

Günter Seibold / Patrick Baum
(Hrsg.)

Wieviel Spaß verträgt die Kultur?

Adornos Begriff der Kulturindustrie
und
die gegenwärtige Spaßkultur



Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek
Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at <http://dnb.ddb.de>.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

ISBN 3-935404-17-4
© *DenkMal* Verlag Bonn 2004
www.denkmal-verlag.de
Einbandgestaltung: Jens Blinne (Bonn)
Satz: Satz-Studio Alfter/Salzgitter-Bad
Printed in Germany

INHALT

Patrick Baum / Günter Seibold

Einleitung 7

Günter Seibold

Wieviel Spaß verträgt die Kultur?

Adornos Kritik der Kulturindustrie 17

Volker Ladenthin

Mündigkeit durch Spaßkultur?

Zur Bildungstheorie der Kulturindustrie und zur doppelten
Halbrezeption Adornos 41

Werner Keil

Adorno und das Triviale in der Musik 79

Peter Bürger

Die Freudlosigkeit der Spaßkultur.

Zu einigen Tendenzen der Gegenwartskunst 91

Michael Wetzel

Schimpfen.

Adorno und Derrida als Denker der Kulturen und Sprachen
des Nichtidentischen 107

Martin Seel

Adornos Apologie des Kinos 127

Josef Früchtl

Aufklärung und Massenbetrug oder

Adorno demonstriert etwas uncool für den Film 145

EINLEITUNG

Der Turm schwankte und begann bedenklich zu knacken.
„Was macht ihr denn!“ schrie Bastian. Er war zornig und erschrocken, aber er wußte nicht, wie er sich verhalten sollte, denn diese Wesen waren wirklich sehr komisch.
„Der Dingsda“, wandte sich die erste Motte an ihre Genossen, „fragt, was wir machen.“
„Was machen wir eigentlich?“ wollte eine andere wissen.
„Wir machen Spaß“, erklärte eine dritte.
Darauf brachen alle in der Umgebung in ein ungeheures Gekicher und Gepruste aus.
„Wir machen Spaß!“ rief die erste Motte zu Bastian hinunter und verschluckte sich fast vor Lachen.
„Aber der Turm wird zusammenbrechen, wenn ihr nicht aufhört!“ schrie Bastian.
„Der Dingsda“, teilte die erste Motte den anderen mit, „meint, der Turm wird zusammenbrechen.“
„Na und?“ sagte eine andere.
Und die erste rief nach unten: „Na und?“

Michael Ende, Unendliche Geschichte

Unsere gegenwärtige Kultur bedarf, damit ihre Teilnehmer Spaß haben, nicht eigens dafür abgestellter Koblode – dafür sorgt sie in der ganzen Breite selbst. Ob Museum, Theateraufführung, Konzert, Lesung oder Fernsehsendung – alle buhlen auf dieselbe Weise um die Gunst und Aufmerksamkeit des wankelmütigen Zuschauers: Das Museum kommt als Erlebniswelt daher, die Aufführung, das Konzert oder die Lesung als *event* und die Nachrichtensendung, Wetterbericht inklusive, als Showspektakel (am *Wort zum Sonntag* wird noch gearbeitet). Alles wird durch die Spaßkomponente leicht zugänglich und damit konsumierbar gemacht. Dabei dringt der Spaß auch in Bereiche vor, die man bislang nicht primär dem Amüsement und dem Entertainment zurechnete, wie etwa die Politik; das Spektrum reicht hier vom Cohiba- und Kaschmir-Kanzler bis hin zum Fun-Wahlkampf der FDP mit „Guido-Mobil“ und Fallschirmspringern, die bei „Minus 18“ den Sprung wagen,

um bei „Plus 18“ zu landen. Wird unsere Kultur, wird unsere Gesellschaft mehr und mehr zur „Spaßkultur“, zur „Spaßgesellschaft“? Die Universalisierung des Spaßes legt diese Vermutung nahe.

Solch eine Vermutung erzeugt eine Reihe von Fragen: Inwieweit wird das heutige kulturelle Geschehen tatsächlich von der Spaßproduktion beherrscht? Hat dieses Produzieren und Rezipierenwollen von Spaß eine legitime Grundlage? Warum wird die Spaßproduktion so dominant, warum wird sie universalisiert? Darf und soll man etwa auch in religiösen oder politischen Angelegenheiten „Spaß haben“, durch Spaßproduktion die Aufmerksamkeit auf sich ziehen? Welche Art von Spaß schwebt den Produzenten der Kultur vor? Wie läßt sich dieser Spaß phänomenologisch fassen? Wo liegt der Unterschied zu verwandten Phänomenen, etwa der Freude?

