

rischen Dimension darzustellen: Kultur ist nicht nur die Verdinglichung regressiver Ideologie, sondern bringt zugleich die Mittel und Zwecke hervor, die bestehende Gesellschaftsordnung zu verändern. Dieser Doppelcharakter drückt sich schließlich im Begriff der Kultur selbst aus. »Man kann sogar so weit gehen zu mutmaßen, daß die bereits im Begriff der Kultur, der nicht viel älter ist als das Industriezeitalter, angelegte Einheit die geistige Substanz dessen, was als Kultur bezeichnet wird, bedrohen könnte. Die Kultur wird verfälscht, sobald man sie als Kultur etikettiert und als einen gesellschaftlichen Lebensbereich bestimmt, den herauszufordern und zu entlarven eher ihrem Wesen entspricht, als ihn zu verzieren. Die Fehlkonzption der Kultur als Produktionsfeld für Konsumgüter gelangt niemals zu der Erkenntnis, daß alle Kultur immer schon eine Art Protest gegen die Integration der Totalität des menschlichen Lebens in den bis heute funktionierenden Produktionsmechanismus gewesen ist: gegen die Rationalisierung, Organisation und Vereinheitlichung des praktischen Lebens.«¹⁹ Kulturkritik ist nur als Kritik der Gesellschaft denkbar, will sie nicht der Ideologie anheim fallen, der sie zugleich entspringt:²⁰ »Der Kampf gegen die Massenkultur besteht in der Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen ihr und der schlechten Herrschaft.«²¹

Doppelcharakter
der Kultur

»An der Einheit der Produktion soll der Freizeitler sich ausrichten« | Die kritische Theorie der Kulturindustrie verweigert den positiven Bezug auf Kultur als etwas Höheres, Wertvolleres. »Von Kultur zu reden war immer schon wider die Kultur.« (GS

Kultur als
Ideologie

19 | M. Horkheimer, Deutschlands Erneuerung nach dem Krieg und die Funktion der Kultur, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 12, hg. von G. Schmid Noerr, Frankfurt/Main 1985, S. 194; siehe auch Th. Metscher, Mimesis, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Band 10

20 | Vgl. dazu insgesamt Adornos Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* (GS 10,1/11ff.): »Dem Kulturkritiker paßt die Kultur nicht, der einzig er das Unbehagen an ihr verdankt. [...] Der Kulturkritiker kann kaum die Unterstellung vermeiden, er hatte die Kultur, welche dieser abgeht. Seine Eitelkeit kommt der ihren zu Hilfe: noch in der anklagenden Gebärde hält er die Idee von Kultur isoliert, unbefragt, dogmatisch fest.«

21 | M. Horkheimer, Zum Problem der Bedürfnisse, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 12, a.a.O. [Fn. 19], S. 254f. Adorno zitiert Horkheimer in: Aldous Huxley und die Utopie (GS 10,1/112f.).

