

CHRISTIAN KRETSCHI &amp; SEBASTIAN LEVIN

## Mein Pop, Dein Pop

### Warum man die Kulturindustriethesen Theodor W. Adornos und Max Horkheimers auch heute einmal lesen sollte

#### I.

Wenn nichts geht, das geht immer: ein Gespräch über Film, Musik, Theater, über bildende Kunst oder Mode als heiterer Austausch gewiss vorhandener Meinungen. Der Kulturkonservative bemängelt den Schund moderner Unterhaltungskultur – wer besuche heutzutage schon noch die Oper? Sein Gegenüber jedenfalls nicht, er lässt sich statt dessen Ursachen für den Qualitätsverlust der Massenkultur einfallen. Der Rundfunk und der Tonträgerhandel werden von Schlechtigkeiten des »angloamerikanischen Kulturimperialismus«, wahlweise des »Ami-Plastik-Pops« überschwemmt, der in Tokio Hotel und Scooter seine deutschen Abziehbilder fände. Wenn's einem nicht gefalle, müsse man's eben selber machen, ist hingegen das bei solchen Gelegenheiten gern und häufig formulierte Credo von Kulturaktivisten<sup>1</sup>, die für derartige Anpackpösen keinen Antiamerikanismus brauchen. Mit kleinen Bands, kleinen Labels und kleinen Läden basteln sie sich seit Jahrzehnten die »unkommerzielle«, bessere Gegenwelt zum sogenannten Mainstream: ein Paradies der Subkultur. Andere machen das nicht nur wegen der besseren Partys und der nicht so sehr dem Massengeschmack unterworfenen Bild- und Klangerzeugnisse. Mit einer alternativen Kultur würde man unmittelbar den Hebel an die abschaffenswerte Gesellschaft legen – eine Position, die sich für Kultur als linker Praxis in den Ring begibt.

Den Kulturkonservativen, wie den Antiamerikaner, den DIY-Aktivistinnen und den Poplinken – auch wenn sie sich in Wirklichkeit nicht immer klar scheiden lassen – eint meist der Umstand, Kultur ohne ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen, ka-

pitalistischen Realität zu verhandeln oder einem falschen Kapitalismusverständnis aufgefressen zu sein.

#### II.

Ob und wie musikalische, bildnerische oder schauspielerische Tätigkeiten durch den Kapitalismus geprägt, überformt und hervorgebracht werden, was das für die Kunstwerke selbst, für ihre Urheber und ihr Publikum zur Folge hat, wurde von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer bereits Anfang der 40er Jahre des letzten Jahrhunderts unter dem Begriff der »Kulturindustrie« untersucht. Selbiger hat mit dem in Popmusik-Kaffeehausgesprächen oder hippen Redaktionsstuben inflationär verwendeten nichts gemein, der hier den Unternehmensblock aus Warner, Paramount, Universal, EMI, Sony und einigen wenigen mehr bezeichnet. Bei diesen »Major«-Firmen würden nur Profitinteressen vorherrschen, die sich eben am Besten in anspruchslosen, schlechten, teuren und glattgespülten Veröffentlichungen realisieren lassen.

Diese Vorstellung ist insofern richtig, als dass Kultur in einer kapitalistischen Gesellschaft irgendetwas mit dem Kapital zu tun zu haben scheint. Dass Adorno und Horkheimer nur auf den »Mainstream« abzielen, erweist sich gleichwohl als geläufiges Missverständnis, das in der Analyse des fortschreitenden Kapitalismus in der »Dialektik der Aufklärung« selbst angelegt ist. Mit einer gewissen Note Leninismus erkennen Adorno und Horkheimer gesellschaftlich einen Übergang von der freien Konkurrenz zum Monopol – eine Entwicklung, die sie in der Rede von »Massenkultur unterm Monopol«<sup>2</sup>, den »wahren Machthabern«<sup>3</sup>, usw. auch für

1) Der Lesbarkeit halber haben wir uns im Text für die Verwendung der männlichen Schreibweise entschlossen, die selbstredend geschlechtsneutral gemeint ist.

2) Adorno/Horkheimer, »Dialektik der Aufklärung«, Adorno GS 3 DdA S. 142 f. (im Folgenden: DdA).

3) DdA S. 143.

die Kultur geltend machen. Während diese Beschreibung für die 30er und 40er-Jahre des letzten Jahrhunderts tatsächlich seine Berechtigung hatte, ist sie zumindest in der heutigen Zeit unzutreffend, wie allein ein Blick auf die ausgefaserte Labellandschaft im Musikbereich offenbart. Aufgrund der technischen Innovationen, sowie des Multiplikators Internet wurde es bedeutend einfacher, Tonträger herzustellen und an die Konsumenten zu bringen. Deshalb ist vielmehr eine Zunahme der Konkurrenz, als ihre Ausschaltung festzustellen.

