

der totalitären Ära. Die Unmöglichkeit, aus der Vernunft ein grundsätzliches Argument gegen den Mord vorzubringen, nicht vertuscht, sondern in alle Welt geschrieben zu haben, hat den Haß entzündet, mit dem gerade die Progressiven Sade und Nietzsche heute noch verfolgen. Anders als der logische Positivismus nahmen beide die Wissenschaft beim Wort. Daß sie unterschiedener noch als jener auf der Ratio beharren, hat den geheimen Sinn, die Utopie aus ihrer Hülle zu befreien, die wie im kantischen Vernunftbegriff in jeder großen Philosophie enthalten ist: die einer Menschheit, die, selbst nicht mehr entsteht, der Entstellung nicht länger bedarf. Indem die mitleidlosen Lehren die Identität von Herrschaft und Vernunft verkünden, sind sie barmherziger als jene der moralischen Lakaien des Bürgertums. »Wo liegen deine größten Gefahren?« hat Nietzsche sich einmal gefragt<sup>102</sup>, »im Mitleiden«. Er hat in seiner Verneinung das unbeirrbar Vertrauen auf den Menschen gerettet, das von aller tröstlichen Versicherung Tag für Tag verraten wird.

102 Nietzsche, Die Fröhliche Wissenschaft a. O. Band V. S. 205.

Herkheimer / Felmer: Dialektik  
der Aufklärung, in: Felmer,  
Gesammelte Schriften 3

## Kulturindustrie:

### Aufklärung als Massenbetrug

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

unterm Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jenem fabrizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen. An seiner Verdeckung sind die Lenker gar nicht mehr so sehr interessiert, seine Gewalt verstärkt sich, je brutaler sie sich einbekennt. Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben. Die Wahrheit, daß sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorzüglich herstellen. Sie nennen sich selbst Industrien, und die publizierten Einkommensziffern ihrer Generaldirektoren schlagen den Zweifel an der gesellschaftlichen Notwendigkeit der Fertigprodukte nieder.

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

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

Wenn die objektive gesellschaftliche Tendenz in diesem Weltalter sich in den subjektiven dunklen Absichten der Generaldirektoren inkarniert, so sind es originär die der mächtigsten Sektoren der Industrie, Stahl, Petroleum, Elektrizität, Chemie. Die Kulturmonopole sind mit ihnen verglichen schwach und abhängig. Sie müssen sich spüren, es den wahren Machthabern

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

Der Schematismus des Verfahrens zeigt sich daran, daß schließlich die mechanisch differenzierten Erzeugnisse als allemal das Gleiche sich erweisen. Daß der Unterschied der Chryslers von der General-Motors-Serie im Grunde illusionär ist, weiß schon jedes Kind, das sich für den Unterschied begeistert. Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen. Mit den Präsentationen der Warner Brothers und Metro Goldwyn Mayers verhält es sich nicht anders. Aber auch zwischen den teureren und billigeren Sorten der Musterkollektion

der gleichen Firma schrumpfen die Unterschiede immer mehr zusammen: bei den Autos auf solche von Zylinderzahl, Volumen, Patentdaten der gadgets, bei den Filmen auf solche der Starzahl, der Uppigkeit des Aufwands an Technik, Arbeit und Ausstattung, und der Verwendung jüngerer psychologischer Formeln. Der einheitliche Maßstab des Wertes besteht in der Dostierung der conspicuous production, der zur Schau gestellten Investition. Die budgetierten Wertdifferenzen der Kulturindustrie haben mit sachlichen, mit dem Sinn der Erzeugnisse überhaupt nichts zu tun. Auch die technischen Medien untereinander werden zur unersättlichen Uniformität getrieben. Das Fernsehen zielt auf eine Synthese von Radio und Film, die man aufhält, solange sich die Interessenten noch nicht ganz geeinigt haben, deren unbegrenzte Möglichkeiten aber die Verarmung der ästhetischen Materialien so radikal zu steigern verspricht, daß die flüchtig getarnte Identität aller industriellen Kulturprodukte morgen schon offen triumphieren mag, hohlachende Erfüllung des Wagnerschen Traums vom Gesamtkunstwerk. Die Übereinstimmung von Wort, Bild und Musik gelingt um so viel perfekter als im Trisiran, weil die sinnlichen Elemente, die anspruchslos allesamt die Oberfläche der gesellschaftlichen Realität protokollieren, dem Prinzip nach im gleichen technischen Arbeitsgang produziert werden und dessen Einheit als ihren eigentlichen Gehalt ausdrücken. Dieser Arbeitsgang integriert alle Elemente der Produktion, von der auf den Film schielenden Konzeption des Romans bis zum letzten Geräuscheffekt. Er ist der Triumph des investierten Kapitals. Seine Allmacht den geeigneten Anwärtern auf jobs als die ihres Herrn ins Herz zu brennen, macht den Sinn aller Filme aus, gleichviel welches plot die Produktionsleitung jeweils ausersieht.

An der Einheit der Produktion soll der Freizeiterler sich ausdrücken. Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird dem Subjekt von der Industrie abgenommen. Sie betreibt den Schematismus als ersten Dienst am Kunden. In der Seele sollte ein geheimer Mechanismus wirken, der die unmittelbaren Daten

bereits so präpariert, daß sie ins System der Reinen Vernunft hineinpassen. Das Geheimnis ist heute enträtelt. Ist auch die Planung des Mechanismus durch die, welche die Daten beistellen, die Kulturindustrie, dieser selber durch die Schwerkraft der trotz aller Rationalisierung irrationalen Gesellschaft aufgezungen, so wird doch die verhängnisvolle Tendenz bei ihrem Durdgang durch die Agenturen des Geschäfts in dessen eigene gewitzigte Absichtlichkeit verwandelt. Für den Konsumenten gibt es nichts mehr zu klassifizieren, was nicht selbst im Schematismus der Produktion vorweggenommen wäre. Die traumlose Kunst fürs Volk erfüllt jenen träumerischen Idealismus, der dem kritischen zu weit ging. Alles kommt aus dem Bewußtsein, bei Malebranche und Berkeley aus dem Gottes, in der Massenkunst aus dem der irdischen Produktionsleitung. Nicht nur werden die Typen von Schlägern, Stars, Seifenopern zyklisch als starre Invarianten durchgehalten, sondern der spezifische Inhalt des Spiels, das scheinbar Wechselnde ist selber aus ihnen abgeleitet. Die Details werden fungibel. Die kurze Intervallfolge, die in einem Schlager als einprägsam sich bewährte, die vorübergehende Blamage des Helden, die er als good sport zu ertragen weiß, die zuträglichen Prügel, die die Geliebte von der starken Hand des männlichen Stars empfängt, seine rüde Sprödhheit gegen die verwöhnte Erbin sind wie alle Einzelheiten fertige Clichés, beliebig hier und dort zu verwenden, und allemal völlig definiert durch den Zweck, der ihnen im Schema zufällt. Es zu bestätigen, indem sie es zusammensetzen, ist ihr ganzes Leben. Durchweg ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wer belohnt, bestraft, vergessen wird, und vollends in der leichten Musik kann das präparierte Ohr nach den ersten Taktten des Schlagers die Fortsetzung raten und fühlt sich glücklich, wenn es wirklich so eintrifft. An der durchschnittlichen Wortzahl der Short Story ist nicht zu rütteln. Selbst gags, Effekte und Winze sind kalkuliert wie ihr Gerüst. Sie werden von besonderen Fachleuten verwaltet, und ihre schmale Mannigfaltigkeit läßt grundsätzlich im Büro sich aufteilen. Die Kulturindustrie hat sich entwickelt mit der Vorherrschaft des Effekts, der handgreiflichen Leistung, der technischen Details übers Werk, das einmal die Idee trug und mit dieser liquidiert wurde. Indem das Detail

sich emanzipierte, war es aufässig geworden und hatte sich, von der Romantik bis zum Expressionismus, als ungezügelter Ausdruck, als Träger des Einspruchs gegen die Organisation aufgeworfen. Die harmonische Einzelwirkung hatte in der Musik das Bewußtsein des Formganzen, die parikulare Farbe in der Malerei die Bildkomposition, die psychologische Eindringlichkeit im Roman die Architektur verwischt. Dem macht die Kulturindustrie durch Totalität ein Ende. Während sie nichts mehr kennt als die Effekte, bricht sie deren Unbotmäßigkeit und unterwirft sie der Formel, die das Werk ersetzt. Ganzes und Teile schlägt sie gleichermaßen. Das Ganze tritt unerbitlich und beziehungslos den Details gegenüber, etwa als die Karriere eines Erfolgreichen, der alles als Illustration und Beweismittel dienen soll, während sie doch selbst nichts anderes als die Summe jener idiotischen Ereignisse ist. Die sogenannte übergreifende Idee ist eine Registraturnappe und stifet Ordnung, nicht Zusammenhang. Gegensatzlos und unverbunden tragen Ganzes und Einzelheit die gleichen Züge. Ihre vorweg garantierte Harmonie erhöht die errungene des großen bürgerlichen Kunstwerks. In Deutschland lag über den besten Filmen der Demokratie schon die Kirchhofstraße der Diktatur.

Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet. Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt. Seit der schlagartigen Einführung des Tonfilms ist die mechanische Vielfältigkeit ganz und gar diesem Vorhaben dienstbar geworden. Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen. Indem er, das Illusionstheater weit überbietend, der Phantasie und dem Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übrigläßt, in der sie im Rahmen des Filmwerks und doch unkontrolliert von dessen exakten Gegebenheiten sich ergehen und abschweifen könnten, ohne den Fa-



den zu verlieren, schult er den ihm Angelierten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren. Die Verkümmern der Vorstellungskraft und Spontanität des Kulturkonsumenten heute braucht nicht auf psychologische Mechanismen erst reduziert zu werden. Die Produkte selber, allen voran das charakteristischste, der Tonfilm, lähmen ihrer objektiven Beschaffenheit nach jene Fähigkeiten. Sie sind so angelegt, daß ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will. Die Anspannung freilich ist so eingeschliffen, daß sie im Einzelfall gar nicht erst aktualisiert zu werden braucht und doch die Einbildungskraft verdrängt. Wer vom Kosmos des Films, von Geste, Bild und Wort so absorbiert wird, daß er ihm das nicht hinzuzufügen vermag, wodurch er doch erst zum Kosmos würde, muß nicht notwendig im Augenblick der Aufführung von den besonderen Leistungen der Maschinerie ganz und gar besetzt sein. Von allen anderen Filmen und anderen Kulturfabrikaten her, die er kennen muß, sind die geforderten Leistungen der Aufmerksamkeit so vertraut, daß sie automatisch erfolgen. Die Gewalt der Industriegesellschaft wirkt in den Menschen ein für allemal. Die Produkte der Kulturindustrie können darauf rechnen, selbst im Zustand der Zerstreuung alert konsumiert zu werden. Aber ein jegliches ist ein Modell der ökonomischen Riesenmaschinerie, die alle von Anfang an, bei der Arbeit und der ihr ähnlichen Erholung, in Atem hält. Jedem beliebigen Tonfilm, jeder beliebigen Radiosendung läßt sich entnehmen, was keiner einzelnen, sondern allen zusammen in der Gesellschaft als Wirkung zuzuschreiben wäre. Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat. Darüber, daß der Prozeß der einfachen Reproduktion des Geistes ja nicht in die erweiterte hinein führe, wachen alle seine Agenten, vom producer bis zu den Frauenvereinen. Die Klagen der Kunsthistoriker und Kulturanwälte übers Erlöschen der stöbenden Kraft im Abendland sind zum Erschrecken unbegründet. Die stereotype Übersetzung von allem, selbst dem noch gar nicht Gedachten ins Schema der mecha-

schon Reproduzierbarkeit übertreibt die Strenge und Geltung jedes wirklichen Stils, mit dessen Begriff die Bildungsfreunde die vorkapitalistische Vergangenheit als organische erklären. Kein Palestrina konnte die unvorbereitete und unaufgeübte Dissonanz puristischer verfolgen als der Jazzarrangeur jede Wendung, die nicht genau in den Jargon paßt. Verjazzt er Mozart, so ändert er ihn ab nicht bloß, wo jener zu schwierig oder ernsthaft wäre, sondern auch, wo er die Melodie bloß anders, ja wo er sie einfacher harmonisierte als heute der Brauch. Kein mittelalterlicher Bauberr kann die Sujets der Kirchenfenster und Plastiken argwöhnischer durchmustert haben als die Hierarchie der Studios einen Stoff von Balzac oder Victor Hugo, ehe er das Imprimatur des Gangbaren erhält. Kein Kapitel konnte den Teufelsfrazzen und den Qualen der Verdammten sorgfältiger ihren Platz dem ordo der allerhöchsten Liebe gemäß zuteilen als die Produktionsleitung der Tortur des Helden oder dem hochgehobenen Rock der leading lady in der Litanei des Großfilms. Der ausdrückliche und implizite, exoterische und esoterische Katalog des Verbotenen und Tolerierten reicht so weit, daß er den freigelassenen Bereich nicht nur umgrenzt sondern durchwaltet. Nach ihm werden noch die letzten Einzelheiten gemodelt. Die Kulturindustrie legt, wie ihr Widerpart, die avancierte Kunst, durch die Verbote positiv ihre eigene Sprache fest, mit Syntax und Vokabular. Der permanente Zwang zu neuen Effekten, die doch aus alte Schema gebunden bleiben, vermehrt bloß, als zusätzliche Regel, die Gewalt des Hergebrachten, der jeder einzelne Effekt entschlüpfen möchte. Alles Erscheinende ist so gründlich gestempelt, daß nachgerade nichts mehr vorzukommen kann, was nicht vorweg die Spur des Jargons trüge, auf den ersten Blick als approbiert sich auswiese. Die Matadore aber, produzierende und reproduzierende, sind die, welche den Jargon so leicht und frei und freudig sprechen, als ob er die Sprache wäre, die er doch längst verstummen ließ. Das ist das Ideal des Natürlichen in der Branche. Es macht um so gebietischer sich geltend, je mehr die perfektionierte Technik die Spannung zwischen dem Gebilde und dem alltäglichen Dasein herabsetzt. Die Paradoxie der in Natur travestierten Routine läßt allen Äußerungen der Kulturindustrie sich anhören, und in

Magazin, dort triumphieren. Ihr Fortschritt freilich entsprang den allgemeinen Gesetzen des Kapitals. Gaumont und Pathé, Ullstein und Hugenberg waren nicht ohne Glück dem internationalen Zug gefolgt; die wirtschaftliche Abhängigkeit des Kontinents von den USA nach Krieg und Inflation tat dabei das ihrige. Der Glaube, die Barbarei der Kulturindustrie sei eine Folge des »cultural lag«, der Zurückgebliebenheit des amerikanischen Bewußtseins hinter dem Stand der Technik, ist ganz illusionär. Zurückgeblieben hinter der Tendenz zum Kulturmonopol war das vorkapitalistische Europa. Gerade solcher Zurückgebliebenheit aber hatte der Geist einen Rest von Selbstständigkeit, seine letzten Träger ihre wie immer auch gedrückte Existenz zu verdanken. In Deutschland hatte die mangelnde Durchdringung des Lebens mit demokratischer Kontrolle paradox gewirkt. Vieles blieb von jenem Marktmechanismus aufgenommen, der in den westlichen Ländern entfesselt wurde. Das deutsche Erziehungswesen samt den Universitäten, die künstlerisch maßgebenden Theater, die großen Orchester, die Museen standen unter Protektion. Die politischen Mächte, Staat und Kommunen, denen solche Institutionen als Erbe vom Absolutismus zufielen, hatten ihnen ein Stück jener Unabhängigkeit von den auf dem Markt deklarierten Herrschaftsverhältnissen bewahrt, die ihnen bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein die Fürsten und Feudalherren schließlich noch gelassen hatten. Das stärkte der späten Kunst den Rücken gegen das Verdikt von Angebot und Nachfrage und steigerte ihre Resistenz weit über die tatsächliche Protektion hinaus. Auf dem Markt selbst setzte der Tribut an unverwertbare und nicht schon kurrente Qualität in Kaufkraft sich um; daher konnten anständige literarische und musikalische Verleger etwa Autoren pflegen, die nicht viel mehr einbrachten als die Achtung des Kenners. Erst der Zwang, unabhängig unter der drastischsten Drohung als ästhetischer Experte dem Geschäftsleben sich einzugliedern, hat den Künstler ganz an die Kankare genommen. Ehemals zeidneten sie wie Kant und Hume die Briefe mit »untätigster Knecht« und unterminierten die Grundlagern von Thron und Altar. Heute nennen sie Regierungshäupter mit Vornamen und sind mit jeder künstlerischen Regung dem Urteil ihrer illiteraten Prinzipale unter-

