, ihre eigenen Interpretation des Bildes anzulegen und sich somit selbst zu aktivieren.

Dennoch stellen kunsthistorische Fakten notwendige Aspekte der Vermittlung dar. Jedoch wäre es methodisch ratsam historische Fakten und kunsthistorisches Hintergrundwissen nachzureichen, um den Betrachter zu motivieren. In diesem Sinne sind die Ausführungen von Heide Hense, bezogen auf die Vermittlung von Museumsimmanenten Lernzielen, kritisch zu betrachten:

„Ihr Ausgangspunkt ist der Versuch der Synthese zweier Ebenen, nämlich einmal die museumsimmanenten Lernziele (historische Kenntnisse, Einsicht in formale, entwicklungsgeschichtliche, soziale Zusammenhänge, Sensibilisierung für Empfindung und Ausdruck von Dinglichkeit) als auch die Forderung nach der Ausbildung von Kompetenzen für gegenwärtige und zukünftige Lebenssituationen für den Alltag, für die Durchsetzung einiger Interessen und Bedürfnisse.“¹²⁶

Es kommt in jedem einzelnen Falle darauf an, was Vermittelt werden soll. Wenn der Betrachter die Anreicherung kunstgeschichtlicher Information wünscht, dann sollte dem stattgegeben werden. In solchen Fällen, in denen der Betrachter Wissen aktiv einfordert, kann davon ausgegangen werden, daß dieser sich bereits aktiv mit Kunst beschäftigt.

Es wäre interessant, die hier angewandte Methode der Vermittlungsarbeit auf das von Max Imdahl diskutierte Barockbild. Max Imdahl (1925 -1988 Kunsthistoriker, Leiter der modernen Abteilung der Kunstsammlung der Ruhr- Universität Bochum) machte den Versuch, moderne Kunst in einem Seminar mit Arbeitern im

¹²⁵ Schmeer-Sturm, Maria- Louise: Gästeführung. Grundkurs zur Vorbereitung und Durchführung von Besichtigungen, München 1996, S. 90.

¹²⁶ Heide Hense: Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung, Frankfurt a. M. 1985, S. 263.

Bayernwerk Leverkusen (Februar 1979-bis Oktober 1980) bezogen auf (Josef Albers, Piet Mondrian; Francois Morellet) zu besprechen. In Form eines nondirekten Interviews - als offenes Gespräch - versucht Imdahl auf die Antworten der Teilnehmer einzugehen und stellt ergänzende Fragen. Er beginnt mit einer Eingangsfrage : „Will sich Jemand zu der Zeichnung äußern?“¹²⁷

Ziel ist es nicht etwa von den Arbeitern zu erfahren, ob sie diese oder jene Kunstrichtung bevorzugen, sondern bewußtes sehen zu schulen und die Wahrnehmung allererst zu lernen. Die Arbeiter interpretierten die Bilder auffälligerweise in Anlehnung an ihre Lebensumstände und Erfahrungen. Imdahl will die Arbeiter anleiten, die Selbstverständlichkeit des Selbstverständlichen in Frage zu stellen und sich so der Wahrnehmung zu öffnen:

„... Also ich kann nicht sehr viel mehr bezwecken, als was sich zusammenfassen läßt in der Bemerkung, hier sehen wir etwas in Klarheit, ganz präsent, ganz gegenwärtig, was man eigentlich nicht sehen kann. Ich würde nun allerdings schon der Frage nachgehen, ob die Kunst- in Gänsefüßchen- es nicht doch zu tun hat mit der Sichtbarmachung von Sachverhalten...“¹²⁸

oder

„...Und die Frage ist nun, meine Damen und Herren, wenn man so ein Bild überhaupt beurteilt will- ob nun gut oder schlecht, das spielt hier keine Rolle- ob man solche Sachen sozusagen mit ins Kalkül ziehen muß: Daß man sagt, dies hat also eine Logik, die gewissermaßen bewußt macht, was man unbewußt sieht...“¹²⁹

Die Teilnehmer lernen auf diese Weise, unbewußte Strukturen ihrer Wahrnehmung zu sehen. Imdahl benennt das Verfahren nicht, letztendlich wird jedoch dasselbe erreicht, wie mit der Leerstelle, nämlich unvollständige Stellen im Bild bzw. in der eigenen Wahrnehmung zu füllen.

