



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Konserven-Medien.**

**Film, Radio und Fernsehen in Theodor W. Adornos  
Theorie der Kulturindustrie**

Verfasserin

**Lisa Kammann**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte



# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>1 Ware, Kunst, Gesellschaft: eine Einleitung in Theodor W. Adornos Theorie der Kulturindustrie</b>	<b>9</b>
1.1 Aspekte der <i>Dialektik der Aufklärung</i> . . . . .	9
1.1.1 Eine Geschichte fortlaufender Rationalisierung: Die Idee der <i>Dialektik der Aufklärung</i> . . . . .	10
1.1.1.1 Die Ausweitung des Verdinglichungsprinzips . . . . .	14
1.2 Überlegungen Theodor W. Adornos zur Kunst mit dem Fokus auf das 20. Jahrhundert . . . . .	15
1.2.1 Das Bilderverbot als Teil einer negativen Bestimmung von Kunst . . . . .	17
1.2.1.1 Kunst nach der Katastrophe: <i>Versuch, das Endspiel zu verstehen</i> . . . . .	19
1.2.2 Der Begriff der Mimesis in der Ästhetik Adornos . . . . .	21
1.3 Adornos Kulturkritik: Kultur und Kritik in der verwalteten Welt . . . . .	23
1.3.1 Adornos und Karl Kraus' Kulturkritik: Umriss eines Vergleichs . . . . .	26
1.4 Tendenzen der Kulturindustrie . . . . .	28
1.4.1 Das kulturindustrielle Produkt . . . . .	30
1.4.1.1 Amusement: fun als Stahlbad . . . . .	32
1.4.2 Der traumlose Traum: die Verdopplung der Realität als Reklame für die Welt . . . . .	34
1.4.3 Information, Reklame, Befehl: Kommunikation in der Kulturindustrie . . . . .	36
1.4.4 Musik in der Kulturindustrie: <i>Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens</i> . . . . .	38
1.4.5 Der Konsument in der Kulturindustrie . . . . .	41
1.4.5.1 Widersprüche, Brüche, Risse: Das doppelte Bewusstsein des Konsumenten . . . . .	43
<b>2 Adornos Medientheorie: Radio, Film, Fernsehen</b>	<b>46</b>
2.1 Das Medium Radio . . . . .	46
2.1.1 Das Princeton Radio Research Project . . . . .	46

2.1.1.1	Die Physiognomie des Radios . . . . .	48
2.1.2	Die Autorität der Radiostimme und der Radiohörer in der Kulturindustrie	52
2.2	Das Medium Film . . . . .	54
2.2.1	Hieroglyphen als Skript: das Medium Film in der Kulturindustrie . . .	57
2.2.2	<i>Filmtransparente</i> : das Naturschöne und der Film . . . . .	59
2.3	Das Medium Fernsehen . . . . .	61
2.3.1	Das Dispositiv Fernsehen . . . . .	63
2.3.2	Das televisuelle Bild . . . . .	65
2.3.2.1	Neue Schrift-Bild-Verflechtungen: Die Bildersprache des Fernsehens . . . . .	65
2.3.2.2	Die ästhetische Vielschichtigkeit im Verfall . . . . .	66
2.3.3	Ideologische Effekte: der Mensch als Fernsehkonsument . . . . .	67
2.3.3.1	Möglichkeiten einer zukünftigen Nutzung des Fernsehens . .	70
<b>3</b>	<b>Produktion und Gegenproduktion: Erscheinungen und Möglichkeiten des Mediums Fernsehen</b>	<b>72</b>
3.1	Tendenzen der Kulturindustrie im Fernsehen des beginnenden 21. Jahrhunderts	72
3.1.1	Zur Analyse des kulturindustriellen Produkts . . . . .	72
3.1.2	Das Skelett des Immergleichen: Über die Wiederholung im Fernsehen .	74
3.1.2.1	Adorno, das <i>Endspiel</i> und die Serie . . . . .	75
3.1.3	Inszenierung des Alltags im Fernsehen: das Beispiel <i>Big Brother</i> . . . .	79
3.2	Gegenentwürfe: Alexander Kluges Fernsehproduktionen . . . . .	82
3.2.1	Alexander Kluges Kulturmagazine . . . . .	86
3.2.1.1	Die Ästhetik und die Medialität des TV-Bilds in Alexander Kluges Kulturmagazinen: neue Verhältnisse von Bild und Schrift . . . . .	89
	<b>Resümee</b>	<b>95</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>97</b>
	<b>Abstract</b>	<b>107</b>
	<b>Curriculum vitae</b>	<b>108</b>

## Einleitung

Das von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer 1944 verfasste Werk der *Dialektik der Aufklärung* gehört zu den bekannten und viel diskutierten philosophischen Werken des 20. Jahrhunderts. Es ist sowohl ein zentrales Werk innerhalb von Adornos Gesamtwerk, und steht auch in Zusammenhang mit anderen zeitgenössischen Vertretern einer kritischen Theorie der Gesellschaft. Diese Arbeit konzentriert sich auf das darin enthaltene Kapitel der Kulturindustrie, um die medienkritischen Aspekte, die darin angesiedelt sind, genauer zu beleuchten. Sie sind Teil einer umfassenden Bestandsaufnahme einer Gesellschaft, die unter dem Zeichen einer misslungenen Aufklärung steht. Diese Aspekte stehen jedoch auch in Verbindung zu Adornos Theorie und Praxis einer Kulturkritik, sowie seinem nicht abgeschlossenen Modell einer ästhetischen Theorie, seiner Philosophie von Kunst und Musik.

Jede Aufklärung wird von ihrer spezifischen Dialektik sabotiert, so lautet die Hauptthese der *Dialektik der Aufklärung*. Der Prozess, in dem eine fehlgeleitete Aufklärung wieder in Mythos umschlägt, hat laut Adorno und Horkheimer nicht erst im 18. Jahrhundert begonnen, sondern scheint sich durch die gesamte Geschichte der Zivilisation zu ziehen. Durch die fortschreitende Weiterführung von Naturbeherrschung und Rationalisierung führt diese Entwicklung zu anti-aufklärerischen Tendenzen in der Gesellschaft und in die Katastrophen des 20. Jahrhunderts. An der Schwelle zu diesem Jahrhundert beginnt auch der Einzug der visuellen Massenmedien, als bestimmender Faktor des Wandels der zeitgenössischen Gesellschaft. Die Theorie der Kulturindustrie berücksichtigt den historischen Faktor, sie beschreibt ihre „[...] gesellschaftliche Funktion [...] innerhalb historischer Wandlungsprozesse.“<sup>1</sup>

Das System der Kulturindustrie ist umfassend, so totalitär wie das gesamte Konzept der Gesellschaft im Spätkapitalismus, die in einem alles übergreifenden „Verblendungszusammenhang“<sup>2</sup> verhaftet ist. Jedes Medium ist ein Teil der Kulturindustrie: „Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“<sup>3</sup> Hier ist schon ein bedeutendes Merkmal der Kulturindustrie angedeutet: Einstimmigkeit. Die Medien passen sich in dem Gesamtsystem einander an, stimmen sich ab. Das betrifft auch die Elemente innerhalb eines einzelnen Mediums: Jedes über das kulturindustrielle Medium vermittelte Segment

---

<sup>1</sup>Djassem, Irina. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“ . Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 280.

<sup>2</sup>Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). *Gesammelte Schriften Bd. 3: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 59.

<sup>3</sup>Ebenda, S.141.

(beispielsweise Kunst und andere Kulturprodukte, Information) wird innerhalb der Produktionsverfahren vereinheitlicht, verflacht, und an die anderen Elemente angepasst.

Das Fernsehen tritt als Letztes dem Ensemble kulturindustrieller Medien bei. Frühestens in den 50er Jahren hat sich das Medium in Deutschland als „massenwirksames Wahrnehmungsdispositiv“<sup>4</sup> etabliert. Adornos schriftliche Arbeiten zu dem Medium basieren neben dem Kulturindustriekapitel auf den Texten *Prolog zum Fernsehen* und *Fernsehen als Ideologie* (1953). Adorno beschreibt das Medium als ein durch und durch kulturindustrielles: mit ihm errichtet die Kulturindustrie sich selbst ein Götzenbild, ein Symbol ihrer selbst, ihre totale Verwirklichung. Das Medium ist durch seine medialen Eigenschaften besonders geeignet für seine kulturindustrielle Nutzung und Verbreitung. Auch beim Fernsehen sind jedoch keine einzelnen Besonderheiten des Mediums, sondern die Einbettung in das Gesamtsystem ausschlaggebend. „Die gesellschaftlichen, technischen, künstlerischen Aspekte des Fernsehens können nicht isoliert behandelt werden. Sie hängen in weitem Maß voneinander ab.“<sup>5</sup> Diese einzelnen Aspekte bilden ein Geflecht von Erscheinungen der Kulturindustrie, die das Resultat der herrschenden Produktionsverhältnisse sind, welche von den Profiteuren des Gesamtsystems geleitet werden. Die Massenmedien bilden ein Machtinstrument der Herrschenden, die über Kapital und Äquivalententausch verfügen, der „[...] Kern der bürgerlichen Gesellschaft und Herrschaftsformen[.]“<sup>6</sup>

Die zentrale Problematik betreffend der übermittelten Kulturgüter ist der Verlust von künstlerischen und sonstigen Qualitäten und, damit einhergehend, die Möglichkeit einer geistigen Erfahrung des Konsumenten. All das, was für Adorno Kunst auszeichnet, und dazu gehört auch das besondere Verhältnis von Kunst und nicht-künstlerischer Erfahrung bzw. Lebensrealität, geht verloren. Genauso verhält es sich mit anderen geistigen Produkten und Eigenschaften von Objekten, die sich nicht in den Betrieb einpassen lassen. Sie können gegen den gegenwärtigen Allgemeinzustand protestieren, indem sie den Blick nicht auf das Bestehende, sondern auf das Mögliche richten. Dieser Umstand ist umso gravierender, da der Mensch in seiner Arbeitswelt und seiner restlichen ‚Freizeit‘ die Möglichkeit von wahrer Erfahrung bereits eingebüßt hat. Die Kulturindustrie hat diesbezüglich eine vervollständigende Funktion: sie bringt die gesamtgesellschaftlichen Tendenzen, die sich beispielsweise im Alltag durch entfremdende Arbeitsprozesse manifestieren, bis in den Privatbereich des Menschen hinein. Dieser wird durch die bewusstseinsmindernde Wirkung der Medieninhalte und der spezifischen Rezepti-

---

<sup>4</sup>Hickethier, Knut. „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells.“ In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 4, Nr. 1/1995. [http://montage-av.de/pdf/041\\_1995/04\\_1\\_Knut\\_Hickethier\\_Dispositiv\\_Fernsehen.pdf](http://montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Knut_Hickethier_Dispositiv_Fernsehen.pdf). Zugriff: 19.2.2012. S. 67.

<sup>5</sup>Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*. S. 507.

<sup>6</sup>Ruttner, Florian, Ebbrecht, Tobias, Lederer, Karin. „Der Pilot. Eine kurze Einführung in die Kulturindustrie.“ In: Karin Lederer (Hg.). *Zum aktuellen Stand des Immergleichen. Dialektik der Kulturindustrie - vom Tatort zur Matrix*. Berlin: Verbrecher Verlag 2008. S. 10.

onssituation noch weiter unter das Joch der bestehenden Verhältnisse getrieben: das System bestätigt und verhärtet sich von selbst. Das Fernsehen hat diese totale Umstellung des Konsumenten noch zusätzlich komplettiert: im Vergleich zum Radioapparat vermittelt es nun auch auf visueller Ebene direkt ins Schlafzimmer.<sup>7</sup>

Die Fragen, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, betreffen die jeweiligen Verhältnisse, die zum Verlust von künstlerischen Elementen führen. Welche Mechanismen der Medien der Kulturindustrie bewirken diese Prozesse, und wie manifestieren sie sich in den jeweiligen Medien? Ist, speziell im Medium Fernsehen, eine Möglichkeit gegeben diese zu bewahren, oder, gerade durch mediale Spezifika, neu zu konstruieren? Diese Fragen sollen im Rahmen der Frage des gesellschaftlichen Zusammenhangs stehen: Wenn das Medium Fernsehen, wie von Knut Hickethier beschrieben, immer in einer, neben der technischen Begrenzung des Fernsehbilds als technisch- apparative Rahmung, sozialen Rahmung steht,<sup>8</sup> wie äußern sich diese Bedingungen? Um diesen Fragen nachzugehen, muss zuerst die Theorie der *Dialektik der Aufklärung* betrachtet werden. Auf dieser Basis werden im ersten Kapitel wichtige Aspekte aus Adornos Kunsttheorie dargelegt. Mimesis und Bilderverbot sind dabei die Begriffe, die Adornos Kunst- und Medientheorie wesentlich mitbestimmen. Adornos Auseinandersetzung mit der Kunst ist nicht nur für die Betrachtung der künstlerischen Elemente in den Medien von Interesse, sondern auch für seine Auseinandersetzung mit der Moderne und somit des 20. Jahrhunderts. Es folgt eine kurze Einführung in Adornos Haltung zur Kulturkritik. Danach werden Aspekte der Kulturindustrie herausgearbeitet, die das Wesen dieses Systems greifbarer machen sollen. Es sind ‚Tendenzen der Kulturindustrie‘, die in jedem integrierten Massenmedium wirken und ihre repressive Funktion erfüllen.

Das zweite Kapitel umfasst eine genauere Betrachtung der Medien Radio, Film und Fernsehen. Der Aufbau des Kapitels ist bewusst gewählt: Für Adorno war das Medium Fernsehen weitgehend ein Resultat aus einer Verbindung zwischen Film und Fernsehen. Das Fernsehen erbt vom Medium Film seine visuellen Komponenten, und damit seinen Hang zum Pseudo-realismus. Die one-to-many-Struktur des Radios, die große Reichweite und die Übertragung direkt in den Privatraum des Menschen folgt dem selben Prinzip wie das Fernsehen. Schließlich werden auf der Folie des Fernsehdispositivs wesentliche Argumentationen Adornos zum Medium und seiner Wirkung bzw. seinen Möglichkeiten herausgearbeitet. Hier zeigen sich die bemerkenswerten Verzweigungen und Perspektiven Adornos zu grundlegenden Aspekten der Medien innerhalb des gesellschaftlichen Kontextes.

Die Erscheinungen und Möglichkeiten des Fernsehens werden im dritten Kapitel, als kulturindustrielle Produktion und bewusste Gegenproduktion, gegenübergestellt. Als Beispiel dienen dabei im Fernsehen ausgestrahlte gängige Formate. Alle Beispiele in diesem Kapitel wurden

---

<sup>7</sup>Vgl. dazu Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 507.

<sup>8</sup>Vgl. Hickethier. „Dispositiv Fernsehen.“ S. 69.

innerhalb der letzten Jahrzehnte zuerst ausgestrahlt und halten sich bis in die Gegenwart hinein im Programm. Die Serie *King of Queens* und die ‚Reality-Show‘ *Big Brother* werden mit herausgearbeiteten Tendenzen der Kulturindustrie in Verbindung gesetzt, vor allem die der Wiederholung des Immergleichen sowie der Inszenierung von Authentizität. Es wird versucht, die verschiedenen TV- Formate nicht zwingend als deckungsgleiches Beispiel der Kulturindustrie zu verstehen, sondern als „spezielle Ausdrucksformen gesellschaftlicher Verhältnisse.“<sup>9</sup> Alexander Kluges Kulturmagazine stellen nicht nur eine Alternative, sondern auch ein bewusstes Gegensteuern zu herrschenden Produktionsweisen im Fernsehen dar. Seine Arbeit ist in dem Zusammenhang der vorliegenden Arbeit auch deshalb besonders geeignet, da Kluge ein Schüler Adornos war und sein Projekt zur Gegenproduktion im Fernsehen, zumindest in einigen Punkten, von der Theorie der Kulturindustrie beeinflusst ist.

Adorno und Kluge haben auch eine gemeinsame Motivation, wenn es um die Produktion und die Erhaltung geistiger bzw. ‚kultureller‘ Güter geht: Adornos Kulturkritik soll nicht ‚hochkulturelle‘, elitäre Werte gegen ‚niedere‘ Unterhaltung verteidigen. Beide stehen nicht für Kulturkonservatismus, sondern es geht um den Wiedererhalt kultureller Vielfalt, auch durch die Reflexion, das Aufzeigen gegenwärtiger Modi der sozialen Organisation von Medien, Kultur, unserer Wahrnehmung. Es soll Raum geschaffen werden für das Wiederständige, das Sperrige, für das, was (in TV- Formaten) üblicherweise weggeschnitten wird. Diese Komponenten machen nicht nur die Möglichkeit künstlerischer Erfahrung aus, sondern auch geistiger Erfahrung im Allgemeinen. Kluge will die Möglichkeit zu solcher Erfahrung für den Zuschauer in seinen Magazinen erweitern, wieder rekonstruieren. Ob das gelingt, kann jeder Zuschauer selbst entscheiden. Doch die Frage, ‚ob es auch anders geht‘, kann positiv beantwortet werden. Dies mag wenig aussagekräftig klingen, für eine von der Kulturindustrie beherrschten Medienlandschaft wäre dies jedoch eine folgenreiche Tatsache. Wenn sich die starren Formen der Kulturindustrie im Fernsehen aufbrechen lassen, verliere diese nicht nur Sendeplatz, sondern auch ihr totalitäres Wesen, und damit auch ein Stück weit ihre Legitimation.

---

<sup>9</sup>Ruttner u. a. „Der Pilot. Eine kurze Einführung in die Kulturindustrie.“ S. 22.

# 1 Ware, Kunst, Gesellschaft: eine Einleitung in Theodor W. Adornos Theorie der Kulturindustrie

## 1.1 Aspekte der *Dialektik der Aufklärung*

Die erste Fassung der *Dialektik der Aufklärung* wurde 1944 im amerikanischen Exil fertig gestellt und ist in ihrer überarbeiteten Form 1947 erschienen.<sup>10</sup> Das geschichtsphilosophische und gesellschaftstheoretische Werk gilt nicht nur als ein bedeutender Beitrag zur Diagnose des 20. Jahrhunderts, sondern auch als „systematisches Schlüsselkonzept der Philosophie Adornos“<sup>11</sup>, denn es beinhaltet zentrale Fragestellungen und Begriffe, die Adorno während seiner gesamten Schaffensperiode hindurch begleiteten.

Die stilistische Form des Werks steht oftmals im Zentrum einer Diskussion zur *Dialektik der Aufklärung*. Die Autoren der „Sammlung von Essays, Exkursen und Fragmenten“<sup>12</sup> haben den Sprachstil des Textes bewusst gewählt, der genauso wie der Inhalt dem Prinzip einer dialektischen Logik folgt, bei welchem jeder Gedanke gleich nah zum Mittelpunkt steht. Es handelt sich hierbei um ein „Denken in Konstellationen, das eine Vielzahl begrifflicher Möglichkeiten um eine zu deutende Sache versammelt, »die Sache durch sprachliche Prägnanz« zum Ausdruck“<sup>13</sup> bringt. Das Werk soll auch sprachlich eine Alternative darstellen zu einer verhängnisvollen Folge einer fehlgeleiteten, unvollständigen Aufklärung: eine Begriffe subsumierende Sprache, die der Beherrschung der Natur dient. Die Rhetorik des Buches mit seiner speziellen Sprachgestaltung, seinen bewussten Übertreibungen und seinen nichtlinearen Denkbewegungen führt auch zu einer Ästhetisierung philosophischer Begriffe.<sup>14</sup> Britta Scholze erkennt weiters eine epische Struktur des Werks und meint, dass es mehrere Merkmale eines Kunstwerks beinhaltet.<sup>15</sup> Adorno und Horkheimer versuchten auf eine neuartige Weise notwendige Kritik am Bestehenden zu üben, was sie durch eine besondere formale Gestaltung ermöglicht sahen,

---

<sup>10</sup>Vgl. Hetzel, Andreas. „Dialektik der Aufklärung.“ In: Richard Klein, Johann Kreuzer u. a. (Hg.). *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart u. a.: J.B. Metzler 2011. S. 389.

<sup>11</sup>Ebenda, S. 390.

<sup>12</sup>Müller-Doohm, Stefan. „Sagen, was einem aufgeht. Sprache bei Adorno-Adornos Sprache.“ In: Ders., Georg Kohler (Hg.). *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*. Weilerswist: Velbrück 2008. S. 38.

<sup>13</sup>Müller-Doohm, Stefan. „Versuch eines Portraits.“ In: *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. S. 6.

<sup>14</sup>Vgl. Müller-Doohm, Stefan. „Sagen, was einem aufgeht. Sprache bei Adorno-Adornos Sprache.“ S. 38 f.

<sup>15</sup>Vgl. Scholze, Britta. *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 57.

die in ihrer fragmentarischen Struktur an Werke der radikalen Moderne erinnert.<sup>16</sup>

Irina Djassemj sieht eine stilistische Prägung Adornos durch Karl Kraus, wie auch inhaltliche Übereinstimmungen, seit der *Dialektik der Aufklärung* gegeben.<sup>17</sup> Sie setzt deren Verwendung subjektiver Ausdrucksformen wie Essay und Aphorismus in Verbindung mit ihrer Diagnose des „Verfall[s] subjektiver Erfahrung als historische Tendenz.“<sup>18</sup> Kritik und Negativität sind in der *Dialektik der Aufklärung* somit nicht nur in dem Inhalt, sondern auch in der Struktur des Werks angelegt, welches auf eine negative Theorie abzielt: eine Diagnose der Fehlentwicklung bürgerlicher Existenz, das beschädigte Leben in der verwalteten Welt. Und doch bleibt gerade in der konsequenten Verurteilung der gegebenen Verhältnisse die Hoffnung einer Möglichkeit der gesellschaftlichen Veränderung erhalten:<sup>19</sup> „Die intransigente Kritik bewahrt in der Verurteilung des verlogenen Trostes, der trügerischen Kompensationen, die Hoffnung auf das ganze Glück.“<sup>20</sup>

### 1.1.1 Eine Geschichte fortlaufender Rationalisierung: Die Idee der *Dialektik der Aufklärung*

Die *Dialektik der Aufklärung* ist von der Frage nach den Ursachen der schwerwiegenden Pathologien des 20. Jahrhunderts motiviert. In dieser Zeit ist die Menschheit, anstatt durch ihrem zivilisatorischen und aufklärerischen Fortschritt frei und friedvoll zu leben, in „eine neue Art von Barbarei“<sup>21</sup> versunken. Dieser „Einmarsch der Menschheit in die Unmenschlichkeit“<sup>22</sup>, der sich im 20. Jahrhundert vor allem im Stalinismus, im Nationalsozialismus und schlussendlich im Monopolkapitalismus zeigt, hat ihren Ursprung nicht erst in der historischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Vielmehr handelt es sich um eine den Zivilisationsprozess bestimmende Tendenz einer Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur.<sup>23</sup>

Dieses Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt ist vom Prinzip der Herrschaft und Unterdrückung strukturiert. Der Mensch versucht mit Hilfe seines Verstandes sich der Natur zu bemächtigen: „Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge, die er im Sinne hat, ist patriarchal: der Verstand, der den Aberglauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten.“<sup>24</sup> Dabei geht es darum, sich vom Naturzwang der inneren

<sup>16</sup>Vgl. Müller-Doohm, Stefan. „Sagen, was einem aufgeht. Sprache bei Adorno-Adornos Sprache.“ S. 37.

<sup>17</sup>Vgl. Djassemj, Irina. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 13.

<sup>18</sup>Ebenda, S. 8.

<sup>19</sup>Ebenda, S. 8 f.

<sup>20</sup>Ebenda, S. 57.

<sup>21</sup>Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). *Gesammelte Schriften Bd. 3: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 11.

<sup>22</sup>Adorno, Theodor W. „Gesellschaft.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 8: Soziologische Schriften I*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 12.

<sup>23</sup>Vgl. Hetzel. „Dialektik der Aufklärung.“ S. 389 f.

<sup>24</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 20.

und äußeren Natur zu befreien; der Äußeren, indem der Mensch die ihn umgebenden Objekte durch kognitive, quantifizierende Abstraktionsverfahren nach dem Gesichtspunkt ihrer Nützlichkeit vereinheitlicht und als Exemplare einordnet,<sup>25</sup> und der Inneren, indem sein Geist selbst versachlicht wird, und sich bzw. seine Triebnatur und die der anderen kontrolliert und unterdrückt.<sup>26</sup> Dies führt zu einer Entfremdung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, wie zu seinem Inneren, sowie zu neueren, komplexeren gesellschaftlichen Zwängen: „Die Vernunft ist das zugleich sublimste und durchgreifendste Instrumentarium der Naturbeherrschung, das doch den Naturzwang nur bricht, um erneut und umso nachdrücklicher soziale Herrschaft zu produzieren, die die Durchsetzung partikularer Interessen absichert.“<sup>27</sup>

Die „Entzauberung der Welt“<sup>28</sup> trägt also nicht prinzipiell dazu bei, dass sich der Mensch erfolgreich seiner Umwelt und sich selbst bemächtigt und damit ein angstfreies und glückliches Leben führt. Zwei zentrale Hauptthesen des Werks stehen in Verbindung zu dieser Problematik: erstens enthält der Mythos bereits aufklärerische Elemente, und zweitens schlägt Aufklärung wieder in Mythos um.<sup>29</sup> Das Opfertier ist ein Beispiel des Übergangs vom Mythos zur diskursiven Logik: einerseits besitzt es noch spezielle Qualitäten und wird als spezifisches Wesen gesehen, und doch ist es beliebiges Exemplar, durch ihre Funktion bestimmt und vollständig austauschbar.<sup>30</sup> Mit der Aufzeichnung der Mythen haben sich deren „rationalisierte Niederschläge“<sup>31</sup> verstärkt; sie wollen bereits „berichten, nennen, den Ursprung sagen: damit aber darstellen, festhalten, erklären.“<sup>32</sup> Als Beispiel dafür dient der homerische Epos der Odyssee, dessen Figur Adorno und Horkheimer als „Urbild des [...] bürgerlichen Individuums“<sup>33</sup> sehen, der „identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen.“<sup>34</sup> Odysseus ist das einheitliche Subjekt, dessen oberstes Ziel das der Selbsterhaltung ist. Mit der Erzählung der Sirenen beschreiben die Autoren die Trennung von Herrschaft bzw. geistiger und körperlicher Arbeit: Odysseus verstopft seinen Untertanen die Ohren mit Wachs, damit sie den Lockungen der Sirenen widerstehen können, und lässt sich selbst an den Mast fesseln.<sup>35</sup> Damit wird die Lockung zum „bloßen Gegenstand der Kontemplation“<sup>36</sup>, und so als Kunst von der Praxis getrennt: „Das Kulturgut steht zur kommandierten Arbeit in genauer Korrelation, und beide

---

<sup>25</sup> Vgl. ebenda, S. 26 ff.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 45.

<sup>27</sup> Schmid Noerr, Gunzelin. *Das Eingedenken der Natur im Subjekt. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie Horkheimers, Adornos und Marcuses*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990. S. 15.

<sup>28</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 19.

<sup>29</sup> Vgl. ebenda, S. 16.

<sup>30</sup> Vgl. Ebenda, S. 26.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 50.

<sup>35</sup> Vgl. ebenda, S. 51 f.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 51.

gründen im unentrinnbaren Zwang zur gesellschaftlichen Herrschaft über die Natur.“<sup>37</sup>

Die Entfremdung von Subjekt und Objekt setzt sich im Spätkapitalismus fort, in dem das Äquivalenzprinzip den Wert aller Dinge bestimmt, und Produktion zum Selbstzweck geworden ist.<sup>38</sup> Entscheidend für den Entfremdungszustand des Menschen in der Industriegesellschaft ist das reziproke Verhältnis von technischem Progress und psychischem Regress. Je größer die Möglichkeiten potenzieller Emanzipation des Subjekts, umso kleiner werden die Chancen seiner Realisation. Je mehr arbeitstechnische Erleichterung, umso mehr verkümmern sinnliche Erfahrung und Intellekt.<sup>39</sup> Die Eingliederung des Menschen in den industriellen Produktionsprozess beschreibt Adorno als direktes Verhältnis von der Verfassung des Menschen und den Produktionsbedingungen: „Die ökonomisch bestimmte Richtung der Gesamtgesellschaft, die seit je in der geistigen und körperlichen Verfassung des Menschen sich durchsetzte, läßt die Organe des Einzelnen verkümmern [...].“<sup>40</sup> Die „innere Komposition des Individuums“<sup>41</sup>, welches auch „Reflexionsform des gesellschaftlichen Prozesses“<sup>42</sup> ist, wird, mit Bezugnahme auf die Marxsche Akkumulationstheorie, direkt aus den herrschenden Produktionsverhältnissen abgeleitet. Das Individuum muss sich diesen für den Lebenserhalt vollständig anpassen, stellt sich ganz in den Dienst der Produktion. Diese Anpassungsleistungen beziehen sich nicht nur auf spezifische Fähigkeiten, sondern auf das Individuum im Gesamten, das seine Eigenschaften zum abstrakten Objekt macht und von sich und seinen Trieben löst. Damit entsteht ein prägnanter Widerspruch, denn das Motiv der Selbsterhaltung wird mit dem Verlust des Selbst sinnlos.<sup>43</sup> Die „ihr eigenes Glück planenden Individuen“ werden „überflüssig gemacht“<sup>44</sup>, und ihre Anpassung an die Umwelt entsteht nicht mehr durch einen „[...] dialektischen Prozeß zwischen Subjekt und Realität, sondern wird unmittelbar vom Räderwerk der Industrie hergestellt.“<sup>45</sup> Das Individuum bedarf keiner Vernunft mehr, die „Absurdität des Zustandes [...] denunziert die Vernunft der vernünftigen Gesellschaft als obsolet“<sup>46</sup>, in welcher Rationalität lediglich als partikuläre existiert, die die Irrationalität des Gesamtzustands verstärkt.<sup>47</sup>

Mit der fehlgeleiteten Aufklärung entsteht schließlich ein „gesellschaftlicher Verblendungs-

---

<sup>37</sup>Ebenda, S. 52.

<sup>38</sup>Vgl. Tiedemann, Rolf. *Mythos und Utopie. Aspekte der Adornoschen Philosophie*. München: edition text+kritik 2009. S. 56 f.

<sup>39</sup>Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 52.

<sup>40</sup>Ebenda, S. 229 f.

<sup>41</sup>Adorno, Theodor W. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). *Gesammelte Schriften Bd. 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 259.

<sup>42</sup>Ebenda, S. 259.

<sup>43</sup>Vgl. ebenda, S. 260 f.

<sup>44</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 230.

<sup>45</sup>Ebenda, S. 231.

<sup>46</sup>Ebenda, S. 56.

<sup>47</sup>Vgl. Adorno, Theodor W. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). *Gesammelte Schriften Bd. 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 34.

zusammenhang<sup>48</sup>, der sich in der Kulturindustrie als Massenbetrug äußert;<sup>49</sup> die Menschheit ist in einer fatalen Situation in einem totalitären System verhaftet, unfähig dies zu erkennen und zu ändern, da sie sie als schicksalhafte Notwendigkeit interpretiert und so akzeptiert und bestärkt. Was in der Zeit des Mythos der sich unaufhaltsam wiederholende Zyklus der Natur war, wird in der Neuzeit die formale Logik<sup>50</sup> und der „mythische wissenschaftliche Respekt der Völker vor dem Gegebenen.“<sup>51</sup> Die Möglichkeit eines Auswegs aus der universalen Verblendung liegt nicht außerhalb der Aufklärung; zwar enthält diese den Keim der Problematik in sich, doch soll vor allem ein Bewusstsein dafür geschaffen werden. „Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal.“<sup>52</sup> Aufklärung soll „aus ihrer Verstrickung in blinder Herrschaft“<sup>53</sup> gelöst werden, die Entfremdung von der Natur soll durch das „Eingedenken der Natur im Subjekt“<sup>54</sup> sichtbar gemacht werden, bleibt jedoch unlösbar. Die Intention des Werks sowie der Aufklärung liegt nicht darin, konkrete Alternativen aufzuzeigen, sondern eben in der Reflexion des gegenwärtigen Zustandes und der Identifikation seiner Widersprüche.<sup>55</sup> Erkenntnis von Realität ist für Adorno stets ein schmerzhafter Prozess, „der sich im Bewusstsein der Möglichkeit eines richtigen Lebens Rechenschaft über die Absurdität des Weltlaufs gibt.“<sup>56</sup> So heißt es in der *Negativen Dialektik*: „Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit. Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt.“<sup>57</sup>

Nun lässt sich die Frage stellen, inwiefern Adorno und Horkheimer die Möglichkeit eines anderen Seins in Betracht gezogen haben. Ein Kritikpunkt des Begriffs des Verblendungszusammenhangs ist die prinzipielle Leugnung eines Auswegs, denn durch die Korrelation von technischem Fortschritt und psychischem Regress und der Gleichsetzung von Erkenntnis und Macht scheint ein Ausweg unmöglich, wobei gleichzeitig Kritik an den Verhältnissen diese Möglichkeit einfordert.<sup>58</sup> Doch wird bei dieser Überlegung der dialektische Charakter dieser Theorie außer Acht gelassen, denn die Utopie bleibt negativ erhalten: „Der Verblendungszu-

---

<sup>48</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 59.

<sup>49</sup> Vgl. Behrens, Roger. *Adorno-ABC*. Leipzig: Reclam 2003. S. 217.

<sup>50</sup> Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 27 f.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>55</sup> Steinert, Heinz. *Das Verhängnis der Gesellschaft und das Glück der Erkenntnis. Dialektik der Aufklärung als Forschungsprogramm*. Kritische Theorie und Kulturforschung Bd. 10. Münster: Westfälisches Dampfboot 2007. S. 37 f.

<sup>56</sup> Müller-Doohm, Stefan. „Versuch eines Portraits“. In: Klein, Richard u. a. (Hg.). *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart u. a.: J.B. Metzler 2011. S. 6.

<sup>57</sup> Adorno. *Negative Dialektik*. S. 29.

<sup>58</sup> Vgl. Gangl, Manfred, Raulet, Gérard. „Einleitung.“ In: Dies. (Hg.) *Jenseits instrumenteller Vernunft. Kritische Studien zur Dialektik der Aufklärung*. Ffm: Peter Lang 1998. S. 9.

sammenhang, der alle Menschen umfängt, hat teil auch an dem, womit sie den Schleier zu zerreißen wännen.<sup>59</sup> Zusätzlich ist der Verblendungszusammenhang nicht ganz vollständig, es existieren Risse und Brüche, die einen Ausweg aus dem totalitären Schein möglich machen.<sup>60</sup>

### 1.1.1.1 Die Ausweitung des Verdinglichungsprinzips

Verdinglichung ist ein zentraler Aspekt in Adornos Gesellschaftstheorie. Aus ihr resultieren unter anderem der Bewusstseinszustand der Entfremdung, sowie der Fetischcharakter der Waren. Dieser kognitive Vorgang ist eine Bedingung für Zivilisation, Kultur und Aufklärung, die dem Menschen erst in einer Art Überwertung und im Moment der Herrschaft zum Verhängnis wird.<sup>61</sup>

„In der Distanzierung des Subjekts vom Objekt, welche die Geschichte des Geistes erfüllt, war das Subjekt der realen Übermacht der Objektivität ausgewichen. Anders wäre die Selbstbehauptung der Gattung Mensch vielleicht nicht möglich gewesen, gewiß nicht der Prozeß wissenschaftlicher Objektivierung. [...] Aber je mehr das Subjekt die Bestimmungen des Objekts an sich riß, desto mehr hat es sich seinerseits, bewußtlos, zum Objekt gemacht.“<sup>62</sup>

Die erste Stufe der Verdinglichung liegt in der kategorialen Verfügung über die Natur. Der Mensch macht sich die Natur zu eigen, indem er die Vielfältigkeit und Komplexität der Natur kognitiv reduziert. Das Objekt wird unter einem allgemeinen Begriff, unter dem Aspekt seiner Nützlichkeit und Berechenbarkeit, subsumiert.<sup>63</sup> Es ist ein Prozess der Vereinheitlichung, durch welchen die Fülle der spezifischen Qualitäten, das Inkommensurable der Objekte verloren gehen: „Die Vielheit der Gestalten wird auf Lage und Anordnung, die Geschichte aufs Faktum, die Dinge auf Materie abgezogen.“<sup>64</sup> Dieser Vorgang ist jedoch auch ein Charakteristikum des Denkens überhaupt: „Denken heißt identifizieren.“<sup>65</sup> Identität und Nichtidentität beschreibt Adorno in der Einleitung der *Negativen Dialektik* anhand seiner Auseinandersetzung mit der hegelschen Dialektik. Das was sich nicht in Begriffen erfassen lässt ist das Nichtidentische, das durch begriffliches Denken bzw. der Logik zum Widerspruch wird.<sup>66</sup> „Das Differenzierte erscheint so lange divergent, dissonant, negativ, wie das Bewußtsein der eigenen Formation nach auf Einheit drängen muß: solange es, was nicht mit ihm identisch ist, an seinem Totalitätsanspruch mißt.“<sup>67</sup> Den Begriff der Dialektik definiert Adorno mittels dieses Widerspruchs, denn dialektisches Denken soll sich der Existenz des Nichtidentischen bzw. des Scheins begrifflicher

---

<sup>59</sup>Adorno. *Negative Dialektik*. S. 364.

<sup>60</sup>Vgl. Behrens. *Adorno-ABC*. S. 218.

<sup>61</sup>Vgl. Tiedemann. *Mythos und Utopie*. S. 54 f.

<sup>62</sup>Adorno. *Soziologische Schriften I*. S. 302.

<sup>63</sup>Vgl. Gangl, Raulet. *Jenseits instrumenteller Vernunft*. S. 10.

<sup>64</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 23.

<sup>65</sup>Adorno. *Negative Dialektik*. S. 17.

<sup>66</sup>Ebenda, S. 17.

<sup>67</sup>Ebenda, S. 17.

Totalität bewusst sein.<sup>68</sup>

Die zweite Stufe der Verdinglichung ist die Aneignung der bereits verbegrifflichten Natur durch das industrielle Zeitalter sowie die neuzeitliche Wissenschaft, im speziellen der Positivismus.<sup>69</sup> Der Abstraktionsmechanismus des Tauschprinzips der bürgerlichen Gesellschaft unterwirft jegliches Objekt unter dieses Raster, der Gebrauchswert wird als Nichtidentisches ausdifferenziert und der Tauschwert zum einzigen Kriterium erhoben: die Dinge verlieren ihr ‚Ansichsein‘, und werden nurmehr zum ‚Füranderessein‘.<sup>70</sup> Dies gilt auch für die menschliche Arbeitskraft, und dieser Aspekt ist von besonderer Bedeutung für die industrielle Gesellschaft:

„Das Tauschprinzip, die Reduktion menschlicher Arbeit auf die durchschnittliche Arbeitszeit, ist urverwandt mit dem Identifikationsprinzip. Am Tausch hat es sein gesellschaftliches Modell, und er wäre nicht ohne es; durch ihn werden nichtidentische Einzelwesen und Leistungen kommensurabel, identisch.“<sup>71</sup>

Dies ist die Voraussetzung für die Eingliederung des Menschen in den industriellen Produktionsapparat. Und damit werden auch die inneren Eigenschaften des Arbeiters objektiviert: „Der Animismus hat die Sache beseelt, der Industrialismus versachlicht die Seelen.“<sup>72</sup> Was nun von den Dingen an Wert übrig bleibt, ist der Fetischcharakter der Waren. Der Mensch findet sich in einem entfremdeten Verhältnis wieder, zu sich, zu seinen Mitmenschen und zu den Objekten, die er zwar beherrscht, aber dafür einen hohen Preis zu zahlen hat.<sup>73</sup> Denn die endgültige Brisanz dieses Vorgangs entsteht durch seine Ausbreitung auf den gesamten Lebensbereich.

„Die Eliminierung der Qualitäten, ihre Umrechnung in Funktionen überträgt sich von der Wissenschaft vermöge der rationalisierten Arbeitsweisen auf die Erfahrungswelt der Völker und ähnelt sie tendenziell wieder der der Lurche an. Die Regression der Massen heute ist die Unfähigkeit, mit eigenen Ohren Ungehörtes hören [...], die neue Gestalt der Verblendung, die jede besiegte mythische ablöst.“<sup>74</sup>

Schließlich lässt das Tausch- bzw. Identifikationsprinzip kein Subjekt und Objekt mehr außen: „Die Ausbreitung des Prinzips verhält die ganze Welt zum Identischen, zur Totalität.“<sup>75</sup>

## 1.2 Überlegungen Theodor W. Adornos zur Kunst mit dem Fokus auf das 20. Jahrhundert

Die Diskussion über Kunst im 20. Jahrhundert ändert sich spätestens nach dem zweiten Weltkrieg. Der Begriff der Avantgarde verliert seine progressive, positiv besetzte Bedeutung, den

---

<sup>68</sup>Vgl. Ebenda, S. 17 f.

<sup>69</sup>Vgl. Gangl, Raulet. *Jenseits instrumenteller Vernunft*. S. 10.

<sup>70</sup>Vgl. Tiedemann. *Mythos und Utopie*. S. 66.

<sup>71</sup>Adorno. *Negative Dialektik*. S. 149.

<sup>72</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 45.

<sup>73</sup>Vgl. Ebenda, S. 45 f.

<sup>74</sup>Ebenda, S. 53 f.