tan. Die Analyse, die Tocqueville vor hundert Jahren gab, hat sich mittlerweile ganz bewahrheitet. Unterm privaten Kulturmonopol läßt in der Tat »die Tyrannei den Körper frei und geht geradewegs auf die Seele los. Der Herrscher sagt dort nicht mehr: du sollst denken wie ich oder sterben. Er sagt: es steht dir frei, nicht zu denken wie ich, dein Leben, deine Güter, alles soll dir bleiben, aber von diesem Tage an bist du ein Fremdling unter uns.«<sup>2</sup> Was nicht konformiert, wird mit einer ökonomischen Ohnmacht geschlagen, die sich in der geistigen des Eigenbrötlers fortsetzt. Vom Betrieb ausgeschaltet, wird er leicht der Unzulänglichkeit überführt. Während heute in der materiellen Produktion der Mechanismus von Angebot und Nachfrage sich zersetzt, wuket er im Überbau als Kontrolle zugunsten der Herrschenden. Die Konsumenten sind die Arbeiter und Angestellten, die Farmer und Kleinbürger. Die kapitalistische Produktion hält sie mit Leib und Seele so eingeschlossen, daß sie dem, was ihnen geboten wird, widerstandslos verfallen. Wie freilich die Beherrschten die Moral, die ihnen von den Herrschenden kam, stets ernster nahmen als diese selbst, verfallen heute die betroffenen Massen mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs. Sie haben ihre Wünsche. Unbeirrtbar bestehen sie auf der Ideologie, durch die man sie versklavt. Die böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus. Sie übertrefft den Rigorismus des Hays-Office, wie es in großen Zeiten größere gegen es gerichtete Instanzen, den Terror der Tribunale, befeuert hat. Es fordert Mickey Rooney gegen die tragische Garbo und Donald Duck gegen Betty Boop. Die Industrie fügt sich dem von ihr heraufbeschworenen Vorum. Was für die Firma, die dann zuweilen den Kontrakt mit dem sinkenden Star nicht voll verwerten kann, faux frais bedeutet, sind legitime Kosten für das ganze System. Durch die abgefeimte Sanktionierung der Forderung von Schuld inanguriert es die totale Harmonie. Kennerschaft und Sachverständnis verfallen der Acht als Annaßung dessen, der sich besser dünkt als die anderen, wo doch die Kultur so demokratisch ihr Privileg an alle verteilt. Angesichts des ideologischen Burgfriedes

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

dens gewinnt der Konformismus der Abnehmer wie die Unversämtheit der Produktion, die sie im Gang halten, das gute Gewissen. Er bescheidet sich bei der Reproduktion des Immergleichen.

Immergleichheit regelt auch das Verhältnis zum Vergangenen. Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluss des Neuen. Die Maschine rotiert auf der gleichen Stelle. Während sie schon den Konsum bestimmt, scheidet sie das Unerprobte als Risiko aus. Mißstranisch blicken die Filmleute auf jedes Manuskript, dem nicht schon ein bestseller beruhigend zu Grunde liegt. Darum gerade ist immerzu von *idea*, *novelty* und *surprise* die Rede, dem, was zugleich allvertraut wäre und nie dagewesen. Ihm dient Tempo und Dynamik. Nichts darf beim Alten bleiben, alles muß unablässig laufen, in Bewegung sein. Denn nur der universale Sieg des Rhythmus von mechanischer Produktion und Reproduktion verheißt, daß nichts sich ändert, nichts herauskommt, was nicht paßte. Zusätzlich zum erprobten Kulturinventar sind zu spekulativ. Die gefrorenen Formtypen wie Sketch, Kurzgeschichte, Problemfilm, Schlager sind der normativ gewandte, drohend oktroiierte Durchschnitt des spätliberalen Geschmacks. Die Gewaltigen der Kulturagenturen, die harmonieren wie nur ein Manager mit dem anderen, gleichviel ob er aus der Konfektion oder dem College hervorging, haben längst den objektiven Geist saniert und rationalisiert. Es ist, als hätte eine allgegenwärtige Instanz das Material gesichtet und den maßgebenden Katalog der kulturellen Güter aufgestellt, der die lieferbaren Serien bündig aufführt. Die Ideen sind an den Kulturhimmel geschrieben, in dem sie bei Platon schon gezählt, ja Zahlen selbst, unvermehrbar und unveränderlich beschlossen waren.

Amusement, alle Elemente der Kulturindustrie, hat es längst vor dieser gegeben. Jetzt werden sie von oben ergriffen und auf die Höhe der Zeit gebracht. Die Kulturindustrie kann sich rühmen, die vielfach unbeholfene Transposition der Kunst in die Konsumsphäre energisch durchgeführt, zum Prinzip erhoben, das Amusement seiner aufdringlichen Naivitäten entkleidet und die Machart der Waren verbessert zu haben. Je totaler sie wurde, je unbarmherziger sie jeden Outsider sei's zum Bank-

rott sei's ins Syndikat zwang, um so feiner und gehobener ist sie zugleich geworden, bis sie schließlich in der Synthese von Beethoven und Casino de Paris terminiert. Ihr Sieg ist doppelt: was sie als Wahrheit draußen auslöscht, kann sie drinnen als Lüge beliebig reproduzieren. »Leichte« Kunst als solche, Zerstreuung, ist keine Verfallsform. Wer sie als Verrat am Ideal reinen Ausdrucks beklagt, hegt Illusionen über die Gesellschaft. Die Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz zur materiellen Praxis hypostasiierte, war von Anfang an mit dem Ausschluß der Unterklasse erkaufte, deren Sache, der richtigen Allgemeinheit, die Kunst gerade durch die Freiheit von den Zwecken der falschen Allgemeinheit die Treue hält. Erste Kunst hat jenen sich verweigert, denen Not und Druck des Daseins den Ernst zum Hohn macht und die froh sein müssen, wenn sie die Zeit, die sie nicht am Triebrad stehen, dazu benutzen können, sich treiben zu lassen. Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ersten. Was diese auf Grund ihrer gesellschaftlichen Voraussetzungen an Wahrheit verfehlen mußte, gibt jener den Schein sächlichen Rechts. Die Spaltung selbst ist die Wahrheit: sie spricht zumindest die Negativität der Kultur aus, zu der die Sphären sich addieren. Der Gegensatz läßt am wenigsten sich versöhnen, indem man die leichte in die ernste aufnimmt oder umgekehrt. Das aber versucht die Kulturindustrie. Die Exzentriker von Zirkus, Panoptikum und Bordell zur Gesellschaft ist ihr so peinlich wie die von Schönberg und Karl Kraus. Dafür muß der Jazzführer Benny Goodman mit dem Budapest Streichquartett auftreten, rhythmisch pedantischer als irgendein philharmonischer Klarinetist, während die Budapest dazu so glatt vertikal und süß spielen wie Guy Lombardo. Bezeichnend sind nicht krude Unbildung, Dummheit und Ungeschliffenheit. Der Pöbel von ehemals wurde von der Kulturindustrie durch die eigene Perfektion, durch Verbot und Domestizierung des Dilettantischen abgeschafft, obwohl sie unablässig grobe Schmitzer begeht, ohne die das Niveau des Gebenen überhaupt nicht gedacht werden kann. Neu aber ist, daß die unversöhnlichen Elemente der Kultur, Kunst und Zerstreuung durch ihre Unterstellung unter den Zweck auf eine

einzige falsche Formel gebracht werden: die Totalität der Kulturindustrie. Sie besteht in Wiederholung. Daß ihre charakteristischen Neuerungen durchweg bloß in Verbesserung der Massenreproduktion bestehen, ist dem System nicht äußerlich. Mit Grund heftet sich das Interesse ungezählter Konsumenten an die Technik, nicht an die starr repetierten, ausgehöhlten und halb schon preisgegebenen Inhalte. Die gesellschaftliche Macht, welche die Zuschauer anbeten, bezeugt sich wirksamer in der von Technik erzwungenen Allgegenwart des Stereotypen als in den abgestandenen Ideologien, für welche die ephemeren Inhalte eintreten müssen.

