

# Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Auszug aus Wikipedia, der freien Enzyklopädie

Als **Denkanstoß** stark gekürzt (auch Fußnoten bzw. Literaturhinweise!) von **Ives Humeau**

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ist der Titel eines Aufsatzes des Philosophen Walter Benjamin, den er 1935 im Pariser Exil verfasste. Er erschien erstmals 1936 unter dem Titel *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* in der Zeitschrift für Sozialforschung, in einer redaktionell überarbeiteten und gekürzten französischen Übersetzung. Benjamin vertritt darin die These, dass die Kunst und ihre Rezeption selbst, insbesondere durch die Entwicklung von Photographie und Film, einem Wandel unterworfen sind. Dies geschehe zum einen durch die Möglichkeit der massenhaften Reproduktion, zum anderen durch eine veränderte Abbildung der Wirklichkeit und damit einer veränderten kollektiven Wahrnehmung. Zudem verliere in diesen Prozessen das Kunstwerk seine Aura, was in der Folge wiederum die soziale Funktion der Medien verändere. Die durch die Reproduzierbarkeit entstehende kollektive Ästhetik biete zwar die Möglichkeit der Entwicklung hin zu gesellschaftlicher Emanzipation, berge aber auch die Gefahr der politischen Vereinnahmung, wie zeitgenössisch am Aufstieg des Faschismus deutlich werde.

Benjamin bezeichnete seine Schrift als die erste Kunsttheorie des Materialismus, die diesen Namen verdient. Während zu Benjamins Lebzeiten und in der direkten Nachkriegszeit die Rezeption des Aufsatzes begrenzt war, wurde der Text in den 1960er und 1970er Jahren wiederentdeckt. Seit Mitte der 1980er Jahre gilt er als eines der Gründungsdokumente der Kultur- und der Medientheorie.

## Inhalt

In den Druckausgaben umfasst der Aufsatz in der letzten autorisierten Fassung von 1939 in der Regel knapp vierzig Seiten. Er besteht aus einem Hauptteil von fünfzehn römisch durchnummerierten Kapiteln sowie Vor- und Nachwort, innerhalb derer die erkenntnistheoretische und politische Bedeutung des Werks herausgestellt wird. Als Motto dient ein Zitat von Paul Valéry aus dem Jahr 1928, das das Thema des Aufsatzes angibt: den Wandel der Kunst durch den Einfluss der Technik.

Das Vorwort behandelt den Zusammenhang von Marxismus und Kunsttheorie. Die Gedankengänge werden im Nachwort aufgegriffen und konkretisiert und dabei die Bedeutung der Kunst im Faschismus herausgearbeitet. Der Hauptteil gliedert sich in einen historischen Teil zur Kunst- und Mediengeschichte (Kapitel I bis VI), eine Überleitung (Kapitel VII), die sich mit dem Zusammenhang zwischen Photographie und Filmtheorie auseinandersetzt, und einen ästhetischen Teil, der die Film- und Kunstrezeption behandelt (Kapitel VIII bis XV). In 33 Fußnoten werden Begriffe und Thesen des Aufsatzes teilweise mit ausführlichen Zitaten aus Philosophie, Kunst- und Filmgeschichte erläutert. Die erste, 1935 abgeschlossene Fassung, ist, neben inhaltlicher Unterschiede, anders gegliedert. So umfasst sie 19 Kapitel, die das Vor- und Nachwort einbeziehen und die vom Herausgeber nachträglich arabisch nummeriert und mit einem Inhaltsverzeichnis versehen wurden.

## Marxismus und Kunsttheorie

In der Einleitung stellt Benjamin ein Zitat Paul Valérys voran, der mit Bezug auf die Möglichkeiten der modernen Wissenschaft und Technik schrieb:

Man muss sich darauf gefasst machen, dass so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern.

