

2

Nicht ob Kulturindustrie heute noch funktioniert, sondern wie, dieser Frage gehen die Texte in diesem Sammelband nach. Sie beschäftigen sich unter anderem mit der Krimireihe »Tatort«, den Serien »Star Trek«, »CSI« und »Desperate Housewives«, sowie den Filmen »Spiderman« und »Herr der Ringe«. Diese Produkte der Kulturindustrie werden einerseits als Ausdrucksformen gesellschaftlicher Verhältnisse kritisiert. Andererseits aber nehmen die Beiträge bei aller notwendigen Kritik an Schematismus und Standardisierung auch den der Kulturindustriekritik immanenten Bezug auf die Besonderheiten des Materials und dessen geschichtliche und gesellschaftliche Spezifik ernst. Mit Beiträgen von Tobias Ebbrecht, Renate Göllner, Karin Lederer, Florian Ruttner und Gerhard Scheit.

Karin Lederer hat unter anderem die Ferengi studiert, ist Mitherausgeberin der Broschüre Goldhagen und Österreich. Ganz gewöhnliche ÖsterreicherInnen und ein Holocaust-Buch (1998) und freiberufliche Lektorin in Wien.

Karin Lederer (Hg.)

ZUM AKTUELLEN STAND DES IMMERGLEICHEN

Dialektik der Kulturindustrie – vom Tatort zur Matrix

VERBRECHER VERLAG

*Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für
Wissenschaft und Forschung in Wien, der Studienvertretungen
Theaterwissenschaft und Politikwissenschaft sowie der
Fakultätsvertretung Sozialwissenschaft der Universität Wien.*

Erste Auflage
Verbrecher Verlag Berlin 2008
www.verbrecherei.de

© Verbrecher Verlag 2008
Einband und Satz: Christian Walter

ISBN: 978-3-940426-16-1

Printed in Germany

Der Verlag dankt Roman Kuhn und Sonja Vogel.

| | |
|---|-----|
| Florian Ruttner, Tobias Ebbrecht und Karin Lederer Der Pilot | 7 |
| <i>Eine kurze Einführung in die Kulturindustrie</i> | |
| Gerhard Scheit Becketts Endspiel und King of Queens | 29 |
| <i>Versuch, die Kulturindustrie zu verstehen</i> | |
| Tobias Ebbrecht Kulturindustrie revisited | 85 |
| <i>Warum die Schemata der Kulturindustrie erst in der Postmoderne zu sich selbst kommen</i> | |
| Karin Lederer » Hoffen? Sie halten doch die Hoffnung für einen menschlichen Fehler, Mr. Spock?« – Dr. McCoy | 125 |
| <i>Vom utopischen Anspruch in der Science Fiction</i> | |
| Florian Ruttner CSI, Dupin und Holmes | 161 |
| <i>Über die Wandlung der Rationalität in der Detektivgeschichte</i> | |
| Renate Göllner Warum die Desperate Housewives Judith Butler vorzuziehen sind und ich dennoch dabei einschlafe | 171 |
| <i>Geschlechterverhältnis und Kulturindustrie</i> | |
| Florian Ruttner Warum es kein Zufall ist, dass Neonazis Matrix und Herr der Ringe mögen | 195 |
| <i>Das individuelle Opfer als Schicksal</i> | |
| <i>Über die AutorInnen</i> | 217 |

Florian Ruttner, Tobias Ebbrecht und Karin Lederer

Der Pilot

Eine kurze Einführung in die Kulturindustrie

Einleitungen und »Pilotfolgen« von Fernsehserien stehen salopp gesagt vor einem ähnlichen Problem. Zwar wird nach misslungenen Einleitungen nicht, wie bei erfolglosen Pilotfolgen, nach denen die anschließende Serie abgesetzt wird, das folgende Buch gleich wieder eingestampft, und insofern stehen Autoren von Einleitungen weniger unter Druck als Autoren von Serienpiloten, aber es ist doch ihre Aufgabe, das Gemeinsame, das die einzelnen Beiträge verbindet, herauszustellen (gerade bei einem Sammelband), genauso wie die Piloten die Grundlage der noch zu entfaltenden Handlung legen und die verschiedenen Entwicklungsmöglichkeiten von Figuren und Konflikten andeuten müssen.

