

Die Diktatur der Angepassten?

Wie subversiv ist Popkultur, wie erwachsen ist die Pop-Industrie?

Roger Behrens

Die Diktatur der Angepassten ist ein Slogan, aus dem die mittlerweile aufgelöste Hamburger Band »Blumfeld« einen ihrer letzten guten Songs machte (auf: »Testament der Angst«, 2001). Der Befund einer »Diktatur der Angepassten« korrespondiert mit dem, was Autoren wie Adorno, Horkheimer, Löwenthal, Marcuse oder Benjamin u.a. als »Kulturindustrie« fassten, nämlich eine Gesellschaft, die vollständig unter dem Gesetz des Kapitals steht und an einer alles umfassenden Verwertungslogik ausgerichtet ist. Alle Kultur wird zur Ware. Und jede Ware ist zugleich Reklame für die Welt, wie sie ist. Das ist das Credo der Kulturindustrie.

Der Begriff der Kulturindustrie ist zwar in der kritischen Theorie explizit nicht programmatisch festgelegt, sondern analytisch offen; gleichwohl ist er eben weder beliebig, noch assoziativ zu verwenden.

Das heißt erstens: Der Begriff Kulturindustrie bezeichnet nicht den spezifischen industriewirtschaftlichen oder kommerziellen Sektor der Kulturwarenproduktion, sondern eine gesellschaftliche Struktur. Es handelt sich bei der Kulturindustrie nicht um eine Anballung von Fabriken, die »Kultur« herstellen.

Und zweitens: Kritik der Kulturindustrie beschränkt sich keineswegs auf die Kritik einer Kommerzialisierung und zielt mitnichten auf die Verteidigung einer besseren Kultur. Sie umfasst vielmehr – als kritische Theorie – die Erkenntnis, dass die gesellschaftliche Struktur eine für jede Produktion und Praxis unumgängliche Bedingungen ist, sei es künstlerische, sei es »subversive« kulturelle. Das impliziert, dass es indes keine »ursprüngliche« oder »authentische« Kultur gibt.

Die kritische Theorie der Kulturindustrie, wie Adorno und Horkheimer sie prominent in ihrer »Dialektik der Aufklärung« von 1944 / 1947 formulierten, zielt nicht auf Kultur an sich: Es ging ihnen nicht um Kulturkritik, nicht um Kulturpessimismus oder gar einen kulturkonservativen Elitarismus des Bildungsbürgers, wie es gelegentlich angesichts einer nur als Affront verstandenen Jazzkritik Adornos

unterstellt wird. Vielmehr drehte sie sich um die Subjekte innerhalb einer derart organisierten Gesellschaft der Kulturindustrie, im Sinne einer Kritik der verwalteten Welt.

Insofern geht es deshalb ferner um die wirklichen Potentiale, diesen so genannten »universellen Verblendungszusammenhang« zu durchbrechen, also um die Bedingungen der Emanzipation der Menschen, schließlich um die Bedingungen der Möglichkeit von Glück.

Genau damit zeigt sich allerdings die prekäre Dialektik der Kulturindustrie: Denn diese Gesellschaft verspricht genau dies – Glück; das heißt ein »gutes Leben«, und zwar nach Maßgabe des Konsums, aus dem das glücklich-erfüllte Leben der Individuen hervorgehen soll. Mit anderen Worten: Glück ist mit den Waren identisch. Adorno und Horkheimer sprechen diesbezüglich von Pseudoindividualität und entdecken den dazugehörigen Gesellschafts-Charakter (ein Konzept, das zunächst Erich Fromm entwickelte) in einer autoritären oder konformistischen Persönlichkeit.

Der Befund der kritischen Theorie, dass die kapitalistische Gesellschaft als Kulturindustrie organisiert ist, kann auch für die Popkultur seit den fünfziger Jahren übernommen werden, jedoch mit einer entscheidenden Wendung: Popkultur ist tendenziell und seit den siebziger Jahren auch faktisch keine Massenkultur mehr,¹ sondern eine Individualkultur, die sich wesentlich aus der Bewusstseinslage und dem Gesellschafts-Charakter der Angestellten speist, die Siegfried Kracauer eindrucksvoll schon Ende der zwanziger Jahre beschrieben hat. Insofern lässt sich sagen: Die Angestellten, die sich im Fordismus als Klasse etablieren, verallgemeinern im so genannten Postfordismus ihre Lebensweise als Popkultur.