3/152) Damit widersprechen Adorno und Horkheimer genau dem Kulturpessimismus, der ihnen häufig unterstellt wird, und distanzieren sich von jeder Form des Kulturkonservatismus. »Es geht nicht um die Kultur als Wert, wie es die Kritiker der Zivilisation, Huxley, Jaspers, Ortega y Gasset und andere, im Sinn haben, sondern die Aufklärung muss sich auf sich selbst besinnen, wenn die Menschen nicht vollends verraten werden sollen. [...] Unter den gegebenen Verhältnissen werden die Glücksgüter selbst zu Elementen des Unglücks. [...] Der Fortschritt schlägt in den Rückschritt um« (GS 3/15). Film und Radio sind die Gesellschaft; die Kulturindustrie, samt »Volkswagen und Sportpalast«, wird »zum ideologischen Vorhang, hinter dem sich das reale Unheil zusammenzieht« (GS 3/16). Hingegen bloß »von Kultur zu reden war immer schon wider die Kultur« (GS 1/152). Kulturkritik löst die Kultur als bereits verdinglicht aus dem gesellschaftlichen Ganzen heraus, reproduziert genau die Ideologie des »universellen Verblendungszusammenhangs«, die es zu zerschlagen gilt. Wenn es in der *Dialektik der Aufklärung* heißt, dass es »nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung« zu tun sei (GS 3/15), dann ist damit das kritische Interesse an der Kulturindustrie luzide beschrieben: »Wir kritisieren die Massenkultur nicht deshalb, weil sie den Menschen zu viel gibt oder ihr Leben zu sicher macht [...], sondern weil sie dazu hilft, daß die Menschen zu wenig und zu Schlechtes bekommen, daß ganze Schichten drinnen und draußen in furchtbarem Elend leben, daß die Menschen sich mit dem Unrecht abfinden, kurz, weil sie die Welt in einem Zustand festhält, bei dem man einerseits gigantische Katastrophen, andererseits die Verschwörung abgefeimter Eliten zu einem höllischen Friedenszustand zu gewärtigen hat.«²² In ähnlicher Weise hat Löwenthal das Interesse der kritischen Theorie an der Massenkultur benannt, nämlich herauszufinden, »wie die objektiven Elemente eines gesellschaftlichen Ganzen in den Massenmedien produziert und reproduziert werden. Das schließt ein, daß auf den ›Geschmack der Massen‹ als grundlegende Kategorie verzichtet wird. Statt dessen müßte aller Nachdruck darauf liegen, herauszubekommen, wie den Verbrauchern ein bestimmter Geschmack beigebracht wird, der selbst nur das Ergebnis der technischen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen und

Interessen ist, die von den Beherrschern der Produktionsmittel vertreten werden. Was bedeuten Vorlieben oder Abneigungen gesellschaftlich wirklich?«²³ Geschmack begründet nicht mehr das Urteilsvermögen, in ästhetischer Distanz zur Gesellschaft und sich selbst kritisch gegenüber zu treten; Vorlieben binden nunmehr den Konsumenten distanzlos an die Gesellschaft und werden zum ideologischen Filter seines aus bloßen Meinungen zusammengesetzten Bewusstseins über die Welt und sich. »Geschmack« wird zur Ideologie der Unmittelbarkeit.

In dieser Weise bezeichnet der Doppelcharakter der Kultur also auch den Doppelcharakter der Ideologie, zu der die Kultur in der fortgeschrittenen Gesellschaft gerinnt: Ideologie ist das notwendig »falsche« Bewusstsein, dass die Bedingungen des Seins »richtig« seien, ebenso wie Ideologie das »richtige« Bewusstsein von den »falschen« Zuständen ist: Die kapitalistische Welt erscheint als die beste aller möglichen – zugleich erscheint aber die bestehende Welt gar nicht als kapitalistisch, wird der Kapitalismus gar nicht als solcher in seiner Struktur (oder als Struktur) begriffen. Genau dieses Verhältnis des gesellschaftlichen Bewusstseins zum gesellschaftlichen Sein manifestiert sich in der Kulturindustrie im selben Maße, wie es durch die Kulturindustrie reproduziert wird. Gesellschaftliches Sein und Bewusstsein, die aufgrund ihrer Entzweiung in der modernen Gesellschaft nur vermittelt zu fassen sind, fallen nunmehr unterschiedslos zusammen. Ideologie in diesem Sinne heißt also, dass einerseits die Kulturindustrie suggeriert, durch ihr Warenangebot sei unmittelbar zu erfahren, was der Sinn des Lebens ist und was die Welt im Innersten zusammenhält, und dass sich andererseits die Kulturindustrie in der ideologischen Verdichtung der kapitalistischen Welt manifestiert, durch die von eben dieser Tatsache der kapitalistischen Warenproduktion abstrahiert wird.

Solche Ideologie der Unmittelbarkeit kann selber nicht unmittelbar analysiert werden.²⁴ Der Doppelcharakter der Kulturindustrie ist ihr Selbstwiderspruch. Die Kulturindustrie trägt den Widerspruch der kapitalistischen Warenproduktion in der dialekt-

Doppelcharakter
der Ideologie

Problem der
Unmittelbarkeit

23 | L. Löwenthal, Standortbestimmung der Massenkultur, in: ders., Schriften, Bd. 1, hg. von H. Dubiel, Frankfurt/Main 1990, S. 24