In den Beiträgen dieses Buches geht es um die Darstellung und Analyse von Elementen der verschiedenen Erscheinungsformen der Kulturindustrie, wobei der Schwerpunkt auf den audiovisuellen Massenmedien Film und Fernsehen liegt. Das sie vereinigende Band ist also der Begriff der Kulturindustrie, wie er von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrer »Dialektik der Aufklärung« geprägt wurde.

Über das, was oft als Massenkultur bezeichnet wird, heute etwas zu sagen, fällt schwer, schließlich gibt es eine Fülle von Deutungen dieses Phänomens. Die einen sehen in der bestehenden Kultur aus Kino, Funk, Fernsehen und Neckermannreisen eine Demokratisierung, die »[d]urchreglementierte Ordnungen und festgezurte Verhaltensmuster gelockert oder gar umgekehrt [habe] in Urlaub und Reise, in spontan[e] Verausgabung bei Tanz und Sport, in Grenzerfahrung, Grenzüberschreitung und kollektive[n] Rausch«. (Maase 1997: 37) Solche zumeist naiven und affirmativen Einschätzungen verfehlen einen kritischen und darum notwendig dialektischen Zugang zum Phänomen der Massenkultur. In ihnen kommen vielmehr die regressiven Tendenzen in der Kultur selbst zum Ausdruck. Zur weiteren Klärung eines kritisch gemeinten Begriffs der Kulturindustrie können sie getrost vernachlässigt werden.

Kulturkonservativismus und platte Konsumkritik sehen im Phänomen Massenkultur den Verfall der »echten Werte« und beschweren sich über die Oberflächlichkeit, die – so die national angehauchte Version, welche allerdings nicht nur in traditionell nationalen Kreisen gepflegt wird – überhaupt nur dem amerikanischen Kulturimperialismus Vorschub leiste und damit die eigene zu schützende und zu bewahrende Kultur um ihre jeweiligen Eigenheiten bringe.

Schließlich sieht die etwas elaboriertere Ansicht, die sich in den letzten Jahrzehnten unter dem Titel »Cultural Studies« im akademischen Bereich zum Mainstream ent-

wickelt hat, die Kultur und besonders Massenkultur zwar als Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse, stellt diese aber gleichberechtigt neben eine Vielzahl anderer Machtverhältnisse, ohne einen kritischen Begriff von Gesellschaft oder Kultur zu entwickeln. Populärkultur wird als Teil gesellschaftlicher Praxis angesehen, anstatt sie als unteilbaren Ausdruck von gesellschaftlicher Macht und Herrschaft zu analysieren.

Die Gesellschaft wird nicht als zusammenhängendes Ganzes, als Totalität gesehen, sondern als Nebeneinander von verschiedenen autonomen Faktoren. Neben der Politik und der Ökonomie entdecken sie eben auch die Kultur als einen jener Bereiche, die tautologischerweise einerseits von Macht organisiert würden, andererseits Macht produzierten. Woher diese Macht kommt, ist aber so niemals zu beantworten. Herrschaft wird stattdessen als quasi ontologische Instanz eingeführt. Am Beispiel von Michel Foucault hat Manfred Dahlmann auf die Konsequenzen dieses Vorgehens hingewiesen: Foucault und mit ihm den Vertretern der Cultural Studies gerät die Macht zum Selbstläufer, zum automatischen Subjekt, das Grund, Bewegungsform und Resultat aller gesellschaftlichen Prozesse wird. Das mag als erste, allgemeine Beschreibung der bürgerlichen Gesellschaft durchaus zutreffen, kann allerdings deren Verfahrens- und Vermittlungsweisen nicht erklären: »Eine solche Erklärung wäre nur möglich, wenn gezeigt werden kann, wie aus der allgemeinen Anerkennung reiner Formbestimmungen sich in der bürgerlichen Gesellschaft Gewaltverhältnisse reproduzieren. Dies erfordert

neben einem Begriff von Totalität auch einen Begriff von negativer Vergesellschaftung und von Verkehrung. Auf dieser Grundlage erweist sich der Machtbegriff Foucaults als Fetischisierung des Kapitals.« (Dahlmann 1998: 48) Gerade im Versuch, die konkrete kulturelle Praxis zum Gegenstand der Beschäftigung zu machen und in der Distanzierung von kritischer Gesellschaftstheorie, die von angeblich so abgehobenen philosophischen Dingen wie Totalität und Wesen spreche, verfallen die Cultural Studies selbst der schlimmsten Form von Ontologie. Da Kapital und Äquivalententausch, die den Kern der bürgerlichen Gesellschaft und Herrschaftsformen ausmachen, nicht analysiert, sondern implizit verleugnet werden, und dagegen Machtverhältnisse z.B. in der Kultur »verortet« werden, ohne deren Grund angeben zu können, bleibt kaum etwas anderes übrig, als die Macht als übergeschichtliche, dem Sein zugehörnde, eben als ontologische Instanz aufzufassen. So wissen die Cultural Studies zwar manche Aspekte der »Gegenwart zu be- und verurteilen, aber nicht zu begreifen«. (Marx 1962: 528)

