

Am Anfang der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts haben Horkheimer und Adorno das „klassische“ Modell zur Kritik der Kulturindustrie erstellt. Aufgrund der Vorarbeiten Adornos im *Princeton Radio Research Project* der Columbia University und des Umzuges der beiden Philosophen nach Kalifornien, in die Nähe von Hollywood, konnten sie Daten und Erfahrungen sammeln, die die erste radikale philosophische Kritik des neuen „Industriezweigs“, der sich Anfang des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten als Großindustrie etabliert hatte, begründet haben. Aber diese Erfahrungen und Daten allein wären nicht genug gewesen, eine so kritische Haltung gegenüber der Kulturindustrie – wie diejenige von Horkheimer und Adorno – zu zeitigen. Es musste auch einen Maßstab geben, der der Kulturindustrie selber äußerlich wäre, mit dem man die Kulturwaren richtig beurteilen konnte.

Daher wurden damals die wichtigsten Merkmale dieser neuen Form kultureller Erscheinung durch einen Vergleich mit der herkömmlichen, autonomen Kunst herausgearbeitet. Maßgebend dafür war die Tatsache, dass die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* im vorkapitalistischen Europa – wegen dessen „Rückständigkeit“ den Vereinigten Staaten gegenüber – die herkömmliche Kunst noch als bestimmend für das kulturelle Leben erlebt hatten und aufgrund ihrer Emigration nach Nordamerika, wo sie ganz genau das Unterjochungs-Potenzial der industrialisierten Kultur beobachten konnten, keine Begeisterung für die technische Reproduzierbarkeit ästhetischer Gegenstände – wie es z. B. bei Walter Benjamin der Fall war – aufbrachten.

Horkheimer und Adorno waren sich freilich bewusst, dass das Modell der „Autonomie der Kunst“ sich nicht immer reibungslos vollzogen hat, da die Kunstwerke sich einerseits nicht völlig den Bedingungen der Warenwelt entziehen konnten; andererseits war ihre Selbstständigkeit auch im goldenen Zeitalter des Mäzenatentums nicht vollkommen:

„Die reinen Kunstwerke, die den Warencharakter der Gesellschaft allein dadurch schon verneinen, daß sie ihrem eigenen Gesetz folgen, waren immer zugleich auch Waren: sofern, bis ins achtzehnte Jahrhundert, der Schutz der Auftraggeber die Künstler vor dem Markt behütete, waren sie dafür den Auftraggebern und deren Zwecken untertan.“ (DA 180)

Dafür aber sei der wichtigste Zug der „autonomen“ Kunst ihre Fähigkeit, über ihren Entstehungsort – das bürgerliche Milieu – hinauszugehen und der ganzen Menschheit, nicht nur dem Bürgertum, Glück zu versprechen. Diese Art von Kunst verlässt also eine Allgemeinheit, die falsch ist, da sie in Wirklichkeit Sonderinteressen kaschiert, um die Möglichkeit einer echten Allgemeinheit – wenn auch *in abstracto* – zu erreichen:

„Die Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz zur materiellen Praxis hypostasierte, war von Anbeginn mit dem Aus-

schluß der Unterklasse erkaufte, deren Sache, der richtigen Allgemeinheit, die Kunst gerade durch die Freiheit von den Zwecken der falschen Allgemeinheit die Treu hält.“ (DA 157)

Die erwähnte „Freiheit von den Zwecken der falschen Allgemeinheit“ bezieht sich auf das Prinzip der Kantischen Ästhetik, nach dem die Zweckmäßigkeit der Gegenstände, die potenziell als schön beurteilt werden, nur formell ist. Oder: Nach Kant macht sie eine „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“² aus. Auf die Folgen, davon insbesondere für die Auffassung des Warenfetischismus im Kulturbereich, werde ich noch eingehen. Vorher möchte ich auf andere wichtige Züge der Kulturware hinweisen, die von Horkheimer und Adorno in der Konfrontation mit der selbstständigen Kunst entdeckt wurden. Es sind: Die undialektische Beziehung vom Ganzen und seinen Teilen, der verfälschte Stil, die Ausrottung der Tragik und der eben genannte Warenfetischismus.

