

Florian Zappe

Adorno! Immer wieder Adorno!

Rezension zu Dirk Braunstein/Sebastian Dittmann/Isabelle Klasen (Hg.), »Alles Falsch. Auf verlorenem Posten gegen die Kulturindustrie«, und Markus Metz/Georg Seeßlen, »Blödmaschinen. Die Fabrikation der Stupidität«

Es ist zum »common sense« geworden, dass Horkheimers und Adornos fundamentale Kritik der Kulturindustrie als maßgeblichem Akteur des »Massenbetrugs« im spätkapitalistischen Zeitalter weitgehend obsolet sei – spätestens seitdem das »Populäre« mit »Pop« in den 1950er Jahren einen subversiven Stachel im System hervorgebracht habe. Die Kritik an Horkheimer/Adornos Thesen erklärt sich nicht allein aus dem oft als defätistisch und (populär)kulturpessimistisch empfundenen Grundtenor dieser Thesen, sondern vor allem aus ihrem kategorischen Geltungsanspruch.

Dennoch erscheinen immer wieder Debattenbeiträge, die den Versuch unternehmen, dem kulturkritischen Argument zu einer Renaissance zu verhelfen. In der vorliegenden Rezension sollen mit dem Sammelband »Alles Falsch. Auf verlorenem Posten gegen die Kulturindustrie« sowie Markus Metz' und Georg Seeßlens »Blödmaschinen. Die Fabrikation der Stupidität« zwei Bücher besprochen werden, die sich diesem Unternehmen auf unterschiedliche Weise nähern.

»Alles Falsch« lässt sich hier dem orthodoxen Pol der versuchten Revitalisierung der Kulturkritik zuordnen. Die Herausgeber und Beiträger nehmen eine nicht nur implizite Widerstandshaltung gegen einen (gefühlten?) diskursiven Mainstream in Popjournalismus und akademischem Diskurs ein, sondern betonen im Vorwort ihre Absicht, »Texte zu versammeln, denen die Publikation andernorts vermutlich versagt geblieben wäre« (S. 7). Es ihnen geht darum, gegen die kulturanalytische Praxis anzuschreiben, »innerhalb der Kulturwaren zu differenzieren, um so deren vermeintliche Befreiungspotentiale zu entdecken« (ebd.). Die Kritik des – nennen wir es in Ermangelung eines anderen Begriffs »postmodernen« – Paradigmas wird in sieben Aufsätzen an verschiedenen Gegenständen und aus unterschiedlichen Perspektiven durchexerziert, deren verbindende Klammer die Absicht ist, »die Kulturindustrie als das zu kritisieren, was sie ist: Produkt und zugleich Produzentin des falschen Ganzen, als das sie Adorno zu seiner Zeit verurteilte« (ebd.).

Die kulturelle Kommodifizierung von »Teddie« Adorno ist dann auch das Thema des ersten Aufsatzes mit dem Titel »Kulturindustrie is coming heim. Eine Vergangenheitsbewältigung« von Mitherausgeber Dirk Braunstein. Der Autor nimmt dort eine ebenso materialreiche wie kurzweilige Analyse der Feuilletonbeiträge zum 100. Geburtstag des Philosophen im Jahr 2003 vor, die

neben den üblichen Flugschiffen (»Zeit«, Faz«, etc.) auch Blätter wie beispielsweise die »Alfelder Zeitung« oder den »Südkurier« in den Blick nimmt, denen nicht der Ruf anhaftet, Stichwortgeber in intellektuellen Debatten zu sein. In ihrer Gesamtheit eint diese Festartikel, so Braunsteins Vorwurf, dass sie jegliche ernsthafte Auseinandersetzung mit Adorno als Theoretiker vermieden und sich vielmehr auf Anekdoten seiner Biographie konzentrierten, was einer »Offenbarung einer restlosen Durchinfantilisierung des Feuilletons« (S. 28f.) gleichkomme, das »nicht Adornos Geburtstag, sondern seinen Tod« (S. 52) feiert und damit unfreiwillig die unveränderte Aktualität seiner Kritik untermauert: »Gegen den Willen aller Beteiligten wird Adorno auf ganzer Linie mehr recht gegeben, als jedem lieb sei kann. Mit seiner Person haben die trostlosen Feierlichkeiten nichts zu tun, mit seiner Theorie der Kulturindustrie alles: Die Presse mit ihren willigen Helfern aus dem Philosophiegewerbe ist Teil *der* Kulturindustrie, die jene so gerne in den USA am Werke sehen, um sich »uns« – das heißt das endlich wieder unheimlich lockere und selbstbewusste Deutschland – möglichst schadlos zu halten« (Braunstein et al. S. 54f.).

