



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Kulturindustrie im digitalen Kulturkapitalismus

Eine ideologiekritische Perspektive auf Singularisierung und Digitalisierung

verfasst von | submitted by

Philip Nils Wiedemann

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Michael Parzer

Einleitung	1
Kapitel 1 - Gesellschaftstheoretischer Rahmen: Singularisierung und digitaler Kapitalismus	8
1.1 Gesellschaftsdiagnosen und der Strukturwandel der Spätmoderne	8
1.2 Kontext: Kulturtheorien und Praxeologie	12
1.3 Konzeptionalisierung: Kapitalismus, Digitalisierung, Kunst	14
1.4 Kognitiv-kultureller Kapitalismus und Singularisierung (Reckwitz)	17
1.4.1 Kognitiv-kultureller Kapitalismus und die Rolle der Kultur	18
1.4.2 Güter	20
1.4.3 Creative Economy	24
1.4.4 Märkte	25
1.4.5 Technische Dimension: Die Kulturmaschine	26
1.4.6 Gesellschaft und Subjekt	27
1.5 Digitaler Kapitalismus (Staab)	29
1.6 Der digitale Kulturkapitalismus und seine Zukunft	34
1.7 Ergänzung: Ideologie des digitalen Kapitalismus (Nachtwey/ Seidl)	35
Kapitel 2 - Die Kritische Theorie der Kulturindustrie	40
2.1 Entstehungskontext	40
2.2 Zentrale Begriffe: Kulturindustrie, Kunst, Ideologie	42
2.3 Zum Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem	46
2.4 Kulturgüter – Ursprung und Produktionsbedingungen	47
2.5 Gesamtkunstwerk	50
2.6 Gebrauchs- und Tauschwert der Kulturwaren/ Reklame	50
2.7 Kulturindustrie als Herrschaftsinstrument	52
2.8 Psychoanalytische Aspekte	54
2.9 Subversion	56
2.10 Aktualitätsanspruch	57

Kapitel 3 - Synthese: Kulturindustrie des digitalen Kulturkapitalismus	60
3.1 Diskussion: Aktuelle Gesellschaftsdiagnosen ↔ Kritik der Kulturindustrie	60
3.2 Gemeinsamkeiten und Differenzen	62
3.2.1 Kultur	65
3.2.2 Kunst	67
3.2.3 Zum Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem (Singularisierung vs. Standardisierung)	68
3.2.4 Ideologie	70
3.3 Kulturindustrie und digitale Technologie	74
3.3.1 Smartphone & Internet statt Radio und Lichtspielhaus (Kulturmaschine statt -industrie)	74
3.3.2 Gesamtkunstwerk/Technische Ökosysteme	76
3.4 Kulturindustrie und digitaler Kulturkapitalismus	77
3.4.1 Kulturelle Güter	80
3.4.2 Zum Wert der Kulturgüter – Valorisierung und marxistische Werttheorie	83
3.4.3 Digitale Aufmerksamkeitsökonomie und Werbung	86
3.5 Die Lage des Subjekts	89
3.6 Ideologie des digitalen Kapitalismus	93
3.7 Subversion und Gegenbewegung	95
 Fazit	 99
 Literaturverzeichnis	 108
 Abstract (de & en)	 112

Einleitung

Auch 150 Jahre nachdem die Vorläufer der Soziologie ihn erstmals systematisch analysierten, besteht der Kapitalismus, mit seinen notwendigen Machtverhältnissen, dem Zwang zum Verkauf der Arbeitskraft, der systematischen Produktion von Ungleichheit und seinen Auswirkungen auf alle Lebensbereiche der Menschen, fort. Kam es seitdem zwar nicht zum prognostizierten Umsturz der Verhältnisse, so doch zumindest zu einer *Revolution* der Technologie. In den letzten Jahrzehnten verändert die Digitalisierung das individuelle Leben, Arbeit und Freizeit, aber auch die strukturellen Gegebenheiten, die Kultur und Wirtschaft, maßgeblich.

Das nun allgegenwärtige Smartphone erleichtert nicht nur den (Arbeits-) Alltag, sondern wird, ausgestattet mit Internet und Kopfhörern, zur Abschottung oder mindestens zur Ablenkung von diesem genutzt. Das Bedürfnis nach Unterhaltung und Entspannung durch Kulturkonsum scheint ebenso allgegenwärtig. Videos, Bilder, Musik, Serien, Filme, Podcasts oder Texte. Der Blick auf die Bildschirme der Mitfahrenden in der Bahn, aber auch die offiziellen Nutzungsstatistiken der digitalen Endgeräte offenbaren die Bedeutung kultureller Güter in diesem nicht mehr nur digitalisierten, sondern nun digitalen Kapitalismus deutlich. So ist die gesellschaftlich bestimmende Technologie immer weniger Werkzeug zur Umweltbearbeitung, sondern erwächst zu einer technologischen Umwelt, bestehend aus Kulturprodukten, die zu einer immerwährenden Affizierung der Subjekte führt (vgl. Reckwitz 2017, S.237f). Hat sich also das alltägliche Leben durch die Technologie radikal geändert, bleibt doch die gesellschaftliche Grundlage – der Kapitalismus – erhalten.

Soziologische Theorien bieten eine Vielzahl an Erklärungsversuchen für das Fortbestehen ökonomischer und gesellschaftlicher Basisstrukturen. War es bereits im marxistischen Denken angelegt, dass die Gründe im kulturellen Überbau zu suchen sind, entstand vor über hundert Jahren die Kulturosoziologie, die sich, ausgehend von Max Weber, mit den kulturellen Bedingungen zur Entstehung und Aufrechterhaltung der herrschenden Wirtschaftsordnung auseinandersetzt. Der Kapitalismus ist demzufolge nicht nur ökonomisches System, sondern hat kulturelle Prägekraft und setzt sich abseits des Arbeitstages in der Lebensführung der Menschen fort. Die Kulturosoziolog*Innen der jüngeren Vergangenheit, besonders ihr bekanntester Vertreter Pierre Bourdieu, betonen darüber hinaus, dass gesellschaftliche (kapitalistische) Bedingungen durch alltägliche Praktiken gemacht und reproduziert werden. Diesem *praxeologischen* Denken schließt sich auch Andreas Reckwitz an, der als einer der

populärsten deutschen Soziolog*Innen der Gegenwart, daraufhin eine Gesellschaftsdiagnose formuliert, welche die moderne Gesellschaft umfassend erklärt. Diese soll unter anderem Grundlage der vorliegenden Arbeit sein.

Mit der Kritischen Theorie, insbesondere ihren prägendsten Vertretern Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, besteht daneben eine normativ-kritisierende (Kultur-) Soziologie, die nicht nur den Kapitalismus als etwas Pathologisches begreift, sondern die Gründe für dessen Erhalt ebenfalls in alltäglichen Praktiken, vor allem im Kulturkonsum sieht. Mit radikalen Konzepten wie Verdinglichung, instrumentelle Vernunft, Kulturindustrie oder Ideologie, formulieren sie eine Gesellschaftsdiagnose und -kritik, der zufolge der Kapitalismus überwunden werden müsse, um echte Freiheit zu erreichen. Sie betonen dabei insbesondere die Massenmedien ihrer Zeit, Kino und Radio, welche Emanzipation verhindern würden und so explizit dem Fortbestehen der repressiven Bedingungen dienen. Sind es demnach die heutigen Äquivalente Smartphone und Podcast, die eine kapitalistische Ideologie produzieren? Ihre Analyse bietet die zweite Grundlage dieser Arbeit.

Reckwitz, der meiner Ansicht nach viele Fragen über die heutige Gesellschaftsstruktur aufschlussreich beantwortet, widerspricht jedoch den Thesen der kritischen Theoretiker deutlich. Sei es ihrerzeit schon platter Kulturpessimismus gewesen, verliere unter spätmodernen Bedingungen, in denen das Besondere statt des Allgemeinen prämiert wird, auch der Rest ihrer Thesen ihre Gültigkeit (vgl. u.a. 2017, S.23, 101).

Doch nach oberflächlicher Auseinandersetzung blieb bei mir der Eindruck, dass in der praxeologischen Gesellschaftsdiagnose der spätmodernen Gesellschaft, viele Kategorien und Erkenntnisse angelegt sind, die an die Kritik der Kulturindustrie erinnern. Durch den Vergleich und die Zusammenführung jener Diagnosen könnten bestenfalls die kulturellen Bedingungen für das Fortbestehen des spätmodernen Kapitalismus und seine Ideologie erklärt werden.

So widersteht die vorliegende Masterarbeit der verbreiteten Vorgehensweise, sich mit klar eingrenzenden Phänomenen auf Basis empirischer Daten zu beschäftigen und bestehende Theorie dabei als notwendiges Übel zu integrieren. Hier möchte ich stattdessen, nahezu ausschließlich anhand soziologischer Theorie, grundlegende Fragen über die Erscheinung und den Erhalt des spätmodernen Kapitalismus behandeln. Ziel ist zunächst die systematische Rekonstruktion genannter Gesellschaftsdiagnosen und ihres theoretischen Kontexts, damit ein tiefergehendes Verständnis der aktuellen Verhältnisse und der Ideologiekritik der Kritischen Theorie geschaffen werden kann. In einem darauffolgenden Schritt sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Denken der verwendeten Theoretiker herausgearbeitet

werden, um sich durch deren Synthese dem Phänomen einer *Ideologie des digitalen Kulturkapitalismus* zumindest anzunähern. Dies geschieht explizit aus einem kritischen Erkenntnisinteresse heraus, da ich mich selbst in der Tradition einer kritischen Soziologie verorte. Dementsprechend entwickelte ich folgende Forschungsfragen, die im Laufe der Arbeit beantwortet werden sollen:

1. Lässt sich die Diagnose einer digitalisierten, singularisierten Gesellschaft mit der Ideologie- und Kulturkritik der Kritischen Theorie zusammenführen?
2. Welche Einsichten ermöglicht eine Synthese der Ansätze im Hinblick auf die Ideologie des gegenwärtigen Kapitalismus?

An dieser Stelle werden nun die verwendeten Soziologen sowie ihr erwarteter Beitrag zur Beantwortung der Forschungsfragen kurz vorgestellt, daran anschließend noch das methodische Vorgehen und die Struktur dieser Arbeit erklärt.

Andreas Reckwitz gehört zu den relevanten, deutschsprachigen Soziolog*Innen, die heute noch den Versuch unternehmen, Gesellschaft als Ganzes zu verstehen und ihre grundlegenden Strukturmerkmale zu erfassen. Unter dem Titel „Die Gesellschaft der Singularitäten“ (2017) veröffentlichte er eine Gesellschaftsdiagnose, die einen kognitiv-kulturellen Gegenwartskapitalismus unter digitalen Bedingungen beschreibt und fand damit über die Grenzen der Soziologie hinaus große Beachtung. Da er meiner Einschätzung nach nicht ausführlich genug die ökonomischen Konsequenzen der Digitalisierung und damit zusammenhängende Machtstrukturen untersucht, soll er in dieser Arbeit durch Philipp Staab erweitert werden. Staab analysiert in seinen Arbeiten zum „Digitalen Kapitalismus“ (2019) stärker die wirtschaftstheoretischen Aspekte, insbesondere die Plattformökonomie und ihre teilweise noch bevorstehenden Auswirkungen auf die globale Wirtschaftsordnung.

Beide argumentieren, dass sich im Zuge der Ausbreitung digitaler Technologien unter anderem die Sozialstruktur und die Organisation der Ökonomie maßgeblich verändere. Dabei entstehe eine neue Klassengesellschaft, die einem Kreativitäts- und Singularitätsimperativ folgt (vgl. Reckwitz 2017), sowie eine Plattformökonomie, die die Wirtschaftsordnung des Industriekapitalismus überwand (vgl. Staab 2019). Sie teilen in ihren Arbeiten die Betonung von immateriellen, digitalen und kulturellen Gütern als prägend für die herrschenden sozialen und ökonomischen Verhältnisse, die eben trotz allen Strukturwandels kapitalistisch bleiben.

Durch ihre Zusammenführung entsteht das Gesamtbild eines spätmodernen, digitalen Kulturkapitalismus, welcher die gesellschaftsdiagnostische Basis dieser Arbeit bildet.

Darauf folgt die Ideologie- und Kulturkritik von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer. Sie zählen zu den Hauptvertretern der Kritischen Theorie und prägten nicht nur die deutsche Studentenbewegung der 1960er Jahre, sondern bis heute die kritische Soziologie und Philosophie. Ihre Arbeiten entstanden unter dem Eindruck der industriellen Moderne, dem Scheitern emanzipatorischer Kräfte, den faschistischen Regimen der 1930er und 40er Jahre, dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah. In ihrem Hauptwerk „Dialektik der Aufklärung“ (1944) untersuchen sie angesichts des modernen Kapitalismus und Faschismus, wie der Vernunftbegriff der Aufklärung mit Rationalisierung und gesellschaftlicher Herrschaft zusammenhängt. In den theoretischen Überlegungen zur Kulturindustrie, unter anderem formuliert im namensgebenden Kapitel „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“, wird die systematische und kapitalistisch organisierte Kulturproduktion und -distribution als integraler Bestandteil kapitalistischer Herrschaft und ihrer gesellschaftlichen Reproduktion ausgemacht. Insbesondere geschehe dies durch die Vermittlung von Ideologie. So stellen Horkheimer/Adorno hier das ideologiekritische Werkzeug, mit dem die Bedingungen zum Fortbestehen des Kapitalismus, trotz aller technologischen Neuerungen, analysiert und zum Ende hin auch kritisiert werden sollen.

Die vorliegende Arbeit besteht maßgeblich aus drei Teilen: Im ersten Kapitel zeichne ich zunächst jene aktuelle Gesellschaftstheorie hauptsächlich auf Basis der Arbeiten von Reckwitz und seinem praxeologisch fundierten Verständnis einer singularisierten Gesellschaft unter den Bedingungen eines kognitiv-kulturellen Kapitalismus, nach. Eingeleitet wird zunächst einmal mit dem grundlegenden Anspruch von Gesellschaftsdiagnosen, der darin besteht, die wesentlichen Strukturmerkmale zu erkennen. Um überhaupt die gesellschaftstheoretische Herangehensweise von Reckwitz zu verstehen, muss sein praxeologisches Verständnis kurz erläutert werden. Darauf folgt eine Konzeptualisierung der relevantesten Begrifflichkeiten und eine ausführliche Beschreibung seiner Theorie des kognitiv-kulturellen Kapitalismus und der Singularisierung als dabei bestimmende gesellschaftliche Logik.

Ebenfalls grundlegend ist der Ansatz von Staab, der aus wirtschaftssoziologischer Perspektive den digitalen Kapitalismus analysiert. Ergänzend folgt ein kurzes Kapitel zur Studie „Ideologie und der Geist des digitalen Kapitalismus“ (2021) von Oliver Nachtwey und Timo Seidl. Diese scheint relevant, da sie im Rahmen meiner Recherchen die einzige aktuelle und systematische Untersuchung darstellte, die den digitalen Kapitalismus explizit kultursoziologisch und

ideologiekritisch thematisiert. Aufbauend auf Staabs Analysen gehen Nachtwey/Seidl konkret der Frage nach, welche ideologischen Rechtfertigungsmuster den digitalen Kapitalismus prägen. Die Autoren berufen sich dabei auf zentrale Konzepte und Autoren der Kritischen Theorie, wodurch die Möglichkeit gegeben wird, in den folgenden Kapiteln die zeitgenössischen Gesellschaftsdiagnosen mit den Positionen der Kritischen Theorie in Beziehung zu setzen.

Im zweiten Kapitel wird die Kritik der Kulturindustrie von Horkheimer/Adorno erklärt und kontextualisiert. Maßgeblich basierend auf dem Kapitel zur Kulturindustrie, erweitert durch einige Texte Adornos, die sich mit dem Phänomen auseinandersetzen. Dies erfordert eine vorausgehende kurze Einbettung in das normativ-kritische Denken der Theoretiker. Zudem werden anhand verschiedener weiterer Veröffentlichungen Adornos dann die vermutlich relevantesten Punkte ausgearbeitet. Diese wurden unterteilt in Thesen zum Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, dem Ursprung und den Produktionsumständen der Kulturgüter sowie der Konstitution ihres Werts, dem technischen Ziel eines Gesamtkunstwerks und dem Verständnis von Kulturindustrie als Herrschaftsinstrument. Außerdem folgen einige Anmerkungen zur Einbeziehung psychoanalytischer Erkenntnisse, der Möglichkeit zur Subversion und dem Aktualitätsanspruch dieser Theorie, deren erstmalige Veröffentlichung nun schon über 80 Jahre zurückliegt.

Im darauffolgenden dritten Kapitel diskutiere ich zunächst die Gesellschaftsdiagnosen mit ihren jeweiligen theoretischen Grundannahmen, insbesondere im Hinblick auf das Phänomen von Ideologie im digitalen Kulturkapitalismus und dessen kultureller Reproduktion. Dies geschieht vor allem durch die Gegenüberstellung der Kategorien, welche ich im Zuge der kritisch-systematischen Lektüre herausarbeitete.

Die Zusammenführung der Gesellschaftsdiagnosen scheint zunächst mal möglich, da sie sich ganz grundlegend mit der kapitalistischen Gesellschaft, besonders Reckwitz und die kritischen Theoretiker, mit der Kultur und ihren Gütern befassen. Doch zeigen sich schnell konzeptionelle Differenzen, wie dem Anspruch an soziologisches Arbeiten, aber auch der Begriffsverständnisse. Insbesondere die Ideologie, zentral für die (marxistisch fundierte) Kritik kapitalistischer Verhältnisse, wird bei Reckwitz nirgends explizit erwähnt, lässt sich aber in einigen Thesen implizit vermuten. Doch die Differenzierung von Allgemeinem und Besonderem, seit jeher entscheidender Punkt philosophischen Denkens, markiert auf den ersten Blick wohl den größten Widerspruch zwischen Reckwitz und den kritischen Theoretikern. Auf

der einen Seite steht die spätmoderne Gesellschaft in der Singularität, das Besondere und Einzigartige, als strukturprägend erkannt wird. Demgegenüber eine Herrschaft des Allgemeinen, die wahre Individualität nicht zulasse. Weitere Unterschiede, aber auch einige Gemeinsamkeiten können dann in den grundlegenden Analysekategorien aller verwendeten Theorien, den kulturellen Gütern, ihren jeweiligen Werttheorien und ökonomischen Kontexten gefunden werden.

Darauf folgt die Diskussion der technologischen Veränderungen, welche die Basis für die Entstehung des kulturellen und digitalen Kapitalismus, aber auch der Kulturindustrie darstellen und sich historisch notwendigerweise unterscheiden. Für die einen Kulturindustrie, für die anderen Kulturmaschine, ist aufschlussreich, welche Parallelen deutlich werden, wenn Reckwitz von einer technologischen Umwelt, Staab von sozio-technischen Ökosystemen und Horkheimer/Adorno vom Gesamtkunstwerk sprechen. Generell ist für alle Theoretiker die Analyse der Technik ein Schlüssel, um die Gesellschaft zu verstehen.

Interessant ist außerdem die Lage des Subjekts darin, welches unter kulturindustriellen Bedingungen eher als manipuliert gesehen wird. Die praxeologische Perspektive betrachtet es zwar auch als gesellschaftlich geformt, allerdings scheint ihm immer noch genug Handlungsmacht zuzustehen, um die kulturalisierte Umwelt mitzugestalten. Ob dies allerdings nur illusorisch ist und die Verhältnisse verschleiert oder was ihre reale Wirkmächtigkeit bedeutet, kann als Gretchenfrage der Diskussion gesehen werden.

Abschließend wird noch die inhaltliche Ausformung einer digitalkapitalistischen Ideologie, analysiert durch Nachtwey/Seidl, mit den anderen Arbeiten in Beziehung gesetzt und es bleibt Raum für einige Überlegungen zu Subversion und Gegenbewegung, welche die Theoretiker andeuten.

Durch diese Gegenüberstellung wird deutlich, in welchen Punkten sich die Ansätze ergänzen, decken oder widersprechen. Vielfach überraschte einerseits, wie sich die vermeintlich gegensätzlichen Analysen doch ähnelten und die kritischen Theoretiker schon vor Jahrzehnten passgenau heutige Gegebenheiten beschrieben. Dabei zeigt sich aber auch, wie anschlussfähig Reckwitz' Analysen für dezidiert kritische Gesellschaftstheorie sind.

Doch die Arbeit verbleibt nicht bei der bloßen Gegenüberstellung von Thesen und theoretischen Modellen. Das Vorgehen in diesem Kapitel folgt eher einem dialektischen Prinzip, indem es die herausgearbeiteten, kompatiblen Elemente synthetisiert und unvereinbare Momente als produktive Spannungen ausweist, die ebenfalls zum Erkenntnisfortschritt beitragen. So ist es im weitesten Sinne als ein *phänomenbezogener Theorievergleich* (vgl. Anicker 2022) zu

verstehen, an dessen Ende zwar keine neue Theorie, so doch aber hoffentlich einige neue Einsichten stehen. Zumindest möchte ich mit der vorliegenden Masterarbeit einen Beitrag zur Theorie und Kritik des gegenwärtigen Kapitalismus leisten.

Kapitel 1 - Gesellschaftstheoretischer Rahmen: Singularisierung und digitaler Kapitalismus

1.1 Gesellschaftsdiagnosen und der Strukturwandel zur Spätmoderne

Gesellschaftsdiagnosen, die im außerdisziplinären Feld wohl erfolgreichsten soziologischen Veröffentlichungen, zeichnen sich durch den Versuch aus, die „reizvolle Frage nach dem Wesen der Gesellschaft“ (Bogner 2018, S.11) zu beantworten. So soll das Spezifische der gegenwärtigen Gesellschaft anhand einzelner Prinzipien oder bestimmender Logiken erfassbar werden. Dabei sind es mal technische, ökonomische oder kulturelle Phänomene, die als strukturprägend hervorgehoben werden. Dies geht im Regelfall mit der Identifikation eines grundlegenden, strukturellen Wandels in der jüngeren Vergangenheit einher (vgl. ebd.).

Viele dieser Diagnosen, insbesondere jene, die in der folgenden Arbeit als Basis zum Verständnis der heutigen Gesellschaft verwendet werden, erkennen den Ursprung eines Strukturwandels oder Epochenbruchs ab den 1970er bis 1980er Jahren. Dieser Zeitraum kennzeichnet das Ende der *trente glorieuses*¹, der goldenen dreißig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs, die in den meisten westlichen Ländern von enormem Wirtschaftswachstum, allgemeiner Wohlstandssteigerung und Zukunftsoptimismus geprägt waren. In der soziologischen Debatte jener Zeit wurde diese Phase unter anderem wahlweise unter den Begriffen Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft² gefasst. So sind es vorrangig ökonomische Umstände, die zur Charakterisierung herangezogen werden, doch auch die technologischen und kulturellen Dimensionen spielen eine entscheidende Rolle, um das Wesen der Gesellschaft vor dem Beginn der Spätmoderne zu beschreiben. Jene drei Bereiche und ihre Strukturmerkmale sollen, nun durch die Gesellschaftsdiagnosen von Reckwitz und Staab, im Folgenden kurz erläutert werden:

Spätestens ab den 1950er Jahren prägte die fordistische Wirtschaftsorganisation die westlichen Industrienationen und brachte neben hohen Produktivitätsgewinnen auch eine starke

¹ In Österreich und Deutschland spricht man eher vom *Wirtschaftswunder*. Der französische Begriff wurde von Jean Fourastié (1979) geprägt und eignet sich besser, um die gesamte Epoche zu kennzeichnen, da *Wirtschaftswunder* primär auf die Frühphase des Wachstums in den 1950er- und frühen 1960er-Jahren bezogen ist.

² So lautet der Titel des deutschen Soziologentages 1968, woraufhin Adorno die, auch für die vorliegende Arbeit interessante und „notwendig abstrakte Antwort vorsch[lägt], daß die gegenwärtige Gesellschaft durchaus Industriegesellschaft ist nach dem Stand ihrer Produktivkräfte. [...] Demgegenüber ist die Gesellschaft Kapitalismus in ihren Produktionsverhältnissen. [...] Produziert wird heute wie ehemals um des Profits willen“ (Adorno 1975, S.165).

Verbesserung der Lebensumstände der arbeitenden Bevölkerung. Staab beschreibt diese Entwicklung, notwendigerweise abstrakt und idealtypisch, aus einer regulationstheoretischen Perspektive³ und betont somit die vorherrschende Weise der Profitgenerierung, dem Produktionsmodell und die staatliche, sowie ideologische Strukturierung sozioökonomischer Zusammenhänge (vgl. 2019). Der Fordismus zeichnete sich eben durch eine Kombination von tayloristisch organisierter Massenproduktion und damit ermöglichtem Massenkonsum aus. Dabei wurden vorrangig standardisierte Massengüter, gefertigt in stark ausdifferenzierten Produktionsschritten (Fließbandarbeit), auf einem Markt mit großbetrieblicher Konkurrenz gehandelt. Dieser wird maßgeblich reguliert von Wohlfahrtsstaaten und breit aufgestellten Gewerkschaften, wodurch relativ sichere Sozialsysteme gegeben waren. Dazu boten die Unternehmen den Beschäftigten berechenbare Aufstiegschancen, ermöglicht durch vergleichsweise langfristig absehbare Gewinnsteigerungen. Als Ende der 1960er schon das Ende dieser Wachstumsphase durch Saturierungserscheinungen abzusehen war - die Verbraucher*Innen waren einfach mit vielen Gebrauchsgütern, Kühlschrank, Waschmaschine, Auto, versorgt - verhinderten politische Maßnahmen durch inflationäre und darauffolgend keynesianische Geldpolitik zunächst einen Einbruch des Konsums. Dies artikulierte sich in einer Erhöhung der Geldmenge und, als dies schließlich auf zu viel Gegenwind stieß, durch staatliche Investitionen, wodurch Massenarbeitslosigkeit und Nachfragesenkung entgegengewirkt wurde. Es war also eine Phase, in der staatliche, gewerkschaftliche und tendenziell auch wirtschaftliche Akteure dafür sorgten, dass sich die Lebensverhältnisse der Arbeiter*Innen durch Arbeitsplatzsicherheit und steigende Konsummöglichkeit weiter verbesserten (vgl. Staab 2019, S.152ff).

So konnte zeitweise das strukturelle Spannungsverhältnis zwischen Kapitalismus und demokratischer Ordnung befriedet werden, denn die enormen Produktivitätsgewinne erlaubten Zugeständnisse an die Teilhabeforderungen der Arbeiter*Innen (vgl. ebd.).

Reckwitz betont im Zusammenhang mit der Ökonomie des Fordismus, von ihm bezeichnet als organisierte oder industrielle Moderne und im gleichen Zeitraum eingeordnet, ebenso die Standardisierung der Produktion und den daraus resultierenden Massengütern, sowie deren

³ Die Regulationstheorie ist ein, seit den 1970er-Jahren in Frankreich entwickelter, Forschungsansatz, der versucht, Wirtschaft und Gesellschaft nicht nur aus sich heraus zu verstehen, sondern Produktions- und Konsumstrukturen in Verbindung mit gesellschaftlichem und staatlichem Handeln zu bringen. In der Regulationstheorie wird die langfristige wirtschaftlich-gesellschaftliche Entwicklung als eine nicht-deterministische Abfolge von stabilen Entwicklungsphasen (Formationen) und Entwicklungskrisen (Formationskrisen oder Krisen der Akkumulation) aufgefasst (Bathelt, 1994).

Konsum, als auch der Unternehmensorganisation und der Märkte. Mit Verweis auf Max Weber ergänzt er, dass diese allerdings nur den Höhepunkt einer tiefgreifenden formalen Rationalisierung darstellte, die schon seit dem 18. Jahrhundert die strukturprägende Kraft der klassischen, westlichen Moderne war. Eine Wirtschaftsordnung, die sich an den Prinzipien der formalen Rationalisierung orientiert. Er erweitert den Geltungsbereich dieser industriellen Logik noch auf die realsozialistischen Staaten, deren Produktionsverhältnisse nach ebenso standardisierten Maximen wie die des Westens organisiert waren. „[D]er ökonomische Idealtypus der organisierten Moderne ist der Industriebetrieb der standardisierten Massenproduktion.“ (Reckwitz 2017, S.43).

Diese ökonomische Logik und damit zusammenhängende Produktivitätsgewinne gestaltete und erhielt sich insbesondere durch die Technologie, welche auf fortschreitende Standardisierung und Mechanisierung basierte. Sie war in höchstem Maße ausdifferenziert und auf rationalisierte Naturbeherrschung ausgerichtet, zu ihrer vollen Funktionalität auf umfassende Gleichmachung angewiesen. Neben den industriell-mechanischen, etablierten sich schon ab den 1960ern digitale Informations- und Kommunikationstechnologien und führten zu immer weiterer Produktivitätssteigerung in allen Teilen der Wirtschaft. Der grundlegende Modus industrieller, kapitalistischer Profitgenerierung blieb dabei allerdings erhalten (vgl. Staab 2019, S.41).

Die Tendenz zu Rationalisierung und Standardisierung ist allerdings nicht nur der Technologie und Ökonomie, sondern generell dem Projekt der Moderne inhärent, zeigt sich daher auch deutlich in der Sphäre der Kultur, wie Reckwitz in seiner Gesellschaftsdiagnose betont. So folgt er einer eigentlich materialistischen Argumentation, wenn er auf den Zusammenhang von Technik und Kultur hinweist und schreibt, dass „wie in einer Gesellschaft gehandelt und gefühlt, wie produziert, geherrscht, kommuniziert und imaginiert wird, [...] entscheidend von den Formen der Technik und Technologie beeinflusst [ist], über die sie verfügt.“ (2017, S.225). Allerdings möchte er einem materialistischen Determinismus entgehen und relativiert aus einer praxeologischen Perspektive, indem er technische Artefaktsysteme als nutzbare Angebotsstrukturen bezeichnet. Sie bilden so einen Spielraum vielfältiger Verwendungsmöglichkeiten (vgl. ebd.).

Diese technologischen Angebote seien in der industriellen Moderne eben auf Rationalisierung, Standardisierung und Affektreduktion ausgerichtet, was eine ebenso strukturierte Massenkultur hervorbrachte. „Sie zogen einen entsprechenden, gesellschaftlich prägenden technischen Habitus nach sich, ein berechenbares [...] Verhalten, dessen emblematische Sozialfigur der

Ingenieur war.“ (2017, S.228). Die Allgemeinheit und Normalität galt dabei als kulturelles Ideal. Zwar gab es immer auch politische, subkulturelle oder religiöse Gegenentwürfe, die Alternativen propagierten, jedoch waren sie zu jener Zeit nicht strukturprägend.

Zusätzlich behandelt Reckwitz die sozialstrukturellen Konsequenzen dieser Beobachtungen und greift dabei auf ein kulturelles Klassenmodell zurück, das sich auf die Kapitaltheorie Bourdieus und die Befunde der Lebensstil- und Milieuforschung bezieht. Um die Struktur der industriellen Moderne zu erfassen, dient ihm Schelskys Modell der nivellierten Mittelstandsgesellschaft⁴. Insbesondere in den USA und Deutschland, aber auch generell in den westlichen Industrienationen, zeichneten sich die Gesellschaften durch verhältnismäßig starke ökonomische, soziale und kulturelle Homogenität aus. Dies sei vor allem begründet in den weiter oben beschriebenen ökonomischen Umständen, welche die Teilhabe breiter Bevölkerungsschichten an den industriellen Produktivitätsgewinnen ermöglichten. Dadurch war auch mit einem kontinuierlichen Wohlstandsgewinn für alle Bevölkerungsschichten zu rechnen (vgl. Reckwitz 2019, S.63-77).

Nun folgen die Gesellschaftsdiagnosen ihrer naturgemäßen Aufgabe, diesen idealtypischen Konstellationen ein prozessuales Ende zu bescheinigen. Ab den 1970ern begannen *epochale Brüche* in den jeweiligen Bereichen, die als Ausdrücke eines übergreifenden Wandels, mindestens der westlichen Welt, zu verstehen sind. So intensivierten sich auf der ökonomischen Ebene die kapitalistischen Krisenerscheinungen, woraufhin sich unter anderem das politische Projekt des Neoliberalismus formierte. Im wissenschaftlich-technologischen Bereich liefen immer neue Innovationen letztendlich auf die *digitale Revolution* hinaus, die wiederum grundlegende Konsequenzen für Ökonomie und Kultur hatte. Doch auch die Bildungsexpansion und die gesellschaftliche Liberalisierung waren, zumindest im Westen, Teil des umfassenden *Strukturwandels der Spätmoderne*, der Reckwitz zufolge in einer Gesellschaft der Singularitäten mündete (vgl. 2017). Staab diagnostiziert durch seinen wirtschaftstheoretischen Fokus einen digitalen Kapitalismus als späte Konsequenz dieser Brüche (vgl. 2019).

Im Folgenden sollen diese aktuellen Diagnosen vorgestellt werden, wobei zunächst Grundannahmen und zentrale Begriffe dieser Arbeiten konzeptualisiert werden, um die aktuellen Gesellschaftsdiagnosen auch theoretisch einordnen zu können.

⁴ Dieses besagt, dass im Nachkriegsdeutschland traditionelle Klassengegensätze an Bedeutung verloren und eine breite Mittelschicht entstanden ist, die durch ein ähnliches Konsum- und Freizeitverhalten sowie ähnliche Wertvorstellungen gekennzeichnet ist.

1.2 Kontext: Kulturtheorien und Praxeologie

Reckwitz entwickelt seine Gesellschaftstheorie auf Grundlage eines *praxeologischen*⁵ Verständnisses. Demzufolge lasse sich Gesellschaft in erster Linie nicht aus festen Strukturen oder äußeren Zwängen begreifen, auch wenn Ökonomie und Technik die Rahmenbedingungen für die Handelnden darstellen. Basis dieser sozialtheoretischen Perspektive ist vielmehr die Analyse sozialer Praktiken, also Handlungsmuster einzelner Akteure (vgl. 2006).

Die Ursprünge dieser sozialtheoretischen Perspektive zeichnet Reckwitz umfangreich in seiner Dissertation „Die Transformation der Kulturtheorien“ (2006) nach. Ausgangsbeobachtung dabei ist der *Cultural turn* in den Sozialwissenschaften, der sich bei den vorrangig bearbeiteten Forschungsfeldern und den prägenden Sozialtheorien sowie auf erkenntnistheoretischer und methodologischer Ebene, seit den 1970er Jahren erkennen lässt. Lag der Schwerpunkt bis dahin vor allem auf politischen und wirtschaftlichen Fragestellungen und strukturalistischen Modellen, die, ähnlich den Naturwissenschaften, mit tendenziell quantitativen Forschungsdesigns universelle Gesetzmäßigkeiten in sozialen Zusammenhängen suchten, entwickelten Sozialwissenschaftler*Innen nun vermehrt sozialkonstruktivistische und poststrukturalistische Denkansätze (vgl. Reckwitz 2006, S.22ff). Soziologen wie Bourdieu und Foucault übernahmen einige Anstöße des Strukturalismus, beispielsweise die Abkehr vom Subjekt hin zu einer Analyse von übersubjektiven Wissensformationen, verschoben aber die Analyse des Mentalen hin zur Analyse der alltäglichen Praktiken und deren Milieu- und Geschlechtsspezifika. Statt weiter nach allgemeingültigen Strukturen in starr konstruierten Vorstellungen des Mentalen oder einer materialistisch determinierten Klassengesellschaft zu suchen, relativierte man die Annahmen. Es werden nun nicht mehr angenommene ahistorische, unbewusste Strukturen des Geistes für Handlungserklärung herangezogen, sondern andersherum lesen sie aus banalen und scheinbar situativen Handlungen Muster, die auf sozial geteilte und mental verankerte Wissensformationen hindeuten. Aus alltäglicher Lebensführung kann so das Weltverhältnis bestimmter Kollektive analysiert werden (vgl. ebd., S.347ff).

„Soziale Praktiken stellen einen Komplex von kollektiven Verhaltensmustern und gleichzeitig von kollektiven Wissensordnungen (einschließlich Know-how- und Motivationswissen) sowie diesen entsprechenden Mustern von subjektiven

⁵ Bezeichnungen, wie Praxistheorie, Praxeologie oder Theorie sozialer Praktiken werden synonym verwendet und gehen u.a. zurück auf Bourdieu, der sie als Selbstbezeichnung seines theoretischen Ansatzes verwendete (vgl. Reckwitz 2006, S.556).

Sinnzuschreibungen dar, die diese Verhaltensmuster ermöglichen und sich in ihnen ausdrücken.“ (Reckwitz 2006, S.565).

Zentral für das praxeologische Denken ist der Habitusbegriff von Bourdieu, der auf eben diesen Zusammenhang von routinisierten Verhaltensweisen und mental verankerten Wissensformationen verweist. Dieser Habitus ist nicht im Unbewussten verortet, sondern in Körper und Geist verankert und ermöglicht überhaupt erst eine sinnhafte Verarbeitung der Umwelt, ist somit notwendige Bedingung aller Verhaltensweisen. Sind sie zwar übersubjektiv und kollektiv geteilt, braucht es doch immer noch den einzelnen Akteur, der sie physisch ausführt (vgl. ebd., S.556ff).

Dieses Konzept versucht nicht nur individuelles Verhalten, sondern soziale Verhältnisse grundsätzlich zu erklären. Sie werden in alltäglichen sozialen Praktiken ständig von den Subjekten *gemacht*, also ausgeführt, modifiziert und weitergetragen. Die Subjekte sind dabei nicht unabhängige Einzelne, sondern werden durch diese gesellschaftlichen Praktiken und kulturelle Werte wiederum geprägt. Daher kann der Habitus auch als strukturierte und strukturierende Struktur bezeichnet werden. Er wird durch äußere Lebensbedingungen (Milieuzugehörigkeit, Beruf etc.) geformt, gleichzeitig leitet er wiederum das Handeln an und reproduziert damit auch Gegebenheiten in der Zukunft (vgl. ebd.).

Dabei werden nicht passive Akteure gedacht, die unüberlegt diese repetitiven körperlichen Verhaltensweisen ausführen. Der praxeologische Ansatz verdeutlicht viel eher, dass die kollektiven Wissensordnungen den Menschen erlauben ihre eigene Identität, die Welt und ihre Handlungen darin verständlich zu machen und einen Sinn darin zu sehen (vgl. ebd.).

In „Die Gesellschaft der Singularitäten“ wird Reckwitz notwendigerweise konkreter und wendet sein praxeologisches Denken zur Ausarbeitung seiner Gesellschaftsdiagnose an. Soziale Verhältnisse und deren Wandel werden also aus dem Zusammenspiel von Ökonomie, Technik und Kultur erklärt, welches sich darauf auswirkt, wie Menschen die Welt wahrnehmen (Weltverhältnis) und wie sie sich selbst und andere verstehen und Handeln (Habitus), woraufhin sie die Strukturen reproduzieren oder verändern (vgl. 2017).

