

Jürgen Ritsert

Ist die Kulturindustrie eine Entmündigungsmaschine?

In memoriam Heinz Steinert.

Standardvorbehalte.

Das Fragment über „Kulturindustrie“ aus der >Dialektik der Aufklärung< sowie seine späteren Weiterungen gehören zu den bekanntesten und nicht nur in Expertenkreisen einflussreichsten Artikel von Theodor W Adorno. Er hat selbstverständlich auch viel Kritik und Widerspruch erregt. Eine Reihe dieser Kritiken hat ohne Zweifel zum Nach- und Weiterdenken angeregt. Doch nach und nach sind nicht wenige davon zu Standardvorbehalten geronnen, die gleichsam wie Spielmarken – Adorno würde sagen: *tickets* – beim akademischen Geschäft in Umlauf sind. Es verhält sich ähnlich wie mit Standardkritiken an Kant oder Hegel. Kant, so heißt es, ist ein Formalist und ethischer Rigorist, Hegel ein besonders absoluter Idealist. Der Stachel dieser Standardkritiken kann in den besten Fällen durchaus Einiges an der Sache selbst treffen, aber wenn das alles wäre, was sich an Sinnmöglichkeiten den Texten großer Philosophen entnehmen ließe, wäre überhaupt nicht nachzuvollziehen, warum – wie etwa im Falle des Aristoteles – ein Denken in den Problemzonen veränderter Zeiten so nachhaltig nachwirken und Einfluss nehmen konnte. In den schlechtesten Fällen münden Vorbehalte bei selbsternannten Paradigmenwandlern oder entschlossenen Abrechnungshermeneuten in Interpretationen aus, wodurch der Text genau das gleiche traurige Schicksal wie einige der inzwischen geflügelten Worte Adornos erleidet. Man denke nur an das *bon mot*: „Das Ganze ist das Unwahre“ oder an das noch beliebtere: „Es kann kein richtiges Leben im Falschen geben“. Sie werden als völlig eindimensionale und apodiktische Prädikationen gelesen: Das Ganze *ist nichts als* das Unwahre; es ist *überhaupt* kein richtiges Leben im völlig falschen möglich. Verzeihung: Das ist barer Unsinn! Als hätte der Urheber dieser Sprüche nicht gewusst, dass man Unwahres nicht ohne eine gewisse Vorstellung und Vorschein vom Wahren und ein falsches Leben nicht ohne eine gewisse Vorstellung vom Richtigen identifizieren kann. Ich stelle nur einige ausgewählte, wohl aber einflussreiche Standardvorbehalte kurz vor:

1. *Die Dichotomie zwischen gesellschaftlichem Verblendungszusammenhang und autonomer Kunst*: Das ist ein Eindruck, den Rüdiger Bubner kurz nach dem Erscheinen der >Ästhetischen Theorie< gewonnen hat: „Der universale Verblendungszusammenhang der gesellschaftlichen Realität und die totale Autonomie der Kunst stehen (bei Adorno – J.R.) radikal gegeneinander“ (KTÄ 84). Noell Carroll kommt zu dem gleichen Ergebnis. Er registriert bei den kritischen Theoretikern eine Dichotomie zwischen hoher Kunst und Massenkunst als Kunst für die breite Masse (PMA 17).

2. *Die Kulturindustrie als Motor der Entsubjektivierung*: Auch Bubner war als bald der inzwischen weit verbreiteten Meinung, Adorno kultiviere eine besondere Art von Kulturpessimismus. Zweifellos kann eine Reihe seiner Formulierungen den berechtigten Eindruck erwecken, er beschreibe die moderne kapitalistische Gesellschaft als ein in der Entfremdung geschlossenes System, dessen geistiger Überbau letztendlich den Effekt habe, jenen universalen Verblendungszusammenhang zu zementieren und die Erfahrungswelt der Individuen auf die von Lurchen herunterzuschrauben (DdA 50). Die Kulturindustrie erscheint als gnadenlose Produktionsinstanz von „Pseudoindividualität“ (Adorno). Für Adorno zeigt sich daher, „dass die Individuen gar keine (Subjekte mehr – J.R.) sind, sondern bloße Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen“ darstellen (DdA 184). Ein reines Subsumtionsmodell der Subjektivität?

3. *Die Verdoppelung der verkehrten Verhältnisse*: „Insbesondere Adorno befürchtet, dass für das breite Publikum seine Auslieferung an die Massenkunst den Glauben zur Folge haben wird, dass Situationen – insbesondere die gesellschaftliche Realität – nicht anders sein können, als sie vorfindlich sind“ (PMA 78). Die Wurzeln dieses Kritikusters sind tief in Adornos Schlüsseltheorem seiner Ideologietheorie eingegraben: in die Verdoppelungsthese: „Indem der gesellschaftlich wirksame Geist sich darauf beschränkt, den Menschen nur noch einmal das vor Augen zu stellen, was ohnehin die Bedingung ihrer Existenz ausmacht, aber dies Dasein zugleich als seine eigene Norm proklamiert, werden sie im glaubenlosen Glauben an die pure Existenz befestigt“ (SE 178).¹ Die *Verdoppelung* besteht mithin darin, dass der *Schein* sich ausbreitet, das, was gesellschaftlich der Fall ist und praktisch von herrschenden Mächten verfestigt und verteidigt wird, könne gar nicht anders sein, als es ist oder abläuft – es sei eben „alternativlos“. Gerade die Kulturindustrie arbeitet daher kräftig daran, dass die ihr „Ausgelieferten“, sich „unmittelbar mit der Wirklichkeit ... identifizieren“ (DdA 151).

