

Martin Niederauer
Gerhard Schweppenhäuser *Hrsg.*

„Kulturindustrie“:
Theoretische und
empirische Annäherungen
an einen populären Begriff



Springer VS

„Kulturindustrie“: Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff

Martin Niederauer
Gerhard Schweppenhäuser
(Hrsg.)

„Kulturindustrie“:
Theoretische und
empirische Annäherungen
an einen populären Begriff

 Springer VS

Herausgeber

Martin Niederauer
Würzburg, Deutschland

Gerhard Schweppenhäuser
Würzburg, Deutschland

ISBN 978-3-658-15758-6 ISBN 978-3-658-15759-3 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-15759-3>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2018

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

„Kulturindustrie“	1
Annäherungen an einen populären Begriff <i>Martin Niederauer und Gerhard Schweppenhäuser</i>	
Die Macht des Banalen	29
Zur Analyse der Kulturindustrie <i>Stefan Müller-Doohm</i>	
Kulturindustrie und moralische Regression	51
<i>Hermann Schweppenhäuser</i>	
Adornos <i>Minima Moralia</i>	63
Über Leidenschaft, Psychoanalyse und das postemotionale Dilemma <i>Shierry Weber Nicholzen</i>	
Adornos Theorie der Kulturindustrie	87
Eine kritische Bewertung in Zeiten kapitalistischer Globalisierung <i>Konstantinos Rantis</i>	
Über die Regression sinnlicher Wahrnehmung	105
Die Theorie der Kulturindustrie als negative Ästhetik <i>Per Jepsen</i>	
Die Flaschenpost, der Tod und das Bilderverbot	123
Zum Mediedenken der Utopie in Adornos Kritischer Theorie <i>Andreas Sudmann</i>	

Der kritisierte Kritiker	137
Adorno und die populäre Musik	
<i>Max Paddison</i>	
Kulturindustrie im 19. Jahrhundert oder: deutsche, englische und französische Romantik	159
<i>Christine Resch</i>	
Was nicht glattgeht	179
Überlegungen zur Position der Kritik (in) der Kulturindustrie anhand der ideologischen Widersprüche der <i>Harry-Potter</i> -Romane und der Darstellung von Geschlecht in Slash Fiction	
<i>Melanie Babenhauserheide</i>	
Videospiele im Spannungsfeld von Kunst und Kulturindustrie	201
<i>Daniel Martin Feige</i>	
Über den Umgang mit semiotischer Überproduktion	221
Möglichkeiten des <i>framings</i> durch Beschreibung und Widerstand	
<i>Fabio Akcelrud Durão</i>	
Geistige Produktion auf beschränkten Märkten	239
Die Intellektuellen der Kulturindustrie	
<i>Susanne Martin und Tilman Reitz</i>	
Unterhaltung, Werbung, Propaganda	259
Elemente einer Kritischen Theorie der Medien	
<i>Heinz Steinert</i>	
Autorinnen und Autoren	279

„Kulturindustrie“

Annäherungen an einen populären Begriff

Martin Niederauer und Gerhard Schweppenhäuser

Im Laufe der Jahre hat sich die Kritik der „Aufklärung als Massenbetrug“¹ als das gedankliche Motiv der Kritischen Theorie erwiesen, dem in der Rezeption die größte Aufmerksamkeit zuteilwurde. Kulturindustrie: Das ist sicher der populärste Begriff der Kritischen Theorie, den Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung* einführten. Im Prinzip ist die Geschichte jenes Textes bekannt, der als Buch zuerst 1947 im Querido Verlag in Amsterdam erschien. Unter dem Eindruck des nationalsozialistischen und faschistischen Terrors in Europa, der Verfestigung autoritärer Gewaltherrschaft im Bereich der Sowjetunion sowie der oligopolistischen Kapitalisierung der ‚westlichen Welt‘ stellten sich Horkheimer und Adorno im amerikanischen Exil die Frage, wieso eine Gesellschaft, die über ein jahrhundertelanges Voranschreiten von wissenschaftlicher Erkenntnis, technischen Erfindungen, wirtschaftlicher Produktivität, humanistischem Bildungswesen sowie Kunst und Kultur verfügt, nicht „in einen wahrhaft menschlichen Zustand“ eintrat, sondern „in eine neue Art von Barbarei“² verfiel. Aufklärung, so hielten sie fest, sei kein linearer Prozess, an dessen Ende eine freie Gesellschaft mündiger Menschen stehe. Die zunehmende Naturbeherrschung und die Entwicklung der dafür notwendigen (materiellen und immateriellen) Instrumente führe offenkundig nicht zu mehr Freiheit. Aufklärung schlage in ihr Gegenteil um; sie befreie Menschen nicht aus selbstverschuldeter Unmündigkeit, son-

1 Horkheimer und Adorno 1947/1997, S. 141.

2 Horkheimer und Adorno 1947/1997, S. 11.

dern bediene die Herausbildung neuer Herrschaft(stechniken). Gleichzeitig sei ein Festhalten und Weiterarbeiten an Aufklärung unerlässlich, ja, eine Gesellschaft mündiger Subjekte sei ohne den Prozess von Aufklärung nicht zu denken und ihre Ideen und Ideale keineswegs als gescheitert zu verwerfen. Statt ableitungslogisch eine Gesetzmäßigkeit historischer Entwicklungsstufen aufzustellen oder in eine ‚sowohl als auch‘-Bilanzierung zu verfallen, verfolgten Adorno und Horkheimer, gemäß dem Titel ihres Buches, eine vermittlungslogische Argumentation.³ Die Erzungenschaften der Menschheits- und Kulturentwicklung seien nicht *entweder* der Seite der Herrschaft *oder* der der Befreiung zuzuschlagen. Sie seien dialektisch daraufhin zu befragen, inwiefern ihnen autonomiefördernde und repressive Momente immanent sind; wie auch repressive Momente die Autonomie der Menschen befördern und autonomiefördernde Momente neue Züge von Repression hervorbringen können. Als Horkheimer und Adorno diese Denkbewegungen vorerst abgeschlossen hatten, die sie 1944 zunächst im Kreis des Instituts für Sozialforschung und drei Jahre später in Buchform publizierten, hielten ihre Leserinnen und Leser „philosophische Fragmente“ in den Händen und keinen Ergebniskatalog.

Von allen Denkansätzen in der *Dialektik der Aufklärung* hat das Kapitel „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ seither die breiteste und auch kontroverseste Rezeption erfahren. Mittlerweile genießt „Kulturindustrie“ als wissenschaftlich-kritisches Konzept einen festen Platz unter den sogenannten Klassikern der Medientheorie wie auch der Medien- und Kunstsoziologie.⁴ An der Frage, was unter dem Begriff genau zu verstehen sei, scheiden sich die Geister. Findet man in der Medienbranche und in den Feuilletons nicht selten eine affirmative Verwendung (Kulturindustrie = *creative industries*), so ist andererseits auch das Verständnis verbreitet, Adorno und Horkheimer hätten ihre bildungsbürgerlichen Maßstäbe an die amerikanische Massenkultur gelegt und seien von Kinofilmen, Schlagerstars und bunten Werbebannern überfordert gewesen. Im Kulturindustriekapitel werde, in apokalyptischem Ton, gegen Kommerz und Verdummung der Massen gewettert. Für Hartmut Böhme liest sich das Kulturindustriekapitel „wie eine gleichmäßig rhythmisierte Litanei, die an jedem Phänomen – Jazz, Radio, Film, Werbung, Lebensstil, Alltagskonsum – immer dasselbe entdeckt: die Verhöhnung von wirklicher Kultur im Monopolkapitalismus“.⁵ Für Jürgen Habermas war die *Dialektik der Aufklärung* selbst der Beweis, dass die Kulturindustrie nicht so totalitär sei wie dort behauptet, da das Buch andernfalls kaum hätte ge-

3 Vgl. hierzu Ritsert 2014, S. 86 ff.; ferner auch Ritsert 2011; Müller 2013 und 2011, S. 53–94.

4 Vgl. bspw. die Einführungen von Mersch 2006, S. 79–86; Ziemann 2012, S. 41–49; Danko 2012, S. 27 ff.; Smudits et al. 2014, S. 74 ff.; Ströhl 2014, S. 99–111.

5 Böhme 2006, S. 340.

schrieben oder so erfolgreich (und kritisch) rezipiert werden können. Daher habe diese Version Kritischer Theorie in Konsequenz ihrer allumfassenden Vernunftkritik zu einem performativen Selbstwiderspruch geführt.⁶ Für Martin Seel war der „utopische Rigorismus“ des radikalen Glücksanspruchs, an dem Adorno und Horkheimer stellvertretend für die Massen festgehalten hätten, „eine ohnmächtige Geste“, welche die Autoren unempfänglich für die ästhetischen Differenzierungen innerhalb der Kulturindustrie gemacht habe.⁷ Und für Hans Joas stand fest, dass weder Massenkommunikationsforschung noch Kulturosoziologie Adornos Analysen bestätigt hätten, die ohnehin nur „theoretisch präjudiziert“ und nicht empirisch nachgewiesen worden seien.⁸ Keiner dieser Kritiker hat indessen die grundlegende Problematik der kulturindustriellen Produktionsweise abgestritten.