24 | Zur Dialektik der Unmittelbarkeit siehe A. Arndt, Unmittelbarkeit, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Band 14, Bielefeld 2004

tisch reinen Form des Widerspruchs in sich. Die Kulturindustrie ist unmittelbar, weil sie mit sich selbst vermittelt ist. Die Ideologie der Unmittelbarkeit kann nur vermittelt, kraft des kritischen Eingriffs in die dialektische Struktur der Verhältnisse, analysiert werden. Diese Verhältnisse sind selbst allerdings schon durch eine fetischistische Strukturlogik gekennzeichnet: Der Kapitalismus als ungeheure Warenproduktion setzt sich in seiner unheimlichen Verwertungslogik abstrakt, gewissermaßen hinter den Rücken der Menschen durch; das Kapital – die fortschreitende Selbstverwertung des Werts – wird zum »automatischen Subjekt« (Marx). Aber wie kann eine kritische Theorie dann überhaupt angesichts dessen »Kultur« darstellen und begreifen? Walter Benjamin (1892–1940) hat in einem schönen Bild vom »Ausdruckszusammenhang« gesprochen: »Nicht die wirtschaftliche Entstehung der Kultur, sondern der Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur ist darzustellen.«²⁵ Und an anderer Stelle erläutert Benjamin: »Die ökonomischen Bedingungen, unter denen eine Gesellschaft existiert, kommen im Überbau zum Ausdruck; genau wie beim Schläfer ein übervoller Magen im Trauminhalt, obwohl er ihn kausal »bedingen« mag, nicht seine Abspiegelung, sondern seinen Ausdruck findet. Das Kollektiv drückt zunächst seine Lebensbedingungen aus. Sie finden im Traum ihren Ausdruck und im Erwachen ihre Deutung.«²⁶ Die in ihren ökonomischen Verhältnissen ideologisch verstellte Gesellschaft aus dem unruhigen, aber doch andauernden Schlaf zu reißen, kann als originäre Aufgabe der kritischen Theorie verstanden werden. Benjamin nennt die »Dialektik im Stillstand« deshalb »die Quintessenz der Methode«.²⁷ Und in dieser Weise muss auch der Titel *Dialektik der Aufklärung* doppelt verstanden werden: Nämlich einmal meint Dialektik hier die reale Widerspruchsbewegung, den Geschichtsprozess des Umschlagens von Aufklärung in Mythologie und umgekehrt; zum anderen ist mit Dialektik aber auch die kritische Methode bezeichnet, nach der diese Widerspruchsbewegung in ihrem Ausdruckszusammenhang zu explizieren ist.

Die materialistische Theorie der Dialektik der Gesellschaft

25 | W. Benjamin, Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. V,1, hg. von H. Schweppenhäuser u. R. Tiedemann, Frankfurt/Main 1991, S. 573f.

26 | Ebd., S. 495f.

27 | Ebd., Gesammelte Schriften, Bd. V,2, S. 1035, und Bd. V,1, S. 55

geht davon aus, dass die kulturellen Zustände »weder aus sich selbst zu begreifen sind noch aus der so genannten allgemeinen Entwicklung des menschlichen Geistes, sondern vielmehr in den materiellen Lebensverhältnissen wurzeln«, die als »bürgerliche Gesellschaft« beschrieben werden können.²⁸ Die »Anatomie der bürgerlichen Gesellschaft« sei aber, so Marx weiter, in der politischen Ökonomie zu suchen, in der gesellschaftlichen Produktion des Lebens, der ökonomischen Basis. Dem stellt Marx einen Überbau gegenüber, worunter er »ideologische Formen« wie Recht, Politik, Religion, Kunst und Philosophie fasst.²⁹ Auch stellt Marx bereits für die kapitalistischen Produktionsverhältnisse des 19. Jahrhunderts fest, dass es zu einer Ungleichzeitigkeit in der Entwicklung von ökonomischer Basis und dem Überbau kommen kann, sich also im Verhältnis zur Entwicklung der Ökonomie der Überbau schneller oder langsamer umwälzen kann. Dass der Überbau weiter entwickelt sein kann als die ökonomische Basis, hat etwa der marxistische Kunsttheoretiker Max Raphael (1889–1952) am Beispiel der Gotik gezeigt: Gegenüber den eher rückständigen Produktionsbedingungen erschienen die gewaltige, wuchernde Kathedralenarchitektur als übermächtiger Fortschritt des Überbaus. Benjamin hat anders herum für das 19. und frühe 20. Jahrhundert eine langsamere Umwälzung des Überbaus im Verhältnis zur Entwicklung des Industriekapitalismus anhand von Provisorien der modernen Massenkultur nachgezeichnet: Das Daumenkino ebenso wie das Panorama nehmen den Film technisch vorweg, der Surrealismus nimmt den Film ästhetisch vorweg.³⁰ Ernst Bloch (1885–1977), der im Übrigen

