

Aura und Aktualität als ästhetische Begriffe*

*Je näher man ein Wort ansieht,
desto ferner blickt es zurück.*

Karl Kraus

Walter Benjamin hat auf die Sprache, die er schrieb, höchste Aufmerksamkeit verwandt. Sein Gespür für die Form und für deren artistische Elemente war kein äußerliches, das allein in seinen schriftstellerischen Versuchen sich materialisierte. Es durchdringt vielmehr seinen Denkstil so total, daß es auch angesichts seiner kritischen Schriften angebracht ist, deren sprachlicher Form durch eingehende Studien sich zu vergewissern. Nun mag es abgeschmackt wirken, den Kritiker noch einmal zu kritisieren, aber es gibt einen gewichtigen Grund im vorliegenden Fall es dennoch zu tun. Denn die Rezeption, die Benjamins Werk im akademischen Bereich widerfahren ist, hat manche Phrasen und Dicta des Kritikers so gründlich sich einverleibt, daß eine Rückbesinnung auf den originären Textbestand deren mißliche Folgen konterkarieren muß. In einer frühen Phase seiner posthumen Wirkung lag es nahe, solche Formulierungen zu adaptieren, in denen Benjamin ganze Komplexionen des Ästhetischen gleichsam wie in ein symbolisches Signum zusammenballte und einer späteren Leserschaft tradierte. Jürgen Habermas hat dort, wo er der gegenwärtigen Legitimationskrise der Kultur die Diagnose stellt, den Begriff vom *nachauratischen* Charakter der Kunst übernommen¹. Andere mißverstanden Benjamins Absichten, da sie dem, was er mit seinen Schriften sagen wollte, eine normative Wendung gaben: so soll Kunst sein, frei von jedem Moment des *Auratischen*, was immer das heißen mag.

Wenn hier Bedenken vorgebracht werden, so setzt dies voraus, daß Benjamin anderes intendierte. Nicht die zitatbeflissene, auf Mißverständnis hinauslaufende Rezeption soll daher in unserem Beitrag untersucht werden, sondern die Art und Weise, wie Benjamin bestimmte Begriffe gebildet und verwendet hat.

Die Interpretation wird sich ganz auf den eigenwilligen Denkstil einlassen müssen, der im sprachlichen Duktus der Texte zutage tritt. Mithin versteht sich unsere Untersuchung in erster Linie als eine philologische, die allerdings, da die Frage nach dem Bedeutungsumfang eines Begriffs auch die nach dessen Propositionen und Präsuppositionen einschließt, über die bloße Feststellung von Spracheigenheiten und Bedeutungsmerkmalen hinausgehen muß.

1

Unter den Begriffen, die Benjamin im Kontext ästhetischer Erwägungen einsetzt, hat der der *Aura* eine exponierte Stellung inne. Die über verschiedene Schriften verstreuten Bruchstücke seines Gebrauchs legen die Vermutung nahe,

* M. Grzimek verfaßte die Abschnitte 4–6 dieses Beitrags.

daß Benjamin, wie auch eine beiläufige Anmerkung zu Proust erkennen läßt, ihn einer *Theorie* für würdig erachtete². Im Zentrum des Baudelaire-Essays steht er für die ästhetische Erfahrung der Moderne ein. Ihr Motto lautet: *Zerfall der Aura*; für Baudelaire's Poesie sei diese Erfahrung konstitutiv. Aber wie ausführlich auch immer Benjamin auf die Beziehung zwischen Erfahrungsstruktur und ästhetischer Wahrnehmung hinwies, er selber hat keine Theorie derselben im strengen Sinne dieser Bezeichnung zustandegebracht. Sein Interesse galt vielmehr der Kritik im weiten, den spekulativen Gedanken nicht ausschließenden Verstande. Das Verfahren, dem der Kritiker sich anvertraut, beruhte weniger auf den Traditionen der philologischen Schulzucht als auf der Suche nach Korrespondenzen. Diesem Verfahren ist ein poetischer Grundzug nicht fremd, weshalb es legitim erscheint, zur Klärung andere als nur die kritischen Schriften zu bemühen. Wo Entsprechungen gesucht werden, da bilden nicht selten Begriffsoppositionen den Hintergrund. In ihnen liegen die Intermittenzen zwischen Begriff und Sache für den ersten Blick klar an der Oberfläche, aber umso tiefer muß die Analyse in ihre Verhältnisse eindringen, da dieser erste Eindruck nicht verbürgt, daß der Zusammenhang als ganzer begriffen ist.

Daß Benjamins Verfahren, das mit den Begriffen der *Korrespondenz* und der *Opposition* fürs erste nur angedeutet ist, bereits in der Diskussion mit jenen, die ihm und seiner Arbeit ein mehr als sachliches Interesse entgegenbrachten auf Skepsis, ja Ablehnung stieß, sollte zu denken geben. Adornos Einwand, daß zur Unzeit die metaphorische Aussage an die Stelle der verbindlichen trete, trifft einen wesentlichen Zug an Benjamins Argumentationsstil³. Und die folgende Eintragung Bertolt Brechts verrät das Unverständnis, mit dem dieser auf die These vom Auraverlust reagierte. Im Sommer 1938 hatte sich Benjamin in die Klausur nach Dänemark begeben, um ungestört den Baudelaire-Essay fertigstellen zu können. Brecht, in dessen Nachbarschaft er logierte, notierte über ihre diese Arbeit betreffenden Gespräche: *merkwürdigerweise ermöglicht ein spleen benjamin, das zu schreiben. er geht von etwas aus, was er aura nennt, was mit dem träumen zusammenhängt (dem wachträumen). er sagt: wenn man einen blick auf sich gerichtet fühlt, auch im rücken, erwidert man ihn (!). die erwartung, daß, was man anblickt, einen selber anblickt, verschafft die aura. diese soll in letzter zeit im zerfall sein, zusammen mit dem kultischen. b[enjamin] hat das bei der analyse des films entdeckt, wo aura zerfällt durch die reproduzierbarkeit von kunstwerken. alles mystik, bei einer haltung gegen mystik. in solcher form wird die materialistische geschichtsauffassung adaptiert! es ist ziemlich grauenhaft⁴.*

Nicht zufällig stößt sich Brecht am Bild der Aura. In ihm fallen zu viele der Probleme zusammen, die in Benjamins verstreuten Erwägungen zum Status der modernen Kunst mehr oder weniger ausführlich bedacht werden. Brecht und mit ihm die Editoren der Gesammelten Schriften irren allerdings, wenn sie die „Theorie“ mit der Analyse der Filmrezeption einsetzen lassen. Denn den ersten Anstoß für eine explizite Bestimmung des Aurabegriffs gaben die stehenden Bilder der frühen Fotografie.

In der Betrachtung über die Fotobildbände von Atget und anderen, die 1931 in der *Literarischen Welt* erschien, hat Aura bereits einen doppelten Beziehungsaspekt. Um die Personen auf den frühen Fotos *war*, so heißt es dort, *eine Aura*, [. . . .] *ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die*

*Fülle und die Sicherheit gibt*⁵. Der Tempuswechsel im Satz erklärt sich wohl aus der Schwierigkeit, in der auratischen Erscheinungsweise der fotografisch *reproduzierten Menschen* die historische Komponente der fixierten Phänomene und den Eindruck auf den, der sie wahrnimmt, in ein Verhältnis zu bringen. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Relation liegt in dem, was im zitierten Satz *Blick* genannt wird. Benjamin insistiert auf dem so umschriebenen physiognomischen Aspekt, der der rein technischen Wiedergabe eine innere Dimension verleiht. *Ihr Blick aber*, heißt es vom Bild einer Braut, von der der Betrachter weiß, daß sie später als Mutter das Leben sich nahm, *geht an ihm vorüber, saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet*⁶. Eine spätere Äußerung in diesem Aufsatz verallgemeinert das an den Daguerrotypen Wahrgenommene: *Das menschliche Antlitz hatte ein Schweigen um sich, in dem der Blick ruhte*⁷. Es bleibt offen, wessen Blick gemeint ist, der des Fotografierten oder der des Betrachters. Doch zeigt die von Benjamin festgehaltene Affinität zwischen Porträtmalerei und Daguerrotypie, daß dieser die Merkmale traditioneller Kunstübung und -rezeption noch eignen. Der Betrachter darf sich, da *die Berührung zwischen Aktualität und Photo* fehlt, in die Anschauung versenken, ohne daß diese Einstellung durch heteronome Momente gestört würde. Er entdeckt an dieser Haltung eine magische Wirkung, die das Bild auf den Wahrnehmenden ausübt. Benjamins eigene Bildkommentare geben Aufschluß über die Form dieser Wirkung. Er assoziiert mit den physiognomischen Eigenschaften, die er um die Blicke der Fotografierten versammelt sieht, das historische Wissen, das er selber von ihrem Leben besitzt: Die Braut schneidet sich lange nach Entstehen des Fotos die Pulsadern auf; des sechsjährigen Kafkas Fotografie signalisiert dem Kenner, daß die künstliche Wintergartenlandschaft auf dem Bild den traurigen Augen des späteren Schriftstellers *vorbestimmt* war; die (um 1850) fotografisch fixierten Bürger zeigen bis in die Falten ihrer Anzüge, daß sie von der sozialen Vormundschaft einer andern Klasse sich emanzipierten. Mit solchen und ähnlichen Assoziationen bereichert Benjamin die Fotografien um Bedeutungen, die den materiellen Sachverhalten, die sie enthalten, nicht zu entnehmen sind. Die Aura des auf die Platte gebannten wirkt daher wie ein Vexierbild, das je nach Blickpunkt die Profile des Wahrgenommenen oder des Wahrnehmenden hervortreten läßt. Der Blickpunkt ist aber immer nur der des Kommentators, der unter Verzicht auf eine genaue Beschreibung die Bilder in Bedeutungszusammenhänge einbettet, die diesen nicht immanent sein können.

Merkwürdig ist, daß Benjamin den Bedeutungsassoziationen, die diese Bilder auslösen, ein *technische(s) Äquivalent* zuordnet⁸. Aufgrund eines reproduktionstechnischen Mangels, von dem die Daguerrotypie im Vergleich mit der späteren Fotografie noch betroffen war, erschienen die Personen auf einer kreisförmig belichteten Fläche, die an den Rändern ins Dunkle überging. In dieser optischen Eigentümlichkeit erkennt Benjamin die äußerliche, weil apparative Bedingtheit dessen, was er *auratische Erscheinung* oder mit einem andern, der ursprünglichen Bedeutung von *αἴσα* nahestehenden Wort *Hauchkreis* nennt⁹. Entschieden wehrt er aber dem Gedanken, daß die Aura der fotografischen Phänomene allein auf eine vergleichsweise primitive Apparatur zurückzuführen sei. Nein, abzubildende Objektwelt und Technik *entsprechen* einander vielmehr. Noch in der auf die ersten fotografischen Bilder folgenden *Verfalls-*

periode beobachtet er eine Korrespondenz zwischen der zunehmenden *Entartung des imperialistischen Bürgertums* und der inzwischen weiterentwickelten Fotografiertechnik. Wie die bessere Technik sie aus der Fotografie, so habe das Bürgertum die Aura aus der Wirklichkeit vertrieben. Auf diese Periode des Verfalls, die mit dem Jugendstil übereinstimmen soll, folgt – wie kann es anders sein – eine der Neuerungen. Für sie steht das Werk Atgets, des *Busoni der Photographie*. Atget als Vorläufer der surrealistischen Fotografie – so lautet die Einschätzung. Was der Jugendstil mittels technischer Feinessen vorzutäuschen versuchte, das verschwindet in der Epoche der Neuerungen, um der Präzision und der Sachlichkeit Raum zu geben. *Die Befreiung des Objekts von der Aura* ist die Konsequenz einer Wahrnehmungsweise, die das nächste Detail in neuer Unmittelbarkeit erfassen möchte¹⁰.

Benjamin hat, das möchte unser Abriss zeigen, der Geschichte der Fotografie ein dreistufiges Muster unterlegt, dessen Schema er auch in andern Zusammenhängen benutzt. Hier läuft die Abfolge der Entwicklung von der traditionellen Form über den Jugendstil als Verfallserscheinung zum Surrealismus, der jene politisierte Wahrnehmungsweise repräsentiert, die Benjamins eigenen Standpunkt in den dreißiger Jahren fundierte. An dem Dreistufenschema läßt sich ablesen, daß mehr als nur die Geschichte der Fotografie auf dem Spiel steht. Denn die Kunst- und Stilbewegungen, die ihrer technischen Entwicklung entsprechen, schießen ebenso über die Sache hinaus wie die noch weitergehende Korrespondenz mit den sozialen und politischen Verhältnissen. Die Funktion der Fotografie verschiebt sich nach dem Modus der Kunstrezeption, den Benjamin in Übereinstimmung mit Brecht konstatierte, von der ästhetischen zur sozialen, vom Schöpferischen und Suggestiven zu Entlarvung, Experiment und Belehrung. Es kommt an dieser Stelle nicht darauf an, die Paradigmen jener Gebrauchswertästhetik und politisierten Aktionskunst zu bemühen, von denen Benjamin sich inspirieren ließ. Festzuhalten ist vielmehr, daß Benjamin einen Wandel der ästhetischen Wahrnehmung registrierte, der bis in die gegenwärtigen Äußerungsformen einer reproduktiven, mit dem technischen Apparat operierenden Spielart der Kunst zu verfolgen ist. Freilich war diese Beobachtung in den dreißiger Jahren geprägt vom damals politisch Notwendigen, so daß jenes artistische Moment, das die Wahrnehmung selber zum Gegenstand der Kunstübung macht, von Benjamin unterschätzt werden konnte. Ihm kam es, vordergründig gesehen, darauf an, dem *neuen Blick* einen unmittelbaren und kollektiven Nutzen zuzuschreiben. Zu den Vereinfachungen, zu denen er unter diesen Umständen genötigt war, gehört die Einführung griffiger Sprachformeln, die es gestatten, komplexe Strukturen in überschaubaren Vorstellungsbildern zusammenzufassen. Wir zählen dazu den Begriff, oder besser: das Bild der Aura.

Was oben als Wandel von der ästhetischen zur sozialen Funktion umschrieben wurde, findet seinen Widerhall in dem Übergang von einer kontemplativen zu einer unmittelbaren Perception, für den Benjamin den Begriff des *Aurazerfalls* geprägt hat. Wir sahen, Atgets Fotografien befreiten die Gegenstände von ihrer Aura, enthüllten sie, da Aura auch die Hülle meint, die der unmittelbaren Wahrnehmung Grenzen setzt. Im Anschluß an diese Bemerkung fragt Benjamin, was „Aura“ nun eigentlich sei; er antwortet selber: *Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah*

*sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgend, 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*¹¹.

Diese ‚Definition‘, die wohl eher unter die Benjamin eigentümliche *Bestimmung von Wesenheiten* (Adorno) fällt, scheint alles andere als schlüssig zu sein. Denn die Verschränkung von Raum und Zeit, von Nähe und Ferne ist logisch nicht nachzuvollziehen. Die Formulierung erweist sich daher als griffig nur im Sinne einer Metapher, die für eine Erfahrung einsteht, wie sie der machen mag, der, ins Erscheinungsbild sich versenkend, die Ratio zweckgerichteten Handelns vergißt. Angespielt wird offenbar auf eine kontemplative Haltung gegenüber der Natur, in der das wahrnehmende Subjekt zum Schein die zeitlichen und räumlichen Beschränkungen seiner Erfahrungswirklichkeit abstreift. Schein in einem wörtlichen Sinne sind Schatten und Aura, letztere in jener Bedeutung des Hauchs, den das wahrnehmende Subjekt (atmend) in sich aufnimmt. Die Wahrnehmung ist mithin nicht allein als eine optische bestimmt, sondern ästhetisch in dem unbestimmten Maße des Heraustretens aus dem meßbaren Ablauf der Zeit. Wird der Augenblick der Wahrnehmung zum Teil der Erscheinung, nämlich des Scheins einer in sich ruhenden Objektwelt, dann erfährt das Subjekt sich selber als Komponente eines *Bildes*, dessen Gehalt die datierbaren Elemente seiner Struktur überbietet. Mit andern Worten: die ästhetische Erfahrung, von der im Bilde der Aura die Rede ist, transzendiert alle gewöhnliche Erfahrung, wie sie im Rahmen der alltäglichen Begebenheiten eher erlitten denn bewußt gelebt wird. Diesen Unterschied zur gewöhnlichen, d. h. auf Gewohnheit beruhenden Erfahrung hat Benjamin der Sache nach bereits vor 1928 umschrieben: *Was den allerersten Anblick eines Dorfs, einer Stadt in der Landschaft so unvergleichlich und so unwiederbringlich macht, ist, daß in ihm die Ferne in der strengsten Bindung an die Nähe mitschwimmt. Noch hat die Gewohnheit ihr Werk nicht getan. Beginnen wir erst einmal, uns zurechtzufinden, so ist die Landschaft mit einem Schlage verschwunden wie die Fassade eines Hauses, wenn wir es betreten. Noch hat diese kein Übergewicht durch die stete, zur Gewohnheit gewordene Durchforschung erhalten. Haben wir einmal begonnen, im Ort uns zurechtzufinden, so kann jenes früheste Bild sich nie wiederherstellen*¹². Was hier wiederum an der Wahrnehmung der Landschaft entwickelt wird, stimmt mit den Ausführungen über den Aurabegriff weitgehend überein. Der Wahrnehmende verhält sich noch distanziert zum Wahrgenommenen, da die Verhältnisse von nah- und fernliegenden Gegenständen nicht ausgemessen sind. Das auf solche Weise entstandene Bild ist ebenso einmalig, wie die Erscheinung der ‚nahen‘ Ferne, von der in der *Kleinen Geschichte der Photographie* die Rede ist. Erst die Aufhebung der kontemplativen Wahrnehmungsdistanz durch zielgerichtetes Handeln (Durchforschung) zerstört die ästhetische Erscheinung, indem sie das Bild in Einzelheiten auflöst und deren verdinglichte Gestalt der heteronomen Praxis überantwortet.