Statt uns einer dieser Lesarten anzuschließen oder vorab Gegenlesarten zu proklamieren, wollen wir zunächst eine Theoriegenese versuchen und die Frage stellen, wie es überhaupt zu diesem Kapitel kam und welche analytischen Kategorien der Begriff „Kulturindustrie“ umfasst.

Grundlegende Überlegungen zu einer „politischen Theorie der ‚Kulturindustrie‘“⁹ finden sich in Horkheimers Abhandlung über „Egoismus und Freiheitsbewegung“, die 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* erschienen war.¹⁰ Horkheimer untersuchte dort, wie Volkstribune von der Renaissance über die Reformation und die Französische Revolution bis zu den faschistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts die Unterklassen manipulieren und sich dabei der Massenmedien bedienen: nicht, um sie politisch zu befreien, sondern um sie im Kampf gegen die Herrschaft der Aristokratie zu mobilisieren. Aber auch wenn das Augenmerk auf die massenkulturelle Instrumentalisierung der Arbeitenden also von Horkheimer in den sozialtheoretischen Zusammenhang der philosophischen Forschung eingebracht wurde, ist gleichwohl unumstritten, dass das Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* primär Adornos Handschrift trägt und Horkheimer mehr oder weniger die stilistische und terminologische Redaktion übernahm. „Kulturindustrie“, so könnte man zugespitzt (und verkürzt) festhalten, war Adornos Thema mit Horkheimers Begriffen.¹¹ Versucht man eine chronologische Auflistung von Adornos Texten zu inhaltsverwandten Themen, lässt sich eine Theoriegenese nachzeichnen, die aufzeigt, dass Adorno die Theorie der Kulturindustrie bereits vor der *Dialektik*

6 Vgl. Habermas 1985.

7 Seel 1987, S. 20.

8 Joas 1992, S. 110.

9 Steinert 2002, S. 33

10 Vgl. Horkheimer 1936/2005.

11 Vgl. Resch und Steinert 2003, S. 323 f.

der Aufklärung (und damit auch vor dem amerikanischen Exil) am Beispiel von Musik entwickelt hatte und sie anschließend, gemeinsam mit Horkheimer, auf den gesamten Bereich der Kultur ausweitete. Ein Schlüsseltext ist in dieser Hinsicht „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ von 1932.¹² Darin ging Adorno der Frage nach, wie die kapitalistische Produktionsweise auch den Musikbetrieb durchsetzt, wie Musik also gleichsam unter einem Imperativ der Warenförmigkeit produziert und rezipiert wird. Mit Bezug auf Marx' *Kritik der politischen Ökonomie* konstatierte Adorno einleitend:

„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. Die Inseln eines vorkapitalistischen ‚Musizierens‘, wie sie das 19. Jahrhundert noch dulden konnte, sind überspült; die Technik von Radio und Tonfilm, mächtigen Monopolen zugehörig und in unbeschränkter Verfügung über den gesamten kapitalistischen Propagandaapparat, hat selbst von der innersten Zelle musikalischer Übung, dem häuslichen Musizieren, Besitz ergriffen.“¹³

Die Spur kapitalistischer Ökonomie, hob Adorno hervor, ließ sich im Musikbetrieb nicht nur an einer Vermarktung der Musik oder einer Publikumsorientierung der Komponisten ablesen. Absatzzahlen und Beliebtheitswerte standen also nicht im Fokus seines Anliegens. Anstatt gegen eine Kommerzialisierung des Musikbetriebs zu agitieren, argumentierte er, dass es darauf ankäme, die Musik selbst zu untersuchen, sprich: die Konstellationen ihrer Formen, Materialien und Elemente. Im Sinne einer „immanenten Analyse“¹⁴ versuchte er, die ästhetische Eigenlogik musikalischer Werke zu explizieren. Integraler Bestandteil dieses Unternehmens war die Frage, ob und inwiefern die Musik gesellschaftlichen Verhältnissen opponiert, ihren Warencharakter unterläuft und Reflexivität ermöglicht – wie etwa die Musik Arnold Schönbergs und seiner zweiten Wiener Schule – oder den Warencharakter verschleiert und gesellschaftliche Verhältnisse unhinterfragt reproduziert. Zeigt Musik die Widersprüche und Brüche der vom Tausch verunstalteten Gesellschaft auf, indem sie beispielsweise dissonant agiert, statt mit trügerischen Harmonien zu operieren? Lässt sie ihre einzelnen Elemente zur Geltung kommen oder zwingt sie sie in ein standardisiertes Identitätskorsett? Versucht sie sich an neuen Formen oder wiederholt sie das Gewohnte? Nimmt sie die Verstörung (der

12 Vgl. bspw. Cook 1996, S. 3; Steinert 2002, S. 29 f.

13 Adorno 1932/1997, S. 729

14 Vgl. Adorno 1970/1997, S. 268 ff.

Rezipienten und der Ausführenden) in Kauf oder biedert sie sich an die Gepflogenheiten der kanonisierten Kultur an?¹⁵

Widerständiges oder affirmatives Potenzial ist Adorno zufolge der Musik also nicht äußerlich, es tritt nicht hinzu wie etwa durch eine politische Interpretation, ein politisches Bekenntnis des Komponisten oder durch einschlägige Liedtexte; es ist ihr vielmehr immanent. Warenförmigkeit, das wurde in diesem frühen Aufsatz bereits deutlich, bezeichnet einerseits den Aspekt von Verkäuflichkeit und Gewinnorientierung. Andererseits – und das war für Adornos folgende Analysen weitaus wichtiger – zielte dieser Begriff darauf ab, dass sich die gesellschaftlichen Verhältnisse bereits im Produktionsprozess in die kulturellen Produktionen einschreiben. Folgerichtig musste sich die Analyse auf die Produktionen selbst richten, also danach fragen, wie es um das Verhältnis von Form und Inhalt bestellt ist.

Ein weiterer Grundlagentext für die Entwicklung der Kulturindustrietheorie ist sein bis heute umstrittener Aufsatz „Über Jazz“ von 1936. Für die „ideologische Funktion“¹⁶ des Jazz, der sein Paradebeispiel kulturindustrieller Produktionen wurde, hatte er sich bereits in „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ interessiert.¹⁷ Im Sinne seiner „immanenten Analyse“ rückte er nun dessen Verschleierrungs- und Täuschungsfunktionen ins Zentrum seiner Interpretation. So simuliere die Synkope eine vermeintliche Ungebundenheit vom durchgehenden Takt, wenngleich im Hintergrund der Grundrhythmus den Marsch vorgebe. Hinter den spontan anmutenden Improvisationen regiere das normierte Schema, die vermeintlich listige Abweichung des Einzelnen vom übergeordneten Kollektiv camoufliere die Unterwerfung unter dessen Mechanismen. Jazz verspreche eine Auszeit von der Norm, verschleierr jedoch letztendlich seinen affirmativen Charakter und verdecke seine Warenform. Auch hier konzentrierte sich Adorno hauptsächlich auf die Musik, nahm jedoch auch die Rezipienten hinzu. Die „Jazzfans“ seien nicht dazu imstande, den standardisierten Aufbau des Jazz zu identifizieren, hinter den extrovertierten Soli sowie der vermeintlich rhythmischen Ausgefallenheit den stereotypen Aufbau zu erkennen. Hingegen würden sie sich als Avantgardisten wähnen, den Jazz zu einem exklusiven Gegenstand abseits der normierten Massenkultur erklären und gerade dadurch ihrer Ideologie aufsitzen. Der Widerstand gegen Kulturindustrie sei schon Produkt derselben, sie biete die Abweichung von sich selbst an, die in wohlgeordneten, sprich kalkulierten Bahnen verlaufe. Im Vergleich von „Über Jazz“ mit „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ wird deutlich, dass hier ein theoretischer Bezugspunkt hinzukam, der später für die gemeinsame

15 Adorno 1932/1997, S. 729–752.

16 Adorno 1932/1997, S. 773.

17 Vgl. u.a. Niederauer 2017; Steinert 2003; Witkin 2000.

Analyse der Kulturindustrie mit Horkheimer zunehmend an Bedeutung gewann: die freudsche Psychoanalyse.¹⁸ So versuchte Adorno die Musik sowie ihre Aufführungspraktiken triebtheoretisch zu deuten und darüber seine Kulturanalyse um sozialpsychologische Aspekte zu erweitern – wenngleich er dabei mitunter über das Ziel hinausschoss und mit der Interpretation, dass „de[r] aufgesperrt[e] Flügeldeckel“¹⁹ beispielsweise eine „Kastrationsdrohung“ symbolisiere oder sich in der Synkope ein „bloßes Zu-früh-Kommen“²⁰ ausdrücke, bei vielen Leserinnen und Lesern Kopfschütteln hervorrief.

