

Beschwörung der filmischen Gespenster

Zu Theodor W. Adornos Reflexionen über technische Medien¹

Yoshikazu TAKEMINE

In den 1940er Jahren verbrachte Theodor W. Adorno in Süd-Kalifornien sein Exilleben, in dem er sich intensiv der „traurige[n] Wissenschaft“² widmete. Während dieser für ihn höchst produktiven Zeit entstanden neben seinen Hauptwerken wie der *Dialektik der Aufklärung* (1939-1944) oder *Minima Moralia* (1944-1947) ein Buch über Filmmusik, das er zusammen mit dem Komponisten Hanns Eisler verfasste. Es heißt *Komposition für den Film* und hat bis heute nicht allzu große Aufmerksamkeit auf sich gezogen³, was wohl daran liegt, dass Adorno kurz vor der englischen Erstausgabe 1947 angesichts der in den damaligen USA sich verstärkenden antikommunistischen Kampagne gegen seinen Koautor von der Mitautorschaft selbst zurückgetreten war. Das führte dazu, dass man dieses Buch lange nur Eisler zugeschrieben hatte, bis endlich 1969 die „Originalfassung“ des Filmmusikbuches erstmals mit seinem Namen veröffentlicht wurde.⁴ Dass der größte Teil dieses Werks nach Adornos Überzeugung aus seinem eigenen Gedanken stammt, zeigt sich deutlich in einem Brief an seine Eltern: „ich erscheine nachdrücklichst [sic] im Vorwort [der Erstausgabe des Filmbuchs], aber nicht als offizieller Mitautor. Das ist insofern schade als ich in Wirklichkeit 90% davon nicht nur geschrieben sondern auch *gedacht* habe.“⁵

In Bezug auf Adornos Rezeption der neuen Medien geht man im Allgemeinen davon aus, dass er im Gegensatz zu Walter Benjamin, der im Film und dessen Publikum eine ästhetische wie politische Emanzipationskraft gesehen hat, die Bedeutung der technischen Entwicklung für das Kunstwerk gar nicht anerkannt und lebenslang auf einer künstlerischen Immanenz beharrt haben soll. Als Beweis dafür beruft man sich immer wieder auf seine wohlbekannte Lehre von der „Kulturindustrie“, wobei der Philosoph alle Massenmedien wie Radio, Film oder Fernsehen unterschiedslos auf diesen groben Begriff zu reduzieren scheint, um darin ein Zeichen der „Selbsterstörung der Aufklärung“ in der spätkapitalistischen Gesellschaft zu dechiffrieren.⁶ In *Komposition für den Film* aber stoßt man neben der scharfen Kritik gegen die Tendenz der im ideologischen Produktionssystem fortgeführten Standardisierung der Massenkonsumgüter wie Filmmusik auch auf die Stellen, in denen sich die beiden Autoren durch ästhetische Reflexionen über technologische Medien darum bemühen, die noch nicht entdeckten „ästhetischen Potentialitäten der Massenkunst“⁷ herauszufinden, indem sie die Gestalt und Funktion der kommenden Filmmusik nachsuchen.

Bemerkenswert dabei ist, dass sich solche ästhetische Potenz, die *Komposition für den Film* dem Film

als technischem Medium zugeschrieben, hauptsächlich seinem „gespenstischen“ Charakter verdankt: Das widersprüchliche Wesen des reproduktiven Mediums Film, der gleichzeitig da und nicht da ist, kann den Zuschauern ihr eigenes Wesen als selbst Vermittelte, „sich selbst Entfremdete“ (S. 75) bewusst und für sie erkennbar machen. Und diese unheimliche Eigenschaft der filmischen Bilder theoretisch zu begründen, weist Adorno explizit auf Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ bzw. dessen Aura-Begriff hin. Oft setzt man der Einsicht Benjamins in die progressive Seite der technologischen Medien ohne weiteres Adornos Verweigerungshaltung der neuen Technologie entgegen, die immer zur kulturkonservativen Analyse der Massenkultur führen soll. In Wirklichkeit hat sich Adorno jedoch in den vierziger Jahren parallel zur Ausarbeitung der Kulturindustrie-Theorie auch damit beschäftigt, durch ununterbrochene Auseinandersetzung mit Benjamins Kunstwerk-Aufsatz eine eigene Medienästhetik zu entwickeln, die für die progressive Seite der reproduktiven Massenkultur geöffnet ist.

Im Folgenden ziele ich darauf, ein medienästhetisches Charakteristikum in Adornos Schriften herauszuarbeiten, indem ich zunächst seine Modifikation des Benjaminschen Aura-Begriffs in *Komposition für den Film* rekonstruiere und dann sie im Kontext von Adornos Nachdenken über technologische Medien untersuche. In diesem Zusammenhang soll anschließend auch Adornos Kafka-Lektüre ausführlich analysiert werden, denn Adorno bezieht Kafkas Romane explizit mit der Problematik um den Film bez. die „Gesten“ im Stummfilm, die als Hauptträger der „gespenstischen“ Wirkung des Films in der Schwelle zwischen dem Körper und Unkörperlichem stehen und durch ihre Stummheit die Kreatur zur Rettung bringen sollen.