Was Benjamin umständlich mit dem Bild der Aura umschreibt, weist bereits hier auf jenen ästhetischen Schein hin, dessen Auflösung später in *Zentralpark* ausdrücklich mit dem Verfall der Aura identifiziert wird¹³. Unverkennbar haften am Bild der Aura die Spuren der traditionellen Kunsttheorie. Man erinnert sich der Bemerkung Schillers im 25. der Briefe über die ästheti-

sche Erziehung, daß erst die Freiheit vom Naturzwang die reine Anschauung des Schönen in der Natur ermöglicht habe¹⁴. Schiller entwirft ebendort eine Weise der ästhetischen Erfahrung, die sich aufgrund ihrer besonderen Zeit- und Raumbedingungen als autonome von der praktischen Erfahrung des Alltags unterscheidet. Benjamins Auffassung von der ästhetischen Perception hält dort, wo sie den traditionellen Kunstgenuß umschreibt, dieses Moment der Autonomie noch fest. Aber das geschieht nicht mehr zum Zweck einer Neubestimmung des Ästhetischen, sondern wird in die Vorgeschichte zurückverwiesen, deren depravierte Ausläufer allenfalls in einer falschen Traditionsgläubigkeit des Publikums wie in der modisch angepaßten Kunstübung der Gegenwart zu finden sind. Die ästhetische Wahrnehmung, die am Schein (Aura) des Wahrgenommenen sich festmachte, hat offenbar unter der Bedingung der Politisierung der Kunst ihr Recht endgültig eingebüßt.

2

Die Politisierung der Kunst wird um 1935 Benjamin zum Anlaß, Begriff und Funktion der Kunst zu überprüfen und programmatisch neu festzulegen. Zwar behauptet er den vorläufigen Charakter seiner Überlegungen in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, versteht aber die dort entworfenen Thesen zugleich als das Programm einer neuen Kunstpolitik¹⁵. In der genannten Arbeit wird das Thema der *Kleinen Geschichte der Photographie* wieder aufgegriffen und im Sinne einer allgemeinen Kunsttheorie fortgebildet. Die zweite Fassung, die als die ausführlichere unserer Interpretation zugrundeliegt, macht in der Präambel klar, daß die Einführung neuer Begriffe in die Kunsttheorie nicht zuletzt taktische Absichten verfolgt¹⁶.

An zentraler Stelle erscheint wieder das Bild der Aura, wird im neuen, allgemeineren Kontext aber ins Terminologische gewendet; ja Benjamin versteht hier die aus der Fotografiengeschichte übernommene Formulierung *einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag* ausdrücklich als Definition¹⁷. Er erläutert, daß Ferne nicht die räumliche Distanz bezeichnet, sondern die *Unnahbarkeit* des Kunstwerks, die von dessen kultischer Bedeutung ausging. Diese frühe Epoche der Kunsterfahrung wird in einem zweiten Schritt säkularisiert und abgelöst durch eine, in der die *Echtheit* den Kultwert des Werkes ersetzt¹⁸. Es folgt eine letzte Phase, in der nurmehr der *Ausstellungswert* des Kunstobjekts zählt. Das schon aus der Fotografiengeschichte bekannte dreistufige Entwicklungsschema wird im Kontext der Kunsttheorie weitläufiger ausgelegt. Doch gibt es selbst im Detail noch Übereinstimmungen mit der früheren Arbeit. Dort fielen Magie (im Sinne des Kultischen) und Aura in der ersten Phase, der Phase der Daguerrotypie, noch zusammen, und der künstlich erzeugte Schein der Jugendstilfotografie wurde als Zeichen des Verfalls gedeutet. Hier ist das magisch-theologische Potential ein Merkmal der ersten, kultischen Phase, während die Aura des Kunstwerks vornehmlich in der *Echtheit* des historischen Originals anerkannt wird. In beiden Arbeiten bildet die Entdeckung der Reproduktionstechnik den entscheidenden Ausgangspunkt für die Diagnose des Zerfalls der kultischen wie der auratischen Sphäre am Werk, so daß von dieser Gemeinsamkeit her auch die Opposition zwischen *Kunstwerk*

und *Filmwerk* (bzw. Fotografie) zu begreifen ist, an der Benjamin den epochalen, die Moderne kennzeichnenden Wandel der Rezeptionseinstellung darzustellen sucht.

Hatte Benjamin in der Fotografiegeschichte das Bild der Aura an der Wahrnehmung der Landschaft entwickelt, so differenziert er im Kunstwerkaufsatz nach *geschichtlichen* und *natürlichen* Gegenständen. Die Wahrnehmung des einen wie des andern hatte vor dem Dazwischentreten der technischen Apparatur ein mittelbares Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt zum Fundament. Das klingt sonderbar, würde man doch annehmen, daß die durch den Apparat vom Objekt geschiedene Anschauung die Differenz erst deutlich macht. Doch es handelt sich ja um ein technisches Objektiv, und dieses entzaubert allererst den Vorgang des Wahrnehmens wie auch jenes mediale Flair des Magischen bzw. Auratischen, mit dem nach Benjamin bestimmte soziale Konventionen die Werke umgaben. Den Wechsel der Perspektive, den die Einführung des technischen Objektivs hervorruft, möchte man, um Benjamins Erkenntnisse in klares Licht zu rücken, als den von der *Anschauung* zur *Beobachtung* beschreiben. Was das bei ihm heißt, kann eine Stelle aus dem Kunstwerkaufsatz erläutern, an der von der Aura der geschichtlichen Gegenstände, als die die überkommenen Kunstwerke verstanden werden, die Rede ist. *Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache*¹⁹.

In diesen Sätzen wird die Aura des geschichtlichen Gegenstandes mit den Merkmalen der *Authentizität* und der *Autorität* ausgestattet. Deren Gehalt bestimmt eine Art der Rezeption, die, so scheint es, in einem genuinen Sinne hermeneutisch genannt werden kann. Denn Echtheit und Autorität der Werke erschließen sich nur solchen Prüfverfahren, die interpretativ den wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang zur Geltung bringen, in dem jene stehen. Benjamin vermerkt das mit der Formel von der *geschichtlichen Zeugenschaft*, die den Werken freilich eine größere Autonomie zuspricht, als die moderne Lehre von der Interpretation ihnen zugestehen würde. In einer Anmerkung zur zitierten Stelle manifestiert sich aber die angedeutete Affinität mit wünschenswerter Klarheit. Danach stünde jede Bühnenszenierung des Faust noch in Idealkonkurrenz zur Weimarer Uraufführung, und der Zuschauer erinnerte sich der historischen Gegebenheiten, die im Werk verarbeitet wurden²⁰. Die Reproduktion des *Faust* im Film hingegen läßt solche Zusammenhänge gar nicht erst in den Blick treten, da das technische Medium die ruhevolle, den Horizont des Vergangenen weitende Ferne durch die Nähe der unablässigen Bilderfolge ersetze.

Man erinnert sich hier der Beobachtung, die Benjamin mit der auratischen Erscheinungsweise der frühen Fotografie verband. Dem Blick der dort Porträtierten entsprach eine Sphäre, an der sich des Betrachters Assoziationen entzündeten. Diese Assoziationen waren von ähnlicher Art, wie die hier angedeuteten; sie holten nämlich jenes Wissen heran, das den abgebildeten Personen die Tiefendimension verlieh, die ihre geschichtliche Zeugenschaft überhaupt

erst begründet. Von dieser hermeneutischen, eine ideelle Gleichzeitigkeit voraussetzenden Funktion her gesehen, war es durchaus konsequent, die Daguerrotypen noch in die Nähe der Porträtmalerei zu rücken. Denn die aktualisierende Funktion des technischen Objektivs durfte an diesem Punkt nicht in Kraft treten, um den Dreischritt der historischen Konstruktion nicht zu gefährden. Darüber hinaus zeigt der Vergleich zwischen beiden Arbeiten, daß der Assoziationsablauf, von dem im Kunstwerkaufsatz angesichts der auratischen Erscheinungsweise der Werke die Rede ist, die Entsprechung der Aura auf der Rezipientenseite ist. Was Benjamin ins Objekt verlegen möchte, wenn er von dessen Aura spricht, ist nichts anderes als der historisch überlieferte Sinn desselben, den der Historiker und Philologe mittels spezialisierter Verfahren aufschlüsseln möchte. Das Bedeutungsvolle der überlieferten Kunstwerke wie der Tradition überhaupt ist nicht unmittelbar evident. Es muß nach dem herrschenden Selbstverständnis der hermeneutischen Wissenschaften erst im Scheidewasser der kritischen Interpretation ausgefällt werden. Auf die akademischen Verfahren läßt sich Benjamin indessen nicht ein, da er von früh an gewohnt war, nach einem Modus vorzugehen, der es seinen Lesern nicht leicht macht, den Aussagegehalt der Kritiken ihren eigenen Einsichten zu assimilieren. Diese Schwierigkeit mag ihren Grund in Benjamins Geschichtsauffassung haben, die es ihm tunlich erscheinen ließ, sich einen andern als den allgemein anerkannten Weg zur Tradition zu bahnen. Gleichviel, seine Konzeption der auratischen Erscheinungsweise verrät das hermeneutische Element. Zwar bleibt er außerhalb der schulgerechten Prüfverfahren, doch vollzieht er mit der assoziativen Verknüpfung zwischen Erscheinungsbild und aktuellem Wissensstand jenen Akt der Applikation, der in jedem Fall konstitutiv ist für das Verstehen überlieferter Sinn- und Bedeutungsmuster. Er war sich im übrigen dieser Voraussetzungen bewußt. Schrieb er doch über seine Arbeit am Kunstwerkaufsatz an Scholem: *Diese Überlegungen verankern die Geschichte der Kunst im neunzehnten Jahrhundert in der Erkenntnis ihrer gegenwärtigen von uns erlebten Situation*²¹. Aber der Hinweis auf die hermeneutischen Implikationen erklärt noch nicht, warum Benjamin eine so sehr zwischen Bild und Begriff schwankende Konzeption wie die der Aura der – nota bene – traditionellen Kunstrezeption zugrundelegte. Wenn es stimmt, daß Aura eine Umschreibung des semantischen Potentials am Kunstwerk ist, dann stellt sich nämlich die Frage nach dem, was wir weiter oben mit einem bekannten Terminus der Hermeneutik den wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang genannt haben. Hier sei die These aufgestellt, daß Benjamin eben diesen Zusammenhang gleichsam in den Umkreis des individuellen Werkes wie in dessen Gravitationsfeld einziehen ließ²². Im Kunstwerkaufsatz unterscheidet er zwischen dem mit Dilthey so genannten *Traditionszusammenhang* und der Einzigkeit des Werks. Letztere soll zwar identisch sein mit dem Eingebettetsein in den ersteren, aber einzig ist das Werk doch nur in bezug auf seinen Ursprung; und dieser Ursprung ist magischer bzw. theologischer Art. In der Aura, jener Erscheinungsweise des Einzigens, des Echten und Autoritativen am Werk steckt daher mehr als nur das geschichtliche Bedeutungspotential. Sie enthält, dem Bild vom Unnahbaren entsprechend, auch jene Qualität des Geheimnisvollen und Unausschöpfbaren, die an dem ursprünglichen nicht bloß für den Gebrauch geschaffenen Gebilde haftet. Die Einbettung in die Tradition läßt sich hermeneutisch einho-

len, doch nicht das Ursprungsmoment, dem nach Benjamin in der neueren Zeit die Idee einer reinen Kunst angemessen wurde. In der metaphorischen Ferne, in die die Ruhe der Betrachtung das anzuschauende Objekt rückt, findet dieser Sachverhalt seinen adäquaten Ausdruck. Wenn die forschende Penetration diese Ferne überwindet, zerfällt das Bild als autonomes. Es gibt jenes ‚Eigenleben‘ auf, das der traditionelle Bedeutungsgehalt des Wortes Aura andeutet²³. Benjamin muß gewußt haben, daß Aura in der okkultistischen und hermetischen Arcanlehre die Symptome bezeichnete, von deren optisch wahrnehmbarer Erscheinung (Gestalt und Farbe) auf die inneren Zustände lebender Organismen, besonders auf deren Seelisches geschlossen wurde²⁴. Im metaphorischen Gebrauch, den er von diesem Ausdruck macht, schwingt etwas von der überkommenen Bedeutung nach. Denn das Werk als Zentrum des auratischen Scheins bleibt ineffabile, es entäußert sich allein in der Weise seiner Erscheinung des Bedeutungsvollen, das in seinem Kern beschlossen ist. Daß es als ein organisches Unteilbares begriffen wird, legen nicht nur die früheren Äußerungen Benjamins über den Status der ästhetischen Gebilde nahe.

Wir müssen es bei dieser Vermutung zunächst belassen und uns nochmals jener Perzeptionsweise zuwenden, die am natürlichen Gegenstand das seltsame Ineinander von Raum und Zeit erfährt. Wir sahen, daß die ausführlichste Umschreibung der Aura, deren definitorischer Kern noch in den Baudelaire-Kommentaren wiederkehrt, mit der Anschauung der Natur, genauer der Landschaft einsetzt. In der Fotografiegeschichte war freilich bereits eine eigentümliche, nirgendwo logisch aufgelöste Verschränkung zwischen sinnhaften Strukturen (Aura der Porträtierten) und Landschaftsbild festzustellen. Im Kunstwerkaufsatz findet sich zwar die Unterscheidung zwischen geschichtlichen und natürlichen Gegenständen, aber es bleibt als deren Gemeinsames die Quintessenz der optischen Wahrnehmung erhalten, nähert das Subjekt sich nur in der richtigen Weise den genannten Gegenständen. Die richtige, d. h. dem auratischen Erscheinungsbild korrespondierende Näherungsweise ist aber keine andere als die der anschauenden Versenkung. In beiden Fällen, in der Kunst- wie in der Naturbetrachtung, bezieht sich Benjamin daher auf eine gemeinsame Erfahrung, die ästhetisch zu nennen, der Kontext nahelegt. Die ästhetische Erfahrung folgt andern Gesetzen als die gewöhnliche. Auch dann, wenn sie, worauf Benjamin insistiert, in jeweils wechselnde soziale Situationen eingelassen ist. So entsprechen in der ästhetischen Erfahrung Subjekt und Objekt einander in der Weise ihrer Wahrnehmung bzw. Erscheinung. Der Vorgang selber, der treffend mit dem Begriff der Anschauung wiedergegeben wird, erzeugt ein eigentümliches Bewußtsein von Raum und Zeit, wie das in der Bestimmung der Aura der Werke anklang. *Ästhetische Erfahrung* und *Erfahrung der Aura* können von Benjamin daher identifiziert werden.

