

# **Ästhetische Theorie**

**Herausgegeben von  
Dieter Mersch, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti**

**DIAPHANES**

Reihe **DENKT KUNST** des Instituts für Theorie (ith) der  
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des Zentrums Künste und  
Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich.

1. Auflage  
ISBN 978-3-03734-981-6  
© DIAPHANES, Zürich 2019  
Alle Rechte vorbehalten

Coverabbildung: Ausschnitt aus Yuri Albert, *Ich mag Kunst sehr* (2017),  
Verwendung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Lektorat: Alexia Panagiotidis

Layout, Satz: 2edit, Zürich  
Druck: Steinmeier, Deiningen

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)

## Inhalt

- 7 *Dieter Mersch, Sylvia Sasse, Sandro Zanetti*  
Einleitung
- 21 *Frauke Berndt*  
Gesteinsprobe: Alexander Gottlieb Baumgarten
- 39 *Boris Previšić*  
Theorie als Resonanz: Denis Diderot
- 57 *Elisabeth Bronfen*  
Theorie als Erzählung: Sigmund Freud
- 75 *Sandro Zanetti*  
Auratische Theorie: Walter Benjamin
- 95 *Klaus Müller-Wille*  
Materielle Ästhetik: Asger Jorn
- 119 *Sylvia Sasse*  
Der theoretische Akt
- 137 *Dorota Sajewska*  
Nekroperformanz: Theorie als Rest
- 157 *Fabienne Liptay*  
Praktische Epistemologie: William Kentrige
- 179 *Julia Gelshorn, Tristan Weddigen*  
Formierung von Kosmogonien: Camille Henrot
- 197 *Barbara Naumann*  
Übertragungsästhetik: Julian Rosefeldt

- 221 *Rahel Villinger*  
Ästhetische Urteilskraft: Alexander Kluge
- 241 *Dieter Mersch*  
Ästhetisches Denken: Kunst als Theoria
- 261 *Benno Wirz*  
Schatten der Theorie: Denkfiguren
- 279 *Sandra Frimmel*  
Zum Cover: Yuri Alberts Bilddenken
- 295 Abbildungsverzeichnis
- 297 Die Autorinnen und Autoren

**Sandro Zanetti**

## **Auratische Theorie: Walter Benjamin**

*La mésaventure du vilain style est arrivée à plus d'un  
philosophe – à tous peut-être : la chose est bien connue.*

Jean-Luc Nancy

Es gibt keine Theorie, in der Sprache oder in einem weiteren Sinne Kommunikation bloß Gegenstand wäre. Wie eng auch immer man Theorie definieren möchte – als mehr oder weniger systematische Betrachtungsweise oder als methodologische Grundlegung in der Erschließung von etwas – : das Erklärungspotenzial einer Theorie ergibt sich nie nur aus dem, *was* in oder mit ihr gedacht wird, sondern immer auch daraus, *wie* dies geschieht. Im Falle von Theorien ist dieses *Wie* wiederum notwendig auf zeichenhafte Vermittlung angewiesen. Das aber heißt, dass Theorien immer zugleich eine sinnlich wahrnehmbare (medial-materielle) Seite und eine mit ihr oder durch sie hindurch zur Darstellung gebrachte immaterielle Seite aufweisen. Die eine Seite ist jeweils auf die andere bezogen oder zumindest auf sie hin geöffnet – und das *Wie* einer Theorie besteht (nicht alleine, aber auch) in der Art, wie dieses Wechselverhältnis sich im Einzelnen konkretisiert, welchem Muster, welchen Prinzipien und welchen Verlaufsformen es folgt.

Geht man von der sinnlich wahrnehmbaren Seite von Theorie selbst aus und assoziiert man den Begriff der Ästhetik mit dem Aspekt einer solchen Wahrnehmbarkeit und Wahrnehmungsbezogenheit, dann lässt sich festhalten: Jede Theorie weist eine bestimmte Ästhetik auf. Auch wenn eine Theorie thematisch mit Ästhetik gar nichts zu schaffen hat, wird es sich so verhalten, dass sie selbst auf eine bestimmte Weise formuliert, dargestellt und also wahrnehmbar sein muss – sofern sie selbst

