

Wahrnehmung im Wandel

Die Wahrnehmung in Walter Benjamins
Kunstwerkaufsatz

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Zwei historische Wahrnehmungsformen.....	3
Traditionelle Kunstrezeption	4
Wahrnehmung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit	6
Schluss.....	11
Bibliographie	14

Einleitung

In seinen Schriften zur Literatur, Kunst und auch sonst ist bei Walter Benjamin ein zentrales Thema, wie die Menschen sich mit der Moderne verändern. In der Reflektion darüber entwickelt er verschiedene Begriffe¹ (z.B. den Begriff der Aura oder den der taktilen Rezeption), um diese Veränderungen und verschiedene Phänomene zu fassen. Als einer dieser Veränderungen werde ich mich auf den Wandel der Wahrnehmung der Menschen konzentrieren und wie Benjamin dem „*theoretisch Herr zu werden*“² versucht.

Hierzu werde ich verschiedene Texte heranziehen, den Schwerpunkt aber auf Benjamins Kunstwerkaufsatz legen. Aus den Texten, die von seinem komplexen und perspektivenreichen Stil durchzogen sind, versuche ich einige seiner Thesen zur Wahrnehmung herauszuarbeiten. Dazu werde ich rekonstruieren, wie sich Benjamin zufolge die Wahrnehmungsformen mit der Industrialisierung verändert haben.³

Zwei historische Wahrnehmungsformen

Im Kunstwerkaufsatz beschreibt Benjamin die Veränderung der Wahrnehmungsweisen, indem er von ihrem grundsätzlichen und historischen Wandel mit der Industrialisierung und der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ausgeht.⁴

Letztere ist mit der Entdeckung der Fotografie historisch in der Mitte des 19. Jahrhunderts verortet. Anhand der Rezeptionsweise der Kunstwerke vor und nach ihrer technischen Reproduzierbarkeit kann Benjamin zwei paradigmatische Wahrnehmungsformen gegenüberstellen. Es stellt die Wahrnehmungsweise des traditionellen Kunstwerks derjenigen der Fotografie und des Films gegenüber. Diese beiden Wahrnehmungsweisen will ich nun aus dem Kunstwerkaufsatz herausarbeiten.

¹ Benjamin 1936, 9.

² Benjamin 1931, 48.

³ Um Benjamins Thesen so zu rekonstruieren, dass sie mir nachvollziehbar und schlüssig erscheinen, habe ich Ergänzungen zu den Aussagen vorgenommen, die bei Benjamin direkt im Text zu finden sind, anstatt mich auf die oft nur andeutenden Textstellen zu begrenzen – dies nach besten Wissen kohärent zu Benjamins Werk.

⁴ Die Wahrnehmungsweise der traditionellen Kunst tritt Benjamin zufolge erst dadurch ins Bewusstsein, dass mit der Industrialisierung eine andere Art und Weise der Wahrnehmung an ihre Stelle tritt. Auf diese These bezieht sich Benjamin im Vorwort, wenn er schreibt, dass die Gestalt, in der die Veränderungen der Produktionsbedingungen auf allen Kulturgebieten vor sich gingen, „*sich erst heute angeben [läßt]*“ (Benjamin 1936, 9). Vgl. auch Bernd Stiegler in Bezug auf dieselbe These in Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie*: Stiegler 2004, 128.

Traditionelle Kunstrezeption

„Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen“⁵ und später mit der Renaissance⁶ – so schreibt Benjamin – wird dieses Ritual säkularisiert. Doch bis zur technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks bleibt es stets bei seiner „Fundierung im Ritual“⁷. Im Ritual hat das Kunstwerk eine bestimmte Funktion. Diese Funktion kann sich je nach historischer Situation ändern, doch immer ist der Gebrauchs- bzw. Kultwert des Kunstwerks davon abhängig, dass es seine Funktion erfüllen kann. Der (Kult-)Wert, welchen die Menschen an das Kunstwerk herantragen, ist nicht „von seiner Ritualfunktion [zu lösen]“⁸. Anders formuliert: Das Kunstwerk hat seinen Wert nur durch seine Funktion im Ritual. Die Menschen begegnen dem Kunstwerk also als Gegenstand eines Rituals. Das Verhältnis der Menschen zum Kunstwerk hat somit einen bestimmten rituellen Charakter und das Kunstwerk eine entsprechende (Ritual-)Funktion. Da die Menschen dem Kunstwerk als einem Gegenstand eines Rituals gegenüberstehen, ist auch ihre Wahrnehmung des Kunstwerks durch die Form des Ritual geprägt.