Die Verbindung von marxischer und freudscher Theorie kommt in Adornos anschließendem Aufsatz bereits im Titel zum Tragen: In „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ von 1938 beschäftigte er sich verstärkt mit der Frage, wie Musik und Rezeption zusammengehören. Im *regressiven Hören* drücke sich ein gesellschaftlicher Zustand infantiler Fügsamkeit aus. Das musikalische Verhalten der Menschen sei insofern kindlich, als es vom Wunsch nach ständiger Wiederholung des Liebgewonnenen und von Angst vor dem Unbekannten gekennzeichnet sei. Die Auswirkungen kapitalistischer Warenproduktion seien auch am musikalischen Verhalten der Rezipienten abzulesen; dieses Verhalten sei bereits Ausdruck kapitalistischer Warenproduktion. Mit Bezug auf die marxische Analyse des *Fetischcharakters* der Ware argumentierte Adorno, die Rezipienten seien hauptsächlich darauf fixiert, was der Musik durch die Warenproduktion angedichtet wird, aber ihr selbst nicht eigen ist. So richte sich das Interesse von Konzertbesuchern weniger auf die Musik als vielmehr auf den Erfolg des Konzerts, wobei es wiederum die Konzertbesucher sind, die diesen Erfolg erst durch den Kauf der Karte ermöglichen, diesen Aspekt aber nicht erkennen. Die Rezipienten stellten keine Beziehung zur Musik her, sondern zu einem gesellschaftlich produzierten Tauschwert, der anstelle der Musik konsumiert werde.²¹ Das Aufeinandertreffen von Musik und Rezeption sei von der Herstellung einer absoluten Identität zwischen beiden Instanzen beherrscht, die sich dadurch in ihrem Zustand gegenseitig bestärkten. Ähnlich wie in „Über Jazz“ konstatierte Adorno, dass Unterhaltungsmusik wie auch deren Rezeption keine Auszeit von Herrschaft erlaube, sondern deren Verhärtung bediene. Der Herausbildung mündiger Subjekte laufe das Identitätsschema kulturindustrieller Musik zuwider. Eine Reflexion über die Musik und über das subjektive Verhalten zu ihr finde unter dem Druck der Affirmation zum Status quo nicht statt. Was nicht mit etablierten

18 Vgl. Steinert 2003, S. 103 ff.

19 Adorno 1936/1997, S. 102.

20 Ebd., S. 98.

21 Adorno 1938/1997, S. 25.

Schablonen erfasst und direkt nachvollzogen werde, falle dem Argwohn und der Missachtung zum Opfer. Kapitalistische Herrschaft fand Adorno zufolge demnach schon früh nicht nur im wirtschaftlichen und politischen Sektor statt, sondern erfuhr ebenso in der Musik und ihrer Rezeption eine praktische Durchsetzung.²²

Diese knappe Herleitung der Theoriegenese ist so nötig wie unvollständig. Wenn man den Blickwinkel erweitert und die Arbeiten des Instituts für Sozialforschung der 1930er und 1940er Jahre mit einbezieht, zeigt sich, dass in das Kulturindustriekapitel nicht nur Adornos Arbeiten zur Musik eingeflossen sind. Dort sind ebenso, wenn auch nur latent, Erkenntnisse eines Forschungskollektivs versammelt, in dem die Vermittlung von Kultur und Ideologie aus unterschiedlichen Perspektiven erforscht wurde. Die Ausweitung der Analyse auf den Bereich der Kultur, wie sie in der *Dialektik der Aufklärung* vollzogen wird, kann als eine konsequente Fortsetzung vorangegangener Arbeiten betrachtet werden – und nicht als fataler Bruch mit dem interdisziplinären Materialismus des Institutsprogramms der 1930er Jahre, wie immer wieder behauptet worden ist (und zwar sowohl von Vertretern der marxistischen Orthodoxie als auch im Gefolge von Habermas' Abgrenzungen von der Philosophie Horkheimers und Adornos).²³ Im Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung*, so lässt sich mit Fredric Jameson zugespitzt sagen, wird im engeren Sinne gar „keine Theorie der Kultur“ formuliert, „sondern die Theorie einer Industrie, eines Zweiges der miteinander verquickten Monopole des Spätkapitalismus, der Geld aus dem schlägt, was für gewöhnlich Kultur genannt wurde. [...] Von daher ist ihre Theorie keine Kulturkritik, sondern eine Ideologiekritik“.²⁴

Der marxische Ideologiebegriff, an den alle Forscher im Kreis des Instituts für Sozialforschung anknüpften, hat zwei Elemente. Auf der einen Seite steht ein „objektiv notwendiges und zugleich falsches Bewußtsein“²⁵ der Subjekte und auf

22 Vgl. Adorno 1938/1997, S. 21; Niederauer 2016.

23 Der orthodoxe Parteimarxismus der DDR und seine westlichen Adepten kritisierten, dass „Horkheimers und Adornos Geschichtsinterpretation“ in der *Dialektik der Aufklärung* aufgrund ihres „Subjektivismus“, den der dialektische Materialismus „überwunden“ habe, „eindeutig ein Regress, ein Rückfall in vormarxistische, idealistische Geschichtstheorien“ sei (Jopke 1970, S. 52). Komplementär dazu setzte der Vorwurf von Habermas beim „wissenschaftsskeptischen Geständnis der Autoren“ aus der Vorrede des Buches an, die sich in eine „Aporie“ hineinmanövriert hätten: „Wenn die Aufklärung in einem unaufhaltsamen Prozeß der Selbstzerstörung begriffen ist, woraus bezieht dann die Kritik, die das feststellt, noch ein Recht zu dieser Diagnose?“ (Habermas 1986, S. 170 f.)

24 Jameson 1991, S. 182.

25 Institut für Sozialforschung 1956, S. 168.

der anderen Seite ein „gesellschaftlich notwendiger Schein“: Letzterer ist „eine objektive Nötigung, die von der Organisation der Gesellschaft [...] ausgeht“, weil „bestimmte Oberflächenphänomene ihre innere Organisation verdecken“²⁶. Der gesellschaftliche Charakter der menschlichen Arbeitsprodukte erscheine als natürliches Merkmal jener Arbeitsprodukte. Das Grundproblem der kapitalistischen Vergesellschaftungsform war für Marx nicht der Markt, sondern der Arbeitsvertrag. Dort werde implizit festgelegt: Die Eigentümer von Produktionsmitteln kaufen Arbeitskraft im Tausch als Ware, aber sie müssen deren Anbieter nicht in dem vollen Ausmaß bezahlen, das der Mehrwertschöpfung entspricht, die durch Anwendung der Arbeitskraft möglich wird. Stattdessen erhalte eine Arbeiterin oder ein Arbeiter nur so viel Geld, wie sie zur Regeneration ihrer Arbeitskraft benötigen. Die Kehrseite der formalen Gleichheit der Kontrahenten im Tauschvertrag sei ihre reale Ungleichheit. Die Überwindung dieses Missverhältnisses wäre nicht die Abschaffung des Tauschprinzips, sondern die umfassende Realisierung gerechter Tauschverhältnisse. Freiheit und Gleichheit sind demzufolge objektiver Schein; d. h., die Vorstellung vom Privateigentum, das auf der eigenen Leistung beruht, ist wahr und falsch zugleich. Die Regulation über den Markt ist also insofern rational, als es um den formal gerechten Tausch von Äquivalenten unter Bedingungen menschenrechtlicher Gleichstellung geht. Aber der Markt ist insofern auch irrational, als die Verwirklichung vernunftgemäßer Gleichheit und Freiheit unvollständig bleibt. Es hängt vom Eigentum an Produktionsmitteln ab, ob man Arbeitskräfte kaufen und an den eigenen Maschinen mehrwertbildend arbeiten lassen kann oder nichts als seine Arbeitskraft zu verkaufen hat. Die Kritische Theorie setzt daher am Rationalitätsgehalt und am Wahrheitsanspruch ideologischer Bewusstseinsgestalten an. Klassische Ideologien sind demnach Rechtfertigungslehren, die Widersprüche zu glätten versuchen, die darauf zurückzuführen seien, dass in der Sache, die legitimiert wird, unversöhnliche Gegensätze stecken, die sich durch Theorie nicht auflösen lassen. „*Ideologie ist Rechtfertigung*. Sie setzt ebenso die Erfahrung eines bereits problematischen gesellschaftlichen Zustandes voraus, den es zu verteidigen gilt, wie andererseits die Idee der Gerechtigkeit selbst, ohne die eine solche apologetische Notwendigkeit nicht bestünde und die ihr Modell am Tausch von Vergleichbarem hat.“²⁷ Ideologiekritik sei demgegenüber „bestimmte Negation, Konfrontation von Geistigem mit seiner Verwirklichung, und hat zur Voraussetzung ebenso die Unterscheidung des Wahren und Unwahren im Urteil

26 Schnädelbach 1969, S. 83.

27 Institut für Sozialforschung 1956, S. 168; Hervorhebung im Original.

wie den Anspruch auf Wahrheit im Kritisierten“²⁸. Die Fassung, die der Ideologiebegriff in den Untersuchungen des Instituts für Sozialforschung erhielt, ist also keine Variante marxistischer Ableitungs- und Widerspiegelungstheorie, denn die Teilautonomie geistiger Gebilde wird von Beginn an ernstgenommen. Zudem wurde in den frühen 1930er Jahren ein Kulturbegriff skizziert, der spätere symbol- und texttheoretische Modelle antizipierte, wie sie seit den 1960er und 1970er Jahren im Kontext der angelsächsischen Cultural Studies und des französischen Strukturalismus ausgearbeitet worden sind – ohne freilich deren Tendenz zur Vernachlässigung der Produktionsseite zugunsten der Rezeptionsseite (oder der Vernachlässigung historischer Aspekte zugunsten der systematischen) zu verfallen. Künstlerische Produktion, heißt es in einem Memorandum des Instituts für Sozialforschung aus dem Jahre 1944, werde im Rahmen der Kritischen Theorie „als eine Art von Sprachcode für Prozesse, die in der Gesellschaft ablaufen“, interpretiert: als „Code, der mit Hilfe der kritischen Analyse zu dechiffrieren ist“²⁹.