Die weiteren Beiträge des Bandes unternehmen – in einem anderen diskursiven Rahmen – die inhaltliche Auseinandersetzung mit Adornos Theorie (der Name Horkheimers fällt vergleichsweise selten), deren Fehlen Braunstein in seiner einleitenden Feuilletonkritik einklagt. Simon Duckheims Aufsatz mit dem Titel »Reklame für die Welt, wie sie ist. Kulturindustrie und identifizierendes Denken« spürt dem in Adornos Schriften immer wieder anklingenden Zusammenhang zwischen der kantischen Erkenntnistheorie und der Bedeutungsproduktion in der Kulturindustrie nach, der für ihn »mehr [ist] als bloße Analogie. Die Kulturindustrie übe eine transzendente Funktion aus, die dazu beiträgt, die sich der Bedingtheit ihrer eigenen Verhältnisse nicht bewusste Gesellschaft im Zustand ihrer Bewusstlosigkeit festzuhalten« (S. 84). Die massenhafte Produktion und Distribution standardisierter Kulturwaren führt, so Duckheims Zusammenfassung, zu einer Verkümmerng der individuellen und gesellschaftlichen Potenziale von (ästhetischer wie lebenspraktischer) Erfahrung, sprachlicher Ausdruckskompetenz und damit auch der Kritikfähigkeit des Individuums an den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen: »Das bloß passive Verhalten des Konsumenten zu den Kulturprodukten, das ihm von der Kulturindustrie nahegelegt wird, lässt keine begriffliche Reflexion zu, an die jegliches Urteilen gebunden wäre« (S. 99).

Die möglichen gesellschaftlichen Folgen eines solchen Verlustes der Urteilsfähigkeit behandelt Magnus Klaues Essay »Vom Geschmack zur Idiosynkrasie. Zum Wandel von Geschmacksurteil und ästhetischer Erfahrung in der Kulturindustrie«. Klau greift heftig die diskursive Hegemonie der »postmodernen Relativisten« an, die – so sein Empfinden – mittlerweile jeden zur Rechtfertigung zwingt, der »den objektiven Geltungsanspruch von Geschmacksurteilen [...] weiterhin einklagt« (S. 115).

Damit will er nicht leugnen, dass Geschmacksurteile immer subjektiv getroffen werden, sondern argumentiert vielmehr mit Kants dialektischem Verständnis, wonach sich »im Geschmacksurteil nicht einfach begriffslos Subjektivität [artikuliert]. Vielmehr meldet sich in ihm zugleich ein objektiver Geltungsanspruch an, der sich vom theoretischen oder praktischen Urteil unterscheidet, insofern er auf eine die partikulare Subjektivität transzendierende *ästhetische Erfahrung* zielt« (S. 112). Gerade weil das Geschmacksurteil, anders als das reine und praktische Vernunfturteil, jegli-

cher Verwertungslogik entzogen ist, ist es – für Adorno wie für Kant – unabdingbare Bedingung, um kulturelle Artefakte als autonome, der Zweckrationalität der Gesellschaft entzogene Refugien erleben zu können.

Wie Duckheim argumentiert auch Klaue, dass die (postmoderne) Kulturindustrie die Fähigkeit des Konsumenten, zu einem ästhetischen Urteil zu gelangen, abschleift. Die Kulturindustrie ist dabei aber nicht als platte Simplifizierungsmaschinerie zu verstehen. Sie ersetzt »nicht einfach Komplexität durch Einfachheit und Originalität durch Kitsch. Vielmehr besteht ihre destruktive Dynamik darin, dass sie mit der Komplexität auch die Einfachheit, mit der hohen Kunst den trivialen Genuss liquidiert, dass sie nicht nur simpler ist als die hohe Kunst, sondern zugleich komplizierter, und dadurch der ästhetischen Reflexion ebenso den Garaus macht wie der Naivität« (S. 117)

