

weit perfektioniert, dass nunmehr auch Gesten und Verhaltensmuster, die einmal Ausdruck von Widerstand, Rebellion und Unbehagen waren, zu warenförmigen, fetischisierten Plaketten des Einverständnisses werden. Sofern die Kultur zur Ware wird, geht das Wertverhältnis unmittelbar in ihre Funktion über: »Was man den Gebrauchswert in der Rezeption der Kulturgüter nennen könnte, wird durch den Tauschwert ersetzt, anstelle des Genusses tritt Dabeisein und Bescheidwissen, Prestigegewinn anstelle der Kennerschaft« (GS 3/181).

»Der ›Erfolg‹ der Kulturindustrie liegt in der ›Transposition der Kunst in die Konsumsphäre‹« | Die Dimension der These, dass alle Kultur zur Ware wird, ist heute offensichtlich, gerade weil die Tatsache, dass alles dem Gesetz der Warenproduktion unterstellt ist, nicht mehr offensichtlich ist. Die Trennung zwischen Form und Inhalt, auf die gerade gemäßigte Kritiker der Kulturindustrie gerne verweisen, ist überflüssig geworden: So wenig es Sinn macht, bei der Nazipunkband den faschistischen Text von einer irgendwie doch ganz guten Musik zu unterscheiden, so wenig macht es Sinn, den Menschen verachtenden Zynismus eines Moderators für intelligenter als den der anderen zu halten, weil man mit seinem Stil oder Sachverstand sympathisiert, und so wenig macht es Sinn, in dem Werbefilm für irgendein Produkt künstlerische Qualitäten entdecken zu wollen, nur weil das Reklameteam kleine Godard-Reminiszenzen eingebaut hat, und so wenig macht es Sinn, das technisch perfektionierte Trickkino mit postmodernen Simulationstheorien auszudeuteln, ohne überhaupt auch nur ein Wort über die Produktionsverhältnisse zu verlieren. Genau in dem Maße, wie die Ästhetik zu einer Glanzschicht geworden ist, mit der die Gesellschaft überzogen wurde, verzichtet die kritische Theorie auf die ästhetische Deutung und konzentriert sich auf die soziale Bedeutung. Kracauer stellte bereits fest, dass diese umso mehr ins Gewicht falle, je ärmer die Produkte der Massenkultur »an Gehalten sind, die einer strengen ästhetischen Beurteilung standzuhalten vermögen«.⁵⁴ Indem auch die Kunst zur Ware wird, verdoppelt sich in ihrem ästhetischen Schein der Fetischzusammenhang gewissermaßen; ästhetische Kritik reicht nicht mehr hin, kraft des ästhe-

Kunst als Ware

54 | S. Kracauer, Über die Aufgabe des Filmkritikers, in: ders., Werke, a.a.O. [Fn. 32], Bd. 6,3, S. 62

tischen Scheins den gesellschaftlichen zu durchbrechen. Deshalb müssen die Dinge, gerade wo alle zur Ware geworden sind, nüchtern betrachtet werden. Das heißt, die Kunst in der Kulturindustrie als Ware überhaupt in den Blick zu nehmen: »Der Film ist innerhalb der kapitalistischen Wirtschaft eine Ware wie andere Waren auch. Er wird – von wenigen Outsidern abgesehen – nicht im Interesse der Kunst oder der Aufklärung der Massen produziert, sondern um des Nutzens willen, den er abzuwerfen verspricht.«⁵⁵ Ebenso konstatiert Adorno 1932 für die Musik: »Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozess ist ausschließlich die der Ware; ihr Wert der des Marktes. Sie dient nicht mehr dem unmittelbaren Bedürfnis und Gebrauch, sondern fügt sich mit allen anderen Gütern dem Zwang des Tausches um abstrakte Einheiten und ordnet mit ihrem Gebrauchswert, wo immer er übrig sein mag, dem Tauschzwang sich unter« (GS 18/729). Kunst im bürgerlichen Zeitalter war schon immer vom Betrieb umschlossen; die Autonomie der Kunst, ihre Unabhängigkeit von Kirche und Staat, bedeutete zugleich ihre Freiheit als Ware auf dem ökonomischen Markt. Unter der Regie der Kulturindustrie wird ihre Funktion allerdings vollständig der Kulturwaren angeglichen. So »bahnt eine Veränderung im Warencharakter der Kunst selber sich an. Nicht er ist das Neue: nur daß er heute geflissentlich sich einbekennt, und daß Kunst ihrer eigenen Autonomie abschwört, sich stolz unter die Konsumgüter einreihet, macht den Reiz der Neuheit aus« (GS 3/180).

Das falsche Ende
der Kunst

Wenn Hegel vor nunmehr zwei Jahrhunderten vom Ende der Kunst sprach und damit den Funktionsverlust der Kunst genau zu dem Zeitpunkt bezeichnete, als sich in der bürgerlichen Gesellschaft der moderne Kulturbetrieb samt Massenveranstaltungen, Museen, Konzerthäusern und autonomen Kunstwerken überhaupt erst etablierte, sind die Konsequenzen für die Kunst in der Kulturindustrie ein Jahrhundert später offenkundig: Die Künste und der ihnen zugewiesene kulturelle Bereich sind nicht außerhalb der Kulturindustrie, sondern vollständig integriert, samt der bildungsbürgerlichen Ideologie, die heute noch immer am Kunstbetrieb hängt, obwohl die ästhetischen Grenzen zur Massenkultur und zu populären Kunstformen längst eingerissen sind. Das bezeichnet nach Adornos Wort die »Liquidation der Kunst«, die »Entkunstung der Kunst«, oder die »Verfransung der