Die Grundlage zur ausführlichen Bearbeitung der Frage, wie eine ideologiekritische Analyse auf den gesamten Bereich der Kultur auszuweiten sei, bildete unter anderem die neue Forschungslinie, die Horkheimer mit Antritt der Institutsleitung 1930 initiiert hatte. Bei der Eröffnung des Instituts 1924 betonte der vorherige Leiter Carl Grünberg noch den traditionellen Marxismus als klaren theoretischen und politischen Bezugspunkt. Die Erforschung der Geschichte der Arbeiterbewegung erfolge aus der Überzeugung heraus, „daß die entstehende neue Ordnung die sozialistische sein wird“ und man sich „mitten im Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus befind[e]“³⁰. Dagegen strebte Horkheimer eine interdisziplinäre Forschungsprogrammatische mit theoretischer und empirischer Ausrichtung an. Er fokussierte den

„Zusammenhang zwischen dem *wirtschaftlichen* Leben der Gesellschaft, der *psychischen* Entwicklung der Individuen und den Veränderungen auf den *Kulturgebieten* im engeren Sinn, zu denen nicht nur die sogenannten geistigen Gehalte der Wissenschaft, Kunst und Religion gehören, sondern auch Recht, Sitte, Mode, öffentliche Meinung, Sport, Vergnügensweisen, Lebensstil u.s.f.“³¹

28 Ebd., S. 169. Vgl. zum Ideologiebegriff der Kritischen Theorie auch Ritsert 2002; Grimm und Proißl 2015.

29 Institut für Sozialforschung 1944.

30 Grünberg in Wiggershaus 1988, S. 37.

31 Horkheimer 1931/1988, S. 32; unsere Hervorhebung.

In seinem Beitrag zu den *Studien über Autorität und Familie*, der, fünf Jahre nach seiner Antrittsrede als Institutsleiter, in der Emigration publiziert wurde, verstand Horkheimer unter Kultur einerseits Dispositionen, Institutionen und Werke, d.h. „die Gewohnheiten, Sitten, Kunst, Religion und Philosophie“³² sowie die ihnen entsprechende psychische „Verfassung der Menschen“ – und andererseits „diejenigen Phänomene, welche unter dem Titel der Zivilisation häufig von der Kultur im engeren Sinne abgegrenzt werden und die sich [...] aus der Lebenspraxis der Gesellschaft herleiten und auf sie beziehen“³³. Dabei kam ein deskriptiv-kritischer Begriff der Kultur zum Tragen, der im deutschsprachigen Raum seinerzeit als umstürzend gelten konnte:³⁴ Unter Kultur sei auch all das zu verstehen, was dort gemeinhin als davon vermeintlich streng zu unterscheidende *Zivilisation* verstanden wurde; sie umfasse nicht nur geistige, sondern auch körperliche Praktiken.

Für die *Studien über Autorität und Familie* stellte Leo Löwenthal 1934 Überlegungen zum Verhältnis von Kultur und Autorität an. Sie wurden zwar am Ende nicht in die Veröffentlichung der *Studien* aufgenommen, sind aber gleichwohl ein wichtiges Dokument der kulturtheoretischen Debatten im Kreis um Horkheimer – und, noch heute, ein wertvoller Beitrag zur materialistischen Theorie der Kultur. Löwenthal beschreibt Kultur in einem ersten Schritt als „Inbegriff aller Momente, durch die die Einordnung der Individuen in das gesellschaftliche Ganze sich vollzieht.“³⁵ Weil menschliches Zusammenleben nicht nur durch physischen Zwang und ökonomischen Druck strukturiert wird, gelte es, die „psychischen Repräsentanzen“ der „gesellschaftlichen Institutionen“ innerhalb der „soziale[n] Gesamtstruktur“³⁶ zu untersuchen. Kultur und Arbeitsorganisation stünden in Wechselwirkung. Die Natur des Menschen sei nicht unwandelbar; sie entwickle sich, wenn auch langsamer, als sich Gesellschaft und Geschichte entwickeln. Kultur könne in dieser Hinsicht als die gezähmte, gesellschaftsfähige Natur des Menschen verstanden werden.³⁷ Daher brauche kritische Gesellschaftstheorie einen „dynamischen Begriff von Kultur“³⁸. Wegen des kulturellen *impact* auf die Individuen könne Kultur zur Fessel der gesellschaftlichen Entwicklung werden, wenn an einer erreichten arbeitsteiligen Produktionsstufe festgehalten werde. Erkenntnis der gesellschaftlichen Interessen würde dazu führen, den Fortschritt zu bejahen;

32 Horkheimer 1936/1988, S. 344.

33 Horkheimer 1936/1988, S. 341.

34 Vgl. Schweppenhäuser 2012.

35 Löwenthal 1934/1982, S. 244.

36 Ebd., S. 244 f.

37 Vgl. ebd., S. 251.

38 Ebd., S. 246.

fehle sie, trete gesellschaftlicher Stillstand ein. In einem zweiten Schritt betont Löwenthal, dass Kultur regressiv sein kann, wenn sie zum sozialen Kitt wird, der ein gesellschaftliches Ganzes zusammenhält, das auseinanderzufallen droht.³⁹ Kritische Gesellschaftstheorie müsse die Konzepte „Kultur“ und „Ordnung“ verknüpfen. Soziale Ordnungen wandeln sich, und die Einordnung der Individuen in die jeweilige soziale Ordnung sei stets vermittelt durch Kultur. In historischer und gegenwärtiger Betrachtung schein das Bestehen von Gesellschaften nicht ohne freiwillige Unterwerfung unter Autorität möglich zu sein.⁴⁰ Soziale und staatliche Organisationen bildeten eine kulturelle Maschine, die subjektiv-individuelle Möglichkeiten zum Ausdruck von Lebensgefühl in gesellschaftliche Erscheinungen und öffentlichen Manifestationen überführe.⁴¹

Herbert Marcuse griff wenig später eine Formulierung Horkheimers auf und rekonstruierte die „affirmative[n] Tendenzen der Kultur“⁴² in der bürgerlichen Gesellschaft. Deren Funktion habe darin bestanden, durch Verinnerlichung des Freiheitsideals „das befreite Individuum, für das die neue Freiheit eine neue Form der Knechtschaft gebracht hatte, so zu disziplinieren, daß es die Unfreiheit des gesellschaftlichen Daseins ertrage“⁴³. Mit dem Übergang von der liberalen Marktgesellschaft zum monopolistischen Staat würden die disziplinierenden Instanzen der Kultur durch Lenkung von außen ersetzt. Doch dieser Übergang sei kein barbarischer Übergriff, der die Kultur zerstört, sondern deren eigenes, selbstzerstörendes Produkt. Für die Philosophen der Kritischen Theorie galt es daher, die zuinnerst ambivalente Kultur der bürgerlichen Epoche sowohl einer Ideologiekritik zu unterziehen als auch ihren partiellen Wahrheitsgehalt herauszuarbeiten und gegen seine abstrakte Negation durch autoritäre und ökonomische Herrschaftsordnungen wieder stark zu machen.

39 Ebd., S. 244 f.

40 Ebd., S. 252.

41 Durch Autorität, und nicht nur durch die des Staates, entstünden verbindliche gesellschaftliche Regeln, ein „Draußen“ gebe es nicht mehr. Autorität, insofern ein unentbehrlicher kultureller Faktor, sei historischer Dynamik unterworfen. Daraus ergab sich für den Forschungszusammenhang des Instituts als Horizont der Untersuchung die Frage, ob und wie Systemänderungen möglich sind, bis hin zur Abschaffung des Staates. Horkheimer betraute daher Hans Mayer mit der Aufgabe, die einschlägige Literatur des Anarchismus mit Blick auf die Problemkonstellation familialer Autorität zu untersuchen (Mayer 1936).