. Paul Valéry: *Pièces sur l'art* (Auszug aus dem von Walter Benjamin vorangestellten Zitat)

Im Anschluss verweist Benjamin auf die Analyse der kapitalistischen Produktionsweise durch Karl Marx, der prognostiziert hatte, der Kapitalismus werde künftig Bedingungen herstellen, die die Abschaffung seiner selbst möglich machen. Unter Rückgriff auf die im historischen Materialismus entworfene Theorie von Basis und Überbau stellt Benjamin heraus, dass der Überbau einem langsameren Prozess der Umwälzung unterliege, als es für die von Benjamin als „Unterbau“ bezeichneten Produktionsverhältnisse der Fall sei. Erst in der zeitgenössischen Gegenwart würde, nach mehr als einem halben Jahrhundert, auf allen Kulturgebieten die Veränderung der Produktionsbedingungen zur Geltung gebracht.

Aus dieser Entwicklung ließen sich nunmehr neue prognostische Thesen ableiten, zwar nicht über die Kunst des Proletariats nach dessen Machtergreifung oder in einer klassenlosen Gesellschaft, so aber doch über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik sei sowohl im Überbau wie in der Ökonomie bemerkbar. Den zu entwickelnden Thesen schreibt Benjamin einen „Kampfwert“ zu, die den überkommenen und im faschistischen Sinn angewandten Begriffen wie *Schöpfung* und *Genialität*, *Ewigkeitswert* und *Geheimnis* entgegen gestellt werden sollen. Im Unterschied zur geläufigen Kunsttheorie erachtet er die von ihm im folgenden eingeführten Begriffe als „für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar [...]“. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.

### Der Verfall der Aura

Das erste Kapitel beschreibt einen historischen Abriss über die künstlerischen Reproduktionstechniken, angefangen in der Antike, in der mit Guss und Prägung Kunstformen und Münzen vervielfältigt wurden. In der frühen Neuzeit brachten Holzschnitt, Kupferstich und insbesondere der Buchdruck mit der Reproduzierbarkeit der Schrift enorme, auch gesellschaftliche Veränderungen mit sich. Eine weitere Stufe erreichte die Reproduktionstechnik mit der Lithographie; die Graphik wurde damit befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. In der Moderne werden durch Fotografie und Film die Möglichkeiten der Massenreproduktion geschaffen. Benjamin entwickelt aus dieser historischen Übersicht die These, dass die jeweiligen Neuerungen bereits in der Form enthalten sind: „Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm.“

Benjamin stellt die Reproduktion dem originalen Kunstwerk gegenüber und sieht dessen Echtheit in der Einmaligkeit und dem *Hier und Jetzt* des Gegenstands. Er trägt seine Geschichte als Kulturerbe in sich und ist orts- und zeitgebunden, die Echtheit ist nicht reproduzierbar. Die modernen technischen Möglichkeiten der Reproduktion hingegen führen sowohl zur Massenhaftigkeit wie zur Beweglichkeit des Kunstwerks. Seine geschichtliche Zeugenschaft gerät ins Wanken und es verliert seine Autorität: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“ Mit der Lösung des Reproduzierten aus dem Bereich der Tradition geht eine gewaltige Erschütterung des Traditionierten einher, die wiederum im engen Zusammenhang mit den zeitgenössischen Massenbewegungen steht. Deren „machtvollster Agent“ ist der Film, da seine kathartische Seite im Positiven wie im Negativen die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe ist.

Im dritten Kapitel führt Benjamin die These aus, dass sich im historischen Prozess mit Veränderung der Daseinsweise auch die Art und Weise der Sinneswahrnehmung der menschlichen Kollektiva verändert. Er verweist dabei auf die Erkenntnisse der Wissenschaftler der Wiener Schule und bemerkt, dass diese nicht die gesellschaftlichen Umwälzungen berücksichtigt haben, die in den Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. „Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung [ö] sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.“