So kann beispielsweise die gesellschaftlich verfügbare Technologie, etwa entgegen einem Verständnis des klassischen Materialismus, nicht streng deterministisch verstanden werden. Nicht als etwas, das die Gesellschaft automatisch und unvermeidlich verändert, sondern viel eher als eine Angebotsstruktur. Technologische Möglichkeiten, in dem Fall die Digitalisierung,

eröffnen neue Handlungsoptionen. Wie diese aber genutzt werden, hängt von den sozialen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen ab (vgl. ebd.).

Um diesen kulturtheoretischen Ansatz besser verstehen zu können, scheint es an dieser Stelle sinnvoll den eigentlich zentralen Begriff – Kultur – zu definieren. Reckwitz systematisiert die, in der geisteswissenschaftlichen Theorietradition verwendeten Kulturbegriffe und kommt zunächst auf vier Typen, die sich unter anderem in der definitorischen Reichweite des Gegenstandes unterscheiden (vgl. 2006). In seinen späteren Schriften differenziert er nur zwischen zwei Kulturbegriffen, die im Laufe der vorliegenden Arbeit auch zur Anwendung kommen:

Einerseits einem *schwachen* bzw. *weiten* Kulturbegriff: Dieser umfasst „die Ebene sozial relevanter Sinnzusammenhänge insgesamt.“ (2017, S.77). So gesehen ist alles Soziale, alle menschlichen Praktiken, unmittelbar als kulturell zu verstehen. Sie beinhalten immer Wissensordnungen und Klassifikationen. Nach diesem sehr weiten Verständnis ist Kultur vor allem handlungsregulierend, da in ihr zum Ausdruck kommt, „wie die Welt repräsentiert wird und welche Praxis in ihr möglich, zwingend und sinnvoll erscheint.“ (ebd.).

Demgegenüber steht ein *starker* bzw. *enger* Kulturbegriff: Dieser beschränkt sich zwar nicht nur auf *bürgerliche Hochkultur*, meint aber nur diejenigen Objekte oder andere Einheiten, denen ein Eigenwert zugeschrieben wird. Sie werden als sozial wertvoll angesehen, ohne notwendigerweise nützlich oder funktional zu sein. Ein Kunstwerk, ein Wein oder ein bestimmter Kleidungsstil etwa erhält Bedeutung/sozialen Wert nicht durch seine Funktionalität, seinen Gebrauchswert, sondern weil er als authentisch oder schön gilt. In diesem Sinne ist Kultur kein bloßer Oberbegriff für alles Gesellschaftliche, sondern bezeichnet nur jene Phänomene, die affizieren und bewertet werden, woraufhin sie Bedeutungen artikulieren oder auch soziale Distinktionen hervorbringen. Kultur ist so als Ergebnis sozialer Aushandlungsprozesse zu verstehen (vgl. 2017, S.76f).

1.3 Konzeptualisierung: Kapitalismus, Digitalisierung, Kunst

Um die soziale Welt theoretisch zu erfassen, ist es also unabdingbar notwendige Begrifflichkeiten zu definieren. Diese sollten allerdings im jeweiligen Kontext der Umstände, unter denen sie vorkommen, betrachtet werden. In der ausdifferenzierten Moderne finden sich unterschiedlichste Konzepte für so umfassende Phänomene wie eben der Kultur, oder auch des

Kapitalismus oder der Kunst. Ein Versuch der Festlegung ist schwer möglich und doch notwendig für die weiterführende Arbeit, weshalb nun drei der zentralsten Begriffe der ausgeführten Gesellschaftsdiagnosen behandelt werden. Zum Verständnis von Kunst und Digitalisierung wird sich ebenfalls auf Reckwitz und seine Verwendung berufen. Um ein Basisverständnis des Kapitalismus zu schaffen, das er voraussetzt, aber selbst nicht explizit ausführt, wird mit der Definition aus dem Sammelband „Theorien des digitalen Kapitalismus“ gearbeitet (vgl. Carstensen et al 2023).

Kapitalismus

Gesellschaftsdiagnosen sind eben Gegenwartsbeschreibungen, die zwangsläufig die ökonomischen Verhältnisse miteinbeziehen müssen. Die ausdifferenzierten Schwerpunktsetzungen bei der jeweiligen Kapitalismusdefinition überschreiten sicherlich die der Kulturbegriffe. Bevor es zur ausführlicheren Beschreibung der zugrundeliegenden Verständnisse eines digitalen und eines kognitiv-kulturellen Kapitalismus kommt, soll kurz das grundlegende dieser dynamischen Wirtschaftsordnung erläutert werden.

Der Kapitalismus wurde zuallererst von Karl Marx umfassend beschrieben und zeichnet sich demnach durch das Privateigentum an Produktionsmitteln, Lohnarbeit, Marktvermittlungen und die systematische Verfolgung von Kapitalakkumulation aus (vgl. MEW 1962). Grundlage ist eine gesellschaftliche Arbeitsteilung, bei der die Produktion von Gütern nicht zentral koordiniert, sondern dezentral durch private Produzenten organisiert wird. Damit diese unabhängig voneinander produzierten Waren überhaupt zueinander in Beziehung treten können, bedarf es Märkten als Vermittlungsinstanz, auf denen Produktionsgüter, Rohstoffe und der erwirtschaftete Mehrwert verteilt werden. Da nur die Wenigsten im Besitz der Produktionsmittel sind, zwingen die Verhältnisse die meisten Menschen ihren einzigen Besitz, ihre Arbeitskraft, zu verkaufen. So wird Arbeitskraft selbst zu einer Ware, die im kapitalistischen System gekauft und verkauft wird. Ihre Besonderheit ist die Fähigkeit zur Mehrwertproduktion. Dieses Arrangement entwickelt, vermittelt über Konkurrenzbeziehungen, eine spezifische Dynamik: eine systematische Profitorientierung sowie eine auf ständiges Wachstum gerichtete Akkumulationslogik. Unternehmen investieren Kapital mit dem Ziel, dessen Wert durch Arbeit der Lohnabhängigen zu steigern. Dieses Zusammenspiel treibt die kontinuierliche Expansion und Reproduktion des kapitalistischen Systems voran, denn die kapitalistische Produktionsweise ist dabei nicht statisch, sondern transformiert sich beständig und integriert immer neue Felder in den Verwertungsprozess. Alles

kann zur Ware und somit zum Zweck der Kapitalakkumulation in den Produktionsprozess integriert werden (vgl. Carstensen et al 2023, S.15).

Über den bloßen ökonomischen Rahmen hinaus beschreibt der Kapitalismus aber auch eine gesellschaftliche Logik, die soziale Beziehungen und kulturelle Praktiken grundlegend strukturiert. Diese kulturellen Muster tragen dazu bei, die kapitalistische Logik nicht nur zu stabilisieren, sondern ihn in vielen Bereichen des Alltags selbstverständlich zu machen. So kann er als kulturelles, gesellschaftliches Projekt verstanden werden, das auch die Lebensführung der Menschen konstituiert (vgl. Sachweh/Münnich 2017, S.5).

Digitalisierung

Digitalisierung meint in erster Linie die umfassende Verbreitung von digitalen Informations- und Kommunikationstechnologien (IKT) seit Mitte des 20. Jahrhunderts in allen gesellschaftlichen Bereichen. Diesem Prozess liegt die Informatisierung zugrunde, die organisierte Vergegenständlichung von Wissen, Erfahrungen und Fähigkeiten in Form von Zeichen oder Information, um sie anderen zugänglich zu machen. Die digitalen Technologien ermöglichen nun, dass immer mehr Informationen erfasst, gespeichert, verteilt und bearbeitet werden können. Zu diesem Zweck werden die Informationen stark reduziert und formalisiert, bis sie schließlich in einen binären Code aus 0 und 1 zusammengefasst werden können. So erscheint potenziell alles Bestehende als digital erfass- und reproduzierbar. Dieser Prozess hat neue Bedürfnisse, Fähigkeiten und Erfahrungswelten der Menschen zur Folge (vgl. Carstensen et al 2023, S.10).

Reckwitz unterteilt den neuen technologischen Komplex, der im Alltagsverständnis unter digitale Technologie fällt, in drei zentrale Verfahren: Computing, Digitalisierung medialer Formate und Herausbildung des Internets. Grundlegend sind eben Computer, die schon vor Mitte des 20. Jahrhunderts erfunden wurden und als zeichenlesende Maschinen, welche Algorithmen ausführen, die technologische Grundbedingung für die Digitalisierung liefern. Damit in diesen formalisierten Rechenabläufen auch Informationen ver- und bearbeitet werden können, müssen diese zunächst digitalisiert, eben in den binären Code übersetzt werden. Heutzutage kann der In- und Output aus allen möglichen Informationen bzw. medialen Formaten – Texten, Bildern, Klängen etc. – bestehen. Auf Grundlage dessen ermöglicht nun der Informationsaustausch zwischen verschiedenen Geräten durch ein einziges umfassendes Netz, das Internet, eine globale Konnektivität und eine Universalisierung der Kommunikation (vgl. 2017, S229ff).

Auch die spätmoderne Kultur wird zunehmend durch Digitalität geprägt. Bilder, Texte, Klänge und soziale Beziehungen zirkulieren, werden beschleunigt reproduziert, bewertet und neu kombiniert. Dadurch entstehen neue ästhetische Formen, soziale Distinktionsweisen und Erfahrungswelten, während zugleich traditionelle kulturelle Praktiken transformiert oder in digitale Umgebungen übersetzt werden (vgl. ebd.).

Kunst

Kunst, von Reckwitz beschrieben als ein Feld moderner Gesellschaften, ist in dieser Arbeit vor allem in der Gegenüberstellung mit der darauffolgenden Kritischen Theorie interessant. Reckwitz verortet dessen Entstehung in der bürgerlichen Schicht um 1800, in deren Lebensführung ästhetischen Praktiken, generell die Sphäre des Zweckfreien, des *interesselosen Wohlgefallens*⁶ prämiert werden. Dort kommt es erstmals zur systematischen Fabrikation von Besonderheiten, denn Kunstwerke erhalten ihren Wert nicht durch Funktionalität oder Gebrauch, sondern durch die Zuschreibung von Eigenwerten wie Originalität, Authentizität oder ästhetischer Einzigartigkeit. Anstelle von Regelästhetik und Perfektionierung, die von den Künstlern der Vormoderne angestrebt wurden, tritt nun der Anspruch auf Singularität, das Brechen von Regeln und die Hervorbringung des ästhetisch Neuen. Der Künstler gilt dabei als Genie, das nicht mehr nur tradiertes Können perfektioniert, sondern sich in seinem Werk expressiv verwirklicht. Seit den 1920er-Jahren schließlich verschränken sich, durch audiovisuelle Medien, besonders dem Kinofilm, zunehmend das Feld des Konsums und das traditionelle Feld der Kunst. Die aufgezählten Ideale bleiben dabei aber weiterhin gültig (vgl. Reckwitz 2017, S.97, 101).

1.4 Kognitiv-kultureller Kapitalismus und Singularisierung (Reckwitz)

Reckwitz beschreibt in seinem gesellschaftsdiagnostischen Hauptwerk „Die Gesellschaft der Singularitäten“ (2017), eine ab den 1970er Jahren entstandene, neue gesellschaftliche Logik, die durch einen grundlegenden Wandel der Ökonomie und der technologischen Systeme verursacht wurde.

⁶ Diesen Begriff entlehnt Reckwitz Kant, der damit den Genuss des Schönen in Kunst und Natur bezeichnet. Dabei gibt es kein Interesse, kein übergeordnetes Ziel, das durch den Genuss angestrebt wird.

„Zwischen der industriellen Moderne und der Spätmoderne ereignet sich so ein zweifacher *struktureller Bruch*: Der erste entsteht durch den Strukturwandel von der alten industriellen Ökonomie zum *Kulturkapitalismus* und der *Ökonomie der Singularitäten* mit der *Creative Economy* als Leitbranche. [...] Der zweite strukturelle Bruch wird durch die digitale Revolution verursacht [...]. [Damit] wird zugleich erstmals eine Technologie leitend, die den Charakter einer Kulturmaschine hat [...].“ (2017, S.16f).

Kapitalistische Krisenerscheinungen, die beginnende Digitalisierung und neue soziale Bewegungen destabilisierten ihm zufolge die bisherigen Produktions- und Lebensformen der industriellen Moderne in einem solchen Maße, dass ein Übergang zu einer neuen Wirtschafts- und Gesellschaftsformation eingeleitet wurde. Diese bezeichnet Reckwitz als kognitiv-kulturellen Kapitalismus. Darüber hinaus werde eine soziale Logik des Besonderen vorherrschend, Singularisierung sei nun gesellschaftliches Leitmotiv: Güter, Subjekte, Gemeinschaften, sowie die gesamte Lebensführung sollen als einzigartig erscheinen und bewertet werden. Reckwitz argumentiert, dies seien Ideale künstlerischer und kultureller Produktion, der Creative Economy, die sich nun auf alle Gesellschaftsbereiche ausweiten. Gab es singularisierende Tendenzen schon in der klassischen Moderne, beispielsweise in Form der Romantik um 1800, generell im Feld der Kunst oder Religion, sowie in den aufkommenden Gegenkulturen seit den 1960er Jahren, erlangten sie erst seit den 1980ern sukzessive gesellschaftsprägende Kraft. So wurde in der Spätmoderne die vorherrschende soziale Logik des Allgemeinen von der des Besonderen abgelöst (vgl. 2017).

Daraus folgen Prozesse der Kulturalisierung, Ästhetisierung, Affektintensivierung und Valorisierung, die nun als zentrale Dynamiken der Spätmoderne gelten (vgl. ebd.).

Im Folgenden soll Reckwitz' Auffassung des Strukturwandels von Ökonomie und technologischer Systeme und die dabei prominente Rolle der Kultur etwas ausführlicher dargestellt werden. Dazu wird sich hauptsächlich an genannter Monografie orientiert.

1.4.1 Kognitiv-kultureller Kapitalismus und die Rolle der Kultur

Der strukturelle ökonomische Bruch, welcher sich seit den 1970er Jahren vollzieht, könne Reckwitz zufolge, nicht mit solch oberflächlichen Diagnosen wie dem der Dienstleistungs- oder Wissensgesellschaft erfasst werden. So verwendet er eben den Begriff des kognitiv-kulturellen Kapitalismus. Dieser neue Typus des Kapitalismus ist weiterhin durch Grundprinzipien charakterisiert, wie sie schon Marx beschrieb. Als kognitiv wird der Kapitalismus, auch schon

in verschiedenen Diagnosen der letzten Jahrzehnte gefasst, um die höhere Relevanz des Wissens, auch in Form von formaler Qualifikation und Expertise, für die Produktion in der postindustriellen Ökonomie herauszustellen. Dieser Behauptung stimmt Reckwitz zu, allerdings fokussiert er sich in seiner Arbeit auf die strukturprägende Rolle der so schwer zu fassenden Kultur (vgl. 2017, S.111ff).

Kultur kennzeichnet sich eigentlich durch Unproduktivität, Bedingungslosigkeit und Eigenkomplexität und gilt somit als nicht-zweckrational und außerkapitalistisch. Sie bietet viel eher einen Raum zur Überschreitung der instrumentellen Praxis. In der säkularisierten und entzauberten Spätmoderne besteht aber weiterhin ein gesellschaftliches Sinn- und Motivationsproblem, das im Kulturellen seine Antwort findet (s. Kap.1.2).

„Hier geht es um das Wozu der Lebensformen. Kulturpraktiken, von der Mythenerzählung und kollektiven Ritualen bis hin zu Fernreisen und Computerspielen – sind Antworten auf die Frage, wozu das – gemeinsame oder individuelle – Leben gelebt werden soll, wenn Mangel und Unordnung gebannt sind.“ (Reckwitz 2017, S.86).

Einerseits haben die Kultureinheiten einen Sinn- oder Bedeutungsaspekt. Sie liefern Erzählungen, Erklärungen und Rechtfertigungen über die Zusammenhänge der Welt und die Position der Subjekte in ihr. Früher war dies klassischerweise im Bereich des Religiösen oder Mythischen zu finden. Doch nun weitet sich diese Funktion auf potenziell alle Dinge und Praktiken aus.

Zum anderen haben die Kultureinheiten einen sinnlich bzw. ästhetisch-imaginären Aspekt, indem sie die Sinne besonders ansprechen. So rufen Kultureinheiten bei den Konsument*Innen positive oder negative sinnliche Reaktionen hervor. Darüber hinaus können sie die Vorstellungskraft und Kreativität anregen, sodass alternative Welten und neue Bezüge jenseits des unmittelbar Sichtbaren denkbar werden (vgl. S.84ff).

Lange Zeit galten Kunst und Kultur in den populären Wirtschafts- und Sozialwissenschaften als Randphänomene, die nicht durch ökonomische Prinzipien der industriellen Produktion und des klassischen Marktwettbewerbs bestimmt wurden.⁷ War dieses Verständnis, Reckwitz zufolge, für die Industriegesellschaft durchaus zutreffend, hat sich das Verhältnis in der

⁷ Reckwitz bezieht sich hier auf die Wirtschaftswissenschaft sowie die Wirtschafts-, Organisations- und Arbeitssoziologie, die die Kunst und Kulturindustrie nicht als Teil der harten Realität der Industriemärkte ansahen. Dass die Theoretiker der Kritischen Theorie immer schon dagegen argumentierten, wird im weiteren Verlauf der Arbeit deutlich.

Ökonomie der Spätmoderne, insbesondere durch die Digitalisierung, grundlegend verändert (vgl. 2017, S.155). Im kognitiv-kulturellen Kapitalismus werden nun vormals zweckrationale Dinge oder Praktiken durch die Kulturalisierung fundamental umgestaltet. Kultur nimmt einen zentralen Stellenwert bei der Gestaltung ökonomischer Praktiken, sei es der Warenproduktion und -konsumtion oder auch der Marktstrukturierung ein.

1.4.2 Güter

Um diese Diagnose zu untermauern und das Eigentümliche des kognitiv-kulturellen Kapitalismus herauszuarbeiten, beginnt Reckwitz mit einer Analyse der ökonomisch bestimmenden Güter. In der Spätmoderne rücken eben (immaterielle) Güter und Dienstleistungen, die eine symbolische Aufladung durch Kreativität, Authentizität, Attraktivität und Affizierungspotenzial erlangen, in das Zentrum der Produktion. Sie werden so zu kulturalisierten Gütern. Diese Kulturalisierung wirkt sich darüber hinaus auch auf die Märkte und den Konsum aus (vgl. 2017, S.120).

Mit Gütern werden alle Dinge, Dienstleistungen, Ereignisse oder mediale Formate beschrieben, die auf Märkten gehandelt und konsumiert werden können. Nun sind diese im kulturalisierten Kapitalismus nicht mehr vorrangig nach ihrer Funktionalität, ihrem praktischen Gebrauchswert, bewertet, sondern nach kulturellen Maßstäben (vgl. ebd.).

Würde nur der Gebrauchswert eines Gutes, wie beispielsweise Schuhen relevant sein, der im Schutz der Füße und dem besseren Laufen liegt, würden zweckrationale Kriterien zählen. Sie sollen langlebig und günstig sein. Durch eine kulturelle Bewertung, beispielsweise als besonders schön, nachhaltig oder Symbol einer bestimmten Gruppe, wirken sie nun, über die Nützlichkeit hinaus, reizvoll auf die Konsument*Innen, sie affizieren. Der Schuh kann etwa von einem bekannten Sportler designt worden sein, unter fairen Bedingungen aus nachwachsenden Rohstoffen produziert oder als besonders geeignet für Bergwanderungen inszeniert, woraufhin sein funktionaler Gebrauchswert nun um diese kulturellen Faktoren ergänzt wird.

Kulturelle Güter gelten für Reckwitz als Affektgüter, da sie eine Form von bedeutungsvollen Erzählungen annehmen, ästhetisch-sinnlich wirken oder kreative und spielerische Gestaltungsmöglichkeiten bieten und somit die Affekte der Konsument*Innen adressieren. Diese Ergänzung des Gebrauchswerts ist offensichtlich kein Phänomen, das erst in der Spätmoderne auftrat, allerdings seien es nun jene kulturalisierten Güter, die die Ökonomie strukturell bestimmen (vgl. 2017, S.121).

Ob die Konsument*Innen die Güter dann tatsächlich als kulturell wertvoll betrachten, ist abhängig von deren Bewertung, von Reckwitz als Valorisierung bezeichnet. Es ist eine soziale Bewertungspraxis. „Zu einem kulturellen wird ein Gut [...] dann, wenn ihm vom Konsumenten ein eigenständiger Wert zugeschrieben wird [...]“ (ebd.). Dies geschieht, ganz nach der praxeologischen Logik, einerseits durch die einzelnen Akteur*Innen, ist aber gleichzeitig auch Teil eines kollektiven Aushandlungsprozesses. „Kultur ist dort, wo gesellschaftlich Wert zugeschrieben wird.“ (ebd., S.79). Eben nicht nur durch professionelle Kulturkritiker*Innen, die einen objektiven Wert festlegen wollen, sondern von den Teilnehmenden selbst. Reckwitz spricht sogar von einer Valorisierungsgesellschaft, denn in der Spätmoderne kann potenziell alles zum Gegenstand von Auseinandersetzungen der Be- und Entwertung werden (vgl. ebd., S.14).

Hier wird auch deutlich, warum Reckwitz den Begriff *Güter* dem marxistisch konnotierten Warenbegriff vorzieht. Während im marxistischen Denken dem Tauschwert⁸ größere Relevanz gegenüber dem Gebrauchswert eingeräumt wird, betont Reckwitz viel eher Zweiteren. Dieser ist abhängig von insbesondere gesellschaftlichen Umständen und daher sozial konstruiert, er wird im praxeologischen Sinne gemacht. Ein Objekt ist so nicht aufgrund ökonomischer Kategorien wertvoll, sondern weil ihm in sozialen Praktiken Eigenwert zugeschrieben, weil er positiv (oder auch negativ) valorisiert wird.

Im Bereich der dinglichen Güter oder Dienstleistungen ist diese Relevanzverschiebung von zweckrationalem zu kulturellem Wert noch recht einfach nachvollziehbar. Mediale Formate und Ereignisse, die in der Spätmoderne einen immer größeren Stellenwert in der Ökonomie einnehmen, sind allerdings schwerer durch diese Kategorien zu trennen. Erscheinen Bücher, Filme, Serien, Videos oder Musik doch genuin kulturell, allerdings im *Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* schon lang nicht mehr als singulär. Doch Einzigartigkeit ist oft Voraussetzung für ökonomischen Erfolg immaterieller Güter.

Hier unterscheidet Reckwitz zunächst zwischen funktionalen, also primär informativen medialen Formaten und narrativ-ästhetischen, die in erster Linie eine Geschichte erzählen und

⁸ Nach Marx besitzt jede Ware einen Gebrauchswert, der in ihrer konkreten Nützlichkeit liegt, und einen Tauschwert, der als Summe der zur Produktion notwendigen gesellschaftlichen Arbeitskraft, einen objektiv messbaren Wert darstellt. Während der Gebrauchswert nur die materielle Voraussetzung des Warentauschs bildet, steht der Tauschwert im Zentrum der marxistischen Werttheorie, da er den abstrakten, gesellschaftlich vermittelten Charakter der Arbeit im Kapitalismus offenlegt (vgl. MEW 1962).

genossen werden. Auch dort sei eine Relevanzverschiebung oder Kulturalisierung zu beobachten, denn heute verwandeln sich eigentlich klassische Informationsmedien immer häufiger in Affektmedien (vgl. 2017, S.125). Dies wird auch vielfach als Boulevardisierung der Medien beklagt, denn es stehe nun nicht mehr die *neutrale* Informationsverbreitung im Zentrum, sondern Inhalte werden emotionalisiert und auf Unterhaltung sowie Skandalisierung ausgerichtet, um Aufmerksamkeit zu erzielen (vgl. bpb 2026).

Einen wichtigen Teil medialer Formate bilden allerdings jene, „die als *Werk* eigener Komplexität anerkannt werden und häufig auf einen *Autor* zurückgeführt werden (Romane, Sachbücher, Filme, Blogs, YouTube-Videos)“ (Reckwitz 2017, S.134). Es sind solche, die am ehesten als (einzigartige) Kunstwerke verstanden werden. Daneben sind es auch Genre oder mit einem Autor zusammenhängende Stile, die durch ihre Eigenkomplexität Singularität vermitteln. Ergänzt wird diese noch durch die oft gegebene Möglichkeit der Interaktivität der Mediennutzenden, die somit weiter Einzigartigkeiten produzieren, etwa in sozialen Netzwerken oder bei Computerspielen (vgl. ebd.).

Events, wie beispielsweise Sportereignisse, Konzerte oder Festivals sind ebenfalls per Definition schon kulturelle Güter, da sie nicht vorrangig einem Nutzen, sondern dem Genuss dienen. Durch die Ansprache aller Sinne können sie als Gesamtkunstwerk verstanden werden. Ein Konzert wirkt nicht nur durch die gespielte Musik, sondern eben durch das einzigartige sinnliche Erleben des zeitlich und räumlich begrenzten Auftritts und dem Zusammenwirken mit anderen Teilnehmenden (vgl. ebd., 136f).

All diese verschiedenen medialen Formate und Ereignisse erlangen in der kulturalisierten Ökonomie einen größeren Stellenwert und sind somit konstitutiv für den kulturellen Kapitalismus. Für Reckwitz steht die potenziell unendliche Reproduktion der medialen Güter nicht im Gegensatz zur Singularisierung, da sie „aus Sicht der *Fans* oder *User* nichtaustauschbar sind.“ (ebd., S.134).

Darüber hinaus werden kulturelle Güter durch Singularisierung, durch die Markierung als originell, authentisch oder selten, aufgewertet. Die unter kapitalistischen Bedingungen gefertigten Dinge, sind durch Massenproduktion und Standardisierung notwendigerweise nicht-singulär. Allerdings können nach Reckwitz auch massenhaft produzierte Güter als originell gelten. Es seien einzelne Gegenstände, die von den Konsument*Innen als besonders bewertet werden. Er nennt als Beispiel den Vespa-Roller oder das Chanel-Kostüm. Ebenso können Stile oder Marken, etwa skandinavisches Design oder Apple, als originell oder authentisch gelten, indem sie besondere Geschichten erzählen, ethisch besetzt oder limitiert

werden und diese Inszenierung nicht als solche erkannt, sondern für *echt* gehalten wird. Sie repräsentieren dann eine „je eigene, narrativ-sinnliche Welt beziehungsweise Identität von erheblicher Komplexität“ (2017, S.130).

Die Herkunft der singulären Güter, die kulturökonomisch verwertet werden, sieht Reckwitz einerseits in „einer Übersetzung von Idiosynkrasien sowie von Elementen des Allgemeinen Besonderen ins Register des Singulären. Zum anderen bezieht man sie aus vorökonomischen kulturellen Praktiken, die lokal und historisch verankert sind.“ (ebd., S.143)⁹. Es ist also zuallererst das Alltägliche, was durch eine narrativ-ästhetische Einbettung kulturell bewertet wird. Beispielsweise Vespa-Roller oder Gebäude im International Style, zur Zeit ihrer Entstehung oft nur ein zweckrationales Massenprodukt, gelten heute als authentische und singuläre Güter. Andere entstammen direkt aus der Sphäre des Kulturellen und werden nun aus diesem Kontext herausgelöst und kommodifiziert. Dabei entsteht eine *globale Hyperkultur*¹⁰, in der „potenziell alles – gleich ob volks-, populär- oder hochkultureller Herkunft, gleich ob gegenwärtig oder historisch, gleich welchen lokalen Ursprungs – den Wert der Kultur erlangen [kann].“ (ebd., S.145). Es ist die Möglichkeit der Kombination so unterschiedlicher Güter, durch die sich der dekontextualisierte und hyperkulturelle Konsum auszeichnet. Im dadurch entstandenen Vergleich, von etwa einem französischen und thailändischen Gericht oder einem deutschen Schlager und einer italienischen Operette, werden die jeweiligen Besonderheiten deutlich und Eigenkomplexität erfassbar, sodass die Güter als singulär aufgewertet werden. Die ganze Welt gilt dabei als eine kulturökonomische Ressource. Dabei egalisiert sich Kunst und Kultur. Es herrscht keine strikte Trennung mehr von Hoch- oder Populärkultur. In der Hyperkultur, in der alles zwar verschieden bewertet und doch gleichwertig konsumierbar nebeneinander besteht, entfällt die klassische Hierarchisierung (vgl. Reckwitz 2017, S.170).

Kulturelle Singularitätsgüter aus dem Feld der Kunst nehmen für Reckwitz dabei allerdings einen besonderen Stellenwert ein. Ein von ihm angesprochener möglicher Einspruch, dass es im Kulturkapitalismus zu einer *Entkunstung der Kunst* kommen könne, wenn die gleichen

⁹ Der Begriff *Idiosynkrasie* bezeichnet persönliche Eigenheiten, besondere Vorlieben oder individuelle Besonderheiten, die sich von der Norm oder von kollektiv geteilten Mustern abheben. Im Kontext von Reckwitz meint Idiosynkrasie also jene spezifischen, oft subjektiven Merkmale, die einem Gut oder einer Praxis einen einzigartigen, unverwechselbaren Charakter verleihen.

¹⁰ Diesen Begriff entlehnt Reckwitz dem postmodernen Philosophen Byung-Chul Han, der mit Hyperkulturalität eine Kulturform der Gegenwart meint, in der kulturelle Grenzen durch Globalisierung, Digitalisierung und permanente Vernetzung zunehmend verschwimmen. Kulturen bestehen nicht mehr als geschlossene Einheiten nebeneinander, sondern überlagern, mischen und durchdringen sich ständig (vgl. Han, 2005).

Originalitätsansprüche an andere kulturelle Güter erhoben werden, entgegnet er mit der Beobachtung der *ambivalenten Affizierung* durch Kunstwerke. Sie lösen im Gegensatz zu typischen kulturkapitalistischen Gütern nämlich auch gezielt negative Affekte aus, sind nicht-eindeutig und können verstören, und widerstehen somit der spätmodernen *Positivkultur der Affekte* (vgl. ebd., S.140). Damit kehrt er das ursprünglich von Adorno stammende Konzept um, der mit Entkunstung eigentlich eine Anwendung ökonomischer Prinzipien auf künstlerische/kulturelle Güter kritisierte. Im kulturellen Kapitalismus scheint es selbstverständlich, dass alle Güter der Marktlogik unterliegen, nur die kulturelle Bewertung macht nun den Unterschied.

1.4.3 Creative Economy

Außerdem erkennt Reckwitz in diesen Kulturalisierungsprozessen der Ökonomie Produktionsprinzipien, die eigentlich einst das Kunstfeld prägten und nun tendenziell die gesamte Güter- und Dienstleistungsproduktion der westlichen Ökonomie beeinflussen (vgl. 2017, S.116). Branchen, die den Creative Industries zugeordnet werden, wie die Architektur, Werbung, Kunst (-handwerk), Design oder Medienproduktion aller Art, sowie Bereiche der Erlebnisökonomie haben enorm an ökonomischer Bedeutung gewonnen und ihre kulturalisierenden Praktiken wirken sich auf nahezu die gesamte Produktion eigentlich funktionaler Güter aus. Dadurch prägen heute Logiken, die ursprünglich für Kunstmärkte galten, etwa die Fokussierung auf das Neue, das Einzigartige und Unvorhersehbare, zentrale Sektoren der Wirtschaft. Die Produktion kulturalisierter Güter orientiert sich an ästhetischen und narrativen Werten und zielt darauf ab, Affekte zu erzeugen und beim Publikum emotionale Resonanz hervorzurufen (vgl. ebd.). Eben wie es eigentlich Kunstwerke taten, nun aber immer mit dem Ziel der ökonomischen Verwertbarkeit.

So behauptet Reckwitz, dass diese Logiken der Creative und Cultural Economy inzwischen den institutionellen Kern der spätmodernen Ökonomie darstellen und zentrale Entwicklungen der postindustriellen Wirtschaft antreiben. Die Arbeitspraktiken der Creative Economy seien ebenso organisiert, wie die der klassischen Industriemoderne. Sie unterliegen weiterhin der formalen Rationalisierung und einem Optimierungsimperativ, gelten in diesem Sektor allerdings als Kreativarbeit, weswegen mehr Ansprüche, insbesondere von den Arbeitenden, an sie gestellt werden. Die Arbeit soll sinnvoll, interessant, bestenfalls kreativ und spielerisch sein und Selbstverwirklichung sowie Handlungsmacht ermöglichen und wird somit selbst zu einer Kulturpraxis. Ziel ist dabei meist die Innovation. Das kulturell Neue soll, durch die Kommodifizierung von nichtmarktförmigen kulturellen Objekten oder Praktiken, die

Konsument*Innen ansprechen. Die Erforschung dessen, was potenziell erfolgreich beim Publikum sein wird, nimmt einen großen Teil der kreativen Arbeit ein. Trendscouts sollen Wünsche und Ideen der Konsument*Innen aufnehmen und in populäre Güter umwandeln oder es wird im Sinne einer kreativen Kollaboration mit den Kund*Innen zusammengearbeitet. Andernfalls können sich die Produzent*Innen als Avantgardist*Innen versuchen und mit einer innovativen Idee das Publikum überzeugen, wobei immer ein Restrisiko dem potenziellen Erfolg gegenübersteht (vgl. 2017, S.185ff).

1.4.4 Märkte

Nun bestimmen also narrativ-ästhetische Güter die Märkte. Sie sollten möglichst affizierend gestaltet werden, damit die Wahl der Konsument*Innen, die sich nun als Publikum verstehen lassen, auf ihr Produkt fällt. Denn statt Knappheit, herrscht doch eher eine Überfülle an Gütern. Heute sind es Aufmerksamkeit und Wertschätzung, die die Grenzen setzen. Es entsteht ein Aufmerksamkeitsmarkt, auf dem das Affizierungsvermögen der Güter über ihren Erfolg entscheidet (vgl. Reckwitz 2017, S.155ff). So dominiert auf den spätmodernen Märkten nicht mehr nur die klassische zweckrationale Kostenkonkurrenz, die noch die Standardmärkte der Industriemoderne charakterisierte und auf die relativ klar bestimmbare Sphäre der Ökonomie begrenzt war.

Seit den 1980ern wirkten außerdem neoliberale Reformen in Form von Deregulierung, Privatisierung und Flexibilisierung, die staatliche Eingriffe reduzieren und Marktmechanismen in immer mehr gesellschaftliche Bereiche vordringen lassen. Denn damit die ganze Welt zur kulturökonomischen Ressource werden kann, muss sie zunächst mal dem Markt zugänglich sein. Es ist neben dem vorökonomisch-kulturellen auch die Sphäre des Sozialen, welche der kulturkapitalistischen Be- und Verwertungslogik untergeordnet wird. Beispielsweise werden Bildungs- oder Gesundheitseinrichtungen nicht nur durch ökonomische Prinzipien strukturiert, sondern auch zunehmend durch kulturelle. Hochschulen oder Kliniken versuchen etwa sich durch Betonung ihrer spezifischen Geschichte oder ihrer lokalen Verortung zu singularisieren und im Wettbewerb mit anderen durchzusetzen. Daher ist Kulturalisierung und Vermarktlichung ein Prozess, der in der spätmodernen Ökonomie nur zusammengedacht werden kann (vgl. ebd., S.152ff).

Dazu kommen nun Mechanismen der Digitalisierung, die Unknappheit und Monopolisierung verursachen, wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch näher ausgeführt wird.

1.4.5 Technische Dimension: Die Kulturmaschine

Reckwitz konzentriert sich bei seiner gesellschaftsdiagnostischen Arbeit notwendigerweise auch auf die technologischen Veränderungen. Diese werden maßgeblich auf die Digitalisierung zurückgeführt, die nicht isoliert, sondern in Wechselwirkung mit der Ökonomie, der Gesellschaft sowie dem Subjekt gedacht werden müssen (vgl. 2017, S.225ff).

Im Sinne seiner Theorie der Singularisierung erkennt er in Computern, durch die Reduktion auf universell verarbeitbare Zeichen, zwar auf einer Hintergrundebene, eine radikalisierte Standardisierung. Sie ermöglicht die grenzenlose, globale Kommunikation. Diese hat allerdings die vordergründige Hervorbringung von Singularitäten und kulturalisierten Gütern zur Folge. So bildet das Internet für Reckwitz die Möglichkeit des Ausbruchs aus den Zwängen der Massenkultur (vgl. ebd., S.266). Zentral ist dafür die Erkenntnis, dass die digitalen Computertechnologien als vorrangige Produktions- und Distributionssphäre medialer Formate, wohl der größte Treiber der Transformation der Kultursphäre sind.

„Im Zentrum der gesellschaftlich leitenden Technologie befindet sich in der Spätmoderne nicht mehr die Produktion von Maschinen, Energieträgern und funktionalen Gütern, sondern die expansive und den Alltag durchdringende Fabrikation von Kulturformaten mit einer narrativen, ästhetischen, gestalterischen, ludischen, moralisch-ethischen Qualität, also von Texten und Bildern, Videos und Filmen, phatischen Sprechakten und Spielen. Damit wird die moderne Technik in ihrem Herzen erstmals zur *Kulturmaschine*.“ (Reckwitz 2017, S.227)

Schon die alltägliche Umweltbeobachtung, vor allem die Nutzungsstatistiken der digitalen Endgeräte zeigen die Bedeutung von Kulturformaten im digitalen Raum. Kulturkonsum macht heutzutage einen immer größeren Teil der Freizeitbeschäftigung aus. Der repräsentativen ARD/ZDF-Medienstudie zufolge, verbringen Deutsche ab 14 Jahren durchschnittlich sechseinhalb Stunden täglich mit dem Konsum von Video-, Audio- und Textinhalten sowie Social Media und Gaming, wovon sich der Großteil im digitalen Raum abspielt (vgl. ARD/ZDF 2025). So ist die avancierteste Form der Technik immer weniger Werkzeug, sondern erwächst zu einer technologischen Umwelt, bestehend aus Kulturprodukten, die zu einer immerwährenden Affizierung der Subjekte führt (vgl. Reckwitz 2017, S.237f).

Direkte Konsequenzen der Digitalisierung auf die Kultur im starken Sinn, sind unter anderem eine enorme Überproduktion medialer Formate, bei gleichzeitiger Knappheit von

Aufmerksamkeit, wie sie schon die generellen Märkte der postindustriellen Ökonomien auszeichnet. Diese Hervorhebung verdeutlicht, dass Reckwitz sich vor allem auf die alltägliche digitale Praxis der Menschen konzentriert. Etwa das Posten, Liken, Kommentieren und Kuratieren eigener Inhalte in sozialen Netzwerken sowie Streaming oder Online-Shopping. Kulturkonsum (und -produktion) ist nun potenziell eine Dauerbeschäftigung. Dabei schwächt sich der Dualismus zwischen Produzent*Innen und Publikum durch die technische Möglichkeit der Interaktion ab. Die Inhalte werden nun vor einem Publikum performed, das zum Mitspieler werden kann. Da die Formate alle potenziell gleich zugänglich und nebeneinander erscheinen, kommt es vor allem im Digitalen zu einer Enthierarchisierung der Kulturformate und ihrer Verzeitlichung, denn Aktualität und ständige Veränderung prägen sie (vgl. 2017, S.238ff). Die Kriegsnachrichten sind vom neuen Sommerkleid, dem „Is it cake?“-Video oder der Netflix-Serie immer nur einen Click entfernt.