<sup>75</sup>Adorno. *Negative Dialektik*. S. 149.

großen Zeiten der Moderne wurde der Untergang, wie der aller Kunst überhaupt, vorausgesagt. In dieser Situation verteidigt Adorno den Weiterbestand und die Autonomie der Kunst<sup>76</sup> als einer „spezifisch künstlerischen, enigmatischen Form der Artikulation.“<sup>77</sup> Adornos Theorie zum „Verfransungsprozeß“<sup>78</sup> der Kunstgattungen aus den 1960er Jahren beschreibt eine Öffnung der Künste aufeinander. Diese Entwicklung fällt zeitgleich mit der historischen Gegebenheit, dass die Künste sich, in einem in der Moderne sich steigernden Reflexionsprozess, mit den Möglichkeiten ihrer eigenen Darstellungsmittel bewusst auseinandersetzen.<sup>79</sup> Die Verfransung der Künste betrachtet Adorno als einen aus sich selbst motivierten, immanenten Prozess, der sich aus der geschichtlichen Konsequenz ergibt,<sup>80</sup> und nicht etwa zum Ende der Kunst führt, sondern eine logische Weiterführung des Projekts der ästhetischen Moderne, auch als Bewegung gegen vorgefertigte Ordnungsschemata, darstellt.<sup>81</sup>

Kunst geschieht nach Adorno innerhalb eines Spannungsfeldes zwischen „[...] den Polen eines einheitsstiftenden, rationalen und eines diffusen, mimetischen Moments.“<sup>82</sup> Dieses Verhältnis zwischen den Begriffen ‚Konstruktion‘ und ‚Ausdruck‘ bzw. ‚Geist‘ und ‚Mimesis‘ ist von zentraler Bedeutung für den Wert eines Kunstwerks, und eine der größten Herausforderungen auch der modernen Kunst. Adorno sieht eine Bedrohung der Kunst nicht nur durch ihre Vereinnahmung der Kulturindustrie und damit ihr Untergang in der Beliebigkeit,<sup>83</sup> in ihrem kulinarischen Gebrauch.<sup>84</sup> Auch eine Vergeistigung der Kunst kann diese gefährden: Die Überbetonung der rationalen Seite der Kunst als „falsch abstrakte Tendenz zur Vergeistigung“<sup>85</sup> negiert die bedeutende Tatsache, dass der Geist eines Kunstwerks stets einen sinnlichen Träger benötigt, um sich zu realisieren, was schließlich zum vollständigen Verlust von Geist führt: „Der Primat des Zusammenhangs, den das Konstruktionsprinzip im Material bewerkstelligt, schlägt mit dessen Beherrschung durch den Geist in den Verlust von Geist um, den des immanenten Sinns.“<sup>86</sup> Ästhetische Rationalität bedarf eines Bezugs zur Mimesis, um sich gegen die Herrschaft instrumenteller Vernunft stellen zu können. Wenn jedoch die rationale Konstruktion die Oberhand über das Material gewinnt, was Adorno als Materialbeherrschung bezeichnet, wird das Material dem kulinarischen Gebrauch überlassen.<sup>87</sup>

<sup>76</sup>Eichel, Christine. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. Ffm: Suhrkamp 1993. S. 27 f.

<sup>77</sup>Ebenda, S. 28.

<sup>78</sup>Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste“. In Ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Ffm: Suhrkamp 1968. S. 159.

<sup>79</sup>Rebentisch, Juliane. „Fortschritt nach seinem Ende.“ In: Christoph Menke, Dies. (Hg.). *Kunst Fortschritt Geschichte*. Berlin: Kadmos 2006. S. 233.

<sup>80</sup>Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste“. S. 159 f.

<sup>81</sup>Vgl. Rebentisch, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Ffm: Suhrkamp 2003. S. 102.

<sup>82</sup>Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste.“ S. 177.

<sup>83</sup>Vgl. Eichel, Christine. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. S. 32 f.

<sup>84</sup>Vgl. Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste“. S. 162.

<sup>85</sup>Rebentisch. *Ästhetik der Installation*. S. 110.

<sup>86</sup>Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste“. S. 164.

<sup>87</sup>Vgl. Rebentisch. *Ästhetik der Installation*. S. 113 ff.

Julia Rebentisch kritisiert diese Konstellation in ihrem Werk *Ästhetik der Installation*. Denn Adorno setzt voraus, dass die ästhetische Form schon vorab, also bevor ein Subjekt dieses rezipiert, einen Geist (als „der sich gegenüber einer unversöhnten Wirklichkeit polemisch verhaltende Gehalt der Werke“<sup>88</sup>) enthält, der von dem Rezipienten im besten Falle nur noch passiv entschlüsselt werden kann, wenn dieser über das dafür nötige philosophische Repertoire verfügt.<sup>89</sup> Doch nach Rebentisch können die beiden Pole Form und Gehalt nur durch das rezipierende Subjekt zusammengehalten werden.<sup>90</sup> Darüber hinaus, wie auch von Albrecht Wellmer angeführt, erweckt die Arbeit Adornos zur Kunst den Eindruck, es handle sich um eine „Projektion einer Philosophie, die vorab für alle Kunst entscheidet, was sie in einzelnen Kunstwerken auffinden will, nämlich ihren eigenen Begriff ästhetischen Geistes bzw. ästhetischer Wahrheit.“<sup>91</sup> Adornos Text *Versuch, das Endspiel zu verstehen* kann dafür als Beispiel dienen. Dieser Umstand kann jedoch auch verschieden bewertet werden. Was für Adornos Überlegungen zur Kunst bzw. Ästhetik von Bedeutung ist, ist ihre Verwobenheit mit gesellschaftstheoretischen und philosophischen Ansätzen. So sieht Adorno den Künstler als „Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts“<sup>92</sup>, der kollektive Geschichtsschreibung betreibt,<sup>93</sup> und Kunst als ein „Reflexionsmedium kritischen Philosophierens.“<sup>94</sup>

### 1.2.1 Das Bilderverbot als Teil einer negativen Bestimmung von Kunst

Die Differenz von Kunst und empirischer bzw. gesellschaftlicher Wirklichkeit ist ein bedeutender Ausgangspunkt für die Überlegungen Adornos zur Kunst. Die Kategorie der Negativität ist ein zentraler Aspekt in Adornos Kunsttheorie und beschreibt auch das Differenzverhältnis zur Realität: Kunst ist ein Teil der Gesellschaft, sie opponiert jedoch ihrer falschen Totalität, bildet eine Antithese zu ihr und kann somit als die Negation der allgemeinen universalen Negativität bestimmt werden. Sie ist nicht vollständig den vorherrschenden Gesetzen der kapitalistischen Gesellschaft unterlegen, wie dem der Zweckmäßigkeit.<sup>95</sup> Kunst hat für Adorno keine unmittelbare gesellschaftliche Funktion, und dieses „Ohne-Zweck der Kunst“<sup>96</sup> sowie ihr Losgelöstsein von den „Zwängen von Selbsterhaltung“<sup>97</sup> kann als ihre einzige Funktion innerhalb der Gesell-

---

<sup>88</sup>Ebenda, S. 112.

<sup>89</sup>Vgl. Ebenda, S. 114 f.

<sup>90</sup>Vgl. Ebenda, S. 131.

<sup>91</sup>Ebenda, S. 114.

<sup>92</sup>Adorno. *Negative Dialektik*. S. 126.

<sup>93</sup>Vgl. Eichel, Christine. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. S. 29.

<sup>94</sup>Vgl. Scholze, Britta: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 9.

<sup>95</sup>Vgl. Scholze. *Kunst als Kritik*. S. 97 f.

<sup>96</sup>Adorno, Theodor W. „Ist die Kunst heiter?“ In: Ders.: *Versuch, das Endspiel zu verstehen*. Ffm: Suhrkamp 1973. S. 8.

<sup>97</sup>Ebenda, S. 8.

schaft betrachtet werden.<sup>98</sup>

Kunst kann ohne den Bezug zur empirischen Realität nicht existieren. Ohne das Verhältnis zu einem Fremden, Widersprüchlichen, mit welchem sie sich prozesshaft auseinandersetzt, verkommt sie zu einem kitschigen, affirmativen Produkt:

„Wo sie konturlos selbstherrlich Stimmung sucht, fehlt ihr das Moment der Andersheit. Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden. Sonst hätte der Prozeß, der dem Gehalt nach jedes Kunstwerk in sich selbst ist, keinen Angriffspunkt, liefe in sich leer. Der Gegensatz des Kunstwerks zur Objektsphäre wird produktiv, das Werk authentisch allein dort, wo es diesen Gegensatz immanent austrägt, sich objektiviert an dem, was es in sich verzehrt.“<sup>99</sup>

Kunst als das „Andere des Wirklichen“<sup>100</sup>, das „den Herrschaftsformen der instrumentellen Vernunft und des begrifflichen Denkens entgegengesetzt ist“<sup>101</sup>, erhält damit durchaus einen utopischen Charakter, der eine Möglichkeit eines Anderen beinhaltet. Sylvia Zirden, die die Kunsttheorie Adornos unter dem Aspekt des Neuen betrachtet, sieht in der Kunst

„[...] die Freiheit im Neuen nicht allein negativ, sondern auch positiv. Das Neue ist nicht nur durch seine externe, das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft betreffende Autonomie Negation der gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse, sondern durch seine interne, formimmanente Autonomie positiver Ausdruck der Möglichkeit der Freiheit des Individuums [...]“<sup>102</sup>

Diese Möglichkeit der Freiheit des Individuums als des Nichtidentischen in der Gesellschaft als der ‚zweiten Natur‘<sup>103</sup> soll in der Kunst keinesfalls bildlich dargestellt werden. Das Bilder-  
verbot drückt diesen zentralen Gedanken aus: Kunst als bestimmte Negation der bestehenden Verhältnisse „enthält sich aller praktischen Anweisungen, aller Bilder und Vorstellungen eines positiven, anderen Zustands.“<sup>104</sup> Einerseits wird die Kunst dadurch bewahrt, von einer höheren Autorität zur Bestimmung eines positiven Zustands gebraucht bzw. missbraucht zu werden. Andererseits betont Adorno damit, dass die tatsächliche Erfahrung eines Anderen sich allein durch die Erfahrung und Bestimmung des Leidens am Gegenwärtigen vollzieht.<sup>105</sup> Die bildliche Vorwegnahme der Erlösung des Leidens verklärt die Gegenwart.<sup>106</sup> Außerdem wird eine abbildhafte Darstellung, die auf visuelle Ähnlichkeit beruht, auch erkenntnistheoretisch dem Abzubildenden nicht gerecht und würde den gewünschten, anderen Zustand entwerten, denn „[...] nur bilderlos wäre das volle Objekt zu denken.“<sup>107</sup>

<sup>98</sup> Vgl. Müller, Vanessa Joan; Schafhausen, Nicolaus. „Vorwort.“ In: Dies u.a. (Hg.). *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Bd. 2* Ffm: Suhrkamp 2003. S. 8.

<sup>99</sup> Adorno. „Die Kunst und die Künste“. S. 167.

<sup>100</sup> Scholze. *Kunst als Kritik*. S. 9.

<sup>101</sup> Ebenda, S. 99.

<sup>102</sup> Zirden, Sylvia. *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 151.

<sup>103</sup> Vgl. ebenda, S.151.

<sup>104</sup> Hirsch, Michael. „Utopie der Nichtidentität.“ In: Vanessa Joan Müller, Nicolaus Schafhausen u.a. (Hg.). *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Bd. 1*. Ffm: Suhrkamp 2003. S. 47.

<sup>105</sup> Vgl. Ebenda, S. 47.

<sup>106</sup> Vgl. Scholze. *Kunst als Kritik*. S. 60.

<sup>107</sup> Adorno. *Negative Dialektik*. S. 207.

Das Bilderverbot, mit welchem sich Adornos Ästhetik auseinandersetzt, ist eine spezielle Variante des zentralen Gebots in der jüdischen Religion. Seine Bedeutung reicht weiter als das Verbot bildlicher Darstellung von Göttern und Individuen, denn es kann auch als Widerstand gegen den Doppelcharakter der Aufklärung verstanden werden, allein dadurch, dass es Bilder verweigert, die auf einer positiven Ähnlichkeit beruhen und affirmativ genutzt werden können. Das Bilderverbot kann als Vermögen interpretiert werden, sich gegen den Mythos zu stellen, ohne dem allgemeinen Schicksal der Aufklärung zu verfallen, was es schließlich zum Mittel der Versöhnung mit bzw. zum Eingedenken der Natur macht. Von der religiösen rituellen Pflicht wird es,<sup>108</sup> als säkularisiertes, ästhetisches Gebot, als eine „unhintergehbare[] Schranke in der Kulturgeschichte der Menschheit“<sup>109</sup>, zu einem Ausdruck von Nonkonformität.

Voraussetzung des Bilderverbots ist eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Darzustellendem und Darstellung. Nach Adorno hängt die Weigerung Menschen darzustellen mit der Vorstellung zusammen, dass ein Teil des Wesens des Abgebildeten im Bild haften bleibt. Somit kann die geschichtliche Entwicklung des Verbots im kunst- und religionsgeschichtlichen Diskurs mit einer immer größer werdenden Autonomie zwischen Abgebildetem und Abbild in Verbindung gebracht werden. Das vorzeitliche Bilderverbot steht somit am Beginn eines Prozesses hin zur ästhetischen Autonomie.<sup>110</sup> Und schließlich kann es in einen Zusammenhang mit der Entstehung der modernen Kunst gesetzt werden: „Die gnostische Variante des Bilderverbots, die auf eine bestimmte Negation alles Existierenden im Bild hinausläuft, verbindet sich auf verblüffende Weise mit der Ästhetik der Moderne[.]“<sup>111</sup>

### **1.2.1.1 Kunst nach der Katastrophe: Versuch, das Endspiel zu verstehen**

Moderne Kunst, die sich gegen die traditionelle wendet und deren Strukturen und Kategorien zu transformieren versucht, unterscheidet sich von dieser grundlegend in ihrer Form, „als den Organisationszusammenhang und das Ordnungsprinzip der Elemente des Kunstwerks.“<sup>112</sup> Adorno sieht in der Entstehung moderner bzw. in der Weiterentwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert zwei Ursachen: einerseits ist ihre Krise das Ergebnis immanent ästhetischer Entwicklungsprozesse, andererseits ist es die Krise der Zeit, der Sinnverlust als historische Situation, die sich direkt auf die künstlerische Form auswirkt.<sup>113</sup> Moderne Kunst muss auf die Katastrophen der Zeit reagieren und kann deshalb den immanenten Sinnzusammenhang des Kunstwerks nicht mehr aufrecht erhalten: „Je weniger Geschehnisse als an sich sinnvoll supponiert werden

<sup>108</sup>Vgl. Scholze. *Kunst als Kritik*. S. 58 f.

<sup>109</sup>Koch, Gertrud. *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Ffm: Suhrkamp 1992. S. 19.

<sup>110</sup>Vgl. Ebenda, S. 22 f.

<sup>111</sup>Ebenda, S. 23.

<sup>112</sup>Scholze. *Kunst als Kritik*. S.114.

<sup>113</sup>Vgl. ebenda, S. 113 f.

können, um so mehr wird die Idee der ästhetischen Gestalt als einer Einheit von Erscheinendem und Gemeintem zur Illusion.“<sup>114</sup> Für Adorno leistet Becketts Stück *Endspiel* wie kein anderes genau diese Arbeit an einer neuen dramatischen Form, und wird nicht nur in seinem Aufsatz *Versuch, das Endspiel zu verstehen* zu einem wichtigen Exempel dafür, was Kunst nach Auschwitz zu leisten hat: „Was exemplarisch am Modell des Endspiels zur Darstellung kam, wird in der ästhetischen Theorie zur Richtschnur ästhetischer Moderne.“<sup>115</sup>

Bereits vor Auschwitz war es nach Adorno „[...] angesichts der geschichtlichen Erfahrungen affirmative Lüge, irgend dem Dasein positiven Sinn zuzuschreiben“<sup>116</sup>, doch spätestens nach dieser historischen Katastrophe wurde die Sinnlosigkeit zur „unhintergehbaren Tatsache.“<sup>117</sup> Becketts *Endspiel* nützt seine dramaturgisch-formalen Strategien, um den Restbestand des Lebens, das „Existenzminimum“<sup>118</sup> nach dem „partielle[n] Untergang“<sup>119</sup>, der Katastrophe im Atomzeitalter, durch die von Adorno betonte formale Durchgestaltung des Werks,<sup>120</sup> künstlerisch auszudrücken. So verkehrt Beckett die Ambition traditioneller Kunst, den utopischen Zustand der Versöhnung positiv abzubilden, in die Darstellung der Welt als Hölle: „Angesichts ihrer Verfassung nach Auschwitz reicht die Technik einer einfachen Verkehrung aus, um die Wirklichkeit so vorzuführen, wie sie nach Adorno jenseits ihrer Scheinhaftigkeit auch ist.“<sup>121</sup> Auch das Weglassen, bzw. Reduktion und Abstraktion, ist eine Strategie in Becketts Stück: „Zu solcher uneingestanden Abstraktion [der Existentialontologie, Anm.] setzt Beckett die schneidende Antithese durch eingestandene Subtraktion. Er läßt nicht das Zeitliche an der Existenz fort, [...] sondern zieht von ihr ab, was die Zeit [...] real zu kassieren sich anschickt.“<sup>122</sup> Adorno sieht darin nicht nur eine Errettung des Ausgeklammerten im Sinne des Bilderverbots, sondern auch die Wiederholung des Prinzips des Warentausches.<sup>123</sup> Diese Kopie dient nicht wie im System der Kulturindustrie als Affirmation des Gegebenen, sondern als eine neue Möglichkeit zum Protest „am Nullpunkt von Kritik und Kunst“<sup>124</sup>: „Die protestlose Darstellung allgegenwärtiger Regression protestiert gegen eine Verfassung der Welt, die so willfährig dem Gesetz von Regression gehorcht, daß sie eigentlich schon über keinen Gegenbegriff mehr verfügt, der jener vorzuhalten wäre.“<sup>125</sup>

<sup>114</sup>Adorno, Theodor W. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 11: Noten zur Literatur*. Ffm: Suhrkamp 1974. S. 282.

<sup>115</sup>Nowak, Anja. *Elemente einer Ästhetik des Theatralen in Adornos Ästhetischer Theorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. S. 50.

<sup>116</sup>Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften Bd. 7: Ästhetische Theorie*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 229.

<sup>117</sup>Nowak. *Elemente einer Ästhetik des Theatralen in Adornos Ästhetischer Theorie*. S. 45.

<sup>118</sup>Adorno. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ S. 284.

<sup>119</sup>Ebenda, S. 286.

<sup>120</sup>Vgl. Nowak. *Elemente einer Ästhetik des Theatralen in Adornos Ästhetischer Theorie*. S. 43.

<sup>121</sup>Scholze. *Kunst als Kritik*. S. 119.

<sup>122</sup>Adorno. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ S. 287.

<sup>123</sup>Vgl. Scholze. *Kunst als Kritik*. S. 119.

<sup>124</sup>Ebenda, S. 119.

<sup>125</sup>Adorno. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ S. 289.

Für Adorno steht das *Endspiel* in einem besonderen Bezug zur Wirklichkeit und kann als spezifische Form des Realismus betrachtet werden, denn seine künstlerische Form versucht nicht die Widersprüche und die Absurdität der Zeit zu überwinden, sondern sie auszutragen.<sup>126</sup> So trägt das Stück, korrelierend mit der historischen „Liquidation des Subjekts“<sup>127</sup>, die „Einsicht, daß die subjektiven Reaktionsweisen, die anstelle von Abbildlichkeit das Formgesetz vermitteln, selber kein Erstes und Absolutes sind sondern ein Letztes, objektiv Gesetztes“<sup>128</sup>. Das Problem wird darin jedoch nicht aufgelöst, sondern ausgeführt, so z.B. durch die Regression der Sprache. In einer sinnfreien, absurden Welt voller leerer Begrifflichkeiten antwortet Beckett mit „Unsinn“<sup>129</sup>, in dem jedoch der Sinn des Kunstwerks enthalten ist. Das ist deshalb möglich, da Adorno zwischen einem metaphysischen und einem ästhetischen Sinn unterscheidet. Letzterer kann im Kunstwerk auch nach der Moderne bewahrt werden, was jedoch meist nicht mehr gelingt, ohne die eigenen Formgesetze zu überwinden.<sup>130</sup> Ein grundsätzlicher Sinn der Kunstwerke bleibt erhalten „[...] als Ausdruck des Leidens und als Ahnung der Utopie“<sup>131</sup>, wie es im *Endspiel* der Fall ist: „Der immanente Widerspruch des Absurden, [...] in dem Vernunft terminiert, öffnet emphatisch die Möglichkeit eines Wahren, das nicht einmal mehr gedacht werden kann.“<sup>132</sup>

### 1.2.2 Der Begriff der Mimesis in der Ästhetik Adornos

Der Begriff der Mimesis wird in der Philosophie Adornos in mehreren Kontexten unterschiedlich gebraucht. In seinem Werk existiert weder eine einheitliche Definition noch eine vollständig ausformulierte Theorie der Mimesis.<sup>133</sup> Und doch steht dieser Begriff gerade in der ästhetischen Theorie im Zentrum seines Denkens.<sup>134</sup> Bemerkenswert ist seine vielfältige Bedeutung und Wertung. Grundsätzlich kann er nicht mit dem aristotelischen Begriff der Nachahmung übersetzt werden, sondern als ein „Aspekt des Sich-gleich-Machens und passiven Sich-Überlassens.“<sup>135</sup> In der *Dialektik der Aufklärung* wird er hauptsächlich negativ gebraucht, im Sinne einer gesellschaftlich verwirklichten Form der Mimesis im Zuge der Geschichte abendländischer Rationalität: sie wird im Antisemitismus-Kapitel als „Widerspiel zur echten Mi-

---

<sup>126</sup> Vgl. Ebenda, S. 291 f.

<sup>127</sup> Ebenda, S. 287.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 292.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 319.

<sup>130</sup> Vgl. Eichel, Christine. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. S. 50 ff.

<sup>131</sup> Ebenda, S. 50.

<sup>132</sup> Adorno. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ S. 319.

<sup>133</sup> Vgl. Scholze. *Kunst als Kritik*. S. 136 f.

<sup>134</sup> Vgl. Früchtl, Josef. *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. S. 1.

<sup>135</sup> Sonderegger, Ruth. „Ästhetische Theorie.“ In: *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart u. a.: J.B. Metzler 2011. S. 417.

mesis<sup>136</sup> definiert, als „[...] verabsolutierte, als blindes sich Gleichmachen, als bewußtlose Anpassung an die Abfolge punktueller Gegenwarten.“<sup>137</sup> Richtige bzw. ‚echte Mimesis‘ ist, wie Rationalität, in diesem Zusammenhang eine bewusste Anpassung, die sich nicht automatisch in den Dienst der Herrschaft stellt und das Subjekt unterwandert, sondern integriert ist in die Einheit des Bewusstseins. Diese Form ist auf der Stufe der instrumentellen Vernunft als verdinglichendes Vermögen im 20. Jahrhundert jedoch unterdrückt; Rationalität wird selbst zur ‚falschen Mimesis‘<sup>138</sup> und kann deshalb nicht „die transzendental geforderte Funktion des Korrektivs erfüllen.“<sup>139</sup>

Der Begriff erhält seinen Doppelcharakter durch seine geschichtliche Ausdifferenzierung aus der Kategorie der Rationalität, und wird zu einem Oppositionsbegriff der instrumentellen Vernunft: Mimesis depersonalisiert das Subjekt, aber sie entzieht sich auch ihrer Herrschaft, bildet ein „letztes, unspezifisches Reservat gegen Verdinglichung“.<sup>140</sup> Die ästhetische Mimesis erfüllt diese Funktion; nurmehr in der Kunst findet sie wahrhaft statt, die Kunst ist „Zuflucht mimetischen Verhaltens. [...] In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu einem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt.“<sup>141</sup> Mimesis als Verhalten drückt also ein spezifisches Verhältnis von Subjekt und Objekt aus, entgegen der erkenntnistheoretischen Entgegensetzung dieser Kategorien. Eine Gegenüberstellung der getrennten Einheiten Subjekt und Objekt, welche eine Erkenntnis der Besonderheiten des Objekts verhindert, kann als Unterdrückung mimetischen Verhaltens gedeutet werden.<sup>142</sup>

Der ‚mimetische Impuls‘ stellt für Adorno ein zentrales Verfahren im künstlerischen Prozess dar. Er schien fasziniert zu sein von jenen Künstlern, von denen er meinte, dass „[...] sie sich ihrem Material anschmiegen, sich ihm überließe.“<sup>143</sup> So bezeichnete er die Arbeitsweise Siegfried Kracauers, den er mehr als Künstler denn als Theoretiker sah, als Denken mit dem Bleistift in der Hand: das Denken vollzieht die Bewegungen der Hand nach, es fließt sozusagen direkt in den Bleistift und wird umgekehrt von dessen Bewegung mitgezogen. Der Künstler wird zum Vollzugsorgan seines Materials, was jedoch nicht bedeutet, das er sich von diesem blind leiten ließe.<sup>144</sup> Das von Valéry stammende Bild des Künstlers als „Bergmann ohne Licht“<sup>145</sup> beschreibt nicht die völlige Selbstaufgabe des Künstlers, der sich der externen Vorgabe ergibt, sondern vielmehr, dass das Kunstwerk weit über die bloße Intention des Künstlers

<sup>136</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 196.

<sup>137</sup> Früchtl. *Mimesis*. S. 35.

<sup>138</sup> Vgl. ebenda, S. 35 f.

<sup>139</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>140</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>141</sup> Adorno. *Ästhetische Theorie*. S. 86.

<sup>142</sup> Vgl. Scholze. *Kunst als Kritik*. S. 138 f.

<sup>143</sup> Graw, Isabelle. „Adorno ist unter uns.“ In: *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen*. Bd. 2. Ffm: Suhrkamp 2003. S. 14.

<sup>144</sup> Vgl. ebenda, S. 13 ff.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 16.

hinausreicht.<sup>146</sup> Auch das ästhetische Subjekt des Betrachters kann sich das Kunstwerk nicht zu eigen machen: „Das Verhältnis der Kunst war keines von Einverleibung, sondern umgekehrt verschwand der Betrachter in der Sache; erst Recht ist das der Fall in modernen Gebilden [...]“.<sup>147</sup>

Der ästhetische Begriff der Mimesis ist somit ein zentraler Punkt in der Kunsttheorie Adornos. Im Gegensatz zur verhängnisvollen Mimesis in der Kulturindustrie, die sich in der zwanghaften Anpassung an das falsche Bild äußert, ist er als ästhetischer die „Erfüllung einer vorsprachlichen, nicht-repressiven Aneignung und Transformation von Natur im rätselhaften Bild.“<sup>148</sup> Wichtig ist dabei, dass das Bilderverbot eingehalten wird, obwohl Mimesis auf der Erzeugung von Ähnlichkeiten beruht, die sich jedoch nicht auf eine buchstäbliche Abbildbarkeit bezieht. Kunstwerke besitzen einen Rätselcharakter, sie „sagen (etwas) und (verbergen) es mit dem gleichen Atemzug.“<sup>149</sup>

Schließlich gewinnt der Mimesis-Begriff mit der Theorie der Verfransung der Künste eine neue Dimension. Das Konvergieren der Künste ist selbst mimetisches Verhalten, es verhindert die Entstehung neuer repressiver Ordnungssysteme und ist dadurch Korrektiv der instrumentellen Vernunft.<sup>150</sup> Die, bezeichnend ausgedrückt, „Promiskuität“<sup>151</sup> der Kunstgattungen richtet sich gegen „zivilisatorische Tabus“<sup>152</sup>, wie das der „Vermischung im System rationaler Ordnung und Arbeitsteilung.“<sup>153</sup> Es handelt sich um eine Wiederbelebung von Mimesis, „[...] als Zusammenhang von Sexualität und Mimesis. In der Verfransungstendenz findet das künstlerische Verhalten von der rationalen Zerspaltung zu einem gleichsam triebhaften Gestus der Grenzüberschreitung zurück.“<sup>154</sup>

### 1.3 Adornos Kulturkritik: Kultur und Kritik in der verwalteten Welt

Kulturkritik, die heute oftmals mit konservativer Kritik von Kulturprodukten assoziiert wird, hat eine geschichtliche Voraussetzung: sie existiert ab dem Zeitpunkt, da sich Kultur als eigenständiger Bereich von anderen Sparten der Gesellschaft abgetrennt hat. Diese Bedingung für eine Kritik der Kultur stellt eine auch für Adorno bedeutende Zäsur dar: der Übergang von einer theologisch-feudalistisch geleiteten zu einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Ad-

---

<sup>146</sup>Vgl. Ebenda. S. 16 f.

<sup>147</sup>Adorno. *Ästhetische Theorie*. S. 27.

<sup>148</sup>Koch. *Die Einstellung ist die Einstellung*. S. 19.

<sup>149</sup>Adorno. *Ästhetische Theorie*. S. 182.

<sup>150</sup>Eichel, Christine. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. S. 40.

<sup>151</sup>Adorno. „Die Kunst und die Künste.“ S. 161.

<sup>152</sup>Ebenda, S. 161.

<sup>153</sup>Eichel, Christine. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. S. 37.

<sup>154</sup>Ebenda, S. 37.

ornos, aber auch Karl Kraus' Kulturkritik sind gebunden an diese historische Situation,<sup>155</sup> sie sind eine Diagnose ihrer fehlerhaften Weiterentwicklung, indem sie die „Antagonismen, die Bedrohungen, die Diskrepanzen zwischen Anspruch und Wirklichkeit der bürgerlichen Kultur“<sup>156</sup> beschreiben. Eine für Adorno zentrale Rolle spielt dabei die Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit, in deren weiteren Verlauf Kultur sich erst als eigene Sparte innerhalb der Gesellschaft etabliert hat, um dann dem Reproduktionsprozess untergeordnet zu werden.<sup>157</sup>

Diese Abtrennung von Kultur als Sphäre des Geistes, die Adorno als „das der nackten Notdurft des Lebens Enthobene“<sup>158</sup> umreißt, begreift er als eine Art „Ersünde“<sup>159</sup>, die eine zwiespältige Entwicklung zur Konsequenz hat, welche der Reflexion bedarf. Kultur soll diese Trennung nicht leugnen, denn so wird sie ihrem eigenen Begriff, als ein über die Selbsterhaltung Hinausgehendes, nicht gerecht. Nur durch die Distanz bezieht sie ihre Fähigkeit über sich hinaus zu weisen, und die Realität in ihrer Negativität zu bestimmen. Ebenso ist die Kultur, wie ihre Entwicklung, nicht vom Markt und vom Handel,<sup>160</sup> wie von der materiellen Basis im Allgemeinen, zu trennen. Damit würde sie sich auch selbst der Möglichkeit des Eingreifens berauben, und kann auch nur dadurch in den Dienst des Bestehenden gestellt werden.<sup>161</sup> Kulturkritik muss sich dem komplexen Verhältnis von Kultur und Gesellschaft bewusst sein, sowie sich den Widersprüchen in der Gesellschaft im Ganzen widmen, wenn sie ihrem Ziel nahe kommen will: der Verteidigung der Kultur gegen die Subsumtion unter den Reproduktionsprozess.<sup>162</sup>

Für Adorno bedeutet die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zwar eine Emanzipation von feudaler Unterdrückung und Vereinnahmung durch die Kirche, diese Repression jedoch wird im weiteren geschichtlichen Verlauf, nicht zuletzt durch die gescheiterte Aufklärung, lediglich ersetzt<sup>163</sup> durch eine „anonyme[...] Kontrolle durch die bestehenden Verhältnisse.“<sup>164</sup> Der gesamte Lebensbereich des Menschen, ob als Geist oder Praxis differenziert, ist nun dem Tauschprinzip unterstellt, mit weitreichenden Konsequenzen: Adorno beschreibt die Gesamt-tendenz, dass die Sphäre der Kultur, auch als die Kategorie des Überbaus bezeichnet, sich immer mehr nach den Gesetzen der materiellen Produktion organisiert, und umgekehrt die materielle Basis selbst ideologischen Schein produziert; Basis und Überbau gleichen sich al-

---

<sup>155</sup>Vgl. Djassemey. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 17.

<sup>156</sup>Djassemey. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 19.

<sup>157</sup>Vgl. Ebenda, S. 39.

<sup>158</sup>Vgl. Adorno, Theodor W. „Kultur und Verwaltung.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 8: Soziologische Schriften I*. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). Ffm: Suhrkamp 1996. S. 124.

<sup>159</sup>Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). Ffm: Suhrkamp 1996. S. 20.

<sup>160</sup>Vgl. Ebenda, S. 20 f.

<sup>161</sup>Vgl. Adorno. „Kultur und Verwaltung.“ S. 132.

<sup>162</sup>Vgl. Djassemey. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit.“* S. 40 ff.

<sup>163</sup>Adorno. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ S. 13.

<sup>164</sup>Ebenda, S. 13.

so einander an.<sup>165</sup> Zwar war in der alten gesellschaftlichen Ordnung die Kultur ebenfalls den Interessen der Mächtigen sowie gewissen ökonomischen Zwängen unterworfen, doch durch die vollständige Integration des kapitalistischen Profitprinzips in das gesamte Gesellschaftssystem verliert Kultur sowie Kulturkritik ihr eigentliches Wesen, ihre Bestimmung, nämlich die Kritik bestehender Herrschaftsverhältnisse,<sup>166</sup> denn „[w]ahr ist Kultur bloß als implizit-kritische[...].“<sup>167</sup> Die der Kultur immanenten Kritik gegen das Bestehende ist in der vollständig verwalteten Welt nicht mehr möglich: „Mit der Beseitigung des Handels und seiner irrationaler Schlupfwinkel durch den kalkulierten Verteilungsapparat der Industrie vollendet sich die Kommerzialisierung der Kultur zum Aberwitz. Als ganz gebändigte, verwaltete, gewissermaßen durchkultivierte stirbt sie ab.“<sup>168</sup> Auch in den einzelnen Produkten macht sich diese Vereinnahmung bemerkbar, sie sind durch ihre Transformation in Tauschwaren kommensurabel geworden, was für Adorno mit dem Verlust jeglicher Qualität gleichzusetzen ist.<sup>169</sup> Die Trennung der Kultur vom realen Lebensprozess hat den Kulturbegriff neutralisiert. Als Teil des Betriebs wird auch das nicht unmittelbar Nützliche, das nicht der Selbsterhaltung dienende,<sup>170</sup> potentiell Kritische, „[...] zum toleriert Nichtigen oder gar schlecht Nützlichen, zum Schmieröl, zu einem für Anderes Seienden, zur Unwahrheit, den für Kunden kalkulierten Waren der Kulturindustrie.“<sup>171</sup>

Was soll und kann Kulturkritik unter diesen Umständen leisten? Zuerst muss sich der Kritiker seiner eigenen Verstricktheit in das Objekt bewusst sein. Die Reflexion dieses Umstands ist zentral, will Kulturkritik nicht zu bloßer Affirmation degenerieren, indem sie den Anspruch auf Objektivität erhebt,<sup>172</sup> denn dann wäre es „[...] die Objektivität des herrschenden Geistes. Sie weben mit am Schleier.“<sup>173</sup> Adorno stellt sich wie auch Kraus gegen ein negatives Moment bürgerlicher Freiheit. Diese Art Scheinfreiheit verstellt den Blick auf die grundsätzliche Unfreiheit im totalitären Schein, sowie auf die widersprüchliche Verfassung der Gesellschaft im Gesamten. Dabei ist es von zentraler Bedeutung für Kulturkritik diese zum Vorschein zu bringen, und dabei in Verbindung zu einer kritischen, selbstreflexiven Gesellschaftstheorie zu stehen.<sup>174</sup> Dies ist ein bedeutender Punkt, denn es geht Adorno nicht darum, Unterhaltungsprodukte von Produkten der ‚höheren‘ Kultur abzugrenzen, sie als oberflächlichen Schund zu deklarieren und deren Konsumenten des schlechten Geschmacks zu bezichtigen. Die Kritik

---

<sup>165</sup> Vgl. Djassemey. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 40.

<sup>166</sup> Vgl. Adorno. „Kultur und Verwaltung.“ S. 130 f.

<sup>167</sup> Adorno. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ S. 15.

<sup>168</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>169</sup> Vgl. Adorno. „Kultur und Verwaltung.“ S. 125.

<sup>170</sup> Vgl. Ebenda, S. 132.

<sup>171</sup> Ebenda, S. 133.

<sup>172</sup> Vgl. Adorno. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ S. 13.

<sup>173</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>174</sup> Vgl. Djassemey. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 41 ff.

„[...] über Flachheit und Substanzverlust“<sup>175</sup> einzelner Kulturprodukte leugnet die eigentliche Problematik, und trägt sogar zu dieser bei: „Indem sie jedoch bei der Verfilzung von Kultur mit dem Kommerz stehenbleibt, hat sie an der Flachheit teil.“<sup>176</sup> Man kann auch noch hinzufügen, dass eine Kritik einzelner Produkte auch deshalb wenig sinnvoll ist, da sie durch die Integration in die Kulturindustrie jegliche Qualität eingebüßt haben. Auch sieht Adorno die gesamte Kultur in diese verwoben. Für Adorno ist Kulturkritik somit nicht eine Kritik an niederer, oberflächlicher Kulturproduktion, sondern er bestimmt diese vor dem Hintergrund eines gesellschaftlich-historischen Zusammenhangs: der strukturellen Krise der kapitalistischen Gesellschaft im 20. Jahrhundert.<sup>177</sup>

### 1.3.1 Adornos und Karl Kraus' Kulturkritik: Umriss eines Vergleichs

Irina Djassemly hat in ihrer Arbeit zur Kulturkritik von Adorno und Karl Kraus zahlreiche interessante Aspekte der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Kritik beider herausgearbeitet. Die Gemeinsamkeiten lassen sich zunächst am besten an den stilistischen Merkmalen erkennen. Adorno teilt wie Kraus die Vorliebe für Aphorismen und einen essayistischen Stil; die Brüche und konstruktiven Widersprüche ihrer Texte konstituieren ihren Gehalt wesentlich mit. Bereits in Kraus' Werk erkannte Adorno das Modell einer dialektischen Sprachkritik, die für seine Ideologiekritik eine wesentliche Bedeutung hat.<sup>178</sup> Diese Art ‚Wahlverwandtschaft‘ wird beispielsweise am Fortschrittsbegriff deutlich: sowohl Kraus als auch Adorno verweigern sich einer eindeutigen, positiven Definition des Begriffs. Dies äußert sich bei Adorno dadurch, dass er den Begriff so nahe wie möglich betrachten möchte, um dessen Selbstverständlichkeit zu eliminieren, und gleichzeitig die Distanz zu diesem zu bewahren. Ebenso steht Kraus zu einer Verfremdung des Selbstverständlichen, auch des Begriffs, was sich in seinem bekannten Satz zeigt:<sup>179</sup> „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“<sup>180</sup> Auch sah Adorno in dem Sprachstil von Kraus eine quasi gestische, mimetische Qualität enthalten, die auch seinen Witz so besonders machte.<sup>181</sup>

Auch inhaltlich stimmen Adorno und Kraus in einigen Punkten überein, wie etwa in der Diagnose des technischen Fortschritts in der bürgerlichen Gesellschaft. Beide heben seine Vieldeutigkeit hervor, und verknüpfen eine technisch-wissenschaftliche Perspektive mit der Kritik

<sup>175</sup>Adorno. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ S. 19.

<sup>176</sup>Ebenda, S. 19.

<sup>177</sup>Vgl. Behrens, Roger. *Kulturindustrie. Bibliothek dialektischer Grundbegriffe Bd. 15*. Bielefeld: transcript 2004. S. 8 ff.

<sup>178</sup>Vgl. Djassemly. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 8 f.

<sup>179</sup>Vgl. Ebenda, S. 50.

<sup>180</sup>Kraus, Karl. „Pro domo et mundo.“ In: Ders.: Heinrich Fischer (Hg.). *Werke Bd. 3: Beim Wort genommen*. München: Langen Müller 1965. S. 291.

<sup>181</sup>Vgl. Adorno, Theodor W. „Sittlichkeit und Kriminalität.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 11: Noten zur Literatur I*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 385.

der Herrschaftsverhältnisse und einer kritischen Betrachtung der Gestalt kulturellen Lebens. Indem sie damit soziale Kriterien einbeziehen und sich von einem rein technisch verstandenen Fortschrittsbegriff abwenden, stehen sie damit im Gegensatz zu einem nur positiv besetzten Begriff des 19. Jahrhunderts wie der Jahrhundertwende.<sup>182</sup> Beiden ging es um die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft, ihrem Anspruch an Humanität und individuelle Freiheit, und um die Realität des beschädigten Lebens; beide betrachteten Ideologie im Zustand ihres Verfalls.<sup>183</sup> Bei Kraus sieht Adorno immanente Kritik sowohl methodisch als auch inhaltlich gegeben, er sieht ihn als „Kritiker der Ideologie im genauen Sinn: er konfrontiert das Bewußtsein, und die Gestalt seines Ausdrucks, mit der Realität, die es verzerrt.“<sup>184</sup> In seiner gleichnamigen Betrachtung von Kraus' Werk *Sittlichkeit und Kriminalität* hebt Adorno seine Diagnosen der Widersprüchlichkeit, gerade was die Scheinfreiheit der Gesellschaft betrifft, hervor. Kraus stellt sich dabei die Frage, ob die Judikative seiner Zeit das Versprechen des Schutzes der Freiheit des Individuums einhält oder<sup>185</sup> „nicht viel mehr, im Namen fadenscheiniger Ideale, auf dem Sprung stehe, auf es sich zu stürzen, sobald es wirklich von der verheißenen Freiheit Gebrauch macht.“<sup>186</sup> Adorno interpretierte in seinem Text Kraus' Schilderung des Justizsystems als Symbol der verwalteten Welt, auch als Ergebnis verselbstständigter instrumenteller Vernunft, die sich bereits weit von der eigentlichen Sache entfernt hat. Im Alltag der Justiz zeigt sich die Moralisierung von Intimität sowie die voranschreitende Erfahrungsarmut der Menschen.<sup>187</sup> Ebenfalls ist Kraus' Kritik an der liberalen Presse von Bedeutung für Adorno, hier zeigt sich die Dialektik geistiger Freiheit in der bürgerlichen Gesellschaft. Die nun anonyme Kontrolle der bestehenden Verhältnisse, die an der Orientierung an kapitalistischen Marktstrategien wie etwa am Profit geknüpft ist, verhindert die Entwicklung wahrer Freiheit<sup>188</sup> und hinterlässt bloß „das negative Moment, die Erbschaft des planlos-monadologischen Zustands, Unverantwortlichkeit.“<sup>189</sup> Was Adornos Theorie der Kulturindustrie betrifft, ist ein Thema in Kraus' Pressekritik von großer Wichtigkeit: die Verdopplung der Welt durch das Massenmedium, hier die Presse, dessen Zweck ein für Adorno zentraler Kritikpunkt ist: die Affirmation und Erhaltung des status quo. Diese Verdopplung bewusst zu machen, soll ebenfalls ein zentrales Ziel der Kulturkritik sein.

Die Schriften von Karl Kraus boten Adorno zahlreiche inhaltliche und stilistische Ansätze, die ebenfalls in seiner Theorie der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielten. Kraus intendierte jedoch nicht eine Gesellschaftstheorie zu entwickeln. Seine Essays sind zwar mehr

<sup>182</sup>Vgl. Djassem. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 49.

