

Erfahrung des nationalsozialistischen Propagandaapparats, Kulturindustrieschock durch die in der amerikanischen Emigration erlebten, aufblühenden Filmindustrien Hollywoods) zwar bewusst sein, sie aber für die eigene Fortschreibung dieser Ansätze nur mitlaufen lassen. Gelingt dies nicht, gerät man nur allzu schnell in das Fahrwasser der Kritik der Kritischen Theorie. Deren Einwände sind zwar berechtigt und sollen hier auch berücksichtigt werden, übersehen aber die Unvergleichbarkeit der speziellen geschichtlichen Situationen Anfang/Mitte des letzten Jahrhunderts und heute.

Versucht man – wie bei Heinz Steinert (vgl. ebd.) oder im Fall der vorliegenden Arbeit – die Überlegungen der Kritischen Theorie entdramatisiert in heutige Überlegungen zu transformieren, ist ein vorhergehendes Re-Reading der Originale und eine ausführliche Diskussion ihrer Argumente an zahlreichen Textpassagen vonnöten. Im Anschluss an die Kritische Theorie erster Generation (hier klassische Kritische Theorie) werden dann Fortführungen in zweiter Generation (hier moderne Kritische Theorie) im Hinblick auf die Aktualisierung und die zunehmende Berücksichtigung massenmedialer und popkultureller Aspekte diskutiert (Jürgen Habermas, Dieter Prokop, Roger Behrens), um die Grenzen und Potenziale der ersten Generation zu verdeutlichen und für eigene Gedanken auszuschöpfen.

2.1 KLASSISCHE KRITISCHE THEORIE

2.1.1 Main = Masse

Es lassen sich, trotz zusammenhängender theoretischer und historischer Fäden, unterschiedliche Argumentationen und Schwerpunkte in der kulturkritischen ‚Kette‘ Adorno-Horkheimer-Löwenthal-Marcuse-Benjamin und ihren Weiterverarbeitungen ausmachen.⁴

Die kulturkritischen Ansätze implizieren aus ihren Perspektiven hingegen allesamt gewisse Vorverurteilungen jeglicher Trivialkünste und stellen diese, als Massenkultur betitelt und asymmetrisiert in Unterscheidung gesetzt, der ‚Hohen Kunst‘ oder ‚bildenden Kunst‘ gegenüber. Dabei fällt der immer wieder kehrende Vorwurf ins Auge, dass die Massenkultur bzw. Kulturindustrie durch das ökonomische System⁵ reg(ul)iert werde, und dass kulturelle Bewusstseinsformen von den allgemeinökonomischen Bedingungen einer Gesellschaft abhängig seien. Die Denker dieser Ausrichtung haben

4 Dubiel (1990) unterteilt eine ähnliche Reihe: Horkheimer, Marcuse, Benjamin, Adorno. Seine Aufzählung startet mit Horkheimers Frühwerken, welche zeitlich vor denen Adornos liegen, und lässt Löwenthals Beobachtungen aus. Ich beginne mit Adorno, weil dessen eigene Veröffentlichungen zum einen eine für meine Arbeit interessante Wende nehmen und weil Adorno zum anderen die entscheidenderen Ausführungen zur Dichotomie von Kunst und Massenkultur geliefert hat.

5 Hier und im Weiteren ist der Begriff System nicht streng nach Luhmann zu verstehen, sondern als regulierter bzw. sich regulierender gesellschaftlicher Bereich bzw. Wirkungszusammenhang.

sich intensiv mit den Verhältnissen von Politik, Kultur und Ökonomie auseinander gesetzt. Herbert Marcuse exemplifizierte seine dies betreffenden Überlegungen an Beispielen aus der Literatur, Walter Benjamin an der Fotografie und dem Film, Theodor W. Adorno an der Musik.

Theodor W. Adorno

Eine der Grundannahmen der kulturkritischen Positionen und im Speziellen Theodor W. Adornos (1903-1969) ist, dass Vermassung von Kulturträgern diese zu Waren degradiert: „Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* [Hervorhebung im Original, C.J.] Waren, sondern sind es durch und durch.“ (Adorno 1977c: 338) Des Weiteren provoziere die Konsumindustrie durch die Vermassung von einst progressiv und herausfordernd Gemeintem eine stetige Abnutzung: „Was enthusiastisch verstockte Unschuld als Urwald ansieht, ist durch und durch Fabrikware, selbst dort noch, wo in Sonderveranstaltungen Spontaneität als Sparte des Geschäfts ausgestellt wird.“ (Adorno 1977f: 126). Die vermeintliche Ursprünglichkeit und Authentizität popkultureller Phänomene unterliegen nach diesen Ansätzen längst den Regeln des Musikmarktes. Die Rezeption solcher Phänomene liefert keinen Handlungsspielraum, ja nicht mal eine Auswahlmöglichkeit:

„Mit gleichem Recht ließe sich fragen, wen die Unterhaltungsindustrie eigentlich noch unterhalte. Viel eher scheint sie dem Verstummen der Menschen, dem Absterben der Sprache als Ausdruck, der Unfähigkeit, sich überhaupt mitzuteilen, komplementär.“ (Adorno 1991: 10)

An späterer Stelle dieser Ausführungen beklagt Adorno, „dass die Entfremdung zwischen Musik und Publikum [...] derart auf die Musik selbst zurückschlägt, dass die materielle Existenz der konsequenten Künstler schwer bedroht ist.“ (ebd.: 158) Somit steht der totalen Anpassung von Künstlern und letztlich auch Publika an die Industrie nichts mehr im Wege. Dies erscheint mit Blick auf die Popkulturen der letzten Jahrzehnte als ein hochinteressanter Aspekt. Schließlich fand in den meisten der letzten großen popmusikalischen Trends (Techno, House, Drum'n'Bass, 2Step o.ä.) eher eine Entfremdung zwischen Star und Publikum statt. Die Musiker wurden zu hinter Mischpulten verschwindenden Disk Jockeys, zu über Regler gebeugten Bastlern; eine Entpersonalisierung des Starkults fand statt. Trotzdem war die materielle Existenz vieler dieser Künstler alles andere als bedroht, da sich Musik und Publikum annäherten und nicht entfremdeten.⁶ Immer wieder drängt sich bei der Rezeption von Adornos Texten der Eindruck auf, dass dem Individuum in der Massenkultur oder besser dem massenkulturellen Individuum – denn offensichtlich gestand Adorno intellektuellen Eliten zu, diese Unterschiede wahr und ernst zu nehmen – eine kognitive, geschweige denn kommunikative Autonomie oder gar Mündigkeit abgespro-

6 Vgl. zur Entwicklung und Ausdifferenzierung von Stars Kapitel 5.

chen wird. Ebenso werden kausale Verbindungen zwischen zunehmender Verwaltung bzw. Entautonomisierung der gesellschaftlichen Individuen und deren vermehrter Vereinheitlichung und sogar Zerstörung hergestellt: „Ohne Bedenken jedenfalls darf man annehmen, dass steter Tropfen den Stein höhlt, vollends, da das System der Kulturindustrie die Massen umstellt, kaum ein Ausweichen duldet und unablässig die gleichen Verhaltensschemata einübt.“ (Adorno 1977c: 344.) Es entwickelt sich der berühmte Verblendungszusammenhang. Dieser bildet sich zum *circulus vitiosus*: „In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschließt.“ (Horkheimer/Adorno 2000: 129)

Offensichtlich benutzt Adorno bei seinen Beobachtungen nicht nur einen elitären Kulturbegriff (Kunst versus Massenkultur oder später Kulturindustrie), sondern differenziert auch zwischen Intellektuellen und Volk. Der frühe Adorno spricht den Rezipienten die Möglichkeit ab, eben jenen Verblendungszusammenhang zu durchbrechen. Selbst spontane Reaktionen auf etwa das Rundfunkprogramm werden im Prinzip von der Produktionsseite gesteuert und absorbiert. Diese Seite erlaubt gleichzeitig kein Feedback, selbst wenn es das Publikum wollte.⁷ Wenn z.B. so genannte Kenner, offensichtlich Feuilletonjournalisten, die Vor- und Nachteile massenkultureller Produkte besprächen, so diene dies auch nur zum Schein einer Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit (vgl. ebd.: 131). Somit blieben dem Zuschauer von Filmen keine Räume für Gedanken und Phantasie, geschweige denn Freiheit zur Unkontrolliertheit und Abschweife. Adorno fetischisiert geradezu die Manipulationsmechanismen und stellt die Produktions- und Werkzeuge in den analytischen Vordergrund (vgl. Kausch 1988: 92). Vor allem nach seiner Remigration allerdings wendet sich der Sozialphilosoph in seinen Betrachtungen deutlicher der Rolle des (Kultur-)Rezipienten zu. An diesen Stellen beschreibt Adorno, trotz seines teilweise larmoyanten Duktus, die Beobachter kultureller Angebote keinesfalls als Opfer eines aufgesetzten, monokausalen Vergewaltigungszusammenhangs. Er scheint eher mit einer unterschwelligen Süffisanz darauf aufmerksam machen zu wollen, in welchem autologischen Manipulations-Spiel sich die Beobachter solcher Angebote befinden. Soll heißen: Horkheimer und Adorno beschreiben die Rezipienten gar nicht derart radikal als vollkommen passive Dulder wie oft und gerne behauptet.⁸ Ihnen schien es auch gar nicht um die Passivität der Rezipienten zu gehen, dieses emanzipatorische Moment sollte erst in den Schriften von Walter Benjamins Freund Bertolt Brecht deutlicher zu Tage

7 Diese Überlegungen weisen bereits den Weg für die große medienkulturtheoretische Debatte zwischen Brecht, Enzensberger und Baudrillard, in der nahezu exemplarisch um die Rolle der Medien als reziprokem Kommunikationsapparat gestritten wird.

8 Der amerikanische Kultur- und Medienwissenschaftler John Storey etwa stellt in diesem Zusammenhang der aktiven Konsumtion von Kunst die passive Konsumtion von Massenkultur gegenüber, ohne nach den einzelnen Autoren Kritischer Theorie zu differenzieren (vgl. Storey 2001: 93).

treten. Adorno und auch Horkheimer ging es vielmehr um eine Radikalisierung der Allgegenwart ökonomischer Macht. In diesem Rahmen wollen die Autoren erklären, dass Rezipienten aktiv ausgeliefert sind, weil sie durch Selbst-Instrumentalisierung und -disziplinierung ihre eigene Unterdrückung mitbedingen. Allerdings irrt Steinert, wenn er ‚den Medienwissenschaften‘ im Allgemeinen vorwirft, dass diese in den Schriften Adornos keine Perspektiven auf die Aktivität des Rezipienten eröffnet sehen und dies insbesondere mit den Überlegungen John Fiskes belegt (vgl. Steinert 1998: 150 und ebd. Fußnote 9). Fiske eignet sich als Gewährsmann für solche Argumente eher nicht, setzt er sich doch in seinen Standard-Werken *Understanding Popular Culture* (1989) bzw. im Deutschen *Lesarten des Populären* (2000) gar nicht explizit mit Adornos Thesen auseinander.

Das pauschale Drängen Adornos und auch Horkheimers in die wissenschaftstheoretische Ecke monokausal-unflexibler Kulturkritiker ist nicht fortlaufend gerechtfertigt. Nicht zuletzt hatte Adorno während seiner Emigration in den USA ja bereits Erfahrungen mit der amerikanisch geprägten empirischen Sozial- und Kommunikationsforschung gesammelt, die nicht ohne Auswirkung auf seine Argumente bleiben sollten.⁹ Adorno kritisiert nämlich nicht etwa nur die Zusammenhänge zwischen Kulturindustrie und massenhafter Verblendung auf der Beobachtungsebene zweiter Ordnung, sondern geht noch einen Schritt weiter und verurteilt die Kritiklosigkeit wissenschaftlicher Ansätze zur Beobachtung von Quantität und vor allem Qualität der Massenkultur. Er beklagt diese Defizite insbesondere seitens der „so genannten Kommunikationssoziologie“ (Adorno 1977c: 341). In seinen *Thesen zur Kunstsoziologie* (1977d) fordert Adorno zwar eine Erweiterung des Horizonts von Kunstanalysen. Er rückt einen Schritt weit weg von rein werkimmanenten Untersuchungen und deutet eine Art Kontext- und Wechselseitigkeitsbezug an:

„Das kunstsoziologische Ideal wäre, objektive Analysen – das heißt, solche der Werke – Analysen der strukturellen und spezifischen Wirkungsmechanismen und solche der registrierbaren subjektiven Befunde aufeinander abzustimmen. Sie müssten sich wechselseitig erhellen.“ (Ebd.: 369)

Trotz des Anerkennens empirischer Sozialforschung und in diesem Rahmen vor allem der Rolle unabhängiger Variablen scheinen Horkheimer und Adorno aber eine starke Abneigung gegen rein quantitative Verfahren entwickelt zu haben: „Die Blindheit und Stummheit der Daten, auf welche der Positivismus die Welt reduziert, geht auf die Sprache selber über, die sich auf die Registrierung jener Daten beschränkt.“ (Horkheimer/Adorno 2000:

9 Theodor W. Adorno traf nach seiner Flucht 1938 in New York am unter der Leitung von Max Horkheimer emigrierten *Institut für Sozialforschung* auf Paul F. Lazarsfeld, einen der großen Namen der internationalen Kommunikationsforschung. In ihrer gemeinsamen Arbeit stießen die unterschiedlichen Positionen kritischer, auf Ästhetik ausgerichteter Überlegungen (Adorno) und beinahe positivistischer Empirie (Lazarsfeld) aufeinander.

174) Ebenso nehmen sie ‚neutrale‘, ‚objektive‘ Verfahren für eine kunstsoziologische Analyse als suspekt wahr: „Gerade durch ihre Neutralität geriete sie in überaus fragwürdige Wirkungszusammenhänge, den bewussten Dienst für jeweils mächtige Interessen, denen dann die Entscheidung zufällt, was gut sei und was schlecht.“ (Ebd.: 372) Sozial- oder Kommunikationsforschung bedeuten für Adorno in ihren quantitativen Ausprägungen also Auftragsforschung und befinden sich eben auch im Spiel der Kulturindustrie: „Wertfreiheit und sozialkritische Funktion sind unvereinbar.“ (Ebd.) Adorno verwehrt sich, angelehnt an seinen wissenschaftlichen Streit mit dem Soziologen Alphons Silbermann,¹⁰ gegen eine statistische Fliegenbeinzählerei kultureller Phänomene und verlangt die Berücksichtigung philosophischer Aspekte für die Analysen von Kunst und Kultur: „Kultur ist der Zustand, welcher Versuche, ihn zu messen, ausschließt.“ (Ebd.: 373) Adorno vernachlässigt an dieser Stelle und auch im Weiteren, dass nicht nur die Messung, sondern schon alleine die Beschreibung dieses zustandslosen ‚Zustands‘ mehr als problematisch ist, obwohl er an früherer Stelle noch derart argumentiert: „Von Kultur zu reden, war schon immer wider die Kultur.“ (Ebd.: 139) Hier zeigt sich bereits die Schwierigkeit, bei Horkheimer und Adorno genauere Definitionsversuche zum Kulturbegriff zu finden. Dazu später mehr in diesem Kapitel.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang Adornos Unterscheidung zwischen Vermittlung und Kommunikation. Geht es um die gesellschaftliche Durchsetzung von Positionen, Strukturmomenten und Ideologien in den Kunstwerken selbst, so spricht Adorno von Vermittlung. Vermittlung ist die Objektivierung der Gesellschaft in den Kunstwerken. Geht es um die Differenz der Sache an sich und denen, an welche sie herangebracht wird, also die ‚Vermittlung‘ von Kunstwerken an die Individuen und letztlich die Gesellschaft und die Wirkung von Kunst in der Gesellschaft, spricht Adorno von ‚Kommunikation‘. In diesem Sinne respektiert Adorno zwar Ansätze der Kommunikationsforschung, wünscht sich aber eine übergeordnete Vermittlungsforschung. Dies könnte laut Adorno die Kunstsoziologie werden. Heute könnte dies eine Medienkulturwissenschaft beanspruchen.¹¹ Diese interdisziplinäre Disziplin sollte laut Adorno allerdings zudem eine kritische Forschung darstellen: „Letztlich sprengt dieses Konzept den Rahmen einer Einzelwissenschaft, letztlich meint Vermittlungswissenschaft die Interdis-

10 Offensichtlich befand sich Adorno mitten in einer Auseinandersetzung zwischen traditioneller Philosophie und neu grassierender Soziologie, denn er wird nicht müde, die Rolle der Philosophie für den Ursprung der Soziologie zu betonen. Ganz ähnliche Diskussionen lassen sich heute für die Fachkombinationen Philosophie/Kulturwissenschaft, Soziologie/Kommunikationswissenschaft und Philosophie/Medienkulturwissenschaft beobachten. Immerhin konstatiert Adorno (1977c: 372-373) der Soziologie eine gewisse Relevanz, verlangt darüber hinaus aber die Interdisziplinarität und Auflösung der strikten, wissenschaftlichen Arbeitsteilung.

11 Adorno selbst würde für den Bereich Kunst wohl die erwähnte Vermittlungsforschung, für den Bereich der Populärkultur i.S.v. Massenkultur die Kommunikationswissenschaft zuständig erklären.

ziplinarität, wie sie im Forschungskonzept des frühen IfS sich bereits abzeichnet.“ (Kausch 1988: 99).

Aber zurück zum eigentlichen Gegenstand dieser Ausführungen, zum Kulturbegriff: Wenn man, wie Adorno, den Begriff der Kultur durchaus elitär in zwei bewertete Gruppen unterteilt und die eine (*high*) gar nur noch mit Kunst bzw. Hochkultur besetzt und bezeichnet, so scheint also alle Kultur trivial und vermasst und, als Gegenteil von *high*, eben *low* zu sein. So scheint aber auch Kultur etwas Fixes, eben ein Zustand, wenn nicht sogar in Gegenständen vorhanden oder manifestiert zu sein. Wenn Kultur gleich Massenkultur gleich Kulturindustrie wäre, warum bezeichnet dann Adorno gewisse Bereiche der Kunst oder sogar des Films und der Musik als individualistische Kunst? Und warum sprechen Horkheimer und Adorno davon, dass Kultur alles mit Ähnlichkeit schlägt und Film, Radio und Magazine ein System ausmachen (vgl. Horkheimer/Adorno 2000: 128)? Neben kategorialen Trennunschärfen¹² verwickelt sich Adorno in Unklarheiten. Gibt es z.B. einen Kanon, der bestimmt, was Kunst ist? Adorno selbst hat so genannte Kulturtabellen und, wie oben erwähnt, die Vermessung solcher Phänomene abgelehnt.

Was kann uns dann die Beobachtung von Adornos Ausführungen bringen? Man sollte Adornos Beispiele für die verschiedenen Gruppen vernachlässigen. Erstens ist die Unterscheidung selbst und ihre Funktion für Adornos und Horkheimers Modell einer allumfassenden und mehrstufigen Kulturindustrie ergiebiger, die den damaligen herrschenden Geist prägte (vgl. Adorno 1977c: 341). Zweitens erscheint eine Beschäftigung mit dem Aspekt kritischer Vermittlungsforschung aus heutiger Perspektive als Herausforderung für die Medienausbildung und ihre wissenschaftliche Reflexion. Und drittens liefern Adornos Überlegungen zahlreiche Grundsteine oder Querverbindungsmöglichkeiten zu weiteren Denkern der Kritischen Theorie und ihren Weiterverarbeitern bis heute.

Bei einer genaueren Lektüre der *Dialektik der Aufklärung* (vgl. auch Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit) unter der Berücksichtigung der Entstehungsbedingungen dieser Schrift fallen die Allmacht der Kulturindustrie und die Ohnmacht der Konsumenten¹³ ins Auge. Gegenüber den schon beschriebenen späteren Erläuterungen wird hier noch klar von Manipulation und Steuerung der Individuen gesprochen. Allerdings liegt dies sicherlich auch an der Konzentration der Betrachtungen auf die Produktionsseite und ihre Bedingungen. An diesem Punkt schwenken Horkheimer und Adorno von der Kunst auf die Kulturindustrie. Während allerdings im Bereich der

12 Solche Vermengungen unterlaufen Adorno häufiger: Sein Katalog von Typen von Musikhören wird nicht nur nicht empirisch überprüft, sondern ist vor allem von inkomparablen Kategorien geprägt: Experte, guter Zuhörer, Bildungskonsument und emotionaler Hörer werden nebeneinandergestellt, obwohl sie in ihren Beschreibungen einander überschneiden (vgl. Adorno 1992: 13-34).

13 Konsequenterweise sprechen Horkheimer und Adorno vorwiegend vom Konsumenten und eher selten vom Rezipienten.

Kunst noch einmal zwischen autonomer und leichter Kunst¹⁴ differenziert wird, „[l]eichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten“ (Horkheimer/Adorno 2000: 143), scheint die Kulturindustrie eine ununterteilbare Masse zu sein. Auch hier manifestiert sich der elitäre Kulturbegriff. Wobei die schon erwähnte Konfusion aus Kunst und Kultur entschlüsselt werden kann. Offensichtlich ist Kultur alles andere als ‚oben‘. Dort ist Kunst, und zwar die autonome, ernste Kunst anzusiedeln. Von ernster, autonomer (Populär-)Kultur sprechen Horkheimer und Adorno nicht, da der gesamte Bereich der Kultur industriell bereits vereinnahmt scheint. Diese Auffassung rührt sicherlich aus den historischen Analysen Horkheimers und Adornos, als deren Ergebnis Kunst und Kultur als konträr zu gesellschaftlichen Verfassungen lagen. Kultur, was auch immer dies en detail und in der Praxis bedeutete, galt in der bürgerlichen Gesellschaft als Gegenbereich zur Wirtschaft, war autonom und sollte diese scheinbare Unabhängigkeit mit eigenen Regeln nutzen, um somit ein Bewusstsein für die Negativität des wirklichen Lebens zu schaffen, zu kritisieren, zu novellieren, innovativ zu sein und Kontingenz und Utopie aufzubauen für das, was sein könnte (vgl. Steinert 1998: 178).¹⁵

Seziert man also den Kulturbegriff dieser beiden Vertreter der Kritischen Theorie und insbesondere den Adornos, so gilt für Kultur offensichtlich immer das Vermasste, Industrialisierte, eben Massenkultur und deswegen hier *Main*.¹⁶ Ferner operiert ihr Kulturbegriff über eine Differenzsetzung und wird deshalb eher relational erläutert und nicht per se (Kultur ist XY). Die Ebene der Massenkultur schien sich damals durch eine rapide entstehende Kulturindustrie immer weiter im Kulturellen auszubreiten. Damit sind die Unsicherheit und etwas überpointierten Formulierungen der Kritiker zu erklären. Dass diese Ebene sogar Besitz von der höher gelagerten Kunst einnehmen könnte, haben Horkheimer und Adorno an den Begriffen der leichten Kunst oder auch Musik zu verbildlichen versucht. Auch das Hohe ist also nicht gänzlich gefeit vor der Warenförmigkeit der Kultur. Kultur als Ware, das ist das berühmte Schlagwort, welches immer noch nicht präzisiert, was denn Kultur für die Autoren heißt. Auch darin zeigt sich die problematische Relation zwischen Intellektuellen und dem Greifbarmachen ihrer Untersuchungsgegenstände wie etwa jener Warenförmigkeit.