»Geschmack« verkommt hier, so Klaue mit Blick auf die »im schlechten wie im guten Sinne strikt soziologische Kunsttheorie à la Bourdieu« (S. 126), zu einer reinen Distinktionskategorie auf dem Marktplatz postmoderner Pluralität, wo sie als »Selbstaussdruck einer kulturlinken Oberschicht, die Partikularismus mit Emanzipation verwechselt und im Bemühen, nur keine bürgerlichen Vorurteile zu bedienen, noch die ästhetischen Gesten der »marginalisierten« Kultur, die das Fortdauern der von Adorno und Horkheimer diagnostizierten »Spaltung« bezeugen, dem Spiel der Distinktionen integriert« (130f.).

Mit der Liquidierung eines im kantischen Sinnen »verpflichtenden«, auf Selbstreflexion basierenden Geschmacksurteils (das, wie Klaue nicht verschweigt, auch die Gefahr in sich trägt, in »bürgerliche Borniertheit« abzugleiten), durch das postmoderne Paradigma, »wird Kunst tendenziell identisch mit der blinden Herrschaft, gegen die sie selbst in ihren Herrschaftlichsten Formen rebelliert hat« (S. 154).

Isabelle Klasens Beitrag »Verblendungsspektakel. Debord, Adorno und (k)ein Ende der Kunst« vergleicht die Kulturkritik Adornos mit der von Guy Debord, die beide, wenn auch durch eine Generation getrennt, für sich beanspruchen, »die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie auf der Höhe der Zeit zu reformulieren« (S. 167). Dabei eint beide Autoren die Erkenntnis, dass im Spätkapitalismus Kultur nicht mehr als eine den ökonomischen Verwertungszusammenhängen entthobene Sphäre des Widerstands gedacht werden kann. Vielmehr sei sie gerade in ihrer »kulturindustriellen Version [...] ein Verstärker gesellschaftlicher Unfreiheit, der, paradox, gerade durch einen Schein von Freiheit und Wahlmöglichkeit wirksam sei« (S.168).

Doch während Debord den Ausweg aus diesem Dilemma in der avantgardistischen Geste der Aufhebung der Grenze von Kunst und Leben verortete und dies durch seine situationistische Praxis auch umzusetzen versuchte, hielt Adorno – angesichts der aus seiner Sicht weitgehend fatalen historischen Erfahrungen mit dem hinter dieser Geste stehenden revolutionären Impetus – »trotz der eigentlich unmöglichen Situation, an Kunst fest, denn deren Aufgehen in der Lebenspraxis käme für ihn momentan der endgültigen Liquidierung von Kunst gleich« (S. 169).

In einer ausgewogenen Argumentation diskutiert Klasen diese beiden Ansätze, um sich in ihrer Bilanz ganz klar auf Adornos Seite zu schlagen. Zwar billigt sie »der Spektakelkritik einen wesent-

lichen Beitrag zur Erkenntnis der Funktionsweise des Kapitalismus zu« (S. 203), doch das situationistische Projekt muss als gescheitert angesehen werden. «Kritische Theorie heute», so Klases am Ende ihres Aufsatzes, »muss dagegen solidarisch sein mit der autonomen Kunst im Augenblick ihres Sturzes – und damit die Hoffnung bewahren, dass die Kunst irgendwann doch noch verwirklicht werde« (S. 203).

Schon der Titel von Christoph Hesses Essay «Film als Waffe» lässt den Leser beinahe reflexartig die Assoziation mit dem berühmten (und natürlich auch von Hesse selbst zitierten) Adornowort herstellen, wonach der Film »das drastische Medium der Kulturindustrie« sei (Adorno zitiert in Braunstein et al. S. 239). Hesse zeigt auf, dass der Film nicht nur metaphorisch, sondern ganz wortwörtlich als kriegerisches Medium zu verstehen sei. Er betont seine Rolle als Propagandainstrument seit dem ersten Weltkrieg, erinnert daran, dass mit D. W. Griffith' »The Birth of a Nation« (1915) ein Schlachtengemälde den Anfang des genuin filmischen Erzählens markierte oder macht auf die von Friedrich Kittler gezogene Analogie von Schusswaffe und Filmkamera aufmerksam.