II. Kemp's Methode als Hilfestellung für den Betrachter

Um die Frage zu beantworten, in wieweit Kemp's Methode auf sie ästhetische Erziehung in der Praxis anzuwenden ist und die Frage zu stellen wie sich die Kunstpädagogen im Umgang mit Betrachtern verhalten müßten, kann folgendes gesagt werden: Kemp's Theorie beruht auf der unausgesprochenen Annahme, daß die von ihm entworfene Methode als optimale Lösung für das Bildverständnis gelten kann. Es gibt für Kemp, wie bereits festgestellt, im eigentlichen Sinne jedoch keinen realen Betrachter: Dieser ist nicht faßbar und für die theoretischen

¹²⁷ Imdahl, Max: Arbeiter diskutieren moderne Kunst, Seminar im Bayernwerk Leverkusen (Josef Albers, Piet Mondrian; Francois Morellet), in: Jürgen Stöhr (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 192.

¹²⁸ Ebd., S. 200.

Beschreibung nicht wichtig – wenngleich es den realen Betrachter unausweisbar gibt. Wichtiger ist es nach Kemp, eine Methode zu entwickeln, die auf alle (impliziten) Betrachter anwendbar ist. Indem der Künstler bestimmte Rezeptionsvorgaben in sein Bild einfließen läßt, wie innere Rezeptionsvorgaben, äußere Zugangsbedingungen und Leerstellen, erweckt er die Aufmerksamkeit des Betrachters. Der Betrachter gelangt durch diese methodischen Maßnahmen zu einem besseren Bildverständnis. Kemp bemüht sich jedoch nicht um den realen Betrachter. Für ihn gibt es nur den impliziten Betrachter, der vom Künstler in das Bild hineingelegt wurde. Nur über ihn wird der außenstehende Betrachter präsent und nur über ihn läßt sich nach Kemp kommunizieren.

Kemp versucht den außenstehenden Betrachter mit Hilfe des rezeptionsästhetischen Ansatzes in die Kommunikation mit dem Kunstwerk einzubeziehen, aber aus kunstpädagogischer Sicht ist seine Methode nicht leicht zu akzeptieren. Ein produktiver Umgang mit Kunstwerken erfordert mehr als nur eine theoretische Sichtweise, da jeder Betrachter anders interpretiert und darum anders an das Kunstwerk herangeführt werden muß:

„Der produktive Umgang mit Bildern ist das Problem Die Weisen des Umgangs werden Auslegung genannt. Unter Auslegung werden Prozesse des Bildmachens und Prozesse des Bildverstehens zusammengesehen. Sehen, sprechen, sammeln, machen und verstehen werden als Prozeduren der Auslegung eingeführt. Das Verhalten im Auslegungsprozeß nennen wir ästhetisches Verhalten.“¹³⁰

In der heutigen Praxis versucht man Bilder auszulegen oder zu interpretieren. Insofern ist auch die Erstellung einer Interpretation als Praxis des Auslegens zu verstehen. Es reicht eben nicht aus, mit einer bestimmten Methodik vorzugehen, damit ein Prozeß des Verstehens einsetzt: Ein Kunstwerk, das auf einer zweidimensionalen Fläche angelegt ist und von uns (handelnd) wahrgenommen wird, muß in jedem einzelnen Fall auf spezifische Weise versinnlicht und damit auch verräumlicht werden. Berücksichtigt man die praktische Seite des kunstpädagogischen vermittelnden Umgangs mit Kunstwerken, dann kann Kemp's Methode in Anlehnung an die Rezeptionsästhetik eine große Hilfestellung sein. Ohne jede Rücksichtnahme auf den realen Betrachter kann Kemp's Methode jedoch nicht angewandt werden, da sie zu theoriebeladen ist.