28 | K. Marx, Zur Kritik der Politischen Ökonomie, a.a.O. [Fn. 2], S. 8f.

29 | Vgl. ebd., S. 9. Gerade im Zuge poststrukturalistischer und postmoderner Gesellschaftsauffassungen ist das Basis-Überbau-Schema wiederholt als deterministisch, dogmatisch und statisch abgelehnt worden. Dem entgegen hat Terry Eagleton in *Ideologie. Eine Einführung* die »Doktrin von Basis und Überbau« kritisch verteidigt (Stuttgart, Weimar 1993, S. 98): »Sie will in keiner Weise nahelegen, daß Gefängnisse und parlamentarische Demokratien, Klassenzimmer und sexuelle Phantasien weniger wirklich sind als Stahlhütten oder das Pfund Sterling. Kirchen und Kinos sind genauso materiell wie Bergwerke, sie können jedoch nie die ultimativen Katalysatoren revolutionärer gesellschaftlicher Veränderung sein, lautet die These.«

30 | Vgl. W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, a.a.O. [Fn. 25], Bd. I,2, S. 459f.

diesen ursprünglich von Nietzsche verwendeten Begriff der Ungleichzeitigkeit ins Spiel brachte³¹, konstatierte darüber hinaus noch Ungleichzeitigkeiten des Klassen- und Massenbewusstseins, also Ungleichzeitigkeiten der Ideologie, der regressiven Reste und reaktionären Wunschinhalte, die sich in den neuen Formen der Gesellschaft und ihrer Kultur verkleiden können: Gerade die populäre Massenkultur begründet ihre Modernität in den Motiven aufgewärmter Mythen. Ähnlich wie Bloch hat Siegfried Kracauer (1889–1966) solche Ungleichzeitigkeit im Zusammenhang mit der in den zwanziger und dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts entstandenen Angestelltenkultur beobachtet, insbesondere in der Funktion des Kinos: »Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft. Sie werden aus den Mitteln von Konzernen bestritten, die zur Erzielung von Gewinnen den Geschmack des Publikums um jeden Preis treffen müssen«, schreibt Kracauer 1927.³² Und weiter: »Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten. [...] Der Inbegriff der Filmmotive ist zugleich die Summe der gesellschaftlichen Ideologien [...].«³³ Zur maßgeblichen Funktion dieser Ideologien wird es, dass die Gleichzeitigkeit gesellschaftlicher Widersprüche verschleiert wird, dass die Widersprüche selbst in die Bereiche des Privaten und des individuellen Schicksals verschoben und festgestellt werden. Die Ungleichzeitigkeit wird damit zur ideologischen Strategie, die Geschichte durch die Mode zu ersetzen und die Kultur als zeitlose Gegenwart zu inszenieren. In dem Maße, in dem ohnehin die kulturelle Produktion nach dem Muster kapitalistischer Produktionsverhältnisse organisiert wird, verschmelzen ökonomische Basis und Überbau ineinander, werden zur ubiquitären Kultursphäre, obzwar ihre Unterscheidung ideo-

u. 460f. Benjamin verweist hier positiv auf Charlie Chaplin und Mickey Mouse.

31 | Vgl. E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/Main 1985, vor allem: Zweiter Teil, *Ungleichzeitigkeit und Berauschung*, S. 45ff., insbesondere S. 111ff.