In der im vierten Kapitel folgenden Erläuterung definiert Benjamin den Begriff der „Aura“, sowohl auf natürliche Gegenstände wie auf Kunstwerke bezogen, als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. Die Aura besteht gerade aus der Einmaligkeit und der in sich getragenen Geschichte eines Kunstwerks. Sowohl diese Einmaligkeit wie die Ferne werden durch die Reproduzierbarkeit untergraben. Damit beruht der Verfall der Aura sowohl auf dem Anliegen der Massen im heutigen Leben, sich die Dinge räumlich und menschlich näherzubringen, wie auf der Tendenz

der Überwindung des Einmaligen durch die Aufnahme von deren Reproduktion.  
So aber hat sich die Kunst von ihrem Ursprung gelöst, die im religiösen Ritual und der sich beständig wandelnden Tradition liegt. Kunstwerke waren in ihrem Ursprung und in ihrer Geschichte Bestandteil und Ausdruck kultischer Veranstaltungen. Auch im Wandel der Säkularisierung behielten sie ihren *Kultwert*, wie es zum Beispiel in der Lehre vom *l'art pour l'art* als eine ihr eigene *Theologie der Kunst* erkennbar ist. Mit der Reproduzierbarkeit verschiebt sich der *Kultwert* zum *Ausstellungswert* des Kunstwerks: *Wie* nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, (ö ) so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewusste, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag.

## **Erfahrungs- und Wahrnehmungswandel**

Der zweite Teil des Aufsatzes, ab dem sechsten Kapitel, beschäftigt sich mit dem Übergang von der Photographie zum Film und den Entwicklungen in der Filmtheorie. Benjamin führt aus, dass schon nach der Einführung der Photographie vielfach die Frage diskutiert wurde, *ob* die Photographie eine Kunst sei, und dass diese Frage von den Filmtheoretikern nunmehr aufgegriffen werde. Es fehle dabei jedoch die Vorfrage, *ob* nicht durch die Erfindung der Photographie und später durch die Entwicklung zum Tonfilm der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe.

Unter dieser Fragestellung wird im achten Kapitel der Film mit anderen Medienformen verglichen. Im Gegensatz zur direkten Kommunikation im Theater steht in der Wahrnehmung filmischer Bilder die *Apparatur* zwischen Zuschauer und Darsteller. Mit technischen Mitteln wird der Schauspieler während der Produktion des Films inszeniert und ausgeleuchtet, von der Kamera getestet, die Szene geschnitten und präsentiert. *Das* Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet.

Dieser Vorgang macht den *Aura-Verlust* im Film deutlich, die Einmaligkeit jeder Aufführung, das *Hier und Jetzt* des Schauspiels, ist gewichen. Durch die Filmindustrie aber wird sie ersetzt durch einen künstlichen Aufbau von *personality* außerhalb des Films, dem *Starkult*. Der Bezug ist im Begriff deutlich: der *Starkult* ersetzt den verlorenen Kultwert des Kunstwerks, der nunmehr zu einem Ausstellungswert wird.

Einen weiteren Vergleich nimmt Benjamin im elften Kapitel mit dem *Wandel der Bildlichkeit* vor: Ein Maler hat bei seiner Arbeit eine natürliche Distanz zu dem Objekt, das er malt, vergleichbar mit einem Magier, der einen Menschen distanziiert, durch das Auflegen einer Hand, heilt. Der Kameramann hingegen dringt in sein Motiv ein, wie ein Chirurg in den Körper eines Patienten. Es entsteht eine veränderte Abbildung der Wirklichkeit, sei es durch das *Optisch-Unbewusste* mittels der Beschleunigung von Bildfolgen durch Filmmontage oder durch neue Darstellungsformen wie Zeitlupe und Großaufnahmen. Die Bilder sind vollständig verschieden: *Das* des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden. Die so beschleunigten Handlungs- und Wahrnehmungsformen beschreibt Benjamin mit dem Begriff *Chockwirkung*. Diese Effekte, die das Publikum im Film sucht, hatte der Dadaismus mit den Mitteln der Malerei und der Literatur bereits vorweggenommen.