4. *Das Passivitätsargument* (PMA 30 ff.). Während die Rezeption authentischer Kunstwerke Reflexion, interpretatorischen Aufwand, breite Kenntnisse über die Kunst selbst und ihre Geschichte voraussetzt, schluckt die Masse der Konsumenten all die flachen Erzeugnisse der Kulturindustrie gleichsam als das Allerselbstverständlichste. Massenkunst ist dem Anschein nach darauf angelegt, für eine „passive Zuschauerschaft“ unmittelbar „zugänglich zu sein“ (PMA 36). Bei Adorno heißt es in der Tat: „Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat“ (DdA 152).

5. *Das Formula-Argument*: Dabei geht es um die Standardisierung und Schematisierung der Inhalte kulturindustrieller Produktionen. Es geht um die nur „flüchtig getarnte(n) Identität aller industriellen Kulturprodukte“ (DdA 148). „In der Kulturindustrie ist das Individuum (als Subjekt – J.R.) illusionär nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise“ (DdA 183).

¹ Vgl. z.B. auch: „Die neue Ideologie hat die Welt als solche zum Gegenstand. Sie macht vom Kultus der Tatsache Gebrauch, indem sie sich darauf beschränkt, das schlechte Dasein durch möglichst genaue Darstellung ins Reich der Tatsachen zu erheben“ (DdA 176).

6. *Das Freiheitsargument bzw. Anfälligkeitsargument (susceptibility) bzw. Konditionierungsargument.* Das sind Vokabeln, die Noel Carroll vorgeschlagen hat. Bei Adorno laufen sie in Aussagen wie den folgenden zusammen: „Je fester die Positionen der Kulturindustrie werden, um so summarischer kann sie mit dem Bedürfnis der Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren, selbst das Amusement einziehen: dem kulturellen Fortschritt sind da keine Schranken gesetzt“ (DdA 171).

7. *Verschwörungstheorie?* Stehen hinter der Kulturindustrie tatsächlich trickreiche Rackets und Beiräte? Denn in der Kulturindustrie als Amüsierbetrieb scheint „die Verfügung über die Konsumenten ... durchs Amusement vermittelt“ (DdA 162).

8. *Das Standardisierungsargument:* Insgesamt wird bei Adorno das Bild einer strikten *Disjunktion zwischen höheren und niederen Künsten* registriert. Einen wesentlichen Grund dieser Diskrepanz sieht Adorno in der Standardisierung kulturindustrieller Produkte. „Es ist, als hätte eine allgegenwärtige Instanz das Material gesichtet und den maßgebenden Katalog der kulturellen Güter aufgestellt, der die lieferbaren Serien bündig ausführt“ (DdA 160). Demgegenüber hat „ernste Kunst ... jenen sich verweigert, denen Not und Druck des Daseins den Ernst zum Hohn macht und die froh sein müssen, wenn sie die Zeit, die sie nicht am Triebrod stehen, dazu benutzen können, sich treiben lassen“ (DdA 161). Der Eindruck einer Dichotomie wird auch so erzeugt: „Avant-Garde-Kunst ist reflexiv, wo hingegen Massenkunst im Allgemeinen nachahmend verfährt“ (PMA 32 f.).

9. *Snobismus.* Fehlen darf natürlich nicht der Hinweis auf den bürgerlichen Kultursnobismus Adornos. „Man hat Adorno als Snob und bildungs-elitär wahrgenommen und daran ist jedenfalls so viel, dass wir die Art von Bildung einfach nicht mehr haben – noch ganz abgesehen, was er daraus machte“ (KI 28). Diese *topoi* mögen eine Seite der Adornoschen Kritik der Kulturindustrie treffen. Sie sind jedoch einseitig. Heinz Steinert hat in seinem Buch über >Kulturindustrie< versucht, dieses Bild in einen passenderen Rahmen einzufügen. Ich greife hier seine Thesen auf, erweitere und verändere sie teilweise:

Ein passenderer Rahmen für Adornos Bild von der Kulturindustrie?

These 1: Die Theorie der „Kulturindustrie ist nicht nur eine Medientheorie“ (VGGE 134).