Trotzdem bleibt die Kulturindustrie der Amüsierbetrieb. Ihre Verfügung über die Konsumenten ist durchs Amusement vermittelt; nicht durchs blanke Diktat, sondern durch die dem Prinzip des Amusements einwohnende Feindschaft gegen das, was mehr wäre als es selbst, wird es schließlich aufgelöst. Da die Verkörperung aller Tendenzen der Kulturindustrie in Fleisch und Blut des Publikums durch den gesamten Gesellschaftsprozeß zustandekommt, wirkt das Überleben des Markts in der Branche auf jene Tendenzen noch befördernd ein. Nachfrage ist noch nicht durch simplen Gehorsam ersetzt. War doch die große Reorganisation des Films kurz vor dem ersten Weltkrieg, die materielle Voraussetzung seiner Expansion, gerade die bewußte Angleichung an die kassenmäßig registrierten Publikumsbedürfnisse, die man in den Pioniertagen der Leinwand kaum glaubte in Rechnung stellen zu müssen. Den Kapitänen des Films, die freilich immer nur die Probe auf ihr Exempel, die mehr oder minder phänomenalen Schläger, und wohlweislich niemals aufs Gegenbeispiel, die Wahrheit, machen, erscheint es auch heute noch so. Ihre Ideologie ist das Geschäft. Soviel ist richtig daran, daß die Gewalt der Kulturindustrie in ihrer Einheit mit dem erzeugten Bedürfnis liegt, nicht im einfachen Gegensatz zu ihm, wäre es selbst auch der von Allmacht und Ohnmacht. – Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeiter und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der

Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst. Der vorgebliche Inhalt ist bloß verbläster Vordergrund; was sich einprägt, ist die automatisierte Abfolge genormter Vorrichtungen. Dem Arbeitsvorgang in Fabrik und Büro ist auszuweichen nur in der Angleichung an ihn in der Muße. Daran krankt unheilbar alles Amusement. Das Vergnügen erstarrt zur Langeweile, weil es, um Vergnügen zu bleiben, nicht wieder Anstrengung kosten soll und daher streng in den ausgefahrenen Assoziationsgeleisen sich bewegt. Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: nicht durch seinen sachlichen Zusammenhang – dieser zerfällt, soweit er Denken beansprucht – sondern durch Signale. Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden. Entwicklungen sollen möglichst aus der unmittelbar vorausgehenden Situation erfolgen, ja nicht aus der Idee des Ganzen. Es gibt keine Handlung, die der Befissenheit der Mitarbeiter widersteht, aus der einzelnen Szene herauszuholen, was sich aus ihr machen läßt. Schließlich erscheint selbst noch das Schema gefährlich, soweit es einen wie immer auch armseligen Sinnzusammenhang gestiftet hatte, wo einzig die Sinnlosigkeit akzeptiert werden soll. Oft wird der Handlung hässlich der Fortgang verweigert, den Charaktere und Sache nach dem alten Schema heischten. Statt dessen wird als nächster Schritt jeweils der scheinbar wirkungsvollste Einfall der Schreiber zur gegebenen Situation gewählt. Stumpfsinnig ausgeklügelte Überaschung bricht in die Filmhandlung ein. Die Tendenz des Produkts, auf den puren Blödsinn böse zurückzugreifen, an dem die volkstümliche Kunst, Posse und Clownerie bis zu Chaplin und den Marx Brothers legitimen Anteil hatte, tritt am sinnfälligsten in den weniger gepflegten Genres hervor. Während die Greer Garson- und Bette Davis-Filme aus der Einheit des sozialpsychologischen Falls noch so etwas wie den Anspruch auf einstimmige Handlung ableiten, hat sich jene Tendenz im Text des novelty songs, im Kriminalfilm und in den Cartoons ganz durchgesetzt. Der Gedanke selber wird, gleich den Objekten der Komik und des Grauens, massakriert und zerstückt. Die novelty songs lebten seit je vom Hohn auf den Sinn, den sie



gleiche Aussicht, so ist sie doch für jeden Einzelnen so minimal, daß er sie am besten gleich abschreibt und sich am Glück des anderen freut, der er ebenso gut selber sein könnte und dennoch niemals selber ist. Wo die Kulturindustrie noch zu naiver Identifikation einläßt, wird diese sogleich wieder dementiert. Niemand kann sich mehr verlieren. Einmal sah der Zuschauer beim Film die eigene Hochzeit in der anderen. Jetzt sind die Glücklichen auf der Leinwand Exemplare derselben Gattung wie jeder aus dem Publikum, aber in solcher Gleichheit ist die unüberwindliche Trennung der menschlichen Elemente gesetzt. Die vollendete Ähnlichkeit ist der absolute Unterschied. Die Identität der Gattung verbietet die der Fälle. Die Kulturindustrie hat den Menschen als Gattungswesen hämisch verwirklicht. Jeder ist nur noch, wodurch er jeden anderen ersetzen kann: fungibel, ein Exemplar. Er selbst, als Individuum, ist das absolute Ersetzbare, das reine Nichts, und eben das bekommt er zu spüren, wenn er mit der Zeit der Ähnlichkeit verlustig geht. Damit ändert sich die innere Zusammensetzung der Erfolgsreligion, an der im übrigen stramm festgehalten wird. Anstelle des Weges per aspera ad astra, der Not und Anstrengung vorausezert, tritt mehr und mehr die Prämie. Das Element von Blindheit in der routinemäßigen Entscheidung darüber, welcher Song zum Schlager, welche Statistin zur Heroine taugt, wird von der Ideologie gefeiert. Die Filme unterstreichen den Zufall. Indem sie die essentielle Gleichheit ihrer Charaktere, mit Ausnahme des Schurken, bis zur Ausscheidung widerstrebender Physiognomien erzwingt, solcher etwa, die wie Garbo nicht aussehen, als ob man sie mit »Hello sister« begrüßen könnte, wird zwar den Zuschauern zunächst das Leben leichter gemacht. Es wird ihnen versichert, daß sie gar nicht anders zu sein brauchen, als sie sind, und es ihnen ebenso gut gelingen könnte, ohne daß ihnen zugemutet würde, wozu sie sich unfähig wissen. Aber zugleich wird ihnen der Wink erteilt, daß die Anstrengung auch zu gar nichts helfe, weil selbst das bürgerliche Glück keinen Zusammenhang mit dem berechenbaren Effekt ihrer eigenen Arbeit mehr hat. Sie verstehen den Wink. Im Grunde erkennen alle den Zufall, durch den einer sein Glück macht, als die andere Seite der Planung. Eben weil die Kräfte der Gesellschaft schon

so weit zur Rationalität entfaltet sind, daß jeder einen Ingenieur und Manager abgeben könnte, ist es vollends irrational geworden, in wen die Gesellschaft Vorbildung oder Vertrauen für solche Funktionen investiert. Zufall und Planung werden identisch, weil angesichts der Gleichheit der Menschen Glück und Unglück des Einzelnen bis hinauf zu den Spitzen jede ökonomische Bedeutung verliert. Der Zufall selber wird geplant; nicht daß er diesen oder jenen bestimmten Einzelnen betrifft, sondern gerade, daß man an sein Walten glaubt. Er dient als Alibi der Planenden und erweckt den Anschein, das Gewebe von Transaktionen und Maßnahmen, in die das Leben verwaandelt wurde, lasse für spontane unmittelbare Beziehungen zwischen den Menschen Raum. Solche Freiheit wird in den verschiedenen Medien der Kulturindustrie durch das willkürliche Herausgreifen von Durchschnittsfällen symbolisiert. In den detaillierten Magazinberichten über die vom Magazin veranstalteten bescheiden-glanzvollen Vergnügungsfahrten des Glücksvogels, vorzugsweise einer Stanotypistin, die ihren Wettbewerb wahrscheinlich auf Grund der Beziehung zu lokalen Größen gewonnen hat, spiegelt sich die Ohnmacht aller wider. Sie sind so sehr bloßes Material, daß die Verfügenden einen in ihren Himmel aufnehmen und wieder fortwerfen können: mit seinem Recht und seiner Arbeit kann er vertrocknen. Die Industrie ist an den Menschen bloß als an ihren Kunden und Angestellten interessiert und hat in der Tat die Menschheit als ganze wie jedes ihrer Elemente auf diese erschröpfende Formel gebracht. Je nachdem, welcher Aspekt gerade maßgebend ist, wird in der Ideologie Plan oder Zufall, Technik oder Leben, Zivilisation oder Natur betont. Als Angestellte werden sie an die rationale Organisation erinnert und dazu angehalten, ihr mit gesundem Menschenverstand sich einzufügen. Als Kunden wird ihnen Freiheit der Wahl, der Anreiz des Unerfaßten, an menschlich-privaten Ereignissen sei's auf der Leinwand sei's in der Presse demonstriert. Objekte bleiben sie in jedem Fall.

