

## **Adornos Rap**

### **Die Kulturindustriethese in Neuerscheinungen und ein Exkurs über HipHop**

Roger Behrens

»Jedenfalls, wenn die richtige Theorie eine reale Gewalt wird, sobald sie die Massen ergreift, dann die falsche nicht minder und der pure Stumpsinn vielleicht mehr.« Theodor W. Adorno, »Die Verstümmelten«  
[aus: Adorno. Bildmonographie, S. 150]

Die Herausbildung der ästhetischen Moderne auf der einen Seite und der Massenkultur auf der anderen Seite bezeichnen die Pole eines Entwicklungsprozesses, dem dieselbe Logik des fortschreitenden Industriekapitalismus zugrunde liegt; was bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts seine erste Kulmination und Krise erreichte, entfaltet sich schließlich im 20. Jahrhundert in dem prekären Auseinandertreten von dem, was Clement Greenberg in den dreißiger Jahren dann als »Avantgarde und Kitsch« benannte; Walter Benjamin machte zur selben Zeit die hier zur Wirkung kommenden Kräfte als technische Reproduzierbarkeit namhaft und beschrieb die weitreichenden Folgen für die bisherigen ästhetischen Begriffe, vor allem hinsichtlich der Rezeption und Produktion von Kunst. Die dahinter liegende soziale Dynamik blieb der kritischen Theorie nicht verborgen: Siegfried Kracauer sah insbesondere bei den Angestellten und ihrer ökonomischen Lage die Ursachen für die ideologische Verdichtung eines Vergnügungswesens, das zunehmend alle Bereiche des menschlichen Lebens er- und umfasste. In dieser Welt der Mode und Zerstreuung versuchte das Individuum der Masse zu entfliehen, und verdeckte so die Spuren der Klassengesellschaft, deren Widersprüche damit indes keineswegs erledigt waren. Der Fordismus, der mit ökonomischen und administrativ-politischen Mitteln den Klassenunterschied retuschierte, verdichtete sich zu einem umfassenden System der Kulturindustrie; die Verwertungslogik hatte nunmehr, wie es Adorno und Horkheimer in der »Dialektik der Aufklärung« für die vierziger Jahre und mit Blick auf das demokratische Amerika und das faschistische Europa gleichermaßen

diagnostizierten, alle Bereiche des Lebens erfasst. In dieser verwalteten Welt korrespondierte die instrumentelle Vernunft mit der autoritären oder konformistischen Persönlichkeit; die klassenspezifische Stellung der Einzelnen innerhalb der herrschenden Produktionsverhältnisse wurde durch die scheinbar kollektiv wie individuell verbindlichen Interessen eines Massenpublikums überlagert. Die Unfreiheit der Produzenten verschob sich zur Freiheit der Konsumenten; ein gewaltvoller, widersprüchlicher Prozess der Liberalisierung, der im 20. Jahrhundert von Diktaturen, Terror, Kriegen begleitet wurde: das Ende des liberalen Kapitalismus mündete in der Ästhetisierung der Politik. Die Konsumfreiheit blieb auch nach Fünfundvierzig von ökonomischer wie politischer Unfreiheit gekennzeichnet. In Hinblick auf die Globalisierung sollte dies nicht übersehen werden: Die demokratische Massenkultur, die sich in den sechziger und siebziger Jahren gegen ihren realsozialistischen Gegenspieler zu behaupten versuchte, entfaltete sich maßgeblich – und das ist in seinen Konsequenzen bis heute nicht wirklich kritisch reflektiert worden – im Schatten des Vietnamkrieges, aber vor allem der Militärregierungen südamerikanischer und afrikanischer Länder, von denen die entscheidenden popkulturellen Impulse ausgingen (die wiederum hauptsächlich in den Ghettos und Krisengebieten der Industriemetropolen empfangen wurden). Die Massenkultur des 19. Jahrhunderts entwickelte sich zur Kulturindustrie, die sich – mit allen warenökonomischen Konsequenzen – in einer Popkultur auflöste, mit deren Auswirkungen wir es gegenwärtig zu tun haben. Im selben Maße hat sich die bürgerliche Hochkultur zunächst in eine Avantgarde transformiert, um dann ebenfalls, in ihren progressiven Figurationen ebenso wie in ihren populistischen Zerfallsformen, in der Popkultur zu münden. Entscheidend ist hierbei, dass es sich nicht um eine regressive Veränderung der Kultur handelt, sondern dieser Prozess selbst die der gesellschaftlichen Logik adäquate Konstitution der Kultur darstellt; entscheidend ist ferner, dass eben diese Logik keine wie auch immer positiv zu bestimmende Ausdifferenzierung der Kultur ist, sondern gewissermaßen eine fortschreitende Abspaltung der kulturellen Sphäre von der Gesellschaft, eine Kulturalisierung, die auf die sukzessive Ausblendung des gesellschaftlichen Ganzen hinausläuft. Das heißt etwa, dass man sich in der kritischen Theorie nicht entweder mit Massenkultur beschäftigt, oder mit Kunst und Ästhetik, sondern dass diese Bereiche immer schon gesellschaftlich vermittelt sind, ohne dass

aber diese gesellschaftliche Vermittlung offen zutage tritt; allerdings erscheinen im Zuge der Kulturalisierung alle ästhetischen oder sozialen Beziehungen der Menschen zueinander immer schon unmittelbar als Ausdruck ihrer »Kultur« (und nicht etwa als bloß kultureller Ausdruck ihrer ökonomischen Stellung). Diesen Verblendungszusammenhang kritisch zu reflektieren und den Fetischismus der Unmittelbarkeit zu sprengen, ist genuine Aufgabe einer kritischen Theorie.

## I.

Der wohl wichtigste Neuerscheinung in diesem Zusammenhang ist – das zurückliegende Adornojahr legt es nahe – ein kurzer, äußerst dichter und erst jetzt zugänglich gemachter Text von Adorno, ein kleines Exposé eines geplanten Rundfunkbeitrags ›Für Wiener Radio, 21.2.1969‹, also wenige Monate vor seinem Tod entstanden.<sup>1</sup> Das kurze, keine fünftausend Wörter umfassende Typoskript ist nicht weniger als die Kulturindustrietheorie in nuce. Hat es um des Profits willen hergestellte Kulturgüter schon in Vorformen in der Antike gegeben, so ist das »eigentlich Neue der Kulturindustrie«, dass sie das Profitmotiv »systematisiert, zur Ausschließlichkeit erhoben hat. Die herkömmliche Rücksicht auf Wünsche und Gewohnheiten des Publikums hat sie in dirigistischer Planung, Rationalisierung, fast in wissenschaftlichen Kalkül umgewandelt. Sie befindet sich dabei in Übereinstimmung mit der gesellschaftlichen Gesamttendenz, auch den Geist zur Ware zu machen, seinen Wahrheitsgehalt, sein An sich, zu einem Für anderes, zu Konsumierbarem.« (S. 288 f.) Bündig definiert Adorno: »Kulturindustrie ist die synthetische Kultur der verwalteten Welt.« (S. 289) Die kulturindustriellen Waren werden ausschließlich »nach dem Prinzip ihrer Verwertung angefertigt, nicht nach ihrem Wahrheitsgehalt« (S. 289) Die Produkte haben alle Autonomie verloren, sind nunmehr Waren »durch und durch«. Adorno sieht die Ursachen in der »Expansionstendenz des Kapitals, die dazu drängte, auch das sich