Gleichwohl verstünde man Adorno und Horkheimer falsch, verschöbe man ihre Kritik von der Kultur selbst lediglich auf ihre Produzenten. »Kultur wurde vollends zur Ware«<sup>4</sup>, schreiben die Vertreter Kritischer Theorie und insistieren mit diesem Kerngedanken nicht allein auf den evidenten Umstand, dass CD's gekauft und verkauft werden, ein Konzertbesuch Geld kostet und Künstler Gage für ihre Auftritte einstreichen. Die Warenförmigkeit der Kultur geht tiefer und sie ergreift die Kultur umfassend: der Kapitalismus hat die gesellschaftlichen und menschlichen Verhältnisse bis in den letzten Winkel in – gleichwohl brüchiger – Totalität durchdrungen.

Musik, Film, Literatur, Radio und Theater sind demnach nicht allein nach den Maßgaben ökonomischer Rentabilität organisiert; sie »sind nicht länger auch (Hervorhebungen i. Orig., Anm. d. Verf.)

Waren, sondern sie sind es durch und durch.«<sup>5</sup> Obwohl Kultur als von der Wirtschaft losgelöste Sphäre erscheint, ist sie es laut Adorno und Horkheimer nirgendwo. Der Mythos autonomer Kunst, der sich nicht nur in der Hochkultur gehalten hat, sondern mit den modernen Subkulturen ein neues, rosiges Kindergesicht bekam, versteigt sich in der Vorstellung, Kunst wäre im Kapitalismus vom Kapitalismus unangetastet oder befände sich zu selbigem gar in Fundamentalopposition. Adorno und Horkheimer erteilen diesem Mythos nicht nur eine klare Absage, sie attestieren jedweder Kultur darüber hinaus, für die Ideologie zu sorgen, die die herrschende Ordnung am Laufen hält.

Aber im Detail und der Reihe nach: Kunst und Unterhaltung, Vergnügen und Zerstreuung dienen heute vorrangig dem Ziel, den Einzelnen für den nächsten Arbeitstag körperlich und geistig zu reproduzieren, ihn hinreichend für seine Werkstätigkeit zurecht zu pöppeln und in einem funktionsfähigen Zustand zu erhalten. Die Freizeit des Arbeiters oder Angestellten wird also selbst in den Dienst der Arbeit gestellt, indem sie »die Sinne der Menschen vom Ausgang aus der Fabrik am Abend bis zur Ankunft bei der Stechuhr am nächsten Morgen mit den Siegeln jenes Arbeitstages (besetzt)«<sup>6</sup>. Rückenschule und Wellnessfarm bringen den Bürohocker oder den Studenten zurück in körperliche Form, das Geplätscher von Kuschelrock oder SPEX-Beilagen-

4) DdA S. 223.

5) Adorno, »Résumé über Kulturindustrie«, GS 10.1 S. 338 (im Folgenden: RÜK).

6) DdA S. 153.

---

*Der Begriff der »Kulturindustrie« geht auf Theodor W. Adorno und Max Horkheimer zurück. Als Kapitel der »Dialektik der Aufklärung« – einem zentralen Text Kritischer Theorie - veröffentlicht – wurden die im vorliegenden Artikel behandelten Thesen in Pacific Palisades (Los Angeles), anfang der 40er -Jahre des letzten Jahrhunderts formuliert. Sie stehen dabei unter dem Eindruck sowohl des Nationalsozialismus, der noch bei Fertigstellung des Buches in Europa wütete, als auch des US-amerikanischen Exils. Dort lernten Adorno und Horkheimer mit der »Traumfabrik Hollywood«, mit Radio, Jazz, Schlager und Hochglanz-Illustrierten einen zugespitzten Grad westlicher Massenkultur kennen, dessen Kritik auch Aufschluss darüber geben sollte, wo die Offenheit und Begeisterung für den Faschismus bzw. den Nationalsozialismus in einigen Staaten Europas herrührte. Ihre Darlegung blieb bruchstückhaft. »Mehr noch als die anderen Abschnitte ist der über Kulturindustrie fragmentarisch« heißt es in der Vorrede der »Dialektik der Aufklärung«. Belegt wird diese Diagnose durch die ursprüngliche Fassung des Kapitels, an dessen Ende sich der Hinweis »Fortzusetzen« befand, der mit der überarbeiteten Ausgabe von 1969 allerdings verschwunden ist. Die Fortsetzung, von der Adorno laut editorischer Nachbemerkung zum Band 3 seiner Gesammelten Schriften des Öfteren als »ungedruckt gebliebenem Teil« sprach, kann in dem nachgelassenen, auf die Arbeitsphase der »Dialektik der Aufklärung« zu datierenden Text »Das Schema der Massenkultur« gesehen werden. Die zentralen Gedanken der Kritik finden sich zudem in Adornos »Résumé über Kulturindustrie«, sowie in der Abhandlung »On Popular Music« noch einmal zusammengefasst.*