Die autonomen Kunstwerke waren geschlossene Totalitäten, deren Beziehung zu den Teilen, die sie gebildet haben, keineswegs Zwangscharakter besaß. Für Horkheimer und Adorno gehört auch zum Wesen der größten Kunstwerke, dass bei ihnen das voretablierte Ganze, z. B. ihre Form, nicht die Möglichkeit *unvorgesehener Ereignisse verhindert*. Das deutete auf das Modell einer gesellschaftlichen Ordnung hin, in der die Besonderheiten und Einzelheiten respektiert werden sollten. Daher entstehe eine *substantielle Auffassung des Stils, nach der der persönliche Zug des Künstlers nur innerhalb eines ästhetischen Idioms Sinn hat*:

„Die Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem, von Regel und spezifischem Anspruch des Gegenstands, in deren Vollzug Stil allein Gehalt gewinnt, ist nichtig, will es zur Spannung zwischen den Polen gar nicht mehr kommen: die Extreme, die sich berühren, sind in trübe Identität übergegangen, das Allgemeine kann das Besondere ersetzen und umgekehrt.“ (DA 151)

Diese genannte „trübe Identität“ von Allgemeinem und Besonderem bezieht sich eben auf die Kulturware, in der die präformierte Totalität keinen echten gesellschaftlichen, sondern einen rein wirtschaftlichen – in höchstem Maß kapitalistischen – Ursprung hat, wobei die Möglichkeit eines selbstständigen Ausdrucks des schaffenden Künstlers drastisch reduziert wird. Als Folge davon werden die einzelnen Elemente des Gebildes völlig ersetzbar und erreichen auf keine Weise die erforderliche Kraft, sich dem Ganzen gegenüber durchzusetzen. Die Kulturindustrie schließlich löst die Dialektik auf, die typisch für echte Kunstwerke ist: „Ganzes und Teile schlägt sie gleichermaßen. Das Ganze tritt unerbittlich und beziehungslos den Details gegenüber.“ (DA 147) Daher gibt es keine Kulturware, die „Stil“ im strengen Sinn des Wortes verwirklicht, weil eine Voraussetzung dafür wäre, dass die Totalität potenziell von ihren Teilen beeinflusst und verändert werden kann.

Dasselbe, was dem Stil passiert, geschieht auch einem anderen wichtigen Element der „klassischen“ Auffassung von Kunstwerken: der Tragik. Sie stand in ihren altgriechischen Urprüngen für den Widerstand eines Individuums – der tragische Held – gegenüber den Mächten, die ihn vernichten könnten, gegen die er aber unbedingt kämpfen musste. In einem Zeitalter, in dem der Individualismus als Ideologie mit der faktischen Schwäche des Individuums, sich gegenüber der gesellschaftlichen Totalität zu behaupten, zusammenfällt, kann nicht viel vom ursprünglichen Sinn der Tragik übrig bleiben: „Heute ist Tragik in das Nichts jener falschen Identität von Gesellschaft und Subjekt zergangen, deren Grauen gerade noch im nichtigen Schein des Tragischen flüchtig sichtbar wird (...) Die Liquidation der Tragik bestätigt die Abschaffung des Individuums.“ (DA 177)

Trotzdem versucht die Kulturindustrie, die Tragik als Surrogat des Gehalts zu benutzen, den ihre Produkte für sich nicht darstellen können (oder vielleicht „dürfen“). Als Ergebnis davon bekommt man eine Art Reinigung des Affekts, die nach Horkheimer und Adorno „die Wahrheit über die Katharsis“ (DA 166) offenbart. Dieser Vorgang ist aber keine soziale Dienstleistung der Kulturindustrie, sondern gehört zu ihrer Rolle als Aufrechterhalterin der bestehenden Ordnung:

„Die Lüge schreckt vor der Tragik nicht zurück. Wie die totale Gesellschaft das Leiden ihrer Angehörigen nicht abschafft, aber registriert und plant, so verfährt Massenkultur mit der Tragik. Darum die hartnäckigen Anleihen bei der Kunst. Sie liefert die tragische Substanz, die das pure Amusement von sich aus nicht beistellen kann, deren es aber noch bedarf, wenn es dem Grundsatz, die Erscheinung exakt zu verdoppeln, irgend treu bleiben will.“ (DA 174)

Auch die erwähnte Konstruktion des Warenfetischismus spielt eine wichtige Rolle in der Kritik an der Kulturindustrie, wobei die ursprüngliche Marx'sche Auffassung davon angesichts der Besonderheit der Kulturware entsprechend verändert und angepasst wird: Während bei Marx die Ware ein Gegenstand ist, der gerade kraft seiner großen Beweglichkeit und Anschaulichkeit ein chimärisches Eigenleben gewinnt und damit seinen Ursprung aus den gesellschaftlichen Ausbeutungsverhältnissen versteckt,³ beutet die Kulturware Horkheimer und Adorno zufolge einen Aspekt geistiger Gebilde aus, nämlich keinen Gebrauchswert in einem emphatischen Sinn zu haben – nach der kantischen Formel zwecklose Zweckmäßigkeiten zu sein –, um seinen potenziellen Tauschwert zu erhöhen:

„Die Umkehrung des Schemas, dem gesellschaftlich die bürgerliche Kunst gehorcht: der Zwecklosigkeit für Zwecke, die der Markt deklariert (...). Was man den Gebrauchswert in der Rezeption der Kulturgüter nennen könnte, wird durch den Tauschwert ersetzt, anstelle des Genusses tritt Dabeisein und Be-

scheidwissen, Prestigegewinn anstelle der Kenner-schaft (...). Der Gebrauchswert der Kunst, ihr Sein, gilt ihnen als Fetisch, und der Fetisch, ihre gesellschaftliche Schätzung, die sie als Rang der Kunstwerke, wird zu ihrem einzigen Gebrauchswert, der einzigen Qualität, die sie genießen.“ (DA 181–182)

Diese Unterschiede zwischen der autonomen Kunst und der Kulturware bilden das Spannungsfeld, das üblicherweise als das wichtigste – wenn nicht das einzige – für die Kulturindustriekritik betrachtet wird. Es gibt aber eine andere Art Spannung, die zumindest so wichtig wie jene ist: diejenige zwischen der Kulturware und einer Kunstform, die nicht so autonom, aber auch grundsätzlich keine Ware ist: Ich meine die Erscheinungen aus der „echten“ populären Kultur. Obwohl der mit ihr verwandte Sachverhalt in der *Dialektik der Aufklärung* als „leichte Kunst“ beschrieben wird und in anderen Texten von Adorno verschiedene Benennungen bekommt, gehe ich davon aus, dass sie alle ganz genau den Merkmalen von dem entsprechen, was üblicherweise auch Volks- oder populäre Kunst genannt wird.⁴

