

**Immer wider diese Kulturindustrie:  
Ein Ästhetikentwurf über Kunst über Kunst**

**Christine Resch und Heinz Steinert: *Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2003 (217 S., 24,80 €).**

Im Zuge des so genannten *cultural turn* sind in den letzten Jahren in den Geistes- und Sozialwissenschaften vermehrt Theorien in den Vordergrund gerückt, die nicht nur einen expansiven Kulturbegriff vertreten und auf das Eingebettetsein der Menschen in Kultur verweisen, sondern auch eine starke Betonung auf den kreativen Umgang der Rezipienten mit kulturellen Produkten legen. Der wissenschaftliche Fokus lag dabei überwiegend auf der subversiven, dem eigentlichen Sinn zuwider laufenden Rezeption populärkultureller Gegenstände. Für eine gewisse Zeit schien dies einigen als wohlthuende Abkehr von elitistischen Theorien, welche sich nur der Sache der „hohen Kunst“ verschrieben hatten. Doch natürlich blieb die Kritik an der Einseitigkeit des zwar politisch begründet erscheinenden, dennoch die Verhältnismäßigkeit leicht aus dem Auge verlierenden *cultural populism* nicht aus, wie sie etwa Jim McGuigan (1992) oder Marjorie Ferguson und Peter Golding (1997) vorlegten. Und darüber hinaus: Wenn populärkulturelle Produkte eine „Kunst des Eigensinns“ (Winter 2001) herausfordern, warum sollen dies nicht auch Artefakte der etablierten Künste tun? Zudem fällt auf, dass, obwohl mitunter eine Ästhetisierung der Gegenwart behauptet und von auf ästhetischen Prämissen stattfindender Gruppenbildung gesprochen respektive geschrieben wurde (vgl. Schulze 1992; Lash 1996), keine darauf aufbauende, umfassende ästhetische Theorie vorliegt. Diese verspräche zumindest anregende Anschlussmöglichkeiten, nicht zuletzt für eine über den bundesdeutschen Rand des musikwissenschaftlichen Menüplans hinausblickenden Populärmusikforschung.

Mit dem 2003 im Westfälischen Dampfboot-Verlag erschienen Buch *Die Widerständigkeit der Kunst* stellen die beiden Soziologen Christine Resch und Heinz Steinert einen ästhetischen Ansatz vor, der als „Interaktionsästhetik“ die Wichtigkeit der Rezeption bereits im Titel anklingen lässt. Beide Autoren arbeiten an der Frankfurter Universität im Fachbereich Soziologie; Christine Resch veröffentlichte überwiegend im Bereich der Kunstsoziologie (z.B. Resch 1994; 1999), von Heinz Steinert sind die Bücher über Kulturindustrie (1998) oder Adornos Abneigung gegenüber dem Jazz (1992) wohl bekannt. Beste Voraussetzungen, um den Anspruch einer „allgemeine[n] Theorie des ‚ästhetischen Handelns‘“ zu erheben (Resch/Steinert 2003: 15; folgend beschränken sich Zitate aus diesem Buch auf die Seitenangabe).

Der Aufbau des Buches ist viergeteilt. In einer einleitenden Sektion stellt Heinz Steinert nach einem Vorwort die theoretische Entwicklung der Interaktionsästhetik voran. Im dann folgenden ersten Teil werden verschiedene widerständige Formen von Kunst im

20. Jahrhundert vorgestellt, im zweiten und dritten findet sich eine Untersuchung der Folgen der neuen, „reflexiven“ Kunst für die Präsentation in Museen. Die einzelnen Kapitel sind entweder von beiden zusammen oder einzeln verfasst. Einige der Texte wurden bereits publiziert, so dass daraus „gesampelte“ Passagen sich nun im Mix mit neuen Teilen finden; zu erklären wäre dies bestenfalls mit der Absicht der Autoren, ein Gestaltungsprinzip reflexiver Kunst – die Collage – illustrierend zum Formschema des Buches zu erheben.