Schließlich befördert die Digitalisierung eine Kultur der Rekombination, wie sie generell für die Postmoderne kennzeichnend ist. Da alles als kultureller Ressource immer wieder in den Verwertungskreislauf integriert wird, entstehen Verlinkungen, statt grundsätzlicher Brüche oder Neuerungen (vgl. S.230).

1.4.6 Gesellschaft und Subjekt

Aus all diesen Entwicklungen, der Kulturalisierung der Ökonomie – mit ihren Gütern, Märkten, den Arbeitsformen und dem Konsum – und der Ubiquität der digitalen Kulturmaschine, schlussfolgert Reckwitz, im Sinne seines praxeologischen Gesellschaftsverständnis, Auswirkungen auf die Subjekte, ihr Weltverhältnis, Habitus und die gesamte Spätmoderne Kultur:

„Dass die postindustrielle Ökonomie sich von funktionalen Massengütern auf kulturelle Singularitätsgüter umstellt, ist nicht nur eine Frage der Wirtschaft, sondern betrifft das Weltverhältnis des spätmodernen Subjekts und damit die Kultur der Spätmoderne als Ganze. [...] Konsequenterweise erwartet das spätmoderne Subjekt diese Einzigartigkeit auch von den anderen Subjekten – und von sich selbst.“ (Reckwitz, 2017, S.147)

Die Logik der Aufmerksamkeits- und Singularisierungsmärkte gilt auch für die Subjekte:

„Auf den kulturellen Märkten der Singularitätsgüter, auf denen sich das Subjekt zumindest als Konsument (wenn nicht auch als Produzent) beständig bewegt, lernt es, dass genau dies die Normalität ist: Objekte und Subjekte sind wertvoll und singulär,

wenn es ihnen gelingt, im endlosen Aufmerksamkeits- und Valorisierungswettbewerb Sichtbarkeit zu generieren und affizierend zu wirken.“ (Reckwitz, 2017, S.179).

Die Allgegenwärtigkeit der digitalen Technik, des Internets und damit zusammenhängende Möglichkeiten des ununterbrochenen (Kultur-) Konsum sowie der ständigen Dokumentation wirken ebenso auf das Subjekt. Folgte noch in der industriellen Moderne aus den mechanischen Technologien und fordistischen Produktionsverhältnissen ein technischer Habitus, geprägt durch Berechenbarkeit und Affektreduktion, bringen nun die digitalen Technologien einen User hervor, der als Publikum vor Bildschirmen ständig durch Kulturformate affiziert wird und sich wiederum durch Kreationen und Selbstdarstellung in diese integriert (vgl. 2017, S.229).

Die Singularisierung des Subjekts wirkt in der Spätmoderne also insbesondere durch die digitale Technologie, einerseits auf einer technisch-maschinellen und andererseits einer kulturellen Ebene. Erstere meint die algorithmische Beobachtung des Userverhaltens, entweder durch die Sammlung anfallender Daten oder dem *Self-Tracking*. Aus diesen angesammelten Massendaten ist es möglich individuelle Konsum- und Interessenprofile der Nutzer*Innen zu erstellen, die meist in Zahlen übersetzt, ökonomisch verwertet werden können. Reckwitz schlussfolgert, dass sich dabei die Grenze von Privaten und Allgemeinen auflöse. In der industriellen Moderne war die Erfassung der Besonderheiten eines Individuums den persönlichen Beziehungen vorbehalten. Die öffentliche Logik des Allgemeinen standardisierte sie nur, um sie einzuordnen. Zumindest der verwertbare Teil, nie aber die wirkliche Ganzheit des Subjekts, sind nun von insbesondere ökonomischem Interesse, und Unternehmen, sowie der Öffentlichkeit zugänglich (vgl. ebd., S.253ff). Auf den algorithmisch kuratierten Startseiten der Social-Media Plattformen, den Suchmaschinen und den Werbebannern wird die maschinelle Personalisierung der kulturellen Umwelt deutlich.

So spricht Reckwitz auf der kulturellen Subjektebene vom Profil-Subjekt, das sich wie ein Gut auf den kulturkapitalistischen Märkten in einem ständigen Sichtbarkeits- und Bewertungswettbewerb befindet und schließlich selbst zum kulturellen Gut wird. Dies geschieht vorrangig im Internet, in dem nun jeder Mensch die Möglichkeit hat, sich und seine Eigenheiten in Form eines Profils zu performen und dies schon von klein auf vermittelt bekommt. Die Selbstpräsentation erfolgt dabei über eine Komposition eigentlich allgemeiner Darstellungen. So sind Profile modulare Collagen aus kulturellen Formaten, aus Bildern, Videos, Texten und Links, die so unterschiedliche Eigenschaften wie Aussehen, politische Orientierung, Leidenschaften oder Interessen darstellen sollen (vgl. 2017, S.244ff).

„Die Subjektdarstellung via modularisierte Tableaus setzt an die Stelle des unbekannten und zunächst auch rätselhaften »Individuums«, dessen Besonderheit sich in vordigitalen Zeiten erst nach längerer Bekanntschaft oder Freundschaft erschlossen hat (wenn überhaupt), eine sichtbare Collage verschiedener Komponenten einer Singularität, die so auf einen Blick als »Komposition« erfassbar und unmittelbar lesbar ist [...]“ (ebd., S.249).

Neben dem Ausbruch aus den Zwängen des Allgemeinen, benennt Reckwitz auch neu aufkommende Zwänge und pathologische Folgen der (digitalen) Singularisierung. Unter kulturökonomischen Bedingungen werde die beschriebene Selbstdarstellung immer mehr zu einem Profilierungszwang des Subjekts, einem Zwang zur *performativen Authentizität*. Die *Filter Bubbles* und algorithmischen Umweltkonstruktionen führten außerdem zu einer *Zementierung des Individuums*, da Bestehendes ständig wiederholt wird und völlig Andersartiges nicht mehr erscheint. Diese digitale Segmentierung habe darüber hinaus eine Schwächung der allgemeinen Öffentlichkeit zur Folge und erschwere Kommunikation und Verständnis untereinander (vgl. 2017, S.267ff).

Der *affektive Aktualismus*, also die Prämierung von Aktualität und kurzen Aufregern, statt langfristiger Auseinandersetzung erschwere Selbst- und Weltreflexion und marginalisiert jene Themen, die sich nicht als Ereignis darstellen lassen. Besonders drücke sich diese Entwicklung in der Boulevardisierung der Nachrichtenmedien aus. Daraus folgt eine *Affektkultur der Extreme*, in dem eben das Netz entweder „zu einem Echoraum des Begehrens [wird], der die Wünsche erfüllt, bevor sie überhaupt artikuliert wurden.“ (ebd., S.270) oder gegensätzlich zu einer Negativkultur führt, die sich etwa in Hass, Shitstorms oder Cybermobbing gegen einzelne Individuen oder Gruppen entlädt (vgl. ebd.).

1.5 Digitaler Kapitalismus (Staab)

An dieser Stelle soll die Diagnose des kognitiv-kulturellen Kapitalismus noch durch eine weitere Kapitalismusdiagnose ergänzt werden. Phillip Staab erarbeitete in Anlehnung an den Technikhistoriker Dan Schiller, dem er den Begriff des „digitalen Kapitalismus“ entlehnt, eine umfassende Theorie, mit der er ebenfalls das Spezifische der aktuellen Ökonomie beschreiben will. Der digitale Kapitalismus bzw. das System proprietärer Märkte, was im Folgenden ausgeführt wird, dominiert heute allerdings noch nicht. Staab spricht eher von einem Zwischenstadium, in dem die Prinzipien des Neoliberalismus weiter bestimmen, die neue Ordnung aber in naher Zukunft strukturprägende Kraft erlangen kann. In jedem Fall erarbeitet

er ein Konzept, das zum Verständnis der heutigen ökonomischen Verhältnisse unter digitalen Bedingungen unabdingbar ist. Im Gegensatz zu Reckwitz beschränkt er sich dabei allerdings auf eine wirtschaftssoziologische Herangehensweise und klammert kulturelle Bedingungen weitgehend aus. Da beide Theoretiker viele ähnliche Mechanismen mit teils unterschiedlicher Schwerpunktsetzung beschreiben, verwende ich die Theorie des digitalen Kapitalismus hier als Ergänzung, nicht als konkurrierendes Konzept zu Reckwitz.

In der historischen Herleitung der technischen Grundbedingungen der Digitalisierung beginnt Schiller schon in den 1960er Jahren. Zu dieser Zeit entwickelte sich der Informations- und Kommunikationstechnologie-Sektor (IKT) zu einem entscheidenden Faktor für die Sicherung der globalen Hegemonie der USA. Dies geschah durch das Setzen technischer Standards, den Ausbau der Infrastruktur und auch den so verbreiteten kulturindustriellen Produkten, um den militärisch-industriellen Komplex zu legitimieren (vgl. Schiller 1989 zit. n. Staab 2019, S.9ff). Staab schließt an diese Beobachtungen nun mit der Frage an, was denn das Spezifische, den *analytischen Kern*, des digitalen Kapitalismus ausmache. Allein die Feststellung der Digitalisierung des Kapitalismus, also die Anwendung der digitalen Technologien in den meisten Arbeits- und Lebensbereichen, erklärt noch nicht die damit verbundenen Konsequenzen für die Logik der Ordnung von Wirtschaft und Gesellschaft. Denn auch unter Verwendung dieser neuen Technologien blieb zunächst die Logik der Profitgenerierung (Mehrwert durch Arbeit auf neutralem Markt) gleich (vgl. 2019, S.9ff).

Die Ausgangsbeobachtung Staabs ist die ökonomische Machtverschiebung hin zu den neuen digitalen Leitunternehmen Google, Amazon, Facebook, Apple (GAFA) und ihren nicht-westlichen Äquivalenten, wie Alibaba und Tencent. Die Analyse dieser Unternehmen und ihre Verflechtungen mit der politischen Ökonomie der Gegenwart bieten für ihn die Grundlage eines theoretisch fundierten Verständnisses des digitalen Kapitalismus.

Zunächst stellt er fest, dass die allgegenwärtige Verfügbarkeit digitaler Technologien, entgegen der Hoffnungen vieler, nicht zu einer Dezentralisierung oder Demokratisierung der Produktion geführt habe. Vielmehr folgte daraus eine massive Konzentration politischer und ökonomischer Macht. „Im konsumzentrierten, kommerziellen Internet kontrolliert eine kleine Zahl sehr großer Unternehmen den Zugang zu Gütern, Dienstleistungen und Infrastruktur.“ (Staab 2019, S.20). Die Leitunternehmen fungieren als *Gatekeeper* zur digitalen Welt gegenüber Usern, Unternehmen oder gar Regierungen (vgl. ebd., S.20ff).

Diese, in den letzten Jahrzehnten zu globaler wirtschaftlicher Dominanz gelangten, Leitunternehmen und ihre Geschäftsmodelle bilden den organisierenden Kern des digitalen Kapitalismus und weisen einen entscheidenden Unterschied zu den bestimmenden Unternehmen der industriellen Moderne auf. Konkurrierten jene noch auf relativ freien, globalen Märkten, entwickeln sich Google und Apple nun zu sogenannten *proprietären Märkten*. „Klassische Monopolunternehmen agieren auf Märkten; die Leitunternehmen des digitalen Kapitalismus hingegen *sind* Märkte.“ (ebd., S.30).

Doch Unternehmen wie Google und Apple bieten mehr als einfache Onlinemarktplätze. Ihre Plattformen stellen mittlerweile die globale Infrastruktur der ökonomischen und privaten Sphäre, da auf ihnen die entscheidenden Daten- und Kommunikationsströme verlaufen. So organisieren sie nicht nur die Zusammenführung von Angebot und Nachfrage, sondern schaffen technische Ökosysteme, die für nahezu alle User zur infrastrukturellen Voraussetzung digitaler Teilhabe werden. Im kommerziellen Internet treten die Nutzer*Innen insbesondere in der Rolle von Konsument*Innen und Anbieter*Innen, etwa von materiellen Gütern, Dienstleistungen, medialen Inhalten oder Werbeformaten, auf. Dabei sind sie auf die proprietären Betriebssysteme, App-Stores, Serverinfrastrukturen sowie Endgeräte zwangsläufig angewiesen. Diese technische Integration von Hardware, Software und Distributionswegen ermöglicht es den Plattformbetreibern, zentrale Kontrollmacht über Zugang, Leistung, Information und Preisgestaltung auszuüben. Staab spricht daher von einer *Vermachtung des Internets* (vgl. 2019, S.168ff). Ihr Gewinn entsteht vorrangig durch die Erhebung von Servicegebühren oder Provisionen für die Bereitstellung dieser Infrastruktur und insbesondere der Verwertungsmöglichkeit der Nutzerdaten (vgl. ebd.).

Staab führt weiter aus, dass sich dieser beobachtete ökonomische Strukturwandel hin zu proprietären Märkten, einerseits aufgrund der heutigen technologischen Möglichkeiten entwickelte, die die notwendige Infrastruktur erst bereitstellen können, andererseits sind zwei immanente Probleme des postfordistischen Kapitalismus ausschlaggebend:

Ein entscheidender Unterschied zur industriellen Ökonomie ist, dass im kommerziellen Internet nicht mehr vorrangig das klassische volkswirtschaftliche Problem der Knappheit, sondern vielmehr eine *Logik der Unknappheit* bestimmt. Die primär gehandelten Güter, mediale Formate oder digitale Infrastruktur, sind quasi kostenlos durch ihre digitale Reproduzierbarkeit verfügbar. Ein einmal entwickelter Algorithmus, ein digitales Musikstück oder ein Streamingangebot kann beliebig oft abgerufen werden, ohne dass neue Ressourcen verbraucht werden. Um die Wertschöpfung aufrechtzuerhalten, begegnet die digitale Ökonomie diesem

Problem durch künstliche Verknappung eigentlich unbegrenzt verfügbarer Inhalte und Dienste. (vgl. Staab 2019, S.205ff). Sie begegnet uns etwa als Paywalls oder Abomodellen von Streaminganbietern.

Diese Strategie adressiert allerdings lediglich einen Teil der postfordistischen Krise. Eine weitere strukturelle Wachstumskrise wird durch *relative Marktsatuierungen* verursacht. Breite Bevölkerungsschichten (der westlichen Welt) sind mittlerweile mit den notwendigen Gebrauchsgütern versorgt und es fehlt an neuen, expansiven Märkten. Die Nachfrage bricht ein (vgl. ebd.).

Um diesem Sättigungsproblem zu begegnen, reicht die klassische Strategie, Wachstum durch Produktionssteigerung und -rationalisierung zu generieren, nicht mehr aus. Während klassische Industrieunternehmen ihren Profit primär über die Aneignung von Mehrwert im Produktionsprozess und durch Rationalisierung der Produktion generieren, verfolgen Plattformunternehmen eine andere Logik. Neben der künstlichen Verknappung zielen sie auf eine *Rationalisierung des Konsums* und damit einhergehendes Steigerungsversprechen.

„Das Wachstum der Leitunternehmen des kommerziellen Internets basiert, [...] nicht auf den durch sie verursachten Produktivitätsgewinnen, sondern auf ihrem Impliziten Versprechen, Surplus-Gewinne im Bereich der Konsumption zu erzeugen. Onlinewerbung (Google, Facebook, Amazon), E-Commerce (Amazon), neue Distributionskanäle (Plattformen, App-Stores) – also die bis vor Kurzem alles entscheidenden Profitquellen der Leitunternehmen – sind allesamt von der Erwartung getragen, Konsum zu erzeugen, der andernfalls nicht realisiert würde.“ (Staab 2019, S.214).

So erreichen sie allerdings vor allem eine Verlagerung des Konsums durch Beschleunigung, Flexibilisierung sowie Individualisierung. Mobiler Internetzugang ermöglicht etwa einen zeit- und ortsunabhängigen Konsum digitaler Inhalte, aber auch materieller Güter, die darüber bestellt werden können (vgl. ebd., S.215).

Daneben sind es insbesondere die bereits von Reckwitz angesprochenen personalisierten Angebote und Werbung, welche Konsumptionssteigerung versprechen. Ziel ist es, das Konsumverhalten der Nutzer*Innen möglichst präzise vorausszusagen und ihnen so Produkte präsentieren zu können, die sie andernfalls nicht bemerkt hätten (vgl. ebd.). Basis für eine solche Individualisierung im digitalen Raum ist die algorithmische Erfassung, Speicherung und Auswertung großer, komplexer und oft unstrukturierter Datenmengen. In der durch die

Plattformen geschaffenen soziotechnischen Umwelt sind bereits alle Werkzeuge integriert, die zur effektiven Erhebung dieser Informationen und darauffolgender Überwachung und Steuerung der Marktteilnehmer*Innen erforderlich sind. Deren Verhalten wird beobachtet und oft ergänzt durch die permanenten Aufforderungen Produkte oder Dienstleistungen zu bewerten, zu ranken oder mit Feedback zu versehen. Solche Userinteraktionen dienen nicht nur der Herstellung von Vertrauen auf anonymisierten digitalen Märkten, sondern generieren gleichzeitig neue Daten über Kund*Innen und Produzent*Innen, die wiederum für die Optimierung der algorithmischen Steuerung verwendet werden können. So organisieren die Plattformen nicht nur den Konsum, sondern wirken auch auf die Produktions- und Arbeitsverhältnisse innerhalb, aber auch außerhalb dieser Unternehmen. Dabei sind alle Nutzer*Innen aktiv in die Kontroll- und Herrschaftszusammenhänge integriert (vgl. ebd., S.228ff).

Außerdem sei den Plattformunternehmen eine fast grenzenlose Expansionsbestrebung inhärent. Diese dient nicht nur dem klassischen Ziel der kurzfristigen Profitmaximierung, sondern vor allem der Absicht, Konkurrenz dauerhaft zu verhindern und Kontrollmacht aufrechtzuerhalten und auszubauen. Dabei beschränken sie sich nicht auf bestimmte Produkte oder einen klar abgegrenzten Markt, sondern versuchen möglichst viele verschiedene Güter und Dienstleistungen in ihre digitalen Ökosysteme zu integrieren. Dies betrifft etwa materielle und immaterielle Güter, Kommunikationsinfrastruktur, Cloud-Services, Zahlungsmethoden, Werbung oder Mobilität. Ziel dieser Expansion ist es, sogenannte „Lock-in-Effekte“ zu erzeugen, also für die Nutzer unverzichtbar zu werden. Wenn möglichst viele Lebensbereiche über eine Plattform abgewickelt werden, steigen die Wechselkosten für Nutzer und Anbieter, was alternative Plattformen und damit Wettbewerb systematisch ausschließt (vgl. Staab 2019, S.176ff).

Diese Strategie dient somit der Selbststabilisierung monopolistischer Strukturen: Je mehr Angebote eine Plattform vereint, desto attraktiver wird sie für weitere Nutzer*Innen und Anbieter*Innen, desto mehr Daten sammelt sie, desto stärker wird ihre algorithmische Optimierung und desto schwieriger wird es für Andere, überhaupt noch Marktanteile zu gewinnen. Es entstehen soziotechnische Ökosysteme.

„Derartige Ökosysteme sind nicht einfach anwendungsübergreifende technische Infrastrukturen, sondern mit all ihren Angeboten und Diensten zugleich soziale Räume, in denen sich Nutzer einrichten, spezifische Such-, Kommunikations- und

Konsummuster aufbauen sowie reproduzierbare Verhaltens- und Nutzungsroutinen entwickeln, die zu einer Bindung an die verschiedenen Angebote eines Konzerns führen.“ (Dolata 2015, S.511f, zit. n. Staab 2019, S.173f).

1.6 Der digitale Kulturkapitalismus und seine Zukunft

Die von Staab beschriebenen Bedingungen des digitalen Kapitalismus bilden die technischen und ökonomischen Hintergrundstrukturen, innerhalb derer sich die von Reckwitz analysierten Logiken von Kulturalisierung bzw. Singularisierung heute entfalten.

Beide diagnostizieren einen strukturellen Wandel des Kapitalismus seit den 1970er Jahren und gehen von einer grundlegenden Transformation seiner ökonomischen und gesellschaftlichen Organisation aus. Spricht Reckwitz vom kognitiv-kulturellen und Staab vom digitalen Kapitalismus, ist beiden gemeinsam, dass sie die klassische Industriegesellschaft als historischen Referenzpunkt nehmen und einen Umbruch erkennen, der neue Warenformen und neue Machtstrukturen hervorbringt, wobei die technologische Entwicklung als ein zentraler Faktor des Umbruchs erkannt wird. Sie betonen beide die ökonomische Bedeutung von immateriellen, digitalen und kulturellen Gütern. Sind diese neuen Waren bei Reckwitz durch Einzigartigkeit, Kreativität und affektive Wirkung gekennzeichnet, ist für Staab eher die digitale Form dieser Güter und ihre Organisation auf privatisierten Märkten relevant. Die Kombination beider Ansätze ermöglicht eine umfassendere Analyse der gegenwärtigen Gesellschaft, die sowohl ökonomischen Machtstrukturen als auch kulturellen Dynamiken betont. Es entsteht das Bild eines digitalen Kulturkapitalismus.

Staabs Ausführung über die proprietären Märkte der Leitunternehmen als soziotechnische Ökosysteme erinnern stark an Reckwitz' Verständnis einer technologischen und kulturellen Umwelt, in der sich das technologisch-singularisierte Subjekt bewegt. Staab stellt deutlicher heraus, dass diese eben in der Hand der global einflussreichsten Privatunternehmen sind, aber auch Reckwitz benennt die durch Google und Facebook entstehenden kulturellen und singularisierten Umwelten (vgl. 2017, S.259). Dominiert das System proprietärer Märkte, die Plattformen, noch nicht die gesamte Ökonomie, so ist sicher auch die digitale, kulturelle Umwelt nicht vollends den privaten Machtstrukturen der Leitunternehmen unterworfen. Doch ein Blick auf die stetig erweiterte Angebotspalette der Unternehmen und die Pläne von Meta, einem der GAFA-Konzerne, zeigt beispielhaft deren Zukunftsvision:

Meta Platforms, Inc. organisiert durch digitale Anwendungen wie WhatsApp, Facebook und Instagram mittlerweile einen Großteil der digitalen Kommunikation und Kultur (Konsum sowie Produktion) weltweit. Neben diesen sozialen Netzwerken bietet das Unternehmen auch Online-Marktplätze, Virtuell-Reality Hardware, Jobvermittlung, Dating, Bezahlssysteme sowie Unternehmenskommunikation und investiert viel in die Erforschung neuer Technologien, wie Künstlicher Intelligenz. So wird in einigen Regionen der Welt schon ein Großteil der alltäglichen privaten und ökonomischen Interaktionen über diese Programme abgewickelt. Auch die anderen Leitunternehmen, Google, Amazon, Apple etc. haben ähnliche Absichten und arbeiten ständig an der Erschließung neuer gesellschaftlicher Sphären.

Die Bestrebungen von Meta, ein sogenanntes Metaverse zu erschaffen, ist die vorerst radikalste Vision einer artifiziellen, kulturellen Umwelt. Ziel ist eine virtuelle Realität, in der man *dreidimensionale* Räume erkunden und darin andere Menschen treffen, lernen, arbeiten und spielen soll (vgl. meta.com 2026). In diesem Raum gäbe es keine funktionalen, sondern ausschließlich kulturelle Güter. Alle Erscheinungen könnten keine materiellen Bedürfnisse befriedigen, nur ihr sinnlicher Gehalt kann erlebt werden. So wäre die Umwelt tatsächlich vollends technologisch und ökonomisiertes Kulturgut.

Reckwitz und Staab zeigen, dass das Internet mit seinen allgegenwärtigen kulturellen Affektgütern, nun also in den Händen privater Unternehmen liegt. Folgt man dem weiten Kulturverständnis, demzufolge alles Soziale unmittelbar auch kulturell ist, lässt sich bei den Leitunternehmen zusätzlich zumindest die Bestrebung der umfassenden Ökonomisierung und Privatisierung des Kulturellen feststellen. Kultur verlässt in der Spätmoderne ihre angestammte Sphäre, wird ubiquitär und im Sinne eines neoliberalen Expansionsprozesses, bzw. heute im Sinne einer digitalkapitalistischen Plattformlogik, nach ökonomischen Prinzipien strukturiert und verwertet. Die bestehenden Machtstrukturen verfestigen sich dabei auf technologischer und kultureller Ebene.

1.7 Ergänzung: Ideologie des digitalen Kapitalismus (Nachtwey/Seidl)

Nachtwey/Seidl erweitern in dieser Arbeit den gesellschaftsdiagnostischen Rahmen durch eine Analyse der Ideologie des digitalen Kapitalismus. Sie gehen in ihrer Studie konkret der Frage nach, welche Rechtfertigungsmechanismen unternehmerisches Handeln heute legitimieren (vgl. 2021). Diese Ergänzung ist für die vorliegende Arbeit relevant, da Reckwitz und Staab

den Ideologiebegriff nicht explizit nutzen. Außerdem ordnen Nachtwey/Seidl in der Studie ihre Ergebnisse dezidiert aus der Perspektive der Kritischen Theorie ein.

Mit ihrer Fragestellung stehen sie in einer soziologischen Tradition mit Weber, Sombart und Boltanski/Chiapello, deren Ziel ebenfalls war, die ethischen und wertrationalen Aspekte der kapitalistischen Wirtschaftsgesinnung, den Geist des Kapitalismus, zu verstehen. Dieser vermittelt zwischen der ökonomischen Logik und der normativen Welt. Es geht nicht nur um die bloße Akzeptanz wirtschaftlicher Sachzwänge, sondern um ethische und motivationale Begründungen, die das Handeln der Akteure über rein ökonomische Anreize hinaus legitimieren. Durch ihre abschließende Ergebnisdiskussion unter Einbezug der Argumentation von Marcuse und Habermas, insbesondere deren Technikkritik, wird hier ein Anstoß für eine Kritische Theorie des digitalen Kulturkapitalismus gegeben.

Zunächst einmal begreifen Nachtwey/Seidl, in direktem Anschluss an Staab, den Kapitalismus als einen digitalen und meinen damit die zunehmende Deutungsmacht der Leitunternehmen und ihrer Produktionsmodelle (vgl. Nachtwey/Seidl 2021, S.235). Im Hinblick auf die Frage nach kulturindustriellen Produktionsmechanismen von kapitalistischer Ideologie ermöglicht ihre Studie überhaupt erstmal ein Verständnis dieser Ideologie.

Ideologien verstehen sie dabei als Vorstellungen oder Denkweisen, die dazu dienen, bestehende (kapitalistische) Verhältnisse zu rechtfertigen. Dabei muss keine bewusste Täuschungsabsicht vorliegen. Ideologien können auch unreflektiert vertreten und reproduziert werden und ermöglichen Handlungskoordination. Welche Ideologien dominieren, verändert sich im Laufe der Zeit. Sie passen sich an die jeweils herrschenden ökonomischen und sozialen Bedingungen an. Grundorientierungen wie Erwerbsstreben und Rationalität bleiben grundsätzlich bestehen, sobald aber neue Branchen oder Sektoren an Bedeutung gewinnen, entstehen auch neue Ideen, die diese Entwicklungen rechtfertigen und stabilisieren (vgl. ebd., S.237ff).

Boltanski/Chiapello, auf die sich die Autoren hier beziehen, erkannten in ihrem zentralen Werk „Der neue Geist des Kapitalismus“ (2003) durch die vergleichende Analyse von Managementliteratur aus den 1960er und den 1990er Jahren, eine Verschiebung der kapitalistischen Legitimationsmuster. Mit dem Begriff „Polis“ beschrieben sie dabei unterschiedliche Rechtfertigungsordnungen oder Wertsysteme, die in einer Gesellschaft bestehen und mit denen soziales Handeln legitimiert wird. Jede Polis verkörpert bestimmte Ideale, etwa Gerechtigkeit, Effizienz oder Kreativität, und dient als Bewertungsmaßstab für Handlungen (vgl. Boltanski/Chiapello 2003). Diese populäre Studie griff unter anderem auch

Reckwitz für die Illustration des Wandels kultureller Ideale von industrieller zu Spätmoderne auf. Um nun einen weiteren vermuteten Wandel auf der ideologischen Ebene herauszuarbeiten, untersuchten Nachtwey/Seidl Aussagen von und über *digitale Eliten*, zentralen Persönlichkeiten des digitalen Kapitalismus, und deren unternehmerischen Handeln. Diese werden als *Trägerschichten des digitalkapitalistischen Geistes* identifiziert (vgl. Nachtwey/Seidl 2021, S.245).

Dabei definieren sie den Geist des digitalen Kapitalismus zunächst durch Abgrenzung von anderen Formen des Kapitalismus, die in der Spätmoderne vorherrschend waren und teilweise weiterbestehen. Die idealtypisch rekonstruierten Legitimationsmuster reagieren zunächst einmal auf ein Unbehagen mit neoliberalen, kapitalistischen Verhältnissen, die als ungerecht und polarisiert wahrgenommen werden. So grenzt sich der digitalkapitalistische Geist von einem Finanzkapitalismus der Wall Street ab, der als profitorientiert und sozial spaltend gilt. Ebenso wird sich distanziert von staatlich-bürokratischen Strukturen, denen Ineffizienz und Problemlösungsunfähigkeit zugeschrieben werden. Auch Hollywood, repräsentativ für die kulturindustrielle Produktion, steht als Symbol für aufmerksamkeitsökonomische Konkurrenz, bei der nur wenige gewinnen können. Im Gegensatz dazu wird der digitale Kapitalismus, etwa im Silicon Valley, als inklusiv, kreativ und gemeinschaftlich inszeniert (vgl. ebd., S.246ff).

Nachtwey/Seidl argumentieren, dass im digitalen Kapitalismus verschiedene etablierte Polis-Formen zu einem spezifischen Wertekomplex kombiniert werden. Besonders die ökologische Polis nimmt heute eine wichtige Rolle ein. Umweltprobleme werden nicht mehr als bloße Nebenwirkungen kapitalistischer Produktion verstanden, die vom Staat gelöst werden müssen, sondern als Herausforderungen, die der Kapitalismus selbst bewältigen kann und soll, etwa durch grüne Technologien oder die Digitalisierung ökologischer Steuerungssysteme. So sind Effizienzstreben und radikale Marktlogik weiterhin strukturierend. Demgegenüber haben traditionelle Werte wie Seniorität oder Familienorientierung im meritokratischen und individualistischen Geist des digitalen Kapitalismus kaum noch Platz (vgl. ebd., S.247ff). Diese Erkenntnisse weisen viele Parallelen zu Reckwitz' Konzepten der bestimmenden kulturellen Ideale und seinem kulturellen Klassenmodell auf. Ihm zufolge sind individualisierte, postmaterielle Werte, Selbstverwirklichung, Aktualität und Egalitätsvorstellungen in der Spätmoderne kulturell strukturprägend, die damit assoziierten Gruppen oder Personen erfolgreich und angesehen. Traditionelle Vorstellungen von Beständigkeit, Familien- oder

Herkunftsorientierung und ihre Repräsentanten verlieren demgegenüber an Relevanz (vgl. Reckwitz 2017, S.273ff).

Neben der Neuverhandlung bestehender Rechtfertigungsordnungen, beschreiben sie die Herausbildung einer neuen *Polis der Solution*, die im Zentrum des digitalkapitalistischen Geistes steht. Diese meint ein zugrundeliegendes Problem- bzw. Lösungsverständnis seiner Trägerschichten (vgl. Nachtwey/Seidl 2021, S.235).

Es ist eine technokratische Weltsicht, in der kein Raum für normative Zielkonflikte oder demokratische Meinungsverschiedenheiten über gesellschaftliche Werte bleibt. Nicht der politische Diskurs oder gesellschaftliche Aushandlungsprozesse gelten mehr als adäquate Lösungen. Stattdessen herrscht der Glaube, dass alle sozialen Probleme als technische Probleme definierbar sind und sich dementsprechend durch Technologie lösen lassen. Gesellschaft und Mensch werden dabei als grundsätzlich fehlerhaft angesehen und auch Konflikte, die aus ungleichen Machtverhältnissen hervorgehen, gelten hier nicht mehr als politische Fragen, sondern werden als optimierbare Prozesse betrachtet. Damit erhält der Solutionismus eine antipolitische Dimension. Die demokratische Selbstregulierung von Gesellschaften soll durch technologisch-ökonomische Steuerung ersetzt werden und sozialer Wandel erscheint nicht mehr als Ergebnis politischer Auseinandersetzungen, sondern als rein technische Transformation. Beispielsweise soll gesellschaftliches Potenzial durch die technologische Ermöglichung von mehr Vernetzung und Zugang zu Informationen entfaltet werden (vgl. ebd.).

„Hierin gründet der konnektionistische Imperativ, diesen Zugang allen Menschen gleichermaßen zu verschaffen. Er wache morgens nicht mit dem Ziel auf, Geld zu verdienen, so Mark Zuckerberg, sondern seine Mission sei es, „die Welt offener und vernetzter zu machen“.“ (Nachtwey/Seidl 2021, S.255).

Dazu kommt „die normative Macht des Möglichen, die den Geist des digitalen Kapitalismus beherrscht: Was möglich ist, kann und soll gemacht werden. Und wenn dies bedeutet, Menschen zu überfordern, dann sind eben auch Menschen optimierungsbedürftig.“ (ebd., S.256). Solche Vorstellungen und Zielsetzungen rechtfertigen unternehmerisches Handeln im digitalen Kapitalismus und werden zur Legitimation der herrschenden Verhältnisse herangezogen. Durch die *digitalen Weltverbessererunternehmer* sollen die großen Menschheitsprobleme mit technologisch-unternehmerischen Mitteln gelöst werden. Dabei

können alle natürlichen Grenzen überschritten werden, eine grundsätzliche Abkehr von herrschenden Besitz-, Macht- und Ungleichheitsverhältnissen scheint allerdings weiterhin unmöglich (vgl. ebd.).

Kapitel 2 - Die Kritische Theorie der Kulturindustrie

2.1 Entstehungskontext

Das Konzept der Kulturindustrie wurde von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno im Rahmen ihres gemeinsam verfassten Werkes „Dialektik der Aufklärung“ (1944) im Kapitel „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“ entwickelt. Der Begriff wurde hier erstmals verwendet, um insbesondere die kapitalistisch organisierte Produktion kultureller Güter und darauffolgende Konsequenzen zu beschreiben. Adorno hatte die theoretischen Grundlagen erstmals 1932 in seinem Aufsatz „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ angelegt. Im Folgenden wird insbesondere mit dem Haupttext aus der Dialektik der Aufklärung gearbeitet, ergänzt durch einige kürzere Abhandlungen, wie „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ (1938) und den späteren Texten „Prolog zum Fernsehen“ (1963) sowie „Résumé über die Kulturindustrie“ (1963), in denen die weiter bestehende Aktualität der Theorie betont wird.

Der Entstehungskontext dieser Schriften ist von großer Bedeutung. Waren die vorangegangenen Gesellschaftsdiagnosen von Reckwitz und Staab Versuche die aktuellen Gesellschafts- bzw. Wirtschaftsverhältnisse zu beschreiben, verhandeln Horkheimer/Adorno in der Dialektik der Aufklärung die ihnen gegenwärtige industrielle Moderne, welche zuvor als Gegenbeispiel heutiger Verhältnisse galt. Dies geschah hauptsächlich im amerikanischen Exil unter dem Eindruck des Faschismus, der Shoah und des Zweiten Weltkriegs, „in einem Augenblick [...], in dem das Ende des nationalsozialistischen Terrors absehbar war.“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.IX). Auch die späteren Veröffentlichungen sind selbstredend von diesen historischen Gegebenheiten gezeichnet.

Ihre Herangehensweise unterscheidet sich außerdem stark von den vorausgehenden Theoretikern, begegnen sie ihrem Gegenstand zunächst mit einem weitaus kritischeren Anspruch. Daher ist ihr Zugang eher auf normative Kritik der Verhältnisse ausgerichtet und kann teilweise der Sozialphilosophie, denn der klassischen Soziologie zugeordnet werden. Trotzdem liefern auch sie mit der Dialektik der Aufklärung eine Gesellschafts- bzw. Zeitdiagnose, die den Anspruch hat, die strukturprägenden Mechanismen und Pathologien ihrer Gegenwart zu beschreiben und zu erklären.

Insbesondere erkennen Horkheimer/Adorno im Vernunftideal, dass im Zuge der Aufklärung zur primären gesellschaftlichen Logik wurde, die Ursache von Irrationalismus und Faschismus.

Denn die mit der Aufklärung und der Etablierung der Naturwissenschaften sowie der fortschreitenden Technologie einhergehende *zweckinstrumentelle Vernunft* und der Anspruch der vollumfassenden Naturbeherrschung, führe letztendlich zur totalen Herrschaft. Anders gesagt: Nachdem Religion und Mythologie durch wissenschaftliche Rationalität und zugehöriger Technik ersetzt wurden, bietet diese nun eine letztendliche Legitimation. Naturzerstörung, Ungerechtigkeit oder Herrschaft, das *Falsche*, können unter bestehenden Verhältnissen wissenschaftlich gerechtfertigt werden und erscheinen daher naturgegeben (vgl. Horkheimer/Adorno 1988).

Nun erkennen sie in der sogenannten Kulturindustrie die Durchsetzung dieses falschen Vernunftideals, der kapitalistischen Ideologie, auf breiter Ebene. Das dementsprechende Kapitel ist, trotz seiner fragmentarischen Form, der zentrale Teil der Dialektik der Aufklärung, wie die Autoren beim Verfassen schon selbst feststellten (vgl. Rantis 2018, S.89). In der aktuellen soziologischen Debatte wird vielfach betont, dass die Theorie der Kulturindustrie keine Kulturtheorie im klassischen Sinne darstellt, da beispielsweise Alltagshandeln und darin enthaltene symbolische Differenzierung nicht direkt thematisiert werden. Befassen sich Horkheimer/Adorno zwar mit der Sphäre des Kulturellen und demnach vorrangig mit den damals prägenden Kulturgütern (Kinofilm, Radio, Jazzmusik...), wird deutlich, dass sie Kultur hier vor allem im engen Sinn verstehen und daher im Ästhetischen verorten. So ist diese Theorie viel eher Kultur-, Kapitalismus- und Ideologiekritik im Kontext der Moderne, denn es geht um die ideologische Funktion jener Güter unter kapitalistischen Verhältnissen (vgl. Winter 2019, S.1119; Niederauer/Schweppenhäuser 2018, S.7). Gerade deshalb scheint sie so geeignet für eine Zusammenführung mit aktuellen Gesellschaftsdiagnosen, die kulturelle Güter ins Zentrum ihrer Analyse stellen.