Vor allem aber war und ist der Film eine Waffe im Klassenkampf. Der klassische Hollywoodfilm, der Adorno in den 1940er Jahren in seinem Exil die so oft beschriebenen Leiden verursachte, ist vor allem als kulturimperialistisches Kampfmittel des »American Way of Life«, das »als eine für Massen von Kunden erschwingliche Ware in fremde Länder eindringen und als unwiderstehliche Waffe der Völkerverständigung all Mauern in den Grund schießen kann, die dem Verkauf von Autos und Zigaretten im Weg stehen« (S. 217).

Dabei hätte das Medium Film, so Hesse, Potenziale gehabt, die kapitalistische Entfremdung zu überwinden, wofür er die Utopien der sowjetischen Kinoavantgarde um Regisseure wie Wertow und Eisenstein als Zeugen anführt: »Wenn dem Aufschreibesystem der Aufklärung gemäß auf Buchseiten die Empfindungen und Gedanken eines sich emanzipierenden Subjekts Ausdruck finden konnten, so sollte auf und auch vor der Kinoleinwand nun die Masse des zu emanzipierenden Proletariats Platz nehmen« (S. 224f). Hier ging es nicht um die Auflösung der Kunst, sondern um »deren Rettung vor den hereinbrechenden Gewalten technischer Medien, die man zu bändigen suchte, indem man sie als Kunstmittel in Dienst nahm« (S. 230).

Das fordistische, kulturindustriell produzierte Kino des klassischen Hollywood hingegen, erstickte jeden dem Medium innewohnenden emanzipatorischen Impuls im Keim: »Die Adaption des Fordismus erwies sich hier als so erfolgreich wie der Ford selbst. Und im Unterschied zu einem Kleinwagen konnte sich ein Kinobesuch auch leisten, wessen Arbeitskraft weder Henry Ford noch sonstwer mehr kaufen wollte« (S. 236). Das narrative und aus kulturkritischer Sicht rein eskapistische Erzählkino hat sich letztendlich durchgesetzt und die Filmavantgarde in mehr oder weniger sichtbare und autonome Nischen verbannt. Somit zieht Hesse eine resignierte Bilanz: »Nachdem das Dynamit der Zehntelsekunden [ein Begriff, den er Benjamin entlehnt – FZ] historisch verpufft ist, scheint nunmehr jeder Film zum Blindgänger verurteilt« (S. 251).

Keine Diskussion von Adornos Kulturindustriekritik kann ohne Bezugnahme zur Musik auskommen und so schließt der Band mit Robert Hullot-Kentors Aufsatz »Land der Unähnlichkeit«, der ursprünglich als Vorwort einer vom Autor besorgten Übersetzung von Adornos »Philosophie

der Neuen Musik« ins Englische erschienen ist. Hullot-Kentor wählt einen durchaus kreativen Ansatz in Adornos allseits bekannter Jazzkritik, indem er sie elegant mit ähnlich gelagerten Gedanken von Nabokovs Humbert Humbert verschränkt, dem »Sweet hot Jazz, Square dance [...], Musicals [...] und die sentimental Schlager [im] Ohr allesamt so ähnlich vorkamen wie [s]einem Gaumen [Lolitas] Süßigkeiten« (Nabokov zitiert in Braunstein et al. S. 266).

Die Auswahl im Bonbonladen kulturindustriell produzierter Musik habe sich seit der damaligen Zeit explosionsartig vergrößert und die Multiplikation ihrer Distributionskanäle zu einer globalisierten Totalität geführt: »Was 1947 landesweit in amerikanischen Restaurants gespielt wurde, wird nun überall – und das in nur einem kleinen Bereich der Reproduktionsmaschinerie – als Teil eines vervielfältigten MTV auf 94 Kanälen in 164 Ländern gespielt.« (S. 272f.)« So ist die »konventionelle« Musik dazu gezwungen, »dorthin zu folgen, wohin die Spur des Marktes sie führt« (Braunstein et al. S. 292). Die neue Musik, wie Adorno sie propagiert, bietet für Hullot-Kentor zumindest die Möglichkeit einer Abzweigung.