Um die Wahrnehmung zu beschreiben ziehe ich ein Beispiel von Benjamin heran, das zwar nicht aus dem Bereich der Kunst gewählt ist, aber dafür um so deutlicher zeigt, wie auch die Wahrnehmung im Ritual fundiert ist. Es ist das Beispiel des Rituals, in dem der Magier den Kranken heilt, indem er ihm seine Hand auflegt. *„Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – kraft seiner Autorität – sehr.“*⁹ Autorität ist eine notwendige Eigenschaft dafür, dass der Magier seine Rolle bzw. Funktion im Ritual ausüben kann, durch die er erst Magier ist. Und durch die Autorität des Magiers hat der Kranke, so nah er auch sein mag, die Erscheinung der Ferne.¹⁰ Um diese Art und Weise der Wahrnehmung zu fassen, dient Benjamin der Begriff der Aura, der den Kultwert *„in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung“*¹¹ beschreibt. Benjamin definiert die Aura eines Gegenstandes als *„einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“*¹² Diese Erscheinung der Ferne, so nah etwas auch sein mag, kennzeichnet Wahrnehmung von Personen bzw. Gegenständen, die gebunden an ihre rituelle Funktion einen Kultwert besitzen – somit auch die

⁵ Benjamin 1936, 16.

⁶ Benjamin 1936, 17.

⁷ Benjamin 1936, 16.

⁸ Benjamin 1936, 16.

⁹ Benjamin 1936, 31f.

¹⁰ Hier beziehe ich Benjamins Begriff der Aura auf einen Menschen, was ich bei Benjamin selbst nicht explizit finden konnte. Doch was Benjamin mit dem Magier beschreibt, scheint mir durchaus eine auratische Erscheinung zu sein und auch kohärent zu Benjamins Aurabegriff zu sein.

¹¹ Benjamin 1936, 16, Fn. 7.

¹² Benjamin 1936, 15.

Wahrnehmung des traditionellen Kunstwerks. So wie bestimmte Bedingungen erfüllt sein müssen, damit das Ritual der Heilung durch den Magier erfolgen kann, bestehen auch bestimmte Voraussetzungen dafür, dass ein Kunstwerk als auratisch erscheinen kann. Eine dieser Voraussetzungen ist auch beim Kunstwerk seine Autorität, die ihm die Erscheinung der Ferne verleiht, so nah es auch sein mag. Auf eine genaueren Beschreibung der Voraussetzungen der Aura verweist Benjamins Begriff des Hier und Jetzt.

Mit dem „*Hier und Jetzt des Kunstwerks*“¹³ geht Benjamin auf die Voraussetzungen der auratischen Erscheinung traditioneller Kunstwerke ein. Das traditionelle Kunstwerk hat ein „*einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet*“¹⁴ und damit eine eindeutige Bestimmbarkeit in den Kategorien von Raum und Zeit, im Hier und Jetzt. So ist das Hier und Jetzt Voraussetzung für die kennzeichnenden Eigenschaften eines traditionellen Kunstwerks: Es ist ein einmaliges Original mit bestimmter materieller Dauer, es hat Echtheit und Tradition – und erst durch all dies besitzt es Autorität.¹⁵

Die Kategorien von Raum und Zeit finden sich auch in einer anderen historischen Voraussetzung für die traditionelle Kunstrezeption: dem Verhältnis der Menschen zu den Dingen. Dieses bestimmte Verhältnis kann innerhalb eines bestimmten alltäglichen Kontextes entstehen, der als konstant bzw. gleichbleibend erlebt wird. In diesem Kontext kann ein Gegenstand eine Bedeutung gewinnen, durch welche er als einmalig erfahren wird. Dieses Verhältnis zu den Dingen wird von Georg Simmel, dem Benjamin in diesem Punkt folgt, damit beschrieben, dass „*die Menschen ursprünglich mit den Dingen des Alltags ‚verwachsen‘ waren*“¹⁶. Die Metapher des Verwachsens umfasst eben eine zeitliche und räumliche Konstanz, in welcher der Gegenstand dem Menschen zu einem nicht austauschbaren, also einmaligen wird. Diese Verwachsenheit beschreibt eine allgemeinere Art und Weise den Dingen zu begegnen, eine Art Habitus, der dem Menschen vor dem Wandel eigen war, den Benjamin mit der technischen Reproduzierbarkeit behauptet. Ohne dieses Verhältnis zu den Dingen ist es nicht möglich sie als einmalig zu erfahren – es ist eine Voraussetzung der traditionellen Wahrnehmung.