32 | S. Kracauer, *Film und Gesellschaft* [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino], in: ders., *Werke*, hg. v. I. Müller-Bach, Frankfurt/Main 2004, Bd. 6,1, S. 308

33 | Ebd., S. 309 und 311

logisch aufrechterhalten wird, etwa in der Trennung von Arbeit und Freizeit, von Werktag und Feierabend.³⁴

Schließlich treten die kulturellen Felder auseinander, macht sich innerhalb der Kultur eine ungleichzeitige Gleichzeitigkeit von Fortschritt und Regression bemerkbar, die der trotzistische Kunsttheoretiker Clement Greenberg (1909–1995) 1939 bündig als »Avantgarde und Kitsch« bezeichnete: »Ein und dieselbe Zivilisation bringt zur selben Zeit zwei so unterschiedliche Dinge hervor wie ein Gedicht von T.S. Eliot und einen Tin-Pan-Alley-Schlager oder ein Gemälde von Braque und ein Titelbild der ›Saturday Evening Post‹. Alle vier zählen zum Bereich der Kultur, sie scheinen Bestandteile derselben Kultur und Erzeugnisse derselben Gesellschaft zu sein. Hierin scheinen sich ihre Gemeinsamkeiten jedoch bereits zu erschöpfen.«³⁵ Weiter heißt es: »Gleichzeitig mit dem Auftreten der Avantgarde entstand im industrialisierten Westen ein zweites neuartiges Kulturphänomen – jene Sache, der die Deutschen den wunderbaren Namen ›Kitsch‹ gegeben haben: populäre, kommerzielle Kunst und Literatur mit ihren Vierfarbdrucken, Zeitschriftentitelbildern, Illustrationen, Werbeanzeigen, Groschenromanen, Comics, Schlagermusik, Steptanz, Hollywood-Filmen, etc. etc. und so weiter. [...] Kitsch ist mechanisch und funktioniert nach festen Formeln. Kitsch ist Erfahrung aus zweiter Hand, vorgetäuschte Empfindung. Kitsch ändert sich mit dem aktuellen Stil, doch er bleibt immer derselbe. Kitsch ist der Inbegriff alles Unechten im Leben unserer Zeit. Kitsch gibt vor, von seinen Käufern nichts zu verlangen au-

Avantgarde
und Kitsch

34 | Vgl. bündig H. Marcuse, Theorie und Praxis, in: ders., Zeit-Messungen, Frankfurt/Main 1975, S. 26: »Der Spätkapitalismus hat die Beziehung zwischen Basis und Überbau verändert, allerdings nicht in Richtung auf ein ›Ende der Ideologiek‹, sondern, im Gegenteil, im Hinblick auf eine Institutionalisierung, ›Verkörperung‹ der Ideologie im alltäglichen Verhalten, im Funktionieren der Gesellschaft und der Individuen. Das überwältigende Warentum, die gesteuerte Produktivität der Arbeit und die gesteuerte Bedürfnisbefriedigung mobilisieren nicht nur das Bewusstsein, sondern auch die Triebstruktur für die Reproduktion des Bestehenden innerhalb und außerhalb der Arbeitswelt. Die repressive Vergesellschaftung des Bewußtseins und der Triebstruktur ist heute ein Teil des *materiellen Reproduktionsprozesses*.«

35 | C. Greenberg, Avantgarde und Kitsch, in: ders., Die Essenz der Moderne, hg. v. K. Lüdeking, Dresden 1997, S. 29

ßer ihrem Geld – nicht einmal ihre Zeit.«³⁶ Die ökonomischen Bedingungen und Produktionsverhältnisse sind aus der ›Kultur‹, dem Überbau nicht mehr wegzudenken; die endgültige Durchsetzung der kapitalistischen Ökonomie, nämlich die Warenproduktion, bestimmt auch die kulturelle Produktion, eben die Kulturwaren. Damit ist zugleich markiert, dass Basis und Überbau verschmelzen, die Verhältnisse der gesellschaftlichen Produktion nicht mehr von denen der Reproduktion getrennt werden können. Genau das bezeichnet der Begriff der Kulturindustrie.

