

Katharina Koitz

## „Ellipse mit doppeltem Brennpunkt“

### Methoden und Objekte in Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz

Walter Benjamins Schriften in seinem Sinne zu referieren hieße zunächst, sich die eigene Standortgebundenheit zu vergegenwärtigen. Lokalisieren wir uns chronologisch zweifelsfrei in der Gegenwart und nicht der Vergangenheit, so führen uns Lektüre und Reflexion bildlich zwischen Gewesenes und Jetzt. Im Bild, das vergänglich im Moment der Erkenntnis aufblitzt, wird Vergangenes greifbar. Das Bild - und nur dieses - ist die Schnittstelle, an der Gewesenes und Jetzt im Angesicht ihrer Dialektik kollidieren.<sup>1</sup> Sich ein Bild von Benjamins Werk machen meint, es mit aktuellen Fragestellungen konstruieren. Und so erfährt die Dialektik seiner Texte eine Aktualisierung durch ihr polarisiertes Nachleben. Das Programm zur Benjamin-Tagung im September 2009 verlautbart: „Soll man heute Benjamins Texte sichern oder popularisieren, soll man seine Gedanken weiterdenken oder gegen den Strich lesen, sie historisieren, oder sie in die Gegenwart übertragen und anwenden?“<sup>2</sup> Dieses Paradox der Tradition zwischen Erhalt und Zerstörung als auch der dialektische Impeföhren direkt ins Herz des Kunstwerkaufsatzes mit seiner Theorie vom Wahrnehmungswandel.

#### I. Wahrnehmung, Reproduktion, Kunstwerk

Erstmals 1936 in gekürzter französischer Fassung veröffentlicht, erlangte „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ erst mit einer erneuten Publikation Anfang der 1960er Jahre erhöhte Resonanz. Im Klima der 68er durch seinen politischen Kampfwert noch als „kulturrevolutionäre Bombe im Überbau“<sup>3</sup> gefeiert, stehen nun hingegen seine medientheoretischen Ansätze im Zentrum der Rezeption. Dieser Tendenz folgend, läßt sich Benjamins Kernthese aus folgendem Zitat extrahieren: „Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren 'Sinn für das Gleichartige in der Welt' so ge-

wachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“<sup>4</sup> Beschrieben wird ein Prozess perceptiver Veränderung, dessen Beginn ex negativo durch und auratische Gegenwart gekennzeichnet wird und dessen vorläufiges Ende durch eine Tendenz zu Örmigkeit und auratischer Abwesenheit bestimmt ist. Das Treibmittel dieses Wandels stellt die Reproduktion, als seine Indikatoren dienen Aura und inhärent das Kunstwerk.

Der gewählte Reproduktionsbegriff verweist nicht auf eine beliebige Art der Nachahmung, sondern meint die Möglichkeit einer bestimmten, die der technischen Form der Vervielfältigung. Die aufkommende Photographie markiert in diesem Kontext einen Wendepunkt in der Reproduktionsgeschichte. War bisher die bestimmend für Guss und Prägung, Schnitt und Stich oder Lithographie, so erfährt sie in der neuen Apparatur eine Ablösung durchs . Folglich potenziert sich das Reproduktionspotential als solches: Auf der Zeitachse beschleunigt sich der Vorgang derart, dass er „mit dem Sprechen Schritt halten konnte“<sup>5</sup>, auf der Raumachse expandiert seine Reichweite mit zunehmender Auflagenstärke ins Massenhafte. Darüber hinaus vermag nun die Reproduktion die bereits überkommenen Kunstwerke abzubilden, deren Wirkung zu verändern und erscheint ab 1900 unwiderruflich selbst als künstlerische Verfahrensweise. Mit dem bereits in der Photographie verborgenen Tonfilm wird sich die Reproduzierbarkeit dann erneut ausdifferenzieren.<sup>6</sup>

Analog zum Wandel des Reproduktionsvorgangs beschreibt Benjamin eine Funktionsverschiebung der Kunst. Die ursprünglich kontemplative Wahrnehmung des Kunstwerks wird ersetzt durch die zerstreute, der Kultwert des Verborgenen abgelöst vom Ausstellungswert des simultan massenhaft Zugänglichen, die religiöse Ausrichtung des Kunstwerkes substituiert durch die politische.<sup>7</sup> Seine Beschaffenheit unterliegt der Bestimmung von „Hier und Jetzt“, „Echtheit“ und „Aura“.<sup>8</sup> Das „Hier und Jetzt“ als „Einzigkeit“ des