<sup>183</sup>Vgl. Ebenda, S. 8.

<sup>184</sup>Adorno, Theodor W. „Sittlichkeit und Kriminalität.“ S. 371.

<sup>185</sup>Vgl. Ebenda, S. 376.

<sup>186</sup>Ebenda, S. 376.

<sup>187</sup>Vgl. ebenda, S. 378 ff.

<sup>188</sup>Vgl. Adorno. „Kulturkritik und Gesellschaft“. S. 13.

<sup>189</sup>Ebenda, S. 14.

als Kunst, die in ihnen enthaltenen Theoreme haben aber keine argumentative Grundlage, sie können nicht als wissenschaftliche Erkenntnis gelten. Umgekehrt werden Adornos Erkenntnisse oftmals von polemischen Aphorismen unterbrochen. Djassemly beschreibt dieses Verhältnis als komplementär.<sup>190</sup>

„mithilfe von Adornos Gesellschaftstheorie ist Kraus' Diagnose der kulturellen Deformationen als objektiver Ausdruck einer falschen Gesellschaft dechiffrierbar, und Kraus' mikrologische Darstellungen zeugen von einem historischen Erfahrungsgehalt, der bei Adorno zwar den Hintergrund seiner theoretischen Erkenntnisse bildet, aber nicht in der Art der *Fackel* der Lektüreerfahrung der Rezipienten zugänglich gemacht wird.“<sup>191</sup>

## 1.4 Tendenzen der Kulturindustrie

Die Theorie der Kulturindustrie als Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* befindet sich im Verlauf des gescheiterten Aufklärungsprozesses noch vor dem Faschismus an der Schwelle vom Umschlag von Aufklärung und Mythologie. Die gesellschaftstheoretische Annahme einer Veränderung des Kapitalismus im 20. Jahrhundert von einem liberalen Konkurrenzkapitalismus zu einer meist als Monopolkapitalismus bezeichneten Wirtschafts- und auch Gesellschaftsform, geht dieser Theorie voraus.<sup>192</sup> Signifikantes Merkmal der Produktionsverhältnisse innerhalb dieses Systems ist ihre „kartellartig-durchformte Struktur“<sup>193</sup>, ebenso kennzeichnend ist der technokratische Aspekt der Administration.<sup>194</sup> Die Funktion der Kulturindustrie kann grob als Ordnungsfaktor umrissen werden: die konformierende Arbeitswelt bzw. der Produktionsbereich wird nun ergänzt und über den Menschen soll nun auch in der sogenannten Freizeit verfügt werden, unterdrückende Tendenzen der gesamten Gesellschaft werden verstärkt und ständig wiederholt, das falsche Bewusstsein wird verstärkt, widerständige Potentiale unterdrückt, während psychische Regression unterstützt wird.<sup>195</sup> Um diese Ziele auch zu erreichen, muss Kulturindustrie sowohl den gesamten Kultur- als auch den Lebensbereich im Gesamten umfassen, und damit erstreckt sich ihr Einflussbereich weit über den kulturellen Sektor hinaus: „Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet.“<sup>196</sup>

Kulturindustrie ist der „[...] industrieförmige Produktionssektor, der Massenkultur und Kunst nach standardisierten Produktionskriterien entwirft und verbreitet.“<sup>197</sup> Dabei unterliegen sämt-

<sup>190</sup> Vgl. Djassemly. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 283 f.

<sup>191</sup> Djassemly. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 9.

<sup>192</sup> Vgl. Ebenda, S. 278 ff.

<sup>193</sup> Vogel, Marc. *Durch Technik gutzumachen, was Technik frevelte. Zur Polyvalenz der „Technik“ bei Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. S. 17.

<sup>194</sup> Vgl. Ebenda, S. 17.

<sup>195</sup> Vgl. Djassemly. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 278 ff.

<sup>196</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 147.

<sup>197</sup> Duarte, Rodrigo, Fahle, Oliver: „Fall und Aufstieg der Kulturindustrie-Kritik. Zur Einleitung.“ In: Thomas Friedrich, Gerhard Schweppenhäser (Hg.). *Massenkultur. Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich*. Münster: Lit 2003. S. 14.

liche Kulturprodukte einem Transformationsprozess, wenn diese in das totalitäre System integriert werden. Alles Eingegliederte wird ähnlich, gleich. Es handelt sich um eine Nivellierung, Standardisierung und Schematisierung, die sowohl einzelne künstlerische oder mediale Details, als auch große Einheiten wie die Massenmedien Film, Radio und das Fernsehen betrifft.<sup>198</sup> „Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch“<sup>199</sup>, und alle Kultur unterliegt nur einem Prinzip: dem des Profits. Dies ist Resultat der Integration von Überbau und Basis; die Basis produziert Ideologie, und der Überbau unterliegt den vorherrschenden Gesetzen der Produktions- und Distributionsweisen der Basis. Der Prozess ist zwar noch nicht vollständig vollzogen, doch die Konsequenzen sind für Adorno durchaus spürbar.<sup>200</sup> Kultur und Praxis sind nur noch scheinbar differenzierte Kategorien, ihre vorgebliche Teilung dient nur mehr der Planung, der Arbeitsteilung zwischen den Produktionssparten.<sup>201</sup> Die für Adorno bedeutende Funktion der Kultur, ihr Einspruch gegen die realen Verhältnisse, geht verloren, sie wird „[...] in die verhärteten Verhältnisse eingegliedert und entwürdigt die Menschen noch einmal.“<sup>202</sup>

Die massenmedialen (Re-)Produktionstechniken spielen eine Rolle bei der repressiven Funktion der Kulturindustrie, diese ist jedoch keine zwangsläufige Folge der technischen Strukturen, sondern ihrer Indienstnahme durch die Herrschenden, das Monopol der Macht: „Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst.“<sup>203</sup> Es sind also die Vorgaben der Produktionsweisen, nicht die (Re-)Produktionstechniken als solche der entscheidende Unterschied zwischen Kultur und Kulturindustrie. Marc Vogel spricht in diesem Zusammenhang von einer Polyvalenz des Technikbegriffs bei Adorno: zwar lässt Adorno die kulturkonservative Ansicht, dass die Missstände der gegenwärtigen Kultur- und Medienlandschaft Resultat der Technik selbst sind, nicht zu, doch sah er die Technisierung der Lebenswelt als weitere Verstrickung in die bestehenden Produktionsverhältnisse.<sup>204</sup> Keineswegs sah Adorno den technischen Aspekt der Medien neutral: so ist das Kommunikationsmittel Telefon durch die Möglichkeit des unmittelbaren Antwortens demokratischer strukturiert als beispielsweise das Radio, das durch einen Einweg-Kanal gekennzeichnet ist und damit faschistische Tendenzen aufweist.<sup>205</sup> Die Medientechnologien des Übertragens und Verarbeitens von Informationen bestimmen nicht a priori gesellschaftliche, geistige und kulturelle Phänomene, sie sind als Ergeb-

---

<sup>198</sup> Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 141.

<sup>199</sup> Ebenda, S. 142.

<sup>200</sup> Vgl. Djassem. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 280.

<sup>201</sup> Vgl. Adorno, Theodor W. „Das Schema der Massenkultur“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 3: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 301.

<sup>202</sup> Adorno, Theodor W. „Résumé über Kulturindustrie“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II*. S. 338 .

<sup>203</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 142.

<sup>204</sup> Vgl. Vogel. *Durch Technik gutzumachen, was Technik frevelte*. S. 13 f.

<sup>205</sup> Vgl. Djassem, Irina. „Produktive Widersprüche in Adornos Kritik der Kulturindustrie.“ In: Gerhard Schwepenhäuser u.a. (Hg.). *Zeitschrift für kritische Theorie*. Nr. 17/2003. Lüneburg: Zu Klampen 2003. S. 118.

nis von Diskursen konstitutiv für soziales Handeln.<sup>206</sup>

Eine wesentliche Eigenschaft der Kulturindustrie ist ihre Omnipräsenz und ihre Totalität. Es gibt kein außen mehr, was den Konformitätsdruck steigert, denn damit wird die Unausweichlichkeit der Anpassung an die vorherrschende Situation unterstellt. Die Vorstellung eines anderen Zustands als die des bestehenden wird damit von vornherein untermauert. Dies ist ein wesentliches Ziel der Kulturindustrie: der Konsument soll resignieren, sich mit dem Vorhandenen abfinden, und nach den Gesetzen des Profits, als vorherrschende Ideologie, sein Leben fristen.<sup>207</sup> Adorno beschreibt die Manipulation und die Rückbildung des psychologischen Repertoires des Konsumenten, was auch direkt auf die Beschaffenheit der kulturindustriellen Produkte zurückzuführen ist.<sup>208</sup> Diese unterscheiden sich vordergründig von traditionellen Kulturprodukten durch die Verschiebung des Warencharakters: „Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Ware, sondern sind es durch und durch.“<sup>209</sup> Diese einschneidende Veränderung der Kulturwaren und ihr Einfluss auf die Konsumenten soll nun im Detail untersucht werden. Dabei bedarf es einer genauen Betrachtung der Kulturindustrie. Adorno unterteilt diese in eine ökonomische, eine technologische und ideologische Struktur; diese Perspektiven können nicht eindeutig differenziert werden, da sie miteinander verflochten sind. Die verschiedenen Verbindungen dieser Bereiche müssen berücksichtigt werden, um nicht nur die fatale Wirkung auf die Konsumenten, sondern auch die Widersprüche und emanzipatorischen Möglichkeiten innerhalb der Kulturindustrie ausarbeiten zu können.<sup>210</sup>

#### 1.4.1 Das kulturindustrielle Produkt

Die Darstellungsformen der Produkte der Kulturindustrie sind durch Standardisierung und Schematisierung geprägt.<sup>211</sup> Die Schematisierung der Produkte, beispielsweise die Einteilung von Filmen in A- und B- Kategorien, bezeichnet Adorno als „ersten Dienst am Kunden“<sup>212</sup>. Diese Ordnungsleistung dient jedoch nicht dem Kunden, und diese Differenzierungen sind auch nicht auf den Inhalt des einzelnen Produkts zurückzuführen, sondern es handelt sich um Kategorisierungen, um die Konsumenten möglichst lückenlos zu erfassen, und die auch organisatorische Gründe haben. Die Schematisierung der Produkte nimmt die Klassifizierung des Konsumenten vorweg und sie begünstigt den Transport von Clichés und Stereotypen.<sup>213</sup> Die

<sup>206</sup>Vgl. Kleiner, Marcus. „Wer küsst den Froschkönig heute? Die Medienkulturindustriekritik von Theodor W. Adorno.“ In: Rainer Winter, Peter V. Zima (Hg.). *Kritische Theorie heute*. Bielefeld: transcript 2007. S. 148.

<sup>207</sup>Vgl. Djassemey. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 282 ff.

<sup>208</sup>Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 148.

<sup>209</sup>Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 338.

<sup>210</sup>Vgl. Djassemey. „Produktive Widersprüche in Adornos Kritik der Kulturindustrie.“ S. 109.

<sup>211</sup>Vgl. Ebenda, S. 285.

<sup>212</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 145.

<sup>213</sup>Ebenda, S. 144 ff.

Transposition sämtlicher kultureller Elemente in „gefrorene Formtypen“<sup>214</sup> und die Vereinheitlichung dieser durch ihre Integration in die standardisierte mechanische Produktion<sup>215</sup> affiziert auch den Gehalt: der Inhalt besteht nurmehr aus „Einheit als ihren eigentlichen Gehalt“<sup>216</sup>, der nur oberflächlich variable, eigentlich bedeutungslose Inhalt der Produkte stellt sich als das Gleiche dar. „Der Schematismus des Verfahrens zeigt sich daran, daß schließlich die mechanisch differenzierten Erzeugnisse als allemal das Gleiche sich erweisen.“<sup>217</sup> Adorno sieht ein jedes kulturindustrielle Produkt als Modell der Kulturindustrie selbst, was unter anderem auch bedeutet, dass durch deren Konsum die Rezipienten umso mehr an das System gebunden werden.<sup>218</sup>

Alle Produkte sind einheitlich und in sich gleich, die Kulturprodukte erfahren in der Kulturindustrie einen Nivellierungsprozess, dem kein Element entgehen kann, und der alles angleicht, was der Beschaffenheit nach sich sträubt. So verlieren auch Details, die sich vormals gegen das übergeordnete Ganze gestellt haben, „[...] als ungebändigter Ausdruck, als Träger des Einspruchs gegen die Organisation“<sup>219</sup>, diese Qualität und werden zu eingepflanzten und konsequenzlosen Effekten, die in das System eingeebnet werden. Ganzes und Einzelnes stehen als sich Gleichendes, gegensatz- und beziehungslos zueinander, und diese Spannungslosigkeit zeigt sich im Verlust jeglicher künstlerischer Qualitäten. Der Stil der Kunstwerke entsteht durch dieses Spannungsverhältnis von ästhetischen Gesetzmäßigkeiten und dem spezifischen Gegenstand,<sup>220</sup> und so wird der Stil der Kulturindustrie eigentlich zur „Negation von Stil [...]: die Extreme, die sich berühren, sind in trübe Identität übergegangen, das Allgemeine kann das Besondere ersetzen und umgekehrt.“<sup>221</sup> Davon betroffen sind auch sämtliche nicht-materielle Werte, also „[...] der Substanz nach Nichtdingliches: Sprache, Reaktionen, ‚Persönlichkeit‘, wird in der Kulturindustrie als dinghafte, fungible Ware in Umlauf gebracht.“<sup>222</sup> Die Massenkunst „[...] verfällt der Praxis durch ihre Insistenz auf den dinghaften, gegenüber dem materiellen fetischisierten Charakter der von ihr verpackten und versandten Geisteszgüter.“<sup>223</sup>

Der Wert der kulturindustriellen Ware verändert sich mit der Verschiebung des Warencharakters im Vergleich eines Produkts autonomer Kunst. Letzteres hat die Widersprüche zwischen Autonomie und Gesellschaft ausgetragen, nun werden sie verdrängt. Ganz unter den Nutzen des Profitstrebens gestellt, verliert das Produkt die Funktion der Zweckfreiheit als Zweck. Dies

---

<sup>214</sup>Ebenda, S. 156.

<sup>215</sup>Vgl. Ebenda, S. 145.

<sup>216</sup>Ebenda, S. 145.

<sup>217</sup>Ebenda, S. 144.

<sup>218</sup>Vgl. Winter, Rainer, Zima, Peter V. „Adorno als Medienkritiker.“ In: Dies. (Hg). *Kritische Theorie heute*. Bielefeld: transcript 2007. S. 117.

<sup>219</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 147.

<sup>220</sup>Vgl. Ebenda, S. 151.

<sup>221</sup>Ebenda, S. 151.

<sup>222</sup>Vgl. Djassem. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 282 ff.

<sup>223</sup>Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur“. S. 319.

beträgt auch den Konsumenten um sein Glück, denn nun kann er diesem Zweck nicht mehr entkommen, selbst eine Möglichkeit dazu nicht mehr erahnen. Dieser Gebrauchswert in der Rezeption geht nun verloren, der alleinige Wert besteht im Tauschwert. Doch was tun mit einem Produkt, dessen alleiniger Nutzen in seinem Tauschwert besteht? Die genussvolle oder die das Bewusstsein anregende Rezeption von Kulturgütern wird abgelöst durch den Zwang zum Bescheidwissen, zum Dabeisein. Der Konsument ist auf die Ware angewiesen um mitreden zu können, sie dient zum Prestigeerwerb in der Gesellschaft. Der Gebrauchswert wird zum Fetischcharakter der Waren, das Sein der Kulturgüter dient nurmehr zum Tausch.<sup>224</sup>

Was bleibt ist die lückenlose Aneinanderreihung des Immergleichen, die vermeintliche Wahlfreiheit des Konsumenten wird zur „Freiheit zum Immergleichen“<sup>225</sup>, die Wahl zwischen denselben Produkten die sich nicht nur durch vollständige Konfliktlosigkeit, sondern auch durch Geschichtslosigkeit auszeichnen. Denn durch die mechanische, rhythmische Folge der Produkte und ihrer inneren Einheit verlieren sie den Bezug zur Zeit. So wie das happy end des Hollywoodfilms bereits vorentschieden ist, wird das Leid der Vergangenheit ausgeschlossen.<sup>226</sup> Adorno vergleicht dies mit dem Nummernprogramm des Varietés, in dem „[...] allemal zugleich etwas und nichts geschieht.“<sup>227</sup> „Der Akt, die Handlung wird zum Muster mechanischer Repetition. So entäußert er sich seiner nichtigen Geschichtlichkeit.“<sup>228</sup> Und auch das potentielle Neue wird von vornherein ausgeschlossen. Die Neuheit in der Kulturindustrie ist eine falsche, da sie zum Spannungsausgleich zwischen Individuum und Gesellschaft beiträgt. Das vermeintlich Neue verkommt zum Fetisch, zum Schlagwort der Reklame. Es ist ein Schwindel, weil es als abstrakter Reiz<sup>229</sup> und „zum begrifflichen Schema verhärtet“<sup>230</sup>, oder als Scheinbefriedigung lediglich darüber hinwegtäuscht, dass der Mensch in der Kulturindustrie zu eigenen neuartigen Erfahrungen nicht mehr fähig ist.<sup>231</sup>

#### 1.4.1.1 Amusement: fun als Stahlbad

Die Entstehung der in der Kulturindustrie gängigen Form des Amusements entspringt der Integration der schon vorher existierenden Elemente der ‚leichten‘ Kunst, die genau wie die ‚ernste‘ bzw. ‚hohe‘ bei diesem Prozess Schaden nimmt. „Die hohe wird durch die Spekulation auf den Effekt um ihren Ernst gebracht; die niedrige durch ihre zivilisatorische Bändigung um das ungebärdig Widerstehende, das ihr innewohnt, solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total

<sup>224</sup>Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 182 f.

<sup>225</sup>Ebenda, S. 190.

<sup>226</sup>Vgl. Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur“. S. 307 f.

<sup>227</sup>Ebenda, S. 308.

<sup>228</sup>Ebenda, S. 309.

<sup>229</sup>Vgl. Zirden. *Theorie des Neuen*. S. 102.

<sup>230</sup>Ebenda, S. 104.

<sup>231</sup>Vgl. Ebenda, S. 106.

war.“<sup>232</sup> Es ist abermals ein Prozess der Angleichung zweier Sphären, durch den die Waren der leichten Unterhaltungskunst rein technisch zwar besser gefertigt sind, jedoch dem Zuschauer die eskapistische Form der einfachen Zerstreuung unterschlagen. Die domestizierte und rationalisierte Version des Amusements ist eine Methode zur Weiterführung der Regression des Konsumenten und dient zur Regulierung der bestehenden sozialen Verhältnisse.<sup>233</sup> Die Waren der Kulturindustrie, die sich meist als leichte Kunst ausgibt, sind für den Menschen so schwer wie die Arbeit, Amusement wird zur „Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus.“<sup>234</sup> Der konkrete Inhalt ist unbedeutende Oberfläche, der eigentliche Gehalt zeigt sich als phantasielose „Abfolge genormter Vorrichtungen.“<sup>235</sup>

Diesen Effekt beschreibt Adorno am Beispiel des Trickfilms, der sich in der Kulturindustrie von einem Ressort der Phantasie in ein Medium zur Ausführung technologischer Vernunft gewandelt hat. Durch die anwachsende Geschwindigkeit der Bilder der bloßen Zerstörung der Figuren geht die Aggression gegen die Figur auf den Zuschauer über. Dieser kann das Gebotene nicht genießen, sondern muss angestrengt mit seinen Augen dem Geschehenen zu folgen versuchen. Diese Art Lustigkeit führt zum Verlust der Lust des Zuschauers, die zwar durch die permanente Flut von Reizen der Vorlust angekündigt, jedoch nie eingelöst wird.<sup>236</sup> Adorno unterscheidet zwischen einer richtigen und falschen Form des Humors. Richtiges Lachen kann zu einem Lachen der Erkenntnis werden, auf das Andere hinweisen und damit die Falschheit der Wirklichkeit entlarven, doch in der Kulturindustrie gibt es nurmehr ein Verlachen von allem.<sup>237</sup> Die verordnete Heiterkeit als „kategorischer Imperativ des Spaßgenusses“<sup>238</sup> wendet sich gegen den Konsumenten, sein Lachen wird zur Schadenfreude über den Betrug der Versagung seiner Lust, es „bewältigt die Furcht, indem es zu den Instanzen überläuft, die zu fürchten sind.“<sup>239</sup> Hier reagiert der Mensch auf die grausame Unentrinnbarkeit der Kulturindustrie, ohne dass seine Situation dadurch leichter erträglich wird. „Fun ist ein Stahlbad.“<sup>240</sup>

Die Kulturindustrie hat durch ihre erzwungene Vergeistigung dem Menschen die Freude am Amusement genommen. Die planende Vernunft, das Unterstellen eines zusammenhängenden Sinns verändert die Leistung, die dem Konsumenten abverlangt wird. Aus einem Zustand der Zerstreuung, der Möglichkeit zur Hingabe individueller phantasievoller Assoziationen<sup>241</sup> wird die verdummende Teilhabe an „seelenloser Artistik“<sup>242</sup>, und die Versagung dieses Verspre-

<sup>232</sup> Adorno. „Résumé über Kulturindustrie“. S. 337.

<sup>233</sup> Vgl. Kleiner, Marcus S. „Wer küsst den Froschkönig heute? Die Medienkulturindustriekritik Adornos.“ S. 140.

<sup>234</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 158.

<sup>235</sup> Ebenda, S. 159.

<sup>236</sup> Vgl. Ebenda, S. 160 ff.

<sup>237</sup> Vgl. Kleiner. „Wer küsst den Froschkönig heute?“ S. 141.

<sup>238</sup> Ebenda, S. 141.

<sup>239</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 162.

<sup>240</sup> Ebenda, S. 162.

<sup>241</sup> Vgl. Ebenda, S.165.

<sup>242</sup> Ebenda, S.165.

chens bindet den Konsumenten mehr an das System. Das Lachen, das sich über hierarchische Strukturen der Realität hinwegsetzen könnte, geht verloren, es wird „synthetisch, falsch, verhext“<sup>243</sup>, da es ebenso wie die autonome Kunst unter die Räder der Geschäftemacherei kommt. „Es klirrt nicht die Schellenkappe des Narren, sondern der kapitalistische Schlüsselbund der Vernunft, die selbst im Bild noch die Lust an die Zwecke des Fortkommens schließt.“<sup>244</sup>

#### 1.4.2 Der traumlose Traum: die Verdopplung der Realität als Reklame für die Welt

Die Verdopplung der Welt ist eine schwerwiegende Tatsache der Kulturindustrie. Indem sie den status quo nochmals abbildet und durch die Massenmedien verbreitet, verwischt sich die Grenze von empirischer Realität und Gebilde. Das Bild wird Abbild der Realität, es gleicht als einzelner Ausschnitt dem Ganzen, und bestätigt es damit. Affirmation ist die Funktion der Verdopplung, und dabei generiert sie die Ideologie der Kulturindustrie, die das gegenwärtige System, die Welt selbst, ist:<sup>245</sup> „An den Mann gebracht werden allgemeines unkritisches Einverständnis, Reklame gemacht für die Welt, sowie ein jedes kulturindustrielle Produkt seine eigene Reklame ist.“<sup>246</sup> Suggestiert werden soll, ganz im Gegensatz zu einer eskapistischen Funktion von Kulturprodukten, die Ausweglosigkeit aus dem bestehenden Muster aus dem es, gleichsam einer naturhaften Gegebenheit, kein Entrinnen gibt. „Durchweg ist ausgeschlossen, wodurch diese Mentalität geändert werden könnte.“<sup>247</sup> Die Utopie ist im kulturindustriellen Bild abgebildet, und zwar „[...] um den Menschen die Utopie auszutreiben und um sie aufs Bestehende und aufs Verhängnis desto gründlicher zu vereidigen.“<sup>248</sup>

Was die Inhalte der Produkte betrifft, entsteht eine unendliche Schleife der Selbstreferenzialität:<sup>249</sup> Indem Kunst „[...] selber als Realität auftritt, [...] bezieht sie sich tendenziell auf Kultur als auf ihren eigenen Inhalt. Die Erfassung der Kultur durchs Monopol, die das Unerfaßte verbietet, verweist notwendig zurück aufs vorher schon Produzierte und stiftet die Selbstreflexion.“<sup>250</sup> Die Repetition eines vorgefertigten, leeren Inhalts hat zur Folge, dass sich die Diskrepanz zwischen permanenter technischer Innovation und dem Verfall inhaltlicher Qualitäten vergrößert. Wie Adorno am Beispiel der Großaufnahme des Films beschreibt, verschiebt sich auch der Fokus des Zuschauers vom verfallenen Inhalt auf die technischen Möglichkeiten, ihrer Produktionsweise. Gerade der Film führt zu einer Ästhetisierung der Alltagswelt,

<sup>243</sup> Adorno. „Ist die Kunst heiter?“ S. 12.

<sup>244</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 165.

<sup>245</sup> Vgl. Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur“. S. 299 ff.

<sup>246</sup> Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 339.

<sup>247</sup> Ebenda, S. 338.

<sup>248</sup> Adorno, Theodor W. „Prolog zum Fernsehen.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*. S. 516.

<sup>249</sup> Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur“. S. 299 ff.

<sup>250</sup> Ebenda, S. 302 f.

die Adorno als Alltagspoesie bezeichnet:<sup>251</sup> „Jedem Stück emphatischer Nüchternheit wird der Schauer des Poetischen zugemutet.“<sup>252</sup> Dabei entspricht die abgebildete Realität jedoch nicht gänzlich der empirischen, bzw. wird der Wahrheitsgehalt der Realität durch das Filter der Kulturindustrie eingezogen: gerade indem auf das bloße Dasein rekurriert wird, wird den kruden Inhalten die Ideologie zugefügt, und unbemerkt dem Konsumenten untergejubelt.<sup>253</sup> Der Pseudorealismus ist der Stil der Kulturindustrie, der aus den Produktionsbedingungen resultiert. Er wird am deutlichsten vom Medium Film, das Verdopplungsmedium schlechthin, produziert. Der kommerzielle Film, der sich auf eine sinnstiftende Idee bezieht, gerät damit automatisch in Widerspruch zur naturalistischen Voraussetzung.<sup>254</sup> Daraus folgt: „In dem lückenlosen Gefüge der Verdopplung der Realität durch die technische Apparatur des Films wird jede Intention, und wäre es selbst die Wahrheit, zur Lüge.“<sup>255</sup>

Die Intention im Film, die Bedeutung, durch das Wort vermittelt, steht in Widerspruch zum realitätsgetreuen Abbild, und diese „[...] rechtfertigt schon die Welt als gleichermaßen sinnvolle, ehe nur der erste planvolle Schwindel, die erste eigentliche Entstellung begangen ist.“<sup>256</sup> Der Konformismus durch Verdopplung entsteht also unabhängig von dem konkreten Inhalt des Produkts, seiner Bedeutung. Der Pseudorealismus füllt das vermeintlich exakte Abbild der Realität, und damit auch die Realität selbst, mit einem falschen Sinn.<sup>257</sup> In Adornos Text *Das Schema der Massenkultur* spricht dieser von einer „neuen Sachlichkeit“<sup>258</sup> durch die Kulturindustrie. Das Verhältnis von Kulturindustrie und empirischer Realität wird dadurch verfälscht, dass diese von einem Prinzip geleitet wird, das jedoch nicht die Objekte an sich, deren Beschaffenheit, bestimmt:

„Massenkultur ist mit ihrer eigenen Sachlichkeit inkompatibel. Sie bezieht sich stets auf Stoffe zurück, deren Intention der sachlichen Schaustellung opponiert, während sie ihren Zusammenhang mit der herrschenden Praxis vorab durch die Entlehnung industrieller Methoden demonstriert, aus denen sie Sachlichkeit als Stil bereitet. Das Verhältnis von Sachlichkeit und Sache ist außersächlich: es wird von der Kalkulation bestimmt und gestört.“<sup>259</sup>

Adorno beschreibt einen weiteren Aspekt der Verdopplung mit der scheinbar starren Unterscheidung von Filmen, die entweder in das Schema ‚escape‘ (als Produkt mit eskapistischer Funktion) und ‚message‘ (als offengelegte Botschaft, als Handlungsanweisung für den Rezipienten) fallen. Diese Trennung ist in der Kulturindustrie unzulässig: die escape-Funktion kann

---

<sup>251</sup> Vgl. Ebenda, S. 300 f.

<sup>252</sup> Ebenda, S. 300.

<sup>253</sup> Vgl. Ebenda, S. 303.

<sup>254</sup> Vgl. Adorno. *Gesammelte Schriften Bd. 4: Minima Moralia* S. 161 f.

<sup>255</sup> Ebenda, S. 161.

<sup>256</sup> Ebenda, S. 161 f.

<sup>257</sup> Vgl. Adorno, Theodor W. „Fernsehen als Ideologie.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*. S. 522.

<sup>258</sup> Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur“. S. 317.

<sup>259</sup> Ebenda, S. 317.

nicht erfüllt werden,<sup>260</sup> da „[...] die Befriedigungen, die sie vortäuschen, zusammenfallen mit der Schmach der Realität, der Versagung. Die Träume haben keinen Traum.“<sup>261</sup> Umgekehrt ist auch die Handlungsanweisung, die message, nicht erfüllbar, da sie auf der Behauptung beruht, es existiere ein gesamtgesellschaftliches Subjekt, das die Umstände verändern kann, wenn es dies nur wolle. Da dies nicht der Fall ist, wird die message zur Fiktion.<sup>262</sup> Für den Konsumenten bedeutet dies eine nur scheinbare Befriedigung seiner Bedürfnisse, er bleibt im System der Kulturindustrie haften, ohne davon zu profitieren. Der Tonfilm gilt als eine Art Vollendung des Pseudorealismus: er wird als Verlängerung der Realität wahrgenommen, der Zuschauer hat keinen Raum für eigene spontane Gedanken und Phantasie,<sup>263</sup> durch seine „nicht-utopische Illusion“<sup>264</sup> „[...] schult er den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Welt zu identifizieren.“<sup>265</sup>

### 1.4.3 Information, Reklame, Befehl: Kommunikation in der Kulturindustrie

Adorno setzte sich mit dem Kommunikationsbegriff sehr kritisch auseinander. Die kommunikative Sprache der Medien beurteilte er als depravierte, und setzte sie in Gegensatz zur poetischen Sprache, die dezidiert nicht zweckgerichtet ist. Sie steht auch im Gegensatz zur Art wie sich Kunst vermittelt. Im weitesten Sinn sah er die kommunikative Sprache mit dem Tausch verknüpft, d.h. mit der Vermittlung durch den Tauschwert. Dabei ist Kommunikation die Anpassung des Bewusstseins an das Diktat der Nützlichkeit.<sup>266</sup> Die Steuerung der Bedürfnisse der Menschen durch die Kulturindustrie erfolgt auf drei Stufen: Reklame, Information und Befehl. Für den Konsumenten ist Informiertheit von großer Bedeutung, denn nur wer informiert ist, ist auch ein Teil des Ganzen. Dabei beschränkt sich die Information auf das von der Kulturindustrie Produzierte. Nur dies kann der Konsument identifizieren, alles andere wird als unnützlich ausgefiltert. Es sind jedoch sinnentleerte Informationen, da sie sich auf die immergleichen wiederholten Waren beziehen.<sup>267</sup> Die Neugier wird zum „[...] Feind des Neuen, das ohnehin nicht erlaubt ist.“<sup>268</sup> In der Warenwelt kann derjenige Kunde am besten zwischen den Produkten wählen, der sich auskennt; zwischen vorgefertigten Produkten, die sich gleichen und aufeinander beziehen, muss der Kunde aber nicht wählen, der Entscheidungsprozess wird zur Farce. An diesem Punkt wird Information zur Reklame, „[...] wenn es eigentlich nichts mehr zu wählen gibt, wenn das Wiedererkennen der Marke den Wahlvorgang substituiert und wenn zugleich die

---

<sup>260</sup>Vgl. Adorno. *Minima Moralia*. S. 230 f.

<sup>261</sup>Ebenda, S. 230.

<sup>262</sup>Vgl. Ebenda, S. 230.

<sup>263</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 147 f.

<sup>264</sup>Djassemy. „Produktive Widersprüche in Adornos Kritik der Kulturindustrie.“ S. 110.

<sup>265</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 148.

<sup>266</sup>Vgl. Winter, Zima. „Adorno als Medienkritiker.“ In: *Kritische Theorie heute*. S. 115 ff.

<sup>267</sup>Vgl. Adorno. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 322 ff.

<sup>268</sup>Ebenda, S. 323.

Totalität des Systems jeden, der sein Leben erhalten will, dazu zwingt, solche Leistungen aus Berechnung zu vollbringen.“<sup>269</sup> Der Konsument ist also gezwungen sich zu *in-formieren*, und wird dadurch selbst formiert.<sup>270</sup> Das Dabeisein und Mitreden können ist für ihn kein Selbstzweck, sondern er muss dies zum Fortbestand seiner Existenz.

Reklame als ein Prinzip der Kulturindustrie beschränkt sich nicht nur auf bestimmte Werbemaßnahmen für konkrete Marken oder Produkte, sondern die austauschbaren Einzelteile und Effekte, die sich montageartig zu einer fortlaufenden Synthese anordnen, bilden selbst die Reklame, nämlich für sich selbst.<sup>271</sup> Die Großaufnahme der Filmschauspielerin ist die Reklame für ihren Namen, und „[j]eder Film ist die Vorschau auf den nächsten.“<sup>272</sup> Die Worte selbst werden aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, von ihrer Bedeutung getrennt, so lückenlos wie möglich verbreitet und ständig wiederholt. Dies ist der Punkt, an dem sich Reklame mit der faschistischen Parole verbindet.<sup>273</sup> Der Befehl, der sich endgültig in der totalitären Parole manifestiert, existiert in der Kulturindustrie als eine Art Bilderschrift, die faschistische Tendenzen aufweist, da durch sie Stereotypen und Verhaltensschemata für den Konsumenten meist unbewusst transportiert und Herrschaftsverhältnisse bestärkt werden.<sup>274</sup> In diesem Vermittlungsprozess spielt die Psyche der Konsumenten eine große Rolle, und die Methode der Kulturindustrie ist eine Art „umgekehrte Psychoanalyse.“<sup>275</sup> Die Bilderschrift ist zwar ein Bild, doch es wird vom Konsumenten unbewusst ‚gelesen‘, und so wird die Botschaft aufgenommen. Diese „priesterliche Hieroglyphenschrift“<sup>276</sup> hat nichts mit den tatsächlichen oberflächlichen Inhalten des einzelnen Produktes zu tun, sondern sie vermittelt die eine Botschaft der Mächtigen, die sich hinter diesen verbirgt. So mag die Filmschauspielerin das eine sagen, doch ihr Bild übermittelt einen anderen Befehl, nämlich ihr ähnlich zu sein. Der ‚Leser‘ befolgt diesen Befehl bereits in dem Moment, als er die Botschaft empfangen hat.<sup>277</sup>

Die Vermittlungsweise der Kunst und die Sprache der Massenmedien der Kulturindustrie ist für Adorno unvereinbar. In der Tauschgesellschaft ist sie unmöglich geworden, denn diese

„[...] will, daß die Kunst unmittelbar zu den Menschen spreche, als ließe sich in einer Welt universaler Vermittlung das Unmittelbare unmittelbar realisieren. Gerade damit aber degradiert sie Wort und Gestalt zum bloßen Mittel, zum Element des Wirkungszusammenhangs, zur psychologischen Manipulation und höhlt die Stimmigkeit und Logik des Kunstwerks aus, das [...] die Linie des geringsten Widerstands bei den Konsumenten verfolgen soll.“<sup>278</sup>

<sup>269</sup> Ebenda, S. 323.

<sup>270</sup> Vgl. Kleiner. „Wer küsst den Froschkönig heute?“ In: *Kritische Theorie heute*. S. 137.

<sup>271</sup> Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 186 f.

<sup>272</sup> Ebenda, S. 187.

<sup>273</sup> Vgl. ebenda, S. 189.

<sup>274</sup> Vgl. Adorno. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 331 f.

<sup>275</sup> Djassemey. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 302.

<sup>276</sup> Adorno. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 332.

<sup>277</sup> Vgl. Ebenda, S. 332 f.

<sup>278</sup> Adorno, Theodor W. „Der Artist als Statthalter“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 11: Noten zur Literatur*. S. 120.

Die Sprache in der Kulturindustrie wird daraus resultierend zu einer Sprache der Manipulation des Konsumenten. Es ist nicht nur die Vermittlung der Kunst, sondern die Sprache im Allgemeinen, als Art und Weise, wie Menschen die Welt wahrnehmen, verstehen und erfahren, die verkümmert. Der zu eigener Erfahrung Unfähige ist angewiesen auf die Sprache der Medien, die aus Vorschriften besteht, er selbst verliert seinen Bezug zur Welt, wird unmündig, passiv, sprachlos.<sup>279</sup> Fraglich ist in diesem Zusammenhang, ob es der Mensch in der Kulturindustrie aus eigener Kraft heraus schafft, „[...] die Schmach abzuwehren, welche die Werke zu Medien und die Konsumenten zu Opfern psychotechnischer Behandlung macht.“<sup>280</sup>

#### **1.4.4 Musik in der Kulturindustrie: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens***

In seinem Text *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* beschreibt Adorno den Zustand der gegenwärtigen Musik in der Kulturindustrie und ihre Auswirkungen auf den Hörer. Das Verhältnis dieser beiden Aspekte derselben Tendenz ist komplementär: „Das Bewusstsein der Höermassen ist der fetischisierten Musik adäquat.“<sup>281</sup> Diese Effekte auf die Höermassen in der verwalteten Welt sind jedoch nicht psychologischen Ursprungs, sondern eine späte Folge der Warenform der Kulturgüter. Wie in anderen Bereichen der Kunst wird auch in der Musik der Wert des Kulturprodukts durch den Tauschwert, seine Bekanntheit und seinen Wiedererkennungswert bestimmt. Auch die Einteilung in hohe und niedere Musik bzw. U und E, die nicht isoliert voneinander bestehen sondern funktional zusammenhängen, hat keinen inhaltlichen Beweggrund mehr. Sie wird nur noch aus Gründen der Absatzfähigkeit aufrecht erhalten, denn auch die Musik in der Kulturindustrie erfährt einen Nivellierungsprozess. Das vorherrschende Starsystem führt zu einer Programmselektion ohne Bezug zu qualitativen Eigenschaften. Das Ausgangsmaterial selbst, wie etwa die Singstimme oder eine Geige, erhält mehr Bedeutung als ihre Verwendung.<sup>282</sup> Die Aufführungspraxis des Arrangements verdeutlicht die Angleichung von ernster und leichter Musik: die Vereinheitlichung verschiedener Musikerzeugnisse lässt kein Werk unangetastet.<sup>283</sup> Die Folge dieser verschiedenen Wirkungsformen entfremdet den Konsumenten von den Musikwerken und mindert die Vielfalt der musikalischen Landschaft soweit, bis es keinen Unterschied mehr macht, „[...] ob es sich um die Siebente Symphonie oder das Badehöschen handelt.“<sup>284</sup>

Die Wirkungsweisen der Warenform führen auch zu einer Verdinglichung der inneren Struk-

<sup>279</sup>Vgl. Kleiner. „Wer küsst den Froschkönig heute?“ In: *Kritische Theorie heute*. S. 143.

<sup>280</sup>Adorno. „Der Artist als Statthalter“. S. 125.

<sup>281</sup>Adorno, Theodor W. „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.“ In: Ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck + Ruprecht 1956. S. 27.

<sup>282</sup>Vgl. ebenda, S. 16 ff.

<sup>283</sup>Vgl. ebenda, S. 24 f.

<sup>284</sup>Ebenda, S. 18.

tur der Werke. Die Musik ist wie alle Kunst sinnlicher Träger eines Geistigen. Sie zerfällt nun jedoch in Einzelteile, partiale sinnliche Momente, die durch Steigerung und Wiederholung den Hörern eingepägt werden.<sup>285</sup> Die in einem musikalischen Werk angelegte Spannung einer Dialektik von Allgemeinem und Besonderem verschwindet. Dies geschieht durch den Wegfall der Synthese: das Musikverständnis entsteht durch die Fähigkeit, musikalische Zusammenhänge als sinnvolles Ganzes wahrzunehmen. Der Hörer selbst ist im Normalfall der subjektiven Synthesis fähig, d.h. er erkennt den Zusammenhang des Ganzen während des Rezeptionsprozesses.<sup>286</sup> Dieses Ganze ist nichts Vorgefertigtes sondern selbst ein Werdendes:

„Vielmehr ist das musikalisch Ganze wesentlich ein Ganzes aus mit Grund aufeinander folgenden Teilen und nur dadurch Ganzes. [...] Es artikuliert sich durch Vor- und Rückbeziehung, Erwartung und Erinnerung, Kontrast und Nähe; unartikuliert, ungeteilt zerflösse es in seiner bloßen selbst Gleichheit. Musik angemessen auffassen verlangt, das jetzt und hier Erscheinende im Verhältnis zu dem Vorher und, antezipierend, dem Nachher zu hören.“<sup>287</sup>

Der Verlust der echten führt zu einer verdinglichten Synthese: die Reduktion der Musik auf rein sensuelle Partialmomente nimmt diesen ihren potentiellen widerständigen Charakter, die einzelnen Teile werden konfliktlos in das Ganze eingefügt, ihre Qualitäten können vom Hörer nicht mehr erfasst werden,<sup>288</sup> „[...] und der Hörer wird auf der Linie seines geringsten Widerstandes in den akzeptierenden Käufer verwandelt.“<sup>289</sup>

Der Übergang des Gebrauchs- in den Tauschwert des Kulturprodukts führt auch in der Musik zu einer Störung der Beziehung zwischen Konsument und Produkt. Der Begriff des musikalischen Fetischismus umreißt diese Problematik: „Die Affekte, die auf den Tauschwert gehen, stiften den Schein des Unmittelbaren, und die Beziehungslosigkeit zum Objekt dementiert ihn zugleich. [...] Von solcher gesellschaftlichen Substitution hängt alle spätere psychologische, alle Ersatzbefriedigung ab.“<sup>290</sup> Der Verlust der konstitutiven Beziehung des Hörers zum musikalischen Produkt lässt den Tauschwert zum Fetisch werden; er wird zum gesellschaftlichen Kitt, der „die Beziehung zum Beziehungslosen“<sup>291</sup> zusammenhält. Aus diesem Umstand entsteht der Gehorsam der Menschen, sie beginnen sich mit der Ware zu identifizieren; dieser Vorgang besitzt auch einen masochistischen Charakter, da die Konsumenten mehr oder weniger den Betrug, d.h. das Angebot des Immergleichen, wittern.<sup>292</sup> Doch nicht nur sind die Konsumenten in ihrem Verhältnis zu den Musikwaren gestört, sondern auch ihre Wahrnehmung scheint durch die fetischisierten Werke beeinträchtigt zu werden.