Die Beiträge in »Alles Falsch« sind allesamt auf hohem intellektuellen Niveau und mit profunder Sachkenntnis, sowohl des Werkes Adornos als auch seiner philosophischen Kontexte geschrieben. Doch kann man sich des nicht Eindrucks erwehren, die hier vorgebrachten Argumente anderswo bereits gehört zu haben. Der im Vorwort ja bereits angekündigte Rückzug auf die orthodoxen Positionen der Kulturkritik Frankfurter Provenienz lassen »Alles Falsch« an manchen Stellen beinahe wie ein Glaubensbuch erscheinen. Diese Überzeugungen zu vertreten ist selbstverständlich das gute Recht der Autoren. Dennoch hätte man sich doch – gerade von diesen Positionen aus – zumindest stellenweise eine inhaltliche Auseinandersetzung mit anderen Theorien der Populärkultur (etwa den englischen »Cultural Studies« und ihren diversen Nachfolgerschulen) gewünscht, anstatt diese nur mit Polemik abzutun. Damit bieten die Autoren – und hier kommt der Rezensent nicht umhin, sich als einer jener »postmodernen Relativisten« zu offenbaren, gegen die der Band gerichtet ist – keine zwingenden Impulse für eine kritische Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Erscheinungsformen und Wirkungsweisen der Kulturindustrie, die in unserem hypermedialisierten Zeitalter, in dem ihre Produkte uns mittlerweile bis auf unsere Mobiltelefone (ver)folgen, gerade auch von links notwendiger ist denn je.

Reduziertes Weltbild

In dieser Hinsicht schlagen sich Metz und Seeßlen besser. Auch in ihrem Buch geht es um die Grundfrage der traditionellen Kulturkritik: jener nach dem kritischen Bewusstsein eines zur Reflexion der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse fähigen Subjektes bzw. dessen kulturell produziertes Fehlen. Doch während bei den Autoren von »Alles Falsch« kategorisch klar ist, dass diese Abwesenheit von »der« Kulturindustrie hervorgebracht wird, führen Metz und Seeßlen einen differenzierteren Produzenten ein – die »Blödmaschine«: »In einer Konsensgesellschaft unterdrückt man das gefährliche Denken durch zwei sehr bewährte Mittel. Man überträgt ihm gesellschaftlich einen Geruch. Denken ist peinlich, vor allem öffentlich. Eine Art, sich danebenzubenehmen. Und weil aber das Denken trotzdem nie ganz verleugnen kann, aus einem

Vergnügen entstanden zu sein [...] geht es darum, andere Dinge an seine Stelle zu setzen: die Blödmaschinen« (S. 10).

Der Begriff reduziert sich nicht nur auf die Kulturindustrie oder ihre Produkte. Zur Blödmaschine kann jeder Diskurs, jedes gesellschaftliche Feld, jede Kulturtechnik, jedes Produkt und jede Institution werden, in der, wie der Untertitel sagt, »Stupidität« produziert wird: die Unterhaltung, die Kunst, die Politik, die Medien, der Sport, die Schule, die Universität etc. Eine Blödmaschine »verarbeitet Begehren und Angst zu einem reduzierten Weltbild« (S. 39), in dem die beidem Hauptelemente der Dummheit voll zur Geltung kommen können: »Den anderen (oder sich selber) daran hindern zu sehen (richtig zu sehen, genau zu sehen, klar, tief, weit etc. genug zu sehen), und den anderen (oder sich selber) daran hindern, daraus Schlüsse zu ziehen (entweder überhaupt, durch das Bild, das keine Schlüsse zulässt und zum ›Es ist wie es ist‹ führt, oder daran, richtige, klare, unkontaminierte, persönliche und frei Schlüsse zu ziehen)« (S. 42).

Gleichzeitig betonen Metz und Seeßlen, dass in den Blödmaschinen und ihren Produkten, so »nervig, laut und eben blöde, wie sie erscheinen mögen, ein neues Denken beginnen kann (vielleicht sogar unabhängig von den Absichten ihrer Produzenten). Neue Generationen machen aus den Produkten der Blödmaschinen hochintelligente und hochdifferenzierte Elemente der Kommunikation« (S. 34). Daraus entwickeln sie eine »Dialektik der Blödmaschinen«, die in ihrer Differenziertheit gewinnbringende Potenziale für eine kulturkritische Analyse unserer gegenwärtigen Gesellschaft hervorbringen, die man in »Alles Falsch« vermisst.