1. Aura in der Verfallsform

Dem Hauptteil der *Komposition für den Film*, das insgesamt aus acht Kapiteln besteht⁸, geht eine kurze „Einleitung“ voraus, in deren Anfang den Kernpunkt der Kulturindustrie-These bündig zusammenfasst: „Im spätindustriellen Zeitalter bleibt den Massen nichts als der Zwang, sich zu zerstreuen und zu erholen, als ein Teil der Notwendigkeit, die Arbeitskraft wiederherzustellen“, und dafür soll ihnen „die mächtige Vergnügungsindustrie“ „als Mittel, Freizeit auszufüllen“, stets die sogenannte „Massenkultur“ liefern, die unausweichlich zur „weitgehende[n] Standardisierung des Geschmacks und Rezeptionsfähigkeit“ führe (S. 11). Der Film, der sich „als das charakteristischste Medium der gegenwärtigen Massenkultur“ „der Techniken der mechanischen Reproduktion“ bedient (ebd.), zeigt „die Amalgamierungstendenz“ am deutlichsten, nämlich die Tendenz, die „zur Waren gewordenen traditionellen Kulturgüter“ wie Drama, Roman, Operette oder Revue zur fragwürdigen Synthese zu verschmelzen (S. 12). Aber der forschende Blick, der sich hier auf den Film als technisches Medium richtet, beschränkt sich nicht aufs Aufbacken der eigenen Thesen: Genau in der „Technik“, die bis dahin ausschließlich zum Manipulationsinteresse der Medienkonzerne dient, wohnen auch die unabsehbaren „Möglichkeiten“ inne, „welche die technische Apparat in der Zukunft bietet“ und „noch im verkommensten Film [...] sichtbar aufblitzen“ könnten (ebd.). Deswegen, so folgern die beiden Autoren, muss jede Massenkultur-Forschung immer vor die dialektische Aufgabe gestellt werden, „die Verschränkung beider Elemente, der ästhetischen Potentialitäten der

Massenkunst in einer freien Gesellschaft und ihres ideologischen Charakters in der gegenwärtigen, sichtbar zu machen.“ (S. 12f.)

In den anschließenden Kapiteln verfolgen Adorno/ Eisler konsequent diese zwei diametralen Richtungen. Zunächst üben sie etwa im ersten Kapitel „Vorurteile und schlechte Gewohnheiten“ scharfe Kritik gegen die in den damaligen Hollywood-Filmmusikbranchen geläufigen fragwürdigen Methoden oder Präjudize wie Leitmotiv, Melodienfetischismus, optische Legitimierung der Musik, Stock Music oder Verwendung musikalischer Klischees.⁹ Die Argumentation hier erinnert uns ohne weiteres an die in der Exilzeit Adornos entstandenen anderen Popmusik-Analysen wie „Über Jazz“ (1936-37) oder „On Popular Music“ (1941), und es gibt auch gemeinsame Motive, etwa die Kritik an der „plugging“-Technik, durch die die Kino- und Schallplattenkonzern dem schwachen Gehirn der Zuhörer mit der dummen Melodie ihre ideologische Botschaft unablässig und wiederholt einhämmern.¹⁰ Jedoch kann man im Vergleich mit den früheren Schlager-Kritiken hier auch einen merkwürdigen Unterschied, nämlich die Perspektive auf die kritische Funktion der Musik innerhalb dem technischen Medium. All diese „schlechte“ Angewohnheiten, die als pseudo-traditionelle „Erfahrungsregeln“ „die eigenständige Entwicklung der Filmmusik zurückgehalten haben“ (S. 14), seien besonders problematisch daher, weil sie dem Wesen des Films gründlich widersprechen: Das Medium Film, das prinzipiell auf die Technik der Montage basiert, „verlangt notwendig Unterbrechungen eines Materials durch das andere, nicht Kontinuität“, (S. 15), und daher wird behauptet, „daß die Musik sich nicht prinzipiell mit dem Geschehnis oder dessen Stimmung identifizieren muß, sondern sich von ihm distanzieren und auf den Sinnzusammenhang hindeuten kann.“ (S. 132) Die Filmmusik soll also nicht als Supplement zur Bilder oder Handlung, sondern eher die Funktion erfüllen, in der visuellen oder narrativen „Kontinuität“ Risse entstehen zu lassen und die Zuschauer von der falschen Identität zu entfernen, damit sie eine neue kritische Perspektive für den dort versteckten „Sinnzusammenhang“ eröffnen kann. Deswegen werden gewöhnliche Praxen der Filmmusik à la Hollywood, die z.B. versuchen, durch Leitmotiv oder Programmmusik Bilder akustisch zu imitieren oder der Stimmung jeder Szene entsprechend banale Melodie begleiten zu lassen, als betrügerische Technik durchaus abgelehnt, da sie die für den Film notwendige „Unterbrechung“ ausweichen und betrügerische Einheit zwischen Ton und Bild fordern.

Dieses Postulat der akustischen „Unterbrechung“, die in *Komposition für den Film* konsequent verlangt worden ist, wird im fünften Kapitel „Ideen zur Ästhetik“ gedanklich begründet. Dieses Kapitel ist zweifelsohne theoretisch am wichtigsten, und dokumentarisch ist inzwischen erwiesen, dass es von Adorno stammt¹¹. Adorno bemüht sich dabei darum, ein alternatives, für die Eigenschaften des Mediums Film geeignetes Verhältnis zwischen Bild und Ton zu finden, anstatt etwa ein neues ästhetisches Prinzip der Filmmusik aufzustellen, wie der Kapiteltitel nahelegt. Bemerkenswert ist, dass Adorno dabei ab und zu auf Benjamins berühmten Kunstwerk-Aufsatz zu sprechen kommt. Das ist zunächst genau der Text, gegen den er zu Lebzeiten seines älteren Freundes immer wieder argumentierte. Aber diesmal ist der Ton viel milder und Adorno schließt sich sogar den Ansichten Benjamins über die „Aura“ an.

Es bedarf sicher keiner ausführlichen Erleichterung der Aura bei Benjamin, da über sie bis dahin unzählige Mal diskutiert worden ist. Wenn ich mir trotzdem hier erlaubt, diesen Begriff grob zu skizzieren,

definiert ihn Benjamin als „[e]in sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“¹² Die Aura, die also im Interstitium zwischen Örtlichem und Temporalem, Nähe und Ferne steht, ist immer mit einem Merkmal verbunden, d.h. der Einmaligkeit oder dem „Hier und Jetzt“, das auch die „Echtheit“ eines originalen Kunstwerk ausmacht und ihm eine „auratische“ Eigenschaft verleiht.¹³ Solch Attribut des Originals, das ursprünglich vom magischen und religiösen Ritual herkommt¹⁴, ist aber durchs Aufkommen der Reproduktionstechnik verkümmert und schließlich total liquidiert worden, während im Parallel zu diesem irreversiblen „Verfall der Aura“¹⁵ ein neuer, auf technische Reproduzierbarkeit und massenweise Verbreitung basierter Typus des ‚nicht-auratischen‘ Kunstwerks erscheint, dessen Muster Benjamin in der Filmkunst sieht. Im Gegensatz zum traditionellen Kunstwerk, das von einem individuellen, sich konzentrierten Kunstkenner immer passiv genossen wird, erlaubt die Reproduktionskunst einerseits, sich dem Publikum näherzubringen und dadurch einen fortschrittlicheren Spielraum zu eröffnen, wo die Masse sich selbst als kollektiver Rezipient organisieren und vor dem Kunstwerk viel aktiver und freier reagieren kann; andererseits verändert sich die Kunstwahrnehmung derart, dass man gegenüber den filmischen Bildern bzw. deren „Chockwirkungen“ sowohl „taktisch“ als auch „zerstreut“ rezipiert und dadurch die „Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, [...] allmählich, nach Anleitung der taktilen Rezeption durch Gewöhnung bewältigt“ werden kann.¹⁶