Wie dem auratischen Kunstwerk begegnet wird, macht Benjamin an einer beispielhaften Erfahrung deutlich: „*An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.*“¹⁷ Auch wenn die Aura hier – wie Benjamin selbst anmerkt – anhand eines natürlichen

¹³ Benjamin 1936, 11.

¹⁴ Benjamin 1936, 11.

¹⁵ Benjamin 1936, 11-13.

¹⁶ Kimmich 2004, 163. Kimmich zitiert nach Benjamin GS V, 299.

¹⁷ Benjamin 1936, 15.

Gegenstandes beschrieben wird und nicht eines geschichtlichen, wie dem Kunstwerk, dient das Zitat doch dazu, die typische ruhende Haltung und „*freischwebende Kontemplation*“¹⁸ des Betrachtenden zu veranschaulichen, mit welchem auch dem Kunstwerk begegnet wird. Diese Haltung erlaubt dem Betrachtenden sich zu sammeln und sich in das Kunstwerk zu versenken.

In dem Verhältnis des Menschen zu dem Kunstwerk, das seine Fundierung im Ritual hat, ist dessen traditionelle Rezeptionsweise samt seiner auratischen Erscheinung begründet. Dieses Verhältnis wird Benjamin zufolge mit der Industrialisierung und die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks zerstört. An seine Stelle tritt ein neues Verhältnis zu den Dingen im Allgemeinen und dem Kunstwerk im besonderen, mit dem auch eine neue Wahrnehmungsweise in Erscheinung tritt.

Wahrnehmung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit

Die Art und Weise der Wahrnehmung ist Benjamin zufolge historisch. In Anlehnung an Marx¹⁹ ist sie als Ausdruck der gesellschaftlichen Umwälzungen zu verstehen²⁰, welche letztendlich in den Veränderungen der Produktionsweise begründet sind²¹. Folglich muss die Wahrnehmung, genau wie das Verhältnis der Menschen zu den Dingen und das Kunstwerk, im jeweiligen historischen sozio-ökonomischen Kontext verstanden werden. Die spezifischen historischen Epochen, deren Wahrnehmungsweisen Benjamin analysiert, entsprechen erstens dem Zeitalter vor und zweitens nach der kapitalistischen Produktionsweise seit der industriellen Revolution.

Nun werde ich der Wahrnehmung des traditionellen Kunstwerks die Wahrnehmung gegenüberstellen, welche Benjamin zufolge mit der Industrialisierung dominant wird. Zunächst gehe ich kurz auf den neuen Alltag und das Verhältnis der Menschen zu den Dingen in der industrialisierten Gesellschaft ein. Dann werde ich darstellen, wie der Ausstellungswert an die Stelle des Kultwerts tritt und wie die Aura durch die technische Reproduzierbarkeit zerstört wird. Letztlich werde ich die Masse als neues Subjekt der Wahrnehmung thematisieren.

Verhältnis der Menschen zu den Dingen im neuen Zeitalter

Die industrielle Revolution hat das Verhältnis des Menschen zu den Dingen grundlegend verändert. Kennzeichnend für das Zeitalter ist eine neue Geschwindigkeit im Leben der Menschen, welche sich auch im von Benjamin angeführten²² zeitgenössischen Futurismus ausdrückt, welcher die

¹⁸ Benjamin 1936, 21.

¹⁹ Vgl. hierzu Marx' Thesen zu Basis und Überbau: Marx 1859, 9f.

²⁰ Benjamin 1936, 15.

²¹ Benjamin 1936, 9.

²² Benjamin 1936, 43.

