

Handbuchartikel: Walter Benjamin

von Norbert Meder und Alessandro Barberi

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

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter
seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung; 1935–1939)

1. Walter Benjamin hat mit seinem Kunstwerksaufsatz eine nach wie vor äußerst aktuelle historische und materialistische Medientheorie vorgelegt. Er hat dabei kulturphilosophisch und ästhetisch gedacht, reflektiert und kritisiert. Dabei ist ihm in gewisser Weise ein Stück Medienphilosophie unterlaufen, was erst posthum im Modezeitalter der Medien so richtig deutlich wird. Und erst jetzt in der Beobachtung der Nutzung des Internets wird in allen Details und in voller Tragweite klar, was Benjamin vor 80 und mehr Jahren schon vorgedacht hat.

Seine zentrale vom Marxismus her gedachte medienästhetische Frage war: Was ändert sich am Verständnis von Kunst angesichts der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks durch Fotografie, Zeitungsdruck, Radio und Film? Das war seine Frage vor dem Hintergrund der kulturkritischen und politischen Debatte der Frankfurter Schule. Was ändert sich im Umgang mit Kunst, wenn sie serien- und massenhaft (re-)produziert und verfügbar wird, wenn sie nicht mehr nur eine Praxis der herrschenden gesellschaftlichen Elite ist? Das trieb ihn um, wie es auch unter anderen Vorzeichen Horkheimer und Adorno, seine Kollegen der Frankfurter Schule, oder seinen Freund Bertolt Brecht (1967) mit einer partizipatorischen Radiotheorie umtrieb. Eine der zentralen gesellschafts- und kulturkritischen Fragen der Frankfurter Schule war: Wie konnte es geschehen, dass in einer Kulturgemeinschaft die Kunst ihre Aura des Heiligen, des Kultischen verloren hat, dass der Kunst durch ihre Serialität die Ritualität einer Lebensform verloren ging?

Aus bildungstheoretischer Perspektive können Erziehungswissenschaftler auch fragen: Degradiert Bildung zur Halbbildung analog dazu, dass Hochkultur zur Massenkultur, zur Alltagskultur wird? Wandelt sich die stets an kritischer Kunstproduktion und -rezeption gebundene Aufklärung wie etwa im Futurismus faschistisch ins Schema der Ästhetisierung von Gewalt, Krieg und Vernichtung? Hat sich der Charakter der Kunst geändert? Hat sich ihre gesellschaftliche Funktion unmerklich gewandelt und damit das Desaster des Dritten Reichs möglich gemacht? Kann die massenhafte Rezeption reproduzierbarer Kunst andererseits auch zur politischen Aufklärung der Massen führen – etwa in der Politisierung der Kunst sowjetischer und also proletarischer Prägung? Das waren die zentralen Fragen, denen Benjamin nachging – im Bewusstsein, dass er selbst ein Opfer des Nationalsozialismus war.¹

Die Frage von Adorno, ob Dichtung und mithin Kunst nach Auschwitz noch möglich ist, hat sich für Benjamin nicht gestellt. Er starb 1940 den Freitod auf der Flucht vor den Nazis an der spanischen Grenze in Portbou. Aber war traditionelle Kunst schon verloren, war sie schon übergegangen aus dem Religiösen ins Politische der Agitation und war deshalb Auschwitz möglich?

¹ Zur Biografie vgl. Palmier, Jean-Michel (2009): Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