<sup>285</sup> Vgl. ebenda, S. 22.

<sup>286</sup> Vgl. Adorno, Theodor W. „Kleine Häresie.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 17: Musikalische Schriften IV*. S. 297 ff.

<sup>287</sup> Ebenda, S. 298.

<sup>288</sup> Adorno. „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.“ S. 12 f.

<sup>289</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>290</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>291</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>292</sup> Vgl. ebenda, S. 21.

Die „atomistisch Hörenden“<sup>293</sup> sind das Ergebnis der Entwicklung der Musik in der Kulturindustrie. Im Vergleich zu dem strukturellen Hören, das die Fähigkeit zur Synthese meint und auch rationale Fähigkeiten einschließt, reduziert sie sich auf die Wahrnehmung einzelner Teile des musikalischen Ganzen, wie eines isolierten Reizes, eines Einzelklangs oder eine einfache und gut merkbare, angenehme Melodie.<sup>294</sup> Es handelt sich bei dieser Kategorie des Hörens nicht um eine allgemeine, physische Regression des Hörens, sondern es ist das typische Hören der Regredierten,<sup>295</sup> „auf infantiler Stufe Festgehaltener.“<sup>296</sup> Dieses Hören der „zwanghaft Zurückgestauten“<sup>297</sup> ist gekennzeichnet durch einen Wechsel von Vergessen und Wiedererkennen, der neue Hörtyp dissoziiert das Gehörte, und er wird unfähig, sich länger auf die Musik zu konzentrieren, und kann so das übergreifende Ganze nicht mehr erfassen.<sup>298</sup> Dieses Hören ist jedoch hauptsächlich aus dem Grund regressiv, weil es nicht nur die Konsumenten an die vorhandenen, immer gleichen Musikwaren bindet, sondern sie dadurch auch die Möglichkeit einer anderen Musik ablehnen. Obwohl der Konsument die Fähigkeit zu Misstrauen noch besitzt und das Verhältnis zu der kulturindustriellen Musik trotz Fetischisierung ambivalent bleibt, beharren sie wie ein trotziges Kind auf das ihnen Dargebotene.<sup>299</sup> „Es gibt tatsächlich einen neurotischen Mechanismus der Dummheit auch im Hören: die hochmütig ignorante Ablehnung alles Ungewohnten ist sein sicheres Kennzeichen.“<sup>300</sup>

Adorno beschreibt die Herausbildung zweier Hörertypen der Kulturindustrie. Beide betreiben eine Art Pseudoaktivität, um sich von ihrer Zwangslage abzulenken. Es gibt einerseits den Enthusiasten, der sich durch inhaltslose Ekstase kennzeichnet. Sie ist Pseudoaktivität, da sie kein wahrer ekstatischer Zustand, sondern bloß deren Nachahmung, die Imitation von Gesten sich in Ekstase Befindlicher ist.<sup>301</sup> Der tanzende Enthusiast gerät nicht wahrhaft in Verzückung, sondern er imitiert diese durch zuckende Bewegungen, „[...] die an Veitstanz oder an die Reflexe verstümmelter Tiere gemahnen.“<sup>302</sup> Auch der zu Jazz Tanzende fällt in diese Kategorie, der durch den Tanz sexuelle Ersatzlust betreibt und die wahre Lust imitiert und damit parodiert und so das wahre Glück dem Bestehenden opfert. Der zweite Hörertyp ist der Eifrige. Er ist sozial zurückgezogener, ein Eigenbrötler und Bastler. Er widmet sich meist dem Radio, der Übertragungstechnik und der Radioapparate. Er meint auch eine unabhängige Position innezuhaben, da sich sein technisches Wissen von den anderen abzuheben scheint. Doch dem ist nicht so,

---

<sup>293</sup>Ebenda S. 33.

<sup>294</sup>Vgl. Adorno. „Kleine Häresie.“ S. 297.

<sup>295</sup>Vgl. Adorno. „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.“ S. 28.

<sup>296</sup>Ebenda, S. 28.

<sup>297</sup>Ebenda, S. 29.

<sup>298</sup>Vgl. ebenda, S. 29 ff.

<sup>299</sup>Vgl. ebenda, S. 33 f.

<sup>300</sup>Ebenda, S. 34.

<sup>301</sup>Vgl. ebenda, S. 36.

<sup>302</sup>Ebenda, S. 36.

denn eigentlich folgt er bloß den (technischen) Gegebenheiten:<sup>303</sup> der Eifrige denkt er pfeift auf die Welt, „[...] doch was er pfeift, ist ihre Melodie, und seine Kniffe sind weniger Erfindungen des Augenblicks als aufgespeicherte Erfahrung aus dem Umgang mit den umworbenen technischen Dingen.“<sup>304</sup>

Die Massenmusik der Kulturindustrie trägt also nichts zur Entzauberung der Welt bei. Die Konsumenten werden nicht nur an den gegenwärtigen Zustand geheftet, sondern auch dazu gebracht, sich „gegen die Unbotmäßigkeit als solche“<sup>305</sup> zu stellen. Die Funktion der Musik, gleichzeitig als Sprachrohr und als Bändigung des Triebes zu fungieren, geht verloren.<sup>306</sup> Die Verluste für Mensch und Musik in der Kulturindustrie sind für Adorno evident. Und doch ließ er etwas Hoffnung am Ende seines Textes aufkommen: es existierte für ihn eine andere, neue, radikale Musik, wie sie die Wiener Schule um Schönberg realisierte, und sie vermochte sich dem regressiven Hören entgegenzustellen. Sie verzichtete auf die Gefälligkeit des Publikums und die Scheinindividualisierung der Musik durch das spätromantische Erbe der Betonung und Steigerung der Einzelmelodie; letztere steht auch stets im Dienst der kulturindustriellen Macht. Und so können einzelne Individuen die produktive Entwicklung der Musik jenseits der Kulturindustrie vorantreiben.<sup>307</sup>

#### 1.4.5 Der Konsument in der Kulturindustrie

Die Wünsche der Konsumenten dienen der Kulturindustrie als Legitimation ihres Warenangebots und ihrer Distribution. Doch das Argument der Anbieter, man biete lediglich was die Masse sich wünsche, weist Adorno entschieden zurück. Bewusst wendeten Adorno und Horkheimer sich vom ursprünglich gebrauchten Begriff der Massenkunst ab, denn dieser suggeriert eine Kunst, die aus den Massen entspringt und für diese existiert. Doch die Masse ist nicht der Ursprung, sondern das Objekt, das es zu kontrollieren gilt.<sup>308</sup> Adorno beschreibt einen „Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“<sup>309</sup> Die Kulturindustrie verfügt über die Menschen und ihren Bewusstseinszustand, ihre Tendenzen gehen „[...] in Fleisch und Blut des Publikums durch den gesamten Gesellschaftsprozess“<sup>310</sup> über. Der bereits kurz erläuterte Aspekt der umgekehrten Psychoanalyse dient nicht nur zur Vermittlung von Befehlen, sondern auch zur Verminderung der Bewusstseinsleistung des Konsumenten und zur Unterdrückung seiner Triebregungen. Da-

---

<sup>303</sup> Vgl. ebenda, S 36 ff.

<sup>304</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>305</sup> Ebenda, S. 40.

<sup>306</sup> Vgl. Ebenda, S. 9.

<sup>307</sup> Vgl. Ebenda, S. 44 f.

<sup>308</sup> Vgl. Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 337 f.

<sup>309</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 142.

<sup>310</sup> Ebenda, S. 158.

bei werden die kognitiven Leistungen durch Anpassung und Konformität ersetzt,<sup>311</sup> und die Triebregungen des Menschen durch Scheinbefriedigungen in Schach gehalten, ohne dass die realen Bedürfnisse tatsächlich eingelöst werden.<sup>312</sup>

Die Regression des Bewusstseins des Konsumenten ist direkt auf die kulturindustriellen Waren zurückzuführen, sie „[...] lähmen ihrer objektiven Beschaffenheit nach“<sup>313</sup> Fähigkeiten wie die Vorstellungskraft. Sie verkümmert durch Schematisierung und der im Grunde immer gleichen Handlung mit ihren eingeplanten Details, ohne dass diese Wirkung erst durch psychologische Mechanismen ausgelöst wird. Wie zum Beispiel im Tonfilm ist während der Rezeption zwar das kognitive Auffassungsvermögen gefordert, doch selbstständiges Denken und andere nicht vorgegebene Reaktionen wie spontane Assoziationen sind nicht erwünscht und werden eliminiert.<sup>314</sup> Die Lust des Konsumenten wird ihm versagt. Seine sinnlichen, auch sexuellen Bedürfnisse werden zwar durch Signale gereizt, sie werden jedoch nie erfüllt. Dies scheint Adorno ein besonders perfider Betrug am Kunden zu sein. Er selbst hat sich schlussendlich an den Vorgang der permanenten Versagung gewöhnt.<sup>315</sup> „Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht. [...] Indem sie das Begehrte immer wieder exponiert, [...] stachelt sie bloß die unsublimierte Vorlust auf, die durch die Gewohnheit der Versagung längst zur masochistischen verstümmelt ist.“<sup>316</sup>

Diese „Beförderung und Ausbeutung der Ich-Schwäche“<sup>317</sup> ist eine Verstärkung und Erweiterung der Unterdrückung durch die fehlerhafte Aufklärung im Allgemeinen. Die lückenlose Unterdrückung ist für das Herrschaftssystem und selbst für den Konsumenten unabdingbar, und zwar umso mehr, je prekärer die Gesamtsituation für den Menschen wird. Zum einen ist in dieser Lage der kleinste Gedanke an Widerstand oder utopisches Potential unerträglich geworden.<sup>318</sup> Zum anderen wird mit steigender Irrationalität der Gegenwart die Gefahr größer, dass die universale Verblendung versagt und den Menschen die wahre Situation bewusst wird.<sup>319</sup> Der Begriff der umgekehrten Psychoanalyse deutet bereits eine Auseinandersetzung Adornos mit Freud an. Er sah die Psychoanalyse zwar als potentielles Medium der Aufklärung, als Therapieform zur Heilung von Neurosen werde sie jedoch dazu genützt, den Menschen an die bestehenden Verhältnisse anzupassen.<sup>320</sup> Zudem zeige Freud die Tendenz, die Unterdrückung des Triebes als „kulturfördernde Sublimierung“<sup>321</sup> zu befürworten. Hingegen soll den Menschen

<sup>311</sup> Vgl. Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 343.

<sup>312</sup> Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 161.

<sup>313</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>314</sup> Vgl. Ebenda, S. 148.

<sup>315</sup> Vgl. Ebenda, S. 161 f.

<sup>316</sup> Ebenda, S. 161.

<sup>317</sup> Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 344.

<sup>318</sup> Vgl. Djassem. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit.“* S. 315.

<sup>319</sup> Vgl. Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 331.

<sup>320</sup> Vgl. Adorno. *Minima Moralia*. S. 64 f.

<sup>321</sup> Ebenda, S. 65.

geholfen werden, indem ihr Bewusstsein ihres Unglücks gefördert, und der Zirkel sich ständig wiederholender Scheinbefriedigungen gestoppt werden soll.<sup>322</sup>

Ziel der Kulturindustrie ist es, dass sich das Konsumentenbewusstsein der Kulturindustrie selbst angleicht. Die Individualität des Rezipienten und der kalkulierte Starkult spielen dabei eine Rolle. Zwar soll sich der gewöhnliche Mensch mit den berühmten Persönlichkeiten identifizieren können, und doch muss ihm klar sein, dass er selbst kein Star werden kann, denn die Möglichkeit das große Los zu ziehen ist so verschwindend gering wie ein Lottogewinn. Die Methode des Lotteriespiels soll auch für die Lebenswelt gelten, der Konsument soll glauben, Glück oder Unglück in der Lebenswelt hängt allein vom Zufall ab und ist nicht von oben geplant. Der Mensch als Individuum soll völlig ersetzbar, als nichts weiter als ein Exemplar seiner Gattung realisiert werden.<sup>323</sup> Die Tendenzen der Kulturindustrie sollen auf die Menschen übergehen, wie auch der Fetischcharakter der Waren: die Frau im Urlaub bräunt sich nicht mehr, um attraktiver zu wirken, sondern die Bräune der Haut ist zum Fetisch, zum Selbstzweck geworden.<sup>324</sup> Und die Aussage, dass sich die Menschen der Kulturindustrie und seinen Waren angleichen soll, ist nicht nur metaphorisch gemeint. Der Mensch soll nur noch Objekt, selbst seine innersten Regungen verdinglicht sein, bis vom Individuum nichts mehr übrig bleibt. Es ist eine für den Menschen fatale Ausprägung der Angleichung, nämlich Mimesis an das Tote.<sup>325</sup>

„Die Art, in der ein junges Mädchen das obligatorische Date annimmt und absolviert, der Tonfall am Telefon [...], ja das ganze nach den Ordnungsbegriffen der heruntergekommenen Tiefenpsychologie aufgeteilte Innenleben bezeugt den Versuch, sich selbst zum erfolgsgedäquaten Apparat zu machen, der bis in die Triebregungen hinein dem von der Kulturindustrie präsentierten Modell entspricht. Die intimsten Reaktionen der Menschen sind ihnen selbst gegenüber so vollkommen verdinglicht, daß die Idee des ihnen Eigentümlichen nur in äußerster Abstraktheit noch fortbesteht: personality bedeutet ihnen kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen. Das ist der Triumph der Reklame in der Kulturindustrie, die zwanghafte Mimesis der Konsumenten an die zugleich durchschauten Kulturwaren.“<sup>326</sup>

#### 1.4.5.1 Widersprüche, Brüche, Risse: Das doppelte Bewusstsein des Konsumenten

Doch hat die Kulturindustrie tatsächlich bereits triumphiert, ist die Verdinglichung des menschlichen Bewusstseins schon vollständig realisiert worden? Ein Indiz, das dagegen spricht ist in dem oben genannten Zitat, dem Ende des Kulturindustrie-Kapitels, ersichtlich: der Konsument gleicht sich den Kulturwaren an, aber er durchschaut diese auch zugleich. Adorno sah das Bewusstsein des Konsumenten als gespalten; dieser weiß zwar, dass er um sein Glück betrogen, seine Unfreiheit bloß in die Freizeit hinein verlängert wird, und doch wehrt er sich nicht

<sup>322</sup>Vgl. Ebenda, S. 68.

<sup>323</sup>Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 167 f.

<sup>324</sup>Vgl. Adorno, Theodor W. „Freizeit.“ In: Ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Ffm: Suhrkamp 1969. S. 61.

<sup>325</sup>Vgl. Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 334.

<sup>326</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 190 f.

dagegen, lässt es zu. Der Mensch ahnt, dass die Erkenntnis seines wahren Zustandes unerträgliches Leid für ihn bedeuten würde, und so hat er teil an dem Betrug, der ihm widerfährt.<sup>327</sup> Ein anschauliches Exempel für das gedoppelte Bewusstsein des Rezipienten erwähnt Adorno in seinem Text *Freizeit*. In einer Studie des Instituts für Sozialforschung wurden Personen zu einer Ausstrahlung einer Adelshochzeit im Fernsehen befragt. Obwohl die Präsentation dieses Ereignisses in den Medien eine große politische Bedeutung desselben suggerierte, übernahmen die Konsumenten diese Ansicht nicht, obwohl sie das Spektakel mit großer Aufmerksamkeit genussvoll verfolgten.<sup>328</sup>

Die Menschen besitzen also noch ihre freie Urteilsfähigkeit, sich können sich eine eigene Meinung über das Dargebotene bilden. Die Chancen, dass sich der Mensch aus dem Zirkel der Regression befreit, sind noch vorhanden, auch da die Manipulation weder lückenlos noch endgültig abgeschlossen ist. Denn Adorno schloss sich Freuds These an, dass die Unterdrückung der Triebregungen nie vollständig gelingt und nur eine Zeit lang anhält. Deshalb muss sie ständig aktualisiert werden, um nicht doch noch den menschlichen Trieben ihren freien Lauf zu lassen.<sup>329</sup> Das Bewusstsein des Rezipienten ist somit nicht vollständig integriert, denn die Einzelinteressen besitzen immer noch ein großes Gewicht, und ebenso kann „[...] eine Gesellschaft, deren tragende Widersprüche ungemindert fortbestehen, auch im Bewusstsein nicht total integriert werden [...].“<sup>330</sup> Und auch die Ansicht, dass sich die Beschaffenheit des einzelnen Individuums ihrer Beschaffenheit nach sträubt, vollständig verdinglicht zu werden,<sup>331</sup> macht „eine Chance von Mündigkeit sichtbar.“<sup>332</sup>

Die Kulturindustrie ist zwar grundsätzlich erfolgreich mit ihrem Vorhaben, und sie ist ubiquitär und totalitär, doch gerade im doppelten Bewusstsein der Rezipienten zeigen sich widersprüchliche Tendenzen, die nicht notwendigerweise eine bewusstseinsintegrierende, sondern auch Möglichkeiten einer emanzipatorischen Wirkungsweise aufweisen können.<sup>333</sup> Trotz ihrer umfassenden Präsenz und ihren durchaus wirksamen Methoden der „Anti-Aufklärung“<sup>334</sup> gibt es noch die Möglichkeit eines Weges in die Mündigkeit der Konsumenten, die jedoch grundsätzlich erst erreicht ist, wenn sich die Kulturwarenproduktion ändert, da die Menschen an diese gebunden bleiben. Auch die von der Kulturindustrie geförderte Diskrepanz zwischen geistiger und technischer Entwicklung wirkt dem bewusst Werden der Situation, als erster Schritt zur Besserung, entgegen.<sup>335</sup> Und doch zeigen sich bereits Widersprüche, Brüche und Risse

---

<sup>327</sup>Vgl. Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 342.

<sup>328</sup>Vgl. Adorno. „Freizeit“. S. 65 f.

<sup>329</sup>Vgl. Djassem. „Produktive Widersprüche in Adornos Kritik der Kulturindustrie“. S. 124.

<sup>330</sup>Adorno. „Freizeit“. S. 67.

<sup>331</sup>Vgl. Djassem. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 315.

<sup>332</sup>Adorno. „Freizeit“. S. 67.

<sup>333</sup>Vgl. Djassem. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*. S. 317.

<sup>334</sup>Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 345.

<sup>335</sup>Vgl. Ebenda, S. 345.

im Schleier der Verblendung, der zwar intakt bleibt, doch nicht unüberwindbar scheint. Diese Möglichkeiten sollen im weiteren medienpezifisch untersucht werden.

## 2 Adornos Medientheorie: Radio, Film, Fernsehen

### 2.1 Das Medium Radio

#### 2.1.1 Das Princeton Radio Research Project

Adorno kam 1938 auf Anregung Max Horkheimers nach New York, wo er bis 1940 sowohl am Institut für Sozialforschung als auch für das Princeton Radio Research Project tätig war.<sup>336</sup> Letzteres war ein von Paul Lazarsfeld geleitetes Forschungsprojekt, das das Ziel verfolgte, die Soziologie in den Dienst der Marktforschung für das Medium Radio zu stellen, was diese Institution erfolgreich umsetzte. Deshalb wurde es zu einem wichtigen Faktor in diesem Bereich in den 30er und 40er Jahren in den USA.<sup>337</sup> Die allgemeine Haltung zum Medium Radio war vor dem zweiten Weltkrieg in den Vereinigten Staaten durchaus positiv. Das Radio wurde als Möglichkeit zur Demokratisierung der Gesellschaft wie zur Abschaffung von Bildungsprivilegien wohlhabenderer Schichten gesehen.<sup>338</sup> Diese Haltung spiegelt sich auch in Bertolt Brechts Rede über den Rundfunk wider, die er 1932 hielt und in der er das Radio als potentiellen Kommunikationsapparat der breiten Öffentlichkeit bestimmte.<sup>339</sup> Adorno trat dieser enthusiastischen Einstellung zu dem sich gerade etablierenden Massenmedium Radio skeptisch gegenüber. Sahen viele die massenhafte Verbreitung klassischer, ernster Musik durch das Radio als einen großen kulturellen Fortschritt, sah Adorno, der vor kurzem aus Deutschland nach England geflüchtet war, kulturellen Fortschritt allgemein kritischer als es die Stimmung in Amerika veranlasst hätte.<sup>340</sup>

Adorno wurde beauftragt den Bereich Music Study zu leiten; dabei sollte ihm sein bereits 1938 in der Zeitschrift für Sozialforschung erschienener Text *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* als theoretische Grundlage, als Bezugssystem für die folgenden Einzeluntersuchungen, in der Radioforschung dienen.<sup>341</sup> Die Arbeit in diesem

<sup>336</sup>Vgl. Adorno, Theodor W. „Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika.“ In: Ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Ffm: Suhrkamp 1969. S. 116.

<sup>337</sup>Vgl. Hullot-Kentor, Robert. „Vorwort des Herausgebers.“ In: Adorno, Theodor W. Robert Hullot-Kentor (Hg.). *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Ffm: Suhrkamp 2006. S. 22 f.

<sup>338</sup>Vgl. ebenda, S. 15.

<sup>339</sup>Vgl. Brecht, Bertolt. „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks.“ In: Claus Pias, Oliver Fahle u.a. (Hg.). *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2000. S. 259 ff.

<sup>340</sup>Vgl. Hullot-Kentor, Robert. „Vorwort des Herausgebers“. S. 27 ff.

<sup>341</sup>Vgl. Adorno. „Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika.“ S. 116 f.

Projekt dauerte jedoch nicht lange. Bereits 1939 wurde die finanzielle Unterstützung der Music Study aufgehoben und Adorno war seitdem praktisch nicht mehr dafür tätig. Die kurze Zusammenarbeit wurde von Kontroversen zwischen ihm und Lazarsfeld begleitet. Diese schienen jedoch nur ein Teilmoment der allgemeinen Auseinandersetzungen zwischen kritischer und empirischer Sozialforschung zu sein, die sich bereits zu Beginn in der Medienforschung manifestiert hatten.<sup>342</sup> Adornos Position zur empirischen Forschung im Radiobereich ist jedoch nicht ganz eindeutig. Larson Powell beschreibt seine Haltung als „[...] ein Schwanken zwischen prinzipieller Ablehnung der empirisch-messenden Methodik einerseits und vorsichtiger Selbstkorrektur andererseits.“<sup>343</sup> Jedenfalls schloss Adorno trotz aller Vorbehalte gegen empirische Forschungsmethoden die Verwendung solcher nicht grundsätzlich aus, selbst wenn er die Aussagekraft empirischer Erhebungen von Hörerreaktionen bereits in *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* überaus skeptisch betrachtete.<sup>344</sup>

Adorno kritisierte später in seinem Text *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika* Methode und Ziel des Radio Research Project. Die Rockefeller Foundation, die das Projekt finanzierte, legte die Richtlinie fest, „[...] die Untersuchungen müßten sich im Rahmen des in den USA etablierten kommerziellen Radiosystems vollziehen. Das schloß ein, daß nicht dies System selbst, seine sozialen ökonomischen Voraussetzungen und seine bildungssoziologischen Folgen analysiert werden dürften.“<sup>345</sup> Auch mit dem praktisch orientierten, auf ökonomischer Verwertung gerichteten wissenschaftlichen Ansatz konnte Adorno kaum etwas anfangen. Für ihn reichte eine bloße Erfassung von Daten von Interviews nicht aus: die registrierten Stimuli der Probanden sollten in Beziehung zu dem Phänomen gesehen werden, das diese auslöst,<sup>346</sup> um damit nicht nur „die Verbreitungsmechanismen und die Suggestionskraft des Apparats“<sup>347</sup> zu betrachten, sondern auch „die objektiven Implikationen der Medien und des Materials“,<sup>348</sup> die nie allein die Verantwortung des Radiophänomens tragen, sondern in einer Verbindung zur gesamtgesellschaftlichen Lage sowie sozialen und psychologischen Kriterien stehen.<sup>349</sup>

Die Frage nach den „How elements“<sup>350</sup> des Radios, die Betrachtung der technischen Strukturen des Mediums, führte Adorno zu einer Beschreibung des Phänomens und die Auswirkungen dieser speziellen medialen Beschaffenheit auf musikalische Strukturen und ihre Rezeption.

---

<sup>342</sup>Vgl. Schöttker, Detlef. „Theodor W. Adornos Beiträge zur Medientheorie. Erkennendes Hören als Programm.“ In: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.). *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*. München: Wilhelm Fink 2008. S. 18 f.

<sup>343</sup>Powell, Larson. „Radio Theory.“ In: *Adorno Handbuch*. S. 265.

<sup>344</sup>Vgl. Schöttker. „Theodor W. Adornos Beiträge zur Medientheorie.“ S. 18 f.

<sup>345</sup>Adorno. „Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika.“ S. 118.

<sup>346</sup>Vgl. ebenda, S. 118.

<sup>347</sup>Ebenda, S. 118.

<sup>348</sup>Ebenda, S. 118.

<sup>349</sup>Vgl. ebenda, S. 118.

<sup>350</sup>Adorno, Theodor W. „Radio Physiognomics.“ In: Ders.: Robert Hullot-Kentor (Hg.). *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Ffm: Suhrkamp 2006. S. 75.

Diese von Adorno erarbeitete Physiognomie des Radios ist Teil des posthum veröffentlichten Bandes *Current of Music*, das Adornos bedeutende schriftliche Resultate des Radio Research Project versammelt. Diese sind noch nicht durch die Theorie der Kulturindustrie bestimmt, die sich erst später begrifflich verfestigte und zum totalitären Gesellschaftssystem ausweitete, und auch Adornos Position zu den Möglichkeiten für eine adäquate Verwendung des Mediums ist in diesen Arbeiten noch prinzipiell offen.<sup>351</sup>

### 2.1.1.1 Die Physiognomie des Radios

Adornos Gebrauch des Begriffs der Physiognomie bildet eine Analogie, die seine Herangehensweise an seine Studie der Ästhetik des Radios verdeutlicht. Der Begriff meint ursprünglich eine kausale Verbindung zwischen Gesichtsausdruck und inneren Merkmalen eines Menschen. In Bezug zum Medium Radio konstatiert Adorno damit eine Verbindung zwischen dem Phänomen Radio, das ähnlich dem Gesicht eine Einheit bildet, und verschiedenen technologischen, psychologischen und sozialen Aspekten.<sup>352</sup> Die Analyse der Bedingungen dieser Verbindung verschiedener Merkmale zu einer „face-like-unity“<sup>353</sup> soll dabei im Vordergrund stehen. Der spezifische Ausdruck dieser Einheit ist das ‚how‘, das es zu untersuchen gilt. Und dieses ist auch die Ursache für die Eigenheit des speziellen Hörerlebnisses von Musik, die im Radio übertragen wird, und somit beeinflusst das ‚how‘ den Inhalt und seine Rezeption, obwohl solche Differenzen selten bewusst wahrgenommen werden.<sup>354</sup> Es ist wie in der Physiognomie das Gesicht, die präsente Oberfläche, die auf etwas dahinter verweisen soll, mit dem es kausal verbunden ist.<sup>355</sup>

Das Radio ist kein folgenloser und neutraler Übermittler eines von der Übertragung unberührten Inhalts. So kann die Tatsache, dass eine menschliche Stimme direkt aus dem Lautsprecher in den privaten Raum des Hörers dringt, welcher den Apparat wie ein Gesicht anblicken kann, den irrationalen Eindruck erwecken, das Radio selbst spräche über die Lautsprecher zu dem Rezipienten.<sup>356</sup> Die Effekte des Radios auf das Übermittelte sowie seine Wahrnehmung, wie zum Beispiel die spezifische Klangqualität und die Art seiner Verbreitung, ist die „Radio Voice“<sup>357</sup>, und die Spezifik der Radiostimme unterscheidet ein Radiophänomen von einem Ereignis außerhalb des Mediums. So suggeriert die Vermittlung direkt in die Privatsphäre Nähe und Natürlichkeit. Die Radiostimme vermittelt auch Zeugenschaft und Authentizität des Gesagten, das Fehlen einer physischen Präsenz des Sprechers lässt ihn objektiv und unfehlbar

<sup>351</sup>Vgl. Powell. „Radio Theory.“ In: *Adorno Handbuch*. S. 262 f.

<sup>352</sup>Vgl. Adorno. „Radio Physiognomics.“ In: *Current of Music*. S. 75 ff.

<sup>353</sup>Ebenda, S 77.

<sup>354</sup>Vgl. ebenda, S. 79.

<sup>355</sup>Vgl. ebenda, S 84.

<sup>356</sup>Vgl. ebenda, S. 80.

<sup>357</sup>Ebenda, S. 80.

erscheinen.<sup>358</sup> Adorno diagnostiziert in einem gewissen Maße eine „Anlehnung der Rundfunktechnik an die Struktur der menschlichen Organe.“<sup>359</sup> so sind die Lautsprecher der mechanisierte Mund und das Mikrofon die elektronischen Ohren. Die Übertragung und Rezeption von live-Musik im Radio kann in diesem Sinne als Ersatz bzw. als Verlängerung der menschlichen Sinnesorgane gesehen werden.<sup>360</sup>

Ein besonderes Augenmerk liegt in der Studie zur Physiognomie des Radios auf der Differenz zwischen der Rezeption einer Symphonie live im Konzertsaal und einer live-Übertragung im Radio. Hier stellt Adorno einen Bezug zwischen der musikalischen Struktur und der Ausbreitung in Raum und Zeit her. In einer Symphonie ist die geeignete Rezeptionssituation bereits strukturell angelegt: sie sollte in einem großen Raum von mehreren Menschen gleichzeitig gehört werden, um ihre Wirkung entfalten zu können. So hat sie in dieser Anordnung die Fähigkeit, die Zeit für die Hörer weniger lang zu erscheinen lassen, und dadurch können sie ihre Aufmerksamkeit auf das musikalische Werk im Ganzen richten. Dieses Vermögen der Symphonie bezeichnet Adorno als Transformation der Zeit in den Raum, wobei die Akustik jeder Musikform an die räumlichen Bedingungen gebunden ist.<sup>361</sup> Im privaten Raum des Radiohörers geht diese Qualität verloren. Auch vermindert sich die spezifische Klangqualität. Die Musik, die durch die Radiolautsprecher übertragen wird, ertönt aggressiv und dröhnend; so wird aus einem pianissimo ein mezzo forte. Doch tragen diese akustischen Proportionen besonders in der Symphonie zu ihrem Verständnis bei, das sich aus dem Zusammenspiel der einzelnen Instrumente und Klangschichten (z.B. Oberfläche- Hintergrund) sowie aus dem Zusammenhang von einzelnen Teilen und dem Gesamten ergibt.<sup>362</sup> Das Werk wird „atomized“<sup>363</sup>, aus der Totalität werden Teile oder Details, die nur mehr isoliert voneinander wahrgenommen werden.<sup>364</sup> Diese Problematik der Radioübertragung betrifft hauptsächlich die Hörer, die noch keine Symphonie live im Konzertsaal, sondern nur durch das Radio vermittelt erlebt haben.<sup>365</sup>

Das Radiophänomen ist wesentlich durch den Raumfaktor bestimmt. Im Verhältnis der unterschiedlichen Rezeption von durch das Radio übertragener Musik und der live-Rezeption im Konzertsaal ist der Zeitfaktor derselbe, d.h. die Rezeption verschiedener Hörer findet zur gleichen Zeit statt. Das Verhältnis der Musik zum Raum jedoch ändert sich grundlegend. Durch das Radio verteilt sich die Musik räumlich, sie findet an verschiedenen Orten gleichzeitig statt, und dies führt laut Adorno zu einem strukturellen Paradox:<sup>366</sup> dieses eine Musikereignis, „scattered

---

<sup>358</sup> Vgl. ebenda, S. 80 ff.

<sup>359</sup> Powell. „Radio Theory.“ S. 264

<sup>360</sup> Vgl. Adorno. „Radio Physiognomics.“ S. 83.

<sup>361</sup> Vgl. ebenda, S. 87 ff.

<sup>362</sup> Vgl. ebenda, S. 90 ff.

<sup>363</sup> Ebenda, S. 93.

<sup>364</sup> Vgl. ebenda, S. 93.

<sup>365</sup> Vgl. ebenda, S. 96.

<sup>366</sup> Vgl. ebenda, S. 128 f.

in space<sup>367</sup>, ist zweifelsohne eine Reproduktion, und doch gibt es sich als singuläres Original aus.<sup>368</sup> Dabei ist anzumerken, dass ein Original, in Bezug auf den Begriff in der Kunsttheorie von Walter Benjamin, in der Musik anders zu definieren ist als in den bildenden und visuellen Künsten. Denn da das Reproduktionsmoment bereits in der Wiedergabe von Noten vorhanden ist,<sup>369</sup> kann ein musikalisches Original höchstens performativ in einer hier-und-jetzt-Situation bestimmt werden. Adorno setzt dieses Paradox in Verbindung zur Radiotheorie von Günther Stern, welcher dieses Phänomen als Spuk bezeichnet: die sich gleichzeitig an verschiedenen Orten manifestierende Musik erscheint als eine Art Doppelgänger, als Double. Doch Adorno sieht dieses Phänomen nicht als direkte Konsequenz der technischen Disposition, sondern des Widerspruchs von der durch das Radio verdinglichten, neutralisierten Musik und der Illusion von Originalität, und diese Illusion ist wiederum Ausdruck des dynamischen Verhältnisses von Medium und Gesellschaft, und damit historisch bedingt.<sup>370</sup> Gerade in der Abschätzung von Erscheinungen des Radiophänomens liegt eine Schwierigkeit seiner Bestimmung: manche Effekte des Radiophänomens sollten nicht als konstante, substanzielle Charakteristika aufgefasst werden, „[...] but [...] they constitute a sort of vague, unconscious fringe about the radio phenomenon which gives it a characteristic touch, but which is not evident in its immediate apperception.“<sup>371</sup>

Adorno bezeichnet das musikalische Ergebnis einer Übertragung durch das Radio als „echo of the original“<sup>372</sup>, das durch die Zeitgleichheit von Rezeption und Produktion behauptet ein Original, authentisch und nahe, zu sein. Er sah diesen Effekt, zusammen mit dem der Neutralisation der Musik, als Symptom für eine zentrale, jedoch nicht einfach zu erfassende Charakteristik des Radios: der Bildcharakter des Radios, auch Hörstreifen genannt.<sup>373</sup> Dieser ist die ‚white noise‘, das permanente Geräusch der ‚electric current‘<sup>374</sup> der Übertragung, das vom Hörer zwar nur unbewusst wahrgenommen wird, und doch Rezeption und Klang der Musik beeinflusst.<sup>375</sup> Die Musik wird durch das Radio auf den Hörstreifen projiziert und, dem Filmstreifen ähnlich, in einzelne ‚Bilder‘ dissoziiert. Dies hat nicht nur Folgen für die Übertragung einer Symphonie, sondern für jede musikalische Form, denn die Projektion auf den Hörstreifen eliminiert eine zentrale Eigenschaft der Musik:<sup>376</sup> Sie realisiert sich nicht bloß in einem empirischen, sondern der spezifische Klang entfaltet sich in einem eigenen musikalischen Raum,

---

<sup>367</sup>Ebenda, S. 129.

<sup>368</sup>Vgl. ebenda, S. 129.

<sup>369</sup>Vgl. ebenda, S. 140.

<sup>370</sup>Vgl. ebenda, S. 129 ff.

<sup>371</sup>Ebenda, S. 133.

<sup>372</sup>Ebenda, S. 174.

<sup>373</sup>Vgl. ebenda, S. 173 f.

<sup>374</sup>Ebenda, S. 174.

<sup>375</sup>Vgl. ebenda, S. 174 f.

<sup>376</sup>Vgl. ebenda, S. 175 ff.

der nicht ganz mit dem empirischen gleichgesetzt werden kann. So kann zum Beispiel ein Instrument näher oder entfernter klingen als ein anderes, das sich in demselben Abstand zum Hörer befindet.<sup>377</sup> Der Hörstreifen setzt die Musik permanent in Verbindung mit dem empirischen Raum, wodurch sie zum bloßen Abbild ihrer selbst wird, und ihren spezifischen Klang und damit ihre eigene Realität verliert. Adorno sah dieses Problem durch technische Innovationen als lösbar an.<sup>378</sup> Doch gegenwärtig sah er Musik im Radio nur als „canned“<sup>379</sup>, als eine konservenartige Form von Musik, vorhanden.

Für die Radiohörer hat der Hörstreifen Folgen für ihre Wahrnehmung von Musik. Radio hören ist für Adorno fast immer atomistisches Hören. Dieses sensuelle, ‚kulinarische‘ Hören ist zwar nicht ausschließlich im Radio vertreten, wird aber durch den Hörstreifen hervorgerufen. Doch dieser Fokus auf kulinarische Qualitäten wurde von Adorno gerade im Radio auch als Chance wahrgenommen: „Even while these culinary qualities are like canned food, [...] they are still becoming increasingly important. They attract the listener’s attention away from the structural elements of the totality; and that totality is dissociated because of its lack of formal articulation through the »radio voice«.“<sup>380</sup> Da die Konzentration des Hörers auf die Gesamtheit einer Symphonie im Radio sowieso umsonst ist, soll eine passende, alternative Verwendung oder auch Art von Musik gefunden werden, die sich den spezifischen Verhältnissen der Radioübertragung anpasst.

In seinem Aufsatz *Über die musikalische Verwendung des Radios* sieht Adorno das Scheitern der Radiosymphonie auch als Wahrheitsmoment durch das Fehlen des ideologischen Charakters der symphonischen Totalität als Illusion eines versöhnten Gesellschaftszustands.<sup>381</sup> Auch „musikalische Hotelbildmalerei“<sup>382</sup> trägt nichts zum musikalischen Fortschritt im Radio bei, sondern eine sich selbst reflektierende, autonome Komposition neuer Werke, die sich auch an das atomistische Hören anpasst.<sup>383</sup> Experimentelle, auch elektronische Musik wäre eine Alternative zu „Radiomusik, die nicht länger eine bloß ins Radio gestopfte wäre.“<sup>384</sup> Dieser Schritt soll sich auch in der gesamten Kunst vollziehen, die sich im geschichtlichen Verlauf der Gesellschaft mit verändert: „Kunst wandelt sich aus dem Bild, das zu genießen wäre, ins erkennbare Objekt. [...] Damit entblößt sich Kunst als das Ding, über dessen Kategorien der verdinglichte Kunstbetrieb krampfhaft betrügt. Aber nur die ihrer selbst bewußte Verdinglichung läßt abse-

---

<sup>377</sup>Vgl. ebenda, S. 135 f.

<sup>378</sup>Vgl. ebenda, S. 176 f.

<sup>379</sup>Ebenda, S. 180.

<sup>380</sup>Ebenda, S. 187 f.

<sup>381</sup>Vgl. Adorno, Theodor W. „Über die musikalische Verwendung des Radios.“ In: Ders., Eisler, Hanns. *Gesammelte Schriften Bd. 15: Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*. Ffm: Suhrkamp 1976. S. 377.

<sup>382</sup>Ebenda, S. 389.

<sup>383</sup>Vgl. Ebenda, S. 387.

<sup>384</sup>Ebenda, S. 387.

hen, was anders wäre.“<sup>385</sup>

## 2.1.2 Die Autorität der Radiostimme und der Radiohörer in der Kulturindustrie

Adornos Beschreibung autoritärer Tendenzen des Radios beginnt bereits in seiner Arbeit beim Princeton Radio Research Project. Eine Problematik liegt dabei in einer zentralen Eigenschaft der Struktur des Mediums, der Einwegkommunikation.<sup>386</sup> Dass der Hörer dem Radio nicht antworten kann, „[...] may help to establish the authority of the tool.“<sup>387</sup> Der Hörer kann also dem Radiosprecher nichts entgegensetzen, und er kann auch nicht auf eine andere Weise das Programm beeinflussen, was ihn zu bestimmten Ersatzhandlungen veranlasst, die Adorno als Pseudoaktivitäten definiert. Dazu zählt er beispielsweise die überbewertete Suche nach dem bestmöglichen Empfang oder das ergebnislose Versenden von Leserbriefen an die Radiosender. Auch das Wählen des Programms scheint mehr oder weniger überflüssig, da ebenfalls kein Einfluss auf das durchweg standardisierte Programm genommen werden kann.<sup>388</sup> Eine Möglichkeit des Rezipienten, wahrhaftig und aktiv am Radiophänomen zu partizipieren sah Adorno in einem überaus kreativen Ansatz: wäre es möglich für den Rezipienten, „[...] to play »upon the electric current« of radio“<sup>389</sup>, ähnlich wie auf einem konventionellen Musikinstrument, würde der Hörstreifen verschwinden und der Rezipient wäre nicht zum passiven Empfänger verurteilt.<sup>390</sup>

Die Spezifik der Radiostimme begünstigt autoritäre Tendenzen auf eine andere Art: der strenge, harte und dröhnende Klang lässt den Radiosprecher wie einen Diktator klingen, obwohl dieser vielleicht in Wahrheit sanft und leise spricht. Doch die den Hörer überwältigende Stimme verlangt Aufmerksamkeit und suggeriert Überlegenheit gegenüber dem Rezipienten. Hier kommt ein weiterer bedeutender Faktor hinzu, nämlich das Eindringen der Stimme in den privaten Raum des Hörers; je weiter die Stimme des Radiosprechers in die intime Sphäre des Rezipienten dringt, umso mehr sei dieser bereit das Gehörte zu akzeptieren. Zudem ist der Hörer in seinem Wohnbereich nicht in ein öffentliches Kollektiv eingebunden und in seinem privaten Bereich quasi angreifbar. Diese Konfiguration von dem Medium Radio als öffentliches Instrument und dem Empfänger als isoliertes Individuum begünstigt das schiefe Gefälle von Sender und Empfänger. In dem Text *Radio Physiognomics* fragt Adorno auch nach dem Ursprung dieser Tendenz im Sinne der Physiognomie, also ob diese Erscheinungen wie die autoritäre Härte der Radiostimme und die dadurch hervorgerufene Reaktion, das eingeschüch-

---

<sup>385</sup>Ebenda, S. 401.