Kunstwerks stellt sich von ihm selbst aus her, ist aber unauflöslich an seine Tradierung gebunden und muss wie diese als wandelbar begriffen werden.<sup>9</sup> Gleichfalls erschließt sich die Essenz des „Echten“ als Singularität im Kontext ihrer Überlieferung.<sup>10</sup> Der Aurakategorie hingegen muss innerhalb dieser Trias eine Sonderstellung eingeräumt werden. Zunächst unterscheidet Benjamin zwischen der Aura natürlicher Gegenstände - zu denen hier gleichfalls der Mensch zählt - und der des Kunstwerks. Mit Verweis auf die Traditionsresistenz der Aura einer antiken Venusstatue wird allerdings - im Gegensatz zu „Hier und Jetzt“ und „Echtheit“ - eine Vorstellung von Überzeitlichkeit heraufbeschworen, die dem Begriff etwas Numinoses einhaucht: Aura kann weder vergessen, idealisiert noch wiederentdeckt werden, sie ist in jedem Moment, in An- wie Abwesenheit, mit sich selbst identisch.<sup>11</sup> Demgegenüber opponiert die Historizität der Auraerfahrung, wenn Benjamin bemerkt, daß erst das Schwinden der Aura diese in die Sichtbarkeit überführt. Jenseits dieser Diskrepanz bemessen „Hier und Jetzt“, „Echtheit“ und „Aura“ das Kunstwerk übereinstimmend nach seiner Reproduzierbarkeit, deren technische Erscheinung alle drei - und somit das Kunstwerk selbst - grundlegend zu erschüttern vermag.

Als historisch übergreifende, aber keinesfalls überzeitliche Kategorie attestiert Benjamin dem Kunstwerk zwei reproduktionstechnisch bedingte Existenzformen: Zum einen die von Einmaligkeit, Echtheit und Aura geprägte, zum anderen die durch deren Abwesenheit beziehungsweise ihre kategoriale Hinfälligkeit gekennzeichnete. Beide begründen verschiedene Zeitalter, mit voneinander abweichenden Wahrnehmungsphänomenen. Die technische Reproduktion eliminiert das Kunstwerk also nicht, sondern überführt es aus seiner überkommenen Form der Einmaligkeit in die neue der massenhaften Gleichartigkeit. Beide Modi decken sich mit den perzeptiven Entsprechungen Sinn für Unzugänglichkeit, Einmaligkeit sowie Magie einerseits und Bedürfnis nach Verkleinerung, Transportierbarkeit, Wiederholbarkeit sowie Nähe des Fernen und Gewöhnung an die Allgegenwart der Apparatur andererseits.

## II. Methode und Objekt

Zwischen Urzeit und Heute spannt sich so ein Entwicklungsmodell, in dem Reproduktion und Wahrnehmung dezidiert mit Blick auf die Kunst untersucht werden, deren Geltungsbereich aber bei weitem überlegen. Benjamin schreibt eine Geschichte der Medien und erweist sich darin als Medientheoretiker. Um seine Methode näher zu beleuchten, scheint es demnach - trotz aller Differenzen - sinnvoll, seine Theorie vom Aura-verfall mit McLuhans Konzept vom Wahrnehmungs- und Sinneswandel<sup>12</sup> zu konfrontieren:<sup>13</sup> Beide Autoren schildern anhand von Medienumbrüchen perzeptveränderungen mit gesamtgesellschaftlichen Konsequenzen, beide stimulieren mit der Struktur ihrer Arbeiten im Besonderen das rezeptive Assoziations- und Reflexionsvermögen. Erörtert Benjamin in seinen Denkbildern das Konkrete fragmentarisch oder experimentiert mit dem neuen Medium Rundfunk, so bricht McLuhan den linearen Blick mit Illustrationen, textlichen Strukturveränderungen oder mittels alternativer Medien. Beider Publikationen sperren sich einer klassischen paraphrasierenden Lesart. „Nicht der Fortgang von Erkenntnis zu Erkenntnis ist entscheidend, sondern der Sprung in jeder einzelnen Erkenntnis selbst. Er ist die unscheinbare Echtheitsmarke, die sie von aller Serienware unterscheidet, die nach Schablone angefertigt ist.“<sup>14</sup> sagt Benjamin. „My purpose is to employ facts as tentative probes, as means of insight, of pattern recognition, rather than to use them in the traditional and sterile sense of classified data, categories, containers.“<sup>15</sup> reflektierte McLuhan und hätte dies adäquat ergänzen können.