¹²⁹ Ebd., S. 210

¹³⁰ Wolfgang Kemp: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik Berlin 1992, S. 10.

Schluß

Die Arbeit gibt eine Einsicht in die Museumspädagogische Vermittlungsarbeit auf der Grundlage von Aspekten der Rezeptionsästhetischen Theorie nach Wolfgang Kemp. Im ersten Teil wird dazu die Herkunft der Rezeptionsästhetik aus der Literaturwissenschaft aufgezeigt. Das Moment der „Leerstelle“ oder „Unbestimmtheitsstelle“ wird hier als eine der zentralen Kategorien dieser Theorierichtung herausgestellt. Deren Verwendbarkeit für praktische Zwecke der Vermittlungsarbeit wurde unterstrichen. Dabei viel die Nähe der Rezeptionsästhetik zum modernen radikalen Konstruktivismus: Beide Theorierichtungen stellen den Betrachter in den Mittelpunkt des Geschehens und plädieren gleichzeitig dafür, diesen Betrachter als Konstrukt in einem Beziehungsgeflecht zu verstehen.

Der praktische Teil der vorliegenden Arbeit stellt ein Pilotprojekt dar. Es kann als Vorbereitung auf eine repräsentative Untersuchung der Betrachter-Kunstwerk Beziehung angesehen werden. Eine weiterreichende Analyse müßte den Umfang der hier erstellten 16 Befragungen qualitativ und quantitativ übersteigen. Um Vergleichswerte zu erhalten, müßte die Befragung auch außerhalb der Institution des Museums stattfinden und Menschen erreichen, die keinerlei kunstwissenschaftliche Vorkenntnis mit sich bringen. Außerdem müßte bedacht werden, daß möglichst alle Altersgruppen untersucht werden. In der vorliegenden Untersuchung wurde beispielsweise kein Interview mit Kindern durchgeführt, was aber interessante Ergebnisse in Hinsicht auf die Funktion der Leerstelle erwarten läßt, da Kinder nur auf minimale Vorkenntnisse zurückgreifen können. Hier würde sich besonders gut zeigen lassen, daß die Verwendung von Leerstellen zu einer Verlebendigung des Kunstwerkes und damit zu einem lebensnahen Bildverständnis führen kann.

Außerdem wäre es sinnvoll, in einer repräsentativen Untersuchung auf mehr als nur ein Bild zurückzugreifen, um auf diese Weise auszuschließen, daß die Betrachter themenspezifisch bedingte Schwierigkeiten mit dem Kunstwerk haben – im vorliegenden Fall stieß das religiöse Thema des Bildes bei einigen Befragten auf Ablehnung. Um einer themenabhängigen Sperrung des Betrachters entgegenzuwirken, wäre es deshalb angebracht, vor einer Befragung dem Interviewpartner

mehrere Bildbeispiele zur Auswahl anzubieten. Die Untersuchung sollte auch nicht nur, wie hier geschehen, in einem offenen und mitprotokollierten Gespräch stattfinden, sondern vor allem mit einem standardisierten Fragebogen. Auf diese Weise können in kurzer Zeit mehr Leute erreicht werden, als dies im direkten Gespräch möglich ist.

Die ausgewerteten Interviews wurden hauptsächlich vergleichend mit den theoretischen Vorgaben der Rezeptionsästhetik und in Hinsicht auf die Funktion der Leerstelle behandelt. Dabei wurde sehr viel Wert darauf gelegt, die Methode Kempfs vorzustellen und aufzuzeigen, in welcher Weise sich dessen methodisches Vorgehen praktisch umsetzen läßt.

