

Walter Benjamin und der Reproduktionsaufsatz – eine Einführungsskizze

Adele Gerdes

Universität Bielefeld | Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft | Manuskript im
Rahmen der Veranstaltung *Kulturkritik und Ästhetik* | SS 2000

Titel: Walter Benjamin und der Reproduktionsaufsatz – eine Einführungsskizze

Verfasserin: Adele Gerdes

Zitierweise: Adele Gerdes (2000): Walter Benjamin und der Reproduktionsaufsatz –
eine Einführungsskizze. Manuskript, Universität Bielefeld. www.adele-gerdes.de/theorie-philosophie/gerdes_2000_benjamin.pdf

INHALT

Einleitung	2
A Walter Benjamin 1892–1940	3
1. Biographische Eckdaten	3
2. Beruflicher Werdegang	3
3. Weggefährten – die Konstellation Scholem, Adorno, Brecht	7
4. Werk und Wirkung – eine kurze Rezeptionsgeschichte	10
B "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"	13
1. Ein chronologisch-kommentierender Überblick	13
2. Die zentrale Dichotomie / der Begriff der Aura	16
Schluß	18
Literatur	19

EINLEITUNG

Die folgende Skizze versteht sich als eine Einführung entlang der Fragen:

A Wer war *Walter Benjamin*?

B Worum geht es im *Reproduktionsaufsatz*?

Zu A: Ein *Kurzporträt* Benjamins ist sicher eine *tour de force*. Sich dem hochkomplexen Philosophen und Schriftsteller Benjamin zu nähern – ein Unternehmen, das eine *Hilfskonstruktion* braucht: eine Hilfskonstruktion in dem Sinne, daß z.B. Wesentliches aus seinem Zusammenhang gerissen und Zusammengehörendes segmentiert wird. Unter diesen Vorzeichen erfasst ein mögliches Kurzporträt Benjamins Aspekte wie:

1. biographische Eckdaten;
2. beruflicher Werdegang;
3. die Weggefährten – die Konstellation Scholem, Adorno, Brecht;
4. Werk und Wirkung – eine kurze Rezeptionsgeschichte.

Betrachten Sie das, wie gesagt, bitte lediglich als *roten Faden*. Lebensweg, Werk, Wirkung bilden keine sauber zu trennenden Module, sondern lediglich *differierende Perspektiven* – gerade im Blick auf Walter Benjamin.

Zu B: Dem Essay "Das Kunstwerk in den Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit" werde ich mich auf folgendem Weg nähern:

1. ein chronologisch-kommentierender Überblick;
2. eine Skizzierung der zentralen Dichotomie *auratisch vs. postauratisch*, focussierend auf dem Begriff der *Aura*.

"Ich pflücke Blumen am Rande des Existenzminimums" (*Benjamin über seine Pariser Zeit*)

"Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen." (*Benjamin über das "Passagenwerk"*)

1. BIOGRAPHISCHE ECKDATEN

Benjamin wurde 1892 in Berlin geboren – das Elternhaus gutbürgerlich/jüdisch-assimiliert, der Vater Kunst- und Antiquitätenhändler. Nach Studium und Doktorarbeit lebte er als Schriftsteller bis 1933 vornehmlich in Berlin; 1933 emigrierte er nach Paris. 1940, nach der Besetzung Frankreichs und kurzzeitiger Internierung, beschließt er endlich, in die USA zu emigrieren. Äußerst unglückliche Umstände verzögern die Flucht – er wartet an der französisch-spanischen Grenze vergeblich auf sein Visum. In der Nacht des 27. September begeht er im spanischen Grenzort Port Bou mit einer Überdosis Morphium Selbstmord.

2. BERUFLICHER WERDEGANG

Benjamins berufliche Entwicklung verläuft bis zum Versuch der Habilitation eher unauffällig: Abitur, Studium der Germanistik, Philosophie, Kunstgeschichte; Thema der *Doktorarbeit*: "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik". Danach *Baudelaire-Übersetzungen* ("Tableaux Parisiens" 1923); *kunstkritische Essays*: "Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin" (1914/15) und "Goethes Wahlverwandschaften" (1921/22): eine Arbeit, die "als Meisterwerk deutscher Prosa und innerhalb der deutschen Literaturkritik

wie der einschlägigen Goetheliteratur bis heute von einzigartigem Rang ist" (Arendt 1989, 192). 1923 beginnt Benjamin mit seiner *Habilitationsschrift* über das deutsche Barock-Trauerspiel – zentraler Gegenstand: *Allegorie und neuzeitlicher Subjektbegriff*.

