

KONSTANTINOS RANTIS*

ADORNOS KRITIK AN DER KULTURINDUSTRIE**

Nicht nur für die philosophiegeschichtliche Forschung sind Bedeutung und Funktion der Kulturindustrie im Zeitalter der „kapitalistischen Globalisierung“¹ von Relevanz, sondern für jeden Menschen, der einen Ausweg aus seiner Unmündigkeit sucht. Immanuel Kant, der erst 1784 auf die Frage „was ist Aufklärung?“ antwortete, definierte die Unmündigkeit als das Unvermögen des Menschen „sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen.“² „Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“³ appelliert Kant an den Menschen, denn er war überzeugt, dass die Menschen des 18. Jhs nicht in einem aufgeklärten Zeitalter, „aber wohl in einem Zeitalter der *Aufklärung*“⁴ lebten. Aufgrund der besonderen historischen Konditionen im damaligen Preußen beschränkte Kant die Aufklärung auf „Religionsdinge“⁵; seine Kritik galt in erster Linie dem Aberglauben und nicht dem Absolutismus, der erst später unter Kritik geriet. Im Jahr 1786 hat Kant die „große Idee der Selbstbestimmung“⁶ entworfen, in der er hervorhebt, dass jeder Mensch von sich aus, autonom, die Ziele seines Handelns setzt und sie aus eigenem Antrieb anstrebt.⁷ Der Begriff der Selbstbestimmung des Menschen ergänzte ideell Kants Appell, sich „von fremder Leitung“ zu befreien,⁸ denn „die Selbstbestimmung wehrt vor allem

* Ο Κωνσταντίνος Ράντης είναι Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

** Der Text geht auf einen Vortrag zurück, den ich am 9. 6. 2014 im Rahmen der „Amorbacher Pfingst-Tage 2014: Wolfram von Eschenbach – Adorno – Orgelmusik“ an der Freien Internationalen Akademie Amorbach e.V. hielt.

1. Negt o.J.: 92.

2. Kant 1999: 20.

3. Ebd.

4. Ebd.: 26.

5. Ebd.

6. Schiller 1793: Abs. 5.

7. Vgl. Kant 1965: 433.

8. Kant 1999: 20.

die Zumutung ab, dass ein Mensch über einen anderen verfügt, ohne dessen Zustimmung einzuholen.“⁹ Heute, zu Beginn des 21. Jhs, mag sich Kants Aufruf „sapere aude!“ heuchlerisch und unzeitgemäß anhören; der Mensch gilt als aufgeklärt, und die Welt durch die zunehmende Rationalisierung und Intellektualisierung von „geheimnisvollen unberechenbaren Mächten“ als gereinigt. Die „Entzauberung der Welt“¹⁰ ist als vollendet zu betrachten. Diesen widerspruchsvollen historischen Prozess der „Entzauberung der Welt“ hatten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno als Dialektik der Aufklärung beschrieben, in der der Mythos schon Aufklärung ist und Aufklärung in Mythologie zurückschlägt.¹¹ Horkheimer und Adorno betrachten die Aufklärung als die fortschreitende Naturbeherrschung durch Technik, die mit der Kulturindustrie ihren Höhepunkt erreicht und zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewusstseins, umschlägt.¹²

Den Begriff der Kulturindustrie hatten Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* eingeführt, die sie gemeinsam zwischen 1939 und 1944 in Santa Monica verfassten.¹³ Er tritt in der geschichtsphilosophischen Konstellation desjenigen Teils ihres Werkes in Erscheinung, der den beeindruckenden Titel „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ trägt.¹⁴ Es ist der Teil, der nicht auf der Geschichte der Philosophie basiert wie die vorangegangenen Kapitel, sondern er ist eine Zeitdiagnose, die sich mit der damaligen aktuellen amerikanischen Gesellschaftsformation der 1940er Jahre auseinandersetzt. Das Kapitel über die Kulturindustrie ist fragmentarisch geblieben.¹⁵ In der ersten Ausgabe der *Dialektik der Aufklärung* von 1947, erschienen im Querido Verlag, Amsterdam, endet das Kapitel mit dem Hinweis „fortzusetzen“; diese Anmerkung fehlt in der Neuausgabe von 1969 im S. Fischer Verlag, Frankfurt/M.¹⁶ In Adornos Nachlass fand sich die Fortsetzung des Kapitels mit der Überschrift „Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)“.¹⁷ Die beiden Verfasser waren sich von Anfang an darüber im

9. Gerhardt 2006: 3.

10. Vgl. Weber 1988: 594.

11. Vgl. Horkheimer/Adorno 1969: 6.

12. Vgl. Adorno 1977: 345.

13. Vgl. Horkheimer/Adorno 1985: 436-492.

14. Vgl. Horkheimer/Adorno 1969: 128-176.

15. Tiedemann erwähnt, dass in der internen, für die Mitglieder des Frankfurter *Instituts für Sozialforschung* hektographierten Fassung der *Dialektik der Aufklärung* der folgende Satz steht: „Mehr noch als die anderen Abschnitte ist der über Kulturindustrie fragmentarisch. Große Teile, längst ausgeführt, bedürfen nur noch der letzten Redaktion.“ (Tiedemann 1984: 336).

16. Vgl. ebd.

17. Vgl. Horkheimer/Adorno 1984: 299-335.

Klaren, dass das Kapitel über Kulturindustrie trotz seiner fragmentarischen Form von allen Teilen des Buches der relevanteste für die nachfolgenden Generationen sein würde. Denn der radikalkritische Text über die Kulturindustrie ist einerseits faszinierend, aber andererseits ohne „Kommentare, Erklärungen und Einschätzungen anderer Autoren“ enorm schwierig zu entschlüsseln; er „ist eher Bibel als Fibel“. So war das Lesen dieses Textes in den 1970er Jahren „eine Form aktiven Glaubens, das ‚Verstehen‘ einzelner Sätze kein in die Reflexion führender Prozess, sondern die Erbringung einer Qualifikation.“¹⁸ Derartig offene Geständnisse hinsichtlich der Schwierigkeiten einer Annäherung an den Text über die Kritik an der Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* werden auch von der heutigen Generation akzeptiert. Die breite Resonanz des Textes ist sowohl auf seine starke zeitdiagnostische Kraft, als auch auf die Thematik der Kulturindustrie zurückzuführen, deren weitere Entwicklung zum zentralen Apparat der spätkapitalistischen Gesellschaftsformation Horkheimer und Adorno schon damals vorausgeahnt hatten. Als Zeitdiagnose war die radikale Kritik an der Kulturindustrie eng verbunden mit der möglichen Erstellung von Prognosen hinsichtlich einer kritischen Gesellschaftstheorie und war daher mit zukunftsorientiert.¹⁹ Deswegen ist sie stärker als jede andere These der *Dialektik der Aufklärung* den Zeitströmungen ausgesetzt. Denn alle Begriffe haben gemäß der Kritischen Theorie einen „Zeitkern“,²⁰ sie sind Nietzsches Diktum zufolge keine „Begriffs-Mumien“,²¹ sondern treten unter veränderten Bedingungen in verschiedene Konstellationen ein und haben so jedes Mal eine andere Färbung. Ihre besondere Bedeutung ergibt sich jeweils aus den einmaligen geschichtsphilosophischen Konstellationen, in die sie eingebettet sind. Das gilt auch für die „Konstellationen von Begriffen“²² der Kulturindustrie. Siebzig Jahre nach der ersten Formulierung der Kritik an der Kulturindustrie ist es von Interesse, zunächst unser Augenmerk nochmals auf sie zu richten und sie unter dem Zeichen der heutigen, tiefgreifenden Veränderungen in der Zeit der „kapitalistischen Globalisierung“ zu analysieren. Demzufolge ist ihre Bedeutung für unsere Epoche kritisch zu bewerten, nachdem Adornos Kritik an der Kulturindustrie vielfach ins Kreuzfeuer der Gegenkritik geraten ist.