<sup>386</sup>Vgl. Adorno. „Radio Physiognomics.“ S. 82.

<sup>387</sup>Vgl. ebenda, S. 82.

<sup>388</sup>Vgl. ebenda, S. 148 ff.

<sup>389</sup>Ebenda, S. 177.

<sup>390</sup>Vgl. ebenda, S. 177 f.

terte Individuum, direkt auf das Gesamtphänomen Radio zurückzuführen sind.<sup>391</sup> Adorno sieht diese Verbindung als gegeben, und selbst wenn diese Annahme nicht in Betracht gezogen wird,

„[...] still the structure of the radio phenomenon works as if that relation existed, and makes it a sort of living force. When a private person in a private room is subjected to a public utility mediated by a loudspeaker, his response takes on aspects of a response to an authoritarian voice even if the content of that voice or the speaker to whom the individual is listening has no authoritarian features whatsoever.“<sup>392</sup>

In *Radio Physiognomics* ist die Strenge der autoritären Stimme im Radio lediglich als Illusion beschrieben, denn schließlich ist es nicht die Stimme eines Diktators, sondern sie hört sich nur wie die Stimme eines solchen an, was dem Hörer auch bewusst ist. Und doch gibt es Gründe diese Tendenz ernst zu nehmen, denn bedenklich ist der soziale Mechanismus, der sich hinter dem technischen verbirgt und diese ungleichen Proportionen hervorruft, und dieser kann womöglich das Heraufkommen realer Diktaturen begünstigen.<sup>393</sup> Die von Adorno beschriebenen irrationalen Tendenzen der Radiostimme, die durch die technische Struktur vermittelt sind,<sup>394</sup> werden in der *Dialektik der Aufklärung* zur realen Autorität, die alle Konsumenten gleichsam unterdrücken und zur Konformität zwingen soll. Das Radio als der „progressive Spätling der Massenkultur“<sup>395</sup> begünstigt durch seine technische Struktur diese Funktion in der Kulturindustrie. Im Radio, das keine Replik des Konsumenten erlaubt, „[...] wendet die Autorität der Gesellschaft hinter jedem Sprecher sogleich und einspruchslos sich gegen den Angeredeten.“<sup>396</sup> Hier zieht Adorno eine Entwicklungslinie von der Reklame zum Faschismus. Zuerst gerinnen die Kulturprodukte im Radio zur totalen Warenform, sie werden selbst zur Reklame, sodass auch gar keine ausgewiesene Werbung wie zum Beispiel durch Programmunterbrechungen mehr benötigt wird. Die Produkte im Radio werden jedoch nicht als solche gehandelt, indem sie, wie zu dieser Zeit in den USA, gebührenfrei ins Haus geliefert werden.<sup>397</sup> Dadurch entsteht eine „[...] trügerische Form desinteressierter, überparteilicher Autorität, die für den Faschismus wie gegossen ist.“<sup>398</sup>

Die Nationalsozialisten hätten das Medium Radio bewusst genutzt und zum „universalen Maul des Führers“<sup>399</sup> gemacht, seine Reden drangen durch die Allgegenwart der Radiostimme überall hin, was für das Radio als Instrument des Faschismus von großer Bedeutung ist: „Das gigantische Faktum, daß die Rede überall hindringt, ersetzt ihren Inhalt [...]. Das menschliche Wort absolut zu setzen, das falsche Gebot, ist die immanente Tendenz des Radios. Empfeh-

---

<sup>391</sup> Vgl. ebenda, S. 113 f.

<sup>392</sup> Ebenda, S. 113.

<sup>393</sup> Vgl. ebenda, S. 117.

<sup>394</sup> Vgl. ebenda, S. 504.

<sup>395</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 182.

<sup>396</sup> Adorno, Horkheimer. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 335.

<sup>397</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 182.

<sup>398</sup> Ebenda, S. 182.

<sup>399</sup> Ebenda, S. 182.

lung wird zum Befehl.“<sup>400</sup> Es scheint sich in der Diagnose des Radios in der Kulturindustrie um einen besonderen Fall zu handeln, denn hier kulminieren technische Gegebenheiten und Tendenzen des Mediums mit dem Diktat der Warenform und führen dann direkt zu einem offengelegten Faschismus: „Endlich kann einmal das durch den Schein der Auswahlmöglichkeit verhüllte Diktat der Produktion, die spezifische Reklame, ins offene Kommando des Führers übergehen. [...] Der Führer ordnet [...] ohne Umstände, den Opfergang wie den Bezug des Pofels direkt an.“<sup>401</sup>

## 2.2 Das Medium Film

Adornos Arbeiten zum Film und zu anderen visuellen Künsten nehmen rein quantitativ betrachtet nicht viel Raum in seinem Gesamtwerk ein, und doch zeugt sein Versuch, eine Ästhetik des Films zu entwerfen, und seine Ausführungen zu dem Medium in der *Dialektik der Aufklärung*, von einer interessanten Entwicklungslinie. Miriam Hansen teilt Adornos Reflexionen zum Film in ihrem Werk *Cinema and Experience* in drei zeitliche Abschnitte ein: erstens seine Auseinandersetzung mit dem Film in frühen Schriften zur Musik, zweitens während seiner Arbeit im Exil und drittens in Deutschland in der Nachkriegszeit.<sup>402</sup> Dabei orientiert sich die Frage nach einer Ästhetik des Films an „[...] reflections that pop up in the margins and fissures of the dichotomy of mass culture and modern art.“<sup>403</sup> Für Adorno liegt die Problematik einer Möglichkeit von Film als Kunst in dem Verhältnis zwischen der Entwicklung einer innerästhetischen künstlerischen Technik und der Abhängigkeit von außerästhetischer industrieller Technologie und Vertrieb.<sup>404</sup>

Auch wenn sich in den verschiedenen Arbeiten Adornos die Definitionen von Technik und Technologie ändern, kann man bezüglich des Films unterscheiden zwischen der künstlerischen Technik als bewusste und freie Verfügung über ästhetische Mittel, und der Technologie als vorherrschendem, industriell-kapitalistischem Produktionsmodus. Das Verhältnis dieser beiden Kategorien unterliegt historischen Prozessen und ist dadurch keineswegs statisch. Adorno sah dieses Verhältnis als eine konzeptuelle Einheit gegeben, da die Entwicklung einer innerästhetischen Technik mit dem Fortschritt außerästhetischer Technologien zusammenhängt. Dies wird zum Problem in der Kulturindustrie, da die beiden Kategorien individueller Produktionsmodus und industrielle Produktionsbedingungen in einem Konflikt stehen.<sup>405</sup> Im Gegensatz

---

<sup>400</sup>Ebenda, S. 183.

<sup>401</sup>Ebenda, S. 183.

<sup>402</sup>Vgl. Hansen, Miriam. *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno.* Berkeley u.a.: University of California Press 2012. S. 208 ff.

<sup>403</sup>Ebenda, S. 207.

<sup>404</sup>Vgl. ebenda, S. 210 f.

<sup>405</sup>Vgl. ebenda, S. 211 ff.

zur Ansicht Walter Benjamins führt die Massenproduktion nicht zu einem neuen immanenten Formgesetz, da die Technologien der künstlerischen Technik äußerlich bleiben.<sup>406</sup>

„Ideologischen Rückhalt hat die Kulturindustrie gerade darin, daß sie vor der vollen Konsequenz ihrer Techniken in den Produkten sorgsam sich hütet. Sie lebt gleichsam parasitär von der außerkünstlerischen Technik materieller Güterherstellung, ohne die Verpflichtung zu achten, die deren Sachlichkeit für die innerkünstlerische Gestalt bedeutet, aber auch ohne Rücksicht aufs Formgesetz ästhetischer Autonomie. Daraus resultiert das wesentliche Gemisch aus streamlining, photographischer Härte und Präzision einerseits und individualistischen Restbeständen, Stimmung, zugerüsteter, ihrerseits bereits rational disponierter Romantik.“<sup>407</sup>

Das Verhältnis Technik-Technologie ist nicht als grundsätzlich oppositionell zu bewerten, sondern es unterliegt historischen Schwankungen. Zudem darf sich die Kunst der Moderne nicht gegen industrielle Techniken verschließen, sondern sie soll sich mit diesen auseinandersetzen. Es handelt sich dabei um das „[...] Postulat einer Kunst fortgeschrittensten Bewußtseins, in der die avanciertesten und differenziertesten Erfahrungen sich durchdringen.“<sup>408</sup> Zentral für die Kunst der Moderne ist nicht, wie im Zitat oben angeführt, ein individualistischer Erfahrungsbericht oder eine naturalistische Auseinandersetzung mit der industriellen Gegenwart, sondern ihre Auseinandersetzung mit sich verändernden konstitutiven Erfahrungsmodi, einer Krise der Erfahrung, die sich in den Kunstwerken sedimentiert.<sup>409</sup>

Dort, wo Adornos Betrachtung des Films nicht primär von dem Warenfetisch und ökonomischen Aspekten ausgeht, spielen die Begriffe Erfahrung und Bilderwelt eine bedeutende Rolle.<sup>410</sup> Seine Vorstellung einer Bilderwelt ist nicht die einer archaischen, invarianten Kategorie, sondern sie ist „durch und durch geschichtlich“<sup>411</sup>, und sie ist kein rein individuelles Erlebnis, sondern besitzt „[...] a collective substratum and a material grounding in unconscious and preconscious states, in dreams and daydreams.“<sup>412</sup> Ihre Realität manifestiert sich, in einem vor-ästhetischen oder ästhetischen Status, „[...] in the historical processes sedimented in them, refracted at the experiential level.“<sup>413</sup> „Kunst ist Mimesis an die Bilderwelt [...]“<sup>414</sup>, und der Niederschlag der Erfahrungsebene in der Kunst ist eine Frage „[...] nach der ästhetischen Bilderwelt: die vorindustrielle musste unrettbar hinab.“<sup>415</sup> Hier zeigt sich auch das zwar anthropologische, jedoch nicht ahistorische Konzept von Mimesis. In der Kunst entfalten sich wie in der Gesellschaft die gegenwärtigen Produktivkräfte:

„Fortgeschrittenes Bewusstsein versichert sich des Materialstandes, in dem Geschichte sich sedimentiert bis zu dem Augenblick, auf den das Werk antwortet; eben darin ist es aber auch verän-

---

<sup>406</sup> Vgl. ebenda. S. 215.

<sup>407</sup> Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 340.

<sup>408</sup> Adorno. *Ästhetische Theorie*. S. 57.

<sup>409</sup> Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*. S. 213 f.

<sup>410</sup> Vgl. Koch. *Die Einstellung ist die Einstellung*. S. 18.

<sup>411</sup> Adorno. *Ästhetische Theorie*. S. 324.

<sup>412</sup> Hansen. *Cinema and Experience*. S. 214.

<sup>413</sup> Ebenda, S. 214.

<sup>414</sup> Adorno. *Ästhetische Theorie*. S. 324

<sup>415</sup> Ebenda, S. 324.

dernde Kritik der Verfahrungsweise; es reicht ins Offene, über den status quo hinaus. Irreduzibel an solchem Bewußtsein ist das Moment der Spontaneität; in ihr spezifiziert sich der Geist der Zeit, seine bloße Reproduktion wird überschritten.<sup>416</sup>

Ästhetische Spontaneität antwortet also nicht auf den Stand der Produktivkräfte durch eine exakte Repetition derselben, sondern ihre Antwort verändert den Stand, sie gewinnt ein Widerstandspotential gegen die Realität durch die Adaption an diese.<sup>417</sup> Auch dieser Prozess ist geschichtlich produziert, und so scheinen in jeder Epoche „[...] tatsächlich die ästhetischen Produktivkräfte heranzuwachsen, die gleichwie aus zweiter Natur auf den Stand der Technik ansprechen und in einer Art sekundären Mimesis ihn weitertreiben; so sehr sind Kategorien die für außerzeitlich [...] gelten, zeitlich vermittelt: der kinematographische Blick als Angeborenes.“<sup>418</sup>

Die Frage, ob die Spezifik des Mediums Film überhaupt Film als Kunst zulässt, liegt in einem Spannungsfeld zwischen filmästhetischen Überlegungen und der Warenfetischanalyse und anderen Teilen der Kulturindustriethese, die teilweise in einem Widerspruch zueinander stehen. Auch wenn der Illusionscharakter des mechanisch reproduzierten Filmbildes als scheinbares Abbild der Wirklichkeit das Bilderverbot aufkündigt,<sup>419</sup> stehen seine immanenten Eigenschaften einer Filmkunst nicht im Weg, sondern vielmehr deren Verleugnung. So ist der Pseudorealismus keinesfalls die innerästhetische Konsequenz dieses Ursprungs, sondern Ergebnis der herrschenden Produktionsbedingungen und des naturalistischen Stilprinzips, das dem radikalen, intentionslosen Naturalismus der immanenten Technik des Filmbildes widerspricht,<sup>420</sup> welcher sich im Gegensatz dazu in einem „assoziativen Strom der Bilder“<sup>421</sup> zeigt.

Eine vollständige Intentionlosigkeit des Filmbildes hält Adorno jedoch für illusionär, enthält doch schon die Wahl des Bildausschnittes ein subjektives Moment. Die fotografische Technik des Filmbildes lässt auch ein anderes Verhältnis des Films zur empirischen Realität entstehen, als dies in anderen Künsten, wie etwa der Malerei, der Fall ist:<sup>422</sup> „Die photographische Technik des Films, primär abbildend, verschafft dem zur Subjektivität fremden Objekt mehr an Eigengeltung als die ästhetisch autonomen Verfahrungsarten; das ist im geschichtlichen Zug der Kunst das retardierende Moment.“<sup>423</sup> Auch wenn die Objekte noch so sehr in Einzelteile zerlegt und verfremdet werden, sie behalten etwas Dinghaftes, sind nie rein konstruiert. Und dieser Umstand führt zu einer spezifischen, nicht zu umgehenden Auseinandersetzung mit der Umwelt, und damit mit gesellschaftlichen Aspekten: „Kraft dieser Differenz ragt die Gesell-

---

<sup>416</sup>Ebenda, S. 286.

<sup>417</sup>Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*. S. 214.

<sup>418</sup>Adorno. *Ästhetische Theorie*. S. 286.

<sup>419</sup>Vgl. Koch. *Die Einstellung ist die Einstellung*. S. 27.

<sup>420</sup>Vgl. Adorno. *Minima Moralia* S. 159.

<sup>421</sup>Ebenda, S. 259.

<sup>422</sup>Vgl. Adorno, Theodor W. „Filmtransparente.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*. S. 357 f.

<sup>423</sup>Ebenda, S. 357.

schaft ganz anders, weit unmittelbarer vom Objekt her, in den Film hinein als in avancierte Malerei oder Literatur. Das im Film Irreduzible an den Objekten ist an sich gesellschaftliches Zeichen [...]“<sup>424</sup>

Der von Adorno diagnostizierte Sprachcharakter des Films muss in dem Zusammenhang des jeweiligen Textes interpretiert werden. In der Kulturindustrietheorie realisiert sich der Film als Schrift durch die Hieroglyphen der Herrschaft als Werkzeug umgekehrter Psychoanalyse, die sich kollektiver Verhaltensschemata bedient; der Zuschauer betreibt als Konsequenz Mimesis ans Tote. In Adornos späteren Texten, vor allem in Adornos Essay *Filmtransparente*, bedeutet der Schriftcharakter des Mediums, in Anlehnung an die écriture der autonomen Kunst, die Möglichkeit einer Mimesis an die Bilderwelt, der kognitiven Organisation des inneren Bilderstroms, und lässt dadurch die Möglichkeit einer Filmkunst bestehen.<sup>425</sup>

### 2.2.1 Hieroglyphen als Skript: das Medium Film in der Kulturindustrie

Der Film wird von Adorno innerhalb der Kulturindustrie als zentraler Sektor betrachtet. Seine Charakteristika erhält der Film in der Kulturindustrie durch eine Vermischung von einer technischen Standardisierung des Produktionsvorgangs und der Beibehaltung individueller Produktionsformen:<sup>426</sup> „Jedes Produkt gibt sich als individuell; die Individualität selber taugt zur Verstärkung der Ideologie, indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtsstätte von Unmittelbarkeit und Leben.“<sup>427</sup> Der Schein von Unmittelbarkeit und Individualität wird umso mehr zur Lüge, da gerade im Film die allgemeine Amalgamierungstendenz am deutlichsten hervortritt. Diese gesellschaftliche Tendenz, bereits vor der Kulturindustrie durch die Idee des Gesamtkunstwerks vorhanden, setzt sich in der Massenkultur weiter fort,<sup>428</sup> wo sie sich im Film als „[...] der Addition von Drama, psychologischem Roman, Kolportage, Operette, Symphoniekonzert, Revue vollendet.“<sup>429</sup>

Nivellierung von Konflikten und Verdinglichung des Nichtidentischen, Lebendigen, ist jedoch nicht alleiniges Resultat der Vorentschiedenheit eines mechanischen Produktionsvorgangs mit pseudoindividuellem, sinngenerierendem Einschlag, sondern auch der Spezifik des Mediums und Dispositivs. „Gleichgültig welche Schwierigkeiten eines psychologischen Schicksals der Film vorführt, dadurch daß er alle Vorgänge auf dem weißen Band am Zuschauer vorüber schleift, ist die Kraft der Gegensätze und die Möglichkeit von Freiheit in ihnen gebrochen.“<sup>430</sup>

---

<sup>424</sup>Ebenda, S. 83.

<sup>425</sup>Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*. S. 227 ff.

<sup>426</sup>Vgl. Adorno. „Résumé über Kulturindustrie.“ S. 339.

<sup>427</sup>Ebenda, S. 339.

<sup>428</sup>Vgl. Adorno. „Komposition für den Film.“ In: Ders., Eisler, Hanns. *Gesammelte Schriften Bd. 15: Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*. S. 12.

<sup>429</sup>Ebenda, S. 12.

<sup>430</sup>Adorno. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 310.

Einzelbilder fotografierter Bewegung werden verdinglicht durch ihre Abfolge und Projektion, bzw. dadurch, dass sie „[...] von der Leinwand mitgezogen werden.“<sup>431</sup> Es ist auch dieser Vorgang, in dem Adorno eine Annäherung des Filmbildes an die Schrift sieht; die Einzelbilder gleichen in ihrer Einheit den Buchstaben, die vom Zuschauer tatsächlich gelesen werden: „Sie werden aufgefasst, nicht betrachtet. Der Filmstreifen zieht das Auge mit wie die Zeile und im sanften Ruck des Szenenwechsels blättert die Seite sich um.“<sup>432</sup> Das Ergebnis sind Schriftzeichen, von Adorno als Hieroglyphen bezeichnet, da sie die Botschaft bzw. Befehle der Herrschenden an die Masse verbreiten. Die Wende vom Stumm- zum Tonfilm markiert diesen Übergang, da im Tonfilm ein dialektisches Verhältnis von alternierendem Schriftzeichen und Bild nicht mehr vorhanden ist.

Die Zuschauer lesen also Filme und erhalten dadurch ein Skript an Handlungsanweisungen, die befolgt werden, sobald sie diese unbewusst entziffern.<sup>433</sup> Ähnlich wie im Faschismus werden auch hier archaische Symbole wiederbelebt und dann industriell verbreitet, um Herrschaft zu erhalten. Die etablierten Konventionen der Hollywoodproduktionen werden von den Rezipienten als Skript für die Entwicklung sozialer Identität entschlüsselt; so sollen die Zuschauer versuchen sich den Stars ähnlich zu machen.<sup>434</sup> Dabei werden ihnen fremde Ansichten unmerklich implementiert: „Die Traumfabrik fabriziert nicht sowohl die Träume der Kunden, als daß sie den Traum der Lieferanten unter die Leute bringt.“<sup>435</sup> Die Bilder fungieren wie Masken, die alles Lebendige erstarren lassen. Als Beispiel dient Adorno ein im Standbild eingefrorenes Lächeln: alles Menschliche wird auf erschreckende Art und Weise verdinglicht. Das Ziel der Massenkultur ist Gehorsam der Masse und Mimesis ans Tote:<sup>436</sup> „die Menschen, die sie reproduziert, macht sie den Dingen ähnlich, auch wo ihre Zähne nicht Zahnpasta bedeuten, ihre Kummerfalten kein Laxativ beschwören. [...] So werden sie verfügbar.“<sup>437</sup>

In der *Dialektik der Aufklärung* zeigt sich die anthropologische Interpretationsweise des Mimesisbegriffs. Diese begreift Mimesis als archaische, magische Praktiken, um sich der Umgebung auch auf organische Weise ähnlich zu machen; in der Kulturindustrie lebt dieser Impuls in einer pervertierten Form weiter, er wird kollektiviert und gesteuert. Auch das Kinopublikum ist ein Beispiel für diese Masse, die durch die Hieroglyphen des Films von der Herrscherklasse so instrumentalisiert wird, dass sie Mimesis ans Tote betreibt.<sup>438</sup> Dieser negativ ausgelegte Mimesisbegriff ändert sich jedoch im weiteren Verlauf von Adornos Arbeit zum Film, vor allem in seinem Essay *Filmtransparente*. Doch auch in einem kurzen Text über Chaplin zeigt sich der

---

<sup>431</sup>Ebenda, S. 310.

<sup>432</sup>Ebenda, S. 332.

<sup>433</sup>Vgl. Ebenda, S. 333.

<sup>434</sup>Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*. S. 227.

<sup>435</sup>Adorno. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 332.

<sup>436</sup>Vgl. ebenda, S. 333 f.

<sup>437</sup>Ebenda, S. 334.

<sup>438</sup>Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*. S. 228 f.

positive Mimesisbegriff: der große Filmkünstler beherrsche eine vorsprachliche, mimetische Art der Kommunikation und der Darstellung, die er auch bewusst einzusetzen vermag, um, wie Adorno meinte, den Tonfilm zu sabotieren.<sup>439</sup> Chaplin, der im Film *Goldrausch* „wie eine geisternde Photographie im lebendigen Film“<sup>440</sup> erscheint, vermag es, den Tendenzen der Kulturindustrie durch seine Kunst der Mimik entgegenzuhalten: „Es ist, als bildete er das erwachsene, zweckvolle Leben, das Rationalitätsprinzip selbst zurück in mimetische Verhaltensweisen, und breche es dadurch.“<sup>441</sup>

### 2.2.2 *Filmtransparente*: das Naturschöne und der Film

In seinem Essay *Filmtransparente* wendet sich Adorno auf eine andere Weise dem Medium Film zu als zuvor in der *Dialektik der Aufklärung*. Auch durch die Entstehung des Neuen Deutschen Films in den 1960er Jahren gewann er einen pragmatischeren Blick auf das zeitgenössische Kino, dem er nun die Möglichkeit zusprach, einen Platz in der modernen Kunst einnehmen zu können. Das Medium ist nicht mehr untrennbar mit dem System der Kulturindustrie verbunden, und die Frage nach dem Verhältnis von innerästhetischer Technik und Technologie wird ebenfalls neu verhandelt, wohl auch um die fehlende Versiertheit der neuen deutschen Filmemacher bezüglich filmischer Techniken als produktiv begreifen zu können.<sup>442</sup> Nun ist die Differenz zwischen diesen beiden Kategorien nicht mehr einfach und klar zu definieren; dass die Anwendung einer spezifisch filmischen Technik ein Indikator für den künstlerischen Wert des Films ist, wird fraglich, wie Adorno am Beispiel des Künstlers Chaplin festmacht:

„Kenner der spezifischen Filmtechnik verweisen darauf, daß Chaplin über deren Möglichkeiten nicht verfügte oder sie links liegen ließ, zufrieden damit, Sketsches, Slapstickszenen oder was immer zu photographieren. Dadurch jedoch wird Chaplins Rang nicht herabgedrückt, und kaum wird jemand bezweifeln, er sei filmisch. Anders als auf der Leinwand hätte die enigmatische Figur - wie gleicht sie nicht altertümlichen Photographien schon am ersten Tag - ihre Idee nicht entfalten können.“<sup>443</sup>

Es sind also nicht ausschließlich filmtechnische Aspekte, die dem Medium zu seinem künstlerischen Wert verhelfen. Manche Instrumente der Filmtechnik, die der fotografischen Realität des Filmbildes zuwiderlaufen, können laut Adorno sogar albern wirken. So ist der Einsatz von Unschärfe, Nahaufnahme oder Überblendung nicht zwangsläufig ein Ausdruck der ästhetischen Autonomie des Films, sondern des sich bereits etablierten Kanons von Konventionen der Filmproduktion, und damit nicht dem einzelnen Werk geschuldet.<sup>444</sup> Daraus zieht

<sup>439</sup> Vgl. Adorno. „Das Schema der Massenkultur.“ S. 333.

<sup>440</sup> Adorno, Theodor W. „Zweimal Chaplin.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*. S. 362.

<sup>441</sup> Ebenda, S. 365.

<sup>442</sup> Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*. S. 218.

<sup>443</sup> Adorno, Theodor W. „Filmtransparente.“ S. 355.

<sup>444</sup> Vgl. ebenda, S. 359.

Adorno die Konsequenz, „[...] daß die Technologie, isoliert genommen, also unter Absehen vom Sprachcharakter des Films, in Widerspruch zu seinen Gesetzmäßigkeiten treten kann.“<sup>445</sup> Die Filmtechnik allein kann nicht Grundlage allgemein gültiger Normen einer Filmkunst sein, und ein unreflektiertes Rekurren auf filmtechnische Innovationen reicht nicht aus, um einen emanzipierten Film zu produzieren. Fruchtbare Elemente hingegen können durchaus auch aus anderen Medien importiert werden.<sup>446</sup> Für Adorno greift zudem eine künstlerische Form des Films auf eine subjektive Erfahrungsform zurück, die sich gegenüber seiner technologischen Entwicklung indifferent verhält.<sup>447</sup>

Diese subjektive Erfahrungsform ist der assoziative Strom innerer Bilder, eine Organisationsstruktur des menschlichen Bewusstseins, dem jene des Films ähnlich sein soll:

„Wer etwa [...] für längere Wochen im Hochgebirge sich aufhält [...], dem mag unvermutet widerfahren, daß im Schlaf oder Halbschlaf bunte Bilder der Landschaft wohlthätig an ihm vorüber oder durch ihn hindurch ziehen. Sie gehen aber nicht kontinuierlich ineinander über, sondern sind in ihrem Verlauf gegeneinander abgesetzt wie in der Laterna magica der Kindheit. Diesem Innehalten in der Bewegung verdanken die Bilder des inneren Monologs ihre Ähnlichkeit mit der Schrift: nicht anders ist auch diese ein unterm Auge sich Bewegendes und zugleich in ihren einzelnen Zeichen Stillgestelltes. Solcher Zug der Bilder dürfte zum Film sich verhalten wie die Augenwelt zur Malerei oder die akustische zur Musik. Kunst wäre der Film als objektivierende Wiederherstellung dieser Weise von Erfahrung. Das technische Medium par excellence ist tief verwandt mit dem Naturschönen.“<sup>448</sup>

Den Begriff des Naturschönen versucht Adorno auch in seiner *Ästhetischen Theorie* von Idealismus, Ideologie und der zu einfachen Trennung von Natur und Technik zu lösen. Die Idee des Naturschönen als naturalistische Darstellung reiner, unberührter Natur wird von Adorno suspendiert; vielmehr ist das Naturschöne in der Kunst Ausdruck bestimmter Negation, und kein simpler Oppositionsbegriff zur Technik:<sup>449</sup> „Technik, die, nach einem letztlich der bürgerlichen Moral entlehnten Schema, Natur soll geschändet haben, wäre unter veränderten Produktionsverhältnissen ebenso fähig, ihr beizustehen [...]. [...] Bewußtsein ist der Erfahrung nur dann gewachsen, wenn es [...] deren Wundmale in sich einbegreift.“<sup>450</sup> An diesem Punkt scheint der Film zu einem bedeutenden Medium der Gegenwart zu werden: „[F]ilm is capable of filling this role [...] inasmuch as cinematic technique can convey, with sensory immediacy, the presence of the apparatus without representing it.“<sup>451</sup> Kunst als Gegenstück zur unterdrückten Natur stellt sich gegen die behauptete Unmittelbarkeit der Erfahrung von Natur, welche in Zeiten der Tourismusindustrie sich der Kritik der verhärteten Verhältnisse längst entledigt hat: „Ideologie ist das Naturschöne als Subreption von Unmittelbarkeit durchs Vermittelte.“<sup>452</sup>

---

<sup>445</sup>Ebenda, S. 359.

<sup>446</sup>Vgl. ebenda, S. 358.

<sup>447</sup>Vgl. Ebenda, S. 355.

<sup>448</sup>Adorno, Theodor W. „Filmtransparente.“ S. 355.

<sup>449</sup>Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*, S. 230.

<sup>450</sup>Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 107.

<sup>451</sup>Hansen. *Cinema and Experience*, S. 231.

<sup>452</sup>Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 107.

Die im oben genannten Zitat erwähnten Bilder sind keineswegs negativ konnotiert wie zum Beispiel in Bezug auf das Bilderverbot; wie die ästhetische Erfahrung der Kunst ist die der Natur eine Erfahrung von Bildern. Dabei ist jedoch kein Bild als Abbild gemeint, sondern als Erscheinung. Diese Bilder sind nichtrepräsentativ, nicht auf das Visuelle beschränkt und nicht an Raum und Zeit gebunden.<sup>453</sup> Diese ephemeren, unbewussten Erscheinungen vermag der Film, wie die autonome Kunst, objektivierend festzuhalten, ohne in den repräsentativen Modus zu gelangen.<sup>454</sup> Weiters zeichnet Adorno in dem Zitat eine phänomenologische Ähnlichkeit zwischen dem abgesetzten Fluss der Bilder und der Schrift: die Buchstaben der Schrift sind der Folge der Bilder ähnlich, und diese stehen in einem mimetischen Abbildungsverhältnis. Die mimetischen Impulse des Films stehen in den *Filmtransparenten* für ein besonderes Vermögen des Films, mit den vorsprachlichen und -ästhetischen Bildern auf eine künstlerische Art und Weise zu verfahren.<sup>455</sup> Ebenso ist der Film eine zeitgemäße Art, sich mit der Möglichkeit von Erfahrung in der industriellen, spätkapitalistischen Ära auseinanderzusetzen.<sup>456</sup>

### 2.3 Das Medium Fernsehen

Adornos Theorie zum Medium Fernsehen gehört zu der frühen Phase der Auseinandersetzung mit dem damals neuen Phänomen in Deutschland in den 50er Jahren. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium wurde auch von Autoren mit Emigrationshintergrund, wie es Adorno war, geprägt, da das Fernsehen in Amerika einen Entwicklungsvorsprung von mindestens zehn Jahren hatte. Seine Texte zum Fernsehen, *Prolog zum Fernsehen* und *Fernsehen als Ideologie*, 1953 in der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* erschienen, sind im Kontext der Kulturindustrietheorie zu lesen,<sup>457</sup> und sind auch ein Ergebnis von Studien zu dem Medium in Amerika, deren empirische Ergebnisse für ihn jedoch von geringerer Bedeutung waren, jedoch Tendenzen der Kulturindustrie aufzeigten.<sup>458</sup> Hier sah Adorno noch Bedarf nach einer methodologischen und qualitativen, ideologiekritischen Erweiterung der Forschung zum neuen Massenmedium.<sup>459</sup> Für Adorno war das Fernsehen zudem ein Medium, das aus einer komplexen Vermengung medialer Komponenten besteht, die von anderen Sparten wie Film, Radio und Literatur übernommen wurden.<sup>460</sup> Dieses Zusammenspiel verschiedener Verfahren macht

<sup>453</sup> Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*, S. 231 f.

<sup>454</sup> Vgl. ebenda, S. 224.

<sup>455</sup> Vgl. Koch. *Dies Einstellung ist die Einstellung*. S. 18 f.

<sup>456</sup> Vgl. Hansen. *Cinema and Experience*. S. 213 f.

<sup>457</sup> Vgl. Schanze, Helmut. *Theorien der neuen Medien. Kino-Radio-Fernsehen-Computer*. Ders., Gebhard Rusch u.a. (Hg.). Paderborn: Wilhelm Fink 2007. S. 286 ff.

<sup>458</sup> Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*. S. 507.

<sup>459</sup> Vgl. Adorno. „Fernsehen als Ideologie.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*. S. 531 f.

<sup>460</sup> Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 508

es für die Wissenschaft schwer zu bestimmen, „what television does to people.“<sup>461</sup>

Innerhalb der Kulturindustrie nimmt für Adorno das Fernsehen eine komplettierende Funktion ein. Ihre massenhafte Verbreitung in den Haushalten schließt die letzte Lücke, die die Kulturindustrie zuvor noch übrig gelassen hat; nun ist der Mensch auch auf visueller Ebene in seinem privaten Umfeld vom totalitären System komplett umstellt. Die Kulturindustrie hat sich somit räumlich absolut verbreitet. Das Fernsehen als Verbindung von medialen Komponenten des Radios und des Films treibt als kulturindustrielles Medium par excellence dessen Tendenzen weiter und sorgt durch sein spezielles regressives Moment für eine vollständige Kontrolle des Bewusstseins des Konsumenten.<sup>462</sup> Das Fernsehen als Zusammensetzung der Distributionsart des Radios und visuellen Komponenten des Films zeichnet sich durch eine völlige Verarmung der ästhetischen Mittel aus, so dass eine ästhetische Wahrnehmungsfähigkeit des Konsumenten abstumpft.<sup>463</sup> Nicht nur sind nun die Medien untereinander eingepasst, sondern auch neue, dichtere Schrift-Bild-Verflechtungen vermitteln den Konsumenten die Hieroglyphen der Mächtigen und geben diese als einzigen leeren Inhalt preis.<sup>464</sup> Die herausragende Fähigkeit zum Ausbau und Erhaltung der Steuerung menschlicher Triebökonomie, und auch die Verinnerlichung der kulturindustriellen Faktoren Serienqualitäten, Imitation und Wiederholung<sup>465</sup> lassen das Medium Fernsehen als Symbol der Kulturindustrie selbst erscheinen, „[...] hohnlachende Erfüllung des Wagnerschen Traums vom Gesamtkunstwerk.“<sup>466</sup>

Adornos Beschäftigung mit dem Fernsehen zeigt eine Betrachtung des speziellen medialen Mechanismus, er zieht klare Verbindungen zwischen dem Dispositiv Fernsehen und ideologischen Effekten nach, die auf den Konsumenten als reine Empfänger einwirken.<sup>467</sup> Adorno spricht dabei von einem „formal-ideologischen Charakter des Fernsehens.“<sup>468</sup> Diese Eigenschaften lassen das Fernsehen besonders geeignet für das Gesamtsystem Kulturindustrie erscheinen. Hier zeigt sich auch die Erfüllung eines einzelnen, vereinheitlichten Produktionsablaufs, der jedoch nicht nur auf die Fernsehtechnik allein reduziert, sondern auch als Grundsatz der Kulturindustrie verinnerlicht ist.<sup>469</sup>

Die Beschreibung des medialen Dispositivs ist umso dringender aufzuzeigen, da die Wirkung auf den Konsumenten erheblich ist, besonders in Bezug auf seine Bewusstseinsleistung, sein

---

<sup>461</sup> Ebenda, S. 508.

<sup>462</sup> Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 507.

<sup>463</sup> Vgl. Ebenda, S. 511 f.

<sup>464</sup> Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 145.

<sup>465</sup> Vgl. Schanze. *Theorien der neuen Medien. Kino-Radio-Fernsehen-Computer*. S. 289.

<sup>466</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 145.

<sup>467</sup> Fahle, Oliver. „Vo(r)m Verschwinden. Adorno und Baudrillards Medientheorien.“ In: Thomas Friedrich, Gerhard Schweppenhäuser (Hg.). *Massenkultur. Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich*. Münster: Lit 2003. S. 56.

<sup>468</sup> Adorno, Theodor W. „Fernsehen und Bildung.“ In Ders: Gerd Kadelbach (Hg.). *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*. Ffm: Suhrkamp 1970. S. 57.

<sup>469</sup> Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 145.

Vermögen sich mit seiner Umwelt auseinanderzusetzen. Auch die vorgebliche Lückenlosigkeit und Allgegenwart des Mediums und ihr Produkt, ein oberflächliches vermeintlich exaktes Duplikat der Welt, leisten viel für die Kulturindustrie, um die Triebkontrolle der Massen aufrecht zu erhalten.<sup>470</sup> Es gilt: „Je vollständiger die Welt als Erscheinung, umso durchdringlicher die Erscheinung als Ideologie.“<sup>471</sup>

### 2.3.1 Das Dispositiv Fernsehen

Im Folgenden werden auf der Folie von Knut Hickethiers Text *Dispositiv Fernsehen* zwei wichtige Spezifika der räumlich-apparativen Anordnung des Mediums erläutert; sie tragen wesentlich zur ideologischen Wirkung des Fernsehens bei.

1. „die fehlende Abdunkelung des Umraums“<sup>472</sup> bzw. die Integration des Apparates in die häusliche Umgebung: Das televisuelle Bild wird durch den Fernsehapparat übertragen, der im Privathaushalt üblicherweise im Wohnzimmer oder auch in mehreren Zimmern steht. Hier ist ein entscheidender Unterschied zum Kino-Dispositiv, dass der Raum nicht abgedunkelt und von der alltäglichen Umgebung getrennt ist.<sup>473</sup> Die fehlende Differenz zwischen (außerästhetischer) Realität und medial vermitteltem Gebilde ist für die Wahrnehmung des Konsumenten fatal:

„[D]ie Situation darf sich von der normalen möglichst wenig abheben. Undenkbar, daß die Erfahrung der Sache selbst davon unabhängig bliebe. Die Grenze zwischen Realität und Gebilde wird fürs Bewußtsein herabgemindert. Das Gebilde wird für ein Stück Realität, eine Art Wohnungszubehör genommen [...]. Schwerlich ist es zu weit hergeholt, daß umgekehrt die Realität durch die Fernsehbrille angeschaut, daß der unterschobene Sinn des Alltags auf diesen zurückgespiegelt wird.“<sup>474</sup>

Die „fatale Nähe“<sup>475</sup> des Fernsehers bildet die Bewusstseinsleistung des Rezipienten zurück, und zwar nicht nur in Bezug auf das medial vermittelte Bild, sondern auf sein Bewusstsein der Umwelt im Gesamten. Es wird schwierig für ihn, die für Adorno unterschiedlichen Qualitäten des gleichzeitig stattfindenden, Realität und medial vermitteltes Bild, differenziert wahrzunehmen. Die inhaltliche Differenz zwischen Kino- und Fernsehprogramm spielt weniger eine Rolle, sondern die Integration des Bildes in den privaten Raum. Wie zuvor im Film wird auch im Fernsehen ein pseudorealistisches Duplikat der Welt produziert, und hier in den intimsten Raum des Menschen eingeschleust, was einen Effekt auf die Wahrnehmung des gesamten

<sup>470</sup>Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 508 ff.

<sup>471</sup>Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 508.

<sup>472</sup>Hickethier, Knut. „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells.“ In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 4, Nr. 1/1995. [http://montage-av.de/pdf/041\\_1995/04\\_1\\_Knut\\_Hickethier\\_Dispositiv\\_Fernsehen.pdf](http://montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Knut_Hickethier_Dispositiv_Fernsehen.pdf). Zugriff: 19.2.2012. S. 65.

<sup>473</sup>Vgl. ebenda, S. 65.

<sup>474</sup>Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 511.

<sup>475</sup>Ebenda, S. 511.

Umfelds des Menschen hat. Dieser wird aufnahmebereit für die offene und verborgene Übermittlung ideologischer Botschaften durch das fingierte Bild der Welt.<sup>476</sup> Die Betrachtung des Fernsehbildschirms als „Fensters zur Welt“<sup>477</sup> ist unberechtigt. Es erscheint nicht die authentische, ferne Realität, sondern ein durch die Macht vermitteltes, planes Abbild des Bestehenden: „[S]o erblickt der, dem der Genius der Naturbeherrschung gewährt, das Ferne zu sehen, einzig das Gewohnte, bereichert um die Lüge, es wäre verschieden, die es aufspreizt zum falschen Sinn des Daseins.“<sup>478</sup>

„Wo die Menschen am nächsten dabei zu sein glauben, wie im Fernsehen, [...] ist die Nähe vermittelt durch sozial Ferne, die konzentrierte Macht. Nichts könnte eindringlicher symbolisieren, daß ihnen ihr Leben, das sie besitzen und zu erwerben wähnen und das sie für das Nächste und Wirklichste halten, seinem konkreten Inhalt nach in weitem Maß von oben her zuerteilt wird.“<sup>479</sup>

Diese räumlich hergestellte Nähe von televisuellem Gebilde und Realität täuscht über die reale Entfremdung zwischen dem Menschen und seiner Umgebung und den Menschen untereinander hinweg. Der Fernsehapparat, vor dem die Familie sich täglich versammelt, ist die Ersatzbefriedigung für den Mangel an Nähe innerhalb der Gesellschaft, in der ein wahres Zusammenleben nicht möglich ist. Diese Strategie, die als Ersatzbefriedigung ständig wiederholt werden muss, verstärkt wiederum die Regression, und somit ist es hier nicht primär der Inhalt der in das Haus gelieferten Bilderflut, sondern die Rezeptionssituation, die den Menschen verdummen lässt. Dasselbe Schicksal, das der Symphonie im Radio widerfuhr, geschieht nun mit den Bildern:<sup>480</sup> „[M]it halbem Ohr toleriert,“<sup>481</sup> sollen sie den müden Geschäftsmann Trost spenden, ohne sich dabei zu sehr vom Alltag abzuheben. Nicht nur sorgt die Aufhebung des Unterschiedes zwischen Realität und Gebilde für den Entzug einer Möglichkeit, eventuelle künstlerische Versatzstücke als ästhetische Erfahrung wahrzunehmen, da diese Differenz für die Existenz von Kunst essentiell ist. Die Herabminderung dieser Differenz sorgt auch weitgehend für den Kitt, der den Verblendungszusammenhang erhält: „Die Fragmente und medialen Botschaften transportieren jene positivistische Oberfläche, deren Lüge in der Versicherung besteht, die Welt, sowie sie in den Medien erscheint, sei die Welt an sich.“<sup>482</sup>

2. „die kleinere Bildfläche und geringere Auflösung resp. Bildschärfe:“<sup>483</sup> der offensichtliche Unterschied zwischen dem Film- und dem Fernsehbild liegt für Adorno in der Bildqualität und der Bildgröße. An das kleine Bild schien er sich zu Beginn der Institutionalisierung des Fernsehens noch nicht gewöhnt zu haben: die im Fernsehbild miniaturhaft erscheinenden Figuren und Objekte könnten seiner Meinung nach von den Rezipienten nicht ernst genommen werden, da

---

<sup>476</sup>Vgl. ebenda, S. 511 f.

