

# Kulturindustrie

## Aufklärung als Massenbetrug

Die soziologische Meinung, daß der Verlust des Halts in der objektiven Religion, die Auflösung der letzten vorkapitalistischen Residuen, die technische und soziale Differenzierung und das Spezialistentum in kulturelles Chaos übergegangen sei, wird alltäglich Lügen gestraft. Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen. Die ästhetischen Manifestationen noch der politischen Gegensätze verkünden gleichermaßen das Lob des stählernen Rhythmus. Die dekorativen Verwaltungs- und Ausstellungsstätten der Industrie sind in den autoritären und den anderen Ländern kaum verschieden. Die allenthalben emporschießenden hellen Monumentalbauten repräsentieren die sinnreiche Planmäßigkeit der staatenumspannenden Konzerne, auf die bereits das losgelassene Unternehmertum zuschoß, dessen Denkmale die umliegenden düsteren Wohn- und Geschäftshäuser der trostlosen Städte sind. Schon erscheinen die älteren Häuser rings um die Betonzentren als Slums, und die neuen Bungalows am Stadtrand verkünden schon wie die unsoliden Konstruktionen auf internationalen Messen das Lob des technischen Fortschritts und fordern dazu heraus, sie nach kurzfristigem Gebrauch wegzuworfen wie Konservenbüchsen. Die städtebaulichen Projekte aber, die in hygienischen Kleinwohnungen das Individuum als gleichsam selbständiges perpetuieren sollen, unterwerfen es seinem Widerpart, der totalen Kapitalmacht, nur um so gründlicher. Wie die Bewohner zwecks Arbeit und Vergnügen, als Produzenten und Konsumenten, in die Zentren entboten werden, so kristallisieren sich die Wohnzellen bruchlos zu wohlorganisierten Komplexen. Die augenfällige Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos demonstriert den Menschen das Modell ihrer Kultur: die falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem. Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jenem fabrizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen. An seiner Verdek-

kung sind die Lenker gar nicht mehr so sehr interessiert, seine Gewalt verstärkt sich, je brutaler sie sich einbekennt. Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben. Die Wahrheit, daß sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen. Sie nennen sich selbst Industrien, und die publizierten Einkommensziffern ihrer Generaldirektoren schlagen den Zweifel an der gesellschaftlichen Notwendigkeit der Fertigprodukte nieder.

Von Interessenten wird die Kulturindustrie gern technologisch erklärt. Die Teilnahme der Millionen an ihr erzwingt Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machten, daß an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden. Der technische Gegensatz weniger Herstellungszentren zur zerstreuten Rezeption bedingt Organisation und Planung durch die Verfügenden. Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerstandslos akzeptiert. In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt. Verschwiegen wird dabei, daß der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ist. Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst. Sie ist der Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft. Autos, Bomben und Film halten so lange das Ganze zusammen, bis ihr nivellierendes Element am Unrecht selbst, dem es diente, seine Kraft erweist. Einstweilen hat es die Technik der Kulturindustrie bloß zur Standardisierung und Serienproduktion gebracht und das geopfert, wodurch die Logik des Werks von der des gesellschaftlichen Systems sich unterschied. Das aber ist keinem Bewegungsgesetz der Technik als solcher aufzubürden, sondern ihrer Funktion in der Wirtschaft heute. Das Bedürfnis, das der zentralen Kontrolle etwa sich entziehen könnte, wird schon von der des individuellen Bewußtseins verdrängt. Der Schritt vom Telephon zum Radio hat die Rollen klar geschieden. Liberal ließ jenes den Teilnehmer noch die des Subjekts spielen. Demokratisch macht dieses alle gleichermaßen zu Hörern, um sie autoritär den unter sich gleichen Programmen der Stationen aus-

zuzuliefern. Keine Apparatur der Replik hat sich entfaltet, und die privaten Sendungen werden zur Unfreiheit verhalten. Sie beschränken sich auf den apokryphen Bereich der »Amateure«, die man zudem noch von oben her organisiert. Jede Spur von Spontanität des Publikums im Rahmen des offiziellen Rundfunks aber wird von Talentjägern, Wettbewerben vorm Mikrofon, protegierten Veranstaltungen aller Art in fachmännischer Auswahl gesteuert und absorbiert. Die Talente gehören dem Betrieb, längst ehe er sie präsentiert: sonst würden sie nicht so eifrig sich einfügen. Die Verfassung des Publikums, die vorgeblich und tatsächlich das System der Kulturindustrie begünstigt, ist ein Teil des Systems, nicht dessen Entschuldigung. Wenn eine Kunstbranche nach demselben Rezept verfährt wie eine dem Medium und dem Stoff nach weit von ihr entlegene; wenn schließlich der dramatische Knoten in den »Seifenoperen« des Radios zum pädagogischen Beispiel für die Bewältigung technischer Schwierigkeiten wird, die als »jam« ebenso wie auf den Höhepunkten des Jazzlebens gemeistert werden, oder wenn die antastende »Adaptation« eines Beethovenischen Satzes nach dem gleichen Modus sich vollzieht wie die eines Tolstoiromans durch den Film, so wird der Rekurs auf spontane Wünsche des Publikums zur windigen Ausrede. Der Sache näher kommt schon die Erklärung durchs Eigengewicht des technischen und personellen Apparats, der freilich in jeder Einzelheit als Teil des ökonomischen Selektionsmechanismus zu verstehen ist. Hinzutritt die Verabredung, zumindest die gemeinsame Entschlossenheit der Exekutivgewaltigen, nichts herzustellen oder durchzulassen, was nicht ihren Tabellen, ihrem Begriff von Konsumenten, vor allem ihnen selber gleicht.

Wenn die objektive gesellschaftliche Tendenz in diesem Weltalter sich in den subjektiven dunklen Absichten der Generaldirektoren inkarniert, so sind es originär die der mächtigsten Sektoren der Industrie, Stahl, Petroleum, Elektrizität, Chemie. Die Kulturmonopole sind mit ihnen verglichen schwach und abhängig. Sie müssen sich sputen, es den wahren Machthabern recht zu machen, damit ihre Sphäre in der Massengesellschaft, deren spezifischer Warentypus ohnehin noch zuviel mit gemüthlichem Liberalismus und jüdischen Intellektuellen zu tun hat, nicht einer Folge von Säuberungsaktionen unterworfen wird. Die Abhängigkeit der

mächtigsten Sendegesellschaft von der Elektroindustrie, oder die des Films von den Banken, charakterisiert die ganze Sphäre, deren einzelne Branchen wiederum untereinander ökonomisch verfilzt sind. Alles liegt so nahe beieinander, daß die Konzentration des Geistes ein Volumen erreicht, das es ihr erlaubt, über die Demarkationslinie der Firmentitel und technischen Sparten hinwegzurollen. Die rücksichtslose Einheit der Kulturindustrie bezeugt die heraufziehende der Politik. Emphatische Differenzierungen wie die von A- und B-Filmen oder von Geschichten in Magazinen verschiedener Preislagen gehen nicht sowohl aus der Sache hervor, als daß sie der Klassifikation, Organisation und Erfassung der Konsumenten dienen. Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert. Die Belieferung des Publikums mit einer Hierarchie von Serienqualitäten dient nur der um so lückenloseren Quantifizierung. Jeder soll sich gleichsam spontan seinem vorweg durch Indizien bestimmten »level« gemäß verhalten und nach der Kategorie des Massenprodukts greifen, die für seinen Typ fabriziert ist. [Die Konsumenten werden als statistisches Material auf der Landkarte der Forschungsstellen, die von denen der Propaganda nicht mehr zu unterscheiden sind, in Einkommensgruppen, in rote, grüne und blaue Felder, aufgeteilt.]