3

Um diese Übereinstimmung weiter aufzuhellen, wenden wir uns den Untersuchungen zu, die Benjamin Charles Baudelaire gewidmet hat. Baudelaires Poesie stand für ihn im Schnittpunkt traditioneller und moderner Erfahrung, so daß an ihr wie an keiner andern sich der Bruch mit der überkommenen

Ästhetik aufzeigen lassen mußte. Es ist der Punkt, an dem nach Benjamin das *Schockerlebnis* an die Stelle der *Erfahrung* tritt. Im Essay *Über einige Motive bei Baudelaire* wird diesem Bruch seine endgültige Kennzeichnung mit dem Ausdruck von der *Zertrümmerung der Aura* zuteil. Unsere Untersuchung beschränkt sich daher im wesentlichen auf diesen Text, zumal in ihm jene Momente des Konzepts, die in den früheren Schriften beiläufig oder formelhaft verkürzt auftraten, mit größerer Ausführlichkeit – was nicht zugleich größere Klarheit bedeutet – dargelegt werden.

Benjamins langjährige Beschäftigung mit dem Pariser Poeten fand ihren Niederschlag in einem Fragment gebliebenen Buch, in Übersetzungen ausgesuchter Texte aus den *Fleurs du mal* und in zahlreichen Entwürfen und Notizen. Um 1938 notierte er in einem Arbeitsexposé, daß die allegorische Anschauungsweise, wie sie Baudelaire auszeichnet, stets auf einer entwerteten Erscheinungswelt aufbaue²⁵. In diesen Begriffen liegt wieder jener Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Erfahrung vor, der uns bereits aus der Fotografiegeschichte vertraut ist. Ein Licht darauf, wie Benjamin verfuhr, um diesem Zusammenhang auf den Grund zu gehen, werfen die Annotationen, die er während der Lektüre der *Fleurs du mal* angefertigt hat. Er exzerpierte einige ihm markant erscheinende Stellen, die er mit knappen, meist stichwortartigen Anmerkungen versah. Unter diesen findet sich relativ häufig, gleichsam wie ein wegweisender Index, die Formulierung *Auslöschen des Scheins*. Folgt man dem so Indizierten an den ausgezogenen Stellen nach, so wird deutlich, daß diese um ihrer Belegfunktion willen exzerpiert wurden. Sie haben die These von der Entwertung der Erscheinungswelt und den ihr entsprechenden Erfahrungswandel zu stützen, eine These, die, wenn sie vom Auslöschen des Scheins handelt, den Verfall der Aura meint. Eine scheinbar unvermittelte Konjunktion zweier Baudelaire-Texte macht das gewiß. Anlässlich eines Verses in *Les petites vieilles* notiert Benjamin: *Verlöschen des Scheins. Das brechende Auge ist das Urphänomen der „Perte d'aureole.“*²⁶ Die Formulierung bliebe für sich gelesen rätselhaft. In *Über einige Motive bei Baudelaire* hat Benjamin indessen den Kontext gestiftet, der sie erklärt. Er schließt den Essay mit der Übersetzung des von Baudelaire „Verlust der Aureole“ überschriebenen Prosagedichts aus dem *Spleen de Paris*, das den Poeten zeigt, wie er im Großstadtverkehr durch eine erzwungene falsche Bewegung seine Insignien verliert. Für Benjamin ist es ein Leichtes, an die Stelle des fiktiven Poeten Baudelaire zu setzen, da er diesen ohnehin als *den* Repräsentanten der modernen, problematisch gewordenen Lyrik in allen seinen Äußerungen zu begreifen sucht²⁷. Doch in welchem Sinn kann das brechende Auge in der Notiz als Urphänomen des *Verlusts der Aureole* (sic) gelten? Zerfall der Aura und Verlust der Aureole meinen an dieser Stelle offenbar dasselbe. Anders gewendet: die Einbuße der poetischen Insignien verleiht jenem Erfahrungswandel bildlichen Ausdruck, der dem Poeten die Möglichkeit genommen hat, die Dinge mit einem ästhetischen Schein zu umgeben. Das brechende Auge ist das Auge der Dinge und der Menschen, die im Detail die solide Faktizität ihrer Erscheinung dem Wahrnehmenden zuführen, nicht aber die Geschlossenheit eines in sich gründenden Bedeutenden.

Daß das Objekt imstande sein soll, den Blick aufzuschlagen, das macht dessen *physiognomischen* Aspekt aus. Die Gegenstände der Natur wie der Kunst erscheinen unter dieser Voraussetzung dem wahrnehmenden Subjekt als

beseelte. Im Baudelaire-Essay wird nun erklärt, daß dies die Leistung einer bestimmten rezeptiven Einstellung sei. Wir fanden sie bereits in der Fotografiegeschichte vorgebildet. Doch Benjamin verfährt nun strenger mit den Prämissen seiner Theorie. Eine dieser Prämissen betrifft den physiognomischen Aspekt, genauer den Blick, den aufzuschlagen auch dem im schlichten Sinne Unbelebten gelingen soll. Wo Blicke in der trivialen Bedeutung des Miteinander-Umgehens ausgetauscht werden, dort stellt sich auch die Erwartung ein, daß der andere den auf ihn gerichteten Blick erwidert. Diesen Vorgang verallgemeinert Benjamin, um ihn für jede Form des Wahrnehmens – auch im Denken – fruchtbar machen zu können. Zusammenfassend bemerkt er: *Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen*²⁸.

Es ist nur konsequent, wenn unter diesen Voraussetzungen nun die Daguerrotypie, die früher an der Grenze von der auratischen zur apparativen Erscheinungsform lokalisiert wurde, den Zerfallserscheinungen zufällt. In den Apparat hineinzublicken, hat nach Benjamin etwas *Unmenschliches, man könnte sagen Tödliches*, da das technische Objektiv den Blick nicht erwidert²⁹. Das ist nur halb verständlich; unklar bleibt, warum der zuletzt genannte Sachverhalt den Blick gleichsam *abtötet*. Dies nur mit der Technik erklären zu wollen, reicht sicher nicht aus. Daß Benjamin immer wieder auf das technische Objektiv des fotografischen Apparats zurückkommt, ist freilich ein Indiz für die Bedeutung, die er dieser Erfindung im Kontext seiner Erfahrungstheorie beimaß. Wenn, wie an der zitierten Stelle, der Aufzunehmende und der Fotograf einander durch die Fotolinse anblicken, dann ist diese durch den Apparat erzwungene Anordnung der Grund für die Zerstörung der Aura. Dem frühen Fotografen erschien der Mensch bloß als Figur, an der es dieses oder jenes Detail zurückzukehren galt, der Fotografierte sah – den langen Belichtungszeiten der unvollkommenen Technik entsprechend – wie in zeitenthobener Totenstarre ins Objektiv. Auf diese Konstellation legt Benjamin großen Wert. Sie hat für ihn den Charakter eines Modells, nach dessen Grundzügen er den Wahrnehmungsmodus der Moderne überhaupt formen möchte. Doch im Bereich des Poetischen, nämlich dort, wo an Baudelaires Beispiel die Schwierigkeiten moderner Lyrik dargestellt werden, muß die Demonstrationskraft des Modells erlahmen, es sei denn, es läge mehr in ihm als nur die technische Verfremdung des wahrnehmenden Blicks.

Daß mehr in ihm liegt, läßt sich freilich Benjamins Hinweisen auf eine apokryphe Theorie der Erfahrung entnehmen, und wir haben uns mit deren Spuren zu beschäftigen, wenn der Begriff der Aura sich uns weiter erschließen soll. Um eine an dieser Stelle kaum zu leistende Darstellung von Benjamins Rezeption der Bergsonschen Erfahrungstheorie zu umgehen, beschränken wir uns auf die knappe Glossierung der entsprechenden Argumente im Baudelaire-Essay. Benjamin unterscheidet hier zwischen einer allgemeinen Erfahrung, deren materielle Beeinträchtigungen durch Hinweise auf sozioökonomische Umwälzungen bloß angedeutet werden und einer Erfahrung, die allein von der Poesie noch bewahrt wird. Diese letztere erhielt ihren begrifflichen Kanon mit

der Philosophie Bergsons und konstituierte sich poetisch im Werk von Proust und Baudelaire. Beide Dichter hatten sich freilich mit jener denaturierten Erfahrungswirklichkeit auseinanderzusetzen, deren technische Errungenschaften die Poesie in eine Krise trieb. Benjamin diagnostiziert das an den Gegensätzen von

- Information und Tradition
- Diskursivität (*mémoire volontaire*) und Phantasie (*mémoire involontaire*)
- schockhaftem Augenblickserlebnis und Zeit des Eingedenkens
- verdinglichender und beseelender Wahrnehmung.

Information vs. Tradition

Die Information, wie sie die Presse bietet, will das An-Sich der neuesten Ereignisse festhalten; ihre Kriterien lauten daher: Neuigkeit, Kürze, Verständlichkeit, Zusammenhanglosigkeit der Nachrichten³⁰. Sie lähmt die Vorstellungskraft und dichtet sich gegen Erfahrung ab, da sie deren Medium, der erzählenden Form des Tradierens, fremd gegenübersteht. Tradition durch Erzählen hinterließ aber in der Form des Mitgeteilten den *lebendigen* Abdruck dessen, der erzählte. Die Information, die diese Spur völlig zu eliminieren sucht, bietet bloß die tote Faktur des zu übermittelnden Sachverhalts.

Diskursivität vs. Phantasie

In der Erinnerung, die bewußt Vergangenes beschwört, herrscht eine Diskursivität, die ihr technisches Pendant in der fotografischen Fixierung des Vergänglichen besitzt. Die diskursive Erinnerung verfügt demnach über ihre Gegenstände, wie das Archiv über die klassifizierten und nummerierten Sammlerstücke. Phantasie hingegen beruht auf der Fähigkeit, etwas Vollkommenes zu wünschen, dessen Erfüllung im Unendlichen liegt. Mit Benjamins eigenen Worten: *Womit es (das Kunstwerk, D. H.) den Wunsch erfüllt, der sich in seinen Ursprung projizieren läßt, wäre etwas, was diesen Wunsch unablässig nährt*³¹. Phantasie ist demnach auf ein Geheimnisvolles bezogen, das als *Schönes* im Kunstwerk zur Erscheinung kommt, ohne jemals im Sinne der Diskursivität ausgeschöpft zu werden. Das Vermögen, Wünsche der genannten Art zu hegen, ist eigens der genuinen Erfahrung einbeschrieben, da sie allein (in der Form der unbewußten Erinnerung) imstande ist, dem gelebten Leben einen zeitlichen Zusammenhang zu geben. Dieser auf Kontinuität (Tradition, Eingedenken) beruhende Zusammenhang löst die Lebensgeschichte nicht in Einzelereignisse auf, sondern verschafft ihr erst jene Konsistenz, die es erlaubt, Vergangenheit und Zukunft, Wunsch und Erfüllung als ein Einheitliches zu empfinden. Darauf scheint sich auch Benjamins rätselhafte Bemerkung zu beziehen, daß ein Wunsch desto eher in Erfüllung geht, je weiter er in die Ferne der Zeit ausgreift³².

Schockhaftes Augenblickserlebnis vs. Zeit des Eingedenkens

Das Schockerlebnis verläuft nach den Gesetzen der technischen Apparatur und der Industriearbeit³³. In Sekundenschnelle wechseln die Reize, die dem einzelnen mehr zustoßen, als daß er sie wahrnimmt. Paradigmatisch ist die Situation

der Großstadtstraße mit ihrer Menge und ihrem Verkehr. Unmittelbare Reizberührung herrscht hier im Optischen wie Taktilen vor und führt zur außengesteuerten Wahrnehmung diskreter Einzelereignisse. Der Schock löst, wie seine physiologische Entsprechung (Absinken des Blutdrucks, Herzversagen) zeigt, den Augenblick aus dem Zeitkontinuum der geordneten Erfahrung heraus; die Wahrnehmung erfolgt in Schüben und Brüchen, die sich nicht mehr zu einem geschlossenen Lebenszusammenhang fügen. Dieser hatte seinen Halt noch in den durch Erfahrung aufgehobenen, in Kalenderfesttagen verankerten Werten des Vergangenen. *Was die festlichen Tage groß und bedeutsam macht, ist die Begegnung mit einem früheren Leben*³⁴. Benjamin spielt hier, wie uns scheint, auf eine Form der Erfahrung an, der nur ein in sich ruhendes zyklisches Geschichtsbild entsprechen würde. Ausdrücklich kennzeichnet er die in Baudelaires *correspondances* aufgesuchten *Data des Eingedenkens* als solche der *Vorgeschichte*³⁵.

Verdinglichende vs. beseelende Wahrnehmung

Den Begriff der Verdinglichung verwendet Benjamin sparsam. Gleichwohl liegt er der Sache nach jener Wahrnehmungsweise zugrunde, die er an Baudelaires Lyrik diagnostiziert. Diese ist *im Herzen der Verdinglichung heimisch*³⁶, da in ihr die Natur – und das kann im Kontext nichts anderes heißen als das Leben (Organisches) – der Dinge getilgt wird. Baudelaire antwortet mit der allegorischen Anschauungsweise auf den Zusammenbruch der Werte (des Kultischen wie des Schönen), indem er als Vereinzelter den diskreten Gegenständen gegenübersteht, wie der Kunde der Ware, an der dieser als erstes den Preis (Tauschwert) wahrnimmt. Die Form dieser Wahrnehmung ist die des *unvermittelten* Schocks, der bestenfalls noch die *Spur* eines Menschlichen am Gegenstand erfäßt. Nur die Kunst vermag diese neue Wahrnehmungsform in ihrem eigenen Vollzug auch festzuhalten; sie bringt sie als Allegorie zur Erscheinung. *Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich*³⁷. Ihr Gegenstück ist in der Anschauung gegeben, die den Gegenstand als *Bild* erfährt; Bild verstanden in der ausführlichen Bedeutung des Gebildeten, das das anschauende Subjekt gleichsam zum Leben erweckt, um selber in seinem Wesen betroffen zu werden. Die hier so genannte beseelende Wahrnehmung *belehnt* jeden (ob beseelten oder unbeseelten) Gegenstand mit dem Vermögen, *den Blick aufzuschlagen*. Die dergestalt mit eigenem Leben versehene Erscheinung entfaltet eine geheimnisträchtige Aura, der sich der Anschauende nur auf einer ins Unendliche führenden Bahn (Ferne) zu nähern vermag.

Unsere Glossierung der von Benjamin forcierten Gegensätze mag deutlicher herausstellen, worauf es ihm ankam. In Opposition stehen zwei Formen der Erfahrung, beide auf den Bereich der Kunst, spezieller der Lyrik beschränkt. Dagegen spricht auch nicht, daß Analogien im Sozialen und Ökonomischen aufgesucht werden. Der eine Typus, wir nennen ihn den modernen, begründet mit Baudelaires Dichtung eine Ästhetik des Disparaten. In dieser ist das Artefakt heteronom bestimmt, sei es durch einen wissenschaftlichen Gestus (Poe), sei es durch die immanent dargestellte Destruktion kanonischer poeti-

scher Bilder (Auslöschen des Scheins) oder durch die strukturelle Ähnlichkeit mit automatisch gesteuerten Wahrnehmungsprozessen (Fotografie, Film). Am einschneidendsten hat nach Benjamins Ansicht das Eindringen der Technik die Kunst und damit die Ästhetik verändert. Nicht nur das Zeitbewußtsein soll seitdem den mechanischen Gesetzen der diskontinuierlichen Zeitmessung unterworfen sein, auch das Geheimnisvolle der menschlichen Einzelexistenz sei durch die im 19. Jahrhundert entwickelten und perfektionierten Techniken der Registrierung und Verwaltung der vollständigen und eindeutigen Identifizierung gewichen. Porträtfotografie und Detektivgeschichte bilden die artistischen Reflexe dieser Entwicklung.