2. Unsere Deutung ist, dass Walter Benjamin eine zweite Phase der Säkularisierung, die zweite Phase der Aufklärung, durchaus im Sinne einer späten Entzauberung der Welt nach Max Weber, nachzeichnet. Die erste Phase säkularisiert – nach langer historischer Vorbereitung – die Kunst ins bürgerliche Genie. Aus der kultisch religiösen Bindung wird vor allem nach der Französischen Revolution im 19. Jahrhundert im Sinne des Geniekults die Bindung ans individuelle bürgerliche (und damit auch unternehmerische) „Schöpfertum“, das im Namen der Menschheit agiert, indem das Individuum sich zur optimalen Performanz bringt. Das hat schon etwas Politisches, wenn man an Herder, Kant oder Schiller denkt. Aber diese Ästhetik des Politischen bleibt einer bürgerlich gesellschaftlichen Elite vorbehalten und hat mithin eine deutliche Rolle im Klassenkampf. Das Bürgertum erobert sich die Herrschaft über die Kunst. Die Bourgeoisie entreißt sie dem Religiösen, dem Gottesgnadentum des (königlichen) Adels und stellt somit im Eigeninteresse und parallel zur Aufklärung Thron und Altar in Frage. Das Bürgertum deutet dabei die Kunst als ein Signum der Macht, das man besitzen muss. Die Bourgeoisie hat dabei Recht, denn Kunst schafft in den Symbolen, in den Metaphern, in den Narrationen und Analogien die Pilgerstätten, an denen sich auch noch diejenigen orientieren, die niemals dort ankommen. In der Kunst kommt das Metaphysische zur Darstellung, das zugleich ersehnt wie auch verfehlt wird, weil es sich entzieht. Das Kunstwerk ist genau die Form, in der sich die Dialektik von Sehnsucht und Sich-Entziehen, die Dialektik von Melancholie und Ordnung darstellen lässt. Denn Kunst verweigert sich der Eindeutigkeit ihrer Bestimmung.² Im Übrigen ist dies auch ein Gedanke von Marcuse.

Da aber gleichzeitig das Bürgertum die Individualität des Einzelnen der Standesgemäßheit des Geborensens politisch entgegensetzt, muss Kunst aus politischen Gründen – etwa im Sinne des Autors und seiner Autorenrechte – an das Individuum gebunden werden. Sie wird zum Ausdruck der bürgerlich gedachten Menschheit im genialen Einzelnen. Dabei verliert die Kunst zum einen ihre Verwurzelung im Religiösen und zum anderen ihre Verwurzelung im herrschaftlichen Adel. Beide Bindungen hatten sich als soziales Band, das sich aus einer objektiven Gemeinschaft nährt, verstanden. Das gilt nicht nur für das Religiöse, wo das nahe liegt. Denn die objektive Gemeinschaft ist die Gemeinschaft der Heiligen, die Gemeinde, die der Offenbarung, deren Werkzeug auch die Kunst ist, lauscht. Das gilt auch für den Adel: Er hat das geburtliche Privileg der Herrschaft im Sinne des „Blauen Blutes“. Aber ein solches Privileg versteht und legitimiert der Adel – zu Recht oder Unrecht – im Namen einer irgendwie gearteten Ganzheit. Diese mag die Lebensform oder die inhaltliche Deutung des guten Lebens sein oder auch irgendetwas anderes. Über den Ganzheitsbezug bindet sich dieses Privileg aber auch häufig an das Religiöse. Denn das Religiöse behandelt Ganzheit in radikaler Weise – kosmologisch, pantheistisch, monotheistisch oder anders.

3. Bei der ersten Aufklärung geht es also darum, dass sich das Bürgertum die Symbole der Macht aneignet. Das wirtschaftlich starke Bürgertum tut dies auch, indem es sich der Definitionsmacht über die Kunst bemächtigt. Dabei behält Kunst ihren kultischen Charakter. Er wird nur an dem bürgerlich politischen Leitbild festgemacht: dem bürgerlichen Individuum, das, indem es sich verwirklicht, das Menschliche schlechthin verwirklicht. Und die optimale Verwirklichung ist das künstlerische Genie.

4. Nachdem das Bürgertum der Religion und dem Adel die Insignien der Macht entzogen hatte, entwickelte es seine eigene ökonomische Logik. Es war ja auch die ökonomische Macht, die eine Übernahme der politischen Macht ermöglicht hat. In der ökonomischen Logik entwickelte das Bürgertum die Massenproduktion – wie etwa die Zeitungsgeschichte zeigt – und damit auch die

² Vgl. Iser, Wolfgang (1975): Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, in: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München: UTB, 228–252 und Ingarden, Roman (2012): Die Schicht der schematisierten Ansichten, in: ders.: Das literarische Kunstwerk, 4. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 270–293

soziale Masse, die von der Protoindustrialisierung bis ins 19. Jahrhundert zur modernen Arbeiterklasse organisiert werden wird. Masse gab es historisch vorher nicht. Wohl gab es Stände und Zünfte, auch Sklaventum und Fronarbeitsstand, aber es gab keine soziale Masse. Indem sich die bürgerliche Produktion zur Massenproduktion entwickelte, schuf sie zugleich die soziale Masse und die kulturellen Symbole, die das soziale Band unter der Bedingung von sozialer Masse zu knüpfen in der Lage ist. Das sozial-wirtschaftliche Medium solcher kulturellen Symbole ist die serielle Reproduzierbarkeit des Kunstwerks.