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, ›Für Wiener Radio, 21.2.1969‹, nach einem Typoskript, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.), ›Adorno. Eine Bildmonographie‹, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2003, S. 288 ff.

einzuverleiben, was als Geist unabhängig zu sein beanspruchte« (S. 289). Wie zum Ende des Kulturindustriekapitels in der ›Dialektik der Aufklärung‹ zieht auch hier Adorno in Betracht, dass sich die Kulturindustrie selbst in ihren eigenen Mechanismen aufheben könnte: die »Ideologie der Kulturindustrie [hat] sich verselbstständigt, bedarf kaum mehr besonderer ›Botschaften‹, nähert sich den public relations.« (S. 289) Das heißt nun: »An den Mann gebracht wird allgemeines unkritisches Mit-dabei-Sein, Reklame gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielle Produkt seine eigene Reklame ist.« (S. 290) Man beruft sich auf den Massengeschmack, auf das, was das Publikum möchte; unpopuläre Programme werden abgebaut. Zudem »bewirkt die zunehmende Konzentration politischer Macht eine indirekte Zensur, die zur Beseitigung kritischer Programme tendiert. Wird nicht die gesellschaftliche Gesamttendenz verändert, so wird die Kulturindustrie noch mehr werden, was sie ist, als ihr bis heute schon gelang.« (S. 290) – Adorno formuliert diesen Befund zu einer Zeit, als die Popkultur, die die Reklame für sich selbst zum absoluten Prinzip gemacht hat, noch in den Anfängen steckte; von denjenigen, die Popkultur verteidigen, ist in den folgenden Jahrzehnten immer wieder das Unkontrollierbare, Subversive hervorgehoben worden, das durch die eigentümliche Praxis der Jugend-Subkulturen sich gegen den Markt behaupten könnte. Der Einwand, Adorno habe davon keine Notiz genommen, kann nun entkräftet werden: Nicht nur erwähnt er in der kurzen Schrift den Medientheoretiker Marshall McLuhan, sondern konzidiert bereits einem »underground« »nicht den kulturindustriellen Stempel« zu tragen – ein Hinweis auf die literarische Subkultur in den Vereinigten Staaten, die damals als ›Underground‹ firmierte und später, nach Adornos Tod, maßgeblich die musikalischen Subkulturen beeinflusste, ebenso wie übrigens die ersten Diskussionen um den Begriff der Postmoderne.

In der vom Theodor W. Adorno Archiv herausgegebenen und übrigens sehr sorgfältig und bibliophil gestalteten ›Bildmonographie‹, in der auch der Radiobeitrag zur Kulturindustrie aufgenommen ist, finden sich noch weitere Textstücke zum Thema. Aus der selben Zeit stammt ein Brief

Adornos an Horkheimer,<sup>2</sup> dem acht Thesen ›Zur Spezifikation der kritischen Theorie‹ beigelegt sind, als »Absteckung einiger Zonen, in denen man vielleicht am ehesten erkennen kann, was kritische Theorie eigentlich ist« (S. 290). Die siebte These ist für den Zusammenhang der Kulturindustriekritik von Relevanz. In der ›Dialektik der Aufklärung‹ ist die Kulturindustrie als Ideologie bezeichnet worden; bekannt ist, dass die kritische Kulturtheorie vom Marxschen Basis-Überbau-Schema ausgeht, es aber selbst als Moment der bürgerlichen Ideologie reflektiert. Inwiefern das Theorem von Basis und Überbau auch in den letzten Schriften Adornos noch eine Rolle spielt, wird dann etwa durch folgende Passage deutlich: »7) Kritische Theorie nimmt ... Dialektik unvergleichlich viel schwerer als der etablierte Marxismus. Das gilt vor allem auch für die Ideologie. Kritische Theorie kann nicht den Überbau von oben her abfertigen. Im Ideologiebegriff, als dem des gesellschaftlich notwendigen Scheines, ist der eines richtigen Bewusstseins enthalten.« (S. 292)

## II.

Kern der kritischen Theorie der Kulturindustrie bleibt der Befund, dass alle Kultur zur Ware wird, Kultur selbst nichts weiter ist, als die ideologische Manifestation der Reklame für die Welt, so wie sie ist.<sup>3</sup> Entscheidend ist, inwiefern und weshalb diese Strukturen überhaupt reproduziert werden können, wieso Menschen einen großen Teil ihrer Aktivität auf die Aufrechterhaltung und Bestätigung dieser Strukturen

---

<sup>2</sup> Adorno, Brief an Horkheimer vom 31. März 1969, in: Adorno, ›Zur Spezifikation der kritischen Theorie‹, nach einem Typoskript, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.), ›Adorno. Eine Bildmonographie‹, a.a.O., S. 290 ff.

<sup>3</sup> Einen ausführliche Analyse der Entwicklung und Stellung der Kulturindustriethese in Adornos Werk bietet: Rodrigo Duarte, ›Teoria Crítica da Indústria Cultural‹, Editora UFMG: Belo Horizonte 2003. Duarte diskutiert, welchen systematischen Stellenwert die Kulturindustriekritik in den Schriften Adornos, vor allem den späteren Arbeiten bis zur ›Ästhetischen Theorie‹ hat. Die Kritik des Schematismus führt Duarte bis zu einer abschließenden Analyse der globalen Kulturindustrie fort.