Harsche Polemik gegen die Goestudie eines seinerzeit führenden Germanistik-Professors – Gundolf – waren der Aufhänger für den *Goethe-Essay* gewesen – im Hinblick auf eine akademische Laufbahn ein evt. fatales Timing: Die Habilitation wird 1925 an der Universität Frankfurt/Main abgelehnt. Begründung: Man habe kein Wort verstanden. Spekulationen über den Hintergrund:

Es ist im nachhinein schwer zu verstehen, wie er [Walter Benjamin, d.A.] und seine Freunde je daran haben zweifeln können, daß eine Habilitation bei einem "normalen" Universitätsprofessor nur mit einer Katastrophe enden konnte. Wenn die zuständigen Herren später erklärten, sie hätten von der eingereichten Arbeit über das deutsche Trauerspiel im Barock nicht ein Wort verstanden, so darf man ihnen das getrost glauben. Wie hätten sie denn einen Autor verstehen können, dessen größter Stolz es war, daß das "Geschriebene fast ganz aus Zitaten besteht – die tollste Mosaiktechnik, die man sich denken kann" –, und der das größte Gewicht auf die der Arbeit vorangestellten sechs Mottos legte, "wie sie kostbarer und rarer ... keiner versammeln könnte". (Arendt 1989, 194)

Unbekannt, unakademisch, mit fataler Liebe zu Zitaten, Montage. Aber das alles wäre evt. noch hingegangen, so Hannah Arendt. Die vorangegangene Goestudie verzieh man ihm jedoch nicht:

Er hätte nur nicht den prominentesten und damals auch fähigsten Vertreter Georges an den Universitäten so fulminant angreifen dürfen, daß ein jeder wissen mußte: Benjamin hatte – wie er später rückblickend erklärte – von eh und je "mit dem, was ... die akademische Richtung geleistet hat, ... genau so wenig zu schaffen wie mit den Monumenten, die ein Gundolf oder Bertram aufgerichtet haben". Ja, so war es. Und sein Ungeschick oder Mißgeschick war es, dies *vor* der Habilitation aller Welt bekannt gegeben zu haben. (Arendt 1989, 195)

Eine Kostprobe zum *Gundolf*-Verriß aus "Goethes Wahlverwandschaften":

Das gedankenloseste Dogma des Goethekults, das blasseste Bekenntnis der Adepten: daß unter allen Goetheschen Werken das größte sein Leben

sei – Gundolfs "Goethe" hat es aufgenommen. Goethes Leben wird demnach nicht von dem seiner Werke streng geschieden. Wie der Dichter in einem Bilde von klarer Paradoxie die Farben die Taten und Leiden des Lichts genannt hat, so macht Gundolf in einer höchst getrübtten Anschauung zu solchem Licht, das letzten Endes nicht von anderer Art als seine Farben, seine Werke sein würde, das Goethesche Leben. (Benjamin, Ges. Werke I/1, 160)

1928, 3 Jahre später, erschien die abgelehnte Arbeit unter dem Titel "Ursprung des deutschen Trauerspiels" bei Rowohlt.

Benjamins beruflicher Werdegang war hiermit entschieden: *nicht* die Universitätskarriere – die damals für nicht-getaufte Juden ohnehin nur über Privatdozentur möglich war – sondern materielle Reproduktion als *selbständiger Kritiker*, Rezensent, Essayist, Dichter, Übersetzer, Herausgeber – häufig unter Pseudonymen, z.B. "Detlef Holz".

Bekannte *Publikationsorgane* waren v.a. die "Frankfurter Zeitung", "Die literarische Welt", der Frankfurter Rundfunk und die "Zeitschrift für Sozialforschung"; darüber hinaus frequentierte Benjamin das ganze – europäische (v.a. auch französische) – Spektrum sowohl an kultur- und tagespolitischen wie auch an fachspezifischen, z.B. pädagogischen Blättern (siehe z.B. die Erstdruck-Bibliographie: Tiedemann 1972).

Buchpublikationen hatte Benjamin zu Lebzeiten außer Dissertation und Habilitationsversuch die Fragmentensammlung "Einbahnstraße" (1928 bei Rowohlt). Seine vielleicht als autobiographische Studien zu skizzierenden Werke: "Berliner Kindheit um 1900" und "Berliner Chronik" – wie auch sein fragmentarisch gebliebenes *Monumentalwerk zum Paris des XIX. Jahrhunderts*, das sog. "Passagenwerk"¹ – erschienen posthum.

1 Das "Passagenwerk" ist übrigens als *WWW-Projekt* installiert und unter der Adresse <http://art.derby.ac.uk/~g.peaker/arcades/passagenwerk.html> zu begehren [Stand: Juni 2000].

Aus der "Einbahnstraße":

Alte Landkarten:

In einer Liebe suchen die meisten ewige Heimat. Andere, sehr wenige aber das ewige Reisen. Diese letzten sind Melancholiker, die die Berührung mit der Muttererde zu scheuen haben. Wer die Schwermut der Heimat von ihnen fern hielte, den suchen sie. Dem halten sie die Treue. (Benjamin, Ges. Werke IV/1, 117)

Eine berühmte Stelle aus dem "Passagenwerk":

Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehn gewinnt mit jedem Schritt wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der Magnetismus der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens. Dann kommt der Hunger. Er will nichts von den hundert Möglichkeiten, ihn zu stillen, wissen. Wie ein asketisches Tier streicht er durch unbekannte Viertel, bis er in tiefster Erschöpfung auf seinem Zimmer, das ihn befremdet, kalt zu sich einläßt, zusammensinkt. (Benjamin, Ges. Werke V/1, 525)

Benjamin war ein ungemein *produktiver Autor*. Sein Werk umfaßt: *theoretische Arbeiten* zu klassischer und zeitgenössischer Literatur – u.a. zu Bert Brecht, Goethe, Jean Paul, Flaubert, Karl Kraus, Paul Valery, Oskar Maria Graf, Erich Kästner, Nietzsche, Johann Peter Hebel, Julien Green, Robert Walser, Walter Mehring, Hermann Kesten, Gottfried Keller; *Essays* zu Pädagogik, Kinderbüchern und -spielzeug, zu proletarischem Kindertheater; zu Filmtheorie und Photographie; *Prosastücke*, Aphorismen, Betrachtungen, Erinnerungen; nicht zu vergessen die *Übersetzungen* aus dem Französischen – z.B. Proust, Balzac, D'Annunzio, Baudelaire. Und, last not least, ist noch zu erwähnen: der *Briefschreiber* Benjamin.