Zunächst folgt nun eine begriffliche Klärung mit Hilfe einiger Sekundärquellen, da sich manche Konzepte, die zentral für das Denken der Kritischen Theorie sind, doch vom heutigen alltäglichen oder (sozial-) wissenschaftlichen Verständnis maßgeblich unterscheiden. Besonders fällt das sprachliche Abstraktionsniveau auf, das im Kontext der Komplexität der zu erfassenden Gegenstände allerdings notwendig scheint.

Begriffe wie Kultur und die titelgebende Kulturindustrie, Kunst und Ideologie sollen erläutert werden, um daraufhin zentrale Thesen herauszuarbeiten. Dies geschieht, indem der Text auf Basis seiner grundlegenden Kategorien hin zusammengefasst wird. Angefangen mit der Diskussion über das Verhältnis von Allgemeinen und Besonderem, das im Hinblick auf die

darauffolgende Gegenüberstellung mit der singularisierten Gesellschaft, von großer Bedeutung scheint. Anschließend folgt die Beschreibung und Kritik der Warenförmigkeit der Kulturgüter und die damit zusammenhängenden Produktionsbedingungen sowie das darauf aufbauende Verständnis von Kultur als Herrschaftsinstrument. Abschließend wird nach dem Potenzial für Subversion und dem Aktualitätsanspruch der Thesen gefragt.

2.2 Zentrale Begriffe: Kulturindustrie, Kunst, Ideologie

Kultur (-industrie)

Schon beim Versuch der Definition scheint es sinnvoll sich auf das Abstraktionsniveau der kritischen Theoretiker einzulassen, die Begriffe grundsätzlich im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse denken. So war „Von Kultur zu reden [...] immer schon wider die Kultur“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.139). Denn die *geistigen Gebilde*, die unter diesem Begriff erfasst sind, werden dadurch klassifiziert und beherrschbar gemacht. Diese Subsumption sei erst im industriellen Kapitalismus angemessen, da alles Kulturelle als beherrschbar und verwertbar erscheint. Und doch ist es notwendig, zumindest eine Idee davon zu vermitteln, was sie mit diesem Begriff meinen, der ja zentral für ihre Arbeit ist.

Dazu ist Horkheimers Verständnis hilfreich, das er schon einige Jahre vor dem Verfassen der Dialektik der Aufklärung, in seiner Rolle als Leiter des Instituts für Sozialforschung entwickelte. Er beschränkt sich dabei, wie auch Reckwitz mit seinem weiten Kulturbegriff, nicht auf eine enge Definition geistiger Leistungen oder hochkultureller Produkte. Für Horkheimer umfasste Kultur zum einen die Gesamtheit individueller und gesellschaftlicher Dispositionen, Institutionen und Werke, also „die Gewohnheiten, Sitten, Kunst, Religion und Philosophie“ (Horkheimer 1936/1988 zit. n. Niederauer/Schweppenhäuser2018, S.10). Diese manifestieren sich auch in der *psychischen Verfassung der Menschen*. Zum anderen bezog er auch jene gesellschaftlichen Erscheinungen in den Kulturbegriff ein, die traditionell eher unter dem Begriff der „Zivilisation“ geführt wurden. Dazu zählen alle Phänomene der körperlichen, alltäglichen und sozialen Lebenspraktiken, also das Alltagsleben in einer Gesellschaft. Das stellte damals einen radikalen Bruch mit der bürgerlich-idealistischen Vorstellung von Kultur als rein geistigem Bereich dar. Sein Ansatz war damit nicht rein deskriptiv, sondern zugleich kritisch, denn Kultur gilt so als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse. Er zielte letztendlich darauf, die kulturellen Bedingungen gesellschaftlicher Herrschaft offenzulegen (Vgl. Niederauer/Schweppenhäuser2018, S.10). Denn Kultur, so stellen Horkheimer/Adorno heraus, hatte stets auch eine ordnende Funktion im Sinne der Verfügenden. „Zur Bändigung der

revolutionären wie der barbarischen Instinkte hat Kultur seit je beigetragen. Die industrialisierte tut ein übriges.“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.161).

Beklagten die Kulturkritiker und die damals *vorherrschende soziologische Meinung*, im Zuge der Industrialisierung und Modernisierung entstehe kulturelles Chaos, halten Horkheimer/Adorno dagegen, indem sie feststellen, dass Kultur unter den herrschenden, durch Macht und Ungleichheit geprägten, kapitalistischen Verhältnissen vielmehr systematisch organisiert wird und dadurch organisierend wirkt. „Kultur schlägt heute alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“ (S.128).

Diese Beobachtung wollen sie mit dem Begriff Kulturindustrie erfassen, den ein inhärenter Widerspruch prägt, wenn man ihn aus marxistischer Perspektive betrachtet. Während *Kultur* dem ideellen Überbau der Gesellschaft zugeordnet wird, verweist *Industrie* auf deren materielle Produktionsbasis, also auf den ökonomischen Unterbau. Die klassische Dichotomie zwischen Basis und Überbau erweist sich, Horkheimer/Adorno zufolge, allerdings als unzureichend, um das Phänomen angemessen zu beschreiben. Denn die Kultur ist nicht bloß ein Abbild ökonomischer Verhältnisse, sondern selbst Teil ihrer Strukturierung (vgl. Rantis 2018, S.90). So konzentriert sich ihre Analyse auch nicht nur auf die Produktion der Güter und setzt dabei passive Konsument*Innen auf der Gegenseite voraus. Der Begriff impliziert vielmehr auch die Reproduktion kapitalistischen Denkens im Alltag durch die Konsument*Innen (vgl. Niederauer/Schweppenhäuser2018, S.17). Es ist der gesamte Gesellschaftsprozess, durch den „die Verkörperung aller Tendenzen der Kulturindustrie in Fleisch und Blut des Publikums [...] zustandekommt [...]“. (Horkheimer/Adorno 1988, S.144).

Außerdem verwenden sie den Begriff, um sich von damals gängigen Bezeichnungen wie Massenkultur oder Massenmedien abzugrenzen. In seinem späteren *Résumé über Kulturindustrie* betont Adorno ausdrücklich, dass sie sich gegen die Vorstellung stellen, diese kulturellen Produkte seien durch spontan aus den Massen aufsteigende kollektive Kreativität und zum Selbstzweck entstanden. Außerdem gehe es ihnen nicht nur um eine Kritik populärer Kulturformen und deren Produktionsbedingungen, sondern um die Analyse eines historisch neuartigen Zusammenhangs von Kultur und Ökonomie. „Weder geht es um die Massen an erster Stelle, noch um die Techniken der Kommunikation als solche, sondern um den Geist, der ihnen eingeblasen wird, die Stimme ihres Herrn.“ (Adorno 1977a, S.338).

Kunst

Implizit weisen sie dabei immer auch schon auf ihr Verständnis des Gegenentwurfs zu kulturindustriellen Produkten hin, der authentischen Kunst. Diese war nie auf Verwertung und Konsum oder gar Affirmation gesellschaftlicher Zustände hin ausgerichtet und wurde daher auch als Antithese zur Gesellschaft verstanden. Vielmehr verweigerte sich, zumindest die *hohe Kunst*, dem Erwartungshorizont des Publikums, dem Prinzip der Unterhaltung sowie der Funktion der Entspannung. Sie operierte im Widerspruch zur bestehenden Gesellschaft und verweist auf deren Widersprüche, Unversöhnlichkeiten und dem Leiden in ihr (vgl. Horkheimer/Adorno 1988).

„Die reinen Kunstwerke, die den Warencharakter der Gesellschaft allein dadurch schon verneinen, daß sie ihrem eigenen Gesetz folgen [...]“ (Horkheimer/Adorno 1988, S. 166), kennzeichnen sich eben durch jene Form ästhetischer Autonomie, die sich der Logik des Tauscherts und *dem Willen der Menschen*, entzieht.

Zugleich ist Horkheimer/Adorno bewusst, dass auch in der vorindustriellen Zeit *niedere Kunst*, also Werke mit primären Unterhaltungszweck existierten sowie Kulturgüter als Waren auftraten und Auftraggebern unterstellt waren. Allerdings erlaubte deren Protektion vor den Gesetzen des freien Markts den Künstlern die Freiheit ihre Werke ohne zielgerichtete Zweckmäßigkeit herzustellen (vgl. ebd.).

Nun kommt es im Kapitalismus zur *Liquidation der Kunst*, indem die Kulturindustrie nicht nur Kunstwerke in den Markt integriert, sondern ihre Unterscheidbarkeit zu bloßen Konsumgütern aufhebt. So werden ehemals autonome Werke „wie politische Losungen“ aufgemacht und „zu reduzierten Preisen einem widerstrebenden Publikum eingeflößt“ (ebd., S. 169).

Zumindest die daraus resultierende allgemeine Zugänglichkeit mag man positiv interpretieren. Doch auch dieser Hoffnung erteilt Adorno eine Absage, denn die Nivellierung der jahrhundertelangen Differenz zwischen hoher und niederer Kunst und ihr *Ausverkauf* vollzieht sich nicht im Sinne einer qualitativen Aufhebung, sondern „zu ihrer beider Schaden“ (1977a, S. 337). Gleichmachung und Offenheit ist so gesehen kein Fortschritt, sondern Teil eines regressiven Bildungsabbaus: Die „Abschaffung des Bildungsprivilegs durch Ausverkauf“ bedeutet nicht emanzipatorische Teilhabe, sondern „Zerfall der Bildung“ unter den Bedingungen kapitalistischer Vermarktung (vgl. ebd.).

Unter anderem dadurch, dass Kunst unter kapitalistischen Verhältnissen nun warenförmig organisiert und allgemein zugänglich ist, verliert sie ihr subversives Potenzial und die Möglichkeit zur Vorstellung eines Besseren. Alle Sphären, auch das Bewusstsein der Menschen ist durch die herrschende Ideologie ergriffen und die Existenz authentischer Kunst so nicht mehr möglich oder zumindest nur noch selten auffindbar (vgl. ebd.).

Ideologie

Das Konzept von Ideologie, wie es die Kritische Theorie verwendet, unterscheidet sich deutlich vom Alltagsverständnis, in welchem sie als bestimmte, meist bereits als unterkomplex oder extremistisch entlarvte, Weltanschauung verstanden wird. Etwa eine nationalistische oder religiöse Ideologie, die der Machtausübung einzelner dient.

In der philosophischen Tradition beschreibt Ideologie grundlegender ein *falsches Bewusstsein*¹¹. Falsch meint hier, dass Menschen ihre gesellschaftlichen Verhältnisse und Interessen verzerrt wahrnehmen, weil sie die bestehenden Macht- und Wirtschaftsstrukturen als natürlich oder gerechtfertigt ansehen, obwohl sie tatsächlich auf Herrschaft, also auf Ungleichheit, beruhen. Adorno weist auf das dialektische Problem der Ideologien hin, wenn er feststellt, „daß diese zwar falsches Bewusstsein, aber doch nicht nur falsch sind.“ (1972, S.472). Sie sind es relational zu den gesellschaftlichen Bedingungen. „Unwahr werden eigentliche Ideologien erst durch ihr Verhältnis zu der bestehenden Wirklichkeit. Sie können »an sich« wahr sein, so wie die Ideen Freiheit, Menschlichkeit, Gerechtigkeit es sind, aber sie gebären sich, als wären sie bereits realisiert.“ (ebd.). Formal sind diese Ideen durch demokratische Grundrechte in vielen Staaten gesichert, materiell allerdings nirgends verwirklicht. So ist Ideologie für das Verschleiern und somit Aufrechterhalten der bestehenden, *falschen* Verhältnisse konstitutiv. Wie in allen Konzepten der kritischen Theoretiker wird in diesem Verständnis der normativ-kritische Anspruch, verbunden mit der impliziten Vorstellung eines Richtigen, deutlich.

Ideologie besteht ihrem Verständnis nach allerdings nur im marktwirtschaftlichen Kapitalismus: „Als objektiv notwendiges und zugleich falsches Bewusstsein, als Verschränkung des Wahren und Unwahren, das sich von der vollen Wahrheit ebenso scheidet

¹¹ Dazu Schnädelbach (2017): „Historisch gesehen gehört der Ideologiebegriff dem Zusammenhang der theoretischen Bemühungen an, die allgemeinen Ursachen des Irrtums, des falschen Bewußtseins aufzudecken;“ (S.73).

wie von der bloßen Lüge, gehört Ideologie, wenn nicht bloß der modernen, so jedenfalls der entfalteten städtischen Marktwirtschaft an. Denn *Ideologie ist Rechtfertigung*“ (ebd. S.365). Rechtfertigung eines „bereits problematischen gesellschaftlichen Zustand, den es zu verteidigen gilt“ (ebd.).

In vorindustriellen Gesellschaften, in denen Herrschaft unmittelbar und persönlich organisiert war, bedarf es keiner Ideologie zur Rechtfertigung bzw. Verschleierung. Erst die apersonalen Herrschaftsstrukturen und Widersprüche einer *freien* Marktwirtschaft machen diese notwendig (vgl. Erxleben 2024, S.162).

Einfacher und gleichzeitig weiterhin notwendigerweise abstrakt: Ideologie ist keine bestimmte Weltanschauung oder Theorie, sondern die Einrichtung der Welt ist selbst unmittelbar zu ihrer eigenen Ideologie geworden (vgl. Adorno 1971b, S.108).

2.3 Zum Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem

Schon auf der ersten Seite des Kapitels zur Kulturindustrie diagnostizieren Horkheimer/Adorno einen fehlenden Widerspruch zwischen Allgemeinem und Besonderem unter herrschenden Verhältnissen. Dies artikuliert sich im Kulturellen und zieht sich als Hauptmotiv durch den Text: „Die augenfällige Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos demonstriert den Menschen das Modell ihrer Kultur: die falsche Identität von Allgemeinen und Besonderem.“ (1988, S.128).

Mit der „Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos“, bezeichnen sie die systematische Gleichförmigkeit der eigentlich verschiedenen Sphären. Das heißt, sowohl auf gesellschaftlicher Ebene (Makro) als auch im individuellen Bereich (Mikro) zeige sich dieselbe (kapitalistische) Logik. Im Zentrum der Kritik der Kulturindustrie steht diese „falsche Identität“. Gemeint ist, dass das Besondere, also individuelle Werke, Persönlichkeiten oder Ausdrucksformen, nicht mehr in einem kritischen oder widersprüchlichen Verhältnis zu den allgemeinen Verhältnissen stehe, wie es eben einst noch die authentische Kunst tat oder die Menschen es müssten, um ein wahrhaft freies und selbstbestimmtes Leben, abseits ökonomischer Zwänge, zu führen.

Diese Tatsache werde allerdings verschleiert, indem das unablässig Neue und Einzigartige der kulturellen Güter und die Individualität ihrer Konsument*Innen propagiert wird. Tatsächlich aber verhüllen jene Eigentümlichkeiten nur oberflächlich das Immergleiche, das „Skelett, an

dem so wenig sich änderte wie am Profitmotiv selber“ (Adorno 1977a, S.339). So sei das Besondere, welches sich im Kulturellen ausdrückt, der allgemeinen Logik vollständig untergeordnet und dadurch gleichgeschaltet.

Im weiteren Verlauf des Kapitels wiederholen sie diese Diagnose und erkennen in ihr letztendlich die Ursache für die *Abschaffung des Individuums*. Ein Individuum, das sich seiner Definition nach durch wahrhaftige Besonderheit und Ambivalenzen auszeichnet, könne unter der organisierten Identität von Allgemeinem und Besonderem nicht existieren. Der Mensch werde nur zu Verkehrsknotenpunkten der Tendenzen des Allgemeinen, auf seine Funktionalität reduziert und ist damit prinzipiell austauschbar (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.154; 164).

„Massenkultur entschleierte damit den fiktiven Charakter, den die Form des Individuums im bürgerlichen Zeitalter seit je aufwies, und tut unrecht nur daran, dass sie mit solcher trüben Harmonie von Allgemeinem und Besonderem sich brüstet. [...] Jeder bürgerliche Charakter drückte trotz seiner Abweichung und grade in ihr dasselbe aus: die Härte der Konkurrenzgesellschaft.“ (ebd., S.164).

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, weitere Abschnitte miteinander zu verknüpfen und dadurch die diagnostizierten Produktionsumstände der kulturindustriellen Güter und ebenjene Auswirkungen auf die Individuen, die Konsument*Innen, zu verdeutlichen.

2.4 Kulturgüter – Ursprung und Produktionsbedingungen

Kulturindustrie beschreibt zum einen die *Produktion der immergleichen Kulturwaren*. Ist deren Verfertigung zwar nicht im wörtlichen Sinne als industriell zu verstehen, da (noch) nicht an einem Fließband hergestellt, sind es doch die Mechanismen von Standardisierung, Effizienz und Zweckgerichtetheit, die ihre Produktion kennzeichnen und sich schon dadurch prinzipiell von der authentischen Kunst unterscheiden. Voraussetzung für diese Waren ist zunächst einmal die technologische Infrastruktur, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte. Erlaubten fortschreitende Kommunikationstechnologien mit Telegramm und Telefon dem Subjekt noch die selbstbestimmte Kommunikation, sind es nun die kulturindustriellen Distributionswege Kino, Radio und TV die Verständigung nur in eine Richtung zulassen, wodurch die standardisierte Form jener Güter scheinbar logisch und zwangsläufig erscheint (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.129).

Dieser bürgerlichen Argumentation folgend erzwingt die Nachfrage, also das Bedürfnis der Massen nach Unterhaltung und Zerstreuung durch kulturelle Güter und der technisch notwendige Umstand weniger Herstellungszentren, eine geplante und organisierte Verfertigung von Standardgütern. „Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerstandslos akzeptiert.“ (ebd.).

Im Gegenzug behaupten sie, dass jene Bedürfnisse überhaupt erst erzeugt werden und somit das Ergebnis von Manipulation der Konsument*Innen sind und begründen ihre These mit den zugrundeliegenden Machtstrukturen der kapitalistischen Gesellschaft. In dieser wird die Technik und daraus resultierenden Kommunikationsmöglichkeiten zur Machtausübung und Kontrolle verwendet.

„In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und Rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt. Verschwiegen wird dabei, dass der Boden, auf dem Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ist. Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst. Sie ist der Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft.“ (ebd.)

Die ökonomisch Stärksten und ihre Verflechtungen werden auch direkt benannt, wenn Horkheimer/Adorno die Abhängigkeit der Sendegesellschaften von den großindustriellen Sparten jener Zeit, Stahl, Petroleum, Elektrizität und Chemie, ansprechen (vgl. S.130f). Diese finanzieren damals die kulturindustrielle Produktion und bringen erste Werbesendungen hervor, wie die Seifenopern im Radio- und später im Fernsehen, die so auch ihren Namen erhielten. Zuerst produzierte nämlich die Seifenfirma Procter & Gamble jene Serien, die inhaltlich nichts mit Seife zu tun hatten, aber zunächst einmal die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Produkte des Unternehmens lenken sollten (vgl. Kern/Maier 2021, S.6).

In den autoritären Regimen ist es die faschistische Propaganda, welche kulturindustriell kommuniziert wird. Unter den apersonalen Herrschaftsstrukturen der freien Marktwirtschaft werden stattdessen die Waren und die ihnen zugrundeliegenden Verhältnisse selbst zu ihrer eigenen, propagierten Ideologie, wie sich im Folgenden zeigen wird. So lässt sich jedem Tonfilm und jeder Radiosendung nicht im Einzelnen seine Wirkung entnehmen, sondern sie ist in der Gesamtheit der Kulturindustrie zu finden (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.135).

Da die Verfügenden über die Produktion im Interesse des Kapitals handeln, strukturiert dieses auch die Form der kulturellen Güter. Es soll nichts hergestellt oder durchgelassen werden, „was nicht ihren Tabellen, ihrem Begriff von Konsumenten, vor allen ihnen selber gleicht.“ (ebd., S.130). So kommt es zu einem klar kalkulierten und erprobten Einsatz von Schemen, Effekten oder Witzen. „Sie werden von besonderen Fachleuten verwaltet, und ihre schmale Mannigfaltigkeit lässt grundsätzlich im Büro sich aufteilen.“ (ebd., S.133). Spontanität oder echte Kreativität hat dabei keinen Raum mehr. So sprechen sie von einer allgegenwärtigen Instanz, einem objektiven Geist, der scheinbar alles Material gesichtet und daraufhin einen maßgebenden Katalog kultureller Güter aufgestellt hätte (vgl. ebd., S.142f).

Die Quelle dieses Materials ist nicht etwa eine autonome künstlerische Inspiration oder ein freier schöpferischer Prozess, sondern „die ganze Welt“, die durch das „Filter der Kulturindustrie“ geleitet wird (ebd., S.134), inklusive hartnäckiger Anleihen bei der Kunst (vgl. ebd., S.160). Was in der Kulturindustrie als neu erscheint, ist in Wahrheit das Ergebnis einer planvollen Reorganisation von bereits Vertrautem. Adorno verdeutlicht im Résumé: „Sie fügt Altgewohntes zu einer neuen Qualität zusammen. In all ihren Sparten werden Produkte mehr oder minder planvoll hergestellt, die auf den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in weitem Maß diesen Konsum von sich aus bestimmen.“ (Adorno, 1977a, S.337). Die Kulturindustrie schöpft also aus einem vorhandenen Reservoir kollektiver Erfahrungen, Alltagsmuster und populärer Formen, die neu arrangiert und in standardisierte Produkte überführt werden, wobei es eben nur bei der Illusion von Individualität oder Originalität bleibt. So wird die Kulturindustrie *der unbeugsamste Stil von allen*, indem sie das *schlechte Dasein* durch möglichst genaue Darstellung ins Reich der Tatsachen erhebt und dabei das Bestehende absolut setzt (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.139; 156f).

Die stetige Suche nach immer neuem Material entspringt dem ökonomischen Zwang, neue Verwertungsmöglichkeiten für Kapital zu erschließen, insbesondere in den entwickelten Industrieländern (vgl. Adorno 1977a, S.338). Im Zuge dieses Prozesses wird auch der letzte Rest unmittelbarer Kreativität eingefangen. „Jede Spur von Spontaneität 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 gehören dem Betrieb, längst ehe er sie präsentiert: sonst würde sie nicht so eifrig sich einfügen.“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.130).

Diesen Gedanken radikalisiert Horkheimer/Adorno im weiteren Verlauf und verweisen auf die manipulierende und damit vorausschauende Fähigkeit der Kulturindustrie, denn sie

erzwingt die „stereotype Übersetzung von allem, selbst dem noch gar nicht gedachten Gedanken ins Schema der mechanischen Reproduzierbarkeit“ (ebd., S.135). Es sind nicht nur bestehende Inhalte, die in reproduzierbare Formate überführt werden, sondern alles Zukünftige, potenziell Neue oder Kritische ist schon kulturindustriell strukturiert und somit unfähig zu Subversion. Die einzig stetige, charakteristische Neuerung ist die Verbesserung der Massenproduktion (vgl. S.144).

2.5 Gesamtkunstwerk

Doch auch die Distributionswege, also die technischen Medien, unterliegen einer Veränderung und intensivieren dabei die kulturindustrielle Wirkmächtigkeit. Allen voran das damals Modernste, das Fernsehen, zielt auf eine Synthese der vorherigen - Radio und Kino. Der *Wagnersche Traum vom Gesamtkunstwerk* wird so durch die Kulturindustrie *hohnlachend erfüllt*¹². Die technologischen Neuerungen ermöglichen die Synthese aller *sinnlichen Elemente*, Wort, Bild und Musik. Daraufhin sind sie umstandslos den Konsument*Innen zugänglich und erlauben keine Unterscheidung mehr zwischen der kulturindustriell hergestellten und der herrschenden Realität (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.132).

Mag es vielleicht vor dem Hintergrund heutiger technischer Möglichkeiten unvorstellbar erscheinen, beklagen Horkheimer/Adorno schon damals die technische Dopplung der *empirischen Gegenstände* und daraus resultierende bruchlosen Verlängerung der Welt ins Lichtspielhaus. Durch die realitätsgetreue Nachahmung des Bestehenden im Film, bleibe kein Raum mehr für Phantasie oder freie Assoziation. Das Farbfernsehen integriert diesen Prozess nun noch in die Wohnzimmer der Konsument*Innen und beseitigt so „[d]ie Lücke, welche der Privatexistenz vor der Kulturindustrie noch geblieben war“ (Adorno 1977b, S.503).

2.6 Gebrauchs- und Tauschwert der Kulturwaren/Reklame

Die Kulturgüter werden also mit Hilfe der modernen Technologie, nach standardisierten Regeln im Interesse der ökonomisch Stärksten gestaltet, massenhaft verbreitet und unter kapitalistischen Bedingungen zur Ware. Kultur ist allerdings eine paradoxe Ware, denn „[s]ie steht so völlig unterm Tauschgesetz, dass sie nicht mehr getauscht wird; sie geht so blind im

¹² Richard Wagners Ideal des Gesamtkunstwerks beschreibt die Verschmelzung verschiedener Künste (Musik, Theater, Literatur und bildende Kunst) zu einem einheitlichen, harmonischen Kunstwerk, das alle Sinne anspricht und eine umfassende ästhetische Erfahrung ermöglicht (vgl. Papke 2005).

Gebrauch auf, dass man sie nicht mehr gebrauchen kann“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.170). Mit dieser Zuspitzung verweisen sie auf den Widerspruch, dass der originäre Gebrauchswert kultureller Güter zwar noch erscheint, unter kulturindustriellen Bedingungen aber nicht mehr verwirklicht werden kann. Ursprünglich war das Kulturelle dem Reich des Zwecklosen zugeordnet, zu dem die Menschen durch Kulturkonsum Zugang erhielten. Durch die Kommodifizierung der Kultur und somit Unterordnung unter einen Zweck, kann sie nicht mehr den ursprünglichen Gebrauchswert erfüllen. Stattdessen wird unter kulturindustriellen Bedingungen tatsächlich ihr Tauschwert konsumiert¹³. „Was man den Gebrauchswert in der Rezeption der Kulturgüter nennen könnte, wird durch den Tauschwert ersetzt, anstelle des Genusses tritt Dabeisein und Bescheidwissen, Prestigegewinn anstelle der Kennerschaft“ (ebd., S.167). Adorno entwickelt diese Überlegung bereits 1938 in seinem Aufsatz „Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens“. Hier beschreibt er den Konsum von Unterhaltungsmusik als Konsum von Tauschwerten, denn der eigentliche Inhalt wird zweitrangig: „Nicht die konkrete klangliche Gestalt des Musikstücks, sondern die (angenommene) Popularität [...] wird als lustvoll empfunden“ (Schulz 2022, S.47). Diese Popularität wird durch Marketingstrategien gezielt produziert. Etwa die andauernde Wiederholung eines Musikstücks im Radio (Plugging) oder eingekaufte, positive Besprechung im Musikjournalismus steigern das gesellschaftliche Ansehen und somit den (Tausch-) Wert der Ware (vgl. ebd.).

Die Hörer identifizieren sich daraufhin mit der erfolgreichen Kulturware, statt sie im ursprünglichen Sinn zu genießen. Sie wollen sich durch den Konsum selbst aufwerten, da sie sich, analog zum Arbeitsmarkt, ebenfalls als Ware erleben. Dieser Prozess ist kein bewusster, sondern einer der verdeckten Wirkmechanismen der Kulturindustrie auf die Menschen. „Der Fetischcharakter der Musik produziert durch Identifikation der Hörer mit den Fetischen seine eigene Verdeckung. Diese Identifikation erst verleiht den Schlagern die Gewalt über ihre Opfer.“ (Adorno 1938, S.36).

¹³ In der marxistischen Theorie beschreibt der Gebrauchswert den konkreten Nutzen einer Ware. Im Falle der kulturellen Güter wäre es der Genuss bzw. der Konsum ihres Inhalts oder ästhetischen Erscheinung. Der Tauschwert hingegen steht für ihren Wert im Austausch, meist ausgedrückt in Geld. Während man den Gebrauchswert konsumiert, entscheidet der Tauschwert darüber, wie viel die Ware kostet oder gegen was sie getauscht werden kann. Im Kapitalismus scheint es den Menschen natürlich, dass alle Dinge einen Tauschwert/Preis haben, die soziale Erzeugung durch Arbeitsprozesse verschwindet dahinter, was Marx als Warenfetisch bezeichnet (vgl. MEW 1962).

Eine weitere Folge der Umkehrung von Tausch- in Gebrauchswert ist die technische, sowie ökonomische Verschmelzung der Kultur mit der Reklame. Leistete diese noch in der *Konkurrenzzgesellschaft* eine Orientierung für den Kunden, ist sie mit dem *Ende des freien Marktes* bloß ein ideologisches Machtinstrument der Kulturindustrie. Nur noch, was ihren Stempel an sich trägt und so sichtbar und medial präsent ist, gilt als wertvoll und erhält implizit ökonomische Machtverhältnisse. Reklame suggeriert Bedeutung, Qualität und Erfolg, unabhängig vom tatsächlichen Gebrauchswert und grenzt aus, was sich ihrem System entzieht (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.170f).

Doch es ist nicht nur die konkrete Produktwerbung, sondern die kulturellen Waren werben nun, teilweise unabhängig vom Verkaufszwang, für sich selbst und die Totalität ihrer Verhältnisse.

„[...] heute ist jede Großaufnahme der Filmschauspielerinnen zur Reklame für ihren Namen geworden, jeder Schlager zum plug seiner Melodie. [...] 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.“ (ebd., S.172).

Die gesamte Lebenswelt ist kulturindustriell durchdrungen und macht Werbung für die Alternativlosigkeit der Warenförmigkeit. In diesem Sinne ist Kulturindustrie mehr als nur Produktion und Distribution von Kulturgütern, sondern Ausdruck und Fortsetzung kapitalistischer Herrschaft im Bewusstsein der Menschen. Daher erfolgt gesellschaftliche Integration im Kapitalismus auch nicht durch direkten Zwang, sondern durch *freiwillige* Identifikation mit dem Bestehenden (vgl. ebd.).

2.7 Kulturindustrie als Herrschaftsinstrument

Mittlerweile sollte deutlich geworden sein, dass die Kulturindustrie, wie Horkheimer/Adorno sie verstehen, nicht im originären Interesse der Menschen handelt, sondern einen *bereits geschlagenen Feind bekämpft, das denkende Subjekt* (vgl. 1988, S.158). Sie ist das technische Werkzeug für die Integration der Massen in das spätkapitalistische System, indem es die Anpassung an die repressive Realität forciert und die Existenz eines wahrhaftigen Individuums verunmöglicht. Die Menschen werden stattdessen auf ihre verwertbaren Rollen, als Angestellte oder als Kunden reduziert.

„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 Menschverstand 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.“ (ebd. S.155)

In beiden Fällen wird der Mensch als Objekt behandelt. Jeder soll sich scheinbar freiwillig in die für ihn vorgesehene Kategorie einordnen, indem er das Produkt wählt, das genau für seinen Typus hergestellt wurde. Die Unterschiede zwischen den Angeboten dienen dabei nicht der Individualisierung, sondern der effizienteren Steuerung der Masse: „Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann“ (ebd., S.131). Wobei die Wahl selbst schon keine echte Entscheidung ist, denn was es zu wählen gibt, Lebensstile, Meinungen oder kulturelle Angebote, wurde bereits durch die industrielle Produktion vorstrukturiert. Somit bleibt letztlich nur eine Pseudoindividualisierung, eine Wahl zwischen Varianten des Immergleichen, die dadurch aber den Zwangscharakter der falschen Realität verschleiert (vgl. ebd. S.133; 163).

So wird die Wahrnehmung der Realität und das Bewusstsein durch die Kulturindustrie tiefgreifend verändert. Die bereits angesprochene Dopplung der empirischen Gegenstände, insbesondere durch den fortschreitenden technischen Realismus im Film, spiegelt die Alltagswelt so wider, dass sie natürlich erscheint und die Vorstellungskraft oder das Vermögen zur kritischen Reflexion verkümmern. Anstatt zu einer Auseinandersetzung mit dem Gesehenen anzuregen, verdoppelt und verfestigt die Kulturindustrie bloß das Bestehende (ebd., S.134; 156) und feiert dabei einen doppelten Sieg. „was sie als Wahrheit draußen auslöscht, kann sie drinnen als Lüge beliebig reproduzieren.“ (ebd., S.143).

Trotz dieser Entmündigung ist der Widerstand gering. Im Gegenteil akzeptieren und reproduzieren die Menschen viel mehr ihre eigene Unterwerfung. „Die Produkte der Kulturindustrie können damit rechnen, selbst im Zustand der Zerstreuung alert konsumiert zu werden“ (ebd., S.135). Es ist eben das Bedürfnis der Massen nach Ablenkung und Zerstreuung vom belastenden Alltag in der Produktion, dass mit den kulturindustriellen Produkten beantwortet wird. Doch auch das „Reich der Freiheit [, dass] in der Tat erst da [beginnt], wo das Arbeiten, das durch Not und äußere Zweckmäßigkeit bestimmt ist, aufhört.“ (MEW 1964, S.828) ist im Spätkapitalismus eine Illusion. Horkheimer/Adorno betonen die

Arbeitsförmigkeit der Freizeitgestaltung, denn *Amusement* sei eigentlich eine Verlängerung der Arbeitszeit, die mechanisierten und standardisierten Kulturwaren eine Nachbildung des Arbeitsvorganges, dem der Freizeitler entfliehen will. „[Die Mechanisierung] 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 verblasster Vordergrund; was sich einprägt, ist die automatisierte Abfolge genormter Verrichtungen.“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.145).

2.8 Psychoanalytische Aspekte

So wurde nun mehrmals verdeutlicht, dass der eigentliche Gebrauchswert, Entspannung und Genuss, durch kulturindustrielle Produkte unmöglich verwirklicht werden kann. Stattdessen soll auf ihre Konsument*Innen ein *geheimer Mechanismus* in deren Seele wirken, der das Bewusstsein von allen Seiten umstellt und einfängt und entlang der Kategorien der reinen Vernunft hin strukturiert (vgl. Adorno 1977b, S.503; Horkheimer/Adorno 1988, S.132). Klingt dies zunächst eher mystifizierend, verweisen die kritischen Theoretiker damit auf ihre Anleihen bei der Freudschen Psychoanalyse. Während ihnen der Marxismus vor allem dazu dient, die ökonomischen und strukturellen Bedingungen kapitalistischer Herrschaft zu beleuchten, liefert die Psychoanalyse ein Verständnis für die innerpsychische Verarbeitung und Reproduktion dieser Verhältnisse im Subjekt und wird oft, teils indirekt, teils offen in den Schriften angesprochen.

Freud, dem Begründer der Psychoanalyse, zufolge ist der Mensch ein triebhaftes Wesen. Triebe entstehen aus körperlichen Spannungszuständen und streben danach, diese Spannungen durch Befriedigung zu lösen¹⁴. Damit menschliches Zusammenleben überhaupt möglich wird, müssen manche dieser Triebe jedoch kontrolliert, verdrängt oder umgeleitet werden, etwa durch Sublimierung, also eine kulturell akzeptierte Umformung in produktive Leistungen¹⁵. Doch die Bewältigung ist nie vollkommen, denn die unterdrückten Triebe wirken im Unbewussten weiter, sie fordern Ausdruck und können in destruktiver Form wiederkehren.

¹⁴ Freud unterscheidet zwei Hauptgruppen von Trieben: die Ich- oder Selbsterhaltungstriebe, die auf das Überleben des Individuums ausgerichtet sind (etwa Hunger oder Flucht), und die Sexualtriebe, die auf Lustgewinn und Fortpflanzung zielen.

¹⁵ Der Begriff der Sublimierung bezeichnet einen psychischen Vorgang, bei dem Triebenergie in zunächst nicht unmittelbar verbunden erscheinende Energiebereiche *umgeschichtet* wird, woraufhin das Subjekt etwa kreative oder sportliche Leistungen erbringt (vgl. Pritz 2000).

Hier setzen Horkheimer/Adorno an, wenn sie davon schreiben, dass Kulturindustrie nicht zur Befreiung dieser Triebregungen, sondern zur weiteren Unterdrückung und somit Disziplinierung des Subjekts führt, indem sie zwar oberflächliche Befriedigung anbietet, Tatsächliche aber versagt. „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. [...] Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung.“ (1988, S.148).

Adorno führt dies in einem späteren Text aus:

„Das Aufdecken und die Bewältigung verdrängter Triebregungen wird so vom Einzelnen überhaupt nicht mehr bewerkstelligt, es wird in die Angebote der Kulturindustrie ausgelagert. Freud hat gelehrt, dass die Verdrängung der Triebregungen nie ganz und nie für die Dauer gelingt, und dass daher die unbewusste psychische Energie des Individuums unermüdlich dafür vergeudet wird, das, was nicht ins Bewusstsein gelangen darf, weiter im Unbewussten zu halten. Diese Sisyphusarbeit der individuellen Triebökonomie scheint heute ‚sozialisiert‘, von den Institutionen der Kulturindustrie in eigene Regie genommen.“ (Adorno 1977b, S. 504).

So wird der Affekt nicht schöpferisch verwandelt, sondern durch ein standardisiertes Amusement abgeführt, was letztlich die konsequente Anpassung der Bedürfnisse an gesellschaftliche Zwänge zur Folge hat (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.152). Alles, was vermeintlich gewollt wird, ist schon kulturindustriell strukturiert. In dieser Logik wird Unterhaltung zur *Psychotechnik*, einem Verfahren zur gezielten „Menschenbehandlung“ (ebd., S. 173).

Die Triebe und Bedürfnisse des Menschen unterstehen somit der Kulturindustrie. So kann auch nicht ein wahrhafter Individuationsprozess verfolgt werden. „Das spannungsvolle und kräftezehrende Streben nach Individualität [...] wird dem Menschen nicht mehr zugemutet. [Es] wird via Kanäle der Kulturindustrie schlichtweg aus seinem Blickfeld genommen, ihm wird eine heile Welt vorgegaukelt“ (Winter 2022, S. 425). Anstelle echter, individueller Entwicklung durch Konflikt und Auseinandersetzung mit der Umwelt, tritt ein Surrogat. Individualität erschöpft sich dabei in der Übernahme normierter Inhalte, Gefühle und Verhaltensweisen (vgl. ebd.; Horkheimer/Adorno 1988, S.165).

Kulturindustrie unterdrückt und bietet gleichzeitig Waren, deren Inhalte Akzeptanz und Aushalten dieser repressiven und gewaltvollen Verhältnisse vermitteln. Die sadistische Dimension der Kulturindustrie zeigt sich für Horkheimer/Adorno schon in den damals aktuellen Trickfilmen. Figuren wie Donald Duck werden „wie ein Lumpen herumgeschleudert“ (1988, S. 146), und der Zuschauer lernt so, dass Gewalt und Demütigung Bestandteil des Alltags sind. „[D]ie kontinuierliche Abreibung, die Brechung allen individuellen Widerstandes“ des Einzelnen sei letztlich „die Bedingung des Lebens in dieser Gesellschaft [...] Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigene gewöhnen.“ (ebd., S. 147).

Gesellschaftliche Zwänge, die kapitalistische Ideologie wird somit in das Innerste der Menschen, ihre Psyche eingeschrieben. Für Horkheimer/Adorno scheint es nahezu aussichtslos, dass diese nun noch überwunden oder durchschaut werden können.