lenken, im Bewusstsein, das Beste für sich zu tun. Schon im Untertitel zum Abschnitt über Kulturindustrie in der ›Dialektik der Aufklärung‹ ist von »Massenbetrug« die Rede; der letzte Aphorismus der »Aufzeichnungen und Entwürfen« heißt ›Zur Genese der Dummheit‹. Die vermeintliche Unterstellung Adornos und Horkheimers, die insbesondere liberale und postmoderne Medienapologeten herausgelesen haben wollen, das Publikum sei zu dumm, um den Schwindel zu durchschauen, und der ihnen angedrehte Schund sei für sie gerade gut genug, entpuppt sich als Chimäre. »Betrug«, »Dummheit«, »Stumpfsinn« muss dialektisch gelesen werden, im Sinne der kritischen Theorie der Halbbildung. Kritik der Dummheit meint nicht arrogante Überheblichkeit der Gebildeten; es geht nicht um Intelligenz oder Wissen im engeren Sinne (vgl. dazu den Aphorismus ›Gegen Bescheidwissen‹, GS Bd. 3, S. 235 f.), sondern um eine sozialpsychologische Konfiguration des Bewusstseins im Widerspruch, wenn man so will also buchstäblich um das, was gemeint ist, wenn man sagt, jemand sei schwer von Begriff. In einer Notiz von 1935, ebenfalls in die ›Bildmonographie‹ aufgenommen, hat Adorno das Problem der Dummheit als das von Verstümmelung beschrieben – damit ist vorausgenommen, wie sehr die Kritik der Kulturindustrie als kritische Theorie des Ganzen systematisch zu nehmen ist, wie sehr sie zudem die späteren Untersuchungen zur ›Autoritären Persönlichkeit‹ antizipiert. Marx spricht von der Verstümmelung des Menschen durch die Maschine im Kapitalismus. Adorno ergänzt, »dass die Verstümmelung nicht auf abgehackte Glieder sich beschränkt oder die sexuelle Promiskuität in überfüllten Wohnungen, sondern dass verstümmelt wird vor allem anderen das proletarische Bewusstsein. Wie sehr soziale Unterdrückung und Wunschversagung Neurosen produzieren und neurotische Charaktere wie den ›Zwangstyp‹, ist der Psychoanalyse vertraut. Nicht aber im gleichen Maße, dass solche Verstümmelung sich nicht an die Grenze des Trieblebens hält und die intellektuellen Funktionen miterfasst, deren Gefährdung man sonst so ärgerlich den ›Geisteskrankheiten‹ zuweist ...« (S. 148) Dummheit heißt, sich abfinden; es ist die extreme, zum Charaktertyp geronnene unkritische Haltung. Dummheit korrespondiert hier mit dem Wissen, dass die Kulturindustrie verwehrt: Es ist das spezifische Wissen um die gesellschaftlichen Mechanismen, das Wissen auch um die Möglichkeiten einer Veränderung der Gesellschaft ebenso wie die verstellten Möglichkeiten der Verbesserung der eigenen Situation. Dummheit ist »keine

Naturqualität sondern eine gesellschaftliche«, (S. 150) aber die Dummheit wird nicht nur »sozialökonomisch produziert; einmal gesetzt, reproduziert sie aus sich heraus sich unablässig selber.« (S. 150) Das heißt schließlich: »Die bürgerliche Gesellschaft ist eine Totalität: das meint auch, dass die Verstümmler selber verstümmelt sind.« (S. 151) Die Reproduktion der Dummheit durch die Kulturindustrie läuft also nicht darauf hinaus, dass das Publikum um etwas Echtes betrogen werde, per se unfähig, ästhetisch Hochwertiges vom Schund zu unterscheiden, sondern um die Verstellung gesellschaftlicher Erkenntnis, in ästhetischen Begriffen um den Wahrheitsgehalt, den die kulturindustrielle Produktion den Dingen entzieht. So verlängert sich in der Kultur nicht nur die Verwertungslogik der Warenproduktion, sondern auch ihr Fetischcharakter: Massenbetrug und Dummheit meint, dass den Menschen die gesellschaftlichen Verhältnisse, samt der sie bedingenden ökonomischen Umstände, als Naturzustand angedreht werden. Die Dummheit reproduziert sich in dem, was nach gesellschaftlichen Standards als Intelligenz gilt; Adornos und Horkheimers Beobachtung bei Tischgesprächen, dass selbst gebildete, hochintelligente Menschen »armseligsten Blödsinn« hervorbringen, sobald das Gespräch auf gesellschaftliche Fragen kommt (vgl. S. 151), hat das Fernsehen in den Quizshows und Talkrunden längst zum Programm des postmodernen Wissens gemodelt.

Quizshows und Talkrunden sind immer wieder als Beleg für oder wider die Kulturindustriethese herangezogen worden. In den affirmativen Cultural Studies haben Autoren wie John Fiske sogar eine emanzipatorische Lesart solcher Fernsehsendungen verteidigt: Nur scheinbar seien die Teilnehmer der Shows dem Stumpfsinn ausgeliefert; vielmehr unterwanderten sie die Logik der Programme, indem sie die vorgegebenen Strukturen subversiv zur Artikulation ihrer eigenen Interessen benützen. Auch Dieter Prokop sieht hier ein emanzipatorisches Potenzial;<sup>4</sup> anders als die Cultural Studies, von denen er sich ebenso emphatisch distanziert wie eigentlich von jedem anderen Ansatz einer Theorie der Massenkultur (»Gelaber«, S. 166), nimmt er dieses Potenzial aber nicht als Beleg für die Hinfälligkeit der

---

<sup>4</sup> Dieter Prokop, »Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie«, VSA-Verlag: Hamburg 2003.

Kulturindustriethese, sondern sieht das als ihre spezifische negative Dialektik – die Adorno selbst vernachlässigt habe. Zwar kritisiert Prokop das abgefragte »Pseudo-Wissen« der Quizshows (vgl. S.84), sieht sie jedoch auch als »strategisches Spiel«, in dem die »Teilnehmer ... bluffen, Wissen vortäuschen« können; zudem bringt der »Quizmaster, wenn er gut ist, ... in seinen Plaudereien am Rande alle möglichen Fragen von allgemeinem Interesse mit ein« (S. 235). Darüber hinaus würden in den Quizshows »menschliche Dramen« spürbar ... Dem Publikum kommen die Tränen.« (S. 235) Das reicht für Prokop, um zu deduzieren: »Die Welt der Kulturindustrie ist lebendiger, als Kritiker das für möglich halten.« (S. 235) »Human interests« – nach Prokop sind sie »nicht ›falsches‹ Bewusstsein, sondern Element des Lebendigen« (S. 235).