Damit sind wir nach unserem Exkurs zur historischen Entwicklung wieder bei Benjamin angekommen. Es kann unterstellt werden, dass die hier vorgetragene Geschichtsdeutung – nach der Kunst und Ästhetik immer mit bestimmten Klassenkonstellationen korrelieren, wie später auch Pierre Bourdieu (1987) nachweisen wird – in ähnlicher Weise auch die seine war. Dafür spricht auch sein beeindruckendes und faszinierend knappes Fragment *Kapitalismus als Religion* (Benjamin 2003). Hatte die bürgerliche Säkularisierung der Kunst – um der Herrschaft willen – wesentliche religiöse Merkmale im Geniekult aufrechterhalten und nur an andere Referenzsubjekte wie das Individuum gebunden, zerstört die Reproduzierbarkeit der Kunst nach Benjamin in einer Art zweiter Aufklärung bzw. zweiter Säkularisierung diese indirekte Bindung an das Religiöse. Denn sie nimmt der Kunst die Aura, um welche Benjamin zwar dort und da melancholisch trauert, in ihrem Verlust aber auch ein Befreiungspotenzial erkennt. Was vom Mainstream der Frankfurter Schule als tragischer Verlust des Menschlichen schlechthin interpretiert wurde, verstand Benjamin in der Dialektik von Verlust der Aura und Befreiung der Masse. Die massenhafte Reproduktion von Kunst gibt der Masse bzw. der Arbeiterklasse ganz wie bei Brecht die Chance zum Subjekt der Kunst zu werden. Das ist der originäre Kerngedanke Benjamins.

5. Die Aura des Kunstwerks hat ihren Ursprung im Religiösen. Es ist das Kultische der sich offenbarenden Verkündigung, die nur an einem Ort und manchmal auch nur zu einer bestimmten Zeit stattfindet. Sie beruht in Folge auch darauf, dass man zu den Kultstätten pilgern musste. Ein wesentliches Merkmal der Aura des Kunstwerks ist sein Entfernt-Sein, seine Unnahbarkeit. Mobilität ist und war stets ein Privileg, zur Kultstätte der Kunst zu pilgern, um damit in den Genuss der Aura zu kommen. Dieses Privileg hatte zu allen Zeiten nur eine soziale Elite, wenn man von der Kirchengemeinde am Ort der Pilgerstätte absieht.³ Das Medium der Reproduzierbarkeit von Kunst gibt nun den Rahmen ab, dass das Unnahbare auch noch zu dem gelangt, der nicht pilgern kann. Die Richtung des Zugangs verkehrt sich mithin. Das Kunstwerk kommt nunmehr zum Rezipienten. Er muss nicht mehr zum Kunstwerk pilgern wie zum „Original“ der Mona Lisa im Louvre, vielmehr wird deren Reproduktion *en gros* auch heute noch auf Postern oder in digitaler Form serien- und d. i. massenweise rezipiert. Das Kunstwerk drängt sich mithin im Verlauf der Moderne zunehmend dem Rezipienten auf. Dieser kann sich ihm kaum noch erwehren. Die Massenmedien – für Benjamin die Zeitungen, Zeitschriften, das Radio und der Film – zwingen den Rezipienten, u. a. das Kunstwerk zu rezipieren, ob er nun pilgern wollte oder nicht. Eine grundlegende historische und materialistische These, die auch gegenwärtig angesichts von Internet, Big Data oder Virtual Reality keineswegs der medienphilosophischen Aktualität entbehrt.