Je weniger die Kulturindustrie zu versprechen hat, je weniger sie das Leben als sinnvoll erklären kann, um so leerer wird notwendig die Ideologie, die sie verbreitet. Selbst die abstrakten Ideale der Harmonie und Güte der Gesellschaft sind im Zeit-

alter der universalen Reklame zu konkret. Gerade die Abstracta hat man als Kundenwerbung zu identifizieren gelernt. Sprache, die sich bloß auf Wahrheit beruft, erweckt einzig die Ungeduld, rasch zum Geschäftszweck zu gelangen, den sie in Wirklichkeit verfolge. Das Wort, das nicht Mittel ist, erscheint als sinnlos, das andere als Fiktion, als unwahr. Werturteile werden entweder als Reklame oder als Geschwätz vernommen. Die dadurch zur vagen Unverbindlichkeit getriebene Ideologie wird doch nicht durchsichtiger und auch nicht schwächer. Ihre Vagheit gerade, die fast scientifische Abneigung, sich auf irgend etwas festzulegen, das sich nicht verifizieren läßt, fungiert als Instrument der Beherrschung. Sie wird zur nachdrücklichen und planvollen Verkündigung dessen, was ist. Kulturindustrie hat die Tendenz, sich zum Inbegriff von Protokollätzen zu machen und eben dadurch zum unwiderlegbaren Propheten des Bestehenden. Zwischen den Klippen der nennbaren Fehlinformation und der offenen Wahrheit windet sie sich meisterlich hindurch, indem sie getreu die Erscheinung wiederholt, durch deren Dichte die Einsicht versperrt und die bruchlos allgegenwärtige Erscheinung als Ideal installiert wird. Die Ideologie wird gespalten in die Photographie des sturen Daseins und die nackte Lüge von seinem Sinn, die nicht ausgesprochen, sondern suggeriert und eingehämmert wird. Zur Demonstration seiner Göttlichkeit wird das Wirkliche immer bloß zynisch wiederholt. Solcher photographische Beweis ist zwar nicht stringenter, aber überwältigender. Wer angesichts der Macht der Monotonie noch zweifelt, ist ein Narr. Kulturindustrie schlägt den Einwand gegen sich so gut nieder wie den gegen die Welt, die sie tendenzlos verdoppelt. Man hat nur die Wahl, mitzutun oder hinterm Berg zu bleiben: die Provinziellen, die gegen Kino und Radio zur ewigen Schönheit und zur Liebhaberbühne greifen, sind politisch schon dort, wo die Massenkultur die Ihren erst hintreibt. Sie ist gestählt genug, die alten Wunschträume selber, das Vaterideal nicht weniger als das unbedingte Gefühl, als Ideologie je nach Bedarf zu verhöhnern und anzuspüren. Die neue Ideologie hat die Welt als solche zum Gegenstand. Sie macht vom Kultus der Tatsache Gebrauch, indem sie sich darauf beschränkt, das schlechte Dasein durch möglichst genaue Darstellung ins Reich der Tat-

sachen zu erheben. Durch solche Übertragung wird das Dasein selber zum Surrogat von Sinn und Recht. Schön ist, was immer die Kamera reproduziert. Der enttäuschten Aussicht, man könne selber die Angestellte sein, der die Weltreise zufällt, entspricht die enttäuschende Ansicht der exakt photographierten Gegenstände, durch welche die Reise führen könnte. Geboten wird nicht Italien, sondern der Augenschein, daß es existiert. Der Film kann es sich leisten, das Paris, in dem die junge Amerikanerin ihre Sehnsucht zu stillen gedenkt, in trostloser Ode zu zeigen, um sie desto unerbittlicher dem smarten amerikanischen Jungen zuzutreiben, dessen Bekanntheit sie schon zuhause hätte machen können. Daß es überhaupt weitergeht, daß das System selbst in seiner jüngsten Phase das Leben derer, in denen es besteht, reproduziert, anstatt sie gleich abzuschaffen, wird ihm auch noch als Sinn und Verdienst verbucht. Weitergehen und Weitermachen überhaupt wird zur Rechtfertigung für den blinden Fortbestand des Systems, ja für seine Unabänderlichkeit. 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 zapfelnden Betrieb bleibt das Brot, mit dem Kulturindustrie die Menschen speist, der Stein der Stereotypie. Sie zehrt vom Kreislauf, von der freilich begründeten Verwunderung darüber, daß die Mütter trotz allem immer noch Kinder gebären, die Räder immer noch nicht stillstehen. Daran wird die Unabänderlichkeit der Verhältnisse erhärtet. Die wogenden Ahnenfelder am Ende von Chaplins Hitlerfilm desavouieren die antifaschistische Freiheitsrede. Sie gleichen der blonden Haarsträhne des deutschen Mädels, dessen Lagerleben im Sommerwind von der Ufa photographiert wird. Natur wird dadurch, daß der gesellschaftliche Herrschaftsmechanismus sie als heilsamen Gegensatz zur Gesellschaft erfaßt, in die unheilbare gerade hineingezogen und verschluckt. Die bildliche Beteuerung, daß die Bäume grün sind, der Himmel blau und die Wolken ziehen, macht sie schon zu Kryptogrammen für Fabrikschornsteine und Gasolinestationen. Umgekehrt müssen Räder und Maschinenteile ausdrucksvoll blinken, entwürdigt zu Trägern solcher Baum- und Wolkenseele.

stellte, Dagwood, wie er im Witzblatt und der Wirklichkeit lebt. Wer hungert und friert, gar wenn er einmal gute Aussichten hatte, ist gezeichnet. Er ist ein Outsider, und, von Kapitalverbrechen zuweilen abgesehen, ist es die schwerste Schuld, Outsider zu sein. Im Film wird er günstigenfalls zum Original, dem Objekt böse nachsichtigen Humors; meist zum villain, den schon sein erstes Auftreten, längst ehe die Handlung soweit hält, als solchen identifiziert, damit nicht einmal zeitweilig der Irrtum aufkommen kann, die Gesellschaft kehre sich gegen die, welche guten Willens sind. In der Tat verwickelt sich heute eine Art Wohlfahrtsstaat auf höherer Stufenleiter. Um die eigene Position zu behaupten, hält man die Wirtschaft in Gang, in der auf Grund der äußerst gesteigerten Technik die Massen des eigenen Landes dem Prinzip nach als Produzenten schon überflüssig sind. Die Arbeiter, die eigentlichen Ernährer, werden, so will es der ideologische Schein, von den Wirtschaftsführern, den Ernährern, ernährt. Die Stellung des Einzelnen wird damit prekär. Im Liberalismus galt der Arme für faul, heute wird er automatisch verdächtig. Der, für den man draußen nicht sorgt, gehört ins Konzentrationslager, jedenfalls in die Hölle der niedrigsten Arbeit und der Schams. Die Kulturindustrie aber reflektiert die positive und negative Fürsorge für die Verwahrten als die unmittehbare Solidarität der Menschen in der Welt der Tüchtigen. Niemand wird vergessen, überall sind Nachbarn, Sozialfürsorger, Dr. Gillespies und Heimphilosophen mit dem Herzen auf dem rechten Fleck, die aus der gesellschaftlich perpetuierten Misere durch gütiges Eingreifen von Mensch zu Mensch heilbare Einzelfälle machen, soweit nicht die persönliche Verderbtheit der Betroffenen dem entgegensteht. Die betriebswissenschaftliche Kameradschaftspflege, die schon jede Fabrik zur Steigerung der Produktion sich angelegen sein läßt, bringt noch die letzte private Regung unter gesellschaftliche Kontrolle, gerade indem sie die Verhältnisse der Menschen in der Produktion dem Schein nach unmittelbar macht, reprivatisiert. Solche seelische Winterhilfe wirft ihren veröhnlichen Schatten auf die Seh- und Hörfestspiele der Kulturindustrie, längst ehe jene aus der Fabrik totalitär auf die Gesellschaft übergreift. Die großen Helfer und Wohltäter der Menschheit aber, deren wissenschaftliche Leistun-

So werden Natur und Technik gegen den Muff mobilisiert, das gefälschte Erinnerungsbild der liberalen Gesellschaft, in der man angeblich in schwülen Plüschzimmern sich herumdrückte, anstatt, wie es heute der Brauch, asexuelle Freiluftbäder zu nehmen, oder in vorweltlichen Benzmodellen Pannen erlitt, anstatt raketenschnell von dort, wo man ohnehin ist, dahin zu gelangen, wo es nicht anders ist. Der Triumph des Riesenkonzerns über die Unternehmerinitiative wird von der Kulturindustrie als Ewigkeit der Unternehmerinitiative besungen. Bekämpft wird der Feind, der bereits geschlagen ist, das denkende Subjekt. Die Resurrektion des spießfeindlichen »Hans Sonnenstößer« in Deutschland und das Behagen im Angesicht von Life with Father sind eines Sinnes.