kommunizier- und nachvollziehbar sein soll. Im Sinne der αἴσθησις (*aisthēsis*: Wahrnehmung) ist jede Theorie, von ihrer eigenen Konkretion her betrachtet, wahrnehmungsbezogen und in diesem Sinne ästhetisch. Selbst mathematische Theorien sind auf wahrnehmbare Zeichen angewiesen. Dabei geht es nicht direkt um den allerdings aufschlussreichen Umstand, dass ›Theorie‹, wenn man sie von θεωρία (*theōria*: Anschauung) herleitet, selbst eine Art des Schauens, des Kontemplierens, der Wahrnehmung, der intellektuellen ›Einsicht‹ meint. Entscheidend ist vielmehr, dass die *Art* des (theoretischen) Schauens, die Theorien enthalten oder entwerfen, ihrerseits eine wahrnehmbare Struktur aufweist.<sup>1</sup>

Spricht man von ›ästhetischer Theorie‹, dann fällt dieser Aspekt für gewöhnlich unter den Tisch. Nimmt man die Formulierung ›ästhetische Theorie‹ – nicht zuletzt mit Blick auf Adornos *Ästhetische Theorie* – ernst, dann geht es, rein grammatikalisch, nicht darum, dass es eine Theorie gibt, die sich mit Ästhetik als ihrem Gegenstand oder die sich mit einzelnen konkreten ästhetischen Gegenständen oder Ereignissen beschäftigt. Auch ist mit der Wendung ›ästhetische Theorie‹ nicht gesagt, dass Theorie in diesem Fall identisch mit dem Begriff der Ästhetik wäre (schon gar nicht mit dem verengten Begriff einer Ästhetik, die bloße Kunstlehre wäre). Vielmehr erweist sich Theorie prinzipiell, im Sinne der *aisthesis*, als ästhetisch qualifiziert.<sup>2</sup> Die Frage ist nur, *welche Art* von Ästhetik eine Theorie impliziert, wobei auch der spezifische Modus einer Ablehnung von (einer bestimmten) Ästhetik noch als ästhetisch verfasst oder

1 Man rührt hier an das Phänomen, dass Theorien etwas sehen lassen (*zeigen*) und gleichzeitig zeigen können, *wie* das Sehen-Lassen (oder das Zeigen eben) *geschieht*. Der Beitrag von Sylvia Sasse in diesem Band erörtert diesen Zusammenhang unter dem Stichwort des theoretischen Aktes.

2 Dieser Sachverhalt ist im Titel, wenn auch weniger in den einzelnen Beiträgen, reflektiert in: Joachim Küpper u.a. (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, München 2013.

konturiert zu bestimmen wäre.<sup>3</sup> *Wie* also sind Theorien ästhetisch verfasst oder konturiert? Wie sind sie es im Einzelfall?

Daraus lassen sich weitere Fragen ableiten: Gibt es eine spezifische Attraktivität von Theorien, die sich auf deren Ästhetik zurückführen lässt? Was macht eine Theorie attraktiv? Für wen? Wozu? Wie genau? Gibt es sprachliche Merkmale, die sich als Indizien eines Versuchs der Attraktionssteigerung lesen lassen? Und welcher Poetik folgen derartige Versuche zur Attraktionssteigerung einer Theorie gegebenenfalls?

### Benjamins Theorie der Aura

Diese Fragen sollen im Folgenden entlang einiger Stellen in Walter Benjamins Theorie der Aura diskutiert werden. Diese Theorie ist nicht in einem einzigen bündigen Text formuliert, sondern liegt verstreut in Form verschiedenster Beobachtungen, Erörterungen, Fragmente vor. Bemerkungen zur Aura findet man vornehmlich in Schriften der 1930er-Jahre, also in Benjamins Spätwerk. Zuerst tauchen diese Bemerkungen

3 Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft zeichnet sich hier ein terminologisches Problem ab: warum von ›Ästhetik‹ und nicht von ›Rhetorik‹ sprechen? Die Frage verdiente eine längere Auseinandersetzung. Hier nur so viel: Die Fronten, die in der Literaturtheorie (besonders bei Paul de Man) gelegentlich zwischen Rhetorik und Ästhetik errichtet worden sind, lassen sich zwar strategisch gut nachvollziehen. Sie zeugen aber auch von einem oftmals extrem verkürzten Verständnis von Ästhetik. Dabei wäre Rhetorik durchaus selbst als eine Art zu bestimmen, die Ästhetik einer *sprachlichen* Artikulation mit Blick auf ihre Machart und ihre Effekte zu beschreiben. Die aus der Rhetorik bekannten Tropen und Figuren – genau genommen alle stilistischen Artikulationsformen – weisen jedenfalls selbst eine erscheinende, in diesem Sinne ästhetische Seite auf. Es wäre deshalb falsch, die Rhetorik prinzipiell als an- oder antiästhetisch zu bestimmen. Eher wäre zu fragen, ob es nicht eine Ideologie des Rhetorischen gibt (sofern sie einem beschränkten, historisch situierbaren Begriff der Ästhetik aufsitzt und dabei selbst ihre eigene wahrnehmbare Seite ausklammert).