6. Das Hier und Jetzt des Kunstwerks geht in die Ubiquität, in das Überall der Kunst über: Kunst wird zur Alltagskunst. Die Einmaligkeit weicht der Massenhaftigkeit, das Rituelle dem Gewöhnlichen – und damit weicht das Bürgerliche dem massenhaft Proletarischen. Das Original behält zwar seine Sonderstellung, verliert aber an Bedeutung. So bleibt im Original trotz allem ein Ort des Bürgerlichen – auch im Sinne des bürgerlichen Gesetzbuches und damit des bürgerlichen (geistigen) Eigentums – aber auch ein Ort der Intellektuellen, die sich mal im Proletarischen, mal

³ An sich ist im Religiösen die Kunst als Kult und das Pilgern zur Kultstätte nichts Elitäres, denn es fand im öffentlichen Raum statt, aber es wird umständehalber dazu. Nach Rom konnte eben nicht jeder reisen.

im Bürgerlichen verorten. Das gleiche gilt auch für das Moment der Echtheit. Mit der Vermassung des Kunstwerks geht auch der Verlust einer elitären Art der Überlieferung ein. Diese elitäre Art der Überlieferung trägt zwei Züge. Zum einen prägt sie sich aus als Wanderung im Medium des Eigentums und der Zeit: Von Besitzer zu Besitzer geht das „Kulturgut“ seinen raumzeitlichen Weg durch die Geschichte und fällt nach *Über den Begriff der Geschichte* (Benjamin 1991b) auch im Sinne der Siegesgeschichtsschreibung oft genug den Triumphierenden zu. Der Nicht-Besitzer bzw. derjenige, der keinen sozialen Kontakt zum Besitzer hat, hat auch nicht teil an der Tradierung – bestenfalls aus der Ferne, die ihm das Erleben des kultischen Kunstgegenstandes verwehrt. Zum anderen stellt sich die Tradierung als räumlich zeitliche Bildungsreise in der Wanderung zu den Kultstätten dar, sofern sie von Zeit zu Zeit für die Öffentlichkeit freigegeben war.

In jedem Fall hatten die proletarische Masse bzw. ihre historischen Vorgänger nicht teil an der Überlieferung. Durch die technische massenhafte Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ändert sich das. Nun hat die Masse, insbesondere das Proletariat, teil an der Kunst. Die Kunst drängt sich ihr auf. Aber sie tut dies nicht mehr im Namen der Überlieferung, sondern variiert diese etwa im Umfeld von Arbeiterbildungsvereinen und Arbeiterzeitungen, wie auch Jacques Rancière in *Die Nacht der Proletarier* (fr. 1981, dt. 2013) gezeigt hat. Überlieferung als individuell menschliche Aktivität – sei es Kaufen oder Pilgern – ist gar nicht mehr nötig. Die technische Reproduktion hält das Kunstwerk in der Gegenwart, hält es – auch gemäß dem synchronen Blitz der *Dialektik im Stillstand* (Tiedemann 1983) – in der Aktualität. Keine menschliche Aktivität – ob Kaufen oder Pilgern, ob Erinnern oder Erzählen – ist nötig. Überlieferung als klassisch elitäre Aktivität, die darin bestand, dass ein Individuum zum Träger der Tradition wurde, dass ein Individuum zum Speicher des Tradierbaren wurde, hat damit ihr Ende. Dieses Ende ist auch das Ende bürgerlicher Bildung. Denn Bildung ist subjektive Kultur, ist Kultur nach der Seite ihrer subjektiven Aneignung. Dies ist jetzt nicht mehr notwendig.

7. Dass sich Kunst nicht mehr an das auratische Erleben des Einzelnen in seiner Ergriffenheit wendet, sondern sich der Masse öffnet, zeigt sich an dem Phänomen, dass sich der Kult-Wert in den Ausstellungs-Wert wandelt. Die Rezeption des Kunstwerks wird objektiviert durch Beschriftungen, die ähnlich wie ein Preiszettel an den Waren anleiten, wie und was zu sehen ist. Der Rezipient ist nunmehr die Masse der Konsumenten, und sie muss (kultur-)konform bedient werden. Eine These, die sich auch in Horkheimer und Adornos Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer/Adorno 2006: 128–176) gespiegelt findet. Die Beschriftung liefert mithin die Direktive dafür, wie der Blick Waren und Kunstwerke als Waren erfasst. Die Museumspädagogik hilft diesbezüglich bei der ästhetischen Bildung aller.