18. Vgl. Schmitter 1997: 30.

19. Vgl. Horkheimer 1988: 156.

20. Horkheimer / Adorno 1969: IX.

21. Nietzsche 1999: 74.

22. Tiedemann 1993: 104.

I. Der Begriff der Kulturindustrie

Als Kompositum bezieht sich Kulturindustrie sowohl auf Kultur als auch auf Industrie und ergibt sich also aus deren Konstellationen. Obwohl beide Worte eigenständige Begriffe sind, kann bei dem Begriff der Kulturindustrie keines dieser Worte von sich aus dessen Bedeutung erklären. Nach Adornos späteren Erläuterungen im „Résumé über Kulturindustrie“, wo er einige Aspekte seiner theoretischen Fundierung des Kapitels über Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* stillschweigend fallengelassen hat,²³ wählten er und Horkheimer den Begriff „Kulturindustrie“ in der *Dialektik der Aufklärung* kaum zufällig. Vielmehr wollten sie ihn mit dem Begriff der Massenkultur, wie auch mit dem der Massenmedien kontrastieren,²⁴ Unterscheidungen, die leider in der heutigen kritischen Kommunikationsforschung abhandengekommen sind.²⁵ Nach Adorno liegt der Unterschied zwischen Kulturindustrie und Massenkultur darin, dass der Begriff der Massenkultur auf eine Kultur hindeutet, die spontan aus der Masse selbst aufsteigt wie etwa die Volkskunst; das aber ist bei der Kulturindustrie nicht der Fall, weil in allen Sparten der Kulturindustrie, die ein System bilden, Produkte planvoll hergestellt werden, mit dem vorgefassten Ziel, dass sie von den Massen konsumiert werden.²⁶ Im Unterschied zu den Massenmedien haben in der Kulturindustrie nicht die Massen den Vorrang, sondern der ihnen im Kommunikationsprozess eingeflöbte Geist.²⁷ In diesem Prozess geht es nicht um die Emanzipation des Individuums durch die Veränderung seiner Mentalität, die den Widerstand und die Untätigkeit der Traditionalisten gegenüber der dynamischen und sich rasch verändernden modernen Gesellschaft anstrebt, sondern umgekehrt um die Verdoppelung, Verstärkung und Bekräftigung und somit um die Perpetuierung einer Gesellschaftsformation, die sich noch immer auf den ungerechten Äquivalententausch stützt.

Innerhalb des Begriffs der Kulturindustrie selbst scheint ein Widerspruch zu herrschen. Einerseits bezieht sich Kultur der marxistischen Tradition zufolge auf den Überbau der Gesellschaft, andererseits verweist uns der zweite Teil des Kompositums auf deren Unterbau und auf die Produktionssphäre. Diese klassische Metapher von der ökonomischen Basis und dem ideologischen Überbau kann die Besonderheit der Kulturindustrie aber nicht adäquat beschreiben. Nach Adorno ist Kulturindustrie nicht im wörtlichen Sinne als Industrie zu verstehen und

23. Vgl. Schweppenhäuser 2013: 92, 107.

24. Vgl. Adorno 1977: 337.

25. Vgl. Thomas/Langemeyer 2007: 263; kritisch dazu vgl. Schweppenhäuser 2013: 103 f.

26. Vgl. Adorno 1977: 337.

27. Vgl. ebd.: 338.

darf nicht streng auf den Produktionsprozess reduziert werden. Vielmehr beruht sie sowohl auf der „Standardisierung der Sache“ als auch auf der „Rationalisierung der Verbreitungstechniken“,²⁸ die die Kulturindustrie bei der Herstellung ihrer Produkte verwendet, wenngleich die individuellen Produktionsformen noch immer am Werk sind. Die Kulturindustrie ahmt die industriellen Organisationsformen nach, aber indem sie weiter auf die Dienste dritter Personen angewiesen bleibt, ist sie mehr mit dem veralteten Zirkulationsprozess des Kapitals verwandt. Die Technik ist von der Produktion der Kulturwaren getrennt, sie hat mit deren Verbreitung und Reproduktion zu tun, wie bei Benjamins Analyse vom *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,²⁹ und die verlorene Aura, die das traditionelle Kunstwerk besaß, wird durch die konservierte „verwesende Aura [...] als vernebelnden Dunstkreis“ ersetzt.³⁰

Als zentraler Amüsierbetrieb der spätkapitalistischen Gesellschaftsformation erhält die Kulturindustrie eine besondere Stellung zwischen Produktion und Konsumtion und durch die Unterhaltung verbindet sie auf eine besondere Weise Arbeitszeit mit Freizeit: „Amusement ist die Verlängerung der Arbeitszeit 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 Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, dass er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst.“³¹ So fängt die Kultur an, ihre relative Autonomie im Überbau zu verlieren und wird von der ökonomischen Basis schrittweise aufgesogen, um sie ihrerseits zu einer Industrie zu verwandeln, wo Technologie und Kultur miteinander verschmelzen; ein Prozess, der in unserer Zeit als abgeschlossen gilt.³² Gleichzeitig mit den zunehmenden Veränderungen der Arbeitswelt, die angeblich das Ende der Arbeitsgesellschaft signalisierten und ein neues technologisches Paradies ankündigten,³³ entstand auch eine scheinbare Spaß- und Freizeitgesellschaft.³⁴ Wir wissen heute, dass kein Übergang vom Reich der Notwendigkeit zum Reich der Freiheit stattgefunden hat,³⁵ sondern umgekehrt erleben wir in der Zeit der „kapitalistischen Globalisierung“ das Ende der Vollbeschäftigung, mit