Gegen all diese Deutungen des Phänomens gilt es den Begriff der Kulturindustrie, wie Horkheimer und Adorno ihn anlegten, abzugrenzen, der weder naiv noch kulturkonservativ ist und von einem Begriff der gesellschaftlichen Totalität ausgeht. Er ist also im Kontext einer umfassenden Gesellschaftskritik zu sehen, wie sie in der »Dialektik der Aufklärung« formuliert wird. Die Aufklärung wird über ihre eigenen Konsequenzen aufgeklärt, um sie vor ihrer Selbsterstörung zu retten. In ihrem Vorwort

schreiben Horkheimer und Adorno über den Abschnitt Kulturindustrie, er zeige »die Regression der Aufklärung an der Ideologie, die in Film und Radio ihren maßgeblichen Ausdruck findet.« Aufklärung bestehe dabei »vor allem in dem Kalkül der Wirkung und der Technik von Herstellung und Verbreitung; ihrem eigentlichen Gehalt nach erschöpft sich die Ideologie in der Vergötzung des Daseinenden und der Macht, von der die Technik kontrolliert wird.« (Horkheimer / Adorno 1987: 22) Antiaufklärerische Inhalte werden – dank der Aufklärung – auf dem höchsten Stand der Technik präsentiert.

Es findet bei der Kulturindustrie also eine Verkehrung von Mittel und Zweck statt: Der Gehalt eines Werks wird zweitrangig. Die Mittel, diesen Gehalt darzustellen, seien es die erwähnten technischen Mittel, sei es ein spezieller Stil, rücken in den Vordergrund. Festgestellt und kritisiert wird also der Untergang des autonomen Kunstwerks, welches für sich selbst bestehen konnte. Diese Kritik wird Horkheimer und Adorno jedoch immer wieder vorgehalten. Ihnen wird vorgeworfen, sie offenbarten darin ihren bildungsbürgerlichen Dünkel, der sich vor plebejischen Massen ekle, sie opponierten gegen die Massenkultur vom Standpunkt eines elitären Modernismus. (vgl. Huyssen 1988: 56)

Einmal abgesehen davon, dass die strikte Trennung von Modernität und Massenkultur bei den Autoren der »Dialektik der Aufklärung« so nicht vorhanden ist, und sie genau auf deren verbindende Elemente hinweisen: Auch die Hochkultur wird bei ihnen nicht auf ein Podest gestellt,

wie sie in ihrer Vorrede deutlich machen: »Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung vergangener Hoffnungen ist es zu tun. [...] War die respektable Bildung bis zum neunzehnten Jahrhundert ein Privileg, bezahlt mit gesteigertem Leiden der Bildungslosen, so ist im zwanzigsten der hygienische Fabrikraum durch Einschmelzen alles Kulturellen im gigantischen Tiegel erkaufte. Das wäre vielleicht nicht einmal ein so hoher Preis, wie jene Verteidiger der Kultur glauben, trüge nicht der Ausverkauf der Kultur dazu bei, die ökonomischen Errungenschaften in ihr Gegenteil zu verkehren.« (Horkheimer / Adorno 1987: 21)

Es geht ihnen also gerade nicht um ein Naserümpfen über die niedere Massenkultur, sondern um die Einsicht, dass die Kulturindustrie mit dem autonomen Kunstwerk auch die Möglichkeit aus der Welt schafft, die Menschen könnten autonom handeln. Nicht gegen die Massen per se richtet sich die Kritik, sondern dagegen, dass die Menschen durch die Kulturindustrie erst zu solchen gemacht werden. Genau deshalb entschieden sich die Autoren auch für den Begriff Kulturindustrie und gegen den der Massenkultur, der in frühen Entwürfen noch benutzt wurde. Denn dieser suggeriere, wie Adorno später schrieb, »die Deutung [...], die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst.« (Adorno 1997a: 337)

Dagegen hält er fest, dass die sogenannte niedere Kunst genauso wie die frühere höhere Kunst von der Kultur-

industrie verschlungen werde. Dies erfolgt zu beider Schaden: »Die hohe wird durch die Spekulation auf den Effekt um ihren Ernst gebracht; die niedrige durch ihre zivilisatorische Bändigung um das ungebärdig Widerstehende, das ihr innewohnte, solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total war.« (ebd.)