Dabei geht das Eigentümliche der Kunst nicht verloren, aber es verliert die Eindeutigkeit seines sozialen Ortes. Wenn Kunst ubiquitär ist, dann verliert sie auch die Eindeutigkeit ihrer Wahrnehmung. Nun hängt es von dem Einzelnen ab, ob Kunst als Kunst oder als Dekoration wahrgenommen wird. Es bedarf ästhetischer Bildung, um Kunst als Kunst zu identifizieren. Deshalb entsteht Kulturpädagogik und Kulturarbeit. Es dürfte sich wohl um ein Missverständnis handeln, wenn man glaubt, Benjamins Analysen würden vom Untergang der Kunst sprechen. Kunst bleibt Kunst – auch in der technischen Reproduzierbarkeit. Sie verliert dabei ihre Aura, ihren Bezug zum Transzendenten, indem sie sich an die Massen wendet. Dass sich innerhalb der Rezeption der Massen die Rezeption nach Schicht und Klasse differenziert, steht überhaupt nicht in Frage. Dass technisch medial sowohl Dekoration, Kitsch als auch Kunst massenhaft transportiert werden kann, zeigt sich daran, dass Benjamin vor dem Hintergrund seiner Analysen die Dialektik von der Ästhetisierung faschistischer Gewalt und der Politisierung der Kunst im Namen der Befreiung des Proletariats aufzeigt. Dass die Politisierung der Kunst differenzierter zu betrachten ist, hat Benjamin nicht in den Fokus seiner Analysen gestellt. Das hat dann später Marcuse getan, indem er die konkrete Negation des politisch Revolutionären von der

unbestimmten Negation des Ästhetischen unterschied und damit der Kunst lediglich einen politisch subversiven Charakter zuschrieb und sich damit gegen jeden doktrinären, agitatorischen Zug des Ästhetischen verwehrte.⁴

8. Benjamin hat die Kapitalisierung des Kunstwerks auf breiter Ebene im *Passagen-Werk* (Benjamin 1991c) untersucht, an dem er von 1927 bis zu seinem Tod 1940 gearbeitet hat und das Fragment geblieben ist. Im Sinne einer archäologischen *Urgeschichte der Moderne* konkretisiert Benjamin in unzähligen Zitaten, Notizen und Dokumenten, die er als Palimpseste begriff, eine Theorie der Fetischisierung der Ware, die auch für das Kunstwerk unumschränkte Geltung hat. Museen, (Welt-)Ausstellungen und Panoramen werden zu den Kathedralen und Wanderausstellungen, Zeitungen, Zeitschriften und Kataloge zu den Stellwänden der Kunst. Paris ist von Benjamin als Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts und damit der Moderne begriffen worden und erscheint dabei – ganz im Sinne des Historischen Materialismus – als (de-)zentraler Umschlagplatz der Warenzirkulation. Die Pariser Passagen fungieren in diesem Zusammenhang als moderner Distributionsort und Durchgangsmedium der (Kunst als) Ware, die im Marxschen Sinne an bestimmten Orten produziert, distribuiert und konsumiert werden muss. Die Passagen sind dabei der bevorzugte Ort des sich ausweitenden Kapitalismus, an dem die Bourgeoisie sich ein Denkmal des Handels setzt. Dabei ist es auch entscheidend, dass sich die Hauptstadt der Moderne mit der sich konstituierenden Massengesellschaft erweitert und u. a. die Sozialart des Flaneurs hervorbringt, der – wie Benjamin selbst – nomadologisch durch die anonyme(n) Masse(n) und Passagen streicht, um ein distanzierendes, kritisches und antikapitalistisches Bewusstsein zu ermöglichen. Durch die aufkommende Arbeiterklasse und die genannten „industriellen Revolutionen“ der Technologie(n) verschiebt sich so auch die Art und Weise von Aufmerksamkeit, Erfahrung und Wahrnehmung bis sich die Kunst auch aus ihrer bürgerlichen Klassengebundenheit löst.