Auf diese Überlegung über den durch die Entwicklung der Technologie notwendigerweise herbeigeführten Wechsel der Daseinsweise und Rezeption des Kunstwerks reagiert Adorno zunächst in seinen Brief an Benjamin am 18. 3. 1936 mit dem entschiedenen Einwand, dass „Sie jetzt den Begriff der magischen Aura auf das ‚autonome Kunstwerk‘ umstandslos übertragen und dieses in blanker Weise der gegenrevolutionären Funktion zuweisen.“¹⁷ Aus der Sicht Adornos scheint diese Arbeit nicht dialektisch genug zu sein, denn sie vernachlässigt mit der Einführung des Aura-Begriffs allzu leicht das „Zeichen der Freiheit“ innerhalb dem authentischen Kunstwerk, während „dem Proletariat (als dem Kinosubjekt)“ dagegen unkritisch eine politische und ästhetische Emanzipationskraft zutraut wird.¹⁸ Nach der Überzeugung Adornos kann und soll das „autonome“ Kunstwerk „durch seine eigene Technologie“, d.h. mittels von der immanenten und rationalen Selbst-Durchorganisation die eigene Aura selbst auslösen.¹⁹ Außerdem sei Benjamin bei der Wahl der modernen Kunst unfair, weil „die moderne Kunst, die Sie [=Benjamin] als auratisch der technischen gegenüberstellen, solche von immanent so fraglicher Qualität ist wie Vlaminck und Rilke“, so dass er beispielweise Werke wie „Kafka und Schönberg“ übersieht, die sicher „nicht auratisch“ seien.²⁰ In demselben Brief schreibt Adorno zwar, „so wenig die Verdinglichung des Kinos ganz verloren ist, so wenig ist es die des großen Kunstwerks“²¹, aber es ist nicht zu leugnen, dass Adornos Anliegen hier durch und durch daran liegt, eine Apologie für die autonomen Kunstwerke zu liefern.

In „Ideen zur Ästhetik“ der *Komposition* aber steht die hierarchische Dichotomie von traditionell-autonomer Kunst (wie der Musik Schönbergs)/ Reproduktionskunst (wie dem Film) nicht mehr im Vordergrund, und stattdessen handelt es sich um weitere Spekulationen über die Musik *in* der Reproduktionskunst. In Frage kommt zuerst die Problematik von der „Synästhesie“, die Adorno

unmittelbar auf den Aura-Begriff Benjamins bezieht. „Musik und Bild müssen, sei es noch so vermittelt und antithetisch, einschnappen“, so formuliert Adorno zunächst zum Verhältnis zwischen den beiden Medien im Film (S. 70). Dagegen verlasse sich die herkömmliche Kinomusik in Hollywood „auf den Bereich der Synästhesie, [...] kurz auf eben solche Ausdrucksgehalte, die, nach dem Aufweis Benjamins in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ mit dem Film prinzipiell unvereinbar sind.“ (S. 171). Die Praxis in der Musikbranche der amerikanischen Filmindustrie sei in diesem Sinne reaktionär, denn sie führe „[d]ie Wirkungen, in denen Bild und Musik unmittelbar sich vereinen“, nämlich „„auratische“ [Wirkungen], in Wahrheit schon Verfallsformen der Aura, in denen der Zauber des Hier und Jetzt technisch manipuliert wird“,²² wieder in den Film ein. Offensichtlich ist die Aura hier aus dem originellen Sinnzusammenhang im Kunstwerk-Aufsatz verschoben und in zwei wesentlichen Punkten modifiziert worden. Erstens: Bei Benjaminscher Aura geht es um eine eigentümliche Amalgamierung der temporalen und räumlichen Momenten („[e]in sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit“), während es Adorno auf die synästhetische Zusammenführung von „Bild und Musik“ ankommt, aus der „auratische“ Effekte hervorgebracht wird. Zweitens: Für Benjamin bedeutet die Aura *per definitionem* als etwas, was durch die Verbreitung der technischen Reproduktionsmittel allmählich in „Verfall“ geraten und sich schließlich von selbst auflösen soll. Dementgegen überlebt die Aura bei Adorno im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit immer noch hartnäckig, und zwar in „Verfallsformen“, welche den Schein der Pseudo-Einmaligkeit vom „Hier und Jetzt“ herbeiführt, um die Zuschauer willkürlich zu manipulieren.

2. Das Geisterhafte im Film

Trotz ihrer verschiedenen Auffassungen der Aura stimmt Adorno mit Benjamin mindestens darin überein, dass sie eigentlich mit dem modern-technischen Wesen des Films im Widerspruch steht. Adorno alleine ist aber der Ansicht, nicht nur dass diese verdächtige Erbschaft des archaischen Rituals im Produkt der technischen Reproduktion in „Verfallformen“ zurückgeblieben ist²³, sondern auch dass die Musik fähig ist, die noch im Film übergebliebene Aura durch den „antithetischen“ Kontrapunkt zum Bild selbst auszulösen. Und in den vorangehenden Kapiteln ist schon ein konkretes Mittel dafür vorgeschlagen. Man soll, statt nach konventionellen, durch „Vorurteile und schlechte Gewohnheiten“ verdorbenen Schablonen zu greifen, im Medium Film „das neue musikalische Material“ wie die Atonal- oder Zwölftonmusik benutzen (S. 39-50). Die moderne Musik im Film sei im Gegensatz zur konventionellen insbesondere dafür geeignet, einen wahrheitsentdeckenden „Schock“ auszulösen: „nur durch den Schock vermag der Film das empirische Leben, dessen Abbildung er auf Grund seiner technischen Voraussetzungen präntiert, fremd zu machen und erkennen zu lassen, was an Wesentlichem hinter der abbildrealistischen Oberfläche sich abspielt. [...] Eben diese Funktion ist mit den Mitteln der traditionellen Musik nicht zu erfüllen. Die moderne taugt dazu.“ (S. 42)²⁴