### III.

›Mit Adorno gegen Adorno‹ moniert Prokop, dass Adorno sein eigenes philosophisches Programm einer Logik des Nichtidentischen nicht konsequent auf die Kritik der Kulturindustrie angewendet und eingelöst habe. Prokop versucht mit seiner Auseinandersetzung, die in vielen Aspekten als eine Fortsetzung und Ergänzung seiner drei Bände ›Der Medien-Kapitalismus‹, ›Der Kampf um die Medien‹ und ›Die Unzufriedenheit mit den Medien‹ verstanden werden kann,<sup>5</sup> im Sinne eines »dialektischen Modells« von »Freiheitsantinomie und Freiheitsdialektik« die positiven, emanzipatorischen Momente der Kulturindustrie herauszuarbeiten; dabei geht er in Beispielen und Exkursen vor (und eine grundlegende Kritik an Adorno ist, er habe sich eben nicht exemplarisch genug mit dem Gegenstand, den Medien, beschäftigt). Prokop legt ein Arbeitsbuch vor; seine Kritik und Abgrenzung von postmoderner Beliebigkeit, Cultural Studies, Systemtheorie, aber auch Habermas' und Honneths

---

<sup>5</sup> Vgl. Dieter Prokop, ›Der Medien-Kapitalismus. Das Lexikon der neuen kritischen Medienforschung‹, VSA-Verlag: Hamburg 2002 (Neuaufgabe); ›Der Kampf um die Medien. Das Geschichtsbuch der neuen kritischen Medienforschung‹, VSA-Verlag: Hamburg 2001; ›Die Unzufriedenheit mit den Medien. Das Theorie-Erzählbuch der neuen kritischen Medienforschung‹, VSA-Verlag: Hamburg 2002.

sozialdemokratischen Aufweichungen der kritischen Theorie verteidigt zu Recht die Notwendigkeit und Aktualität einer dialektischen Analyse der Kulturindustrie. Allerdings bleibt insgesamt fraglich, was sich im Verlauf der Prokopschen Auseinandersetzung verdichtet: Ob Prokop, der Adorno Inkonsequenz vorwirft, seinem eigenen Programm gerecht wird, oder nicht selbst der undialektischen Apologie der Kulturindustrie um ihrer selbst Willen anheim fällt. Prokop betont die Notwendigkeit der Negation; seine Analyse soll nicht in einer positiven oder gar positivistischen Verteidigung der Kulturindustrie münden. Es geht darum: »Das kritisch-dialektische Vorgehen versucht, die realen Möglichkeiten der Befreiung durch immanente Analyse vorhandener Gesellschaftsstrukturen zu erkennen.« (S. 30) Das dafür in Anschlag gebrachte Verfahren einer negativen Dialektik nennt Prokop ein »Denken in Konstellationen« (S. 36 f.). Angewendet hört sich das dann so an: »Objektive Qualität, ›Konsequenz‹ gibt es auch in guten Fernsehkrimis, Unterhaltungsshows, Hollywoodfilmen, im Fernsehjournalismus etc. Nicht nur ›Intellektuelle‹ können jene erkennen, sondern auch das Massenpublikum. So weit ging Adorno nicht.« (S. 18) Also: »Warum soll man nicht auch im Schutt der Kulturindustrie nach Wahrheit wühlen?« (S. 269) Indes: Prokop wühlt nicht im Schutt, sondern unterliegt dem Schein und Charme der kulturindustrieller Qualitätsprodukte. Die Beispiele, die Prokop bei Adorno vermisst, heißen dann Holland-Tomate (»Sie bringt ein wenig Farbe in den Alltag«, S. 274) oder Stefan Raab (»... prallt mit dem Konformistischen ... zusammen«, S. 289).

Gerade in Hinblick auf die Beispiele ist Prokops Resümee über Kulturindustrie keineswegs negativ und dialektisch. Derselbe kulturalistisch verkürzte Identitätsbegriff der Cultural Studies, den Prokop erst luzide kritisiert (vgl. 52 ff.), wird nun zum Indiz dafür gemodelt, dass es um die Kulturindustrie doch nicht so schlecht sei: Konzidiert wird nämlich dem Publikum, dass es selbstbewusst mit den »kreativen medienkulturellen Mustern« spielt (S. 209 ff.). »Solange beim Publikum das derart Eigensinnige [gemeint ist Stefan Raab, Anm. R.B.] erfolgreicher ist als das Ordentliche, Konformistische, kann man hoffen.« (S. 289) Aber worauf soll man hoffen? Und warum ist eigentlich der Hinweis auf qualitativ hochwertige Produkte der Kulturindustrie kritisch? Dass die Menschen sich doch amüsieren und irgendwie einrichten, hat Adorno ja indes gar nicht bestritten, sondern motivierte

vielmehr die Ausgangsfrage: Auf welche Weise nämlich in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft die Widersprüche verdeckt oder durch Scheinprobleme substituiert werden. Wenn Prokop mit der vermeintlichen Macht der Empirie schreibt: »Die meisten Fernsehzuschauer wissen, was angemessen ist. Sie wissen, dass ein Fußballspiel im Fernsehen nicht so entscheidend ist wie ein Krieg ...« (S. 297), dann fragt sich, wieso die meisten Fernsehzuschauer – wer immer das auch sei – weiter fernsehen, statt die kriegerischen Verhältnisse umzustürzen, die sie letztthin zu Zuschauern degradieren? Welche emanzipatorische Dimension hat also die Qualität der Kulturindustrie, wenn sie letztendlich auf das hinausläuft, was im Zentrum der kritischen Theorie auch stand: nämlich die Verhältnisse, so wie sie sind, permanent zu bestätigen? – Wenn es nur darum ginge, dass den Menschen kultureller Schrott angedreht wird, mit dem sie bei der Stange gehalten werden, um ein System zu akzeptieren, das ein einigermaßen angenehmes Leben garantiert, dann wäre das Kulturindustriekapitel wohl kaum das gesellschaftskritische Zentrum der ›Dialektik der Aufklärung‹ gewesen; es ging nicht um Langweilige und Blödsinn, sondern um die faschistische Barbarei, um die Befestigung von Ohnmacht und Autorität, auch in den demokratisch geführten kapitalistischen Staaten. Regression ist kein ästhetisches Problem, sondern für zunehmend mehr Menschen, die von neofaschistischer Gewalt betroffen sein, ein politisches; – die Fröhlichkeit der Popkultur der neunziger Jahre war in Deutschland auch der grölende Mob, der die faschistischen Brandanschläge verübte und feierte; moderat, als Antisemitismus ohne Pogrom etwa, hat solche Stimmung längst im Zuge einer liberal sich gebenden Renationalisierung der deutschen Volkskultur Rückdeckung bekommen. Bis auf eine beiläufige Erwähnung der Bestseller-Rechtsrocker Böhse Onkelz (vgl. S. 157) bleibt diese ganze Dimension bei Prokop ausgespart; gerade das müsste aber im Zentrum einer negativen Dialektik der Kulturindustrie stehen.<sup>6</sup>

Adorno und Horkheimer bestimmten die Kulturindustrie als manifeste Ideologie des fortgeschrittenen, postliberalen Kapitalismus; manifeste Ideologie sind heute Ressentiments, die sich auf einen gesellschaftlich

---

<sup>6</sup> Vgl. Martin Büsser, ›Wie klingt die Neue Mitte? Rechte Tendenzen in der Popmusik‹, Ventil-Verlag: Mainz 2001.