*Welche Bedeutung die Verfasser der »Dialektik der Aufklärung« dem Theorem »Kulturindustrie« beimaßen, verdeutlicht seine Stellung innerhalb des Buches: es ist eingerahmt von einem geschichtsphilosophischen Entwurf über die neuzeitliche Vernunftsentwicklung und deren Umschlag in die Barbarei, sowie einem Abschnitt zum Antisemitismus. Die Kulturindustrie stellt also weder ein Randphänomen dar, noch bleibt ihre Kritik kulturimmanent – geleistet wurde vielmehr die radikale Zerlegung einer von ökonomischer Verwertungslogik bestimmten Gesellschaft und der in ihr zelebrierten Kultur.*

7) DdA S. 161.

8) DdA S. 176.

9) DdA S. 167.

10) DdA S. 177.

11) DdA S. 159.

12) Rük S. 342.

CD, vom Blockbuster oder Underground-Movie, vom Celine Dion- oder Hot Chip-Konzerterlebnis sorgen für eine sedierende, emotionale Umhegung des Feierabend-Subjekts.

Was durch das Programm gesungen, gesagt oder gezeigt wird, ist dabei keine Nebensächlichkeit, sondern zumeist der servierte Ideologienhalt bürgerlicher Gesellschaft. Laut Adorno und Horkheimer erschöpfen sich die in den Kulturindustrieprodukten behandelten Themen, die aufgezeigten Konflikte und ihre Lösungen, die dargestellten Lebenspraxen und Moralvorstellungen in der »Anpreisung des grauen Alltags (...), dem (man) entrinnen wollte.«<sup>7</sup> Kultur verdoppelt so die reale Tristesse der Menschen im Kapitalismus und indem sie das tut, wird der gesellschaftliche status quo als Idealbild gesetzt und eingeschärft – Kultur verkommt zur Reklame für die Gesellschaft, wie sie ist. Würde erst einmal der Tellerwäscher-Aufstieg und die genormte Holly- und Bollywood-Beziehung als Gipfel der persönlichen Entfaltung und die omnipräsente »Mein Haus-Mein Auto-Meine Frau«-Gesellschaft als höchste Form der Einrichtung menschlicher Verhältnisse akzeptiert, dann wirft eine daran orientierte Lebensgestaltung Glück und Zufriedenheit ab. Wer dem vorgegebenen Kanon nicht entspricht, kann sein Leben ja den gezeigten Rollenbildern und Gefühlsmodellen entsprechend neu justieren. »Das Existieren im Spätkapitalismus ist ein dauernder Initiationsritus. Jeder muss zeigen, dass er sich ohne Rest mit der Macht identifiziert, von der er geschlagen wird.«<sup>8</sup> Es genügt also nicht, die Verhältnisse hinzunehmen, man hat widerstandslos und begeistert in ihnen mitzutun.

Hunger und Elend, Arbeitszwang und Ausbeutung, Hartz IV und Wohnungsnot, die mit dem heutigen Stand der Produktivkräfte aus der Welt sein könnten – es im Kapitalismus, so lange es ihn gibt, aber nicht sein werden, sollen niemanden auf dumme Gedanken bringen. Durch die Kulturindustrie, die propagierte Selbstverständlichkeit der kapitalistischen Ordnung, habe der Einzelne »das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird.«<sup>9</sup> und jeden Gedanken an die Abschaffung der Verhältnisse aus dem Bewusstsein gewischt.

Das Individuum wird laut Adorno und Horkheimer aber nicht nur zugerichtet und normiert, sondern gar – als Tilgung des Ichs – zum Verschwinden gebracht. Das klingt paradox, verweisen doch in der modernen Gesellschaft alle auf ihre jeweils eigene Individualität. Doch auch wenn stetig nach ihr gefragt wird, ist Individualität nur noch

eine von Berufs-, Musik- und Kleiderwahl. »In der Kulturindustrie ist das Individuum illusionär (...). Es wird nur so weit geduldet, wie seine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen außer Frage steht. Von der genormten Improvisation im Jazz bis zur originellen Filmpersönlichkeit, der die Locke übers Auge hängen muss, damit man sie als solche erkennt, herrscht Pseudoindividualität.«<sup>10</sup> Was sich darin ausdrückt, ist die Zerstörung des denkenden Subjekts, dessen Liquidierung als Einbruchstelle des Faschismus bzw. des Nationalsozialismus ausgemacht wird.