Metz und Seeßlen führen in ihrem massigen, beinahe 800 Seiten starken Buch die Wirkungsweisen der gesellschaftlichen Blödmaschinerie unzählige Beispiele an, vom Kik-Katalog bis zum Essverhalten. Die Unterhaltungs(kultur) nimmt auch bei ihnen eine zentrale Stellung ein, da es »[d]as Wesen der Blödmaschine ist [...], nicht nur die Kultur, sondern das Leben selbst in Unterhaltung zu verwandeln« (S. 57). Am Entertainment lässt sich die Dialektik der Blödmaschinen exemplarisch veranschaulichen. Die Unterhaltung ist einer der Diskurse, die im kulturellen Dreieck der traditionellen bürgerlich-industriellen Kultur um die kulturelle Hegemonie kämpften. Dieses besteht aus der »Alten Kultur (Bildung, Religion, nationale Mythen, Tradition)«, der »Unterhaltung (Vergnügen, Sinnlichkeit, Opportunismus)« und der »Intellektuellen Kultur (Kritik, Revolte, Moderne, Aufklärung)« (S. 269).

Sicherlich war die Unterhaltung immer auch ein Machtinstrument, aber Metz und Seeßlen betonen, dass sie im Zeitalter der klassischen Moderne bis weit in das 20. Jahrhundert hinein – zumindest in demokratisch verfassten Staaten – auch ein unabdingbarer emanzipatorischer Faktor im Hinblick auf die gesellschaftliche Teilhabe marginalisierter Gruppen war. Das lag einerseits an ihrer Fähigkeit, »Klassen- und Bildungsschranken zu überspringen« (S. 284). Gleichzeitig war sie »eine Waffe der Nutznießer des neuen Industriekapitalismus gegen die alte bürgerliche Herrschaft und ihre Codes; Entertainment griff frontal die Kultur einer Klasse an, die nur noch in Besitz und Form, nicht aber mehr in Tat und Politik die Geschicke des Landes lenken sollte.« (S. 357f.).

Mit dem Übergang in die postmoderne und postdemokratische (die beiden Autoren rekurrieren regelmäßig auf Colin Crouchs Konzept der »Postdemokratie« als treffende Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der westlichen politischen Systeme) Ära des Neoliberalismus wurden

die Produkte der Unterhaltungsindustrie zu Herrschaftsinstrumenten einer mentalitätsmäßig kleinbürgerlichen und wirtschaftlich prekären Mittelschicht: »So spricht paradoxerweise die Mittelkultur im Namen jenes Volkes, das sie zunächst im Kampf um die kulturelle Hegemonie einigermaßen tückisch enteignet hat und das sie zugleich doch kulturell auf Distanz zu halten sucht. Die Rede vom ›Unterschichtenfernsehen‹ kann nur aus einer von Schuld und Angst geplagten Kultur kommen, die nie weiß, ob sie sich bei der Medikamentierung mit Entertainment, Regression und Ideologie nicht in der Dosis vergriffen hat« (S. 338f.).

Seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts tritt zudem mit der Popkultur eine politisch und ästhetisch bewusst subversiv auftretende Abspaltung der Unterhaltungskultur in den kulturellen Hegemonialkampf ein, die davon träumt, »die unkontrollierte Wildheit der ursprünglichen Unterhaltung mit dem Reflexionsgrad der intellektuellen und dem Wissensreichtum der traditionellen Kultur zu verknüpfen« (S. 340).

Im Pop wird die Ambivalenz der »Blödmaschine« Unterhaltung am offenkundigsten sichtbar. Er steckt in einer »Authentizitätsfalle«, weil »jede Produktion der Popkultur früher oder später in ihren Kunst- und in ihren Unterhaltungsanteil« zerfällt (S. 333). Der Unterhaltungsanteil wird unweigerlich sofort vom Markt inkorporiert, während der Kunstanteil Eingang in die Poptheorie und damit in den hochkulturellen Diskurs findet.

In jenem kurzen Moment besagten Zerfalls besitzt das Popartefakt (ich spreche hier explizit von Pop als der avantgardistischen Form populärkultureller Äußerungen) das Potenzial, die eine oder andere Blödmaschine kurzfristig zu suspendieren (der Illusion von Nachhaltigkeit sollte man sich an dieser Stelle nicht hingeben). Dennoch ist Pop nicht als das radikale »Andere« der Unterhaltungsblödmaschine und ihres kulturellen Fundamentes zu verstehen: »Popkultur als ›revoltierendes‹ Abspaltung von Unterhaltung ersetzt und ergänzt die Mittelkultur nicht nur; sie spiegelt wider, dass sich die Konfliktfelder im Spätkapitalismus ständig neu gruppieren« (S. 339).