3. WEGGEFÄHRTEN – DIE KONSTELLATION

SCHOLEM, ADORNO, BRECHT

Benjamins Leben *kreuzten* u.a. Ernst Bloch und Hugo Ball, *begleiteten* Asja Lacis, eine lettische kommunistische Regisseurin und Schauspielerin, Hannah Arendt, Hermann Hesse und Kurt Weil. *Prägend* waren v.a. – in der Reihenfolge ihres Erscheinens: Gershom Scholem, Theodor W. Adorno und Bertolt Brecht.

Für Benjamins Lebensgeschichte ist die Konstellation Scholem, Adorno und Brecht bestimmend gewesen [...] (Habermas 1972, 175)

– eine Dreiecksbeziehung zwischen mystischem Zionismus, kritischer Dialektik und vulgärmarxistischer Pragmatik (siehe z.B. Arendt 1989, Habermas 1972).

[...] es ist wohl nicht bloß Geheimnißkrämerei, die, wie Adorno berichtet, Benjamin veranlaßt hat, seine Freunde voneinander fernzuhalten: nur als surrealistische Szene vollziehbar wäre etwa die Vorstellung, Scholem, Adorno und Brecht zum friedlichen Symposium am runden Tisch, unter dem Breton oder Aragon hocken [...] sagen wir zu einem Disput über den "Geist der Utopie" oder gar den "Geist als Widersacher der Seele". Benjamins intellektueller Existenz hat soviel Surreales angehaftet, daß man sie nicht mit unbilligen Konsistenzforderungen konfrontieren sollte." (Habermas 1972, 176)²

Gershom Scholem lernte Benjamin mit 23 Jahren, 1918, kennen. Scholem war Zionist und Religionsphilosoph; beide verband lebenslange Freundschaft. Gershom Scholem war lange Zeit Benjamins einziger Vertrauter. Er ist bei aller äußeren Entfernung – Scholem ging 1923 nach Jerusalem – wohl zumindest in zweierlei Hinsicht Benjamin näher gewesen als jeder andere seiner Zeitgenossen: als *Jude* und als *Historiker*.

Das Ehepaar *Adorno* lernte Benjamin 1923 kennen; so kam er mit dem *Frankfurter Institut für Sozialforschung* in Kontakt – dem Herausgeber der "Zeit-

2 Zum Komplex *Walter Benjamin und der Surrealismus* siehe z.B. Bohrer 1970.

schrift für Sozialforschung", einem für Benjamins beruflichen Erfolg nicht unwesentlichen Publikationsorgan. Dieser Schnittstelle ökonomischer und freundschaftlicher Interessen – Benjamin mußte publizieren, um zu überleben; ab 1934 wurde er vom nach New York emigrierten Institut regelmäßig finanziell unterstützt – entspringt ein äußerst ambivalentes Bild der Benjamin-Adorno-Beziehung. Instrumentalisieren ökonomischer Abhängigkeit zu Kontroll-/Indoktrinationszwecken wird Adorno hier gerne unterstellt.³ Wie auch immer – Adorno war wohl zweifelsohne *der* kritisch-dialektische Wegbegleiter Benjamins. Eine Begleitung, die man evt. so pointieren könnte:

Was ich postulieren würde, wäre demnach ein *Mehr* an Dialektik. (Brief Adornos an Benjamin, in: Adorno 1970, 131)

Gershom Scholem hat Benjamins *Verhältnis zur materialistischen Dialektik* einmal – 1931 – sehr freundschaftlich-direkt dargelegt:

Es ist jedem unbefangenen Leser deiner Arbeiten, scheint mir, klar, daß du in den letzten Jahren dich zwar, entschuldige, wenn ich sage: krampfhaft, bemühst, deine zum Teil sehr weitreichenden Einsichten in einer der kommunistischen denkbar angenäherten Phraseologie vorzutragen, daß aber – und hierauf scheint es mir anzukommen – eine verblüffende Beziehungslosigkeit besteht zwischen deinem wirklichen und deinem vorgegebenen Denkverfahren. Du gewinnst Deine Einsichten nicht durch eine strenge Anwendung einer materialistischen Methode, sondern vollständig unabhängig davon (bestenfalls), oder (schlechtestenfalls) durch ein Spielen mit den Zweideutigkeiten und Interferenzerscheinungen dieser Methode. [...] Denn es ist nicht so, wie du es vielleicht siehst, daß du dich fragst, wie weit man versuchsweise mit der Haltung des Materialisten etwa kommt, da du evidentermaßen diese Haltung bei deinem schöpferischen Verfahren noch nie und in keinem Falle eingenommen hast. (Brief Scholems an Benjamin, in: Briefe, 526)

3 Siehe z.B. die Doppelnummer 56/57 1967 der Zeitschrift "Alternative": eine harsche Polemik gegen Adorno als Herausgeber und Interpreten Benjamins; sowie die Diskussion in der "Frankfurter Rundschau" am 19. und 24. 1. 1968; auch Adornos "Interimsbescheid" (Adorno 1970b) und die Erwiderung der "Alternative" in der FR vom 28.2.1968.