Der Schematismus des Verfahrens zeigt sich daran, daß schließlich die mechanisch differenzierten Erzeugnisse als allemal das Gleiche sich erweisen. Daß der Unterschied der Chrysler- von der General-Motors-Serie im Grunde illusionär ist, weiß schon jedes Kind, das sich für den Unterschied begeistert. Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen. Mit den Präsentationen der Warner Brothers und Metro Goldwyn Meyers verhält es sich nicht anders. Aber auch zwischen den teureren und billigeren Sorten der Musterkollektion der gleichen Firma schrumpfen die Unterschiede immer mehr zusammen: bei den Autos auf solche von Zylinderzahl, Volumen, Patentdaten der gadgets, bei den Filmen auf solche der Starzahl, der Üppigkeit des Aufwands an Technik, Arbeit und Ausstattung, und der Verwendung jüngerer psychologischer Formeln. Der einheitliche Maßstab des Wertes besteht in der Dosierung der conspicuous pro-

X  
duction, der zur Schau gestellten Investition. [Die budgetierten Wertdifferenzen der Kulturindustrie haben mit sachlichen, mit dem Sinn der Erzeugnisse überhaupt nichts zu tun.] Auch die technischen Medien untereinander werden zur unersättlichen Uniformität getrieben. Das Fernsehen zielt auf eine Synthese von Radio und Film, die man aufhält, solange sich die Interessenten noch nicht ganz geeinigt haben, deren unbegrenzte Möglichkeiten aber die Verarmung der ästhetischen Materialien so radikal zu steigern verspricht, daß die flüchtig getarnte Identität aller industriellen Kulturprodukte morgen schon offen triumphieren mag. [hohnlachende Erfüllung des Wagnerschen Traums vom Gesamtkunstwerk. Die Übereinstimmung von Wort, Bild und Musik gelingt um so viel perfekter als im Tristan, weil die sinnlichen Elemente, die einspruchslos allesamt die Oberfläche der gesellschaftlichen Realität protokollieren, dem Prinzip nach im gleichen technischen Arbeitsgang produziert werden und dessen Einheit als ihren eigentlichen Gehalt ausdrücken.] Dieser Arbeitsgang integriert alle Elemente der Produktion, von der auf den Film schielenden Konzeption des Romans bis zum letzten Geräuscheffekt. Er ist der Triumph des investierten Kapitals. Seine Allmacht den enteigneten Anwärtern auf jobs als die ihres Herrn ins Herz zu brennen, macht den Sinn aller Filme aus, gleichviel welches plot die Produktionsleitung jeweils ausersieht.

An der Einheit der Produktion soll der Freizeitler sich ausrichten. [Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird dem Subjekt von der Industrie abgenommen.] Sie betreibt den Schematismus als ersten Dienst am Kunden. In der Seele sollte ein geheimer Mechanismus wirken, der die unmittelbaren Daten bereits so präpariert, daß sie ins System der Reinen Vernunft hineinpassen. Das Geheimnis ist heute enträtselt. Ist auch die Planung des Mechanismus durch die, welche die Daten beistellen, die Kulturindustrie, dieser selber durch die Schwerkraft der trotz aller Rationalisierung irrationalen Gesellschaft aufgezwungen, so wird doch die verhängnisvolle Tendenz bei ihrem Durchgang durch die Agenturen des Geschäfts in dessen eigene gewitzte Absichtlichkeit

verwandelt. Für den Konsumenten gibt es nichts mehr zu klassifizieren, was nicht selbst im Schematismus der Produktion vorweggenommen wäre. Die traumlose Kunst fürs Volk erfüllt jenen träumerischen Idealismus, der dem kritischen zu weit ging. Alles kommt aus dem Bewußtsein, bei Malebranche und Berkeley aus dem Gottes, in der Massenkunst aus dem der irdischen Produktionsleitung. Nicht nur werden die Typen von Schlagern, Stars, Seifenopern zyklisch als starre Invarianten durchgehalten, sondern der spezifische Inhalt des Spiels, das scheinbar Wechselnde ist selber aus ihnen abgeleitet. Die Details werden fungibel. Die kurze Intervallfolge, die in einem Schlager als einprägsam sich bewährte, die vorübergehende Blamage des Helden, die er als good sport zu ertragen weiß, die zuträglichen Prügel, die die Geliebte von der starken Hand des männlichen Stars empfängt, seine rüde Sprödeheit gegen die verwöhnte Erbin sind wie alle Einzelheiten fertige Clichés, beliebig hier und dort zu verwenden, und allemal völlig definiert durch den Zweck, der ihnen im Schema zufällt. Es zu bestätigen, indem sie es zusammensetzen, ist ihr ganzes Leben. Durchweg ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wer belohnt, bestraft, vergessen wird, und vollends in der leichten Musik kann das präparierte Ohr nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung raten und fühlt sich glücklich, wenn es wirklich so eintrifft. An der durchschnittlichen Wortzahl der Short Story ist nicht zu rütteln. Selbst gags, Effekte und Witze sind kalkuliert wie ihr Gerüst. Sie werden von besonderen Fachleuten verwaltet, und ihre schmale Mannigfaltigkeit läßt grundsätzlich im Büro sich aufteilen. Die Kulturindustrie hat sich entwickelt mit der Vorherrschaft des Effekts, der handgreiflichen Leistung, der technischen Details übers Werk, das einmal die Idee trug und mit dieser liquidiert wurde. Indem das Detail sich emanzipierte, war es aufsässig geworden und hatte sich, von der Romantik bis zum Expressionismus, als ungebändigter Ausdruck, als Träger des Einspruchs gegen die Organisation aufgeworfen. Die harmonische Einzelwirkung hatte in der Musik das Bewußtsein des Formganzen, die partikuläre Farbe in der Malerei die Bildkomposition, die psychologische Eindringlichkeit im Roman die Architektur verwischt. Dem macht die Kulturindustrie durch Totalität ein Ende. Während sie nichts mehr kennt als die Effekte, bricht sie deren

Unbotmäßigkeit und unterwirft sie der Formel, die das Werk ersetzt. Ganzes und Teile schlägt sie gleichermaßen. Das Ganze tritt unerbittlich und beziehungslos den Details gegenüber, etwa als die Karriere eines Erfolgreichen, der alles als Illustration und Beweisstück dienen soll, während sie doch selbst nichts anderes als die Summe jener idiotischen Ereignisse ist. Die sogenannte übergreifende Idee ist eine Registraturmappe und stiftet Ordnung, nicht Zusammenhang. Gegensatzlos und unverbunden tragen Ganzes und Einzelheit die gleichen Züge. Ihre vorweg garantierte Harmonie verhöhnt die errungene des großen bürgerlichen Kunstwerks. In Deutschland lag über den heitersten Filmen der Demokratie schon die Kirchhofsruhe der Diktatur.

Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet. Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenem Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt. Seit der schlagartigen Einführung des Tonfilms ist die mechanische Vervielfältigung ganz und gar diesem Vorhaben dienstbar geworden. Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen. Indem er, das Illusionstheater weit überbietend, der Phantasie und dem Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übrigläßt, in der sie im Rahmen des Filmwerks und doch unkontrolliert von dessen exakten Gegebenheiten sich ergehen und abschweifen könnten, ohne den Faden zu verlieren, schult er den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren. Die Verkümmern der Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten heute braucht nicht auf psychologische Mechanismen erst reduziert zu werden. Die Produkte selber, allen voran das charakteristischste, der Tonfilm, lähmen ihrer objektiven Beschaffenheit nach jene Fähigkeiten. Sie sind so angelegt, daß ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten

versäumen will. Die Anspannung freilich ist so eingeschliffen, daß sie im Einzelfall gar nicht erst aktualisiert zu werden braucht und doch die Einbildungskraft verdrängt. Wer vom Kosmos des Films, von Geste, Bild und Wort so absorbiert wird, daß er ihm das nicht hinzuzufügen vermag, wodurch er doch erst zum Kosmos würde, muß nicht notwendig im Augenblick der Aufführung von den besonderen Leistungen der Maschinerie ganz und gar besetzt sein. Von allen anderen Filmen und anderen Kulturfabrikaten her, die er kennen muß, sind die geforderten Leistungen der Aufmerksamkeit so vertraut, daß sie automatisch erfolgen. Die Gewalt der Industriegesellschaft wirkt in den Menschen ein für allemal. Die Produkte der Kulturindustrie können darauf rechnen, selbst im Zustand der Zerstreuung alert konsumiert zu werden. [Aber ein jegliches ist ein Modell der ökonomischen Riesenmaschinerie, die alle von Anfang an, bei der Arbeit und der ihr ähnlichen Erholung, in Atem hält.] Jedem beliebigen Tonfilm, jeder beliebigen Radiosendung läßt sich entnehmen, was keiner einzelnen, sondern allen zusammen in der Gesellschaft als Wirkung zuzuschreiben wäre. [Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat. Darüber, daß der Prozeß der einfachen Reproduktion des Geistes ja nicht in die erweiterte hineinführe, wachen alle seine Agenten, vom producer bis zu den Frauenvereinen.] Die Klagen der Kunsthistoriker und Kulturanwälte übers Erlöschen der stilbildenden Kraft im Abendland sind zum Erschrecken unbegründet. Die stereotype Übersetzung von allem, selbst dem noch gar nicht Gedachten ins Schema der mechanischen Reproduzierbarkeit übertrifft die Strenge und Geltung jedes wirklichen Stils, mit dessen Begriff die Bildungsfreunde die vorkapitalistische Vergangenheit als organische verklären. Kein Pastrich konnte die unvorbereitete und unaufgelöste Dissonanz puristischer verfolgen als der Jazzarrangeur jede Wendung, die nicht genau in den Jargon paßt. Verjazzt er Mozart, so ändert er ihn ab nicht bloß, wo jener zu schwierig oder ernsthaft wäre, sondern auch, wo er die Melodie bloß anders, ja wo er sie einfacher harmonisierte als heute der Brauch. Kein mittelalterlicher Bauherr kann die Sujets der Kirchenfenster und Plastiken argwöhnischer durchmuster haben als die Hierarchie der Studios einen Stoff von Balzac

oder Victor Hugo, ehe er das Imprimatur des Gangbaren erhält. Kein Kapitel konnte den Teufelsfratzen und den Qualen der Verdammten sorgfältiger ihren Platz dem ordo der allerhöchsten Liebe gemäß zuteilen als die Produktionsleitung der Tortur des Helden oder dem hochgehobenen Rock der leading lady in der Litanei des Großfilms. Der ausdrückliche und implizite, exoterische und esoterische Katalog des Verbotenen und Tolerierten reicht so weit, daß er den freigelassenen Bereich nicht nur umgrenzt sondern durchwaltet. Nach ihm werden noch die letzten Einzelheiten gemodelt. Die Kulturindustrie legt, wie ihr Widerpart, die avancierte Kunst, durch die Verbote positiv ihre eigene Sprache fest, mit Syntax und Vokabular. Der permanente Zwang zu neuen Effekten, die doch ans alte Schema gebunden bleiben, vermehrt bloß, als zusätzliche Regel, die Gewalt des Hergebrachten, der jeder einzelne Effekt entschlüpfen möchte. Alles Erscheinende ist so gründlich gestempelt, daß nachgerade nichts mehr vorkommen kann, was nicht vorweg die Spur des Jargons trüge, auf den ersten Blick als approbiert sich ausweise. Die Matadore aber, produzierende und reproduzierende, sind die, welche den Jargon so leicht und frei und freudig sprechen, als ob er die Sprache wäre, die er doch längst verstummen ließ. Das ist das Ideal des Natürlichen in der Branche. Es macht um so gebieterischer sich geltend, je mehr die perfektionierte Technik die Spannung zwischen dem Gebilde und dem alltäglichen Dasein herabsetzt. Die Paradoxie der in Natur travestierten Routine läßt allen Äußerungen der Kulturindustrie sich anhören, und in vielen ist sie mit Händen zu greifen. Ein Jazzmusiker, der ein Stück ernster Musik, das einfachste Menuett Beethovens zu spielen hat, synkopiert es unwillkürlich und läßt nur souverän lächelnd sich dazu bewegen, mit dem Taktteil einzusetzen. Solche Natur, kompliziert durch die immer gegenwärtigen und sich selbst übertreibenden Ansprüche des spezifischen Mediums, macht den neuen Stil aus, nämlich »ein System der Nicht-Kultur, der man selbst eine gewisse »Einheit des Stils« zugehen dürfte, falls es nämlich noch einen Sinn hat, von einer stilisierten Barbarei zu reden«<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. Werke. Großoktavausgabe. Leipzig 1917. Band I. S. 187.

Die allgemeine Verbindlichkeit dieser Stilisierung mag bereits die der offiziellen Vorschriften und Verbote übertreffen; einem Schläger wird heute eher nachgesehen, wenn er sich nicht an die 32 Takte oder den Umfang der None hält, als wenn er das geheimste melodische oder harmonische Detail bringt, das aus dem Idiom herausfällt. Alle Verstöße gegen die Usancen des Metiers, die Orson Welles begeht, werden ihm verziehen, weil sie als berechnete Unarten die Geltung des Systems um so eifriger bekräftigen. Der Zwang des technisch bedingten Idioms, das die Stars und Direktoren als Natur produzieren müssen, auf daß die Nation es zur ihrigen mache, bezieht sich auf so feine Nuancen, daß sie fast die Subtilität der Mittel eines Werks der Avantgarde erreichen, durch die es im Gegensatz zu jenen der Wahrheit dient. Die seltene Fähigkeit, minutiös den Verpflichtungen des Idioms der Natürlichkeit in allen Sparten der Kulturindustrie nachzukommen, wird zum Maß der Könnerschaft. Was und wie sie es sagen, soll an der Alltagssprache kontrollierbar sein, wie im logischen Positivismus. Die Produzenten sind Experten. Das Idiom verlangt die erstaunlichste Produktivkraft, absorbiert und vergeudet sie. Es hat die kulturkonservative Unterscheidung von echtem und künstlichem Stil satanisch überholt. Künstlich könnte allenfalls ein Stil heißen, der von außen den widerstrebenden Regungen der Gestalt aufgeprägt ist. In der Kulturindustrie aber entspringt der Stoff bis in seine letzten Elemente derselben Apparatur wie der Jargon, in den er eingeht. Die Händel, in welche die künstlerischen Spezialisten mit Sponsor und Zensor über eine allzu ungläubwürdige Lüge geraten, zeugen nicht so sehr von innerästhetischer Spannung wie von einer Divergenz der Interessen. Das Renommee des Spezialisten, in dem ein letzter Rest von sachlicher Autonomie zuweilen noch Zuflucht findet, stößt mit der Geschäftspolitik der Kirche oder des Konzerns zusammen, der die Kulturware herstellt. Die Sache jedoch ist dem eigenen Wesen nach schon als gangbare verdinglicht, ehe es nur zum Streit der Instanzen kommt. Noch bevor Zanuck sie erwarb, leuchtete die heilige Bernadette im Blickfeld ihres Dichters als Reklame für alle interessierten Konsortien auf. Das ist aus den Regungen der Gestalt geworden. Darum ist der Stil der Kulturindustrie, der an keinem widerstrebenden Material mehr sich zu erproben hat, zugleich die Negation von Stil.

[Die Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem, von Regel und spezifischem Anspruch des Gegenstands, in deren Vollzug Stil allein Gehalt gewinnt, ist wichtig, weil es zur Spannung zwischen den Polen gar nicht mehr kommt: die Extreme, die sich berühren, sind in trübe Identität übergegangen, das Allgemeine kann das Besondere ersetzen und umgekehrt.]