Die folgenschwerste Neujustierung dieser Felder hat der Neoliberalismus der letzten beiden Dekaden vorgenommen. Die Ausdehnung des Marktdenkens in alle Poren der Gesellschaft hat nicht nur die subversiven Spielräume einer widerständigen Popkultur radikal verengt. Auch die nivellierten kulturellen Standards der zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur zu verortenden Mittelkultur sacken ab. So »wird gleichsam automatisch aus einer ›Bewußtseinsindustrie‹ im Neoliberalismus eine ›Verblödungsindustrie‹, da immer mehr Medien, Programme, Formate, Genres etc. mit beidem zugleich fertig werden müssen, mit dem Fall der Profitrate und mit der Verknappung des Rohstoffes ›Bedeutung‹« (S.18f.).

Bot die Unterhaltungsindustrie im bürgerlichen Kapitalismus für Metz und Seeßlen noch einen Keim demokratischer Ermächtigung, sind nun alle Bereiche des kulturellen sozialen und politischen Lebens dem Diktat einer noch nicht einmal durch eine kleinbürgerliche Mittelkultur, sondern allein durch den Markt definierten Entertainment»kultur«: »Der Neoliberalismus unserer Tage zerstört die Menschen nicht physisch, sondern kulturell; er macht jeden zum (politischen) ›Untoten[...]‹« (S. 645)

Zum Abschluss ihres Buches betonen die Autoren, dass ihnen angesichts der Totalität der Herrschaft der Blödmaschinen nicht viel mehr einfällt, als ein Plädoyer für das eigenständige Denken zu halten. Das Buch schließt mit den Worten: »Alles, was man denken kann, kann man auch ändern. Die Herrschaft der Blödmaschinen besteht darin, die Welt undenkbar und damit unveränderbar zu machen. Die Welt wieder denkbar und veränderbar zu machen – das wäre doch was. Oder?« (S. 772).

Nach 780 Seiten komplexer und detailreicher Argumentation mag dem Leser ein solcher Verweis auf das (eigentlich längst totgesagte) cartesianische Subjekt etwas unbefriedigend vorkommen. Die Aussage der Autoren, ihnen würde, was mögliche Alternativen zum Regime der Blödmaschinen angeht, »nicht viel einfallen« ohne in Naivität zu verfallen, ist in jedem Fall ehrlich. Der Wert des Buches liegt auch nicht in seinem utopischen Charakter, sondern in seinen analytischen Qualitäten. Es präsentiert sich in Form und Sprache weniger akademisch (leider wird auch ohne Referenzen zitiert, was eine auf die Bezugswerke ausgedehnte Lektüre unmöglich macht) als »Alles Falsch«, aber keinesfalls weniger anspruchsvoll und meinungsstark. Metz und Seeßlen nehmen eine Unmenge an Aspekten unserer gegenwärtigen Kultur an, analysieren sie auf hohem theoretischen Niveau und mit begeisternder Sprachmacht. Man muss nicht jeden ihrer Schlüsse teilen, aber das Buch zeigt, dass eine Aktualisierung des kulturkritischen Ansatzes durchaus möglich ist. Es ist dabei nicht als Antithese zu »Alles Falsch« zu verstehen, doch es macht da weiter, wo ebendort die Grenzen der Argumentation erreicht sind.

Bibliografischer Nachweis:

Dirk Braunstein/Sebastian Dittmann/Isabelle Klasen (Hg.)
 Alles Falsch. Auf verlorenem Posten gegen die Kulturindustrie
 Berlin: Verbrecherverlag 2012
 ISBN: 978-3-940-42672-5
 320 Seiten

Markus Metz/Georg Seeßlen
 Blödmaschinen. Die Fabrikation der Stupidität
 Berlin: Suhrkamp 2011
 ISBN: 978-3-518-12609-7
 780 Seiten

Florian Zappe ist Literatur- und Kulturwissenschaftler und lehrte zuletzt am bologna.lab der HU Berlin.