In einem freilich läßt die ausgehöhlte Ideologie nicht mit sich spaßen: es wird gesorgt. »Keiner darf hungern und frieren; wer's doch tut, kommt ins Konzentrationslager«: der Witz aus Hitlers Deutschland könnte als Maxime über allen Portalen der Kulturindustrie leuchten. Sie setzt naiv-schlan den Zustand voraus, der die jüngste Gesellschaft kennzeichnet: daß sie die Ihrigen gut herauszufinden weiß. Die formale Freiheit eines jeden ist garantiert. Keiner hat sich offiziell für das zu verantworten, was er denkt. Dafür sieht jeder sich von früh an in einem System von Kirchen, Klubs, Berufsvereinen und sonstigen Beziehungen eingeschlossen, die das empfindsamste Instrument sozialer Kontrolle darstellen. Wer sich nicht ruinieren will, muß dafür sorgen, daß er, nach der Skala dieses Apparats gewogen, nicht zu leicht befunden wird. Sonst kommt er im Leben zurück und muß schließlich zu Grunde gehen. Daß in jeder Laufbahn, vor allem aber in den freien Berufen, fachliche Kenntnisse mit vorchriftsmäßiger Gesinnung in der Regel verbunden sind, läßt leicht die Täuschung aufkommen, die fachlichen Kenntnisse seien es allein. In Wahrheit gehört es zur irrationalen Planmäßigkeit dieser Gesellschaft, daß sie nur das Leben ihrer Getreuen einigermaßen reproduziert. Die Stufenleiter des Lebensstandards entspricht recht genau der inneren Verbundenheit der Schichten und Individuen mit dem System. Auf den Manager kann man sich verlassen, zuverlässig ist noch der kleine Ange-

gen die Schreiber geradeswegs als Taten des Mitleids aufziehen müssen, um ihnen ein fiktives menschliches Interesse abzugewinnen, fungieren als Platzhalter der Führer der Völker, die schließlich die Abschaffung des Mitleids dekretieren und jeder Anstreckung vorzubeugen wissen, nachdem noch der letzte Paralytiker ausgerottet ist.

Der Nachdruck auf dem goldenen Herzen ist die Weise, wie Gesellschaft das von ihr geschaffene Leiden eingestrichelt: alle wissen, daß sie im System nicht mehr sich selbst helfen können, und dem muß die Ideologie Rechnung tragen. Weit entfernt davon, das Leiden unter der Hülle improvisatorischer Kameradschaft einfach zuzudecken, setzt die Kulturindustrie ihren Firmenstolz darin, ihm mannhaft ins Auge zu sehen und es in schwer behaltener Fassung zuzugeben. Das Pathos der Gefäßtheit rechtefertigt die Welt, die jene notwendig macht. So ist das Leben, so hart, aber darum auch so wundervoll, so gesund. Die Lüge schreckt vor der Tragik nicht zurück. Wie die totale Gesellschaft das Leiden ihrer Angehörigen nicht abschafft, aber registriert und plant, so verföhrt Massenkultur mit der Tragik. Darum die hartnäckigen Anleihen bei der Kunst. Sie liefert die tragische Substanz, die das pure Amusement von sich aus nicht beistellen kann, deren es aber doch bedarf, wenn es dem Grundsatz, die Erscheinung exakt zu verdoppeln, irgend treu bleiben will. Tragik, zum einkalkulierten und bejahten Moment der Welt gemacht, schlägt ihr zum Segen an. Sie schützt vorm Vorwurf, man nähme es mit der Wahrheit nicht genau, während man doch zynisch-bedauernd diese sich zueignet. Sie macht die Fadtät des zensierten Glücks interessant und die Interessantheit handlich. Sie offeriert demjenigen Konsumenten, der kulturell bessere Tage gesehen hat, das Surrogat der längst abgeschafften Tiefe und dem regulären Besucher den Bildungsabhub, über den er zu Prestigezwecken verfügen muß. Allen gewährt sie den Trost, daß auch das starke, edle Menschenschicksal noch möglich und dessen rückhaltlose Darstellung unumgänglich sei. Das lückenlos geschlossene Dasein, in dessen Verdopplung die Ideologie heute aufgeht, wirkt um so großartiger, herrlicher und mächtiger, je gründlicher es mit notwendigem Leiden versetzt wird. Es nimmt den Aspekt von Schicksal an. Tragik wird auf die Drohung

nivelliert, den zu vernichten, der nicht mitmacht, während ihr paradoxer Sinn einmal im hoffnungslosen Widerstand gegen die mythische Drohung bestand. Das tragische Schicksal geht in die gerechte Strafe über, in die es zu transformieren seit je die Sehnsucht der bürgerlichen Ästhetik war. Die Moral der Massenkultur ist die herabgesunkene der Kinderbücher von gestern. In der erstklassigen Produktion wird etwa der Bösewicht in die Hysterikerin kostümiert, die in einer Studie von vermeintlich klinischer Genauigkeit die realitätsgerechtere Gegenspielerin um ihr Lebensglück zu betrügen sucht und selber dabei einen ganz untheatralischen Tod findet. So wissenschaftlich geht es freilich nur an der Spitze zu. Weiter unten sind die Unkosten geringer. Dort werden der Tragik ohne Sozialpsychologie die Zähne ausgebrochen. Wie jede rechtschaffene ungarisch-wienerische Operette im zweiten Akt ihr tragisches Finale haben mußte, das dem dritten nichts übrigließ als die Berichtigung der Mißverständnisse, so weist die Kulturindustrie der Tragik ihre feste Stelle in der Routine zu. Die offenkundige Existenz des Rezepts allein schon genügt, um die Sorge zu beschwichtigen, daß die Tragik ungebändigt sei. Die Beschreibung der dramatischen Formel durch jene Hausfrau: *gering into trouble and out again* umspannt die ganze Massenkultur vom schwachsinnigen Womanserial bis zur Spitzenleistung. Selbst der schlechteste Ausgang, der es einmal besser meinte, bestätigt noch die Ordnung und korrumpiert die Tragik, sei es, daß die unvorschriftsmäßig Liebende ihr kurzes Glück mit dem Tod bezahlt, sei es, daß das traurige Ende im Bilde die Unverwundlichkeit, des faktischen Lebens desto heller leuchten läßt. Tragisches Lichtspiel wird wirklich zur moralischen Besserungsanstalt. Die von der Existenz unterm Systemzwang demoralisierten Massen, die Zivilisation nur in krampfhaft eingeschlossenen Verhaltensweisen zeigen, durch die allenthalben Wut und Widerspenstigkeit durchscheint, sollen durch den Anblick des unerbittlichen Lebens und des vorbildlichen Benehmens der Betroffenen zur Ordnung verhalten werden. Zur Bändigung der revolutionären wie der barbarischen Instinkte hat Kultur seit je beigetragen. Die industrialisierte tut ein übriges. Die Bedingung, unter der man das unerbittliche Leben überhaupt fristen darf, wird von ihr eingeübt. Das Indi-



ausgegebenen Geld. Der Bürger, der etwas davon haben wollte, mochte zuweilen eine Beziehung zum Werk suchen. Die sogenannte Leitfadensliteratur zu den Wagnerschen Musikdramen etwa und die Faustkommentare legen dafür Zeugnis ab. Sie leiten erst über zu der biographischen Glasur und den anderen Praktiken, denen heute das Kunstwerk unterzogen werden muß. Selbst in der Jugendblüte des Geschäfts hatte der Tauschwert den Gebrauchswert nicht als seinen bloßen Appendix mitgeschleift, sondern ihn als seine eigene Voraussetzung auch entwickelt, und das ist den Kunstwerken gesellschaftlich zugutegekommen. Kunst hat den Bürger solange noch in einigen Schranken gehalten, wie sie teuer war. Damit ist es aus. Ihre schrankenlose, durch kein Geld mehr vermittelte Nähe zu den ihr Ausgesetzten vollendet die Entfremdung und ähnelt beide einander an im Zeichen triumphaler Dämonie. In der Kulturindustrie ver-schwindet wie die Kritik so der Respekt: jene wird von der mechanischen Expertise, dieser vom vergesslichen Kultus der Prominenz beerbt. Den Konsumenten ist nichts mehr teuer. Dabei ahnen sie doch, daß ihnen um so weniger etwas geschenkt wird, je weniger es kostet. Das doppelte Mißtrauen gegen die traditionelle Kultur als Ideologie vermischt sich mit dem gegen die industrialisierte als Schwindel. Zur bloßen Zugabe gemacht, werden die depravierten Kunstwerke mit dem Schund zusammen, dem das Medium sie angleicht, insgeheim von den Beglückten verworfen. Diese dürfen ihre Freude daran haben, daß es so viel zu sehen und zu hören gibt. Eigentlich ist alles zu haben. Die Screenos und Vaudevilles im Kino, die Wettbewerbe musikalischer Wiedererkenner, die Gratisheftchen, Belohnungen und Geschenkartikel, die den Hörern bestimmter Radioprogramme zuteilwerden, sind nicht bloße Akzidentien, sondern setzen fort, was mit den Kulturprodukten selber sich zuträgt. Die Symphonie wird zur Prämie dafür, daß man überhaupt Radio hört, und hätte die Technik ihren Willen, der Film würde bereits nach dem Vorbild des Radios ins apartment geliefert. Er steuert dem »commercial system« zu. Das Fernsehen deutet den Weg einer Entwicklung an, die leicht genug die Gebrüder Warner in die ihnen gewiß unwillkommene Position von Kammermusikern und Kulturkonservativen drängen könnte. Im Verhalten der Konsu-