Das gesellschaftliche Wesen der Kulturindustrie, ihre Funktion und ihr Dienst an den Verhältnissen hat auch Folgen für das ästhetische Material. Adorno und Horkheimer attestieren Musik, Film, Theater und Literatur Serialität, Standardisierung, Wiederholung und Kitsch. Nichts soll zu schwierig, nichts zu fordernd sein. »Das Vergnügen erstarrt zur Langeweile, weil es, um Vergnügen zu bleiben, nicht wieder Anstrengung kosten soll und daher streng in den ausgefahrenen Assoziationsgleisen sich bewegt. Der Zuschauer [ebenso der Zuhörer – Anm. d. Verf.] soll keiner eigenen Gedanken bedürfen«<sup>11</sup>.

So wohlklingend die eigene Plattensammlung auch sein mag, vielleicht ist gerade das ihr Problem. Quer durch die Sparten – von Schlager, über Punk, von Hip Hop bis Rummeltechno und Indiepop – der Unterschied im ästhetischen Material ist allein ein gradueller. Der nahezu festgefügte Aufbau und Spannungsbogen von Songs, ihr Harmoniegerüst und das ewige Einerlei des 4/4-Taktes erlauben ein Musikerlebnis, ohne wirklich ein Zuhören zu fordern. Dies schafft jene einlullende, voraussetzungslose Beschallung, die auch nicht durch verzerrte E-Gitarren oder kritisch gemeinte und bisweilen geschrieene Texte mit der Logik der Kulturindustrie bricht. Setzen Adorno und Horkheimer deren Produkten eine Kunst entgegen, die »als Ausdruck von Leiden und Widerspruch die Idee eines richtigen Lebens«<sup>12</sup> festhält, so kann Pop diesen Anspruch heute kaum verwirklichen: Auch wenn traurige Jungs über ihren Weltschmerz singen, andere tanzbar »Smash it Up« skandieren oder sich der frühe Punk in der Musik und ihren Protagonisten als gesellschaftlicher Müll inszenierte – all die Dissidenz bleibt den Spielregeln und dem künstlerischen Koordinatensystem der Kulturindustrie verhaftet.

Das Nicht-Einverstanden-Sein einiger Pop-Protagonisten verkommt – wenn auch ungewollt – zum Verkaufsargument und einer Lifestyle-Pla-

kette, die möglicherweise schon morgen per H&M als modischer Ausdruck des Einverstanden-Seins feilgeboten wird. »Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert.«<sup>13</sup> Will heißen: je nach Geschmack kann sich der eine mit Dieter Bohlen den Feierabend verchromen und der andere bei The (International) Noise Conspiracy im Konzertsaal Fäuste recken und Revolution simulieren, um das nicht bei nächster Gelegenheit in echt versuchen zu müssen.

### III.

Unter dem aufgemachten Blickwinkel gerät auch der poplinke »Subversionsmythos« – mit so etwas konnten Adorno und Horkheimer vor rund 70 Jahren noch nicht rechnen – mitsamt seiner subkulturellen Praxis unter die Räder der eigenen Annahmen. Subkulturelle Nischen, die unter den widrigen Umständen des Kapitalismus tatsächlich wenigstens etwas Ruhe und Raum für Kreativität und zeitweise angenehmere Partys bereithalten, waren und sind – wie bereits erwähnt – selbst Teil der Kulturindustrie. So brachten Subkulturen neue Bedürfnisse hervor, die auch der Markt für sich beanspruchte. Indie-Pop und DIY-Punk, als jeweils eigene Sparten des Pop, wirkten und wirken als Marktsegment.

Dessen ungeachtet, üben sich die Akteure dieser Szenen in Distanzierungsversuchen, die sich z.B. im identitären Selbstverständnis gegen »Mainstream« und »Ausverkauf« äußern. Exemplarisch wird das angeblich Authentische verteidigt: etwas, das von unten kommt, das man eigenständig, ohne große Konzerne realisiert hat und das nicht danach schielt, massentauglich und marktfähig zu sein.

Doch der Anspruch frisst sich selbst. Jedes noch so kleine Independent-Label und jede noch so selbstbestimmte Band muss sich dem kapitalistischen Prinzip unterordnen, um überhaupt existieren zu können. Vom gemieteten Probe- und Studioraum, dem Konzertarrangement oder Labeldeal, bis zur Werbung über Rezensionen, Plakate und Internetseiten – die DIY-Kultur bildet den »Mainstream« lediglich im Kleinen nach, bricht aber trotz aller Behauptungen nicht mit der Warenform. Da hilft es auch nichts, Platten zu tauschen oder sich in Dumpingpreise zu flüchten. Indie-Pop, politischer Punk oder was für eine subkulturelle Nische auch immer, stellen identitäre Spielbälle dar, die man sich unentwegt auf dem Feld des Wa-

renangebots zuschießt, um gegen selbiges zu punkten. Doch nicht allein, dass das nicht funktioniert: darüber hinaus werden »Subkulturen« selbst zum Stichwortgeber für notwendige Modernisierungen des kapitalistischen Betriebs. So kreativ, innovativ, belastbar, idealistisch und selbstausbeuterisch, wie es in »subkulturellen« Kreisen zugeht, wünscht man sich vielerorts auch den modernen Angestellten. Dass unter solchen Vorzeichen jede mit Rumpelpunk vorgetragene Hasstirade auf die Arbeit nachgerade bescheuert ist, fällt weder ihren Liebhabern noch den Musikern auf.