Dennoch aber macht dies Zerrbild des Stils etwas über den vergangenen echten aus. Der Begriff des echten Stils wird in der Kulturindustrie als ästhetisches Äquivalent der Herrschaft durchsichtig. Die Vorstellung vom Stil als bloß ästhetischer Gesetzmäßigkeit ist eine romantische Rückphantasie. In der Einheit des Stils nicht nur des christlichen Mittelalters sondern auch der Renaissance drückt die je verschiedene Struktur der sozialen Gewalt sich aus, nicht die dunkle Erfahrung der Beherrschten, in der das Allgemeine verschlossen war. [Die großen Künstler waren niemals jene, die Stil am bruchlosesten und vollkommensten verkörperten, sondern jene, die den Stil als Härte gegen den chaotischen Ausdruck von Leiden, als negative Wahrheit, in ihr Werk aufnahmen.] Im Stil der Werke gewann der Ausdruck die Kraft, ohne die das Dasein ungehört zerfließt. Jene selbst, welche die klassischen heißen, wie Mozarts Musik, enthalten objektive Tendenzen, welche es anders wollten als der Stil, den sie inkarnieren. Bis zu Schönberg und Picasso haben die großen Künstler sich das Mißtrauen gegen den Stil bewahrt und im Entscheidenden sich weniger an diesen als an die Logik der Sache gehalten. Was Expressionisten und Dadaisten polemisch meinten, die Unwahrheit am Stil als solchem, triumphiert heute im Singjargon des Crooners, in der wohlgetroffenen Grazie des Filmstars, ja in der Meisterschaft des photographischen Schusses auf die Elendshütte des Landarbeiters.

[In jedem Kunstwerk ist sein Stil ein Versprechen. Indem das Ausgedrückte durch Stil in die herrschenden Formen der Allgemeinheit, die musikalische, malerische, verbale Sprache eingeht, soll es mit der Idee der richtigen Allgemeinheit sich versöhnen. Dies Versprechen des Kunstwerks, durch Einprägung der Gestalt in die gesellschaftlich tradierten Formen Wahrheit zu stiften, ist so notwendig wie gleißnerisch. Es setzt die realen Formen des Bestehenden absolut, indem es vorgibt, in ihren ästhetischen Derivaten die Erfüllung vorwegzunehmen. Insofern ist der Anspruch der Kunst

stets auch Ideologie.] Auf keine andere Weise jedoch als in jener Auseinandersetzung mit der Tradition, die im Stil sich niederschlägt, findet Kunst Ausdruck für das Leiden. Das Moment am Kunstwerk, durch das es über die Wirklichkeit hinausgeht, ist in der Tat vom Stil nicht abzulösen; doch [es besteht nicht in der geleisteten Harmonie, der fragwürdigen Einheit von Form und Inhalt, Innen und Außen, Individuum und Gesellschaft, sondern in jenen Zügen, in denen die Diskrepanz erscheint, im notwendigen Scheitern der leidenschaftlichen Anstrengung zur Identität. Anstatt diesem Scheitern sich auszusetzen, in dem der Stil des großen Kunstwerks seit je sich negierte, hat das Schwache immer an die Ähnlichkeit mit anderen sich gehalten, an das Surrogat der Identität.] Kulturindustrie endlich setzt die Imitation absolut. Nur noch Stil, gibt sie dessen Geheimnis preis, den Gehorsam gegen die gesellschaftliche Hierarchie. Die ästhetische Barbarei heute vollendet, was den geistigen Gebilden droht, seitdem man sie als Kultur zusammengebracht und neutralisiert hat. [Von Kultur zu reden war immer schon wider die Kultur.] Der Generalnennen Kultur enthält virtuell bereits die Erfassung, Katalogisierung, Klassifizierung, welche die Kultur ins Reich der Administration hineinnimmt. Erst die industrialisierte, die konsequente Subsumtion, ist diesem Begriff von Kultur ganz angemessen. Indem sie alle Zweige der geistigen Produktion in gleicher Weise dem einen Zweck unterstellt, die Sinne der Menschen vom Ausgang aus der Fabrik am Abend bis zur Ankunft bei der Stechuhr am nächsten Morgen mit den Siegeln jenes Arbeitsganges zu besetzen, den sie den Tag über selbst unterhalten müssen, erfüllt sie höhnisch den Begriff der einheitlichen Kultur, den die Persönlichkeitsphilosophen der Vermassung entgegenhielten.

So erweist sich Kulturindustrie, der unbeugsamste Stil von allen, als das Ziel eben des Liberalismus, dem der Mangel an Stil vorgeworfen wird. Nicht bloß sind ihre Kategorien und Inhalte aus der liberalen Sphäre hervorgegangen, dem domestizierten Naturalismus so gut wie der Operette und Revue: die modernen Kulturkonzerne sind der ökonomische Ort, an dem mit den entsprechenden Unternehmertypen einstweilen noch ein Stück der sonst im Abbau begriffenen Zirkulationssphäre überlebt. Dort

kann schließlich einer noch sein Glück machen, sofern er nur nicht allzu unverwandt auf seine Sache blickt, sondern mit sich reden läßt. Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Einmal in seiner Differenz von der Kulturindustrie registriert, gehört es schon dazu wie der Bodenreformer zum Kapitalismus. Realitätsgerechte Empörung wird zur Warenmarke dessen, der dem Betrieb eine neue Idee zuzuführen hat. Die Öffentlichkeit der gegenwärtigen Gesellschaft läßt es zu keiner vernehmbaren Anklage kommen, an deren Ton die Hellhörigen nicht schon die Prominenz witterten, in deren Zeichen der Empörte sich mit ihnen aussöhnt. [Je unausmeßbarer die Kluft zwischen dem Chorus und der Spitze wird, um so gewisser ist an dieser für jeden Platz, der durch gut organisierte Auffälligkeit seine Superiorität bekundet.] Damit überlebt auch in der Kulturindustrie die Tendenz des Liberalismus, seinen Tüchtigen freie Bahn zu gewähren. Sie jenen Könern heute aufzuschließen, ist noch die Funktion des sonst bereits weithin regulierten Marktes, dessen Freiheit schon zu seiner Glanzzeit in der Kunst wie sonstwo für die Dummen in der zum Verhungern bestand. Nicht umsonst stammt das System der Kulturindustrie aus den liberaleren Industrieländern, wie denn alle ihre charakteristischen Medien, zumal Kino, Radio, Jazz und Magazin, dort triumphieren. Ihr Fortschritt freilich entsprang den allgemeinen Gesetzen des Kapitals. Gaumont und Pathé, Ullstein und Hugenberg waren nicht ohne Glück dem internationalen Zug gefolgt; die wirtschaftliche Abhängigkeit des Kontinents von den USA nach Krieg und Inflation tat dabei das ihrige. Der Glaube, die Barbarei der Kulturindustrie sei eine Folge des »cultural lag«, der Zurückgebliebenheit des amerikanischen Bewußtseins hinter dem Stand der Technik, ist ganz illusionär. [Zurückgeblieben hinter der Tendenz zum Kulturmonopol war das vorfaschistische Europa. Gerade solcher Zurückgebliebenheit aber hatte der Geist einen Rest von Selbständigkeit, seine letzten Träger ihre wie immer auch gedrückte Existenz zu verdanken. In Deutschland hatte die mangelnde Durchdringung des Lebens mit demokratischer Kontrolle paradox gewirkt. Vieles blieb von jenem Marktmechanismus ausgenommen, der in den westlichen Ländern entfesselt wurde.] Das deutsche Erziehungswesen samt den Universitäten, die künstlerisch maßgebenden Theater, die großen Orchester, die