<sup>477</sup>Hickethier. „Dispositiv Fernsehen.“ S. 69

<sup>478</sup>Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 516.

<sup>479</sup>Adorno. „Gesellschaft.“ S. 16.

<sup>480</sup>Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 510 ff.

<sup>481</sup>Ebenda, S. 512.

<sup>482</sup>Moritz, Peter. *Mediale Botschaften. Philosophisch-Politische Reflexionen*. Hannover: Philos 2002. S. 8.

<sup>483</sup>Hickethier. „Dispositiv Fernsehen.“ S. 65.

sie sich mit den zwergenähnlichen „Männchen und Weibchen, die ins Haus geliefert werden“<sup>484</sup> nicht mehr identifizieren können. Ein weiteres Problem sah er dabei in dem Missverhältnis von der Größe der Erscheinung und ihrer unveränderten Stimme.<sup>485</sup> Diese Bildqualitäten würden bei dem Konsumenten der Kulturindustrie „eben jene Fähigkeit zur Sublimierung“<sup>486</sup> voraussetzen, die von diesem nicht erwartet werden kann, da sie von der Kulturindustrie geschwächt wird. Der Rezipient kann den Sprung von einem naturalistischen in einen ästhetischen Wahrnehmungsmodus nicht vollziehen.<sup>487</sup> Hickethier spricht in diesem Zusammenhang von einem jahrzehntelangen Prozess des audiovisuellen Abstraktionslernens, der durch die Entwicklung des Fernsehdispositivs notwendig geworden ist. Die Perzeption des Konsumenten zielt dabei weniger auf eine sinnliche Vergegenwärtigung ab,<sup>488</sup> und deshalb steigen die Widersprüche in der Rezeption, „[...] je mehr Elemente der sinnlichen Wirklichkeit von der Kulturindustrie aufgehoben werden.“<sup>489</sup>

Die existierenden Widersprüche zwischen der Bild- und Tonebene des Fernsehbildes und der nicht erfüllbare Anspruch auf eine realistische Darstellung der äußeren Welt haben jedoch auch einen positiven Effekt für die Rezipienten: die Brüchigkeit der Fernsehprodukte offenbart die gesamte des kulturindustriellen Schleiers, sie kann zumindest unbewusst zur Erkenntnis führen, das vermittelte Bild entspreche nicht jenem der Realität. Diese nicht bewusste Erkenntnis bleibt jedoch vorerst ohne Konsequenzen; der Konsument bleibt weiter an die Kulturindustrie geheftet.<sup>490</sup>

## **2.3.2 Das televisuelle Bild**

### **2.3.2.1 Neue Schrift-Bild-Verflechtungen: Die Bildersprache des Fernsehens**

Die neue Struktur des televisuellen Bildes führte, im Unterschied zum Filmbild im Kino, zu anderen „[...] Wort-Bild-Verbindungen, [...] Bild-Schrift-Verflechtungen, den weitreichenden Verweisstrukturen, Realitätsansprüchen, Totalitätspostulaten und Programmverzahnungen, die das Fernsehen als neue komplexe Vermittlungsstruktur in der Zuschauerwahrnehmung verankerte.“<sup>491</sup> Bis heute wird die, im Vergleich zur Kinosituation, unterschiedliche Bildqualität als Resultat medialer Depravierung betrachtet.<sup>492</sup> Für Adorno ist die Struktur des Fernsehbildes als Weiterentwicklung der Bilderschrift im Film ebenfalls Ausdruck einer Regression. Diese

---

<sup>484</sup> Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 509.

<sup>485</sup> Vgl. Ebenda, S. 509.

<sup>486</sup> Ebenda, S. 509.

<sup>487</sup> Vgl. ebenda, S. 509.

<sup>488</sup> Hickethier. „Dispositiv Fernsehen.“ S. 67.

<sup>489</sup> Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 509.

<sup>490</sup> Vgl. ebenda, S. 509 f.

<sup>491</sup> Hickethier. „Dispositiv Fernsehen.“ S. 68.

<sup>492</sup> Vgl. ebenda, S. 68.

instrumentelle Kommunikationsform ist primitiver als die Sprache der Worte, und durch das Fernsehen werden die Konsumenten noch mehr von Letzterer entwöhnt, als es in der spätkapitalistischen Alltagswelt bereits der Fall ist.<sup>493</sup> „Wohl reden die Schatten auf dem Fernsehschirm, aber ihre Rede ist womöglich noch mehr Rückübersetzung als die im Film, bloßes Anhängsel an die Bilder, nicht Ausdruck einer Intention, [...] sondern Verdeutlichung der Gesten, Kommentar der Weisungen, die vom Bild ausgehen.“<sup>494</sup>

Die Bilderschrift im Fernsehen funktioniert im Medium Fernsehen primär mittels Schemata des menschlichen Bewussten und Unbewussten, sowie der Verwendung von Stereotypen, welche die Kulturindustrie auch in anderen Medien einsetzt. Diese Stereotypen und Schemata sprechen die unbefriedigten, verdrängten Triebregungen an, meist indirekt durch den Tausch von Motiven, beispielsweise durch das Ersetzen von Sexualität durch die Darstellung von Gewalt. So implementieren die Produzenten der Kulturindustrie ihren Willen in das Produkt, und somit in die Konsumenten. Hier ist die Ergänzung des Radiodispositivs durch die visuelle Komponente wesentlich: die Konsumenten müssen nicht mehr in ein Kino gehen, um die Bildersprache zu empfangen und zu lesen, was noch mehr dazu beiträgt, dass die Konsumenten das Schema der Massenkultur verinnerlichen,<sup>495</sup> durch die Wiederholung und „Verfestigung des bloßen Soseins, dessen, wozu der Weltlauf die Menschen gemacht hat.“<sup>496</sup>

### 2.3.2.2 Die ästhetische Vielschichtigkeit im Verfall

Die ideologischen Mechanismen, wie sie etwa in Form von Fernsehserien auftreten, funktionieren nicht durch das Auslassen bzw. Verdrängen des Anderen, sondern durch seine Integration in eine Darstellung mehrerer Ebenen, eine scheinbar komplexe ästhetische Vielschichtigkeit.<sup>497</sup> Der Begriff der ästhetischen Vielschichtigkeit beschreibt ursprünglich eine Eigenschaft von Kunst und ist verbunden mit der „[...] Tatsache, daß kein Kunstwerk seinen eigenen Gehalt von sich aus kommuniziert. Er ist vielmehr komplex, läßt sich nicht festnageln und entfaltet sich erst im geschichtlichen Prozeß.“<sup>498</sup> Im kulturindustriellen Medium Fernsehen kann das Andere, Vielschichtige in dieser Struktur durch die Manipulationen des Gesamtsystems nicht mehr fortbestehen, es hat für den Rezipienten keinen künstlerischen Wert mehr und existiert nur noch zum Schein. „Im Gegenteil wird Vielschichtigkeit, so Adorno, nur in ihrer Verfallsform vorgeführt, nämlich als Produkt rationaler Lenkung, die nicht auf die stockende, diffuse und nicht regulierbare Entfaltung des ästhetischen Gehalts setzt, sondern Vieldeutigkeit nur als

<sup>493</sup> Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 512.

<sup>494</sup> Ebenda, S. 512.

<sup>495</sup> Vgl. ebenda, S. 512 ff.

<sup>496</sup> Ebenda, S. 514.

<sup>497</sup> Vgl. Fahle. „Vo(r)m Verschwinden. Adorno und Baudrillards Medientheorien.“ S. 57.

<sup>498</sup> Adorno. Fernsehen als Ideologie.“ S. 520.

Kalkül und damit gar nicht kennt.“<sup>499</sup>

Diese kalkulierte Mehrschichtigkeit nennt Adorno in seinem Text *Fernsehen als Ideologie* synthetische Vielschichtigkeit. Als er Inhaltsanalysen von Manuskripten zu Fernsehserien zusammenfasst, die 1952/53 in Amerika durchgeführt wurden,<sup>500</sup> sieht er Botschaften in den Serien enthalten, die auch dadurch vom Konsumenten empfangen werden, da dieser die alles umspannenden Schemata der Kulturindustrie wieder erkennen und entziffern kann. Für Adorno handelt es sich bei solchen in die Fernsehserien integrierten Botschaften keinesfalls um Zu- oder Einzelfälle,<sup>501</sup> denn „[s]olche synthetische Vielschichtigkeit funktioniert nur im festen Bezugssystem.“<sup>502</sup> Hier scheint die synthetische Vielschichtigkeit eine Strukturierung der Schemata und Stereotypen zu sein, eine Art Instrument um die Botschaften, den falschen Sinn in den Pseudorealismus zu implementierten, und ihn für den Rezipienten lesbar zu machen ohne dass dieser sich daran stößt.<sup>503</sup>

Der Begriff der synthetischen Vielschichtigkeit deutet auf den synthetisierenden, vereinheitlichenden Produktionsprozess von visuellen Medien der Kulturindustrie hin: im Film wie im Fernsehen ist das Dargebotene primär, in seiner Substanz ein „Produkt geschäftlicher Planung,“<sup>504</sup> und deshalb zu authentischer ästhetischer Vielschichtigkeit gar nicht fähig. Äußerliche Elemente werden in den Produktionsprozess integriert, verlieren ihre Qualität, und enden als Teil eines Filmes, der eine synthetische, nicht vielfältige Oberfläche besitzt. Was übrig bleibt, ist die Verfallsform ästhetischer Vielschichtigkeit, die nur mehr zur Manipulation der Konsumenten dient,<sup>505</sup>

„[...] von den Produzenten zu ihrem eigenen Besten umfunktioniert. Sie treten ihr Erbe an, indem sie mehrere, psychologisch übereinander gelagerte Schichten im Zuschauer voraussetzen, die sie gleichzeitig zu durchdringen suchen im Sinn eines einheitlichen und nach den Begriffen der Lenker rationalen Ziels, der Verstärkung des Konformismus im Zuschauer und der Befestigung des status quo.“<sup>506</sup>

### 2.3.3 Ideologische Effekte: der Mensch als Fernsehkonsument

Das Medium Fernsehen hat für Adorno eine bedeutende Funktion für die Ideologieverbreitung und -reproduktion der Kulturindustrie. In einer fortschreitenden prekären Situation für das Individuum wird es umso wichtiger, die „Welt als Erscheinung“<sup>507</sup> so lückenlos als möglich darzustellen. Entsprechend der Tendenz der gesamten Gesellschaft werden durch die Ubiquität

---

<sup>499</sup>Ebenda, S. 57.

<sup>500</sup>Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 507.

<sup>501</sup>Vgl. Adorno. *Fernsehen als Ideologie*.“ S. 521 f.

<sup>502</sup>Ebenda, S. 521.

<sup>503</sup>Vgl. ebenda, S. 521 ff.

<sup>504</sup>Ebenda, S. S. 520.

<sup>505</sup>Vgl. ebenda, S. 520.

<sup>506</sup>Adorno. *Fernsehen als Ideologie*.“ S. 520.

<sup>507</sup>Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 508.

und Distanzlosigkeit des Fernsehens die Konsumenten noch mehr an das Immergleiche fixiert. Die zunehmende Erfahrungsarmut der Menschen wird durch das Medium nur scheinbar kompensiert,<sup>508</sup> denn die mediale Struktur und das pseudorealistische Bild des Fernsehens enthalten nicht den Wahrheitsgehalt wahrhaftiger Erfahrung. Nun ist es das Fernsehen, das durch seinen Schematismus das Sinnesmaterial vorstrukturiert und organisiert, der Konsument als Abnehmer erhält ein einheitliches Produkt scheinbarer Realität.<sup>509</sup> „Nicht mehr das Individuum ordnet Begriff und Erfahrung, sondern das Fernsehen.“<sup>510</sup>

Die vorangetriebene Verminderung der Bewusstseinsleistung des Konsumenten durch das Dispositiv Fernsehen geht einher mit der ständigen Wiederholung der Unterdrückung seiner Triebregungen, und das Verhindern der ganzheitlichen Befriedigung seiner Triebe. Das Fernsehen ist das geeignete Medium, um die Vorlust des Zuschauers ins Unendliche zu verlängern.<sup>511</sup> Es hat die „Sisyphusarbeit der individuellen Triebökonomie“<sup>512</sup> sozialisiert, liefert sie frei Haus in das Wohnzimmer, wo permanent darauf zurückgegriffen werden kann. Die Distanzlosigkeit von Produkt und Konsument sorgt für eine starke Bindung des Menschen an die scheinbare Welt, wie sie ihm vorgeführt wird; die teilweise versteckten Botschaften sorgen auch dafür, dass sich der Mensch an die tatsächliche Situation affektiv bindet, und diese somit, zumindest für eine bestimmte Zeit, erträglich erscheinen lässt.<sup>513</sup> „Die bedrohlich erkaltete Welt kommt zutraulich zu ihm, als wäre sie ihm auf den Leib geschrieben: er verachtet sich in ihr.“<sup>514</sup>

Der von Adorno beschriebene Verfall der ästhetischen Vielschichtigkeit erinnert an eine Definition von Heike Klippel und Hartmut Winkler, der Doppelcharakter des Fernsehens bestehe aus einem ständigen Verlust der an dem Konsumenten vorbeiziehenden Bilder, und einer gleichzeitigen Fülle derselben, die durch die ständige Wiederholung des Ähnlichen erreicht wird und die auch zu der scheinbar gleichmäßigen Oberfläche des Bilderstroms führt;<sup>515</sup> die spezifische Qualität des Fernsehens ist die „[...] gleichsam monolithische Abgeschlossenheit mit einer extremen Geschwindigkeit des Materialdurchsatzes.“<sup>516</sup> Es ist ein Kollektiv von Kulturindustrie-Konsumenten, das sich mit der Etablierung des Fernsehens verwirklicht hat, deren einzige Erfahrungsquelle aus dieser affektbetonten medialen Erfahrungswelt besteht.<sup>517</sup> Diese spezifische Qualität mag besonders dafür geeignet sein, die Wirkung für den Konsumenten

---

<sup>508</sup>Vgl. ebenda, S. 508.

<sup>509</sup>Vgl. Moritz. *Mediale Botschaften*. S. 26.

<sup>510</sup>Ebenda, S. 26.

<sup>511</sup>Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 508.

<sup>512</sup>Ebenda, S. 508.

<sup>513</sup>Vgl. ebenda, S. 510

<sup>514</sup>Ebenda, S. 510.

<sup>515</sup>Vgl. Klippel, Heike, Winkler, Hartmut. „Gesund ist, was sich wiederholt. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen.“ In: Knut Hickethier (Hg.). *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*. Münster: Lit 1994. S. 125.

<sup>516</sup>Ebenda, S. 126.

<sup>517</sup>Vgl. Moritz. *Mediale Botschaften*. S. 26.

ten auf reine Affekte zu reduzieren. Impuls und Vorlust lassen sich in dieser Struktur leichter übertragen als die reale Befriedigung menschlicher Bedürfnisse. Das Kollektiv der Fernsehrezipienten scheint dazu verdammt zu sein, sich den vermittelten Sinnesreizen ständig von neuem auszusetzen, um die kurzfristige Wirkung aufrecht erhalten zu können.<sup>518</sup> Hiermit hat sich Freuds primärer Narziss als Kollektiv realisiert, das unfähig ist „[...] auf die einmal genossene Befriedigung zu verzichten.“<sup>519</sup>

Wie nun die Zukunft des Fernsehens und des Konsumenten aussieht, ist in *Prolog zum Fernsehen* für Adorno noch nicht ersichtlich. Der Rezipient wird durch das neue Medium nun noch mehr auf sein Unbewusstes reduziert, das von der Kulturindustrie für seine Zwecke missbraucht wird.<sup>520</sup> Auch einen Nachrichtenwert sah Adorno am Anfang der 1950er Jahre nicht gegeben, denn es wäre „[...] noch zu optimistisch zu glauben, die ästhetische Vielschichtigkeit sei durch informatorische Eindeutigkeit ersetzt.“<sup>521</sup> Wie jedoch ist wahre Erfahrung oder Kunst in diesem, mit dem Fernsehen absolut gewordenen, System noch möglich?

„Will Kunst dem Unbewußten und Vorindividuellen sein Recht widerfahren lassen, so bedarf es dazu der äußersten Anstrengung des Bewußtseins und der Individuierung; wird dieser Anstrengung nicht geleistet und statt dessen dem Unbewußten willfahrt, indem man es mechanisch reproduziert, so entartet das Unbewußte zur bloßen Ideologie für bewußte Zwecke.“<sup>522</sup>

Das Bewusstwerden kulturindustrieller Mechanismen im Medium Fernsehen scheint für Adorno von großer Bedeutung zu sein, um auch dem Unbewussten gerecht werden zu können. Ästhetische Differenzierung und Individuierung stehen dabei im Konflikt mit einem „fetischisierten, zum Selbstzweck erhobenen Kollektivismus.“<sup>523</sup> Doch solange das Fernsehen im System der Kulturindustrie wirkt und sich nicht davon emanzipiert hat, kann es keinen neuen, für den Konsumenten positiven Gebrauch geben<sup>524</sup> und die „prästabilisierte Harmonie zwischen Angebot und Nachfrage“<sup>525</sup> bleibt erhalten. Um dies zu ändern, schreibt Adorno 1963 in seinem Text *Kann das Publikum wollen?*, „[...] müßte erst die stillschweigende Identifikation mit dem übermächtigen Verfügbaren unterbrochen, müßte das schwache Ich gekräftigt werden, das es soviel bequemer hat, wenn es sich unterwirft [...]“<sup>526</sup> Die Ich-Schwäche ist für Adorno kein rein psychologisches Phänomen, sondern entspringt der gesamtgesellschaftlichen Verfassung und wird von ihr vervielfacht. Umso problematischer und unwahrscheinlicher ist es für Adorno, diesen Zustand zu ändern.<sup>527</sup>

<sup>518</sup> Vgl. Adorno, „Prolog zum Fernsehen.“ S. 512.

<sup>519</sup> Moritz, *Mediale Botschaften*. S. 145.

<sup>520</sup> Vgl. Adorno, „Prolog zum Fernsehen.“ S. 515.

<sup>521</sup> Adorno, *Fernsehen als Ideologie*.“ S. 520.

<sup>522</sup> Adorno, „Prolog zum Fernsehen.“ S. 515 f.

<sup>523</sup> Ebenda, S. 516.

<sup>524</sup> Vgl. ebenda, S. 516 f.

<sup>525</sup> Adorno, Theodor W. „Kann das Publikum wollen?“ In: Anne Rose Katz u.a. (Hg.): *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema*. München: dtv 1963. S. 56.

<sup>526</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>527</sup> Vgl. ebenda, S. 56 f.

### 2.3.3.1 Möglichkeiten einer zukünftigen Nutzung des Fernsehens

In dem 1970 erschienenen Werk *Erziehung zur Mündigkeit* sind Gespräche Adornos mit dem Bildungsforscher Hellmut Becker gesammelt. In dem 1963 geführten Gespräch *Fernsehen und Bildung* geht es um einen möglichen pädagogischen Einsatz des Mediums und die Frage, inwiefern es dafür geeignet ist. Für Adorno ist dies grundsätzlich möglich, er betont, dass er kein Gegner des Fernsehens im Allgemeinen sei; schließlich nutzt Adorno in dieser Zeit das Medium bereits auch für sich, ist Teil seines Inhalts. Eine Voraussetzung dafür wäre jedoch, dass das Publikum lernen müsse das Medium für sich zu nutzen. Das kann es, wenn es seinen ideologischen Charakter durchschaut. Den Menschen müsse bewusst gemacht werden, wie sie kritisch mit dem Medium umgehen können,<sup>528</sup> um sie „vor falschen und problematischen Identifikationen“<sup>529</sup> zu bewahren und davor, „der allgemeinen Reklame der Welt zu verfallen, die durch die bloße Form solcher Medien, vor allem Inhalt, schon unmittelbar gegeben ist.“<sup>530</sup> Ist es gegen den formal-ideologischen Charakter geimpft, besteht von Seiten des Publikums die Möglichkeit eines positiven Gebrauchs des Fernsehens.<sup>531</sup>

Grundsätzlich ist das Fernsehen dafür geeignet aufklärende Informationen zu verbreiten.<sup>532</sup> Das Problem liegt dabei jedoch an dem im Fernsehen angewandten Pseudorealismus. Dieser muss abgeschafft werden, um das informatorische Potential des Mediums zu entfalten. Die Möglichkeit einer ideologiefreien Informationsvermittlung ist daran gebunden, „[...] daß darauf verzichtet wird, die sichtbare Oberflächenrealität, in der wir leben, einfach noch einmal zu reproduzieren.“<sup>533</sup> Nur so entfällt die Tendenz zur Harmonisierung und Verbiegung des tatsächlichen Tatbestands, welche durch den Pseudorealismus für den Rezipienten unbemerkt bleibt.<sup>534</sup> Eine Möglichkeit sieht Adorno hier durch Strategien der Verfremdung des Realismus, beispielsweise durch Montage.<sup>535</sup>

Auch auf der Produktionsseite sieht Adorno Potential für eine zukünftige adäquate Verwendung des Mediums:

„Dadurch nämlich, daß eine Reihe von kritischen und selbstständigen und vielfach sogar oppositionellen Menschen an der Gestaltung der Programme mitwirken, ist es doch möglich, einfach aufgrund der personellen Verhältnisse und vor allem auch der fachlichen Zuständigkeit von Leuten, die hier etwas zu sagen und zu tun haben, bis zu einem gewissen Grad über das hinauszugehen, was da so da ist.“<sup>536</sup>

<sup>528</sup>Vgl. Adorno. „Fernsehen und Bildung.“ S. 54 ff.

<sup>529</sup>Ebenda, S. 56.

<sup>530</sup>Ebenda, S. 57.

<sup>531</sup>Vgl. ebenda, S. 57.

<sup>532</sup>Vgl. ebenda, S. 55.

<sup>533</sup>Ebenda, S. 63.

<sup>534</sup>Vgl. ebenda, S. 63.

<sup>535</sup>Vgl. ebenda, S. 71.

<sup>536</sup>Ebenda, S. 58 f.

Zuerst sind es kritisch arbeitende und denkende Mitwirkende, die für diese Möglichkeit sorgen. Diese werden jedoch zusätzlich von der starren kulturindustriellen Produktionsstruktur gestützt: sie gibt ihnen paradoxerweise den Handlungsspielraum den sie brauchen um etwas zu produzieren, das über die bestehende Verfassung des Fernsehens hinaus reicht.<sup>537</sup>

Was den Inhalt des Programms betrifft, so plädiert Adorno für eine ausgewogene Abwechslung verschiedener Inhalte. Dabei soll die Zusammensetzung des Publikums berücksichtigt werden: einerseits besteht es aus spezifisch gebildeten Menschen mit besonderen Interessen (hier will Adorno den Begriff Feinschmecker vermeiden); die restliche Masse dient in der Kulturindustrie zur Legitimation des stupiden Inhalts.<sup>538</sup> Diese „[...] gesellschaftliche Antinomie, daß die geistige Qualität und die ihrerseits bereits selbst manipulierten Konsumentenbedürfnisse in einem unendlich weiten Maß auseinanderweisen[,]“<sup>539</sup> erschwert die adäquate Programmauswahl. Wichtig ist für Adorno hierbei, nicht nur Inhalte aus anderen Medien zu übernehmen, sondern eigene Formate zu finden. Ziel sei es, Sendungen zu gestalten, „[...] die ihrem eigenen Gehalt nach diesem Medium angemessen sind [...]“.<sup>540</sup>

Obwohl die meisten Gedanken Adornos für eine Zukunft des Fernsehens nicht allzu konkret sind, lässt sich in *Fernsehen und Bildung* erkennen, dass Adorno die Möglichkeit, wenn auch nur unter einigen Bedingungen, durchaus gegeben sieht, dass sich das Medium dereinst aus den Fängen der Kulturindustrie lösen kann. Wichtig ist hierbei auch ein Zusammenspiel aus Produktion und Forschung, um ein ausgewogenes, vielfältiges, und Medium und Zuschauer entsprechendes Fernsehen gestalten zu können.<sup>541</sup>

---

<sup>537</sup>Vgl. ebenda, S. 59.

<sup>538</sup>Vgl. ebenda, S. 69.

<sup>539</sup>Ebenda, S. 96 f.

<sup>540</sup>Ebenda, S. 71.

<sup>541</sup>Vgl. Ebenda, S. 71 f.

## 3 Produktion und Gegenproduktion: Erscheinungen und Möglichkeiten des Mediums Fernsehen

### 3.1 Tendenzen der Kulturindustrie im Fernsehen des beginnenden 21. Jahrhunderts

#### 3.1.1 Zur Analyse des kulturindustriellen Produkts

Will man Kulturwaren des Fernsehens einer Analyse auf der Folie von Aspekten der Kulturindustrietheorie unterziehen, stellen sich zuvor einige Fragen. Die Frage nach allgemein gültigen wissenschaftlichen Kriterien zur Untersuchung von kulturellen Produkten der Massenmedien hat bereits Adorno beschäftigt. Sie sollen reine Geschmacksurteile verhindern. Doch sah er schon die Idee solcher Kriterien als Ursache eines falschen Ansatzes von verdinglichtem Denken.<sup>542</sup> Vielmehr hängen Entscheidungen zur Qualität von Produkten „[...] von zahllosen vermittelnden Kategorien ab.“<sup>543</sup> Hier soll nach Adorno eine umfassende Theorie der Kunst und der Gesellschaft helfen die Zusammenhänge zu erkennen, in welchen die Waren existieren, denn die Verwobenheit kulturindustrieller Produkte zum System, und damit auch zur Verfassung der Gesamtgesellschaft, ist für ihn evident: „Die gesellschaftlichen, technischen, künstlerischen Aspekte des Fernsehens können nicht isoliert behandelt werden. Sie hängen in weitem Maß voneinander ab[.]“<sup>544</sup> Weiters braucht es für die Entscheidung für allgemeine Bewertungskategorien „[...] Menschen, die der Gesetzmäßigkeit und Stimmigkeit der Gebilde ungeschmälert, ohne Vorurteil und Vorbehalt sich anvertrauen.“<sup>545</sup>

Ob Dieter Prokop Adorno als solch einen, den Produkten gegenüber vorurteilsfreien Menschen betrachtet, lässt sich bezweifeln. Für ihn führt die Kulturindustrietheorie zu einem gravierenden Widerspruch, will man damit einzelne Kulturprodukte beleuchten. Das Problem liegt dabei bei Adornos These, alle Produkte der Kulturindustrie zeichnen sich primär durch ihre Gleichheit aus: „Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch[.]“<sup>546</sup> Die Ansicht, dass jedes Produkt der Kulturindustrie von allem Nichtidentischen befreit ist, hält Prokop für nicht richtig, im Gegenteil: die Form Geld erfüllt als einzige die reine Äquivalentform, die Austauschbarkeit

<sup>542</sup> Adorno. „Kann das Publikum wollen?“ S. 58.

<sup>543</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>544</sup> Adorno, „Prolog zum Fernsehen.“ S. 507.

<sup>545</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>546</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 141 f.

mit allen Waren. Alle anderen Waren sind nur zum Austausch mit bestimmten Waren geeignet; so sind Kulturwaren nicht alle identisch und nicht vollständig in der Warenform aufgegangen, sie enthalten immer noch Nichtidentität.<sup>547</sup> Hier sollte bezüglich der Identität bzw. Nichtidentität differenziert werden: rein materiell ist auch für Adorno eine „flüchtig getarnte Identität“<sup>548</sup>, eine oberflächliche Unterscheidung der Produkte, gegeben; so führt auch die synthetische Vielschichtigkeit des Fernsehens zu einer oberflächlichen Differenz.<sup>549</sup> Die große Ähnlichkeit der Produkte ist jedoch ebenso fatal: sie ist das „Surrogat der Identität.“<sup>550</sup> Die entscheidende Frage scheint die der Qualität zu sein, ob tatsächlich jegliche (künstlerische) Eigenschaft eines Produktes verloren geht, wenn dieses im Mechanismus der Kulturindustrie entstanden ist.

Laut Prokop kann Adorno diese Frage nicht beantworten, alleine dadurch, dass von seiner Seite „[...] keine Fühlung mit den Gegenständen der Kulturindustrie [...]“<sup>551</sup> stattfand. Wie ist jedoch der Stand der Dinge heute? Lassen sich, Adornos Versäumnis zum trotz, aktuelle Produkte und andere Phänomene des Fernsehens mit der Theorie der Kulturindustrie plausibel in einen Zusammenhang bringen? Für einen wissenschaftlichen Bereich, der mit dem Begriff Cultural Studies umrissen wird, trifft dies aus mehreren Gründen nicht zu. Die sich vor einigen Jahren zum akademischen Mainstream etablierte Kulturforschung sieht Gesellschaft nicht als totalitäres Ganzes an,<sup>552</sup> sondern als „[...] Nebeneinander von verschiedenen autonomen Faktoren.“<sup>553</sup> Massenkultur ist dabei zwar ein Ausdruck gesellschaftlicher Macht, jedoch nur ein Machtverhältnis von mehreren anderen, ohne dass ein kritischer Kultur- oder Gesellschaftsbegriff entwickelt wird. Populärkultur ist ein Teil gesellschaftlicher Praxis und damit Massenkultur im wörtlichen Sinne: von der Masse, und nicht wie Adorno meinte, von der Herrschaft ausgehend. Macht wird zu einer rein ontologischen Instanz,<sup>554</sup> „[...] zum Selbstläufer, zum automatischen Subjekt, das Grund, Bewegungsform und Resultat aller gesellschaftlichen Prozesse wird.“<sup>555</sup>

Die Cultural Studies machen zwar die konkrete kulturelle Praxis zu ihrem Forschungsgegenstand, verweigern sich jedoch einer Analyse von Herrschaftsformen der bürgerlichen Gesellschaft wie Kapital und Äquivalententausch, während sie Machtverhältnisse in der Kultur

---

<sup>547</sup> Prokop, Dieter. „Freiheitsmomente kulturindustrieller Warenform: Identitätsdarstellung in der Nichtidentität.“ In: Wolfgang Bock, Gerhard Schweppenhäuser (Hg.). *Zeitschrift für kritische Theorie*. Jg. 9, Nr. 16/2003. Lüneburg: zu Klampen. S. 135.

<sup>548</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 145.

<sup>549</sup> Vgl. Adorno. Fernsehen als Ideologie.“ S. 520.

<sup>550</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 152.

<sup>551</sup> Prokop. „Freiheitsmomente kulturindustrieller Warenform: Identitätsdarstellung in der Nichtidentität.“ S. 141.

<sup>552</sup> Vgl. Ruttner, Florian, Ebbrecht, Tobias, Lederer, Karin. „Der Pilot.“ In: Karin Lederer (Hg.). *Zum aktuellen Stand des Immergleichen. Dialektik der Kulturindustrie - vom Tatort zur Matrix*. Berlin: Verbrecher Verlag 2008. S. 8 f.

<sup>553</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>554</sup> Vgl. ebenda, S. 9.

<sup>555</sup> Ebenda, S. 9.

selbst verortet sehen.<sup>556</sup> Der Rezeptionsprozess von populären kulturellen Produkten besitzt in diesem wissenschaftlichen Bereich kreatives und emanzipatorisches Potential: das kulturindustrielle Artefakt wird „[...] zur bloßen semantischen Ressource [...], derer sich der Rezipient bedient, um seine je eigene, von Produzenten aus nicht zu kontrollierende und damit per se als subversiv zu charakterisierende Bedeutung zu generieren.“<sup>557</sup> All diesen Ansichten widerspricht die Kulturindustrietheorie vehement, doch sie kann auch für aktuelle Ansätze der Kultur- und Medienwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Dabei geht es nicht immer um eine instrumentelle Anwendung der Theorie, sondern allgemeiner um die Einbettung der Kulturwarenanalyse in größere gesellschaftliche Aspekte: „Vielmehr dienen die Serien, TV-Formate [...] als spezielle Ausdrucksformen gesellschaftlicher Verhältnisse.“<sup>558</sup> Im Folgenden sollen nun zwei verschiedene Ansätze dazu erläutert werden.

### 3.1.2 Das Skelett des Immergleichen: Über die Wiederholung im Fernsehen

Das Wiederholungsprinzip hat für das Medium Fernsehen eine große Bedeutung, was sowohl seine Programmstruktur wie die Inhalte und Muster der spezifischen Fernsehformate betrifft. Es ist auch konstitutiv für das spezielle Narrativ des Mediums und die konstante Bindung des Publikums an das Fernsehen, und stiftet durch seine Beständigkeit Vertrauen und vermittelt Sicherheit. Diese Wiederholungsstruktur ist das Merkmal des Mediums schlechthin.<sup>559</sup> „gerade durch die beständige Wiederholung des Ähnlichen [...] gewinnt es seine Eindeutigkeit.“<sup>560</sup> Die Sequenzierung des Materials, von Raymond Williams auch *flow* genannt, unterscheidet sich durch ältere Formen der Programmierung verschiedener Produkteinheiten, wie zum Beispiel das Nummernprogramm im Varieté, durch das fließende Übereinandergehen der einzelnen Einheiten. Selbst kleine zeitliche Einheiten wie kurze Sendungen werden zumindest auf privaten Sendern durch Werbeeinschaltungen unterbrochen, und ein geplanter Fernsehabend besteht aus mehr als der Rezeption eines ausgestrahlten Films. Die einzigartige Bewegungsstruktur des Fernsehens führt zu dem speziellen Bewegungsrhythmus des Programms und sorgt für den Fluss der Bilder, der es dem Zuschauer erschwert, nach dem Ende einer Programmeinheit den Apparat gleich auszuschalten. Diese interne Organisation des Materials verändert auch die zeitliche Struktur des Ausgangsmaterials.<sup>561</sup>

In *Aspekte der Fernsehanalyse* heißt es zum Faktor der Zeitlichkeit in der Wiederholung des

---

<sup>556</sup>Vgl. ebenda, S. 10.

<sup>557</sup>Glasenapp, Jörg. „Kulturindustrie als Status Quo-Industrie. Adorno und das Populäre.“ In: Werner Faulstich, Karin Knop (Hg.). *Unterhaltungskultur*. München: Wilhelm Fink 2006. S. 168.

<sup>558</sup>Ruttner, Ebbrecht, Lederer. „Der Pilot.“ S. 22.

<sup>559</sup>Klippel, Winkler. „Gesund ist, was sich wiederholt. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen.“ S. 124 f.

<sup>560</sup>Ebenda, S. 125

<sup>561</sup>Williams, Raymond: „Programmstruktur als Sequenz oder *flow*.“ In: Ralf Adelman, Jan O. Hesse u.a. (Hg.). *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*. Konstanz: UVK 2001. S. 40 f.

Ähnlichen:

„Anders als in den Narrationsbögen aber führt sie nicht zur Wende, motiviert nicht die Rückkehr und ermöglicht auch keine Lösung. Geradlinig und scheinbar ohne Ziel schreitet sie voran, kaum wahrnehmbar modifiziert sie kontinuierlich die sich wiederholenden Muster und sorgt für deren 'Updating'. Sie bewirkt, daß das, was uns als immer wieder das gleiche erscheint, nicht zu eintönig wirkt; die Wiederholungsstrukturen wiederum sorgen dafür, dass wir nicht schockiert werden. Die konstanten Settings federn Veränderungen ab und schaffen weiche Übergänge. Auf diese Weise wird der Eindruck der Gleichmäßigkeit verstärkt: würden die Wiederholungselemente nicht immer wieder überarbeitet, würden sie als statisch im negativen Sinn empfunden, als starr - so aber bekommen sie gleichsam die Qualität des Überzeitlichen.“<sup>562</sup>

Auch Adorno erwähnt im Kulturindustriekapitel das veränderte Zeitverhältnis durch die Immergleichheit. Einerseits hebt sich die ursprüngliche Beziehung der Produkte zur Vergangenheit auf, andererseits regelt sie auch die Möglichkeit für Zukünftiges. Die Gleichheit aller Produkte, beispielsweise durch die Einhaltung starrer Formtypen wie spezielle Serienformate, sorgt für den Ausschluss des Neuen, Überraschenden, des Anderen, Nichtidentischen.<sup>563</sup> So konstitutiv wie für das Fernsehen ist die Repetition des Immergleichen auch für das Gesamtsystem der Kulturindustrie; als allgemeines Prinzip sorgt dieses Konzept für dessen Totalität:

„Gesund ist, was sich wiederholt, der Kreislauf in Natur und Industrie. Ewig grinsen die gleichen Babies aus den Magazinen, ewig stampft die Jazzmaschine. Bei allem Fortschritt der Darstellungstechnik, der Regeln und Spezialitäten, bei allem zappelnden Betrieb bleibt das Brot, mit dem Kulturindustrie die Menschen speist, der Stein der Stereotypie. [...] Daran wird die Unabänderlichkeit der Verhältnisse verhärtet.“<sup>564</sup>

Die Kulturindustrie produziert unablässig und preist seine Waren als neu und fortschrittlich an, und doch sind sie nur eine oberflächliche Variation des Immergleichen.<sup>565</sup> Die Abwechslung verhüllt ein tristes „[...] Skellett, an dem so wenig sich änderte wie am Profitmotiv selber [...]“<sup>566</sup> Die Wiederholbarkeit von Ähnlichkeiten ist ein bedeutendes Merkmal sowohl für den Mechanismus der Kulturindustrie als auch für die Programmstruktur des Fernsehens, so wie für spezifische Formate, wie die Fernsehserie. Die Folgen endloser Repetition lassen sich auch an einem bestimmten, sehr erfolgreichen Format anschaulich darstellen: der Sitcom.

### 3.1.2.1 Adorno, das *Endspiel* und die Serie

Dass die Betrachtung einer Fernsehserie mithilfe von Becketts *Endspiel* und Adornos Text *Versuch das Endspiel zu verstehen* durchaus ertragreich sein kann, zeigt die hier dargelegte Studie; sie ist eine interessante Erläuterung zu kulturindustriellen Tendenzen in der Fernsehserie der Gegenwart. Gerhard Scheit geht in seiner Untersuchung *Becketts Endspiel und King of Queens*

---

<sup>562</sup>Ebenda, S. 124.

<sup>563</sup>Vgl. Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 155 ff.

<sup>564</sup>Ebenda, S. 157.

<sup>565</sup>Vgl. Adorno. „Résumé über Kulturindustrie“. S. 339

<sup>566</sup>Ebenda, S. 339.

den Spuren von Adornos Philosophie nach, die es ermöglichen die Sitcom *King of Queens* kritisch zu beleuchten. Diese Serie ist einer der bekanntesten Vertreter seines Formats, das, wie oft vermutet wird, im Fernsehprogramm die Funktion eines Füllstoffs zwischen den Werbeeinschaltungen erfüllt.

Der Inhalt von *King of Queens* ist recht simpel: das Ehepaar Doug und Carrie leben in einem Haus in Queens mit Carries Vater Arthur, der im Keller lebt, den typischen Rentner verkörpert und die Nerven seiner Mitbewohner strapaziert. Es ist der Alltag einer amerikanischen Durchschnittsfamilie, der hier in jeder Folge erneut erzählt wird. Tatsächlich gibt es in dieser Serie kaum Variationen in der unspektakulären Handlung, lediglich einzelne Versatzstücke wie die bunten Pullover von Arthur oder Stereotypen gemeiner Ehestreitigkeiten<sup>567</sup> sorgen für „Abwechslung im Immergleichen.“<sup>568</sup> Hier, ebenso wie in der Kulturindustrie, ist die Abwechslung eine Funktion des Immergleichen.

In *King of Queens* gibt es keine Entwicklung der Figuren, die Situationen der Protagonisten sind in allen Folgen mehr oder weniger dieselben, ihre Probleme und Themen werden ständig wiederholt.<sup>569</sup> Dieser ewige Zustand erinnert an das *Endspiel*: auch in dieser Sitcom „[...] leben die Figuren mitsamt ihren Bedürfnissen und Gebrechen fort, [...] aber eigentlich ist alles längst zu Ende, die Katastrophe hat bereits stattgefunden.“<sup>570</sup> Doug und Carrie sind bloß „[...] leere personae, durch die es wahrhaft bloß noch hindurchtönt.“<sup>571</sup> Die Dialoge zwischen Doug und Carrie, die sich in ihrer immergleichen Umgebung eigentlich nichts mehr zu sagen haben, erinnern an diejenigen von Hamm und Clov: „HAMM Aber es ist immer so abends, nicht wahr, Clov? / CLOV Immer. / HAMM Es ist ein Abend wie jeder andere, nicht wahr, Clov? / CLOV Es scheint so.“<sup>572</sup> Doug und Carrie sprechen den Jargon der Kulturindustrie. Ihre Dialoge sind wie im *Endspiel* „[...] die zweite Sprache der Verstummenen, ein Agglomerat aus schnoddrigen Phrasen, scheinlogischen Verbindungen, galvanisierten Wörtern als Warenzeichen, das wüste Echo der Reklamewelt [...].“<sup>573</sup> Ihre Worte sind wie „Notbehelfe, weil das Verstummen noch nicht ganz glückte, wie Begleitstimmen zum Schweigen, das sie stören.“<sup>574</sup>

Kennzeichen einer Sitcom ist der „alles und jeden identifizierende Humor“<sup>575</sup>, der durch das aufgezeichnete Gelächter eines unsichtbaren Publikums, dem sogenannten laugh-track, kommentiert wird. Dieses Lachen ist für Scheit die Realisierung des hämischen Lachens der Kul-

---

<sup>567</sup>Scheit, Gerhard. „Becketts Endspiel und King of Queens. Versuch, die Kulturindustrie zu verstehen.“ In: Karin Lederer (Hg.). *Zum aktuellen Stand des Immergleichen*. S. 29 ff.

<sup>568</sup>Ebenda, S. 36.

<sup>569</sup>Vgl. ebenda, S. 36 f.

<sup>570</sup>Ebenda, S. 33.