In Bezug auf diesen „Schock“-Effekt kann man sagen, dass er aus der widersprüchlichen Diskrepanz zwischen dem Optischen und dem Akustischen entsteht. Indem man die moderne Musik, deren dissonanter Klang sich wesentlich der positive Wiedergabe der Realität widersetzt, in den Film einführt, werden der kontinuierliche Verlauf sowohl der Bilder als auch der Handlung stets unterbrochen, und durch diese

kontrastiv-dialektischen Wirkungen eröffnet sich dem Filmzuschauer eine Distanz zum Leinwand, die es dem Publikum ermöglicht, über das optisch und dramatisch Dargestellte zu reflektieren und sie „zum kritischen Bewußtsein“ zu erheben (S. 33)²⁵ Als „[e]chte Urbilder“ solcher Filmmusik nennt Adorno „die intermittierenden Bühnenmusiken im Drama oder die Einlagen und Gesangsnummern in Lustspielen“ (S. 73), aber darüber hinaus ist hier ein anderes Gedankensmuster festzustellen, nämlich die Verfremdungseffekt-Lehre von Bertold Brecht, mit dem Adorno und Eisler bei der Vorbereitung ihres Filmmusikbuchs ab und zu trafen und vor allem über Film sprachen.²⁶ Beim V-Effekt Brechts ist neben der Beschriftung oder dem Kommentar vor allem den Songs die Funktion angewiesen, in der Handlung Intervalle entstehen zu lassen, damit das Publikum zu den dargestellten Personen oder Situationen kritische Stellungnahme vorlegen kann.²⁷ In *Komposition* wird diese anti-aristotelische Methode des epischen Theaters auf das andere Medium, d.h. den Film verlegt und zum Prinzip der audio-visuellen Montage gemacht. Hier findet sich ein merkwürdiges kunsttheoretisches Zusammenspiel zwischen Adorno und Brecht, das vor und nach ihrem Exil kaum dankbar wäre.

Der „Schock“ im Film wird aber Adorno zufolge nicht erst durch den Zusatz der modernen Musik und deren Unterbrechens- und Verfremdungswirkung hervorgerufen. In „Ideen zur Ästhetik“ versucht er anschließend an die Untersuchung des Aura-Begriffs dann der Funktion der Musik im Film vom „historischen Standort des mechanisch reproduzierten Kunstwerks“ (S. 74) aus nachzuforschen, indem er nach dem Grund fragt, warum das Lichtspiel seit seiner Erfindung stets musikalisch begleitet worden ist. Diese beantwortet er mit der These, dass dem reproduktionstechnischen Bildermedium Film grundsätzlich eine „Schock“ provozierende negative Eigenschaft innewohnt, um derer Minderung willen die Begleitmusik geschaffen bzw. eingesetzt wurde.

Das reine Lichtspiel muß gespenstisch gewirkt haben ähnlich wie das Schattenspiel - Schatten und Gespenst haben von je zusammengehört. Die ‚magische‘ Funktion der Musik, von der schon die Rede war, muß darin bestanden haben, die bösen Geister in der unbewußten Wahrnehmung zu beschwichtigen. Die Musik wurde gleichsam als Gegengift gegen das Bild eingeführt. Da der Film ursprünglich mit Jahrmarkt und Vergnügen als Vorformen des heutigen kalkulierten Wirkungszusammenhangs verbunden war, hat man dem Zuschauer das Unangenehme ersparen wollen, daß die Abbilder lebendiger, agierender und gar redender Menschen vorgeführt werden, die doch zugleich stumm sind. Sie leben und leben zugleich nicht, das ist das Geisterhafte, und Musik will weniger ihr fehlendes Leben surrogieren [...], als vielmehr die Angst beschwichtigen, den Schock absorbieren. Kinomusik hat den Gestus des Kindes, das im Dunkeln vor sich hinsingt. (S. 74f.)

Die lautlosen Bilder stellen ohne die Ergänzung durch ein akustisches Medium auf unheimliche Weise einen Widerspruch in der filmischen Reproduktion bloß. An allen diesen Personen auf der Leinwand haftet nämlich unausweichlich „das Geisterhafte“, denn „[s]ie leben und leben zugleich nicht“. Auch heute noch können wir solche gespenstische Wirkung etwa durch den stumm geschalteten Bildschirm des Fernseherers erfahren. Diese Einsicht in den „gespenstischen“ Charakter jedes filmischen Bildes entspricht genau der

Benjamins Auffassung des Films als Reproduktionskunst, die im absoluten Gegensatz zur auratischen Kunst bzw. deren „Hier und Jetzt“ steht. Alle filmischen Körper, denen das Publikum im Kino begegnet, sind trotz ihrer scheinbaren Lebendigkeit und Präsenz in der Tat vollkommen eine durch Reproduktionstechnik hergestellte Illusion, und in diesem Sinne schweben sie als mediale Erscheinung immer in der Schwelle zwischen der Körperlichkeit und dem Unkörperlichen. Macht man sich dies deutlich, wird gleichzeitig klar, dass die herkömmliche Filmmusik tatsächlich dazu diente, für die frühen Zuschauer das Befremdende, die einen „Schock“ zu entschärfen und die Gemüter zu besänftigen. In diesem Sinn kann man in dieser Musik für den Film eine Art exorzistische Funktion sehen, die unheimlichen Geister durch akustische Mittel auszutreiben, indem sie ihnen eine illusionäre Körperlichkeit verleiht als „Verfallsformen der Aura, in denen der Zauber des Hier und Jetzt technisch manipuliert wird“. Jedoch, so fügt Adorno noch hinzu, ist „[d]er wahre Grund des Drohenden [...] am Ende nicht einmal der, daß Menschen, deren stumme Bilder sich bewegen, wie Gespenster erscheinen.“ (S. 75) Die Ursache müsse eher in der Wahrnehmung des Publikums selbst gesucht werden.