9. So beschreibt Benjamin, wie sich dem bürgerlich individuellen Subjekt die elitäre Stellung zum Kunstwerk entzieht. Es handelt sich um die Vermittlung der Perspektive durch den ‚Apparat‘. Die technisch unvermittelte Perspektive ist die Konstitution von Sinn in der Wahrnehmung von Sachen und Sachverhalten in der Welt durch den Einzelnen. Die Technologien von Foto- bzw. Film-Kamera geben die Perspektive vor. Sie zwingen dem einzelnen Betrachter eine bestimmte Sicht auf und legen dabei die Wirklichkeit auf eine neue Weise frei. Es werden Details sichtbar, die in der unmittelbaren Begegnung nicht wahrnehmbar sind. Verkleinerung oder Vergrößerung im Foto oder im Film, die Zeitlupe oder die Zeitraffung im Film, die Richtung der Fotokamera oder der Filmschnitt sind allesamt objektivierende Direktiven der Wahrnehmung. Diese Apparatechniken ermöglichen, dass das Kunstwerk uniform wahrgenommen wird. Die Perspektive wird versachlicht. Sie wird objektiv und damit wird auch der Gegenstand in der Apparatperspektive objektiv. Dieser Grundzug der Medien von Foto und Film macht sie zum Medium des Detektivischen in der Kriminalaufklärung. Und umgekehrt dringt in die Kunstrezeption das Moment des Detektivischen ein. Die dargestellte Wirklichkeit wird nicht mehr wie beim Gemälde oder Theater vom einzelnen Subjekt rekonstruiert, indem es sich ins Kunstwerk versenkt. Sie dringt vielmehr als ‚Apparatablick‘ in das Subjekt ein wie ein Schock. Der Betrachter wird von sich abgelenkt, indem er gezwungen ist, der Perspektive von Apparaten zu folgen.

10. Wenn Benjamin auf die technischen Apparate zu sprechen kommt, geht seine Kulturtheorie in eine Medientheorie über. Wir sprechen heute von Medientechnologien. Genau diese nimmt Benjamin in den Blick und analysiert, was sich durch ihre Nutzung verändert: das Verhältnis zu Sachen und Sachverhalten in der Welt, das Verhältnis zu anderen in der Kulturgemeinschaft. Wirklichkeit wird mikroskopische Wirklichkeit, die Selbstpositionierung wird distanzierendes

⁴ Vgl. die Ausführungen zu „Transzendenz als unbestimmte Negation“ in: Marcuse, Herbert (2000): Kunst und Befreiung. Nachgelassene Schriften. Bd. 2, Lüneburg: Dietrich zu Klampen.145

Wahrnehmung der Wirklichkeit und die Tendenz, die technologisch dargestellte Wirklichkeit zu testen und kritisch zu überprüfen wird zur detektivischen Haltung unseres sozialen Lebens. Man genießt z. B. im Kino kollektiv und kritisiert in dieser kollektiven Wahrnehmung. Die Kunst ist bei der Masse als ‚Subjekt‘ angekommen. Was Benjamin als Botschaft des Mediums Film herausarbeitet, holen die heute dominierenden Medien Fernsehen und Internet ein. Einschaltquoten sind das Maß der Masse. Communities und kollektiv individualisierte Selbstdarstellungen im Internet wie Foto- und Video-Sites bestätigen Benjamins Analysen. Alle aktualisieren sich zwar vereinzelt aber dennoch *gleich* nach Maßgabe des Mediums.

11. Zentral für Benjamins Medienanalyse ist der Film im Kontrast zum Theater. Der Theaterschauspieler tritt als ganze Person auf, die sich in die Rolle einlebt. In der Darstellung erzeugt der Theaterschauspieler die Aura des Theaterkunstwerks. Sie umgibt auch ihn als Person. Dies ist anders beim Filmschauspieler. Er wird als individuelles Subjekt in seinem individuellen Vollzug unwichtig. Wichtig ist nur noch der soziale Typus, das soziale Bild des Mannes oder der Frau, des Hässlichen oder des Schönen, des Bösen oder des Guten. Die Aktionen des jeweiligen Typus wurzeln nicht mehr in der Schauspielkunst des einzelnen Schauspielers, sondern in der Kunst des Regisseurs und des Cutters. Und sie realisieren die Kunst unter Anerkennung des Diktates der Apparate. Der Schauspieler verliert die Zuständigkeit für die Erzeugung des Auratischen. Er wird unwichtig. Jeder kann ihn im Rahmen des Typischen ersetzen. Jeder kann prinzipiell Filmschauspieler sein. Faktisch wird dies durch den Starkult abgewehrt, den die Filmindustrie als Ersatz für den Verlust schauspielerischer Aura inszeniert, um die Herrschaft über den Filmmarkt zu sichern. Die Transformation des Theaters in den Film, die in der Geschichte des Films nachzusehen ist, entindividualisiert jedenfalls das Theatralische in den Apparat, d. h. in die Technik.