### IV.

Im Unterschied zur Subkultur, will die Poplinke mit ihrer Subversionsidee eine Perspektive aufmachen. Dafür interpretiert sie subkulturelle Mechanismen neu, betont nicht allein die vermeintliche Andersartigkeit, sondern dreht sie als politisch-revolutionäre Praxis gegen die Verhältnisse. Nur bleibt der Versuch über die Kultur aus dem Kapitalismus auszubringen, in der Kultur stecken. Dies passiert, weil keine politischen Forderungen und Selbstreflexion mehr maßgeblich sind, sondern das subkulturelle Selbstverständnis auf Identität und alternativen Lebensentwürfen fußt. Die vermeintliche Subversion, an die die Poplinke so gerne anknüpft, erschöpft sich in einer Vermittlung durch Codes und Symbole, deren Essenz keine »Politisierung der Kunst«<sup>14</sup>, sondern eine ruhestiftende Entpolitisierung bzw. eine Ästhetisierung der Politik ist. Dieses Phänomen hat sich selbst in originär politischen Bewegungen festgesetzt. Wer sich beispielsweise linke Jugendkultur zwischen Popantifa und Krawall-Erlebnis anschaut, der findet eher Lifestyle-Programme statt ernst zu nehmender, fundierter Gesellschaftskritik.

Ein Ausbruchversuch aus diesem Doppelcharakter der Kultur, einerseits kulturelle Subversion zuzulassen, die die Möglichkeit tatsächlicher Subversion andererseits aber nachhaltig durchkreuzt, ist gleichwohl nicht unmöglich. Einer »Subkultur«, die sich – in welchem Maße auch immer – in Opposition zum Bestehenden wähnt, ohne selbstreflexiv auch nur einen Gedanken an die Aufhebung der eigenen Kultur zu verschwenden, wird dieser Schritt aber nicht gelingen.

### V.

Was sich damit als Problem stellt, ist die Frage nach der Brüchigkeit der Totalität. Während keine Aus-

13) DdA S. 144.

14) Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, GS I.2 S. 469 bzw. 508.



bruchsmöglichkeiten aus der gesellschaftlichen Totalität – also dem Kapitalismus – verbleiben, lässt sich diese Antwort für die Kulturindustrie – also die kapitalistische und damit jegliche Kultur – nicht so leicht treffen. Passiert es denn nicht trotz der analysierten Liquidierung des Denkens, dass Menschen beginnen, auf sich und die Verhältnisse zu reflektieren, anstatt aufgrund des für sie kulturindustriell bereit gehaltenen Stumpfsinns damit aufzuhören? Und für Kunst, Musik, Film und Theater gefragt: kann nicht auch innerhalb der Kulturindustrie, unter ihren Bedingungen produzierte Kultur, über sich selbst hinausweisen oder ein solches Transzendieren zumindest bedenken?

Risse im scheinbar statischen Konzept der Kulturindustrie finden sich als Idee eines kritischen Potentials unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen bei verschiedenen Denkern der Kritischen Theorie selbst wieder. Adorno etwa plädierte in seinen musikkritischen Aufsätzen für die Dissonanz als Ausdruck von Schmerz und Leiden. Weil der Mensch im Kapitalismus unfrei ist und von seinen wahren Bedürfnissen entfremdet, wäre Dissonanz letztlich die einzig legitime Form, eine solche Entfremdung angemessen musikalisch auszudrücken und ins Bewusstsein zu bringen. Kritisches Potential käme damit solcher Musik zu, die die antagonistischen Unterdrückungsverhältnisse kenntlich macht, aber aus der Opferperspektive heraus dessen Überwindung zugleich durchschimmern lässt.

Herbert Marcuse hingegen – ein ebenfalls exponierter Vertreter der Kritischen Theorie – spürte kritisches Potential vielmehr in einer Entgrenzung auf, die durch eine musikalische Ungezügelterheit hergestellt wird und damit bereits eine Ahnung davon geben könne, wie befreite Gesellschaft sich anfühlen mag. Als Soundtrack dieses Gefühls benannte Marcuse Funk, Jazz und Psychedelic in den ausgehenden Sechzigern, die durchaus als Massenphänomene in Erscheinung traten und in deren Lifestyle (»Sex, Drugs and Rock'n'Roll«) er am ehesten zumindest die Nachvollziehbarkeit von Freiheit erkannte.