längst etablierten Rassismus und tolerierten Rechtspopulismus berufen können. Der konformistische Charakter, der sein Feindbild noch disponibel hält, findet etwa im menschenverachtenden Pseudo-Humor eines Stefan Raab sein Modell. Aber selbst konzediert, dass es um die Welt besser bestellt sei: wenn das Publikum, wie Prokop meint, eigensinnig doch die »objektive Qualität« der Kulturindustrie zu erkennen vermag, wieso sind dann die von ihm erwähnten Beispiele für diese Qualität ausgerechnet die objektiven Belanglosigkeiten der Kulturindustrie: Verona Feldbusch, Sade, Elvis-Imitatoren, Lenny Kravitz, Madonna und Harald Schmidt? Das es hier auch helle Momente guter Unterhaltung gibt, sei unbenommen, aber hat ein mündiges Publikum nicht mehr verdient als nur den Lichtblick? Also, wenn man derart ausgerechnet die Belanglosigkeiten der Kulturindustrie als ihre genuine Qualität modelt, bestätigt man damit nicht einfach nur die Trostlosigkeit des spätkapitalistischen Vergnügungsbetriebs und seiner Konsumenten?

Adorno und Horkheimer beschreiben die Kulturindustrie nicht als isolierte gesellschaftliche Sphäre, sondern als Formation der spätkapitalistischen Gesellschaft selbst;<sup>7</sup> Kulturindustrie ist eine »strukturelle Dynamik« (Horkheimer), ein System. Prokops Begriff der Kulturindustrie ist dem entgegengesetzt: Kulturindustrie seien »die kommerziellen Massenmedien und deren oligopolkapitalistischen Produktionsbedingungen«, »die Mainstream-Medien«, Kulturindustrie sei ferner »deformierte« Kultur und Kunst« sowie der »Bereich der Konsumgüter« und »herrschende Ideologie« (S. 14 f.). So bleibt die Kulturindustrie beschränkt auf den Kommerz, die buchstäbliche Industrie, den Verkaufserfolg: »Keine Kulturindustrie sind Kulturmagazine im öffentlich-rechtlichen Fernsehen oder die tageszeitung: Sie sind kein Mainstream.« (S. 14)<sup>8</sup> Auch wenn Prokop

---

<sup>7</sup> Das habe ich versucht in Grundzügen auszuführen in: Behrens, ›Verstummen. Über Adorno‹, Laatzen / Hannover 2004, S. 88 ff.

<sup>8</sup> Der Widerspruch bleibt scheinbar ein Interessengegensatz, also auf die Distribution beschränkt; letztendlich bestimmen Verkaufsfachleute, eine Verwaltungsautorität die Medien: »Alle Macht wird den Marketing- und Event-Fachleuten in den Profit-Centers übergeben ... Das ist eine Entmachtung des

versucht, der Kritik des Warenfetischs, der die kulturindustriellen Produkte bestimmt, Konturen zu verleihen, so bleibt die Darstellung letztlich auf den Markt, die Distribution, die Konsumsphäre beschränkt und wird nicht als Kritik der politischen Ökonomie begriffen, als Kritik der kulturellen Produktion selbst.<sup>9</sup>

#### IV.

Die Frage, ob die Kulturindustrie einen systematischen Gesamtzusammenhang bezeichnet oder nicht, hat nicht bloß begriffliche Konsequenzen, sondern bildet mit dem kulturellen Komplex, den Kulturindustrie schließlich bezeichnen soll, eine Einheit: die Totalität des gesellschaftlichen Immanenzzusammenhangs. So bleibt in den derzeitigen Debatten die Diskussion um den Begriff der Kulturindustrie selbst

---

Publikums, denn ihm wird alles weggenommen, was nicht Empathie und Einkaufsinteressen impliziert.« (Dieter Prokop, »Der Kampf um die Medien«, a.a.O., S. 437) Doch während Adorno und Horkheimer dies als »verhexten Zustand« interpretieren, sieht Prokop gerade in dem Versuch, das Marketing zu perfektionieren, »Chancen der Befreiung« (ebd., S. 438). Gerade der Rationalismus der Kulturindustrie bewahrt auch eine Spur von Vernunft. »Außerdem schafft das weltweite Spiel von Rührung und Schrecken – neben falschen Illusionen – auch einen Anteil an Realismus, Ichstärke, Befreiung. Einfühlung in das Leiden war in der Mediengeschichte lange schon ein Mittel der Ich-Bildung.« (Ebd., S. 438) »Es ist ein andauernder Kampf. Das Publikum ist niemals total verhext.« (Ebd., S. 439) Nach Prokop besteht Hoffnung, weil die Manipulationsversuche, die sich die Kulturindustrie und ihre Medienmanager ausdenken, niemals perfekt, manchmal gar nicht funktionieren würden: Zuviel Standardisierung und das Publikum bleibt weg, lautet Prokops Befund.

<sup>9</sup> Die Kritik der kulturellen Produktion ist tendenziell auch bei Adorno und Horkheimer schon unterbelichtet geblieben. Im Sinne einer Kritik der politischen Ökonomie der Kulturindustrie, oder Kritik der kulturindustriellen Ökonomie, wäre die als Kultur bezeichnete Sphäre selbst als verdinglichte Konstruktion der Wertvergesellschaftung zu entwickeln. Einen allgemeinen Ansatz in diese Richtung bietet: Moishe Postone, »Zeit, Arbeit und gesellschaftliche Herrschaft. Eine neue Interpretation der kritischen Theorie von Marx«, Ça ira: Freiburg 2003.