Die Kritik der Kulturindustrie will also weder die hohe Kunst retten, noch will sie die niedere verbieten. Sie untersucht vielmehr, was mit dem Individuum und dessen Räumen zur Reflexion von gesellschaftlichen Zwängen, die die Kunst bildete, in der spätkapitalistischen Gesellschaft passiert. Genau das interessiert aber diejenigen, die meinen als Anwälte für die Massen zu sprechen, überhaupt nicht. Unter der Hand unterstützten sie vielmehr das Bild von den dummen Konsumenten, die nichts anderes sehen und hören wollten. Die Kritische Theorie erscheint ihnen daher als spaßfeindlicher Spielverderber, der den Menschen überhaupt nichts gönne.

In den kulturkritischen Texten der Kritischen Theorie finden sich hingegen immer wieder Stellen, in denen leichte Kunst und das Amusement verteidigt werden. Sie zeigen allerdings auch, warum wirkliche Unterhaltung in der bestehenden Gesellschaft nicht möglich ist: »Nicht also dass die Kulturindustrie Amusement aufwartet, macht den Betrug aus, sondern dass sie durch geschäftstüchtige Befangenheit in den ideologischen Clichés der sich selbst liquidierenden Kultur den Spaß verdirbt. [...] Sie lässt das Sinnlose drunten so radikal verschwinden wie oben den Sinn der Kunstwerke.« (Horkheimer / Adorno 1987: 168 f.)

Gegen dieses Einspannen von Sinn und Amusement zu gesellschaftskonformen Zwecken wenden sich Adorno und Horkheimer schon im Untertitel des Kulturindustriekapitels mit der prägnanten Formulierung: »Aufklärung als Massenbetrug«. Dieser Betrug besteht nämlich darin, dass mit den rationellen Mitteln der Aufklärung die Regression des Individuums unterstützt wird, dass die Menschen in der Kulturindustrie als Quotenbeschaffer und Konsumenten, also nur als Objekte gelten. Gerade weil Adorno und Horkheimer darum wissen, dass sich die Kulturindustrie gleichzeitig den Bedürfnissen der Menschen anschmiegt und sich diese aneignet, machen sie die dialektische Verschränkung von Massenkultur und Einzelem begreifbar. Kulturindustrie darf dabei nicht auf eine lokalisierbare Produktionsstätte verkürzt verstanden werden: »Was Kulturindustrie heißt, ist keine spezifische Branche, sondern ein alle Lebensbereiche umfassender objektiver gesellschaftlicher Mechanismus, der einerseits demokratisch die Kunstwerke fürs unmittelbare Bedürfnis zurichtet und dadurch auf die Beseitigung der produktiven Spannung zwischen Kunstobjekt und Betrachter abzielt, die doch im Charakter des Fremden begründet liegt und darüber hinaus massenhaft standardisierten Kulturmüll produziert, der andererseits die Befrachtung der alltäglichen Dinge, Phänomene, Vorgänge und Verrichtungen mit Bedeutung und Sinn, eine Existentialisierung des Daseins, eine Kulturalisierung aller Lebensbereiche betreibt.« (Nachtmann 2006: 53) Abgelöst von der konkreten sinnlichen Erfahrung wird Kultur selbst zum beliebig

verwendbaren Schema. Hinter der behaupteten Diversität der kulturellen Ausdrucks- und Aneignungsweisen zeigt sich gleichzeitig die Affirmation der kulturindustriellen Tendenz zur Standardisierung der Bedürfnisse. Indem Interpretation und Bewertung durch das Postulat der Gleichrangigkeit der Geschmäcker und Diskurse abgewehrt werden, bieten sich die Theoretiker der Cultural Studies noch als Beschleuniger der oben beschriebenen »Kulturalisierung aller Lebensbereiche« an. Die Zusammenhänge mit Gesellschaftlichem können diese darum nicht begreifen, genauso wenig wie sich aus ihren Annahmen ein dialektisches Verständnis von Herrschaft entwickeln lässt. Denn, wie Adorno an anderer Stelle beschreibt: »Herrschaft wandert in die Menschen ein. Sie müssen nicht, wie Liberale kraft ihrer Marktvorstellungen zu denken geneigt sind, ›beeinflusst‹ werden. Die Massenkultur [man sieht, der Text entstand vor der oben erwähnten Entscheidung gegen diesen Begriff, Anm. der Verf.] macht sie bloß immer nochmals so, wie sie unterm Systemzwang ohnehin schon sind, kontrolliert die Lücken [...] stellt ihnen Modelle zur Imitation bereit.« (Adorno 1997c: 390)