2.9 Subversion

Doch nach all diesen defätistischen Aussagen scheint es sinnvoll auch die ebenso vorhandenen Andeutungen von Subversion und Gegenstrategien anzusprechen. Horkheimer/Adorno sprechen sich beispielsweise nicht gegen radikales, reines Amusement aus. „[D]as entspannte sich Überlassen an bunte Assoziationen und glücklichen Unsinn“ (1988, S.151). Dieses ist nicht nur gegensätzlich zur authentischen Kunst, die ja eigentlich den Widerspruch vermitteln soll und unter herrschenden Verhältnissen keine Entspannung zulassen könnte. Es würde auch eines ihrer Versprechen, die tatsächlich angestrebte Negation von Arbeit, einlösen. Diese Möglichkeit blitzt in manchen kulturindustriellen Produkten lediglich für Augenblicke auf und erhält sich teilweise im Zirkus. „[I]n der eigensinnig-sinnverlassenen Könnerschaft von Reitern, Akrobaten und Clowns“ zeige sich noch der vollkommene Selbstzweck (ebd.). Sprechen Horkheimer/Adorno im Kulturindustrie-Kapitel nur kurz von dieser Spur des Besseren, die Kulturindustrie in den Zügen bewahrt, die sich dem Zirkus annähern, ist die Betrachtung in späteren Texten etwas differenzierter.

So muss auch das Fernsehen nicht zwangsläufig ein Instrument zur Manipulation sein, sondern wird als Medium mit ungenutztem emanzipatorischem Potenzial gesehen. Mit Verweis auf seinen Wortsinn, in die Ferne zu sehen, plädiert Adorno dafür, diese Technik zu nutzen, um einen Blick in die gesellschaftliche Zukunft zu ermöglichen. Ein solches Versprechen könne das Fernsehen aber nur dann einlösen, wenn es sich von seiner bloßen Funktion als unterhaltendes Konsumgut befreit. „Damit Fernsehen das Versprechen hält, das in dem Wort

immer noch mitschwingt, muß es von alldem sich emanzipieren, womit es, verwegenste Wunscherfüllung, deren eigenes Prinzip widerruft und die Idee des Großen Glücks verrät ans Warenhaus fürs kleine.“ (Adorno 1977b, S.512).

Rainer Winter hebt in einem Beitrag über die medientheoretische Rezeption der Kulturindustrie-Thesen hervor, dass Adorno in späteren Schriften und Aussagen außerdem anerkennt, dass die Kulturindustrie selbst nicht frei von Widersprüchen ist, sondern im Gegenteil Ambivalenzen inkorporiert, um eben jeden Typus Mensch zu erreichen. Diese inneren Spannungen spiegeln die Konflikte der Gesellschaft wider, die sie ja verdoppelt und können sogar Ansätze kritischen Bewusstseins ermöglichen. Die Ideologie der Kulturindustrie bleibt dadurch nicht vollkommen geschlossen, sondern trägt „das Gegengift ihrer eigenen Lüge“ bereits in sich. „Auf nichts anderes wäre zu ihrer Rettung verwiesen.“ (Adorno 1977c, zit. n. Winter 2019, S.1113).

Ebenso relativiert Adorno die Wirksamkeit der Kulturindustrie in Bezug auf die vollständige Integration der Menschen. Er beobachtet, dass viele Konsument*Innen den angebotenen Inhalten mit einer gewissen Distanz oder Skepsis begegnen, sie akzeptieren sie, glauben jedoch nicht ganz daran. Trotz der massiven ideologischen Durchdringung bleibt also ein Rest von Widerstand bestehen. Die Interessen der Einzelnen sind nicht vollständig eliminiert, sondern setzen der vollständigen Vereinnahmung durch die Kulturindustrie gewisse Grenzen (vgl. ebd.).

In dieser verbleibenden Distanz verbirgt sich eine Möglichkeit für Mündigkeit, eine Chance, dass sich Freizeit nicht nur als Konsumform äußert, sondern irgendwann in tatsächliche Freiheit umschlagen könnte (vgl. ebd.). So muss nicht jede Form der Aufklärung in Kontrolle münden. Manche Menschen durchschauen, bewusst oder unbewusst, den Täuschungscharakter der Kulturindustrie und lassen sich nicht vollständig manipulieren (vgl. Winter 2019, S.1113f).

2.10 Aktualitätsanspruch

Fast 90 Jahre nach dem Erscheinen des Textes zum Fetischcharakter in der Musik und somit den ersten Ansätzen einer Theorie der Kulturindustrie, bleibt sie eine der zentralen und meistrezipierten Elemente Kritischer Theorie. Dabei betonen Horkheimer/Adorno schon selbst, dass ihre Theorien, so auch jene zur Kulturindustrie, nicht als zeitlose Wahrheiten zu verstehen sind, sondern stets an den historischen Kontext ihrer Entstehung gebunden. Dass sie 1969, fünfundzwanzig Jahre nach dem Verfassen, auf eine inhaltliche Überarbeitung der Dialektik

der Aufklärung verzichteten und die Neuauflage als Dokumentation verstanden wissen wollten, unterstreicht dieses Selbstverständnis. Zugleich hielten sie dabei fest, dass sich einige ihre Prognosen *überwältigend bestätigten* und der Sieg über den Faschismus eher als Unterbrechung, nicht Beendigung der totalen Integration über Diktaturen und Kriege gesehen werden müsse (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.IX).

In der heutigen Rezeption der Theorie zeigt sich deren Relevanz besonders in der anhaltenden Erklärungskraft neuer Phänomene. Konstantino Rantis führt die große Resonanz insbesondere auf die Weitsicht der Thesen zurück. Da ihre Kritik eng mit der Frage nach der Zukunft gesellschaftlicher Emanzipation verknüpft war blieb sie offen für Anknüpfungen. Rückblickend bestätigten sich viele ihrer Thesen: Schon damals hätten Horkheimer/Adorno die Entwicklung der Kulturindustrie zum zentralen Apparat der spätkapitalistischen Gesellschaftsformation und die konsequente Verschmelzung von Ökonomie und Kultur vorausgesehen. Parallel dazu führten technologische Veränderungen und der Wandel der Arbeitswelt nicht, wie lange erhofft, zu mehr Freiheit oder gesellschaftlicher Teilhabe. Stattdessen intensiviert sich in Zeiten der kapitalistischen Globalisierung soziale Ausgrenzung und neue Formen der Unsicherheit, was durch kulturindustrielle Mechanismen ideologisch protegiert wird (vgl. Rantis 2018, S. 89ff).

Adorno verdeutlichte ebenso in seinem kurzen Résumé: „Tatsächlich ist die Kulturindustrie wichtig als Moment des heute herrschenden Geistes. Wer, aus Skepsis gegen das, was sie in die Menschen stopft, ihren Einfluß ignorieren wollte, wäre naiv. [...] So ernst sie nehmen, wie es ihrer fraglosen Rolle entspricht, heißt, sie kritisch ernst nehmen, nicht vor ihrem Monopol sich ducken.“ (1977a, S.341).

Allerdings wurden die Thesen in den Jahrzehnten nach dem erstmaligen Erscheinen, insbesondere aber seit der Studentenbewegung Ende der 1960er Jahre, nicht nur positiv aufgenommen, sondern ihnen wurde aus verschiedensten theoretischen Lagern ihre Gültigkeit abgesprochen. Selbst aus der zweiten Generation der Kritischen Theorie kam Widerspruch. Besonders Habermas kritisierte Horkheimer/Adorno für ihre defätistische Fehleinschätzung der Massenmedien. Massenkommunikation verhindere grade die autoritäre Steuerung, da dort nicht Geld, sondern Sprache das primäre Kommunikationsmittel sei (vgl. Habermas 1981, zit. n. Winter 2019, S.1115). Doch insbesondere in den Cultural Studies, jener Theorieströmung, die für Reckwitz erst die modernen Kulturtheorien begründete, wird Massenkultur nicht ausschließlich als Instrument ideologischer Herrschaft verstanden, sondern ebenso als ein

Raum, in dem Bedeutungen angeeignet, umgedeutet und auch gegen dominante Lesarten gewendet werden können. Kultur erscheint hier als grundsätzlich widersprüchlich und ambivalent. Daher gilt ein vollständig geschlossenes System kultureller Kontrolle, wie Horkheimer/Adorno es darstellen, als unmöglich. Viel eher vollziehe sich in populären Medien ein fortdauernder Kampf um Bedeutungen (vgl. Winter 2019, S.1122f).

Gleichwohl weist Rainer Winter in seinem Beitrag zum Verhältnis von Kritischer Theorie und Cultural Studies darauf hin, dass der Gegensatz zwischen den beiden Ansätzen weniger fundamental ist, als es auf den ersten Blick scheint. Beide stehen in der Tradition des westlichen Marxismus und teilen das Interesse an der Analyse kulturell vermittelter Herrschaftsverhältnisse. Während die Cultural Studies stärker die Spielräume von Aneignung und Widerstand betonen, weist die Kritische Theorie vehement auf strukturellen Grenzen dieser Freiräume innerhalb kapitalistischer Produktions- und Machtverhältnisse hin (vgl. ebd. S.1123).

Schlussfolgernd vermute ich, dass viele Soziolog*Innen, die in der Vergangenheit den postindustriellen Charakter der Gesellschaft und den damit einhergehenden Bedeutungszuwachs von Kultur bzw. kultureller Waren betonten, das zentrale Element richtig identifizierten, ihren Einfluss also ernst nehmen. Doch Reckwitz, der dies so nachvollziehbar ausführt, arbeitet meines Erachtens nicht das kritische Potenzial dieser Erkenntnis heraus und vergisst den herrschaftskritischen Anspruch seiner theoretischen Vordenker*Innen. Im nachfolgenden Kapitel sollen daher die Thesen über die Kulturindustrie mit den Gesellschaftsdiagnosen eines digitalen Kulturkapitalismus zusammengeführt werden, um bestenfalls eine aktualisierte Ideologiekritik anzustoßen.

Kapitel 3 - Synthese: Kulturindustrie des digitalen Kulturkapitalismus

3.1 Diskussion: Aktuelle Gesellschaftsdiagnosen ↔ Kritik der Kulturindustrie

Ich nehme an, dass sich die verwendeten Diagnosen und Theoretiker gut miteinander in Beziehung setzen lassen, da sie die kapitalistische Gesellschaft ausgehend von den ökonomischen Verhältnissen und dabei bestimmenden Waren (-formen) analysieren. Zumindest Reckwitz, Nachtwey/Seidl und Horkheimer/Adorno konzentrieren sich dabei auf die kulturelle Dimension, sei es in Form der kulturellen oder kulturalisierten Gütern, den Alltagspraktiken, den kulturökonomischen Verhältnissen oder den damit einhergehenden und kulturell vermittelten Rechtfertigungsordnungen. Außerdem stellen Horkheimer/Adorno klar, dass ihre Theorien nicht als zeitlose Wahrheiten oder universelle Erklärungen zu verstehen sind. Ihre Kritik der Kulturindustrie der 1940er Jahre wird nun mit der aktuellen Analyse eines digitalen Kulturkapitalismus verglichen, um Widersprüche und Gemeinsamkeiten aufzuzeigen. Daraufhin soll bestenfalls erstere aktualisiert und letztere ergänzt bzw. kritisiert und so weiterentwickelt werden. Dies erlaubt Reckwitz explizit, da er ebenfalls seine Monografie als anschlussfähigen Knotenpunkt im offenen Netzwerk der Analytik der Moderne verstanden wissen will (vgl. 2017, S.25).

Reckwitz fordert: „Die Gesellschaftstheorie muss sich [...] – hierin ihren Klassikern von Karl Marx‘ *Das Kapital* bis Georg Simmel *Philosophie des Geldes* folgend - auf die avancierteste Form der Ökonomie einlassen, wenn sie die avancierteste Form der Moderne begreifen will.“ (Reckwitz 2017, S.16). So wurde in dieser Arbeit neben seiner Theorie des kognitiv-kulturellen Kapitalismus auch Staabs Analyse des digitalen Kapitalismus miteinbezogen. Dieser sieht den Markt als zentrale Analysekategorie und erkennt dort die Verschiebung hin zu einem proprietären System, woraufhin Nachtwey/Seidl die ideologischen Legitimationsmuster, verankert im Kulturellen, analysierten. Die Zusammenführung dieser aktuellen Theoretiker bietet unter anderem eine aktualisierte Antwort auf die Frage, ob die herrschenden Verhältnisse als Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft bezeichnet werden können, wie schon Adorno anlässlich des Soziologentages 1968 diskutierte (vgl. Adorno 1975). Kapitalistisch ist die Gesellschaft weiterhin hinsichtlich ihrer Eigentumsbedingungen und Produktionsverhältnisse, weniger industriell im klassischen Sinne, dafür eher digital, kognitiv und *kulturell*, hinsichtlich der Produktivkräfte.

Wie schon die Kulturindustrie enthält auch der in dieser Arbeit entwickelte Begriff des digitalen Kulturkapitalismus einen inhärenten Widerspruch aus marxistischer Perspektive. Die Bezeichnung verweist eben auf die Auflösung des Gegensatzes von industrieller, kapitalistischer Basis und kulturellem Überbau, wird nun noch ergänzt um das Vorzeichen der gesellschaftlich leitenden Technologie. Meinen die kritischen Theoretiker schon in den 1940ern damit eine kulturelle Strukturierung ökonomischer Verhältnisse, erkennt und betont auch Reckwitz heute die zentrale Bedeutung kultureller Güter für die ökonomischen Gegebenheiten (vgl. 2017, S.16). „Kultur spielt für die Art und Weise wie sich die Spätmoderne strukturiert eine ungewöhnliche Rolle.“ (ebd.). Generell wird ein Verständnis geteilt nachdem, über eine ökonomische Definition hinaus, Kapitalismus eine bestimmte gesellschaftliche Logik beschreibt, die sich eben in der Kultur, den kulturellen Praktiken, sozialen Beziehungen und Lebensführung ausdrückt, wobei eine Wechselwirkung deutlich wird. Kultur strukturiert den spätmodernen Kapitalismus, indem beispielsweise die Waren kulturalisiert werden, kulturelle Inhalte einen zentralen Stellenwert in der Ökonomie, aber auch der Technologie und alltäglichen Lebenswelt innehaben. Horkheimer/Adorno behaupten nun, dass die moderne Kultur bereits grundlegend kapitalistisch strukturiert ist. Theoretische Konsequenzen, die aus der Gegenüberstellung der verschiedenen Ansätze resultieren, sollen hier diskutiert werden, wobei zunächst die konzeptionellen Differenzen herausgearbeitet werden. Dabei wird klar, dass Diskrepanzen vor allem in der historischen Situation und generell dem Gesellschaftsverständnis bestehen.

Zunächst einmal stimmen die verwendeten Theoretiker in der Beschreibung der industriellen Moderne, der gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen den 1920ern und 1970ern, überein, wobei der offensichtliche Unterschied besteht, dass Horkheimer/Adorno diese Phase, während ihres Bestehens beschrieben, Staab und Reckwitz mit einer historischen Distanz zurückblicken können. Als Fordismus, industrielle Moderne oder Industriegesellschaft bezeichnet, wird von allen die formale Rationalisierung betont, die in Form von standardisierter Massenproduktion die bestimmende Logik der Ökonomie jener Zeit, aber eben auch das *Modell ihrer Kultur* ist. Lebensstile, die Kulturprodukte und deren Produktion, der Habitus entspricht der gesellschaftlich bestimmenden Technologie. Das Allgemeine und Standardisierte, die *Vernunft* verstanden als möglichst umfassende und rationale Naturbeherrschung, ist Ideal aller Sphären. Dies gilt nicht nur für den Westen. Reckwitz beschreibt jene ökonomische und kulturelle Logik als ebenso strukturierend für die realsozialistischen Staaten (vgl. 2017, S.100) und auch Horkheimer/Adorno halten die kulturindustriellen Verhältnisse in den *autoritären Ländern* für kaum verschieden (vgl. 1988, S.128).

Neben diesen Gemeinsamkeiten ist besonders Reckwitz' Abgrenzung gegenüber den Thesen der kritischen Theoretiker interessant. An einigen Stellen thematisiert er direkt die Arbeiten zur Kulturindustrie von Horkheimer/Adorno, stellt sie als Kulturkritiker dar, die nicht die Wirkmächtigkeit sozialer Praktiken erkennen und warnt vor einem „Logenplatz im Grand Hotel Abgrund“¹⁶ (2017, S.23). Trotzdem nimmt er teilweise deren Beschreibung der kulturindustriellen Verhältnisse der Moderne als Gegenentwurf für sein Modell der Hyperkultur der Spätmoderne (vgl. 2017, S.13, S.101, S.238ff).

Bemerkenswert ist außerdem ein Vorwurf, der alle Drei trifft. An Horkheimer/Adorno wird oft der polemische Ausdruck, generell ihre Übertreibung im Dienste der Kritik moniert. Die Totalität der Verhältnisse werde überschätzt und ihre totalitäre Analyse dem nicht gerecht. Diese rechtfertigt Adorno jedoch mit der seiner Ansicht nach notwendigen Form von Theorie: „[...] theoretischen Entwürfen ist es eigentümlich, daß sie mit den Forschungsbefunden nicht blank übereinstimmen; daß sie diesen gegenüber sich exponieren, zu weit vorwagen, oder, nach der Sprache der Sozialforschung, zu falschen Generalisationen neigen.“ (Adorno 1959, S.102). Ist es Reckwitz gegenüber nicht die stilistische Ebene, die kritisiert wird, dennoch seine Übertreibung der sozialen Gegebenheiten, eine Überbetonung der neuen Mittelklasse in seinem kulturellen Klassenmodell und generell der singularistischen Logik (vgl. Soziopolis 2017/2018), könnte trotz aller angestrebten distanzierten soziologischen Analyse, Adorno wohl auch ihn verteidigen.

Nun sollen die Hauptthesen der verwendeten Theoretiker systematisch verglichen werden, um sie auf Vereinbarkeit zu prüfen bzw. ihre Unvereinbarkeit zu argumentieren. Daraufhin werden kompatible Elemente synthetisiert, um sich dem Verständnis der Ideologie des digitalen Kulturkapitalismus anzunähern.

3.2 Gemeinsamkeiten und Differenzen

Beim Vergleich von Horkheimer/Adorno und Andreas Reckwitz lassen sich zunächst einige offensichtliche Unterschiede feststellen. Unter anderem durch die Beschreibung der dominierenden gesellschaftlichen Strukturmerkmale, zeigen sich schnell die Differenzen

¹⁶ Diese Metapher geht auf Georg Lukács zurück, welcher damit die Theoretiker der Frankfurter Schule und ihren praxislosen Kulturpessimismus kritisierte: „ein [...] schönes, mit allem Komfort ausgestattetes Hotel am Rande des Abgrundes, des Nichts, der Sinnlosigkeit. Und der tägliche Anblick des Abgrunds, zwischen behaglich genossenen Mahlzeiten oder Kunstproduktionen, kann die Freude an diesem raffinierten Komfort nur erhöhen.“ (Lukács 1963).

zwischen Praxeologie und Kritischer Theorie. Vor allem wird eine grundsätzliche Klärung ihrer jeweiligen Gesellschaftsverständnisse notwendig, die mit ihrem Anspruch an Soziologie einhergehen.

Die bestimmenden gesellschaftlichen Logiken, die von den Theoretikern ausgemacht werden, unterscheiden sich schon notwendigerweise durch die unterschiedlichen zeitlichen Kontexte. Einerseits entstanden unter dem Eindruck der Industriegesellschaft, des Zweiten Weltkrieges, dem Faschismus und der daraus geschlussfolgerten Herrschaft des Allgemeinen die letztendlich in Barbarei mündet, andererseits in der neoliberalen, krisenhaften Spätmoderne, in der umfassende Kulturalisierung und Singularisierung strukturprägend scheinen. Reckwitz erkennt diese Widersprüchlichkeit der Moderne und beschreibt daher die Entwicklung der bestimmenden Logik als Doppelstruktur aus Rationalisierung und Kulturalisierung, widerspricht somit nicht der Grundthese, sondern eher der Gewichtung der kritischen Theoretiker und ihrer Anwendbarkeit auf heutige Verhältnisse. „Die Gleichsetzung der Moderne mit einem Prozess der formalen Rationalisierung und damit das eindimensionale Bild der Moderne als einer großangelegten Maschinerie der sozialen Logik des Allgemeinen setzt den Verlust der Unterscheidung zwischen Kultur und Nichtkultur [...] voraus.“ (Reckwitz 2017, S.79). So argumentiert er einerseits für einen Kulturbegriff der noch spezifischen Qualitäten des Sozialen bezeichnet und dadurch seine Trennschärfe behält, andererseits auch gegen die Thesen einer rationalistischen Moderne, in der kultureller Eigenwert als vollends ökonomisch durchdrungen begriffen und ihm somit keine Bedeutung mehr zugesprochen wird.

Außerdem steht die Kritische Theorie, die schon aus ihrem Namen heraus ihre Forderung an das (soziologische) Verständnis festlegt, hier einem Soziologen gegenüber, der zwar eine kritische Analytik der Gegenwart fordert, diese aber nicht als normative Theorie versteht, sondern distanziert und strukturell analysieren möchte, um zum Nachdenken anzuregen (vgl. 2017, S.23). Erstere formuliert hingegen einen radikal normativen Ansatz und sieht das Ziel ihres Arbeitens in der „Aufhebung des gesellschaftlichen Unrechts“ (Horkheimer 1970, S.56). So thematisieren sie in ihren Schriften insbesondere gesellschaftliche Macht- und Ungleichheitsverhältnisse, die sich aus den kapitalistischen Umständen ergeben. Reckwitz spricht solche in den hier verwendeten Arbeiten meistens nur implizit an bzw. betont ihren kulturellen Charakter, weswegen die Analyse des digitalen Kapitalismus Staabs miteinbezogen wurde, der explizit auf die zugrundeliegenden Machtstrukturen der aktuellen Ökonomie referiert.

Diese unterschiedliche Gewichtung bzw. gesellschaftsdiagnostische Herangehensweise ist mitunter der jeweiligen sozialtheoretischen Perspektive geschuldet, aus der die Theoretiker heraus argumentieren. Horkheimer/Adorno beziehen sich unter anderem auf den historischen Materialismus und vereinigen dieses geschichtsphilosophische Modell mit Elementen aus der Freudschen Psychoanalyse, um gesellschaftliche Entwicklungen und Zustände zu verstehen und zu kritisieren (s. Kap. 2). Die bestehende Gesellschaft wird dabei als weitgehend durch Technologie und kapitalistische Verwertungslogik bestimmt verstanden, in der Kultur eine zentrale Funktion zur Stabilisierung und Kontrolle übernimmt. Kultur ist dabei kein autonomer Bereich, sondern strukturiert durch die gesellschaftliche Totalität, wirkt aber ebenso reproduzierend. Dies wird vor dem Hintergrund der Utopie einer befreiten Gesellschaft als falsch bewertet und dementsprechend kritisiert (s. ebd.).

Reckwitz hingegen arbeitet mit einem praxeologischen Gesellschaftsverständnis, das von einer Vielzahl kulturell geprägter Handlungsmuster ausgeht aus der sich die Verhältnisse ergeben. Nicht die ökonomische Totalität steht im Vordergrund, sondern die Analyse einzelner Praktiken, die sich durch Routinen, Objekte und symbolische Ordnungen strukturieren. Kultur ist für Reckwitz ebenso kein Überbau, sondern integraler Bestandteil und Produzentin gesellschaftlicher Wirklichkeit. Ihre Logik und Mechanismen werden durch das Subjekt internalisiert und reproduziert, was mit dem theoretischen Konzept des Habitus ausgedrückt wird (s. Kap. 1.4). Da jene Praktiken in der gesellschaftlichen Realität empirisch erfassbar sind, ist seine Arbeit zunächst eine Beschreibung der Gegebenheiten, aus denen dann eine übergeordnete soziale Logik herausgelesen wird - die der Singularität.

Doch auf den zweiten Blick werden auch hier einige Gemeinsamkeiten deutlich. Der Einfluss der gesellschaftlich leitenden Technologie, die in der industriellen Moderne zum technisch-rationalen Habitus (Reckwitz) führt, wird auch von Adorno an anderer Stelle sehr ähnlich betont. „Eine Welt, in der die Technik eine solche Schlüsselposition hat wie heute, bringt technologische, auf Technik eingestimmte Menschen hervor.“ (Adorno 1971a, S.105). So würde er vermutlich auch nicht der Diagnose einer spätmodernen Sozialfigur widersprechen, die sich als User als kulturelles Gut im digitalen Raum und auf den Aufmerksamkeitsmärkten bewegt.

Beide Theorietraditionen implizieren durch ihren Fokus auf Kultur außerdem den sozialen Konstruktivismus und die daraus resultierende Kontingenz, entgegen einem strengen ökonomischen oder strukturalistischen Determinismus. Bei Reckwitz ist dies explizit, werden die ökonomischen und technischen Angebote als Möglichkeitsspielräume betrachtet in denen

sich so, aber eben auch anders verhalten werden kann. Viel eher bleibt eigentlich offen, warum sich eben so verhalten wird, dass Verhältnisse nicht grundlegend verändert werden.

Die Betonung der Kulturindustrie als ideologieproduzierende Sphäre bei Horkheimer/Adorno ergänzt ihre materialistische Analyse eben um den kulturellen Faktor und verdeutlicht deren Notwendigkeit für das Fortbestehen der Verhältnisse, außerdem wurde in den späteren Arbeiten Adornos auch formuliert, dass das Gegengift zur eigenen Lüge in der Kulturindustrie schon angelegt ist (vgl. 1977a, S.350). Die normative Kritik mit der Idee eines Besseren geht einher mit der Vorstellung, dass dieses Bessere theoretisch auch erreicht werden kann, Gegebenheiten in sozialen Prozessen konstruiert und folglich nicht so sein müssen.

Wie schon deutlich wurde sind es, über die unterschiedlichen zeitlichen Bedingungen herausgehend, bereits begriffliche Differenzen zwischen den Theorietraditionen, die im Folgenden noch einmal direkt verglichen werden sollen.

3.2.1 Kultur

Beschrieb Reckwitz in seiner Dissertation die Genese der Kulturtheorien, ist es nicht unbedingt verwunderlich, dass er erst bei den Strukturalisten begann und die kritischen Theoretiker nicht beachtete, bieten sie doch keine Kulturtheorie im eigentlichen Sinne. Rainer Winter stellt diesbezüglich fest, dass Horkheimer/Adorno in der „Kulturindustrie“ keine umfassende Kulturtheorie entwickelt hätten, da sie soziales Alltagshandeln und darin bestehende symbolischen Ausdrucksformen nicht beachten, sondern Kultur im Ästhetischen verankern. Dies sei mit der Bedeutungsverschiebung von Kultur, der umfassenden Kulturalisierung des Sozialen zu erklären, die eben erst in den 1960ern Jahren einsetzte. (vgl. Winter 2019, S.1119). Vor diesem Hintergrund scheint die dann doch sehr weitgefasste Kulturdefinition Horkheimers von 1931 bemerkenswert, nach der zu den „Kulturgebieten im engeren Sinn, [...] nicht nur die sogenannten geistigen Gehalte der Wissenschaft, Kunst und Religion gehören, sondern auch Recht, Sitte, Mode, öffentliche Meinung, Sport, Vergnügungsweisen, Lebensstil u.s.f.“ (Horkheimer 1931/1988, S.32, zit. n. Niederauer/Schweppenhäuser2018, S.9). So werden also nicht nur geistige, sondern auch körperliche Praktiken, die ja nun die Basis der praxeologischen Perspektive bilden, von Horkheimer unter Kultur verstanden. Dies mit dem Ziel, die Durchsetzung kapitalistischer Herrschaft auf kultureller Ebene, auch im Alltagshandeln, deutlich zu machen. Und trotzdem konzentrieren sich Horkheimer/Adorno in den hier verwendeten Arbeiten tatsächlich überwiegend auf kulturelle Phänomene im engen Sinn, den kulturindustriellen Waren.

Zumindest hinsichtlich der kulturellen Logik zur Zeit der industriellen Moderne, im weiten wie im engen Sinn, kommen die Theoretiker zu ähnlicher Einschätzung, wie weiter oben schon angesprochen wurde. Als Horkheimer/Adorno schrieben, dass alle Massenkultur unterm Monopol identisch sei, kritisierten sie die kulturellen Gegebenheiten, die auch Reckwitz als Massenkultur der Industriegesellschaft beschreibt. Dieser sieht ebenso eine Bedrohungslage für die Kultur bzw. einer Entwertung kultureller Praktiken durch die zweckrationale Organisation der Gesellschaft in dieser Epoche (vgl. 2017, S.16). Dies scheint übereinstimmend mit der Diagnose, wonach das Kulturelle im engen Sinn, analog zur Kunst, eigentlich verstanden als der Bereich des Zweckfreien, „die dem eigenen Sinn nach nicht bloß den Menschen zu Willen war, sondern immer auch Einspruch erhob gegen die verhärteten Verhältnisse, unter denen sie leben, und die Menschen dadurch ehrte,“ (Adorno 1977a, S.338) zu jener Zeit der Rationalität untergeordnet wird.

Reckwitz zufolge ist die Rationalisierung (sozialer Praxis) als Antwort auf ein gesellschaftliches Knappheits- und Ordnungsproblem zu deuten. Doch durch die ausgeführten sozialen Transformationen und Kulturalisierungsprozesse verändert sich dieses Verhältnis in der Spätmoderne und Kultur selbst wird zum zentralen gesellschaftlichen Prinzip der Spätmoderne. Nicht zufällig fällt dies mit der entstehenden Ökonomie der Unknappheit zusammen (vgl. Reckwitz 2017, S.86).

Kultur zeichnet sich für ihn weiterhin durch Zweckfreiheit, Eigenkomplexität und ästhetische Erfahrung aus und durchdringt nun alle Lebensbereiche, um einem gesellschaftlichen Sinn- und Motivationsproblem zu begegnen. Das *Wozu der Lebensformen* soll im Kulturellen seine Antwort finden (vgl. ebd., s. Kap.1.4.1).

Die kritischen Theoretiker behaupten demgegenüber die rationalistische Dimension des Kulturellen oder anders gewendet die kulturelle Dimension der Rationalisierung in der industriellen Moderne. Grade sie vermittelt durch ihre systematische Organisation unter kapitalistischen Verhältnissen gesellschaftliche Ordnung (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.161, s. Kap. 2.2). So gesehen dient Kultur vor allem der gesellschaftlichen Integration und Herrschaftssicherung, ist also kein autonomer Sinnbereich, sondern Ausdruck der kapitalistischen Rationalität selbst. Ihr Begriff von Kultur bleibt kritisch und negativ.

Reckwitz dagegen begreift Kultur positiv als konstitutive Dimension des Sozialen. Während Horkheimer/Adorno Kultur als von der Ökonomie kolonisiert begreifen, beschreibt Reckwitz die Kulturalisierung der Ökonomie.

3.2.2 Kunst

Diese unterschiedliche Einschätzung zeigt sich deutlich im jeweiligen Kunstverständnis. Für Reckwitz gewinnen Kunstwerke ihren Wert nicht durch Gebrauch oder Funktionalität, sondern durch symbolische Zuschreibungen wie Authentizität, Originalität und ästhetische Singularität. Kunst, als eigenständiges soziales Feld in der Moderne, funktioniert nach dem Prinzip der Abgrenzung von Regelästhetik, Alltäglichkeit und ökonomischer Zweckrationalität. Zugleich erkennt Reckwitz an, dass das Kunstfeld spätestens seit der Verbreitung audiovisueller Medien zunehmend mit der Sphäre des Konsums verschränkt ist. Kunst bleibt zwar durch ihre Fähigkeit zur ästhetischen und imaginären Überschreitung des Bestehenden, insbesondere durch das Hervorrufen negativer Affekte, eine besondere Kategorie kultureller Güter (vgl. S.140) - „Das Ästhetische kann mit dem Imaginären verknüpft sein, das heißt mit dem Vermögen, sich alternative Welten und Bezüge über das sinnlich Wahrnehmbare hinaus vorzustellen.“ (S.88) - ist jedoch zugleich den Bedingungen kapitalistischer Ökonomisierung unterstellt, also selbstverständlich eine Ware. Der Wert eines Werkes wird im praxeologischen Sinn in sozialen Prozessen ausgehandelt, die Existenz eines zuschreibbaren Wertes und damit einhergehende Vergleichbarkeit und Kategorisierung wird vorausgesetzt. Die ästhetische Autonomie bleibt Reckwitz zufolge weiterhin als kulturelles Ideal bestehen, unterwirft sich aber im singulären Kulturkapitalismus einer *unerbittlichen künstlerischen Wettbewerbslogik* (vgl. 2017, S.118).

Die Zweckfreiheit und das Potenzial zur Überschreitung des Bestehenden sehen Horkheimer/Adorno ebenso und heben sie besonders hervor, um die *authentische Kunst* zu charakterisieren. Diese verweigere sich der Logik des Marktes und der Funktion der Unterhaltung, indem sie Leid, Entfremdung und gesellschaftliche Widersprüche sichtbar macht, somit auch gezielt negative Affekte hervorruft. Damit besitzt sie emanzipatorisches Potenzial, insofern sie die bestehenden Herrschafts- und Verdinglichungsformen reflektiert und Raum schafft um ein anderes, besseres Leben denkbar zu machen. Die aufkommende Warenförmigkeit in der kapitalistischen Moderne, von Reckwitz beschrieben als Konsequenz der Konsumrevolution in den 1920ern, wodurch Kultur nicht mehr an den protektionistischen Staat, sondern an die Ökonomie gekoppelt wird, liquidiere jedoch diese Autonomie. Die Kulturindustrie integriert Kunst in den Marktmechanismus, wodurch sich ihre Unterscheidbarkeit von bloßen Konsumgütern auflöse. Das ehemals kritische Moment wird zur ideologischen Ressource, indem Massenkultur die tragische Substanz der Kunst instrumentalisiert, um die gesellschaftliche Totalität zu stabilisieren. So reproduziert die

Kulturindustrie das Leiden auf ästhetischer Ebene, um es zugleich zu neutralisieren (vgl. 1988, S.160, s. Kap.2.7, 2.8).

Während Reckwitz also die Logik des Kunstfeldes unter kapitalistischen Bedingungen, als strukturprägend für die spätmoderne Ökonomie identifiziert und dabei ihre Idealisierung überwinden möchte (vgl. 2017, S.118), Kunst also produktiv und im Einklang mit ihrer Warenform bestehen kann, verstehen Horkheimer/Adorno dieselbe Entwicklung als Ausdruck eines umfassenden Verblendungszusammenhangs. Kunst verliere dort, wo sie sich der Warenform anpasst, ihr transzendierendes Moment und wird zum Medium ideologischer Affirmation, ist also nur noch Konsumgut und nicht mehr autonomes Werk.

3.2.3 Zum Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem (Singularisierung vs. Standardisierung)

Nirgends ist der Widerspruch von Reckwitz und den Thesen zur Kulturindustrie offensichtlicher als in der jeweiligen Auffassung des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem. Einerseits leitend für Reckwitz' Theorie der Spätmoderne, andererseits grundlegend für die Kritik der Kulturindustrie, ist die Unterscheidung zwischen diesen beiden Gegensätzen.

Reckwitz betont, dass sowohl das Allgemeine als auch das Besondere keine naturgegebenen, sondern sozial fabrizierte Kategorien sind (vgl. 2017, S.11). In der Spätmoderne, so seine Diagnose, habe sich eine neue kulturelle Logik etabliert, die nicht länger von der Norm, sondern vom Besonderen ausgehen. Dinge, Menschen, Ereignisse und Erfahrungen gewinnen ihren Wert gerade durch ihre wahrgenommene Einzigartigkeit. Die Gesellschaft produziert also aktiv Singularitäten und diese Fabrikation hat reale soziale Konsequenzen: „Indem die soziale Welt sich zunehmend an Menschen, Gegenständen, Bildern, Gruppen, Orten und Ereignissen ausrichtet, die sie als singulär begreift und empfindet, ja, diese teilweise gezielt als solche hervorbringt, entfaltet die soziale Logik der Singularitäten für ihre Teilnehmer eine Realität mit erheblichen, sogar unerbittlichen Konsequenzen.“ (S.14). Reckwitz erwähnt die kritischen Theoretiker sogar mehrfach explizit und kritisiert ihr diesbezügliches Verständnis bzw. einen kulturkritischen Entlarvungsreduktionismus. „Was besonders erscheint lässt sich immer typisieren. [...] aber: Dass Einzigartigkeiten sozial fabriziert sind, heißt nicht, dass ihnen die soziale Realität abzusprechen wäre.“ (S.13). In seiner Betrachtung der Organisierten Moderne, in der auch ihm zufolge die Logik des Allgemeinen vorherrschend ist, kritisiert er die Kulturindustrietheorie, unter anderem mit dem Verweis darauf, dass jeder Film dem Anspruch

nach etwas Neues und Unverwechselbares sei. Auch betreibe die Kulturindustrie eine Singularisierung von Subjekten, indem sie Stars hervorbringe, die als einzigartig empfunden werden müssen (vgl.101f).

Demgegenüber analysieren und kritisieren Horkheimer/Adorno in der Kulturindustrie gerade das Gegenteil: Die Durchsetzung des Allgemeinen auf struktureller und individueller Ebene durch die industrielle Standardisierung der Kultur. Was sich als Besonderheit ausgibt, ist demnach Pseudoindividualität, eine kontrollierte Abweichung innerhalb der Norm, die das Allgemeine nur stärker verfestigt. In der Massenkultur werde das Einzigartige systematisch verflacht, das Besondere in die Logik der Wiederholung überführt und wirkt sich so auch auf die Subjekte aus. „Die Kulturindustrie hat den Menschen als Gattungswesen hämisch verwirklicht. Jeder ist nur noch, wodurch er jeden anderen ersetzen kann: fungibel, ein Exemplar.“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.154). Wahrhafte Individualität steht der kapitalistischen Verwertungslogik im Weg, wird daher nicht zugelassen, sondern simuliert.

Auch Reckwitz relativiert die Herrschaft des Besonderen, indem er zwischen einer vordergründigen Logik der Singularisierung und einer hintergründigen Logik des Allgemeinen differenziert. Während Märkte und Technologien weiterhin generalisierende Strukturen hervorbringen, „Das *doing generality* der globalisierten Spätmoderne [...] ist offensichtlich“ (S.103), artikuliert sich nur auf der vordergründigen Bühne, im Kulturellen, die Logik des Besonderen. Der kulturelle Kapitalismus lebt von der ständigen Hervorbringung sowie der Nachfrage nach dem Neuen, Authentischen und Einzigartigen, ein Imperativ der Differenz, der paradoxerweise selbst generalisiert ist.