Es ist irreführend, die Kulturindustrie mit Massenmedien – das Internet eingeschlossen – gleichzusetzen. Hinzurechnen sind genauso gut lokale Feste und Feiern, Museen, Ausstellungen, Lesungen, künstlerische Aktivitäten auf den Straßen. Kurzum: „Mit Kulturindustrie haben wir es bei jeder veröffentlichten Äußerung zu tun, selbstverständlich auch in Wissenschaft, Politik und Beratung, Design, Planung und Konstruktion“ (ebd.). „Äußerung“ meint hier wohl kulturelle Äußerungen insbesondere in der Form von gesprochenen und geschriebenen Texten

aller Art, Bildern, Lautfolgen wie in der Musik, Bewegungen im Tanz, Artefakte von Künstlern. Doch zu eigentlichen Bestandteilen der Kulturindustrie werden diese Gebilde erst durch ihre Abhängigkeit von modernen industriellen Produktions- und Verteilungsweisen sog. „Kulturgüter“ als *Waren*. Für Steinert gilt daher: „Das Kriterium der Warenförmigkeit bleibt das zentrale Bestimmungsstück“ kulturindustrieller Hervorbringungen. Denn angesichts der Warenförmigkeit der geistigen Erzeugnisse in der Moderne gibt es so gut wie keinen Bestandteil der „objektiven Kultur“ (Simmel), der nicht zur Ware geworden ist oder zur Ware werden könnte. Dass die Produkte der Kulturindustrie inhaltlich auf Marktgängigkeit angelegt sind, hat sich auch unabhängig von der Quotenrechnung für anspruchsvolle Fernsehproduktionen oder Bestsellerlisten für seriöse Romanproduktionen herumgesprochen. Aber so hoch die hohe, ernste und autonome Kunst auch immer gehängt werden mag, sie ist gerade für Adorno alles andere denn dem Zug zur Universalisierung der Warenform in der kapitalistischen Gesellschaft entzogen. Es ist und bleibt nun einmal seine *dialektische* Grundthese, es gäbe keine moderne Kunst, die nicht „negiert als Moment in sich enthält, wovon sie sich abstößt“ (ÄT 24) – und dies gilt auch und gerade für die Warenförmigkeit von stratosphärisch hoch fliegenden geistigen Produkten. Die hohe Kunst lässt den inneren Zusammenhang ihres „Formgesetzes“ (Adorno) mit der Warenwelt selbst da noch erkennen, wo sie als „Statthalter der nicht länger vom Tausch“, also vom Prinzip der unbedingten Effizienz „verunstalteten Dinge“ erscheint und den höchsten Ansprüchen genügt (ÄT 336). Daher bedeutet der Doppelcharakter der Kunst ein „freilich noch in seiner Autonomie sozial determinierte Autonomie(s) und Soziale(s) zugleich“ (ÄT 312). Deswegen kann man sogar schon in der „Dialektik der Aufklärung“ lesen: „Mit der Billigkeit der Serienprodukte de luxe aber und ihrem ihrem Kompliment, dem universalen Schwindel, bahnt eine Veränderung im Warencharakter der Kunst selber sich an“ (DdA 186). Wenn ich mir eine dramatische Zuspitzung erlauben darf: Heißt das, die ernste Kunst werde sukzessive auf das Niveau von Sendungen wie das „Dschungelcamp“ oder Kochsendungen wie „Deutschland sucht den Suppenstar“ heruntergewirtschaftet? Ebnet sich womöglich der Gegensatz zwischen der klischeehaft sog. „E-Musik“ und der „U-Musik“ deswegen ein, weil die erstere sich am Ende immer mehr dem Standard nur oberflächlich variiertes Tonfolgen und Taktgebung, etwa der „Hitparade der Volksmusik“ als ein Paradebeispiel für Kulturindustrie annähert?² Der Endeffekt scheint in einer komplette Polarisierung zu bestehen: Entweder wird die Kunst auf den Massengeschmack, wenn nicht gar auf den Kitsch heruntergeschraubt, um überhaupt noch irgendeine Form der Aufmerksamkeit zu finden oder die autonome Kunstproduktion verharrt auf dem Niveau eines Schaffens, das sich nur noch reflexiv oder autopoetisch mit sich selbst beschäftigt und ob der Reaktion eines Publikums außerhalb der Kreise tatsächlich oder vorgeblich kunstsachverständiger Experten völlig unbekümmert zeigt. Doch das wäre nichts mehr als eine

² Viel komplexer sind in diesem Zusammenhang die sehr strittigen Ansichten, die Adorno bei seiner Kritik der Jazz-Musik vertreten hat. Vgl. dazu H. Steinert: Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 1992.

andere Version der merkwürdigen Ansicht, Adorno dichotomisiere das Verhältnis von autonomer Kunst und Kulturindustrie. Genau gegen diese Ansicht wendet sich eine weitere These von Heinz Steinert.

These 2: „Kulturindustrie ist nicht der Gegensatz zu ewiger Kunst (VGGE 134.).