Eine philosophisch-kulturwissenschaftliche Reflexion des durch diese Fragen abgesteckten Problemfeldes findet zahlreiche Anknüpfungspunkte im Œuvre Theodor W. Adornos. In der *Dialektik der Aufklärung* (1947; gemeinsam mit Max Horkheimer) und späteren an sie anknüpfenden Publikationen – v. a. den *Minima Moralia* (1951) sowie den Aufsätzen *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951) und *Résumé über Kulturindustrie* (1963) – liefert Adorno eine scharfsinnige und weitsichtige Analyse der „verwalteten Welt“ und ihrer industrialisierten Kultur, als deren zentrales Signum er den Spaß, den *Zwang* zum Spaß bestimmt: „Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es unablässig.“ (GS, Bd. 3, S. 162)¹

Adornos Analyse zufolge wird in der Kulturindustrie die Warenlogik universalisiert. Der Kulturteilnehmer wird zum Konsumenten, der von Lieferanten mit dem schönen, auf Spaß abzielenden Schein versorgt wird. In der Gestalt der Kulturindustrie wird die Aufklärung zum „Massenbetrug“, wie es der Untertitel des entsprechenden Kapitels in der *Dialektik der Aufklärung* bündig zusam-

¹ Zitiert wird nach Adornos *Gesammelten Schriften* (hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1970–1986) mittels der Sigle GS unter Angabe von Band- und Seitenzahl.

menfaßt. Denn die Glücksverheißungen sind leere Versprechungen: „Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht.“ (Ebd., S. 161) Der „Amüsierbetrieb“ (ebd., S. 158) entpuppt sich unter dem analytischen Blick Adornos sogar als „objektive Verzweiflung“ (GS, Bd. 10/II, S. 650), als Verzweiflung darüber, daß der einzelne in der „verwalteten Welt“ nur Rädchen im Getriebe ist.

Einem an Adorno geschulten tiefenhermeneutischen Blick könnte sich die gegenwärtige Spaßkultur ganz in diesem Sinne als eine Leidkultur erweisen, als eine Kultur des verdrängten Leidens: des Leidens des Subjekts an sich selbst, des Leidmachens gegenüber dem Mitmenschen, zumal der sogenannten Dritten Welt, und der Kreatur. Jedenfalls spricht die Ubiquität des Spaßes dafür, daß in der Gegenwartskultur „das Leiden vergessen [werden soll], noch wo es gezeigt wird“ (GS, Bd. 3, S. 167). So gibt es anlässlich des 11. Septembers 2001 bereits das ‚Konzert zur Katastrophe‘ auf CD und DVD – selbst das Grauen hat seinen *theme song*. Demgegenüber haben, Adorno zufolge, die genuinen kulturellen Mächte, also solche, die sich noch nicht dem Diktat der Kulturindustrie unterworfen haben, die Aufgabe, „Gedächtnis des akkumulierten Leidens“ (GS, Bd. 7, S. 387) zu sein. Wird der Literaturbetrieb, wird das Theater, werden Kunst und Philosophie dieser Forderung heute gerecht? Können sie der Forderung Adornos überhaupt noch nachkommen?

In den Beiträgen dieses Bandes setzen sich Sachwalter der Philosophie, Erziehungswissenschaft, Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft und Medientheorie mit der Adornoschen Kulturkritik im Horizont der gegenwärtigen Spaßkultur auseinander.

In diesem Sinne bemüht sich *Günter Seibold* um eine aktualisierende Nachzeichnung und Erörterung von Adornos Kritik der Kulturindustrie.

Seibold betont zunächst, daß die Momente, die die Kulturindustrie konstituieren – Sinnenreiz, Oberflächlichkeit und Personenkult –, nach Adorno auch die autonome Kunst bestimmen. Die Differenz liege allein im Stellenwert, den diese Momente einneh-

men: „Die Kulturindustrie *reduziert* die Kunst auf diese Momente, in der autonomen Kunst sind diese Momente *Bestandteile* eines umfassenderen Geschehens.“ Beklagenswert seien nicht die Momente selbst, beklagenswert sei allein die Verabsolutierung, die „Verdinglichung“ dieser Momente, die einher gehe mit der „Verabsolutierung des Marktes“.