Kaum Brüche weist hingegen die Beziehung Benjamin/*Brecht* auf – eine lebenslange Freundschaft, die 1929 begann, durch lange Besuche Benjamins in Dänemark – Brechts Exil – und intensiven Briefwechsel aufrechterhalten wurde. Im letzten Jahrzehnt und vor allem während des Pariser Exils – einer Zeit, die Benjamin am Rande des Existenzminimums und am "Passagenwerk" schreibend verbrachte – dürfte Brecht der wichtigste Mensch für Benjamin gewesen sein. "Brecht hat", so Habermas,

Benjamin, für den er eine Art Realitätsprinzip gewesen sein muß, dazu gebracht, mit der Esoterik des Stils und des Gedankes zu brechen. (Habermas 1970, 175)

Scholem hätte Benjamin gerne, so Hanna Arendt, in Richtung *Metaphysik und Judentum* gehen sehen; Adorno hingegen wünschte ihn in *die wahre Dialektik des Marxismus* zu geleiten. Daß beides nicht recht gelingen wollte – daß Benjamin sog. *plumpem Denken* nicht selten den Vorzug gab –, dafür war wohl die Beziehung Benjamin/Brecht konstitutiv (Arendt 1989, 198f., 205f.).

Die Freundschaft Benjamin-Brecht ist einzigartig, weil in ihr der größte lebende deutsche Dichter mit dem bedeutendsten Kritiker der Zeit zusammentraf [...] Darüber hinaus aber dürfte es für Benjamin entscheidend wichtig gewesen sein, in Brecht auf der Linken einen Mann gefunden zu haben, der trotz allem Gerede genauso wenig "dialektisch" dachte wie er selbst, dessen Intelligenz aber dafür ganz ungewöhnlich realitätsnahe war, so daß jede Idee "sofort die allerkonkreteste und präziseste Gestalt annahm". Was Adorno so sehr an Benjamins späteren Arbeiten mißfiel: daß "pragmatische Inhalte ... unmittelbar auf benachbarte Züge der Sozialgeschichte" bezogen werden, und daß an die Stelle "der verpflichtenden Aussage die metaphorische" zu stehen kommt, weist in der Tat zwar nicht auf Brechts "Einfluß", wohl aber auf das hin, was diese beiden so völlig verschieden gearteten Männer gemein gehabt haben mögen. Beiden kam es immer auf das unmittelbar, real nachweisbare Konkrete, auf ein einzelnes an, das seine "Bedeutung" sinnfällig in sich trägt; und dieser höchst realistischen Denkungsart dürfte die Überbau-Unterbau-Relation im präzisen Sinn eine "metaphorische" gewesen sein. (Arendt 1989, 204)

4. WERK UND WIRKUNG – EINE KURZE REZEPTIONSGESCHICHTE

a) *Ein Rückblick*

Benjamin war in dem Jahrzehnt vor Hitlers Machtergreifung in Deutschland bekannt, aber nicht berühmt, als regelmäßiger Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung, der Literarischen Welt und des Frankfurter Rundfunks, und er hatte drei Bücher veröffentlicht, die kaum an die Öffentlichkeit gelangt waren: "Ursprung des deutschen Trauerspiels", "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik" (seine Dissertation) und eine Sammlung von aphoristisch kurzen Essays unter dem Titel "Einbahnstraße". Als er sich im Jahre 1940 in Port Bou, an der französisch-spanischen Grenze, das Leben nahm, war er bereits so gut wie vergessen. (Arendt 1989, 186)

Zitat, Montage, Collage, Mosaiktechnik, Fragmente, A-Perspektivität, eigentlich offene Strukturen – so könnte man Benjamins Stil schlagwortartig skizzieren. *Zentral*: das *Zitat*. Die Benjaminsche Handschrift ist die *literarische Montage*: Fragmente aus ihrem Zusammenhang reißen und sie neu anordnen, "und zwar so, daß sie sich gegenseitig illuminieren und gleichsam freischwebend ihre Existenzberechtigung bewähren" können (Arendt 1989, 239).

Seinerzeit – Weimarer Republik und Faschismus/Exil – konzeptionell und inhaltlich heimatlos, zwischen allen Stühlen; *heute* scheint er auf jeden Stuhl zu passen. Eine Diskrepanz zwischen Ruhm und Nachruhm, wie man sie sonst nur noch – so Hannah Arendt – bei Kafka findet.