Damit wird auf jenen Standardvorbehalt gegen Adornos Theorie der Kunst und Kulturindustrie angespielt, welcher sich zweifellos auf zahlreiche solide Belege für seine Berechtigung stützen kann. Steinert fasst ihn folgendermaßen zusammen: „Er (Adorno – J.R.) hatte als historisch spezifisches Gegenbild zur ‘Kulturindustrie’ das ‘autonome Kunstwerk’ à la Schönberg, dessen kurze Blüte und dessen Untergang er begleitete und artikulierte. Durch diesen eingengten Gegenbegriff als Folie der Kritik konnte die Theorie der Kulturindustrie nur das Ende der Kunst, das Ende der politischen Öffentlichkeit, das Ende des Individuums konstatieren“ (K 179).³ In die nämliche Richtung gehen schließlich auch Hinweise wie der von Carroll, für diejenigen, welche hohe Kunst und Kulturindustrie in einem strikten Gegensatzverhältnis sehen, verlange „die authentische Kunst die aktive“ Begegnung mit den Werken, sie „verlange Arbeit“. Demgegenüber stütze sich die Massenkunst nach Adorno auf die passive Rezeption hoch standardisierter und formalisierter Produktionen, die für das notorisch tiefe Niveau des durchschnittlichen, ohnehin manipulierten Massengeschmacks maßgeschneidert sind (PMA 35 f.). Aber Adorno war letztlich alles andere als der Meinung, die hohe Kunst der Moderne schwebte über den Niederungen der Warenform aller übrigen Werke in der bürgerlichen Welt und habe sich den grundlegenden Marktmechanismen der Kulturindustrie jemals vollständig zu entziehen vermocht. Die Produktion autonomer Kunstwerke verlangt nach Adornos Ansicht zwar die Anstrengung, sich der reinen Vernutzung zu entziehen, sie kann sich jedoch weder von den äußerlichen Bedingungen der universalisierten Tauschgesellschaft befreien, noch den *Inhalt* der Kunstwerke in einen völlig unvermittelten Gegensatz zu den äußeren gesellschaftlichen Negativitäten stellen. Denn sämtliche Werke der authentischen Kunst der Moderne sind nach *der* zentralen These Adornos „autonom und fait social“ zugleich. Nicht nur gesellschaftliche Negativitäten, das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Autonomie und gesellschaftlichen Tatbeständen selbst schlägt sich für ihn immer auch im *Inneren* der „Zone ihrer Autonomie“ selbst nieder (ÄT 16). Es gibt zwar jede Menge *striker Gegensätze* zwischen den Mechanismen, Strategien und Effekten kulturindustrieller Erzeugnisse und den verschiedenen Werken der autonomen Kunst der Moderne, das bedeutet jedoch überhaupt nicht, die letzteren könnten Erhabenheit im Sinne der Absolutheit, also der vollständigen Unabhängigkeit vom gesellschaftlichen Getriebe in Anspruch nehmen. Wahrlich nicht! Es gibt für ihn definitiv „keine Kunst, die

³ Zu Adornos Einschätzung der neuen Musik Schönbergs und ihrer Entwicklung vgl. Th. W. Adorno: Kriterien der neuen Musik (GS 16; 170) und ders.: „Das Altern der neuen Musik“ in „Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt“, Göttingen 1956, S. 120 ff.

nicht negiert als Moment in sich enthält, wovon sie sich abstößt“ (ÄT 24). Wie aber sind dann die dialektischen Vermittlungen zwischen Kunst und Gesellschaften zu begreifen? Das dritte Theorem von Heinz Steinert eröffnet bestimmte Möglichkeiten, erste Schritte in die Richtung auf Antworten auf diese Frage zu unternehmen.

These 3: „Kulturindustrie ist nicht die Ablehnung von Unterhaltung“ (VGGE 135).

Klischees wie das von der ernsten Kunst, die so wie E in der Musik im Gegensatz zur reinen Unterhaltungsmusik der Sparte U steht, sind völlig fehl am Platz. Zweifellos gibt es zahlreiche Textstellen bei Adorno, die den Verdacht einer unüberbrückbaren Kluft erregen. Denn Kunst und Zerstreuung, die Hochkultur der ernsthaften Werke einerseits, den sog. „Unterhaltungswert“ andererseits scheint er an vielen Stellen tatsächlich wie zwei „unversöhnliche Elemente der Kultur“ zu behandeln (DdA 162). Aber Heinz Steinert betont nach meiner Auffassung mit Fug und Recht, dass dies *nicht* sein letztes Wort sein kann und auch nicht ist. „Absurdität, glücklichen Unsinn und die körperliche Kunst im Zirkus verwendet Adorno als Beispiele für das ‚Bessere‘, das Kulturindustrie bietet“ (VGGE 135). Mehr noch: Die die sog. „ernste Kunst“ würde einen herben Qualitätsverlust erleiden, wollte sie den Versuch machen, sich vom Charakter der zweckfreien und mit Formprinzipien spielenden Gestaltung von Material vollständig abzulösen. Nicht zuletzt aus dieser ihr *immanenten* Spannung heraus kann sie es womöglich fertig bringen, eine „Gegenwelt“ aufscheinen zu lassen, in der die „Ahnung des anderen, des Möglichen“ zuhause ist (VGGE 134). Adorno kritisiert natürlich mit aller Schärfe das Amusement da, wo es zu jener schlechten Unterhaltung herabsinkt, die unter Umständen noch stumpfsinniger als die sie unterbrechenden Werbespots ausfallen kann. Mit nämlicher Entschiedenheit wendet er sich jedoch gegen die Ideologie des Bildungsbürgers, für den am Ende nur die ernste Musik und die ernste Literatur überhaupt noch das Adelsprädikat „Kultur“ im Unterschied zur „Zivilisation“ mit dem ganzen Punk der Unterhaltungsindustrie verdienen. Er fragt sich ohnehin, „wen die Unterhaltungsindustrie noch unterhalte.“⁴ Gleichwohl ist seine Ansicht wohl plausibel, „nach der ‚Zauberflöte‘ haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen.“⁵ Aber das bedeutet letztlich auch für ihn nicht, dass die Kantische Idee einer Zweckfreiheit ohne Zweck und Schillers Betonung der Rolle des Spielerischen nicht nur in der Kunst, damit ein Gegenzug gegen den Ernst und die Strenge der alltäglichen Lebenswelt, ohne einschneidenden Qualitätsverlust aus Kunstwerken gestrichen werden könnte. Es ist nicht nur so, dass er Jacques Offenbach nachsagt, bei diesem verbänden sich „höchst originelle und doppelbödige Erfindung, bunte Phantasie, glücklich leichte Hand ... mit Texten, an deren sinnvollen Unsinn die Liebe von