Durch die konfuse Verwendung der Begriffe Kultur und Massenkultur bzw. Kulturindustrie werden divergierende Stufen verglichen. Teilt man den Vermittlungsprozess von dem, was Horkheimer und Adorno mit Kultur bezeichnen, in die Ebenen Produktion/Distribution/Rezeption/Weiterverarbeitung ein, können die Begriffe Kultur und Massenkultur als abstrakte Termini in Gegenüberstellung zur Kunst funktionieren. Der Begriff Kultur-

14 Hierzu zählt Adorno auch leichte Musik als Schlager (vgl. Adorno 1992: 35-54).

15 Wenn Kunst also über die Kritik hinaus Utopie und Versprechen ex negativo sein soll, dann ähnelt dieser Begriff von Kunst auffallend dem heutigen der (kritischen, scheinbar nicht affirmativen) Werbung.

16 Für weitere Erläuterungen zu *Main(s)* und *Sub(s)* vgl. Kapitel 3 und 4.

industrie beinhaltet in den Argumentationen der beiden Philosophen augenscheinlich einen Schwerpunkt im Bereich der Produktion. Während Kultur und Massenkultur, wie später noch genauer zu zeigen sein wird, gleichverteilt alle Ebenen des Vermittlungsprozesses betreffen, befindet sich die Kulturindustrie in den Argumentationen oft auf einer bzw. maximal zwei Ebenen, nämlich Produktion und Distribution; freilich nicht ohne Auswirkungen auf die Ebenen der Rezeption und Weiterverarbeitung, stehen alle vier Bereiche doch in einem Wirkungszusammenhang.¹⁷

Zu betonen bleibt, dass Horkheimers und Adornos Analysen grundsätzlich eine ganz entscheidende Rolle für die Beobachtung von Kunst und Kultur spielen, da sie diese Felder schwerpunktmäßig thematisieren. Horkheimer und Adorno haben eine Basis-Dichotomie (*high/low*) für die Beobachtung solcher Untersuchungsgegenstände eingeführt, um qua dieser Unterscheidung eine Legitimation für die Kritik an der zunehmenden Wichtigkeit der Kulturindustrie für auch künstlerische und alltägliche Lebensbereiche zu erhalten.¹⁸ Diese teilweise resignative, teilweise protestierende Kritik fordern sie eben auch für eine wissenschaftliche Herangehensweise auf diesen Bereichen. Schließlich aber beschäftigten sie sich ausgiebig mit Phänomenen in und zwischen Kunst und Kultur. Damit waren Horkheimer und Adorno prägend für die Wissenschaften und standen zudem keinesfalls allein, wie im Weiteren noch zu belegen sein wird.

Max Horkheimer

Zunächst erscheint es sinnvoll, auch Max Horkheimers (1895-1973) Rolle, immerhin lange Jahre universitärer Ziehvater Adornos, in dieser Diskussion noch etwas genauer zu beleuchten. Horkheimer deutet bereits in seinem 1941 verfassten Aufsatz über *Neue Kunst und Massenkultur* seine strengen Vorbehalte gegenüber einer Vermassung der Kunst- und Kulturlandschaft an. Dabei beruft er sich offensichtlich auf Erfahrungen aus der Zeit nationalsozialistischer Herrschaft. Hatte dort die Gleichschaltung auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen Misstrauen erzeugt, so scheinen im Nachkriegsdeutschland zunehmend Monopolisierungstendenzen in diese Rolle zu schlüpfen. Aber auch anschließend wurde die Herrschaft des Kapitals und die Kulturindustrie als Moment des heute herrschenden Geistes (vgl. etwa Adorno 1977c) äußerst skeptisch betrachtet. Horkheimers Überlegungen zur bürgerlichen Kulturentwicklung zwischen liberaler und nachliberaler Phase und deren Zäsur durch den Nationalsozialismus bilden das Fundament für die weiterführenden Veröffentlichungen von Adorno, Löwenthal, Marcuse und Benjamin (vgl. Dubiel 1990: 260-261). Horkheimer beurteilt neu ent-

17 Horkheimer und Adorno ordnen den Ebenen im Rezeptionsprozess keinesfalls eindeutig Ursache und Wirkung zu, sie betonen die Warenförmigkeit als Grundmechanismus einer Gesellschaftsformation, der eine einfache Zuordnung unmöglich macht; auch das Publikum ist Ware (vgl. Steinert 1998: 151).

18 Dabei bezeichnen Horkheimer und Adorno mit *low* die für die vorliegende Arbeit zentrale Massenkultur bzw. *Main*-Ebene. Zu *Sub* vgl. Kapitel 2.1.2

stehende Kommunikationsmittel überaus negativ und vergleicht Radio und Kino in ihrer Trennung zwischenmenschlichen Kommunizierens mit Flugzeugen und Kanonen. Ebenso zieht er eine Parallele zwischen den Kindergruppen der Camorra zu den Jazzclubs von New York.

Die Gesellschaft – in diesem Zusammenhang redet Horkheimer immer wieder von ‚oben‘ – übt mittels Massenmedien Gewalt aus gegen das sich entfalten wollende Menschenwesen. Selbst wohlhabende Eltern erziehen ihre Kinder zu einer künftigen Anpassung an die Massenkultur. Entscheidend für das zunehmende Gewicht der Massenkultur ist die Auflösung familiärer Strukturen und die Verwandlung des Privatlebens in Freizeit. Damit erlischt die Macht des Subjekts, „eine andere Welt zu gestalten als die, in welcher es lebt. Diese andere Welt war die Kunst.“ (Horkheimer 1941: 33) Diese Art der Gestaltung alternativer Entwürfe ist unmöglich, da die „Apparatur“ (ebd.) dem Einzelnen – egal welcher sozialen Klasse angehörig – nur noch die eine, erwünschte Reaktion offen lässt. Horkheimer sehnt sich nach Reibung, nach Nicht- oder Missverstehen in einer Welt der totalen Akzeptanz bestehender Kommunikationsverhältnisse. Und doch verbleibt die Hauptfunktion der Kunst, ähnlich wie später bei Horkheimer und Adorno, das menschliche Verlangen nach einer besseren, anderen Welt und die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden zu stimulieren. Offensichtlich führt der beinahe religiöse Weg aus der Hermetik der Kulturindustrie und also des Kapitalismus laut Horkheimer nur über den Schlüssel der authentischen Kunst. Da aber die junge Generation kein Vertrauen mehr hat und deswegen ihre Überzeugungen so unberechenbar wechselt, traut Horkheimer ihr offenbar kein Aufbegehren zu. An diesem Punkt beginnt Horkheimer eine Diskussion um Werte. Anhand dieser soll aber keine Legitimation für Handeln und Verhalten erstritten werden, sondern diese sollen helfen, „die Kulturheuchelei ihrer Zeit zu durchdringen, um hinter ihr die Züge einer enttäuschten Menschheit freizulegen. Werte sind nur so zu erschließen, dass man die historische Praxis aufdeckt, die sie zerstört.“ (Ebd.: 41) Hier schnappt die Falle der allumfassenden Massenkultur zu: Horkheimer verlangt eine harmonische und zugleich oppositionelle Entwicklung zwischen Gesellschaft und Individuen, konstatiert aber deren gegenseitiges Entgleiten.

Horkheimers Konservativismus zeigt sich in derselben Veröffentlichung in aller Deutlichkeit: „Die Gebildeten aber sind weiterhin einem rückwärts gewandten Menschenbild verpflichtet.“ (Ebd.: 44) Auch aus dieser Einstellung heraus kann Horkheimer nicht akzeptieren, dass etwa Unterhaltung an die Stelle der Kunst tritt, dass soziokultureller Wandel für gesellschaftliche Entwicklungen benötigt wird. Nicht die Gebildeten entscheiden in Demokratien, sondern die Vergnügungsindustrie besitzt die Definitionsmacht. Und selbst Angebot und Nachfrage sind von der Staatsräson diktiert. Auch bei Horkheimer zeigt sich also klar eine Ablehnung neuer kultureller Phänomene, ein Misstrauen gegenüber den somit neu entstehenden Industrien und eine elitäre und bewertende Einteilung in *high* (authentische Kunst) und *low* (von Vergnügungsindustrie hergestellte Massenkultur = *Main*), und

auch bei ihm erfolgen keine genaueren Erläuterungen zum eigentlichen Kulturbegriff.

Leo Löwenthal

Die Macht der Vergnügungsindustrie ist ebenso bei Leo Löwenthal (1900-1993), dem Literatur- und Kultursoziologen unter den Kulturkritikern der *Frankfurter Schule*, für die Gesamtgesellschaft prägend.¹⁹ Sie trägt laut Löwenthal zu einer Entpolitisierung der Arbeiterklasse bei. Ein Argument, das spätestens Mitte der 1990er Jahre im Rahmen der Diskussionen um die Entpolitisierung der Jugend durch hedonistische Popkultur-Bewegungen wie *Love-Parade* und Techno-Rezeption im Allgemeinen wieder auftaucht.²⁰

Bemerkenswert sind Löwenthals zahlreiche Beobachtungen zur Populär- oder, wie er selbst später schreibt, Massenkultur.²¹ Diese und deren gesellschaftlicher Wandel stehen in engem Zusammenhang mit der Entwicklung von Massenmedien. In seinem wegweisenden Aufsatz *Das Problem der Populärkultur* von 1960²² fordert Löwenthal eine sozialwissenschaftliche und philosophische Beschäftigung mit solcherlei Phänomenen und reiht sich nahtlos ein in den Katalog der Wissenschaftler der Kritischen Theorie, die eine zu jener Zeit neue Interdisziplinarität verlangen. Obwohl kaum zu übersehen ist, dass sich Leo Löwenthal auf Beobachtungen zu den Unterschieden zwischen Kunst und Populärkultur ausgiebig äußert, verwundert seine anscheinend geringe Rezeption in der Popkulturforschung und Kulturtheorie. Ausnahmen sind die erwähnten Studien von M. Kausch (1988) und – teilweise kritisch darauf aufbauend – U. Göttlich (1996). Löwenthal scheint nicht nur Kultur- und Literatursoziologe, sondern auch der Medienwissenschaftler unter den Kritischen Theoretikern der *Frankfurter Schule* gewesen zu sein. Er erkannte die zunehmende Bedeutung des Begriffs Kommunikation für die Wissenschaften (Geistes- wie auch Sozialwissenschaften) und widmete sich der Erforschung der Massenmedien und ihrer Rolle für vermasste hochkulturelle Güter wie z.B. Literatur. Löwenthal be-

19 Löwenthal gehörte bereits seit 1926 dem *Institut für Sozialforschung* an und sammelte – gemeinsam mit Adorno – Erfahrungen zur (amerikanischen) theoretischen und empirischen Massenkommunikationsforschung in Lazarsfelds berühmten *Radio Research Project* (vgl. ausführlich Göttlich 1996).

20 Während etwa die Hippiebewegung der Sechziger und Siebziger ebenso massenhaft auftrat und durch Drogen aus dem Alltag entflo, galt diese bemerkenswerterweise als ausgesprochen politisch und kritisch. Es erscheint rätselhaft, was der Unterschied zwischen einem tanzenden Raver auf der Berliner Love-Parade und einem lediglich anders tanzenden Hippie in Woodstock, zwischen *Access Peace* und *Love & Peace* sein soll, außer, dass der Raver mitten durch die Metropolen und mitten durch die Gesellschaft tanzt, während der Hippie noch ‚draußen‘ bleiben wollte oder musste.

21 Laut Göttlich (1996: 86) übersieht Kausch (1988) Löwenthals Begriffswandel von Populär- zu Massenkultur.

22 Dieser Aufsatz ist eine gekürzte Version. Ausführlicher beschäftigt sich Löwenthal mit Populär- und Massenkultur in der Einleitung und dem ersten Kapitel von *Literatur und Gesellschaft* (1964) und in dem Beitrag *Die Entwicklung der Massenkultur* (1972).

müht sich in dem schon genannten Aufsatz nach einführenden Beobachtungen zur Lage der Wissenschaften auf diesen Feldern um eine vorläufige Arbeitsdefinition von Populärkultur und spricht von Hypothesen und Vorurteilen²³:

- „a) die Gesamtsumme der Ideen, Begriffe und Werte einer Gesellschaft, kurz gesagt die ‚Kultur‘ in anthropologischer Bedeutung;
- b) die Popularisierung echter Kunst und echter intellektueller Gedanken und Systeme;
- c) Residuen vergangener Elitekultur, die den geringeren geistigen Fähigkeiten und den weniger differenzierten emotionalen Bedürfnissen einer breiten Bevölkerung angepasst sind;
- d) die Volkskunst der modernen Mittel- und unteren Mittelschichten, die die Erzeugnisse der Massenmedien produzieren und konsumieren;
- e) der Inhalt und die Werte, die den Massenmedien als solchen innewohnen;
- f) Begriffe und Werte, die aus der Massenkommunikation hergeleitet werden und in der Gesellschaft als Ganzes wirksam sind;
- g) das, was verschiedene Bevölkerungskreise für die Bedeutung des Terminus ‚Populärkultur‘ halten.“ (Löwenthal 1960: 22)

Mehrere Punkte fallen auf: Erstens klingt Löwenthal in diesem Rahmen erstaunlich entdramatisiert-anthropologisch und entdinglicht. Er spricht nicht von Artefakten, sondern von Ideen, Begriffen, Werten, Gedanken und Systemen. Zweitens benutzt er einen schichtübergreifenden Kulturbegriff, in dem er nur sehr vorsichtig andeutet, dass es dualistische Mechanismen zu geben scheint, die etwas wie echte Kunst und vergangene Elitekultur anpassen kann. Drittens spricht Löwenthal hier von Volkskunst, ohne diese klar vom Begriff der Populärkultur abzugrenzen, ohne überhaupt zu sagen, was Volkskunst ist. Viertens empfindet Löwenthal offensichtlich deutlich die Bedeutung der Massenmedien für kulturtheoretische Debatten. Beinahe etwas zögerlich schreibt er nicht nur von werkimmanenten Charakteristika, sondern von gesellschaftsweiten Wirkungen der Massenkommunikation. Und fünftens liefert der Literaturwissenschaftler eine tautologische Definition, wie sie auch für aktuelle Debatten charakteristisch erscheint.

Gründe genug folglich, sich etwas eingehender mit Löwenthals Thesen zu beschäftigen: Zentral erscheint bei Löwenthal immer wieder die Dichotomie von echter Kunst und Populärkultur (1964) bzw. später Massenkultur (1972). Abgesehen von seinen genaueren Betrachtungen zu diesem Gegenüber ist zunächst erwähnenswert, dass Löwenthal Überschneidungen der scheinbar klar getrennten Bereiche in Betracht zieht: „Sucht die Elite nie Unterhaltung, und haben die breiten Schichten eo ipso keinen Zugang zur höheren Kultur? Schließt Unterhaltung Einsicht aus?“ (1960: 23) Dies klingt

23 Kausch (1988: 112-113) missversteht hier offensichtlich die Vorgehensweise Löwenthals. Dieser lehnt nicht etwa, wie Kausch formuliert, die genannten Definitionen ab, sondern leitet aus diesen seine eigenen Fragestellungen um eine Perspektivierung der Dichotomisierung von Kunst und Populär- bzw. später Massenkultur ab.

beileibe nicht nach *Frankfurter Schule*. Löwenthal warnt vor einer Gleichsetzung von populärer mit billiger Unterhaltung. Allerdings fällt eben so auf, dass Löwenthal eine Reihe von Begriffen lax nebeneinanderstellt. Auf der einen Seite benutzt er echte Kunst, höhere Kunst, Elitekultur und Elite, auf der anderen Seite stehen Begriffe wie populäre Kultur, Populärkultur, Volkskunst, Massenpublikum und billige Unterhaltung und Massenkonsum. Diese beiden Gruppen wiederum sind umgeben von Gesellschaft als Ganzem oder moderner Zivilisation.²⁴ Arbeitet man sich systematisch, wie etwa Kausch (1988) und Göttlich (1996), durch Löwenthals Begriffswirrwarr, gelangt man immer wieder auf seine interessante Basis-Unterscheidung von Kunst (*high/Sub*) und Populärkultur/Massenkultur (*low/Main*), die als funktionales Raster der Unterscheidung zwischen Kunst und Massenkultur bei Horkheimer und Adorno gleicht.

Noch hilfreicher sind im Anschluss daran Löwenthals Fragen nach der Entscheidungsgewalt der Definitionen und nach dem dynamischen Verhältnis zwischen den Bereichen und der Bedeutung der Massenmedien. Er stellt sich auf eine Meta-Ebene und beurteilt die „moderne Form der Massengesellschaft“ (Löwenthal 1960: 29) scharfsinnig: „Während die Öffentlichkeit unentwegt Bestseller kaufte, schienen die Verteidiger der anspruchsvolleren Kultur das theoretische Feld zu beherrschen.“ (Ebd.) Trotzdem bleibt Löwenthal kritischer Gesellschaftstheoretiker, indem er im Rahmen einer kapitalistischen Gesellschaft von Standardisierung, Stereotypisierung, Konservatismus, Lügenhaftigkeit und Manipulation spricht. Löwenthal befasst sich intensiv mit den Kämpfen der Künstler gegen Manipulatoren und Nachahmer im literarischen Bereich und knüpft an Argumente von Horkheimer und Adorno an, wenn er konstatiert, dass die Öffentlichkeit verdorben worden sei, bevor sie überhaupt gebildet werden könnte. Obwohl Löwenthal eine offensichtlich ausdifferenziertere Sichtweise als Horkheimer und Adorno an den Tag legt, schreibt er zugleich von einer Verdammung populärer Produkte und einer Verurteilung der Massenmedien und kann sich nicht einiger (kultur)kritischer Anmerkungen enthalten. Auch wenn Löwenthal in seinem Aufsatz Mediengeschichte undramatisch in Gesellschaftsgeschichte integriert:

„Die meisten der durch die Existenz der modernen Massenmedien hervorgerufenen Probleme bestehen schon in der einen oder anderen Form seit dem Beginn der modernen Geschichte; sie werden jedes Mal in einer anderen Sprache zum Ausdruck gebracht und spiegeln jedes Mal mit neuem Nachdruck einen bestehenden sozialen Zustand wider.“ (Löwenthal 1960: 30)

Gleichwohl schwört er anschließend den Geist der Werbung und Propaganda herauf und verurteilt die sensorische und intellektuelle Abstumpfung des Massenpublikums von Hörfunk und Fernsehen. Historisch geprägt, verlangt

24 Zu dieser Unübersichtlichkeit trugen höchstwahrscheinlich auch die Übersetzungen seiner Texte bei.

Löwenthal resümierend eine präzisere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Gruppen und Differenzierungen, nicht nur basierend auf Einzelbefragungen, sondern durch die Berücksichtigung jeglicher, also auch populärkultureller Texte.

Augenscheinlich spricht auch Löwenthal dem von ihm genannten Massenpublikum – Adorno nicht unähnlich – keinesfalls die Rezeptionsmöglichkeit von Kunst ab. In seiner Funktion als Massenpublikum wird es aber von der Kulturindustrie in der Unfähigkeit kontemplativer bzw. kritischer Rezeption gehalten, ja förmlich dazu erzogen. Anstatt – wie Horkheimer und Adorno – die Massenmedien als entscheidendes Bindeglied zwischen Kulturindustrie und eben Massenpublikum zu bezeichnen, hegt Löwenthal die Hoffnung, dass die modernen Reproduktionstechniken und mit ihnen die Massenmedien eine nicht-auratische Kunst im Sinne Benjamins hervorbringen und somit größere Bevölkerungsschichten zu kritischen Kunstrezipienten werden lassen können (vgl. Kausch 1988: 114). Auf diese Ähnlichkeit zwischen Löwenthals und Benjamins Überlegungen wird noch zurückzukommen sein.

Herbert Marcuse

Wenn Löwenthal in diesen Zusammenhängen über die Unmöglichkeit spricht, Begriffe wie Abwechslung, Flucht oder Identifikation als Attribute des Publikums zu verstehen, da all dies von Produktionsseite manipuliert sei, fühlt man sich an Herbert Marcuses (1898-1979) Diskussion des affirmativen Charakters der Kultur erinnert (1937). Auch Marcuse geht von literaturtheoretischen Überlegungen aus, stellt seinen Terminus einer intellektuellen Kultur dem der materiellen (Zivilisation²⁵) gegenüber und untersucht eingehend die Bedeutung der bürgerlichen Kunst, die sich in getrennte Bestandteile auflöst. Auch Marcuse betrachtet die kulturellen Bereiche also differenziert und beobachtet eine Dynamik innerhalb der Kulturentwicklung einer Gesellschaft, verwendet allerdings ebenfalls zahlreiche, zum Teil ungeklärte Termini parallel. Der Philosoph Marcuse greift Horkheimers Vorgabe einer Analyse des Verhältnisses von Politik, Kultur und Ökonomie auf. „Es gibt [in Marcuses Kulturtheorie, C.J.] keine einheitliche Kultur mehr.“ (Dubiel 1990: 262) Schwerpunkt seiner kritischen Überlegungen bildet der Zusammenschluss dieser Bereiche: „Im Medium der Technik verschmelzen Kultur, Politik und Wirtschaft zu einem allgegenwärtigen System, das alle Alternativen in sich aufnimmt oder abstößt.“ (Marcuse 1970: 19)

Die spätbürgerliche Kultur differenziert sich laut Marcuse in zwei Bereiche aus: zum einen in die dem Konsumismus dienende, industriell fabrizierte und Propagandazwecken untergeordnete Massenkultur und zum ande-

25 Eine zusätzliche Diskussion des Begriffs der Zivilisation und seiner Abgrenzung zum Begriff der Kultur würde hier forschungsökonomisch zu weit führen. Vgl. dazu grundlegend das erste Kapitel in Elias 1995: 1-64 und Institut für Sozialforschung 1956b. Zu einer genaueren Gegenüberstellung von Kultur und Zivilisation bei Marcuse vgl. ders. 1967: 149-152.

ren in die avantgardistische Kunst, die allerdings immer weniger Intellektuellen verständlich ist. Dementsprechend wird die Widerstandskraft der Kunst in ihrer ursprünglich zentralen, kritischen Funktion für die Gesellschaft gelähmt. Die Kunst degeneriert laut Marcuse zur propagandistischen Massenkunst oder kommerzialisierten Massenkultur, in dem sie ihr Statut als authentische, autonome Kunst eingegeben bekommt. Die auch von Horkheimer beschriebene utopische, religionsverdächtige Funktion der affirmativen Kulturform, die gesellschaftliche Lebensbedingungen bejaht und daher manche soziale Ungerechtigkeit verdeckt lässt, wird direkt von der Massenkultur bedroht: „Affirmative culture embodies the promise of tomorrow and thus a critique of today“ (Storey 2001: 87). Die Massenkultur wiederum kontrolliert²⁶ die Gesellschaft mit Hilfe von Technik. Technischer Fortschritt wird von Marcuse mit demokratischer Unfreiheit gleichgesetzt (vgl. Marcuse 1970: 21). Auch diese ideologischen Zusammenhänge von Industrie, Macht und Kontrolle sind typisch für die Beobachtungen Kritischer Theoretiker. Marcuse spricht zwar gewissen Bevölkerungsteilen nicht ab, zu kritischem oder sogar subversivem Bewusstsein zu gelangen und den Versuch zu unternehmen, zu protestieren. Doch bleibt der Protest unwirksam, scheitert die Provokation an der Allmacht des kapitalistischen Gesellschaftssystems. Marcuses Augenmerk gilt insbesondere den Massenmedien und ihren Manipulationsstrategien. Offensichtlich zeigt er sich hier ebenfalls stark von den Propaganda-Erlebnissen im Dritten Reich beeinflusst und von einem tiefen Misstrauen geprägt.