In den 60er Jahren bekanntermaßen als Säulenheiliger des Vulgärmarxismus verehrt, arbeiten seitdem unzählige europäische und US-amerikanische Intellektuelle in dem Steinbruch Benjamin Profile heraus, in denen sie sich selbst wiedererkennen. Zur Adäquatheit *marxistischer Rezeption*:

Benjamin dürfte wohl der seltsamste Marxist gewesen sein, den diese an Seltsamkeiten nicht arme Bewegung hervorgebracht hat. Was ihn theoretisch daran faszinieren mußte, war die von Marx ja nur flüchtig skizzierte Lehre vom Überbau, die dann eine ganz unverhältnismäßig große Rolle in der Bewegung gespielt hat, weil eine so unverhältnismäßig große Zahl von Intellektuellen, also Leuten, die nur am Überbau interessiert waren, sich ihr anschlossen. Wollte man die Sache ernsthaft diskutieren,

so müßte man einerseits auf Hegel zurückgehen, andererseits die geschichtlichen Zusammenhänge aufweisen, die bei Marx offensichtlich Modell gestanden haben. Dies ist hier ganz überflüssig, denn für Benjamin, der diese Lehre nur als heuristisch-methodische Anregung benutzte, blieben die historischen wie die sachlich-philosophischen Hintergründe ohne Belang. Was ihn an der Sache faszinierte, war, grob gesprochen, daß das Geistige und seine materielle Erscheinung sich miteinander verschwisterten – und zwar so innig, daß es erlaubt schien, überall Entsprechungen, correspondances, zu entdecken, die sich gegenseitig erhellen und illuminierten, wenn man sie nur richtig einander zuordnete, so daß sie schließlich keines deutend-erklärenden Kommentars mehr bedurften. Es ging ihm um das Zusammengehören von einer Straßenszene, einer Börsenspekulation, einem Gedicht, einem Gedanken, um den verborgenen Duktus, der sie zusammenhält und an dem der Historiker oder der Philologe erkennt, daß sie alle dem gleichen Zeitraum zuzurechnen sind. Was Adorno kritisch beanstandete, die "staunende Darstellung der bloßen Faktizität" – das war es in der Tat. (Arendt 1989, 200)

b) Ein Blick in die Gegenwart

Heute scheint Benjamin populärer denn je zu sein. Die eigentümlich offene *Struktur* seines Werks, die Lesbar- und Auslegbarkeit nach allen Seiten – sie prädestinieren ihn zum Exponenten progressiver Beliebtheit, eines postmodernen *anything goes*. Forscht man nach den *Gegenständen* aktueller Benjamin-Verliebtheit, so wirken zwei der Benjaminschen Sujets besonders attraktiv:

Der elektronische Flaneur ...

Da ist zum einen die *Schlüsselfigur* seines Œuvre, wie sie sich nicht nur in seinem Monumentalwerk über Paris zeigt: *der Flaneur*. Für Benjamin hieß das u.a.: das Bummeln, Schlendern, Spazieren durch Pariser Straßen und Passagen. *Heute* begegnet man dem Flaneur am Straßenrand der Datenautobahnen, im WorldWideWeb, als *Identitätsstifter für Netzreisende* (siehe z.B. Idensen/Krohn 1994, Mitchell 1995, Rötzer 1995, Rötzer 1998). Benjamin wurde – das zeigt schon ein kurzer Blick ins WWW – in diesem Kontext zur Schirmfigur jener Flaneure, die sich in der virtuellen Mega-Stadt Internet umtun:

Ein alter Bekannter ist wieder unterwegs: der Flaneur. Auffällig unauffällig, ohne Ziel ganz zielgerichtet setzt er seine Schritte und durchschaut wie nebenbei mit hellem Blick die Kleinigkeiten des Alltagslebens, um an ihnen das zu entziffern, was sich in der Normalität an Ab- und Tiefgründigem wirkungsvoll verborgen hält. (Porombka 1997)

Benjamins berühmtem Satz aus dem "Passagenwerk": "Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte" begegnet man in diesem Kontext so paraphrasiert:

Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch vernetzte Bildschirmlandschaften schweift. (Idensen/Krohn 1994, 255)

Der Benjaminsche Satz geht allerdings noch weiter (s. ausführl. Zitat oben) – hin zur *Melancholie* des Flaneurs, auf die *Rückseite der Flanerie* (siehe dazu z.B. Voss 1988).

... im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit

Eine *zweite Säule* aktueller Benjaminscher Beliebtheit scheint der Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" – kurz gesagt: die *Reproduktionsarbeit* – zu sein. Walter Benjamin als *Gallionsfigur digitalisierter Kunst*, als Schutzpatron von Webgalerien, Internetkunst.

Der Reproduktionsaufsatz erschien 1936 in Französisch in der "Zeitschrift für Sozialforschung"; bekannt wurde er in seiner dritten – übersetzten – Fassung. In dieser medientheoretischen Arbeit diagnostiziert Benjamin einen *Funktionswandel der Kunst* aufgrund einer *Veränderung der Reproduktionstechniken*, konkret: der Entwicklung von Photographie und Film.⁴

4 Vergleichbare Arbeiten zur Veränderung von Kunstfunktion und -verständnis durch technischen Fortschritt wären etwa:

- Theodor W. Adorno, 1903–1969: "Ueber den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" (Adorno 1936)
- Guenter Anders, 1902–1992: "Die Welt als Phantom und Matrize" (Anders 1956)
- Vilem Flusser, 1920–1991: "Digitaler Schein" (Flusser 1991).

Der Reproduktionsaufsatz erfreute sich immer schon einer für Benjaminsche Verhältnisse unglaublichen Popularität – in Adornos Worten: "einer penetran-ten Beliebtheit". Heute, mit dem Quantensprung im Bereich technischer Reproduzierbarkeit, mit der Möglichkeit der Digitalisierung von so ziemlich allem sinnlich Wahrnehmbaren – auch Gerüche sollen in absehbarer Zeit digitalisierbar sein – ist der Aufsatz, oder zumindest sein Titel, eine Art Gassenhauer geworden (siehe z.B. Möller 1999; Huber 1999).