Im Unterschied zu McLuhans Arbeit untersteht Benjamins jedoch klar einer politischen Intention. Das hier angewandte Prinzip korrespondiert bereits im Vorfeld Benjamins Entwurf einer 1939 ausgearbeiteten Materialistischen Geschichtsschreibung<sup>16</sup>. Er notiert: „Kennzeichnung der besonderen Struktur der Arbeit: sie trägt die Methode der materialistischen Dialektik nicht an irgendein geschichtlich gegebenes Objekt heran, sondern entfaltet sie an demjenigen Objekt, das - im Gebiet Künste [sic!] - ihr gleichzeitig ist.“<sup>17</sup> Und tatsächlich erhellt Benjamins Geschichtsdenken die Methodik des Kunstwerkaufsatzes. Geschichte erschließt sich für ihn in Abgrenzung zur historisch-kriti-

schen Methode über Subjekt und Gegenwart, Fragment und Diskontinuität. Vergangenheit erscheint als Gegenstand einer Konstruktion aus der Perspektive einer aktuell-konkreten Situation.

Geschichte schreiben heißt für Benjamin, Gegenwart verfassen.<sup>18</sup> Mit Hoffnung auf das kommunistische Experiment und in Anlehnung an Marx' praxisorientierten Theorieansatz dekliniert Benjamin die Folgen moderner Produktionsbedingungen durch, übernimmt dessen Dialektik von Basis und Überbau und skandiert die „Politisierung der Kunst“<sup>19</sup>. Gleich seiner Theorie, in der sich die Kunst vom Ritual löst und nun auf die Politik fundiert, zielt Benjamins Methode auf eine politische Praxis. Er setzt neue Begriffe in das Substrat eines überkommenen Kunstdiskurses, um ihn revolutionär zu kultivieren und so – aus aktuellem Anlass - den Zwecken des Faschismus zu entfremden.<sup>20</sup>

Wenn Benjamin seinen Texten eine fragmentarische, mitunter parataktische Struktur installiert, dann wendet er sich erstens gegen die Idee einer linear kontinuierlich verlaufenden Geschichte und zweitens gegen die diese kausal mit Fakten verknüpfende historische Geschichtsschreibung.<sup>21</sup> Das Fragment als Halbwahrheit, mit seinen nie gänzlich zu erschließenden Standpunkten, dementiert als Ellipse die große Illusion einer singulären Wahrheit. Derart arbeiten Benjamins Denkbilder, von denen auch der Kunstverkaufsatz durchzogen ist - man denke nur an die „Definition“ der Aura.<sup>22</sup> Benjamins Denkbilder vermitteln, im Sinne der Kritischen Theorie, zwischen Philosophie, Poesie und sozialer Praxis. Das Bild erschließt sich bei ihm als Knotenpunkt einer Konfrontation von Kritiker und Werk, das als Stillstellung ein „Jetzt“ freizugeben vermag.<sup>23</sup> In dieser Momentaufnahme kann das Dargelegte als „messianistisch“ zur Gestaltung der Zukunft erblickt werden. Gewesenes und Jetzt, Text und Leser kollidieren.

Derartig binär geriert sich der gesamte Kunstverkaufsatz, dessen Theorie sich zwischen den Brennpunkten Einmaligkeit-Gleichartigkeit, Hand-Auge, Kontemplation-Zerstreuung, Ausstellungswert-Kultwert, Sakralität-Profanität, Magie-Technik, Urzeit-Gegenwart usw. erstreckt. Benjamins Dialektik richtet ihre Pole dabei nicht im Ausschluss gegeneinander aus, sondern verschiebt diese je nach historischer