⁴ Th. W. Adorno: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956, S. 10.

⁵ Ebd.; S. 12.

Karl Kraus entflammen durfte“ (EM 33). Er merkt – man höre und staune! – sogar an, es gäbe auch „bei Schlagern, bei Musik, die kaum zur Kultur rechnet, eine spezifische, schwer zu beschreibende Qualität, die von den Hörern honoriert wird. Die sogenannten *Evergreens*, Schlager, die nicht zu veralten scheinen und die Moden überstehen, bezeugen die Existenz dieser Qualität“ (EM 46). Wem klassische Musik und Operettenmusik fremd sind, wird das alles auch an Beispielen der Rockmusik ablesen können. Es geht doch wohl doch um eine ästhetische Qualität, die oftmals *quer* zu scheinbar reinen Gegensätzen wie zwischen „ernst und heiter“, „wahre Kunst und bloßes Amusement“, „hohe Kunst und niedere Kulturindustrie“ etc. liegt! Die These von Rüdiger Bubner: „Der universale Verblendungszusammenhang der gesellschaftlichen Realität und die totale Autonomie der Kunst stehen (bei Adorno – J.R.) radikal gegeneinander“ erscheint auf diesem Hintergrund als ganz ungewöhnlich vereinfacht, wenn sie nicht – wie ich in der Tat meine – schlechthin falsch ist (KTÄ 84.).

These 4: „Kulturindustrie ist nicht die Beschimpfung der verachteten Massen von Rezipienten“ (VGGE 135).

Der Abschnitt „Kulturindustrie“ in der >Dialektik der Aufklärung< predigt keine Verachtung der passiven Massen durch die Mitglieder einer snobistischen intellektuellen Kulturelite. Heinz Steinert vertritt die Meinung, dass – umgekehrt – eher die Intellektuellen zu kritisieren sind, insoweit sie die Produktion eines Kunstwerkes nur noch in der Perspektive seiner Verwertbarkeit auf Märkten betrachten oder – so könnte man ergänzen – umgekehrt seine angeblich lupenreine Zweckfreiheit als *l'art pour l'art* und damit sich selbst feiern. „Die Theorie der Kulturindustrie ist keine Publikums-, sondern eine Intellektuellenbeschimpfung“ (ebd.). Nicht nur das, nach Horkheimer und Adorno wissen erstaunlich viele Konsumenten durchaus über Defizite der Kulturindustrie Bescheid (DdA 145). Oftmals bleibt allerdings „ihnen nur wenig Möglichkeit, nach dieser Einsicht zu handeln. Also spielen sie ironisch und halb im Ernst mit“, meint dementsprechend Heinz Steinert.

These 5: „Kulturindustrie ist nicht die Produktionsform der Wissensökonomie.“

In der Soziologie der Bundesrepublik gehörte es eine Zeitlang geradezu zum alltagsweltlichen Brauchtum, wenn auch ohne Bindestrich geschriebene Bindestrich-Gesellschaftsbegriffe in die soziale Welt zu setzen.⁶ Deren nahezu unüberschaubares Spektrum reicht von A bis Z, etwa von der *Agrar-Gesellschaft* bis zur

⁶ Nach meinem Eindruck hat sich diese Tendenz deswegen deutlich abgeschwächt, weil sich der veränderte Kapitalismus inzwischen wieder so deutlich bemerkbar gemacht hat, dass Typenbegriffe unter der Rubrik E wie „Erlebnis-Gesellschaft“ oder unter S wie „Spaß-Gesellschaft“ inzwischen fast nach Zynismus klingen.