B DER REPRODUKTIONSAUFSATZ

1. EIN CHRONOLOGISCH-KOMMENTIERENDER ÜBERBLICK

Zu seiner Zeit konnte Benjamin an Schallplatte, Film und Rundfunk eine Entwicklung beobachten, die sich mit den elektronischen Medien beschleunigt fortgesetzt hat. Die Reproduktionstechniken greifen in die innere Struktur der Kunstwerke ein. Das Werk büßt einerseits seine raumzeitliche Individualität ein, andererseits gewinnt es an dokumentarischer Authentizität. Die Zeitstruktur von Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit, die die fürs autonome Kunstwerk typische Zeitstruktur von Einzigartigkeit und Dauer ersetzt, zerstört die Aura, "die einmalige Erscheinung einer Ferne" und schärft den "Sinn für das Gleichartige in der Welt". Die ihrer Aura entkleideten Dinge rücken zudem den Massen dadurch näher, daß das technische Medium, das sich zwischen die selektiven Sinnesorgane und den Gegenstand schiebt, diesen genauer und realistischer abbildet. (Habermas 1970, 184)

Schauen wir uns den Essay einmal chronologisch an⁵ – und lassen dabei – sporadisch kommentierend – Adorno zu Wort kommen:

5 Einen äußerst umfassenden, detaillierten kommentierenden Abriß des Essays findet man z.B. im Vorlesungsskript von C.-A. Scheier (Scheier 1995).

Abschnitt I ist ein kunstgeschichtliches Referat. Gegenstand: *die Entwicklung von Reproduktionstechniken*, der geschichtliche Horizont der technischen Reproduktion.

Abschnitte II und III fragen nach dem *Preis* der technischen Reproduzierbarkeit: Was *verliert* das Kunstwerk durch seine Reproduzierbarkeit? Sein *Hier und Jetzt*.

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: Das *Hier und Jetzt* des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. (Benjamin 1963, 11)

Konkret: es verschwindet die *Aura*.

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der *Aura* zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine *Aura*. (Benjamin 1963, 13)

Eine in mancherlei Hinsicht etwas großzügige Aufteilung – so Adorno:

Evident ist der qualitative Sprung zwischen der Hand, die ein Tier auf die Höhlenwand zeichnet, und der Kamera, die Abbilder aus unzähligen Orten gleichzeitig erscheinen zu lassen gestattet. Aber die Objektivierung der Höhlenzeichnung gegenüber dem unmittelbaren Gesehenen enthält schon das Potential des technischen Verfahrens, das die Ablösung des Gesehenen vom subjektiven Akt des Sehens bewirkt. Jedes Werk, als ein vielen zubestimmtes, ist der Idee nach bereits seine Reproduktion. Daß Benjamin in der Dichotomie des auratischen und technologischen Kunstwerks dies Einheitsmoment zugunsten der Differenz unterdrückte, wäre wohl die dialektische Kritik an seiner Theorie. (Adorno 1970a, 56)

Verstehen Sie mich recht. Ich möchte nicht die Autonomie des Kunstwerks als Reservat sicherstellen und ich glaube mit Ihnen, daß das Auratische am Kunstwerk im Schwinden begriffen ist [...]. Aber die Autonomie, also Dingform des Kunstwerks ist nicht identisch mit dem Magischen an ihm: so wenig die Verdinglichung des Kinos ganz verloren ist, so wenig ist es die des großen Kunstwerks [...]. Beide tragen die Wundmale des Kapitalismus, beide enthalten Elemente der Veränderung (freilich nie und nimmer das Mittlere zwischen Schönberg und dem amerikanischen Film); beide sind die auseinandergerissenen Hälften der ganzen Freiheit, die doch aus ihnen nicht sich zusammenaddieren läßt: eine der

anderen zu opfern wäre romantisch [...]. (Brief Adornos an Benjamin, in: Adorno 1970b, 129f.)

Abschnitt IV bindet den Begriff der Aura *historisch* ein, koppelt ihn an den an den von *Kult* und *Ritual*.

Der einzigartige Wert des "echten" Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. (Benjamin 1963, 16)

Die Zeit des *echten Rituals* endet für Benjamin à la Novalis mit dem Mittelalter, um durch die *profanen Formen* neuzeitlicher Kunst ersetzt zu werden.

Die nächste Etappe ist durch das "Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels" (Benjamin 1963, 17), der Photographie, gekennzeichnet, die jedoch keineswegs das Ende der Aura impliziert. Lediglich die Frage der Echtheit wird hinfällig, und damit einher geht ein radikaler Funktionswandel der Kunst. An die Stelle des *Rituals* tritt die *Politik*.

Abschnitte V und VI: hier geht es um *Kult-* und *Ausstellungswert*, quasi die zwei Seiten einer Medaille. Der Ausstellungswert *kompensiert* den Schwund des Kultwertes.

Abschnitte VII bis IX: Fotografie und Film – ihre *Möglichkeiten und Grenzen*; eine Verteidigung von Photographie und Film gegen Kulturkritiker, das Problem der simulierten Wirklichkeit, die Einbindung des Menschen, des Darstellers, in die Reproduktion.