Die Folge ist der Wandel der Bildrezeption, als Beispiel vergleicht Benjamin im zwölften Kapitel ein Gemälde von Pablo Picasso mit einem Film von Charles Chaplin: Die Massen lehnen das moderne Bild mit Unverständnis ab und reagieren *rückständig*, doch das gleiche Publikum sieht einen modernen *Groteskfilm* mit Begeisterung und ist so gesehen fortschrittlich. Eine Erklärung liegt darin, dass, als wichtiges gesellschaftliches Indiz, die *Lust am Schauen und Erleben* immer mit der Haltung des *Beurteilen wollens* einhergeht. Die Betrachtung von Gemälden war historisch wenigen vorbehalten: *In* den Kirchen und Klöstern des Mittelalters und an den Fürstenhöfen bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand die Kollektivrezeption von Gemälden nicht simultan, sondern vielfach gestuft und hierarchisch vermittelt statt. Mit der Öffnung der Galerien für ein breites Publikum war diesem jedoch nicht zugleich die Möglichkeit der *Apperzeption* gegeben.

Im Kino hingegen werden die Reaktionen der Einzelnen zu einer Summe der Reaktion des Publikums, das sich in seiner Kundgebung zugleich gegenseitig kontrolliert. Der Kultwert des Films wird nicht nur dadurch zurückgedrängt, dass er die Betrachter in eine begutachtende Haltung bringt,

sondern dass für diese begutachtende Haltung keine Aufmerksamkeit notwendig ist: „Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.“ schreibt Benjamin am Ende des fünfzehnten Kapitels.

## Kunst und Politik im Faschismus

Mit dem Nachwort bezieht sich Benjamin auf die politische Situation Mitte der 1930er Jahre und kommt damit auf den im Vorwort formulierten prognostischen Anspruch des Aufsatzes zurück. Der Faschismus versuche, die proletarisierten Massen zu organisieren, ohne deren Forderung nach Änderung der Eigentumsverhältnisse nachzukommen. Vielmehr nimmt er, insbesondere unter Verwendung der Medien Photographie und Film, eine „Ästhetisierung der Politik“ vor, deren zentraler Bestandteil der Führerkult ist und die im Krieg gipfeln wird: „Der Krieg, und nur der Krieg, macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßstabs unter Wahrung der überkommenen Eigentumsverhältnisse ein Ziel zu geben.“

Als zentrales Beispiel zitiert er einige Absätze aus Marinettis *Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg*, in dem dem Krieg eine ästhetischen Schönheit zugeschrieben wird. Benjamin zeigt daran auf, dass die technische Entwicklung im Allgemeinen und der Kunst im Besonderen vom Faschismus nicht zum Nutzen der Massen, sondern für die Ästhetisierung des Krieges benutzt wird. Dieser entsteht aus der „Diskrepanz zwischen gewaltigen Produktionsmitteln und ihrer unzulänglichen Verwertung“, also der Anhäufung von Kapital durch wachsende Technisierung einerseits und der steigenden Arbeitslosigkeit wie dem Mangel an Absatzmärkten andererseits. Die verlorene Aura wird dabei in der politischen Vereinnahmung durch kultische Rituale ersetzt, offenbar als Vollendung des *l'art pour l'art*. Benjamin schließt die Schrift mit der Hoffnung, dass die *Politisierung der Kunst* dieser Entwicklung entgegengestellt werden kann:

„So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“

. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit Verwendete Begriffe

Walter Benjamin hat in dem Kunstwerk-Aufsatz eine Reihe von Begriffen eingeführt, herausgearbeitet oder zusammengestellt, deren Verwendung im Kontext mindestens ungewöhnlich waren oder aber von ihm neu definiert wurden. Sie unterliegen dabei teilweise einem schwer greifbaren, „diffizilen Bedeutungswandel“, für manche ist ihre Deutung und ihr Zusammenhang bis heute umstritten.

## Apperzeption

Der Begriff „Apperzeption“ bezeichnet bei Benjamin „die Aneignung eines Gegenstands durch das Zusammenspiel von sinnlicher und geistiger Wahrnehmung.“ Ebenso benutzt er die die Wörter „Wahrnehmung“ und teilweise auch „Rezeption“ in diesem Kontext. Er macht keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Wahrnehmung von Gegenständen in der Natur und der Rezeption von Kunstwerken, auch wenn letztere im Vordergrund steht. Doch trennt er zwischen der Rezeption von „echter“ und „reproduzierter“ Kunst sowie zwischen „taktiler“ und „optischer“ Rezeption, also Aneignung durch Gebrauch oder durch Wahrnehmung.