in den Haschisch-Studien auf (1930),<sup>4</sup> dann in der kleinen Geschichte der Fotografie (1931),<sup>5</sup> dann im Kunstwerkaufsatz (1935ff.)<sup>6</sup> und in den Baudelaire-Studien (1939),<sup>7</sup> schließlich in Teilen des *Passagen-Werks* (1927 bis 1940).<sup>8</sup>

Benjamins Theorie der Aura ist, wenn es sie gibt, eine zerstreute Theorie. Dies gehört nun allerdings bereits zum Thema: Offenbar gibt es Theorien, die nicht in geschlossener, systematischer Form vorliegen. Manche sind noch nicht einmal besonders stringent und gut nachvollziehbar formuliert. Benjamins Theorie der Aura – der Aura von Kunstwerken und anderem – gehört dazu. In der Forschung ebenso wie von einer interessierten Öffentlichkeit werden die entsprechenden Ausführungen Benjamins allerdings durchaus als Theorie wahrgenommen. Benjamins Theorie der Aura wurde sogar immer wieder als eine besonders *attraktive* – wenn auch nicht unumstrittene – Theorie wahrgenommen.<sup>9</sup>

4 Walter Benjamin: »Haschisch Anfang März 1930«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 6: *Fragmente, Autobiographische Schriften*, Frankfurt am Main 1972, S. 587–591 (Teilder »Protokolle zu Drogenversuchen«). Die *Gesammelten Schriften* Benjamins werden im Folgenden nachgewiesen als GS [Band·Teilband], Seitenzahl.

5 Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, in: GS II-1, S. 368–385.

6 Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: GS I-2, S. 471–508.

7 Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: GS I-2, S. 605–653.

8 Benjamin: *Das Passagen-Werk*, GS V-1, S. 560.

9 Weiterführend in diesem Zusammenhang sind: Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 406–413; Miriam Bratu Hansen: »Benjamin's Aura«, in: *Critical Inquiry* 34 (2008), S. 336–375; Boris Groys: »Die Geburt der Aura. Variationen über ein Thema Walter Benjamins«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 11.11.2000 (Nr. 264), S. 83; Josef Fürnkäs: »Aura«, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 2000, S. 95–146; Hans Ulrich Gumbrecht: »Walter Benjamin und sein Werk. Ein neu zu erkundender Kontinent«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 6.12.2014 (Nr. 284), S. 59; Robert Kaufman: »Aura, Still«, in: *October* 99 (2002), S. 45–80.



Die These der folgenden Ausführungen lautet: Die Attraktivität von Benjamins Theorie der Aura liegt darin, dass die Elemente dieser Theorie zum einen starke, markante, gut zitierbare Setzungen (Behauptungen) enthalten, zum anderen gegenüber ihrer Rezeption sehr viel offen, viel unklar, viel unausgeführt lassen – wodurch sich im Umkehrschluss die Rezeption selbst zur intelligenten Kooperation auf der Ebene der Deutung, der (De-)Enigmatisierung sowie insgesamt der theoretischen Weiterarbeit veranlasst sehen kann. Offenbar gibt es Theorien, deren Attraktivität nicht in einer umfassenden Erklärungspotenz liegt, sondern in ihrer Qualität, zugleich ein Interesse *und* eine teilweise, eine punktuelle – und vielleicht nur eine punktuelle – Befriedigung des Interesses generieren zu können.