Aber im Angesicht der gestikulierenden Masken werden die Menschen sich ihrer als eben solcher Wesen inne, als sich selbst Entfremdete. Sie sind nicht mehr fern vom Verstummen. Unabtrennbar ist der Ursprung der Musik im Film vom Verfall der gesprochenen Sprache, wie Karl Kraus ihn darstellte. (ebd.)

Die bedrohlichen Gefühle wie „Schock“, die beim im dunkeln Kino sitzenden Zuschauer durch die zwischen Sein und Nichtsein lautlos schwebenden „Gespenstern“ erweckt werden, scheinen durchaus mit einem erkenntnisbringenden Effekt zusammenzuhängen, der wie ein Spiegel wirken kann, und zwingt sich zumindest der Möglichkeit der eigenen Wesenhaftigkeit „als sich selbst Entfremdete“ ins Aug zu schauen. Es sind also nicht nur die filmisch reproduzierten Personen, sondern auch deren Zuschauer selbst „gespenstisch“; und das, weil sie für Adorno als bloße Konsumenten einer spätkapitalistischen Gesellschaft durchgreifend entfremdet und verdinglicht wurden, so dass ihre sprachliche Fähigkeit in „Verfall“ geraten bzw. im Untergang begriffen ist. Die Funktion der traditionellen Filmmusik liegt dann darin, die Kinobesucher möglichst daran zu hindern, zur Erkenntnis über ihr wahrhaftes Wesen als „gestikulierende Masken“ zu gelangen. Mit ihr scheint dann diese Geisterhaftigkeit des Films mit seinen lautlosen Bilder exorzierbar, was dann der historische Prozess des Übergangs vom Stummfilm zum Tonfilm verdeutlicht, da dieses Problem mit ihm restlos erledigt wurde, ohne dass sich jedoch am Zustand der Zuschauer etwas geändert hätte. Denn aus Sicht Adornos verändert sich die Sachlage dabei gerade nicht. Das führte ihn dann zu der Äußerung: „*Auch der Sprechfilm ist stumm*. Seine Personen sind nicht redende Menschen sondern redende Bilder, mit allen Kennzeichen des Bildlichen, der fotografischen Zweidimensionalität, der mangelnden Raumentiefe.“ (S. 75f. Hervorhebung von Adorno) Durch das Tonsystem, das am Ende der 1920er Jahren eingeführt wurde, und das sich danach kontinuierlich weltweit ausbreitet hat, sind die filmischen „Gespenster“ also keineswegs verschwunden, sondern bedrohen uns immer noch mit ihrer oberflächlichen Bildlichkeit.

Die Aufgabe der neuen Filmmusik kann man also anderes formulieren: sie soll mit ihren modernen musikalischen Mitteln die Zuschauer schockieren, um alle filmische Körperlichkeit, um deren künstliche Herstellung sich die konventionelle Filmmusik bis heute bemüht, als bloßen Schein zu entlarven. Der Filmkomponist spielt dabei dann gleichsam die Rolle eines schwarzmagischen Beschwörers, der aus der Unterwelt „Gespenster“ willkürlich erscheinen lässt und uns damit in Frucht versetzt. Aber solche unheimliche Wesen sind, wie schon erwähnt, in Wirklichkeit nichts anderes als unsere eigentliche Gestalt, wodurch der „Schock“ noch bedrohlicher wird.

3. Stummheit, Gestik, Mimesis

Genau wie Benjamins Kunstwerk-Aufsatz ist *Komposition für den Film* mit einer anachronischen Eigenschaft ausgestattet, dass sie ihre ganze Argumentation explizit oder implizit eher auf Stummfilm als auf Sprechfilm zu begründen scheint, obwohl das Tonsystem schon damals in jedem Kino auf der Welt etabliert ist. Einmal hat Benjamin in seinem Brief an Adorno auf „das revolutionäre Primat des stummen Films“ hingedeutet²⁸, und auch Adorno sieht in diesem veralteten reproduktiven Medium ein ähnliches Potenzial, das aber bei ihm in den „gestikulierenden Masken“ bzw. der Geste im Stummfilm zu suchen ist. In seinem Brief an Benjamin am 17. 12. 1934, in dem Adorno Benjamins Essay über Franz Kafka ausführlich kommentiert und widerlegt hat, bezieht er die Bedeutung des Begriffs der „Geste“ in Kafkas Erzählungen und Romanen ausdrücklich auf den Stummfilm, und zwar wieder mit indirektem Hinweis auf Karl Kraus' Sprachkritik.

Von hier aus, von der Dialektik des Scheins als vorzeitlicher Moderne scheint mir die Funktion von Theater und Geste ganz aufzugehen, die Sie erstmals so in die Mitte gestellt haben wie es gezieht. Die Tenöre des Prozesses sind ganz von der Art. Wollte man nach dem Grund der Geste suchen, so wäre er vielleicht weniger im chinesischen Theater zu suchen, scheint mir, als in ‚Moderne‘, nämlich dem Absterben der Sprache. In den Kafkaschen Gesten entbindet sich die Kreatur, der die Worte von den Dingen genommen worden sind. [...] [S]ie [=Kafkas Romane] sind die letzten, verschwindenden Verbindungstexte zum stummen Film (der nicht umsonst fast genau gleichzeitig mit Kafkas Tod verschwand); die Zweideutigkeit der Geste ist die zwischen dem Versinken in Stummheit (mit der Destruktion der Sprache) und dem Sicherheben aus ihr in Musik – so ist wohl das wichtigste Stück zur Konstellation Geste - Tier - Musik die Darstellung der stumm musizierenden Hundegruppe aus den Aufzeichnungen eines Hundes [...].²⁹