Ein weitergehendes zerstörerisches Moment, von dem die ästhetische Wahrnehmung betroffen ist, liegt in dem, was Benjamin *Einfühlung* nennt. Das Problem ist mit Adornos Spekulationen über die Warenästhetik vorgegeben³⁸. Benjamin lenkte diese jedoch in eine Richtung, an der sich eine andere als die gesellschaftskritische Intention ablesen läßt. Obwohl er zunächst konjunktivisch von der Möglichkeit der von Marx scherzhaft eingeführten *Warenseele* sprach, hatte er ihre Existenz längst unterstellt³⁹. Denn der Flaneur teilt nicht nur die *Situation der Ware*, als Dichter verfügt er auch über deren Vermögen, sich in den Kunden *einzu fühlen*. Das Schema, von dem Benjamin ausgeht, ist einfach. Es entspricht formal dem Subjekt-Objekt-Verhältnis, das auch der auratischen Kunsterfahrung zugrunde liegt: der Gegenstand der Anschauung soll ein beseelter sein, so daß der Akt der ästhetischen Wahrnehmung von dem der bloßen Verfügung unterscheidbar bleibt. Doch vollzieht die ästhetische Wahrnehmung der Moderne nicht mehr das Werk der Erlösung am Gegenstand der Anschauung, da das reziproke Verhältnis von Subjekt und Objekt nurmehr durch einen parasitären Wert, nämlich durch den Tauschwert reguliert wird. Der Tauschwert signalisiert den Tod des Sinnhaften, das der Blick des Anschauenden unter den Bedingungen der kultischen und idealistischen Werttheorie am Gegenstand zu beleben verstand. In der Moderne ist das Wesen, das nach Benjamin aus dem auratischen Schein der Werke sprach, zum *Fetisch* geworden⁴⁰.

Streift man die Mystifikationen ab, die in der These von der reziproken Einfühlung enthalten sind, so bleibt als Kern letzten Endes die allegorische Intention des von Baudelaire verkörperten modernen Erfahrungstypus übrig. Denn der Inbegriff des im Fetisch repräsentierten Tauschwertes, das Geld, ist wesenlose, *tote* Materie. Die Einfühlung in die Ware, wie die in den Kunden – beide konvergieren in dem, was man heute nicht weniger magisch Kaufkraft nennt – kann unter dieser Voraussetzung mit jener Quelle der poetischen Inspiration ineingesetzt werden, die im Gegensatz zur Genietheorie das Anorganische an die Stelle der belebten und belebenden Natur setzt. Dazu paßt die doppelte Motivierung des Allegorischen durch die Einwirkung der Technik auf die Kunst und des Warenverkehrs auf die künstlerische Erfahrung⁴¹. Ist damit aber der allegorische Blick auch der Natur entfremdet?

Wir kommen mit dieser Frage zu dem entscheidenden Punkt zurück, an dem Benjamin den Bruch mit der Tradition der überkommenen ästhetischen Erfahrung ansetzt: zum Zerfall der Aura. Ist die ästhetische Erfahrung der Moderne das Negativbild der traditionellen, so lassen sich an dieser die Züge einer Magie dingfest machen, deren Elemente auch in der Konzeption des

Allegorischen enthalten sind. Diese Magie bewegt sich um das Verhältnis von Natur und Geschichte, das uns im Kunstwerkaufsatz in der Unterscheidung von natürlichen und geschichtlichen Gegenständen bereits vor Augen kam. Die erste Definition der Aura – *einmalige Erscheinung einer Ferne* – wird gegen Ende des Baudelaire-Essays wiederholt und im Sinne der Erfahrungstheorie um die Reziprozität des Subjekt-Objekt-Verhältnisses erweitert. Benjamin wehrt sich mit allem Nachdruck gegen eine soziologische oder materialistische Auslegung des Begriffs. Für ihn ist das Wesen, das im ästhetischen Schein der Aura sich entäußert, nicht identisch mit jener Spur des Menschlichen, die Arbeit an ihrem Produkt hinterläßt. Die auratische Erfahrung ist vielmehr frei von jedem Bedürfnis und ähnelt dort, wo sie in reiner Anschauung zutage tritt, der Theorie in des Wortes angestammter Bedeutung: sie ist zwanglose Schau und Feier des Numinosen. In Benjamins beharrlichen Hinweisen auf die kultische Unnahbarkeit der auratischen Erscheinung schwingt diese Bedeutung mit⁴². Aber bei der bloßen Anschauung eines durch den Schein Erfahrbaren bleibt es nicht. Der Anschauende wird vielmehr produktiv, indem er das Phänomen seiner Aufmerksamkeit mit jenem Blick *belehnt*, der ihm, dem Objekt, eine eigentümliche Subjekthaftigkeit zugesteht. Den Vorgang dieser Belehnung erkennt Benjamin in einer Anmerkung des Baudelaire-Essays als *Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach*⁴³.

Natur faßt Organisches und Anorganisches unter ihren Begriff, so daß auch das Leblose (Unbeseelte) erweckt zu werden vermag. Eines der Denkbilder, die Benjamin 1933 in der *Kölnischen Zeitung* veröffentlichte, wirkt wie eine Illustration zu dieser Ansicht. Dort findet sich wieder die Unterscheidung von Nähe und Ferne, bezogen auf die Wahrnehmung einer Landschaft, deren romantische Elemente ebenso wie das unbestimmte, aber sehnde Hingezogenwerden auf die romantische Herkunft der Benjaminschen Ästhetik verweisen. Das Meer, die Wälder, auf dem Berg eine Schloßruine und darüber der blaue Himmel bilden die Ingredienzien dessen, was nur dem Träumer und dem Dichter – unter der ästhetischen Bedingung der Ferne – als ruhendes, ja ewiges Bild erscheint. Jede Berührung, die aus der Nähe zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und bestimmten Veränderungen am Angeschauten erfolgt, löst das Bild in Bewegung auf und macht es dadurch zunichte. Übertragen wir das auf den Begriff der Aura, von dem an dieser Stelle zwar nicht wörtlich, aber doch der Sache nach die Rede ist, so zeigt sich, daß mit ihm eben jenes Heraustreten aus der bestimmten Zeit und aus dem bestimmten Raum verbunden ist, das nach Benjamin ästhetische Erfahrung allererst konstituiert. Ästhetisch ist diese Erfahrung in einem traditionell verbürgten Sinne, da sie allein dort vorliegt, wo es dem Wahrnehmenden gelingt, die partikularen Erscheinungen unter der Formbestimmung eines *Bildes* zusammenzuschließen. Im Bild steht Zeit im Sinne des urzeitlichen Ablaufens zwar still, aber sie umlagert als Vorgeschichte den Gegenstand der Anschauung und webt auf solche Weise jenen in die Ferne ziehenden Schleier (Aura), an dem die Vorstellungsassoziationen des Anschauenden sich festsaugen⁴⁵. Wenn Benjamin die auratische Erfahrung auf die Erweckung der Natur und auf einen vor-geschichtlichen Zeitbegriff bezieht, dann kann das nur heißen, daß er diesen Erfahrungstypus sowohl an Natur als

auch an Geschichte bindet. Nicht zufällig sind die von ihm geschätzten Paradigmen dieser Erfahrung Landschaft und menschliche Gestalt, also Objekte, deren Natur bereits unter einer kulturellen Formbestimmtheit in Erscheinung tritt.

Die darin liegende Doppeldeutigkeit des Aurabegriffs wird noch problematischer in der Anwendung auf die Kunstbetrachtung. Im Kunstverkaufsatz ging es darum, zu zeigen, wie die Reproduktionstechnik die Aura der Werke zerstört. Zerstört wird aber kaum deren Form (von der auf Reproduktion beruhenden Literatur ganz zu schweigen), sondern jener Schein, der nach Benjamin auch das Wesen der Kunst, *Schönheit*, in seine Hülle faßt. Dieser Zusammenhang erschließt sich kaum überraschend, wenn man den Hinweisen auf das Schöne nachgeht, die Benjamin über den Baudelaire-Essay verstreut hat. Im Verhältnis zur Geschichte, so heißt es da, ist das Schöne, das einst den Wert der Kunst ausmachte, jeglicher Beurteilung entzogen; im Verhältnis zur Natur bleibt es *wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung*⁴⁶. Mit diesem Selbstzitat bringt Benjamin die Position des Wahlverwandtschaften-Aufsatzes in die Exegese der Moderne ein. Dort, so ist zu erinnern, wurde Kunstbetrachtung mit der *Anschaung des Schönen als einem Geheimnis* gleichgesetzt⁴⁷. Dieses Geheimnis bestand in dem Wesen der Schönheit, das, wie das Göttliche in der Schöpfung der Natur, allein in der Hülle des Kunstwerks in Erscheinung zu treten und zugleich bei sich selbst zu bleiben vermag. Kunstschönheit und Naturschönheit fielen an dieser Stelle daher notwendigerweise in einer Idee der Offenbarung zusammen, nach der in beider Wesen die Ordnungen der Geschichte aufgehoben sind. Diese geschichtstheologische Figur erscheint durch nichts entkräftet im Baudelaire-Essay wieder. Hülle und Schein sind hier in die Konzeption der Aura eingegangen, in der sie weiterhin auf das Geheimnis eines vorgeschichtlichen Lebens verweisen, dem sie wohl selber entstammen mögen⁴⁸. Wie wenig sicher Benjamin eines *Begriffes* der Aura war, zeigt eine Briefstelle, an der er rasch die terminologische Debatte verläßt, die ihm Adornos Korrekturen an dem Wort aufgenötigt hatte. In *Zentralpark* endlich wird auch der Ware eine *eigentümliche Aura* nicht mehr versagt, die zur Erscheinung zu bringen, Baudelaires heroische Absicht gewesen sei. *Aber die Ware sperrt sich, sie sucht sich selbst ins Gesicht zu sehen. Ihre Menschwerdung feiert sie in der Hure*⁴⁹. Damit kündigt sich an, daß noch die allegorische Entstellung an jenem Erlösungswerk teilhat, das die Natur – hier ist es die falsche der Ware – menschlich werden läßt.

Hätte nicht Brecht schon die Mystik bemüht, man wäre versucht, es hier nachzuholen. Allerdings wäre Mystik – um Benjamins eigenster Intention gerecht zu werden – streng historisch auf die Überlieferung zu beziehen, die in den noch unerforschten Winkeln seiner geistigen Biographie ihren Sitz hat. Was immer an Zutreffendem und Bedeutendem Benjamin über die Schwierigkeiten einer ästhetischen Erfahrung in der Moderne zu sagen hat, die Verquickung mit dem Spekulativen, ja Hermetischen schlägt der planen Aneignung seiner Thesen ins Gesicht. Will man sich nicht die Haltung zu eigen machen, die nach seinen frühen Äußerungen der Kunstkritiker gegenüber dem Werk einzunehmen hat, dann ist der Schleier freilich zu zerreißen, den er selber mit dem Wort *Aura* bewußt in seine Kunsttheorie eingewoben hat. Seine Konzeption ist nicht zuletzt den historischen Phänomenen gegenüber als Vereinfachung zu betrachten. Als einer der ersten hat Theodor W. Adorno das erkannt und an ihr

ausgesetzt, daß sie vorschnell aus der Auseinandersetzung mit der faschistischen Regression der Kunst heraus in die allgemeine Kunsttheorie übertragen worden sei. Er macht damit aufmerksam auf die Situationsbezogenheit des Konzepts, die in der geschwinden Rezeption Benjaminscher Gedankenbruchstücke gern übersehen wird. Dem Kunstwerkaufsatz hat der Verfasser selber eine taktische Funktion bescheinigt; im Baudelaire-Essay liegt sie weniger deutlich zutage.

Doch kann und muß die historische Gebundenheit von Benjamins Kunsttheorie deren Gehalt nicht vollends relativieren. Sie selbst reflektiert ja in dem geschichtlichen Material, das sie verarbeitet, den Zusammenhang mit weiterreichenden Entwicklungstendenzen, der allein daran schon abzulesen ist, daß die heute Allgemeingut gewordene Forderung nach einer Entsublimierung der Kunst sich auf Benjamin berufen kann. Adorno ist dem mit Nachdruck entgegengetreten, indem er nicht nur die offensichtlichen, in der originären Konzeption selber enthaltenen Unstimmigkeiten kritisierte, sondern sie vor allem durch eine Assimilation des Aurabegriffes an seine eigene Kunsttheorie zu bereinigen suchte. Aura ist für ihn, auf eine kurze Formel gebracht, das, was sich am authentischen Kunstwerk kunstfremden Verwertungszusammenhängen nicht unterordnen läßt. Sie kennzeichnet mithin ein überschießendes Potential, das sich nur einer Erfahrung eigener Ordnung, der ästhetischen, erschließt, die zwar in die gesellschaftliche eingebettet ist, aber unter deren praktischen Verwertungsansprüchen nicht verschwinden darf. Anders als Benjamin will Adorno mit dem Begriff der Aura Kunst nicht ins Geheimnis entrücken (auch wenn er deren Rätselcharakter betont). Seine Intention ist vielmehr darauf ausgerichtet, die konstruktiven wie die semantischen Aspekte der Analyse um der historischen Vermittlung willen offen zu halten: *Kunstwerke analysieren heißt so viel wie der in ihnen aufgespeicherten immanenten Geschichte innezuwerden*⁵⁰. Die Aura derselben besagt, daß sie selbst im Stand ihrer Entzauberung noch eine Erfahrung ermöglichen, die weder an den psychologischen noch praktischen Zwecken, wie sie der Identifikationsfanatismus fordert, zu messen ist. Adornos Umdeutung der Aurakonzeption, die Kants These von der Interesslosigkeit ästhetischen Wohlgefallens mit Hegels Freiheit zum Objekt verbindet, ist bedenkenswert, wenn es darum gehen soll, die Theorie der ästhetischen Erfahrung von einer scheinbar bruchlosen Einschmelzung in Gesellschaftstheorie abzugrenzen. Ob die Konzeption der Aura dazu etwas beizutragen vermag, ist eine Frage der Sprachregelung, die, wie es scheint, auf dem Feld ideologischer Richtungskämpfe entschieden wird.

4

Walter Benjamin hat sich in den Jahren 1921/22 mit dem Gedanken getragen, eine Zeitschrift herauszugeben. Ihre Veröffentlichung kam nicht zustande. Doch hat sich ein Editorial von seiner Hand erhalten, in dem er Anspruch, Aufgabe und Wesen der Zeitschrift umreißt. Letzteres ist bezeichnet im Status des *Ephemeren*, der in der Bestimmung einer *wahren Aktualität*, worin Anspruch und Aufgabe sich erfüllen, aufgehoben ist. Diese Bestimmung hat ihre Entsprechung – wie so oft bei Benjamin – in einem Bild gefunden, das zugleich den Namen der Zeitschrift *Angelus Novus* bedeutet: *Werden doch . . .*

nach einer talmudischen Legende die Engel – neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen – geschaffen, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuhören und in Nichts zu vergehen⁵¹. Zweifellos geht es in diesem Bild um ein bestimmtes Verhältnis von Ewigem und Vergänglichem: das ephemere Dasein der Engel wird in der Perpetuierung ihrer Zahl oder des Augenblicks ihres Bestehens in eine Beständigkeit versetzt, die der Ewigkeit gleicht. Im Hymnus wird Gott die immer wieder neue und immergleiche Bestätigung seiner Wahrheit zuteil. Die unzähligen Engel verwirklichen trotz ihres auf den Augenblick begrenzten Daseins die Ewigkeit und Wahrheit Gottes. Wird die Bestimmtheit dieses Verhältnisses wahrer Aktualität gleichgesetzt, so besteht sie in dieser Verwirklichung des Ewigen durch die immer neue Bestätigung im unmittelbar zur Wahrheit stehenden Ephemeren. Demnach ist die Handlung der Legende und damit die Struktur des Begriffs wahrer Aktualität definiert in einer Zeitlichkeit, die sogleich transzendent ist.