Eine mögliche Erklärung für die Attraktivität von Theorien, die als attraktiv *aufgrund* ihrer nur teilweise einlösbaren Erklärungspotenz gelten können, liefert Hans Blumenberg in seiner *Theorie der Unbegrifflichkeit*.<sup>10</sup> Blumenberg erörtert darin, woher die spezifische Attraktivität von *Begriffen* rührt. Er leitet die Funktionsweise von Begriffen anthropologisch her, indem er eine Analogie zwischen Begriffen und Fallen herstellt: So wie eine Falle prospektiv darauf ausgerichtet ist, etwas zu fangen, was in absehbarer Zukunft ihr Inhalt sein soll (das zu fangende Tier), so sind Begriffe nach Blumenberg darauf ausgerichtet, etwas konzeptuell (bzw. mental) zu erfassen, was künftig ihren Inhalt bilden können soll. (Zumindest sieht Blumenberg in dieser Art von Intentionalität die ursprüngliche Funktion von Begriffen begründet.)

Dabei müssen sich Fallen bzw. Begriffe für ihren möglichen Inhalt jeweils als attraktiv erweisen (wodurch sie auch für ihre Benutzer attraktiv werden). Wären sie für potenzielle Inhalte nicht attraktiv, könnten sie nichts erfassen. Eine der wichtigsten

10 Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, aus dem Nachlass herausgegeben von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 2007, S. 11f. Auch diese Theorie, von Blumenberg, ist nur in verstreuter Form überliefert. Bei der *Theorie der Unbegrifflichkeit* handelt es sich um eine Publikation aus dem Nachlass.

Grundbedingungen dafür besteht darin, dass Fallen bzw. Begriffe genügend groß sind: dass sie von ihrer Form her einen größeren Umfang aufweisen als ihr potenzieller Inhalt. Begriffe dürfen also, wie Fallen, nicht zu kleinräumig gedacht werden. Sie dürfen nicht als zu kleine Behälter oder Anziehungsmuster für mögliche Inhalte hergestellt oder entworfen werden. Sonst hat in ihnen nichts Platz. Anders gesagt: Begriffe müssen bis zu einem gewissen Grad *unscharf* sein. Allerdings dürfen sie auch nicht *zu* unscharf, *zu* groß, *zu* beliebig sein, weil sie sonst ihre mögliche ›Beute‹ ebenfalls verpassen – oder wieder verlieren – würden.

Es ist davon auszugehen, dass sich das von Blumenberg skizzierte Modell eines *Spielraums* von Begriffen auf denjenigen von Theorien – die ja ihrerseits aus Begriffen bestehen und ein Netz zwischen ihnen bilden – übertragen lässt. Man könnte das Modell beispielsweise auf Michel Foucaults Verwendungsweise des Begriffs ›Dispositiv‹ oder ›Diskurs‹ übertragen – und man sähe leicht, dass der Grund für den Erfolg dieser Begriffe nicht zuletzt in ihrer relativen Unschärfe, in ihrer spezifischen Unbestimmtheit, ihrer verhältnismäßigen Offenheit auszumachen ist. Allzu eng gefasste Begriffe, das ist das Problem, mögen in sehr überschaubar definierten Anwendungsbereichen Sinn ergeben. Wenn sie sich jedoch weiträumiger als anschlussfähig erweisen sollen, *müssen* sie einen bestimmten Grad an Unbestimmtheit in sich tragen. Denn wäre mit einem Begriff schon alles, was mit ihm gesagt sein kann, tatsächlich gesagt, könnte man ihn vermutlich gar nicht mehr verwenden. Er hätte seine ganze Erklärungspotenz bereits in sich aufgebraucht.

Doch zurück zu Benjamin. Im Unterschied zu Blumenbergs Unschärfen und Unbestimmtheiten und im Unterschied auch zum Modell der Falle hat man es in Benjamins Theorie der Aura zwar auch, aber nicht nur und nicht primär mit Unschärfen und Unbestimmtheiten zu tun. Eher sogar geht es um das Gegenteil: um ein Zuviel an Bestimmtheit, an Suggestion von Klarheit gerade dort, wo sie nicht ohne weiteres zu haben ist. Angelangt ist man damit bei der Frage nach der sprachlichen Verfasstheit

von Benjamins Theorie: Wie schreibt Benjamin über die Aura – oder von der Aura, oder zur Aura? Wie verläuft Benjamins Auseinandersetzung mit der Aura in chronologischer Hinsicht? Welche Brüche oder Änderungen stellen sich dabei ein? Wie verhält sich Aura als Thema zu einer möglichen Aura von Benjamins eigener Theorie? Gibt es einen Zusammenhang? Und wenn ja, welche möglichen Effekte zeitigen die entsprechenden Ausführungen Benjamins mit ihren jeweiligen sprachlich-ästhetischen Merkmalen auf der Ebene der Lektüre?