Die Schwierigkeit besteht insbesondere darin, die Ausführungen Kempfs, die vornehmlich den impliziten und idealen Betrachter behandeln, für den „realen“ Betrachter nutzbar zu machen. Als ein Ergebnis dieser Arbeit kann festgehalten werden, daß es sich bei näherem Hinsehen als sehr schwierig erwies, eine genaue Grenze zwischen Theorie und Praxis festzustellen. Theorie und Praxis können deshalb nicht wirklich getrennt, sondern nur wie Fernsicht und Nahsicht unterschieden werden. Tatsächlich ist diese Metaphorik im Blick auf Praxis (*praxis*, *prattein*) nur gerechtfertigt, wenn man die Metaphern der Nähe/Ferne mit dem Begriff der Handlung (des Handelns) kombiniert. *Praxis* entspricht einem handlungsbezogenen Weltverhältnis, *praktisch* ist das, was dem Handeln dienlich ist. Die Nähe ist *Handlungsnähe*, ist *Anschaulichkeit*. Theorie dagegen ist handlungsfern und unanschaulich. Die Praxis erscheint real, welt- und lebensnah, sie ist erfahrungsgesättigt und bringt eine Aura der Fraglosigkeit und der Selbstverständlichkeit mit sich. Die Praxis kommt jedoch nicht ohne Theorie (und *vice versa*) aus. Letztlich verlangt Alles nach theoretischer Betrachtung und insofern muß auch die Theorie als Form der Praxis des Erkennens und Interpretierens begriffen werden. In dieser Sichtweise drückt sich eine in dieser Arbeit vorgestellte Nähe der Rezeptionsästhetik zum radikalen Konstruktivismus aus. In diesem Sinne kann es als ein weiteres Ergebnis der angestrebten Untersuchung gelten, daß die Anwendung der Theorie der Leerstelle die Möglichkeit mit sich bringt, den Betrachter methodisch an Bildinhalte heranzuführen. Dabei kann die aktive Einbindung des Betrachters in das Kunstwerk in Gebrauch genommen werden: Der Betrachter wird - von ihm selbst unbemerkt - im und während des Wahrnehmungsprozeß(es) eines Bildes zu einem konstitutiven Bestandteil dessen.

Literaturverzeichnis

- Askew**, Pamela: The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post- Tridentin Italian Painting, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32 (1969)
- Baglione** , Le Vite de pittori scultori, architetti ed intagliatori; Roma 1642
- Belting**, Hans: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin (Dietrich Reimer Verlag) 1988³
- Benz**, Ernst: Die Vision Erfahrungsformen und Bilderwelt; Stuttgart (Klett Verlag) 1969
- Bisanz-Praken**, Marian: Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Wien 1985
- Bühler**, Karl, Sprachtheorie, Stuttgart (Suhrkamp) 1965
- Cavina**, A. Ottani: Carlo Saraceni. Mailand (Spangol) 1968
- Cavina**, A. Ottani, Per il "Pensionante del Saraceni" in: Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri. Bd. 2, Mailand 1984
- Celano**, Thomas von: Vita prima S. Francisci, II 126
- Drost**, Willi: Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam (Verlagsgesellschaft) 1936
- Dvorak**, Max: Geschichte der italienischen Kunst, Band II, München (Piper Verlag) 1928
- Ettelt**, W., Der Mythos als symbolische Form in: phil. Perspektiven IV, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1972
- Fast**, Kirsten (Hrsg.): Handbuch der Museumspädagogischen Ansätze, Opladen. (Leske + Budrich) 1995
- Feld**, Helmut, Franziskus von Assisi und seine Bewegung, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1994
- Franke**, U.: Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik A.G. Baumgarten, München (Steiner Verlag) 1972
- von **Freymann**, Thelma (Hrsg.): Am Beispiel erklärt. Aufgaben und Wege der Museumspädagogik. Hildesheim: Olms 1988
- Glasersfeld**, Ernst von: Wissen, Sprache und Wirklichkeit; Braunschweig (Vieweg Verlag) 1987
- Glasersfeld**, Ernst von: Wege des Wissens. Konstruktivistische Erkundungen durch unser Denken, Heidelberg (Carl Auer Verlag) 1997
- Grau**, E., Thomas von Celano. Leben und Wunderdes heiligen Franziskus von Assisi; Franziskanische Quellenschriften Bd.5; Werl, Westfalen 1955
- Graf**, Bichler-Jenny: Funktion der Leerstelle. Untersuchungen zur Kontextbildung im Roman am Beispiel von 'les Filles de joie' von Guy Cars und 'Les Caves du Vatican' von Andre Gide, München (Fink) 1983
- Guardini**, Romano: Über das Wesen des Kunstwerks; Tübingen (Rainer Wunderlich Verlag) 1948
- Hammerstein**, Reinhold: Die Musik der Engel, München (Francke Verlag) 1962