Das Prinzip der Reklame wird in der Popkultur dann umgekehrt: Aus »Alle Kultur wird zur Ware« folgt »Alle Ware wird Kultur«; der Tauschwert selbst erfährt seine alltägliche, wenngleich magische und mythische Überhöhung.

Darin hat Pop seinen Ursprung. Im selben Jahr, in dem offiziell die »Dialektik der Aufklärung« mit dem berühmt-berüchtigten Abschnitt über Kulturin-

Roger Behrens ist Publizist, er lehrt an verschiedenen Universitäten, u.a. an der Leuphana (Lüneburg). Zahlreiche Bücher und Aufsätze zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft. 2010 erscheint die Einführung *Cultural Studies*. Zuletzt veröffentlichte er u.a. *Kulturindustrie*, Bielefeld 2004 und *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*, Bielefeld 2003.



dustrie erscheint, gestaltet der britische Künstler Eduardo Paolozzi im Rahmen seiner »Bunk!«-Collagen einen Papierbogen, auf dem erstmals das Wort »Pop« im Kunstkontext zu sehen ist: Eine im Comic-Stil gehaltene Pistole, mit Rauchwolke, in der das lautmalersche Wort »Pop« zu lesen ist, geklebt über das Cover eines Magazins, das – neben einem Pin-up-Girl – verschiedene Schlagzeilen trägt; eine davon ist dann auch Titel dieser Collage: »I was a rich man's plaything« – und das ist gleichsam die Direktive der Popkultur. (Wobei anzumerken ist, dass »Pop« hier nicht als Abkürzung für »populär« gemeint ist, sondern als Platzen, Knallen, Ploppen etc.)

Im Zuge der Ausweitung des Pop – nämlich von der Pop-Art über die Popmusik, die dann durch Jugendkulturen mit dem, was man gemeinhin Popkultur nennt, synonym wurde – etablierte sich die Subversionsmetapher als schillernde, pseudopolitische Formalisierung: Was immer auch als Subversion bezeichnet wurde, verselbstständigte sich als Spektakel, wurde zum bloß formalisierten Tabubruch, zum vermeintlichen Skandal, der sich werbewirksam in die allgemeine Struktur einer auch damit sich immer weiter ausdehnenden Popkultur zurückübersetzen ließ. Nur dort, wo bestimmte kulturelle Bewegungen von dezidiert emanzipatorischen sozialen Bewegungen unterstützt wurden oder Ausdruck von diesen Bewegungen waren, konnte Pop auf eine verändernde Praxis verweisen, die sich gelegentlich mit Subversionsstrategien des Pop – durchaus produktiv – überlagerte.

Pop mag hier und da, dann und wann zwar Veränderungen der herrschenden Lebensumstände versprochen haben und immer noch versprechen – verändert, gar revolutioniert hat der Pop an sich allerdings in seinen fünf Jahrzehnten nichts. Im Gegenteil: Subversion wurde zum spezifischen Glücksversprechen der Popkultur, zur ästhetischen Ideologie – ein folgenloser, bloßer Schein. Als solcher Schein kann sich allerdings das Subversionspostulat, gerade in der Gestalt eines fortwährend erneuerten Glücksversprechens, zum Mythos verselbstständigen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das unter dem Namen Woodstock bekannt gewordene Festival von 1969, das zum Mythos einer popkulturellen Idealgemeinschaft mystifiziert wurde, zweifellos ein großartiges Ereignis welthistorischen wie utopistischen Ausmaßes darstellt, aber tatsächlich vor allem ein amüsant chaotisches Privatunternehmen war.