Freizeit und die
Ästhetisierung
des Alltagslebens

Der Widerspruch zwischen Kitsch und Avantgarde findet in der fortgeschrittenen bürgerlichen Gesellschaft seinen Ausdruck, die ihre ökonomischen Widersprüche, ihre prinzipielle Krisendynamik strukturell verschleiert. Ideologisch wird der Gegensatz von Avantgarde und Kitsch in der Massenkultur aufrecht erhalten, um ihn schließlich in der Kulturindustrie nicht minder ideologisch zu annullieren. Man kann sagen: Die der gesellschaftlichen Struktur nach unlösbaren Widersprüche werden von solchen Widersprüchen verdeckt, die mittelfristig als lösbar erscheinen – die Inszenierung kultureller Widersprüche überlagert die ökonomischen Antagonismen. Das gesellschaftliche Leben der Individuen wird als Alltag gestaltet, ausgerichtet an der nivellierten Angestelltenkultur, die zumindest in der Organisation der Freizeitveranstaltungen keinen Klassenwiderspruch, auch kein Klasseninteresse mehr kennt. Die Strategie dieser Formierung der Massenkultur unter den spezifischen Bedingungen der Warenproduktion hat Benjamin als »Ästhetisierung der Politik« beschrieben. Aus den ökonomischen Klassen wird endgültig die kulturelle Masse, das Publikum, die Konsumenten. Für die Massenkultur im Nationalsozialismus formuliert Benjamin: »Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Er läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.«³⁷ Marcuse kommt in seinen Untersuchungen über die nazideutsche Gesellschaftsordnung hinsichtlich der generellen Umformung der Kunst und Kultur zu einem ähnlichen Ergebnis: »Die schönen Fabriken machen die Arbeiter

36 | Ebd., S. 38f.

37 | W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a.a.O. [Fn. 30], S. 467

gefügiger, geduldiger, beharrlicher. Diese Politik hat aber eine tiefere Bedeutung. Der Mensch betrachtet die Kunst als einen homogenen Teil seiner Umwelt. Er verliert das Gefühl der Entfremdung und wird mit der Kunst vertraut. Aber eine Kunst, die an eine Welt angepaßt wurde, die ihren Versprechen feindlich gegenüber steht, ändert ihren Inhalt und ihre Funktion: sie wird selbst zum Repressionsmittel, das den Menschen den Mächten anpaßt, die das gesellschaftliche und politische Leben beherrschen. [...] Schließlich bringen sie [die Künste] die Individuen dazu, eine Welt zu lieben und aufrechtzuerhalten, die sie nur als Mittel der Unterdrückung braucht.«³⁸

Kultur und Kunst hat nunmehr ausschließlich die Funktion, die bestehende Gesellschaft zu affirmieren; dies geht einher mit einer Neuordnung des Alltagslebens, nach der Arbeit und Freizeit nicht mehr als getrennte Sphären erscheinen. »Die technologische Angleichung der Individuen bei der Arbeit findet ihre Entsprechung in der Gleichschaltung der Individuen in der Freizeit. Für diese Gleichschaltung sind zwei Faktoren hauptverantwortlich: (1) »Die Mittel, die dem Vergnügen dienen, wurden mehr und mehr zu standardisierten Gebrauchsgegenständen, die von den Monopolen der Vergnügungsindustrie hergestellt und verteilt wurden. Restaurantketten, Filme, Konzerne, Radiosender, Zeitungs- und Mediensyndikate beliefern die Öffentlichkeit mit vereinheitlichter Unterhaltung, die diese Öffentlichkeit zu vereinheitlichten Reaktionen erzieht. (2) Die monotonen Abläufe während der Arbeitszeit führten zu einer ähnlich monotonen Erholung nach der Arbeit.«³⁹ Diese Diagnose eines fundamentalen Strukturwandels der kapitalistischen Gesellschaft und ihrer Kultur, die sich in den zwanziger bis vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in den Massendemokratien und im Faschismus gleichermaßen als Modernisierungsprozess vollzogen hat, steht noch immer im Zentrum einer kritischen Theorie der Kulturindustrie.

»Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit« | Inwiefern die kritische Theorie der Kulturindustrie vor dem Hintergrund der Veränderungen des Alltagslebens verstanden werden muss, kann

38 | H. Marcuse, Feindanalysen. Über die Deutschen, hg. v. P.E. Jansen, Lüneburg 1998, S. 111

39 | Ebd., S. 107