28. Ebd.: 339.

29. Vgl. Benjamin 1991: 430-508.

30. Adorno 1977: 340.

31. Horkheimer/Adorno 1969: 145.

32. Vgl. Lash 2014: Abs. 3.

33. Vgl. Rifkin 1996: 140, 491 ff.

34. Vgl. Claussen o.J.: 12.

35. Vgl. Marx 1989: 828.

zunehmender Arbeitslosigkeit, mit der Prekarisierung der Arbeit zunehmende soziale Ausgrenzung und mit der Zersetzung der Arbeiterschaft die Transformation der alten sozialen Frage.³⁶ Alle diese Transformationen hinterlassen ihre Spuren sowohl in den kulturellen Lebensformen als auch in alltäglichen Lebensführung, die einerseits mit Anforderungen einer reflexiven Lebensführung und andererseits mit dem Herauslösen der gesellschaftlichen Strukturen aus ihrem sozialgeschichtlichen Kontext verbunden sind.³⁷

II. Die Grundkategorie Kulturwaren

Die Besonderheit der Kulturindustrie hinsichtlich der Produktion liegt darin, dass sie nicht einfach Waren produziert, sondern Kulturwaren, die von einem tiefen Widerspruch geprägt sind. Einerseits müssten sie uns an die Autonomie des Kunstwerks gegenüber der repressiven gesellschaftlichen Realität erinnern,³⁸ oder sie müssten, als die unauslöschliche Spur der Natur im Artefakt eine Allegorie dessen darstellen, „was jenseits der bürgerlichen Gesellschaft, ihrer Arbeit und ihrer Waren wäre.“³⁹ Andererseits haben sie als Waren „nicht nur Gebrauchswert, sondern Wert, und nicht nur Wert, sondern auch Mehrwert.“⁴⁰ Für Adorno sind die Kulturwaren „nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch“,⁴¹ sie werden um des Konsums und des Profits willen produziert, ihre übrigen Eigenschaften spielen eine untergeordnete Rolle, die Form der Kulturwaren hat die Priorität, nicht der Inhalt. Die Kulturwaren gleichen sich immer mehr den verhärteten Verhältnissen an und dadurch wird die repressive Realität weiter verstärkt. Somit ist auch die Kunstkritik, die Schwester der Sozialkritik, die schon im 18. Jh. ihren Anfang hatte und als Antipode der bestehenden Herrschaft auftrat,⁴² geschwächt.⁴³ Die Tendenz ist es, den Kulturwaren einfach einen guten Ruf zu verleihen und ein unkritisches Einverständnis mit ihnen zu etablieren: „an den Mann gebracht wird allgemeines unkritisches Einverständnis, Reklame gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielles Produkt seine eigene Reklame ist.“⁴⁴ Der Fortschritt, den die Kulturindustrie in den Vordergrund

36. Vgl. Castel 2008: 336 ff.

37. Vgl. Thomas/Langemeyer 2007: 260.

38. Vgl. Adorno 1977: 338.

39. Adorno 1990: 108.

40. Marx 1998: 201.

41. Adorno 1977: 345.

42. Vgl. Koselleck 1973: 82 f.

43. Vgl. Boltanski/Chiapello 2003: 213 f.

44. Adorno 1977: 339.

stellt, ist der Triumph des Immergleichen, der als permanenter Wechsel erscheint und sich in dieser Verkleidung als das ewige Neue präsentiert. Im Grunde genommen schließt die Kulturindustrie das Neue aus: „Immergleichheit regelt auch das Verhältnis zum Vergangenen. Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluss des Neuen.“⁴⁵

Von Anfang an hatte Adorno durchschaut, dass konservative Denker und Kulturpolitiker zwar den enormen Einfluss der Kulturindustrie auf die Bildung des Bewusstseins ihrer Kunden anerkennen, aber dass sie zugleich darauf verzichten, die entscheidenden Fragen hinsichtlich der Qualität, des Wahrheitsgehalts oder des ästhetischen Werts der Kulturwaren zu stellen. Für ihn reichte es nicht aus, die Relevanz der Kulturindustrie für das Seelenleben der Massen einfach ernst zu nehmen, sondern man muss „sie kritisch ernst nehmen, nicht vor ihrem Monopol sich ducken.“⁴⁶ Schon zu seiner Zeit betrachteten viele Intellektuelle Kulturwaren wie Filme und Fernsehserien, auch psychologische Beratung bezüglich sexueller Befreiung, als harmlos und gut, als Zeichen einer demokratischen Gesellschaft, die die Wünsche der Konsumenten respektiert, obwohl seit langem die empirische Sozialforschung den geringen Wert und die Dürftigkeit all dieser Informationen und der angebotenen Identifizierungsvorbilder aufgezeigt hatte.

Den Kunden der Kulturindustrie fehlt oft die Einsicht, dass es sich bei dem Konsum der Kulturwaren um eine Ersatzbefriedigung handelt, die mit den Sexualtrieben und deren Befriedigung, mit dem Prozess der organischen Verdrängung und der Sublimierung eng verbunden ist. Nach Freud ersetzen alle Surrogate ein durch Verdrängung verlorenes, ursprüngliches Objekt, und keines von diesen genügt der vollen Triebbefriedigung.⁴⁷ So sind die Sexualtriebe immer ungenügend befriedigt und dienen weiterhin der Sublimierung, die „das ursprünglich sexuelle Ziel [der Sexualtriebe] gegen ein anderes, nicht mehr sexuelles, aber psychisch mit ihm verwandt“,⁴⁸ vertauscht. Die Partialtriebe sind die Sexualtriebe, die nicht unter der genitalen Sexualität subsumiert werden können und der Kulturarbeit dienlich werden. Adorno hatte schon vor der *Dialektik der Aufklärung* festgestellt, dass die Kulturindustrie ihre Kunden ständig betrügt und durch sadistische Tricks ihre „Vorlust“ psychisch und physiologisch verhindert. Durch die dahinter versteckte Kastrationsdrohung wird die Integration erreicht.⁴⁹ Die ästhetische Sublimierung durch die