Zivil-Gesellschaft. Unter „W“ findet sich auch der Typenbegriff *Wissens-Gesellschaft*. Steinert verwendet bei seinem Theorem 5 stattdessen den Begriff der „Wissensökonomie“ und versteht darunter vor allem Prozesse der „Kulturwarenproduktion“ (K 72 ff.). Er verwendet den Begriff „Wissensgesellschaft“ nicht bloß als eine Kategorie, welche die zunehmende Bedeutung der geistigen Arbeit und der Wissenstechnologie wie etwa der Softwareentwicklung in das Zentrum rückt. Er versteht darunter vor allem Prozesse der „Kulturwarenproduktion“ (K 72 ff.) Das Kriterium der Warenförmigkeit bleibt das zentrale Bestimmungsstück für kulturindustrielle Arten und Weisen der Erzeugung von Ideen bzw. Wissen im weitesten Sinn von Inhalten des objektiven Geistes *sive* des kulturellen Überbaus *sive* der objektiven Kultur (K 30). Er betont jedoch mit Nachdruck, dass der Ausdruck „Kulturindustrie“ *nicht* in einer rein technologischen Perspektive auf den Ausstoß von Kulturinhalten nach den Prinzipien und Regeln betrieblich-industrieller Massenproduktion von normierten Kulturgütern zu beschränken ist. Unter einem rein betriebswirtschaftlichen Blickwinkel erscheint die Kulturindustrie ja gemeinhin als Maßnahmenkatalog zur Ertragssicherung, sowie zum Management und zur Finanzierung von Medien, Medieninhalten und Kulturinstitutionen. So gesehen erscheint die Kulturindustrie affirmativ als ein Apparat, als ein System, als ein spezieller Sektor von kapitalistischen effizient oder ineffizient geführten Betrieben, die sich auf Technologien stützen, welche der Verbreitung von Information und Wissen als Kulturwaren in der modernen Wissensgesellschaft dienen sollen. Im Gegensatz dazu versteht Steinert die Kulturindustrie als „intellektuelle Produktion und Konsumtion unter den Imperativen von Warenförmigkeit und der zugehörigen Verwaltungsförmigkeit. Kulturindustrie ist also kein *Bereich* von Gesellschaft, sondern eine *Form*, der intellektuelle Produktion aller Art unterworfen wird“ (VEEG 135 f.). Das passt dazu, dass – wie gesagt – auch Adorno das Verhältnis von Warenförmigkeit und autonomer Kunst *nicht* einfach wie einen *Gegensatz* bzw. wie eine *Dichotomie* behandelt oder die Kunst gar im hehren Schwebezustand über den Negativitäten der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse verortet.

These 6: Die Kulturindustrie betreibt keine durchkalkulierte und erfolgsgarantierende Erziehung der Menschen zur Unmündigkeit.

Eines der Gespräche, das Adorno mit Hellmut Becker, dem Direktor des Instituts für Bildungsforschung der Max-Planck-Gesellschaft in Berlin führte und das 1969 im Radioprogramm des Hessischen Rundfunk gesendet wurde, ist mit „Erziehung zur Mündigkeit“ überschrieben.⁷ Es erscheint mir nicht abwegig, zu behaupten, eine ganze Reihe der Kritiker Adornos habe den festen Eindruck gewonnen, beim myopischen Blick auf die Kulturindustrie zeichne dieser genau das *Ge-*

⁷ Th. W. Adorno: Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969, hrsg. von G. Kadelbach, Frankfurt/M 1971, S. 133 ff.