## Aura

Der von Benjamin geprägte Begriff der „Aura“ stammte aus der griechischen Mythologie und war Ende des 19. Jahrhunderts bereits von Anhängern der esoterischen Bewegung aufgegriffen worden. Sie beschrieben damit einen Energiekörper, dessen Ausstrahlung Menschen lichtkranzartig umgibt. Benjamin verwandte den Begriff in seinen Schriften zum ersten Mal 1930 in den *Erfahrungsprotokollen zum Haschischgebrauch*, in denen er sich mit den *Mitteilungen über das Wesen der Aura* deutlich und polemisch gegen die Theosophen abgrenzte. Im Laufe seines Werkes entwickelte er weitergehende Definitionen des Begriffs und wandte ihn insbesondere auf Gegenstände der Natur und der Kunst an. Bereits in dem 1931 veröffentlichten Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* beschrieb er ihn als Phänomen, das noch in der Daguerreotypie und frühen Porträtfotografie zu finden ist: Die Aura ist ein „sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige

Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. Die Befreiung von der Aura, zum Beispiel in den Vorläufer der surrealistischen Fotografie von Eugène Atget erkennbar, bedeutet zugleich die Säkularisierung des Kunstwerks und begründet seine politische Brisanz: Die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.

Im Kunstwerk-Aufsatz nimmt die Aura eine zentrale Stellung ein. Anhand ihrer Zerstörung und ihres Verlustes zeigt Benjamin die gesellschaftliche Bedeutung auf, die die technische Entwicklung der Medien hat. Die Aura, sowohl in der Natur wie in der Kunst, ist geprägt durch ihr *Hier und Jetzt* sowie durch die Kennzeichen Unnahbarkeit, Echtheit und Einmaligkeit der wahrgenommenen Gegenstände. Es ist die Aura, die die Werke zu historischen Zeugen macht und ihnen Autorität verleiht. Wörtlich wird sie, ebenso wie im Photographieaufsatz, als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag, definiert. Mit der Reproduzierbarkeit hebt sich sowohl die Einmaligkeit auf, wie deren Ferne, ein Kunstwerk wird zu jeder Zeit an jedem Ort betrachtbar und besitzbar. Damit verliert es seine historische Zeugenschaft und letztlich seine Autorität. Die Aura des Kunstwerks zerfällt zugunsten des Anliegens der Massen, sich mit der Aufnahme der Reproduktion die Dinge näherzubringen.

In dem Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire* aus dem Jahr 1939 beschreibt Benjamin den Begriff um ein weiteres als soziale Erfahrung, die Aura entsteht durch die Fähigkeit des Menschen, Naturerscheinungen und Kunstwerke in der Betrachtung lebendig werden zu lassen, ihnen einen Blick zu verleihen, den sie selbst nicht haben: Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt sie mit dem Vermögen beehren, den Blick aufzuschlagen. Mit einer Notiz im unvollendeten *Passagenwerk*, an dem Benjamin von 1927 bis zu seinem Tod arbeitete, stellt er die Begriffe *Aura* und *Spur* gegeneinander: Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.

### Ästhetisierung der Politik

Mit dem Ausdruck der Ästhetisierung der Politik beschreibt Benjamin die politische Manifestation des Faschismus mit ihren auf Effekte setzenden Inszenierungen durch öffentliche Reden, Aufmärsche, Sportveranstaltungen und Wochenschauen. Rituelle Formen der Darstellung dienen der suggestiven und ideologischen Einflussnahme. Dem Begriff entgegen stellt er die Politisierung der Ästhetik bzw. die Politisierung der Kunst.