Geschwindigkeit zum Prinzip erhebt²³. Neben dieser ist ein Kennzeichen im Bereich der Medien, dass Bilder nicht mehr einmalig produziert werden, sondern die Produktion durch die Entwicklung der Lithographie und nochmals verstärkt durch die der Fotografie nun massenweise und „in täglich neuen Gestaltungen“²⁴ erfolgt. Die Massenproduktion ermöglicht durch Zeitungen und Werbeplakate, dass nicht nur aktuelle Texte, sondern auch aktuelle Bilder eine alltägliche Präsenz im menschlichen Leben erhalten.

Diese Veränderungen zeigen sich auch in dem Zitat, in dem Benjamin sich auf Georg Simmel bezieht und das ich oben teilweise schon angeführt habe: „Georg Simmel führt in der von Benjamin zitierten Passage [...] aus, wie die Menschen ursprünglich mit den Dingen des Alltags ‚verwachsen‘ waren, nun aber in verschiedener Weise ‚entfremdet‘ sind. Der Wechsel der Moden in chronologischer Folge und die stetig wachsende Zahl vieler verschiedener Objekte, die gleichzeitig verwendet werden, unterbreche ‚jenen Einwurzelungsprozeß zwischen Subjekt und Objekt‘.“^{25,26} Der Einwurzelung, „einer Art Dauer und Gewohnheit, mit der man den Dingen begegnet“²⁷, entspricht das Verhältnis, in dem die Menschen mit den Dingen „verwachsen“ waren und damit das Verhältnis, in der die traditionelle Kunstrezeption stattfinden kann. Dem neuen, entfremdeten Verhältnis entspricht nun die Rezeption von Fotografie und Film, mit denen das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks eingeläutet wurde.

Das ruhende Verhältnis der Sammlung und Versenkung, in dem der Mensch dem Kunstwerk begegnete, ist nicht mehr möglich, denn die Geschwindigkeit, mit der das Individuum mit vielen und immer wieder neuen Gegenständen sowie Bildern konfrontiert wird, bedingt, dass der traditionellen Kunstrezeption in der Haltung der Sammlung nun die Haltung der Zerstreuung als Kennzeichen der zeitgemäßen Kunstrezeption gegenübertritt.

Die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse, und darin inbegriffen das neue Verhältnis der Menschen zu den Dingen, erfordern also eine neue Wahrnehmungsweise. Laut Benjamin ist für diese beispielhaft, wie die „zerstreute Masse“ das Kunstwerk rezipiert. Im „Verhältnis der Massen zum Kunstwerk“²⁸ ist in erster Linie nicht die optische Rezeption in kontemplativer Aufmerksamkeit, sondern eine „taktile Rezeption“²⁹ bestimmend, mit der Dinge nebenbei und in allmählicher

²³ Vgl. Marinetti 1909. Außerdem ist Marinetti für Benjamin ein deutliches Beispiel für die Selbstentfremdung, welche er bei der überkommenen Ästhetik zu seiner Zeit sieht: Benjamin 1936, 43f.

²⁴ Benjamin 1936, 10.

²⁵ Kimmich 2004, 163.

²⁶ Der Begriff der Entfremdung ist bei Benjamin nicht notwendig als negativ zu verstehen. An einer Stelle in der *Kleinen Geschichte der Photographie* schreibt er von ihr sogar als einer „heilsame[n] Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“ (Benjamin 1931, 58).

²⁷ Kimmich 2004, 163.

²⁸ Kunstwerk 1936, 40.

²⁹ Kunstwerk 1936, 41.

Gewöhnung wahrgenommen werden. Statt der Wahrnehmungsweise des sich sammelnden Individuums gilt nun die taktile Rezeption als zeitgemäß. Denn:

*„Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“*³⁰ Die taktile Rezeption übernimmt die gesellschaftliche Aufgabe eines Übungsinstrumentes, mit dessen Hilfe die Wahrnehmung der Menschen auf einen zeitgemäßen Stand gebracht werden kann und das ihnen so ermöglicht die Wirklichkeit wahrzunehmen.³¹

Mit der Industrialisierung hat sich das Verhältnis der Menschen zu den Dingen entfremdet. Diese Entfremdung als Kennzeichen eines neuen Zeitalters steht der traditionellen Kunstrezeption entgegen. Einer Wahrnehmung, welche die Menschen in die Lage versetzt, die Wirklichkeit dieses neuen Zeitalters zu erfassen, entspricht vielmehr eine neue Art und Weise der Wahrnehmung in der Haltung der Zerstreuung, für welche die taktile Rezeption als Übungsinstrument dienen kann.