Reschs und Steinerts Grundthesen basieren zunächst auf der Prämisse der Allgegenwart der Kulturindustrie, wie sie von Adorno vertreten wurde. Eine ästhetische Theorie habe es daher mit einer „überbordenden waren- und verwaltungsförmigen Kulturproduktion“ (S. 7) zu tun, der auszuweichen unmöglich sei. Impliziert ist der Adorno'sche Gedanke der Gleichsetzung von Kulturindustrie mit Herrschaft, von Konsum der Waren mit negativem Einfluss auf die aufgeklärte Haltung mündiger Rezipienten. Und auch dessen Hauptthese, dass „wahre“ Kunst diesen Zusammenhang transzendiere und kritisiere, findet sich hier wieder. Resch und Steinert gehen nun davon aus, dass Kunst sich zwar nicht dem Eingebettetsein in Kulturindustrie entziehen könne, sich aber dort widerständig zur Wehr setze, wo kulturindustrielle Mittel und Mechanismen subversiver Gegenstand von Kunst würden. Reflexive Kunst sei „Kunst *über* Kunst“ in einer ubiquitär agierenden Kulturindustrie, „Kunst, die die Institution Kunst und alle daran Beteiligten zum Gegenstand von Kunst macht“ (144).

Auch wenn Adorno im Grundsatz als *spiritus rector* fungiert, erntet er dennoch Kritik für die ausgebliebene Aufnahme der Kulturinduskriekritik in seine *Ästhetische Theorie*. Ebenso findet die von ihm vertretene Werk-Ästhetik Widerspruch, denn im letzten Jahrhundert aufgetretene Formen wie die Jazzimprovisation und Zufallskomposition, Happening und Land-Art stellten den Werk-Begriff in Frage. Stattdessen führen Resch und Steinert den für die Entwicklung einer Interaktionsästhetik zentralen Begriff des „Kultur-Ereignisses“ ein, der sowohl die situative Bedingtheit von Kunst wie auch ihre notwendige Beteiligung des Publikums mitbedenkt: „Gegenstand der Ästhetischen Theorie sind die verschiedenen Strategien im Kampf um die Verfügung über die künstlerischen Produktionsmittel, zu denen besonders auch der Zugang zu einem Publikum gehört. In einer Interaktions-Ästhetik [...] steht nicht das Werk im Mittelpunkt, sondern das Verhältnis zwischen Produzent, Produkt und Rezipient, wie es kulturindustriell vermittelt wird“ (17f.).

Hierin liege auch der proklamierte Unterschied zu einer Rezeptionsästhetik, wie sie etwa von Hans Robert Jauss oder Wolfgang Iser vertreten würde. Seien dort noch Rezipienten als „implizite Betrachter“ *im* Werk vorgestellt, d.h. das Werk und das „vom Werk konstruierte Betrachtersubjekt“ bleiben zentrale Bezugspunkte (S. 9), stellt sich für Steinert und Resch das Aufeinandertreffen von Artefakt und Rezipienten anders dar: Eigenständige Akteure träten hervor, „die das Kulturprodukt nach ihren Bedürfnissen und also auch (aus Sicht des Herstellers) völlig ‚unangemessen‘ benützen und sich mit ihm ein so nicht vorgesehene Kultur-Ereignis selbst herstellen können“ (S. 19). Diese

Akteure handelten zudem strategisch, da sie innerhalb des festgelegten situativen Rahmens versuchten, ein für sie günstiges Kunst-Ereignis herzustellen. Jeder der am Entstehen von Kunst Beteiligten (Künstler, Kurator, Besucher, Käufer, Galerist usw.) sei demzufolge bemüht, für sich größtmögliche Autonomie im Erleben eines Kultur-Ereignisses herzustellen. Allgemeiner gefasst sei es einerlei, ob es sich nun um ein Rockkonzert, ein Fußballspiel oder das Museum für Moderne Kunst handele.