Dieses frühe Bild vom *Angelus Novus* hat einen der Konstellation von Neuheit und Ewigkeit ähnlichen Ausdruck in einem Brief Benjamins an H. v. Hofmannsthal vom 8.2.1928 gefunden. Hofmannsthal möge, so heißt es darin, in dem Buch *Einbahnstraße in allem Auffallenden der inneren und äußeren Gestaltung nicht einen Kompromiß mit der „Zeitströmung“ sehen . . . Gerade in seinen exzentrischen Elementen ist das Buch wenn nicht Trophäe, so doch Dokument eines inneren Kampfes, von dem der Gegenstand sich in die Worte fassen ließe: Die Aktualität als den Revers des Ewigen in der Geschichte zu erfassen und von dieser verdeckten Seite der Medaille den Abdruck zu nehmen⁵². Als Teilbestimmung geht in diese Überlegung die Struktur der Aktualität des *Angelus Novus* – Bildes ein, insofern auch hier Unvergängliches und Augenblickliches als unablässig miteinander verbunden erfaßt werden soll. Offenbar versuchte Benjamin durch diese an einem Wahrheitsanspruch orientierte Feststellung, die gegenwartsverhafteten Reflexionen seines Buches in Opposition zu setzen zu einer Aktualität im schlechten Sinne des Zeitgemäßen. Das Zitat geht allerdings über eine bloße Konstatierung des Verhältnisses Ephemeres-Ewiges hinaus, da nun eigens die Perspektive des Darstellenden mitberücksichtigt wird. Denn vom *Ewigen in der Geschichte*, der *verdeckten Seite der Medaille den Abdruck zu nehmen* heißt, daß ein Geschehen oder ein gegenwärtiger Sachverhalt nur dann nicht als zufälliger dem ephemeren Dasein überlassen ist, wenn er in seiner Wahrheit zur Ansicht kommt. Das Abbild des Ewigen als die andere Seite der Aktualität hat in ihr sozusagen nur seine Spezifikation erhalten.*

In dieser Umschreibung des Aktualitätsbegriffs wird eine Grundfigur einsichtig, die für Benjamins Denken tragend ist. Ewiges und Ephemeres geben prinzipiell die Momente eines einheitlichen Verhältnisses an, aufgrund dessen von Aktualität überhaupt gesprochen werden kann. Insofern in der *talmudischen Legende* das Dasein der Engel und ihr Hymnus als Gegenspiel des ewig Wahren aufgefaßt werden, fallen augenblickliches Ereignis und Beständigkeit Gottes zusammen.

Hingegen verdeutlicht der Brief Benjamins an Hofmannsthal, daß etwas nur dann wirkliche Aktualität gewinnt, wenn es der Darstellung gelingt, das Ewige in der Geschichte abzubilden und dem ephemeren Ereignis als bedeutungsgleich zur Seite zu stellen. In solcher zur Ansicht gebrachten Wahrheit

wäre sowohl das Vergängliche gerettet wie auch eine wechselseitige Bestätigung von Geschichtlichem und Ewigem erreicht. Der Begriff Aktualität deckt also zwei grundlegende Problembereiche auf. Als Bestimmung des Ephemereren, das in ein unmittelbares Verhältnis zum Ewigen tritt, eröffnet sich ein Problem der *Zeit*. Insofern das Ewige verborgen ist und Aktualität erst dort wahre Geltung erlangt, wo es der Wahrheit zur Seite gestellt werden kann, veranlaßt der Begriff das Problem der *Darstellung* und *Abbildung*. Der *Wahrheitsanspruch* der Aktualität übergreift beide Bereiche. Hierauf verweist auch der in den frühen Schriften Benjamins ausgeprägte theologische Charakter des Begriffs, da ihn das Verhältnis von Akt und Potenz auf die Bestimmtheit des *actus purus* einschränkt⁵³.

Wenn auch in der *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus* nur die erste der soeben vorgestellten Definitionen von Aktualität deutlich wird, ist inhaltlich betrachtet die Problematik der Darstellung gleichwohl vorhanden. Vordergründig geht es Benjamin in der Ankündigung um die philosophische, im Wahrheitsanspruch kulminierende Vertiefung des Aktualitätsbegriffs, was zugleich die Absetzung von seiner gewöhnlichen Verwendung verlangt.

Als Beispiele einer nur scheinbaren Aktualität gelten Zeitung und Wissenschaft, Vermittlungsbereiche also, die in späteren Jahren für Benjamin von großem Interesse sein werden. 1922 aber setzt er noch der Zeitung die Vorstellung seiner eigenen Zeitschrift als wahrhaft aktuelle Form entgegen, denn sie hat sich nur *an dasjenige zu halten, was als wahrhaft Aktuelles unter der unfruchtbaren Oberfläche jenes Neuen oder Neusten sich gestaltet, dessen Ausbeutung sie der Zeitung überlassen soll*⁵⁴. Analog hierzu ist das Verhältnis von Wissenschaft und Philosophie: insofern im wissenschaftlichen Bereich *weit mehr als in der Kunst und Philosophie Aktuelles und Wesentliches fast immer auseinander zu fallen scheinen*, zeigt sich nur *der seltensten philosophischen Konzentration das wahrhaft Aktuelle unter seinem Anschein*⁵⁵. Allererst die *philosophische Behandlung* eines Gegenstandes, die *Versenkung ins einzelne Kunstwerk* und eine *positive* Kritik verhelfen dem Wesentlichen der Sache zur Darstellung und begründen so im Aufweis seiner Wahrheit seine Aktualität⁵⁶.

Was die *Ankündigung* mit esoterischem Anspruch für eine ganze Zeitschrift fordert, klingt wie ein Konzept, dem Benjamins kunstphilosophische Schriften zu Anfang der zwanziger Jahre Folge leisten. Tatsächlich enthalten auch die wichtigsten von ihnen theoretische Grundgedanken, die sich im Aktualitätsbegriff widerspiegeln⁵⁷. Stellvertretend für sie soll hier eine Untersuchung der Überlegung folgen, die Benjamin in einem Brief an Florens Christian Rang vom 9.12.1923 als Vorentwurf der Methodologie des Trauerspielbuches niederlegte. Sie wird es ermöglichen, das für den Aktualitätsbegriff wichtige Zeitproblem als Geschichtsproblem, und das der Darstellung als eines der Abbildung ausführlicher zu beschreiben. Ausgangspunkt der im Rang-Brief fixierten Überlegung ist das Verhältnis von Kunstwerk, geschichtlichem Leben und Interpretation bzw. Kritik. Die Erfassung der gegensätzlichen Bestimmtheit von Kunst und Geschichte bildet die Voraussetzung ihrer Interpretation. Kunstwerke überdauern nicht nur die Geschichte sondern sind *wesentlich geschichtslos*⁵⁸. Ihre Verbindung untereinander ist, da nicht über die Zeit vermittelt, *intensiv*. Geschichte dagegen, definiert als *Verkettung zeitlichen Geschehens*, ist in ihren Momenten *extensiv* verknüpft. Dieser Gegensatz zwi-

schen Zeitlichkeit der Geschichte und Zeitlosigkeit der Werke charakterisiert vordergründig ein Verhältnis, das dem von Flüchtigkeit und Ewigkeit ähnelt. Aktualität kam als allgemeine Bestimmung einem solchen Verhältnis dann zu, wenn die gegensätzlichen Momente im Schnittpunkt wesentlicher Verbindung aufgehoben waren. Für Benjamin ist solches Aufheben im Modus der *Interpretation* gegeben. *Es treten nämlich in der Interpretation Zusammenhänge von Kunstwerken auf, welche zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind.* Denn Themen, Gattungen und Formmomente sind zwar historisch einzuordnen, gleichwohl treten sie zu verschiedenen Zeiten oder Epochen unverändert in Erscheinung. Bestimmter jedoch finden Kunst und Geschichte in dem, was Benjamin mit *Gewalten* bezeichnet, ihren gemeinsamen Grund: *Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und zeitlich werden, treten in der Welt der Verschlossenheit (und das ist die der Natur und der Kunst) intensiv hervor.* Die intensive Verbindung von Kunstwerken stellt sich also her, insofern sich in ihnen über die Geschichte hinweg wesentliche Gehalte exponieren, die zwar historisch situiert, aber nicht vollends in die Geschichte eingelassen, nicht dem Entstehen und Vergehen überantwortet sind. Zum andern fließen Kunst und Geschichte in solchen Gewalten zusammen, die als Fixpunkte aus der Zeit herausgetreten oder in die Kunst eingesenkt sind. In dieser Kontamination treten also Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit in eine eigentümliche Beziehung ein. Das von Augenblick zu Augenblick Vergehende, im Fortschreiten Befindliche, hat zum Korrelat Zeitlosigkeit, die nicht anders als der aus dem Entwicklungsprozeß herausgetretene Moment oder als der festgestellte Augenblick zu denken ist. Eine mit jedem Augenblick neu geschaffene Zeit im Moment erfaßt und als gleichsam isolierter Augenblick aus der Verkettung herausgehoben, definiert die Aktualität des Zeitlosen ebenso wie die Ewigkeit des in der Zeit Tätigen. Nun ist aber jedes Geschehen in den Zeitverlauf eingepaßt, die *Gewalten* also, obgleich sie in der *Welt der Offenbarung* ihren offensichtlichen Platz haben, von Zeitlichkeit geprägt und in Vergänglichkeit determiniert. Demgegenüber ist es das Primat des Kunstwerks, die Gewalten intensiv zu enthalten und vom Modus der Zeitlichkeit zu entbinden.

Aus dieser Bestimmung von Kunst und Geschichte leiten sich nun die Aufgaben von Interpretation und Kritik her. Sie liegen für die Darstellung darin, die Geschichtlichkeit, d. h. die Zeitlichkeit des Geschehens *festzustellen* und die intensiven Gewalten der Werke zu *versammeln*, abzubilden und wahrnehmbar zu machen⁵⁹. Beide Momente der Interpretation sind nicht voneinander zu trennen. Denn in der Bildhaftigkeit der Darstellung, auf die Benjamin in seinem Buch über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und später immer wieder zurückkommen wird, sind sowohl die Positivität der Interpretation, wie auch die intensiven Gewalten im Sinne einer Bedeutungsintensität und Verdichtung der wesentlichen Phänomene des Werkes repräsentiert. Der im Rang-Brief noch unexplizierte Terminus *Gewalten* kann weitere Aufschlüsse über das Problem der Bildhaftigkeit geben, wenn man ihn als Vorläufer der in der *Erkenntniskritischen Vorrede* des Trauerspielbuchs systematisch entwickelten Kategorien *Extrem*, *ursprüngliches Phänomen* oder *Idee* verstehen darf⁶⁰. Denn diese Kategorien leiten die Methode einer philosophischen Kunstkritik, die im Aufsuchen jener wesentlichen Momente des Kunstwerks und der Geschichte

den Wahrheitsanspruch der Interpretation und Darstellung zu erfüllen vermag. Daß solche Interpretation nichts anderes als eine *Nachzeichnung* der Ideen sein darf, hat Benjamin sowohl methodisch als auch im Modus einer künstlerisch verfahrenen Darstellung betont⁶¹. Auch der in vielen seiner Schriften zentrale Begriff der *Monade* ist nur die philosophische Übersetzung eines Bildbegriffs, der sowohl der Bedeutungsintensität des Gegenstands als auch der zeittranszendenten Dimension der Wahrheit gerecht zu werden versucht. Das Bild als Träger wesentlicher und vor dem Vergehen geretteter geschichtlicher Phänomene, stellt diese in *simultaner Vergegenwärtigung* einer unmittelbaren ästhetischen Wahrnehmung zur Verfügung⁶². In ihm fällt Diskontinuität, gleichzeitige Erscheinung des Ungleichzeitigen mit einer autonomen Zeit und mit Geschichte zusammen.⁶³ Keinen anderen Sinn wollte die eingangs zitierte *talmudische Legende* und der Auszug aus Benjamins Brief an Hofmannsthal einem philosophisch fundierten Aktualitätsbegriff geben. Seine kunst- und geschichtsphilosophische Dimension ist nicht auf das frühe Schrifttum Benjamins beschränkt. Allerdings trägt dessen Politisierung dazu bei, daß sich der Begriff in den Abhandlungen seit der Mitte der zwanziger Jahre materialistisch modifiziert wiederfindet.

5

Die Aphorismensammlung *Einbahnstraße* – entstanden zwischen 1923 und 1928 – gilt als Dokument der Wende in Benjamins Denken. Auffällig mischen sich in ihr politisch motivierte Reflexionen mit solchen der Kunstkritik. Eine in dieser Tendenz liegende Aufzeichnung, in der der Begriff Aktualität eine zentrale Position einnimmt, behandelt die Einflüsse der modernen Erscheinungswelt auf das überkommene Schriftbild: *Mallarmé, wie er mitten in der kristallinen Konstruktion seines gewiß traditionalistischen Schrifttums das Wahrbild des Kommenden sah, hat zum ersten Male im „Coup de dés“ die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet*⁶⁴. Diese vorausweisende Bedeutung der Form des Gedichts, der Verlust des *autonomen Daseins* der Schrift durch ihren direkten Bezug zur Wirklichkeit, der gleichwohl dank des Inneren und Konstruktiven des Stils Mallarmés dem Gedicht Bestand verleiht – solche intensive Einbildung der geschichtlichen Welt ins dauerhafte Kunstwerk veranlaßt Benjamin, von dessen *Aktualität* zu sprechen⁶⁵.

Eigenartig und neu ist die Konkretheit der Wirklichkeit, die am Gedicht wiedererkannt wird. Auffallend ist auch, daß sich dieses Wiedererkennen ausschließlich an der Form orientiert. Zwar können die unruhig über die Seiten verstreuten Wortfelder des *Coup de dés* den Vergleich mit einer Reklamelandchaft nahelegen, der Text des Gedichts deutet mit nichts darauf hin und bleibt unberücksichtigt in Benjamins Interpretation. Ihre Einseitigkeit ist nicht zufällig. Geht es doch in der Behauptung der Aktualität des Gegenstands vor allem um dessen auffallende Korrespondenz mit der Gegenwart und um die Betonung seines Entstehungszeit und Zeit der Rezeption übergreifenden Aspekts. Gemäß dieser unhermeneutischen Betrachtung des Gedichts liegt es nahe, nur dessen Bildhaftigkeit zu beachten. Die Wendung *Wahrbild des Kommenden*⁶⁶ und der in die Interpretation eingeführte Monadenbegriff unterlegen dem Schriftbild

eine Bedeutungsdimension, die es zuläßt, daß Benjamin in ihm sogar die *brutalen Heteronomien des wirtschaftlichen Chaos* wiederentdecken kann. Das Gedicht in dieser seiner Aktualität soll nicht allein Abbild der Realität in den Augen des Wahrnehmenden sein, sondern zugleich Vor-Bild einer Erscheinungswelt, die antizipiert wird; sein Zukunftsmodus ist nur in der Spanne zwischen dem Entstehungsdatum und der Gegenwart des Rezipienten gelegen, so daß weiterführend die Aktualität des Gedichts in der Leistung einer Antizipation der Gegenwart gesehen werden kann. Damit bekommt auch der Begriff Wahrnehmung, unter dem diese Leistung gefaßt ist, seine eigentliche Bedeutung: Wahrnehmung ist unmittelbar in Gegenwart situiert, insofern in dieser sich das wahre Bild der Vergangenheit zeigt. In der Dominanz der gegenwärtigen Realität, die im bildhaften Aspekt des historischen Kunstwerks die Bedeutung des Vergangenen überhaupt erst wahrnehmbar macht, ist eine spezifische Modifikation des Aktualitätsbegriffs gegeben.

Mehrere Rezensionen des gleichen Zeitraums bestätigen diese Modifikation⁶⁷. Ihren bedeutendsten Ausdruck fand sie im Aufsatz über den Surrealismus von 1929. Die Vollendung der Ideen der französischen Avantgarde beschreibt Benjamin als eine *Welt . . . integraler Aktualität*⁶⁸. Voraussetzung dafür ist das Umschlagen des historischen in den politischen Blick, des kontemplativen Verhaltens in eine Wirklichkeitserfahrung, die, wie sich zeigen wird, politischem Handeln gleichkommen soll. Die daraus hervorgehende veränderte Wahrnehmungsweise und das praxisbetonte Verhältnis zur Wirklichkeit seien im Hinblick auf den Aktualitätsbegriff im folgenden skizziert.

Politischer anstatt historischer Blick: Der *historische Blick aufs Gewesene*⁶⁹ beläßt dieses bei sich selbst und impliziert eine konservierende Haltung gegenüber der Vergangenheit. Ihre Gegenstände werden zu Veraltetem. Nicht eigentlich wahrgenommen, finden sie keinen Bezug zur Gegenwart. Der *politische Blick* hingegen bezeichnet eine *Technik*⁷⁰, die es erlaubt, die Dingwelt zu bewältigen und das Vergangene in eine konstruktive, erhellende Verbindung zur Gegenwart zu setzen. Im Überkommenen die ursprünglichen Momente zu entdecken, in *den ersten Eisenkonstruktionen, . . . den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben [. . .] den versklavten und versklavenden Dingen* sich zuzuwenden⁷¹, bedeutet, das Vergangene, das im Zeitlauf außer Gebrauch kam und der Wahrnehmung entfremdet ist, in ein neues Verhältnis zur Gegenwart zu setzen. Die beschriftete und in einen literarischen Text dokumentarisch einmontierte Fotografie bietet von solcher Vergegenwärtigung das ausgezeichnete Mittel und veranlaßt Benjamin, ihre objektive Wahrnehmungsweise der surrealistischen Technik, den politischen Blick ihrer Optik gleichzusetzen. Unmittelbarkeit der Erfahrung und Wahrnehmung, rauschhafte Vergegenwärtigung von Entfremdetem und Alltäglichem der sozialen Umwelt im Abbild ermöglichen über die Verbindung von Text und Bild einen Zugang zur Wirklichkeit, der im politischen Blick die Technik ihrer Erstellung besitzt.