Wenn die Kulturindustrie nun aber total wirkt, so wäre aufgrund der absoluten Immanenz die Suche nach einer emanzipatorischen, kritischen Kunst im Kapitalismus unnötig, weil von vornherein erfolglos. Es ist erstaunlich, dass sich die Vertreter Kritischer Theorie entgegen ihrer eigenen Argumentationslinie zu positiven Urteilen haben hinreißen lassen. Statt die Möglichkeiten einer Kunst

begrifflich einzukreisen, die die »Idee eines richtigen Lebens festhält«, hätten sie eine positive Bestimmung der Kunst auch auf das Datum vertagen können, an dem das »richtige Leben« als befreite Gesellschaft und damit auch als befreite Kunst real geworden ist.

## VI.

Bei Adorno und Horkheimer nicht hinreichend gewürdigt, lässt sich in anderer Weise ein kritisches Moment der Kulturindustrie herausarbeiten, das nicht die Ästhetik, sondern die gesellschaftliche Verfasstheit betrifft, in der explizit westliche Kulturprodukte zirkulieren. Während die Theorien der Dissonanz und der Entgrenzung Ausführungen blieben, die ein grob umrissenes, formalästhetisches Gegenmoment zur Kulturindustrie stark machten, kann sich westliche Kulturindustrie selbst in Widerspruch zu antiaufklärerischen gesellschaftlichen Verhältnissen setzen. So entfaltet sie in autoritären Regimes eine aufklärerische Wirkung, indem sie in emphatischem Bezug das kapitalistische »Individuum« als Absatzmarkt anspricht und selbiges darüber mit allerlei bürgerlichen Glücksversprechen, von Hedonismus bis persönlichem Erfolg, von Körperlichkeit, Rausch und bürgerlicher Freiheit ansteckt. Der Wunsch etwa nach ausgelassenen offenen Feiern, nach aufreizender Mode, nach Kinogängen oder einem sonst wie bunteren Leben, stellt in Systemen, die nicht einmal das erlauben, einen zivilisatorischen Fortschritt dar. Ob sich der Einzelne damit allein in Opposition zu den gesellschaftlichen Konventionen oder religiösen Zwängen weiß oder er als bürgerliches »Individuum« gegen das Kollektiv steht, hängt indes vom konkreten Wesen des jeweiligen Regimes ab. Dass letztere häufig um die Verlockungen des abendländischen way of life wissen, zeigt sich in der Bekämpfung der als entgrenzend, hedonistisch, dekadent und moralzersetzend wahrgenommenen Kultur etwa durch den Nationalsozialismus oder den Islamismus. Gerade diese Kultur bleibt ein Schlupfloch, das unter anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen, wie dem Islamismus, für bürgerliche Werte steht, über die dort, wo sie längst durchgesetzt sind, in emanzipatorischer Absicht hinauszugehen wäre.

Der Swing in der Ära der 1930er-Jahre beispielsweise, vertreten durch die »Swing Kids«, mag ein Einverständnis mit der bürgerlichen Gesellschaft samt ihrem Elend gewesen sein. Aber: »Gegen die Volksgemeinschaft hält er – und sei es nur

15) Gießler, »Beliebigkeit und Gegenaufklärung«, in: CEE IEH 140 (<http://www.conneisland.de/nf/140/19.html>, eingesehen am 02.02.2008).

16) DdA, S. 190.

17) Adorno, »Kultur und Culture«, in: Vorträge Hessische Hochschulwoche (1959), S. 246 ff.

18) Adorno, »Zeitlose Mode. Zum Jazz.« GS 10.1, S.123 ff.

zum Schein – das einzelne Individuum und dessen Bedürfnisse hoch, deren Existenz das Kapital glücklich macht und deren Befriedigung dieses, for cash, zu leisten trachtet.«<sup>15</sup> Das kulturindustrielle Motto, das Adorno und Horkheimer in der »Dialektik der Aufklärung« so zynisch und treffend formulierten: »Alle sind frei, zu tanzen und sich zu vergnügen«<sup>16</sup>, steht demnach beispielsweise für Jugendliche in islamistischen Ländern, die von Sittenpolizei und der Idee eines islamischen Gemeinschaftswesens (Umma) drangsaliert werden, für die Ahnung von einem besseren Dasein. Das Hören amerikanischen bzw. westlichen Pops ist in ihren Ohren alles andere als Musik, die der Korrumpierung des Individuums, sondern vielmehr seiner Entfaltung im Rahmen des Spätkapitalismus dient. Gleichwohl ist das nur eine Seite der Kulturindustrie: mit ausgetauschtem Inhalt dient sie autoritären Regimen – nur staatlich und nicht durch die Konkurrenz vermittelt – zur Stiftung von Einverständnis und Konformität zu Gunsten der herrschenden Ordnung.