Aus der mangelnden Hervorhebung eines Begriffes von Volkskultur resultiert ein Verständnisproblem, das keineswegs nur terminologisch ist: die Vermengung von den Produkten der Kulturindustrie mit denen der „populären Kunst“ überhaupt. Trotz der Kurzsichtigkeit vieler Kritiker, die den großen Unterschied zwischen Volkskunst und Kulturware übersehen,⁵ kann man mit gutem Grund behaupten, dass die beiden Formen auf keinen Fall ein und dasselbe sind. Im Gegenteil: Die Kulturindustrie wird gerade zu Unrecht mit dem Bereich der populären Kunst schlechthin vermengt, weil jene in der Tat diese in derselben Weise ausbeutet, wie sie es auch mit der Hochkultur macht. Aufgrund ihrer größeren Einfachheit und Kommunikationskraft ist die Volkskunst zwar zu einer leichteren Beute der Kulturindustrie geworden, was aber nicht bedeutet, dass die autonome Kunst darunter weniger gelitten hätte. Horkheimer und Adorno weisen übrigens auf den Schaden hin, der beiden Kulturformen von der Kulturindustrie zugefügt wurde und auch noch heute zugefügt wird: „Die Fusion von Kultur und Unterhaltung heute vollzieht sich nicht nur als Depravation der Kultur, sondern ebenso sehr als zwangsläufige Vergeistigung des Amusements.“ (DA 165) Der so verursachte Schaden, der in der *Dialektik der Aufklärung* nicht ganz explizit gemacht wurde, taucht mit Nachdruck in einem späten Aufsatz von Adorno, im *Resümee über Kulturindustrie* (1969), auf:

„Kulturindustrie ist willentlich Integration ihrer Abnehmer von oben. Sie zwingt auch die jahrtausendlang getrennten Bereiche hoher und niederer Kunst zusammen. Zu ihrer beider Schaden. Die hohe wird durch die Spekulation auf den Effekt um ihren Ernst gebracht; die niedrige durch ihre zivilisatorische Bändigung um das ungebärdig Widerstehende, das ihr innewohnte, solange die gesellschaftliche Kon-

trolle nicht total war.“⁶ Man vergisst aber allzu oft, dass diejenige Kunstform, die Horkheimer und Adorno „leichte Kunst“ nennen, als gleichermaßen maßgebend für die Anfertigung der Kulturwaren als auch für die Schöpfung von „reinen“ Kunstwerken angesehen werden kann. Dass sie sich dieser wichtigen Rolle der leichten Kunst bewusst sind, wird deutlich, wenn sie behaupten: „Amusement, alle Elemente der Kulturindustrie, hat es längst vor dieser gegeben. Jetzt werden sie von oben ergriffen und auf die Höhe der Zeit gebracht. (...) 'Leichte' Kunst als solche, Zerstreuung ist keine Verfallsform. Wer sie als Verrat am Ideal reinen Ausdrucks beklagt, hegt Illusionen über die Gesellschaft.“ (DA 156–7)

Was die Stellung, die die „leichte Kunst“ den Kulturwaren gegenüber einnimmt, betrifft, weisen Horkheimer und Adorno auf den Vorgang der Massenmedien hin, den *Nonsens*, der häufig den Werken der Kleinkunst zugrunde liegt, auszubeuten und zu Herrschaftszwecken zu nutzen: „Die Tendenz des Produkts, auf den puren Blödsinn böse zurückzugreifen, an dem die volkstümliche Kunst, Posse und Clownerie bis zu Chaplin und den Marx Brothers legitim Anteil hatte, tritt am sinnfälligsten in den weniger gepflegten Genres hervor.“ (DA 159)

Auf der anderen Seite: In Bezug auf den Einfluss der „leichten“ Kunst auf die ernste meinen Horkheimer und Adorno, dass jene die Grundlage des menschlichen Gehaltes liefert, den jedes Kunstwerk darstellen sollte, obwohl, wie schon angedeutet, die Kulturindustrie versucht, sich die ganze Kraft jener Gattung anzueignen. Die mögliche „Wahlverwandtschaft“ der populären Unterhaltungskunst mit der ernsten, „reinen“ Kunst wird in der folgenden Stelle ganz klar gemacht:

„Amusement, ganz entfesselt, wäre nicht bloß der Gegensatz zur Kunst sondern auch das Extrem, das sie berührt. Die Mark Twainische Absurdität, mit der die amerikanische Kulturindustrie zuweilen liebäugelt, könnte ein Korrektiv der Kunst bedeuten. Je ernster diese es mit dem Widerspruch zum Dasein meint, um so mehr ähnelt sie dem Ernst des Daseins, ihrem Gegensatz.“ (DA 164)