Wirklichkeitserfahrung und politische Handlung an Stelle der Kontemplation: Der historische Blick aufs Gewesene hat seine Entsprechung in der Haltung der *Kontemplation*. Kunst, die dazu einlädt, hat ihr Signum in Wirklichkeitsferne und bewirkt im Rezipienten Distanz zu jeglicher Aktivität⁷². Die Ablösung der kontemplativen Haltung durch politische Handlung geht einher mit der politisierten Fassung der Werke. Ihnen kommt kein selbstgesetzter

Schein zu, sondern der unmittelbare Verweisungscharakter auf Realität. Gesellschaftliche Erfahrung und die im Werk dokumentierte sollen identisch sein. So sprengen die Werke der Surrealisten den ästhetischen Schein der Dichtung von innen her auf. Ihnen geht es nicht mehr um *Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung wenn man will*; nicht von *Theorien, noch weniger von Phantasmen* ist die Rede in ihnen, sondern *buchstäblich von Erfahrung*⁷³. Erfahrung, Resultat eines handelnden Bezugs zur Wirklichkeit, ist unbrauchbar als ästhetische Kategorie. Kunst wird statt dessen zum Dokument einer Realitätsaneignung, die sich in der Rezeption gleichsam wiederholt.

Eine Parole Navils aufgreifend, derzufolge die *Organisierung des Pessimismus* zur Forderung des Tages zu machen sei, schreibt Benjamin: *Den Pessimismus organisieren heißt nämlich nichts anderes . . . als im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken*⁷⁴. Politische Praxis soll einer gleichnishaften Darstellung entsprechen, in der vorbildlich die Wirklichkeit erschlossen und verändert ist. Politischer Handlungsraum und Bildraum sind identisch. Dieser tritt an die Stelle der Kunst, Praxis an die Stelle *künstlerischen Wirkens: Denn . . . überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frißt, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität, . . . der Raum mit einem Wort, in welchem der politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen, die Psyche, das Individuum . . . nach dialektischer Gerechtigkeit . . . miteinander teilen*⁷⁵. Man kommt dem Sinn dieses verflochtenen Satzes nur nahe durch die Untersuchung seiner Teilbestimmungen. Am Anfang ist Bild Resultat der Handlung und sie selbst. An dieser Identifikation zeigt sich erneut, wofür die surrealistische Literatur schon Paradigma war: Verbildlichung einer Handlung, der zugemutet wird, selbst wieder durch Rezeption in Handlung zurückgenommen zu werden. Die Leistung des Bildes wäre die Erstellung einer aufgehobenen Version der Zeitlichkeit der Handlung ebenso wie der direkte Rückverweis auf ihre Realität. Zieht man den letzten Satz des Surrealismus-Aufsatzes hinzu, kommt die zeitliche Ebene in entsprechender Weise zur Geltung. Danach ist den Surrealisten jeder Augenblick, jede Sekunde mit Handlung und Gegenwart erfüllt. Im Bild, so könnte man ausführen, ist dieser Zustand am ausdrücklichsten erreicht. In der Metapher von der *Nähe, die sich selbst aus den Augen sieht*, ist eine weitere Dimension der Bildhaftigkeit angegeben, die Benjamin später in der Beschreibung der aktualisierenden Funktion der Reproduktionstechnik aufgreift. Hier steht sie für Unmittelbarkeit, als Fehlen jeglicher (räumlichen) Distanz. Bedenkt man ferner, daß Benjamin den Begriff Materialismus oft wörtlich nahm und im Surrealismus-Aufsatz durchgehend von der Verfügbarkeit der Dingwelt für das Subjekt, von ihrer Vergegenwärtigung und Bewältigung spricht, so dechiffriert sich die dunkle Bemerkung, daß der *politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen . . . miteinander teilen*, in dem Sinn einer Interaktion von Objekt und Subjekt, in der Entfremdung aufgehoben ist.

In der Ineinssetzung von Bild und Aktualität ist eine Problematik angedeutet, die sich mit dem Begriff *Vergegenwärtigung* präzisieren läßt. Dem Begriff liegt ein doppelter Bezugsaspekt zugrunde: einerseits repräsentiert ein

Bild ein vergangenes Geschehen, um es andererseits der Wahrnehmung zur Verfügung zu stellen oder ihr zu vergegenwärtigen. Die Dominanz des Gegenwartsbezuges, die Benjamins Kommentar des Mallarméschen Gedichtes herausstellte, spezifiziert sich im Surrealismus-Aufsatz zu der der Vergegenwärtigung, die das Bild als geeignetes Medium ermöglicht. Bild und Kunstwerk, ästhetische Objekte, bekommen einen Einfluß auf Wahrnehmung und Erkenntnis zugesprochen, der den in frühen Schriften allein der Philosophie und der systematischen Entfaltung theoretischer Bestimmung zugestanden wurden. Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang von der Magie des Mediums bzw. des Objekts zu sprechen. Überlegungen Benjamins weisen selbst darauf hin.

In einem Aufsatz über Julien Green aus dem Jahre 1930 definiert Benjamin an dessen Romanen das magische Moment der Vergegenwärtigung. Dies könnte nicht geschehen, ohne daß den Romanen die Objektivität ihres Inhalts in der Darstellung schicksalhafter Konstellationen von Menschen und Verhältnissen und dadurch der Charakter von Zeitlosigkeit im Sinne *latenter Aktualität* inhärent wäre⁷⁶. Greens Darstellungen sind also auch in jeder späteren Zeit gleichursprünglich rezipierbar, und *erst diese zweite Gegenwart verjagt was war; und darum ist Vergegenwärtigung ein Akt der Magie*⁷⁷.

Die magische Leistung der Vergegenwärtigung verband für Benjamin sogar solche differenten Bereiche wie epische und romanhafte Literatur. In einer Rezension des gleichen Jahres über die *Krisis des Romans* gilt ihm als äußerstes Mittel zur Unterscheidung der Gattungen die in Döblins epischem Roman *Berlin Alexanderplatz* angewandte Technik der Montage. Die durch sie hervorgebrachten Merkmale des Epischen: Konfrontation des Romangeschehens mit Dokumenten des alltäglichen Lebens (Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte), also mit Authentischem, das der fiktiven Darstellung Autorität verleiht⁷⁸, lassen sich umstandslos mit seiner Aktualität verbinden, auch wenn Benjamin den Begriff an dieser Stelle nicht verwendet. Denn das Dokumentierte vereinigt die beiden Bestimmungen des Herausgehobenseins aus dem Zeitverlauf bei gleichzeitiger strikter Bezogenheit auf die Geschichte. Authentizität und Autorität weisen der Montage wie dem Roman den Anspruch auf Wahrheit zu. In der Objektivität einer dokumentierten, festgestellten Geschichte ist Zeitliches vergegenwärtigt. Allerdings modifiziert Benjamin die Zeitbestimmung für den epischen Roman, insofern hier die Dauer *in ganz anderer Weise als für die übrigen Werke der Dichtung ein Kriterium des Epischen (ist): Dauer nämlich nicht nur in der Zeit, sondern im Leser. Der wahre Leser liest Epik, um zu „behalten“*⁷⁹. Diese Modifikation trifft im prägnanten Sinn den zweiten abgeleiteten Aspekt der Vergegenwärtigung. Das magische Moment der Vergegenwärtigung, wie es in zeitloser Kunst sich niederschlägt, fände so seine Entsprechung im Rezipienten. *Behalten* deutet ja darauf hin, daß in die Erinnerung des Lesers nichts anderes eingeht, als was das Werk vermittelt, so daß keine subjektive Assoziation die unmittelbare Rezeption der Sache verändert.

Nicht nur die Vereinbarkeit von Magie und Aktualität verweist auf das unausformulierte Stadium kunsttheoretischer Überlegungen, sondern auch die oben zitierten Merkmale des Epischen: Authentizität und Autorität. Ermöglicht unsere Untersuchung, sie zu Bestimmungen des Aktualitätsbegriffs zu zählen, werden sie – wie schon gezeigt wurde – später als Elemente des

interpretativen Verfahrens kontradiktorisch zur Aktualität einzig im Umkreis des Aurabegriffs zu finden sein. In der Döblin-Rezension würde sich noch ihre Verwendung in der Betonung der Selbstdarstellung und ihrer Phänomene durch Dokument und Montage motivieren. Demnach würde gewissermaßen in der Epik und ihrer Technik eine innere hermeneutische Vermittlung liegen, Hermeneutik aber als Tätigkeit der Reflexion in ihrem Sinn verkehrt.

Die Vermischung kunsttheoretischer Ansätze verrät auch eine um 1925/26 entstandene Schrift mit Bemerkungen über die *Berliner Illustrierte Zeitung*. Zum 100. Todestag Jean Pauls zeigte ein Titelblatt als Fotomontage dessen verkleinertes Portrait zwischen denen unbedeutenderer Dichter und darüberhinaus konfrontiert mit – wie es in einer Kritik der *Literarischen Welt*, gegen die Benjamin sich wandte, hieß – *in Federn und Pelzwerk prangenden Nutten und zwei Katzen und einem Affen*⁸⁰. Im Stichwort nennt Benjamin den Charakter dieser Fotomontage *dokumentarisch*. Ihre Wirkung, die *zerstreute Aufmerksamkeit* der Rezipienten wie in einem Hohlspiegel zu konzentrieren, vergleicht er mit der *kühlen, schattenspendenden Aktualität dieser Bildseiten*, die *die Dinge in der Aura ihrer Aktualität* zeigen. – Dieser früheste, den Aktualitätsbegriff auf die Fotografie beziehende Text nennt Bestimmungen, die dem Begriff schon mehrfach zugewiesen werden konnten. Der Aurabegriff bedarf hingegen besonderer Beachtung. Dort wo ihn die Metapher ersetzt, verweist er eindeutig auf eine bestimmte Rezeptionshaltung gegenüber den Bildseiten. Denn *kühle, schattenspendende Aktualität* lädt zur Versammlung der zerstreuten Wahrnehmung in der Haltung des Ausruhenden ein. Dem aber widerspricht die Konzentration der Aufmerksamkeit auf das Bild. Später wird Benjamin daher auch diese Korrespondenz von Aktualität und kontemplativer Rezeptionshaltung fallen lassen⁸¹. Demgegenüber hat die Bemerkung über das Vermögen der Illustrierten, *die Dinge in der Aura ihrer Aktualität zu zeigen*, einen anderen Aussagegehalt für die Bedeutung des hier prätheoretisch gebrauchten Aurabegriffs. Man könnte ihn auf die Tatsache beziehen, daß die Fotomontage die Abbildungen differenter Erscheinungen auf geheimnisvolle, reflexionslose Weise versammelt. Aura, so ließe sich kurz formulieren, bedeutet die Magie der Fotomontage, Disparates gleichzeitig zu präsentieren. Auch wenn Benjamin in seinen späteren Publikationen den Aurabegriff nicht mehr mit dem der Aktualität zusammenbringt, bleibt doch das Moment der Magie solange in dessen Bezugsraum, wie er das Problem der Vergegenwärtigung als Akt eines objektiven, aber unerklärlichen Vorgangs kennzeichnet.

Im Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* wird die Opposition Aura – Aktualität zum ersten Mal thematisch. Beides unterscheidet Benjamin an der Fotografie. In ihr verknüpft sich eigentümlich ein magisches Moment mit dem dokumentarischen Charakter ihrer spiegelbildlichen Wiedergabe der Wirklichkeit. An der Malerei beobachtet Benjamin, daß je älter ein Portrait ist, desto mehr das Interesse für den Portraitierten verloren geht, so daß bestenfalls nur noch das für den Künstler oder die Kunst übrig bleibt⁸². In der Fotografie hingegen bildet allein der abgelichtete Gegenstand über die Zeit hinweg den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Geht es bei der ästhetischen Anschauung allein um das Bei-sich-bleiben des Rezipienten, beherrscht die Wahrnehmung des fotografischen Abbildes die Tendenz einer direkten Kommunikation zwischen Gegenstand und Betrachter. Benjamin spricht daher erneut vom *magi-*

schen Wert der Fotografie als Äquivalent des Zwangs zur Aufmerksamkeit auf die dem Bild inhärente geschichtliche Zeit. Geschichtliches, im Bild gleichwohl verewigt, lebt aus dem kontingenten, festgehaltenen Augenblick heraus und kommuniziert mit jeder Gegenwart. So vergegenwärtigt die Fotografie kraft eigener Gesetze das Vergangene. Der Rezipient ist ihr überantwortet und folgt nur mit forschendem Interesse den Spuren und Hinweisen, die sie ihm vermittelt. In der Verknüpfung von Magie und Aufmerksamkeit liegt zudem jene vorgebildet, die Benjamin in der *historischen Variabilität von Magie und Technik* angibt. *Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht, anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raumes ein unbewußt durchwirkter tritt.* Wie der fotografisch festgehaltene Augenblick Hinweise auf eine ganze Geschichte bannt, so machen andererseits die spezifischen Techniken des Apparates: Zeitlupe und Vergrößerung offenbar, was als Mikrobereich dem menschlichen Auge verborgen und im Sekundenbruchteil kaum wahrnehmbar ist. Der Mensch erhält dadurch nicht nur Kenntnis vom *Optisch-Unbewußten*, sondern kann — so das Beispiel — dank der Vergrößerung von Pflanzenzellen architektonische Baustile wiederentdecken. Die magische Leistung der Fotografie, geschichtliche Wirklichkeit abzubilden für jede Gegenwart und der Wahrnehmung *Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen*, zu eröffnen, steht, wie wir jetzt sagen wollen, im Zeichen einer Aktualisierung bzw. unreflexiven Vergegenwärtigung von Vergangem, Disparatem und bedeutungsvoll Einzelnem.

Eine weiterführende Aussage erfährt der Aktualitätsbegriff dort, wo er mit dem der Aura konfrontiert wird. Aura dient Benjamin zur Bestimmung der ästhetischen Anschauungsweise der frühen Fotografien, die von den technisch entwickelteren sich aufgrund des anderen Rezeptionsmodus absetzen lassen. Denn die ersten abgelichteten Portraits rufen noch nicht die forschende Aufmerksamkeit des Rezipienten hervor. Es fehlt ihnen die Berührung zwischen Aktualität und Photo⁸³. Benjamin bezieht sich hier darauf, daß die Fotografie noch *unbescholten oder besser gesagt unbeschriftet*, noch kein integrierter Bestandteil der Zeitung und Illustrierten, noch kein *Werkzeug* für Information und Mitteilung war⁸⁴. Die relativ willkürliche und im Kontext isoliert erscheinende Einführung dieses Aktualitätsbegriffs findet ihre Erklärung darin, daß Benjamin, dem es bislang um das *Wesen* und die *Natur* der Fotografie ging, sie nun mit einem Merkmal ihrer Aktualität, der Beschriftung konfrontiert. Diese Aktualität der Fotografie wäre das Resultat eines konstruktiven Zugriffs, eine planmäßige Leistung des Subjekts, das dem Objekt allererst eine bestimmte Bedeutung und Funktion für die Gegenwart zuteilt. Zu unterscheiden ist also die aktualisierende Leistung der Fotografie von ihrer bewußt durch andere Medien im konkreten Zusammenhang hervorgerufene Aktualität.

Sowenig Benjamin im Aufsatz zur Geschichte der Fotografie ausdrücklich auf Aktualisierung zu sprechen kommt, so wenig in der Abhandlung über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf Aktualität. Ein Grund dafür ist darin zu sehen, daß er die moderne Entwicklung des Kunstwerks als ein Resultat allein der Technik zu analysieren sucht. War das traditionelle einmalige Kunstwerk immer nur wenigen zugänglich, so entspricht die technische Vervielfältigung von Gegenständen ganz dem Bedürfnis der Massengesellschaft, sich die Dinge *räumlich und menschlich „näherzubringen“*.