Wenn Pop als Ideologie in die gesellschaftliche Struktur eingegangen ist – »Alles ist Pop« –, dann kann nicht von der Popindustrie als ein besonderer

Bereich innerhalb von Kultur und Gesellschaft gesprochen werden – es sei denn, man erörtert betriebswirtschaftliche Probleme einzelner Firmen in bestimmten Branchen.

Sofern die Popkultur jedoch historisch die Erweiterung beziehungsweise Transformation der als Kulturindustrie beschriebenen Gesellschaftsstruktur und ihren Ausdruckszusammenhang darstellt, wäre – eben im Sinne eines sozialen Verhältnisses – von einer Popkulturindustrie zu sprechen.²

Pop verschwindet nicht, er wird nur belanglos

Für den Pop bedeutet das Erwachsensein gähnende Langeweile, Verlust jeder pop-spezifischen Dynamik, letztendlich Tod. Angesichts der gegenwärtigen Situation kann man sagen, dass der Pop mehr als

Angesichts der gegenwärtigen Situation kann man sagen, dass der Pop mehr als erwachsen geworden ist: Er ist vergreist, dement, veraltet, obsolet geworden.

erwachsen geworden ist: Er ist vergreist, dement, veraltet, obsolet geworden (zu erinnern ist an Adornos Befund vom Altern der Neuen Musik, 1955 formuliert – also im selben Jahr, in dem Soul

und Rock 'n' Roll geboren werden). Entwachsen ist der Pop, nämlich im geriatrischen Prozess infantil geworden; Pop wiederholt seine Kinderzeit, will die wildesten Jahre zurück, die unwiederbringlich verloren sind.

Zu sehen und zu hören ist das vor allem am naiven Verhältnis des Pop zur Gesellschaft, am naiven Verhältnis zu Ökonomie und Politik, am naiven Verhältnis schließlich zur Religion. Das Weltbild, das der Pop anbietet und nachdem er sich selbst die Welt zurechtlegt, ist regressiv. Eine Regression, die in großen Teilen nicht anders als menschenverachtend bezeichnet werden kann – und zwar gerade da, wo man sich krude Menschlichkeit auf die Fahne geschrieben hat: Da sind beispielsweise die Casting- und Talk-Shows, die ihre Kandidaten vorführen, erniedrigen und vor allem sich selbst erniedrigen lassen, und die sie, nachdem ihre emotionalen Restreaktionen (Freude, Wut, Traurigkeit) psychisch völlig entkernt sind, in die auf Hartz-IV-Niveau herabgesunkene Leistungsgesellschaft einpassen. Jeder ist seines Glückes Schmied, und zwar auch wenn dem Schmied Langzeitarbeitslosigkeit und sozialer Anstieg bevorstehen, und man ohnehin nicht Schmied werden wollte.

Regression in der Überalterung der Popgesellschaft zeigt sich insbesondere in den als Meinungen und wissenschaftliche Erkenntnisse gleichermaßen getarnten Ideologien, mit denen im Web-2.0-Zeitalter, in dem, wo alle etwas sagen können und viele glauben, dass sie etwas sagen müssen, die Welt pseudotheoretisch bestätigt wird und darüber hinaus überhaupt erst erschaffen wird; beispielsweise ist an

¹ Vgl. hierzu beispielsweise die Untersuchungen von Kaspar Maase: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*, Ffm. 1997.

² Vgl. dazu Roger Behrens: *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*, Würzburg 1996.



rock'n'popmuseum
in Gronau,
Untergeschoss,
Foto: Claus
Langer

die Wiederkehr des Biologismus und seine blinde, populistische Akzeptanz zu erinnern, aber auch an Figurationen des Rassismus, Antisemitismus, Sexismus. Nicht zu übersehen ist, dass die größten Comedy-Erfolge, gerade in Deutschland, auf elenden »Frauen-sind-so/Männer-sind-so«-Kalauern, auf Schwulenwitzen und nationalistischen Stereotypisierungen basieren.