umenten aber hat das Prämiengewesen bereits sich niedergeschlagen. Indem Kultur als Dreingabe sich darstellt, deren private und soziale Zutraglichkeit freilich außer Frage steht, wird ihre Rezeption zum Wahrnehmen von Chancen. Sie drängen sich aus Angst, man könne etwas versäumen. Was, ist dunkel, jedenfalls hat die Chance nur, wer sich nicht ausschließt. Der Faschismus aber hofft darauf, die von der Kulturindustrie trainierten Gabenempfänger in seine reguläre Zwangsgesellschaft umzuorganisieren.

Kultur ist eine paradoxe Ware. Sie steht so völlig unterm Tauschgesetz, daß sie nicht mehr getauscht wird; sie geht so blind im Gebrauch auf, daß man sie nicht mehr gebrauchen kann. Daher verschmilzt sie mit der Reklame. Je sinnloser diese unterm Monopol scheint, um so allmächtiger wird sie. Die Motive sind ökonomisch genug. Zu gewiß könnte man ohne die ganze Kulturindustrie leben, zu viel Übersättigung und Apathie muß sie unter den Konsumenten erzeugen. Aus sich selbst vermag sie wenig dagegen. Reklame ist ihr Lebenselixier. Da aber ihr Produkt unablässig den Genuß, den es als Ware verleiht, auf die bloße Verheißung reduziert, so fällt es selber schließlich mit der Reklame zusammen, deren es um seiner Ungenießbarkeit willen bedarf. In der Konkurrenzgesellschaft lastete sie den gesellschaftlichen Dienst, den Käufer am Markt zu orientieren, sie erleichterte die Auswahl und half dem leistungsfähigeren unbekannten Lieferanten, seine Ware an den richtigen Mann zu bringen. Sie kostete nicht bloß, sondern ersparte Arbeitszeit. Heute, da der freie Markt zu Ende geht, verschanzte sich in ihr die Herrschaft des Systems. Sie verfestigt das Band, das die Konsumenten an die großen Konzerne schmiedet. Nur wer die exorbitanten Gebühren, welche die Reklameagenturen, allen voran das Radio selbst, erheben, laufend bezahlen kann, also wer schon dazu gehört oder auf Grund des Beschlusses von Bank- und Industriekapital kooptiert wird, darf überhaupt den Pseudomarkt als Verkäufer betreten. Die Reklamekosten, die schließlich in die Taschen der Konzerne zurückfließen, ersparen das umständliche Niederkonkurrieren unliebsamer Außenseiter; sie garantieren, daß die Maßgebenden unter sich blei-

ben; nicht unabhängig jenen Wirtschaftsratsbeschlüssen, durch die im totalitären Staat Eröffnung und Weiterführung von Betrieben kontrolliert wird. Reklame ist heute ein negatives Prinzip, eine Sperrvorrichtung: alles, was nicht ihren Stempel an sich trägt, ist wirtschaftlich anrüchig. Die allumfassende Reklame ist keineswegs notwendig, damit die Menschen die Sorten kennen lernen, auf die das Angebot sowieso beschränkt ist. Sie dient dem Absatz nur indirekt. Der Abbau einer gängigen Reklamepraxis durch eine einzelne Firma bedeutet einen Prestigeverlust, in Wahrheit einen Verstoß gegen die Disziplin, welche die maßgebende Clique den Ihren auferlegt. Im Krieg wird weiter Reklame gemacht für Waren, die schon nicht mehr lieferbar sind, bloß um der Schaustellung der industriellen Macht willen. Wichtiger als die Wiederholung des Namens ist dann die Subvention der ideologischen Medien. Indem unterm Zwang des Systems jedes Produkt Reklametechnik verwendet, ist diese ins Idiom, den »Stil« der Kulturindustrie einmarschiert. So vollkommen ist ihr Sieg, daß sie an den entscheidenden Stellen nicht einmal mehr ausdrücklich wird: die Monumentalbauten der Größten, steingewordene Reklame im Scheinwerferlicht, sind reklamefrei und stellen allenfalls noch auf den Zinnen, lapidar leuchtend, des Selbstlobs enthoben, die Initialen des Geschäfts zur Schau. Die vom neunzehnten Jahrhundert überlebenden Häuser dagegen, deren Architektur die Verwendbarkeit als Konsumgut, der Wohnzweck noch beschämend anzumerken ist, werden vom Parterre bis übers Dach hinaus mit Plakaten und Transparenten gespickt; die Landschaft wird zum bloßen Hintergrund für Schilder und Zeichen. Reklame wird zur Kunst schlechthin, mit der Goebbels ahnungsvoll sie in eins setzte, l'art pour l'art, Reklame für sich selber, reine Darstellung der gesellschaftlichen Macht. In den maßgebenden amerikanischen Magazinen Life und Fortune kann der flüchtige Blick Bild und Text der Reklame von denen des redaktionellen Teils schon kaum mehr unterscheiden. Redaktionell ist der begeisterte und unbezahlte Bildbericht über Lebensgewohnheit und Körperpflege des Prominenten, der diesem neue Fans zuführt, während die Reklameseiten auf so sachliche und lebenswahre Photographien und Angaben sich stützen, daß sie das Ideal der Information dar-

stellen, dem der redaktionelle Teil erst nachstrebt. Jeder Film ist die Vorschau auf den nächsten, der das gleiche Heldenpaar unter der gleichen exotischen Sonne abermals zu vereinen verspricht: wer zu spät kommt, weiß nicht, ob er der Vorschau oder der Sache selbst beiwohnt. Der Montagecharakter der Kulturindustrie, die synthetische, dirigierte Herstellungsweise ihrer Produkte, fabrikmäßig nicht bloß im Filmstudio sondern virtuell auch bei der Kompilation der billigen Biographien, Reportageromane und Schlager, schickt sich vorweg zur Reklame: indem das Einzelmoment ablösbar, fungibel wird, jedem Sinnzusammenhang auch technisch entfremdet, gibt es sich zu Zwecken außerhalb des Werkes her. Effekt, Trick, die isolierte und wiederholbare Einzelleistung sind von je der Ausstellung von Gütern zu Reklamezwecken verschworen gewesen, und heute ist jede Großaufnahme der Filmschauspielerin zur Reklame für ihren Namen geworden, jeder Schlager zum plug seiner Melodie. Technisch so gut wie ökonomisch verschmelzen Reklame und Kulturindustrie. Hier wie dort erscheint das Gleiche an zahllosen Orten, und die mechanische Repetition desselben Kulturprodukts ist schon die desselben Propaganda-Schlagworts. Hier wie dort wird unterm Gebot von Wirksamkeit Technik zur Psychotechnik, zum Verfahren der Menschenbehandlung. Hier wie dort gelten die Normen des Auffälligen und doch Vertrauten, des Leichteren und doch Einprägsamen, des Versierten und doch Simplen; um die Überwältigung des als zerstreut oder widerstrebend vorgestellten Kunden ist es zu tun.