virulent; durchgesetzt haben sich indes drei Positionen, die je unterschiedlich avancierte Hochkultur, populäre Massenkultur und subversive Subkultur gewichten. Kulturindustrie einerseits, Kunst andererseits bilden das Raster, nach denen die einzelnen Produkte bewertet werden. Prokop zum Beispiel geht es im Sinne seiner Medientheorie weder um Kunst, noch um Hoch- und Subkultur; er konzentriert sich ganz und gar auf den Mainstream der populären Massenkultur. Theorien des so genannten Popdiskurses verteidigen das subversive, subkulturelle Potenzial der Massenkultur gegen beides, Kulturindustrie und eine als elitär geltende Hochkultur; gleichwohl ist versucht worden, die Maßgaben der hochkulturellen Ästhetik auf die Subkulturen zu übertragen – also um mit Subkultur und Hochkultur gegen den Mainstream zu argumentieren. Die Position, die sich im Namen Adornos auf die Verteidigung die Hochkultur beschränkt, ist nunmehr bedeutungslos und hat auf die kritische Diskussion über die gegenwärtige Kultur und Gesellschaft kaum Einfluss. Allen Positionen gemeinsam ist allerdings die Vorstellung, dass es – sei's innerhalb, sei's außerhalb der Kulturindustrie – Freiräume, Nischen, originäre Protestpotenziale gibt. Es geht um den Nachweis, dass bestimmte kulturelle Beschäftigungen – in der Regel die eigenen – durchaus wertvoll sind und mit sinnlosen, stumpfen Konformismus nichts zu tun haben. Auch oder vielleicht sogar insbesondere in der kritischen Theorie zeigt sich dabei ein merkwürdiger ›Cultural Gap‹ zwischen Rezeptionsvermögen und den kulturellen Produkten, eine Art theoretische Dissonanz, die indessen für die kritische Theorie der Kulturindustrie selbst bezeichnend ist: Versucht wird, ästhetische Phänomene zu beschreiben, zu denen wahrscheinlich ein diffuser emotionaler Zugang besteht, die sich aber der begrifflichen Apparatur, die der (kritischen) Theorie zur Verfügung steht, nicht wirklich erschließt. Auffällig wird das vor allem in Bezug auf Musik (die Hegel wohl nicht umsonst die Kunst subjektiver Innerlichkeit nannte). In seiner brillanten und nun in überarbeiteter Neuauflage vorliegenden Studie ›Die Entdeckung der Kulturindustrie‹ hat Heinz Steinert das Anhand von Adornos strukturellem Jazz-(Miss)-Verständnis gezeigt.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Heinz Steinert, ›Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte‹, Westfälisches Dampfboot: Münster

#### EXKURS: KRITISCHE THEORIE DES RAP

Die spätkapitalistische Kulturindustrie hat sich in einer ubiquitären Popkultur aufgelöst, die durch Musik vermittelt wird, die durch Musik aber auch ihre Ideologie der Unmittelbarkeit, des kulturellen Erlebnisses perfektioniert hat. Sofern es um das Verhältnis von Musik und Kulturindustrie geht, hat Adorno sich bekanntlich vor allem auf den als Jazz identifizierten Schlager konzentriert.<sup>11</sup> Erste kritische Revisionen der Kulturindustrieanalyse bezogen sich dann in den siebziger Jahren vor allem auf den Nachweis, dass Adornos Jazz-Begriff unzureichend ist und die Entwicklung von Bebop, Cool etc. ausspart, obwohl Adorno vergibt, über Jazz insgesamt zu schreiben. Darüber hinaus sah mit in der Rockmusik der Siebziger emanzipatorische Elemente, die Adornos als pauschal geltende Kritik der Massenkultur nicht hätte erfassen können. Ähnlich wie Adorno in Bezug auf den Jazz, rekurrierte man hier auf eine homogene Rockmusik, mit der lediglich das allgemein Bekannte bezeichnet wurde – Rolling Stones, Bob Dylan, Pink Floyd (so, als würde man sich in der Beschreibung der Neuen Musik auf Igor Strawinsky, John Cage und Philip Glass beschränken). In den neunziger Jahren gibt

---

2003; ebenso erschien in Neuauflage: Heinz Steinert, ›Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung‹, Westfälisches Dampfboot: Münster 2003. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf: Ulrich Paetzl, Kunst und Kulturindustrie bei Adorno und Habermas. Perspektiven kritischer Theorie, DUV: Wiesbaden 2001, S. 68 ff. Paetzl begreift »Jazz als ausgeführtes Modell der Kulturindustrie«. Seine Ausführungen zu Wynton Marsalis' ›Standard Time Vol. 1‹ bleiben, gerade in Hinblick auf den versuch, Habermas für die kritische Theorie der Kulturindustrie fruchtbar zu machen, zu allgemein und unverbindlich, können für nahezu jede Musik angewendet werden. Angesichts der neueren Jazzgeschichte wirkt Marsalis als einziges Beispiel auch etwas obsolet. – Ausdrücklich sei aber darauf verwiesen, dass Paetzl die wohl derzeit umfangreichste akademische Diskussion zum Thema bietet.

<sup>11</sup> An dieser Stelle sei auf den zwar schon 1998 publizierten, aber für die Diskussionen um Adornos Musikphilosophie immer noch maßgeblichen Sammelband ›Mit den Ohren denken‹ verwiesen, herausgegeben von Claus-Steffen Mahnkopf und Richard Klein, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998.

es dann in der Literatur eine merkwürdige Konzentration auf Rap und HipHop, wahrscheinlich, weil man glaubt, hier die politisch-emanzipatorische Dimension wieder mit der ästhetischen verbinden zu können – wie Jazz (und mit starken Bezug auf den Jazz) ist HipHop eine Musik der nichtweißen Ghettos. Ist heute von Rap oder HipHop die Rede, dann geschieht das in einer Verallgemeinerung, die suggeriert, allein durch das Etikett schon das Subversive, Widerständige innerhalb der Kulturindustrie namhaft gemacht zu haben. Allerdings sind Rap und HipHop heute die lukrativsten Sparten der Popkulturindustrie, nicht zuletzt durch die Vermarktung des Rebellischen; das Rebellische bleibt indessen diffus, Homophobie, Sexismus und Antisemitismus gehören fast zum Programm, und mittlerweile gibt es erfolgreichen deutschsprachigen nationalistischen und neofaschistischen HipHop.<sup>12</sup>

Eine kritische Theorie des HipHop müsste sehr genau die Geschichte dieser Musik herausstellen, ihre Anfänge Ende der Siebziger nachzeichnen. Es ginge um eine Rekonstruktion von Disco, House, Funk und Soul, von Philly-Sound und Punk gleichermaßen, aber nicht als isolierte Musikgeschichte, sondern als »Ausdruckszusammenhang« (Benjamin) spätkapitalistischer Verwertungslogik. Aber das bleibt zumeist alles ausgespart, wenn sich die Autoren pauschal auf den Hop-Hop derzeitiger Charterfolge berufen. Als ästhetisches Epiphänomen sind HipHop und Rap ungeeignete Beispiele, wenn es um die Aktualität einer kritischen Ästhetik geht.

Gernot Böhme veröffentlicht unter dem Titel ›Asthetik‹ seine – so der Untertitel des Bandes – »Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre«.<sup>13</sup> Er knüpft damit an seine bisherigen Überlegungen zu einer politischen Ästhetik an, die im Atmosphärischen fundiert ist und eben das Ästhetische wesentlich als »Theorie der sinnlichen Erkenntnis« erörtert. Als kritische Ästhetik münden Böhm

---

<sup>12</sup> Vgl. Murat Güngör und Hannes Loh, ›Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap‹, Hannibal: Höfen 2002; vgl. auch: Sascha Verlan und Hannes Loh, ›20 Jahre HipHop in Deutschland‹, Hannibal: Höfen 2000.