Zu beobachten ist die Regression auch im Verhältnis des Pop zur Religion. Nur noch Restspuren des alten, ursprünglich ketzerischen und mitunter befreiungstheologischen Kinderglaubens, wie er vor allem in den Fünfzigern bis Siebzigern im Soul oder Rock 'n' Roll zu finden war, sind vorhanden. Dagegen ist die derzeitige Wiederkehr des Religiösen auch und gerade im Pop Rückfall in den Mythos und Fundamentalismus, eine Abkehr vom Materialismus, der merkwürdig mit einem neuen Biologismus und einer neuro-technologischen Rationalität einhergeht.

Erwachsen war der Pop hingegen, wo er über sich selbst aufgeklärt fähig war, Utopien zu entwerfen, wo er seine Kunst politisierte, indem er die Ästhetisierung der Politik, die ja wesentlich die Struktur der kulturellen Formationen des zurückliegenden Jahrhunderts ausmacht, als künstlerisch-politisches Mittel entdeckte: In der Mode, in der Musik, im Film, in der Alltagspraxis – also immer dann, wenn von einer Neuen Welle, von New Wave und Nouvelle Vague etc. bewusst die Rede war.

Die Popkultur verschwindet zunehmend in symbolischer Bedeutungslosigkeit

Die Gesellschaft, in der wir leben, eine Gesellschaft des globalen Kapitalismus, ist gleichzeitig integrativ und desintegrativ. Sofern diese Gesellschaft in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ihre wesentlichen Konturen gewann, hatte Pop daran, als

Ideologie, seinen wesentlichen Anteil; Pop machte es möglich, sich in der von Widersprüchen zerrissenen, also fragmentierten Gesellschaft trotzdem im Sinne einer Totalität der Lebensverhältnisse zu identifizieren.

Diese Kraft der Integration hat Pop verloren, gerade weil die dem Pop ehemals inhärenten verstörenden, irritierenden und zugleich reflexiven Momente verallgemeinert und liquidiert wurden. Ein »Alles ist Pop« markiert zugleich das Ende des Pop.

Das Ende des Pop ist aber allemal kein Aufhören; Pop wird nicht leiser oder bescheidener, sondern eher gröber, lauter, brachialer – und auch dümmer. Pop verschwindet nicht, er wird nur belanglos. Und das gerade in der kaleidoskopartigen Vielfalt, mit

Die Kraft der Integration hat Pop verloren,
gerade weil die dem Pop ehemals inhärenten
verstörenden, irritierenden und zugleich
reflexiven Momente verallgemeinert und
liquidiert wurden.

der sich der gegenwärtige Pop präsentiert. Allerdings ist diese Vielfalt kein Wert an sich, reines Epiphänomen, das heißt weder eine formale noch inhaltliche Qualität. Man könnte sagen: die

Quantität hat ihre dialektische Umschlagskraft in Qualität verloren; ob es sich bei der beschworenen Vielfalt um zum Beispiel ein Potpourri von Nazirockbands, Schlagertechno und Volksmusik handelt oder um kluge Experimentalsversuche, ist für das Image der Vielfalt völlig unerheblich. Das färbt auf die akademische Aufmerksamkeit, die dem Pop seit einiger Zeit durch so genannte Medien- und Kulturwissenschaften zuteil wird, ab: Den diversen Forschungen zu unterschiedlichen Pop-Phänomenen fehlt zumeist das kritische Erkenntnisinteresse ebenso wie die kritische Distanz zum Gegenstand.

Aus der semiotischen Katastrophe, für die eine radikale Pophaltung einmal einstand und die sie selbstbewusst und kritisch provozierte, folgt eine Banalisierung, mit der gegenwärtig die Popkultur zunehmend in der symbolischen Bedeutungslosigkeit verschwindet.

»Alles ist Pop« mündet im Ende des Pop. Die Popkultur entwickelte sich aus der Pop-Art; dass Popkultur mit Popmusik und vice versa synonym ist, galt über Jahrzehnte als obligatorisch. Das Ende der Idee des Pop kündigt sich aber an, wo die popkulturelle Identität der Individuen nicht mehr über Musik funktioniert, jedenfalls nicht mehr über den musikalischen Kontext, wie er etwa für jugendliche Subkulturen der fünfziger bis späten achtziger Jahre verbindlich war: gerade die Haltung eines spezifischen »Pop I«, wozu etwa auch der Subversionsanspruch gehörte, hat sich zu einem ubiquitären »Pop II« verallgemeinert (Diedrich Diederichsen).