Genau dieses Sich-näherbringen umschreibt Benjamin in der grundlegenden These der Abhandlung mit dem Begriff der Aktualisierung: *Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte*⁸⁵. Die Reproduktionstechnik hebt demnach die raum-zeitliche Situierung einer Sache auf: jedes Subjekt kann sich jedes Objekt als Duplikat oder im Abbild an jedem Ort zu jeder Zeit vergegenwärtigen. Die prinzipielle *Wiederholbarkeit* eines vergänglichen Objekts in jeder Gegenwart verleiht diesem nicht nur eine seiner Zeitlichkeit entthobene Prägung, sondern auch einen von subjektiver Überlieferung unabhängigen objektiven Charakter⁸⁶.

Das gleiche gilt für Film und Fotografie⁸⁷. Auch die Bilder des Films reproduzieren Wirklichkeit und zwingen den Betrachter nicht nur, dem Ablauf der Bilder zu folgen, sondern auch dazu, sich in die Optik des Apparats einzufühlen⁸⁸. Daß die Reproduktionstechnik und besonders der Film die in der Massengesellschaft adäquate Form der Kunst sei, zeige sich auch in der kollektiven Rezeption: angesichts eines Films kontrolliert sich das Publikum in seinen Kundgebungen und gewinnt dadurch ein Bewußtsein seiner Kollektivität⁸⁹.

Die Bestimmungen des traditionellen Kunstwerks, als Einmaliges in seiner Historizität nur dem hermeneutischen Verfahren oder der ästhetischen Anschauung zugänglich zu sein, werden durch die Reproduktionstechnik umgewandelt. Sie können unter dem Merkmal der Entsubjektivierung der Wahrnehmung zusammengefaßt werden. Dazu trägt sowohl der Abbildcharakter von Fotografie und Film bei, wie auch – bezogen auf Vervielfältigung – die entindividualisierende kollektive Rezeption. Das so beschreibbare Merkmal ist identisch mit dem der Aktualisierung. Der Kunstverkaufsatz legt in seiner aus der Perspektive der Technik geschriebenen, objektivistischen Tendenz nahe, alle in ihm enthaltenen Beispiele und Konkretionen der Medien diesem Merkmal zu subsumieren. Recht besehen trifft aber für eine ganze Reihe von ihnen gerade das Gegenteil der Entsubjektivierung zu. So bietet zwar die Technik des Films von sich aus die Möglichkeit ihrer verschiedensten Anwendung, nicht aber gelangt sie per se zu den Leistungen, die Benjamin ganz allgemein *dem Film* zuschreiben will. Der Bildschnitt und die Montierung diskontinuierlicher Bilderfolgen zu einer der Wirklichkeit gegenüber selbständigen Kontinuität, impliziert die bewußte Neuordnung des Bildmaterials nach dem jeweiligen Konzept des Produzenten⁹⁰.

Zwar betont Benjamin, daß die Großaufnahme Einsichten in *unscheinbare Zwangsabläufe* und einen *ungeahnten Spielraum* nur unter der *genialen Führung des Objektivs* eröffnet, unklar aber bleibt, ob er meint, diese geniale Führung sei eine Eigenleistung des Apparates oder des ihn dirigierenden Kameramanns⁹¹. Ebenso wie es sich um einen bestimmten Gebrauch des Apparats handelt, ist auch die durch ihn evozierte Rezeptionshaltung des Publikums letztlich in diesem Gebrauch vermittelt. Die Folge einer *Vertiefung der Apperzeption*, einer *genießenden und kritischen Haltung* gegenüber dem Dargestellten ist ja nicht eine quasi natürliche Folge der Reproduktionstechnik, sondern ihrer

bestimmten Verwendung und der besonderen Anordnung der Bilder zu verdanken⁹². Auch der Vergleich zwischen Architektur und Film, der die Bewältigung der Objektwelt in der taktilen und habituellen Rezeption, oder, wie man sagen könnte, in der Gebrauchshaltung der Wahrnehmung für beide Bereiche gleich zutreffend behaupten möchte, verdeckt, daß diese Haltung gewiß jeder Architektur gegenüber naturhaft allgemein ist, auf den Film aber nur dann übertragen werden darf, wenn seine Produktion schon auf diese bestimmte Art der Rezeption angelegt worden ist⁹³.

Was hier als immanente Methode des Films gekennzeichnet wird, geht offenbar über die Aktualisierung hinaus. Denn Fotografie, die beschriftet ist, Film, dessen Bild- und Tonmaterial konstruktiv nach einem *neuen Gesetz*⁹⁴ angeordnet ist, so daß nicht nur eine objektiv geforderte, sondern auch eine bewußt organisierte Wahrnehmung provoziert wird, können in einem weitergehenden Sinn unter die Bestimmtheit ihrer Aktualität gestellt werden. Doch die Magie der Reproduktionstechnik, Gegenstände unabhängig von subjektiver Reflexion zu vergegenwärtigen, wird durch den konstruktiven Zugriff, das Vergegenwärtigte nach neuem Gesetz in einen bestimmten Zusammenhang zu stellen, aufgehoben.

6

Was als Bedingung einer der Massengesellschaft adäquaten Kunst im Verhältnis von Aktualisierung und Aktualität beschrieben ist, hat Benjamin in der Frage nach der Methode und Darstellung einer materialistischen Geschichtskonzeption modifiziert. In einer Notiz zum *Passagenwerk* bestimmt er das methodische Prinzip des historischen Materialismus in dem Begriff der *Aktualisierung*⁹⁵. Dieser Grundbegriff ist leitend für Benjamins Kritik am Historismus, der mythischen Lehre von der ewigen Wiederkunft des Immergleichen und der sozialdemokratischen Fortschrittsidee.

Die Kritik am Fortschrittsgedanken formuliert sich an der ihm zugrunde liegenden Auffassung der Zukunft. Deterministisch wird ein Telos der Geschichte angenommen, demzufolge die Zukunft bringen wird, was Gegenwart und Vergangenheit zu erreichen untersagt blieb: die klassenlose Gesellschaft. Diese Theorie geht von einer Vorstellung der Zeit aus, deren Bewegung kontinuierlich ist und erst in nicht zu bestimmender Zukunft einhält, um die erwartete Freiheit zu verwirklichen. Was als Leistung der Aktualisierung anzusehen wäre, kann die Fortschrittsidee nicht eigentlich denken: Gegenwart als die Gegenwart der Vergangenheit⁹⁶. An der Lehre der ewigen Wiederkunft verwarf Benjamin den mythischen Grundriß, demzufolge jede Änderung durch den immergleichen Kreislauf, in dem das Alte ebenso das Neue ist, unmöglich ist. Einzig das in der Wiederkehr gegebene Phänomen der Zitation des Alten als das Neue adaptierte er für den Gedanken der Aktualisierung. Die XIV. These der Abhandlung *Über den Begriff der Geschichte*, in der die Wiederkunftslehre unter diesem Aspekt thematisch wird, läßt sich lesen wie die Antwort auf eine in den *Zentralpark*-Fragmenten gestellte Frage: *Die Mode ist die ewige Wiederkehr des Neuen. – Gibt es trotzdem gerade in der Mode Motive der Rettung?*⁹⁷ Die XIV. These führt aus: *Die französische Revolution verstand*

*sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene . . . Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat*⁹⁸. Die so beschriebene Zitation des Vergangenen ist seine Vergegenwärtigung und Aktualisierung. Wenn Benjamin die XIV. These mit dem Gedanken einleitet, die Geschichte sei der Gegenstand einer Konstruktion, dann bedeutet Aktualisierung die Zitation des Vergangenen als seine Rettung in einer konstruktiv bestimmten Gegenwart⁹⁹.

Der dritte Bereich, von dem Benjamin seine Geschichtstheorie absetzt, ist der Historismus. Ihn kennzeichnet die Vorstellung einer Geschichte, die in ihrem Kontinuum prinzipiell nicht aufhaltbar und zu keiner Zeit erfüllbar oder abgeschlossen ist. Der bürgerliche Historiker fühlt sich in die vergangene Geschichte ein, um sie nachzuvollziehen und zu rekonstruieren. Dagegen ist es *für den materialistischen Historiker . . . wichtig, die Konstruktion eines historischen Sachverhalts aufs Strengste von dem zu unterscheiden, was man gewöhnlich für seine „Rekonstruktion“ hält. Die „Rekonstruktion“ in der Einfühlung ist einschichtig. Die „Konstruktion“ setzt die Destruktion voraus*¹⁰⁰. Destruktion als Bedingung für die konstruktive Darstellung der Geschichte kann man als implizite Methode der Aktualisierung ansehen: sie sprengt aus dem kontinuierlichen Verlauf der Geschichte für die Gegenwart bedeutungsvollen Momente heraus.

Alle drei von Benjamin oppositionell eingeführten Geschichtstheorien erfassen eine Gegenwartsbestimmung entweder gar nicht oder nur beiläufig. Aktualisierung als Prinzip einer materialistischen Geschichtstheorie ist dagegen der Versuch, Gegenwart als Vergegenwärtigung des Vergangenen zu bestimmen. Nur so kann Gegenwart selbst als geschichtliche begriffen und als aktualisierte Vergangenheit dargestellt werden. Die Möglichkeit, dieser Gegenwart jenseits von Kontingenz und Willkür Wahrheit zuzusprechen, konkordiert mit der Lösung des Problems, das flüchtige und ständig in Vergangenheit umschlagende Jetzt so zu bestimmen, daß es seine Zeitlichkeit und Negativität verliert: dieses gelingt nur, wenn Gegenwart antizipiert wird¹⁰¹. Von dieser Gegenwart auszugehen, die sowohl vorhergesehen als auch Repräsentant von Vergangenenem ist, bedeutet, Vergangenes, insofern es als Gegenwart festgehalten und in neuer Gegenwart wiederholbar ist, in gegenwärtiger Dauer zu bestimmen. Damit aber ist zeitliches Geschehen zum Stillstand gekommen und im Augenblick Geschichtliches versammelt¹⁰². In dieser Struktur einer in der Gegenwart festgehaltenen Geschichte liegt nicht nur die des dialektischen Bildes, sondern auch – in der Sprache des späten Benjamin – die einer messianischen Aktualität. *Sie ist es, kraft deren der historische Materialist eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Geschichtsverlauf herausprengt; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, und ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk*¹⁰³. Dialektisches Bild, messianische Aktualität und eine monadologische Konstruktion der Geschichte sind identifizierbar in ihrem Anspruch, vergangenes Geschehen und Zusammenhänge bedeutungsvoll und intensiv zu vergegenwärtigen. Dialektisch, ist ein Bild nicht nur, weil es Vergangenes festhält, wiedererkennbar und dadurch zur eigentlichen Geschichte macht, sondern auch in

seiner von Zeit unabhängigen Positivität und Wahrheit Momente der Zukunft zeigt. Messianisch kann die Aktualität genannt werden, weil die in der Vergewärtigung geretteten Phänomene und Ereignisse die Züge einer erlösten Welt tragen. Auch wenn Benjamin zumeist den Begriff als Maßstab für die Geschichtsschreibung anlegt, kann nicht verwunderlich sein, daß er auch für die Projektion einer von Unterdrückung und Entfremdung befreiten Menschheit Geltung erlangt. Nahe liegt es auch, daß diese Projektion den utopischen Gedanken des surrealistischen Bildraums zitiert und weiterführt. So heißt es in der letzten einer Reihe von Neuen Thesen zur Geschichtsphilosophie, die sich im Nachlaß fanden: *Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene, sondern als festlich begangene. Dieses Fest ist gereinigt von aller Feier. Es kennt keinerlei Festgesänge. Seine Sprache ist die befreite Prosa, die die Fesseln der Schrift gesprengt hat* [. . .]¹⁰⁴. Eine Welt, so gedacht, wäre eigentlich von geschichtlichem Geschehen, wie die Erfahrung, die solche Utopie entwarf, sie kennt, nicht mehr tangiert. Ihre Aktualität ähnelt jener, die unproblematisch das frühe Bild des Angelus Novus bedeutete.

7

Aura wie Aktualität sind, wie unsere Untersuchung gezeigt haben mag, ästhetische Begriffe in des Wortes doppelter Bedeutung. Nicht nur sind sie selber aus Bildern herausgesponnen, sie bleiben auch dem Kreis einer ästhetischen Erfahrung verhaftet, die Benjamin niemals in der Manier systematischer Kunstphilosophie auf den reinen Begriff zu bringen gedachte. Gerade diese doppelte Relation macht es unmöglich, aus den Texten Benjamins eine Kunsttheorie oder Geschichtstheorie im strengen Sinne abzuleiten. Vielmehr sind diese Texte in ähnlicher Weise interpretationsbedürftig wie poetische Gebilde, nur daß in ihnen stärker als in jenen das theoretische Bedürfnis des Lesers Befriedigung findet; denn Benjamin entfaltet seine *Theorie* allemal innerhalb des Deutungsvollzugs selber, den er an den Gegenständen seiner Wahl ausübt.

Diese Gegenstände sind in jedem Fall bedeutend für die Geschichte der Moderne, so daß allein an der Wahl sich ablesen läßt, mit welchem sicherem Gespür für das Neue in der Kunst Benjamin die zeitgenössische und unmittelbar vergangene Produktion sichtete und der Deutung unterzog. Außer über Baudelaire, Kafka, den Surrealismus, Brecht und Proust, denen er eingehende Studien widmete, trug er sich mit dem Gedanken, über Flaubert zu schreiben, dessen Urheberchaft für die Moderne erst viel später allgemein anerkannt wurde. Benjamins sensibles Studium dieser Kunstperiode der Moderne hat seine Auffassung von den veränderten Funktionen der Literatur wie vom Ende der traditionellen Geschichtsinterpretation geprägt. Er hat diese Auffassung indes nicht mit der Nüchternheit des Analytikers dargestellt, sondern in einer Form niedergelegt, die ihrerseits den Stempel der modernen Kunstform trägt. Sollen die Merkmale dieser Kunstform benannt werden, so wäre als erstes an ihr Bestreben zu erinnern, Totalität im Sinne des Geschlossenen und Ganzen, aber auch des semantisch Umfassenden zu vermeiden. Diskontinuität und Offenheit, Ausschnitt und Prozessualität in der Bedeutung einer permanenten

Verbesserungsfähigkeit zählen zu den grundlegenden Kriterien dieser Kunstform. Die kritische Rezeption muß dem Rechnung tragen, oder sie geht in die Irre. In praxi heißt das: der Kommentar folgt nicht mehr den Regeln der traditionellen Sinnexegese, sondern operiert mit Korrespondenzen und Begriffsoppositionen, wie sie später in systematischer Absicht Strukturalismus und Semiologie auszuführen suchten.

Benjamin, dem eine systematische Absicht fremd war, hat gleichwohl die Schwierigkeit empfunden, über Kunst und Geschichte nach dem Muster etablierter und durch Tradition geheiligter Exegeseverfahren zu handeln. Wollte er die Erfahrungsfülle des ästhetischen Materials – von dem er Geschichte nicht ausnahm – über den Kommentar erschließen, so war er gezwungen, die Bestimmungen der Erfahrung der Moderne an den Gegenständen zu entdecken und zugleich in eine adäquate, von den gängigen Schulverfahren entlastete Darstellungsform zu übertragen. Was lag da näher, als die ansonsten so verpönte Verbindung von Bild und Begriff. Diese Verbindung, die u. a. den hier untersuchten Ausdrücken zugrunde liegt, hat jedoch, über theoretische Implikationen hinaus, einen Grund in Benjamins Vorliebe für apokryphe Denktraditionen. Auf diese soll an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden, zumal es nicht in unserer Absicht liegt, Benjamins Einsichten mit Hilfe genetischer Erklärungen zu erledigen. Nur soviel: Aura wie Aktualität haben in der europäischen Tradition der Hermetik und der Theologie ihre Heimat, die sie auch dann nicht verleugnen, wenn sie in der Sprache des spekulativen Denkens auf die Verhältnisse von Wesen/Erscheinung und Potenz/Akt bezogen werden. Stets war es ein Problem zu erklären, wie die menschliche Erkenntnis des hinter Erscheinung und Akt stehenden Dritten teilhaftig werden kann. Betrachtet man diese Verhältnisse als bloße Denkschemata, so kann man die Frage nach einem Dritten rasch fallen lassen. Doch Benjamin ging es offenbar darum, am Kunstgebilde etwas festzuhalten, was jede rationale Erklärung übersteigt und allein der Erfahrung zugänglich ist, einer Erfahrung, die der begrifflichen Vermittlung entraten kann. Alle ästhetische Erfahrung ist angewiesen auf unvermittelte Evidenz des Anzuschauenden. War diese nach Benjamin dort noch gegeben, wo die Sinn- und Bedeutungsfülle (Aura) des Werks den Betrachter gleichsam in ein unendliches Reflexionsmedium (Ferne) hineinzog, so stellt Evidenz in der Moderne in anderer Weise sich ein. Denn auf Evidenz zu verzichten, kann nicht im Sinne der Benjaminschen Ästhetik liegen, soll durch Kunst etwas von jener Versöhnungspotenz durchscheinen, an der allein die Hoffnung auf Auflösung *aller* Widersprüche eine Stütze finden kann¹⁰⁵.