- Hauser, Arnold:** Kunst und Gesellschaft; Die Stellung des Künstlers im Wandel der Geschichte; München (C.H. Beck Verlag) 1973
- Hauskeller, Michael:** Was ist Kunst, Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, München (C.H. Beck Verlag) 1998
- Hegel, G.W.:** Ästhetik, Bd. I, Berlin 1965
- Hegel, G.W.:** Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1970
- Hense, Heide:** Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung, Frankfurt a. M. (Extrabuch) 1985
- Imdahl, Max:** Arbeiter diskutieren moderne Kunst, Seminar im Bayernwerk Leverkusen (Josef Albers, Piet Mondrian; Francois Morellet), in: Jürgen Stöhr (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln (Dumont) Verlag 1996
- Ingarden, Roman:** Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960
- Iser, Wolfgang:** Der implizite Leser, München (Fink Verlag) 1972
- Jauss, Hans Robert,** Die Theorie der Rezeption- Rückschau auf ihre Unerkannte Vorgeschichte, Konstanz (Universitätsverlag) 1987
- Kemp, Wolfgang:** Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München (Mäander Verlag) 1983
- Kemp, Wolfgang:** Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästetik, Berlin (Dumont) 1992
- Kemp, Wolfgang:** Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin (Dietrich Reimer Verlag) 1988
- Kemp, Wolfgang:** Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Jahresring 43, Köln (Oktagon) 1996
- Kemp, Wolfgang:** Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto, München (C.H. Beck) 1996
- Kemp, Wolfgang:** Masaccios Trinität im Kontext in Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 Bd. Marburg (Verlag d. kunstgeschichtlichen Seminars d. Philipps Universität) 1986
- Kemp, Wolfgang:** Die Heilige Familie oder die Kunst einen Vorhang zu lüften, Frankfurt a. Main (Fischer Taschenbuch) Verlag 1988
- König, Renè,** Das Interview- Formen, Technik, Auswertung- Bad Honnef (Kiepenheuet & Keller Verlag) 1976
- Kraft, Hartmut:** Dyaden zu Dritt: Der (analytisch-) kunstpsychologische Ansatz, in: Belting, Hans: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin (Dietrich Reimer Verlag) 1988³
- Link, Hannelore:** Rezeptionsforschung, Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart (Kohlhammer Verlag) 1976