In Benjamins Auseinandersetzung mit Begriff und Phänomen der Aura steht zuerst, in den Haschisch-Studien, die Erscheinungsweise von Dingen im Vordergrund:

»Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spirituellistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung, in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh's, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mit gemalt ist.«<sup>11</sup>

Die Aura ist bereits hier nicht intrinsische Eigenschaft eines Gegenstandes, sondern sie ist etwas, das *an* den Dingen, und zwar – Benjamin zufolge – an *allen Dingen* erscheint. Die »echte Aura«, so Benjamin, »erscheint [...] an allen Dingen.« Ebenso lässt sich bereits hier ein für Benjamin typischer Umgang mit Wörtern, die noch gar keine Begriffe sind, beobachten: Das *Wort*

11 Benjamin: »Haschisch Anfang März 1930«, a.a.O., S. 588.

»Aura« wird hier weder in einem schon bekannten Sinne verwendet noch wird es definiert, sondern es wird schlicht gesetzt.

Genau genommen wird »Aura« hier als Wort so gesetzt, dass es selbst als »Ornament«, als »ornamentale Umzirkung«, als Beiwerk, als Zusatz zu anderen Worten erscheint. Denn nirgends wird gesagt, was die Aura ist. Es wird nur gesagt, dass sie erscheint, und zwar an den Dingen, an allen Dingen, wobei davon auszugehen ist, dass auch Worte Dinge sein können. Außerdem wird gesagt, wie Aura *nicht* zu denken sei: nicht als »geleckte[r] spiritualistische[r] Strahlenzauber«. Ein derartiger »Strahlenzauber« wäre wohl als unechte Aura zu qualifizieren, im Unterschied zu jener »echten Aura«, die Benjamin im Sinn hat. Dabei bietet das Kriterium der Echtheit nicht etwa eine weitere Erklärung der Aura. Vielmehr wird mit ihr bloß ein weiteres Element in die Reflexion eingeführt, das selbst erklärungsbedürftig bleibt.

Die einzige Möglichkeit, sich einen »richtigen Begriff« von der »echten Aura« zu bilden, sieht Benjamin selbst am Ende seiner Ausführungen – aber auch nur »vielleicht« – in den »späten Bilder[n] van Goghs« angelegt: ausgerechnet in künstlichen Artefakten also, die etwas (Sonnenblumen, Weizenähren etc.) nicht direkt, sondern indirekt, über die Malerei, zeigen. Dabei zeigt sich in diesem Zeigen zugleich das Material des Zeigens: der üppige Pinselstrich, Farbe, das Plastische des Farbauftrags. Beides zusammen, das malerische Material (in seinem Selbstverweis) und das, worauf das Material (im Fremdverweis auf ihrerseits materiell konkretisierte und kontextualisierte und somit semantisierte Phänomene: Sonnenblumen, Weizenähren etc.) referiert, bildet in diesem Fall jenen Zwischenraum, den Benjamin »Aura« nennt.<sup>12</sup> Dabei scheint van Gogh in seinen späten Bildern diese »Aura« wiederum – Benjamin schreibt

12 Vgl. weiterführend Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 90–99; ders.: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002, S. 44–53.

erkennbar vorsichtig: »so könnte man beschreiben« – »mit« gemalt zu haben.<sup>13</sup>

Aura als Zwischenraum – als ›echter‹ Zwischenraum, hier zwischen einer Materialität (Selbstverweis) und einer Semantik bzw. Referenz (Fremdverweis), die in einem nicht bereits reproduzierten Verhältnis zueinanderstehen – ist eine mögliche Deutung der Aura. Eine solche Deutung wird durch Benjamins Text nahegelegt. Allerdings steht das alles in expliziter Form nicht da. Womit man in einer spezifischen Benjamin-Lektüre angekommen ist. Davon gibt es reichlich viele, und es sind oft nicht die schlechtesten unter den philologischen oder philosophischen Zugängen zu Benjamin. Was aber passiert, wenn man die Benjamin'schen Wendungen weiterdenkt, ihre möglichen Implikationen klärt und in diesem Prozess selbst zum Konstrukteur von Benjamins – aber ist es dann noch Benjamins? – Theorie wird?