Diese Dialektik kommt bei Adorno und Horkheimer merkwürdigerweise zu kurz. Galt ihnen die Kulturindustrie u.a. als massenpsychologische Erklärung für das Erstarken von Faschismus und Nationalsozialismus in Europa, wurde die Sprengkraft des kapitalistischen Glücksversprechens verkannt. Adorno selbst musste sich in Anbetracht dieser Brüchigkeit die Frage stellen, warum der Faschismus im Musterland von Kulturindustrie und Kapitalismus – den USA – leer ausging, während im hochkulturellen Deutschland der Goethes und Wagners, die unvergleichbare Barbarei des Nationalsozialismus vollzogen wurde. Oder anders formuliert: warum der Kapitalismus und seine Kulturindustrie nicht zwangsläufig in etwas Schlimmerem münden müssen.

Weil Adorno und Horkheimer dem Moment der bewussten Manipulation zu viel und den dynamischen Gesetzen des Marktes zu wenig Bedeutung zumessen, verstellt sich ihnen der Unterschied zwischen Kulturindustrie und beispielsweise völkischem Kulturleben der Nazis oder der Massenkultur islamistischer Provenienz. In seinem Vortrag »Kultur und Culture« thematisiert Adorno diese Diskrepanz später und stellt fest, dass zwar mit der fortschreitenden kapitalistischen Vergesellschaftung und ihrer zugehörigen Kulturindustrie jegliche Utopie verloren geht, mit diesem »jeglich« zugleich aber auch totalitären Bewegungen der Nährboden entzogen wird. So konstatiert er für die USA: »Die Güterfülle, diese Tatsache, dass der Mangel

zurücktritt [...], das verleiht doch der alltäglichen Erfahrung ein Moment der Friedlichkeit und des Unaggressiven, das uns in Europa fast vollkommen verloren gegangen ist. Es handelt sich hier um eine [...] Durchdringung der Gesamtgesellschaft mit Humanität im unmittelbaren Verhalten [...].«<sup>17</sup> Auch wenn im Hintergrund stets die Gefahr lauert, an den bürgerlichen Verhältnissen zugrunde zu gehen, sind sie Schlimmerem nicht nur vorzuziehen, sondern ihnen ist eine Freiheit zu verdanken, die sich vielleicht einmal in positiver Hinsicht überwinden ließe.

## VII.

Was in den letzten Absätzen bereits durchschimmerte, soll als Fazit noch einmal expliziert werden. Es betrifft die landläufige Ansicht, die Kulturindustrie-Thesen der »Dialektik der Aufklärung« seien wie auch immer veraltet: nach einem Modell entwickelt, das zwar geschichtlich – also für die 40er und 50er Jahren des letzten Jahrhunderts – durchaus eine Berechtigung beanspruchen könne, aber an der gegenwärtigen Gesellschaft und ihrer Kultur vorbei gehe.

Ein solcher Einwurf erscheint – selbst wenn man von der oben ausgeführten Fruchtbarmachung für eine Kritik subkultureller- und poplinker Praxis absieht – zumindest zweifelhaft, impliziert das »Veralten« einer Theorie doch, dass die Verhältnisse, die sie zum Gegenstand hatte, mittlerweile fundamental andere geworden seien. Das ist aber nicht der Fall. Trotz aller geschichtlicher Zäsuren wurde weder der gesellschaftliche Aggregatzustand in seinen Grundfesten erschüttert, noch haben sich seine Formen der Veräußerung und der Durchsetzung stark geändert. Gerade weil der Kapitalismus nach wie vor geschichtsmächtig ist und seine Massenkultur die von Adorno und Horkheimer beschriebenen Wesenszüge trägt, hat die Kritik der Kulturindustrie nicht an Aktualität eingebüßt. Mehr noch überholte die Kultur in einem Maße die punktuell überspitzten Thesen, wie es seine Urheber wohl kaum zu fürchten wagten. Galt ihnen bereits der Jazz mit seinen Stilelementen der Synkope und der unfreien Improvisation als standardisiert, erstarrt und glatt<sup>18</sup>, sowie Radio und Kino als manipulativ und geistfrei – welche Invektiven hätten Adorno und Horkheimer wohl für heutigen Bumstechno, DSDDS und Fernseh-Dschungel-Shows finden müssen?

Die technischen Entwicklungen dieser Tage, allen voran das Internet, haben zudem die kul-

turindustriellen Mechanismen nur noch durchdringender wirken lassen. Konnte man sich bei Produktionen, die professionelle Kulturarbeiter für ein Breitenpublikum herstellten, wenigstens noch minimaler Konsistenz an Handlung, Mitteilung und Präsentation sicher sein, schlägt sich die Kultur von MySpace bis Youtube en gros mit schrankenlosem Stumpfsinn. Der ehemalige Konsument will in seiner Freizeit nunmehr auch Kulturarbeiter sein, Grassroots-Journalist und Zeitgeist-Kommentator (Bloggen), Film- oder Radiomacher (Podcasting), deren Tagwerk darin besteht, den etablierten Disziplinen der Kulturindustrie nachzueifern. Die eingerissene Hürde des Betriebs – die Verkäuflichkeit des Programms – treibt seine Versuche nicht zur avancierten Kunst, sondern zur exhibitionistischen Erniedrigung, mit der man sich dem Betrieb anempfiehlt. »Ich bin ein Star, holt mich rein« fungiert als Selbstvermarktung von Menschen, die jedwede Intimität, jede Faser des Privaten einem dankbaren Massenpublikum im TV oder dem Internet unterbreiten, das auch deshalb nicht einmal mehr die Nachrichten versteht.<sup>19</sup>