Museen standen unter Protektion. Die politischen Mächte, Staat und Kommunen, denen solche Institutionen als Erbe vom Absolutismus zufielen, hatten ihnen ein Stück jener Unabhängigkeit von den auf dem Markt deklarierten Herrschaftsverhältnissen bewahrt, die ihnen bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein die Fürsten und Feudalherren schließlich noch gelassen hatten. Das stärkte der späten Kunst den Rücken gegen das Verdikt von Angebot und Nachfrage und steigerte ihre Resistenz weit über die tatsächliche Protektion hinaus. Auf dem Markt selbst setzte der Tribut an unverwertbare und nicht schon kurrente Qualität in Kaufkraft sich um: daher konnten anständige literarische und musikalische Verleger etwa Autoren pflegen, die nicht viel mehr einbrachten als die Achtung des Kenners. Erst der Zwang, unablässig unter der drastischsten Drohung als ästhetischer Experte dem Geschäftsleben sich einzugliedern, hat den Künstler ganz an die Kandare genommen. Ehemals zeichneten sie wie Kant und Hume die Briefe mit »untertänigster Knecht« und unterminierten die Grundlagen von Thron und Altar. Heute nennen sie Regierungshäupter mit Vornamen und sind mit jeder künstlerischen Regung dem Urteil ihrer illiteraten Prinzipale untertan. [Die Analyse, die Tocqueville vor hundert Jahren gab, hat sich mittlerweile ganz bewahrheitet. Unterm privaten Kulturmonopol läßt in der Tat »die Tyrannei den Körper frei und geht geradewegs auf die Seele los. Der Herrscher sagt dort nicht mehr: du sollst denken wie ich oder sterben. Er sagt: es steht dir frei, nicht zu denken wie ich, dein Leben, deine Güter, alles soll dir bleiben, aber von diesem Tage an bist du ein Fremdling unter uns.«<sup>2</sup>] Was nicht konformiert, wird mit einer ökonomischen Ohnmacht geschlagen, die sich in der geistigen des Eigenbrötlers fortsetzt. Vom Betrieb ausgeschaltet, wird er leicht der Unzulänglichkeit überführt. Während heute in der materiellen Produktion der Mechanismus von Angebot und Nachfrage sich zersetzt, wirkt er im Überbau als Kontrolle zugunsten der Herrschenden. Die Konsumenten sind die Arbeiter und Angestellten, die Farmer und Kleinbürger. Die kapitalistische Produktion hält sie mit Leib und Seele so eingeschlossen, daß sie dem, was ihnen

<sup>2</sup> A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*. Paris 1864. Band II. S. 151.

geboten wird, widerstandslos verfallen. [Wie freilich die Beherrschten die Moral, die ihnen von den Herrschenden kam, stets ernster nahmen als diese selbst, verfallen heute die betrogenen Massen mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs.] Sie haben ihre Wünsche. Unbeirrbar bestehen sie auf der Ideologie, durch die man sie verklavt. Die böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus. Sie übertrifft den Rigorismus des Hays-Office, wie es in großen Zeiten größere gegen es gerichtete Instanzen, den Terror der Tribunale, befeuert hat. Es fordert Mickey Rooney gegen die tragische Garbo und Donald Duck gegen Betty Boop. Die Industrie fügt sich dem von ihr heraufbeschworenen Votum. Was für die Firma, die dann zuweilen den Kontrakt mit dem sinkenden Star nicht voll verwerthen kann, faux frais bedeutet, sind legitime Kosten für das ganze System. Durch die abgefeimte Sanktionierung der Forderung von Schund inauguriert es die totale Harmonie. Kennerschaft und Sachverständnis verfallen der Acht als Anmaßung dessen, der sich besser dünkt als die anderen, wo doch die Kultur so demokratisch ihr Privileg an alle verteilt. Angesichts des ideologischen Burgfriedens gewinnt der Konformismus der Abnehmer wie die Unverschämtheit der Produktion, die sie im Gang halten, das gute Gewissen. Er bescheidet sich bei der Reproduktion des Immergleichen.

Immergleichheit regelt auch das Verhältnis zum Vergangenen. Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluß des Neuen. Die Maschine rotiert auf der gleichen Stelle. Während sie schon den Konsum bestimmt, scheidet sie das Unerprobte als Risiko aus. Mißtrauisch blicken die Filmleute auf jedes Manuskript, dem nicht schon ein bestseller beruhigend zu Grunde liegt. Darum gerade ist immerzu von idea, novelty und surprise die Rede, dem, was zugleich allvertraut wäre und nie dagewesen. Ihm dient Tempo und Dynamik. Nichts darf beim Alten bleiben, alles muß unablässig laufen, in Bewegung sein. Denn nur der universale Sieg des Rhythmus von mechanischer Produktion und Reproduktion verheißt, daß nichts sich ändert, nichts herauskommt, was nicht paßt. Zusätze zum erprobten Kulturinventar sind zu spekulativ. Die gefrorenen Formtypen wie Sketch, Kurzgeschichte, Problemfilm, Schlager sind der normativ

gewandte, drohend oktroyierte Durchschnitt des spätliberalen Geschmacks. Die Gewaltigen der Kulturagenturen, die harmonisieren wie nur ein Manager mit dem anderen, gleichviel ob er aus der Konfektion oder dem College hervorging, haben längst den objektiven Geist saniert und rationalisiert. Es ist, als hätte eine allgegenwärtige Instanz das Material gesichtet und den maßgebenden Katalog der kulturellen Güter aufgestellt, der die lieferbaren Serien bündig aufführt. Die Ideen sind an den Kulturhimmel geschrieben, in dem sie bei Platon schon gezählt, ja Zahlen selbst, unvermehrbar und unveränderlich beschlossen waren.

Amusement, alle Elemente der Kulturindustrie, hat es längst vor dieser gegeben. Jetzt werden sie von oben ergriffen und auf die Höhe der Zeit gebracht. Die Kulturindustrie kann sich rühmen, die vielfach unbeholfene Transposition der Kunst in die Konsumsphäre energisch durchgeführt, zum Prinzip erhoben, das Amusement seiner aufdringlichen Naivitäten entkleidet und die Machart der Waren verbessert zu haben. [Je totaler sie wurde, je unbarmherziger sie jeden Outsider sei's zum Bankrott sei's ins Syndikat zwang, um so feiner und gehobener ist sie zugleich geworden, bis sie schließlich in der Synthese von Beethoven und Casino de Paris terminiert. Ihr Sieg ist doppelt: was sie als Wahrheit draußen auslöscht, kann sie drinnen als Lüge beliebig reproduzieren.] »Leichte« Kunst als solche, Zerstreung, ist keine Verfallsform. Wer sie als Verrat am Ideal reinen Ausdrucks beklagt, hegt Illusionen über die Gesellschaft. Die Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz zur materiellen Praxis hypostasierte, war von Anbeginn mit dem Ausschluß der Unterklasse erkaufte, deren Sache, der richtigen Allgemeinheit, die Kunst gerade durch die Freiheit von den Zwecken der falschen Allgemeinheit die Treue hält. Ernste Kunst hat jenen sich verweigert, denen Not und Druck des Daseins den Ernst zum Hohn macht und die froh sein müssen, wenn sie die Zeit, die sie nicht am Trieb-rad stehen, dazu benutzen können, sich treiben zu lassen. [Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten.] Was diese auf Grund ihrer gesellschaftlichen Voraussetzungen an Wahrheit verfehlen mußte, gibt jener den Schein sachlichen Rechts. Die Spaltung selbst ist die Wahrheit: sie spricht zumindest die Negativität der



Kultur aus, zu der die Sphären sich addieren. Der Gegensatz läßt am wenigsten sich versöhnen, indem man die leichte in die ernste aufnimmt oder umgekehrt. Das aber versucht die Kulturindustrie.