Der Rezipient merkt den Verlust der Einzigartigkeit des Schauspielers – ja er fühlt sich sogar aufgefordert, selbst Produzent und Darsteller zu werden oder zumindest produktiv in das Kunstgeschehen einzugreifen. Für diese medial erzeugte Tendenz ist es unwichtig, ob der Rezipient dies kann oder nicht. Es ist auch unwichtig, ob dabei Kunst oder Peinlichkeiten herauskommen. Man sieht heute Benjamin bestätigt, wenn man in der Verlängerung von Film in das Fernsehen und das Internet, ganz empirisch wahrnehmen kann, wie sich fast jeder mit seinen privaten Problemen in Fernsehshows und in den geeigneten Internet-Communities einbringt. Das hat seine medialen Vorgänger, die Benjamin gesehen hat: der Leser ist zugleich der Leserbriefschreiber, er hat die Möglichkeit am Massenmedium der Zeitung mitzumachen. Aber in seiner vollen Relevanz tritt dieses von Benjamin gesehene mediale Phänomen erst heute zu Tage.

12. Wir haben mit Benjamin gesehen, dass technische Reproduktion des Kunstwerks zum Verlust der transzendenz-orientierten Aura und zugleich zur Vermassung der Rezeption führt. Durch die Transformation der Perspektive in die Apparate kanalisieren die technischen Medien die Sinnperspektive des Einzelnen in Richtung auf eine medial konstituierte Objektivität, die in sich reflexiv ist und Reflektiertheit im Rezipienten erzeugt: kritisch-detektivische Einstellung, prinzipielles Mitmachen-Können des Einzelnen und Partizipation am Medium. In diesem Transformationsprozess verlagert sich das kulturell-soziale Band vom Auratischen in die kollektive Rezeption von Film und Fernsehen und die darauffolgenden kritisierenden Kommunikationen. Das soziale Band wird somit über gemeinsame Rezeption, über Verstreuung der vereinzelt Sinnperspektive in den objektivierten Sinn des Apparateblicks und über den kommunikativen detektivischen Test geknüpft. Das genau ist der aktuelle Schritt einer weiteren Säkularisierung von Kunst. Damit ist die religiös assoziierte Aura endgültig beseitigt und in die Produktion von Massenmedien sowie in die alltägliche Rezeption des Kollektivs, bzw. besser: der Masse, überführt.

Norbert Meder & Alessandro Barberi

Literatur

Arendt, Hannah (1971): Benjamin, Brecht. Zwei Essays, München: Piper.

Benjamin, Walter (1963): Kleine Geschichte der Fotografie, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 45–64.

Benjamin, Walter (1991a): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung), in: ders., Gesammelte Schriften. Band I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 431–70.

Benjamin, Walter (1991b): Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften. Band I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 691–704.

Benjamin, Walter (1991c): Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften. Band V (Zwei Teilbände), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2003): Kapitalismus als Religion, in: Baecker, Dirk (Hg.): Kapitalismus als Religion, Berlin: Kadmos, 15–18.

Brecht, Bertolt (1967): Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 18, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 117–134.

Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt (1967): Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: Gesammelte Schriften, Bd. 18, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 117–134

Bolz, Norbert (1990): Theorien der neuen Medien, München: Raben.

Crary, Jonathan (1995): Techniken des Beobachters. Über Sehen und Modernität im 19. Jahrhundert, Dresden/Basel: Verlag der Kunst.

Habermas, Jürgen (1981): Walter Benjamin, in: ders.: Philosophisch-politische Profile, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 336–376

Horkheimer, Max (1941): Art und Mass Culture, in: Zeitschrift für Sozialforschung 9 (2), 290–304.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2006): Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main: Fischer.

Ingarden, Roman (2012): Die Schicht der schematisierten Ansichten, in: ders.: Das literarische Kunstwerk, 4. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 270–293

Iser, Wolfgang (1975): Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, in: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München: UTB, 228–252.

Konersmann, Ralf (1991): Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte, Frankfurt am Main: Fischer.

Marcuse, Herbert (1937): Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: Zeitschrift für Sozialforschung, I 1937.

Marcuse, Herbert (2000): Kunst und Befreiung. Nachgelassene Schriften. Bd. 2, Lüneburg: Dietrich zu Klampen.

Palmier, Jean-Michel (2009): Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rancière, Jacques (2013): Die Nacht der Proletarier. Archive des Arbeitertraums, Wien u. a.: Turia + Kant.

Tiedemann, Rolf (1983): Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins, Frankfurt am Main, Suhrkamp.