- Liebertz**, Charmaine: Kunstdidaktische Aspekte in der Museumspädagogik. Entwicklung und Gegenwart, Weinheim (Deutsche Studien) 1988
- Luhmann** Niklas: Gesellschaft der Gesellschaft, Bd. 2, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1997
- Luhmann** Niklas: Soziologische Aufklärung, Bd. 2 und Bd. 6, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1996
- Maset**, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogie im technischen Zeitalter, Stuttgart (Rikos Verlag) 1995
- Merleau-Ponty**, Maurice: Die Phänomenologie der Wahrnehmung, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1997
- Müller**, Frank: Künstler, Kunstwerk, Kunsterleben; Strukturelle und psychologische Voraussetzung für die Aufnahme von Kunst, Berlin (Eanos Verlag) 1988
- Nietzsche**, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse, Stuttgart (Kröner) 1991
- Nietzsche**, Friedrich: Nachgelassene Fragmente, Frühjahr 1880 bis Frühjahr 1881, Stuttgart (Kröner) 1995
- Nünning**, Vera: Wahrnehmung und Wirklichkeit, in: **Rusch**, Gebhard und **Schmidt**, J. Siegfried (Hrsg.): Konstruktivismus, Geschichte und Anwendung, Ders.: Rusch, G. und Schmidt, J.S., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1992
- Orlandi**, A.P.: Abecedario pittorico, Bologna 1704
- Otto**, Gunter / **Otto**, Maria: Auslegen Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern, Seelze (Maria Friedrich Verlag) 1987
- Pariset**, Georges: de la Tour, Paris 1948
- Pevsner-Grautoff**, N.: Barockmalerei in den romanischen Länder Teil 1.: Die Italienische Malerei von Ende der Renaissance bis ausgehende Rokoko. Dr. Nikolaus Pevsner, Wildpark-Potsdam (Akademische Verlagsgesellschaft) 1928
- Porcella** A.: Carlo Sarace, Venedig 1928
- Rusch**, Gebhard und **Schmidt**, J. Siegfried: Konstruktivismus, Geschichte und Anwendung, (Hrsg.): Ders.: Rusch, G. und Schmidt, J.S., Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1992
- Sachs/Badstübner/Neumann**: Christliche Ikonographie in Stichworten, Berlin (Koehler & Amelang Verlag) 1994
- Schmeer-Sturm**, Maria- Louise: Gästeführung. Grundkurs zur Vorbereitung und Durchführung von Besichtigungen, München (R. Oldenbourg) 1996³
- Schmidt**, Siegfried: Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus, Frankfurt 1987
- Schmidt**, Siegfried / **Rusch**, Gebhard: Konstruktivismus: Geschichte und Anwendung; (Hrsg.) Dies., Frankfurt a Main (Suhrkamp) 1992
- Schmieglitz-Otten**, Juliane: Das Museum als Erlebnispädagogischer Lernort, in: Kleine Schriften zur Erlebnispädagogik, Heft 8, Lüneburg (Klaus Neugebauer) 1991

- Schorb, A.O./Simmerding, Getrud, (Hrsg.):** Lehrerkolleg, Lernen im Museum, München (TR- Verlagsunion) 1977
- Schreiner, Klaus:** Heinz Wecks, Institution Museum- Funktionen und Leitung, Schriftreihe, Heft 30, Berlin (Institut Museumswesen Verlag) 1987
- Stegmaier, Werner:** Nietzsches Genealogie der Moral, Darmstadt (Propyläen Verlag) 1994
- Veit-Jakobus, Dietrich:** Franz von Assisi, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) o. J.
- Vieregg, Hildegard/ u.a. (Hrsg.):** Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum, 2 Bde. (Band I.: Grundlagen- Museumstypen- Museologie; Band II.: Museumspädagogische Praxis- Institutionen und Initiativen- Verbände- Aus-und Fortbildung), Baltmannsweiler (Schneider) 1994
- Voss, Hermann:** Die Malerei des Barock in Rom, Berlin (Propyläen Verlag) 1925
- Warning, Rainer:** Rezeptionsästhetik, München (Fink Verlag) 1975
- Waterhouse E.,** Italien Baroque Painting, London 1962
- Welsch, Wolfgang:** Ästhetisches Denken, Stuttgart (Reclam) 1995
- Wolf; Norbert:** Kunstwerke verstehen und beurteilen; Eine systematische Einführung, Düsseldorf (Econ Taschenbuch Verlag) 1984

Andere Hilfsmittel:

- Lci: Allgemeine Ikonographie A-Ezechiel, Freiburg i. B. (Herder) 1972
- Reclams Kunstführer: Italien, Band II, 1, Stuttgart (Reclam) 1974
- Thieme-Becker: Künstlerlexikon, Leipzig (Seemann Verlag) 1939
- Johannes Hoffmeister (Hrsg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Darmstadt (Felix Meiner Verlag) 1955
- Zeitschrift für Bildende Kunst: Kunstchronik und Kunstmarkt. Neue Folgen 23 Jahrgang
Leipzig: E.A. Seemann Verlag 1912
- Katalog der Gemäldegalerie I. Teil Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer.
Kunsthistorisches Museum; Wien: 1965
- Bayerische Staatsgemäldesammlung. Alte Pinakothek/ München: Venezianische Gemälde
des 17. Jh., bearbeitet von Rolf Kultzen.
- Vollständiger Katalog München 1986
- Zampetti P., Ausstellungskatalog: La Pittura del Seicento a Venezia, Venedig 159