[Die Exzentrizität von Zirkus, Panoptikum und Bordell zur Gesellschaft ist ihr so peinlich wie die von Schönberg und Karl Kraus. Dafür muß der Jazzführer Benny Goodman mit dem Budapester Streichquartett auftreten, rhythmisch pedantischer als irgendein philharmonischer Klarinettist, während die Budapester dazu so glatt vertikal und süß spielen wie Guy Lombardo.] Bezeichnend sind nicht krude Unbildung, Dummheit und Ungeschliffenheit. Der Pöfel von ehemals wurde von der Kulturindustrie durch die eigene Perfektion, durch Verbot und Domestizierung des Dilettantischen abgeschafft, obwohl sie unablässig grobe Schnitzer begeht, ohne die das Niveau des Gehobenen überhaupt nicht gedacht werden kann. [Neu aber ist, daß die unversöhnlichen Elemente der Kultur, Kunst und Zerstreuung durch ihre Unterstellung unter den Zweck auf eine einzige falsche Formel gebracht werden: die Totalität der Kulturindustrie. Sie besteht in Wiederholung. Daß ihre charakteristischen Neuerungen durchweg bloß in Verbesserungen der Massenreproduktion bestehen, ist dem System nicht äußerlich.] Mit Grund heftet sich das Interesse ungezählter Konsumenten an die Technik, nicht an die starr repetierten, ausgehöhlten und halb schon preisgegebenen Inhalte. Die gesellschaftliche Macht, welche die Zuschauer anbeten, bezeugt sich wirksamer in der von Technik erzwungenen Allgegenwart des Stereotypen als in den abgestandenen Ideologien, für welche die ephemeren Inhalte eintreten müssen.

Trotzdem bleibt die Kulturindustrie der Amüsierbetrieb. Ihre Verfügung über die Konsumenten ist durchs Amusement vermittelt; nicht durchs blanke Diktat, sondern durch die dem Prinzip des Amusements einwohnende Feindschaft gegen das, was mehr wäre als es selbst, wird es schließlich aufgelöst. Da die Verkörperung aller Tendenzen der Kulturindustrie in Fleisch und Blut des Publikums durch den gesamten Gesellschaftsprozess zustandekommt, wirkt das Überleben des Markts in der Branche auf jene Tendenzen noch befördernd ein. Nachfrage ist noch nicht durch simplen Gehorsam ersetzt. War doch die große Reorganisation des Films kurz vor dem ersten Weltkrieg, die materielle Voraussetzung sei-

ner Expansion, gerade die bewußte Angleichung an die kassenmäßig registrierten Publikumsbedürfnisse, die man in den Pioniertagen der Leinwand kaum glaubte in Rechnung stellen zu müssen. Den Kapitänen des Films, die freilich immer nur die Probe auf ihr Exempel, die mehr oder minder phänomenalen Schlager, und wohlweislich niemals aufs Gegenbeispiel, die Wahrheit, machen, erscheint es auch heute noch so. Ihre Ideologie ist das Geschäft. [Soviel ist richtig daran, daß die Gewalt der Kulturindustrie in ihrer Einheit mit dem erzeugten Bedürfnis liegt, nicht im einfachen Gegensatz zu ihm, wäre es selbst auch der von Allmacht und Ohnmacht. – Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus.] Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitleiter und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst. Der vorgebliche Inhalt ist bloß verblaster Vordergrund; was sich einprägt, ist die automatisierte Abfolge genormter Einrichtungen. Dem Arbeitsvorgang in Fabrik und Büro ist auszuweichen nur in der Angleichung an ihn in der Muße. Daran krankt unheilbar alles Amusement. Das Vergnügen erstarrt zur Langeweile, weil es, um Vergnügen zu bleiben, nicht wieder Anstrengung kosten soll und daher streng in den ausgefahrenen Assoziationsgeleisen sich bewegt. Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: [das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: nicht durch seinen sachlichen Zusammenhang – dieser zerfällt, soweit er Denken beansprucht – sondern durch Signale.] Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden. Entwicklungen sollen möglichst aus der unmittelbar vorausgehenden Situation erfolgen, ja nicht aus der Idee des Ganzen. Es gibt keine Handlung, die der Beflissenheit der Mitarbeiter widerstände, aus der einzelnen Szene herauszuholen, was sich aus ihr machen läßt. Schließlich erscheint selbst noch das Schema gefährlich, soweit es einen wie immer auch armseligen Sinnzusammenhang gestiftet hatte, wo einzig die Sinnlosigkeit akzeptiert werden soll. Oft wird der Handlung hämisch der Fortgang verweigert, den Charaktere und Sache nach dem alten Schema

heischen. Statt dessen wird als nächster Schritt jeweils der scheinbar wirkungsvollste Einfall der Schreiber zur gegebenen Situation gewählt. Stumpfsinnig ausgeklügelte Überraschung bricht in die Filmhandlung ein. Die Tendenz des Produkts, auf den puren Blödsinn böse zurückzugreifen, an dem die volkstümliche Kunst, Posse und Clownerie bis zu Chaplin und den Marx Brothers legitimen Anteil hatte, tritt am sinnfälligsten in den weniger gepflegten Genres hervor. Während die Greer Garson- und Bette Davis-Filme aus der Einheit des sozialpsychologischen Falls noch so etwas wie den Anspruch auf einstimmige Handlung ableiten, hat sich jene Tendenz im Text des novelty song, im Kriminalfilm und in den Cartoons ganz durchgesetzt. Der Gedanke selber wird, gleich den Objekten der Komik und des Grauens, massakriert und zerstückelt. Die novelty songs lebten seit je vom Hohn auf den Sinn, den sie als Vor- und Nachfahren der Psychoanalyse aufs Einerlei der sexuellen Symbolik reduzieren. In den Kriminal- und Abenteuerfilmen wird dem Zuschauer heute nicht mehr gegönnt, dem Gang der Aufklärung beizuwohnen. Er muß auch in den unironischen Produktionen des Genres mit dem Schrecken der kaum mehr notdürftig verbundenen Situationen vorliebnehmen.

Die Trickfilme waren einmal Exponenten der Phantasie gegen den Rationalismus. Sie ließen den durch ihre Technik elektrisierten Tieren und Dingen zugleich Gerechtigkeit widerfahren, indem sie den Verstümmelten ein zweites Leben liehen. Heute bestätigen sie bloß noch den Sieg der technologischen Vernunft über die Wahrheit. Vor wenigen Jahren hatten sie konsistente Handlungen, die erst in den letzten Minuten im Wirbel der Verfolgung sich auflösten. Ihre Verfahrensweise glich darin dem alten Brauch der slapstick comedy. Nun aber haben sich die Zeitrelationen verschoben. Gerade noch in den ersten Sequenzen des Trickfilms wird ein Handlungsmotiv angegeben, damit an ihm während des Verlaufs die Zerstörung sich betätigen kann: unterm Hallo des Publikums wird die Hauptgestalt wie ein Lumpen herumgeschleudert. So schlägt die Quantität des organisierten Amusements in die Qualität der organisierten Grausamkeit um. Die selbsterkorenen Zensoren der Filmindustrie, ihre Wahlverwandten, wachen über der Länge der als Hatz ausgedehnten Untat. Die Lustigkeit schneidet jene Lust ab, welche der Anblick der Umar-

mung vermeintlich gewähren könnte [und verschiebt die Befriedigung auf den Tag des Pogroms. Sofern die Trickfilme neben Gewöhnung der Sinne ans neue Tempo noch etwas leisten, hämmern sie die alte Weisheit in alle Hirne, daß die kontinuierliche Abreibung, die Brechung allen individuellen Widerstandes, die Bedingung des Lebens in dieser Gesellschaft ist. Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen.]