Abschnitt X: Ein zentraler Punkt wäre hier der *der Grenzüberschreitung* zwischen Kunstproduzent und -rezipient. Jeder ein halber Fachmann, die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum nur noch eine *funktionelle*, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende.

Abschnitt XI: Das Kunstwerk zwischen *Nähe* und *Distanz*. Ein *Maler* etwa funktioniert analog zum *Magier* im Einhalten einer natürlichen *Distanz* – ein *Kameramann* hingegen analog zum *Chirurgen*: tief eindringend. "Den apparatfreien Aspekt der Realität" (Benjamin 1963, 32) – sozusagen die *wirkliche Wirklichkeit* – garantieren Film und Photographie.

Abschnitte XII bis XV widmen sich dem *emanzipatorischen Potential* des Films: Das Verhältnis der Masse zur Kunst verändert sich: aus dem *reaktionären*, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das *progressive*, z.B. angesichts eines Chaplin, um. – Schlichte Romantisierung, so Adorno:

Das Lachen der Kinobesucher ist nichts weniger als gut und revolutionär sondern des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll [...] Und daß, um nur noch eine Kleinigkeit herauszugreifen, der Reaktionär durch Sachverständnis vom Chaplinfilm zum Avantgardisten werde – das scheint mir ebenfalls eine Romantisierung durchaus. (Brief Adornos an Benjamin, in: Adorno 1970b, 130)

Eine neue Nähe von Kunst und Wissenschaft potenziert den *Erkenntniswert* des Films: z.B. durch Möglichkeiten der Wahrnehmung *Optisch-Unbewußten*, analog der Wahrnehmung Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.

Der *Kampfwert* des Films konstituiert sich aus der Ablösung von *Kontemplation* durch *Schockwirkung* und *Zerstreuung*.

Der veränderten Struktur des Kunstwerks entspricht eine veränderte Organisation der Wahrnehmung und der Rezeption von Kunst. Als autonome ist Kunst auf individuellen Kunstgenuß angelegt, nach dem Verlust ihrer Aura auf Massenrezeption. Der Kontemplation des vereinzelt kunstbetrachtenden Individuums stellt Benjamin die reizstimulierte Zerstreuung im Kollektiv gegenüber [...]. In der Kollektivrezeption sieht Benjamin zudem einen Kunstgenuß, der instruktiv und kritisch zugleich ist. (Habermas 1970, 180)

2. DIE ZENTRALE DICHOTOMIE / DER BEGRIFF DER AURA

Im wesentlichen vollzieht der Reproduktionsaufsatz *eine klare Aufteilung* zwischen *zwei Kunst-Sektionen* – historisch, ästhetisch, gesellschaftlich. Auf der einen Seite die *auratische*, auf der anderen die *postauratische* Kunst:

<i>Auratische Kunst</i>	<i>Postauratische Kunst</i>
Kultwert	Ausstellungswert
Einzigartigkeit	Reproduzierbarkeit
Einmaligkeit / Dauer	Flüchtigkeit / Wiederholbarkeit
"Instrument der Magie"	"Ware"
Handarbeit	industrielle Fertigung
Kontemplation / Verzauberung	Zerstreuung / Schock

Diese so bestechend klare Aufteilung ist – wie schon andeutet – gerade aufgrund ihrer Deutlichkeit, ihrer *Drastik*, Gegenstand Adorno'scher Kritik. Aus "Aura und Autonomie" (Recki 1988) ein Resümee:

An den Argumenten, die Adorno in der "Ästhetischen Theorie" gegen Benjamins Behauptung geltend macht, springt zunächst das aus dem Briewechsel der dreißiger Jahre bereits als Defizit an dialektischer Vermittlung bekannte Motiv in die Augen: Benjamin denkt ihm zu sehr in einfachen Antithesen und betreibt damit jene "Simplifizierung, die dann der Reproduktionsarbeit zu ihrer penetranten Beliebtheit verhalf". Mit der dichotomischen Gegenüberstellung des auratischen und des technisch reproduzierten Kunstwerks "vernachlässigt" er "um ihrer Drastik willen, die Dialektik beider Typen ..." Für Adorno relativiert sich der von Benjamin kraß herausgestellte Gegensatz allein dadurch, daß die Werke als Objektivationen immer schon auf Reproduktion und auch die manuellen Reproduktionsverfahren von allem Anfang auf ihre Vervollkommnung in der Technik angelegt seien: "Jedes Werk, als ein vielen zu bestimmtes, ist der Idee nach bereits eine Reproduktion." In diesem Sinne "enthält" auch die "Objektivation der Höhlenzeichnung ... schon das Potential des technischen Verfahrens". Entsprechend undifferenziert behandle Benjamin die vortechnologische Kunst als einen Block, indem er sie pauschal und damit, wie Adorno bemerkt, "etwas großzügig" durch das auratische Moment definiert. Dieser Einwand macht deutlich, daß für Adorno nicht der Originalcharakter des Kunstwerks auch schon seine Aura ausmacht; diese ist nach seiner Auffassung nicht auf einmalige Materialität, sondern auf ästhetische Einmaligkeit gegründet und damit das Qualitätskriterium großer Werke. (Recki 1988, 74)

Zentral also immer wieder: die *Aura*. Ein Begriff, der übrigens *nicht* eine originäre Schöpfung Benjamins ist (zur Geschichte dieses Terminus siehe z.B. Recki 1988, Scheier 1995).

Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der *Aura* an dem Begriff einer *Aura* von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nahe sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die *Aura* dieser Berge, dieses Zweiges atmen. (Benjamin 1963, 15)

Konkret wird Benjamin, was sein Verständnis von *Aura* angeht, v.a. in bezug auf *Natur*. "Eine kleine Geschichte der Photographie":

Was ist eigentlich *Aura*? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die *Aura* dieser Berge, dieses Zweiges atmen. (Benjamin 1963, 57)

SCHLUß

Zum Ende dieser Einführung noch zwei Statements: zum einen eine Notiz Benjamins über das *Sammeln* – eine Skizze, die auch ein *Selbstporträt* des Autors Benjamin sein könnte; zum anderen eine Äußerung Jürgen Habermas', die beide populäre Benjamin-Bilder integriert: gewissermaßen der *Großstadt-Flaneur* im *Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit*:

Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit. Was soll diese "Vollständigkeit"? Sie ist ein großartiger Versuch, das

völlig Irrationale seines bloßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues eigens geschaffenes historisches System, die Sammlung, zu überwinden. Und für den wahren Sammler wird in diesem Systeme jedwedes einzelne Ding zu einer Enzyklopädie aller Wissenschaft von dem Zeitalter, der Landschaft, der Industrie, dem Besitzer von dem es herkommt. Es ist die tiefste Bezauberung des Sammlers, das Einzelne in einen Bannkreis einzuschließen, indem es, während ein letzter Schauer (der Schauer des Erworbenwerdens) darüber hinläuft, erstarrt. (Ges. Werke V/I, 271)

Schon im 19. Jahrhundert zeichnet sich ab, daß das Publikum der bürgerlichen Privatleute den großstädtischen Kollektiven der arbeitenden Bevölkerung weicht. Deshalb konzentriert sich Benjamin auf Paris als die Großstadt par excellence und auf die Phänomene der Massenkunst, denn [...] so Benjamin, "soviel ist sicher, daß gegenwärtig die Photographie und weiter der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis geben". (Habermas 1972, 191)

LITERATUR

- (Adorno 1956) Theodor W. Adorno: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: Ders., Dissonanzen. Göttingen 1956
- (Adorno 1970a) Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt 1970.
- (Adorno 1970b) Theodor W. Adorno: Über Walter Benjamin. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt 1970.
- (Anders 1956) Günther Anders: Die Welt als Phantom und Matrize. In: Ders., Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der Zweiten industriellen Revolution. München 1956.
- (Arendt 1989) Hannah Arendt: Walter Benjamin. In: Dies., Menschen in finsternen Zeiten. München 1989.
- (Benjamin 1963) Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt 1963.
- (Bohrer 1970): Karl-Heinz Bohrer: Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror. München 1970.
- (Briefe) Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Frankfurt 1997.
- (Flusser 1991) Vilém Flusser: Digitaler Schein. In: S. Bollmann (Hg.), Medienkultur, Mannheim 1997.

- (*Ges. Werke*) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Frankfurt 1972.
- (*Habermas 1972*) Jürgen Habermas: Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins. In: S. Unseld (Hg.), Zur Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt 1972.
- (*Huber 1999*) Hans Dieter Huber: Digging the Net – Materialien zu einer Geschichte der Kunst im Netz. In: K.-U. Hemken (Hg.), Ästhetik der Animation. Köln 1999.
- (*Idensen/Krohn 1994*) Heiko Idensen / Matthias Krohn: Bild-Schirm-Denken. Manual für hypermediale Diskurstechniken. In: N.Bolz et al., Computer als Medium. München 1994.
- (*Mitchell 1995*) William J. Mitchell: City of Bits. Space, Place, and the Infobahn. Cambridge, Mass. 1995.
- (*Möller 1999*) Klaus Möller: Kunst im Internet (Netzkunst) – Untersuchungen zur Ästhetischen Bildung. Bielefeld 1999.
- (*Porombka 1997*) Stephan Porombka: Der elektronische Flaneur als Kultfigur der Netzkultur. In: Softmoderne Online 1997. <http://www.icf.de/softmoderne/1/Hyperkultur/> [Stand: Juni 2000].
- (*Recki 1988*) Birgit Recki: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno. Würzburg 1988.
- (*Rötzer 1995*) Florian Rötzer: Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter. Mannheim 1995.
- (*Rötzer 1998*) Florian Rötzer: Digitale Weltentwürfe. Streifzüge durch die Netzkultur. München 1998.
- (*Scheier 1995*) Zur Logik der Simulation: Walter Benjamins Abhandlung über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Überarbeiteter Text einer im Sommersemester 1995 an der Technischen Universität Braunschweig gehaltenen Vorlesung. <http://www.libronet.de/Bibliothek/Scheier/benj.> [Stand: Juni 2000].
- (*Tiedemann 1972*) Rolf Tiedemann: Bibliographie der Erstdrucke von Benjamins Schriften. In: S. Unseld (Hg.), Zur Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt 1972.
- (*Voss 1988*) Dietmar Voss: Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne. In: Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Hamburg 1988.