Während das Thema der Manipulation der Rezipienten bei allen hier ausgewählten Theoretikern entscheidend behandelt wird, konzentriert sich Marcuse – wie auch Löwenthal – speziell auf die Bedeutung der Massenmedien für diese Zusammenhänge. Massenkultur und Massenmedien – präzise Definitionen bleiben aus – konformieren gewissermaßen Individuen unter gesellschaftlichen Ordnungen und Regeln. Sie treten somit laut Marcuse in industrialisierten Gesellschaften zunehmend an die Stelle der Familie und übernehmen die Funktion der Sozialisation der heranwachsenden Individuen. Genau an diesem Punkt wird der Niedergang der individuellen Autonomie und erneut die Manipulation von Geist und Instinkt durch Massenkommunikation geschlussfolgert. Das Wissen wird verwaltet, um ein weiteres der berühmten Schlagwörter der Kritischen Theoretiker zu nennen. Mit dem Verlust der Autonomie von Kunst und Individuum ging laut Marcuse ein Verfall authentischer Kultur und oppositionellen Denkens einher. Diese Dekadenz wird nicht etwa der Unmündigkeit der Individuen vorgeworfen, sondern einzig und allein der sozialen Kontrolle und Lenkung durch die Massenmedien, die falsche Bedürfnisse und eindimensionale Denk- und Verhaltensmuster erzeugen. Diese wiederum sind in einem total kapitalisti-

26 Der Begriff der Kontrolle spielt in Marcuses Analysen eine zentrale Rolle. Diese Kontrolle durch herrschaftsbedingte Macht soll von der (wissenschaftlichen wie künstlerischen wie generell gesellschaftlichen) Kritik wiederum durchbrochen werden.

schen Gesellschaftssystem vonnöten, um kontraproduktive Störungen zu vermeiden. Marcuses Argumentation, diesen Hinweis gibt Douglas Kellner (1982: 500), gipfelt schließlich in der Überlegung, was einer Industriegesellschaft wie der deutschen passieren könnte, würden massenmediale Phänomene gänzlich verschwinden:

„Um ein (leider phantastisches) Beispiel zu wählen: die bloße Abwesenheit aller Reklame und aller schulenden Informations- und Unterhaltungsmedien würde das Individuum in eine traumatische Leere stürzen, in der es die Chance hätte, sich zu wundern, nachzudenken, sich (oder vielmehr seine Negativität) und seine Gesellschaft zu erkennen. Seiner falschen Väter, Führer, Freunde und Vertreter beraubt, hätte es wieder sein ABC zu lernen. Aber die Wörter und Sätze, die es bilden würde, könnten völlig anders ausfallen, ebenso seine Wünsche und Ängste. [...] Das Nicht-Funktionieren des Fernsehens und verwandter Medien könnte so erreichen, was die immanenten Widersprüche des Kapitalismus nicht erreichten – den Zerfall des Systems.“ (Marcuse 1970: 256-257)

Dieses Zwischenfazit Marcuses legt nahe, dass ein Verschwinden massenmedialer Berichterstattung einer Befreiung des Individuums und somit auch der Gesellschaft gleich kommt. Anders gesagt: Über den Zerfall der unhintergehbaren kapitalistischen Gesellschaftsordnung könnten die Menschen sich ihrer wahren Bedürfnisse und Interessen bewusst werden. Diese Vorstellung bleibt allerdings Phantasie, Gedankenspiel und letztlich Utopie. Vor dem Hintergrund marxistisch inspirierter Kulturtheorie und psychoanalytischer Triebmodelle lesen sich Marcuses Analysen stets äußerst pessimistisch. Dem Einwand, Massenmedien würden Informiertheit und Kenntnis herstellen und somit zur Gründung durchaus individueller Kollektive beitragen, würde Marcuse mit seiner Kritik an den Massenmedien begegnen. Durch die Herstellung von etwas Allgegenwärtigem wie der öffentlichen Meinung verhindern die Massenmedien eigene Auffassungen geschweige denn Opposition(smeinungen) und machen einen gesamtgesellschaftlichen Umschwung unmöglich. Eine Art des Aufbegehrens oder der Revolution wäre also nur von außerhalb der Medien umsetzbar. Nur von dort aus könnte die Tyrannei der öffentlichen Meinung attackiert werden (vgl. Kellner 1982: 501).²⁷ Solche Aktionen forderte Marcuse immer wieder, weswegen er u.a. einen besonderen Reiz für linke Studentenprotestbewegungen der 1960er hatte.²⁸

Der wichtigste Aspekt bei Marcuses Beobachtungen dürfte sein Augenmerk auf verschiedene Ebenen von Kultur sein: Progressiv versus reg-

27 Genau diese Argumentationen wurden später von linken Intellektuellen wie Hans Magnus Enzensberger als realitätsfremd verurteilt. Dieser verlangte – ganz im Gegensatz zu Marcuse – ein aktives Aneignen massenmedialer Technologien, um Gesellschaftskritik zu üben oder zu protestieren (vgl. Enzensberger 1970).

28 Zu Marcuses Rolle für linke Protestbewegungen in den USA der 1960er vgl. Breines (1968). Erinnerungen und Ausführungen zum kritisch-revolutionären Zeitgeist der Generation der 1968er im Allgemeinen liefern anschaulich Rutschky (2003) und Kraushaar (2001a).

ressiv, elitär versus niedrig, individuell versus vermasselt, schön versus zweckmäßig (vgl. Marcuse 1937: 186-187). Das ehemals Gesamte der Kultur differenziert sich aus. Wie oben bereits erwähnt, gibt es eben keine einheitliche Kultur mehr. Aber wie lässt sich Kultur präzise mit Marcuse beschreiben? Marcuse beginnt seine Beschreibungen mit der Bipolarität der Seele. Bereits die menschliche Seele gliedert sich nach ihm in „einen niederen und einen höheren Bereich“. (Ebd.: 187) Ersterer ist geleitet von Sinnlichkeit, der letztere von Vernunft. Der sinnliche Teil, und hier orientiert sich Marcuse an Plato, ist der geldliebende und somit problematische, weil er Gier nach Erwerb und Besitz evoziert. Genau dies geschieht im Warenhandel und in der Besorgung und Erhaltung des Notwendigen. Darüber hinaus gibt es den Genuss und die Muße des Wahren, Guten und Schönen, die allerdings einer kleinen Elite vorbehalten bleiben. Die Werte, die diesen laut Marcuse höheren Bereich definieren, scheinen von der Zivilisation abgelöst. Dies bedeutet, dass Marcuse zunächst einmal die Begriffe Zivilisation (das Notwendige) und Kultur (das Schöne) gegenüber stellt. Kultur steht über der Zivilisation, Überbau und Basis scheinen nicht weit. „Die ‚Zivilisation‘ wird beseelt von der Kultur.“ (Ebd.: 191) Kultur bedeutet die Seele, Zivilisation den Körper des Menschen bzw. der Gesellschaft. Diese Trennung relativiert Marcuse in *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937) allerdings mit einer erstaunlich weit gefassten Definition:

„Es gibt einen Kulturbegriff, der ein für die Sozialforschung wichtiges Werkzeug darstellen kann, weil in ihm die Verflochtenheit des Geistes in den geschichtlichen Prozess der Gesellschaft ausgesprochen wird. Er meint das jeweilige Ganze des gesellschaftlichen Lebens, sofern darin sowohl die Gebiete der ideellen Reproduktion (Kultur im engeren Sinne, die ‚geistige‘ Welt) als auch der materiellen Reproduktion (der ‚Zivilisation‘) eine historisch abhebbare und begreifbare Einheit bilden.“ (Ebd.: 192)

Gleichzeitig gibt es eine zweite, verbreitete Definition des Kulturbegriffs, die Marcuse benutzt, um den entscheidenden Terminus der affirmativen Kultur einzuführen. Diese zweite Definition spielt laut Marcuse den geistigen Bereich gegen den materiellen aus und platziert die geistig-seelische Kultur aus der Zivilisation heraus über jener. Die Kultur wird soziologisch und wertmäßig gewissermaßen aus der Zivilisation entfernt,²⁹ über den Nutz- und Mittel-Bereich gestellt und als wertvollere³⁰, bessere Welt beschrieben. Diese ist abgelöst vom alltäglichen Kampf ums Dasein, und in

29 Hier orientiert sich Marcuse an den Ausführungen des Geschichtsphilosophen Oswald Spengler.

30 Dies meint Marcuse im wahrsten Sinne des Wortes: „Im Mittelpunkt meiner Diskussion wird das Verhältnis von »Hintergrund« (Kultur) und »Grund« stehen: Kultur erscheint so als der Komplex moralischer, intellektueller und ästhetischer Ziele (Werte), die eine Gesellschaft als den Zweck der Organisation, Teilung und Leitung ihrer Arbeit betrachtet – »das Gut«, das durch die von ihr eingerichtete Lebensweise erlangt werden soll.“ (Marcuse 1967: 147)

dieser gewinnen kulturelle Tätigkeiten und Gegenstände ihre Würde. Selbst die Rezeption dieser Kultur wird zu einem Akt des Erhabenen und Feierlichen. Diesen Bereich nennt Marcuse affirmative Kultur. Und mit dieser zweiten Definition arbeitet Marcuse im Folgenden. Kultur, was auch immer Marcuse ganz genau darunter versteht, soll scheinbare Einheitlichkeit aufbauen, gesellschaftliche Lebensbedingungen bejahen und verdecken: „Sie trägt die Gegenzüge der materiellen Faktizität: sie gibt das Dauernde im Wechsel, das Reine im Unreinen, das Freie im Unfreien.“ (Ebd.: 193) Dies klingt nach einem subliminalen Vorwurf in Richtung des Verblendungszusammenhangs der adorno-horkheimerschen Kulturindustriethese. Kultur verblendet und ebnet damit gesellschaftliche Ungereimtheiten ein. Aber heißt das, Marcuse verstand Kultur als Massenkultur? Keinesfalls, denn er spricht der Kultur, der affirmativen Kultur, die in der ersten gebräuchlichen Definition erwähnte Allgemeingültigkeit sogleich wieder ab. In der kapitalistischen Produktion sind die Individuen eben nicht gleich. Hier bleibt vollkommen unklar, ob Marcuse unter Kultur eben auch abstraktere Muster (z.B. Werte, Schemata) als Tatsachen und Gegenstände fasst. Offensichtlich konzentriert Marcuse sich auf gesellschaftspolitische Beobachtungen zur Rolle der bürgerlichen Kultur. Und diese affirmative Kultur mit ihren verschiedenen Ausprägungen und Funktionen löst sich in der spätbürgerlichen Phase in zwei getrennte Bereiche auf. Auf der einen Seite differenziert sich die industriell fabrizierte, vereinheitlichte Massenkultur aus, auf der anderen die schwer zugängliche, avantgardistische Kunst. Die prozessualen Konflikte zwischen den verschiedenen Beschreibungen und Ebenen von Kultur bzw. Kunst und deren regressive und progressive Elemente arbeitet Marcuse präzise heraus, um letztlich immer wieder auf Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu verweisen.

In diesen durch den Bereich der Kultur und seiner unterschiedlichen Ebenen manifestierten Geflechten spielt die Technik für Marcuse eine besondere Rolle. Sie dient den fortgeschrittenen oder modernen Gesellschaften als Form wirksamer sozialer Kontrolle: „Technik als solche kann nicht von dem Gebrauch abgelöst werden, der von ihr gemacht wird; die technologische Gesellschaft ist ein Herrschaftssystem, das bereits im Begriff und Aufbau der Techniken am Werke ist.“ (Marcuse 1970: 18) Eine Gesellschaft organisiert das Leben ihrer Mitglieder und stellt einen Entwurf unter vielen anderen möglichen dar. Die technologische Gesellschaft nun wird in ihrem gesamten Spektrum durch die grundlegenden Machtverhältnisse bestimmt. An dieser Stelle lässt Marcuse demnach einen Kontingenzrahmen für divergierende gesellschaftliche Modelle zu, betont aber, dass nach der ‚Entscheidung‘³¹ für die technologische Gesellschaft in deren Entfaltung keine Wahlmöglichkeit und auch keine Möglichkeit zum Entrinnen bleibt.³² In dieser

31 Wer entscheidet, wer die Gesellschaft organisiert, wird von Marcuse hier nicht erwähnt.

32 Zum Entrinnen und zum Protest vgl. die über die Ansätze verteilten Unterkapitel zu den *Sub-Ebenen*.

dieser Chancenlosigkeit wird die Technologie von verschiedenen Vertretern der Kritischen Theorie diskutiert. Marcuse scheint sich der Kulturindustriethese von Horkheimer und Adorno nicht nur anzuschließen, sondern ein noch gezielteres Interesse an eventuellen Verweigerungsformen und Lähmungserscheinungen der Kunst und ihrer Widerstandskraft im Allgemeinen zu hegen. Überhaupt stand das Thema der Technik und Technologie und deren Bedeutung für den Zusammenhang und Unterschied zwischen Kunst und Massenkultur als *Main* immer wieder im Zentrum der verschiedenen Argumentationen des *Instituts für Sozialforschung*.³³

Walter Benjamin

In diesem Kontext bleibt für die Deklinationen der Kultur-Ebene *Main* mit Walter Benjamin (1892-1940) ein weiterer Intellektueller der *Frankfurter Schule* zu erwähnen: Benjamin befasste sich in seinen oft scheinbar unzusammenhängenden³⁴, essayistischen Betrachtungen mit den Medientechniken speziell der Photographie und des Films. Während allerdings Adorno Technik noch als bewertendes, wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Kunst (künstlerische Technik) und Populärkultur (Reproduktions-technik) versteht, konzentriert sich Benjamin auf die emanzipatorischen und progressiven Chancen, die solcherlei Reproduktionstechniken für größere Publika bedeuten können, was in diesem Punkt der Argumentation Löwenthals ähnelt:

„Benjamins Rezipient lernt in der Massenkommunikation. Er verlässt die massenkommunikative Bühne mit Gewinn. Adornos aktiver Rezipient ist der Abwehrspieler, der nicht gleich auf alles und jeden hereinfällt. Er braucht nicht zu hoffen, etwas Positives im massenkommunikativen Rezeptionsprozess zu erfahren. Für ihn gibt es keinen Gewinn in der Massenkommunikation. Aber er kann das massenkommunikative Spiel auch nicht verlassen. Wenn er sich nur geschickt verhält, so kann er hoffen, mit halbwegs heiler Haut davonzukommen.“ (Kausch 1988: 214)

Die Rezeption von technisch reproduzierten und somit massenkulturalisierten Kunstwerken kann zu einer aktiven und politisierten werden (Teilnahme, Demokratisierung), während Adornos Rezipienten in diesem Zusammenhang eher passiv und paralysiert scheinen (Autorität, Unterdrückung, Verdummung).

33 Kausch (1988: 165-214) widmet dagegen der Technik-Debatte ein ganzes Kapitel seiner Beobachtungen zur Kulturindustrie und Populärkultur, und Göttlich (2003: 47) sieht die Technisierung der Kommunikation mit ihrem Einfluss auf Kunstproduktion und Kultur im Spätkapitalismus als eines der Hauptthemen des *Instituts für Sozialforschung*.

34 Benjamin veröffentlichte eine Reihe von Bruchstücken, Fragmenten und Ansätzen und plante ein Buch ausschließlich aus Zitaten ohne jeden Kommentar zu veröffentlichen (vgl. Spahr 2000: 15). Benjamin kann als einer der ersten Theorie-Jockeys zwischen Kunst und Wissenschaft bezeichnet werden.

Nach Benjamin unterliegt der gesamte Kunstbereich einem gesellschaftlichen Funktionswandel: weg von einer „quasi religiösen“ (Dubiel 1990: 262) Verehrung, einer kultischen Form der Rezeption, hin zu einer durch die Reproduktionstechniken demokratisierten, massenmedialen Rezeption auch jenseits der bürgerlichen Kultur.³⁵ Benjamin argumentiert, seinem Zeitgenossen und Freund Bertolt Brecht in dessen Aufsatz *Rundfunk als Kommunikationsapparat* von 1932 nicht unähnlich, für eine Verbreitung der Kunst auch durch massenmediale Techniken, wenn auch der Verlust der Aura, der Einmaligkeit des Kunstwerks damit einherginge. Je zugänglicher die Kunstwerke also werden, desto unauratischer degenerieren sie zu bloß Reproduziertem und Rezipiertem. In seinen diesbezüglichen Ausführungen betont Benjamin (1977a, 1977b, 1977c) hingegen ebenso die Chancen, die sich durch die verbesserte Zugänglichkeit und Transportabilität für die Kunst(rezeption) ergeben. In seinen Ausführungen zum Sammler Eduard Fuchs plädiert Benjamin für eine Akzeptanz der so genannten Massenkunst: „Geschichtlich wird es vielleicht als das größte Verdienst von Fuchs erscheinen, die Befreiung der Kunstgeschichte von dem Fetisch des Meisternamens in die Wege geleitet zu haben.“ (Benjamin 1977c: 105) Benjamins neue Art und Weise der Betrachtung von Kunstwerken in Form von Deutung des Ikonographischen, Betrachtung der Massenkunst und Studium der Reproduktionstechnik beinhaltet nicht nur einen Funktions-, sondern offensichtlich auch einen Positionswandel der Kunst, auf den später noch zurück zu kommen sein wird (vgl. Kapitel 2.1.2).

Die Rezeption von Film, Fotografie und Musik dient laut Benjamin der Grundlage einer eventuellen späteren Befreiung (vgl. Spahr 2000: 33). Erst durch die realitätsähnliche Konfrontation der Zuschauer mit ihrer ‚eigenen‘ Gegenwart in Form von medialer Zerstreuung, Testierung oder Schockierung werden die Rezipienten geweckt und gegebenenfalls aufgeklärt, während die Wahrnehmung der Versuche von Literatur, Musik und bildender Kunst, ‚hohe‘ Kunst nachzuahmen, den realen Zustand einer Gesellschaft verschleiern. Auch hier klingen Brechts Ideen zur Radiotheorie und zum Epischen Theater an. In der Rezeption und aktiven Konsumtion massenkultureller Medienangebote steckt immer auch ein Stückweit Aneignung von und Kampf um die Bedeutung von Symbolen und Zeichen (vgl. Frith 1983: 57) – ganz im Gegensatz zu Adornos Ausführungen, der Bedeutungen wohl eher produktimmanent determiniert sieht. Diese rezeptionsorientierten Ideen Benjamins wurden später insbesondere von Vertretern der *Cultural Studies* wieder aufgenommen (vgl. Kapitel 3).

Da wir uns aber immer noch inmitten von Erläuterungen zu einer umfassenden Beobachtung von medienkulturtheoretischen Überlegungen der Ebene *Main* befinden, soll hier auch bei Benjamin nachgeforscht werden.

35 In diesem Zusammenhang erscheint äußerst interessant, dass Benjamin in seinen unvollendeten Passagen wiederum, ganz marxistisch geprägt, den Kapitalismus als „eine Religion aus bloßem Kult, ohne Dogma“ (1985: 102) bezeichnet.

Und auch bei ihm finden sich kaum dezidierte und strukturierte Beschreibungen von Kultur oder gar verschiedener Kultur-Ebenen. Lediglich Anbindungen an Ausführungen des Kultursoziologen A. Weber werden in Fußnoten erwähnt, der Kultur als das im menschlichen Leben über dem Notwendigen und Nützlichen stehende Gebilde bezeichnet.

Benjamins Schwerpunkt in den genannten Veröffentlichungen liegt auf der Rolle der Kunst für Politik, Wissenschaft und Gesellschaft im Ganzen. Somit gelangt er offensichtlich zu einer ausdifferenzierenden Beobachtung der Kunst, nicht aber der Kultur oder der beiden verbundenen Aspekte. Der kultischen Kunst stellt Benjamin eine Massenkunst gegenüber, weswegen er auch über 50 Jahre später für die *Cultural Studies* so interessant wurde. Es verändern sich sowohl die Kunstwerke selbst als auch die Begriffe von ihnen sowie die gesellschaftliche Wahrnehmung der Kunst – dies alles bedingt durch die technologischen Revolutionen:

„Die Masse ist eine matrix [sic! C.J.], aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: [Hervorhebung im Original, C.J.] Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht.“ (Benjamin 1977a: 39)

Einer seiner wenigen Gedankengänge speziell zur Kultur führt Benjamin zum Gesichtspunkt der Verdinglichung der Kultur, zur Kultur als Ware. Und dies wird unweigerlich durch die modernen Reproduktions- und Medientechniken begünstigt. Ob nun Manipulationsverdacht oder Chanceneröffnung: Die technisch reproduzierte Ware der Kulturindustrie bzw. Massenkultur läuft auch bei Benjamin auf der Kultur-Ebene *Main* ab. Benjamin argumentiert also aus einer marxistisch und materialistisch gefärbten Perspektive heraus. In ausweglosen Untergangsszenarien oder stark normativen Strukturierungen verschiedener Kultur- bzw. Kunstebenen bewegt er sich eher nicht.