42 Marcuse 1937/2004, S. 214.

43 Ebd., S. 216.

BENJAMIN Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936)	KRACAUER Von Calligari zu Hitler (1947)	ADORNO Ästhetische Theorie (1970)
MARCUSE Über den affirmativen Charakter der Kultur (1937)	LÖWENTHAL Historical Perspectives of Popular Culture (1950)	MARCUSE Versuch über die Befreiung (1969)
HORKHEIMER Egoismus und Freiheitsbewegung (1936)	ADORNO Minima Moralia Aph. 93, 96, 129, 130, 131 (1951)	MARCUSE Der Sieg über das unglückliche Bewußtsein (1964)
KRACAUER Das Ornament der Masse (1927)	LÖWENTHAL Biographies in Popular Magazines (1944)	ADORNO Aberglaube aus zweiter Hand (1962)
HORKHEIMER Neue Kunst und Massenkultur (1941)	HORKHEIMER / ADORNO KULTURINDUSTRIE AUFKLÄRUNG ALS MASSEN BETRUG (1947)	ADORNO Theorie der Halbbildung (1959)
ADORNO Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens (1938)	ADORNO Prolog zum Fernsehen (1953)	ADORNO Résumé über Kulturindustrie (1963)
ADORNO Über Jazz (1936)	ADORNO Zeitlose Mode. Zum Jazz (1953)	LÖWENTHAL Popular Culture, A Humanistic and Sociological Concept (1960)
ADORNO Zur gesellschaftlichen Lage der Musik (1932)	ADORNO / EISLER Komposition für den Film (1944)	ADORNO Freizeit (1969)
	ADORNO Fernsehen als Ideologie (1953)	ADORNO Kann das Publikum wollen? (1963)

Wie auch unser Schema (S. 12) illustriert,⁴⁴ war die Frage nach der Durchsetzung kapitalistischer Herrschaft auf der kulturellen Ebene also ebenso bei Löwenthal⁴⁵ und Marcuse Thema – wenngleich mit anderen Herangehensweisen. Das gilt auch für Adornos langjährigen Mentor Siegfried Kracauer.⁴⁶ Dessen Essay „Das Ornament der Masse“ von 1927 kann man als eine frühe gedankliche Miniaturausgabe der *Dialektik der Aufklärung* lesen.⁴⁷ Kracauer stellte sich die Frage, inwiefern sich die kapitalistischen Verhältnisse auch in der Alltagskultur niederschlagen und die Alltagskultur somit wiederum die Werte und Normen der kapitalistischen Verhältnisse unreflektiert abbildet und manifestiert. Ähnlich wie später Horkheimer und Adorno argumentierte Kracauer, dass die zunehmende Rationalisierung durch die kapitalistische Ökonomie nicht nur zu einer Verfeinerung von Herrschaftstechnik führen muss, sondern ebenso Emanzipationspotenzial in sich birgt, das aber wiederum nicht automatisch in einer aufgeklärten Gesellschaft endet. Eher schlage mythische Gewalt in „getrübte Vernunft“⁴⁸ um. Es entstehe ein neuer mythologischer Kult, der sich in der Anbetung der Technik und der Maschinen niederschlage und den Menschen außen vor lasse, der aber doch im Zentrum der Rationalisierungsprozesse stehen und sich durch diese von der Natur befreien sollte. Dennoch bestand für Kracauer weiterhin die Möglichkeit, den Prozess der Aufklärung zu vollenden. Das war vor dem „Zivilisationsbruch“ (Diner). Nationalsozialismus und Shoa gaben Horkheimer und Adorno vorerst nur wenig Anlass zu der Hoffnung, die man in Kracauers Aufsatz noch spürt.

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang selbstverständlich Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1936. Benjamin verfiel zwar keineswegs in Euphorie, aber er sah in den neuen technischen Errungenschaften die Herausbildung neuer Kunstformen und erkannte im Aufkommen der Massenkultur Demokratisierungstendenzen. Mit der Herauslösung des Kunstwerks aus dem Ritual und dem Übergang vom „Kultwert“ zum „Ausstellungswert“ würde sich schließlich die soziale Funktion der Kunst ändern.⁴⁹ Die Aufhebung der singulären Stellung des Kunstwerks durch seine Reproduzierbarkeit ermögliche breitere Partizipationsmöglichkeiten, die Herausbildung kollektiver Rezeptionen und damit auch eine Demokratisierung der Urteilsmög-

44 Design und Umsetzung von Julia Pleinert.

45 Vgl. bspw. Löwenthal 1944/1980.

46 Vgl. bspw. Kracauer 2011; vgl. für neuste Beiträge zum Werk Kracauers: Ahrens et al. 2017.

47 Vgl. Schweppenhäuser 1996/2017, S. 39 ff.

48 Kracauer 1927/1977, S. 57.

49 Benjamin 1936/1989, S. 357.

lichkeit. Auffallend ist die eindeutige politische Rahmung, die Benjamin seinem Essay gab. Der faschistischen Instrumentalisierung von Kunst und Kultur durch eine „*Ästhetisierung der Politik*“ stellte er das revolutionäre Potenzial der Massenkultur entgegen, das er in der kommunistischen „*Politisierung der Kunst*“ sah.⁵⁰

Der Begriff „Kulturindustrie“ geht folglich weit über die Facetten Kommerzialisierung, Massenkultur oder Medienkritik hinaus, wenngleich er diese *auch* umfasst. Er bezeichnet keine Verschwörungstheorie, in denen mächtige Medienkonzerne die Gesellschaft steuern oder ihre Rezipienten verdummen, wenngleich der Aspekt der Manipulation eine nicht zu unterschätzende Rolle im Theoriekonstrukt spielt. Ebenso wenig kann innerhalb der Kritischen Theorie eine generelle Technik- oder Medienfeindlichkeit identifiziert werden, die mit einer kategorischen Ablehnung von (modernen oder elektronischen) Medien einhergeht. Fernsehen und Rundfunk (die damals modernen und führenden Medien) werden kritisch auf ihre Potenziale und Brüche analysiert und zugleich medienpädagogisch genutzt.⁵¹ Horkheimer und Adorno stellen auch keine Verbotsästhetik auf, die vorschreibt, was zu rezipieren oder kategorisch abzulehnen sei – wenngleich Adorno zweifellos einem strikten Konzept von autonomer Kunst und Musik verpflichtet war, keine ästhetische Rechtfertigung für eine Arbeitsteilung zwischen funktionaler Musik (zum Tanz und zur Unterhaltung) und kontemplativ zu rezipierender Musik anerkannte und bestimmte Richtungen, wie die Musik der zweiten Wiener Schule, bevorzugte.⁵²

Auch wenn man in der *Dialektik der Aufklärung* genügend Sätze finden mag, die eine kulturpessimistische oder auch apokalyptische Lesart anbieten, verfehlte diese den Kern der Kulturindustrietheorie. Unter der Überschrift „Aufklärung als Massenbetrug“ kritisieren die Autoren nicht das Bedürfnis nach Vergnügen (also nicht primär die „Vergnügungsweisen“ aus Horkheimers frühem Forschungsprogramm) und auch nicht die genussvolle Beschäftigung mit dem, was sie „glücklichen Unsinn“⁵³ nennen. Die Pointe besteht vielmehr darin, dass alle Spielarten des ästhetischen Eskapismus längst in den Dienst dessen genommen worden seien,

50 Benjamin 1936/1989, S. 384 [Hervorh. im Orig.]. Zum Vergleich von Benjamins positiverer Einschätzung der Massenkultur im Gegensatz zu Adorno vgl. z. B. Wellmer 1985, S. 40 f.; Kramer 2003 und Schweppenhäuser 2003, S. 345–351.

51 Vgl. zum Technik- und Medienverständnis der Kritischen Theorie sowie zu medienpädagogischen Aktivitäten von Adorno und Benjamin bspw. Kausch 1988, S. 165–214; vgl. für Adornos Haltung zum Fernsehen u.a. seine Radiodiskussion mit Hellmut Becker von 1963 unter dem Titel „Fernsehen und Bildung“ in Adorno 1971, S. 50–69; vgl. auch Adorno 1953/1997a, 1953/1997b.

52 Vgl. Steinert 2007, S. 134 ff.

53 Horkheimer und Adorno 1947/1997, S. 164.

dem die Rezipienten, im Grunde legitimierweise, entkommen wollten: „Es klirrt nicht die Schellenkappe des Narren, sondern der Schlüsselbund der kapitalistischen Vernunft, die selbst im Bild noch die Lust an die Zwecke des Fortkommens schließt.“⁵⁴ Kulturindustrie verlängere das Training für effektive Industriearbeit in die Freizeit. „Nicht also daß die Kulturindustrie Amusement aufwartet, macht den Betrug aus, sondern daß sie durch geschäftstüchtige Befangenheit in den ideologischen Clichés der sich selbst liquidierenden Kultur den Spaß verdirbt.“⁵⁵ Erst in diesem Stadium werde das Bedürfnis, sich zu vergnügen, wirklich eskapistisch: nämlich nicht im Sinne einer „Flucht vor der schlechten Realität“, die ja immerhin innere Kraft geben könnte, um ihr etwas entgegenzusetzen, sondern im Sinne einer Flucht „vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat“⁵⁶.