Es passiert, dass man dann einer Provokation der Benjamin'schen Texte gefolgt ist. Man ist eingetreten in jenes von Benjamin fabrizierte »Ornament«, die »ornamentale Umzirkung«, in die hinein wohl gegangen werden muss, wenn man von diesen Texten überhaupt etwas verstehen, oder besser, auf den Weg nehmen will. Doch eingetreten ist man dann zugleich in einen Bereich, der vom Autor Benjamin im strikten Sinne *nicht* bereits erhellt worden ist. Warum die Benjamin'sche Suggestion von Richtigkeit, Triftigkeit, Wichtigkeit gleichwohl – zumindest bei einigen Lesern und Leserinnen – verfängt, wird gegen Ende dieses Aufsatzes einer möglichen Antwort zugeführt. Zuerst aber soll in aller Kürze noch der Weg abgesprochen werden, der sich

13 In der Terminologie des vorliegenden Bandes könnte man auch sagen: Van Goghs späte Bilder *implizieren* von sich aus bereits eine ästhetische Theorie der Aura, indem sie die Aura zugleich darstellend zeigen und als Spielraum zwischen Materialität und Semantik kenntlich machen. Benjamin wiederum wäre als ein Agent einer bestimmten Deutung zu charakterisieren, der dieser gemalten – ja in der zitierten Stelle sogar *nur* dieser gemalten – Theorie bei aller Vorsicht doch zugesteht, im Medium einer Anleitung zu einem bestimmten Sehen auf einen »richtigen Begriff« der »echten Aura« zu kommen.

in den unterschiedlichen Stadien der Auseinandersetzung Benjamins mit der Aura abzeichnet.

Sowohl im kurzen Abriss »Kleine Geschichte der Photographie« als auch im Kunstwerkaufsatz findet sich die ebenso prägnante wie enigmatische Formulierung, die Aura sei die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«. <sup>14</sup> Ohne diese Formulierung an dieser Stelle weiter zu kommentieren, dürfte klar sein, dass die Aura hier erneut – wie in den Haschisch-Studien – als Erscheinungsweise beschrieben wird. Neu ist in den technikgeschichtlich interessierten Aufsätzen nur, dass Benjamin sich nun für all das zu interessieren beginnt, was *zwischen* die erscheinenden Dinge und die sie wahrnehmenden Subjekte alles treten bzw. von da aus bestimmend werden kann: die Techniken der Wahrnehmung und ihre Medien. Zwar erscheinen die Vorzeichen von Benjamins Auseinandersetzung mit der Aura inzwischen negativ: Von »Verfall« und »Zertrümmerung« der Aura ist nun, <sup>15</sup> allerdings durchaus wertschätzend, die Rede.

14 Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, a.a.O., S. 378. Die Stelle bildet ein Echo auf Rilkes Gedicht »Spaziergang« von 1924: »Schon ist mein Blick am Hügel, dem besonnten, / dem Wege, den ich kaum begann, voran. / So faßt uns das, was wir nicht fassen konnten, / voller Erscheinung, aus der Ferne an – / und wandelt uns, auch wenn wirs nicht erreichen, / in jenes, das wir, kaum es ahnend, sind; / ein Zeichen weht, erwidern unserm Zeichen... / Wir aber spüren nur den Gegenwind.« Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke herausgegeben vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 2: *Gedichte*, Frankfurt am Main 1966, S. 161.

15 In den Parisbildern von Eugène Atget, die ihm als Vorläufer der surrealistischen Fotografie gelten, sieht Benjamin die »Befreiung des Objekts von der Aura« und definiert Aura dabei als »sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit«: »Er [Eugène Atget] leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein, die das unbestreitbare Verdienst der jüngsten Photographenschule ist.« Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, a.a.O., S. 378 (dagegen die »Retusche« als bloße Vortäuschung einer Aura, vgl. ebd., S. 377). »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, 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.« Ebd., S. 378. »[W]as im Zeitalter der Reproduzier-



Doch gibt es eine Reihe von Elementen, die gleichbleiben und die sich wie folgt zusammenfassen lassen.<sup>16</sup>

»Aura« bezeichnet stets einen Spielraum, in dem sich ein Verhältnis zwischen (einerseits) etwas Aufnehmendem und (andererseits) etwas Aufgenommenem (oder Aufzunehmendem) einstellt. Hierbei kann das Aufnehmende, wie im Falle der frühen Fotografie, ein Apparat sein, der etwas aufnimmt. Das Aufnehmende kann aber auch, wie im Falle von Benjamins Schilderung einer Wahrnehmung von Naturerscheinungen, ein Betrachter sein, der in ein kontemplatives Verhältnis zum Wahrgenommenen tritt. Die begriffliche Herausforderung besteht darin, dass »Aura« nicht von vornherein auf das Verhältnis von Mensch und Mensch oder Mensch und Ding bezogen ist. Vielmehr ist »Aura« das »Medium«, in dem sich ein Verhältnis – und zwar ein bestimmtes Verhältnis – zwischen ganz unterschiedlichen Korrelaten herausbilden kann.