Adorno hat später diese Ansicht zur Rolle der niederen Kunst im Prozess der Hochkultur in der *Ästhetischen Theorie* entfaltet: Ihm zufolge macht jene das Substrat aus, aus dem die autonome Kunst kraft einer verfeinerten Ausarbeitung – einer Art „Sublimierung“ (vgl. ÄT 145) – entsteht. Dieses Substrat lässt sich gelegentlich aus der auffälligen Nähe der ernsten Kunst zur leichten – insbesondere in der Avantgarde – ablesen und wird von Adorno angesichts der inneren Dialektik von Mimesis und Konstruktion als unabdingbar betrachtet:

„Die von keinem Kunstwerk zu schlichtende Divergenz des Konstruktiven und des Mimetischen, gleichsam die Erbsünde des ästhetischen Geistes, hat ihr Korrelat an dem Element des Albernen und Clownhaften, das noch die bedeutendsten in sich tragen

und das nicht zuzuschminken ein Stück ihrer Bedeutung ist. (...) Das Alberne an der Kunst, das die Amusischen besser gewahren, als wer naiv in ihr lebt, und die Torheit der verabsolutierten Rationalität verklagen sich gegenseitig; übrigens hat Glück, der Sexus, aus dem Reich der selbsterhaltenden Praxis gesehen, ebenfalls jenes Alberne, aus das, wer von ihm nicht getrieben wird, so hämisch hindeuten kann. Albernheit ist das mimetische Residuum in der Kunst, Preis ihrer Abdichtung.“⁷

Nachdem ich skizzenhaft auf die Merkmale der autonomen Kunst, die Horkheimer und Adorno zufolge die Kritik der Kulturwaren ermöglicht hat, und auf die wichtige Rolle der populären Kunst sowohl für die Hoch- als auch für die Massenkultur hingewiesen habe, kommt es jetzt darauf an zu untersuchen, inwiefern die „Globalisierung“ die wechselseitigen Beziehungen zwischen den drei Sphären – Volkskunst, autonome Kunst und Kulturindustrie – verändert hat. Obwohl die Globalisierung oft nur als Folge der neuen technischen Erfindungen und der heutigen geschichtlichen Verhältnisse nach dem Zusammenbruch des „real existierenden Sozialismus“ angesehen wird, möchte ich sie von einem anderen Standpunkt aus – freilich „kritischer“ – betrachten, und zwar als eine Vertiefung der Vorgänge des Monopolkapitalismus angesichts des Fallens von Barrieren, die seit seinem Anfang um die Jahrhundertwende seine vollkommene Entwicklung verhindert haben. Diese Barrieren beziehen sich auf diejenigen Faktoren, die das Ausbeutungssystem bedrohen konnten: nicht nur auf die sowjetische Revolution, sondern auch auf die linksorientierte Arbeiterbewegung in allen kapitalistischen Ländern. Unter diesen Umständen konnten die Monopole nicht die ihnen typische Steuerung der Nachfrage und des Angebots ungehindert fortsetzen, da es Einschränkungen politischer und sozialer Natur gab. Wenn die Anwendung der Maschinerie im 19. Jahrhundert von der Gefahr der tendenziellen Senkung in der Profitrate durch das Übergewicht des konstanten Anteils in der organischen Zusammensetzung des Kapitals begrenzt wurde, hat der Monopolkapitalismus des zwanzigsten Jahrhunderts, der teilweise gerade wegen jener Begrenzung entstanden ist, mit einem zusätzlichen Hindernis zur Automatisierung der Produktion zu rechnen, und zwar mit der Drohung des unkontrollierten Wachstums der anti-kapitalistischen Bewegung aufgrund der Arbeitslosigkeit und des sozialen Ausschlusses. Diese Drohung hat nicht nur die Massenentlassungen verhindert, die von der Mechanisierung der Produktion verursacht werden könnten, sondern sogar die Verbesserung der sozialen Dienstleistung – die Entstehung des *Welfare State* – in den führenden kapitalistischen Ländern gezeitigt.