Es erscheint unerlässlich, an dieser Stelle auf die Konvergenz zu Theorien im Umfeld der Cultural Studies hinzuweisen, deren Bezugnahme im Buch fast durchweg fehlt. Lediglich John Fiske wird in einer Endnote als abschreckendes Beispiel für derlei „populistische Strömungen“ (S. 14) genannt. Über Gründe dafür kann höchstens spekuliert werden, jedoch: wer sich über „erstaunlich schnöde Invektiven“ gegenüber dem „angeblichen Elitismus der Kritischen Theorie“ echauffiert, hat natürlich im oft missverstandenen Fiske ein leicht zu treffendes Ziel gesucht und gefunden (ebd.).<sup>1</sup>

In der Interaktion zwischen Rezipienten, Artefakt und Situation komme es zum Wirken eines „Arbeitsbündnisses“, ein Begriff, den Steinert bereits in früheren Arbeiten entwickelt hat (vgl. Steinert 1998: 58 ff.). Zu verstehen ist darunter ein Set von normativen und kognitiven Dispositionen und Handlungsweisen der Beteiligten, eine Art Vorwissen, auf dessen Grundlage ausgehandelt wird, wie mit dem Kultur-Ereignis umgegangen werden muss, bzw. ob und wie es sinnvoll verstanden werden kann. Das Arbeitsbündnis, begriffen in der Tradition der Psychoanalyse, beziehe sich auf sinnstrukturelle Dimensionen in einer Interaktion. Zu fragen sei stets nach den nicht geäußerten Selbstverständlichkeiten und dem nicht-reflektierten Wissen, die einer Interaktion als Handlungsvoraussetzung und –hintergrund inhärent seien. Ohne diese sei das Verstehen einer Situation unmöglich. Die Kunst-Analyse habe demzufolge nach denjenigen Arbeitsbündnissen zu suchen, die eine Aussage und Handlung für die Beteiligten sinnvoll machten. Während beispielsweise Schönbergs Musik im modernen Arbeitsbündnis der „öffentlichen Einsamkeit“ als „Werk“ gedeutet werden könne, würden dagegen im „reflexiven Arbeitsbündnis“, wie etwa bei Marcel Duchamp, die Bedingungen von Kunstproduktion und –rezeption, die von der Kulturindustrie geprägte Erwartungshaltung des Publikums sowie seine notwendige Beteiligung am Entstehen eines „Kunst-Ereignisses“ zum Gegenstand der Kunst selbst.

Auch hier erstaunt wieder die selbstbezügliche Exklusivität der gebotenen Theorie des Arbeitsbündnisses – gibt es doch gerade in der Soziologie sinnstrukturelle Begrifflichkeiten, die ähnliches leisten und vergleichend zumindest erwähnt werden könnten.<sup>2</sup> Konvergenzen, Vorzüge und Nachteile derartiger Konstrukte, etwa Elias' Figuration, Oevermanns Deutungsmusteransatz, Bourdieus Habitus, Foucaults Diskurs und Goffmans Rahmenanalyse, hat Herbert Willems (1997) aufgezeigt. Gerade die Rahmenanalyse böte sich als bereits ausgearbeitetes Werkzeug an, sind doch auch bei Resch und Steinert ähnliche Sinn- und Reichweitenschichtungen zu beobachten. Es ist jedoch anzunehmen, dass den Autoren die mangelnde Involviertheit der Akteursperspektive in diesen Positionen missfällt, die sie in ihrem Ansatz betonen wollen.