Was hier mit Worten wie „dem Absterben der Sprache“ oder „der Destruktion der Sprache“ ausgedrückt ist, bezeichnet genau jenen „Verfall der gesprochenen Sprache“ im obigen Zitat aus der *Komposition*, der, wie dort deutlich besagt wurde, eigentlich von dem Wiener Kritiker und Schriftsteller Karl Kraus stammt, dessen Einfluss man etwa in der Adornoschen Kulturindustrie-These finden kann.³⁰ In mehreren Artikeln, die in seiner Zeitschrift *Fackel* erschienen sind, übte Kraus unermüdlich vehemente Kritik gegen das in seiner Zeit sich bereits deutlich abzeichnende Phänomen der Regression der Ausdruckssprache: Durch die

Überschwemmung mit leeren Zeichen und Wendungen wie etwa journalistischen Schablonen oder kommerziellen Parolen, werden alle Wörter zu bloßen Mitteln der Informationsmitteilung, wodurch die Menschen allmählich ihre Fähigkeit zum sprachlichen Ausdruck verlieren und zum Schweigen gezwungen sind, außer, sie wollten klischeehafte Schlagwörter oder inhaltlose Abstraktionen wiederholen. Gegen diesen Verlust sah Adorno in Kafkas Texten eine emanzipatorische Kraft, die die wortberaubte Kreatur durch das körperliche Moment der „Geste“ zu einer Art Rettung führen könnte. Gerade die Zweideutigkeit der Geste ermöglicht die Befreiung von jenem Zwang, der entsteht, wenn einem die Worte genommen sind, und man dann gleichsam nur noch ausdruckslos wird. Das altmodische Massenunterhaltungsmedium Stummfilm musste dann dementsprechen drei Jahre nach Kafkas Tod (1924) mit dem glänzenden Auftreten des von Warner Bors. produzierten ersten Tonfilms *Jazz Singer* aus den Anforderungen des Marktes weichen.

Doch schauen wir uns noch etwas genauer an, wie die „Geste“ in Kafkas Werken oder dem Stummfilm den modernen Menschen, der sich in der Situation der „Destruktion der Sprache“ befinden, nach Adorno entbinden kann. Die folgenden Passagen aus Adornos „Aufzeichnungen zu Kafka“ (1942-50) geben uns dazu einen einleuchtenden Hinweis:

Oft setzen Gesten Kontrapunkte zu den Worten: das Vorsprachliche, den Intentionen Entzogene fährt der Vieldeutigkeit in die Parade, die wie eine Krankheit alles Bedeuten bei Kafka angefressen hat. [...] Solche Gesten sind die Spuren der Erfahrungen, die vom Bedeuten zugedeckt werden. Der jüngste Stand einer Sprache, die denen im Munde quillt, die sie sprechen; die zweite babylonische Verwirrung, der ohnehin Kafkas ernüchterte Diktion ohne zu ermüden widersteht, nötigt ihn dazu, das geschichtliche Verhältnis von Begriff und Gestus spiegelbildlich umzukehren. [...] Den in den Gesten sedimentierten Erfahrungen wird einmal die Deutung folgen, in ihrer Mimesis [werden wir] ein vom gesunden Menschenverstand verdrängtes Allgemeines wiedererkennen müssen.³¹

In den „Gesten“ als intensionslos-vorsprachlicher Ausdrucksform sind also „die Spuren der Erfahrungen“ enthalten, die durch die „babylonische Verwirrung“ der menschlichen Sprache in der Gegenwart verdeckt worden sind. Und die Figuren in Kafkas Texten sollen mit ihren wortentzogenen Gebärden die zwar durch die verfallene Sprache durchgreifend abgegraben, aber noch „in den Gesten sedimentierten Erfahrungen“ erreichen können. Solche im Gestus niedergeschlagenen „Erfahrungen“ beziehen sich auf die zwei miteinander tief in Zusammengang stehenden Schlüsselbegriffe Adornos: „Natur“ und „Mimesis“. Wie vor allem in der *Dialektik der Aufklärung* dargelegt wird, treiben die Menschen um der „Selbsterhaltung“ willen die „Naturbeherrschung“ konsequent fortan, indem sie die umgebende „Natur“ durch Mythen oder Begriffe identifizieren, um sie dann gewaltsam auszubeuten. Aber währenddessen müssen sie ihre eigene „Natur“ – also ihre Lust, ihren Instinkt oder ihren Drang – durch die aufklärerische Vernunft kontrollieren und in zivilisatorische Muster wie Askese, Arbeit oder Gehorsamkeit fließen lassen. Eine leise Hoffnung, sich von den Fesseln derartiger äußerer wie innerer „Naturbeherrschung“ zu befreien, sah Adorno in der eigentlichen „Mimesis“, die im fortschreitenden Prozess der menschlichen Aufklärung als Tabu verdrängt

wurde und heutzutage im nachahmenden Gestus ihre Spuren hinterlässt. Grob formuliert, bezeichnet sie eine Fähigkeit, ein unbekanntes Objekt als „ein Nichtidentisches“ unverstellt wahrzunehmen und mit sich selbst zu versöhnen, statt es zwangsläufig auf irgendeinen Begriff zu reduzieren und von der subjektiven Vernunft zu identifizieren. Und erst anhand von solcher mimetischer Erfahrung wird ein Zurückdenken an die unterdrückte und beschädigte „Natur“ im doppelten Sinne möglich. Bei solchem „Eingedenken der Natur im Subjekt“³² funktioniert die Geste gleichsam als Vermittler: Etwas mimetisch vorführend, lässt sie flüchtig an die verlorengegangene „Natur“ als „ein vom gesunden Menschenverstand verdrängtes Allgemeines“ erinnern.