<sup>571</sup>Adorno. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ S. 181.

<sup>572</sup>Beckett, Samuel. „Endspiel.“ In: Ders.: *Fünf Spiele*. Ffm: Fischer 1970. S. 15.

<sup>573</sup>Adorno. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ S. 195.

<sup>574</sup>Ebenda, S. 193.

<sup>575</sup>Scheit. „Becketts Endspiel und King of Queens.“ S. 37.

turindustrie, durch das sich in jedem Individuum das Gattungswesen vollends realisiert. Es ist das Gegenteil des spontanen Gelächters: „Hier ist das impulsiv Gesellschaftliche zum mechanischen Gebell regrediert, in das jeder Zuschauer, ohne konditioniert zu sein, einstimmt.“<sup>576</sup> Dieses lachende Kollektiv ist das Lachen der Schadenfreude über die Versagung der Lust, das Publikum und seine realen unbefriedigten Bedürfnisse werden damit parodiert.<sup>577</sup> Scheit sieht dieses Lachen als den eigentlichen Identifikationsmechanismus in Sitcoms; die Schadenfreude sieht er begründet in der Angst des Einzelnen, in seinem Leben zu kurz zu kommen. Das Glücksversprechen in der Kulturindustrie wird zur Glückskonkurrenz:<sup>578</sup> „Das ist die Quantifizierung, die auf der Seite des Konsumenten die Abstraktion vom wirklichen Glück bewerkstelligt. Und hinter ihr lauert schon die Mehrheit, die ihn zum unwerten Leben stempelt.“<sup>579</sup> Durch den laugh-track zeigt sich auch wie sehr die Sitcom, wie jedes kulturindustrielle Produkt, vorgezeichnet ist. Die Schablone des laugh-tracks wird in fast jeder Sitcom angewendet, sie bestimmt den Rhythmus der Dialoge und bietet Signale an, die die Zuschauer auf ihre vorprogrammierte, empfohlene Reaktion hinweisen: das kollektive Lachen als Handlungsanweisung der Kulturindustrie, als Mimesis ans Tote.<sup>580</sup>

Das Genre des laugh-tracks sieht Scheit als „Quintessenz aller Kulturindustrie - als letzte, unüberbietbare ihrer Formen, in der alle anderen aufgehen; als Schluss, den Kulturindustrie selber aus ihnen zieht.“<sup>581</sup> Das hämische Lachen der Schadenfreude über die permanente Versagung zeugt von einem bedeutenden Motiv der *Dialektik der Aufklärung*, der Verschiebung der „[...] Befriedigung auf den Tag des Pogroms.“<sup>582</sup> Der Zuschauer hat sich mit Figuren zu identifizieren, die aus nichts mehr bestehen als dem übrigen Rest von Existenz, als Erscheinungen der „Pathogenese des falschen Lebens“<sup>583</sup>, der „[...] Liquidation des Subjekts bis zu dem Punkt, wo es in ein Diesda sich zusammenzieht, dessen Abstraktheit, der Verlust aller Qualität, [...] zu jenem Absurden, in das bloße Existenz umschlägt, sobald sie in ihrer nackten sich selbst Gleichheit aufgeht.“<sup>584</sup> Doch durch die kulturindustrielle Darstellung der Verzweiflung des Subjekts im Alltag vollzieht sich eine Verlängerung des erbärmlichen Zustands des Menschen, der sein Leben weiter fristen kann: „Die verzweifelten Situationen, die den Zuschauer im Alltag zermürben, werden in der Wiedergabe, man weiß nicht wie, zum Versprechen, daß man weiter existieren darf. Man braucht nur der eigenen Nichtigkeit innezuwerden, [...] und

---

<sup>576</sup>Ebenda, S. 39.

<sup>577</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 165.

<sup>578</sup>Vgl. Scheit. „Becketts Endspiel und King of Queens.“ S. 41.

<sup>579</sup>Ebenda, S. 41

<sup>580</sup>Vgl. Scheit. „Becketts Endspiel und King of Queens.“ S. 39.

<sup>581</sup>Ebenda, S. 42.

<sup>582</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 160.

<sup>583</sup>Adorno. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ S. 174.

<sup>584</sup>Ebenda, S. 174.

schon gehört man dazu.“<sup>585</sup>

Die amerikanischen Sitcoms affirmieren die Deformationen und Regressionen des Lebens der Gegenwart. Während sie die Spontaneität des Konsumenten verkümmern lassen, üben sie zivilisatorische Standards ein, die der jeweiligen Entwicklungsstufe der kapitalistischen Warenproduktion entsprechen; sie sind die von Adorno und Horkheimer als ‚levels‘ bezeichneten Einheiten, nach welchen sich die Konsumenten zu richten haben, und durch welche sie sich statistisch erfassen lassen.<sup>586</sup> Scheit sieht zwei Dialoge des *Endspiels* als Sinnbild der Dialoge in *King of Queens*: „HAMM Ich werde dir nichts mehr zu essen geben. / CLOV Dann werden wir sterben. / HAMM Ich werde dir gerade soviel geben, daß du nicht sterben kannst. Du wirst die ganze Zeit Hunger haben. / CLOV Dann werden wir nicht sterben.“<sup>587</sup> Auch in *King of Queens* zieht sich der elende Zustand endlos hin. Jedem Zuschauer ist wohl bewusst, dass sich dieses entfremdete Paar niemals trennen wird: die Serie ist vielmehr ein ewiger Zirkel gegenseitiger Schadenfreude, die Exertion endloser Versagung.

Ein weiterer bezeichnender Dialog aus dem *Endspiel* ist folgender: „CLOV Warum behälst du mich? / HAMM Es gibt sonst niemand. [...] HAMM Du magst mich nicht. / CLOV Nein. / HAMM Früher mochtest du mich. CLOV *überdrüssig* Früher!“<sup>588</sup> Diese Art von Dialog ist in jeder Episode von *King of Queens*, als Wiederholung des Immergleichen, „[...] zur Pointe zugespitzt, um Desaster und Verzweiflung, wo immer sie sich zwischen den Personen andeuten, durchs Lachen aus dem Off stets aufs Neue wegzuwischen.“<sup>589</sup> Durch Identifikation mittels des laugh tracks sollen sie sich mit den hohlen Figuren identifizieren, und deren hämisches Lachen imitieren, um ihr eigenes Leben besser ertragen zu können. Das wahre Leiden wird geleugnet, die Schmerzen werden nur vorgeführt, denn wahre Erfahrung ist längst nicht mehr vorhanden.<sup>590</sup> Was bleibt, ist die Ödnis des sich ewig hinausziehenden Dahinvegetierens, ohne jeglichen Erfahrungswert mehr: „CLOV Irgend etwas geht seinen Gang.“<sup>591</sup>

Trotz dieser eindeutigen Diagnose von Scheit sieht dieser in der „Freiheit zum Immergleichen“<sup>592</sup> im kulturindustriellen Fernsehen die Bedingung der Möglichkeit erhalten, „[...] der Vernichtung - die auch das Immergleiche bedroht, also das, was zur Gleichheit gezwungen wird - erfolgreich zu widerstehen.“<sup>593</sup> So kann auch in der von Adorno und Horkheimer diagnostizierten Pseudoindividualität eine Verwirklichung wahrer Identität zumindest nicht ausge-

---

<sup>585</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 176.

<sup>586</sup> Vgl. Scheit. „Becketts Endspiel und King of Queens.“ S. 47 f.

<sup>587</sup> Beckett. „Endspiel.“ S. 11.

<sup>588</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>589</sup> Scheit. „Becketts Endspiel und King of Queens.“ S. 35.

<sup>590</sup> Vgl. ebenda, S. 41 ff.

<sup>591</sup> Beckett. „Endspiel.“ S. 15.

<sup>592</sup> Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 190.

<sup>593</sup> Scheit. „Becketts Endspiel und King of Queens.“ S. 56.

geschlossen werden.<sup>594</sup> Für das Fernsehen gilt jedoch: eine mögliche Fähigkeit des Individuums zur Kritik wird eingebremst durch „[...] ein Medium, das seine Formen verleugnet.“<sup>595</sup> Ein Resultat dieses Fehlers: das Produkt *Reality Show*.

### 3.1.3 Inszenierung des Alltags im Fernsehen: das Beispiel *Big Brother*

Gerhard Scheit hält wie Adorno eine Problematik des Mediums Fernsehen in der Verleugnung seiner Vermittlungsleistung; dies macht aus dem Rezipienten „im fatalsten Sinn ein[en] Zuschauer“<sup>596</sup>, da er dabei zwar den Eindruck gewinnt, überall dabei zu sein, sein Konsum dieser Illusion jedoch ohne Konsequenz und Erfahrung bleibt.<sup>597</sup> Adorno sieht dieses Vorgehen als Vermittlung der Ideologie der Kulturindustrie, die, offensichtlich oder verborgen, ein verfälschtes, affirmierendes Abbild der Realität zeigt. Somit ist die Behauptung von Authentizität eine zentrale Strategie der Kulturindustrie.<sup>598</sup> Peter Moritz erläutert in seinem Werk *Mediale Botschaften* verschiedene Phänomene des kommerziellen Fernsehens, darunter auch ein international erfolgreiches, jedoch auch höchst umstrittenes TV-Format, da es das Prinzip der Inszenierung des Alltags auf eine höchst übersteigerte Art und Weise ausführt: die Reality Show *Big Brother*. Dabei deutet der Begriff der Reality Show bereits auf das Paradox dieses Formats hin, denn *Big Brother* ist jedenfalls ein Medienereignis, eine Show, die das Prinzip, die Realität von authentischen Menschen zu zeigen, zwar zum Programm hat, dieses Versprechen jedoch nicht einlösen konnte.

Peter Moritz sieht die deutsche Erstaussstrahlung von *Big Brother* im Privatsender RTL II im Jahr 1999 als vorläufigen Tiefpunkt des deutschen Fernsehens, als Ergebnis einer Spirale von sich steigender Verflachung und Trivialisierung, die durch die Kommerzialisierung des Mediums ab Mitte der 80er Jahre in Gang gesetzt wurde.<sup>599</sup> Das aus den Niederlanden stammende Konzept der Show kann wie folgt beschrieben werden: Kandidaten aus der Bevölkerung bewerben sich um die Aufnahme in eine Containerlandschaft. Zehn Kandidaten dürfen in das sogenannte *Big Brother*-Haus einziehen, und werden dort, völlig abgeschnitten von der Außenwelt, 23 Stunden pro Tag, bis auf die Toilette, von 28 Kameras gefilmt. Auf der ca. 150 Quadratmeter großen Wohnfläche müssen sie sich von den von RTL bereitgestellten Lebensmitteln versorgen, und jede Woche eine bestimmte Wochenaufgabe erfüllen. Eine Jury und ein Zuschauervoting per Telefon entscheiden, wer das Haus verlassen muss, bis ein Gewinner feststeht, der 250 000 Mark gewinnt und zumindest nationale Berühmtheit erlangt.<sup>600</sup>

---

<sup>594</sup>Vgl. ebenda, S. 56.

<sup>595</sup>Ebenda, S. 43.

<sup>596</sup>Ebenda, S. 43.

<sup>597</sup>Vgl. ebenda, S. 43.

<sup>598</sup>Vgl. Adorno. „Prolog zum Fernsehen.“ S. 510 f.

<sup>599</sup>Vgl. Moritz. *Mediale Botschaften*. S. 85 f.

<sup>600</sup>Vgl. ebenda, S. 87 f.

Im Jahr 2000 war auf der *Big Brother*-Homepage folgendes zu lesen: „Das ist ‚Big Brother‘: Junges Fernsehen der Zukunft - konfrontativ und polarisierend, alles andere als korrekt. Authentisch, direkt und offen, ein Stück echtes Leben live - intimes Bild der deutschen Gesellschaft 2000.“<sup>601</sup> Die Behauptung von den Produzenten, ihre Show sei ein Stück echtes Leben, authentisch und live, ist unhaltbar und kann als Teil des Werbekonzepts dieser Show betrachtet und wohl nicht ganz ernst genommen werden. Eigentlich sahen die meisten Zuschauer die 40minütige geschnittene Zusammenfassung der Tagesereignisse zur wichtigsten Sendezeit; eine ungekürzte und -zensierte Version konnte nur im Internet gesehen werden. Moritz sieht diese Produktion als Paradebeispiel eines aufgeblähten Medienereignisses, das außer einer perfekt organisierten Selbstinszenierung und -referenz der Medienlandschaft inhaltlich wenig zu bieten hat. Bereits vor der ersten Ausstrahlung wurde fleißig die Werbetrommel gerührt, und plötzlich war *Big Brother* in aller Munde - ohne einen auf den ersten Blick ersichtlichen Grund für diese massenhafte Faszination.<sup>602</sup>

Moritz bezeichnet die Show als eine Mischung aus Serie, Talk-Show, Laienschauspiel, Daily Soap und Spiel ohne Grenzen. Gesteuert werden die Ereignisse von einer ubiquitären Regie, die alle Einzelheiten genau geplant hat und kontrolliert:

„Außer dem belanglosen Gequatsche der Insassen bleibt wenig dem Zufall überlassen, weder außerhalb noch innerhalb des Containers, wenn in Ermangelung der Storyline durch strikte Reglementierung die Filmhandlung reduziert und kanalisiert wird (sogenannte »Wochenaufgabe«, kontrollierte Lebensmittel- und Alkoholvergabe, Ritus des gegenseitigen Abwählens etc.). Der durchschnittliche Zuschauer dürfte diese Vorgaben weniger als Reglementierung begreifen und hinterfragen denn als muntere, unterhaltsame Abwechslung in einer ansonsten eher eintönig ablaufenden Szenerie annehmen.“<sup>603</sup>

Für den durchschnittlichen Zuschauer eröffnen sich nach Moritz damit Identifikationsangebote: der Konsument wünscht wohl sich selbst im Fernsehen wiederzufinden, „[...] und zwar in der gebrochenen Form kulturindustrieller Aufbereitung. Dies bliebe nur dann ein Widerspruch, wenn der gelebte Alltag nicht selbst maßgeblich zum Abbild kulturindustrieller Vorbilder degeneriert wäre.“<sup>604</sup> Auch im Sinne Adornos würden sich hier die Zuschauer und Protagonisten der Show ein Schicksal teilen, denn die Handlungen beider Gruppen sind durch das kulturindustrielle System prädestiniert. „Die aber aus dem Publikum herausgeholt werden, um dem Publikum sich zu zeigen, dürften so sehr ausgesiebt werden, dass sie in Wahrheit kaum jene Leute von der anderen Seite der Trennungslinie sind, als welche man sie vorführt.“<sup>605</sup> Die Auserwählten wurden um ihrer Authentizität und Durchschnittlichkeit wegen ausgesucht, doch sind sie genauso Produkt der Kulturindustrie wie es bereits das Bewusstsein der Konsumenten ist.

---

<sup>601</sup>Ebenda, S. 87.

<sup>602</sup>Vgl. ebenda, S. 88 f.

<sup>603</sup>Ebenda, S. 90.

<sup>604</sup>Ebenda, S. 90.

<sup>605</sup>Adorno. „Kann das Publikum wollen?“ S. 55.

Die *Big Brother*- Teilnehmer sind stilisierte Durchschnittstypen, d.h. sie werden von den Produzenten zu ihrer eigenen Durchschnittlichkeit stilisiert. Sie werden erst zum Typ entwickelt, um dadurch so ‚natürlich‘ wie möglich zu erscheinen. Dieser Widerspruch macht sich dem aufmerksamen Zuschauer auch in ähnlichen TV- Shows erkennbar.<sup>606</sup> „[J]e natürlicher sie sich gebärden, um so peinlicher empfindet man die Stilisation.“<sup>607</sup> Adorno wollte dieses Phänomen in ihrer Bedeutung jedoch nicht überschätzen, selbst wenn die Methode fragwürdige Formen annehmen kann. „Werden gar [...] irgendwelche Zufallsfiguren in kritischer Absicht herausgegriffen, Typen von befangenem und verstocktem Bewußtsein, so mag das gute Wirkungen haben.“<sup>608</sup> Vermutlich würde Adorno den bekanntesten deutschen *Big Brother*-Star auch zu diesen Typen zählen: Zlatko, der sich nach der ersten Staffel der Show kurzzeitig zum Trash-Star etablierte, wurde vor allem durch sein mangelndes Allgemeinwissen charakterisiert. Für Moritz ist er nicht nur ein gutes Beispiel für den kulturindustriellen Durchschnittstypen, sondern auch das Ergebnis einer „[...] zunehmend fragmentarisierten Wissens- und Wortkultur“<sup>609</sup>, in der das zusammenhanglose und ahistorische Bescheidwissen über Fakten zu Zlatko das Überleben im Freundeskreis sichert.<sup>610</sup>

Auch die strikte Einheit von Ort, Zeit und Handlung schafft ein scheinbares Paradox: „Diese Einheit ist nicht nur übersichtlich, sie schafft auch jene Illusion des Authentischen, als Nähe empfunden, die von der vorherrschenden Schlüssellochperspektive lebt.“<sup>611</sup> Da für die Zuschauer eine ungefilterte Rezeption in Echtzeit zu langweilig wäre, erzeugt erst das szenische Moment die Spannung, die das vermittelte Geschehen vom eigenen Alltag abhebt: das Gezeigte wird für den Zuschauer ‚authentisch‘, d.h. er kann erst eine emotionale Nähe zum Produkt entwickeln, wenn er es mit seiner Erwartungshaltung ihm gegenüber in Einklang bringen kann, und das entspricht der Abwechslung vom Alltag.<sup>612</sup> Weiters spekuliert Moritz noch über Konsumentenmotive, die hier, wie manche kulturkritischen Aspekte des Textes, jedoch weniger von Interesse sind.

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Auseinandersetzung mit einem Produkt der Unterhaltungsindustrie, das auf eine drastische Art und Weise eine Entwicklung dokumentiert, die das Format der Fernsehshow bestimmt hat: es bildet sich eine neue Kommunikationsform jenseits den traditionellen Sphären ‚öffentlich‘ und ‚privat‘, die eine neue Wirklichkeit generiert - die Fernsehwirklichkeit. In dieser Wirklichkeit wird der Eindruck vermittelt, mit interessanten Menschen Bekanntschaft zu machen, wie dem Moderator in Quiz- Shows, oder mit attraktiven

---

<sup>606</sup>Vgl. ebenda, S. 55.

<sup>607</sup>Ebenda, S. 55.

<sup>608</sup>Adorno. „Kann das Publikum wollen?“ S. 55.

<sup>609</sup>Moritz. *Mediale Botschaften*. S. 95.

<sup>610</sup>Vgl. ebenda, S. 95.

<sup>611</sup>Ebenda, S. 90.

<sup>612</sup>Vgl. ebenda, S. 97.

Durchschnittstypen, die durch eine gewisse Virtuosität auf dem Bildschirm wirksam werden. Es entsteht beim Zuschauer ein künstlich hergestelltes Gefühl von Intimität,<sup>613</sup> die auf die „Mechanismen der Produktion von alltagsweltlicher Intimität“<sup>614</sup> zurückgeht.

### 3.2 Gegenentwürfe: Alexander Kluges Fernsehproduktionen

Der Autor, Regisseur, Medienunternehmer und -politiker Alexander Kluge spielte in Deutschland in den 80er Jahren eine bedeutende Rolle im Diskurs um die Etablierung des Privatfernsehens. Der Adorno-Schüler Kluge war zuvor auch maßgeblich an der Entwicklung des Oberhausener Manifests und des Neuen Deutschen Films beteiligt. Bereits in den 70er Jahren thematisierte Kluge in seinem Gemeinschaftswerk mit Oskar Negt, *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972), die Konstitution von Öffentlichkeit und kritisierte im Zuge dessen auch vorherrschende Institutionen der Medienwelt, im Bereich Fernsehen die öffentlichen-rechtlichen und privaten Fernsehanstalten. In den 80er Jahren suchte er in der Politik und in der gesellschaftlichen Debatte Unterstützung für seine Alternative.<sup>615</sup> Das Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der 70er und 80er Jahre sah Kluge im Zusammenhang mit den „starken Gefühlsbewegungen im Rundfunk der Jahre 1933 bis 1945“<sup>616</sup>, die in der Nachkriegszeit durch die Medien gedämpft und beschnitten werden sollen. Das Fernsehen kann somit den Zuschauer durch die „stereotypen Verkürzung von Gefühlen“<sup>617</sup> nicht mehr erreichen.

Das Fernsehen als bürokratische und resultatorientierte Anstalt lag im Zentrum seiner Kritik: Kluge suchte einen dritten Weg dazwischen, d.h. in Kooperation mit dem öffentlich-rechtlichen und dem privaten Fernsehen, um ‚Fenster‘ im Programm zu etablieren,<sup>618</sup> die dann „[...] durch Kooperationen, gemeinnützige Unternehmen und den sog. Kulturkanal ausgefüllt werden.“<sup>619</sup> Die parallele Existenz von öffentlich-rechtlichem und privaten Fernsehen ist keine produktive Situation für das Fernsehen: einerseits ist die Autonomie des Zuschauers durch das einheitliche Programm des öffentlich-rechtlichen Fernsehens nicht erfüllt; die Massen werden dadurch

---

<sup>613</sup>Vgl. Elsner, Monika, Müller, Thomas, Spangenberg, Peter M. „Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen.“ In: Knut Hickethier (Hg.). *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland Bd. 1.: Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink 1994. S. 58 f.

<sup>614</sup>Ebenda, S. 59.

<sup>615</sup>Vgl. Lutze, Peter C. „Alexander Kluge und das Projekt der Moderne.“ In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.). *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Ffm: Suhrkamp 2002. S. 12.

<sup>616</sup>Kluge, Alexander. *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Berlin: Vorwerk 8 1999. S. 83.

<sup>617</sup>Ebenda, S. 83.

<sup>618</sup>Vgl. Kluge Alexander. „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ In: Ders., Günter Gaus u.a. (Hg.). *Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den »neuen«Medien*. München: Piper 1985. S. 64 f.

<sup>619</sup>Ebenda, S. 65.

zwar angesprochen, jedoch an ihrer Selbstbestimmung gehindert.<sup>620</sup> Öffentlich-rechtliches und privates Fernsehen müssen sich miteinander auseinandersetzen, sollen nicht isoliert voneinander arbeiten, um ein vielfältiges und emanzipiertes Fernsehen schaffen zu können:

„[E]s gibt nur eine Öffentlichkeit. Niederreißung des Parallelismus. Eben: Erzwingung der Berührungsfäche. Möglichst viele Nahtstellen, weil nur »von Fenster zu Fenster«, an den Stellen unmittelbarer Berührung, der Gegensatz, die Erfindung »wie von selbst« ans Licht tritt. »Wunder geschehen nur an der Nahtstelle.«<sup>621</sup>

In seinen Fernsehproduktionen geht es Alexander Kluge um neue Modelle entgegen der vereinheitlichenden Programmstruktur des Fernsehens, deren Maß die Mittelmäßigkeit ist,<sup>622</sup> um die Phantasietätigkeit des Zuschauers zu stimulieren und sensibilisieren „[...] und ausgeleierte Aufmerksamkeiten gegen den Druck der stereotypen Wahrnehmungsfrenten der Bewusstseinsindustrie wieder in »die Fähigkeit eines geduldigen komplexen Wahrnehmens« zurückzuübersetzen.“<sup>623</sup> Der von Hans Magnus Enzensberger in seinem Text *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (1970) eingeführte Begriff der Bewusstseinsindustrie führt auf die Theorie der Kulturindustrie zurück, und sollte ein allumfassendes Mediensystem dialektisch beschreiben, das sowohl repressive wie produktive Züge aufweist.<sup>624</sup> Kluge verwendet den Begriff weiter, während er eine eindeutige Definition des Begriffs hinterfragt.<sup>625</sup> Was die Industrialisierung der Kommunikation bzw. des Bewusstseins und die Herstellung von Öffentlichkeit betrifft, so nimmt das Fernsehen eine Übergangsposition ein. Das Medium befindet sich an der Schnittstelle von traditioneller Öffentlichkeit und einer neuen Organisation von Öffentlichkeit durch die ‚neuen‘ elektronischen Medien.<sup>626</sup>

Die ‚neuen Medien‘ wie das Fernsehen durchbrechen das etablierte Prinzip, nach welchem sich die unmittelbare menschliche Erfahrung zu Sprache, Öffentlichkeit und Kultur, zu einer sozialen Komponente entwickelt. Trotzdem organisiert der Mensch sein Bewusstsein noch auf diese Art und Weise, und damit auch die Rezeption der TV-Produkte. Auch der Faktor Zeit spielt dabei eine große Rolle: die Programmstruktur des Fernsehens führt zu einer rigiden Beschneidung der zur Verfügung stehenden Zeit der einzelnen Sendungen. Wirkliche, d.h. lebendige Verhältnisse werden durch die Digitalisierung als Fernsehbild in ein binäres Code-System übersetzt und schließlich vom Zuschauer wieder rückübersetzt. Dabei, und durch die strenge Selektion des Stoffes auf das scheinbar Wesentliche, entstehen Verluste:<sup>627</sup> „Man kann daher

<sup>620</sup> Vgl. Negt, Oskar, Kluge, Alexander. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Ffm: Suhrkamp 1972. S. 179.

<sup>621</sup> Kluge. „Die Macht der Bewusstseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ S. 66.

<sup>622</sup> Vgl. Negt, Kluge. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S. 191.

<sup>623</sup> Schulte, Christian. „Konstruktionen des Zusammenhangs. Motiv, Zeugenschaft und Wiedererkennung bei Alexander Kluge.“ In: Ders. (Hg.). *Die Schrift an der Wand - Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Göttingen: V&R unipress 2012. S. 54.

<sup>624</sup> Vgl. Enzensberger, Hans Magnus. „Baukasten zu einer Theorie der Medien.“ In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. S. 264 ff.

<sup>625</sup> Vgl. Kluge. „Die Macht der Bewusstseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ S. 54.

<sup>626</sup> Vgl. ebenda, S. 73.

<sup>627</sup> Vgl. ebenda, S. 69 ff.

durch binäre Logiken etwas herstellen, was augenscheinlich *funktioniert*; aber es verändert radikal die authentischen Verhältnisse in der Wirklichkeit: Die Nebensachen sind weg.“<sup>628</sup>

Die positiv konnotierte klassische Öffentlichkeit (z.B. Literatur, Theater) bildet sich aus dem Erfahrungsschatz der Gesellschaft heraus und wird durch die Kriterien Einmaligkeit und Dauer bestimmt. Das Medium Fernsehen ist jedoch durch die Faktoren Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit gekennzeichnet.<sup>629</sup> Der Eingliederungsprozess und die Beschneidung des Rohmaterials durch die Programmproduktion zerstört die enthaltenen Erfahrungsgehalte durch Abstraktion, Synthetisierung und Verkürzung. „Ein lebendiger Körper, kreativer Erfindungsgeist, etwas Überraschendes, Unwahrscheinliches“<sup>630</sup>, all diese Qualitäten fallen zum großen Teil weg; es bleibt ein „Minimum an Verständigung“<sup>631</sup> zwischen Programmhersteller und Konsument übrig. Das Medium Fernsehen ist jedoch ein „Zwitter“<sup>632</sup> in dieser Entwicklung, da wenige Einmaligkeiten den Produktionsprozess überstehen: Das Fernsehen gehört zur klassischen Öffentlichkeit, „[...] soweit es ihm *nicht* gelingt, den Programmwillen durchzusetzen.“<sup>633</sup>

Fernsehen kann also als möglicher Teil der klassischen Öffentlichkeit die Souveränität des Konsumenten zurückerobern, durch die Realisierung des objektiven Interesses für den Zuschauer: die autonome „Organisation ihrer gesellschaftlichen Erfahrung.“<sup>634</sup> Kluge liegt mit seinem aufgeklärten Denken und der Intention seiner Arbeit in der Tradition der Frankfurter Schule, so wurde er besonders von Walter Benjamin und Adorno beeinflusst. Auch Kluge nutzt Gesellschaftstheorie, um die Verhältnisse der Gegenwart, die sich auch aus den menschlichen Katastrophen des 20. Jahrhunderts entwickelten, zu verstehen und ändern zu können. Seine Auseinandersetzung mit dem Film sowie mit dem Fernsehen ist durch eine Verbindung von ästhetischer Praxis und gesellschaftlicher Analyse gekennzeichnet,<sup>635</sup> und stets mit dem „Index gesellschaftlicher Notwendigkeit“<sup>636</sup> versehen. Dabei nutzte er auch die kulturellen, kommerziellen und politischen Institutionen, besonders die Medien, um diese für die Gesellschaft nutzbar zu machen.

Ein wesentlicher Unterschied im Vergleich zu Adorno ist, dass Kluge optimistischer eingestellt ist, was die Möglichkeiten von Film und Fernsehen betrifft.<sup>637</sup> Bewusst setzt er dabei auf eine aktive und praktische Auseinandersetzung mit den Medien. Eine Kulturkritik von außen, mit den Mitteln der klassischen Öffentlichkeit, beispielsweise im Feuilleton, hält er für

---

<sup>628</sup>Ebenda, S. 71.

<sup>629</sup>Vgl. ebenda, S. 73.

<sup>630</sup>Ebenda, S. 63.

<sup>631</sup>Ebenda, S. 63.

<sup>632</sup>Ebenda, S. 73

<sup>633</sup>Ebenda, S. 73.

<sup>634</sup>Negt, Kluge. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S. 186.

<sup>635</sup>Vgl. Lutze, Peter C. „Alexander Kluge und das Projekt der Moderne.“ S. 15.

<sup>636</sup>Ebenda, S. 13.

<sup>637</sup>Vgl. ebenda, S. 13 ff.

unzureichend und folgenlos. Eine Kritik am Fernsehen muss auch über die Einzelbetrachtung hinausgehen und das Medium als Ganzes in den Fokus rücken.<sup>638</sup> Die produktiven Elemente des Mediums sind an den ‚Nahtstellen‘ zu finden, die er als gegenzentralistische Strategie sieht: an der Trennlinie, an dem Berührungspunkt zum Anderen entsteht Kreativität, in einem dialogischen Verfahren „[...] entsteht ein intelligenter Funke. Er entsteht aus der Not, in die die Kommunikation gerät; er entsteht aber auch, weil in dem je anderen eine aufgestaute Zu- arbeit bereitliegt.“<sup>639</sup> Die Lösung liegt innerhalb des medialen Entwicklungsprozesses: „Man kann sozusagen das Gegengift nur *inmitten dieser Entwicklung*, an den Nahtstellen, dem Widerspruch zwischen Rundfunk und Menschengest, ansiedeln.“<sup>640</sup>

Seine Kulturmagazine bezeichnet Kluge als „Gegenproduktion“<sup>641</sup>. Diese zeichnet sich durch drei Eigenschaften aus: „(1) Sie muß in die Stärke des Gegners eingehen; (2) sie muß zusammenhängender sein, weil sie dem Gegner an Kapital zunächst unterlegen sein wird; (3) sie muß dezentral organisiert sein, da die zentralen Vorteile beim Gegner liegen.“<sup>642</sup> Die Bilder des Fernsehens müssen auch mit Bildern geschlagen werden: Kulturkritik ist „[...] nur wirksam wenn sie in Produktform auftritt. Ideen können nicht gegen materielle Produktion kämpfen, wenn diese die Bilder okkupiert.“<sup>643</sup> Die hier verwendeten Ausdrücke wie ‚Gegner‘ oder ‚kämpfen‘ deuten hier auf einen Kampfschauplatz hin: Kluge führt als öffentliche Person einen Feldzug gegen verhärtete institutionelle Verhältnisse, um sich die okkupierte Öffentlichkeit wieder anzueignen. Der Kampf wird auch mit politischen und juristischen Mitteln geführt, um schließlich die TV- Produktionsbedingungen zu ändern, um ein besseres, anderes Fernsehen gestalten zu können, denn:<sup>644</sup>

„was sich als Hörfunk entwickelte, hat sich unter dem Primat der Wortmoderation als Fernsehen installiert. [...] Von der Autonomie der Bilder oder den Bewegungsgesetzen des Mediums, von der »Musik, die darin steckt«, sind nur Nischen übrig. Das, was der Unvermögen verbreitenden Organisation *entkam*: das ist Fernsehen, das übrige ist Anstalt.“<sup>645</sup>

Im folgenden sollen nun die Strategien beleuchtet werden, mit denen Kluge sein Vorhaben in die Realität umsetzte. Seit der Einführung des Privatfernsehens 1988 haben sich jene ‚Fenster‘ gefunden, in welchen bis heute Kluges Kulturmagazine ausgestrahlt werden.

<sup>638</sup> Vgl. Negt, Kluge. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S. 219.

<sup>639</sup> Kluge. „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ S. 122.

<sup>640</sup> Ebenda, S. 122.

<sup>641</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>642</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>643</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>644</sup> Vgl. Lutze, Peter C. „Alexander Kluge und das Projekt der Moderne.“ S. 15.

<sup>645</sup> Kluge. „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ S. 61.

### 3.2.1 Alexander Kluges Kulturmagazine

1988 begann die Ausstrahlung von Alexander Kluges Kulturmagazinen, die von dem Produktionsunternehmen dctp (Development Company for Television Programs) produziert werden, die im selben Jahr gegründet wurde und an der Kluge als Vertreter der AKS (Arbeitsgemeinschaft für Kabel- und Satellitenprogramme) 50% der Anteile hält. Die Magazine *10 vor 11*, *Primetime Spätausgabe* und *News and Stories* gehören zum Spätabendprogramm der privaten Sender *RTL* und *Sat1*.<sup>646</sup> In allen Magazinen ist Kluges eigentümliche Formensprache und seine Art der Auseinandersetzung mit der Realität ersichtlich. Seine Fernsehproduktionen stehen im Zeichen seines Gesamtwerks, durch welches er versucht „[...] Modelle einer (anti-)realistischen Haltung zu entwickeln [...]“.<sup>647</sup> Diese Methode unterscheidet sich gravierend von der bereits von Adorno kritisierten abbildhaften Pseudorealität vieler TV- (und Film-)Produktionen; sie ist der Kern der Gegenproduktion: „Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest.“<sup>648</sup> Dieser Protest hat viele Ausdrucksformen, wie die „radikale Nachahmung“<sup>649</sup>, zu welcher auch Mimesis zählt, und auch „Angriff“<sup>650</sup>, der mit den Mitteln äggressive Montage, Vernichtung des Gegenstandes, Klischierung des Gegners, Selbstzweifel, Darstellungsverbote, Zerstörung des Metiers, Guillotine<sup>651</sup> geführt wird. Der Protest in der aktiven Form einer Gegenproduktion hat die „[...] gewaltsame Richtigstellung des verdrehten Verhältnisses zu den Dingen“<sup>652</sup> zum Ziel.

Es handelt sich bei Kluges Kulturmagazinen um eine Versuchsanordnung, die die abgeschlossene starre TV-Form des Magazins aufzubrechen versucht. Die sich durch die übliche Produktion ergebenden Verluste sollen wiedererlangt werden, indem einer perspektivischen Vielfalt und einem nicht vorbestimmten Gesprächsverlauf Raum und Zeit gewährt werden soll. Das Prinzip der Verlangsamung spielt hierbei eine zentrale Rolle. Der bereits in *Öffentlichkeit und Erfahrung* thematisierten strukturellen Problematik von „Stoffülle und organisierte[m] Zeitmangel“<sup>653</sup> soll damit entgegengewirkt werden. Das Ausgangsmaterial, beispielsweise das Potential der Erfahrungen eines Gesprächspartners, das durch die permanente willkürliche Selektion des Materials „um sein nacktes Überleben“<sup>654</sup> kämpft, soll sich im (Gesprächs-) Prozess entfalten können. Anstatt Informationen zielgerichtet zu bündeln und zu verdichten, werden sie durch den Dialog vertieft, um Details ergänzt und durch die drastische Erweiterung des

<sup>646</sup>Vgl. Uecker, Matthias. *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg: Schüren 2000. S. 55 ff.

<sup>647</sup>Schulte, Christian. „Konstruktionen des Zusammenhangs.“ S. 53.

<sup>648</sup>Kluge, Alexander. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Ffm: Suhrkamp 1975. S. 216.

<sup>649</sup>Ebenda, S. 216.

<sup>650</sup>Ebenda, S. 217.

<sup>651</sup>Ebenda, S. 217.

<sup>652</sup>Ebenda, S. 217.

<sup>653</sup>Negt, Kluge. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S. 201.

<sup>654</sup>Ebenda, S. 203.

Gedankenhorizonts mit völlig anderen Aspekten neu verknüpft. Alexander Kluges Form des Dialogs mit seinem Gesprächspartner soll aus dem Tunnelblick des eingeschränkten Themas heraus und zu neuen Assoziationen führen, die schließlich auch im Kopf des Zuschauers neue Assoziationen und Perspektiven wecken und die Phantasie anregen.<sup>655</sup> Der Dialog mit dem Gesprächspartner ist ein bedeutendes Element in Kluges Magazinen. Die Form des Dialogs mit dem anderen ist auch grundsätzlich die Grundlage einer Identitäts- und Selbstbewusstseinsstiftung, und damit die Grundlage von Öffentlichkeit und auch Mitteilbarkeit: „[...] ich spüre etwas, mache mir eine Perspektive, indem ich es vom Standpunkt eines anderen Menschen ansehe, und ich könnte es jetzt [...] sogar Dritten mitteilen.“<sup>656</sup>

Kluges Gespräche geben Raum für Spontaneität und Lebendigkeit, da er durch seine Fragen und Einwände nicht auf einen ersichtlichen Punkt hinauswill, d.h. er zwingt sein Gegenüber nicht in eine bestimmte argumentative Linie, sondern bewahrt ein Maß an Offenheit. Da die Reaktion des Gesprächspartners diesen tatsächlich lebendigen, quasi mimetischen Prozess weitreichend mitbestimmt, ist der Gesprächsverlauf nicht vorgezeichnet. Oft stellt Kluge Fragen, die sein Gegenüber in eine andere Gedankenrichtung lenken und ihn dazu bewegen sich Details, Stimmungen und Gefühle zu vergegenwärtigen. Der Interviewte kann so sein eigenes Erfahrungsmaterial, seine Erinnerungen, Gefühle und Gedanken wecken und, durch die Transposition in einen neuen, größeren Zusammenhang, neu verknüpfen. Zusammen mit Kluge graben die Interviewpartner in ihren Erinnerungen und inneren Bildern.<sup>657</sup> Der Dialog wird zu einer Tätigkeit des Sammelns und Sichtens. Zugleich führt er die Interviews thematisch auch meist innerhalb seines eigenen Erfahrungsbereichs, mit ausgewählten, oft wiederkehrenden Personen;<sup>658</sup> Georg Seeblen meint deshalb, dass diese Gespräche „[...] unter vielem anderen auch Maskierungen und Spiegelungen des »Autors« sind.“<sup>659</sup> Kluge führt auch das Gespräch weg von einer Geschichte des Faktischen in einen Bereich des Möglichen, wenn er durch die Frage ‚was wäre wenn‘ für eine bestimmte Zeit den tatsächlichen Lauf der Geschichte aushebelt um den Gedanken einer Möglichkeit eines anderen Verlaufs zuzulassen. So fragt er zum Beispiel den Filmregisseur Richard Linklater, ob er die Filmkunst noch einmal von neuem entwickeln würde, könnte er zu dem Anfangspunkt dieser Entwicklung zurückkehren.<sup>660</sup>

Kluge bedient sich in seiner Arbeit in Film und Fernsehen seiner eigenen Methode der Konstruktion, einer analytischen Methode, die Konstellationen von einzelnen Momenten bzw. Si-

<sup>655</sup> Vgl. Rappl, Werner. „Mapping statt Zapping.“ In: Christian Schulte, Klemens Gruber (Hg.). *Maske und Kothurn*. Jg. 53. Nr. 1/2007. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2007. S. 94 f.

<sup>656</sup> Vgl. Kluge. „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ S. 69.

<sup>657</sup> Schulte, Christian. „Ein Gegenbild, das mehr ist als ein Spiegel.“ In: *Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluges Kulturmagazine. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Heft 23/1996* Marburg: Schüren 1996. S. 78 ff.

<sup>658</sup> Vgl. Seeblen, Georg. „Interview/Technik oder Archäologie des Wissens.“ In: *Kluges Fernsehen*. S. 130.

<sup>659</sup> Ebenda, S. 130.

<sup>660</sup> Vgl. Schulte, Christian. „Fernsehen und Eigensinn.“ In: *Kluges Fernsehen*. S. 79 f.

tuationen hervorbringt. Diese sollen der Komplexität der Realität gerecht werden, die Authentizität soll im TV-Produkt wieder hergestellt werden.<sup>661</sup> Dabei orientiert sich Kluges Methode an den Charakteristika der menschlichen Wahrnehmung sowie an den „Formgesetzen der gesellschaftlichen Realität.“<sup>662</sup> Da die subjektive Wahrnehmung die Komplexität des Geschehens nicht fassen kann und somit von selbst kein Zusammenhang entsteht, muss dieser künstlich hergestellt werden.<sup>663</sup> Die Herstellung von ‚Realität‘ bzw. ‚Authentizität‘ in den visuellen Medien Film und Fernsehen ist damit kein geradliniger, einfacher und selbstverständlicher Prozess, sondern eine radikale Konstruktionsarbeit durch eine komplexe Erzählweise. „In naturwüchsiger Form stellt übrigens die Realität solche Komplexe her, sie sind lediglich unerzählt. Reduktion und Konstruktion [...] sind mögliche künstlerische Ausdrucksformen, sie sind aber auch Realformen, mit denen die Geschichte Menschen für ihren Real-Roman zuschneidet.“<sup>664</sup> Es soll im Gegensatz zum zugerichteten ‚Real-Roman‘ eine Art „Gegengeschichte“<sup>665</sup> entwickelt werden, die die Menschen ihre eigene Geschichte mitsamt ihrem Erfahrungsschatz erzählen lässt. „Das können sie aber nicht, es sei denn in den Komplexitätsgraden der Realität. Das fordert im wörtlichsten Sinne den »Kunstgegenstand«, ein Aggregat von Kunstgegenständen. Sinnlichkeit als Methode ist kein gesellschaftliches Naturprodukt.“<sup>666</sup> In dem spannungsreichen Verhältnis zur komplexen Realität entsteht das einzelne Kulturprodukt, wie z.B. der Film: „Ausdrucksmittel ist die Differenz, die grundlegende Disharmonie zwischen Einzelprodukt und Realität, nicht die leicht herstellbare Harmonie des Materials mit sich selbst.“<sup>667</sup>

Die Interviews in Kluges Magazinen kann man als „Bestandteil einer multimedialen Essayistik“<sup>668</sup> betrachten, ein Prozess, der sich rhizomatisch fortschreibt ohne auf einen bestimmten Punkt hinauszulaufen, der auch nicht abschließbar ist.<sup>669</sup> Im Zentrum steht dabei der Zuschauer: Kluges Prinzip der Autorschaft ist auf die Kooperation und die aktive (geistige) Partizipation des Rezipienten angewiesen,<sup>670</sup> da die Vermittlung der Erfahrung durch die Medien sich erst „in den Köpfen der Menschen“<sup>671</sup> realisiert. Das Fragmentarische, Essayistische, der „Charakter einer Baustelle“<sup>672</sup> soll den Zuschauer aktivieren, ist auf seine Partizipation angewiesen, um den Gehalt der einzelnen Produktion und die Intention des Autors zu realisieren: die Deutungsoffenheit verhindert, dass sich der Zuschauer auf vorgefertigte Strukturen und angebotene

<sup>661</sup> Vgl. Kluge. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. S. 218 f.