Horkheimer/Adorno hätten diesen Befund wohl als ideologisch interpretiert. „Was an der Kulturindustrie als Fortschritt auftritt, das unablässig Neue, das sie offeriert, bleibt die Umkleidung eines Immergleichen; überall verhüllt die Abwechslung ein Skelett, an dem so wenig sich änderte wie am Profitmotiv selber, seit es über Kultur die Vorherrschaft gewann.“ (Adorno 1977a, S.339). In der Kulturindustrie wird die Einzigartigkeit der Produkte gezielt inszeniert, um die Gleichförmigkeit der Massenproduktion zu verschleiern: „Jedes Produkt gibt sich als individuell; die Individualität selber taugt zur Verstärkung der Ideologie, indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtsstätte von Unmittelbarkeit und Leben.“ (ebd.) Der kapitalistische Markt lebt demnach von der kontrollierten Differenz.

Insofern zeigt sich der zentrale Perspektivunterschied nur auf der Vordergründigen Ebene. Für Reckwitz ist die Singularisierung real, sozial wirksam und strukturprägend, während sie für die kritischen Theoretiker eher eine ästhetisch aufbereitete Verschleierung kapitalistischer Standardisierung ist. Die Unterteilung in Vorder- und Hintergrundebene ermöglicht eine Betrachtungsweise nach der Singularisierung und Standardisierung keine Gegensätze sind, sondern die Doppelstruktur der kapitalistischen Kulturform, in der systematisch Differenz hervorgebracht wird.

3.2.4 Ideologie

Da Reckwitz nicht das Konzept von Ideologie verwendet, werde ich an dieser Stelle zunächst einmal mit den Theoretikern des digitalen Kapitalismus verglichen. Der bisher verwendete abstrakte Ideologiebegriff Horkheimer/Adornos und jener digitalkapitalistische von Nachtwey/Seidl in Anschluss an Boltanski/Chiapello sowie Staab sind nicht unbedingt deckungsgleich, haben aber doch zentrale Gemeinsamkeiten. Da auch Nachtwey/Seidl aus der Perspektive der Kritischen Theorie herausargumentieren teilen sie in Anlehnung an Marx insbesondere das Verständnis von Ideologie als eine Rechtfertigungsordnung (s. Kap. 1.7, 2.2). Ideologie, die Einrichtung der Welt, das gesellschaftlich notwendig falsche Bewusstsein bzw. der gesellschaftlich notwendige Schein, soll herrschende Verhältnisse legitimieren und tendenziell als zwangsläufig und natürlich darstellen, ist somit nicht nur falsch. Sie dient der Verschleierung, Rechtfertigung und Stabilisierung kapitalistischer Verhältnisse und der Handlungsorientierung innerhalb dieser. Dabei bestimmen stetige Grundorientierungen wie Erwerbsstreben und Rationalität. Die konkreten Ideen, die diese Motive legitimieren, sind allerdings Änderungen unterworfen (vgl. Nachtwey/Seidl 2021).

Nach einem praxistheoretischen Verständnis und dem weiten Kulturbegriff folgend, müsste die Ideologie in den alltäglichen Handlungen eingeschrieben sein. Bei Reckwitz könnte zumindest eine abstrakte Idee dessen im Bereich des Kulturellen verortet werden:

„Das Kulturelle im [...] Sinne eines weiten [...] Kulturbegriffs bezeichnet die Ebene sozial relevanter Sinnzusammenhänge insgesamt. Alle sozialen Praktiken enthalten solche implizite Wissensordnungen, die die Phänomene der Welt auf eine bestimmte Art und Weise klassifizieren und Bedeutung zuschreiben. Sie regulieren wie die Welt repräsentiert wird und welche Praxis in ihr möglich, zwingend und sinnvoll erscheint. Das Soziale ist in diesem Sinne immer schon kulturell; [...]“ (2017, S.77).

Der daraufhin erörterte starken Kulturbegriff bezeichnet nur spezifische „Inseln im Meer des Kulturellen“, nur Objekte und andere Einheiten von bestimmter Qualität (vgl. ebd.). Eben kulturelle Güter im klassischen Sinne, die dementsprechend auch die Logiken der Kultur im weiten Sinne eingeschrieben haben. „In ihrer narrativ-hermeneutische Qualität bieten die Einheiten der Kultur Erzählungen über die Welt der Natur und des Sozialen, über Vergangenheit und Zukunft, Menschen, Dinge und Götter; hier geht es um ein Verstehen der Zusammenhänge der Welt und des Ortes des Subjekts in diesem Weltzusammenhang.“ (S.88). Weiter konkretisiert Reckwitz: „[Die Kultureinheiten] beschreiben, erzählen, erklären und rechtfertigen.“ (ebd.). So schlussfolgere ich zunächst einmal, dass das, was eben unter Ideologie verstanden wird, eine Rechtfertigungs- bzw. Wissensordnung, die menschliches Handeln reguliert, bei Reckwitz im Kulturellen und in den Kulturgütern eingeschrieben ist. In einer kulturalisierten Spätmoderne ist die Ideologie demnach nahezu überall auszumachen.

Es sind die gesellschaftlich produzierten Erzählungen über die Welt, die, einer Kritischen Theorie folgend, allerdings nicht wahr, sondern falsch sind, da sie entgegen den eigentlichen Interessen der Menschen stehen und nicht spontan aus der Masse heraus entstanden, sondern Produkt einer kapitalistisch organisierten Gesellschaft sind. Die Arbeiten zur Kulturindustrie stellen diese ideologische Wirkmächtigkeit der Kulturgüter schon weit vor der umfassenden Kulturalisierung des Sozialen und den poststrukturalistischen Theorien, die die Basis für die Praxeologie bildeten, fest (vgl. Rehmann 2008). Außerdem wird darin schon deren Körperlichkeit betont, wenn sie schreiben, dass „die Verkörperung aller Tendenzen der Kulturindustrie in Fleisch und Blut des Publikums durch den gesamten Gesellschaftsprozess zustandekommt [...]“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.144).

In den Arbeiten des Philosophen Jan Rehmann über die Entwicklung der Ideologietheorie wird die Annahme bestätigt, wonach der Ideologiebegriff in der Praxistheorie impliziert ist. Dieser hält in Anschluss an Stuart Hall fest, zentrales Element der Ideologiekritik sei nicht nur das Falsche im falschen Bewusstsein auszumachen, sondern das *Wahre* an ihr und stimmt so mit Adorno überein. Keine universelle Wahrheit, sondern das, was den Menschen lebenspraktisch sinnvoll erscheint, das Handlungsregulierende, ist die Funktion von Ideologie (vgl. Rehmann 2008, S.76). „Zentrales Thema der Ideologietheorie ist die freiwillige Einordnung in entfremdete Herrschaftsformen, die aktive Zustimmung zu einschränkenden Lebensbedingungen. [...] Um dies [zu begreifen], richtet sie den Blick auf die Materialität des Ideologischen, d.h. seine Realität als Ensemble von Apparaten, Intellektuellen, Ritualen und

Praxisformen.“ (ebd.). Des Weiteren weist er konkret darauf hin, dass sich Ideologien nicht nur auf das Bewusstsein auswirken, sondern sich im Habitus, den internalisierten Dispositionen einschreiben und dort reproduziert werden. So kann der Habitus, als Vermittlungsinstanz zwischen Struktur und Praxis, als Erweiterung um eine kollektiv-körperliche Dimension des Ideologiebegriffs verstanden werden (vgl. S.78, 103).

Dabei verdeutlicht Rehmann das ideologiekritische Denken Bourdieus, welcher das Habituskonzept in der Soziologie popularisierte. Bourdieu erkennt eine Verschleierung der Machtdynamiken durch die ideologischen Instanzen wie Presse, Bildungssektor, Parteien und Staat, wenn sie auf vermeintlich individuelle Meinung und Geschmack, der ja immer kollektiv erzeugt wird, einwirken. „Wie jede aus dem tagtäglichen Klassenkampf geborene ideologische Strategie zieht auch die Ideologie des natürlichen Geschmacks ihren ideologischen Schleier und ihre Wirksamkeit aus ihrer *Naturalisierung* realer Unterschiede.“ (Bourdieu 1997, zit. n. Rehmann 2008, S.104).

Einerseits greift Reckwitz diese Verschleierung, welche sein praxeologischer Vordenker anführt, nicht auf, andererseits scheint es in der von ihm dargestellten, ausdifferenzierten Spätmoderne mit ihren einzigartigen verschiedenen Gütern und kulturellen Leitbildern, die im Konflikt miteinander stehen, nicht naheliegend, dass dem allen eine einzelne Ideologie zugrunde liegt. „Die Verschiedenen Klassen, Geschlechter und Generationen interpretieren oft vollkommen unterschiedlich, was Gottes Wille ist, was Gerechtigkeit bedeutet, was die Moral verkündet, was nach Ästhetik und Geschmack als schön oder hässlich zu gelten hat.“ (Rehmann 2008, S.79) Die, durch soziale Praxis hergestellten gesellschaftlichen Ideale von unter anderem Einzigartigkeit oder Authentizität nach denen kulturelle Güter bewertet werden, gelten insbesondere in der urbanen, neuen Mittelklasse. Darüber hinaus entfalten sie eine kulturelle Leitfunktion, die sich auch auf andere Klassen auswirkt. Allerdings bestehen Ideale wie beispielsweise Tradition und Kulturessenzialismus weiterhin fort (vgl. Reckwitz 2017, S.273ff). Was im Kulturellen vermittelt, also wie die Frage nach dem Sinn- und Motivationsproblem gesellschaftlich beantwortet wird, ist daher zunächst einmal sehr verschieden.

Horkheimer/Adorno zufolge, können jedoch all die Variationen und Besonderheiten auf inhaltlicher (oberflächlicher) Ebene, die ihre Unterscheidung und nicht-Identität offensichtlich werden lassen, ihre gleichsam strukturierende ideologische Wirkung trotzdem gesamtgesellschaftlich entfalten. Der Begriff der Kompromissbildung aus der Ideologietheorie

löst diese vermeintliche Widersprüchlichkeit der teilweise gegensätzlichen (kulturellen) Klasseninteressen. Es können dieselben ideologischen Instanzen jeweils konträr ausgelegt oder beansprucht werden, wie auch Boltanski/Chiapello in ihren Studien aufzeigen, denen zufolge stets gegenkulturelle Elemente in die herrschende Ideologie inkorporiert werden, um Konflikte aufzulösen (vgl. Rehmann 2008, S.79). Horkheimer/Adorno beschreiben diesen ideologischen Mechanismus als kulturindustriell organisiert: „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 umso lückenloseren Quantifizierung. Jeder soll sich gleichsam spontan in seinem vorweg durch Indizien bestimmten »level« gemäß verhalten und nach der Kategorie des Massenprodukts greifen, die für seinen Typ fabriziert ist.“ (1988, S.131).

So kann geschlussfolgert werden, dass der Bereich des Kulturellen unter den herrschenden Verhältnissen eben eine kapitalistische Kultur darstellt, deren Logiken in allen sozialen Praktiken und Kultureinheiten im weiten, wie im engen Sinne eingeschrieben sind. Reckwitz beschreibt das einerseits als kulturellen Prozess der technischen, kognitiven und normativen Rationalisierung in der industriellen Moderne und verdeutlicht dabei, dass Rationalisierung nicht das Gegenstück zu Kulturalisierung bildet, sondern stattdessen selbst auf kultureller Ebene wirkt (vgl. 2017, S.77). In der industriellen Moderne entwickelte sich so der technisch-rationale Habitus, in der digitalisierten und singularisierten Spätmoderne hingegen der entsprechende affektiv gelenkte und am Ästhetischen orientierten Habitus samt Sozialfigur eines mobilen Users (vgl. S.229, 288; s. Kap. 1.4). Mit anderen Begriffen, wie Weltzusammenhang (S.88) oder Weltverhältnis (S.146) bezeichnet Reckwitz diese subjektivierte Weltdeutung, die durch technologische und kulturelle Umwelt geprägt ist. Adorno spricht in diesem Zusammenhang von einem *Charakter*, „Typen der Verteilung von psychischer Energie“, die der jeweiligen Epoche und ihrer Technologie entsprechen (1971a, S.350). Dieses Verhältnis wird im Abschnitt zur Lage des Subjekts (Kap. 3.5) genauer ausgeführt.

In Reckwitz' Analyse der Spätmoderne ist allerdings das Kulturelle, das Selbstzweckhafte der Rationalität zumindest vordergründig übergeordnet. Demzufolge müsste die zugehörige Ideologie die Logik des Kulturellen vermitteln. Nicht Konkurrenz, Ungleichheit und Rationalität, sondern Genuss und Selbstzweck würden die Gesellschaft bestimmen. Aus der Perspektive der Kritischen Theorie heraus argumentiert, täuscht dies darüber hinweg, dass die

ökonomische Rationalität des Kapitalismus weiterhin herrschende Ideologie und Grundbedingung alles Sozialen somit auch allem Kulturellen ist. Die These der sozialen Wirkmächtigkeit eines kulturalistischen oder singularistischen Imperativs verschleiert viel eher die tatsächlichen strukturellen Logiken, könnte somit als ideologisch begriffen werden.

3.3 Kulturindustrie und digitale Technologie

3.3.1 Smartphone und Internet statt Radio und Lichtspielhaus

Über die konzeptionellen Differenzen hinausgehend ist der doch offensichtlichste Unterschied zwischen den bearbeiteten Diagnosen in der gesellschaftlich bestimmenden Technologie und damit zusammenhängenden sozialen Alltagswelt zu sehen. Der Kulturindustrie, die erst einige Jahrzehnte vor dem Verfassen des Kapitels, durch die technologischen Entwicklungen von Fotografie, Film und Rundfunk ermöglicht wurde, steht heute die digitale Kulturmaschine gegenüber. Schrieben Horkheimer/Adorno zunächst über das Radio und Lichtspielhaus, später noch über das sich schnell verbreitende Fernsehen, verändern die digitalen Technologien mit ihrer umfassenden Implementierung in allen Alltagsbereichen seit den 1980ern, die Art und Weise des Kulturkonsums, der -produktion und -verbreitung enorm. Reckwitz zufolge dienen die technischen Medien im kulturellen Kapitalismus vor allem als Produktions- und Distributionswege kulturindustrieller Produkte und transformieren gar die Bedeutung von Kultur in der Spätmoderne grundlegend. „Mit dem digitalen Computernetz werden nicht nur Daten und Informationen, sondern auch Kulturobjekte und Kulturformate [...] ubiquitär.“ (2017, S.233).

Die begriffliche Nähe der Wortpaare, der -maschine und der -industrie, lassen eine ähnliche Analyse vermuten, was die zentralen Theoretiker hier aber wieder einmal nur bedingt zulassen. Auch Reckwitz betont mit der Maschinenmetapher den allgemeinen Charakter der digitalen Technik. Darüber hinaus werden noch Assoziationen zu einer Massen- und Dauerhaftigkeit, einer zentralistischen Steuerung sowie einer Synthese verschiedenster Kulturelemente, die wie Zahnräder in einer Maschine zusammenarbeiten, erlaubt. Mechanismen, die er mit dem Modell der Doppelstruktur und der Kultur der Rekombination beschreibt. Die technische Logik des Allgemeinen bietet demzufolge allerdings nur die Hintergrundstruktur für die Verfertigung von Besonderheiten, wodurch die digitale Technologie nicht im Widerspruch zur Singularisierung steht, sondern dessen Bedingung ist. So begreift er auch das Internet als Möglichkeit des Ausbruchs aus den Zwängen der Massenkultur (vgl. 2017, S.266; s. Kap.1.3; 1.4).

Horkheimer/Adorno sehen die Entwicklung erfahrungsgemäß kritischer. Erleben sie ihrerzeit eine ähnlich schnelle Wandlung der technischen Geräte und Möglichkeiten, wie sie in den letzten Jahrzehnten scheinbar immer neue digitale Revolutionen provoziert, bleibt dies die einzige Neuerung für sie. Denn die Innovation „[besteht] durchweg bloß in der Verbesserung der Massenproduktion“ (1988, S.144). Die Inhalte behalten, gemäß den kulturkritischen Thesen, eben weiterhin ihre strukturelle Gleichförmigkeit und die Technik dient der Verbreitung und Verfestigung (kapitalistischer) Ideologie mit ihren zugehörigen Machtstrukturen. Besonders das Radio reduzieren sie auf den Zweck der „Anpreisung der immergleichen Waren unter verschiedenen Markennamen“ (S.168) wodurch es das menschliche Wort und sein falsches Gebot absolut setzt (vgl. ebd.). Nicht zufällig verbreiteten und nutzten die Nationalsozialisten ihren Volksempfänger als zentrale Propagandatechnik. Unter kulturindustriellen Bedingungen sendet das Radio nun Propaganda für die gesellschaftliche Totalität als Ganzes und die „Technik [wird] zur Psychotechnik, zum Verfahren der Menschenbehandlung.“ (S.173).

Dies deutet auch Staab etwas verhaltener in seiner historischen Analyse an, wenn er darauf hinweist, dass die Technologien der Digitalisierung, insbesondere das Internet, seit jeher ein Projekt zum Aufbau, Erhaltung sowie Ausübung politischer Macht war. Die USA subventionierten maßgeblich deren Entwicklung, um ihre globale Hegemonie auf technologischer und damit zusammenhängend kultureller bzw. kulturindustrieller Ebene zu sichern (vgl. Staab 2019, S.10; s. Kap.1.5).

Unter spätmodernen, digitalkapitalistischen Bedingungen ist die Totalität der Medien eine andere als zu Horkheimer/Adornos Zeiten. Peter Schmitt geht in einem Essay zur Aktualität der Kulturindustrie (2023) eben auf diese technischen Neuerungen ein, denn der erweiterte Möglichkeitsraum digitaler Geräte lässt eine Modifikation der kulturkritischen Thesen, deren Voraussetzung ja mindestens die Linearität ist, notwendig erscheinen. Die User können im digitalen Raum hingegen aktiv agieren, indem sie beispielsweise ihr Unterhaltungsprogramm selbst zusammenstellen oder direkt zu Kulturproduzent*Innen werden. Doch die spezifische, vermachtete Struktur des kommerziellen Internets, die Staab ausführlich beschreibt und auch Reckwitz erwähnt, wirkt dieser Freiheit entgegen. Massenhafte Datenansammlung durch algorithmische Beobachtung des Userverhaltens oder durch *Self-Tracking* lassen lediglich die Suggestion von Wahlfreiheit vermuten (vgl. Schmitt 2023, S.413). Die Handlungen auf Plattformen wie Amazon, YouTube oder Netflix sind durch algorithmisch personalisierte Vorschläge vorgeprägt und individualisiert respektive singularisiert, allerdings mit dem Ziel

der ökonomischen Verwertung (s. Kap.1.5). Selbst die Geräte des Konsums erscheinen als Teil dieses inszenierten Freiheitsversprechens, dabei wird bei den vielen digitaltechnischen Endgeräten ihre strukturelle Gleichförmigkeit noch deutlicher als bei anderen Waren (vgl. Schmitt 2023, S.413).

3.3.2 Gesamtkunstwerk/Technische Ökosysteme

Angeichts der angesprochenen Nutzungszeiten (sechseinhalb Stunden täglich, s. Kap.1.4.5), den Geräten wie beispielsweise Smartphones, Kopfhörer oder VR-Brillen und dem Verständnis als allgegenwärtige Kulturmaschine scheint die digitale Technologie nun die tatsächliche „hohnlachende Erfüllung des Wagnerschen Traums vom Gesamtkunstwerk“ (1988, S.132), das noch jede Lücke der Privatexistenz ergreift. Mit diesem Bild beklagten Horkheimer/Adorno die Synthese der technischen Medien und damit einhergehend Intensivierung kulturindustrieller Mechanismen. Reckwitz und seinem Kulturverständnis zufolge ist nun nahezu die gesamte Umwelt kulturalisiert, besteht demnach nur zum Genuss und Selbstzweck, die Technologie dient hauptsächlich ihrer Verbreitung.

Kritisch gewendet bedeutet diese allgegenwärtige Kulturalisierung eine Totalisierung kulturindustrieller Logik, nicht nur durch ein bestimmtes technisches Gerät oder mediales Format, sondern deren ineinandergreifen. Im Smartphone sind die Formate schon größtenteils kombiniert und werden mit dem Ziel der durchgehenden Affizierung produziert. Es kam zu deren Nivellierung. Bild, Video, Ton und Text erscheinen gleichwertig nebeneinander. Auch der öffentliche Raum ist gefüllt mit (digitalen) Medieninhalten und trägt folglich die kulturellen (ideologischen) Erzählungen weiter. Wie auch in der *klassischen* Kulturindustrie bilden die digitalen Medien ein System, wie es Adorno in einem Interview beschrieb:

„Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“ „[Sie sind] ein Moment in dem Gesamtsystem der gegenwärtigen industriell gesteuerten, dirigistischen Massenkultur [...], der die Menschen ununterbrochen in [...] unzähligen Kanälen des Lebens ausgesetzt sind“. Diese Totalität führe zu einer „Gesamtmodelung des Bewusstseins und Unbewusstseins“ (Adorno 1971b, zit. n. Schmitt 2023, S.413).

Wie schon in der Zusammenführung von Reckwitz und Staab (Kap.1.6) deutlich wurde, sind die Kompositeure der Gesamtkunstwerke heute die global einflussreichsten Privatunternehmen, welche in ihren Plattformen, die das materielle und immaterielle Grundgerüst für die soziotechnische Umwelt bieten, bereits die Werkzeuge zur Überwachung und Steuerung der User integrierten. Wenn sich schon der Tonfilm nicht mehr von der Realität

unterscheiden ließ und durch die technische Dopplung der empirischen Gegenstände im Fernsehen nicht mal mehr im Wohnzimmer Raum für Phantasie oder freie Assoziationen bleibt (Adorno 1977b, S.503), dann müsste die „maßgeschneiderte kulturelle Umwelt,“ des Internets „die versucht, sich so weit wie möglich [der] aktuellen Wunsch-Interessen-Struktur anzupassen“ (Reckwitz 2017, S.258), tatsächlich den Sieg der Kulturindustrie bedeuten. Mit der treffenden Beschreibung der gesellschaftlich bestimmenden Technologie als Kulturmaschine und die Betonung einer Ubiquität des Kulturellen, insbesondere im Digitalen, bietet Reckwitz hier, durch Hinzuziehung Staabs, den Rahmen für eine weitaus kritischere Analyse der kulturkapitalistischen Verhältnisse, als er sie selbst formuliert. Wie die Mechanismen der Kulturindustrie im digitalen Kulturkapitalismus konkret wirken und welchen Stellenwert sie in der Spätmoderne einnehmen, soll im Folgenden erläutert werden.

3.4 Kulturindustrie und digitaler Kulturkapitalismus

In der Spätmoderne wandelt sich, Reckwitz zufolge, die alte industrielle Ökonomie mit mehr oder weniger standardisierten Kulturindustrie zum Kulturkapitalismus bzw. der Ökonomie der Singularitäten mit der Creative Economy als Leitbranche. Darin bestimmen nun nicht mehr rationalistische Maxime, die auf die soziale Fragestellung des *Wie?* antworten. Stattdessen soll durch Kulturalisierung auf das, in der Spätmoderne immer drängender werdende, *Warum?*, das gesellschaftliche Sinn- und Motivationsproblem reagiert werden (vgl. 2017, S.87). Damit einhergehende Prozesse wurden bereits weiter oben beschrieben (s. Kap.1.4).

Dieser neue institutionelle Kern der spätmodernen Ökonomie, einer der Faktoren für die umfassende Kulturalisierung und Singularisierung des Sozialen, ist auch als Creative Industries oder Cultural Economy zu verstehen. Weit über streng abgegrenzte Bereiche der klassischen Medienproduktion hinaus, umfasst diese nun etwa auch Architektur, Mode, Tourismus oder Sport, geht dabei in die Erlebnisökonomie über und ihre Produktionszentren werden in den Metropolregionen Amerikas, Europas, Asiens und Australiens verortet, während ihr Konsum global ist. Ein Großkonzern wie Walt Disney, der schon zu Horkheimer/Adornos Zeiten zu den *mächtigsten Sendegesellschaften* zählte, wird von Reckwitz ebenso angeführt wie Luxusmodehersteller und Apple oder Google, Teile der GAFA-Unternehmen. Deren Produktions-, aber auch Organisationslogik wirke sich zunehmend auf alle ökonomischen Bereiche aus (vgl. 2017, S.116).

Ihre Produkte sind vor allem „kulturelle Güter in ihren Besonderheiten als Narrationen, Bedeutungen, Identitäten, Affekte und Emotionen, ästhetisches Erleben [...]“ (S.118). So wie Kunstwerke, dem praxeologischen Verständnis Reckwitz‘ zufolge, ihren Wert nicht durch

Funktionalität oder Gebrauch, sondern durch die soziale Zuschreibung von Eigenwerten wie Originalität, Authentizität oder ästhetischer Einzigartigkeit erhalten, orientiert sich auch die postindustrielle Ökonomie an diesen Prinzipien (vgl. ebd.).

Seinem kulturellen Klassenmodell entsprechend, ist es eine urbane, kreative *neue Mittelklasse*, welche diese Produktion organisiert bzw. ausführt. Deren Angehörige sind nicht unbedingt ökonomisch führend, aber nicht zuletzt durch ihre Positionen im Produktionsprozess kulturell tonangebend. Ihr Lebensstil orientiert sich tendenziell an postmaterialistischen Werten wie Selbstverwirklichung und Kreativität, was sie nun in der Gestaltung ihrer Arbeitsprodukte verwirklichen. Ziel ist eine permanente Innovation von kulturell Neuem. Nach diesem Prinzip werden Güter designt, immer abhängig vom adressierten Publikum. Kreativarbeit ist somit „eine experimentelle Praxis, in der Prototypen realisiert werden, deren Resonanz getestet wird.“ (S.188). Das auch diese Arbeit einem Rationalisierungs- und Optimierungsimperativ folgt, sieht Reckwitz als selbstverständlich und nicht im Widerspruch zu den Kulturalisierungsprozessen, denn die Logik des Allgemeinen bildet ja weiterhin die Hintergrundstruktur für die Kreation kultureller Singularitätsgüter.

Somit entspricht das Leitbild der spätmodernen Ökonomie wohl einer ausdifferenzierten und nun strukturprägenden Kulturindustrie. Die Parallelen zur Beschreibung der kulturindustriellen Verhältnisse durch Horkheimer/Adorno sind offensichtlich, doch ist der Begriff im Kulturkapitalismus gleich doppelt verwirklicht. Meint Kulturindustrie im klassischen Verständnis die Ökonomisierung kultureller Güter, ist es heute auch die Kulturalisierung der Industrieproduktion nahezu aller Güter - Die Kultur ist industriell, die Industrie kulturalisiert. Demnach sollten jene Phänomene auch mit den Begriffen der kritischen Theoretiker kritisiert werden können.

Die historisierende Kapitalismusanalyse Staabs ermöglicht hier einige Einsichten. Schon Adorno deuteten an, dass die kulturindustriellen Produkte auf die von Staab beschriebene Sättigungskrise des Kapitalismus reagieren sollten, da nach neuen Verwertungsmöglichkeiten des Kapitals in den wirtschaftlich entwickeltesten Ländern gesucht wurde (vgl. Adorno 1977a, S.338). Sind die Bedürfnisse der Konsument*Innen nach standardisierten Gebrauchsgütern gesättigt, eröffnet die Kulturindustrie nahezu unendliche Absatzmärkte. Einerseits durch die Medien, insbesondere mit ihrer digitalen Null-Grenzkosten-Produktion, deren natürliche Konsumtionsgrenze nur die Freizeit und Aufmerksamkeitsspanne der User ist, wobei diese noch durch Smartphone und Kurzvideos immer weiter verkürzt und gleichzeitig ins Unendliche

gesteigert scheint. Andererseits durch die kulturalisierten Objekte und deren Wertverschiebung. Wenn die Schuhe, wie im Beispiel in Kapitel 2.4, nun nicht mehr ersetzt werden, weil sie die Füße nicht mehr schützen, sondern weil ein anderes Modell eine andere, neue, besondere Geschichte erzählt und affizierend wirkt, ist Bedürfnis nicht mehr an materiellen Bedarf gekoppelt.

Auch die Machtkonzentration respektive das *Ende des freien Marktes* (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.171), von den kritischen Theoretikern in polemischer Art prognostiziert, verwirklicht sich unter plattformkapitalistischen Bedingungen, in denen Wahlfreiheit illusorisch ist¹⁷. Vor allem ist die Angebotspalette der digitalkapitalistischen Leitunternehmen in diesem Kontext hervorzuheben, die ihre ursprünglichen Stammgebiete verließen (bspw. Google = Werbung, Amazon = Bücher) und heute in alle vorstellbaren Bereiche expandieren. Horkheimer/Adorno benannten „Die Abhängigkeit der mächtigsten Sendegesellschaften von der Elektroindustrie oder die des Films von den Banken,“ (S.130f) um zu zeigen, dass die mächtigsten Industriesektoren mit den kulturindustriellen „ökonomisch verfilzt“ sind (ebd.). Im digitalen Kapitalismus streben die Leitunternehmen die Verfestigung ihrer Monopolstellung durch die Totalisierung ihrer technischen Ökosysteme an, indem sie ihr Angebot um beispielsweise Hard- und Software der technischen Geräte, deren globale technische Infrastruktur, Entwicklung künstlicher Intelligenz, E-Commerce, somit dem Handel nahezu aller Waren sowie deren Bewerbung und eben auch der Produktion und Distribution klassischer kulturindustrieller Güter erweitern (vgl. Staab 2019, S.182). Text-, Musik-, Film- oder Videoproduktion und deren Verbreitung ist ohne die Kooperation mit diesen Plattformen und ihrer Technologie heute quasi unmöglich.

So gestaltet tendenziell eine kulturelle Elite¹⁸ in den urbanen Zentren die kulturindustriellen und kulturalisierten Güter. Diese kreativen Produzenten entsprechen wohl den *besonderen Fachleuten*, welche in Horkheimer/Adornos Analyse an der planvollen Reorganisation von Vertrauten, schematisch wie in einem Büro, arbeiten (vgl. 1988, S.133). Im kulturellen Kapitalismus werden die Produkte tatsächlich in den Büros der Metropolen, mit den Werkzeugen sowie unter den Bedingungen der ökonomisch Mächtigsten, designt. So bleibt die

¹⁷ Bezeichnendes Beispiel ist die Tatsache, dass 1997 Bill Gates, der damals mit Microsoft führender digitalkapitalistischer Unternehmer war, Steve Jobs das Startkapital zum Neustart von Apple zur Verfügung stellte. So lässt sich zumindest eine gewollte und geplante Konkurrenzsituation vermuten (vgl. Schmitt 2023, S.423).

¹⁸ Dies sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass in den letzten Jahren (politische) Medien immer weiter durch konservative und rechte Kräfte instrumentalisiert werden, deren Programmatik der hyperkulturellen Weltoffenheit der neuen Mittelklasse entgegensteht.

Creative Economy ihrem Ursprung treu. „Nicht umsonst stammt das System der Kulturindustrie aus den liberalen Industrieländern, wie denn alle ihre charakteristischen Medien.“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.140). Ebenso wenig wie ihr Original ist die digitale Kulturindustrie aus autoritären Staaten hervorgegangen, sondern entwickelte sich unter den neoliberalen, kapitalistischen Bedingungen der Spätmoderne. Ihre Ideologie müsste demnach die Rechtfertigung und Aufrechterhaltung jener grundlegenden Strukturen vermitteln, deren Bedingung naturalisierte Ungleichheit bleibt.

Die Doppelstruktur aus Kulturalisierung und Rationalisierung, die für Reckwitz' Analyse ausschlaggebend ist und sich in der Spätmoderne als Relevanzverschiebung hin zum Kulturellen ausdrückt, realisiert sich eben unter diesen kapitalistischen Gegebenheiten. Aus der Perspektive der Kritischen Theorie heraus argumentiert, versucht die moderne Kulturindustrie das Sinn-, Motivations- und Legitimationsproblem *rational*, der herrschenden Logik entsprechend, zu beantworten und Kultur wird rationalisiert. Die fortgeschrittenste Technik dient im Kulturkapitalismus nicht mehr in erster Linie der Erweiterung der ungeheuren Warensammlung, sondern dem strukturprägenden Überbau, wenn die Kulturmaschine effizient Ideologie verbreitet, um die Fragen nach dem *Warum?* zu beantworten. Horkheimer/Adorno weisen vehement auf die damit zusammenhängenden Machtstrukturen hin, denn „der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, [ist] die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft [...]. Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst.“ (1988, S.129). Eine Gesellschaftsdiagnose, die die Verstrickung des Kulturellen mit Ökonomie und Technologie so hervorhebt und dabei nicht auf die damit zusammenhängenden Herrschaftsverhältnisse eingeht, macht sich aus Sicht der Kritischen Theorie dem Vorwurf der ideologischen Analyse schuldig. Deutlich wird dies insbesondere bei der Auseinandersetzung mit der analytischen Grundkategorie der Theoretiker, den (kulturellen) Gütern bzw. Waren und besonders ihrem Wertverständnis.

3.4.1 Kulturelle Güter

Reckwitz zeigt, das kulturelle (Singularitäts-) Güter nun im Zentrum des Kapitalismus stehen. Ihre Eigenschaften entstammen, wie schon angedeutet, aus der Logik der Kunst und haben eher die Form eines Werks, denn ein funktionales Gebrauchsgut. Inklusiv eines identifizierbaren Urhebers und den Anspruch affizierend auf ein Publikum zu wirken, das aus einer Fülle an Angeboten auswählt. Ihr Konsum erfüllt neben dem Genuss der kulturellen Qualität, des

Zweckfreien, oft auch eine soziale Distinktionsfunktion durch die Wirkung auf Dritte, wenn eine Prestigesteigerung davon erwartet wird (vgl. 2017, S.121).

Die Güter werden durch die direkte Übernahme oder der Kombination kultureller Elemente aus dem *Vorökonomischen* oder der alltäglichen Lebenswelt gestaltet (vgl. ebd., S.143, s. Kap.1.4). So ist es „die ganze Welt“, die hier durch das „Filter der Kulturindustrie“ geleitet wird (Horkheimer/Adorno 1988, S.134), immer mit dem selbstverständlichen Ziel der ökonomischen Verwertbarkeit. Alles ist, ganz nach neoliberaler Logik, dem Markt zugänglich und wird dementsprechend kulturalisiert. Durch Ästhetisierung, der Inszenierung als authentisch, begrenzt oder anderweitig singulär oder durch eine damit verbundene Erzählung, die das Gut symbolisch besetzt, können die Objekte, wie auch die kulturalisierten Subjekte, Orte, Ereignisse und Kollektive eine Eigenkomplexität und *innere Dichte* entfalten (vgl. Reckwitz 2017, S.85).

Auch hier ist ein weiterer zentraler Widerspruch zwischen den Theoretikern zu erkennen. Reckwitz stellt weiterhin den Selbstzweck des kulturellen heraus, auch wenn dieser unter herrschenden Verhältnissen der Verkaufsabsicht bzw. der Resonanz des Publikums untergeordnet ist. Doch jeder Zweck, selbst die Forderung nach Unterhaltung oder Entspannung, die den kulturellen Gütern abverlangt wird, ist in den Augen der kritischen Theoretiker bereits eine Abkehr vom tatsächlichen *Reich der Zwecklosigkeit*. Auch sie sehen im authentischen Kunstwerk das Strukturmodell der kulturindustriellen Güter, das aber unmöglich verwirklicht werden kann:

„Der Nutzen nämlich, den die Menschen in der antagonistischen Gesellschaft vom Kunstwerk sich versprechen, ist weithin selber eben das Dasein des Nutzlosen, das doch durch die völlige Subsumtion unter den Nutzen abgeschafft wird. Indem das Kunstwerk ganz dem Bedürfnis sich angleicht, betrügt es die Menschen vorweg um eben die Befreiung vom Prinzip der Nützlichkeit, die es leisten soll.“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.167).

Das tatsächlich Nutzlose ist in einer Welt, in der alles dem Prinzip der Nützlichkeit untergeordnet ist, wohl unvorstellbar geworden.

In Bezug auf Walter Benjamin, der mit dem Begriff der Aura versucht das Echte und Einmalige eines Kunstwerks zu fassen, welches unter den seinerzeit neuen Bedingungen der technischen Reproduzierbarkeit verschwinde (vgl. 1935), formuliert Adorno im Résumé eine weiter

Definition der Kulturindustrie. Sie setzt dem auratischen Prinzip nicht ein anderes strikt entgegen, sondern konserviert die „verwesende Aura, als vernebelnden Dunstkreis“ und überführt sich so selbst ihres „ideologischen Unwesens“ (1977a, S.340). Reckwitz hingegen betont ebenfalls durch Bezugnahme auf Benjamin wieder einmal sein praxeologisches Verständnis: „»Kunstwerke im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit«: Ein Film, ein Roman oder ein Musikstück zirkuliert in Tausenden oder gar Millionen von Kopien und Exemplaren; und viele Individuen eignen es sich immer wieder zu verschiedensten Zeitpunkten an. Das ändert nichts daran das ihm Originalität zugesprochen und dadurch seine Singularität gesichert wird.“ (Reckwitz 2017, S.128).

Die diesbezügliche Unvereinbarkeit der beiden theoretischen Perspektiven zeigt sich weiterhin in der Kritik der Authentizität, welche von Horkheimer/Adorno als Unmöglichkeit unter den kulturindustriellen Bedingungen dargestellt wird. Ihre Behauptung sei viel eher eine zentrale Strategie der Kulturindustrie, die nie das Eigentliche, sondern nur das Verwertbare vermittelt. Doch die Verwertung des Vorökonomischen, des tatsächlich Authentischen, zerstört es sogleich.

„Das gemütliche alte Wirtshaus demoliert der Farbfilm mehr, als Bomben es vermochten [...]. Keine Heimat überlebt ihre Aufbereitung in den Filmen, die sie feiern, und alles Unverwechselbare, wovon sie zehren, zum Verwechseln gleichmachen.“ (Adorno 1977a, S.343).

Entsprechend dient auch die umfassende Ästhetisierung, neben der narrativ-hermeneutischen Aufladung zweites Grundprinzip der Kulturalisierung, nur der Ideologie. „In ihrer ästhetischen Qualität bieten sich die [Kultur-] Einheiten als Gegenstände einer intensivierten sinnlichen Wahrnehmung dar.“ (Reckwitz 2017, S.88). Im spätmodernen Kapitalismus wird versucht nahezu alle Einheiten zu ästhetisieren und so in ihrem Wert zu steigern (vgl. ebd.). Die Schuhe, die Urlaubsreise, das Kaffeehaus, der Arbeitsplatz, alles soll nach dem Prinzip der Schönheit gestaltet werden und überkommt so dem Gestaltungsleitsatz der industriellen Moderne mit ihrem emblematischen Bauhaus, nach dem die Form der Funktion folgen soll¹⁹.

In den Augen der kritischen Theoretiker ist es allerdings nebensächlich, wie ausdifferenziert das Warenangebot, wie einzigartig die einzelnen Güter tatsächlich sind. Das ästhetisierte und

¹⁹ „Form follows function“ ist ein Gestaltungsleitsatz der 1896 durch den amerikanischen Architekten Louis Sullivan popularisiert wurde und prägte daraufhin die Designsprache der industriellen Moderne. Er postuliert, dass die Gestaltung von Dingen sich aus ihrem Nutzzweck ableiten soll (vgl. Zey 2026).

besondere Äußere täuscht nur umso mehr über den *harten Kern* der Ware, die gesellschaftliche Produktionsverhältnisse, ihrem allgemeinen Prinzip der Verwertung hinweg. Diese Erkenntnis geht zurück auf Marx und seine Fetisch- und Werttheorie, die grundlegend für die Kritik der Kulturindustrie ist, wie sich nun zeigen wird.