Vorläufiges Fazit klassische Kritische Theorie und Main

Bevor die kulturtheoretische Perspektive der Kritischen Theoretiker gewechselt und ein genauerer Blick auf die *Sub*-Ebenen kulturkritischer Überlegungen geworfen wird, soll nun noch einmal problematisierend zusammengefasst werden, was die hier ausgesuchte Reihe Denker der *Frankfurter Schule* zum Bereich *Main* festgestellt hat:

- Die Denker der Kritischen Theorie haben sich zunächst überhaupt erst einmal frühzeitig mit Aspekten einer Kultur- und auch Medienanalyse beschäftigt und somit deren Relevanz für allgemeine soziologische und philosophische Überlegungen bestätigt.
- Diese Denker haben die wachsende Rolle der Medien erkannt und, um es mit C. Bertemes zu formulieren, sich eine „alteuropäische Begriff-

lichkeit“ (2001: 89) aufgebaut, die auch heute noch Verwendung finden kann (z.B. in Form einer Medienkritik).

- Kulturindustrielle und künstlerische Themen wurden von diesen Forschern eher alltagsempirisch und qualitativ betrachtet.
- Kulturindustrielle und künstlerische Themen wurden von diesen Forschern zumeist bewertend beobachtet.
- Kulturelle Aspekte wurden meist elitär und sehr bewertend beobachtet.
- Im Wesentlichen werden zwei Ebenen bezeichnet: Kunst versus Massenkultur (*high* versus *low*).
- Die Ebene der Massenkultur (Kulturindustrie) entspricht der hier definieren Ebene des *Main*.

Trotzdem gibt es einige Unterschiede in der Herangehensweise an und Bewertung von insbesondere Medien- und Reproduktionstechnologien: Entwertung versus Demokratisierung kultureller Güter und auch Werte. Manigfaltige Ansätze und Fragmente bzw. essayistische Überlegungen dominieren diese Art kultursoziologischer und -philosophischer Forschungstradition mehr denn ein geschlossenes Theorie(n)gebäude und präzise Begriffsdefinitionen. Entscheidend aber bleibt a) die Aufmerksamkeit, die diese Denker kulturellen Phänomenen schenkten und mit der überhaupt eine Art Rasterung und Hierarchisierung von Kultur und Kunst eingeleitet wurde, b) die Aufwertung der Ebene der Massenkunst durch W. Benjamin und c) die Prägung nachfolgender Forschungen durch diese Schule.

2.1.2 Sub = Vorbereitung der großen Weigerung

Setzt man die unter Kapitel 2.1.1 genannten Autoren und ihre vorrangig kulturkritischen Überlegungen voraus, liegt die Frage nahe, welche Vorschläge oder Konzepte von ihnen gemacht werden, um der prophezeiten Vermassung und Passivierung der Rezipienten von massenmedialen Angeboten gesellschaftlich, aber auch individuell entgegen zu treten. Interessanterweise finden sich aber lediglich bei Marcuse und Benjamin konkrete Hinweise auf eine Art von Alternative zur Massenkultur innerhalb der Massenkultur. Adorno, Horkheimer und auch Löwenthal legen ihr Augenmerk deutlich auf die (hohe) Kunst als elitäre Alternative, als das Außen von Massenkultur.³⁶

Es gilt also nun, die durchdeklinierten Theoretiker auf verschiedene Arten der Kulturdifferenzierungen erneut und gezielter auf Alternativen (*Subs*) zur Massenkultur (*Main*) abzutasten, bevor anschließend (Kapitel 2.2) neuere Ansätze Kritischer Theorie eingeflochten werden. Ein pures Kritisieren der Kritischen Theoretiker erster Generation würde es sich zu leicht machen, da bereits aus historischen, politischen und sozialen Kontexten deutlich wird, dass die erste Generation zu stark durch das neue Aufkommen der

36 Dies erinnert bereits stark an Adornos Diktum von der Unmöglichkeit des richtigen Lebens im falschen aus dessen *Minima Moralia* von 1969.

Massenkultur/Kulturindustrie/etc. und ihrer propagandistischen Verwendung des Dritten Reichs geprägt waren.³⁷

So sollen zunächst also einige Blicke auf Argumentationen zu einer Art alternativer Ebene (*Sub*) zur Massenkultur seitens der bereits behandelten Kritischen Theoretiker (Adorno, Horkheimer, Löwenthal, Marcuse und Benjamin) geworfen werden. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die unter Kapitel 2.1.1 verwendeten Theoretiker ihre Ausführungen zu großen Teilen in einer Zeit verfasst haben, die unter dem prägenden Eindruck des bloßen neuen Aufkommens von Massenmedienindustrien entstanden. Im Nachhinein ist demnach eine Kritik der Pauschalisierung der Massenkultur seitens etwa Adornos, wie sie zum Beispiel D. Kellner (1982) präsentiert, zu kurz gegriffen.

Die Autoren der *Frankfurter Schule* setzen sich mit der Massenkultur in Differenz zur Hochkultur bzw. Kunst auseinander. Sehr wohl sind in ihren Formulierungen Spuren oder erste Ansätze zur differenzierteren Betrachtung von Massenkultur zu erkennen. Diese sollen hier aufgelesen und aktualisiert werden.

Theodor W. Adorno

„Die Kulturindustrie legt, wie ihr Widerpart, die avancierte Kunst, durch die Verbote positiv ihre eigene Sprache fest, mit Syntax und Vokabular. Der permanente Zwang zu neuen Effekten, die doch ans alte Schema gebunden bleiben, vermehrt bloß, als zusätzliche Regel, die Gewalt des Hergebrachten, der jeder einzelne Effekt entschlüpfen möchte.“ (Horkheimer/Adorno 2000: 136)

Auch in diesen Zeilen aus der *Dialektik der Aufklärung* wird der dogmatische Beobachterstandpunkt von Horkheimer und Adorno klar. Das passive Geschehenlassen kulturindustrieller Verblendungen kann im Prinzip seitens der Rezipienten nur aufgehalten werden, indem sie diese Art von medialen Angeboten gar nicht erst wahr- bzw. ernstnehmen, sondern sich der avancierten Kunst widmen, die sich wiederum durch Unzugänglichkeit und schwierige Rezeption kennzeichnet; ein Aspekt, der im Übrigen auf viele von Adornos Schriften selbst zutrifft, die dieser offensichtlich deswegen so fremdwortreich und verschachtelt aufgebaut hat. Kunst kann einzig die Rolle der Unbequemlichkeit, des Widerstrebenden übernehmen. Kunstwerke – so Adorno – fragen unter dem Diktat des Allgemeinen, des Immergleichen,

37 Zwei Beispiele, die belegen, dass die Theoretiker dieser Denkrichtungen sehr wohl Entwicklungen durchlaufen haben: Der ebenfalls in dieser Tradition stehende Günther Anders etwa schreibt 1979 im Vorwort zur 5. Auflage seines Bandes *Die Antiquiertheit des Menschen*, offensichtlich unter dem Einfluss des Vietnamkriegs: „Wahrgenommene Bilder sind zwar schlechter als wahrgenommene Realität, aber sie sind doch besser als nichts.“ (Anders 1994: X). Ferner berichtet Umberto Eco von einem Gespräch mit Adorno in den Sechzigern, in dem der Kulturkritiker bekannte, dass seine Urteile wesentlich unpessimistischer und weniger radikal ausgefallen wären, hätte er sie nicht in den USA der vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts geschrieben, sondern etwa im Nachkriegsdeutschland (vgl. Eco 1984: 11).

des Identischen nach dem Besonderen. Das Konstituieren von Andersheit und überdies das Erregen von Aufmerksamkeit dafür wird jedoch in Zeiten der industrialisierten Massenkultur immer schwieriger. Deswegen beschleicht Adorno der Kunst einen zunehmend aussichtslosen Abwehrkampf gegen die verblendete Gesellschaft und scheint sich letztlich der Unterhaltungsgesellschaft zu beugen und selbst in Form seiner Texte zur puren Ware zu verkommen (vgl. Hauskeller 1997). Trotzdem sieht Adorno nur in der Kunst eine Instanz, die die Entdeckung des Wahren überhaupt ermöglicht:

„So sehr alle Kunst heute ein schlechtes Gewissen hat und haben muss, wofern sie sich nicht dumm machen will, so falsch wäre doch ihre Abschaffung in einer Welt, in der immer noch das herrscht, was als eines Korrektivs der Kunst bedarf: der Widerspruch zwischen dem was ist und dem Wahren, zwischen der Einrichtung des Lebens und der Menschheit.“ (Adorno 1991: 159)

Der künstlerische Widerstand, so fährt Adorno an dieser Stelle seiner Überlegungen zum Altern der Neuen Musik fort, zeichnet sich in manchen Phasen in hoffnungsloser Vereinzelung ab. Gleichzeitig erkennt Adorno die Schwierigkeit an, sich vor allem auf Dauer der gesellschaftlichen Realität zu verweigern. Hier gelangt Adorno an eine jener dialektischen Strukturen seiner Erklärungen der Gesellschaft der Kulturindustrie: Indem die über der Massenkultur und im Prinzip außerhalb der Gesellschaft positionierte avancierte Kunst verdrängte, widerstrebende Elemente eines gesellschaftlichen Wissens repräsentiert, mutiert sie zu einer Art „Neurose in der bürgerlichen Persönlichkeitsstruktur“ (Dubiel 1990: 272). In dem Moment aber, wo die Kunst das Unterdrückte wieder einführt, wird sie eben doch in die Gesellschaft der Kulturindustrie integriert und muss sich unweigerlich über Entgegnung anpassen und dem gesellschaftlichen Funktionieren unterordnen, ja es sogar in Gang halten. Wenn dann wiederum quasiprotestierende Elemente aus der Kunst von der Kulturindustrie adaptiert oder imitiert werden, geht eigener Stil verloren: „Darum ist der Stil der Kulturindustrie, der an keinem widerstrebenden Material mehr sich zu erproben hat, zugleich die Negation von Stil.“ (Horkheimer/Adorno 2000: 137) Diese für Adorno und auch Horkheimer typische Radikalität lässt der Kulturindustrie dementsprechend keinen Spielraum, in sich selbst Gegenelemente oder -bewegungen auszu-differenzieren:

„Die Ersatzbefriedigung, die die Kulturindustrie den Menschen bereitet, indem sie das Wohlgefühl erweckt, die Welt sei eben in Ordnung, die sie ihnen suggerieren will, betrügt sie um das Glück, das sie ihnen vorschwindelt. Der Gesamteffekt der Kulturindustrie ist der einer Anti-Aufklärung; in ihr wird, wie Horkheimer und ich es nannten, Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewusstseins. Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen.“ (Adorno 1977c: 345)

Gegenstrebenden Tendenzen bleibt prinzipiell keine Möglichkeit der Kritik oder des Protests. Alles Widerstrebende kann nach der Registrierung durch die Kulturindustrie nur durch Eingliederung in der Kulturindustrie überleben. Neue Ideen und sich abhebende Einstellungen wie Empörung werden sogleich zur Markenware. Horkheimer und Adorno leugnen daher nicht die Existenz des Oppositionellen, sie verneinen jedoch dessen Effizienz: „Was nicht konformiert, wird mit einer ökonomischen Ohnmacht geschlagen, die sich in der geistigen des Eigenbrötlers fortsetzt.“ (Ebd.: 141) Die Nicht-Konformisten kommen also Ausgesetzten, Außenseitern, ja beinahe geistig Ohnmächtigen gleich, die dann wiederum durch die Herrschenden der Unzulänglichkeit überführt werden können und somit zum zweiten Mal ihre protestlerische Wirksamkeit verlieren. Denn Kulturindustrie etabliert die eigene Perfektion und diskriminiert das Dilettantische, obwohl ihr selbst latent Fehler unterlaufen, durch die ihre Distanz zum „Niveau des Gehobenen“ (ebd.: 144) deutlich erkennbar wird. Fehlerhaftigkeit, der „Triumph über das Schöne“, wie es Horkheimer und Adorno formulieren (ebd.: 148), wird von der Schadenfreude über jede gelungene Versagung begleitet: „Gelacht wird darüber, dass es nichts zu lachen gibt“ (ebd. 148-149). Deswegen verordnet die Kulturindustrie unablässig das berühmte Spaß-Stahlbad. Das Gehobene (*high* = hohe Kultur = hoher Stand in der Gesellschaft) hat bei Horkheimer und Adorno eben gerade die Bedeutung des Geistigen, Elitären, wortwörtlich des *high* und steht einem vermasselten, trivialen *low* gegenüber. Aber ist *low* hier gleich *Sub*, wie es die Konnotation räumlicher Situierung bei diesen begriffen anbieten würde? Offensichtlich eben gerade nicht, denn *Sub* in Form von gegen existiert für Horkheimer und Adorno niemals effektiv innerhalb des *Mains*, welches rein räumlich-begrifflich mit *low* konnotiert ist. Wenn *Main* sich durch etwas wie Einverstandensein charakterisieren lässt und Einverstandensein wiederum Vergnügtsein und das Vergessen von Leiden bedeuten kann, dann evoziert dies, dass lediglich eine radikale Gegenbewegung die Möglichkeit bergen könnte, die Verhältnisse nicht nur zu kommentieren, sondern zu verändern.³⁸ Oder aber es bleibt der Eskapismus:

„Es [das Vergnügen, C.J.] ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat. Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als von Negation.“ (Ebd.: 153)

Im Rahmen dieser Ausführungen konstatieren Horkheimer und Adorno immerhin eine Fusion von Kultur und Unterhaltung, die allerdings zur Wertminderung der Kultur (*high* > *low*) führt. Ebenso wird das Amusement vergeistigt, in dem sich dieses in immer feineren, subtileren Gewändern unter die Unterhaltung und Reklame der Kulturindustrie mischt und somit die

38 John Fiske, als einer der führenden Vertreter der *Cultural Studies*, beobachtet hingegen das subversive Potenzial von Vergnügen (vgl. Kapitel 3).

ganze Wahrheit weiter verdrängt. Ferner wird eine zweite Art der Annäherung zwischen *high* und *low* von den beiden Denkern erwähnt: Sie nennen Volkslieder als aus der Oberschicht herabgesunkenes Kulturgut, welches erst durch die vielfältige und langsame Vermittlung seine populäre Gestalt annimmt und somit *Main*-verdächtig wird: Kunst oder Musik können so durch Bildung, Belehrung entelitarisiert werden, der Prozess erfordert allerdings Geduld. Dahingegen geschieht die Verbreitung von „popular songs“ (ebd.: 174) schlag(er)artig und epidemisch.³⁹

Immer wieder laufen Adornos und Horkheimers Argumentationen auf den Punkt hinaus, dass der Zustand gesellschaftlicher Manipulation, wenn überhaupt, dann nur im Ganzen umstürzbar erscheint, wobei sie ihre Texte sicherlich als Anleitung zum Gesellschaftswandel verstanden wissen wollten:

„Die Annahme einer gesellschaftlichen Totalität meint nicht ihre Unübersichtlichkeit, Unentrinnbarkeit oder Undurchdringbarkeit, sondern zunächst: dass diese Gesellschaft nur als ganze verändert werden kann, nicht im Teil reformierbar ist.“ (Behrens 1998b: 78-79)

Gleichsam scheint die Funktion der Kunst als Utopie eine uneinlösbare zu sein. Offensichtlich hat eine Funktionsveränderung der Kunst stattgefunden. Schon längst – Hegels Überlegungen zum Ende der Kunst scheinen nicht weit – dient die Kunst der Gesellschaft eben nicht mehr als Utopie bzw. als Darstellung des absolut Wahren, Schönen und Idealen. Nicht zuletzt durch die Massenmedien ist diese Funktion zumindest teilweise absorbiert worden. Eine Sensibilität für derlei Entwicklungen und Verschiebungen innerhalb der Kunst besitzt auch Adorno. Allerdings geht er, ganz im Gegensatz etwa zu Benjamin, den Weg zu einer wertfreien Betrachtung eines Phänomens wie Massenkunst keinesfalls mit. An Stellen, wo sich Benjamin für die gesellschaftlichen Funktionen technisch reproduzierter (Massen)Kunst(werke) interessiert, legt Adorno sein Augenmerk auf die Kunstwerke selbst, ihre Unzugänglichkeit und theoretische Unterfütterung. Kunst kann durch das Ungewöhnliche irritieren, eventuell provozieren und damit zur Reflexion anregen; dies allerdings nur für eine dementsprechend vorgebildete Elite.

39 Horkheimer und Adorno erwähnen an dieser Stelle, dass epidemisch rasch und verbreitet auftretende Moden im Amerikanischen auch *fads* (im Herkömmlichen ‚Steckenpferd‘) genannt werden. Interessant an diesen *fads* ist ihre schnelle gesellschaftliche Durchsetzung, „ehe totalitäre Reklamechefs die jeweiligen Generallinien der Kultur durchsetzen.“ (Horkheimer/Adorno 2000: 175) Hier unterstellen Horkheimer und Adorno offensichtlich eine kulturindustriell-interne Ausdifferenzierung (*fad* = *Sub* bzw. Generallinie = *Main*), um diesen Faden eines *Sub* aber anschließend sofort in der gemeinsamen Hermetik von Reklame und Parole enden zu lassen, ein Übergangseffekt zwischen *Sub* und *Main*, der später auch bei den Stars (vgl. Kapitel 5) von Bedeutung ist.

„An denen, die das unverdiente Glück hatten, in ihrer geistigen Zusammensetzung nicht durchaus den geltenden Normen sich anzupassen – ein Glück, das sie im Verhältnis zur Umwelt oft genug zu büßen haben –, ist es, mit moralischem Effort, stellvertretend gleichsam, auszusprechen, was die meisten, für welche sie es sagen, nicht zu sehen vermögen oder sich aus Realitätsgerechtigkeit zu sehen verbieten. Kriterium des Wahren ist nicht seine unmittelbare Kommunizierbarkeit an jedermann.“ (Adorno 1975: 51)

Benjamin hingegen sieht – wie schon erwähnt – in der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken auch eine Chance auf eine Demokratisierung ihres Gebrauchs. Offensichtlich kann die Kunst die Gesellschaft eben nicht mehr befreien – und Befreiung heißt bei Adorno Befreiung vom Kapitalismus, denn dieser determiniert alle menschlichen Verhältnisse: das Weltverhältnis, das Selbstverhältnis und das zwischenmenschliche Verhältnis. Augenscheinlich ist der Kapitalismus bereits gesellschaftlich als quasinatürlich anerkannt. Wie soll er dann also von einer außergesellschaftlichen Strömung entfernt werden, es sei denn, man ändert gesamtgesellschaftliche Strukturen? Horkheimer und Adorno erkennen diese Veränderungen in der Rolle der Kunst, beurteilen sie aber eher negativ und resignativ: „Ungewiss, ob Kunst überhaupt noch möglich sei, ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe. Die Frage entzündet sich an dem, was sie einmal war.“ (Adorno 1973: 10) Die Kunst der Zerstreuung dient weniger gesellschaftlichen Umwälzungen denn eher dem Entwerfen alternativer Möglichkeiten und dem Freisetzen des Unterbewussten (s.o.).

Nun sollte allerdings auch bei dieser Rollenverschiebung der Kunst bedacht werden, dass Horkheimer und Adorno unter den Eindrücken des Faschismus und seiner Voraussetzungen für die wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Diskurse formulieren.⁴⁰ Gegenüber der erwähnten Befreiung in der avancierten Kunst sieht speziell Adorno in der Massenkunst bzw. -kultur etwas Geschlossenes, ja Gefängnishafes ohne Erkenntnischarakter.⁴¹ Und in diesen Teufelskreis werden zunehmend Elemente der Kunst laut Horkheimer und Adorno durch die Entkunstung und Ökonomisierung der Kunst integriert. Auf der einen Seite findet somit also eine Entwertung der Kunst statt, auf der anderen Seite, so könnte man mit Benjamin entgegenen, eine vereinfachte Zugänglichkeit, also genau das, was Adorno ausdrücklich nicht für die Kunst proklamiert. Die Kulturindustrie könnte sensu Benjamin zu einer Kultur aus den und für die Massen sein – laut Horkheimer und Adorno kleidet sie sich im Mantel der Demokratie, um letztlich die Massen sich selbst betrügen zu lassen:

40 Vgl. für eine ausführlichere Diskussion dieser Zusammenhänge Mai 2003.

41 Ein anschauliches Beispiel für die Utopie einer freien Gesellschaft und das Aufgreifen gesellschaftlicher Wider- und Gegensprüche in Kunstwerken sensu Adorno gibt Behrens mit der Zwölftonmusik (vgl. Behrens 2002b: 65-66).

„Alle sind frei, zu tanzen und sich zu vergnügen, wie sie, seit der geschichtlichen Neutralisierung der Religion, frei sind, in eine der zahllosen Sekten einzutreten. Aber die Freiheit in der Wahl der Ideologie, die stets den wirtschaftlichen Zwang zurückstrahlt, erweist sich in allen Sparten als die Freiheit zum Immergleichen.“ (Horkheimer/Adorno 2000: 176)

Daraus ziehen Horkheimer und Adorno den Schluss – und hier beobachten sie am Beispiel der Reklame eine Art interne Ausdifferenzierung bzw. Entwicklung der Kulturindustrie –, dass die Reklame innerhalb der Kulturindustrie dominiere:

„Die intimsten Reaktionen der Menschen sind ihnen selbst gegenüber so vollkommen verdinglicht, dass die Idee des ihnen Eigentümlichen nur in äußerster Abstraktheit noch fortbesteht: *personality* bedeutet ihnen kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselweiß und Emotionen. Das ist der Triumph der Reklame in der Kulturindustrie, die zwanghafte Mimesis der Konsumenten an die zugleich durchschauten Kulturwaren.“ (Ebd.)⁴²

Die einzige Ausdifferenzierung also, die innerhalb der umfassenden Kulturindustrie laut Horkheimer und Adorno bleibt, ist das zunehmende Dominiertsein durch die Werbung bzw. genauer die Werbewirtschaft und einhergehend die Kommerzialisierung⁴³, kurzum: Durch die Kulturindustrie der Kulturindustrie. Jedes kulturindustrielle Medienangebot ist demnach (vgl. Adorno 1977a, 1977b, 1977c) nichts als Reklame für sich selbst und Vorschau auf zukünftige Versprechen und Lügen. „An den Mann gebracht wird allgemeines unkritisches Einverständnis, Reklame gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielles Produkt seine eigene Reklame ist.“ (Adorno 1977c: 339) Fluchtpunkte und Ausweichmöglichkeiten scheint es nicht zu geben. Nicht nur hat die Kunst keinen Eingriff mehr von außen in die Kulturindustrie, es sei denn sie unterwirft sich dieser und wird zur Massenkunst, sondern die Massen werden umstellt von der Kulturindustrie – ein Bild, das drastisch die vermeintliche Ausweglosigkeit dieser Argumentationen zeigt. Diese Formen bzw. Verformungen der Kunst werden gesellschaftlich einzig über ihren ökonomischen Wert und eben nicht nach den für Adorno so wichtigen, ästhetischen Kriterien definiert.⁴⁴ Versucht sich die Kunst gewissermaßen in der Negation oder sogar Ablehnung bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse, verstärkt sie diese letztlich nur: „Auch wo es protestiert,

42 Ein interessantes Detail: Mehr als fünfzig Jahre später erregt die VIVA-Moderatorin Charlotte Roche u.a. dadurch mediale Aufmerksamkeit, dass sie Mädchen dazu aufruft, ihre Achselhaare und Menstruationsblutungen zu zeigen, um so etwas wie *personality* aufzubauen (vgl. Roche 2002).