### Chockwirkung

Benjamin benutzt die Begriffe *Chock* und *Chockwirkung* für den Gebrauchscharakter in der Kunst, Effekte, die er sowohl im Film wie im Dadaismus sieht. Chock entsteht zum Beispiel durch einen bestimmten Schnitt filmischer Bilder, aber auch in der Lautpoesie. Er findet eine Entsprechung in den beschleunigten Handlungs- und Wahrnehmungsformen in der Moderne, zum Beispiel in der Technik, im Verkehr oder in der Fließbandarbeit. Auch der Begriff des Chock wurde von Benjamin bereits in dem Photographieaufsatz eingeführt: mit dem Chock, werden die tradierten Wahrnehmungsmuster und Assoziationsmechanismen außer Kraft gesetzt, der Chock befördert die Zertrümmerung der Aura. Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als Spielart sozialen Verhaltens gegenüber.

### Kulturerbe

Der Begriff *Kulturerbe* wird bei Benjamin, wie auch von anderen deutschen Intellektuellen und Künstlern in den 1930er und 1940er Jahren, als Bezeichnung für die Aneignung der kulturellen Überlieferung in der Gegenwart verwendet. Damit sollte die Tradition der europäischen Aufklärung entgegen ihrer Verunglimpfung durch die Nationalsozialisten betont werden. Er hat damit im Aufsatz eine etwas andere Bedeutung als der heute gebräuchliche Begriff vom Kulturerbe, der ein schützenswertes Kulturgut bezeichnet.

## Medium

Benjamin definiert den Begriff des Mediums bereits in seiner Sprachschrift von 1916 als die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung. Er bezieht sich damit auf Hegels *Ästhetik* und geht von einem theologischen Grundverständnis sowie einem sakralen Erbe der Begrifflichkeit aus. Doch hinterfragt er die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert, denn sie ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Bedeutung des Kunstverkaufs wird darin gesehen, dass ein Bruch mit dem theologischen Erbe zugunsten des historischen Materialismus stattfindet: Wahrnehmung findet grundsätzlich in einem Medium statt, in einem Milieu, in dem sich natürliche, soziale, historische und apparative Tatsachen zu einem historischen Apriori konstellieren.

## Optisch-Unbewusstes

Das Optisch-Unbewusste ist ein von Benjamin geprägter Begriff. Er beschreibt damit die neuen Formen des Sehens und Erfahrens, die durch die technischen Möglichkeiten der Kamera entstehen, wie zum Beispiel durch Großaufnahme oder Zeitlupe:

Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.

Erst die Kamera zeigt uns das Optisch-Unbewusste, so wie die Psychoanalyse das *Triebhaft-Unbewusste* erfahrbar machte.

## Entstehung

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* bündelte Walter Benjamin über Jahre gesammelte Einsichten und Überlegungen zum Wandel der Kunst- und Erfahrungsformen unter dem Einfluss der Medien. Obwohl nur vierzig Druckseiten umfassend, enthält der Aufsatz historische und ästhetische Darstellungen, die nachhaltig die Grundlagen der heutigen Medienwissenschaft beeinflussten.

## Historischer Hintergrund

Der Aufsatz entstand 1935, in einer Zeit, in der sich der Nationalsozialismus im Deutschen Reich konsolidierte. Der totalitäre Staat bediente sich dabei, unter umfassender Bestätigung aller Schichten der Bevölkerung, des Ausdrucks der Massen und betrieb zum Beispiel mit dem Führerkult eine bewusste Ästhetisierung der Politik, wie Benjamin es nannte. Zugleich bildeten sich in Frankreich und in Spanien Bewegungen der Volksfront, um die Demokratie zu retten und gegen den Faschismus Widerstand zu leisten. Die Sowjetunion hingegen stand am Vorabend der Säuberungen unter Stalin. So entstand in dieser Zeit auch ein geschärfter ideologischer Kampf in Kunst und Kultur, der sich in zahlreichen Schriften ausdrückte, zum Beispiel durch Siegfried Kracauer, László Moholy-Nagy oder Rudolf Arnheim. Aus dem Gefühl wachsender Isolation in seinem Pariser Exil bezeichnete Benjamin in seinen 1940 entstandenen Thesen zur Geschichte die Lage als einen Augenblick, da die Politiker, auf die die Gegner des Faschismus gehofft hatten, am Boden liegen und ihre Niederlage mit dem Verrat an der eigenen Sache bekräftigen.