„Globalisierung“ heißt demnach nicht nur die außergewöhnliche Kommunikationsfähigkeit, die die weltweit miteinander vernetzten Computer ermöglichen, sondern auch – und überwiegend – eine zwei-

te Phase des Monopolkapitalismus, derzufolge man nicht mehr die Gefahr der kommunistischen Revolution zu fürchten hat; infolgedessen verhält sich das Ausbeutungssystem völlig souverän gegenüber der immer größeren expropriierten Massen, sowohl innerhalb der reichsten Länder als auch – und vor allem – in den ärmsten Gegenden der Welt.

Diese neue Situation hat gewiss Folgen für die Kulturindustrie: Was in den vierziger Jahren auf einer lokalen – höchstens nationalen – Ebene geschah, kann heute mit Leichtigkeit in der ganzen Welt gemacht werden,⁸ nicht nur aufgrund der technischen Verbesserungen, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass es nicht mehr zwei ideologische Blöcke gibt, die kaum miteinander kommunizieren. Das Internet z. B., das in den sechziger Jahren als ein Werkzeug des kalten Krieges vom Pentagon entwickelt wurde, verbindet heute praktisch jedes Land der Welt zu jedem anderen – auch diejenigen, die es früher trennen sollte. Die Botschaften des Konsums erreichen per Satellit nicht nur die Länder, deren Bürger gelernt haben zu konsumieren, sondern auch diejenigen, die sich immer noch in einer Art Vorgesellschaft des Kapitalismus befinden.

Wenn man diese neue Situation auf die Kulturindustriekritik von Horkheimer und Adorno zu beziehen versucht, muss man allerdings im Kopf haben, dass sie sich überwiegend auf die damaligen führenden Medien – das Radio und den Film – bezogen haben. Seitdem haben sich das Mittelwelle-Radio und der Tonfilm über die ukw-Sender und die Video-Technologien bis zu den heutigen digitalen Medien von Produktion und Reproduktion von Klängen und Bildern entwickelt. Die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* erlebten freilich einen sehr geringen Teil dieser langen und komplexen Entwicklung. Im Übrigen dokumentiert ihre Erwähnung des damals erst in den Anfängen steckenden Fernsehens als einer Synthese von Radio und Kino in ihrer Abstraktheit eine große Ferne der konkreten Wirklichkeit gegenüber. Trotzdem haben die Philosophen eine wesentliche Seite der späteren Entwicklung vorausgesehen, wenn sie die Möglichkeit des Fernsehens, mit synchronisierten Bildern und Klängen zu präsentieren, in die Nähe des Wagnerschen Plädoyers für das Gesamtkunstwerk rücken:

„Das Fernsehen zielt auf eine Synthese von Radio und Film, die man aufhält, solange sich die Interessen noch nicht ganz geeinigt haben, deren unbegrenzte Möglichkeit aber die Verarmung der ästhetischen Materialien so radikal zu steigern verspricht, das die flüchtig getarnte Identität aller industriellen Kulturprodukte morgen schon offen triumphieren mag, hohnlachende Erfüllung des Wagnerschen Traums vom Gesamtkunstwerk.“ (DA 145)

Das knüpft wiederum an die in der *Dialektik der Aufklärung* vorgeschlagene Umsetzung des Schematismusbegriff der *Kritik der reinen Vernunft* in die Situation des Verbrauchers an, der, anstatt die Bezie-

hung seiner Anschauungen zu den Kategorien in sich selbst zu erfahren, die Verantwortung für die Verbindung der Wahrnehmungen unter sich und zu seinem Verstand einer äußeren Instanz überträgt. Obwohl die Möglichkeit der technischen Geräte, äußere Gegenstände wirklichkeitsgetreu zu reproduzieren, nicht das einzige Mittel ist, dem Subjekt die Leistung des *Schematismus* zu nehmen, kann man sagen, dass die Einführung der neuen digitalen Medien, die nicht nur die Wirklichkeit perfekt reproduzieren, sondern neue Realitäten auf vollkommene Weise „schaffen“ können, die technische Voraussetzung abgegeben haben, diese Enteignung voranzutreiben und zu vertiefen. Horkheimer und Adorno haben davon eine Ahnung gehabt, wenn sie über die Kulturindustrie der ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts behaupten: „Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennengelernt.“ (DA 147)