In der *Dialektik der Aufklärung* war die Kritik der Kulturindustrie auf Grundlage der Staatskapitalismustheorie von Friedrich Pollock entwickelt worden: Sie bezog sich auf Gesellschaften, in denen, so lautete das Paradigma, die marktliberale Anarchie der Produktionsverhältnisse durch totalitäre Kommandostrukturen ersetzt werden. Das Konzept diene zunächst dazu, die kulturelle Transformation als Schrittmacher autoritärer Vergesellschaftung zu begreifen. Als deren ökonomische Strukturmerkmale galten die Liquidation der Zirkulationssphäre und die Planung des Marktgeschehens durch Konzernleitungen und politische Machthaber. Nach dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg wurde dieses Paradigma im Institut für Sozialforschung stillschweigend verabschiedet. In dieser Phase nahmen die kapitalistischen Marktökonomien der meisten westlichen Industriegesellschaften im weitgehend demokratischen Rahmen ihren Lauf. Autoritäre Optionen schienen außerhalb von Spanien, Portugal und den mittel- und südamerikanischen Ländern, die billige Arbeitskräfte und Absatzmärkte für die Industrie der USA bereitzustellen hatten, nicht mehr nötig zu sein. Aber gleichzeitig stieg „Kulturindustrie“ allmählich zu einem der zentralen Begriffe der Kritischen Theorie auf. Gegenwärtig, in der neoliberalen Phase entfesselter Weltmarktkonkurrenz, entwickelt sich der kulturindustrielle Sektor zu einem immer wichtigeren Bereich des Marktes, und das Konzept „Kulturindustrie“ erweist sich als beschreibungstauglicher denn je. Auch das ist ein Indikator dafür, dass es sich von jeher nicht um eine ökonomistische Ableitungskategorie gehandelt hat, sondern um eine Theorie-metapher mit hoher kategorialer Potenz.⁵⁷

54 Horkheimer und Adorno 1947/1997, S. 165.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 167.

57 Vgl. Schweppenhäuser 2013.

Sucht man einen gemeinsamen Nenner, unter den sich die in diesem Band versammelten Lesarten des Kulturindustriekapitels vereinigen lassen, dann könnte man mit notwendiger Verkürzung sagen: „*Kulturindustrie*“ bezeichnet die permanente Durchsetzung kapitalistischer Herrschaft auf einer kulturellen Ebene. Ihre Kritik fokussiert die damit einhergehende Verhärtung instrumenteller, auf einer Zweck-Mittel-Rationalität basierenden Vernunft von Gegenständen und Menschen. Die Theorie der Kulturindustrie begreift Kapitalismus somit nicht nur als eine auf Mehrwert ausgerichtete und auf Ausbeutung gründende Produktionsweise, in der Kapitalisten die Produktionsmittel besitzen und Proletarier ihre Arbeitskraft, in der es Herrscher gibt und Unterdrückte. Der marxischen Analyse der politischen Ökonomie wird ihre Sachangemessenheit nicht abgesprochen, aber sie wird, vor allem um sozialpsychologische Fragestellungen, erweitert. Die kapitalistische Zurichtung der Menschen entsteht Horkheimer und Adorno zufolge nicht nur auf einer objektiven Ebene durch ihre notgedrungene Teilhabe an einem äußeren Produktions- und Tauschverhältnis von Ware gegen Ware. Die Prinzipien von Kalkulation, Bilanzierung und Katalogisierung sowie das schematisierte Erfassen von Dingen und Menschen nach Maßstäben, die ihnen (Dingen und Menschen) prinzipiell nicht gerecht werden, durchdringt auch die intersubjektive und intrasubjektive Ebene. Kapitalismus greift in die Bewusstseinskonstruktion der Individuen ein, entwirft und propagiert Persönlichkeitsentwürfe, die als Vorbild oder Vergleichsmöglichkeit dienen, Bestätigungen oder Korrekturvorschläge anbieten und immer wieder repetitiv aufzeigen, wer zu welcher gesellschaftlichen Gruppe gehört und welche sozialen, ethnischen und geschlechtlichen Merkmale damit angeblich einhergehen. Also inwiefern sich beispielsweise in Handlungssträngen und Charakteren,⁵⁸ Songstrukturen, Ereignissen etc. Identitäts-, Abgrenzungs- und auch Repressionsangebote finden, die eine bestimmte Deutung der Wirklichkeit nahelegen und damit zugleich schematisierte Wahrnehmungsmuster befördern, durch die Gegenstände und Menschen verwaltet werden. Kulturindustrie bezeichnet nicht nur die Seite der Produktion und der Artefakte, meint nicht nur ein passives Konsumieren vorgegebener Inhalte auf monetärer Grundlage. Der Begriff impliziert ebenso die aktive Weiterführung kapitalistischen Denkens im Alltag; oder um es in der neomarxistischen Terminologie von Georg Lukács zu sagen: Kulturindustrie bedient eine Permanenz der Verdinglichung. Eine Untersuchung der kapitalistischen Produktionsverhältnisse muss demnach auch die Individuen mitsamt ihrem Bewusstsein und Triebgeschehen einbeziehen.⁵⁹

58 Vgl. Grimm 2009, S. 65.

59 Für eine psychoanalytisch orientierte Lesart der Kulturindustrietheorie vgl. die Beiträge von Shierry Weber Nicholsen und Melanie Babenhauserheide in diesem Band;

Eine zweite Erweiterung der Kapitalismuskritik in der Theorie der Kulturindustrie ist die Berücksichtigung der ästhetischen Ebene. Fast braucht man es nicht zu erwähnen, aber Kapitalismus erhält sich seit seiner Entwicklung nicht nur durch die Macht des Tauschverhältnisses und die politisch abgesicherte Durchsetzung der vorherrschenden Ökonomie. Kapitalismus lebt auch durch eine omnipräsente und mitunter atemberaubende Ästhetisierung der Welt; sei es in der Gestaltung der Waren (Produktdesign, Verpackung), in der Architektur von (Konsum-)Räumen (Shopping-Malls, Spielstätten, Museen, Stadien, Clubs etc.) oder in der Erzeugung von Atmosphären (Entspantheit, Spannung, Gänsehaut; oder desjenigen, was sich der Verbalisierung verweigert und ‚erlebt‘ werden muss). Im *Kapital* hatte Marx bezüglich der Ware bekanntlich zwischen Gebrauchswert und Tauschwert unterschieden. Die neuere Theorie der Kulturindustrie bricht die Dichotomie von konkreter Zweckdienlichkeit bzw. Verwendung und abstrakter Äquivalenzbildung auf. Sie fügt eine weitere analytische Kategorie hinzu, die bei jedem (digitalen wie auch realen) Einkaufsbummel sowie vielen kulturellen Events buchstäblich aufs Auge schlägt und die Sinne berührt: den Inszenierungswert. Der Tauschwert der Waren (Ware im weitesten Sinn), so Gernot Böhme, wird durch ihre Herrichtung erhöht, sie werden ästhetisiert:

„Diese ästhetischen Eigenschaften der Ware entwickeln sich [...] zu einem eigenständigen Wert, weil sie für den Käufer nicht nur im Tauschzusammenhang, sondern auch im Gebrauchszusammenhang eine Rolle spielen. Zwar sind sie keine klassischen Gebrauchswerte, d. h. sie haben nichts mit Dienlichkeit und Zweckmäßigkeit zu tun, aber sie bilden gewissermaßen einen neuen Typ von Gebrauchswert, der sich vom Tauschwert ableitet, insofern nämlich nun von ihrer Attraktivität, ihrer Ausstrahlung, ihrer Atmosphäre ein Gebrauch gemacht wird: Sie dienen [...] der Inszenierung, der Ausstaffierung und Steigerung des Lebens.“⁶⁰

Diese Feststellung lässt sich nicht auf den Bereich des offensichtlichen Warenkonsums reduzieren, in dem Käuferinnen und Käufern schöne und ansprechend verpackte Produkte angeboten werden. Auch hier ist eine eigenständige Fortsetzung der Ästhetisierung mitzudenken, die abseits der expliziten Konsumwelt im Alltag von den Kundinnen und Kunden betrieben wird; sprich: sie werden zunehmend selbst in die Ästhetisierung der Welt eingebunden, partizipieren aktiv und freiwillig an deren Gestaltung. Die Aufgabe, die Welt zu „gestalten“, obliegt nicht mehr ausschließlich den Designerinnen und Designern. Wir möchten an dieser Stelle

vgl. auch Nichol森 2016; vgl. zu Adornos freudo-marxistischem Ansatz Cook 1996, S. 1–26; Schiller 2017, S. 214–270.