Der Spaß an der Gewalt, die dem Dargestellten widerfährt, geht über in Gewalt gegen den Zuschauer, Zerstreuung in Anstrengung. Dem müden Auge darf nichts entgehen, was die Sachverständigen als Stimulans sich ausgedacht haben, man darf sich vor der Durchtriebenheit der Darbietung in keinem Augenblick als dumm erweisen, muß überall mitkommen und selber jene Fixigkeit aufbringen, welche die Darbietung zur Schau stellt und propagiert. Damit ist fraglich geworden, ob die Kulturindustrie selbst die Funktion der Ablenkung noch erfüllt, deren sie laut sich rühmt. Würde der größte Teil der Radios und Kinos stillgelegt, so müßten wahrscheinlich die Konsumenten gar nicht so viel entbehren. Der Schritt von der Straße ins Kino führt ohnehin nicht mehr in den Traum, und sobald die Institutionen nicht mehr durch ihr bloßes Dasein zur Benutzung verpflichteten, regte sich gar kein so großer Drang, sie zu benutzen. Solche Stillebung wäre keine reaktionäre Maschinenstürmerei. Das Nachsehen hätten nicht so sehr die Enthusiasten als die, an denen ohnehin alles sich rächt, die Zurückgebliebenen. Der Hausfrau gewährt das Dunkel des Kinos trotz der Filme, die sie weiter integrieren sollen, ein Asyl, wo sie ein paar Stunden unkontrolliert dabeisitzen kann, wie sie einmal, als es noch Wohnungen und Feierabend gab, zum Fenster hinausblickte. Die Beschäftigungslosen der großen Zentren finden Kühle im Sommer, Wärme im Winter an den Stätten der regulierten Temperatur. [Sonst macht selbst nach dem Maß des Bestehenden die aufgedunsene Vergnügungsapparatur den Menschen das Leben nicht menschenwürdiger. Der Gedanke des »Auschöpfens« gegebener technischer Möglichkeiten, der Vollaussnutzung von Kapazitäten für ästhetischen Massenkonsum gehört dem ökonomischen System an, das die Ausnutzung der Kapazitäten verweigert, wo es um die Abschaffung des Hungers geht.]

Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht. Der Wechsel auf die Lust, den Handlung und Aufmachung ausstellen, wird endlos prolongiert: hämisch bedeutet das Versprechen, in dem die Schau eigentlich nur besteht, daß es zur Sache nicht kommt, daß der Gast an der Lektüre der Menükarte sein Genügen finden soll. Der Begierde, die all die glanzvollen Namen und Bilder reizen, wird zuletzt bloß die Anpreisung des grauen Alltags serviert, dem sie entrinnen wollte. Auch die Kunstwerke bestanden nicht in sexuellen Exhibitionen. Indem sie jedoch die Versagung als ein Negatives gestalteten, nahmen sie die Erniedrigung des Triebes gleichsam zurück und retteten das Versagte als Vermitteltes. [Das ist das Geheimnis der ästhetischen Sublimierung: Erfüllung als gebrochene darzustellen. Kulturindustrie sublimiert nicht, sondern unterdrückt. Indem sie das Begehrte immer wieder exponiert, den Busen im Sweater und den nackten Oberkörper des sportlichen Helden, stachelt sie bloß die unsublimierte Vorlust auf, die durch die Gewohnheit der Versagung längst zur masochistischen verstümmelt ist. Keine erotische Situation, die nicht mit Anspielung und Aufreizung den bestimmten Hinweis vereinigte, daß es nie und nimmer so weit kommen darf.] Das Hays Office bestätigt bloß das Ritual, das die Kulturindustrie ohnehin eingerichtet hat: das des Tantalus. [Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornographisch und prüde.] So reduziert sie Liebe auf romance. Und reduziert wird vieles zugelassen, selbst Libertinage als gängige Spezialität, auf Quote und mit der Warenmarke »daring«. Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung. Der Filmstar, in den man sich verlieben soll, ist in seiner Ubiquität von vornherein seine eigene Kopie. Jede Tenorstimme klingt nachgerade wie eine Carusoplatte, und die Mädchengesichter aus Texas gleichen schon als naturwüchsige den arrivierten Modellen, nach denen sie in Hollywood getypt würden. Die mechanische Reproduktion des Schönen, der die reaktionäre Kulturschwärmerei in ihrer methodischen Vergötzung der Individualität freilich um so unausweichlicher dient, läßt der bewußtlosen Idolatrie, an deren Vollzug das Schöne gebunden war, keinen Spielraum mehr übrig. Der Triumph übers Schöne wird vom Humor vollstreckt, der Schadenfreude über jede gelungene Versagung. Ge-

lacht wird darüber, daß es nichts zu lachen gibt. Allemal begleitet Lachen, das versöhnte wie das schreckliche, den Augenblick, da eine Furcht vergeht. Es zeigt Befreiung an, sei es aus leiblicher Gefahr, sei es aus den Fängen der Logik. Das versöhnte Lachen ertönt als Echo des Entronnenseins aus der Macht, das schlechte bewältigt die Furcht, indem es zu den Instanzen überläuft, die zu fürchten sind. Es ist das Echo der Macht als unentrinnbarer. [Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es unablässig. Lachen in ihr wird zum Instrument des Betrugs am Glück. Die Augenblicke des Glücks kennen es nicht, nur Operetten und dann die Filme stellen den Sexus mit schallendem Gelächter vor. Baudelaire aber ist so humorlos wie nur Hölderlin. In der falschen Gesellschaft hat Lachen als Krankheit das Glück befallen und zieht es in ihre nichtswürdige Totalität hinein.] Das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen, und das Leben, das da Bergson zufolge die Verfestigung durchbricht, ist in Wahrheit das einbrechende barbarische, die Selbstbehauptung, die beim geselligen Anlaß ihre Befreiung vom Skrupel zu feiern wagt. Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit. Sie sind Monaden, deren jede dem Genuß sich hingibt, auf Kosten jeglicher anderen, und mit der Majorität im Rückhalt, zu allem entschlossen zu sein. In solcher Harmonie bieten sie das Zerrbild der Solidarität. Das Teuflische des falschen Lachens liegt eben darin, daß es selbst das Beste, Versöhnung, zwingend parodiert. Lust jedoch ist streng: res severa verum gaudium. Die Ideologie der Klöster, daß nicht Askese sondern der Geschlechtsakt den Verzicht auf die erreichbare Seligkeit bekunde, wird negativ vom Ernst des Liebenden bestätigt, der ahnungsvoll an den entrinnenden Augenblick sein Leben hängt. [Kulturindustrie setzt joviale Versagung anstelle des Schmerzes, der in Rausch wie Askese gegenwärtig ist.] Oberstes Gesetz ist, daß sie um keinen Preis zum Ihren kommen, und daran gerade sollen sie lachend ihr Genüge haben. Die permanente Versagung, die Zivilisation auferlegt, wird den Erfassten unmißverständlich in jeder Schaustellung der Kulturindustrie nochmals zugefügt und demonstriert. Ihnen etwas bieten und sie darum bringen ist dasselbe. Das leistet die erotische Betriebsamkeit. Gerade weil er nie passieren darf, dreht sich alles um den Koitus. Im Film etwa eine illegitime Beziehung zuzugestehen,

ohne daß die Inkulpanten von der Strafe ereilt würden, ist mit einem strengeren Tabu belegt, als daß der zukünftige Schwiegersohn des Millionärs in der Arbeiterbewegung sich betätigt. Im Gegensatz zur liberalen Ära kann sich die industrialisierte Kultur so gut wie die völkische die Entrüstung über den Kapitalismus gestatten; nicht jedoch die Absage an die Kastrationsdrohung. Diese macht ihr ganzes Wesen aus. Sie überdauert die organisierte Lockerung der Sitten gegenüber Uniformträgern in den für sie produzierten heiteren Filmen und schließlich in der Realität. Entscheidend heute ist nicht mehr der Puritanismus, obwohl er in Gestalt der Frauenorganisationen immer noch sich geltend macht, sondern die im System liegende Notwendigkeit, den Konsumenten nicht auszulassen, ihm keinen Augenblick die Ahnung von der Möglichkeit des Widerstands zu geben. Das Prinzip gebietet, ihm zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt. Nicht bloß redet sie ihm ein, ihr Betrug wäre die Befriedigung, sondern sie bedeutet ihm darüber hinaus, daß er, sei's wie es sei, mit dem Gebotenen sich abfinden müsse. Mit der Flucht aus dem Alltag, welche die gesamte Kulturindustrie in allen ihren Zweigen zu besorgen verspricht, ist es bestellt wie mit der Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt: der Vater selbst hält im Dunklen die Leiter. [Kulturindustrie bietet als Paradies denselben Alltag wieder an. Escape wie elopement sind von vornherein dazu bestimmt, zum Ausgangspunkt zurückzuführen. Das Vergnügen befördert die Resignation, die sich in ihm vergessen will.]