43 Im Sinne Horkheimers und Adornos wäre Kommerzialisierung äquivalent zu Kulturindustrialisierung.

44 Vgl. zu einer ausführlichen Definition von Kunst und Ästhetik Adorno 1973. Bereits seit einiger Zeit drehen sich mannigfaltige medienwissenschaftliche Diskurse um die Bedeutung der Ökonomie (Quote) gegenüber der Qualität (Kritik) bei massenmedialen Angeboten, ohne hier jedoch an Adorno anzuknüpfen.

versteckt sich im monadologischen Prinzip das herrschende Allgemeine.“ (Adorno 1969: 23) Adorno geht sogar so weit, Kunst als gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft zu beschreiben und zu erklären, dass diese sich selbst ad absurdum führt: „Ihrem eigenen Begriff ist das Firmament beigegeben, das ihn aufhebt.“ (Adorno 1970: 14) bzw.: „Sie [die Kunst, C.J.] muß sich gegen das wenden, was ihren eigenen Namen ausmacht, und wird dadurch ungewiss bis in die innerste Fiber hinein.“ (Adorno 1973: 10)

Bereits der erste Satz seiner *Ästhetischen Theorie* verweist auf das Wesentliche seines nach vermeintlichem Halt suchenden Standpunktes: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“ (Ebd.: 9) Sicherlich deuten sich hier verschiedene Ebenen und Gruppen von Kunst (Hochkunst versus Massenkunst) an, doch insbesondere innerhalb der Massenkunst gibt es für Adorno und auch Horkheimer und Adorno keine richtigen Ansätze im insgesamt Falschen. Es gibt keine richtige Kunst in der falschen. Was Adorno sehr wohl betrachtet, ist die mögliche Selbsterstörung der Kulturindustrie. Wie oben bereits erwähnt, kulminieren kulturindustrielle Mechanismen laut Horkheimer und Adorno im ökonomischen Sieg der Reklame. Ebenso wendet die Kulturindustrie dieselben dialektischen Hebel auf sich selbst an, die sie auch auf die Gesellschaft anwendet. Zu ihrer Rettung könnte einzig das Gegengift ihrer eigenen Lüge wirken. Die Mediatisierung – Adorno würde wohl wiederum von der Kulturindustrialisierung reden – löst vollkommen auf und doch wieder nicht. Das Paradoxon daran lässt sich folgendermaßen erläutern: Ein Rest Verdinglichung, ein Rest Objekt scheint zu bleiben, und sei es nur die Negation der Negation und somit zumindest eine Differenzsetzung bzw. eine Art Bestätigung dessen, wie es nicht nicht sein sollte. So zerstückelt die Objekte im von Adorno beispielhaft genannten Film also erzeugt werden, so schockierend diese ‚Montage‘ im Kracauerschen Verständnis erscheint, sie lässt doch Spuren der Gesellschaft in den Film laufen: „Das Subjekt, das sich verschweigt, redet durchs Schweigen nicht weniger, eher mehr, als wo es redet.“ (Adorno 1977a: 358) Zwar wird durch die Genauigkeit der Darstellung etwa im Film eine Unmittelbarkeit erzeugt, aber diese ist nur vorgetäuscht. Das Massenhafte oder – wie Benjamin es formulieren würde – technisch Reproduzierte sollte laut Adorno erst gar nicht den (Authentizitäts-)Vergleich mit dem Original suchen, denn es besitzt keine Vorlage, das Massenprodukt selbst ist die Sache. In diesem Zusammenhang verweist Adorno auf die entscheidende, bis dato nicht angenommene Herausforderung der empirischen Kommunikationsforschung: eine vergleichende Analyse von offiziellen (beabsichtigten, ideologisierten) und inoffiziellen (unbeabsichtigten, entgegennenden) Verhaltensmodellen und damit einhergehenden Desavouierung von Intentionen. Sowohl Film als auch Musik in den Frühzeiten des Radios sind jedoch linear, streifenförmig und somit unreflektiert kollektivierend bzw. unbestimmt, „[d]er emanzipierte Film [hingegen, C.J.] hätte seine apriorische Kollektivität dem unbewussten und

irrationalen Wirkungszusammenhang zu entreißen und in den Dienst der aufklärenden Intention zu stellen.“ (Ebd.: 359) Die von der Kulturindustrie angebotenen Wirklichkeitsmodelle und Deutungsmöglichkeiten vereinnahmen also jegliche Chance auf Widerstand gegen die kapitalistische Selbsterhaltung.

Man kann demnach speziell Adornos Ausführungen derart interpretieren, dass er zwar eine in sich abgeschlossene und unentrinnbare Ebene der Kulturindustrie skizziert, er allerdings schon grundsätzlich „auf der prinzipiellen Möglichkeit einer anderen Einrichtung der Welt“ (Paetzel 2001: 3) beharrt. Hierbei sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass Adorno stets sehr apokalyptisch und dunkel argumentiert, um eventuell gerade dadurch auf ein Extrem aufmerksam zu machen, gegen das sich individuell und darauf aufbauend vor allem gesellschaftlich aufzulehnen ist:

„[S]o müsste eine kathartische Methode, die nicht an der gelungenen Anpassung und dem ökonomischen Erfolg ihr Maß findet, darauf ausgehen, die Menschen zum Bewusstsein des Unglücks, des allgemeinen und des davon ablösbaren eigenen, zu bringen und ihnen die Scheinbefriedigungen [der Kulturindustrie, C.J.] zu nehmen, kraft derer in ihnen die abscheuliche Ordnung nochmals am Leben sich erhält, wie wenn sie sie nicht von außen bereits fest genug in der Gewalt hätte.“ (Adorno 1969: 74)

Dieses Prinzip, welches von Adorno im Zusammenhang seiner Überlegungen zur Psychoanalyse und zu Sigmund Freud erwähnt wird, indiziert den Hoffnungsschimmer auf ein anderes, besseres Leben und erinnert durchaus an ‚Ideologien‘ diverser Subkulturen.⁴⁵ Der „Blick aufs Entlegene, der Hass gegen Banalität, die Suche nach dem Unabgegriffenen, vom allgemeinen Begriffsschema noch nicht Erfassten“ (Ebd.: 82) wird von Adorno sogar als die einzige Chance für den (freien) Gedanken genannt.⁴⁶ Ganz Dialektiker, verweist Adorno aber anschließend auch auf die Gefahr, dass selbst gesellschaftliche Psychoanalyse nicht zwingend zur Katharsis oder zum Umsturz herrschender, kapitalistischer Prinzipien führen müsse, sondern stets ebenfalls wieder von der Kulturindustrie missbraucht werden könne. Dieser dro-

45 Paetzel (2001: 25) nennt Künstler und kritische Wissenschaftler als Beispiele für Gruppen, die überhaupt nur eine Chance auf eine Befreiung haben, Mai (2003: 162-163) spricht von Emanzipationshoffnungen, die auf gesellschaftlich nicht integrierten Randgruppen wie Studierenden und radikalen Künstlern ruhen und Innovationspotenzialen, die diesen zugetraut werden. Wiewohl Studierende in die kapitalistischen Wirtschaftsordnungen integriert sind, zeigt sich besonders deutlich an der Abhängigkeit der Universitätsstädte von den Studierenden als Konsumenten.

46 An anderer Stelle liefert Adorno das Beispiel für die Betäubung der Gedanken durch kulturindustrielle Musik: Der Hörer wird von seinem Anspruch auf das Ganze und das rechte Hören entbunden, genießt die Lust des Augenblicks und die bunte Fassade und „wird auf der Linie seines geringsten Widerstandes in den akzeptierten Käufer verwandelt.“ (Adorno 1991: 13) Inwiefern diese Art des Hörens auch auf alle Typen der Hörenden, also auch den analysierenden Experten, zutrifft, lässt Adorno an dieser Stelle unbeantwortet. Vgl. zu Typen musikalischen Hörens Adorno 1992: 14-34.

hende Moment der Anti-Aufklärung wird im Vorwurf der Kulturindustrie als umgekehrter Psychoanalyse auf den Punkt gebracht: Die Menschen werden nicht wahrhaft aufgeklärt, sondern im Zustand psychischer Abhängigkeit gehalten; ein Gedanke, der stark an Marcuses repressive Toleranz, an Benjamins Hoffnung um der Hoffnungslosen Willen und im Weiteren auch an den schlechten Traum der schlafenden, weil hypnotisierten Rezipienten kulturindustrieller Medienangebote des französischen Philosophen Guy Debord (1996) erinnert.

Zurück zur Ebene des *Sub*: Bei aller Totalität von Adornos Beobachtungen, gibt es offensichtlich monadenartige Öffnungen aus dem Unglück, die wahre Kunst und kritische Wissenschaft lauten (vgl. Fußnote 45). Demnach bilden bestimmte Zweige der Kunst und Wissenschaft eine Gegenbewegung zum gesellschaftlichen *Mainstream*, im Grunde wird hier das kritisch-elitäre *high* zu einem außerkulturindustriellen, nicht-normativen *Sub*. Subversion, Protest und selbst nur das Alternative kann sich nicht in der Kulturindustrie ausbilden, es muss von außen, aus der Kunst etwa, kommen. Dies ist der Punkt, an dem Kunst sich selbst wiederum in *Main*- und *Sub*-Ebenen differenziert. Da Horkheimer und insbesondere Adorno offensichtlich ein historisches Kultur- und auch Kunstverständnis besaßen, nach dem sich diese Bereiche in der bürgerlichen Kultur als Gegenbereich zur Wirtschaft etabliert hatten, bedeutete Kultur, statuiert vor allem durch Künstler und Wissenschaftler, einen Bereich,

„der nur seinen eigenen Regeln folgt und genau dadurch seinen Beitrag der Kritik, der Innovation, des Eröffnens von Möglichkeiten leistet. Das Schöne, Gute, Wahre, die feineren Bedürfnisse, die Nachdenklichkeiten, das Humane eben, von dem die bürgerliche Gesellschaft genau wusste, dass es im Alltagsbetrieb der Konkurrenz und der wirtschaftlichen Notwendigkeiten keinen Platz hat, sollte wenigstens eine Nische behalten.“ (Steinert 1998: 178)

Der im Rahmen der vorliegenden Analyse wichtigere Aspekt einer innerkulturindustriellen Differenzierung und der damit einhergehenden Suche nach Möglichkeiten von Subversion, Protest etc. (*Sub*) aus der Massenkultur (*Main*) heraus wurde und konnte von Horkheimer und Adorno nicht geleistet werden. Auch noch der verzweifeltste Versuch, in den Massenmedien zu protestieren oder sich abzuheben, ist nach Horkheimer und Adorno stets durch die Kulturindustrie vereinnahmt oder sogar von ihr inszeniert. Es gibt keine Kritikmöglichkeit an den Medien durch die Medien bzw. allgemeiner der Kulturindustrie, laut Adorno ist dies „scheinrevolutionär“ (Adorno 1977a: 359). Gleichsam ist Kulturindustrie aber auch nicht niedrige Kunst oder Konsumentenkunst. Wer dies behauptet, macht sich laut Adorno der Ideologie zweiter Kategorie verdächtig und könnte somit scheinrevolutionär erscheinen. Adorno sieht einen Unterschied zwischen Kulturindustrie und Volkskunst darin, dass die Volkskunst vorhergehender Zeiten das Niedrige nicht rational und vor allem geplant reproduzierte. Adorno teilt Kultur nach

Kausch (1988: 119) in hohe und niedrige ein. Er tut dies jedoch nur explizit in Bezug auf die Kunst: hohe Kunst, Volks- bzw. niedrige Kunst und Massenkunst. Wobei letztere Kategorie eben erst neu aufgekommen war und die anderen Typen infiltrierte. Erst diese brachte das prinzipiell im Austausch befindliche System zwischen hoher und niedriger Kunst ins Wanken und die kritischen Bemerkungen Adornos auf den Plan. Dem Problem der Unschärfe in wechselnden Gegenüberstellungen versucht Paetzel zu entgehen, indem er Kategorien bildet, nach denen Adorno die wesentliche Unterscheidung zwischen autonomer Kunst und Kulturindustrie vornimmt:

1. Struktur, Form, Stil;
2. Rezeption und Öffentlichkeit;
3. Gesellschaftliche Lage;
4. Auswirkungen aufs Individuum – Erfahrung und Bedürfnis;
5. Verhältnis zur Ökonomie/Produktion (vgl. Paetzel 2001: 54-57).

Offensichtlich orientiert sich Paetzel an den Dimensionen des Vermittlungsprozesses kultureller bzw. künstlerischer Angebote: Produktion, Distribution, Rezeption und Weiterverarbeitung; wobei Paetzel im Sinne Adornos die Werkanalyse voranstellt, zwischen den Kategorien nicht sauber trennt und nicht sonderlich auf die gegenseitige Bedingtheit hinweist. Rezeption und Öffentlichkeit etwa hängen sehr wohl mit der gesellschaftlichen Lage als auch mit Auswirkungen auf das Individuum zusammen. Das (wesen?) Verhältnis zur Ökonomie (= Produktion?) dürfte ferner alle anderen Kategorien beeinflussen etc.

Ähnlich wie Adornos Typologisierungen selbst unscharf wirken, so hilft Paetzels aufgesplitteter Kriterienkatalog per se in diesem Fall nicht entscheidend weiter, laufen doch alle Ausführungen im Prinzip auf die Differenzmerkmale Standardisierung und Pseudo-Individualisierung hinaus. Offensichtlich erscheint ein rhetorisches Gehen durch Adornos Originale sensu de Certeau (1988) nützlicher, der Gehen als Raum der Äußerung sieht und das Flanieren durch die Texte als Veränderung der Originale fordert: Stile und Gebrauchsformen werden kombiniert und führen zu neuen Wegen.

Dabei lassen sich zahlreiche weitere Stellen in Adornos Publikationen finden, an denen er sich fragmentarisch⁴⁷ – baustellenhaft in der Rhetorik des Gehens – Gedanken über die Gesellschaft und einer möglichen Kritik an ihr durch die Kunst macht. Der Duktus bleibt stets ähnlich: Innerhalb der Kulturindustrie ist eine solche unmöglich, außerhalb der Kulturindustrie (also in Bereichen der Kunst, Wissenschaft und Philosophie) nicht motiv-

47 Fragment bedeutet bei und für Adorno zweierlei: zum einen den systematischen Zerfall von Theorien, da nur so deren Wahrheitsgehalt offengelegt werden kann. Zum anderen spricht Adorno in seiner Ästhetischen Theorie vom Eingriff des Todes in das Werk durch das Bruchstückhafte, wodurch der Makel des Scheins von ihm genommen wird (vgl. Adorno 1973: 537-538/editorisches Nachwort). Offensichtlich war Adorno aus diesen Gründen besonders interessiert an der Publikation des Benjaminschen Passagenwerkes.

unverdächtig: „Für den, der nicht mitmacht, besteht die Gefahr, dass er sich für besser hält als die andern und seine Kritik der Gesellschaft missbraucht als Ideologie für sein privates Interesse.“ (Adorno 1969: 22) Bezieht sich Adorno an dieser Stelle deutlich auf den Einzelnen, also gegebenenfalls auch den Einzelfall, so verallgemeinert er in der hier anschließend zitierten Passage aus seinen *Filmtransparenten*:

„Während in der autonomen Kunst nichts taugt, was hinter deren einmal erreichtem technischen Standard herhinkt, haben gegenüber der Kulturindustrie, deren Standard das nicht Vorgekaute, nicht schon Erfasste ausschließt, so wie die kosmetische Branche die Runzeln der Gesichter beseitigt, Gebilde ein Befreien-des, die ihre Technik nicht gänzlich beherrschen und darum ein Unbeherrschtes, Zufälliges tröstlich durchlassen. In ihnen werden die Mängel des Teints eines schönen Mädchens zum Korrektiv des fleckenlosen der approbierten Stars.“ (Adorno 1977a: 353)

Ähnlich seiner Argumentation zum Fragmenthaften und dessen Innovation bilden schwer Verdauliches und Begreifbares einen Kanon von wertvoller Kunst. Adorno vergleicht hier die Kulturindustrie in ihrer Kaschierung von Abgründen und intendierten Herstellung von glatter Oberfläche mit der Kosmetikbranche. Erst sehr viel später sollte klar werden, dass, begibt man sich in Adornos Argumentationsweise, auch diese Abnormalität, Sperrigkeit, Dissonanz (vgl. Adorno 1991), ja Runzelhaftigkeit mittlerweile von der Kulturindustrie vereinnahmt wurde. Schließlich gipfelt Adornos aufgrund historischer Ereignisse hermetisch abgeschlossene und hoffnungslos anmutende Perspektive in der *Negativen Dialektik*:

„Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran ist Müll. [...] Wer für Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche die Kultur sich enthüllte.“ (Adorno 1975: 359-360)

Adorno erkennt also deutlich zeitgeistliche Probleme in der Gesellschaft, doch bietet er den Lesern als einzigen Ausweg an, dass es keinen solchen gibt, offensichtlich, um soweit zu provozieren, dass, wie schon erwähnt, nur ein gesamtgesellschaftlicher Umsturz die Zustände verbessern kann. Zu dieser Revolution im Marxschen Sinne ruft Adorno allerdings nicht auf. Dieses Schweigen nach der präzisen Analyse irritiert insofern, als dass zumindest der Versuch einer Skizzierung von Problemlösungen zu den Horkheimer und Adorno akribisch identifizierten Phänomenen aus Sicht der Wissenschaft Aufgabe wäre.

Warum findet also an dieser Stelle eine solch ausführliche Diskussion von Adornos Kulturverständnis statt? Weil sowohl Adorno selbst als auch die *Dialektik der Aufklärung* eine eingehende Beschäftigung mit der alltag-

lichen Auseinandersetzung von kulturellen Ebenen bedeuten.⁴⁸ Paetzel (2001: 68-80) liefert für diese Vorgehensweise bei Adorno das Beispiel des Jazz. Vor Adornos Verurteilung und Abqualifikation des Jazz im Allgemeinen und des Schlager-Jazz im Besonderen steht die intensive Beschäftigung mit werkimmanenten aber auch soziologischen Aspekten.⁴⁹ Adorno fokussiert seinen Blick auf den Jazz, um ihn seinen Schein des unbedeutenden Phänomens zu nehmen und ihn durchaus als Plattform für soziale Realität darzustellen. „Was Adornos Methode auszeichnet, ist die Selbstverständlichkeit, mit der er das Phänomen Jazz, als Form der populären Musik, als wichtigstes Modell der Kulturindustrie, als soziale Tatsache analysiert.“ (Ebd.: 78) Selbst der gesellschaftlich erzeugte Schein eines Jazz-Stücks oder auch -Schlagers darf nicht als sinnlos gelten, sondern muss durchleuchtet werden.⁵⁰ Ferner wird diesen Überlegungen hier Raum gegeben, weil sie Hand in Hand mit anderen Ansätzen der Kritischen Theorie aufgestellt worden sind. Wenn diese, wie bereits gezeigt und noch im Weiteren zu sehen, auch nicht immer konform gehen, so sind sie als lose Denker-Gruppe und im Bruch mit Traditionen für spätere Theorien wegweisend gewesen.⁵¹

Bei aller Orthodoxie in vor allem Adornos Argumentationen, konnten zumindest Spuren von Überlegungen zu einem Anderen, zu einem Dagegen, zu einem *Sub* aufgezeigt werden. Dieses lagert allerdings z.B. in Form der Kunst als Potenzial außerhalb der Kulturindustrie und somit der Massenkultur als *Main*. R. Schwendter gibt darüber hinaus den Hinweis, dass Adorno vereinzelt doch auch deutlicher auf eine Art gegenkulturellen Protest in der Gesellschaft aufmerksam mache. Schwendter spricht sogar von einer „Dialektik von Subkultur und Gesamtgesellschaft“ (Schwendter 1993: 26), die von Adorno und dem Publizisten und Schriftsteller Walter Dirks aufgezeigt werde. Schwendter bezieht sich hier auf Passagen aus einem Kapitel über die soziologische Perspektive der Gruppe (vgl. Institut für Sozialforschung 1956a), welches allerdings nur dem *Institut für Sozialforschung* im Ganzen – so Adorno und Horkheimer im Vorwort zum dazugehörigen Sammelband

48 Dies ist sicherlich einer der Gründe, warum die Kritische Theorie eine besondere Bedeutung für die *Cultural Studies* hat (vgl. Kapitel 3).

49 Diese Kombination aus musikwissenschaftlichen, soziologischen und medienwissenschaftlichen Perspektiven fehlt heute immer noch in zahlreichen Analysen zur Popmusik (vgl. dazu ausführlich Jacke 2003).