Allein deshalb kann sich kritische Forschung allein auf die Phänomene nicht verlassen. Dass Kultur keine Invariante ist, gilt auch für die Popkultur. Mehr als vorhergehende kulturelle Formationen ist der Pop gerade in seiner historischen Dynamik als soziales Verhältnis zu bestimmen, im Kontext des gesellschaftlichen Ganzen, nicht an und für sich oder aus sich heraus zu fassen. Pop ist kultureller Ausdruckszusammenhang.

Der Pop endet in seiner Belanglosigkeit. Thesen

Das Ende des Pop ist von seinem Ursprung her zu denken. Nur so ist eine historische Kritik der sich selbst historisierenden Popphänomene überhaupt möglich: Es gilt, sie als materiellen Lebensprozess zu fassen, nicht einfach nur als das ideelle oder eben ideologische Substrat.

Die (unbegriffene) Allgemeinheit des Pop ist am (ebenfalls unbegriffenen besonderen) Phänomen dabei nicht zu fassen. Pop war nie Teil der Gesellschaft, sondern als Kultur (Popkultur) immer schon auf eine Absorbierung der gesellschaftlichen Totalität ausgerichtet; Pop war nie: Freizeit, Feierabend, Kulturprogramm und Programmkultur, Musik, Radiomusik, Spartenmusik.

Pop entsprach einer Kultur als »whole way of life«, als Lebensweise. Als Kultur fungierte Pop als Ausdruckszusammenhang: Ausdruckszusammenhang nämlich einer Politischen Ökonomie, konkrete oder pseudokongrete Manifestation des Kapitalismus.

Pop war immer, in all seinen Erscheinungsformen, die Verlängerung der Kulturindustrie (wobei die Kulturindustrie nicht bloß jene Bereiche der Wirtschaft bezeichnet, die »Kultur« produzieren;



Kulturindustrie ist die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit als Produktionsverhältnis).

Die soziale Funktion des Pop war wesentlich die des Kitts. Auch die Funktion der als Subkultur erscheinenden Bereiche der Popkultur zielte auf Integration und Identifikation mit der bestehenden Ordnung.

Das Versprechen der Subversion löst sich im non-konformistischen Charakter der Konformität ein; das ist indes keine »kulturtheoretische« oder gar »medientheoretische« Figur, sondern eine sozialpsychologische.

Pop hat den Kapitalismus nicht verändert, sondern der Kapitalismus hat seine »Kultur« verändert: Pop war das Resultat dieser Veränderung. Die Popkultur ist die Gesellschaft des Spektakels.

Pop annullierte die Differenz zwischen Hoch- und Massenkultur und setzte dagegen eine neue, nur scheinbar horizontale, tatsächlich aber vertikale Demarkationslinie: Subkultur und Mainstream-Kultur (oder »ordinary culture«).

Pop überlagert die sozialen Verhältnisse, deren Ausdruck er zugleich ist. Die sozialen Verhältnisse befinden sich in einem Zustand der Krise. Die Krise, die der Struktur des Kapitalismus eingeschrieben ist und deren besonderen Ausbrüche allenthalben und gegenwärtig zu erleben sind, wird durch den Pop kaschiert.

Zu behaupten, der Pop sei in der Krise, heißt, die Realkrise des Systems zu vertuschen oder zumindest nicht ernst zu nehmen.

Zwar finden zahlreiche Krisenmomente auch im Pop ihren Ausdruck, der Pop »an sich« kann aber gar nicht in der Krise sein.

Der Pop endet in seiner Belanglosigkeit. Das Ende selbst wird belanglos.

Das CAN-Studio im rock'n'popmuseum in Gronau, Foto: Frank Schürmann