Das komplementäre Ereignis für die Entwicklung der erwähnten Usurpation des Schematismus ist die jetzige weltpolitische Situation: Nach dem Ende des kalten Krieges mit der gleichzeitigen Auflösung des sozialistischen Blocks in Osteuropa ist ein ideologisches Klima entstanden, das jede Utopie mit der Formel verbietet, dass die Menschheit ihren entwickeltsten Stand erreicht habe, hinter den man nicht zurückfallen kann, über den hinauszukommen man aber nicht einmal wünschen darf.

Unter diesen Umständen hat sich die Korrelation der Kulturware mit der autonomen Kunst und der populären Kunst wesentlich verändert: Während es eine Tendenz gibt, die autonome Kunst als chimärisch zu betrachten, da ihr Glücksversprechen heutzutage wenige anzieht, ist der Stellenwert der Volkskunst der Kulturware gegenüber nicht mehr der eines bloßen Rohstoffes, der im fertigen Produkt verschwinden soll. Denn im „klassischen“ nordamerikanischen Modell der Kulturindustrie möchte man auch die volkstümlichen Wurzeln des Produkts – im Jazz oder im Kino – verschwinden lassen, damit die Auffassung der Kultur als Ausdruck, die insbesondere der populären zugrunde liegt, nicht den Aspekt „Ware“ bzw. Konsumgut verdeckt.

In der *postutopischen* Situation, die wir jetzt erleben, taucht jedoch die Erscheinung der Volkskunst unvermittelt auf, als ob die Depotenzierung der autonomen Kunst ihren „Bann“ gebrochen hätte und sie sich deswegen nicht mehr hinter einer ostensiven „Packung“ verstecken müsste, also nicht mehr als Ware zu „verkleiden“ braucht. Aber dieser Bannbruch bedeutet keineswegs eine Art Aufklärung, sondern die Vertiefung des besonderen Fetischismus, der den Kulturgütern von vornherein anhaftet. Die Kategorie des Exotischen tritt an die Stelle des Verbergens der populären Wurzeln und, anstatt die Besonderheiten der fernen Zivilisationen der Welt zu

offenbaren, erstickt sie potenziell die letzten authentischen Erscheinungen der Kultur als spontane Bekundung von kollektiven Wünschen und Vorstellungen.

Auf diese Weise wird die Tonkunst der Pygmäen gleich zu einer Variante der *world music* und die Geheimnisse der entferntesten Kulturen Asiens werden im *Travel Channel* weltweit per Satellit ausgestrahlt. Es ist, als ob man gerade im Zeitalter, in dem alles sich allem tendenziell anähneln, man emphatische Bilder der Kulturverschiedenheit braucht. Und was man braucht, kann man auch verbrauchen; und da „Nachfrage [...] noch nicht durch simplen Gehorsam ersetzt“ ist (DA 158), wird es also blitzschnell zur Ware.