<sup>662</sup> Ebenda, S. 219.

<sup>663</sup> Vgl. Schulte, Christian. „Konstruktionen des Zusammenhangs.“ S. 59 f.

<sup>664</sup> Kluge. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. S. 222.

<sup>665</sup> Ebenda, S. 222.

<sup>666</sup> Ebenda, S. 222.

<sup>667</sup> Ebenda, S. 219.

<sup>668</sup> Schulte. „Ein Gegenbild, das mehr ist als ein Spiegel.“ S. 77.

<sup>669</sup> Vgl. ebenda, S. 77 f.

<sup>670</sup> Vgl. Schulte. „Fernsehen und Eigensinn.“ S. 66.

<sup>671</sup> Kluge. „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ S. 97.

<sup>672</sup> Kluge. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. S. 220.

Identifikationsmechanismen stützt; dies wäre der Fall in Produkten der Bewusstseinsindustrie, die sich im Fernsehen meist als Kombination aus „Spielfilmkonserve“<sup>673</sup> und die „bloße Wortmoderation auf Bilder aufgepappt“<sup>674</sup> realisiert. Die Unabgeschlossenheit und Heterogenität wird in Kluges Magazinen benötigt, um den Zuschauer mit Erfahrungen zu bereichern, sein Selbstbewusstsein sowie seine gesamte Bewusstseinsleistung zu reaktivieren und zu bestärken.<sup>675</sup>

Die verwendeten ästhetischen und medialen Mittel sind äußerst vielfältig: assoziative Montagetechniken, verschiedenste Materialien, Bilder aus Archiven, die die Heterogenität ihrer Herkunft demonstrieren. Text, Fotografie, Zeichnungen, Film- und Fernsehbild folgen aufeinander und werden vermischt. Die unkonventionelle Montageform sowie Techniken der audiovisuellen Medien wie split-screen, Zeitraffer, Standbilder sowie verschiedene Ton-, Bild- und Schrift-Kombinationen fordern die Aufmerksamkeit des Rezipienten.<sup>676</sup> Die in Kluges Magazinen immer häufiger auftretende digitale Bildbearbeitung, wie die Bearbeitung von Bildern zu rotierenden Würfeln, die Vervielfältigung von Bildausschnitten, die Überlagerung von Bildern mit Rastern usw. werfen die Bilder in ein neues Licht, manipulieren ihre Lesbarkeit, betonen ihre Mittelbarkeit, ihre Medialität.<sup>677</sup> Im folgenden soll nun auf diese Techniken, im speziellen Bild- und Schriftkombinationen des televisuellen Bilds in Kluges Magazinen näher eingegangen werden.

### **3.2.1.1 Die Ästhetik und die Medialität des TV-Bilds in Alexander Kluges Kulturmagazinen: neue Verhältnisse von Bild und Schrift**

In Kluges Auseinandersetzung mit der Ästhetik und Medialität des (TV-)Bildes sowie in seiner unkonventionellen Methode der Montage wird eine Kritik des Sichtbaren deutlich, die in eine neuartige Reflexivität des Materials führt. Ein Unterschied zwischen Film- und Fernsehbild bildet den Ausgangspunkt einer kritischen Betrachtung des Fernsehbilds: der Film besteht aus einer Folge von Einzelbildern, die durch eine Lücke, ein Dazwischen getrennt sind. Diese Lücke ist Voraussetzung für die Filmmontage, die ihren Sinn nicht durch zwei verschiedene Bilder, sondern durch das nicht Sichtbare, ihr Verhältnis zueinander erhält.<sup>678</sup> Im Idealfall entsteht der Informationswert der Montage erst im Kopf des Zuschauers, durch die Differenz, den Kontrast zweier Bilder als Erscheinung (Kluge spricht hier von Epiphanie) von „»ungesehenen« Bil-

<sup>673</sup>Kluge. „Die Macht der Bewusstseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ S. 58.

<sup>674</sup>Ebenda, S. 58.

<sup>675</sup>Vgl. Lutze. „Alexander Kluge und das Projekt der Moderne.“ S. 16.

<sup>676</sup>Vgl. Uecker, Matthias. „Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis.“ In: *Kluges Fernsehen*. S. 88 ff.

<sup>677</sup>Vgl. Scherer, Christina. „Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder.“ In: *Fernsehen ohne Ermäßigung*. S. 44f.

<sup>678</sup>Vgl. Kluge. „Die Macht der Bewusstseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ S. 105 f.

dern.<sup>679</sup> Diese Zwischenräume verweisen durch das resultierende Spannungsverhältnis auf das „Nichtverfilmte“<sup>680</sup>, sie stehen für die Möglichkeit, dass das Potential des nicht Sichtbaren in einem visuellen Endprodukt (dem Film) nicht weggeschnitten, sondern als Kritik erkennbar wird: „Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte.“<sup>681</sup> Gleichzeitig ist die Lücke zwischen den Bildern, der Raum des nicht Gezeigten, „[...] der Ort, an dem die Phantasie des Zuschauers sich abarbeiten kann.“<sup>682</sup> Der Zuschauer bildet durch den Kontrast zweier Bilder mit seiner Assoziationsfähigkeit etwas Neuartiges, ein Drittes. Da im Fernsehen diese Zwischenräume fehlen, und damit auch ein für die menschliche Wahrnehmung entscheidender Rhythmus, findet sich in Kluges Fernsehmagazinen eine Vielfalt von Bearbeitungsmethoden und eine neue Art der Annäherung von Bild und Schrift, die dem Mangel durch diese fehlende Struktur von Sichtbarem und nicht Sichtbarem entgegenwirken soll.

Das Dazwischen zweier Bilder, d.h. die Montage sowie die Annäherung von Bild und Schrift sind Ausdruck einer Dialektik von Begriff und Anschauung. Dabei entsteht im Film eine Verbindung zwischen radikaler Anschauung im sichtbaren Bild und begrifflichen Möglichkeiten durch die Montage. Im Vergleich zur Sprache, die ebenfalls durch ein dialektisches Verhältnis von Anschauung und Begriff gekennzeichnet ist, ist dieses Verhältnis im Film weniger stabilisiert. Die von Kluge verwendeten Begriffe Epiphanie und Chiffre drücken diese Dialektik aus: ist Realismus ein Ausdruck von Zusammenhängen, muss im Film für das nicht Sichtbare, also für das was nicht gezeigt werden kann, eine Chiffre gesetzt werden.<sup>683</sup> Eine Chiffre besitzt die Ambivalenz einer Bilderschrift, sie ist auf die Anschauung angewiesen, verweist aber gleichzeitig auf das nicht Anschauliche, „[...] dem Zeichenhaft-Abstrakten der Differenz.“<sup>684</sup> Die Epiphanie ist eine rein geistige Erscheinung, sie existiert nicht als Bild, ist jedoch „[...] zu ihrer Evozierung auf das Medium des Konkreten angewiesen.“<sup>685</sup> Abstraktes bindet sich an Konkretes: in dieser Dialektik verhalten sich ‚Bedeutung‘ und ‚Material‘ zueinander, wobei das Medium, d.h. der Träger der Bedeutung, den Raum zwischen den Bildern bezeichnet. Da Anschauung und Begriff nie ganz ineinander fallen, sind lediglich Annäherungen von Bild und Schrift, von beiden Seiten aus, möglich. Mit diesen Annäherungen arbeitet Kluge intensiv in seinen Magazinen.<sup>686</sup>

Die Verbindung von Bild und Schrift gehört neben den Interviewgesprächen zu einer der Grundprinzipien von Kluges Magazinen. Am Anfang jeder Sendung erscheint ein Lauftext mit

---

<sup>679</sup>Ebenda, S. 195.

<sup>680</sup>Kluge, Alexander. *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*. S. 55.

<sup>681</sup>Ebenda, S. 55.

<sup>682</sup>Sombroek, Andreas. *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript 2005. S. 104.

<sup>683</sup>Vgl. Scherer. „Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder.“ S. 51 f.

<sup>684</sup>Ebenda, S. 51.

<sup>685</sup>Ebenda, S. 51.

<sup>686</sup>Vgl. ebenda, S. 51 f.

Erläuterungen zum aktuellen Thema. Dieser wird nicht durch Interpunktion, sondern durch Schrägstriche gegliedert; am Ende des Textes wird kein Punkt, sondern ein doppelter Gedankenstrich gesetzt: dieser soll, analog zur offenen Form der Gespräche, die Unabgeschlossenheit der Aussage darstellen. Auf den Lauftext folgt eine Texttafel, die am Ende wiederholt wird und den Rahmen der Sendung bildet. Das Interview in der Sendung wird auf der visuellen Ebene oft von Texttafeln als Zwischentitel unterbrochen. Sie heben einzelne Teile des Gesprächs hervor und isolieren diese, die Aufmerksamkeit wird dadurch auf den Text gelenkt, der das Gesprochene kommentiert. In dem gemeinsam mit Edgar Reitz und Wilfried Reinke verfassten Text *Wort und Film* (1965) betonen diese die Zwischentitel als berechtigtes Mittel der Filmproduktion, das aus der Tradition des Stummfilms stammt, welche einen bedeutenden Referenzpunkt in Kluges Ästhetik bildet. Im Stummfilm hat der Zwischentitel eine sinnstiftende Funktion, er erklärt das, was im Film abwesend bleibt. In Kluges Magazinen wird dieser Aspekt durch eine besondere Vielfalt von verschiedenen Typografien und Schriftgestaltungen ergänzt, wodurch die Sinne des Zuschauers aktiviert werden sollen,<sup>687</sup> es wird „[...] eine Intensivierung des sinnlichen Eindrucks erreicht, wobei die Schriftform psychologisierend wirkt, Stimmungen unterstützt und erzeugt.“<sup>688</sup> Das Gesprochene wird im Zwischentitel zu einem Bild. Die Zwischentitel unterbrechen auch die visuelle Kontinuität der Sendung und gefährden damit die Kompatibilität und Anschlussfähigkeit der einzelnen Sendungselemente, zwei wichtige Eigenschaften für die einzelnen Segmente der konventionellen TV- Produktion.<sup>689</sup> Vor allem jedoch betonen sie die mediale Vermittlungsstruktur, indem „[...] das Sprechen und die Schrift sich gegenseitig kommentieren und sowohl stützen als auch gegeneinander arbeiten.“<sup>690</sup>

Die Methoden der Annäherung von Bild und Schrift durch Schrifteinblendungen in Kluges Magazinen sind äußerst vielfältig. Christina Scherer differenziert in ihrem Text über das Verhältnis von Bild und Schrift bei Alexander Kluge zwischen verschiedenen Methoden und Funktionen. So gibt es einerseits Inserts, die eine untergliedernde und rhythmisierende Funktion besitzen, wie z.B. Schrifteinblendungen oder Bildlegenden. Solche Elemente segmentieren einzelne Abschnitte und halten Stichworte, Fragen und ähnliches fest. Es gibt jedoch auch Bildüberschreibungen, die andere Effekte erzielen. Ein Bild, wie eine Fotografie oder eine Zeichnung, wird von einer oft typografisch auffälligen bis unleserlichen Schrift überlagert, mit sichtbaren Folgen für das Bild:<sup>691</sup> „Die Schrift, die sich über das Bild legt, ist in der Lage, die Bildillusion (die nicht unbedingt eine Realitätsillusion sein muß), die 'geschlossene Bildwelt' aufzusprengen und *als Bild* zu markieren, d.h. die Präsentationsform schiebt sich vor das in

---

<sup>687</sup> Vgl. Ebenda, S. 36 f.

<sup>688</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>689</sup> Vgl. Kreimeier, Klaus. „»Das Seiende im Ganzen aber steuert der Blitz.« Anmerkungen zu Alexander Kluges Magazinen.“ In: *Kluges Fernsehen*. S. 41 f.

<sup>690</sup> Scherer. „Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder.“ S. 37.

<sup>691</sup> Vgl. Ebenda, S. 38 f.

und mit dem Bild Präsentierte.“<sup>692</sup> Durch die Hervorhebung der Struktur von Bild und Schrift stellt diese sich vor die Bedeutung der Zeichen, ihre repräsentative Funktion als Abbild: „Bild und Schrift erscheinen nicht mehr als Abbild, sondern als Bild.“<sup>693</sup> Dabei bedient sich Kluge gerne Schriften mit einer besonderen ästhetischen Qualität wie die Keilschrift oder ägyptische Hieroglyphen. Sie unterstützen und unterstreichen die Bildhaftigkeit der Schrift, ihre Unentzifferbarkeit führt zu einer Verrätselung des Sichtbaren, die sich auch auf das Bild niederschlägt. Anstatt als Bildlegende die Lesbarkeit des Informationsgehalts des Bildes zu unterstützen, untergräbt sie diese und entzieht dem Bild sogar Informationen. Die Verrätselung und Unentzifferbarkeit stellt die konventionelle Form des ‚Lesens‘ von Bildern in Frage, sie kann als Kritik des vorschnellen, scheinbaren Verständnisses eines Bildes aufgefasst werden.<sup>694</sup>

Auch die elektronische Bildbearbeitung, die verschieden eingesetzt wird, kann in diesem Rahmen beschrieben werden: „Da werden Bilder zu rotierenden Würfeln, sie werden geteilt, gespiegelt, ins Negativ verkehrt, Bildausschnitte werden vervielfältigt, zu abstrakt anmutenden Mustern angeordnet, vergrößert, verkleinert, eingefärbt.“<sup>695</sup> Fotografisches und filmisches Material wird auseinanderzerstückelt, aus seinem historischen Zusammenhang gerissen, mit Rastern überzogen. Wird das fotografische Bild als gleichzeitige Realitätsfestigung aber auch als Realitätserzeugung, ein „[...] Bildzeichen der gesellschaftlichen Durchdringung von Phantasie und Wirklichkeit“<sup>696</sup> betrachtet, kann diese Methode der Bildbearbeitung in Kluges Magazinen als Versuch gesehen werden, „[...] diese Verschränkung des Imaginären und des Realen, bei denen die Grenzen so genau nicht mehr auszumachen sind, nachzubuchstabieren und in der ‚Arbeit am Bild‘ wieder auseinanderzulegen.“<sup>697</sup> Scherer sieht in der Bildbearbeitung eine Annäherung des Bildes an die Schrift auch dadurch, dass hier die Materialität des Bildes in den Vordergrund rückt. Durch die Suspension des ‚ursprünglichen‘ Sinns ist der Zuschauer zur Relektüre angehalten, seine üblichen ‚Lesegewohnheiten‘ greifen nicht mehr. Es ist eine Art „Überschreiben oder Umschreiben des Bildes“<sup>698</sup>, das Bild und Schrift in ihrem räumlich-strukturellen Modus näher rücken lässt. „Der Fernseher wird zum Lesegerät, die »Mattscheibe wie eine Buchseite mit Bildern, Querverweisen und Bildlegenden«.“<sup>699</sup>

Alexander Kluge arbeitet in seinen Magazinen daran, das Fernsehbild neu zu inszenieren, und bricht damit konventionelle Muster der Fernsehproduktion auf, die den Eindruck von Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit unterstützen sollen, und damit den Pseudorealismus der vi-

---

<sup>692</sup>Ebenda, S. 39.

<sup>693</sup>Ebenda, S. 42.

<sup>694</sup>Vgl. ebenda, S. 39.

<sup>695</sup>Ebenda, S. 44.

<sup>696</sup>Ebenda, S. 45.

<sup>697</sup>Ebenda, S. 45.

<sup>698</sup>Ebenda, S. 49.

<sup>699</sup>Ebenda, S. 49.

suellen Massenmedien innerhalb der Bewusstseinsindustrie stützen.<sup>700</sup> Seine Arbeit mit dem Medium spricht dafür, dass die starren Formen des Schematismus, die Adorno der Kulturindustrie zuweist, nicht nur dem Medium Fernsehen nicht ‚angeboren‘, sondern auch veränderbar, auflösbar sind. Diese Herangehensweise wird auch in der grafischen Setzung des Fernsehbildes deutlich.<sup>701</sup> In ihr erscheint „[e]in letztes ironisches Aufflackern von Ikonizität“<sup>702</sup>, die sich an der Rahmung des TV- Bildformats abarbeitet. Klaus Kreimeier sieht in Kluges Arbeiten zum Fernsehen auch einen

„[...] quasisurrealistischen Bildbarock, mit dem Kluge seinen ästhetischen Minimalismus immer wieder konterkariert: Blitz und archaische Maske, Sternenhimmel und kreisende Lampions. Zeitraffer-Reisen durch nächtliche Stadtlandschaften. Ornamental, emblematisch, enigmatisch [...]. Schriftgrafik, die »alte« und »neue« Medien, den »Struwelpeter« und die Elektronik, die Illustrationswut des 19. Jahrhunderts und das Grafik-Design des digitalen Zeitalters in neue Synthesen zu zwingen sucht. Der Intellektualist als Schausteller: Zitator und Monteur, Zirkusdirektor des Fragmentarischen und Assoziativen - ein Flaneur, der die Archive durchstreift, um das Bildgedächtnis der Menschheit nach Verquerem und Sperrigem abzusuchen.“<sup>703</sup>

Die Rückeroberung des Bildgedächtnisses, die Aktivierung der Menschen durch Anregung ihres Bewusstseins durch die rückwirkende Implementierung des Sperrigen, Nichtidentischen - Alexander Kluge folgt mit seinen Kulturmagazinen einer bewussten Linie einer Aufklärung, die auch im Sinne Adornos und Horkheimers verstanden werden kann. In den Aufzeichnungen und Entwürfen im Anhang der *Dialektik der Aufklärung* beschreibt Adorno in „Zur Genese der Dummheit“<sup>704</sup> den Rückgang des Bewusstseins durch die Schrecken der Zeit, eine „Unterdrückung der Möglichkeiten durch unmittelbaren Widerstand der umgebenden Natur[.]“<sup>705</sup> Das „Wundmal“<sup>706</sup> der Dummheit entsteht durch das Trauma, das unsere Fähigkeiten lähmt, wie das Fühlhorn der Schnecke, das durch den Widerstand der Natur eingezogen wird. Diese Wunde hinterlässt deformiertes Gewebe, Narben, führt zu einer Abstumpfung. Wie ein Löwe, der in seinem Käfig ständig auf und ab geht, wird die Verdummung des Menschen durch die Wiederholung gefestigt.<sup>707</sup> Doch dies ist für den Menschen kein endgültiger schicksalhafter Prozess, der nicht umgangen werden kann. So hat nach Kluge eine Metapher die Fähigkeit, das Einfahren des Fühlhorns zu verhindern:

„[...] Gegenüber unerträglicher Erfahrung schafft sie Gefäße, Labyrinth, Gewinde, in denen sich das Schreckliche so verlangsamt, daß unsere sinnliche Erfahrung damit umgehen kann, ohne verletzt zu werden; daß das Fühlhorn der Schnecke, unsere Sensibilität, ausgefahren bleibt, obwohl wir als Menschenwesen nicht dazu da sind, Schreckliches überhaupt zu erfahren, das will es mit

<sup>700</sup>Vgl. ebenda, S. 49.

<sup>701</sup>Vgl. Schulte. „Fernsehen und Eigensinn.“ S. 67.

<sup>702</sup>Ebenda, S. 67.

<sup>703</sup>Kreimeier. „»Das Seiende im Ganzen aber steuert der Blitz.« Anmerkungen zu Alexander Kluges Magazinen.“ S. 49.

<sup>704</sup>Adorno, Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. S. 295.

<sup>705</sup>Ebenda, S. 295.

<sup>706</sup>Ebenda, S. 295.

<sup>707</sup>Vgl. ebenda, S. 295 f.

allen Fasern. Insofern sind alle Gefühle antirealistisch und gegen die Erkenntnis des Schreckens gerichtet; gleichzeitig müssen wir Formen erfinden, die diesen Schrecken so verlangsamen, daß Menschen damit umgehen können.<sup>708</sup>

---

<sup>708</sup>Kluge, Alexander, Negt, Oskar. *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*. Ffm: S. Fischer 1992. S. 325.

## Resümee

Adorno setzte sich eingehend mit den medialen Dispositionen von Film, Radio und Fernsehen auseinander, die in ihrer Verbindung mit gesellschaftstheoretischen und ästhetischen Aspekten eine einzigartige Art und Weise der Betrachtung der Massenmedien erzeugen, die auch im Kontext von Adornos Denken stehen. Die Produktionsverfahren der Kulturindustrie schaffen die Schemata und Stereotypen, die Repetition des Immergleichen, die alle Kulturprodukte und jegliche vermittelte Information in ihrem Gehalt affizieren: die Form, die von den Verfügenden besetzt ist, ist der Inhalt, der sich in Hieroglyphen der Manipulation zeigt. Die technischen Eigenschaften der Medien kommen dabei den Manipulationen der Kulturindustrie weitgehend entgegen, sind jedoch keine direkte Ursache davon. Trotzdem bleiben in Adornos Werk die Medien Radio, Film und Fernsehen im Verblendungszusammenhang verhaftet, und sorgen als Kitt für die Erhaltung ihrer Totalität.

Das Fernsehen als zeitgenössische Spitze der Entwicklung kulturindustrieller Massenmedien zeigt deutlich kulturindustrielle Tendenzen auf: die Art der Produktion, ihre technischen Verfahren erzeugen ein beständiges, immerwährend weiterlaufendes Band von Bildern ohne Lücke, die für Adorno einen konsequenten und endgültigen Verlust jeglicher künstlerischer und sonstiger Qualität bedeuten: was beim Zuschauer ankommt, ist schon so bearbeitet, dass der Wert für den Rezipienten nur noch ein negativer ist. Mancher mag es als Widerspruch ansehen, dass Adorno trotz des schlechten Zeugnisses für die Mechanismen und damit auch für die resultierenden TV-Produkte eine Möglichkeit für zukünftige Entwicklungen des Mediums in eine andere Richtung durchaus als gegeben sah - diese Möglichkeit ist jedoch in der Totalität der Kulturindustrie selbst schon, wenn auch nur negativ, enthalten. Die Starrheit ist in jedem Fall die bestimmende Charakteristik der kulturindustriellen Schemata, und damit auch im Medium Fernsehen. Diese zu überwinden, würde die Möglichkeit einer Abwendung von der Kultur- bzw. Bewusstseinsindustrie bedeuten.

Die in Kapitel drei gegenübergestellten Aspekte von Produktion und Gegenproduktion sind lediglich skizzenhaft, sie zeigen aber kulturindustrielle Tendenzen als Grundlage der Betrachtung von Phänomenen der gängigen Fernsehproduktion auf der einen Seite, und einer innovativen Arbeit mit und an dem Fernsehen, dass sich als Gegenproduktion versteht, auf der anderen Seite. Die Frage nach dem Schicksal einzelner Elemente innerhalb des TV-Produktionsprozesses als Verlust erhält hier eine positive Wendung: die Kulturmagazine Alexander Kluges stehen für eine besondere Art der Auseinandersetzung mit visuellem Material, Rohstoffen, die zerteilt und neu zusammengesetzt, in einem neuen Kontext einen Zusammenhang konstruiert, der für den Zuschauer Erfahrungswert besitzen kann. Die Öffnung der starren Formen, die auf Zeitkalkulation und Ausschluss des vermeintlich Nebensächlichen beruhen, weiten die Möglichkeiten eines Gesprächs innerhalb des Formats ‚Magazin‘ aus. Der selbstreferentiell-ironische Umgang

mit dem Fernsehbild und seiner Ästhetik und der darin zum Ausdruck kommenden Kommunikationsformen wie Schrift, Sprache und nicht zuletzt das Bild setzen neue Alternativen zur Wiederholung des Immergleichen, wie zum Pseudorealismus der Kulturindustrie.

Adornos kritische Betrachtung des Fernsehbilds, auch des Bilds im Allgemeinen, kann auch mit Kluges Arbeit und Denken in Verbindung gesetzt werden: das Bild erhält einen neuen Wert durch die Sichtbarmachung von dem nicht Sichtbaren, der Rückerstattung des im Bild Abwesenden, nicht direkt Zeigbaren. Auch das Nichtidentische, die Qualität des Objekts wird durch ästhetische Methoden im wahrsten Sinne des Wortes an die Oberfläche befördert. Die assoziative und weitläufige Struktur der Konstruktion eines Zusammenhangs öffnet den Gedanken- und Erfahrungshorizont der Teilnehmenden, auch der Zuschauer: Sie sollen für Adorno und Kluge diejenigen sein, die durch die Massenmedien profitieren. Auch das Medium Fernsehen hat nach Kluge dieses Potential, die sich im Fernsehen eingespielten Schemata sind nicht zwingend, können aufgebrochen werden. Es kann ein Medium der Öffentlichkeit sein, dass das Bewusstsein der Menschen fördert, ihren kulturellen, geschichtlichen und künstlerischen Erfahrungsschatz nicht konserviert, sondern organisiert, und auch immer neu konstruiert und ergänzt.

Das Ziel von der Aufklärung und Emanzipation des Menschen, der Befreiung aus dem universalen Verblendungszusammenhang mag als Utopie kaum zu realisieren sein, doch es gibt Wege, den Zuschauer der Kulturindustrie zu reaktivieren, ihm etwas zuzumuten. Er soll Erfahrungs- und Unterhaltungswert aus dem Medienkonsum ziehen können, ohne gleich abzuschalten. Kluges Arbeit mag nur ein Versuch von vielen sein, das Fernsehen neu zu erfinden, doch sie ist ein bedeutender Teil dieser Gedankenlinie. Und er hat die ‚Fenster‘ in das Privatfernsehen gesetzt, die Raum und Zeit bieten für neue TV-Erfahrungen. Das Fernsehen ist bis heute, auch nach der Etablierung des Internets, ein Massenmedium mit beachtlicher Reichweite und gesellschaftlicher Bedeutung - es für uns nutzen zu können wäre eine Bereicherung für die gesamte Gesellschaft.

## Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. Robert Hullot-Kentor (Hg.). *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Ffm: Suhrkamp 2006.

Adorno, Theodor W. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). *Gesammelte Schriften*. 20 Bde. Ffm: Suhrkamp 1996.

Adorno, Theodor W. „Gesellschaft.“ In: Ders.: Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). *Gesammelte Schriften Bd. 8: Soziologische Schriften I*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 9-20.

Adorno, Theodor W. „Kultur und Verwaltung.“ In: Ders.: Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). *Gesammelte Schriften Bd. 8: Soziologische Schriften I*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 122-147.

Adorno, Theodor W. „Filmtransparente.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 353-362.

Adorno, Theodor W. „Zweimal Chaplin.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 362-367.

Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ In Ders.: Rolf Tiedemann, Gretel Adorno (Hg.). *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 11-31.

Adorno, Theodor W. „Fernsehen als Ideologie.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 518-533.

Adorno, Theodor W. „Prolog zum Fernsehen.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 507-518.

Adorno, Theodor W. „Résumé über Kulturindustrie.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II*. Ffm: Suhrkamp 1996. S. 337-346.

Adorno, Theodor W. „Der Artist als Statthalter.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 11: Noten zur Literatur*. Ffm: Suhrkamp 1974. S. 114-126.

Adorno, Theodor W. „Kann das Publikum wollen?“ In: Anne Rose Katz u.a. (Hg.): *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema*. München: dtv 1963. S. 55-60.

Adorno, Theodor W. „Kleine Häresie.“ In Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 17: Musikalische Schriften IV*. Ffm: Suhrkamp 1976. S. 297-302.

Adorno, Theodor W. „Fernsehen und Bildung.“ In Ders.: Gerd Kadelbach (Hg.). *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*. Ffm: Suhrkamp 1970. S. 52-72.

Adorno, Theodor W. „Freizeit.“ In: Ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Ffm: Suhrkamp 1969. S. 57-67.

Adorno, Theodor W. „Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika.“ In: Ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Ffm: Suhrkamp 1969. S. 113-148.

Adorno, Theodor W. „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.“ In: Ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck + Ruprecht 1958. S. 9-45.

Adorno, Theodor W. „Versuch, das Endspiel zu verstehen.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 11: Noten zur Literatur*. Ffm: Suhrkamp 1974. S. 281-321.

Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste.“ In Ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Ffm: Suhrkamp 1968. S. 168-192.

Adorno, Theodor W. „Ist die Kunst heiter?“ In: Ders.: *Versuch, das Endspiel zu verstehen*. Ffm: Suhrkamp 1973. S. 7-15.

Behrens, Roger. *Adorno-ABC*. Leipzig: Reclam 2003.

Behrens, Roger. *Kulturindustrie. Bibliothek dialektischer Grundbegriffe Bd. 15*. Bielefeld: transcript 2004.

Brecht, Bertolt. „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks.“ In: Claus Pias, Oliver Fahle u.a. (Hg.). *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2000. S. 259-264.

Djassemey, Irina. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“ . Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002

Djassemey, Irina. „Produktive Widersprüche in Adornos Kritik der Kulturindustrie.“ In: Gerhard Schweppenhäuser u.a. (Hg.). *Zeitschrift für kritische Theorie*. Nr. 17/2003. Lüneburg: Zu Klampen 2003. S. 107-142.

Duarte, Rodrigo; Fahle, Oliver: „Fall und Aufstieg der Kulturindustrie-Kritik. Zur Einleitung.“ In: Thomas Friedrich, Gerhard Schweppenhäuser (Hg.). *Massenkultur. Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich*. Münster: Lit 2003. S. 9-21.

Eichel, Christine. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. Ffm: Suhrkamp 1993.

Elsner, Monika; Müller, Thomas; Spangenberg, Peter M. „Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen.“ In: Knut Hickethier (Hg.). *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland Bd. 1.: Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink 1994. S. 31-66.

Enzensberger, Hans Magnus. „Baukasten zu einer Theorie der Medien.“ In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2000. S. 264-279.

Fahle, Oliver. „Vo(r)m Verschwinden. Adorno und Baudrillards Medientheorien.“ In: Thomas Friedrich, Gerhard Schweppenhäuser (Hg.). *Massenkultur. Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich*. Münster: Lit 2003. S. 52-75.

Früchtl, Josef. *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986.

Gangl, Manfred, Raulet, Gérard. „Einleitung.“ In: Dies. (Hg.). *Jenseits instrumenteller Vernunft. Kritische Studien zur Dialektik der Aufklärung*. Ffm: Peter Lang 1998. S. 7-29.

Glasenapp, Jörg. „Kulturindustrie als Status Quo-Industrie. Adorno und das Populäre.“ In: Werner Faulstich, Karin Knop (Hg.). *Unterhaltungskultur*. München: Wilhelm Fink 2006. S. 167-179.

Graw, Isabelle. „Adorno ist unter uns.“ In: Vanessa Joan Müller, Nicolaus Schafhausen u.a. (Hg.). *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Bd. 2*. Ffm: Suhrkamp 2003. S. 13-26.

Hansen, Miriam. *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley u.a.: University of California Press 2012.

Hetzl, Andreas. „Dialektik der Aufklärung.“ In: Richard Klein, Johann Kreuzer u. a. (Hg.). *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart u. a.: J.B. Metzler 2011. S. 389-397.

Hickethier, Knut. „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells.“ In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 4, Nr. 1/1995. [http://montage-av.de/pdf/041\\_1995/04\\_1\\_Knut\\_Hickethier\\_Dispositiv\\_Fernsehen.pdf](http://montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Knut_Hickethier_Dispositiv_Fernsehen.pdf). Zugriff: 19.2.2012.

Hirsch, Michael. „Utopie der Nichtidentität.“ In: Vanessa Joan Müller, Nicolaus Schafhausen u.a. (Hg.). *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Bd. 1*. Ffm: Suhrkamp 2003. S. 47-60.

Kleiner, Marcus S. „Wer küsst den Froschkönig heute? Die Medienkulturindustriekritik von Theodor W. Adorno.“ In: Rainer Winter, Peter V. Zima (Hg.). *Kritische Theorie heute*. Bielefeld: transcript 2007. S. 129-159.

Klippel, Heike, Winkler, Hartmut. „Gesund ist, was sich wiederholt. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen.“ In: Knut Hickethier (Hg.). *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*. Münster: Lit 1994. S. 121-136.

Kluge, Alexander. *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Berlin: Vorwerk 8 1999.

Kluge Alexander. „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ In: Ders., Günter Gaus u.a. (Hg.). *Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den »neuen«Medien*. München: Piper 1985. S. 51-129.

Kluge, Alexander. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Ffm: Suhrkamp 1975.

Koch, Gertrud. *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Ffm: Suhrkamp 1992.

Kraus, Karl. „Pro domo et mundo.“ In: Ders.: Heinrich Fischer (Hg.). *Werke Bd. 3: Beim Wort genommen*. München: Kösel 1955. S. 279- 305.

Kreimeier, Klaus. „»Das Seiende im Ganzen aber steuert der Blitz.« Anmerkungen zu Alexander Kluges Magazinen.“ In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.). *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Ffm: Suhrkamp 2002. S. 39-52.

Lutze, Peter C. „Alexander Kluge und das Projekt der Moderne.“ In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.). *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Ffm: Suhrkamp 2002. S. 11-39.

Moritz, Peter. *Mediale Botschaften. Philosophisch-Politische Reflexionen*. Hannover: Philos 2002.

Müller, Vanessa Joan; Schafhausen, Nicolaus. „Vorwort“ In: Dies u.a. (Hg.). Adorno. *Die Möglichkeit des Unmöglichen*. Bd. 2. Ffm: Suhrkamp 2003. S. 7-12.

Müller-Doohm, Stefan. „Sagen, was einem aufgeht. Sprache bei Adorno-Adornos Sprache.“ In: Ders., Georg Kohler (Hg.). *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*. Weilerswist: Velbrück 2008. S. 28- 51.

Müller-Doohm, Stefan. „Versuch eines Portraits.“ In: Richard Klein, Johann Kreuzer u. a. (Hg.). *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart u. a.: J.B. Metzler 2011. S. 1-10.

Negt, Oskar, Kluge, Alexander. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Ffm: Suhrkamp 1972.

Negt, Oskar, Kluge, Alexander. *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*. Ffm: S. Fischer 1992.

Powell, Larson. „Radio Theory.“ In: Richard Klein, Johann Kreuzer u. a. (Hg.). *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart u. a.: J.B. Metzler 2011. S. 262-266.

Nowak, Anja. *Elemente einer Ästhetik des Theatralen in Adornos Ästhetischer Theorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012

Prokop, Dieter. „Freiheitsmomente kulturindustrieller Warenform: Identitätsdarstellung in der Nichtidentität.“ In: Wolfgang Bock, Gerhard Schweppenhäuser (Hg.). *Zeitschrift für kritische Theorie*. Jg. 9, Nr. 16/2003. Lüneburg: zu Klampen. S. 131-159.

Rappl, Werner. „Mapping statt Zapping.“ In: Christian Schulte, Klemens Gruber (Hg.). *Die Bauweise von Paradiesen. Maske und Kothurn*. Jg. 53. Nr. 1/2007. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2007. S. 91-102.

Rebentisch, Juliane. „Fortschritt nach seinem Ende.“ In: Christoph Menke, Dies. (Hg.). *Kunst Fortschritt Geschichte*. Berlin: Kadmos 2006. S. 229-242.

Rebentisch, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Ffm: Suhrkamp 2003.

Ruttner, Florian, Ebbrecht, Tobias, Lederer, Karin. „Der Pilot.“ In: Karin Lederer (Hg.). *Zum aktuellen Stand des Immergleichen. Dialektik der Kulturindustrie - vom Tatort zur Matrix*. Berlin: Verbrecher Verlag 2008. S. 7-29.

Schanze, Helmut. *Theorien der neuen Medien. Kino-Radio-Fernsehen-Computer*. Ders., Gerhard Rusch u.a. (Hg.). Paderborn: Wilhelm Fink 2007.

Scheit, Gerhard. „Becketts Endspiel und King of Queens. Versuch, die Kulturindustrie zu verstehen.“ In: Karin Lederer (Hg.). *Zum aktuellen Stand des Immergleichen. Dialektik der Kulturindustrie - vom Tatort zur Matrix*. Berlin: Verbrecher Verlag 2008. S. 29-85.

Scherer, Christina. „Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder.“ In: *Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluges Kulturmagazine. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Heft 23/1996* Marburg: Schüren 1996. S. 34-53.

Schulte, Christian. „Konstruktionen des Zusammenhangs. Motiv, Zeugenschaft und Wiedererkennung bei Alexander Kluge.“ In: Ders. (Hg.). *Die Schrift an der Wand - Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Göttingen: V&R unipress 2012. S. 53-76.

Sonderegger, Ruth. „Ästhetische Theorie.“ In: Richard Klein, Johann Kreuzer u. a. (Hg.). *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart u. a.: J.B. Metzler 2011. S. 414-427.

Schmid Noerr, Gunzelin. *Das Eingedenken der Natur im Subjekt. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie Horkheimers, Adornos und Marcuses*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990.

Scholze, Britta. *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Schöttker, Detlef. „Theodor W. Adornos Beiträge zur Medientheorie. Erkennendes Hören als Programm.“ In: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.). *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*. München: Wilhelm Fink 2008. S. 11-26.

Schulte, Christian. „Ein Gegenbild, das mehr ist als ein Spiegel.“ In: *Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluges Kulturmagazine. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Heft 23/1996* Marburg: Schüren 1996. S. 75-96.

Schulte, Christian. „Fernsehen und Eigensinn.“ In: Ders., Winfried Siebers (Hg.). *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Ffm: Suhrkamp 2002. S. 65-89.

Seeßlen, Georg. „Interview/Technik oder Archäologie des Wissens.“ In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.). *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Ffm: Suhrkamp 2002. S. 82-105.

Sombroek, Andreas. *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript 2005.

Steinert, Heinz. *Das Verhängnis der Gesellschaft und das Glück der Erkenntnis. Dialektik der Aufklärung als Forschungsprogramm*. Kritische Theorie und Kulturforschung Bd. 10. Münster: Westfälisches Dampfboot 2007.

Tiedemann, Rolf. *Mythos und Utopie. Aspekte der Adornoschen Philosophie*. München: edition text+ kritik 2009.

Uecker, Matthias. *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg: Schüren 2000.

Uecker, Matthias. „Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis.“ In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.). *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Ffm: Suhrkamp 2002. S. 82-105.

Vogel, Marc. *Durch Technik gutzumachen, was Technik frevelte. Zur Polyvalenz der „Technik“ bei Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Winter, Rainer, Zima, Peter V. „Adorno als Medienkritiker.“ In: Dies. (Hg.). *Kritische Theorie heute*. Bielefeld: transcript 2007. S. 115-129.

Williams, Raymond: „Programmstruktur als Sequenz oder *flow*. In: Ralf Adelman, Jan O. Hesse u.a. (Hg.). *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*. Konstanz: UVK 2001. S. 115-129.

Zirten, Sylvia. *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

## Abstract

Das von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer 1944 verfasste Werk der *Dialektik der Aufklärung* gehört zu den bekannten und viel diskutierten philosophischen Werken des 20. Jahrhunderts. Diese Arbeit konzentriert sich auf das darin enthaltene Kapitel der Kulturindustrie, um die medienkritischen Aspekte, die darin angesiedelt sind, genauer zu beleuchten. Sie sind Teil einer umfassenden Bestandsaufnahme einer Gesellschaft, die unter dem Zeichen einer misslungenen Aufklärung steht. Diese Aspekte stehen jedoch auch in Verbindung zu Adornos Theorie und Praxis einer Kulturkritik, sowie seinem nicht abgeschlossenen Modell einer ästhetischen Theorie, seiner Philosophie von Kunst und Musik.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Tendenzen der Kulturindustrie, welche anschließend durch die Betrachtung der Medien Film, Radio und Fernsehen genauer ausgearbeitet werden. Eine der zentralen Fragen ist dabei, unter welchen Voraussetzungen es zu dem von Adorno beschriebenen Verlust aller (künstlerischen) Qualitäten der Produkte der Massenmedien, und damit einhergehend zu einem Verlust von geistiger Erfahrung für den Konsumenten, kommt.

Der letzte Teil der Arbeit widmet sich dem jüngsten Medium der Kulturindustrie, dem Fernsehen. Nach einer Analyse der kulturindustriellen Aspekte wird die Frage gestellt, ob ein anderes Fernsehen, abseits des gängigen Angebots der privaten und öffentlich-rechtlichen Sendern, möglich ist. Alexander Kluges Kulturmagazine dienen als Beispiel einer Art Gegenproduktion, die sich bewusst von den Schemata der kulturindustriellen TV-Produktion abgrenzt. Seine praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium wird mit Adornos kritischer Betrachtung des Fernsehbildes in Verbindung gesetzt. Dabei stellt sich die Frage, ob das Medium Fernsehen wieder für den Konsumenten, und damit, in einem weiteren Kontext, für die Gesellschaft, nutzbar gemacht werden kann.

# **Curriculum vitae**

**Lisa Kammann**

## **Berufliche Praxis**

Oktober - Dezember 2014: Praktikum am Tanzquartier Wien, Bereich Theorie und Medien

März - Oktober 2009: Regieassistenz am Landestheater Bregenz

Oktober - Jänner 2009: Regiehospitantz am Landestheater Bregenz

## **Ausbildung**

2003 - aktuell: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

1994 - 2003: Bundesgymnasium Feldkirch

## **Publikationen**

Rezension: Danijela Kapusta: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. (Theaterwissenschaft: Band 20). München: Herbert Utz 2011. online veröffentlicht am 14.12.2011. <http://rezenstfm.univie.ac.at> (Ausgabe 2011/2)