<sup>13</sup> Gernot Böhme, ›Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre‹, Wilhelm Fink Verlag: München 2001.

Ausführungen in der Begründung der Dialektik von Praxis und Kritik der Ästhetik. Sie rekurriert auf die gesellschaftlichen Bedingungen einer gegenwärtigen Ästhetik, die Böhme als »Ästhetisierung des Realen« namhaft macht; hier ist durch die Konzentration der Ästhetik auf die Kunst und vor allem das Kunstwerk der Komplex der ästhetischen Gestaltung des Alltagslebens zum Desiderat einer kritischen Theorie geworden: »Durch die Orientierung der Ästhetik an der Kunst und aufgrund ihrer Entwicklung als Theorie des Beurteilungsvermögens orientierte sie sich naturgemäß immer mehr an der hehren, der wahren, der großen Kunst, unter deren Perspektive dann alle anderen Felder ästhetischer Gestaltung als bloßes Kunstgewerbe, als Kulturindustrie oder Kitsch abqualifiziert wurden. Es ist nun meine These, dass die entscheidenden Fragen, die die Ästhetik der Gegenwart zu bearbeiten hat, gerade den Bereich der Natur und den des Design betreffen – woraus nach dem Bisherigen folgt, dass eine entsprechende Ästhetik im Gegensatz zur großen Tradition der europäischen Ästhetik von Baumgarten bis Adorno neu zu entwickeln ist.« (S. 17)

Dass heißt allerdings, Ästhetik nicht nur als kritische Theorie zu rekonstruieren, sondern auch die ästhetische Praxis des Alltagslebens selbst in den Blick kritischer Theorie zu nehmen. »Seit Schönberg haben wir es hier mit einer schrittweisen Auflösung des klassischen Formenkanons, nicht bloß mit einer Transformation des Kanons zu tun. Das hat zur Folge gehabt, dass gegenüber dem Formalen das Qualitative der Musik, d.h. der Sound, der Charakter der Töne und der Instrumente, allgemein die Stimme, die menschliche wie die der Instrumente, an Bedeutung gewonnen hat.« (S. 26) John Cage, Daniel Ott, Hans-Joachim Hespos und Helmut Lachenmann nennt Böhme exemplarisch. Dafür, dass die von Böhme bezeichnete Entwicklung seit der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts die populäre Massenkunst konstituierte und schließlich in der alltagsästhetisch dominierenden Popmusik mündete, bleibt Böhmes Beobachtung merkwürdig dunkel; lediglich heißt es: »Im Underground, insbesondere Rapmusik, wird das Material von Kompositionen aus allem, was akustisch reproduzierbar ist, gebildet.« (S. 26)

Ähnlich unscharf bleibt auch der HipHop-Hinweis in dem Adorno gewidmeten Buch ›Kunst und Publikum‹ von Moshe Zuckermann. Es geht hier – nach einleitenden Exkursen und thematischen Einführungen

zur Kunstsoziologie Adornos, Benjamins, Ecos und Bourdieus – um das »Kunstwerke im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit«. Kann die dichotome Polarisierung von Kunstautonomie und Kulturindustrie, die Adorno noch postulierte, aufrechterhalten werden? Sind nicht gerade für die Diagnose, dass alle Kultur zur Ware wird, für die Kunst nach Auschwitz andere Maßgaben gefordert, wenn es um das politische Engagement, die soziale Funktion von Kunst, samt ihrer musealen Verbetrieblichung geht? Auch Zuckermann weiß, dass diese Fragen auf die Ästhetisierung des Alltagslebens reflektieren müssen; weiß, dass dafür eben auch eine kritische Theorie der populären Alltagskultur nötig ist. Doch bleibt es bei ihm, mit einem zitierenden Verweis auf einen älteren Befund von Diedrich Diederichsen, beim HipHop. Der emanzipative Impuls von Gegenkulturen schlägt um in die Regression; zur Erläuterung dieser Beobachtung Diederichsens schreibt Zuckermann: »Es genügt, den Fall der ›Nation Of Islam‹ in diesem Zusammenhang anzuführen: einer HipHop-Gruppe, die in der Vergangenheit durch die Qualität ihrer aufgebrachten, als Motor der Herausbildung einer gesellschaftspolitisch ausgerichteten schwarzen Gegenidentität fungierenden Provokationen beeindruckte, dann aber durch antisemitische, homophobe und misogyne Ausfälle nicht minder schockierte.«<sup>14</sup>

Es geht gar nicht so sehr um den Fauxpas, dass es sich bei der Nation Of Islam nicht um eine Musikband, sondern um eine fundamental antisemitische religiös-politische Gruppierung handelt, in deren schwarz-muslimischen Tradition sich HipHop-Gruppen wie Public Enemy gesehen haben, die Zuckermann hier wahrscheinlich meint;<sup>15</sup> es geht vielmehr um den notwendigen Anspruch, eine kritische Theorie

---

<sup>14</sup> Moshe Zuckermann, »Kunst und Publikum. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit«, Wallstein Verlag: Göttingen 2002, S. 114.

<sup>15</sup> Die bekanntesten Mitglieder der NOI waren der Bürgerrechtler Malcolm X und der Boxer Casius Clay alias Muhammad Ali; abgeleitet von dem Namen der paramilitärischen Organisation der NOI, der Fruits Of Islam, gründeten Public Enemy die Fruit Of Islam. Sie machten vor allem durch Hitlerverehrung und Antisemitismus auf sich aufmerksam. Vgl. dazu: Günther Jacob, Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer, Berlin 1993, 34 ff.

der alltagskulturellen Ästhetik und populären Ästhetisierung im Spätkapitalismus zu liefern, die an der Verengung bereits zu scheitern droht, kaum Zugang zu dem zu haben, was in den letzten zwei oder drei Jahrzehnten in der Kunst, der Popkultur, der Kulturindustrie sich zugetragen hat. Die heute bestehenden emanzipatorischen Tendenzen sind allerdings von den mit HipHop bezeichneten Phänomenen (mittlerweile) sehr weit entfernt. Dass Autoren wie Böhme und Zuckermann für solche Gegenkulturen das kritisch-theoretische Werkzeug liefern, ist dabei überhaupt nicht in Abrede zu stellen. Die Entwicklung von der Kulturindustrie zur Popkultur ist durch eine, wenn man so will, Pluralisierung der Standardisierung ebenso gekennzeichnet wie umgekehrt von einer Standardisierung der Pluralisierung: Es gibt immer mehr Stile, Genres, Spielarten, die sich jedoch immer weniger voneinander unterscheiden (und als Etiketten auch immer weniger Unterscheidungskriterien bieten). Tendenzen sind nicht einmal mehr in den Sparten – wie etwa HipHop – greifbar, sondern müssen in der Dialektik der Kultur selbst herausgestellt werden.<sup>16</sup>