60 Böhme 2001, S. 70.

nur zwei allseits bekannte Beispiele anführen: Soziale Netzwerke bieten eine Plattform zur Inszenierung der „Persönlichkeit“, in der einer selektierten Öffentlichkeit Einblicke in das alltägliche Leben geboten werden und in der Präsentation nicht selten an Starmagazine erinnern (intime und vermeintlich spontane Einblicke in das Userleben werden gegeben, als seien sie von Paparazzi geknipst worden). Die Atmosphäre bei einem Fußballspiel lebt primär durch die anwesenden Zuschauer, die das Stadion auditiv mit Fangesängen und visuell mit Fahnen oder aufwändigen Choreografien beleben. Sie selbst erschaffen das Erlebnis, leisten einen maßgeblichen Teil der Inszenierung, entwickeln mitunter erst die Inszenierungsstrategien und bezahlen zugleich dafür, die ästhetische Arbeit leisten und überhaupt dabei sein zu dürfen.⁶¹

Eine Analyse und Kritik des Kapitalismus, so haben Horkheimer und Adorno im Kulturindustriekapitel demonstriert, kann demzufolge nicht von einem einfachen Primat der Ökonomie ausgehen, der in an Marx geschulten Kreisen immer noch die Debatten dominiert. So wichtig die Diskussion über den „tendenziellen Fall der Profitrate“ und die Auseinandersetzung mit den Schriften von Marx und Engels sind: Die Arbeiten der Kritischen Theorie haben gezeigt, dass Kritik kapitalistischer Herrschaft nicht auf den ökonomischen Sektor reduziert werden kann.⁶² Kapitalistische Herrschaft ist in Architektur, Fernsehfilmen, Musik und deren Rezeption ebenso verankert wie in der Freizeitgestaltung. Zur Kapitalismuskritik gehört also auch der Gang ins Kino, der Blick auf YouTube und ins Feuilleton sowie der Spaziergang entlang der Hamburger Hafen-City. An Spiderman, Woody Allen und Quentin Tarantino kommt man ebenso wenig vorbei wie an den Performances von Beyoncé, Norah Jones oder Hilary Hahn. Auch die zeitgenössischen Intellektuellen (im weitesten Sinn) kämpfen in der medialen Arena um Aufmerksamkeit und wissen Form und Inhalt ihrer Gesellschaftskritik entsprechend zu gestalten.⁶³ Und an jenem schönen Tag, als Bob Dylan der Literaturnobelpreis zugesprochen wurde, hat sich nicht etwa erwiesen, dass Popkultur, in exzellenten Einzelfällen, auch Hochkultur sein kann. Hier wurde vielmehr bestätigt, dass Kulturindustrie jene vormals distinkten Bereiche einer marktorientierten populären Kultur und

61 Obwohl sich Sport hervorragend als Beispiel für ausführliche Kulturindustriestudien eignet, hat Adorno dieses Thema nur angeschnitten; vgl. u.a. Adorno 1942/1997, S. 327 ff. Zu Kulturindustrie und Fußball vgl. Heinemann und Resch 2010.

62 Dass dieser Sektor auch nicht auszuklammern ist, versteht sich wohl von selbst. Wie wichtig das Verständnis seiner Wandlungen für eine kritische Theorie der Kulturindustrie ist, belegen die empirisch ausgerichteten Arbeiten von Dieter Prokop seit den 1970er Jahren (siehe Prokop 1970/1982 und 2003/2017).

63 Vgl. hierzu den Beitrag von Susanne Martin und Tilman Reitz in diesem Band; vgl. auch Martin 2013.

einer durch Expertenurteile geprägten Hochkultur längst unwiderrufflich vermengt und unterlaufen hat. *Es gibt keine Kultur mehr außerhalb der Warenform.*⁶⁴

Aber was folgt 70 Jahre nach der Erstpublikation des Kulturindustriekapitels aus dieser Feststellung? Resignation oder Revolutionsgeschrei? Nihilismus oder (sub)kulturelles Engagement? Was wäre Kulturproduktion außerhalb von Kapitalismus? Sind letzte „Inseln“ der Jugend-, Gegen- oder Subkulturen vorstellbar? Würden nicht auch sie der Logik einer politischen Ökonomie und ihrer instrumentellen Vernunft unterliegen? Nimmt man Kapitalismus ernst und reflektiert seine Konsequenzen, stellt sich eher die Frage, wie man mit Kulturindustrie umgeht und an der Idee von Mündigkeit und Aufklärung festhält, wenngleich die Tendenz der „Anti-Aufklärung“ (Adorno) omnipräsent ist und man sich der eigenen Verstrickung nicht entziehen kann. Das verlangt einerseits, ganz praktisch, bei jeder Rezeption (ob im heimischen Wohnzimmer, dem kleinen Arthouse-Kino um die Ecke oder im Seminarraum) „genau hinzusehen“, „geduldig nachzudenken“ und „sich nicht dumm machen zu lassen“, wie es Heinz Steinert vorschlägt.⁶⁵ Und es setzt andererseits voraus, dass die Theorie nicht als fertige Erklärung der Welt verstanden wird, sondern immer an die Zeit ihrer Entstehung gebunden ist, ohne adäquate Aktualisierung nur mehr zur Kanonisierung taugt und deshalb immer die Konfrontation mit der empirischen Realität suchen muss.

Als Horkheimer und Adorno sich 1969 dazu entschlossen, die vergriffene Erstauflage der *Dialektik der Aufklärung* mit geringen Korrekturen beim Fischer Verlag neu zu veröffentlichen, sahen sie von Überarbeitungen und Aktualisierungsversuchen mit Bedacht ab. Sie verstanden das Buch als eine zeithistorische „Dokumentation“⁶⁶ und waren aber zugleich der Ansicht, „daß nicht wenige der Gedanken auch heute noch an der Zeit sind“⁶⁷:

64 Kultur als Durchsetzung kapitalistischer Herrschaft zu begreifen, ist sicherlich kein Exklusivthema der Kritischen Theorie. Hier sind ab den 1950ern die britischen wie später auch US-amerikanischen Cultural Studies ebenso zu nennen wie Roland Barthes *Mythen des Alltags* (1957), Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) oder Jean Baudrillards *Das System der Dinge* (1968). Fast lässt es sich als politologischen, soziologischen und philosophischen *common sense* bezeichnen, dass kapitalistische Herrschaft nicht nur auf der explizit politischen und ökonomischen Ebene durchgesetzt wird, sondern ohne die Berücksichtigung der kulturellen und sozialpsychologischen Ebene analytisch nicht zu denken ist.

65 Vgl. Steinert 2002, S. 65 ff.

66 Horkheimer und Adorno 1947/1997, S. 10.

67 Ebd., S. 9.

„Nicht an allem, was in dem Buch gesagt ist, halten wir unverändert fest. Das wäre unvereinbar mit einer Theorie, welche der Wahrheit einen Zeitkern zuspricht, anstatt sie als Unveränderliches der geschichtlichen Bewegung entgegenzusetzen. Das Buch wurde in einem Augenblick verfaßt, in dem das Ende des nationalsozialistischen Terrors absehbar war. An nicht wenigen Stellen jedoch ist die Formulierung der Realität von heute nicht mehr angemessen. Indessen haben wir den Übergang zur verwalteten Welt schon damals nicht zu harmlos eingeschätzt.“⁶⁸

Das lässt sich primär als eine Reflexion der eigenen Erkenntnisgrenzen verstehen. Ähnlich vorsichtig stellten sie dem Kulturindustriekapitel in der Erstausgabe voran: „Mehr noch als die anderen Abschnitte ist der über Kulturindustrie fragmentarisch.“⁶⁹

Heute, 70 Jahre nach der Erstausgabe der *Dialektik der Aufklärung*, lesen wir diese Zeilen als eine Aufforderung zum Weiterarbeiten. Entsprechend stellen sich die Autorinnen und Autoren dieses Sammelbandes aus unterschiedlicher Perspektive noch einmal der Aufgabe, Kulturindustrie heute – die notwendige Permanenz von Aufklärung und das Vorschreiten von Massenbetrug – zu analysieren.

Stefan Müller-Doohm zufolge bildet die Theorie der Kulturindustrie das Zentrum von Adornos Gesellschaftsdiagnose. Schließlich würden für Adorno die zum System der Kulturindustrie zusammengefügte Institutionen für den Prozess der Wirklichkeitskonstruktion und Sinnvermittlung in der spätkapitalistischen Gesellschaft und damit für die soziale Integration der Subjekte und ihre Bewusstseinsbildung einstehen. Entsprechend verfasst Müller-Doohm eine umfassende Theoriekonstruktion anhand von allen einschlägigen Texten Adornos. Dabei konzentriert sich der Autor einerseits auf Film, Fernsehen und Musik wie auch deren Rezeption. Andererseits zieht er auch den Vergleich zur Medientheorie Walter Benjamins. Bei allen Unstimmigkeiten zwischen den beiden Theoretikern könne der Einfluss von Benjamins Studien über Architektur, Reklame, Mode, Film, Fotografie sowie über die Großstadt-Passagen von Paris gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Der Beitrag Müller-Doohms ist seinem viel beachteten und leider vergriffenen Einführungsbuch *Die Soziologie Theodor W. Adornos* (1996/2000) entnommen.