## Werkzusammenhang

Innerhalb Benjamins Schriften steht die Arbeit in Kontinuität um den Begriff des Mediums, den Benjamin bereits in frühen Arbeiten verwendet. So geht er in seinem 1916 verfassten Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* davon aus, dass Sprache nicht auf die Äußerungen von Menschen begrenzt ist, sondern auch Gegenstände eine Aussage haben. Der Gedanke findet sich 1920 in seiner Dissertationsschrift *Der Begriff der Kunstkritik in der*

*deutschen Romantik* wieder, wenn er beschreibt, dass auch die Erkenntnis und Vermittlung von Kunst an Medien gebunden ist. In dem Werk *Einbahnstraße* aus dem Jahr 1928 setzt Benjamin sich, neben Überlegungen zur Medialität von Sprache und Literatur, mit der Entwicklung von Photographie und Film auseinander. Die visuellen Massenmedien, Zeitung, Rundfunk und Film, ihr Einfluss auf die Kunst und die sich verändernde Öffentlichkeit wurden Mitte der 1920er Jahre, neben seinen Überlegungen zur Autorschaft und öffentlichen Wirkung von Texten, Schwerpunktthema Benjamins. Mit seiner Veröffentlichung *Kleine Geschichte der Photographie* zog er bereits 1930 ein historisches Resümee.

Auch neben und nach Abschluss der letzten Fassung des Kunstwerksaufsatzes 1939 beschäftigte sich Benjamin weiterhin mit den Fragen nach der Bedeutung der Reproduzierbarkeit. So enthält sein Aufsatz über Eduard Fuchs (*Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*) von 1937 eine historische Theorie der Rezeption. In *Über einige Motive von Baudelaire* aus dem Jahr 1939 hinterfragt er das Verhältnis von Schock und Erfahrungsbildung.

## Kontext

*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* verbindet in kompakter Form vier Themen miteinander: in den ersten Kapiteln wird die Geschichte der Reproduktion in den Künsten dargestellt und sodann die Unterschiede zwischen traditionellen Kunstwerken und Werken der Moderne erläutert. Der Einfluss von Photographie und Film auf die gesellschaftliche Wahrnehmung wird im Mittelteil behandelt, abgeschlossen wird die Essay mit Betrachtungen zur Vereinnahmung der Kunst durch den Faschismus. Benjamin bezog in diesen Aufsatz zahlreiche Gedankengänge und eigene Arbeiten seit den 1920er Jahren sowie zeitgenössische Schriften verschiedener Autoren, Film- und Kunstbeispiele ein. Durch die Zitate und Paradigmen enthält der Text in sich selbst eine Art Collage, ein statiles Element wie es im Aufsatz beschrieben ist. Im Folgenden werden kurz die Hintergründe einzelner Darstellungen aufgeführt.

## Reproduktionstechniken

Zur Zeit der Entstehung des Kunstwerksaufsatzes 1935 hatte die Reproduzierbarkeit, sowohl in der Drucktechnik, in der Filmgeschichte wie in der musikalischen Vervielfältigungstechnik, innerhalb von dreißig Jahren jeweils eine rasante Entwicklung genommen, deren Ende nicht absehbar war. Mit der Erfindung der Heliogravüre Ende des 19. Jahrhunderts und mehr noch mit der Entwicklung des Offsetdrucks Anfang des 20. Jahrhunderts wurde es technisch möglich, Photographien im Druckverfahren zu vervielfältigen. Daraus entstand eine andersartige Zeitungskultur, insbesondere die illustrierten Zeitschriften etablierten sich zum einen als Unterhaltungsmedium, sie brachte aber auch bebilderte anspruchsvolle und wissenschaftliche Publikationen mit sich. Die Neuerungen in der Fototechnik, wie kompakte und schnell bewegliche Kleinbildkameras, führten im Fotojournalismus zu Umbrüchen und einem enormen Aufschwung der Zeitungsbranche.