genbild zu seinem autonomieethischen Erziehungsziel, also das Bild einer Erziehung zur *Unmündigkeit*. „Die Unverschämtheit der rhetorischen Frage: ‚Was wollen die Leute haben!‘, besteht darin, dass sie auf dieselben Leute als denkende Subjekte sich beruft, die der Subjektivität zu entwöhnen ihre spezifische Aufgabe darstellt“ (DdA 172). Es ist daher bestimmt kein Zufall, dass der Untertitel des Abschnitts über die Kulturindustrie in der Dialektik der Aufklärung >Aufklärung als Massenbetrug< lautet. Die Kulturindustrie, so lehrt er allem ersten Anschein nach, provoziert ein völlig eindimensionales Bewusstsein und wirkt ganz entscheidend an der Entsubjektivierung der Subjekte mit. Zwar hat das System der kulturellen Angebote für alle Rezipienten etwas vorgesehen, aber nur „damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werde eingeschliffen und propagiert“ (DdA 147). Jeder soll ein Kulturprodukt finden, das für seinen „Typ“ maßgeschneidert ist und diesen zementiert. Die Reichhaltigkeit der kulturindustriellen Produktionen besteht letztendlich in einer Fülle oberflächlicher Unterschiede, hinter denen jedoch die „Identität aller industriellen Kulturprodukte“ steht (DdA 148). Kulturindustrie betreibt mithin „den Schematismus als ersten Dienst am Kunden“ (DdA 149). Dementsprechend weist etwa der „Plot“ als übergreifende Idee die Qualität einer „Registraturmappe (auf) und stiftet Ordnung, nicht Zusammenhang“ (DdA 150). Man weiß nach den ersten Passagen und Tönen im Grunde immer schon, wie es weiter gehen wird. Diesem radikalen Bild einer Produktion des von Herbert Marcuse sog. „eindimensionalen Menschen“ im Spätkapitalismus entspricht das Zentraltheorem der Adornoschen Ideologietheorie: die Verdoppelungsthese. Sie scheint von ihm so weitgehend zugespitzt zu werden, dass die ideologischen Inhalte der Kulturbetriebe letztlich mit dem falschen Bewusstsein in der Alltagswelt als schlechthin deckungsgleich, *identisch* erscheinen. „Je dichter und lückenloser ihre (der Kulturindustrie – J.R.) Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, umso leichter gelingt heute die Täuschung, dass die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man (z.B. – J.R.) im Lichtspiel kennenlernt“ (DdA 151). Kurzum: Adorno scheint die Individuen in der modernen verwalteten Welt nur noch als Funktionäre der Herrschaftsinteressen von Machtcliquen, Rackets sowie des stummen Zwangs der entfremdeten Verhältnisse, mithin tatsächlich nur als „bloße Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen“ begreifen zu können (DdA 184). Nochmals: Man kann schwerlich bestreiten, dass sich all diese Eindrücke auf kräftige Pinselstriche bei Adorno und Horkheimer stützen können. Aber „fortzusetzen“ steht in Klammern auf der letzten Seite des Abschnittes „Kulturindustrie“ aus der >Dialektik der Aufklärung< aus dem Jahre 1947 (DdA 298). Die Fortsetzung verlangt von einem Dialektiker selbstverständlich Hinweise zumindest auf „Chiffren“, also auf Anzeichen für die historische Erscheinungsform all jener gesellschaftlich veränderlichen Tendenzen zur Individuierung, welche denen der Entpersonalisierung *entgegengesetzt* verlaufen. Genau dem entsprechend sind auch für Adorno – bei aller Subtilität von Manipulationstechniken der umgekehrten Psychoanalyse, die als Strategie zur profitsichernden Produktion kulturindustrieller Inhalte eingesetzt werden – die Menschen im Spätkapitalismus noch nicht zu reinen Marionetten

den Herren bequemer Verhältnisse- und Sachzwänge degradiert worden. Das System von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis hat sich noch nicht zu einem stahlharten Gehäuse der reinen Hörigkeit verfestigt. Ergo: Auch die „Nachfrage ist noch nicht durch simplen Gehorsam ersetzt“ (DdA 162). Man könnte den ziemlich überflüssigen Aufwand für eine Zusammenstellung all jener Zitate betreiben, welche den Standardvorbehalten gegen Adornos Werk als Beleg dienen können und ihnen die Menge seiner Äußerungen gegenüberstellen, welche genau im Gegensatz dazu stehen. Entschieden lohnender ist es, sich klar zu machen, mit welchen subtilen *dialektischen* Überlegungen Adorno nicht zuletzt darum bemüht ist, das Verhältnis von Unterhaltung und künstlerischem Ernst zu durchdenken. Allein schon ein wenn auch komplexes, wohl aber prägnantes Zitat reicht aus, um diese Art der grundsätzlichen Ordnung seines Diskurses zu illustrieren. „Amusement, ganz entfesselt, wäre nicht bloß der Gegensatz zur (autonomen – J.R.) Kunst, sondern auch das Extrem, das sie berührt. Die Mark Twainsche Absurdität, mit der die amerikanische Kulturindustrie zuweilen liebäugelt, könnte ein Korrektiv der Kunst bedeuten. Je ernster diese es mit dem Widerspruch zum Dasein meint, umso mehr ähnelt sie dem Ernst des Daseins, ihrem Gegensatz; je mehr Arbeit sie daran wendet, aus dem eigenen Formgesetz rein sich zu entfalten, um so sehr verlangt sie vom Verständnis wiederum Arbeit, während sie deren Last negieren wollte. In manchen Revuefilmen, vor allem aber in der Groteske und den Funnies blitzt vor allem Möglichkeit dieser Negation selber auf. Zu ihrer Verwirklichung darf es freilich nicht kommen. Das reine Amusement in seiner Konsequenz, das entspannte sich Überlassen an bunte Assoziation und glücklichen Unsinn wird vom gängigen Amusement beschnitten ...“ (DdA 169). Das reine Amusement um des Amusements will – die ganz leicht geschürzte Muse – steht im strengen *Gegensatz* zum Ernst und der Strenge der Kunst. Doch gleichzeitig „berühren“ sich die Extreme – wie er sagt. Adornos Verständnis von Dialektik gemäß kann das nicht heißen, sie berührten sich nur äußerlich. Jedes der beiden Extreme *impliziert* vielmehr das andere, zumindest Merkmale des anderen. Anders ausgedrückt: Es gibt nicht nur eine äußerliche Gegensatzbeziehung zwischen den beiden Polen eines Gegensatzpaares, sondern sie sind logisch und materialiter zugleich *innerlich* miteinander zusammengeschlossen. Der entscheidende Gedanke ist: Von dieser *inneren* „Berührung“ (Vermittlung) hängt ihre Qualität maßgeblich ab. Adorno zieht als ein Beispiel dafür das Spiel mit der Absurdität und dem Humor bei Mark Twain heran, mit dem sogar „die amerikanische Kulturindustrie zuweilen liebäugelt“ (DdA 169).⁸ Solcher Leichtigkeit der Sprache und der Darstellung traut er durchaus die Rolle eines Korrektivs der Kunst als ernster Muse zu! Denn je ernster es Kunstwerke mit ihrem Widerspruch gegen den Ernst der entfremdeten Gesellschaft, dem „Ernst des Daseins“ nehmen, desto mehr ähneln sie sich eben diesem Ernst an, von dem sie sich doch als *Negativität*