Zusammenfassend bleibt es in dem Buch bei einem interessanten Entwurf einer noch auszuarbeitenden Ästhetik, die sich aber den Platz mit Überlegungen zur Situation und Perspektive des Museums teilen muss. Denn die Autoren ärgern sich sehr über kulturindustrielle, zum Mega-Event aufgeblasene Ausstellungen oder über Museen für Moderne Kunst, die dem Ereignischarakter zeitgenössischer Kunst nicht gerecht würden. Zur Verbesserung schlagen sie andere Präsentationsformen vor und entwerfen neue Jobprofile für Museumsbedienstete wie den Dokumenter (der vom Lektorat manchmal als *documenter* ähnlich uneinheitlich wie die Interaktions[-]ästhetik behandelt wurde). Denn nur so entstehe ein umfassendes Verständnis von Kunst, erst dann könne das Museum wieder zu einem „Ort aufklärerischer, nachdenklicher, kritischer Öffentlichkeit“ (S. 152) werden. Die im Titel angekündigte Interaktionsästhetik kommt in den beiden letzten Teilen ein wenig zu kurz. Im letzten Kapitel schließlich greifen Resch und Steinert diese Perspektive wieder auf, indem sie sozialwissenschaftliche Werkzeuge zur Erhebung und Rekonstruktion möglicher Rezeptionsweisen diskutieren. Ihrem Vorhaben, eine „Methodik der interaktionsästhetischen Interpretation“ (S. 10) zu präsentieren, wird dies allerdings nicht umfassend gerecht.

Die bidirektionalen Ambitionen der Autoren zwischen ästhetischer Theorie und museumspädagogischer Politik machen es schwierig, eine Zielgruppe des Buches zwischen Kulturwissenschaftlern, Kulturpolitikern, Museumsdirektoren oder -besuchern zu identifizieren. Darüber hinaus haben sie zur Folge, dass interessante theoretische Überlegungen etwas gedrängt wirken, zumal auf nur knapp zweihundert Seiten. So hat es fast den Anschein, als widerlege Resch ganz nebenbei Benjamins These vom mit der Reproduktion einhergehenden Verlust der Aura, oder als präsentiere Steinert eine theoretische Unterteilung von zeitgenössischen Tafelbildern in kulturindustrielle und reflexive geradezu im Laufschrift. Dennoch bleibt die Lektüre kurzweilig, nicht zuletzt durch einen Schreibstil, der zwischen aphoristischer Diktion („Kritisch sind alle, das Zentrum ist leer“ [S. 26]) und kunstbefleißigem Parlando beständig changiert. Zahlreiche am Artefakt demonstrierte Beispiele und Erlebnisberichte über Ausstellungsbesuche in der halben Welt veranschaulichen nicht nur vorangehende theoretische Passagen, sondern weisen Resch und Steinert als kundige Liebhaber der zeitgenössischen bildenden Kunst aus. In seinen starken Teilen geht das Buch einen wichtigen theoretischen Schritt, der zu einer zeitgenössischen Kunst-Theorie die eigensinnige Rezeption als „soziale Praxis“ [...] im Rahmen einer Produktionsweise“ (S. 10) in den Mittelpunkt stellt. Auch wenn der Fokus dabei dem bildenden Kunstsektor vorbehalten bleibt, sollte dies einer Kenntnisnahme des Buches durch andere interessierte Fächer nicht im Wege stehen.

## Literatur

- Ferguson, Marjorie / Golding, Peter (Hg.) (1997). *Cultural Studies in Question*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage.
- Lash, Scott (1996). "Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft." In: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Hg. v. Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lash. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 195 - 286.
- McGuigan, Jim (1992). *Cultural Populism*. London / New York: Routledge.
- Resch, Christine (1994). *Kunst als Skandal. Der steirische Herbst und die öffentliche Erregung*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Dies. (1999). *Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Schulze, Gerhard (1992). *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M. / New York: Campus.
- Steinert, Heinz (1992). *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Ders. (1998). *Kulturindustrie*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Willems, Herbert (1997). Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans. Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Winter, Rainer (2001). Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

### André Doehring

---

<sup>1</sup> Eine wesentlich positivere, wenngleich nicht unkritische Deutung der Arbeiten Fiskes bietet beispielsweise Rainer Winter (2001).

<sup>2</sup> In seinem Buch *Kulturindustrie* verweist Steinert immerhin auf den Deutungsmusteransatz seines Frankfurter Kollegen Oevermanns (vgl. Steinert 1998: 67).