45. Horkheimer/Adorno 1969: 142.

46. Adorno 1977: 341.

47. Vgl. Freud 1989a: 208.

48. Freud 1989b: 18.

49. Vgl. Adorno 1982: 98, 103; vgl. Löwenthal 1996: 354.

Kulturindustrie stellt die Erfüllung als gebrochene dar; im Grunde genommen stellt sie keine echte Sublimierung dar, sondern bewirkt lediglich die Unterdrückung der Sexualtriebe, „indem sie das Begehrte immer wieder exponiert, den Busen im Sweater und den nackten Oberkörper des sportlichen Helden, stachelt sie bloß die unsublimierte Vorlust auf, die durch die Gewohnheit der Versagung längst zur masochistischen verstümmelt ist.“⁵⁰ Ohne Ersatzbefriedigung kann der Kunde der Kulturindustrie keinen Willen zur Selbsterhaltung haben. Die Wahl der Ersatzbefriedigung erfolgt „nach dem Typus der narzisstischen Objektwahl“. Man wählt „das, was man war und eingebüßt hat, oder was die Vorzüge besitzt, die man nicht hat.“⁵¹ Trotzdem hat der Konsument daran einen verborgenen Zweifel. Adorno bezeichnet den Weg der Ersatzbefriedigung als einen durchschauten Selbstbetrug des Konsumenten von Kulturwaren; er ahnt, ohne es sich einzugestehen, dass sein Leben ohne solche Ersatzbefriedigung unerträglich wäre.

III. Willentliche Integration und Ideologie

Nach Freuds Kulturtheorie ist die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut.⁵² So ist auch die Triebbefriedigung der Menschen in der repressiven spätkapitalistischen Gesellschaftsformation durch Unterdrückung, Verdrängung oder Ähnliches gehemmt. Die Triebsublimierung ermöglicht eine höhere Tätigkeit der Psyche, eine wissenschaftliche, künstlerische, ideologische Tätigkeit, die eine relevante Rolle für die Kulturentwicklung spielt. Aber diese Möglichkeit können nur bestimmte Menschen realisieren. Die meisten Menschen suchen eine Ersatzbefriedigung, sonst könnten sie nicht das Ausmaß des Triebverzichts durch die Unterdrückung der spätkapitalistischen Gesellschaftsformation ertragen und weiter ihre Arbeit leisten. Deswegen bietet die Kulturindustrie den Unterdrückten eine Ersatzbefriedigung, um ihre Triebe auf andere Ziele abzulenken. Ersatzbefriedigung heißt im Grunde quid pro quo: etwas, anstelle von irgendetwas Anderem. Durch die Ablenkung der Triebe wird im kapitalistischen System die „willentliche Integration“⁵³ der Arbeiterklasse erreicht und die Theorie des Zusammenbruchs des Kapitalismus wegen seiner immanenten Antinomien, die die kapitalistische Produktion „mit der Notwendigkeit eines Naturprozesses“ erzeugt,⁵⁴ findet keine Bestätigung.

50. Horkheimer/Adorno 1969: 148.

51. Freud 1989c: 67.

52. Vgl. Rantis 2001: 70 ff.

53. Adorno 1977: 337.

54. Marx 1998: 791.

Durch die Ideologiekritik zeigt Adorno, wie relevant die Kulturindustrie für die Integration der Massen im spätkapitalistischen System ist. Die Verfechter der Kulturindustrie messen denjenigen „Maßstäben zur Orientierung“ eine große Bedeutung bei, die die Kulturindustrie in einer chaotischen Welt den Konsumenten ihrer Kulturwaren anzuerkennen empfiehlt. „Die Idee eines richtigen Lebens“ jedoch, die die Kultur vor der Entstehung der Kulturindustrie kennzeichnete und die nicht als Ideologie selbst zu denunzieren ist,⁵⁵ wird auf „das bloße Dasein“ reduziert. Diese Kategorien werden einer kritischen Prüfung unterzogen, um ihre objektive Verbindlichkeit festzustellen. Dagegen verlangt der kategorische Imperativ der Kulturindustrie lediglich die Anpassung an die repressive Realität: „Du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken. Anpassung tritt kraft der Ideologie der Kulturindustrie anstelle von Bewusstsein.“⁵⁶ Die Kulturindustrie verherrlicht das Sosein und anstatt eine kritische Auseinandersetzung der Menschen mit den realen Konflikten zu fordern, stellt sie die Menschen vor fiktive Konfliktlösungen. Dadurch will sie die Individuen von der stetigen Suche nach den realen, noch nicht realisierten Möglichkeiten der Wirklichkeit, d.h. vom Moment des Nochnichtseins, vom Bestreben, die Realität zu transzendieren, abbringen und ihre Zustimmung gegenüber dem herrschenden System einholen.

IV. Die Eklipse des autonomen Subjekts

Die Folgen des Einflusses der Kulturindustrie auf ihre Kunden sind verheerend, nicht nur auf der individualpsychologischen, sondern auch auf der sozialpsychologischen Ebene. Wie bereits ausgeführt, sind die sogenannte Dienste der Kulturindustrie als Amüsement und Ersatzbefriedigung demaskiert worden. Die Stereotypie und die Standardisierung der Kulturwaren lassen die Einbildungskraft der Menschen verkümmern, die vorgeformten Wahrnehmungsschemata führen die Menschen zu einer verkürzten Erfahrung und anstatt Widerstand gegenüber der repressiven Realität zu leisten, schmiegen sie sich dieser widerstandslos an. „Das Bewusstsein der meisten Menschen ist gesellschaftlich in solcher Unmündigkeit gehalten, die Kultur an den meisten Menschen so tief misslungen, dass man, wollte man unmittelbar die Menschen, wie sie sind, zu den obersten Instanzen der Kunst machen, Rückbildungen bewirken würde, welche wiederum die Rückbildung des Bewusstseins begünstigen.“⁵⁷ Das Individuum, nicht als

55. Barth 1974: 289 f.

56. Adorno 1977: 343.

57. Adorno 1984: 512.

biologische Einheit, sondern als selbstbestimmtes und emanzipiertes Subjekt,⁵⁸ als Resultat der parallel laufenden, geschichtlichen Prozesse von Vergesellschaftung und Individuation, droht zu verschwinden.⁵⁹ Durch die Warenästhetik, die sich den Warenfetischismus⁶⁰ aneignet, wird einerseits die Manipulation reibungslos vollzogen, andererseits jedoch wird die Versöhnung des Besonderen, des Individuums, mit dem allmächtigen Allgemeinen des Spätkapitalismus von oben her erzwungen. So konstituiert sich eine Pseudo-Individualität, die „nicht mehr die tragende gesellschaftliche Instanz ist“,⁶¹ unter dem Zeichen des Individualismus: „Das Prinzip der Individualität war widerspruchsvoll von Anbeginn. Einmal ist es zur Individuation gar nicht wirklich gekommen.“⁶² Die Menschen suchen ihr Glück nicht durch Bewusstmachung des Leidens,⁶³ sondern sie versuchen das Durcharbeiten ihres Leidens durch das Vergnügen zu vermeiden: „Vergnügen heißt allemal: [...] das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat. Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als von Negation.“⁶⁴ So bietet Adornos Theorie der Kulturindustrie eine Antwort auch auf die Frage, warum die Akteure des gesellschaftlichen Wandels verschwinden, warum das revolutionäre Subjekt im Spätkapitalismus abhandengekommen ist. Horkheimer hatte schon in den 1920er Jahren diese Tendenz diagnostiziert,⁶⁵ die in den 1950er Jahren bekräftigt wurde. Tatsache ist, dass die heutigen Akteure des gesellschaftlichen Wandels stark geprägt sind vom zeitgenössischen Nihilismus; sie „weisen narzisstische oder depressive Störungen auf“ und „leiden an Einsamkeit und unter Symptomen von Identitätsverlust.“⁶⁶