Konstellation zueinander. Die Polbildung bleibt immer bestehen, aber die Gewichtung der Pole zueinander ändert sich. So wird es, zumindest in der „Kleinen Geschichte der Photographie“ für Benjamin möglich, den frühen Photographien eine Aura zu attestieren und sie den späteren abzusprechen, indem er sagt, daß „die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable“<sup>24</sup> anzusehen ist.<sup>25</sup> Gleichwohl ist an diesem Punkt erneut auf die Sonderstellung der Auraopposition mit ihrem Antagonismus von Überzeitlichkeit und Historizität zu verweisen. Die Betrachtung der Aura als formstabile aber schwindende bis abwesende Erscheinung lässt sich nur schwer in das diskurstheoretische Gefüge des Textes einpassen und entgegnet seiner Analyse eine erhebliche Resistenz. Analog zu Foucaults Überlegungen zur Genealogievorstellung Nietzsches<sup>26</sup> birgt diese Aurabestimmung die Idee eines Ursprungs, der immer vor der Zeit und über der Wahrheit lauert. Der Ursprung – im Gegensatz zum Beginn – gebärdet sich als reservierter Referent einer Metaphysik und geriert sich per se abkömmlich: Er hüllt die Aura in strahlendes Schweigen. Die historische Analyse vermag jedoch lediglich den Anfängen, nicht aber den Ursprüngen nachzuspüren. Das Paradox der im Kunstverkaufsatz skizzierten Aurakonzeption besteht in der Vorstellung einer ihrer Denk- und Analysierbarkeit vorausgehenden Existenz bei gleichzeitigem Anspruch einer standortbewußten Historiographie. Mit Focus auf Benjamins Geschichtsthesen hieße das, der Diskurs gebäre Determinismen, eine Vergangenheit hinter der Geschichte. Als Konsequenz bestritte die Aurakategorie demnach ihren Drahtseilakt nicht nur historisch zwischen Magie und Technik sondern auch analytisch zwischen Zeitlosigkeit und Historizität.

Diese Werkimmanenz von Fragment und Polarität macht Benjamins Kategorien zu „Ellipsen mit doppelten Brennpunkten“.<sup>27</sup> Im Bild der Ellipsis verbünden sich sprachliches Stilmittel und geometrische Figur zur auslassenden Einheit. Satzellipsen sind sowenig vollständige Sätze wie mathematische Ellipsen Vollkreise, entbehren aber keineswegs einer Eigenständigkeit. Benjamins Kategorien rekurrieren einerseits auf diese Qualität einer intakten Unvollständigkeit und verdichten sich andererseits im Widerspruch eines doppelten Focus'. In dieser Ellipsenform bündeln in

gleichem Maße Verfahren und Thema den Kunstwerkaufsatz als solchen. Wenn Benjamin im obigen Zitat die Einheit von Methode und Objekt bekundet, zielt er auf seinen Mimesisbegriff. Benjamins Methode der Materialistischen Dialektik versucht, mit Blick auf die Produktionsbedingungen Geschehenes abzubilden und sich gleichermaßen praxisrelevant dem Geschehenden einzuprägen. Gleiches gilt für den Hauptgegenstand des Kunstwerkaufsatzes: das Kunstwerk. Die zwischen „Schein“ und „Spiel“ pendelnde Mimesis, dieses „Nachmachen“, das im Inneren ein „Vormachen“<sup>28</sup> ist, tritt wie die Materialistische Geschichtsschreibung, wie die Denkbilder, wie der Kunstwerkaufsatz in den Dienst der Entmythologisierung und übernimmt im Benjaminschen Denken eine Funktion im Emanzipationskampf der Gesellschaft. „The Medium is the Message“, erklärte McLuhan und begründete so einen starken Medienbegriff, in dem der Informationsträger Übertragenes nicht nur vermittelt, sondern sich diesem einschreibt. Benjamin eilte ihm voraus.

### III. Zusammenfassung

Obwohl früher entstanden, trägt der Kunstwerkaufsatz bereits deutliche Spuren von Benjamins Methode einer Materialistischen Geschichtsschreibung. Der Aufsatz geriert sich als Ellipse mit den Brennpunkten Vergangenes und Jetzt, Text und Leser, Abbildung und Konstruktion, Theorie und Praxis. In ihr Zentrum rückt Benjamin das Kunstwerk und vermittelt, ausgehend von der Geschichte seiner Reproduktion und anhand mehrerer Subellipsen - wie der Aura oder der Kunst selbst - das Bild eines Perzeptivwandels. Diese Doppelung der Struktur erschließt sich gleichfalls als Analogie von Methode und Objekt, wenn der Materialistischen Dialektik die Spannung der Mimesis zwischen Abbildung und Konstruktion von Wirklichkeit entspricht.