50 Abgesehen von einer pauschalisierenden Kritik an den Kritikern der Kritischen Theorie unterläuft Paetzel an dieser Stelle ein entscheidender Fehler: Er streicht Adornos Vergleich des Jazz mit der Mode als neu heraus und betont den Adornesken Vorwurf, Jazz ginge es wie der Mode nur um Aufmachung: Jazz und Mode fungieren als Aufmachungen, oberflächliche Hüllen, über die wiederum in der Sprache Erzählungen stattfinden (vgl. Barthes 1985: 283). Oberflächlich bedeutet hier allerdings nicht wertlos, sondern Bekleidung des Selbst bzw. der Musik. Vgl. zur Mode und deren ästhetisch-medialen Implikationen weiterhin Richard 1998, zum medienkulturellen Triumvirat aus Mode, Kunst, Pop und Musik McRobbie 1999b. Nebenbei bemerkt: Richard spricht im Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung der Mode in immer mehr Teileinheiten und Segmentierungen zu einer „Herrschaft des ‚Sub‘“. (Richard 1998: 50)

51 Zur Problematik der Adaption der Überlegungen und Fragmente der Kritischen Theorien vgl. Kapitel 2.2.

– und nicht einzelnen Autoren zugerechnet werden kann.⁵² Es ist deswegen sehr problematisch, diese Überlegungen zu protestierenden Gruppen innerhalb der Massengesellschaft speziell Adorno zuzurechnen, welcher nachweisbar lediglich als Mitherausgeber und Verfasser des Vorworts ausgewiesen wird. Wer genau aus dem *Institut für Sozialforschung* welche Passagen innerhalb dieses verschriftlichten soziologischen Proseminars geschrieben hat, ist nicht erkennbar. Der (oder die) Autor(en) des Kapitels über die Gruppe verweisen auf Durkheim und Simmel, indem sie die Gruppe als Zwischeninstanz im Übergang zwischen Einzelem und Gesellschaft bestimmen und erläutern einen Funktionswechsel der Gruppe für die Gesellschaft. Als Gegenteil zur Umsiedlung und Deportation „ganzer Bevölkerungen und Bevölkerungsteile, die allenthalben auf der Erde, unter den verschiedensten politischen Systemen, sich beobachten lassen“ (ebd.: 66), bilden sich synthetische (von oben geplant wie etwa Werksvereine), informelle (Reisegesellschaften) und spontane (Demonstrationen) Gruppen, die anscheinend ungeplant, unbewusst und häufig destruktiv protestieren. Insbesondere die letzte Gruppe erscheint für eine Beobachtung der Argumentationen Kritischer Theoretiker – und hier insbesondere Adornos – zur *Sub*-Ebene beinahe spektakulär. Allerdings deuten diese Inhalte nicht unbedingt auf die Verfasserschaft Adornos, hatten dieser und Horkheimer doch insbesondere in der Kulturindustriethese darauf beharrt, dass das Bewusstsein⁵³ der Massen durch die Industrie verformt würde, somit falsche Bedürfnisse des verblendeten Konsums erzeugt und oppositionelle Denk- und Handlungsweisen betäubt würden (vgl. Horkheimer/Adorno 2000).

Kulturindustrie kann somit niemals *Sub* sein, denn sie bedeutet von oben gelenkte soziale Kontrolle und Massenbetrug. Zudem verweisen die Quellenprobleme und die sehr soziologische, nicht-normative Sprache der Autoren darauf, dass diese Überlegungen wohl eher nicht Adorno zugerechnet werden können. Andere der hier unter Kapitel 2.1 behandelten Autoren hingegen haben sich intensiver mit den Bedingungen für Möglichkeiten von Gegenbewegungen u.ä. außerhalb und innerhalb der Kulturindustrie-Gesellschaft beschäftigt, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

52 Eine Nachfrage beim Adorno-Archiv in Frankfurt konnte die Urheberperson(en) des Textes nicht klären. Ebenso erging es R. Konersmann bei dessen Recherche zu selbigem Text: „[E]ine nähere Bestimmung der Verfasserschaft [ist, C.J.] nicht möglich und auch nicht gefordert.“ (Konersmann 1998: 369) Auch eine persönliche Anfrage bei Jürgen Habermas resultierte in seiner Antwort, dass er keine Auskunft geben könne (vgl. Habermas 2003).

53 Dass der Terminus Bewusstsein nur im Singular existiert, deutet im Deutschen nicht gerade auf mögliche Diversifizierungen. Ganz im Sinne Adornos könnte man meinen, dass die Rezipienten der Kulturindustrie *ein* verblendetes Bewusstsein haben und so zu *einer* narkotisierten Masse werden.

Max Horkheimer

Spricht Adorno von der Kulturindustrie als Kosmetikbranche, so vergleicht Horkheimer (1941: 28) das herrschende Wirtschaftssystem mit der plastischen Chirurgie und dessen Gefahr der Entindividualisierung, Vereinheitlichung und Normierung. Widerstand gegen solche Zwänge müsse im privaten Bereich beginnen. Und genau dort, wo die Gestaltung anderer Welten (*Subs*) durch das Subjekt z.B. durch die und in der Kunst gelehrt und gelernt werden könnte, wird in der Industriegesellschaft zu einer künftigen Anpassung an die Massenkultur (*Main*) erzogen. Ausgehend von diesen Überlegungen verhartet auch Horkheimer, wie bereits belegt wurde, in der Ansicht, die neue bzw. junge Kunst sei gescheitert, da sie keine Utopie mehr zeige und die Brücken zum anderen oder auch nur eigenen Bewusstsein nicht mehr baue. Die Kunst, die unter der Herrschaft der volkstümlichen Unterhaltung sich als Kunst ausgibt, ist in Wirklichkeit ein von der Kulturindustrie erzeugtes Bedürfnis und enthält keine kritischen Elemente mehr. Die Kopplung von Individuum und Gesellschaft – diese Überlegungen erinnern stark an die Gedanken zur Rolle der Gruppe in der Soziologie seitens des Instituts für Sozialforschung (1956a) – läuft nicht mehr über Kunst und Bildung ab, sondern über Popularisierung bzw. Popularität. Somit wird die gleichzeitig ablaufende gegenseitige Entfaltung und Brechung in Richtung Abkopplung zerstört: „Die Gesellschaft entgleitet den Individuen und die Individuen der Gesellschaft.“ (Horkheimer 1941: 44) Dadurch übernimmt die Vergnügungsindustrie⁵⁴ die Rolle der Bildung und missbildet, da sie mit Wahrheit der Bildung oder auch künstlerischer Produktionen nichts mehr zu tun hat. Popularität durch die Vergnügungsindustrie wird gelenkt durch Fachleute der Propaganda, die gegen Wahrheit indifferent sind. Die Gebildeten bestimmten zuvor, auf dem freien Markt unter der Konkurrenz der Künste, was bzw. wer erfolgreich war, und Kunst – hier argumentiert Horkheimer laut eigener Auskunft mit Dewey – soll zur Kommunikation anregen. Unter dem Regime der Kulturindustrie wird dies laut Horkheimer durch die Geheimpolizei gesteuert, und massenkulturelle Angebote narkotisieren und verhindern eben diese Kommunikation, indem sie Pseudokommunikationsangebote liefern. Hofft Dewey auf die Augen und Ohren der Rezipienten, so setzt Horkheimer Taub- und Blindheit der Bevölkerung voraus und hofft, dass zumindest dieses Abwenden aus Opposition gegenüber den Lügen geschieht, „die ihnen von allen Seiten entgegen tönen, und dass die Menschen ihren Führern vielleicht nur blind folgen, weil sie die Augen fest schließen.“ (Ebd.: 45) Wege und Mittel, die Augen und Ohren zu öffnen, zeigt Horkheimer an dieser Stelle nicht auf. Ebenso scheint er innerhalb der Kulturindustriegesellschaft keine *Sub*-Ebenen zu beobachten. Einzig die Kunst, und zwar von außerhalb der Kulturindustrie, hätte eine Chance auf das Verwirklichen eines besseren Lebens. Hier ähneln Horkheimers Gedan-

54 Die Termini Kulturindustrie und Vergnügungsindustrie werden hier bei Horkheimer synonym verwendet.

kengänge zu Subversion, Protest und Alternativen (*Subs*) stark denen Adornos.

Leo Löwenthal

Insbesondere die Betonung der Rolle der Massenmedien und der Popularisierung der Kultur (*popular culture*) wurde umfassender durch die Werke von Löwenthal, Marcuse und Benjamin in die kritische Gesellschaftstheorie integriert.

Löwenthal, dessen Beschreibungsversuch der Populärkultur am Beispiel der Literatur hier bereits ausführlich dargelegt wurde (vgl. Kapitel 2.1.1: 40-43), beharrt wie auch die anderen Kritischen Theoretiker auf einer klaren Zweiteilung in Hochkultur und Massenkultur. Doch zum einen setzt er sich dann ausführlich mit der Massenkultur (*Main*) auseinander (vgl. Löwenthal 1960, 1964, 1972, 1980). Zum anderen bemüht er sich um die laufende Korrektur seiner Begriffe. So wie Löwenthal zwischen der Populär- und der Massenkultur als zentralem Terminus mändriert (vgl. Göttlich 1996: 85-86), so schreibt er 1964 von der generellen Einteilungsmöglichkeit der Literatur als Kulturkomplex: „[D]ie Kunst auf der einen Seite und auf der anderen eine am Markt orientierte Ware“ (Löwenthal 1964: 12) Später sind dies bei ihm erstrangige versus zweitrangige Literatur und wertvolle Literatur versus Massenkultur. Der Grundsatz Löwenthals bleibt: „Der Gegenbegriff zur Massenkultur ist Kunst.“ (Ebd.: 40) Löwenthal begreift den Indikator-Charakter massenkultureller Phänomene und akzeptiert diese als Untersuchungsgegenstand, was zu seiner Zeit sicherlich eher ungewöhnlich anmutete:

„Die kulturelle Massenproduktion dient uns in erster Linie als Hinweis auf die sozialpsychologische Struktur der Masse. Indem wir die Organisation, den Inhalt und die sprachlichen Symbole der Massenmedien untersuchen, erfahren wir einiges über die typischen Verhaltensweisen, die gängigen Glaubensvorstellungen, Vorurteile und Sehnsüchte einer großen Zahl von Menschen. Die Produkte der bloßen Unterhaltungsliteratur können, wenigstens seit der Scheidung der Literatur in die beiden voneinander getrennten Bereiche von Kunst und Ware im Verlauf des 18. Jahrhunderts, nicht mehr beanspruchen, Einsicht und Wahrheit zu vermitteln. Der Einfluss jedoch, den sie im Leben des modernen Menschen gewonnen haben, ist so mächtig, dass ihre Symbole bei der Erforschung des Menschen in der modernen Gesellschaft gar nicht überschätzt werden können: sie eignen sich als Mittel der Diagnose.“ (Ebd.: 12)

Obwohl Löwenthal also kulturkritisch in Kunst und Ware unterteilt und ersterer die Originalität (*Sub*) und letzterer die Vermassung (*Main*) zuschreibt, lesen sich seine Ausführungen wesentlich unapokalyptischer, mehrdimensionaler,⁵⁵ offener und nüchterner. Dies liegt daran, dass Löwenthal keine to-

55 Während Adorno und auch Horkheimer sich im Wesentlichen auf die eigentliche Werkanalyse beschränkten, interessierten Löwenthal insbesondere die gesellschaftlichen Zusammenhänge von Produktion und Rezeption von Literatur.

tale Ausweglosigkeit skizziert, sondern pragmatisch auf ein ernstzunehmendes Analysefeld hinweist, welches sicherlich anschließend auch normativ betrachtet werden kann. Indem er seine Forderungen in den generellen Anspruch einer Literatursoziologie einbettet und mit zahlreichen Beispielen versieht, erscheinen seine Argumentationen griffiger und praxisnäher als die Horkheimers und Adornos.⁵⁶ Was genau lässt sich an Löwenthals Ausführungen nun zur massenkulturellen Ausdifferenzierung und ggf. zur Herausbildung von Subkulturen und also *Subs* feststellen?

Zum einen sind auch bei Löwenthal klare Spuren eines elitären Kunstverständnisses zu finden. Kunst, bei ihm verstanden u.a. als hohe Literatur, steht nur wenigen Menschen offen, da nur diese sie verstehen können. Hohe Literatur dient der Wahrheitsfindung, der Ideal-Verwirklichung und dem Utopieentwurf. Demgegenüber stellt Löwenthal Massenkultur ganz unter das Banner des Hauptkriteriums der Wirkung und beklagt sich über die Stummheit und damit verbundene Abwesenheit speziell der unteren Schichten in der ‚hohen‘ Literatur und – daran anschließend – in den soziologischen Studien. Er spricht von einem Abbild der realen sozialen Rollen in ihrer gesellschaftlichen Bedeutsamkeit in der Literatur. Zwar besteht ein Phänomen wie Massenkultur laut Löwenthal, seitdem sich die menschliche Kultur überhaupt entwickelt hat, doch die (gesellschaftliche, philosophische und wissenschaftliche) Auseinandersetzung mit ihm erst entstehen konnte, nachdem die beiden Ebenen in der bürgerlichen Gesellschaft in Kontakt gelangt waren. Erst im 18. Jahrhundert verlangten größere Leserschichten nach immer mehr literarischen Angeboten.⁵⁷ Diese Berührungen der verschiedenen Ebenen rücken auch anschließend in den Fokus von Löwenthals Beobachtungen. So zweifelt er lineare, stringente Reihenbildungen wie Kunst = Einsicht = Elite bzw. Massenkultur = Unterhaltung = Massenpublikum in ihrer Trennschärfe an und fragt nach übergreifenden Phänomenen wie sich unterhaltender Elite oder der Verwendung von Unterhaltung zur Einsicht. Kunst als Bestandteil der Massenkultur in Form von z.B. Albrecht Dürers berühmten Radierungen als Werbemittel der Anhänger des Protestantismus oder die Musikdramen Richard Wagners und ihre massenidentifikatorische Verwendung im nationalsozialistischen Deutschland stellen nach Löwenthal Beispiele solcher Grenzfälle dar.

56 Löwenthals Vorstellung literatursoziologischer Interdisziplinarität klingt im Übrigen erstaunlich kulturwissenschaftlich: „Nähert man sich der Sozialforschung mit einem Verständnis für literarische und philosophische Fragen und wahrt man umgekehrt bei geisteswissenschaftlichen Studien den soziologischen Gesichtspunkt, dann kann dies zu einem neuen vertieften Bewusstsein von der Einheit des abendländischen Denkens führen. Leider haben die von den speziellen Einzelwissenschaften hartnäckig verfolgten Sonderrechte nur allzu oft diese Einheit unkenntlich gemacht.“ (Löwenthal 1964: 11)

57 Löwenthal (1964: 22-23 bzw. 55-60) nennt Montaigne und dessen psychologische Analyse der zur Unterhaltung dienenden Kunst als eskapistisches Mittel der Zerstreuung in Zeiten mangelnder religiöser Überzeugung als einen der entscheidenden Denker, die den Kampf der Ideen um Mensch und Gesellschaft eröffneten.

Für Löwenthal geht die Popularisierung von Kunstwerken Hand in Hand mit dem Aufkommen massenmedialer Technologien. Spricht Benjamin von Entauratisierung der Kunst durch ihre technische Reproduzierbarkeit, weisen Löwenthals Bemerkungen hingegen auf eine Massenbegeisterung und Mythologisierung eben gerade durch die Verbreitung und Vervielfältigung von Kunst und Literatur. Bemerkenswert ist, dass Löwenthal dem eigentlichen (hohen) Kunstwerk weiter das Besondere, das Einzelne zuspricht. Vertieft sich also die Kluft zwischen Original und Masse durch die Massenmedien nur um so mehr? Nicht unbedingt, insofern man mit Löwenthal nach den Bewertungsmaßstäben nicht nur *zwischen* Kunst und Massenkultur fragt, sondern auch *innerhalb* dieser Kategorien. Daraus erarbeitet Löwenthal erste Aspekte einer Theorie der Massenkultur (vgl. ebd.: 27-31). In zunehmend mediatisierten Gesellschaften spielen die Bedürfnisse und Wünsche des Massenpublikums eine wichtige Rolle, da diese die eigentliche Produktion beeinflussen. Es geht nicht mehr um den Ausdruck eigener Ideen, sondern um das Behaupten im Wettbewerb als Maßstab.

„Das Problem der Maßstäbe nimmt in den modernen Diskussionen über die Massenkultur eine zentrale Stellung ein. Es tritt immer mit dem Problem verbunden auf, welchen Einfluss der Geschmack des Publikums auf den Charakter der Massenprodukte habe.“ (Ebd.: 67)

Während die Kunst für Löwenthal eine echte Erfahrung birgt, verdoppelt Massenkultur lediglich die Realität und verweist dementsprechend auf keine neuen Erfahrungen, bietet allerdings zumindest Orientierung in der Gesellschaft. An diesem Punkt setzt Löwenthals Kritik der Massenkultur an:

„Dagegen herrscht weitgehende Übereinstimmung darüber, dass alle Massenmedien die Beziehung zu den Werten verloren hätten und nichts als Unterhaltung und Zerstreuung anböten, dass sie also im Grunde genommen der Flucht vor einer unerträglichen Realität dienten. Wo immer sich revolutionäre Strömungen auch nur zaghaft ankündigen, werden sie besänftigt oder unterdrückt, indem die scheinbare Erfüllung von Wunschträumen nach Reichtum, Abenteuer, leidenschaftlicher Liebe, Macht und Sensationslust vorgegaukelt wird.“ (Ebd.: 50)

Letztlich zeigt auch Löwenthal keine unterschiedlichen Strömungen innerhalb der Massenkultur auf. Lediglich am Rande erwähnt er die Möglichkeit der Opposition und Kritik in Form von *Subs*, nennt im Feld der Literatur etwa englische Literaturkritiker wie F.R. Leavis oder M. Arnold, die im Übrigen für viele Autoren der *Cultural Studies* später eine einflussreiche Rolle spielen sollten (vgl. Kapitel 3). „Besonders in England lehnten die Kritiker die Massenkunst zwar aus ästhetischen Überlegungen ab, neigten aber zugleich dazu, in ihr nur eine von vielen Äußerungen tieferer gesellschaftlicher Kräfte zu sehen.“ (Ebd.: 76) Aber auch deren Kritikfähigkeit beruht keinesfalls auf dem Willen zu einer Gegenströmung innerhalb der *Main-*

Ebene, sondern, ganz ähnlich Löwenthals eigenem Vorgehen, verlangt lediglich eine Respektierung der Massenkultur und eine intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr, um sie dann um so effektiver kritisieren zu können.

Ein Aspekt, den Löwenthal eher beiläufig erwähnt, erscheint für eine medienkulturtheoretische Diskussion ausgesprochen bemerkenswert: die Moralisierung und somit Bewertung massenkultureller Phänomene sowohl in akademischen als auch literarischen Diskursen. Mit dem französischen Denker Alexis de Tocqueville fordert Löwenthal eine ‚objektivere‘ Beobachtung von Kunst und Massenkultur. Gleichzeitig beklagt er die grundsätzlich negative Bewertung von Massenkultur und Unterhaltung der von ihm analysierten Autoren. Eine Überprüfung der basalen Kategorien speziell im Feld der Literatur erscheint ihm unumgänglich:

„Wie wir bereits angedeutet haben, ist sogar der Begriff Massenliteratur oder Massenkunst in ganz verschiedener Bedeutung ohne Rücksicht auf historische Determinanten gebraucht worden. Und es ist notwendig darauf hinzuweisen, dass die gegenwärtige Diskussion über die Massenkultur und die Möglichkeiten der Massenmedien sich weiterhin im Kreise drehen wird, bis eine neue und systematische Anstrengung unternommen wird, das Gebiet von Unklarheiten zu befreien und eine wirkliche Diskussion möglich zu machen.“ (Ebd.: 108)

Erste Ansätze einer Entdramatisierung und Entmoralisierung des Diskurses über *Main* und *Sub* in der Kultur sind hier also vertreten, doch deutet Löwenthals vorläufiges Fazit an, dass eine komplette Systematik diachroner und synchroner Art erst noch zu erarbeiten wäre. Er selbst leistet im Anschluss einen ersten Versuch der Entwicklung und Geschichte der Massenkultur, bei dem er seinen Beobachtungsfokus allerdings auf die Literatur konzentriert.

Es bleibt also beim grundsätzlichen Gegenüber von *Main* und *Sub* unter intensiver Berücksichtigung des *Main*. Wie sich aber die beiden Ebenen genauer ausdifferenzieren bzw. ob sie sich sogar bedingen oder fruktifizieren, lässt auch Löwenthal unbeantwortet.

Herbert Marcuse

Auch Herbert Marcuse beschäftigte sich, wie bereits in Kapitel 2.1.1 beschrieben, mit divergierenden Kategorien von Kultur. Dabei nimmt er eine Zwitterposition zwischen den abgeschlossen-negativen Beschreibungen von Horkheimer und Adorno und den in Richtung *Main* geöffneten Betrachtungen Löwenthals ein. Während nämlich Marcuses eindimensionaler Mensch durch eine eindimensionale Gesellschaft bedingt scheint und die Totalität von Adornos Gedanken somit zunächst übernommen wird, sieht Marcuse in seiner Diagnose doch letztlich eine Möglichkeit der Befreiung. Immer wieder legt Marcuse in seinen Publikationen nahe, dass es ein Aufbegehren gegen die herrschaftliche Unterdrückung geben kann und soll. Diese Umges-

taltung der Gesellschaft kann eher von sozialen Randgruppen (*Subs*) wie z.B. Künstlern geführt werden (vgl. Behrens 2001: 40-43). Offensichtlich stammen diese Überlegungen Marcuses aus der Nachkriegsphase, noch bevor sich weltweit und insbesondere in Deutschland die ersten politischen Protestbewegungen der 1950er und vor allem 1960er Jahre bildeten.⁵⁸

Geprägt von den Erfahrungen aus dem Nazi-Deutschland zeigt sich auch Marcuse also äußerst skeptisch gegenüber der quasi-natürlichen Ordnung des Kapitalismus, der „Logik von Geld, Warentausch und Arbeit“. (Ebd.: 42) Diese kann nur in allen gesellschaftlichen Bereichen reformiert oder revolutioniert werden. Mit den Schlagworten des Versuchs einer Befreiung und der *Großen Weigerung* wurde Marcuse zu einem oft zitierten Denker der neuen Protestkulturen (und also *Subs* im hier beschriebenen Sinne) zwischen Anti-Vietnam und Frauenbewegung, die ihrerseits wiederum eine Faszination auf den Philosophen ausübten, da sie neben der Weigerung eben auch zumindest neue bzw. alternative Lebensweisen versuchten.⁵⁹ Darum soll hier noch einmal genauer darauf geschaut werden, inwiefern Marcuse – neben der auch von ihm als hermetisch abgeriegelt angesehenen Massenkulturebene *Main* – Überlegungen zu einer gegenläufigen und doch integrierten *Sub*-Ebene angestellt hat.

Ein Zersetzen des fortgeschrittenen Kapitalismus und seiner Propaganda durch Massenmedien und Massenkultur dient der Befreiung des Individuums. Da aber die Massenmedien die öffentliche Meinung produzieren und diese eine scheinheilige, repressive Toleranz nur vortäuschen, müssten subversive Entwicklungen bei den Massenmedien ansetzen. Doch wird das versucht, wird Kritik durch die Konformität bereits in der Sprache der Massenmedien bzw. der von ihnen hergestellten Öffentlichkeit uneffektiv gestaltet und angepasst, wodurch sich jegliche Kritik wiederum entwertet sieht. Kleinere Kritik- oder Reformansätze helfen also laut Marcuse nicht, die Manipulationsmacht der Massenmedien zu relativieren. Es scheint eine politische Revolution von außen für eine radikale gesellschaftliche Veränderung vonnöten (vgl. dazu auch Kellner 1982: 501-502). Insofern trennt auch Marcuse die Kulturebenen voneinander, verweist kaum auf interne Differenzierungen und sieht zwar die Möglichkeit zur Kritik an der *Main*-Ebene,

58 Bemerkenswerterweise befindet sich die bundesdeutsche Gesellschaft Anfang des neuen Jahrtausends in einem ähnlichen Zustand, die MedienSpaßGesellschaft operiert scheinbar ohne Opposition und paralyisiert von ironischer Dauerbrechung, so dass Rufe nach Werten und Normen wieder vermehrt zu beobachten sind und dementsprechend die Gefahr neuer Fundamentalismen entsteht (vgl. Jacke 2000).