In diesem Sinne unterscheide sich Adornos Kritik der Kulturindustrie von wertkonservativer Kulturkritik; Adorno wende sich nicht gegen das Amüsement schlechthin, sondern gegen die domestizierte Unterhaltung, wie sie die Vergnügungsindustrie verarbeite. Der Zwang zu fortwährender Spaßproduktion, nicht nur in der Kunst, sondern in nahezu allen Lebensbereichen, der geradezu manische Züge trage, rühre letztlich von der Verzweiflung her, die den modernen Menschen beherrsche: „Man will (sich) dadurch von dem Grauen ablenken, das die gesellschaftlichen Zustände produziert haben und immer neu produzieren.“ Demgegenüber sei mit Adorno von den Künsten zu fordern, daß sie von eben diesem Grauen Zeugnis ablegen und so des erzeugten Leidens gedenken.

Die „Bildungstheorie der Kulturindustrie“ rückt *Volker Ladenthin* in den Mittelpunkt seiner Überlegungen: Führt Bildung unter den Bedingungen der Spaßkultur noch zu Mündigkeit?

In einem ersten Schritt entfaltet Ladenthin eine Genealogie der Spaßgesellschaft: Er begreift sie als Reaktion auf die „Selbstbeziehungsgesellschaft“ der 50er und 60er Jahre; das theoretische Fundament letzterer sei der Adornosche „Totalverdacht“ gegen Kultur überhaupt, der weder Freude noch Spaß dulde. Ironischerweise sei Adorno, der Kritiker der Kulturindustrie, damit zugleich der Geburtshelfer der Spaßkultur. Gegen den „moralischen Rigorismus“ Adornos habe sich die Spaßgesellschaft mit einer *Neuen Frankfurter Schule* formiert: Aus der „totalen Negation“ werde der „totale Spaß“. Gegenwärtig nehme diese Spaßproduktion geradezu totalitäre Züge an: Sie unterwerfe alle Gesellschaftsbereiche – auch Schule und Universität – ihrer „Logik der Unterhaltung“ und wolle die Bildungsstätten zu „Vergnügungsparks“ machen. Unter diesen Bedingungen freilich sei Bildung, basierend auf Verstehen

und Vernunft, nicht mehr möglich. An ihre Stelle trete der bloße Medienkonsum: „Medien der Spaßkultur fördern – trotz Interaktion [. . .] – keine verstehende Selbsttätigkeit, sondern nur Geschäftigkeit, Bewegung an sich.“

Beide Formen der Adorno-Aneignung, die „häretische Spaßkultur“ wie die „inquisitorische Aufarbeitungskultur“, beruhen, so Ladenthins Pointe, auf Fehllektüren. Daher sei es vonnöten, Adorno neu – und diesmal genau – zu lesen. Dabei könne man entdecken, daß Adorno mitnichten so humor- und freudlos ist, wie seine Kritiker meinen.

Werner Keils Beitrag thematisiert Adornos Auseinandersetzung mit dem Trivialen in der Musik und sucht nach Kriterien für die recht unterschiedliche Bewertung dieses Trivialen: Warum läßt Adorno beispielsweise die kitschige Terzenseligkeit des Wundergeigers Fritz Kreisler passieren – obgleich der Geschmack „dagegen rebelliert“ (GS, Bd. 19, S. 59) –, und warum gießt er über Dvořaks *Humoreske* seinen ganzen Spott?

Keil macht vor allem zwei Stränge der Bewertung aus: Verwurzelt im Typus des Dandys à la Baudelaire, liebe es Adorno, vor allem die musikalische *middle-brow-class* zu erschrecken. Diese werde von oben, mit dem atonalen Neutöner Schönberg, und eben auch von unten, mit einem kitschigen, aber kitschig-„authentischen“ Kreisler“, verunsichert. Zum anderen aber seien es vor allem die Erinnerungen an die Kindheit – die dort gemachten Erfahrungen –, die Adornos Bewertungsmaßstäbe prägten. So komme Tschaikowsky in Adornos ästhetischer Beurteilung zwar insgesamt sehr schlecht weg; er bleibe, das Kompositionsmaterial betreffend, weit hinter Wagner zurück. Und den Satzverlauf des Andante von Tschaikowskys 5. Sinfonie beschreibe Adorno gar als imaginären Film, da das Andante die Kulturindustrie modellhaft vorwegnehme. Im Vergleich zur Kulturindustrie aber lasse er das Andante als genuinen Kitsch wiederum gelten, denn durch Reprise und Dacapo habe Adorno zugleich den Trost erfahren, den man durch die kulturindustriellen Produkte nicht mehr erfahren könne: daß Zeit umkehrbar und Unglücksfälle reversibel seien.