Hermann Schweppenhäuser geht im Geist dialektischen Philosophierens dem Verhältnis von Kulturkritik und Kultur im Zeitalter einer voll entfalteten industriellen Produktionsweise nach. In deren Entstehungszeit konnte Kritik der Kultur noch als immanente Kritik formuliert werden, die Gelingen oder Scheitern von

68 Ebd.

69 Ebd., S. 17.

Naturbeherrschung und das Erringen eines autonomen Bereichs geistiger Freiheit als Vorbedingung gesellschaftlich-praktischer Emanzipation beurteilt. Wird Kultur selbst nach Kriterien industrieller Effizienz und ökonomischer Verwertung des Werts produziert, verliert sie ihr soziales Autonomiepotenzial. Sie wird zum symbolischen Sektor der Zusammenballung ökonomischer und politischer Macht. Die Imperative der Kulturindustrie erscheinen im psychischen Apparat der Individuen als universale moralische Allgemeinheit. Dagegen hätte sich der kritische Impuls der Moral als „Traumdeutung der alaphaft lastenden Realität“ zu bewähren.

Shierry Weber Nicholsen liest Adornos *Minima Moralia* als eine der scharfsinnigsten Auseinandersetzungen mit dem Verhängnis subjektiver Erfahrung in einer von Kulturindustrie dominierten Gesellschaft. Davon ausgehend befasst sie sich aus psychoanalytischer Perspektive mit den verbleibenden Chancen von Subjektivität in dem, was sie als „postemotionales Dilemma“ bezeichnet: Wie beurteile ich, was meine vermeintlich authentische subjektive Erfahrung ist? Und wie kann subjektive Erfahrung überhaupt überleben, wenn ich unweigerlich in diejenigen Verhältnisse verstrickt bin, die eine solche permanent gefährden? In diesem Dilemma zeichne sich Adornos Analyse der Widersprüche kapitalistischer Herrschaft durch eine Besonderheit aus: Leidenschaft. Nicholsens Beitrag wurde 2010 unter dem Titel „Adorno’s *Minima Moralia*: On Passion, Psychoanalysis and the Postemotional Dilemma“ publiziert und liegt hier erstmals in deutscher Übersetzung vor.

Konstantinos Rantis untersucht die Implikationen des Kulturindustriebegriffs wie den ideologischen Charakter der Kulturindustrie, die kalkulierte Integration ihrer Konsumenten und die Eliminierung des autonomen Subjekts. Nach einer Bewertung der Adorno’schen Schlussfolgerungen und Prognosen nimmt Rantis verschiedene Gegenkritiken ins Visier. Das Argument, Adornos Kritik des subversiven Potenzials bestimmter Elemente der Kulturindustrie sei verkürzt, verschanzte sich ihm zufolge hinter der Tendenz, nicht einfach mechanisch den Status quo zu reproduzieren, sondern einen gewissen Pseudo-Pluralismus hervorzubringen. Die heutige globale Kulturindustrie, so Rantis, sei schließlich vom Übergang einer unerfüllten Sublimierung zu einer repressiven Entsublimierung gekennzeichnet.

Per Jepsen interpretiert das Kulturindustriekapitel aus *aisthetischer* Perspektive als Theorie eines Wahrnehmungsverlustes der Individuen in der spätkapitalistischen Gesellschaft. Jepsen weist hierfür verschiedene Schichten der Kulturindustrietheorie nach. Er unterscheidet zwischen der Behauptung einer Regression der einfachen Sinneswahrnehmung, der These einer Verkümmerng von Vorstel-

lungskraft und Fantasie sowie dem Nachweis fundamentaler Wandlungen im Bereich der Gefühle. Daraus folgend entwickelt Jepsen eine „negative Ästhetik“, die sich mit der Frage beschäftigen muss, inwiefern unsere Wahrnehmung präformiert wird und alternative Wahrnehmungsmöglichkeiten ausgeschlossen oder in den Hintergrund gedrängt werden.

Andreas Sudmann zufolge ist Kritische Theorie ohne Utopie, als *Movens* und *Telos*, undenkbar. Für Adorno sei Kritik, als bestimmte Negation des Bestehenden, angewiesen auf das Vorstellungsvermögen und die Antizipation einer anderen, besseren Welt (als radikale Veränderung des Ganzen), von der es wiederum kein fixiertes oder fertiges Bild geben darf, wenn die utopisch-kritische Dimension nicht verloren gehen soll. Um den Voraussetzungen dieser Denkfigur des Utopischen nachzugehen, zeigt Sudmann erstens, wie Kritik und Utopie, in ihrer impliziten Verpflichtung auf die Transzendenz des Bestehenden, nicht nur die Ordnung des Sozialen betreffen, sondern gleichermaßen das Denken und die Begriffe selbst. Zweitens fragt er danach, wie Adorno in einem berühmten Radiogespräch mit Ernst Bloch das Bilderverbot der Utopie mit der Abschaffung des Todes in einen Zusammenhang stellt. Drittens und abschließend diskutiert Sudmann, wie die Flaschenpost als Medium der Utopie zur Geltung kommt und so auch für das Projekt der Kritischen Theorie insgesamt einsteht.

Max Paddison geht davon aus, dass die Kritik an Adornos Werturteilen bezüglich populärer Musik oftmals zutrifft. Anstatt diese Kritik einfach fortzuführen, zeigt er, wie man sich mit Adornos Schriften zur populären Musik auseinandersetzen kann, ohne in eine vollständige Ablehnung seiner extremen Ansichten zu verfallen. Hierfür überprüft Paddison Adornos Theorie mit seiner eigenen Methodologie – also mit negativer Dialektik – und erörtert, ob sie nach den Entwicklungen, die Jazz und Rock in den 1960er, 70er und 80er Jahren durchlaufen haben, als unzureichend *ad acta* gelegt werden kann, oder ob sie nicht doch Möglichkeiten in sich birgt, sich genau dieser Musik kritisch anzunehmen, ohne dabei ihre ästhetischen Potenziale zu ignorieren. Paddisons Beitrag wurde 1982 unter dem Titel „The Critique Criticised. Adorno and Popular Music“ publiziert und liegt hier erstmals in deutscher Übersetzung vor.

Christine Resch vergegenwärtigt sich Kulturindustrie in ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel der romantischen Malerei. An ausgewählten Gemälden der deutschen, englischen und französischen Romantik (Caspar David Friedrich, William Turner, Eugène Delacroix) untersucht sie, ob sich in der Kunst der Romantik fortsetzt, was für die verschiedenen Aufklärungen dieser Länder

gezeigt werden konnte: Pragmatismus im angelsächsischen Bereich, Herrschaftskritik und Ironie in Frankreich, das Streben nach Anerkennung und die Errungenschaft von Reflexivität in Deutschland. Statt einer werkästhetischen und einer ideologiekritischen Analyse von Gemälden, wie sie Adorno forciert, verfolgt sie eine „interaktionsästhetische“ Herangehensweise und fragt danach, welchehaltungen die Artefakte den Rezipientinnen und Rezipienten nahelegen. Ein „Außerhalb“ von Kulturindustrie, so Resch, gebe es nicht (mehr). Anpassung, Widerständigkeit und Kritik würden innerhalb von Kulturindustrie stattfinden.

Melanie Babenhauserheide konstatiert, dass für viele Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler die Kulturindustrietheorie zu negativ, veraltet oder geschlechtsblind sei. Oftmals würde davon ausgegangen, dass Manipulation eindeutig schlecht sei, Aneignung demgegenüber widerständig und das Verschieben von Geschlechtsidentität durchgehend positiv zu bewerten wäre. Diesen Vorstellungen tritt die Autorin aus der Perspektive der Kritischen Theorie entgegen: Anhand der ideologischen Widersprüche der Harry-Potter-Reihe und Erzählungen von Fans, die die Romane ‚queerlesen‘, reflektiert Babenhauserheide die Position der Kritik (in) der Kulturindustrie und zeigt, dass die Perspektive der Kritischen Theorie nicht nur Aktualität beanspruchen kann, sondern zudem einen differenzierteren Zugang ermöglicht als oftmals angenommen.

Daniel Martin Feige widmet sich der Frage, wie sich Adornos und Horkheimers Überlegungen mit Blick auf ein Medium, das sie noch nicht kennen konnten, ausnehmen: das Computerspiel. Feige trifft dabei eine Doppeldiagnose. Einerseits erkennt er die potenziell ideologische Dimension massenkultureller Produkte, die Adorno und Horkheimer diagnostizieren, durchaus an. Andererseits hält er fest, dass Adornos und Horkheimers Diagnose den reflexiven wie immanent gegenwärtigen Potenzialen vieler massenkulturell produzierter Gegenstände nicht genug Rechnung trägt. Letzteren Gedanken entwickelt Feige dabei sowohl unter Rückgriff auf partizipatorische Praktiken im Bereich des Computerspiels, wie ausgehend von einer konkreten Analyse von Computerspielen.

Fabio Akcelrud Durão verbindet semiotische und dialektische Ideologiekritik. Sein Beitrag hat in der englischen Originalfassung den schwer zu übersetzenden Titel „Framing Semiotic Overproduction“. „Framing“ bezeichnet ein semiotisierendes Verfahren, das Inhalte mit zusätzlichen Bedeutungsebenen auflädt – also ein kulturindustrielles Stilmittel par excellence. Die Überproduktion von Zeichen ist dem Autor zufolge die unvermeidliche kulturelle Erscheinungsweise des gegenwärtigen Kapitalismus unter den Bedingungen verschärfter Weltmarktkon-