59 Ein gewisses gegenseitiges Kokettieren dieser Protestszenen und Marcuses erscheint unübersehbar. In diesem Zusammenhang entstand auch der Bruch bzw. Vätermord, so Marcuse selbst, zwischen dem orthodox-wissenschaftlichen IFS-Direktor Adorno und dem sich aus den USA in deutsche Protestszenen einbringenden Denker und Demonstranten Marcuse. Marcuse fordert eine emanzipatorische Praxis in Form z.B. politischer Aktion, während Adorno sich der Praxis verweigert und den theoretischen Ansatz davon losgelöst sieht. Hiermit sind zugleich die beiden Extrempositionen gegenüber revolutionären Aktionen innerhalb der *Frankfurter Schule* skizziert (vgl. Behrens 2000: 122-129).

aber wie Horkheimer und Adorno nur von außerhalb der Massenkultur (*Main*). An diesem Punkt erscheinen seine Sympathien für diverse Protestbewegungen (*Subs*) einerseits verständlich, denn dort wird zumindest von Aktanten versucht, alternativ, ergo von außen, zu widersprechen und eigene Entwürfe zu skizzieren. Doch warum geht Marcuse, der gemeinsam mit Löwenthal wohl am nächsten an einer differenzierteren Betrachtung des Gesamtkomplexes Kultur und insbesondere der *Main*- und *Sub*-Ebenen operiert, nicht noch einen argumentativen Schritt weiter und beschäftigt sich mit Kritik- und Protestformen innerhalb der Ebenen? Weil es laut Marcuse eben keine Kritik innerhalb der *Main*-Ebene geben kann. Die affirmative Kultur bietet Utopien und Kritikfähigkeit, aber nur solange wie sie nicht durch die anwachsende Bedeutung der Kulturindustrie bedroht wird. Interessanterweise bemerkt der amerikanische Medienkulturwissenschaftler J. Storey in seiner an dieser Stelle an M. Arnold und F.R. Leavis orientierten Betrachtung der Kritischen Theorie, dass „premodern culture“ (Storey 2001: 86) sehr wohl kritisch innerhalb und an der Gesellschaft gearbeitet hat, dass dadurch gesellschaftlicher Wandel bewirkt und ausgedrückt wurde, dass sich aber die Positionen und Möglichkeiten affirmativer Kultur im Sinne Marcuses unterscheiden. In ihr geht es um das Ideal höherer Werte und nicht um den alltäglichen Kampf und die damit verbundene Transformation von Kulturen. Affirmative Kultur, so Storey im Weiteren, stellt eine Sphäre der Erneuerung und Inspiration dar, um sich von den Alltäglichkeiten der Arbeit abzuheben.⁶⁰ Diese negative Subversivität oder subversive Negativität im Sinne Adornos soll laut Marcuse alternative, oppositionelle Elemente konstituieren, die eine andere (bessere) Realität entwerfen.

Die beiden erwähnten Ebenen von Kultur (affirmative versus Massenkultur) werden durch letztere zunehmend verschmolzen. Kulturelle Werte werden nicht verneint, sondern die Ebene der Massenkultur schluckt innovative Aspekte der affirmativen Kultur und funktionalisiert diese nach den Regeln des kapitalistischen Marktes um (vgl. Marcuse 1970: 39-75). Daher widersprechen sich die von der affirmativen Kultur skizzierte utopische, bessere Zukunft und die unbefriedigende Gegenwart der Kulturindustrie gar nicht mehr. Letztere proklamiert schlichtweg, dass die Gegenwart die bessere Zukunft sei: Das Jenseits (des Diesseits) der Werbung ist das bessere Diesseits (vgl. Zurstiege 2003b: 190).⁶¹ „[C]ulture now confirms that this is the better future – here and now – the only better future.“ (Storey 2001: 87)

60 Diese von mir ins Deutsche übertragenen Zeilen Storeys erinnern frappierend an die Funktion intellektueller Zerstreuung und kommen Rezeptionsmotiven von sowohl Kunst als auch Popkultur sehr nahe. Im Prinzip könnten diese Zeilen sicherlich auch einem heutigen Werbeprospekt für Bildungsreisen entnommen worden sein.

61 Die Analogie zwischen Kulturindustrie und Werbung bezieht sich auf die Beobachtungen Horkheimers und Adornos, wonach Reklame als Endstadium der sich selbst potenzierenden Kulturindustrie gesehen werden kann. Es geht hier um das Spiel mit Vertrauen und das notwendigerweise nicht erfüllbare Versprechen des besseren Jenseits (affirmative Kultur) im Diesseits (Kulturindustrie) innerhalb des diesseitigen Diesseits (Reklame bzw. Werbung).

Somit wird laut Marcuse die Zweidimensionalität der Kultur liquidiert und das Gegenläufige der affirmativen Kultur an Markt und Industrie angeglichen. Allerdings behält Marcuse in den Ausführungen zum *Eindimensionalen Menschen* die Hoffnung, dass authentische bzw. affirmative Kultur der totalen Absorption widerstehen und in der besseren Zukunft wiedergeboren werden könne; schwer nachzuvollziehende Gedankengänge, entwirft doch affirmative Kultur selbst Zukunftsszenarien, ist sie also auch ‚nur‘ ein weiteres?⁶² Dies meint Marcuse wohl eher nicht, sondern ihm geht es um einen potenziellen Ausweg aus der Kulturindustrietotalisierung:

„Marcuse believes that one day those on the margins of society, ‚the outcasts and outsiders‘, who are out of reach of the full grasp of the culture industry, will undo the defeats, fulfil the hopes, and make capitalism keep all its promises in a world beyond capitalism.“ (Ebd.: 87-88)

An dieser Stelle treffen im Sinne Adornos gesellschaftliche Idioten wie auch Intellektuelle als potenzielle Aktanten auf *Sub*-Ebene in ihrer Entfernung vom Kern der Kulturindustrie (*Main*) zusammen. Insofern sie zu neokonservativen Kritikern werden, legitimieren sie die Popularisierung einst hochkultureller Werke unter dem Vorwand des Demokratisierungsversprechens, welches letztlich Bestandteil der kulturindustriellen Vermassung bleibt. Auch Marcuse verlagert hier den Beobachterstandpunkt auf eine Ebene der Beobachtung dritter Ordnung, um sich wiederum über den Befürwortern der Kritik Kritischer Theorie zu positionieren und diese bewerten zu können, welches ein rhetorisch typisches Vorgehen für die Vertreter Kritischer Theorie darstellt, in der Radikalität der Horkheimer und Adorno-Argumentationen allerdings wesentlich griffiger erscheint.⁶³

Marcuse interessiert offensichtlich weniger „die ideologische Dynamik bürgerlicher Kulturwerte (also das Verhältnis von Hochkultur zu populärer Kultur, der konservativ beklagte »Kulturverfall«), als vielmehr die Frage, wie die moderne Massenkultur auf die konkrete Praxis der Individuen wirkt.“ (Behrens 2000: 145) Ursache dieser Wirkung können also Marcuse zufolge durchaus emanzipatorische Momente massenkultureller Produkte bzw. Angebote sein. Marcuse identifiziert zwar die bereits genannten Arten von Kultur (Massenkultur, affirmative Kultur und Kunst), hierarchisiert diese jedoch nicht und entledigt sie spezieller gesellschaftlicher Klassen oder Schichten. So wie ein Song von Bob Dylan ästhetische Schönheit ausstrah-

62 Storey liefert hier (2001: 87) den Vergleich zwischen Marcuse und Marx: Bei Marx ist es Leistung der Religion, unerträgliche Zustände erträglich zu machen und die Schmerzen der Existenz zu lindern, bei Marcuse steht anstelle der Religion die affirmative Kultur.

63 Storey liefert eine Tabelle mit Beispielen für das Zerstören der kritischen Funktion affirmativer Kultur: Klassische und Opernmusik und ihr Gebrauch in der Werbung (vgl. Storey 2001: 89). Ebenso können in Marcuses Sinn die berühmten Che Guevara-Poster, R.A.F.-T-Shirts, aber auch Matisse-Bilder in der Werbung bewertet werden.

len kann, so sind gesellschaftlich etablierte Gruppierungen keinesfalls automatisch *high*: „„Unten« aber sind nicht nur die Verdammten dieser Erde, sondern auch die gebildeteren und privilegierten menschlichen Adressaten der Kontrolle und Repression. An der Basis der Pyramide herrscht Atomisierung.“ (Marcuse 1973: 21) Marcuses Augenmerk gilt demnach besonders intensiv der theoretischen Betrachtung der Entstehung, vor allem aber immer wieder der Relevanz dieser sozialen Bewegungen für die Praxis, in welcher die Revolte letztlich stattfindet. Und dort stehen *high* und *low* gemeinsam als *Subs* einer übermächtigen Kulturindustriemaschine als *Main* gegenüber.

Marcuse legt jeglicher Gesellschaftskritik eine unauflösbare Dialektik zu Grunde: „1. dass die fortgeschrittene Industriegesellschaft imstande ist, eine qualitative Änderung für die absehbare Zukunft zu unterbinden; 2. dass Kräfte und Tendenzen vorhanden sind, die diese Eindämmung durchbrechen und die Gesellschaft sprengen können.“ (Marcuse 1970: 17) Auch diese Gegenüberstellung wirkt nicht immer klar und dichotom. Behrens spricht von einer statischen Dynamik, „der gesellschaftlichen Totalität, bei der nicht einfach Elemente gegeneinander stehen, sondern jedes Element gleichsam monadisch den Widerspruchscharakter des Ganzen in sich trägt“ (Behrens 2000: 11) und demnach *Main* und *Sub*-Ebenen in den Elementen (Aktanten) lagern. An Marcuses Beobachtungen fallen also bereits Züge der Entdichotomisierung, Atomisierung und Vernetzwerkung der Gesellschaft und somit auch der Kultur auf, die nicht zuletzt auch mit massenmedialer Erreichbarkeit und Information zusammenhängen. Diese postmodern anmutenden Überlegungen sind aber nur der Vorbau einer erneuten Kritik an neuen Formen von Gesellschaftskritik:

„Ohne Boden und Basis in der Gesellschaft erscheint die Kulturrevolution eher als abstrakte Negation denn als geschichtliche Erbin der bürgerlichen Kultur. Von keiner revolutionären Klasse getragen, sucht sie Rückhalt in zwei verschiedenen, ja gegensätzlichen Richtungen: auf der einen Seite versucht sie, den Gefühlen und Bedürfnissen »der Massen« (die nicht revolutionär sind) in Wort, Bild und Ton Ausdruck zu verleihen; auf der anderen Seite entwickelt sie Anti-Formen, die auf bloßer Atomisierung und Fragmentierung traditioneller Formen beruhen – Gedichte, die in Verszeilen zerlegte Prosa sind; Gemälde, die ein sinnvolles Ganzes durch bloß technische Anordnung von Teilen und Stücken ersetzen; Musik, welche die höchst »geistige«, »jenseitige« klassische Harmonie durch höchst spontane, offene Polyphonie verdrängt. Aber die Anti-Formen sind unfähig, die Kluft zwischen dem »wirklichen Leben« und der Kunst zu überbrücken. Diesen Tendenzen stehen jene gegenüber, welche die fortschrittlichen Qualitäten der von ihnen radikal überprüften bürgerlichen Tradition bewahren.“ (Marcuse 1973: 111)

Die nicht-revolutionären Massen bewegen sich auf der *Main*-Ebene, die Anti-Formen auf den *Sub*-Ebenen, ohne die Brücke in den *Main*-Bereich schlagen und damit die großen Massen erreichen zu können. Marcuses Offenheit

für neue kulturelle Artefakte und deren gesellschaftliche Bedeutung und seine Entdramatisierung normativer Kulturhierarchien⁶⁴ kosten einen hohen Preis: er berücksichtigt diese u.a., um daran nur umso stärker zu verdeutlichen, wie perfide die Massenkultur subversive Tendenzen ausblendet bzw. filtert. Weil eben alle möglichen gesellschaftlichen Teile nicht nur durch die Kulturindustrie determiniert und manipuliert sind, sondern weil diese Teile die Kulturindustrie sogar qua Identifikation und Affirmation legitimieren, kann nur eine große ergo umfassende Weigerung diesen Zustand überwinden. Auf diesen Bereichen wird also eine Art rezeptioneller Käfig-Freiheit gewährt, weil sie nur Scheinkritiken ermöglicht, vom Totalen der Kulturindustrie ablenkt und folglich eine repressive Toleranz darstellt. An dieser Stelle schreibt Marcuse dann wieder sehr kulturkritisch im Frankfurter Sinn vom gefangenen Publikum und dem Zwang zu einem Über-sich-ergehen-lassen durch die Vergnügungs- und Erbauungsmedien (vgl. Marcuse 1970: 256).

Sicherlich darf bei Marcuses Argumentation nicht überlesen werden, dass seine Überlegungen stark von Diskussionen um (intellektuelle) Minoritäten in den Nachkriegs-USA geprägt sind. So zählt Marcuse selbst (1973: 33) zwei Gruppen auf, die entscheidend für einen Wandel der Kultur sein können: die Universitäten und die schwarzen und braunen Militanten (z.B. *Black Panther* Partei). Immer wieder betont Marcuse, dass eine mögliche Revolte von diesen Basen ausgehen müsse. Dabei verlangt er zwar die umfassende Revolte, verliert das Detail aber nicht aus den Augen. Der Wandel beginnt bereits auf der Mikro-Ebene der Sprache:

„Soll eine solche neue Sprache politisch wirksam werden, so kann man sie nicht einfach »erfinden«: notwendigerweise wird sie vom umfunktionierenden Gebrauch überkommenen Materials abhängen. Die Möglichkeit dazu bietet sich am ehesten da, wo die Tradition selbst eine andere Sprache und andere Bilder zugelassen und sanktioniert hat. Solche anderen Sprachen gibt es hauptsächlich in zwei Bereichen, denen völlig verschiedene Gruppen der Gesellschaft zugeordnet sind: 1. in der Kunst, 2. in der Volkstradition (die Sprache der Schwarzen, Argot, Slang).“ (Ebd.: 96)

Hierbei zeigen sich die für Marcuse entscheidenden Verbindungen: Die von ihm benannten gesellschaftlichen Oppositionen können sich als *Subs* durch- aus überlagern und inspirieren. Ihre Revolte muss sich der Sprache bemäch-

64 „Es ist richtig, dass die höhere Kultur des bürgerlichen Zeitalters eine elitäre Kultur war (und ist), die nur für eine bevorrechtete Minderheit zugänglich, ja bedeutsam war; aber das hat sie mit allen Kulturen seit dem Altertum gemeinsam. Der untergeordnete Platz (oder das Fehlen) der arbeitenden Klassen in diesem kulturellen Universum macht dieses zweifellos zu einer Klassenkultur, aber nicht zu einer spezifisch bürgerlichen. Wenn dem so ist, dann haben wir Grund anzunehmen, dass die Kulturrevolution weit über die bürgerliche Kultur hinausführt, dass sie sich gegen die ästhetische Form als solche richtet, gegen Kunst als solche, gegen die Literatur als Literatur. Die von der Kulturrevolution vorgebrachten Argumente erhärten diese Annahme.“ (Marcuse 1973: 108)

tigen. Damit dies aber nicht ostentativ wirkt, der Intellektuelle sich auf peinliche Art und Weise des Slangs oder der Arbeiter sich ebenso an Kunstdiskursen bedient, sollten die Gruppen ihre jeweiligen Potenziale nutzen.

„Es scheint, dass dieser Widerspruch zwischen dem, was ist und dem, was möglich ist und was sein sollte, in sehr konkreten Formen die Einstellung der abhängigen Bevölkerung bestimmt. Das Bewusstsein der Irrationalität des Ganzen hat nachteilige Folgen für die Leistungsfähigkeit des Systems. Der Warenfetischismus wird fadenscheinig: hinter der angeblichen Technokratie und ihren Segnungen erkennen die Menschen die Machtstruktur. Zwar ist dieses Bewusstsein außer bei kleinen radikalen Minderheiten noch immer unpolitisch, spontan; es wird immer wieder unterdrückt; es ist »ideologisch« – aber es findet gleichwohl seinen Ausdruck auch an der Basis der Gesellschaft. Die Ausbreitung wilder Streiks, die militante Strategie der Fabrikbesetzungen, die Haltung und die Forderungen der Jungarbeiter sind Anzeichen einer Rebellion gegen das Ganze [Hervorhebung im Original, C.J.] der aufgezwungenen Arbeitsbedingungen, gegen das Leistungssystem *als solches* [Hervorhebung im Original, C.J.].“ (Ebd.: 29)

Nur in einer Zusammenkunft der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen kann eine große Weigerung stattfinden. Die einen können ohne die anderen nicht effektiv stören und wandeln, was Marcuse im Fazit seiner Ausführungen zur *Kunst und Revolution* deutlich macht:

„Das befreiende Gelächter der Yippies, ihre Unfähigkeit, das blutige Spiel der »Justiz« von »law and order« ernst zu nehmen, mag helfen, den ideologischen Schleier zu zerreißen – die Struktur hinter dem Schleier lassen sie unberührt. Diese kann nur von denen verändert werden, die noch immer den Arbeitsprozess aufrechterhalten, seine menschliche Basis bilden und seine Profite und Macht reproduzieren. Zu ihnen gehört ein immer größer werdender Sektor der Mittelschichten und der Intelligenz. Gegenwärtig ist sich nur ein kleiner Teil dieser riesigen, wahrhaft unterworfenen Bevölkerung der Lage bewusst und politisch aktiv. Dieses Bewusstsein, diese Aktivität zu verstärken, ist die Aufgabe der noch isolierten radikalen Gruppen.“ (Ebd.: 152)

In seinen Überlegungen konzentriert sich Marcuse daran anschließend auf das Feld der Kunst, da ihm dieses als Ort der Alternativen, der Ideen und vor allem der Umstürze gilt. Dieses Feld der Kunst hat in der schon diskutierten affirmativen Kultur seine Kraft zur Subversivität vollkommen eingebüßt, hier dient die (affirmative) Kunst⁶⁵ sogar der Rechtfertigung und Verherrlichung der bestehenden Ordnung bürgerlicher Kultur. „Es handelt sich hier um nicht-verhaltensmäßige, nicht-operationale Kunst: sie »aktiviert« nichts außer Reflexion und Erinnerung – das Versprechen des Traums.“ (Ebd.: 121) Und dieser Traum narkotisiert jegliche Möglichkeit des Aufbe-

65 Marcuse vermennt die Begriffe affirmative Kultur und affirmative Kunst, die Unterscheidung zwischen Kultur und Kunst und auch deren Definitionen erläutert er an dieser Stelle nicht explizit (vgl. dazu vor allem Marcuse 1973).

gehens. Dementsprechend fordert Marcuse eine Avantgarde als Kunst in der alltäglichen Lebenspraxis, die sich subversiv im Kulturbetrieb gibt. Es müsste also auch der eigenen Praxis eine Brechung gegenübergestellt werden:

„[D]ie Politik der Verweigerung kann unter Umständen erfordern, auf die eigene Praxis mit Verweigerung, mit Irritation und offener Verunsicherung zu reagieren. Das ist dann Subversion: die aus dem Surrealismus entwickelte situationistische Praxis ist von solcher Subversion inspiriert.“ (Behrens 2000: 154-155)

Behrens verweist hier auf künstlerische Traditionen, die in popkulturellen Diskussionen immer wieder erwähnt und in Zusammenhang mit neuen Formen von Kunst und auch Kritik gebracht wird: Dada, Situationismus, Punk (vgl. dazu statt anderer Behrens 2000, Marcus 1993, 1994, Schlichting 1990 und Stange 2003). Allerdings sieht Marcuse in der Wandlung der Kunst ja eben gerade den Boden für ihre Entkräftung: Das alte Kunstideal griechisch-antiker Prägung wird aufgelöst (Hegels Ende der Kunst), sie wird zur Ware in der Massenkultur und bloß noch affirmativ, nicht mehr alternativ oder subversiv.⁶⁶ Der Verzicht auf ästhetische Radikalität in der kapitalistischen Gesellschaft, so schließt Behrens an Marcuse an, entwertet die Kunst. Diese Radikalität taucht in den Angeboten der Kulturindustrie als Appetizer oder Spektakel für das Bürgertum wieder auf, kann aber Bestehendes nicht praxisrelevant in Frage stellen oder gar angreifen. Als Kunst noch Ideale und Utopien skizzierte, zeigte sie eine subversive Wahrheit, ohne diese explizit zu benennen: „[D]ie Wirklichkeit selbst ist Illusion – nicht das Kunstwerk. Dieses ist seiner ganzen Struktur nach Rebellion – mit der Welt, die es schildert, ist eine Versöhnung undenkbar.“ (Marcuse 1973: 120) Selbst der Begriff der Revolution wird umgewälzt und muss neu definiert werden, weshalb Marcuse auch zukünftig von Revolte schreibt. Auch scheint Behrens Marcuses Überlegungen zu aktualisieren, wenn er fordert:

„Eine Annäherung zwischen der ästhetischen und der politischen Avantgarde ist nicht möglich, wenn es sich bloß um eine Allianz handelt, um einen Vertrag um dieselbe Sache; stattdessen muss die politische Avantgarde selbst ästhetisch werden – und umgekehrt.“ (Behrens 2000: 151-152)

Zwei Aspekte von Marcuses Argumentationen erscheinen für Überlegungen zum gesellschaftlichen Wandel durch Kunst und in Kultur bemerkenswert:

66 Allerdings darf hier nicht übersehen werden, dass über die *Kunst nach dem Ende der Kunst* – so auch ein Titel des amerikanischen Kunsttheoretikers und Philosophen Arthur C. Danto (1996) – und deren kritische und affirmative Möglichkeiten des Einflusses auf die Gesellschaft ausgiebig diskutiert wird. Dies reicht vom *Ausstieg der Kunst als höchste Form der Kunst* (Weibel 1989) bis zum *Zurück in die Kunst* (Stange 2003), von der gegenseitigen Kreuzung von ökonomischer Gleichheit und kultureller Anerkennung geistigen Eigentums (Bunz 2003b) bis zur Forderung der Hinwendung auf das Kryptische in der Kunst (Perniola 2003).