Amusement, ganz entfesselt, wäre nicht bloß der Gegensatz zur Kunst sondern auch das Extrem, das sie berührt. Die Mark Twainsche Absurdität, mit der die amerikanische Kulturindustrie zuweilen liebäugelt, könnte ein Korrektiv der Kunst bedeuten. Je ernster diese es mit dem Widerspruch zum Dasein meint, um so mehr ähnelt sie dem Ernst des Daseins, ihrem Gegensatz: je mehr Arbeit sie daran wendet, aus dem eigenen Formgesetz sich rein zu entfalten, um so mehr verlangt sie vom Verständnis wiederum Arbeit, während sie deren Last gerade negieren wollte. In manchen Revuefilmen, vor allem aber in der Groteske und den Funnies

blitzt für Augenblicke die Möglichkeit dieser Negation selber auf. Zu ihrer Verwirklichung darf es freilich nicht kommen. Das reine Amusement in seiner Konsequenz, das entspannte sich Überlassen an bunte Assoziation und glücklichen Unsinn wird vom gängigen Amusement beschnitten: es wird durch das Surrogat eines zusammenhängenden Sinns gestört, den Kulturindustrie ihren Produktionen beizugeben sich versteift und zugleich augenzwinkernd als bloßen Vorwand fürs Erscheinen der Stars mißhandelt. Biographische und andere Fabeln flicken die Fetzen des Unsinn zur schwachsinnigen Handlung zusammen. 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. Jeder Kuß im Revuefilm muß zur Laufbahn des Boxers oder sonstiger Schlagerexperten beitragen, dessen Karriere gerade verherrlicht wird. [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.] Ethik und Geschmack schneiden das ungehemmte Amusement als »naiv« ab – Naivität gilt für so schlimm wie Intellektualismus – und beschränken selbst noch die technische Potentialität. Verderbt ist die Kulturindustrie, aber nicht als Sündenbabel sondern als Kathedrale des gehobenen Vergnügens. Auf allen ihren Stufen, von Hemingway zu Emil Ludwig, von Mrs. Miniver zum Lone Ranger, von Toscanini zu Guy Lombardo haftet die Unwahrheit am Geist, der von Kunst und Wissenschaft fertig bezogen wird. Die Spur des Besseren bewahrt Kulturindustrie in den Zügen, die sie dem Zirkus annähern, in der eigensinnig-sinnverlassenen Könnerschaft von Reitern, Akrobaten und Clowns, der »Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst«. Aber die Schlupfwinkel der seelenlosen Artistik, die gegen den gesellschaftlichen Mechanismus das Menschliche vertritt, werden unerbittlich von einer planenden Vernunft aufgestöbert, die alles nach Bedeutung und Wirkung sich auszuweisen zwingt. Sie läßt das Sinnlose drunten so radikal verschwinden wie oben den Sinn der Kunstwerke.

\* Frank Wedekind, Gesammelte Werke. München 1921. Band IX. S. 426.

Die Fusion von Kultur und Unterhaltung heute vollzieht sich nicht nur als Depravation der Kultur, sondern ebenso sehr als zwangsläufige Vergeistigung des Amusements. Sie liegt schon darin, daß man ihr nur noch im Abbild, als Kinophotographie oder Radioaufnahme beiwohnt. [Im Zeitalter der liberalen Expansion lebte Amusement vom ungebrochenen Glauben an die Zukunft: es würde so bleiben und doch besser werden. Heute wird der Glaube noch einmal vergeistigt; er wird so fein, daß er jedes Ziel aus den Augen verliert und bloß noch im Goldgrund besteht, der hinter Wirkliche projiziert wird.] Er setzt sich zusammen aus den Bedeutungsakzenten, mit denen, genau parallel zum Leben selbst, im Spiel noch einmal der prächtige Kerl, der Ingenieur, das tüchtige Mädchel, die als Charakter verkleidete Rücksichtslosigkeit, das Sportinteresse und schließlich die Autos und Zigaretten versehen werden, auch wo die Unterhaltung nicht aufs Reklamekonto der unmittelbaren Hersteller sondern auf das des Systems als ganzen kommt. Amusement selber reiht sich unter die Ideale ein, es tritt an die Stelle der hohen Güter, die es den Massen vollends austreibt, indem es sie noch stereotyper als die privat bezahlten Reklamephrasen wiederholt. Innerlichkeit, die subjektiv beschränkte Gestalt der Wahrheit, war stets schon den äußeren Herren mehr als sie ahnte untertan. Von der Kulturindustrie wird sie zur offenen Lüge hergerichtet. Sie wird nur noch als Salbaderei erfahren, die man sich in religiösen bestsellers, in psychologischen Filmen und women serials als peinlich-wohlige Zutat gefallen läßt, um im Leben die eigene menschliche Regung desto sicherer beherrschen zu können. In diesem Sinn leistet Amusement die Reinigung des Affekts, die Aristoteles schon der Tragödie und Mortimer Adler wirklich dem Film zuschreibt. Wie über den Stil enthüllt die Kulturindustrie die Wahrheit über die Katharsis.

Je fester die Positionen der Kulturindustrie werden, um so summarischer kann sie mit dem Bedürfnis der Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren, selbst das Amusement einziehen: dem kulturellen Fortschritt sind da keine Schranken gesetzt. Aber die Tendenz dazu ist dem Prinzip des Amusements, als einem bürgerlich-aufgeklärten, selbst immanent. War das Amusementbedürfnis weithin von der Industrie hervorgebracht, die den

Massen das Werk durchs Sujet, den Öldruck durch den dargestellten Leckerbissen und umgekehrt das Puddingpulver durch den abgebildeten Pudding anpries, so ist dem Amusement immer schon das geschäftlich Angedrehte anzumerken, der sales talk, die Stimme des Marktschreiers vom Jahrmarkt. [Die ursprüngliche Affinität aber von Geschäft und Amusement zeigt sich in dessen eigenem Sinn: der Apologie der Gesellschaft. Vergnügtsein heißt Einverständnis.] Es ist möglich nur, indem es sich gegenüber dem Ganzen des gesellschaftlichen Prozesses abdichtet, dumm macht und von Anbeginn den unentrinnbaren Anspruch jedes Werks, selbst des niedrigsten, widersinnig preisgibt: in seiner Beschränkung das Ganze zu reflektieren. Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. [Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat.] Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als von Negation. Die Unverschämtheit der rhetorischen Frage, »Was wollen die Leute haben!« besteht darin, daß sie auf dieselben Leute als denkende Subjekte sich beruft, die der Subjektivität zu entwöhnen ihre spezifische Aufgabe darstellt. Noch dort, wo das Publikum einmal gegen die Vergnügungsindustrie aufmuckt, ist es die konsequent gewordene Widerstandslosigkeit, zu der es jene selbst erzogen hat. Trotzdem ist es mit dem bei der Stange Halten immer schwieriger geworden. Der Fortschritt der Verdummung darf hinter dem gleichzeitigen Fortschritt der Intelligenz nicht zurückbleiben. Im Zeitalter der Statistik sind die Massen zu gewitzigt, um sich mit dem Millionär auf der Leinwand zu identifizieren, und zu stumpfsinnig, um vom Gesetz der großen Zahl auch nur abzuschweifen. Die Ideologie versteckt sich in der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Nicht zu jedem soll das Glück einmal kommen, sondern zu dem, der das Los zieht, vielmehr zu dem, der von einer höheren Macht – meist der Vergnügungsindustrie selber, die unablässig auf der Suche vorgestellt wird – dazu designiert ist. Die von den Talentjägern aufgespurten und dann vom Studio groß herausgebrachten Figuren sind Idealtypen des neuen abhängigen Mittelstands. Das weibliche starlet soll die Angestellte symbolisieren, so freilich, daß ihm