### Endnoten

1. Benjamin, Walter: Passagenwerk, Abschnitt N, Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Bd. V.1., Frankfurt am Main 1982, S. 576f.
2. <http://www.benjamin-association.de/german/tagung.htm>
3. Lindner, Burkhard: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, hg. v. Ders., Stuttgart 2006, S. 232.
4. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2., Frankfurt am Main 1974, S. 479f.
5. Ebd., S. 475.
6. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 474f, S. 485.
7. Ebd., S. 480-484.
8. Lindner, Burkhard: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 236-238.
9. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 475f.
10. Ebd., S. 477.
11. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 481.
12. McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, Düsseldorf 1992.
13. Im Vergleich bereits bei: Enzensberger, Hans Magnus: Sozialistische Medientheorie, emanzipatorischer Mediengebrauch, Kritik der Kulturkritik, in: Texte zur Medientheorie, hg. v. Günter Helmes/ Werner Köster, Stuttgart 2002, S. 267-269.
14. Benjamin, Walter: Kurze Schatten, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1., Frankfurt am Main 1972, S. 425.
15. "The Playboy-Interview: Marshall McLuhan", Playboy Magazine, March 1969: <http://www.nextnature.net/?p=1025>
16. Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2., Frankfurt am Main 1974, S. 691-704.
17. Benjamin, Walter: Paralipomena, Varianten und Varia zur ersten Fassung von Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.3., Frankfurt am Main 1974, S. 1049.
18. Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, These XVI, XVII, S. 702f.
19. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 508.
20. Ebd., S. 473.
21. Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, These XVII, S. 702.
22. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 479.
23. Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung, Hamburg 2003, S. 71.
24. Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1., Frankfurt am Main 1977, S. 371f.
25. Lindner, Burkhard: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 248.
26. Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: Ders.: Von der Subversion des Wissens, Frankfurt am Main 1993, S. 71.
27. Lindner, Burkhard: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 248.
28. Benjamin, Walter: Paralipomena, Varianten und Varia, S. 1047.

## Bibliographie

Enzensberger, Hans Magnus: Sozialistische Medientheorie, emanzipatorischer Mediengebrauch, Kritik der Kulturkritik, in: Texte zur Medientheorie, hg. v. Günter Helmes/ Werner Köster, Stuttgart 2002. S. 254-275.

Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: Ders.: Von der Subversion des Wissens, Frankfurt am Main 1993, S. 69-90.

Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung, Hamburg 2003.

Küttler, Wolfgang: Marxistische Theorie und Geschichtswissenschaft, in: Geschichte. Ein Grunkurs, hg. v. Hans Jürgen Goertz, Reinbeck 1998, S. 718-736.

Lindner, Burkhard: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, hg. v. Ders., Stuttgart 2006, S. 229-251.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, Düsseldorf 1992.

<http://www.benjamin-association.de/german/tagung.htm>

<http://www.nextnature.net/?p=1025>

## Zusammenfassung

Erstmals 1936 publiziert aber bis in die 1960er Jahre in der wissenschaftlichen Peripherie mäandernd, etablierte sich Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zunehmend als Grundlagentext der aktuellen Kunst-, Kultur- und Medientheorie. Im Zentrum der Erörterung steht das, der geschichtlichen Umwälzung unterworfen Kunstwerk. Mit Blick auf dessen Reproduktionsmöglichkeiten entwickelt Benjamin eine Theorie medialer Umbrüche und eklatanter Wahrnehmungsveränderungen: Die Historizität von Kunstwerk und Reproduktion konstituiert unterschiedliche Zeitalter, deren perzeptive Grammatik zum einen durch ein Bedürfnis nach Einmaligkeit und andererseits jenem nach Gleichförmigkeit gekennzeichnet ist. Methodisch geriert sich der Text als Spannungsgefüge zwischen theoretischer Abhandlung und politischem Aktionismus, denn, wenngleich früher entstanden, trägt der Kunstverkaufsatz bereits deutliche Spuren von Benjamins Verfahren einer Materialistischen Geschichtsschreibung. Ziel dieses Essays ist es, den Kunstverkaufsatz im Fluchtpunkt von Benjamins Geschichtsthesen zu lesen und so, auf dem Weg der Methodenanalyse einen Zugang zu seiner Theorie und ihren Begrifflichkeiten zu schaffen.

## Autorin

Katharina Koitz studiert Mittelalterliche Geschichte an der HU-Berlin und Ältere Deutsche Philologie an der TU-Berlin. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen Wissenschaftstheorie, Medientheorie, Körpergeschichte, historische Devianz-, Konflikt- und Gewaltforschung.

## Titel

*Katharina Koitz, „Ellipse mit doppeltem Brennpunkt“ - Methode und Objekt in Walter Benjamins Kunstverkaufsatz, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2009 (5 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).*