Peter Bürger kommt in seinem Beitrag auf „Tendenzen der Gegenwartskunst“ zu sprechen und geht dabei vor allem auf die Bremer Ausstellung *Kunst nach Kunst* (Neues Museum Weserburg) ein. Diese Kunst nach (secundum, nicht post) Kunst verwitze das Verfahren bekannter Künstler und Kunstrichtungen – werde dabei aber von einer Diskursmaschine begleitet, die keinen Spaß kenne, d. h. die Verwitzungen allen Ernstes als Meisterwerke der Gegenwartskunst erscheinen lassen wolle.

Mit einem „Rückgriff auf Adorno“ sucht Bürger zu erkunden, ob uns Adornos Denken Kategorien an die Hand gibt, diese *Nach-Kunst* zu verstehen. Mit Adorno, so Bürger, kann man das Arbeiten mit bereits vorhandenem künstlerischem Material dann rechtfertigen, wenn diese Bearbeitungen etwas Spezifisches über die eigene Zeit aussagen. Das aber sei bei den besagten gegenwärtigen Parodien nicht der Fall: Sie erschöpften sich im „semantisch leeren Verweis“ auf die parodierten Kunstwerke, hätten selbst keinerlei substantiellen Bezug zur Epoche ihres Entstehens. Spaßkunst zeige generell eine eigentümliche Geschichtslosigkeit: Weder würden die Künstler, mit denen sie sich auseinandersetzt, als Zeugen einer bestimmten Epoche erfaßt, noch sage sie etwas über die eigene gesellschaftliche Wirklichkeit aus. „Verweigerte Bedeutung“ also – die Diskursmaschine hat es erkannt, versucht es aber sofort zum höheren Vorteil dieser Kunst umzubiegen als deren Auszeichnung. Trostlos an dem ganzen Verfahren, so Bürger, sei vor allem, daß die Diskursmaschine damit den Eindruck erwecke, die Spaßkunst sei *die* Kunst unserer Zeit. Die Spaßkunst besetze somit einen Raum, „von dem man ahnt, daß eine andere Kunst ihn einnehmen könnte. So beraubt sie uns einer Gegenwartskunst, die diesen Namen verdiente.“

Den vielfältigen Beziehungen zwischen Dekonstruktivismus und Kritischer Theorie spürt *Michael Wetzel* in seinem Beitrag nach. Sind Adorno und Derrida Antipoden oder doch eher Brüder im Geiste? Anhand ihrer Haltung zu Kunst und Kultur sucht Wetzel eine Klärung des diffizilen Verhältnisses der beiden Denker.

Bei aller Affinität in Schreibstil und Denkgestus seien Adorno und Derrida doch recht gegensätzliche Denker – und dies nicht allein im Hinblick auf die Herkunft und die Entwicklung ihres Denkens. Das lasse sich an beider Haltung zum Spiel illustrieren: Während der Franzose dem Spiel Positives abgewinne – es höhle von innen „das Phantasma einer Totalisierung, einer Ursprünglichkeit oder Präsenz“ aus –, sei es für Adorno nur Regression. Folglich begegne Adorno der Spaßkultur, in der das Spiel verabsolutiert werde, mit dem Gestus des Schimpfens, während Derrida vorsichtiger agiere und es bei der Analyse belasse, die „zunächst Beschreibung, Rekonstruktion, Entfaltung des ganzen Reichtums der Überdeterminiertheit von Bezügen“ sei. Gleichwohl: Im „Kampf gegen Identität als Urform der Ideologie“ seien Kritische Theorie und Dekonstruktivismus „wahlverwandt“. Zudem stehe Derrida Adorno nahe, wenn er der Kunst die Rolle zuweise, „das Leiden an Gewalt und Beschränkungen“ herauszustellen.

Der Film spielt im Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* eine herausragende Rolle: Er gilt als Leitmedium der Kulturindustrie. Martin Seel und Josef Früchtl warten in ihren Beiträgen mit neuen Lesarten dieser Problematik auf. Beide gehen der Frage nach, ob sich bei Adorno – unbeschadet der scharfen Kritik an der Filmindustrie – *in nuce* nicht doch eine Art affirmativer Filmtheorie finden läßt.