Neben dem Bildjournalismus wuchs der künstlerische Anspruch an die Photographie, die sich bereits im 19. Jahrhundert neben der Malerei als eigenständige Kunstform durchgesetzt hatte. Sie blieb nicht beschränkt auf Abbildung der Wirklichkeit, seit Anfang der 1920er Jahre fand die experimentelle Photographie große Beachtung, so die Fotogramme und die Fotomontagen. 1925 brachte László Moholy-Nagy in der Reihe der Bauhausbücher als erste Publikation zu den neuen Medien den Band *Malerei. Fotografie. Film* heraus, der zum Standardwerk wurde. Weitere Fotobücher folgten und erfreuten sich wachsender Beliebtheit.

Die Reproduktionstechnik in der Musik nahm ihren Anfang mit der Erfindung des Grammophons 1887, der Möglichkeit der Aufzeichnung und Wiedergabe von Tönen, und der Schallplattenproduktion ab 1892. Die Einführung eines gleichmäßigen Antriebs über Elektromotoren, die elektrische Tonabnahme und die Versorgung der Haushalte mit Strom spätestens im Laufe der 1920er Jahre, brachten den Musikliebhabern der 1930er Jahren in eine fundamental andere Situation, als die, in die sich der Musikhörer im neunzehnten Jahrhundert begeben musste.

In dem Kunstwerksaufsatz gilt Benjamins Hauptinteresse der Entwicklung des Films. Er beschreibt aus den Anfängen die Arbeit des Filmoperateurs am Ende des 19. Jahrhunderts und die Aufzeichnung bewegter Bilder, die in Kinetoskopen wieder gegeben werden konnten. Mit der Verbreitung

des Tonfilms entwickelte sich dieses Medium binnen weniger Jahre sowohl zu wirtschaftlicher wie kultureller Größe: Ab 1911 wurden Spielfilme produziert und in festen Spielstätten vorgeführt. Bereits 1914 gab es in Deutschland etwa 2500 Kinos, 1925 waren es 4000, darunter auch einige Großkinos mit mehr als 1000 Zuschauerplätzen. Zwischen der Premiere des ersten abendfüllenden Tonfilms in Spielfilmqualität 1927 in den USA und der weltweiten Ablösung des Stummfilms lagen knapp zehn Jahre. Als Benjamin 1935 seinen Aufsatz schrieb, war dieser Umbruch bereits weit fortgeschritten.

### **Einbezogene Kunstwerke**

Mit einer Vielzahl von beispielhaft angeführten Künstlern, Werken der Bildenden Kunst, der Literatur sowie Stumm- und Tonfilmen hat Benjamin im laufenden Text und in Fußnoten dem Aufsatz eine empirische Basis gegeben. Die Entwicklung der reproduzierten Musik hingegen ist nicht berücksichtigt worden, auch wenn die Thesen für die Rezeption von Musik in der Moderne und Postmoderne ebenfalls von Bedeutung sind. Eine Andeutung zur Bedeutung der Reproduzierbarkeit von Musik findet sich in einem eingefügten Zitat von Leonardo da Vinci zur Synthese von Kunst und Wissenschaft:

„Die Malerei ist der Musik deswegen überlegen, weil sie nicht sterben muss, sobald sie ins Leben gerufen ist, wie das der Fall der unglücklichen Musik ist. Die Musik, die sich verflüchtigt, sobald sie entstanden ist, steht der Malerei nach, die mit dem Gebrauch des Firnis ewig geworden ist.“

. Leonardo da Vinci: Frammenti letterarii e filosofici

### **Regisseure und Filme**

Benjamin führt zahlreiche Filme als Beispiele an, zeigt damit einen kurzen Abriss der Entwicklung des Films, untermauert so seine Thesen und illustriert die Fragen, ob der Film eine Kunst sei und welche Wirkung der Film auf das Publikum oder die Masse haben kann.