1. „Marcuse bietet sich auch deshalb [für eine gesellschaftstheoretische Analyse und Kritik von Kultur und Konsum und somit kultureller Ebenen, C.J.] an, weil er nicht nur eine warenkritische Terminologie gegen den Konsumismus entwickelte, sondern ebenfalls – auf der Folie dieser Gesellschaftskritik – an der Möglichkeit festhielt, Kunst und Leben doch noch in produktiv-emanzipativer Weise zu verbinden, also das revoltierende Leben zum künstlerischen Ereignis zu machen und Ästhetik in eine neue Sensibilität der Menschen zu übersetzen.“ (Ebd.: 11)

2. In seinen Beobachtungen zum Zusammenspiel von Kunst und Revolution glaubt Marcuse zwar an diese Chance des Wandels, spricht aber Formen von Popkultur (= Massenkultur = *Main*) diese Position gänzlich ab: „Zweifelloso gibt es Rebellion im Guerilla-Theater, in den Dichtungen der ›free press‹, in der Rock-Musik – aber sie bleibt künstlerisch ohne negierende Kraft von Kunst. In dem Maße, wie sie sich zum Teil des wirklichen Lebens macht, verliert sie die Transzendenz, kraft derer Kunst der etablierten Ordnung entgegengesetzt ist – sie bleibt dieser Ordnung immanent, eindimensional und unterliegt so dieser Ordnung.“ (Marcuse 1973: 120) Diese Arten von Popkultur also unterstützen das System, sind meistens sogar von der Massenkultur (*Main*) programmiert: „der weiße »Rock« ist, was sein schwarzes Vorbild nicht [Hervorhebung aufgehoben, C.J.] ist, nämlich Veranstaltung [Hervorhebung aufgehoben, C.J.]. Es ist, als finde das Schreien und Rufen, das Springen und Spielen jetzt in einem künstlichen, organisierten Rahmen statt; es richtet sich an eine (wohlwollende) Zuhörerschaft [Hervorhebung aufgehoben, C.J.].“ (Ebd.: 134) Inwiefern Marcuse hier von authentischer und inszenierter Rockmusik spricht, bleibt unklar, auch die Einteilung weiß = kulturindustriell-veranstaltet bzw. schwarz = authentisch-spontan erscheint sehr problematisch. Kriterien für diese Gruppierungen nennt Marcuse nicht. Marcuse unterscheidet eben doch zwischen der gesamtgesellschaftlichen und der pubertären Rebellion. Letzterer spricht er lediglich Kurzlebigkeit, Kindisches und Clowneskes zu.

Was also tragen Marcuses oft widersprüchliche Gedankengänge zu einer Diskussion der Kulturebenen *Main* und *Sub* bei? Ein weiteres Zitat Marcuses fasst dessen wichtigsten Gedanken zur innerkulturellen Revolution zusammen:

„»Außerhalb« der Machtstruktur stehend, mitreden zu wollen, ist eine naive Vorstellung. Man wird nur dort zuhören, wo es um Wählerstimmen geht, die vielleicht eine neue Clique der gleichen Machtstruktur mit den letztlich gleichen Interessen an die Macht bringt. [...] Und ist das Wort, mit dem die Inhaber dieser Macht angeklagt werden, nicht das gleiche, mit dem sie ihre Macht verteidigen?“ (Ebd.: 153-154)

Es gibt für Marcuse verschiedene Ebenen von Kultur und auch von Kunst. Nur innerhalb dieser und zwischen diesen Ebenen, die wiederum in eine Gesamtgesellschaft eingebettet sind, kann ein Austausch, können sowohl Affirmation als auch Kritik und Wandel bis hin zum Umsturz führen. Allerdings sollte mit der Revolte gehaushaltet werden, ein überstürztes und unüberlegtes Revoltieren könnte den großen Umschwung verhindern, da die am Bestehen der bis dato etablierten, gesellschaftlichen Hierarchien interessierten Gruppen frühgewarnt wären und in Form von Konterrevolutionen nur um so schneller und effektiver die ‚gegnerischen‘ Gruppen aushebeln könnten. Offensichtlich will Marcuse immer wieder auf die Möglichkeiten von Revolte verweisen. Um noch einmal den Marcuse-Forscher Behrens zu bemühen:

„Alles, was den Menschen scheinbar unabänderlich, wesenhaft prägt, ist als soziale Konstruktion (früher hätte man Ideologie gesagt) kritisierbar und vor allem veränderbar. [...] Marcuse hatte die Aktionen der Revolte vor Augen, die sich gegen die scheinbar unabänderlichen Grundfesten der Gesellschaft richteten: Konsum, Geld, Arbeit.“ (Behrens 2000: 155-156)

Walter Benjamin

An diesen emanzipatorischen Chancen setzen auch Walter Benjamins Überlegungen ein, die für die Diskussion einer *Sub(kultur)*-Ebene in der Gesamtkultur gegenüber sowie in der *Main-Kultur* nutzbar gemacht werden können. Allerdings spricht Benjamin nicht von einer großen Weigerung wie Marcuse, sondern konzentriert seine Beobachtungen auf neue Medientechnologien und deren Potenziale und Funktionen für Kunst und Gesellschaft.

Der in Kapitel 2.1.1 bereits erwähnte Funktionswandel in der Kunst bezieht sich auf die Säkularisierung der Kunst: „The focus of artistic attention began to shift from religious to secular subjects.“ (Strinati 1995: 82) Während die utopische, echte Kunst in religiöse und vor allem rituelle Kontexte integriert worden war und gerade dadurch eine (eben religionsartige) Aura der Einzigartigkeit und Autorität erhalten hatte, verlagert sich im Zuge der Entideologisierung und Entmystifizierung der Kunst ihre Funktion weg von utopischen Entwürfen und gesellschaftlich integrierten Bestätigungen der etablierten Ordnungen hin zu alternativen, irritierenden Konzepten.

„These notions attained their most extreme manifestation in the ‚art for art’s sake‘ movement in the mid- to late nineteenth century. This was a reaction to the emergence of capitalist industrialisation and the commercialisation of culture, and the threats they posed to the aura of the work of art.“ (Ebd.)

Benjamin sieht in solchen Phänomenen die Chance, technologischen Fortschritt als Mittel gesellschaftlicher Aufklärung auch im Rahmen der Kunst zu nutzen und dadurch auch politisch zu mobilisieren. Er betont folglich die positiven Aspekte von Industrialisierung und Kommerzialisierung und ver-

wehrt sich gegen totale Ablehnung ihrer technischen Möglichkeiten für Individuum und Gesellschaft.

Die Kunst kann sich der neuen Reproduktionstechniken annehmen und mit ihrer Hilfe nicht nur erreichbarer, sondern auch effektiver in ihrer Rolle als Widerstandskraft und Gesellschaftskritik werden. Offenbar erkennt Benjamin diesen Wandel deutlicher als Horkheimer und Adorno und weiß ihn in seinem Nutzen für eine solche Form der Kritik besser einzuschätzen. „Im Grunde hatten sie [Heidegger, Marcuse, aber auch Horkheimer und Adorno, C.J.] immer griechische Kunst vor Augen und mussten sich deswegen gegen Happenings und andere Avantgardekunst aussprechen, obgleich das die eigentlichen Verbündeten gewesen wären.“ (Weibel 1989: 62) Benjamin hingegen versprach sich – ganz prägend für spätere Überlegungen Brechts und vor allem Enzensbergers – eine Demokratisierung der Kunst und somit auch eine Erhöhung der Wahrscheinlichkeit gesellschaftlicher Protestformen gegen den beherrschenden Kapitalismus.⁶⁷ Diese können – ob nun im Rahmen der Massenkunst oder auch der schlichten Massenmediennutzung – nur über diesen quantitativen Umweg und mit Hilfe dieser Technologien für (radikale) gesellschaftliche Veränderungen sorgen. Es gibt also weder Grund zur Resignation (Horkheimer und Adorno), noch Grund zur Verdammung und Verteufelung (medien)technologischer Entwicklung, sondern die Chance auf Protest.

Demokratisierung von Kunst und Kritik bedeutet mit Benjamin die Möglichkeit gesellschaftsinterner Emanzipation und Kritik von allen Seiten und auf allen Ebenen. Dazu müssen freilich gewisse gesellschaftliche Gruppen die Möglichkeit der Nutzung und Instrumentalisierung der Kommunikations- bzw. Verbreitungstechniken haben. Dieser Aspekt wird in der Folge von Brechts Radiotheorie über Debatten um bundesdeutsches Lokalradio und -fernsehen bis hin zu den Überlegungen zum globalen Dorf im Internet diskutiert.⁶⁸ Was haben die Menschen von der Handhabe, sich mittels massenmedialer Technologie zu artikulieren, zu positionieren und sogar gesellschaftliche Verhältnisse zu revolutionieren, wenn sie jedoch entweder gar nicht die Möglichkeit zur Möglichkeit bekommen (z.B. weil ihnen das technologische Rüstzeug oder die journalistische Ausbildung fehlt) oder aber in ihrer Möglichkeit keine Chance auf Effektivität besitzen (z.B. durch Verdrängung auf Randplätze im Programm)? Diese Fragen erscheinen hier vielleicht zunächst etwas ostentativ ausgewählt, zeigen aber letztlich die Aktualität der Diskussionen um Brecht und Benjamin. Denn bereits dort wurde

67 Auch hierin erinnern Benjamins Ideen frappierend an solche des klassischen Marxismus in seiner Verkettung von Entwicklung der Produktivkräfte, Motor des sozialen Fortschritts, Widerspruch zu den Produktionsverhältnissen, Krise des Kapitalismus, Umsturz der Verhältnisse durch die Produktivkräfte (vgl. hierzu auch Kellner 1982).

68 Auch der später noch ausführlicher zu behandelnde J. Habermas vertritt diese These: „Während Adorno (mit Löwenthal und Marcuse) den Erfahrungsgehalt der authentischen Kunst dem Kulturkonsum unversöhnlich gegenüberstellt, setzt Benjamin beharrlich seine Hoffnungen auf die profanen Illuminationen, die von einer ihrer Aura entkleideten Massenkunst sollen ausgehen können.“ (Habermas 1995b: 558)

gestritten, ob die massenmedialen Kommunikationsformen eben demokratisch nutzbar oder doch nur Instrumente der etablierten Ordnung sind. Und genau an dieser Stelle erscheinen Benjamins Überlegungen interessant für eine *Sub*-Ebene von Kultur. Denn Benjamin fordert eine Korrektur der bestehenden Verhältnisse, erhofft sich diese aber über eine große Masse von Menschen, die sich der Massenmedien (z.B. in Form von Massenkunst) bemächtigen. Dies wurde erst durch die modernen Vervielfältigungstechniken und damit einhergehend die Dislozierung (sensu P.Weibel 1989), die Trennung des Produkts von der Produktion der Kunst (z.B. Foto, Film, Video, File), möglich. Benjamin scheint nach Weibel somit wesentlich offener für eine Verbindung kritischer Theoriegebäude und neuer Kunstformen zu sein: „Schon Benjamin war deswegen gegen die Kunstfotografie, weil die Fotografie nicht den Thron der Kunst hätte einnehmen, sondern sie vom Thron stoßen sollen.“ (Ebd.: 69) Die neuen Technologien sollen also genutzt werden, um eine Art Gegen-Kunst als *Sub* zu entwerfen, um die etablierte Kunst zu irritieren und um Kunst somit eben auch für neue Interessenten-Kreise attraktiv zu machen.⁶⁹ Die Einschätzungen Benjamins finden sich vor allem in Überlegungen der *Cultural Studies* wieder:

„Benjamin's celebration of the positive potential of 'mechanical reproduction', his view that it begins the process of a move from an 'auratic' culture to a 'democratic' culture in which meaning is no longer seen as unique, but open to question, open to use and mobilization, has had a profound (if often unacknowledged) influence on cultural theory and popular culture.“ (Storey 2001: 94)

Benjamin ist in seinen Überlegungen prägend für einen späteren Paradigmenwechsel vom passiven zum aktiven Rezipienten, wie ihn insbesondere die Kommunikationswissenschaft beobachtet hat (vgl. Schmidt/Zurstiege 2000a: 67-138) und wie er für eher kulturoptimistische Perspektiven zur Popkultur typisch erscheint. Die Bedeutung eines Kunstwerks der und für die Massen wird nicht originär und auratisch durch das Produkt klar- und somit beim Rezipienten eingestellt, sondern bleibt vielfältig offen, kann durchaus irritieren: „No longer embedded in tradition, significance is now open to dispute; meaning becomes a question of consumption, an active (political) rather than a passive (for Adorno: psychological) event.“ (Storey 2001: 93) Storey geht sogar noch einen Schritt weiter – einen Schritt, den Benjamin wohl begrüßt hätte, Horkheimer und Adorno hingegen wohl eher kopfschüttelnd abgelehnt hätten: „Culture may have become mass culture, but consumption has not become mass consumption.“ (Ebd.: 93) Entgegen der Manipulationsunterstellungen von Marcuse, Löwenthal bzw. Horkheimer und Adorno verlagert Benjamin zumindest als Appell die Bedeutungs-

69 Wobei Marcuse den Sammler von Kunst dabei als Distributor und somit Instanz der Demokratisierung von Kunst bewertet, während Weibel in der Saturiertheit von Sammlern wohl eher das Ende der Irritation und der Flüchtigkeit avantgardistischer Kunst sieht.

zuschreibung und Interpretationshoheit ganz deutlich auf die Seite des Rezipienten. Das Augenmerk wechselt vom Produkt des kulturellen Textes und seiner Bedingtheit durch die Produktionskontexte zur Herstellung des kulturellen Textes durch den Akt der Konsumtion und Rezeption und deren Bedingtheit durch die konsumtionalen und rezeptionalen Kontexte.⁷⁰ An diesem Punkt knüpft auch der Soziologe S. Frith an, der ebenfalls Adornos und Benjamins Überlegungen gegenüberstellt und auf popkulturelle Kontexte zu übertragen versucht:

„Out of Adorno have come analyses of the economics of entertainment in which the ideological effects of commercial music-making – the transformation of a creative people into a passive mass – are taken for granted [...]. From Benjamin have come subcultural theories, descriptions of the struggle for the sign: youth subcultures are said to make their own meanings, to *create* cultures in their acts of consumption.“ (Frith 1983: 57)

In der Betonung der Bedeutungszuschreibung durch den konsumierenden Aktanten ist Friths Überlegung absolut nachzuvollziehen. Benjamin hat sicherlich zahlreiche Überlegungen zur gesellschaftlichen Rolle und Funktion von Medien und Kunst, insbesondere in deren vermasseter Version (im *Main*), formuliert und Ansätze zu Theorien von Subkulturen beeinflusst. Spätere Wissenschaftler haben sich dementsprechend die Benjaminschen Überlegungen zur Hand genommen, um subkulturelle Phänomene besser analysieren und aus einer kulturkritischen Perspektive heraus unverkrampfter beurteilen zu können: „Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplin, um.“ (Benjamin 1977a: 32-33)

Trotzdem darf nicht vergessen werden, dass sich Benjamin sehr wohl auch Gedanken um die Schattenseiten der von ihm als Kollektivrezeption bezeichneten Vermassung gemacht hat.⁷¹ So beklagt er prinzipiell ja auch zunächst den Auraverlust des Kunstwerks und die zerstörerische Kraft der neuen Techniken jenseits solcher des Verkehrs und der Vervielfältigung von Schrift und Wort (vgl. Benjamin 1977b: 77). Es bleibt die Frage, unter welchen gesellschaftlichen Verhältnissen die unterschiedlichen Rezipientenkreise etwas daraus machen⁷² und ob es neue Formen etwa nicht-

70 Storey beobachtet zudem einen Wechsel vom Zustand der Produktion (*mode of production*) zum Prozess der Konsumtion (*process of consumption*) vgl. Storey 2001: 94. Im Übrigen kann dieser Perspektivenwechsel von Zustand zu Prozess und von Produktion zu Rezeption/Konsumtion sogar dazu führen, dass sich die Produktionen von Kunstwerken wiederum daran orientieren: „Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“ (Benjamin 1977a: 17)

71 Benjamin liefert das Beispiel der kollektiven und zerstreuten Rezeption von Architektur: „Das Publikum ist ein Examiner, jedoch ein zerstreuter.“ (Benjamin 1977a: 41)

72 Speziell der wissenschaftlichen Analyse von Kunst widmete Benjamin seine Überlegungen (vgl. Benjamin 1977a: 34-39).

auratischer Kunst zwischen hoher Kunst und Massenkultur gibt.⁷³ An Stellen der Ausweglosigkeit bei Horkheimer und Adorno fragt Benjamin nach dem alternativen Weiter: „Betont Walter Benjamin die mögliche Rettung der kulturindustriellen Produktion, ihrer Verhaltensweisen, unterstreicht Adorno dagegen schonungslos die Problematik dieser Bereiche.“ (Paetzel 2001: 75)⁷⁴ Diese Rettung, dieses Weiter, kann es nur aus einer Aufklärung aus gesellschaftlichen Teilkulturen heraus geben, z.B. aus der Kunst oder auch aus einer Verwebung von Kunst und Wissenschaft.⁷⁵ Wie aber genau diese Teile strukturiert sind, wie Teilgebiete der Kultur und Kunst sich zueinander verhalten, wie sich etwa eine Degeneration der Kunst zur propagandistischen Massenkunst und kommerzialisierten Massenkultur (Marcuse) gegenüber einer Massenkunst als Chance und kommerzialisierten Massenkultur als Mittel der Aufklärung (Benjamin, Brecht) umfunktionieren und gegenüberstellen lassen, lässt auch Benjamin offen.

Vorläufiges Fazit klassische Kritische Theorie und Sub

In nahezu allen Argumentationen der klassischen Kritischen Theorie wird die Kulturindustrie bzw. Massenkultur bzw. *Main*-Ebene als hermetisch in sich abgeschlossener Bereich beschrieben, der derart von der Industrie durchorganisiert und geplant ist, so dass den Aktanten keine andere Wahl bleibt, als sich selbst mit vermeintlicher Freiheit zu betrügen. Jegliche Möglichkeit zur Kritik, zum Protest, zur Alternative oder gar zur Revolution lagert außerhalb der Kulturindustrie in der Kunst oder auch in anderen Protestbewegungen. Hier situieren zumindest Horkheimer, Adorno, Löwenthal und Marcuse so etwas wie *Subs*, und von hier aus kann es Revolution und Veränderung nur im Totalen geben. Einzig Benjamin erkannte in der Massenkulturtechnologie erste Demokratisierungspotenziale. Diese allerdings müssen sorgfältig beobachtet und emanzipativ an die Aktanten der *Main*-Ebene gereicht oder von alternativen Aktanten (*Subs*) genutzt werden.

2.1.3 Vorläufiges Fazit klassische Kritische Theorie

Da die einzelnen Ergebnisse bereits an den Enden der Unterkapitel skizziert worden sind, soll hier noch einmal in aller Kürze zusammengefasst werden, was anhand des Re-Readings der Texte klassischer Kritischer Theorie für das eigene Beobachtungsraster von *Main* und *Subs* in Kultur geschlossen werden kann:

73 Ähnliche Überlegungen stellte Löwenthal an, der sich ebenfalls für eine neue Form der Kunst zwischen bisherigen Kategorien und im Zuge des verstärkten Aufkommens der Massenmedien aussprach und deswegen auch – wie Benjamin – gegen einen statischen Kanon hoher Kunstwerke argumentierte (vgl. Kausch 1988: 113).

74 Paetzel liefert als Beispiel die Diskussionen um Jazz als Form von Massenkultur (vgl. Paetzel 2001: 75-80).

75 Dieser Gedankengang Benjamins ähnelt der Forderung nach einer großen Weigerung aus gesellschaftlichen Randgebieten wie Wissenschaft bzw. Universität und Kunst bei Marcuse.

- *Main* kann mit Kulturindustrie und Massenkultur gleichgesetzt werden und bildet einen von Industrien durchorganisierten und geplanten Bereich der Vergnügungskommerzialisierung.
- *Main* wird von den Theoretikern der *Frankfurter Schule* ausführlich und weitgehend zum Zwecke der Aufklärung über die Gefahren der Massenkultur thematisiert.
- *Main* ist hermetisch abgeschlossen und kann offensichtlich nur durch ein utopisches Gegenüber (die hohe Kunst) oder eine große Weigerung von außerhalb überwunden werden. Insofern ist Kunst eine Art von *Sub* von außerhalb.
- *Subs* sind in den Überlegungen der klassischen Kritischen Theorie nicht innerhalb der Massenkultur zu beobachten. W. Benjamins Argumentationen bilden hier die Ausnahme: Benjamin erkennt zumindest Potenziale zur Emanzipation in den Technologien der Massenkultur.
- *Subs* als Ebenen von Kritik, Protest oder Revolution lagern dementsprechend außerhalb der Massenkultur, des *Main*.

Der Ausweg aus der Ausweglosigkeit der hermetisch-totalen Kulturindustrie(the)se scheint demnach vor allem laut Horkheimer, Adorno und Marcuse keinesfalls nicht zu existieren, sondern vielmehr nur in einem großen Umsturz umsetzbar zu sein.⁷⁶

2.2 MODERNE KRITISCHE THEORIE

Heute, mehr als ein halbes Jahrhundert später, haben sich die Kulturebenen längst zunehmend aus- und entdifferenziert. Was also schreiben Folge-Kulturrkritiker in der Tradition der *Frankfurter Schule*, mit dem Wissen und der persönlichen Erfahrung einer Mediengesellschaft über Kunst, Massenkultur und speziell über Alternativen dazu? Dies soll der zweite Schritt innerhalb dieses Hauptkapitels sein, bevor im Fazit (Kapitel 2.3) noch einmal resümierend dargelegt werden soll, welche Argumente nun Ansätze der alten und neuen Kritischen Theorie für eine Analyse von popkulturellen Phänomenen bergen.

Nachdem zuvor genauer analysiert wurde, inwiefern sich Kritische Theoretiker der ersten Generation mit massenkulturellen und massenmedialen Phänomenen auseinandergesetzt und Beobachtungen verschiedener Kultur-Ebenen geleistet haben, die sich auf das eigene Beobachtungsraster *Main* und *Subs* beziehen lassen, sollte klar geworden sein, dass diese Gruppe von Forschern zwar äußerst heterogene Standpunkte eingenommen hat, sich jedoch in einem Gegenüber von Kunst und Massenkultur weitgehend

⁷⁶ Zu einer knappen Übersicht über die Zuschreibungsmöglichkeiten der klassischen Kritischen Theorie auf die Ebenen des Beobachtungsrasters *Main/Sub* und den Kulturbegriff im Allgemeinen vgl. auch die Tabellen 1 und 2 im Konnex: 268 und 269.