Evidenzerfahrung in der Moderne kann nicht auf kontemplativer Anschauung ruhen, da – so Benjamins Grundüberzeugung – die Wahrnehmungsfähigkeit des Großstädtlers eine andere Reizbarkeit entwickelt hat. Der Schock ist die moderne neurophysiologische Entsprechung zur kontemplativen Ruhe des Anschauenden. Aber selbst im Schockerlebnis kommt noch zur Evidenz, was Benjamin als *Wahrbild* retten möchte. Im Ausschnitt aus den aktuellen Ereignissen des Alltagslebens, so wie ihn der Fotograf festhält, kann der Betrachter eines Erfahrungsgehalts inne werden, wie ihn kein Historiker zu beschreiben vermag. Der Aktualität eines augenblicklich eintretenden Erlebnisses kann daher auch eine Bedeutung korrespondieren, die die Partikularität des eben Erlebten im Hinblick auf eine allgemeine Wahrheit überbietet. Benjamin

hat diese Spekulation sehr eng mit dem Begriff des Bildes verknüpft. *Bildräume* und *Wahrbilder* stellen den Ablauf der historischen Zeit still, um der Anschauung bzw. dem Schockerlebnis die Präsentation optischer bzw. haptischer Erfahrungen zuzuführen, Präsentationen, die selber wieder in ästhetische Erfahrung umschlagen sollen.

Dieses Bestehen auf dem Bild zeigt, daß Begriffe wie Aura und Aktualität ähnliche Konnotationen besitzen. Sie sind nicht nur auf ästhetische Erfahrung bezogen, sondern auch auf den von Benjamin ihr einbeschriebenen Wahrheitsbegriff. Ihre Differenz liegt einmal in dem durch einen Erfahrungswandel veränderten Perzeptionsmodus, zum andern in der von Benjamin in der Zeit des Faschismus als notwendig erachteten Politisierung der Kunst. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die Parallele zwischen Benjamins kunsttheoretischen Gedanken und der zeitgenössischen bildenden Kunst. Der Wechsel von Aura zu Aktualität wirkt wie der vom Impressionismus zum Expressionismus in der Malerei. Im Bild der Aura scheint jene malerische Unbestimmtheit enthalten, die man auf den Gemälden der Impressionisten zum erstenmal sah. Landschaften und Dinge sind dort ‚atmosphärisch‘ entrückt, in Luft, Licht und Schatten gehüllt. Diese Atmosphäre, die mit der von Benjamin als Aura umschriebenen zusammenzufallen scheint, löst die geometrischen Verhältnisse von Nah- und Fernsicht auf. Die Gegenstände wirken trotz ihrer Vordergrundnähe, die von der Tilgung des Horizonts herrührt, unnahbar. Anders verfährt die expressionistische Malerei. Sie will die Dinge wieder erreichbar machen und stellt sie mit einer an Härte geschulten Demonstrationstechnik direkt vors Auge. „Damit aber“, so kommentiert Kurt Badt diesen radikalen Wandel der Wahrnehmungsweise, „brach eine neue Ära der Kunst an, welche den Raum von dem Bezug zu Himmel und Erde, Licht und Luft löste, und die Dinge anderen, den Menschen innewohnenden Lebensmächten überantwortete.“¹⁰⁶ Man erinnert sich hier des Unterschieds zwischen ‚auratischer‘ und dokumentarischer Fotografie, den Benjamin macht. Die angedeutete Parallele wirft die Frage auf, ob Benjamin nicht Wahrnehmungsformen, die in der Kunst selber konkretisiert wurden, auf die Reproduktionstechnik übertragen hat. Wie dem auch sei, die Vergleichbarkeit der Konzepte ‚Aura‘ und ‚Aktualität‘ mit den Bewegungen der modernen Malerei zeigt einmal mehr, daß es Benjamin darauf ankam, Erfahrungen – historische wie gegenwärtige – *anschauend*, und das heißt: *ästhetisch*, zur Evidenz zu bringen.

So sehr die Begriffe Benjamins einem historischen Typus der ästhetischen Erfahrung entsprechen mochten, so wenig lassen sie sich als terminologisch geschliffene Instrumente den Verfahren der methodischen Analyse bzw. Gegenstandsbestimmung einverleiben. Ihr Status ist spekulativer Art. In beiden Fällen geht es um das Erscheinen einer Wahrheit, die der abstrakte Begriff verfehlen muß. Aura verweist mit ihrer Bindung an Ferne und Ruhe auf einen Typus des Ästhetischen, nach dem die Wahrheit der Kunst nur in einem unendlichen Widerschein symbolischer Bildkonfigurationen vor Augen kommen kann. Aktualität hingegen drängt auf jähre Konkretion des Wahrscheinens, eine Konkretion, deren blitzartiges Umschlagen nicht weniger rätselhaft bleibt, als das nur zu ahnende, niemals zu erkennende Zentrum der Aura. In dem Beharren auf einer sich verbergenden Wahrheit hat sich die Hoffnung niedergeschlagen, daß diese eines Tages nicht nur in Augenblicken sich aktualisiert, sondern das Leben im

ganzen durchdringt, es zum *Fest* der *befreiten Prosa* werden läßt. Mit dieser eschatologischen Hoffnung weist sich Benjamin als Schüler der Romantik und als Parteigänger des Surrealismus aus. Die erhoffte Literarisierung des Lebens ist die moderne Variante seiner einst verkündeten Poetisierung¹⁰⁷.

Anmerkungen

- 1 J. Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt 1973, S. 71; vgl. desselb. ausführliche Darstellung in: *Aktual*. S. 173–224.
- 2 *G. S. I*, 2 S. 647.
- 3 Brief Adornos v. 10.11.1938, *G. S. I*, 3 S. 1093.
- 4 B. Brecht, *Arbeitsjournal*. Erster Bd. 1938–1942, hrsg. v. W. Hecht, Frankfurt 1973, S. 16.
- 5 *A. N.* S. 237.
- 6 *A. N.* S. 232.
- 7 *A. N.*, S. 233 f.
- 8 *A. N.*, S. 237.
- 9 Ebd.
- 10 *A. N.*, S. 238 f.
- 11 *A. N.*, S. 240.
- 12 *G. S. IV*, 2 S. 938.
- 13 *G. S. I*, 2 S. 670.
- 14 F. Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, München 1959, S. 651 f.
- 15 Vgl. die Briefe v. 16.10.1935 und 26.1.1936 in: *Br.* S. 688 ff und S. 701 ff.
- 16 *G. S. I*, 2 S. 435.
- 17 *G. S. I*, 2 S. 480, A. 7.
- 18 *G. S. I*, 2 S. 480 f.
- 19 *G. S. I*, 2 S. 477.
- 20 *G. S. I*, 2 S. 477, A. 4.
- 21 Brief v. 23.10.1935. Gegen Adornos Kritik verteidigt er sein kommentierendes Verfahren: *Der Schein der geschlossenen Faktizität, der an der philologischen Untersuchung haftet und den Forscher in den Bann schlägt, schwindet in dem Grade, in dem der Gegenstand in der historischen Perspektive konstruiert wird. Die Fluchtlinien dieser Konstruktion laufen in unserer eigenen historischen Erfahrung zusammen.* (*G. S. I*, 3 S. 1104).
- 22 In den Aufzeichnungen zur Baudelaire-Untersuchung kann Benjamin daher die Aufgabe des Interpreten mit der des Fotografen vergleichen. Jener – die Rede ist hier vom „materialistischen Dialektiker“ – stellt den Gegenstand fest, indem er sich der Überlieferung bedient wie der Kameramann des technischen Objektivs. *G. S. I*, 3 S. 1164 f.
- 23 Deshalb soll nach Benjamin, der insgeheim die organische Einheit des Kunstwerks retten will, dieses im Anschluß an die analytische Kritik wieder zu Monade werden. *In der Monade wird alles das lebendig, was als Textbefund in mythischer Starre lag.* (*Br.* v. 9.12.1938 an Adorno, *G. S. I*, 3 S. 1104).
- 24 Aus dieser Tradition hat sich der Ausdruck wahrscheinlich in die Neurophysiologie gerettet, wo er für die Symptome des epileptischen Anfalls in Gebrauch ist; aus der Art der Symptome wird auf den Sitz des Irritationszentrums geschlossen.
- 25 *G. S. I*, 3 S. 1151.
- 26 *G. S. I*, 3 S. 1142.
- 27 Vgl. I. Wohlfarth, der sich in seiner Untersuchung *Perte d'Aureole: The Emergence of the Dandy* (in: *Modern Language Notes*, 85, 1970, S. 529 ff). Benjamins Ansatz für eine weitreichende Interpretation Baudelaire's zu eigen gemacht hat.

- 28 G. S. I, 2 S. 646 f.
- 29 Adorno hat bereits kritisch auf die schlechte Verallgemeinerung des fotografischen Paradigmas bei Benjamin hingewiesen; T. W. A., Gesammelte Schriften 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, S. 89.
- 30 G. S. I, 2 S. 610.
- 31 G. S. I, 2 S. 645.
- 32 G. S. I, 2 S. 635.
- 33 Wieder ist die fotografische Technik paradigmatisch. In den Fragmenten zum Baudelaire heißt es: *Sie (die Momentaufnahme, D. H.) bringt den Chock des Erlebnisses und des Automaten zur Kongruenz.* G. S. I, 3 S. 1172.
- 34 G. S. I, 2 S. 639.
- 35 Ebd.
- 36 G. S. I, 3 S. 1152.
- 37 G. S. I, 2 S. 666.
- 38 Benjamin wurde mit dessen Gedanken vor allem durch die 1938 erschienene Arbeit *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörers* vertraut.
- 39 G. S. I, 2 S. 557.
- 40 G. S. I, 2 S. 558.
- 41 G. S. I, 2 S. 685 f.
- 42 Auch dort, wo das Eingedenken der Festtage zur Sprache kommt; vgl. G. S. I, 2 S. 639.
- 43 G. S. I, 2 S. 647. Das Präsens dieser Sätze ist verräterisch, es belegt das Recht, mit dem Adorno von Benjamins „sehnsüchtiger Negation“ der Aura spricht (*Ästhetische Theorie* 73).
- 44 G. S. IV, 1 S. 427.
- 45 Ja, die Vorstellungsassoziationen sind identisch mit der Aura. So heißt es im Baudelaire-Essay: *Wenn man die Vorstellungen, die (...) sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt.* G. S. I, 2 S. 644.
- 46 G. S. I, 2 S. 639. Benjamin zitiert Goethe, er hätte genau so gut Fr. Schlegel bemühen können, dem er diese Überzeugung verdankt.
- 47 G. S. I, 1 S. 195.
- 48 Zur Verbindung zwischen Vorgeschichte und *Aura* vgl. G. S. I, 2 S. 639 u. 643.
- 49 G. S. I, 2 S. 671.
- 50 *Ästhetische Theorie* S. 132.
- 51 A. N., S. 374.
- 52 Br., S. 459.
- 53 Vgl. III., S. 356.
- 54 A. N., S. 369 f.
- 55 A. N., S. 373.
- 56 A. N., S. 370.
- 57 Vgl. den Kritik-Begriff in Benjamins Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*.
- 58 Vgl. zum folgenden Br., S. 322.
- 59 Vgl. Br. S. 323.
- 60 Vgl. G. S. I, 1 S. 214 f (Extrem); G. S. I, 3 S. 935 f (Ursprung und Idee).
- 61 Vgl. G. S. I, 1 S. 228 und S. 212.
- 62 Vgl. G. S. I, 3 S. 936 Zeile 444 ff.
- 63 Vgl. G. S. I, 1 S. 212.
- 64 G. S. IV, 1 S. 102.
- 65 G. S. IV, 1 S. 103.
- 66 Dieser Ausdruck kann auch auf die Kunst des Surrealismus bezogen werden.

- 67 Vgl. G. S. III S. 36; 49; 111; 149.
68 A. N. S. 215.
69 A. N. S. 205.
70 ebd.
71 Vgl. zum folgenden A. N. S. 204 f.
72 A. N. S. 208.
73 A. N. S. 202.
74 A. N. S. 214.
75 A. N. S. 214 f.
76 Vgl. G. S. III S. 115.
77 A. N. S. 219.
78 Vgl. G. S. III S. 232 f.
79 G. S. III S. 235.
80 Vgl. zum folgenden G. S. IV, 1 S. 448 f.
81 Diese Veränderung zeigt sich auch im Metaphernwechsel: später wird nur noch von der Weißglut und Grelle der Aktualität die Rede sein; vgl. z. B. G. S. III S. 97; IV, 1 S. 460.
82 Vgl. zum folgenden A. N. S. 231–33.
83 A. N., S. 233 f.
84 A. N., S. 233.
85 G. S. I, 2 S. 477.
86 Vgl. G. S. I, 2 S. 479 f.
87 Vgl. G. S. I, 2 S. 485.
88 Vgl. G. S. I, 2 S. 488 und 502 f.
89 Vgl. G. S. I, 2 S. 497.
90 Vgl. G. S. I, 2 S. 495 f.
91 Vgl. G. S. I, 2 S. 499.
92 Vgl. G. S. I, 2 S. 498 f.
93 Vgl. G. S. I, 2 S. 503 ff.
94 Vgl. G. S. I, 2 S. 496.
95 W. Benjamin, unv. Konvolut, zit. nach G. Mensching, *Zeit und Fortschritt in den geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins*, in: *Materialien zu Benjamins Thesen, Über den Begriff der Geschichte*, hrsg. von P. Bulthaup, Frankfurt/M, 1975, S. 171.
96 Vgl. G. S. I, 2 S. 698–701 und G. Mensching a. a. O. S. 179 ff.
97 G. S. I, 2 S. 677; vgl. dazu G. S. I, 3 S. 1240.
98 G. S. I, 2 S. 701; vgl. auch K. R. Greffrath, *Der historische Materialist als dialektischer Historiker*, in: *Materialien* – a. a. O. S. 215.
99 Vgl. G. S. I, 3 S. 1242: Rettung des Vergangenen ist auch Rettung vor einer bestimmten Art seiner Überlieferung. Die Art, in der es als „Erbe“ gewürdigt wird, ist unheilvoller als seine Verschollenheit es sein könnte.
100 W. Benjamin, unv. Konvolut, zit. nach G. Mensching, a. a. O. S. 191.
101 G. S. I, 3 S. 1237 f (*Das Jetzt der Erkennbarkeit*).
102 Vgl. G. S. I, 2 S. 702.
103 G. S. I, 3 S. 1251.
104 G. S. I, 3 S. 1234 f; vgl. auch I, 3 S. 1238 (*Das dialektische Bild*).
105 Den Aspekt der Versöhnung behandelt ausführlich R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* (1965). Aura im Kontext einer Erfahrungstheorie diskutiert H. Pfothenhauer, *Ästhetische Erfahrung und gesellschaftliches System. Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins* (1975). Kritik am Begriff der Aura als Bestimmungskategorie für einen historischen Zustand der Kunsterfahrung übt P. Bürger, *Theorie der Avantgarde* (1974).
106 K. Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen*, Köln 1963, S. 130.

- 107 Daß Benjamin zugleich auch Geschichte ästhetisiert, wird ihm von der Forschung noch zurückhaltend vorgeworfen. Vgl. dazu die Bemerkungen von P. Bulthaup und H. Pfothner in *Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, hrsg. v. P. Bulthaup (1975), S. 139 ff u. 275 f. – Im übrigen ist bemerkenswert, daß Benjamins Metaphorik die temporale Dimension der Geschichte ausklammert. Die räumliche Perspektivierung von Geschichte weist zurück auf eine vorwissenschaftliche Hermeneutik, die den Bild-Raum vergangenen Geschehens vom Sehpunkt des gelehrten Betrachters abhängig machte und diesen so von der Geschichtsbewegung ausnahm (Comenius, Chladenius).