Durch die Sprache, die er spricht, trägt er selber zum Reklamecharakter der Kultur das Seine bei. Je vollkommener nämlich die Sprache in der Mitteilung aufgeht, je mehr die Worte aus substantiellen Bedeutungsträgern zu qualitätslosen Zeichen werden, je reiner und durchsichtiger sie das Gemeinte vermitteln, desto undurchdringlicher werden sie zugleich. Die Entmythologisierung der Sprache schlägt, als Element des gesamten Aufklärungsprozesses, in Magie zurück. Unterschieden voneinander und unablosbar waren Wort und Gehalt einander gesellt. Begriffe wie Wehmüt, Geschichte, ja: das Leben, wurden im Wort erkannt, das sie heraus hob und bewahrte. Seine Gestalt konstituierte und spiegelte sie zugleich. Die entschlossene Trennung,

die den Wortlauf als zufällig und die Zuordnung zum Gegenstand als willkürlich erklärt, räumt mit der abergläubischen Vermischung von Wort und Sache auf. Was an einer festgelegten Buchstabenfolge über die Korrelation zum Ereignis hinausgeht, wird als unklar und als Wortmetaphysik verbannt. Damit aber wird das Wort, das nur noch bezeichnen und nichts mehr bedeuten darf, so auf die Sache fixiert, daß es zur Formel erstarrt. Das betrifft gleichermaßen Sprache und Gegenstand. Anstatt den Gegenstand zur Erfahrung zu bringen, exponiert ihn das gereinigte Wort als Fall eines abstrakten Moments, und alles andere, durch den Zwang zu unbarmherziger Deutlichkeit vom Ausdruck abgeschnitten, den es nicht mehr gibt, verkümmert damit auch in der Realität. Der Linksaußen beim Fußball, das Schwarzhemd, der Hitlerjunge und ihresgleichen sind nichts mehr als das, was sie heißen. Hatte das Wort vor seiner Rationalisierung mit der Sehnsucht auch die Lüge entfesselt, so ist das rationalisierte zur Zwangsjacke geworden für die Sehnsucht mehr noch als für die Lüge. Die Blindheit und Stummheit der Daten, auf welche der Positivismus die Welt reduziert, geht auf die Sprache selber über, die sich auf die Registrierung jener Daten beschränkt. So werden die Bezeichnungen selbst undurchdringlich, sie erhalten eine Schlagkraft, eine Gewalt der Adhäsion und Abstoßung, die sie ihrem extremen Gegensatz, den Zaubersprüchen, ähnlich macht. Sie wirken wieder als eine Art von Praktiken, sei es, daß der Name der Diva im Studio nach statistischer Erfahrung kombiniert wird, sei es, daß man die Wohlfahrtsregierung durch tabuierende Namen wie Bürokraten und Intellektuelle bannt, sei es, daß sich die Gemeinheit durch den Landesnamen feiert. Der Name überhaupt, an den Magie vornehmlich sich knüpft, unterliegt heute einer chemischen Veränderung. Er verwandelt sich in willkürliche und handhabbare Bezeichnungen, deren Wirkkraft nun zwar berechenbar, aber gerade darum ebenso eigenmächtig ist, wie die des archaischen Vornamen, die archaischen Überbleibsel, hat man auf die Höhe der Zeit gebracht, indem man sie entweder zu Reklamemarken stilisierte – bei den Filmstars sind auch die Nachnamen Vornamen – oder kollektiv standardisierte. Veraltet klingt dafür der bürgerliche, der Familienname, der, anstatt Warenzeichen

zu sein, den Träger durch Beziehung auf eigene Vorgeschichte individualisierte. Er erweckt in Amerikanern eine seltsame Befangenheit. Um die unbequeme Distanz zwischen besonderen Menschen zu verunsichern, nennen sie sich Bob und Harry, als fungible Mitglieder von teams. Solcher Kommentar bringt die Beziehungen der Menschen auf die Brüderlichkeit des Sportpublikums hinab, die vor der richtigen schützt. Die Signifikation, als einzige Leistung des Worts von Semantik zugelassen, vollendet sich im Signal. Ihr Signalcharakter verstärkt sich durch die Raschheit, mit welcher Sprachmodelle von oben her in Umlauf gesetzt werden. Wenn die Volkslieder zu Recht oder Unrecht herabgesunkenes Kulturgut der Oberschicht genannt wurden, so haben ihre Elemente jedenfalls erst in einem langen, vielfach vermittelten Prozeß der Erfahrung ihre populäre Gestalt angenommen. Die Verbreitung von popular songs dagegen geschieht schlagartig. Der amerikanische Ausdruck »fad« für epidemisch auftretende – nämlich durch hochkonzentrierte ökonomische Mächte entzündete – Moden bezeichnete das Phänomen, längst ehe totalitäre Reklamedichtheits die jeweiligen Generallinien der Kultur durchsetzten. Wenn an einem Tag die deutschen Faschisten ein Wort wie »untragbar« durch die Lautsprecher lancierten, sagt morgen das ganze Volk »untragbar«. Nach demselben Schema haben die Nationen, auf die der deutsche Blitzkrieg es abgesehen hatte, ihn in ihren Jargon aufgenommen. Die allgemeine Wiederholung der Bezeichnungen für die Maßnahmen macht diese gleichsam vertraut, wie zur Zeit des freien Marktes der Warenname in aller Mund den Absatz erhöhte. Das blinde und rapid sich ausbreitende Wiederholen designierter Worte verbindet die Reklame mit der totalitären Parole. Die Schicht der Erfahrung, welche die Worte zu denen der Menschen machte, die sie sprachen, ist abgegraben, und in der prompten Aneignung nimmt die Sprache jene Kälte an, die ihr bislang nur an Litfaßsäulen und im Annoncenteil der Zeitungen eigen war. Unzählige gebrauchten Worte und Redewendungen, die sie entweder überhaupt nicht mehr verstehen oder nur ihrem behavioristischen Stellenwert nach benutzen, so wie Schutzzeichen, die sich schließlich um so zwangshafter an ihre Objekte heften, je weniger ihr sprachlicher Sinn mehr erfaßt wird. Der Minister

für Volksaufklärung redet unwissend von dynamischen Kräften, und die Schlager singen unablässig von *réverie* und *rhapsody* und heften ihre Popularität gerade an die Magie des Unverständlichen als an den Schauer vom höheren Leben. Andere Stereotypen, wie *memory*, werden noch einigermaßen kapiert, aber entgleiten der Erfahrung, die sie erfüllen könnte. Wie Enklaven ragen sie in die gesprochene Sprache hinein. Im deutschen Rundfunk Fleschs und Hitlers sind sie an dem affektieren Hochdeutsch des Ansagers zu erkennen, welcher der Nation »Auf Wiederhören« oder »Hier spricht die Hitlerjugend« und sogar »der Führer« in einem Tonfall vorsagt, der zum Mutterlaut von Millionen wird. In solchen Wendungen ist das letzte Band zwischen sedimentierter Erfahrung und Sprache durchschnitten, wie es im neunzehnten Jahrhundert im Dialekt noch seine versöhnende Wirkung übte. Dem Redakteur, der es mit seiner geschmeidigen Gesinnung zum deutschen Schriftleiter gebracht hat, erstarren dafür die deutschen Wörter unter der Hand zu fremden. An jedem Wort läßt sich unterscheiden, wie weit es von der faschistischen Volksgemeinschaft verhandelt ist. Nachgerade freilich ist solche Sprache schon allumfassend, totalitär geworden. Man vernag den Worten die Gewalt nicht mehr anzuhören, die ihnen widerfährt. Der Rundfunkansager hat es nicht nötig, gepreizt zu reden; ja er wäre unmöglich, wenn sein Tonfall von dem der ihm zubestimmten Hörergruppe der Art nach sich unterschiede. Aber dafür sind Sprache und Gestik der Hörer und Zuschauer bis in Nuancen, an welche bislang keine Versuchsmethoden heranreichen, vom Schema der Kulturindustrie noch stärker durchsetzt als je zuvor. Heute hat sie die zivilisatorische Erbschaft der Frontier- und Unternehmerrdemokratie angetreten, deren Sinn für geistige Abweichungen auch nicht allzu zart entwickelt war. Alle sind frei, zu tanzen und sich zu vergnügen, wie sie, seit der geschichtlichen Neutralisierung der Religion, frei sind, in eine der zahllosen Sekten einzutreten. Aber die Freiheit in der Wahl der Ideologie, die stets den wirtschaftlichen Zwang zurückstrahlt, erweist sich in allen Sparten als die Freiheit zum Immergleichen. Die Art, in der ein junges Mädchen das obligatorische Date annimmt und absolviert, der Tonfall am Telephon und in der vertrautesten

Situation, die Wahl der Worte im Gespräch, ja das ganze nach den Ordnungsbegriffen der heruntergekommenen Tiefenpsychologie aufgeteilte Innenleben bezeugt den Versuch, sich selbst zum erfolgsläquaten 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 Achsel- schweiß und Emotionen. Das ist der Triumph der Reklame in der Kulturindustrie, die zwangshafte Mimesis der Konsumenten an die zugleich durchschauenden Kulturwaren.