Künste«: ein falsches Ende der Kunst. Mit dieser Aktualisierung der These vom Ende der Kunst ist so wenig wie bei Hegel gemeint, dass Kunst aufhört oder verschwindet; im Gegenteil: Immer mehr soziale Bereiche werden zur Kunst erklärt sowie einer Ästhetisierung des Alltagslebens und des Politischen unterworfen. Damit ändert sich die Struktur der Kunst. Neu ist, »daß die unversöhnlichen Elemente der Kultur, Kunst und Zerstreuung durch ihre Unterstellung unter den Zweck auf eine einzige falsche Formel gebracht werden: die Totalität der Kulturindustrie. Sie besteht in Wiederholung« (GS 3/157f.). In solcher Wiederholung stirbt der Wahrheitsgehalt der Kunst ab; sie befördert keine ästhetische Erfahrung mehr, die sich der bestehenden Ordnung, dem Gewohnten verweigert, verliert ihren Vorschein einer utopischen Wahrheit, dass eine andere Welt möglich wäre; ästhetischer Schein provoziert nicht mehr den Erkenntnischarakter der Kunst, das gesellschaftlich Unwahre, sondern im ästhetischen Schein instrumentalisierter Kunst wird die bestehende Ordnung immer wieder als Ganze bestätigt. »Das Prinzip der idealistischen Ästhetik, Zweckmäßigkeit ohne Zweck, ist die Umkehrung des Schemas, dem gesellschaftlich die bürgerliche Kunst gehorcht: der Zwecklosigkeit für Zwecke, die der Markt deklariert« (GS 3/181). So verwandelt sich die Kunst ihrer Struktur nach in Kitsch auch dort, wo das Bürgertum versucht, den Bereich anspruchsvoller Kunst aus Prestigegründen aufrecht zu erhalten. Der ökonomische Aufschwung, der in der bildenden Kunst in den neunziger Jahren zu verzeichnen war, spiegelt die allgemeine Tendenz der Verschmelzung von Hochkultur und Kulturindustrie. Wurden an den Universitäten zunächst die Sozialwissenschaften in Medien- und Kulturwissenschaften umetikettiert, so gilt heute als zeitgemäßer Schwerpunkt das so genannte Medien- oder Kulturmanagement; die Verbindung von Betriebswirtschaftslehre und freier Kunst ist obligatorisch, der Künstler wird zum selbstständigen Unternehmer, wo er zuvor schon gelernt hat, als Unterhalter zu fungieren.⁵⁶

Nach einer gängigen Auffassung ist Kunst nicht mehr als der

56 | Ein gutes Beispiel dafür ist Jeff Koons; vgl. die Ausführungen von W. Grasskamp, *Kulturrevolution* von oben. Auf Kaffeefahrt mit Jeff Koons, in: ders., *Der lange Marsch durch die Illusionen*, München 1995, S. 163ff.; umfassend zu diesem Komplex auch: ders., *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, München 1998.

»Kein Gedicht nach Auschwitz« Spiegel der Gesellschaft, eine passive Wiedergabe dessen, was ohnehin ist. Hingegen ist nach Leo Trotzki (1879–1940) Kunst kein Spiegel der Gesellschaft, sondern der Hammer, der den Spiegel (also gewissermaßen die Ideologie der Kunst) zerschlägt. Wird Kunst zur Ware, wird sie zum bloßen Spiegel zurückverwandelt. Das wäre unbedenklich, wenn die Welt der Kulturindustrie weitgehend befriedet und human wäre. Doch das 20. Jahrhundert ist vom Grauen gezeitigt, das von Kunst mehr verlangt, als bloß dieses Grauen zu spiegeln. Mehr noch: Adorno hat sogar für die avancierte Kunst keine Möglichkeit mehr gesehen, ästhetisch-kritisch auf die Geschichte zu reagieren, die Auschwitz hervorbrachte. Auschwitz – selbst schon sprachloser Name für das Verbrechen, das den Menschen noch ihre Namen genommen hat – lässt Kunst verstummen.⁵⁷ Adornos Auseinandersetzung mit dem Problem, welche Kunst nach Auschwitz noch möglich sei, betrifft indes nicht nur solche, die den Massenmord thematisiert, sondern betrifft Kunst und Kulturindustrie grundsätzlich. »Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll« (GS 6/359). Die Provokation der Kunst ist vom Terror der Realität überholt worden.

Kulturindustrie und Faschismus **»Die rücksichtslose Einheit der Kulturindustrie bezeugt die heraufziehende der Politik«** | In *Dialektik der Aufklärung* geht es um die Regression der zivilisierten Welt – Adorno spricht später in der *Negativen Dialektik* von einer »Logik des Zerfalls« (GS 6/148f. u. 313ff.). Auch wenn die These anhand der zur Kulturindustrie erstarrten Massendemokratie expliziert wird, meinten Adorno und Horkheimer mit Barbarei freilich nicht das demokratische Amerika, das ihnen Zuflucht und Freiheit bot, sondern das vom nazideutschen Terror überschattete Europa. Die Kulturindustrie ist nicht faschistisch, aber strukturell gibt es zwischen der demokratisch organisierten Massenkultur und der faschistischen Gesellschaft ähnliche Funktions- und Verhaltensweisen, Übereinstimmungen in der Prädisposition des allgemeinen Bewusstseins. Wie die kritische Theorie in ihren Studien zur Autorität gezeigt hat, sind etwa rassistische Ressentiments eben nicht

57 | Das meint Adornos Satz, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«; vgl. Kulturkritik und Gesellschaft (GS 10,1/30); Ist die Kunst heiter? (GS 11/603); vgl. R. Behrens: Verstummen. Über Adorno, Hannover, Laatzen 2004.