Die Gesellschaft, die die instrumentelle Vernunft hervorbringt, also eine Form der Vernunft, die die Mittel rational zu einem irrationalen Zweck benutzt, verkehrt die zunehmende Beherrschung der ersten Natur, also der Natur im herkömmlichen Sinn, durch die Menschen, in eine Beherrschung der Menschen durch eine »zweite Natur«, die gesellschaftlich gemacht ist, und sich hinter dem Rücken der Beteiligten durchsetzt. Adorno resümiert das so:

»Der Gesamteffekt der Kulturindustrie ist der einer Anti-Aufklärung; in ihr wird [...] Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewußtseins. Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen. Dies aber wären die Voraussetzungen einer demokratischen Gesellschaft, die nur in Mündigen sich erhalten und entfalten kann.« (Adorno 1997a: 345)

Das Industrielle an der Kulturindustrie bezieht sich hauptsächlich auf die Standardisierung der Kunstwerke, nicht im engeren Sinn auf ihre Produktion. Die Standardisierung setzt sich über den Markt durch, denn die Kunstwerke müssen sich am Markt als Waren behaupten. Dabei weisen Horkheimer und Adorno allerdings darauf hin, dass bis zu einem gewissen Zeitpunkt der Markt Voraussetzung für zweckfreie, autonome Kunst war. Im Mittelalter prägte Walther von der Vogelweide den Satz: »Wes Brot ich ess', des Lied ich sing.« Der Künstler stand in persönlicher Abhängigkeit zu seinem Auftraggeber. Aus dieser wurde er erst durch die Anonymität des Marktes herausgelöst. Dafür mussten seine Kunstwerke jetzt den Gesetzen der Warenform gehorchen und sich deren Logik beugen: »Seitdem diese [die Kunstwerke] als Waren auf dem Markt ihren Urhebern das Leben erwerben, hatten sie schon etwas davon. Aber sie erstrebten den Profit nur mittelbar, durch ihr autonomes Wesen hindurch. Neu an der Kulturindustrie ist der unmittelbare und unverhüllte Primat der ihrerseits in ihren typischsten Produkten genau

durchgerechneten Wirkung. [...] Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch.« (ebd.: 26)

Der relative Freiraum, den die autonome bürgerliche Kunst beim Heraustreten aus feudalen Abhängigkeitsverhältnissen gewann, ging in der Folge der Durchkapitalisierung ihrer Sphäre wieder verloren. Diese Verwandlung von Kunstwerken in Waren vollzog sich zunächst im Fall der Literatur. Beim Aufkommen von Radio, Kino und schließlich Fernsehen war die Standardisierung schon durchgesetzt, war bereits ihr Strukturprinzip, sodass die Möglichkeit, es könne auch anders sein, kaum noch in Betracht gezogen wurde.

Neben der Verwandlung von Kunstwerken in Waren war aber noch ein anderer Prozess zur Etablierung der Kulturindustrie notwendig: Die »Erfindung« von Freizeit. Denn die Kapitalverwertung braucht auch eine ganz besondere Ware, um funktionieren zu können: Die Ware Arbeitskraft. Damit teilt sich automatisch die Zeit, die den Lohnarbeitern und Lohnarbeiterinnen zur Verfügung steht, in Arbeitszeit und Freizeit. Spätestens ab den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde die Freizeit zu einem Wirtschaftsfaktor im doppelten Sinn, wie zum Beispiel in der sehr lesenswerten Studie Siegfried Kracauers über die Angestellten beschrieben wird: Dort ist er mit der Entstehung der ersten Formen von Vergnügungstempeln (darunter muss man sich so etwas wie Vorläufer der *shopping malls* mit Kino und Bars vorstellen) konfrontiert, in die die Angestellten nach der Devise »aus