3.4.2 Zum Wert der Kulturgüter – Valorisierung und marxistische Werttheorie

Der Wert der Kulturwaren ist in den kulturtheoretischen Analysen bei Reckwitz und Horkheimer/Adorno zentral. Im Folgenden wird Reckwitz' Prozess der Valorisierung nochmal kurz erläutert, um dieses Konzept mit der Wertkritik der kritischen Theoretiker zu vergleichen.

Die industrielle Moderne und ihre Logik des Rationalismus dient Reckwitz hier einmal mehr als Kontrast. Damals wurden sozialen Einheiten, die immateriellen wie auch materiellen, unter dem Aspekt des Nutzens, ihrer Funktionalität bewertet. Dementsprechend steht ihr Gebrauchswert im Vordergrund, auch wenn er diesen marxistischen Begriff nicht nutzt.

Aber auch im Gegensatz des Rationalen, im Kulturellen ist Wert für Reckwitz eine selbstverständliche Kategorie und dieser in der kulturalisierten Spätmoderne bestimmend. „Als Träger von Wert sind [Kultureinheiten] nicht Mittel zum Zweck, sondern gewissermaßen Selbstzweck.“ (2017, S.78). Sie erhalten ihn durch ihre Eigenkomplexität und bilden insgesamt eine Sphäre des Wertvollen (vgl. ebd.). Der Wert dieser *Affektgüter* ist nun nicht primär aus ihrer Funktionalität abgeleitet, sondern wird in sozialen Prozessen zugeschrieben (Valorisierung). In der Spätmoderne ist wertvoll, was als authentisch und besonders, nicht zuletzt auch als populär anerkannt wird. Es ist die *Attraktivität des Attraktiven* auf dem ungewissen und asymmetrischen Aufmerksamkeitsmarkt. „Man liest, was auf den Bestsellerlisten Spitzenpositionen erhält, man hört, was in den Hitparaden Nummer 1 ist, man schaut im Netz jene Artikel und Clips an, die bereits viele Aufrufe erhalten haben“ (2017, S.162). Reckwitz erkennt den formalisierten und strukturierten Charakter der spätmodernen Valorisierungstechniken, wobei „Paradoxerweise gerade die Attraktivitätsmärkte mit ihren vorgeblich unvergleichlichen Singularitätsgütern aufwändige *Techniken der Quantifizierung* hervorbringen“ (ebd., S.174). Er spricht von einer ubiquitären Quantifizierung des Besonderen, beispielsweise in Form von Rezensionen, Ratings, Verkaufs-, Follower-, Freundeszahlen oder Klicks. So bewältigt die Ökonomie der Singularitäten den Vergleich des Unvergleichbaren durch eine temporäre Übersetzung in das *Register des Allgemein-Besonderen* (vgl. ebd., S.176),

eben in Zahlen. Der kultureller Eigenwert der Güter bleibt aber weiterhin Grundlage seiner Analyse.

Zwar erwähnt auch Reckwitz, dass in der spätmodernen Kultur Mechanismen von Macht und Herrschaft wirksam sind und durch Valorisierungsprozesse artikuliert werden (vgl. ebd., S.81), doch bleibt seine Analyse auf der Ebene der *Teilnehmenden* stehen. So entsteht das Bild einer egalitären Konsument*Innensouveränität, der zufolge alle gleichermaßen bewerten und Bedeutung zuschreiben können

Notwendig für eine solche praxeologische Werttheorie ist die Unterscheidung zwischen der der *Zirkulationssphäre des Werts* einerseits und des *Systems von Nutzen und Funktion* andererseits, wie Reckwitz selbst herausstellt (vgl. 2017, S.79). Die ökonomische und kulturelle Logik bestehen demzufolge unabhängig voneinander. So ermöglicht er einen praxistheoretischen Wertbegriff, der eben nur meint, dass Kultureinheiten für die Teilnehmenden selbst wertvoll sind, unabhängig von ihrem Preis. Der Sozialphilosoph Saar wirft Reckwitz daraufhin vor, dass er sich dabei von „substanziellen Vorstellungen zu Wertschöpfung und ihrer materiellen Substrate und Bedingungen“ verabschiede (Saar 2018).

Eine solche radikale Abkehr von materialistischem Denken lässt sich konsequenterweise nicht mit der Perspektive der Kritischen Theorie vereinbaren. Auch Horkheimer/Adorno erkennen die Ästhetisierung, Authentifizierung, die Inszenierung als einzigartig, eben die Kulturalisierung der Güter, betonen dabei allerdings deren Oberflächlichkeit. Zentral für ihre Analyse ist außerdem der Erfolg des Attraktiven und die soziale Distinktionsfunktion, die mit dem Konsum einhergehen kann und Ergebnis machtvoll organisierter Bedürfniserzeugung ist. Nicht der freie Wunsch des Publikums, wie der praxeologische Valorisierungsbegriff suggeriert, sondern kulturindustrielle Machtverhältnisse dominieren, argumentiert Adorno hinsichtlich der Musik, bereits 80 Jahre vor der Arbeit Reckwitz‘:

„Das wertende Verhalten ist für den zur Fiktion geworden, der sich von standardisierten Musikwaren umzingelt findet. Er kann sich weder der Übermacht entziehen noch zwischen dem Präsentierten entscheiden, wo alles einander so vollkommen gleicht, daß die Vorliebe in der Tat bloß am biographischen Detail haftet oder an der Situation, in der zugehört wird.“ (Adorno 1938, S.15).

Die Vorstellung, dass Trends, Stars oder Bestseller spontan aus dem egalitären Prozess kollektiver Bewertung entstehen und ihr Erfolg dem *Zufall* unterliegt (vgl. Reckwitz 2017, S.164), wird von Horkheimer/Adorno als ideologische Täuschung verstanden:

„Das Element von Blindheit in der routinemäßigen Entscheidung darüber, welcher Song zum Schlager, welche Statistin zur Heroine taugt, wird von der Ideologie gefeiert. [...] Der Zufall selber wird geplant; nicht daß er diesen oder jenen bestimmten Einzelnen betrifft, sondern grade, 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 verwandelt wurde, lasse für spontane unmittelbare Beziehungen zwischen den Menschen Raum.“ (1988, S.154f).

Außerdem arbeiten Horkheimer/Adorno konkret mit den marxistischen Wertbegriffen und erkennen in den Kulturalisierungsprozessen zunächst eine Ergänzung des Gebrauchswerts. Für sie ist Wertzuschreibung unter kulturindustriellen Bedingungen allerdings zwangsläufig mit der Tauschwertzuschreibung verbunden, wodurch die Kulturware ihren ursprünglichen Gebrauchswert, den *Zugang zum Reich des Zwecklosen* verliert. Der durch Marketingstrategien gezielt erzeugte oder herausgestellte kulturelle Eigenwert dient nur noch dem Tauschwert und kann sich so nicht mehr verwirklichen (s. Kap.2.6).

Tatsächlich werde nun dieser Tauschwert der Güter konsumiert. „Nicht die konkrete klangliche Gestalt des Musikstücks, sondern die (angenommene) Popularität [...] wird als lustvoll empfunden“ (Schulz 2022, S.47). An die Stelle des ästhetischen Erlebens tritt bei den Rezipient*Innen die Identifikation mit der erfolgreichen Kulturware. Ihr Konsum wird zum Mittel der Selbstaufwertung, da sie sich in der kapitalistischen Gesellschaft selbst als Ware begreifen und ihren eigenen Wert über den Besitz oder Genuss vermeintlich begehrter Produkte zu steigern versuchen (vgl. Adorno 1938, S.24).

So erkennt Reckwitz sicherlich richtig die, in der spätmoderne allgegenwärtige Valorisierungsprozesse, spricht gar von einer „Valorisierungsgesellschaft“ (2017, S.14), vernachlässigt aber, dass sie wirtschaftlichen Machtstrukturen untergeordnet sind. Den kritischen Theoretikern folgend, liegt gerade darin die Verschleierung. Die ökonomische Logik des kulturellen Kapitalismus hat demzufolge zum obersten Ziel, den Tauschwert eines Gutes durch die Ergänzung des Gebrauchswerts (durch Kulturalisierung) zu steigern, in dem Valorisierungsprozesse beeinflusst bzw. grundlegend strukturiert werden, dies aber als

originären Publikumswillen darzustellen. Ihre ubiquitären Quantifizierungstechniken, insbesondere im digitalen Raum, die durch algorithmische Steuerung oder direkte Zahlung beeinflusst werden, verdeutlichen diese Mechanismen.

Während sich Adornos Kritik noch auf die Identifikation der Konsument*Innen mit den Medien jener Zeit, etwa populären Musikstücken oder Filmen, und deren künstlich erzeugter Popularität richtete, könnte sie im spätmodernen Kulturkapitalismus auf die Gesamtheit der kulturalisierten Warenwelt angewendet werden. Nicht mehr nur der der Medien, sondern der Tauschwert eines jeden Affektgutes, kann nun durch die Creative Economy erhöht werden. Dessen Konsum verspricht Wertsteigerung des Subjekts und kulturindustrielle Mechanismen intensivieren sich.

Dass sich die Subjekte, analog zum Warenmarkt, selbst als Waren verstehen, ist nicht nur kulturkritische Diagnose, die von materialistischen Theoretiker*Innen als Entfremdung oder Selbstverdinglichung beklagt wird. Auch Reckwitz sieht die Subjekte ähnlichen Marktmechanismen, wie die Waren, unterlegen. Diese Mechanismen unterliegen im digitalen Kulturkapitalismus nun noch neuen Logiken, wie im nächsten Kapitel erläutert werden soll.

3.4.3 Digitale Aufmerksamkeitsökonomie und Werbung

Die eben beschriebenen Machtdynamiken werden noch deutlicher, wenn man die kulturellen Güter und ihren Wert nicht isoliert, sondern im Kontext ihres Auftretens auf diesen Marktplätzen und ihre Verstrickung mit der Reklame beleuchtet.

Im digitalen Kulturkapitalismus bestimmt der Kampf um Aufmerksamkeit auf proprietären Marktplätzen (s. Kap.1.4; 1.5). Reckwitz hält fest, dass klassische Standardmärkte durch kulturelle Singularitätsmärkte schrittweise abgelöst werden. „Diese haben die Struktur von unberechenbaren, affektiv grundierten Wettbewerben um die Aufmerksamkeit für und die Anerkennung von kulturellen Gütern“ (Reckwitz 2017, S.148). Tausch vollzieht sich in der spätmodernen Ökonomie dementsprechend auf Aufmerksamkeits- und Valorisierungsmärkten, auf denen Produzent*Innen um die Wahrnehmung des Publikums konkurrieren. Dadurch entsteht eine Dynamik der „Hyperkompetitivität“ in einer „Ökonomie der Unknappheit“, in der nicht das Warenangebot, sondern die Aufmerksamkeit der Konsument*Innen begrenzt und somit entscheidende Ressource ist. Es herrscht starke Polarisierung, da die Aufmerksamkeit, gemäß der Attraktivität des Attraktiven, dem zuteilwird, der sie schon hat. So stehen viele Verlierer*Innen einer kleinen Zahl an Aufmerksamkeitsgewinner*Innen gegenüber. Die

kulturellen Märkte sind spekulativ und risikoreich, Erfolg nicht zuletzt vom Zufall abhängig (vgl. 2017, S.158ff).

Diese Marktlogiken, die ebenso wie die kulturellen Güter im Einzelnen, dem Strukturmodell der Kunst folgen, sind Reckwitz zufolge als Ergebnis der Kulturalisierung der Ökonomie zu verstehen. So bilden in der Spätmoderne Kulturalisierung und Ökonomisierung keinen Gegensatz mehr, sondern gehen eine *machtvolle Synthese* ein (vgl. ebd., S.154).

Eine solche Analyse, ergänzt durch Staab und die kritischen Theoretiker, erlaubt ein Verständnis, nach dem die spätmodernen Märkte die kulturindustrielle Logik als strukturierendes Prinzip, inklusive ihrer Tendenz zur Monopolisierung, Vereinheitlichung und ideologischen Reproduktion übernommen haben. Es zeigt sich, dass sie, mindestens im digitalen Raum, nun zunehmend durch die global einflussreichsten Unternehmen organisiert sind. Diese vereinen die mächtigsten Industriesektoren und die der klassischen Kulturindustrie, während sie sukzessive Plattformen etablieren, die als eine technisch-soziale bzw. kulturelle Umwelt verstanden werden können und Vorbild für die Organisation auch außerhalb des digitalen Raumes sind. Reckwitz spricht selbst davon, dass die algorithmisierten und dadurch personalisierten Netzzugänge durch Facebook und Google eine Antwort auf das digitale Aufmerksamkeitsproblem bieten (vgl. 2017, S.259). Die damit einhergehende Macht und materielle Konsequenzen der Hyperkompetitivität, unter denen neoliberale Logiken aufs äußerste verwirklicht scheinen, werden nicht thematisiert.

„Wer beziehungsweise was [...] kein Publikum findet, bleibt unsichtbar – dies bedeutet den sozialen Tod.“ (S.163). Dabei verschweigt Reckwitz, dass im Kampf um Selbstvermarktung als kapitalistisches Subjekt der Tod in letzter Konsequenz nicht nur der soziale ist, wie Horkheimer/Adorno radikal formulieren:

„Damit überlebt auch in der Kulturindustrie die Tendenz des Liberalismus, seinen Tüchtigen freie Bahn zu gewähren. Sie jenen Könnern heute aufzuschließen, ist noch die Funktion des sonst bereits weithin regulierten Marktes, dessen Freiheit schon zu seiner Glanzzeit in der Kunst wie sonst wo für die Dummen in der zum Verhungern bestand.“ (1988, S.140).

Auch scheint für Reckwitz Werbung keine besondere Rolle im spätmodernen Kulturkapitalismus zu spielen. Er erwähnt gelegentlich Medientechnologien, die den Zugang zum Aufmerksamkeitsmarkt beeinflussen und singularisierte Onlinewerbung, die den

spätmodernen User passgenau adressiert. Dass er der Werbung eine große Relevanz zuspricht, sie gar als wichtige Kulturalisierungs- und Verbreitungsinstanz zu beschreiben, ist dabei nicht zu erkennen. Er relativiert viel eher und spricht davon, dass professionelle Massenmedien zwar die Sichtbarkeit erhöhen können, die narrativ-hermeneutische Erzählung eines Gutes aber ebenso in den Bekanntenkreisen weiterempfohlen wird (vgl. 2017, S.165).

Für Staab hingegen ist Werbung und ihr Versprechen, Surplus-Gewinne im Bereich der Konsumption zu erzeugen, ein zentrales Element des digitalen Kapitalismus und einer der Hauptgeschäftsfelder führender Plattformunternehmen wie Google oder Facebook (s. Kap.1.5).

Auch der eigene Blick in die digitale Umwelt sowie den öffentlichen Raum bezeugt den Eindruck der kritischen Theoretiker heute vielleicht mehr denn je, „im Zeitalter der universalen Reklame“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.156) zu leben. Für sie dient die Reklame allerdings nicht in erster Linie der Bewerbung des Warenangebots, sondern, in einem abstrakteren Verständnis, als ideologisches Instrument der *Schaustellung der industriellen Macht*, zur Verfestigung der totalitären Verhältnisse (vgl. ebd., S.171f). Im digitalen Kulturkapitalismus, in dem *Sinn* und Verkaufsabsicht der kulturalisierten Güter und Medien oftmals übereinstimmen, sich ihre technologische Form angeglichen hat, *verschmelzen Reklame und Kulturindustrie* vollends.

Die Plattformen als digitale Gatekeeper, die digitalen Ökosysteme mit ihren Lock-in-Effekten, der *Kundenbindung*, verwirklichen in radikaler Form den Pseudomarkt den Horkheimer/Adorno beschrieben:

„Heute da der freie Markt zu Ende geht verschanzt sich in ihr [der Reklame] 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 dazugehört 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; [...]“ (1988, S.171).

Während Reckwitz also die spätmodernen Aufmerksamkeitsmärkte als Orte der kulturellen Selbstentfaltung und Anerkennung beschreibt, zeigen Staab und die kritischen Theoretiker,

dass diese Märkte von monopolisierten Machtstrukturen durchzogen sind. Das Bild des egalitären Bewertens und Bewertet-Werdens durch die Teilnehmenden verschleiert ihre ökonomische Asymmetrie.

Wo die klassische Kulturindustrie durch Rundfunk, Lichtspielhaus und Reklame *die Härte der Konkurrenzgesellschaft* manifestierte, übernimmt heute die Creative Economy, durch die sich in einer Ökonomie der Unknappheit, die Logiken des Kunstfeldes auf die gesamte Wirtschaft ausweiten. Auf dem dadurch entstandenen Aufmerksamkeitsmarkt, der immer mehr den Leitunternehmen der Plattformökonomie untergeordnet ist, wird Macht durch permanente Valorisierung, im Digitalen darüber hinaus durch algorithmische Steuerung und personalisierte Werbung und ausgeübt. Die ökonomische Rationalität der Kulturindustrie hat sich dementsprechend nicht aufgelöst, sondern in die kulturalisierte Umwelt und die Infrastrukturen des Digitalen eingeschrieben.

Dazu ist in der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie die Werbung einmal mehr selbst zur Kultur geworden. Jedes Produkt, jedes Video, jeder Post unterliegt potenziell dem Ziel der Affizierung und somit der Verwertbarkeit. Horkheimer/Adornos Diagnose einer universalen Reklame weitet sich so auch auf das spätmoderne (digitale) Subjekt. Es bestimmt allgegenwärtige Reklame für sich selbst, die ungeheure Warensammlung und die Totalität ihrer Verhältnisse.

3.5 Die Lage des Subjekts

In all diesen gesellschaftstheoretischen Aspekten zeigen sich die unterschiedlichen Perspektiven auf das Subjekt. Betont Reckwitz durchweg dessen Autonomie in seinem praxeologischen Verständnis, sieht es aber ebenso von den Konsequenzen der sozialen Prozesse betroffen, betrachtet Staab es eher beiläufig als Konsument unter plattformökonomischen Bedingungen. Horkheimer/Adorno fokussieren sich vor allem auf die gewaltvolle Unterordnung des Subjekts unter die kapitalistischen Verhältnisse und argumentieren dabei auch mit der psychologischen Wirkmächtigkeit der Kulturindustrie.

Im spätmodernen Kulturkapitalismus entsteht Reckwitz zufolge ein Subjekt, welches dem Ideal von Authentizität und Selbstentfaltung folgt. Durch die allgegenwärtigen kulturellen Marktlogiken lernt es, dass Erfolg bedeutet, als singular und wertvoll zu gelten, um „im endlosen Aufmerksamkeits- und Valorisierungswettbewerb Sichtbarkeit zu generieren und

affizierend zu wirken“, (2017, S.179). Da sich bereits ein Großteil des Alltags im digitalen Raum abspielt, bildet sich eine entsprechende Subjektform mit zugehörigem Habitus heraus: Der *User*, der als Publikum vor Bildschirmen ständig durch Kulturformate affiziert wird und sich wiederum durch Kreationen und Selbstdarstellung in diese integriert (vgl. ebd., S.229; s. Kap.1.4). So bewegt sich das spätmoderne Subjekt „wie ein Gut“ auf den kulturkapitalistischen Märkten und wird „gewissermaßen selbst zum kulturellen Gut“ (ebd., S.251f). Staab und Horkheimer/Adorno würden allerdings argumentieren, dass es dabei nicht so frei in seinem Handeln ist, wie Reckwitz zunächst suggeriert.

Vor allem Staab arbeitet heraus, dass in der digitalen, soziotechnischen Umwelt, welche im Besitz der Plattformen ist, bereits alle Instrumente zur systematischen Datenerhebung, und dadurch ermöglichten Überwachung und Steuerung der Marktteilnehmer*Innen, integriert sind. Userverhalten wird nicht nur passiv beobachtet, sondern aktiv durch Bewertungsaufforderungen, Rankings und Feedbackmechanismen beeinflusst. Das Subjekt, der *digitale Prosumer*, wird so zu einem aktiven Bestandteil der Kontroll- und Herrschaftsmechanismen des digitalen Kapitalismus (s. Kap.1.5). Auch Reckwitz erkennt, dass die digitale (Selbst-) Singularisierung des Subjekts zumeist den Plattformunternehmen, somit der ökonomischen Verwertung, dient. Durch die notwendige Übersetzung der Eigenschaften und persönlichen (kulturellen) Vorlieben in die allgemeinen Kategorien, die digitale Plattformen bereitstellen, stellt sich das digitale *Profil-Subjekt* als *Knotenpunkt seiner Links* dar (vgl. 2017, S.251).

Kritisch gelesen wirkt durch all diese Prozesse der (digitalen) Kulturindustrie der *geheime Mechanismus* kapitalistischer Ideologie in der Seele der Subjekte. Die Ideologie wird durch die kulturindustriellen Produkte, dem Imperativ der (Selbst-) Singularisierung, generell dem Agieren in der kulturalisierten Umwelt vermittelt, vom Subjekt internalisiert und im Habitus reproduziert. Die Kritische Theorie begreift das Subjekt unter kulturindustriellen, kapitalistischen Bedingungen nämlich nicht als kreativen Akteur, sondern als Objekt der Anpassung. Wo Reckwitz vom Profilierungszwang spricht, diagnostizieren Horkheimer/Adorno bereits Pseudoindividualisierung. Die digitale „Subjektdarstellung via modularisierte Tableaus“ (Reckwitz 2017, S.249), die Selbsteinordnung in ein vorgegebenes Schema ist Selbstverdinglichung:

„[...] nur dadurch, dass die Individuen gar keine sind, sondern bloße Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen, ist es möglich sie bruchlos in die Allgemeinheit zurückzunehmen. Massenkultur entschleierte damit den fiktiven Charakter, den die Form des Individuums im bürgerlichen Zeitalter seit je aufwies [...].“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.164).

Tatsächliche Individualität sei im Kapitalismus also unmöglich. Die Subjekte erscheinen zwar verschieden, bleiben aber ihrer gesellschaftlichen Funktionalität, als Kunde oder Angestellter, untergeordnet und somit identisch.

Diese Totalität wirke sich bis ins Innerste der Subjekte, ihre Psyche aus (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.132). Nutzt die praxeologische Analyse eben das Konzept des Habitus oder den Begriff des Weltverhältnis, um die ideologische Wirkmächtigkeit auszudrücken, bedienen sich die kritischen Theoretiker an dieser Stelle der psychoanalytischen Theorie (s. Kap.2.8). Sie kommen zur Annahme, dass Wahrnehmungs- und Denkstrukturen durch kulturindustrielle Mechanismen bereits vorbewusst so geformt werden, dass sie mit den bestehenden gesellschaftlichen Strukturen übereinstimmen. Den Zugang erhält die Ideologie demnach über die Gefühlswelt, auf die die kulturindustriellen Produkte abzielen. Auch dabei stimmen sie mit der Analyse Reckwitz‘ überein, denn die Adressierung der Affekte, das sinnlichen Erleben sei zentrale Absicht der kulturalisierten Güter.

Durch digitale Medien wäre dieser Mechanismus noch intensiviert, indem sie einen permanenten Strom affektiver Reize erzeugen, der die Aufmerksamkeit bindet. Die *Affektkultur der Extreme*, wie sie im Internet herrscht, erschwert Selbst- und Weltreflexion. Das singularisierte Netz wird „zu einem Echoraum des Begehrens, der die Wünsche erfüllt, bevor sie überhaupt artikuliert wurden.“ (2017, S.270). Reckwitz formuliert die daraus entstehenden Pathologien, insbesondere diesen Widerspruch zwischen erzeugtem Bedürfnis und dessen Unerfüllbarkeit an anderer Stelle noch deutlicher:

„Die spätmoderne Kultur verspricht dem Individuum subjektive Erfüllung in einer Weise wie keine zuvor und suggeriert ihm, ein *Recht* auf dessen Realisierung zu besitzen, und lässt doch immer wieder diese subjektive Erfüllung als ein Phantasma scheinen, dem das reale eigene Leben – außer vielleicht in bestimmten, herausgehobenen Momenten – kaum je genügt.“ (2019, S.204).

In dieser Diagnose ist wieder einmal die Steigerung kulturindustrieller Logik in der (digitalen) Affektökonomie auszumachen, denn sie unterdrückt Triebregungen nicht, indem sie sie vollständig ausschließt, sondern indem sie sie provoziert, kanalisiert und in konsumierbare Formen überführt, wodurch sie der Emanzipation entgegenwirkt. So stimmt Reckwitz einmal mehr, wahrscheinlich unintendiert, mit Horkheimer/Adorno überein. „Die Ersatzbefriedigung, die die Kulturindustrie den Menschen bereitet, indem sie das Wohlgefühl erweckt, die Welt sei in eben der Ordnung, die sie ihnen suggerieren will, betrügt sie um das Glück, das sie ihnen vorschwindelt.“ (Adorno 1977a, S.345). Wo früher das Kino oder Radio Begehren erzeugte, um es sogleich durch ein Surrogat zu befriedigen, übernehmen heute kulturalisierte Waren und Algorithmen in der soziotechnischen Umwelt diese Funktion. Reckwitz und Staab verdeutlichen, dass die digitalen Quantifizierungstechniken eine präzise Erfassung, Auswertung und Steuerung emotionaler Reaktionen ermöglicht. Folglich würde das Unbewusste selbst zum Gegenstand ökonomischer Ausbeutung. Die Psyche wird vermessen, operationalisiert und in die Wertschöpfungskette integriert.

Für Horkheimer/Adorno tritt durch die Wirkmächtigkeit der Kulturindustrie anstelle eines denkenden Subjekts das *wahrhafte* Selbstverwirklichung anstrebt, die totale Integration. Die standardisierten Affektangebote der kulturalisierten Waren, die Reduktion auf ihre Konsument*Innen- bzw. Produzent*Innenrolle, verwandelt die Menschen in passive Reproduzent*Innen der bestehenden Ordnung. Ihre Macht über Wahrnehmung und Bewusstsein der Subjekte entfaltete die klassische Kulturindustrie, indem sie die Realität in ihren Produkten als natürlich darstellt, die Bedürfnisbefriedigung nur unter ihren Bedingungen einräumt (vgl. 1988, S.134; 156).

Angeichts der Diagnose des digitalen Kulturkapitalismus mit seiner totalisierten kulturindustriellen Logik kann diese Kritik hier aktualisiert werden: Durch das Zusammenwirken all der authentischen, ästhetisierten und *singulären* Werke, die noch durch ihre narrativ-hermeneutische Dimension kulturelle Qualität erlangen sowie der konkreten Medieninhalte im öffentlichen Raum und die der soziotechnischen Umwelt, welche Ersteren oft schon ersetzt, fügt sich die kulturindustrielle Erzählung der Spätmoderne immer dichter zusammen. Es scheint wie eine übertriebene Erfüllung des Gesamtkunstwerks, aus nahezu allen materiellen und immateriellen lebensweltlichen Elementen, denn alles ist kulturalisiert. In diesem Werk verwirklicht sich die Dopplung der empirischen Gegenstände aufs Äußerste. Die Alltagswelt, mit all ihren repressiven Mechanismen scheint demnach dem Subjekt natürlich.

So verdoppelt und verfestigt die spätmoderne Kulturindustrie die Ideologie des Bestehenden nicht mehr nur in den klassischen kulturindustriellen Gütern, sondern der gesamten Umwelt.

Dabei können die negativen Auswirkungen dieser andauernden Ersatzbefriedigung das Subjekt durchaus zum Zweifeln bringen. Die Krise des Individuums und seiner Lebensführung ist eins der führenden Themen in Wissenschaft und Kultur der Spätmoderne, dementsprechend im öffentlichen Bewusstsein (vgl. Reckwitz 2019, S.203f). Auch Adorno traut diese Erkenntnis den Konsument*Innen zu, weist gleichsam auf deren widersprüchliches Verhalten hin.

„Man darf annehmen, dass das Bewusstsein der Konsumenten selbst gespalten ist zwischen dem vorschriftsmäßig verabreichten Spaß, den ihnen die Kulturindustrie verabreicht, und einem nicht einmal sehr verborgenen Zweifel an ihren Segnungen. Der Satz, die Welt wolle betrogen werden, ist wahrer geworden, als wohl je damit gemeint war.“ (Adorno 1977a, S.345).

Inwiefern allerdings Subversion und Gegenbewegungen unter den herrschenden Bedingungen möglich oder wahrscheinlich scheinen, soll noch im Kapitel 3.7 ausgeführt werden.

3.6 Ideologie des digitalen Kapitalismus

Durch Nachtwey/Seidl wurde im Kapitel 1.7 eine Konkretisierung der Ideologie des digitalen Kapitalismus erlaubt. Damit gehen sie über Horkheimer/Adorno hinaus, die tendenziell in einem abstrakten Ideologieverständnis verharren. Diese stellen zwar ebenfalls fest, dass es sich um die Legitimation und Verfestigung kapitalistischer, heute somit digital-kulturkapitalistischer Verhältnisse durch Technologie handelt, liefern aber nur vereinzelte Andeutungen über deren Ausformung. Neben dem kulturalisierten bzw. verdinglichten Weltverhältnis, wie es besonders Reckwitz impliziert, sind es eben Rechtfertigungsmuster, ethische und motivationale Begründungen, die das Handeln der Akteure über rein ökonomische Anreize hinaus motivieren und als richtig erscheinen lassen. Durch ihren Bezug auf Marcuse und Habermas, stellten Nachtwey/Seidl ihre Analyse explizit in die Tradition einer kritischen Kulturosoziologie. An dieser Stelle sollen nun kurz die Erkenntnisse der Studie in Beziehung zu der Kulturindustrieanalyse von Horkheimer/Adorno gesetzt werden.

Zunächst analysierten Nachtwey/Seidl die Aussagen von und über *digitale Eliten*, zentralen Persönlichkeiten des digitalen Kapitalismus, und deren unternehmerisches Handeln, um

idealtypische und gesellschaftlich prägende Legitimationsmuster herauszuarbeiten. Diese Feldeingrenzung resultiert unter anderem aus der Annahme, im digitalen Kapitalismus bestimmen die Leitunternehmen, scheinbar mehr denn je, Organisation und Struktur der Gesellschaft (vgl. 2021).

Auch im spätmodernen, digitalen Kapitalismus und seiner Ideologie bleibt Effizienzstreben und die Logik des Marktes weiterhin bestimmend. Neue kulturelle Ideale, die unter anderem aus den kapitalismuskritischen Gegenkulturen stammen, scheinen zunächst unvereinbar damit. Doch um auf deren Kritik sowie die veränderten ökonomischen Bedingungen und strukturellen Krisen zu reagieren, grenzen sich die digitalkapitalistischen Akteure vom profitorientierten Finanzkapitalismus und ineffizienten Staatsapparaten ab und inszenieren ihr Vorgehen im Gegensatz dazu als kreativ, gemeinschaftlich und ökologisch verantwortungsvoll (vgl. ebd.). Dementsprechend wären die von Reckwitz beschriebenen neuen sozialen Imperative als Teil der digitalkapitalistischen Ideologie zu verstehen.

Anschließend an Boltanski/Chiapellos Polismodell, arbeiten Nachtwey/Seidl heraus, dass von den Akteur*Innen verschiedene Rechtfertigungsordnungen zu einem neuen Wertekomplex verbunden werden, in dem die Polis der Solution bestimmt. Dem Solutionismus, jenem technokratischen Weltbild folgend, sind alle sozialen wie auch ökologische Fragen und Konflikte als technische Probleme zu verstehen. Dementsprechend kann ihnen mit (digitaler) Technologie und Innovation, innerhalb bestehender Marktverhältnisse, begegnet werden, woraufhin demokratische Aushandlungsprozesse als ineffizient erscheinen (vgl. ebd.). Sie fassen zusammen: „Die zentrale Rechtfertigungsfigur des digitalen Kapitalismus – sein ideologischer Kern – ist die Idee, dass es digitale Weltverbesserer sind, die mit technologischen und unternehmerischen Mitteln die großen Menschheitsprobleme lösen können und werden.“ (ebd., S.259).

Erfolg auf dem Markt legitimiert demnach (politische) Macht. Jene „Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft“, die durch Technologie ausgeübt wird und durch die, das technokratische Bewusstsein naturgegeben erscheint, wie einst der zugrundeliegende Erfolg, der schon zur Religion wurde (vgl. Horkheimer/Adorno 1988, S.129, 154). Der Mythos des Erfolgs erhält sich auch in der meritokratischen Gesellschaftsauffassung des digitalen Kulturkapitalismus. So scheint es, als verwirklichen sich die ideologiekritischen Thesen einmal mehr durch das Zusammenfallen der ökonomisch Mächtigsten, mit der gesellschaftlich leitenden Technologie und der kulturindustriellen Produktion in den Plattformunternehmen.

Diese rechtfertigen noch die Ungleichheit auf ihren eigenen Märkten und soziotechnischen Umwelten durch „Die Blindheit und Stummheit der Daten, auf welche der Positivismus die Welt reduziert“ (ebd., S.174). Ihre Werkzeuge scheinen als die einzig verbleibenden um den drängenden Problemen zu begegnen, denn der technische Fortschritt selbst wird zunehmend ideologische Legitimationsgrundlage (vgl. Nachtwey/Seidl 2021, S.260).

„Man findet die Probleme erst durch und in technischer Perspektive, durch die Possibilität. Man will zwar die Welt verbessern, aber im Grunde keine andere Welt, z. B. eine grundlegend demokratischere und solidarischere, schaffen. Die Welt kann und soll dort verbessert werden, wo eine technische (und ökonomische) Lösung in Sicht ist.“ (ebd.).

So herrscht ein strukturprägender Technikfetischismus, den bereits Adorno erkannte. Technik wird im Kapitalismus zum Selbstzweck, zu einer *Kraft eigenen Wesens* und von den Menschen nicht mehr als Produkt ihrer eigenen Arbeit angesehen. „Die Mittel – und Technik ist ein Inbegriff von Mitteln zur Selbsterhaltung der Gattung Mensch – werden fetischisiert, weil die Zwecke – ein menschenwürdiges Leben – verdeckt und vom Bewußtsein der Menschen abgeschnitten sind.“ (1971a, S.105f). Dieser technologische Schleier ist nun der neue Mythos. Als *vernünftige* Rechtfertigungsordnung macht die Technokratie kein wahrhaft Besseres mehr vorstellbar. Unter ihr verstehen sich die Menschen als Konsument*Innen, denn als politische Staatsbürger*Innen und überlassen die Entscheidung der Maschine (vgl. Nachtwey/Seidl 2021). Die Ideologie des digitalen Kapitalismus gründet folglich auf und vermittelt die Zweckrationalität der gesellschaftlich bestimmenden Technologie, deren Erfolg ihr recht gibt.

3.7 Subversion und Gegenbewegungen

Nach all diesen Gegenüberstellungen stellt sich noch die Frage, ob und wie denn gesellschaftliche Bedingungen (hin zum Besseren) gewendet werden können. Ist es vielleicht der Soziologie, zumindest aber den verwendeten Theoretiker eigen, kein konkretes Bild der Zukunft zu zeichnen, geben sie dennoch vereinzelt Antworten nach Möglichkeiten zur Veränderung. Dies hängt maßgeblich mit ihrem Subjektverständnis bzw. dessen zugeschriebener Handlungsmacht zusammen. Im Verlauf des Kapitels wurde deutlich, dass Reckwitz gegenüber den kritischen Theoretikern diesbezüglich eine andere Einschätzung teilt. Durch die praxistheoretische Perspektive erkennt er zwar dessen Unterordnung unter

gesellschaftliche Zwänge, betont aber gleichzeitig seine Handlungsmacht. Mit dem Anspruch einer kritisch-distanzierten Gesellschaftsanalyse sieht er ohnehin ab von normativer Kritik, formuliert in seiner Essaysammlung „Das Ende der Illusionen“ (2019) nur einige Strategien, mit denen den negativen Auswirkungen der spätmodernen Gesellschaft begegnet werden könnte.

Dabei stellt er zunächst fest, dass der Kulturkapitalismus sein Versprechen nach subjektiver Erfüllung meist nicht einlöst, dass das spätmoderne Subjekt unter den kulturkapitalistischen Verhältnissen viel mehr leidet und sie als Zwang wahrnimmt. Die spätmoderne Kultur produziere systematisch Enttäuschungen (s. Kap.3.6). Unter anderem folgen aus der Logik der Aufmerksamkeitsmärkte, auf denen sich das Subjekt selbst als kulturelles Gut bewegt, oder dem Zwang zur Singularisierung und Selbstdarstellung intensive negative Gefühle. Filter Bubbles und algorithmischen Umweltkonstruktionen führen zur *Zementierung* des Individuums und einer Schwächung der allgemeinen Öffentlichkeit (s. Kap.1.4). Doch gibt es für ihn „keinen Anlass, angesichts des spätmodernen Lebensstils und seiner Paradoxien in einen pauschalen kulturkritischen Defätismus auszubrechen.“ (Reckwitz 2019, S.232), schreibt er, sicherlich nicht ohne dabei an ebenjene Theoretiker zu denken, die die Kulturindustrie als ideologischen Kern des Schlechten ausmachen. Statt radikaler Kritik, verweist Reckwitz unter anderem auf staatliche Akteure oder auch die Handlungsmacht der Individuen, die der Ökonomisierung des Sozialen, beispielsweise durch bessere Bildungs- und Sozialpolitik oder solidarische Dauerbeziehungen, entgegenwirken könnten (vgl. S.324). Im Hinblick auf die individuelle Gefühlswelt rät er zu Strategien „die im psychologischen Ratgeber-Diskurs bereits präsent sind“ (S.235). Hier verweist er ironischerweise auf die Psychoanalyse und empfiehlt ihrer Theorie entsprechend, (gesellschaftliche) Ambivalenzen nicht als aufzulösende Probleme, sondern zu akzeptierende Gegebenheiten wahrzunehmen. Neben dieser Ambiguitätstoleranz ist eine weitere vorgestellte Strategie, sich nicht von (positiven sowie negativen) Emotionen abhängig zu machen und von der eigenen Gefühlswelt zu distanzieren. Dieser Ausstieg aus spätmoderner Selbstoptimierungs-, Aufmerksamkeits- und Emotionskultur sei für das Subjekt zwar eine große Herausforderung, würde aber zu einer nachhaltigeren und enttäuschungsärmeren Lebensform führen (vgl. S.236f).