Genauso wie das Bedürfnis nach dem Gewürz der Ferne gibt es auch die Nachfrage nach dem Geschmack von der ältesten Vergangenheit innerhalb derselben Kultur, was Heinz Steinert auf treffende Weise „Exotismus nach innen“ genannt hat. In Deutschland z. B. ist „purer Exotismus nach innen [...] die vierlei im weitesten Sinn bayrischen Ländler, Jodler und sonst angeblichen Bauernmusiken, die uns von den verschiedenen Duos, Trios, Geschwistern, Spatzen mit Landschaftsnamen davor mit gutem Verkaufserfolg angetragen werden.“⁹ In Brasilien, obwohl in der Tradition der „MPB“ (*Música Popular Brasileira*) ein interessanter Kompromiss von populären Wurzeln, musikalischer Qualität und Verkaufserfolg gelingt, sind die wahren Meister des CD-Verkaufs die Vertreter der *Música Sertaneja*, einer Art von sehr kitschiger Musik, die, obwohl sie in Wirklichkeit die nordamerikanische Country music nachahmt, die echte Nachfolgerin des portugiesisch-

brasilianischen Liedgutes zu sein behauptet. Ähnliches geschieht in Verbindung mit der so genannten *Axé Music* und dem *Pagode*, die das große afrikanische Erbe Brasiliens ausnutzen und manipulieren, um weitere Millionen von CDs zu verkaufen.

Die jetzige Korrelation zwischen den drei Kulturgestalten, in der die Kulturware absolut zu herrschen scheint, lässt vermuten, dass nicht nur die Hochkultur die niedrige – „das ungebärdig Widerstehende“,¹⁰ wie Adorno meint – als Anregung braucht, sondern die Blüte jener zur Erhaltung der echten populären Kunst unabdingbar ist: Die beiden stehen für die Möglichkeit einer selbstständigen Kultur, die – zumindest teilweise – jenseits der fast absoluten Herrschaft der Warenwelt liegt. Und obwohl sich die Kulturwaren durch diese neue Situation für die große Mehrheit in eine Art zweite Natur verwandelt haben, kann man erfreulicherweise gelegentlich die Wiederbelebung sowohl der ernsten als auch der echten volkstümlichen Kultur beobachten. Das bedeutet keineswegs, dass die Wirkung der Kulturindustrie auf die authentische Kultur rückgängig gemacht wird, sondern kann ein Zeichen dafür sein, dass nicht nur die Regenerationsfähigkeit der authentischen Kultur sehr groß ist, sondern dass die wechselseitigen Beziehungen der drei skizzenhaft behandelten Kulturformen komplizierter sind, als sie auf den ersten Blick zu sein scheinen.

Verfasser:

Prof. Dr. Rodrigo Duarte

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Anmerkungen:

- 1) Vgl. *Dialektik der Aufklärung*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, S. 154. – Alle Zitate aus diesem Text werden im Folgenden als „DA“ mit Seitenzahl nachgewiesen.
- 2) *Kritik der Urteilskraft*, § 11, Hamburg, Felix Meiner, 1990, S. 59.
- 3) *Das Kapital*, Bd. 1, Berlin, Dietz Verlag, 1981.
- 4) Ich bin mir dessen bewusst, dass der Terminus *Volkskunst* deswegen problematisch ist, weil die Nationalsozialisten sich ihn angeeignet haben, um die echte „gesunde“ Kultur zu bezeichnen. Trotzdem werde ich ihn hier nach der Definition des Wörterbuches von Langenscheidt benutzen: „volkstümliche, vom Geist u. von der Überlieferung des Volkes zeugende Kunst des Volkes.“
- 5) Unter anderem Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, 1992; Bruce Baugh, *Left wing Elitism. Adorno on popular culture. Philosophy and Literature*, V. 14 Nr: 65–78, April 1990.
- 6) Theodor Adorno, *Resumée über Kulturindustrie*, in: *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, S. 60.
- 7) Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, S. 180–81.
- 8) Die heutige Kulturindustrie zeigt eine bemerkenswerte Tendenz, sich als Nachfolgerin der „heroischen“ Zeiten darzustellen, wenn viele von den per Satellit weltweit ausgestrahlten Programmen Namen von den alten Filmgesellschaften tragen (Z. B.: Fox, Warner usw.).
- 9) Heinz Steinert, *Kulturindustrie*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 1998, S. 94.
- 10) Bezieht sich auf die zitierte Stelle des *Resumées über Kulturindustrie*, siehe Anmerkung 6.