Adornos *Résumé* über die Kulturindustrie ist vernichtend, ihr Gesamteffekt ist der einer Anti-Aufklärung. Die Aufklärung als die fortschreitende Naturbeherrschung durch Technik erreicht mit der Kulturindustrie ihren Höhepunkt

58. Vgl. Institut für Sozialforschung 1991: 46.

59. Bei Adorno existieren zwei kritische Modelle der Liquidation des Individuums. Das erste ist eng verbunden mit der Rackettheorie der 1940er Jahre; das zweite geht dem Aufblühen des Individualismus nach dem Krieg nach (vgl. Schweppenhäuser 1996: 83 ff). *Hier wird dem zweiten Modell gefolgt, das näher an Adornos „Résumé über Kulturindustrie“ liegt.*

60. Vgl. Marx 1998: 85-98.

61. Schweppenhäuser 1996: 85.

62. Horkheimer / Adorno 1969: 164.

63. Vgl. Rantis 2001: 80 f.

64. Horkheimer / Adorno 1969: 153.

65. Vgl. Horkheimer 1987: 375.

66. Roudinesco 2002: 167.

und schlägt in Massenbetrug um. Anstatt das selbstbestimmte und selbstbewusste Individuum zu fördern und Kants Frage „Was ist Aufklärung?“ zu beantworten, wird aus ihr ein Mittel zur Fesselung des Bewusstseins, zu Unmündigkeit: „Sie verhindert die Bildung autonomer, selbstständiger, bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen.“⁶⁷ Das Projekt der Aufklärung, das mit den mythischen Erzählungen vom Erwachen des Subjekts (Odysseus) angefangen und mit dem Massenbetrug der Kulturindustrie (Eklipse des autonomen Subjekts) ihren Höhepunkt erreicht hat, bleibt so noch immer unvollendet.

V. Kritische Bewertung

Aus der obigen Analyse ergibt sich die Frage, ob man mit dem Begriff der Kulturindustrie heute noch arbeiten kann und ob Adornos Voraussagen hinsichtlich der Kulturindustrie noch immer gültig sind, insbesondere, inwieweit die diagnostizierte verhängnisvolle Verflechtung von Kulturindustrie und Anti-Aufklärung gültig, oder einfach als eine zeitbedingte Übertreibung von Adorno anzusehen ist.

Seit der ersten Formulierung der Kritik an der Kulturindustrie ist inzwischen viel Zeit vergangen und viele Veränderungen sind in der spätkapitalistischen Gesellschaft eingetreten. Insbesondere verlor die Politik ihre Hegemonie gegenüber der Wirtschaft. Diese Hegemonie der Politik ist sowohl die Hauptthese der *Dialektik der Aufklärung* als auch der Theorie über die Kulturindustrie in diesem Werk. Nach dem Krieg hat Adorno jedoch selbst die These vom Primat der Politik gegenüber der Ökonomie, die sich auf das Theorem des Staatskapitalismus stützte und sich ins Gegenteil verkehrte, korrigiert⁶⁸ und in seiner späteren Theorie über Kulturindustrie mehr mit der zentralen These über den Warencharakter der Kulturwerke gearbeitet.⁶⁹ Unsere heutige Welt verändert sich zunehmend rascher und mit der Vorherrschaft der Märkte wird Adornos Kritik an der Kulturindustrie dringlicher als je in Frage gestellt.

Mit dem Zusammenbruch des „irreal existierenden Sozialismus“⁷⁰ fand in der Sphäre der Ökonomie ein kosmogonischer Wandel statt, ein work in progress, Globalisierung genannt, ein Neologismus, der sich vor allem in den 1990er Jahren durchgesetzt hat und die weltweit greifende gesellschaftliche Transformation bezeichnet, die sowohl mit neuen Informations- und Kommunikationstechnologien als auch mit den sinkenden Transportkosten bedingte Raum- und Zeitkompression

67. Adorno 1977: 345.

68. Vgl. Johannes 1995: 51.

69. Vgl. Schweppenhäuser 2013: 107.

70. Ritsert 1997: 151.

verbunden ist, aber auch mit der Intensivierung und der qualitativen Veränderung von ökonomischen Prozessen, die die alten Grenzen der nationalstaatlichen Souveränität unterminieren und die räumlichen und sozialen Verhältnisse neu konfigurieren.⁷¹ Der Globalisierungsprozess trifft nicht nur den Bereich der Ökonomie mit verheerenden Folgen wie Vergrößerung der weltweiten Ungleichheit, Zuspitzung der Verschuldungskrise im Süden und Überakkumulation des Kapitals im Norden usw.,⁷² sondern er ergreift im gleichen Maß die Politik, die Technologie und die Kultur.⁷³ Um die Veränderungen in der Kultur zu beschreiben, sprechen einige Globalisierungskritiker anstatt von einer Globalisierung mehr von einer Verwestlichung oder einer Amerikanisierung,⁷⁴ die die lokalen Kulturen zerstört und an deren Stelle tritt. Nicht nur in den Metropolen des Kapitalismus, sondern auch an der Peripherie sind die geschichtlich überlieferten kollektiven Identitäten gefährdet.⁷⁵ Im Gegensatz dazu, behaupten die Verteidiger der Sache, der Globalisierungsprozess hätte bisher ungeahnte, neue hochtechnologische Produktivkräfte entwickelt, so dass die Globalisierung die ganze Welt befreie und die Demokratie sich durchsetzen würde. Daraus ergibt sich die Frage: Welche Rolle spielt die Kulturindustrie in diesem durchgreifenden Prozess der Globalisierung?