Verfall von Aura und Kultwert durch Technik

*„Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“*³² Dass ein Kunstwerk bereits in Hinsicht darauf geschaffen wird, es (z.B. für einen marktwirtschaftliche Nachfrage) zu reproduzieren, ist eine historische Neuheit, die auf alle Künste übergreift. Der Fotografie und dem Film ist dieser Aspekt allerdings nicht nachträglich; die Reproduktion liegt schon in ihrer Technik selbst begründet. Daher macht es bei einem Foto keinen Sinn mehr nach dem Original und nach seiner Echtheit zu fragen.³³ Auch die anderen Bedingungen der auratischen Erscheinung des Kunstwerks wurden ihm entzogen. An Stelle der Einmaligkeit des Kunstwerks tritt durch die technische Reproduktion sein massenweises Dasein. Den Menschen steht das reproduzierte Kunstwerk prinzipiell überall und immer zur Verfügung, womit sein Hier und Jetzt entwertet ist. Auch sind die Fotografie und der Film nicht mehr an ihre materielle Dauer gebunden, wie es die Malerei war. Dadurch gerät *„die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freichlich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.“*³⁴ Die Bedingungen der Autorität und mit ihr auch der Aura des Kunstwerks sind im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit nicht mehr gegeben. Am Verfall der Aura zeigt sich, dass die Fundierung des Kunstwerks im Ritual nicht mehr zeitgemäß ist. So tritt

³⁰ Kunstwerk 1936, 41.

³¹ Stiegler 2004, 140.

³² Benjamin 1936, 17.

³³ Benjamin 1936, 18.

³⁴ Benjamin 1936, 13.

an die Stelle des im Ritual fundierten Kultwerts des Kunstwerks im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit sein Ausstellungswert.³⁵

Der Wert des Kunstwerks ist nun nicht mehr an seine Funktion im Ritual gebunden, sondern bestimmt sich nach seiner Tauglichkeit ausgestellt, d.h. von vielen rezipiert zu werden. Dies zeigt sich auch an der neuen Situation des Schauspielers im Film. Im Gegensatz zum Theater hat er es hier „*in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun: dem Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden.*“³⁶ Auf dem Markt muss sich die Darstellungsleistung des Schauspielers bewähren, so wie der tatsächliche Tauschwert einer Ware sich erst auf dem Markt zeigt.³⁷ Wie eine Ware ohne Rücksicht auf ihre Einzigartigkeit getestet wird, wird laut Benjamin die künstlerische Leistung des Schauspielers im Film „*Tests*“³⁸ unterworfen, die jetzt durch die Kamera und die Filmtechnik sowie durch das Publikum selbst durchgeführt werden können, da ein Einfluss der Aura eines unmittelbar präsenten Schauspielers bzw. Künstlers nicht mehr gegeben ist³⁹.

Auch in Bezug auf Film und Ausstellungswert spielt die Masse wieder eine besondere Rolle, denn sie stellt das größtmögliche Publikum. Dem Film, der im Gegensatz zur Malerei tauglich ist die Massen täglich und aktuell zu erreichen und auch von den „zerstreuten Massen“ rezipiert werden kann, verleiht die Masse als Publikum den potenziell höchsten Ausstellungswert.

Durch die technische Entwicklung der Produktionsbedingungen des Kunstwerks wurde seine Aura zerstört. Zusammen mit dem neuen Verhältnis der Menschen zu den Dingen ist die Technik somit eine der Bedingungen dafür, dass das Kunstwerk aus seiner Fundierung im Ritual gelöst wurde, es damit seinen Kultwert verliert und der Ausstellungswert an seine Stelle tritt.

Hier spielte die Masse wieder eine entscheidende Rolle für das Kunstwerk. Im folgenden Abschnitt werde ich auf die Masse eingehen, indem ich sie als das dominante Subjekt der Wahrnehmung thematisiere.

Die Masse als neues Subjekt der Wahrnehmung

Mit den Veränderungen der gesellschaftlichen Bedingungen des Verhältnisses des Menschen zu den Dingen und im speziellen die Veränderungen der Produktionsbedingungen des Kunstwerks

³⁵ Benjamin 1936, 21ff.

³⁶ Benjamin 1936, 28.