Aus Adornos Bemerkungen zum Film lasse sich, so die Quintessenz des Beitrags von *Martin Seel*, bei genauer Lektüre eine Apologie des Kinos herauspräparieren. Seiner inhärenten Kommerzialität zum Trotz könne man – mit Adorno – den Film gleichwohl als künstlerisches Medium verstehen.

Seel rekapituliert, daß der Film in der Adornoschen Ästhetik zwar eine höchst marginale Rolle spielt und als „Manipulationsmaschine“ verdammt wird, gegen die es die Jugend zu immunisieren gelte. Doch fänden sich bei Adorno auch Äußerungen, die sich als Anerkennung der Möglichkeiten des Mediums Film lesen ließen. Im Film werde durch Montage ein „Klangbildgeschehen“ arrangiert, das die „funktionalisierten Ordnungen der modernen Welt

in ein dysfunktionales Geschehen“ zurückverwandle. Auf diese Weise werde sogar noch der Unterhaltungsfilm zum „ästhetischen Asyl“ vor den „Mächten der gesellschaftlichen Integration“.

Für *Josef Früchtl* ist zunächst erstaunlich, wie wenig man Adornos durchaus differenzierte Thematisierungen auf diesem Gebiet bislang gewürdigt hat. Vor allem in den *Filmtransparenten* (1966) gebe es bedenkenswerte Äußerungen, die dem Film den genuinen Kunstcharakter nicht von vornherein absprächen.

Genuin künstlerisch, so arbeitet Früchtl heraus, agierte man im Medium Film nach Adorno dann, wenn der Film von der reinen Abbildung, der Verdoppelung der Welt, wie man sie schon kennt, loskäme. Aber nicht durch rein technische Effekte – Unschärfe, Überblendung, Rückblende – sollte er davon loskommen, sondern gerade durch ein radikalisiert naturalistisches Prinzip: durch das intentionslos-assoziative Sichanvertrauen des Subjekts an den „Strom der Bilder“. Durch diesen radikalen Naturalismus erst, der den „Sinnzusammenhang an der Oberfläche“ auflöse, könne der Film seine „immanente Konstruktion“ (und damit seine Autonomie) erfahren, kurz: Der Film müßte davon wegkommen, nur eine Geschichte mit einem linear-kontinuierlichen Sinn erzählen zu wollen.

Damit aber, so Früchtl, gilt für das charakteristischste Medium der Kulturindustrie: Der Film, mit Adorno und nach Adorno gedacht, ist ein durchaus künstlerisches Medium; über seine Qualität entscheidet kein generelles, sondern ein je spezifisches Urteil.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes entstanden anlässlich der öffentlichen Tagung „*Gedächtnis des akkumulierten Leidens*“. *Spaßkultur als Leit/d-Kultur – oder: Wie aktuell ist Adornos Kulturkritik?* Die Tagung fand – im Jahr des hundertsten Geburtstages Adornos – am 22. und 23. Mai 2003 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn statt.

Bei Büchern und Tagungen sind die Herausgeber und Organisatoren stets auf vielfältige Hilfe und Unterstützung angewiesen. Der Dank der Herausgeber gilt vor allem den Beitragenden, die das Konzept der Tagung durch ihre Vorträge mit Leben erfüllt haben. Es ist die Überzeugung der Herausgeber, daß die hier versammelten Beiträge keine bloßen Gelegenheitsarbeiten sind, sondern das Potential aufweisen, Adorno neu zu entdecken und weiterzudenken – jenseits von Orthodoxie und Nivellierung im Sinne des Zeitgeistes.

Großzügige Unterstützung bei der Organisation und Durchführung der Tagung haben gewährt: die Politische Akademie der Friedrich-Ebert-Stiftung unter der wissenschaftlichen Leitung von Professor Dr. Thomas Meyer, die Volkshochschule und das Kulturamt der Bundesstadt Bonn, das Studium Universale der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität und der *DenkMal*-Verlag. Allen sei herzlich gedankt für die schnelle und überwiegend unbürokratische Hilfe. Der Text wurde dankenswerterweise Korrektur gelesen von Petra Steiner (Bonn) und Eva Niggemeyer (Berlin).

Der vorliegende Band eröffnet die im Bonner *DenkMal*-Verlag erscheinende Reihe Adorno *Denken*. Er bezeugt eine produktive, also auch kritische Auseinandersetzung mit Adornos Denken. Mögen ihm andere Arbeiten in diesem Geist folgen.