⁸ Von Mark Twain stammen viele humorvolle Sprüche wie zum Beispiel der, Gott habe den Menschen erschaffen, weil er vom Affen enttäuscht war. Danach habe er jedoch resigniert auf weitere Experimente verzichtet.

distanzieren wollen. D.h.: Sie verlieren das Spielerische, das etwa Friedrich Schiller als konstitutiv für das menschliche Leben und die Kunst zugleich ansah.⁹ Je angestrebter und subtiler die künstlerische Arbeit ausfällt, je mehr Anstrengung darauf verwendet wird, das autonome Formgesetz eines Kunstwerkes (beispielsweise das formal durchkomponierte Tongefüge eines Musikstückes) zu entfalten, umso mehr Anstrengung und Arbeit verlangt sie auch vom Rezipienten, „während sie deren Last gerade negieren wollte“ (DdA 169).¹⁰ Insoweit die Leichtigkeit der Unterhaltung nicht wie gewiss in so vielen Formaten der Kulturindustrie durch verstandesarme Vulgarität getilgt wird, bleibt sie also ein Moment, dessen die „hohe“ Kultur selbst bedarf, obwohl sie sich von der Sphäre der Unterhaltung in der Moderne radikal geschieden hat, während die entspannte Unterhaltung beschnitten wird. So gesehen drängt sich eine Erinnerung an das sokratische Verständnis von Dialektik auf: *Dialektik* ist die Verbindung der Strenge des Gedankens mit der Leichtigkeit des ironischen Humors.¹¹ Natürlich wird die leichte Muse schnell und leicht banal. Oftmals schlägt der kulturindustrielle Humor wie in den entnervenden Comedys des werbefinanzierten TV durch seine Armut an ernsthafter Anstrengung ums Gelingen zur schlichten Veralberung des Publikums um. Diesem wird z.B. außerhalb des Fokus der Kamera ein Schild hochgehalten, auf das die Anwesenden genau wissen, wann sie zu lachen, zu johlen und zu trampeln haben. Aber sogar Adorno bleibt der Meinung, trotz allem scheine durch die „krampfhaft eingeschliffenen Verhaltensweisen“ immer auch „Wut und Widerspenstigkeit“ bei den Konsumenten durch (DdA 181). Eine Art Prinzip Hoffnung.

Eine naheliegende Schlussfolgerung aus all diesen Überlegungen lautet: Hält man Adorno für einen Autor, dessen Werk zu produktiv und weiterführend ist, um nur für bloße Abrechnungshermeneutik, für Distanzierungsrituale und das wohlwollende Abschieben seines Werks in die Vorläuferrolle zur eigenen Denkungsart herzuhalten, dann geht das konstruktive Weiterdenken nicht, ohne seine Dialektik ernst zu nehmen – was immer man von der geschichtlich weit zurück reichenden Diskussion über Dialektik auch halten mag.

⁹ „Spiel ist im Begriff der Kunst das Moment, wodurch sie unmittelbar über die Unmittelbarkeit der Praxis und ihrer Zwecke sich erhebt“ (ÄT 469).

¹⁰ Die innere Gegenläufigkeit des Amusements beschreibt Adornos, dass es trotz seiner Qualität des Spielerischen immer zugleich von der Kulturindustrie beschnitten wird.

¹¹ Vgl. dazu J. Ritsert: Kleines Lehrbuch der Dialektik, Darmstadt 1997, S. 13 ff.

Siglenverzeichnis

- ÄT** Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M 1970.
DdA M. Horkheimer/Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947.
EM Th. W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt/M 1962.
KTA R. Buber: Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos, in ders.: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt/M 1989.
PMA N. Carroll: A Philosophy of Mass Art, Oxford 1998.
K H. Steinert: Kulturindustrie, Münster 1998.
SE Institut für Sozialforschung: Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen, Frankfurter Beiträge zur Soziologie, Band 4, Frankfurt/M 1956.
VGGE Das Verhängnis der Gesellschaft und das Glück der Erkenntnis. *Dialektik der Aufklärung* als Forschungsprogramm, Münster 2007.

Schriftenverzeichnis

- Th. W. Adorno: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956,
Th. W. Adorno: Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969, hrsg. von G. Kadelbach, Frankfurt/M 1971.
J. Ritsert: Kleines Lehrbuch der Dialektik, Darmstadt 1997.
H. Steinert: Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 1992.