³⁷ Mein Eindruck ist, dass hier ein Bezug zur „heilsamen Entfremdung“ besteht, die ich in Fußnote 26 zitiert habe. Sie kann mit der marxischen Gegenüberstellung von Gebrauchswert und Tauschwert verdeutlicht werden. Die von Benjamin behauptete Verschiebung von Kultwert zu Ausstellungswert kann verstanden werden als die Verschiebung vom Gebrauchswert des Kunstwerks, seine rituelle Funktion zu erfüllen, zu einem Wert, der sich unabhängig von seiner tatsächlichen Verwendung bildet. Im letzteren Sinne sind der Tausch- und Ausstellungswert gleichermaßen von seiner „ursprünglichen“ Bedeutung entfremdet. Kimmich zufolge sieht Benjamin in dieser Entfremdung die Möglichkeit einer neuen Wahrnehmungsweise der Dinge: Kimmich 2004.

³⁸ Benjamins 1936, 24.

³⁹ Benjamins 1936, 25.

haben sich die Wahrnehmung der Dinge im allgemeinen sowie die Wahrnehmung des Kunstwerks im besonderen verändert. Die Menschen stehen den Dingen entfremdet gegenüber und das Kunstwerk ist aus seiner Fundierung im Ritual enthoben. Wie Marx zufolge die kapitalistische Produktionsweise die Machtverhältnisse entmystifiziert⁴⁰, so ist es bei Benjamin die technische Reproduzierbarkeit, durch welche das Kunstwerk seinen theologischen bzw. rituellen⁴¹ Charakter verliert, der noch von einer „überkommenen Ästhetik“⁴² an sie herangetragen wird.

Diese überkommene Ästhetik befindet sich noch aus einem weiteren Grund in Auflösung. Sie gehörte nämlich einer Art und Weise der Kunstrezeption an, die dem traditionellen Bürgertum vorbehalten war und in der die Kunst in einem einsamen Akt rezipiert wurde. Für die Fotografie und vor allem für den Film behauptet Benjamin genau umgekehrt, dass sie vor allem von der dem Bürgertum gegenüberstehenden Masse, die selbst ein modernes Phänomen ist, kollektiv rezipiert wird. Mit dem Zeitalter der Industrialisierung und dem oben beschriebenen alltäglichen Leben, das die ständige Präsenz von Schrift und Bild einschließt, ist eine neue Realität eingetreten, an welcher sich die Massen – so Benjamin – „ausrichten“.⁴³ Das Subjekt der zeitgemäßen Wahrnehmung ist nun nicht mehr das einsame Individuum, sondern die Masse bzw. die durch sie definierten Partikel, deren Wahrnehmung durch ihre Form als kollektiver Akt einer Masse bestimmt ist.

Unter dieser Masse versteht Benjamin die gesellschaftliche Klasse des Proletariats oder zumindest eine gesellschaftliche Schicht, die diesem nahesteht. Die Masse hat folglich eine hohe Spezialisierung auf Arbeitsprozesse, aber der bürgerlichen Bildung samt deren veralteten Kunstbegriffs steht sie fern. Daher kann sie Fotografie und Film, in denen die den Arbeitern vertraute Wirklichkeit gezeigt wird, auch verstehend rezipieren, ohne in ihnen einen Verfall der Kunst zu bedauern.⁴⁴ Benjamin zufolge ist die Masse ein fortschrittliches Publikum, dem er entsprechend verschiedene Eigenschaften zuspricht.

So trägt die Masse dazu bei, die Aura zu zerstören, indem sie – wie Benjamin behauptet – die Einmaligkeit und Ferne überwinden will.⁴⁵ Statt, dass sie sich in das Kunstwerk versenkt und sich an der Einmaligkeit der Objekte orientiert, sucht sie Zerstreuung.⁴⁶ Diese Zerstreuung kann – wie oben

⁴⁰ Marx/Engels 1848, 465: „Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.“

⁴¹ Vgl. Benjamin 1936, 17. Auf Seite 23 bezeichnet Benjamin die veraltete Kunst auch als sakral, übernatürlich oder theologisch. Mit diesen Bezeichnungen kennzeichnet Benjamin Kunstbegriffe, die ihre Fundierung noch im Ritual suchen.

⁴² Benjamin 1936, 22.

⁴³ „Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.“ (Benjamin 1936, 16.)