## V.

Popkultur in den Rubriken, »Genres« und »Stilen« zu beurteilen, die sie zur besseren Übersicht dem Konsumenten selbst vorgibt, vermag nur schemenhaft die emanzipatorischen Tendenzen zu erfassen, um die es einer kritischen Theorie zu tun ist. Schon in der Kulturindustrie, die Adorno und Horkheimer in den vierziger Jahren beschrieben, galt die Dichotomie von E und U bereits als überwunden, die avancierte Kunst fast vollständig integriert. Kulturindustrie meint mithin, dass alle Kultur zu Ware wird; die Distributionsmechanismen der als Hochkultur wohlfeil gebotenen Produkte unterscheiden sich mitnichten von denen

---

<sup>16</sup> Zum Verhältnis von kritische Theorie und HipHop: Gerhard Scheit, »Roll over Adorno? Kleine Musikgeschichte des Fordismus (notiert nach Art der Sonate)«, zuerst in: »Weg und Ziel«, Nr. 5 / 1997, S. 3 ff., jetzt in: Scheit, »Mülltrennung. Beiträge zu Politik, Literatur und Musik«, Hamburg 1998, S. 164–187. Meine Kritik an Scheit: »E oder U? Überlegungen zur kritischen Theorie der Popmusik und ein Nachtrag«, [http://www.links-netz.de/T\\_texte/T\\_behrens\\_ki.html](http://www.links-netz.de/T_texte/T_behrens_ki.html).

der Massenkunst und der übrigen Kulturwaren.<sup>17</sup> Mit der Popkultur ist der Warencharakter der Kultur nunmehr gänzlich entfaltet: er gründet in den Produktionsverhältnissen, die die Popkultur zugleich verschleiert, und findet in der konsumistischen Neuordnung der Distributionsverhältnisse seinen Ausdruck. Die Möglichkeit eines ästhetischen Wahrheitsgehaltes ist nicht nur durch das Profitmotiv, den Kommerz verstellt, sondern in der Wertlogik kapitalistischer Produktion wie bei jeder anderen Ware auch aufgehoben.<sup>18</sup>

Welche Konsequenzen das für die ästhetische Produktion hat, verfolgte Adorno als Projekt einer ›Theorie der musikalischen Reproduktion‹<sup>19</sup>; dass es um Musik geht, liegt am besonderen Verhältnis von Produktion, Reproduktion, von Interpretation und Rezeption in der Musik: Musik wird komponiert, arrangiert, notiert, aufgeführt, produziert, aufgenommen, adaptiert, gespielt, nachgespielt, gehört, konsumiert etc. Bereits seit 1925 hat Adorno über das Thema Reproduktion gearbeitet; die Entwürfe für ein Buch über die ›Theorie der musikalischen Reproduktion‹ entstanden zwischen 1946 und 1959. Die kritische Theorie der musikalischen Reproduktion ist der von der Kulturindustrie kongruent; Musik werde unter gegebenen Bedingungen »uninterpretierbar«. Unter der Vorherrschaft der Kulturindustrie könne

---

<sup>17</sup> Vgl. zu diesem Komplex Zuckermanns Ausführungen über ›Aspekte hoher und niedriger Kultur‹ in: ›Kunst und Publikum‹, S. 138 (der Beitrag, der hier überarbeitet aufgenommen ist, erschien bereits in der ›Zeitschrift für kritische Theorie‹ als ›Nachtrag zu Adorno‹, Heft 10 (2000). Vgl. auch S. 151 ff., wo Zuckermann jedoch genau das einseitig Bild von Rockmusik und ihrer Funktion beschreibt, wie ich es oben kritisch dargestellt habe.

<sup>18</sup> Andy Warhol hat das mit seiner Variante der Pop-Art deutlich gemacht, indem er nicht nur eine affirmative Ästhetik der Ware propagierte (Suppendosen, ›Brillo‹-Boxen, serielle Monroe- und Mao-Ikonen), sondern auch die Bauhütten- ebenso wie die Bauhaus-Künstlerästhetik in seiner Factory-Produktion konterkarierte; vgl. Martin Büsser, ›Pop-Art‹, EVA Rotbuch: Hamburg 2001.

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, ›Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion‹, Nachgelassene Schriften, Abt. 1: Fragment gebliebene Schriften, Band 2, hg. von Henri Lonitz, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2001.

Interpretation der Musik nur falsche Interpretation sein; 1946 notiert Adorno: »Nachleben der Werke: leichte Musik als Interpretation – die Werke im Zeitalter ihres Zerfalls.« (S. 316) Insofern müsse man »sich über die Strategie der Arbeit klar werden. Sie richtet sich gegen 2 Fronten. Auf der einen Seite das offizielle Musikleben, das längst, und gerade auch in seinen gefeierten Vertretern, ein Stück der Kulturindustrie ist, zugleich galvanisiert, temperamentvoll und kulinarisch ... Auf der anderen die abstrakte Negation, die Flucht ins Mensurale. Dort der falsche Subjektivismus, hier die ... Ausrottung des Subjekts.« (S. 145) Im Sinne der von Prokop eingeforderten negativen Dialektik der Kulturindustrie geht es um eine kritische Theorie des Subjekts.<sup>20</sup> Solche kritische Theorie des Subjekts entfaltet Adorno als »Urgeschichte der Massenkultur« (S. 21); sie steht dem Benjaminschen Projekt über die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks nahe. Dazu gehört etwa, in diesem Kontext, die ungewöhnliche Bemerkung Adornos über den Jazz, dass er seine Kraft gerade aus seinen rhythmischen Schemen schöpft: »Von hier fällt Licht auf eine wirkliche Funktion des Jazz: nämlich solche Differenzierungen, die sonst verschwinden, zu bewahren. Wie übrigens die Interpretation manches vom Jazz zu lernen hat.« (S. 172) So kann schlussendlich in Bezug auf Adornos Verhältnis zum Jazz wie zur Kulturindustrie überhaupt gelten, was er für die wahre Interpretation einforderte: »Zur wahren Interpretation gehört ein Stück Wut auf die Musik, die ihrer Idee in all ihren Erscheinungen geopfert wird. ›I just hate music.«« (S. 105)

---

<sup>20</sup> »Die Kritik der Kulturindustrie von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno aufzunehmen ist notwendig, weil sich ihre Theorie für das Schicksal des erfahrenden und erkennenden Subjekt interessierte, für die ökonomischen, politischen, gesellschaftlichen Grundlagen der Autonomie des Subjekts.« (Prokop, ›Mit Adorno gegen Adorno«, S. 11)