Dieses Verhältnis ist, wenn es auratisch sein soll, so bestimmt, dass sich *erstens* die beiden Teilhaber *gleichzeitig* und (nach dem Ermessen des Aufnehmenden) mit einer gewissen Dauer zueinander verhalten. Das Verhältnis ist *zweitens* so bestimmt, dass es einen Spielraum anzeigt, der durch eine *historisch* situierbare *Technik* festgelegt ist (und zwar auch dort,

barkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.« Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, a.a.O., S. 477 (vgl. ebd. auch die Rede vom »Verfall der Aura« und von der »Zertrümmerung der Aura« sowie die Wiederholung der Stelle aus dem Fotografieaufsatz: »An einem Sommernachmittag [...]«, S. 479). Und weiter: »Die Definition der Aura als ›einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‹, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ›Ferne so nah es sein mag‹. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.« Ebd., S. 480.

16 Die folgenden beiden Absätze geben Notizen aus dem Seminar wieder, das ich im Sommersemester 2003 zusammen mit Davide Giuriato zum Thema »Zertrümmerung der Aura« an der Universität Basel abgehalten habe.

wo man es vielleicht nicht erwarten würde – Beispiel Naturerscheinungen). Und *drittens* ist das Verhältnis so bestimmt, dass sich der, die oder das Aufnehmende gegenüber dem Aufgenommenen oder Aufzunehmenden (willentlich oder unwillentlich) passivverhält, dass er, sie oder es von der Erscheinung *betroffen*, ihr ausgesetzt ist (Bemächtigung seitens der Erscheinung). »Aura« ist entsprechend als Begriff zu bestimmen, der nur dann einen weiterführenden Sinn ergibt, wenn man das Verhältnis angibt, auf das sich »Aura« beziehen soll.

### Aura erfahren – beim Lesen

Entscheidend für die folgenden Überlegungen ist nun der Umstand, dass es in den Benjamin'schen Ausführungen *nach* dem Kunstwerkaufsatz zu einer Akzentverschiebung kommt. Diese Akzentverschiebung geschieht in den Baudelaire-Studien. In diesen – kurz nach den Arbeiten zur Fotografie und zum Kunstwerk verfasst – ist die Aura zwar nach wie vor etwas, das erscheint. Im Zentrum steht nun aber viel dezidierter die Frage, *wem* sie erscheint – und warum sie diesem *wem*, vornehmlich dem Menschen, auf eine bestimmte Weise erscheint. Mit anderen Worten: Die Erscheinung der Aura wird nicht mehr einfach vorausgesetzt als etwas, das an den Dingen (an allen Dingen) erscheint, sondern es wird danach gefragt, unter welchen Bedingungen, für wen und wie die Aura erscheint. Was heißt es, so lautet Benjamins Frage nun, die Aura als Erscheinung zu *erfahren*?

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die folgende Stelle aus dem Aufsatz »Über einige Motive bei Baudelaire« (1939): »Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt sie mit dem Vermögen beehren, den Blick aufzuschlagen.«<sup>17</sup>

17 Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, a.a.O., S. 646. Der Satz steht in folgendem Kontext: »Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese



Der Unterschied zu den bisherigen Erörterungen Benjamins besteht darin, dass die Aura nun über ein dialogisches, um nicht zu sagen dialektisches Wechselverhältnis zwischen einem Betrachter und dem, was ihm erscheint, bestimmt wird. Es ist zu vermuten, dass die anthropologische Komponente in der Bestimmung der Aura bereits in den früheren Erörterungen implizit mitgedacht war. Im Fotografie- und im Kunstwerkaufsatz war die an den Menschen geknüpfte Aurafähigkeit einer Erscheinung außerdem *ex negativo* bereits erkennbar: In dem Maße, wie im *Verhältnis* von Film oder Fotografie und Aufgenommenem ein Apparat und nicht ein Mensch zum Zuge kommt, ist Aura dem Prozess einer Zertrümmerung bzw. eines Verfalls ausgesetzt.