Wenn Adorno in Kafkaschen Werken eine gewisse Verwandtschaft mit dem Stummfilm entdeckt, kann man daraus folgern, dass auch die lautlosen Gesten der Filmpersonen über ein solches utopisches Potenzial verfügen. Und konsequenter Weise dann nicht nur im Stummfilm, sondern auch im Tonfilm, denkt man daran, dass „auch der Sprechfilm stumm ist“. Deswegen bieten grundsätzlich die „gestikulierenden Masken“ im Film die Möglichkeit zu jener Reflexion über das eigene entfremdete Wesen, um deren Herbeiführung sich jeder Filmkomponist bemühen soll. Die Musik, die sich schließlich aus der Stummheit hebt, ist gerade nicht diese Art der Kino-Musik, auch wenn diese heute alle Bedingungen der für Adorno kommenden Filmmusik zu erfüllen scheint.³³

Um das noch etwas deutlicher zu machen, ist ein Hinweis auf Adornos Text *Zur Theorie der musikalischen Reproduktion* hilfreich, bei dem es sich um einen unvollendeten Entwurf handelt, der von 1946 bis 1959 geschrieben aber zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde. Dabei geht es hauptsächlich um eine theoretische Untersuchung der musikalischen Aufführung, und im Zusammenhang zu unserem Thema ist eine Passage über den Ursprung der Notation besonders interessant. Demnach ist die Notenschrift eigentlich die „Gestenschrift“, die „auf Mimesis, dem optisch erstarrten Abbild der musikalischen Geste beruht.“³⁴ In ihr bleibt aber „das mimetische Wesen der Musik“ erhalten, so dass es aus dieser, ihrer grafischen Gestalt durch den Akt des ‚Spielens‘ wieder entsteht. Wichtig dabei ist, dass die Notenschrift als Verdinglichung der musizierenden Gestik noch das mimetische Moment enthält und so die Musik ausdrückt, ja eine Allegorie der Musik ist. Genau hier liegt der Schlüssel zum Verständnis der oben zitierten „Zeideutigkeit der Geste [...] zwischen dem Versinken in Stummheit [...] und dem Sicherheben aus ihr in Musik“.

Stelle über die Emanzipation der Geste in Kafkas Romanen sowie im Film. Denn diese stellen mit ihrer klanglosen verdinglichten Gestalt allegorisch eine Musik dar, die anderes als die gewöhnliche Begleitmusik eigentlich unhörbar ist und doch *ex negativo* ein Mimetisches bewahrt. Die modernen Menschen als verdorbene Kreaturen, die ihre gesunde Sprachfähigkeit eingebüßt haben, können sich unter den stummen Klängen dieser, von den „gestikulierenden Masken“ aufsteigenden Allegorie der Musik schließlich von der babylonischen Sprachverwirrung befreien, indem sie jenseits der subjektiv-menschlichen Sprache eine Sphäre des reinen mimetischen Ausdrucks erreichen, in der sie das Wesen der Sprache, wie das der Musik zurückgewinnen. Die kommende Filmmusik soll also nicht *per se* angehört werden. Sie fungiert eher als eine Art Katalysator, der die stummen Gesten in allegorische Schrift verwandelt und daraus eine andere, wesentliche Musik entstehen lässt. Erlebt wird dabei nicht irgendein

akustisches Phänomen, sondern ein durch die schockierende Wahrnehmung provozierte jäh entstandene Zäsur, angesichts derer man zu jenem „Eingedenken der Natur im Subjekt“ geführt werden kann bzw. soll, das die Chance bietet, die ursprüngliche Dimension der Sprache *und* der Musik zurückzugewinnen.

¹ Dieser Text ist eine erweiterte deutschsprachige Fassung der zweiten und vierten Kapitel meines auf Japanisch verfassten Buchs *Adorno. Fukuseigijutsu eno manazashi* (Tokio: Seikyusha 2007).

² Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus den beschädigten Leben*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Band 1-20, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970-1986 (=AGS), Bd. 4, S. 13.

³ *Komposition für den Film* ist in der bisherigen Adorno-Forschung nur selten berührt worden, und, falls sie erwähnt wird, geschieht dies meistens unzulänglich oder einseitig. Eine Ausnahme bildet Philip Rosen: Adorno and Film Music. Theoretical Notes on *Composing for the Films*, in: *Yale French Studies* 60 (1980), S.157-182, bei dem dieser Text erstmals theoretisch beleuchtet wird. Sein Aufsatz zeigt zwar einen groben Umriss der *Komposition für den Film*, aber ihm fehlt einer gründlicheren Reflexion des Zusammenhangs zwischen Adornos Filmmusiktheorie und seinen Spekulationen über technische Medien überhaupt. Dieses Desiderat findet sich m.E. auch in den letzteren, nicht so vielen Arbeiten, die dieses Werk behandeln (vgl. Martin Seel: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 77-95; Miriam Bratu Hansen: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press 2012, S. 216-217).

⁴ Zur ausführlichen Entstehungs- und Editions-geschichte von *Komposition für den Film* vgl. Johannes C. Gall: Modelle für den befreiten musikalischen Film, in: Theodor W. Adorno/ Hans Eisler: *Komposition für den Film. Mit einem Nachwort und einer DVD*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 155-182; Felix Diergarten: Filmmusik, in: Richard Klein u.a. (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 156-160.

⁵ Theodor W. Adorno an seine Eltern, 13.6.1947, in: ders.: *Briefe an die Eltern 1931-1951*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 407. Hervorhebung von Adorno.

⁶ Theodor W. Adorno/ Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, in: AGS 3, S. 11.

⁷ Theodor W. Adorno/ Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, in: AGS 15, S. 12. Im Folgenden werden alle Zitate aus diesem Werk durch die Seitenanzahl im Text nachgewiesen.

⁸ *Komposition* gliedert sich in eine Einleitung, acht Kapiteln („I. Vorurteile und schlechte Gewohnheiten“, „II. Funktion und Dramaturgie“, „III. Der Film und das neue musikalische Material“, „IV. Soziologische Bemerkung“, „V. Ideen zur Ästhetik“, „VII. Bericht über das ›Film Music Project‹“ und „VIII. Abschluß“) und die als Anhang hinzugefügte Partitur vom Stück namens *Vierzehn Arten den Regen zu schreiben*, das Eisler für einen experimentischen Film von Joris Ivens komponierte.