Heute sind die Konturen des Globalisierungsprozesses klarer geworden. Es geht eigentlich um eine „kapitalistische Globalisierung“ bzw. um eine „neoliberale Globalisierung“,⁷⁶ die den Übergang zur einer neuen Etappe der kapitalistischen Entwicklung markiert. Es geht um ein neues politisches Projekt,⁷⁷ das auf Transformationen hinsichtlich des Verhältnisses von Wirtschaft und Politik, sowie des Verhältnisses von Kultur und Natur basiert und auf internationaler Ebene durch die Steigerung der Konkurrenz auf die Liberalisierung des Waren-, Dienstleistungs- und Kapitalverkehrs abzielt und mit dem Abbau der alten Grenzen Freiräume für die weltweite Spekulation des Finanzkapitals geöffnet hat.⁷⁸ Ferner sind aus einigen gesellschaftlichen Tendenzen, die Adorno in seiner Theorie der Kulturindustrie als erster vorausgesehen hatte, inzwischen Tatsachen geworden. Der Charakter der Arbeit und der Produktion haben sich vollkommen verändert; die Grenzen zwischen Produktion und Konsumtion sind in der Tat verschwommen. Die Kulturwaren, Kunstwerke und Kunstgüter, sind lediglich

71. Vgl. Sablowski 2001: Sp. 869.

72. Vgl. ebd.: Sp. 875.

73. Vgl. Giddens 2001: 21.

74. Vgl. ebd.: 26 f.; Huntington 1997: 77 ff.

75. Vgl. Brand 2001: Sp. 882.

76. Görg 2004: 107.

77. Vgl. ebd.

78. Vgl. Altvater 2012: 114 f.

Waren, die der Produktion und Reproduktion des spätkapitalistischen Systems und seiner beanspruchten Integration der Konsumenten kulturindustrieller Waren, mithin der ideologischen Funktion der Kulturindustrie dienen. Spielte die politische Ökonomie bereits in den 1950er Jahren für die Ausdehnung der Kulturindustrie eine zentrale Rolle, so verdichteten sich ihre Netze in den 1990er Jahren immer mehr und erfassen heute die gesamte Welt.

Es ist zu fragen, ob heute noch immer Profitinteressen alleine ausschlaggebend für die totale Vorherrschaft der Kulturindustrie sind, oder ob dabei auch Machtinteressen im Spiel sind, um die ganze Welt mittels der eisernen Naturgesetze des Kapitals⁷⁹ bei der Stange zu halten und sie zu kontrollieren. Wenn zu Adornos Zeit die kulturindustriellen Waren und deren Inhalt mittels der Technologie produziert, reproduziert und verteilt wurden, so hat im „Zeitalter der globalen Kulturindustrie“⁸⁰ immer mehr die Technologie Priorität. Die Kultur ist derzeit mehr Technologie als Darstellung. Mit der Konvergenz von Computertechnik, Telekommunikation und Unterhaltung sind Technologie und Kultur in eins verschmolzen. Es wurden globale Oligopole errichtet, die durch Monopolrechte die ganze Welt in ihren Netzen erfasst haben und ihren Kunden Kulturwaren liefern, deren Inhalt diese „auf sehr lange Sicht in regelmäßigen Dosen brauchen.“⁸¹ Im „Zeitalter der globalen Kulturindustrie“ ist diese jedoch von Ambivalenz geprägt, indem sie sowohl Undifferenziertheit hinsichtlich der Kulturwaren aufweist, als auch Differenzen bezüglich der Kreativität. Was die Undifferenziertheit in der globalen Fernsehlandschaft betrifft, so wäre beispielsweise der „internationale Formathandel“ zu nennen, der „weltweit Klone einmal hergestellter Sendungstypen“ erzeugt und verbreitet,⁸² welche Selbstpraktiken der Konsumenten fördern und kultivieren, die dem Konkurrenzkampf auf dem neoliberalen Arbeitsmarkt entsprechen und die Ungleichheitsverhältnisse symbolisch legitimieren.⁸³ Die Kreativität steht mit den Multimedia in enger Verbindung und erwartet eine Pseudointeraktion von ihren Konsumenten, insbesondere im Bereich der medialen Massenkommunikation.⁸⁴ Die Tendenz ist, dass die Industrie der Kultur folgt, indem sie stets mehr Mittel in das Design, als in die Produktion investiert, denn die Form der Kulturwaren besitzt die Priorität gegenüber deren Inhalt, wie schon Adorno diagnostizierte. Durch all diese Veränderungen erweisen sich Adornos Voraussagen als zutreffend und wahr.⁸⁵

79. Vgl. Marx 1998: 16.

80. Lash 2014: Abs. 8.

81. Ebd.: Abs. 3.

82. Keppler 2011: 260.

83. Vgl. Thomas/Langemeyer 2007: 264 ff.

84. Vgl. Schweppenhäuser 2013: 106 f.

85. Vgl. Lash 2014: Abs. 15.

Andererseits gibt es in unserer Zeit immer wieder Verteidiger bestimmter Elemente der Kulturindustrie, die eine Gegenkritik an Adornos Kritik an der Kulturindustrie üben. Die Gegenkritik insgesamt lässt sich in ein Schema einordnen: Es handele sich bei Adornos Kritik an der Kulturindustrie um eine verkürzte Kritik, die das subversive Potential von bestimmten Elementen der Kulturindustrie unterschätzt. Solche Elemente sind z.B. die Pop-Musik der Ghettos⁸⁶ oder Bob Dylans „subversive Verwandlung der Rockmusik in eine besondere Form der autonomen Kunst“⁸⁷ usw. Adorno hat jedoch die subversive Kraft, „das ungebärdig Widerstehende“ der niederen Kunst anerkannt. Seine Kritik gilt der von der Kulturindustrie erstellten Synthese, die sowohl der hohen als auch der niederen Kunst schadet: „Sie zwingt auch die jahrtausendlang getrennten Bereiche hoher und niederer Kunst zusammen. Zu ihrer beider Schaden.“⁸⁸ Auch die Ambivalenz der Ideologie der Kulturindustrie hatte Adorno bereits erkannt, aber er erwartete keinen großen Widerstand seitens des Individuums: „Man darf annehmen, dass das Bewusstsein der Konsumenten selber gespalten ist zwischen dem vorschriftlichen Spaß, der ihnen die Kulturindustrie verabreicht, und dem nicht einmal sehr verborgenen Zweifel an ihren Segnungen.“⁸⁹