⁴⁴ Ein schönes Beispiel des kritisierten veralteten „Banausenbegriff[s] von der ‚Kunst‘“, mit dem ein angeblicher Verfall der Kunst mit der Fotografie bedauert wird, gibt Benjamin am Anfang der *Kleinen Geschichte der Photographie*: Benjamin 1931, 48.

⁴⁵ Benjamin 1936, 15.

⁴⁶ Benjamin 1936, 40.

schon beschrieben – als Merkmal einer Zeit verstanden werden, in der das Leben durch die Geschwindigkeit in den fordistisch organisierten Fabriken und auf den von Verkehr überfüllten Straßen verändert ist, sowie durch die allgegenwärtige und massenhafte Beschriftung und Bebilderung in Werbeanzeigen. Der Masse, bedingt durch das so beschriebene Leben, schreibt Benjamin außerdem einen „Sinn für das Gleichartige“⁴⁷ zu, mit dem sie dem Foto, das in tausendfacher Auflage in einer Zeitung reproduziert wird, genauso begegnet wie dem einmaligen Kunstwerk.

Es ist nicht nur die Kunst, die sich technisch und geschichtlich verändert, sondern Benjamin behauptet eine Veränderung des Subjekts selbst. Wie wir sehen konnten versteht Benjamin das Subjekt der Wahrnehmung hier als zugehörig zu einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse oder Gruppe und als im weitesten Sinne historisch bedingt. Als dieses Subjekt bestimmt er für die zeitgemäße Kunstrezeption im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks die Masse, die vorher von der Kunstrezeption insgesamt ausgeschlossen war.⁴⁸ Als Masse ist sie nicht nur durch die Realität beeinflusst, sondern auch die Realität richtet sich nach ihr aus. So verändert sie selbst, als das fortschrittliche Subjekt als das Benjamin sie behauptet, welches die Aura überwinden will und keinen Wert mehr auf Einmaligkeit legt, die Entwicklung der Kunst.

Schluss

Ich habe die traditionelle Wahrnehmungsweise des Kunstwerks mit den Begriffen der Sammlung, Kontemplation sowie der auratischen Erscheinung herausgearbeitet und unter dem Stichwort der Fundierung auf das Ritual den Zusammenhang zu ihren gesellschaftlichen Bedingungen beschrieben. In der Gegenüberstellung zu der traditionellen Wahrnehmungsweise habe ich die neue Wahrnehmungsweise, deren Kennzeichen die Zerstreung ist, herausgestellt und mich – unter den Stichworten der industriellen Revolution und der neuen alltäglichen Wirklichkeit – mit ihren gesellschaftlichen Bedingungen beschäftigt. Ich konnte mit dem Verhältnis der Menschen zu den Dingen, der Technik und schließlich der Masse als Subjekt der Wahrnehmung verschiedene Aspekte der neuen Wahrnehmung nachvollziehen, welche Benjamin vor allem im Kunstwerkaufsatz darstellt.

⁴⁷ Benjamin 1936, 16.

⁴⁸ Gunter Gebauer fasst diese Behauptung Benjamins in den Begriffen des Soziologen Pierre Bourdieu: Die Masse wird von einer kulturdominierten gesellschaftlichen Gruppe mit extrem geringen kulturellen Kapital zu der auf dem kulturellen Feld dominierenden Gruppe mit extrem hohem kulturellem Kapital. (Ich beziehe mich hier auf meine Mitschriften der Vorlesung *Massenkultur / Massenkunst* von Gertrud Koch und Gunter Gebauer, die im Wintersemester 2006/2007 am Institut für Theaterwissenschaften an der FU-Berlin gehalten wurde.)

Aus Platzgründen konnte ich in meiner Arbeit auf wichtige Thesen nicht eingehen – wie z.B. auf das „*Optisch-Unbewußte* []“⁴⁹ oder die „*politische Bedeutung*“⁵⁰ des Kunstwerks. Stattdessen ist es mein Bemühen gewesen, dass mein Text mir als anschlussfähige Grundlage dafür dienen kann, mich weiter mit Benjamins Denken zu beschäftigen.

Der *Kunstwerkaufsatz* genoß eine breite Rezeption, die nicht zuletzt in seinem politischen Selbstverständnis als revolutionär begründet war. Ich will abschließend noch zwei Beispiele der Rezeption geben, die eine eher kritische Sichtweise darstellen und nochmal mein Interesse an Benjamins Denken herausstellen.