Angesichts dessen ist die Lektüre der Kulturindustriethesen nach wie vor ein lohnendes Unterfangen. Mit ihr gelingt es, jedwede Kultur als unter den Bedingungen des Kapitalismus hervorgebracht zu begreifen. Indem man sich von gegenteiligen Illusionen verabschiedet, entschlüsselt sich der nach wie vor virulente DIY- und Subversions-Mythos als überaus kritikabel. Damit soll nicht gesagt sein, dass jedwede Kulturpraxis von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Zugestanden sei die Möglichkeit transzendierenden, kritischen Denkens und kritischer Kunst auch unter dem Wertgesetz. Ohne eine Bejahung dieser Analyse hätten

auch Adorno und Horkheimer weder Maßstäbe für progressive Kulturerzeugnisse entwickeln, noch an der Hoffnung auf fundamentale gesellschaftliche Emanzipation festhalten können. Dieser Text bemüht sich im Konstatieren einer Unbenennbarkeit aber gerade nicht um die klare Bestimmung dessen, was Kultur zu einer emanzipatorischen werden ließe. Anders als im linken Popdiskurs üblich, soll hier für keine Ausdrucksform der Kunst (also weder für die Dissonanz, noch für die Entgrenzung oder etwas ganz anderes) die Lanze gebrochen werden. Dass sich Adorno und Horkheimer positive Aussagen haben durchgehen lassen, ist gleichwohl eine gravierende Nachlässigkeit ihrer Kultur- bzw. Musikkritik. Mit den gleichen Argumentationskategorien, mit denen sie 12-Ton-Musik in emanzipatorischer Hinsicht retten und den Jazz denunzieren, ließe sich plausibel auch das genaue Gegenteil begründen. Nicht zuletzt deshalb sehen sich immer wieder DiskutantInnen eingeladen, ihre eigenen kulturellen Vorlieben als kritisch und über die Verhältnisse hinausweisend, zu theoretisieren. Bei aller Sympathie für Adornos und Horkheimers Kulturindustriethesen: die Brüche und Probleme ihrer Kritik treten nicht allein damit zu Tage. Ein Reflektieren auf Kulturindustrie und eine Neubewertung ihrer Janusköpfigkeit beanspruchen heute etwa im Hinblick auf autoritäre Regimes eine Dringlichkeit, die in jedem heiteren Austausch über Film, Musik, Theater, über bildende Kunst oder Mode, in jeder Auseinandersetzung mit Kulturkonservativen, Antiamerikanern, Poplinken und DIY-AktivistInnen offensichtlich wird.

Christian Kretsch & Sebastian Levin  
(www.beatpunk.org)

19) »Keiner versteht die Tagesschau«, Spiegel Online (<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,522967,00.html>, eingesehen am 30.01.2008).

### Die Hamburger Studienbibliothek e.V.

...ist ein Zusammenschluss zur Aneignung und Beförderung kritischer Gesellschaftstheorie. Die HSB verfügt über ein Bestand von ca. 8000 Bücher und zahlreichen Zeitschriften (Schwerpunkte u.a.: Nationalsozialismus, Antisemitismus und deutsche Vergangenheitspolitik, Marxsche und Kritische Theorie, Psychoanalyse und Kritik des Geschlechterverhältnisses). Neben dem Leihbetrieb organisieren wir Abendveranstaltungen und Lesegruppen, einen regelmäßigen monatlichen Diskussionstermin sowie Interventionen gegen den alltäglichen Wahnsinn und bieten Treff- und Arbeitsmöglichkeiten für Gruppen und Individuen. Wer über unsere Aktivitäten auf dem Laufenden gehalten werden möchte, kann sich in unseren Online-Verteiler eintragen lassen.

**Für Bücher und Räume sind wir auf Spenden und Fördermitgliedschaften angewiesen! - Spenden an die HSB sind steuerlich absetzbar.**

*Spendenkonto: Sparda Bank Hamburg, BLZ 20690500, Kto.Nr. 9215794*

Hamburger Studienbibliothek e.V. • Hospitalstr. 85 • 22767 Hamburg • Tel. 040 / 1899 0800 •  
<http://studienbibliothek.org> • [hsb@studienbibliothek.org](mailto:hsb@studienbibliothek.org) • Öffnungszeiten: Mi. & Do. 17:00-20:00