Horkheimer und Adorno hatten schon in der *Dialektik der Aufklärung* eine solche Gegenkritik vorausgesehen und anhand des Verhältnisses zwischen Kritiker und System a priori eine Antwort gegeben, indem die integrative Kraft des Systems gegenüber seinem Kritiker in einer Weise funktioniert, dass seine Kritik eigentlich das System stärkt. Denn dessen Kritik kann nicht den gesamten Rahmen des Systems in die Luft sprengen: „Es gehört zum heillosen Zustand, dass auch der ehrlichste Reformler, der in abgegriffener Sprache die Neuerung empfiehlt, durch Übernahme des eingeschliffenen Kategorienapparats und der dahinterstehenden schlechten Philosophie die Macht des Bestehenden verstärkt, die er brechen möchte.“⁹⁰ Seinerseits erlaubt das System einkalkulierte Verstöße gegen sich selbst, indem es solche Verstöße bekräftigt: „Alle Verstöße gegen die Usancen des Metiers, die Orson Welles begeht, werden ihm verziehen, weil sie als berechnete Unarten die Geltung des Systems umso eifriger bekräftigen.“⁹¹ Außerdem wird der Kapitalismus selbst von der an ihm geübten Kritik gestärkt, indem er imstande ist, diese Kritik zu entwerfen und sich selbst zu erneuern.⁹²

86. Vgl. Behrens 2000: 50.

87. Honneth/Klein 2006: 48.

88. Adorno 1977: 337.

89. Ebd.: 342.

90. Horkheimer/Adorno 1969: 4.

91. Ebd.: 137.

92. Vgl. Boltanski/Chiapello 2003: 213 ff.

Im „Zeitalter der globalen Kulturindustrie“ geht die Homogenisierung mit der Heterogenisierung immer mehr einher.⁹³ Dadurch könnte man im „Zeitalter der globalen Kulturindustrie“ die ambivalente Haltung so interpretieren: Einerseits wird das politische Bewusstsein in den Händen der Medienmagnaten eine „beliebig formbare Masse“, andererseits werden die Reklame und die Informationen der Kulturindustrie von den Medienrezipienten nicht passiv konsumiert.⁹⁴ Aus dieser Ambivalenz ergibt sich, dass die kapitalistische Kulturindustrie den politischen *status quo* nicht einfach mechanisch reproduzieren kann,⁹⁵ sondern im Gegenteil eine Pluralisierung von Orientierungen, Lebensweisen und Ideologien erreicht: „Erzeugt wird eher ein Klima der politischen Indifferenz und Apathie, das den politischen und ökonomischen Eliten eine Handlungsfreiheit verschafft, die sie in einer entwickelten Demokratie nicht hätten.“⁹⁶ Im Gegensatz zur Versagung und Konformität der autoritären Kulturindustrie der 1940er und 1950er Jahre, die die Sexualität und die Aggression der Kunden verdrängten, treten in der repressiven Realität der spätkapitalistischen Gesellschaftsformation Hedonismus und Individualismus auf, die, wie Marcuse interpretierte, der „repressiven Entsublimierung“ einer gewandelten Kulturindustrie verbunden sind.⁹⁷ Sollte, wie Freud zeigte, die Hemmung der Triebbefriedigung zu Sublimierung führen, – als Beispiele seien genannt: „die Freude des Künstlers am Schaffen, die Lösung schwieriger Probleme, oder das Finden von Wahrheit“⁹⁸ –, so stellt die Sublimierung der autoritären Kulturindustrie die Erfüllung als gebrochen dar. Denn die erzwungene, repressive Entsublimierung der gewandelten Kulturindustrie verhindert durch das Ersetzen des vermittelten durch den unmittelbaren Genuß die Möglichkeit des Transzendierens.⁹⁹ Ob an der bestimmten Grenze der Manipulation durch die Kulturindustrie die reale Möglichkeit zur Befreiung von Bevormundung angelegt ist,¹⁰⁰ bleibt offen; sie hängt ab vom weiteren Verlauf der Geschichte. In diesem Sinne ist der immer wiederkehrende Ausruf „sapere aude!“ auch in der Zeit der globalen Kulturindustrie erneut aktuell.

93. Vgl. Dürrschmidt 2002: 111 ff.

94. Vgl. Dubiel 2001: 137.

95. Vgl. Thomas/Langemeyer 2007: 268.

96. Dubiel 2001: 138.

97. Vgl. Schweppenhäuser 2013: 110.

98. Rantis 2001: 78.

99. Vgl. Marcuse 2004: 91.

100. Vgl. Keppler 2011: 257; vgl. Thomas/Langemeyer 2007: 266.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Th. W. (1977). „Résumé über Kulturindustrie“, στο Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (επιμ.), Bd. 10.1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 337-345.
- Adorno, Th. W. (1982). «Über Jazz», στο Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (επιμ.), Bd. 17 (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 74-108.
- Adorno, Th. W. (1984). „Konzeption eines Wiener Operntheaters“, στο Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (επιμ.), Bd. 19 (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 496-515.
- Adorno, Th. W. (1990). *Ästhetische Theorie*, στο Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (επιμ.), 5. Aufl., Bd. 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Altvater, E. (2012). *Marx neu entdecken. Das hellblau Bändchen zur Einführung in die Kritik der politischen Ökonomie* (Hamburg: VSA).
- Barth, H. (1974). *Wahrheit und Ideologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Brand, U. (2001). „Globalisierungskritik“, στο Wolfgang Fritz Haug (επιμ.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 5 (Hamburg: Argument Verlag), Sp. 881-889.
- Benjamin, W. (1991). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, στο Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (επιμ.), Bd. I.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 430-508.
- Behrens, R. (2000). „Popkulturkritik und Gesellschaft“, *Zeitschrift für kritische Theorie* 10, 49-60.
- Boltanski, L./Chiapello, È. (2003). *Der neue Geist des Kapitalismus* (Konstanz: UVK-Verl.-Ges.).
- Castel, R. (2008). *Die Metamorphosen der sozialen Frage. Eine Chronik der Lohnarbeit*, 2. Aufl. (Konstanz: UVK-Verl.-Ges.).
- Claussen, D. (o.J.). „Nachdenken über Arbeit. Zur Einleitung“, *Hannoversche Schriften* 5, 6-12.
- Dubiel, H. (2001). *Kritische Theorie der Gesellschaft. Eine einführende Rekonstruktion von den Anfängen im Horkheimer-Kreis bis Habermas*, 3. Aufl. (Weinheim/München: Juventa Verlag).
- Dürschmidt, J. (2002). *Globalisierung* (Bielefeld: Transcript Verlag).
- Freud, S. (1989a). „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“, στο Sigmund Freud, *Studienausgabe*, 6. Aufl., Bd. 5: *Sexualleben* (Frankfurt am Main: S. Fischer), 199-209.
- Freud, S. (1989b). „Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität“, στο