Für Horkheimer/Adorno wäre diese Argumentation, die lediglich ein Arrangieren mit bestehender Ungleichheit, bestenfalls die Bekämpfung einiger Symptome zum Ziel hat, zutiefst ideologisch. Denn hier wird den kulturindustriellen, kapitalistischen Verhältnissen nicht die Idee einer grundlegend anderen Gesellschaft entgegengesetzt, da ihre Strukturen als

unveränderlich erscheinen. Sie hingegen verstehen das Subjekt unter herrschenden Bedingungen als unfrei und unterdrückt, durch ihre normative Kritik verweisen sie stets auf ein, nur durch Negation formuliertes, Besseres. Nach der marxistischen Lehre wäre es ohnehin längst an der Zeit, dass die Massen sich von den repressiven Bedingungen des Kapitalismus befreien. Wieso sich diese Vision nicht erfüllt, ist zentrale Fragestellung in der Dialektik der Aufklärung und dessen Antwort liegt „nicht zum letzten [in der] Kulturindustrie, die sie [...] an der Emanzipation verhindert, zu der die Menschen selbst so reif wären, wie die produktiven Kräfte des Zeitalters sie erlaubten.“ (Adorno 1977a, S.345).

Zumindest sind sich die Theoretiker einig, dass durch (authentische) Kunstwerke bzw. durch Kultureinheiten mit ästhetisch-sinnlicher Qualität auch gezielt negative Affekte ausgelöst und somit Kreativität und Vorstellungskraft bei den Konsument*Innen angeregt werden kann. So sind alternative Welten und neue Bezüge denkbar (vgl. Reckwitz 2017, S.88, S.140, s. Kap. 1.4). Dies entspricht der Einschätzung nach der Kunst als Antithese zur Gesellschaft, durch den Verweis auf Widersprüche, Unversöhnlichkeiten und dem Leiden in ihr, gilt (s. Kap. 2.2). Vorausgesetzt es besteht noch künstlerische Produktion, die nicht den ökonomischen Prinzipien unterworfen ist, bietet also die freie und authentischen Kunst Raum zur Emanzipation und Überschreitung der bestehenden Ideologie.

Teilt Reckwitz die Einschätzung, dass in der Industriellen Moderne die Logik der Allgemeinheit vorherrschend ist und, um Horkheimer/Adornos radikale Formulierung zu nutzen, die Menschen zu *bloßen Gattungswesen* verdinglicht wurden, ist die spätmoderne Logik der Singularitäten für ihn allerdings dessen Umkehrung, mindestens auf vordergründiger Ebene und somit sozial wirksam. Das repressive rationalistische System ist überwunden, subkulturelle und religiöse Gegenentwürfe, beispielsweise die Kritik der 68er-Bewegung, das Strukturmodell der Kunst und steigender gesellschaftlicher Wohlstand führten zu Bildungsexpansion, Liberalisierung und der Durchsetzung von Idealen wie Selbstverwirklichung und Kreativität. Diese sind zwar nicht immer zu erfüllen, aber entstammen doch den Bestrebungen sich aus der kleinbürgerlichen Alltagskultur, zu Gunsten eines *guten Lebens*, zu befreien (vgl. Reckwitz 2019, S.204). Auch Adorno erkennt in späteren Arbeiten die Integration der Kritik. So ist auch die Kulturindustrie selbst nicht frei von Widersprüchen, sondern inkorporiert Ambivalenzen. „Will sie die Massen ergreifen, so gerät selbst die Ideologie der Kulturindustrie in sich so antagonistisch wie die Gesellschaft, auf die

sie es abgesehen hat. Sie enthält das Gegengift ihrer eigenen Lüge. Auf nichts anderes wäre zu ihrer Rettung zu verweisen.“ (1977a, S.350).

Demnach müsste in der Kultur der Spätmoderne, mit ihrer Abkehr vom Allgemeinen, die repressive, kulturindustrielle Logik überwunden sein. Technologie, Medien und kulturalisierten Güter erlauben allgemeinen Wissenszugang und vermitteln die neuen kulturellen Ideale. Die Subjekte können sich *frei* entfalten. Selbst Adorno stellt heraus, dass fortschreitende Technologie potenziell der Emanzipation dienen kann, da sich die Menschen weniger *vormachen* lassen (vgl. 1971a, S.105) und würde damit der Erzählung der digitalen Elite entsprechen.

Doch wie sich gezeigt hat, intensivieren der digitale Kulturkapitalismus und seine Plattformunternehmen viel eher Herrschaft und Ungleichheit. Die ideologietheoretische Analyse Nachtwey/Seidls bzw. insbesondere deren Bezug auf Boltanski/Chiapellos Studien, zeigt, dass die Integration der Kritik als Strategie des Kapitalismus zu seiner Erhaltung, vielmehr Verhältnisse stabilisiert. Mit einem Verweis auf Marcuse und Habermas verdeutlichen sie, dass der Solutionismus und das technokratische Bewusstsein, welche sich eben als Reaktion auf Kritik an dysfunktionalen ökonomischen und politischen Umständen ergeben, die bürgerliche Ideologie noch überschreitet:

„Das technokratische Bewusstsein ist keine Wunschphantasie, keine Illusion. Anders als bürgerliche Ideologien, die noch viel stärker die Illusion der Gerechtigkeit aufrechterhielten, um das gesellschaftliche Gewaltverhältnis zu verschleiern, sei das technokratische Bewusstsein durch Reflexion weniger angreifbar, weil es nicht mehr nur Ideologie ist. (Habermas 1968, S.89).“ (Nachtwey/Seidl 2021, 260).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Technologie und ihre Entwicklung die spätmoderne Kultur strukturieren und selbst zur ideologischen Legitimationsgrundlage werden, nur auf sie ist heute zu ihrer Rettung verwiesen. So beschränkt sich selbst die populäre Soziologie unserer Zeit auf Empfehlungen, die ebenso in psychologischer Ratgeberliteratur zu finden sind, um mit der Kulturmaschine umzugehen.

Fazit

Vor Beginn der Arbeit standen sehr allgemeine Beobachtungen. Vor allem Fragen über das Fortbestehen der kapitalistischen Wirtschaftsordnung unter radikal geänderten technologischen Bedingungen und der allgegenwärtige Konsum kultureller Medieninhalte führten mich zu soziologischen Kultur- und Kapitalismustheorien, die einen Zusammenhang darin sahen. Durch eine intensive Auseinandersetzung mit diesen und darauffolgende Synthese ihrer zu vereinbarenden Thesen sollten Fragen über die Ideologie des digitalen Kulturkapitalismus beantwortet werden.

So wurde zunächst die Gesellschaftsdiagnose Reckwitz' mit der Kapitalismustheorie Staabs ergänzt. Durch ihre Analysen entstand ein theoretisches Modell der spätmodernen Gesellschaft inklusive dessen historischer Herleitung: Waren bis in die 1970er Jahre hinein die sozialen Strukturen, so auch die Kultur im weiten Sinne, tendenziell durch rationalistische, daher ökonomische Faktoren bestimmt, verschob sich die dominierende Logik der Spätmoderne hin zum Kulturellen mit prägenden Idealen von Einzigartigkeit und Selbstzweck. Dadurch wurde auch die Ökonomie kulturalisiert. Dies bedeutet jedoch nicht die Verdrängung rationaler Mechanismen. Viel eher sind bestimmenden Waren heute kulturalisierte Güter, die gesellschaftlich leitende Technologie ist nun eine Kulturmaschine. Fortschreitende Digitalisierung aller Bereiche führt dabei immer mehr zu einem digitalkapitalistischen Produktionsmodell mit entsprechenden Waren und Machtverhältnissen sowie einer digitalen Kultur, die sich in den soziotechnischen Umwelten, dem Internet und seinen Plattformen abspielt. Der digitale Kapitalismus ist zwar noch nicht umfassend dominierend, doch dient er als Strukturvorbild und die Zukunftsvisionen der Leitunternehmen haben dessen umfassende Durchsetzung in naher Zukunft zum Ziel.

Zusammenfassend konnte ein Bild des heutigen digitalen Kulturkapitalismus mit entsprechender Technologie, kultureller und ökonomischer Logik sowie Subjektform entworfen werden.

Auf diese aktuellen soziologischen Theorien folgte im dritten Kapitel die Kapitalismus- und Ideologiekritik Horkheimer/Adornos. Insbesondere kritisieren sie mit dem Konzept der Kulturindustrie die Unterwerfung der Kultur sowie ihrer Waren unter rationalistische, also kapitalistische Bedingungen und sehen darin einen Grund für gesellschaftlichen

Reaktionismus. Kultur und Kunst dienen im Kapitalismus nicht mehr der Selbstentfaltung oder stehen im Widerspruch zu repressiven Verhältnissen, bestehen nicht einmal mehr als Selbstzweck. Durch die umfassende Kommodifizierung des Kulturellen vermitteln deren Güter stattdessen die Warenförmigkeit aller Dinge und somit kapitalistische Ideologie, verhindern kritische Bewusstseinsbildung und manifestieren so andauernd die bestehenden Verhältnisse.

Unklar war zu Beginn, ob und in welchem Maße sich die theoretischen Annahmen, insbesondere von Reckwitz und den kritischen Theoretikern, unterscheiden, inwiefern sie überhaupt miteinander vereinbar sind. Dementsprechend auch, ob den Thesen aus der Kulturindustrie vor dem Hintergrund eines digitalen Kulturkapitalismus überhaupt noch Gültigkeit zugesprochen werden kann. Zunächst einmal scheint es ja, als stehe hier eine Gesellschaftsdiagnose der Spätmoderne einer Kulturkritik der industriellen Moderne gegenüber.

So stellte sich folgende Forschungsfrage:

1. Lässt sich die Diagnose einer digitalisierten, singularisierten Gesellschaft mit der Ideologie- und Kulturkritik der Kritischen Theorie zusammenführen?

Selbst verstehen die jeweiligen Theoretiker ihre Arbeiten als anschlussfähige Konzepte, nicht als zeitlose Wahrheiten, und erlauben somit auch eine solche Modifikation und Aktualisierung. Doch schon der jeweilige Anspruch an die Soziologie, als Werkzeug zur distanziert-kritischen Analyse oder als Grundlage zur normativen Kritik der Verhältnisse, unterscheidet ihr jeweiliges Vorgehen stark.

Zunächst einmal wird von allen die Einschätzung geteilt, dass die moderne Ökonomie, so auch die Gesellschaft, als kapitalistisch zu bezeichnen ist. Ob Spätkapitalismus, kognitiv-kultureller oder digitaler Kapitalismus, herrscht Einigkeit über die grundlegenden Produktions- und Eigentumsverhältnisse und einen Zusammenhang mit der Kultur. Diesem wird, zumindest von Reckwitz, Horkheimer/Adorno und Nachtwey/Seidl, große Bedeutung zugemessen.

Eine produktive Zusammenführung schien zunächst allerdings schwer, da sich Reckwitz selbst mehrfach deutlich von den kritischen Theoretikern abgrenzt. Zwar greift er stellenweise deren Beschreibung der industriellen Moderne auf, um sie als Gegenentwurf zu heutigen Verhältnissen zu präsentieren, doch kritisiert er gleichsam deren Kulturverständnis und

Subjektbild. Schon zu ihrer Zeit würden sie die Wirkmächtigkeit sozialer Praktiken und kultureller Eigenlogik verkennen. Ihre marxistisch und freudianisch fundierte Kulturkritik wäre somit nicht mit einer praxeologischen Gesellschaftstheorie und der Analyse einer kulturalisierten und singularisierten Spätmoderne zu vereinbaren. Insbesondere durch die differenten Wertbegriffe wurde der Widerspruch zwischen den theoretischen Annahmen deutlich.

Darüber hinaus unterscheidet sich die historische Situation und der damit zusammenhängende Stand der Technik stark. Den Analysen aus den 1930er bis 1970er Jahren, welche insbesondere die damaligen (Medien-)Technologien behandelten, standen hier aktuellen Analysen gegenüber, die eine digitale Kulturmaschine beschreiben.

Über die unterschiedlichen zeitlichen Bedingungen und gesellschaftstheoretischen Grundannahmen ausgehend, waren es bereits begriffliche Differenzen, die sich beim Vergleich auftaten:

Vor allem die Kultur ist grundlegendes Element beider Analysen, wobei sich deren Verständnis teilweise unterscheidet. Im engen Sinn zeichnet sie sich bei allen zunächst durch Zweckfreiheit, Eigenkomplexität und ästhetische Erfahrung aus. Reckwitz betont dessen Fortbestehen bzw. die Durchsetzung jener Prinzipien in allen gesellschaftlichen Sphären als Kulturalisierung. Die Verschränkung von Kultur im engen Sinn und Ökonomie stellt für ihn eben keinen Widerspruch dar, sondern scheint selbstverständlich, obwohl er mit den kritischen Theoretikern übereinstimmt, dass dies eine genuine Eigenheit des Kapitalismus ist. Horkheimer/Adorno sehen die originären Grundprinzipien der Kultur im Kapitalismus hingegen als nicht mehr erfüllbar an. Ihr Begriff von Kultur bleibt kritisch und negativ, so waren sie an dieser Stelle nicht miteinander vereinbar.

Desweiteren wird einem weiten Verständnis Reckwitz' folgend, in der Kultur die gesellschaftliche Sinn- und Rechtfertigungsordnung, somit die Handlungsorientierung, verortet. Auf Makroebene wird diese Sinnordnung im Kulturellen gesehen, auf Mikroebene im Habitus oder dem Weltverhältnis und geht mit dem Subjektbild einher. Reckwitz betrachtet das Subjekt aus seiner praxeologischen Perspektive zwar als autonom handlungsfähig, gleichfalls aber durch soziale Prozesse gemacht und ständig beeinflusst. Auch hier stehen sich die Theoretiker gegenüber, denn der Kritischen Theorie folgend, ist das Subjekt im Kapitalismus nahezu vollends unfrei, die ökonomische Totalität bestimmt systematisch dessen Kultur, so auch dessen Existenz.

Doch trotz der teilweise widersprüchlichen Auffassung von Kultur und der Handlungsmacht des Subjekts unter herrschenden Gegebenheiten wurde gerade hier Reckwitz' Anschlussfähigkeit an die Ideologietheorie deutlich. Sein weites Kulturverständnis entspricht in weiten Teilen dem Ideologiebegriff der Kritischen Theorie. Da auch Horkheimer/Adorno die Kultur, somit die Reproduktion der Ideologie in alltäglichen Praktiken ausmachen, können sie gar als praxeologische Vordenker gelten und teilen vermutlich Reckwitz' heutige Einschätzung der historisch unterschiedlichen Sozialfiguren. Zumindest herrscht Einigkeit über das Modell der Kultur der industriellen Moderne. Darin bestimmte der technisch-rationale Habitus, dementsprechend die kapitalistische Ideologie. Heute ist es folglich der verdinglichte User auf den Aufmerksamkeitsmärkten und dessen Weltverhältnis, die digital-kulturkapitalistische Ideologie. Es liegt nah, dass Horkheimer/Adorno dieses, durch Technik und Ökonomie strukturierte Weltverhältnis, ähnlich diagnostizieren würden.

Der zentrale Perspektivunterschied zwischen einer namensgebenden Gesellschaft der Singularitäten, in der das Besondere und Einzigartige bestimmt, und der Kulturindustrie, die alles dem Primat des Allgemeinen unterordnet, konnte in der vergleichenden Analyse ebenfalls teilweise vereinbart werden. Durch die reckwitz'sche Unterteilung in Vorder- und Hintergrundebene erscheinen Singularisierung und Standardisierung nicht als Gegensätze, sondern stellen die Doppelstruktur der kapitalistischen Kulturform. In der Spätmoderne werde so systematisch Differenz und Einzigartigkeit auf der Oberfläche hervorgebracht. Dessen Betonung, würde von den kritischen Theoretikern allerdings als ideologisch bezeichnet werden. Mag die singuläre Logik zwar sozial wirksam und die oberflächliche Erscheinung der Dinge, der kulturellen Einheiten, sogar der Märkte, am Besonderen ausgerichtet sein, täusche sie nur umso stärker über den allgemeinen Hintergrund hinweg.

Des weiteren zeigte sich an vielen Stellen, dass die Perspektiven nicht so widersprüchlich sind, wie Reckwitz zunächst meint. Horkheimer/Adorno legen nahe, dass die moderne Kultur bereits grundlegend kapitalistisch strukturiert sei, Reckwitz widerspricht nicht, sondern sieht es als gegeben und ergänzt, dass Kultur den spätmodernen Kapitalismus strukturiere. Ein Austauschverhältnis besteht also fraglos, doch die analysierten Konsequenzen unterscheiden sich. Aufschlussreich wurde daraufhin die jeweilige Rolle der Technologie in diesem Zusammenhang. Schon die begriffliche Nähe von Kulturindustrie und Kulturmaschine eröffnete einen gemeinsamen Analyserahmen. Alle verwendeten Theoretiker verweisen insbesondere auf die enge Verschränkung von modernster Technologie und Kultur (-produktion

und -konsum). Durch deren industrielle bzw. maschinelle Organisation sei sie mindestens auf der strukturellen Hintergrundebene rationalen und allgemeinen Logiken unterworfen. Der durch die Zusammenführung von Reckwitz und Staab entstandene Begriff des digitalen Kulturkapitalismus verdeutlicht noch die Anschlussfähigkeit an die kritischen Theoretiker. Das Leitbild der spätmodernen Ökonomie entspricht einer ausdifferenzierten und nun strukturprägenden Kulturindustrie, ihr Begriff verwirklicht sich gleich doppelt. Im klassischen Sinne wurde die Ökonomisierung kultureller Güter und dessen Konsequenz kritisiert. Heute weitet sich die Kulturalisierung auf nahezu alle Güter aus - Die Kultur ist industriell, die Industrie kulturalisiert.

Unter anderem durch diese Erkenntnisse wurde deutlich, dass sich die Diagnosen miteinander zusammenführen lassen, woraufhin die Frage nach der Ideologie des gegenwärtigen Kapitalismus beantwortet werden sollte:

2. Welche Einsichten ermöglicht eine Synthese der Ansätze im Hinblick auf die Ideologie des gegenwärtigen Kapitalismus?

Reckwitz zeigte auf, dass insbesondere die technologische Entwicklung und die gesellschaftliche Liberalisierung, als Reaktion auf die Kritik an allgemeinen und rationalistischen Prinzipien, auf die Kultur der Spätmoderne wirkten. Nun bestimmen Ideale des *Kulturellen*, des Besonderen, des Selbstzwecks und ästhetischen Genusses auch Ökonomie und Technologie. Das Weltverhältnis, der Habitus der Subjekte, die Rechtfertigungsordnung ist folglich ebenso danach ausgerichtet. Auf ökonomischer und technologischer Ebene besteht allerdings weiterhin die allgemeine Hintergrundstruktur, welche in dieser Arbeit als digitaler Kulturkapitalismus gefasst wurde. Nach Reckwitz gehen Kulturalisierung und Ökonomisierung in der Spätmoderne eine machtvolle Synthese ein, so ist oberflächliche Singularisierung bei gleichzeitiger allgemeiner Hintergrundstruktur kein Widerspruch.

Nun verdeutlichte die zurückliegende Analyse, dass sich im Kulturellen, dem weiten Verständnis nach, die Ideologie verorten lässt und durch die Praktiken der Subjekte (re-) produziert wird. Jene Rechtfertigungsordnung, die bestehende Verhältnisse, somit auch Ungleichheit, welche in den allgemeinen Hintergrundstrukturen eingeschrieben ist, verschleiert und aufrechterhält, indem sie sie als natürlich und richtig darstellt. Einer Argumentation der Kritischen Theorie folgend ist die allgegenwärtige Orientierung am Besonderen Ideologie.

Während Reckwitz also vehement für die Anerkennung der sozialen Wirkmächtigkeit kultureller Prozesse plädiert, weisen die kritischen Theoretiker stets auf deren kapitalistischen und ideologischen Charakter hin. Wurde schon bei Horkheimer/Adorno die ganze Welt durch das Filter der Kulturindustrie geleitet, wird dieser Satz unter spätmodernen Bedingungen, in denen Kultur ubiquitär ist, nur noch wahrer. Die Wirkmächtigkeit der spätmodernen Kulturindustrie zeigte sich auf der Ebene der Ökonomie, des Subjekts sowie der Technologie:

Die Betrachtung der aktuellen Gesellschaftsdiagnosen aus der Perspektive der Kritischen Theorie ließ erkennen, dass Kulturalisierung der Ökonomie keine tatsächliche Orientierung am Selbstzweck bedeutet, da dies nur auf vordergründiger Ebene gilt. Das ästhetisierte und *besondere* Äußere der kulturellen Güter täuscht demnach nur umso mehr über die allgemeine Verwertungslogik hinweg. Kapitalistische Grundprinzipien bleiben nämlich erhalten, intensivieren sich sogar. Insbesondere mit dem Wissen über das Produktionsmodell des digitalen Kapitalismus, ließ sich erkennen, dass Singularisierung nicht nur der Verschleierung dient, sondern vielmehr auch eine konkrete Strategie des digitalkapitalistischen Leitunternehmens zur Bedürfniserzeugung und Monopolisierung ist. Die individualisierte Ansprache soll einzigartige Konsument*Innenwünsche produzieren und sie in die soziotechnische Umwelt integrieren.

In letzter Konsequenz ist also auch die spätmoderne Gesellschaft weiterhin durch kapitalistische Prinzipien, durch Konkurrenz, Ungleichheit und Rationalität, der Unterordnung unter die Herrschaft des Kapitals, die Herrschaft des Allgemeinen, charakterisiert. Die Strukturmerkmale der Kunst, die nun die spätmoderne Ökonomie prägen, werden nur im Rahmen des Profitmotivs verwirklicht. Reckwitz' Beschreibung der Creative Economy, der kulturellen Aufmerksamkeitsmärkte mit ihren allgegenwärtigen Valorisierungsprozessen verdeutlichte viel mehr, dass die Kulturindustrie heute das strukturierende Prinzip der spätmodernen Ökonomie ist. Sie umfasst nicht mehr nur die populären Medien, sondern nahezu die gesamte Warenwelt. Ergänzt durch Staabs Kapitalismustheorie zeigte sich, dass die kulturindustrielle Ideologie heute total wird. Im digitalen Kulturkapitalismus bestimmen nicht kulturelle Selbstentfaltung und Anerkennung durch egalitäre Bewertung, sondern monopolisierte Machtstrukturen der ökonomisch Stärksten.

Die machtvolle Synthese von Ökonomie und Kultur, eben die Durchsetzung der kulturindustriellen Ideologie, hat weitreichende Auswirkungen auf das Subjekt, wie sich herausstellte. Ist die fortschreitende Ökonomisierung aller Lebensbereiche auf politisch-

ökonomischer Ebene als Konsequenz des Neoliberalismus zu betrachten, wird im digitalen Kulturkapitalismus nicht nur jeder materielle Gegenstand, sondern auch jedes Gefühl, jedes Erlebnis, Atmosphäre und jede Erzählung käuflich. So kann die Stimmung des Wirtshauses erworben und das Freiheitsversprechen durch den Kinofilm (zumindest gebrochen) nachempfunden werden. Den Zugang erhält die Ideologie über die Gefühlswelt, auf die die kulturindustriellen Produkte abzielen.

Die allgegenwärtigen kulturellen Wertzuschreibungen gehen stets einher mit einem finanziellen Äquivalent und strukturieren so das Weltverhältnis der Subjekte. Besonders die digitalen Valorisierungstechniken, aber insgesamt die spätmoderne Ökonomie der vermeintlichen Singularitäten, bewältigt die Aufgabe, das vorgeblich Unvergleichliche zu vergleichen, es zu fetischisieren und so die gesellschaftlichen Produktions- und Valorisierungsverhältnisse hinter einem mystischen Wert verschwinden zu lassen. Der Warencharakter und damit einhergehender Wert erscheint den Konsument*Innen als etwas Natürliches.

Darüber hinaus zeigte Reckwitz: Der Mensch kann und sollte sich in der Spätmoderne aufwerten, denn als Kulturgut unterliegt auch das Selbst dem Vergleich, wie der industrielle Arbeiter, dessen Wert an seiner Produktivität hängt. Wenn alles eine Ware ist und einen Preis hat, so auch das Subjekt. Früher nur als Arbeitskraft, heute auch als kulturelles Gut. Ähnlich deutlich wie Horkheimer/Adorno formuliert das Reckwitz, wenn er vom spätmodernen Subjekt auf den Aufmerksamkeitsmärkten spricht (vgl. 2017, S.179). Er schließt nicht aus einer bestimmenden Zweckrationalität, sondern der allumfassenden Kulturalisierung, und dem damit einhergehenden Zwang zur immerwährenden Bewertung und (Selbst-) Inszenierung. Ein instrumentelles Verhältnis und eine Verdinglichung, dem die spätmodernen Subjekte unterliegen. Auf den digitalen Plattformen gelten sie, deutlicher als in der analogen Welt, nur als Knotenpunkte der allgemeinen Tendenzen, einer Auswahl aus den vorstrukturierten Angeboten von Vorlieben und Interessen, die alle der gleichen Logik folgen. Die gesellschaftliche Funktion, als Kunde oder Angestellter, ist dem digitalen Profilsubjekt direkt anzusehen, da sich seine Einzigartigkeit durch jeweiligen Konsum oder (Content-) Produktion auszeichnet. Um zu wissen, *wer man ist*, reichen den Onlinemarktplätzen, wie auch den Usern im sozialen Netzwerk, Informationen darüber, was man gelesen, gepostet oder gekauft hat. Der Auflösung der letzten vorkapitalistischen Residuen abseits dieser digitalisierten kulturellen Umwelt wird durch die Technologie Vorschub geleistet.

Die Kulturmaschine, die technische Dimension der spätmodernen Kulturindustrie, reproduziert die Ideologie zunächst auf klassischem Weg. Heute sind es nicht mehr nur Rundfunk und

Lichtspielhaus, sondern die digitalen Medien, die mit ihren individualisierten Angeboten dauernde Affizierung versprechen und bereitwillig angenommen werden. Durch PC, Smartphone und VR-Brille bilden die Medien ein umfassenderes System als es Film, Radio und Magazine je konnten. Die spätmoderne Kulturindustrie erreicht die gesamte Lebenswelt der Menschen. Mit ihren omnipräsenten Bildschirmen und Kopfhörern und den Bestrebungen eine virtuelle Realität zu schaffen, fügt sich das Gesamtkunstwerk immer weiter zusammen und die Dopplung der empirischen Gegenstände verwirklicht sich aufs Äußerste. Betonten Horkheimer/Adorno noch den engen Zusammenhang der mächtigsten Industriesektoren mit den Sendegesellschaften, sind es im digitalen Kulturkapitalismus die Plattformunternehmen, die alles in sich vereinen. Nicht nur die Warenwelt des Internets, sondern auch die öffentliche Infrastruktur und insbesondere die Werkzeuge zur Kulturproduktion und Konsum unterstehen zunehmend ihrer Macht. Auf den proprietären Märkten, den privatisierten soziotechnischen Umwelten, sind die Werkzeuge zur lückenlosen technischen Erfassung und Steuerung der User bereits integriert. Die Subjekte nehmen noch Teil an der Produktion der kulturindustriellen Waren durch eigenen Content und ihrem Beitrag zur Valorisierung.

So wirkt und reproduziert sich die Ideologie des digitalen Kulturkapitalismus auf allen sozialen Ebenen und umfasst mehrere Dimensionen. Die Zusammenführung von Horkheimer/Adorno und Reckwitz verdeutlichte die verschleiende Funktion der spätmodernen Kultur. Wurde zwar die Kritik an der Herrschaft des Allgemeinen aufgegriffen, wodurch nun kulturellen Prinzipien, von Selbstentfaltung, Genuss oder Authentizität, oberflächlich bestimmen, besteht der Kapitalismus und seine allgemeine Hintergrundstruktur auch weiterhin. Die moderne Kulturindustrie versucht, wie die klassische, das Sinn-, Motivations- und Legitimationsproblem *rational*, der herrschenden Logik entsprechend, zu beantworten und geht dabei maschinell vor. Kulturalisierungsprozesse verschleiern nur die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse, deren einziger Sinn der Profit bleibt. Moderne Kulturindustrie verdoppelt das Bestehende nicht mehr nur in den klassischen Medien, sondern der gesamten Umwelt, integriert die Subjekte noch viel wirkmächtiger in den Verblendungszusammenhang.

Staab und Nachtwey/Seidl ergänzten mit ihrer ideologiekritischen Studie, dass die (digitale) Technik auch heute der Boden bleibt, auf dem die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ausgeübt wird. Ist der digitale Kapitalismus zwar noch nicht umfassend bestimmend, sind Plattformunternehmen schon heute maßgeblich an der Strukturierung von Kultur und Ökonomie durch Technologie beteiligt. Ihr Fortschritt wird dabei zu ihrer eigenen Ideologie. Der technologische Schleier ist der neue Mythos, denn seine *vernünftige*

Rechtfertigungsordnung macht kein wahrhaft Besseres mehr vorstellbar. War die Antwort auf drängende Kritik und Krisen der industriellen Moderne Kulturalisierung, ist es im digitalen Kapitalismus Technokratie. Seine Ideologie gründet auf und vermittelt die Zweckrationalität der gesellschaftlich bestimmenden Technologie, deren Erfolg ihr recht gibt.

Diese ideologiekritische Betrachtung des digitalen Kulturkapitalismus zeichnete ein sehr auswegloses Bild. Kulturalisierung und Technokratie versetzen die spätmodernen Subjekte stets in die Rolle von passiven Akteur*Innen und Konsument*Innen. Wenn eine gesellschaftliche Vision nur erkaufte werden kann, so bereits als Ware oder warenförmige Erzählung auftritt, ist die Überschreitung der kapitalistischen Logik unmöglich. In naher Zukunft scheint die Durchsetzung des digitalen Kapitalismus und all die, mit dieser Wirtschaftsform einhergehenden Konflikte und Krisen, wahrscheinlicher als dessen Abschaffung.

Um sich auch abschließend wieder auf Adorno zu beziehen, gilt wohl noch heute der Satz, dass auf nichts anderes als die Kulturindustrie selbst zu ihrer Rettung verwiesen wäre. Die digitalen Plattformen bieten vielleicht erstmals die technische Voraussetzung für tatsächliche, direkte Mitbestimmung und Vernetzung im Sinne der gesellschaftlichen Befreiung. Dies verdeutlicht sich jedes Mal, wenn autoritäre Regime um ihre Macht fürchten und das Internet einschränken. Doch auch die authentische Kunst, darin sind sich Reckwitz und die kritischen Theoretiker einig, könnte ihr Potenzial zur ästhetischen und imaginären Überschreitung des Bestehenden entfalten, nur muss sie sich dabei all den Zwängen widersetzen und das Kunststück meistern, nicht zur Ware werden zu können.

Literaturverzeichnis

Adorno, T. W. (1938). Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 7(3), S. 321–356. <https://doi.org/10.5840/zfs1938731>

Adorno, T. W. (1959). Theorie der Halbbildung. In T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Bd. 8: Soziologische Schriften I.* (S. 93–121). Berlin: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1968). Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? In T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Bd. 8: Soziologische Schriften I.* (S. 354–370). Berlin: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1971a). Erziehung nach Auschwitz. 1966. In G. Kadelbach (Hrsg.), *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959–1969* (S. 92–109). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1971b). Erziehung – wozu? 1966. In T. W. Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959–1969.* (S. 105–119). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1972). Beiträge zur Ideologienlehre. In T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Bd. 8: Soziologische Schriften I.* (S. 457–477). Berlin: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1975). Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? In T. W. Adorno, *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik* (S. 158–174). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1977a). Résumé über Kulturindustrie. In T. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft. Bd. 1.* (S. 337–345). Berlin: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1977b). Prolog zum Fernsehen. In T. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft. Bd. 2.* (S. 507–518). Berlin: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1977c). Filmtransparente. In T. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft. Bd. 1.* (S. 353–361). Berlin: Suhrkamp Verlag.

Anicker, F. (2022). Wie und wozu sollte man soziologische Theorien miteinander vergleichen? Soziopolis: Gesellschaft beobachten. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-81730-7>

ARD/ZDF (2025). *ARD/ZDF-Medienstudie 2025*. Zuletzt abgerufen am 8. Januar 2026 von <https://www.ard-zdf-medienstudie.de/getFile.php?from=globalInformation&id=29>

Bathelt, H. (1994). Die Bedeutung der Regulationstheorie in der wirtschaftsgeographischen Forschung. *Geographische Zeitschrift*, 82, S. 64–90.

Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Bogner, A. (2018). *Gesellschaftsdiagnosen: Ein Überblick*. Weinheim: Beltz Juventa.

Boltanski, L., & Chiapello, È. (2003). *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK Verlag.

bpb – Bundeszentrale für politische Bildung. (2026). *Infotainment und Boulevardisierung*. Zuletzt abgerufen am 8. Januar 2026 von <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/deutsche-fernsehggeschichte-in-ost-und-west/245465/infotainment-und-boulevardisierung/>

Carstensen, T., Schaupp, S., & Seignani, S. (2023). *Theorien des digitalen Kapitalismus: Arbeit, Ökonomie, Politik und Subjekt*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Erxleben, P. (2024). *Kritische Theorie aktualisieren*. Bielefeld: transcript Verlag.

Fourastié, J. & Cohen D. (1979). *Les trente glorieuses ou La révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris: Fayard.

Han, B.-C. (2005). *Hyperkulturalität*. Berlin: Merve Verlag.

Horkheimer, M. (1970). *Traditionelle und kritische Theorie*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1988). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Kern, P., & Maier, D. (2021). Kulturindustrie – zur Aktualität eines kritischen Begriffs. In *Kritiknetz – Zeitschrift für Kritische Theorie der Gesellschaft*. https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Kern_Maier_Kulturindustrie.pdf

Lukács, G. (1963). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Mit einem Vorwort des Autors. Neuwied: Luchterhand Verlag.

- MEW (1962). *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band 1* (Marx-Engels-Werke, Bd. 23). Berlin: Dietz Verlag.
- MEW (1964). *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band 3* (Marx-Engels-Werke, Bd. 25). Berlin: Dietz Verlag.
- Münnich, S., & Sachweh, P. (2017). *Kapitalismus als Lebensform?* Wiesbaden: Springer VS.
- Nachtwey, O., & Seidl, T. (2021). Ideologie und der Geist des digitalen Kapitalismus. In W. Matiaske & W. Nienhüser (Hrsg.), *Ökonomie und Gesellschaft: Jahrbuch 32* (S. 235–265). Marburg: Metropolis-Verlag.
- Niederauer, M., & Schweppenhäuser, G. (Hrsg.). (2018). „Kulturindustrie“: *Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*. Wiesbaden: Springer VS.
https://doi.org/10.1007/978-3-658-15759-3_1
- Papke, K. (2005). *Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks*. Zuletzt abgerufen am 8. Januar 2026 von <http://webdoc.gwdg.de/edoc/p/fundus/4/papke.pdf>
- Pritz, A. (2000). *Sublimierung*. In G. Stumm & A. Pritz (Hrsg.), *Wörterbuch der Psychotherapie*. Wien: Springer. https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-211-99131-2_1854
- Rantis, K. (2018). Adornos Theorie der Kulturindustrie. Eine kritische Bewertung in Zeiten kapitalistischer Globalisierung. In M. Niederauer & G. Schweppenhäuser (Hrsg.), „Kulturindustrie“: *Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*. (S.87-104). Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15759-3_5
- Reckwitz, A. (2006). *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reckwitz, A. (2017). *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Reckwitz, A. (2019). *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Rehmann, J. (2008). *Einführung in die Ideologietheorie*. Hamburg: Argument Verlag.

Saar, M. (2018). *Affekt und Singularität*. Rezension zu Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Soziopolis. Zuletzt abgerufen am 8. Januar 2026 von <https://www.sociopolis.de/die-gesellschaft-der-singularitaeten-6.html>

Schmitt, P. (2023). *Fragmente zur Kulturindustrie im Digitalzeitalter*. Allgemeine Zeitschrift für Philosophie, 48, S.411–430. <https://doi.org/10.12857/AZP.910480320-6>

Schnädelbach, H. (1968). Was ist Ideologie? *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie*, 20 (5), S.203–218. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/zpt-1968-0506>

Schulz, P. (2022). *Kapitalistische Subjektivierung*. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839464236>

Soziopolis (2017/2018). *Buchforum: Die Gesellschaft der Singularitäten*. Zuletzt abgerufen am 8. Januar 2026 von <https://www.sociopolis.de/buchforum/reckwitz-buchforum.html>

Staab, P. (2019). *Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Winter, R. (2019). Die Macht der Kulturindustrie im Spätkapitalismus. In U. Bittlingmayer, A. Demirović, T. Freytag (Hrsg.) *Handbuch Kritische Theorie* (S.1105–1124). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH. https://doi.org/10.1007/978-3-658-12695-7_59

Zey, R. (2026). *Form follows function*. Designlexikon. Zuletzt abgerufen am 8. Januar 2026 von <http://www.designlexikon.net/Fachbegriffe/F/formfollowsfunkt.html>

Abstract (de & en)

Obwohl die Digitalisierung Ökonomie, Technik, Kultur sowie unser individuelles Leben maßgeblich transformiert, bleibt die gesellschaftliche Grundlage – der Kapitalismus – grundsätzlich bestehen. Vor allem bestimmen heute kulturelle Güter und ihr Konsum in diesem nicht mehr nur digitalisierten, sondern nun digitalen Kapitalismus.

Die vorliegende Masterarbeit führt, ausgehend von diesen Beobachtungen, zunächst die aktuellen Gesellschaftsdiagnosen von Andreas Reckwitz und Philipp Staab zu einem Gesamtbild eines digitalen Kulturkapitalismus zusammen, innerhalb dessen die Technik als eine omnipräsente Kulturmaschine fungiert. Aufbauend auf diesem theoretischen Rahmen wird die Ideologie- und Kulturkritik von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno herangezogen, um Fragen nach einer Ideologie des gegenwärtigen Kapitalismus und seiner kulturindustriellen Bedingungen zu beantworten.

Dabei wird unter anderem das Verhältnis von Kritischer Theorie und Praxeologie geklärt und die Kulturkritik der industriellen Moderne auf heutige Gegebenheiten angewendet.

Die Zusammenführung jener Ansätze legt nahe, dass sich die umfassende Kulturalisierung als Totalisierung der Kulturindustrie verstehen lässt. In den digitalen, soziotechnischen Umwelten ist ihre Ideologie allgegenwärtig, in der Lebensführung der Menschen wird sie beständig reproduziert.

Although digitalization is significantly transforming the economy, technology, culture, and our individual lives, the fundamental basis of society—capitalism—remains essentially unchanged. Above all, cultural goods and their consumption now dominate this form of not just digitized, but digital capitalism.

Based on these observations, this master's thesis first combines the current social diagnoses of Andreas Reckwitz and Philipp Staab to form an overall picture of a Digital-Cultural-Capitalism, within which technology functions as an omnipresent cultural machine. Building on this theoretical framework, the ideological and cultural criticism of Max Horkheimer and Theodor W. Adorno is used to answer questions about the ideology of contemporary capitalism and its cultural-industrial conditions.

In doing so, the relationship between critical theory and praxeology is clarified and the cultural criticism of industrial modernity is applied to today's circumstances.

The synthesis of these approaches suggests that comprehensive culturalization can be understood as the totalization of the culture industry. Its ideology is omnipresent in digital, socio-technical environments and is constantly reproduced in people's habitus.