⁹ Vgl. Theodor W. Adorno/ Hanns Eisler: *Komposition für den Film* (Anm. 7), S. 14-28. Oder im sechsten Kapitel „Der Komponist und die Filmaufnahme“, das aus dem Stil gesehen größtenteils dem als Filmkomponist in Hollywood viele Erfahrungen gesammelten Eisler zugeschrieben werden kann, werden verschiedene konkrete Fragen oder Schwierigkeiten genannt, mit denen jeder Komponist im praktischen Produktionsprozess der Filmmusik (Komposition, Aufnahme, Synchronisierung usw.) konfrontieren muss, wie etwa Planen von Film und Musik, angemessene Auswahl der Instrumente oder die Arbeitsbedingungen der Studiomusikanten (vgl. ebd., S. 86-107).

¹⁰ Vgl. ebd., S. 15; Theodor W. Adorno: On Popular Music, in: *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941), S. 27. Zur Adornos Schlager-Kritik bzw. deren Motiv der „Einhämmerng“ vgl. Yoshikazu Takemine: »Schlagt den Schlager«: Transformationen der Figur des Schlagens in Theodor W. Adornos Exilschriften, in: *European*

Studies, vol. 3 (2004), S. 23-42.

¹¹ Vgl. Johannes C. Gall: Modelle für den befreiten musikalischen Film (Anm. 4), S. 164.

¹² Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1] (1935), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972-1989 (=BGS), Bd. I-2, S. 440.

¹³ Ebd., S. 437.

¹⁴ Ebd., S. 441.

¹⁵ Ebd., S. 440.

¹⁶ Ebd., S. 466.

¹⁷ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, 18. 3. 1936, in: Adorno/ Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 169.

¹⁸ Ebd., S. 169f.

¹⁹ Ebd., S. 171. Zum Motiv der Selbst-Durchorganisation beim autonomen Kunstwerks vgl. Thodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in: AGS 12, S. 55-62.

²⁰ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, 18. 3. 1936, in: Adorno/ Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 17), S. 172f. Hervorhebung von Adorno.

²¹ Ebd., S. 171.

²² Ebd.

²³ Vgl dazu auch: „Benjamins Begriff des ‚auratischen‘ Kunstwerks kommt weithin mit dem des geschlossenen überein. [...] Was nämlich aus dem auratischen oder geschlossenen Kunstwerk im Zerfall wird, hängt ab vom Verhältnis seines eigenen Zerfalls zur Erkenntnis. Bleibt er blind und bewußtlos, so gerät es in die Massenkunst der technischen Reproduktion. Daß in dieser allenthalben die Fetzen der Aura geistern, ist kein bloß auswendiges Schicksal, sondern Ausdruck der blinden Verstocktheit der Gebilde, die freilich aus ihrem Befangensein in den gegenwärtigen Herrschaftsverhältnissen sich ergibt.“ (Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (Anm. 19), S. 119f.)

²⁴ Der „Schock“ nimmt bekanntlich auch in Benjamins Reflexionen über die historische Veränderung des Verhältnisses der Menschen zum Kunstwerk einen entscheidenden Platz ein. Dabei soll die „Chockwirkung“, die erst von den Futuristen und Dadaisten entdeckt worden sei, und die im Film ihre Blütezeit erreiche, sowohl „zerstreuter“ als auch „taktischer“ Kunstrezeption entsprechen und die Masse eine Übung machen lassen, durch die man „tiefgreifende Veränderungen des Apperzeptionsapparats“, an die sich „jeder Passant im Großstadtverkehr“ gewöhnen muss, überwinden könne (Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1] (Anm. 12), S. 466). Während es bei der Benjaminschen „Chockwirkung“ nicht nur um eine seelische, sondern auch um eine körperliche Erschütterung geht, ist der von der avancierten Filmmusik verursachte „Schock“ bei Adorno, wie unten gezeigt wird, eher eine intellektuell-selbstreflektierende Erfahrung.

²⁵ Vgl. dazu auch Theodor W. Adorno/ Hanns Eisler: *Komposition für den Film* (Anm. 7), S. 71, 117.

²⁶ Nach der Angabe der Brechts *Arbeitsjournal* sahen er und Adorno am 18. 1. 1942 nach langer Zeit in Süd-Kalifornien wieder und am 27. 3. in demselben Jahr diskutierten sie über „die spezialität des theaters gegenüber dem film“ (vgl. Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*, hg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 399). Und auch danach kamen die beiden zusammen mit Eisler ab und zu zusammen. Außerdem ist es zweifelsohne, dass ein gragmentalisches Memorandum, das Brecht auf Eislers Verlangen hin vom April bis Mai 1942 verfasste (Brecht: [Über Filmmusik]“, in: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Berlin/ Weimar/ Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988-2000, Bd. 23: *Schriften* 3, S. 10-20), beim Entstehen der *Komposition* eine theoretische Grundlage liefert. In diesem Text schrieb Brecht zuerst, „Es (= das deutsche Theater) machte Gebrauch von epischen, gestischen und Montageelementen, die im Film auftraten. [...] Auch der Film kann vom Theater lernen und theatralische Elemente verwerten.“ (S. 10) Und als ein Beispiel dafür schlug er etwa die Methode vor, die Handlung durch die der Situation nicht entsprechenden Songs zu unterbrechen

(S. 19).

- ²⁷ Vgl. dazu Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? [2] (1939), in: *BGS II-2*, S. 536.
- ²⁸ Walter Benjamin an Theodor W. Adorno, 9. 12. 1938, in: Adorno/ Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 17), S. 385. Zum gedanklichen Hintergrund der Benjamins positiven Äußerung zum Stummfilm vgl.: Yoshikazu Takemine: »Das revolutionäre Primat des stummen Films«: Stummheit und Musik in Walter Benjamins früheren Schriften, in: *Poetica* 34-4 (2002), S. 427-442.
- ²⁹ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, 17.12.1934, in: Adorno/ Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 17), S. 94f.
- ³⁰ Vgl. Irina Djassemey: *Der „Produktivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“: Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno*, Würzburg: Koenigshausen & Neumann 2002, S. 58-106.
- ³¹ Theodor W. Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, in: *AGS* 10-1, S. 258f.
- ³² Theodor W. Adorno/ Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 6), S. 58.
- ³³ Vgl. dazu Alexander García Düttmann: *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 145f.
- ³⁴ Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, hg. von Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993ff., Bd. I-2, S. 233.