- Sigmund Freud, *Studienausgabe*, 6. Aufl., Bd. 9: *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion* (Frankfurt am Main: S. Fischer), 13-32.
- Freud, S. (1989c). „Zur Einführung des Narzissmus“, στο Sigmund Freud, *Studienausgabe*, 6. Aufl., Bd. 3: *Psychologie des Unbewussten* (Frankfurt am Main: S. Fischer), 37-68.
- Gerhardt, V. (2006). „Selbstbestimmung: Zur Aktualität eines Begriffs“, *FIPH-Journal* Nr. 8, 1, 2-7.
- Giddens, A. (2001). *Entfesselte Welt. Wie die Globalisierung unser Leben verändert* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Görg, Chr. (2004). „Globalisierung“, στο Bröckling, U./Krasmann, S./Lemke Th. (επιμ.), *Glossar der Gegenwart*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 105-110.
- Huntington, S. P. (1997). *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*, 6. Aufl. (München/Wien: Europaverlag).
- Honneth, A./Klein, R. (2006). „Zwischen Kulturindustrie und autonomer Kunst. Das Subversive im Werk Bob Dylans“, *Forschung Frankfurt* 1, 48-52.
- Horkheimer, M. (1987). „Die Ohnmacht der deutschen Arbeiterklasse“, στο Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Gunzelin Schmid Noerr (επιμ.), Bd. 2 (Frankfurt am Main: S. Fischer), 373-378.
- Horkheimer, M. (1988). „Zum Problem der Voraussage in den Sozialwissenschaften“, στο Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Alfred Schmidt (επιμ.), Bd. 3 (Frankfurt am Main: S. Fischer), 150-157.
- Horkheimer, M./Adorno Th. W. (1969). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt am Main: S. Fischer).
- Horkheimer, M./Adorno, Th. W. (1984). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, στο Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (επιμ.), 2. Aufl., Bd. 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Horkheimer, M./Adorno, Th. W. (1985). „[Diskussionen über die Differenz zwischen Positivismus und materialistischer Dialektik]“, στο Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Gunzelin Schmid Noerr (επιμ.), Bd. 12 (Frankfurt am Main: S. Fischer), 436-492.
- Institut für Sozialforschung (1991). *Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen* [1956] (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt).
- Johannes, R. (1995). „Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie“, στο Gerhard Schweppenhäuser (επιμ.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 41-67.
- Kant, I. (1999). „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, στο Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*, Horst D. Brandt (επιμ.) (Hamburg: Meiner), 20-27.
- Kant, I. (1965). *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Karl Vorländer (επιμ.),

3. Aufl. (Hamburg: Meiner).
- Keppler, A. (2011). «Ambivalenzen der Kulturindustrie», στο Klein, R./Kreuzer, J./Müller-Doohm, S. (επιμ.), *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler).
- Koselleck, R. (1973). *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathologie der bürgerlichen Welt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Lash, S. (2015). „Wir leben im Zeitalter der globalen Kulturindustrie“, <http://www.zeit.de/1998/10/thema.txt.19980226.xml>, 9.3.2015
- Löwenthal, L. (1996). «Brief vom 22 Oktober 1942 an Max Horkheimer» στο Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Gunzelin Schmidt Noerr (επιμ.), Bd. 17: Briefwechsel 1941-1948 (Frankfurt am Main: S. Fischer).
- Marcuse, H. (2004). *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, στο Herbert Marcuse, *Schriften*, 2. Aufl., Bd. 7 (Springer: zu Klampen).
- Marx, K. (1989). *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, στο *Marx Engels Werke*, 30. Aufl., Bd. 25 (Berlin: Dietz).
- Marx, K. (1998). *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, στο *Marx Engels Werke*, 19. Aufl., Bd. 23 (Berlin: Dietz).
- Negt, O. (o.J.). „Arbeit, Krieg und menschliche Würde“, *Hannoversche Schriften* 5, 82-99.
- Nietzsche, Fr. (1999). *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, στο Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6 (Berlin/New York: de Gruyter).
- Rantis, K. (2001). *Psychoanalyse und „Dialektik der Aufklärung“* (Lüneburg: zu Klampen).
- Rifkin, J. (1996). *Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft* (gr.) (Athen: Livanis).
- Ritsert, J. (1997). *Kleines Lehrbuch der Dialektik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Roudinesco, E. (2002). *Wozu Psychoanalyse?* (Stuttgart: Klett-Cotta).
- Sablowski, Th. (2001). „Globalisierung“, στο Wolfgang Fritz Haug (επιμ.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 5 (Hamburg: Argument Verlag), Sp. 869-881.
- Schiller, Fr. (2015). „Brief an Körner vom 19. Februar 1793“, <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/briefwechsel-mit-gottfried-koerner/schiller-an-gottfried-koerner-19-februar-1793> (accessed 9.3.2015).
- Schmitter, E. (1997). „Meine 'Dialektik der Aufklärung'. Abt. Kulturindustrie. Ein Rückblick auf ein Mißverständnis“, *Neue Rundschau* 1, 29-30.
- Schweppenhäuser, G. (1996). *Theodor W. Adorno. Zur Einführung* (Hamburg: Junius).
- Schweppenhäuser, G. (2013). «Kulturindustrie: Metapher und Begriff. Vom deduktiven Materialismus zur materialistischer Hermeneutik der Kultur», στο Gerhard

- Schweppenhäuser, *Bildstörung und Reflexion. Studien zur kritischen Theorie der visuellen Kultur* (Würzburg: Königshausen & Neumann), 92-114.
- Thomas, T./Langemeyer, I. (2007). „Mediale Unterhaltungsangebote aus gesellschaftskritischer Perspektive. Von der Kritik an der Kulturindustrie zur Analyse der gegenwärtigen Gouvernementalität“, στο Winter, R./Zima P. V. (επιμ.), *Kritische Theorie heute* (Bielefeld: Transcript Verlag), 259-281.
- Tiedemann, R. (1984). „Editorische Nachbemerkung“, στο Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 2. Aufl., Bd. 3: Horkheimer, M., Adorno, Th. W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 336.
- Tiedemann, R. (1993). „Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie der Erkenntnis“, *Frankfurter Adorno Blätter* II, 92-111.
- Weber, M. (1988). „Wissenschaft als Beruf“, στο Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 7. Aufl. (Tübingen: Mohr), 582-613.

ABSTRACT

The article focuses on Adorno's radical critique of cultural industry, examining the concept itself as well as its implications, such as the cultural commodities, its ideological character, the calculated incorporation of its clients, and its elimination of the individual subject. Beyond the critical evaluation of Adorno's conclusions and predictions, this text is looking at their counter-critique and its chief argument that capitalist cultural industry does not merely implicate a mechanical reproduction of the status quo, but that it is even reinforced through criticism, and renewed by its creation of a form of pseudo-pluralism. Cultural industry, therefore, is marked by the transition from sublimation as unfulfilled fulfillment to repressive de-sublimation.