Einen prominenten Kritiker hat Benjamin mit Theodor W. Adorno, der in einem Brief vom 18. März 1936 an ihn kritisiert, er näherte sich mit der Schrift einem „naiven Realismus“ an und bewerte die Rolle des Films sowie die der Masse zu optimistisch.⁵¹ Adorno sieht in dem entfremdeten Verhältnis zu den Dingen auch keine „*karthatische Seite*“⁵², sondern es beschreibt ihm zufolge einen Verfall im negativen Sinne.⁵³ Gunter Gebauer zufolge habe Benjamin zwar eine neuartige Beschäftigung mit den Massen und ihrer Kommunikationsstruktur dargelegt, doch fehle ihm eine empirische Absicherung seiner Thesen, wie z.B. der, dass die Massen ein besseres Verständnis der modernen Kunst hätten als das traditionelle Bürgertum.⁵⁴

Neben möglichen empirischen Schwächen in der Argumentation gilt mein Interesse aber vor allem Benjamins kreativer Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Phänomenen und der Art, wie er diese ästhetisch und philosophisch reflektiert. Bernd Stiegler schreibt folgendes über die *Kleine Geschichte der Photographie*, welche Benjamin 1931 verfasst hat: Die „*Wahrnehmung, das Kunstverständnis, die kulturelle Bedeutung der Kunst und die Situation des Individuums*“⁵⁵ haben sich verändert oder sind dabei es zu tun. „*Und genau in diesem Sinn sind die Fragen, die die Geschichte der Photographie nahelegen, philosophische. In Benjamins Deutung der Photographiegeschichte wird die Mediengeschichte zu einer Kulturgeschichte der Wahrnehmung, die medienphilosophische Fragen am Leitfaden der Geschichte aufwirft und begrifflich zu fassen sucht.*“⁵⁶

Ich denke, dies lässt sich auch über den *Kunstwerkaufsatz* sagen, den Benjamin fünf Jahre später geschrieben hat. Und ich möchte dieser Art Benjamin zu verstehen folgen, wenn ich in meiner Hausarbeit versucht habe nachzuvollziehen, wie im *Kunstwerkaufsatz* die Wahrnehmung

⁴⁹ Benjamin 1936, 21.

⁵⁰ Benjamin 1936, 36.

⁵¹ Vgl. Adorno/ Benjamin (1994), 168f.

⁵² Benjamin 1936, 14.

⁵³ Stiegler 2004, 160, Fn. 12.

⁵⁴ Meine Mitschriften der Vorlesung Koch/ Gebauer: *Massenkultur / Massenkunst*. Siehe Fn. 48.

⁵⁵ Stiegler, 2004, 129.

⁵⁶ Stiegler, 2004, 129.

thematisiert wird und dabei auch angesprochen habe, wie Wahrnehmung, Technik, Subjektivität, Kunst und gesellschaftliche Bedingungen ineinandergreifen.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W./ Benjamin, Walter (1994):** *Briefwechsel 1928-1940*, hrsg. v. Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1994.
- Benjamin, Walter (1931):** *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, S. 45-64.
- **(1936):** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, S. 4-44.
- **(1937):** *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, S. 65-107.
- **(1939):** *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt am Main 1974.
- Kimmich, Dorothee (2004):** „Nur was uns anschaut sehen wir“, *Benjamin und die Welt der Dinge*, in: *SCHRIFT BILDER DENKEN. Walter Benjamin und die Künste*, hrsg. v. Detlev Schöttker, Berlin, S. 155-167.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909):** Manifest des Futurismus, in: Apollonio, Umbro: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln 1972, S. 30-36.
- Marx, Karl/ Engels, Friedrich (1848):** *Manifest der kommunistischen Partei*, in: dies.: *Werke [MEW]*, Bd. 4, Berlin 1972, S. 459-493.
- Marx, Karl (1859):** *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, in: ders./ Engels, Friedrich: *Werke [MEW]*, Bd. 13, Berlin 1971, S. 3-160.
- Stiegler, Bernd (2004):** *Benjamin und die Photographie, Zum historischen Index der Bilder*, in: *SCHRIFT BILDER DENKEN. Walter Benjamin und die Künste*, hrsg. v. Detlev Schöttker, Berlin, S. 127-143.