Eine positive Bestimmung der Aura findet aber erst in den Baudelaire-Studien wieder statt. Der Betrachter wird darin so konzipiert, dass er nicht bloß passiver Rezipient einer Erscheinung ist. Vielmehr ist er sogar derjenige, der etwas tun oder zumindest zulassen muss, *damit* eine Erscheinung auratische Qualität gewinnen *kann*. – Was muss der Betrachter tun oder zulassen, damit das passiert? Er muss die Erscheinung mit

Erwartung erwidert wird (die ebensowohl, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann wie an einen Blick im schlichten Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. »Die Wahrnehmbarkeit«, so urteilt Novalis, ist »eine Aufmerksamkeit.« [...] Die Wahrnehmbarkeit, von welcher hier die Rede ist, ist keine andere als die der Aura. 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\*.« Und als Asterisk-Erklärung: »\* Diese Belehnung ist ein 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. Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.« (Karl Kraus: *Pro domo et mundo*, München 1912. [Ausgewählte Schriften, 4.] S. 164.)« Ebd.

einem »Vermögen belehnen« – er muss ihr also etwas geben, ihr etwas zuschreiben, was sie selbst nicht hat. Dieses Etwas wird von Benjamin so bestimmt, dass es das Vermögen ist, »den Blick aufzuschlagen«. Mit anderen Worten: Der Eindruck, den man gewinnen kann, dass einen etwas anschaut, einen etwas angeht (»cela me regarde« – wie es im Französischen heißt),<sup>18</sup> wird von Benjamin zum einen als Qualität der Aura bestimmt; sie wird aber zugleich als eine Qualität bestimmt, die sich nur dann einstellt, wenn es *jemanden* gibt, der dem Erscheinenden diese – menschliche? – Qualität zuzuschreiben bereit ist.

In der Schrift »Zentralpark«, die aus Aufzeichnungen im Umkreis der Baudelaire-Studien besteht, zögert Benjamin nicht, diesen Vorgang als »Projektion« zu bezeichnen – als »Projektion«, die einer gesellschaftlichen Erfahrung entspringt und entspricht: »Ableitung der Aura als Projektion einer gesellschaftlichen Erfahrung unter Menschen in der Natur: der Blick wird erwidert.«<sup>19</sup> Diese Projektion entspricht genau jener Belehnung, die Benjamin im Aufsatz »Über einige Motive bei Baudelaire« außerdem als »Quellpunkt der Poesie« bezeichnet, wobei er ergänzt:

»Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: ›Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück‹.«<sup>20</sup>

Das Zitat von Karl Kraus unterstreicht jene für Benjamins Konzeption der Aura zunehmend wichtiger werdende *Wechselseitigkeit*, die ebenso für den Vorgang der Projektion (und deren Rückwirkung) wie für jenen der Belehnung oder jenen der Blickerwidmung bestimmend ist. Eine genaue Definition der Aura liefert Benjamin allerdings auch in diesen späteren Erör-

18 Dazu Georges Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992.

19 Benjamin: »Zentralpark«, in: GS I-2, S. 655–690, hier S. 670.

20 Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, a.a.O., S. 646.

terungen nicht – letztlich ist auch das Kraus-Zitat eher ein Bonmot als eine Erklärung.

Die Beobachtung, dass auch »Worte [...] ihre Aura haben« können, bildet allerdings einen guten Ausgangspunkt zur Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis von Aura und Sprache nicht nur in einem ganz allgemeinen Sinne, sondern spezifisch bezogen auf die Art und Weise, wie Benjamin selbst mit Sprache arbeitet. Gemäß Benjamins eigenen Erörterungen zur Aura ist es prinzipiell nicht möglich, die Aura als eine Eigenschaft von Dingen zu bestimmen. Aura ist etwas, das *an* den Dingen erscheint, aber gemäß den späteren Erörterungen auch nur dann, wenn es Menschen gibt, die dem, was ihnen erscheint, ein Vermögen zur Erwidering des Blicks – eine Möglichkeit zur Antwort – zugestehen.

Bezogen auf die Erscheinung von Worten heißt dies: Die Aura kann auch in diesem Fall nicht als Eigenschaft der Worte selbst bestimmt werden. Sondern eine Aura von Worten kann es nur dann geben, wenn es Menschen – wie den Leser bei Karl Kraus – gibt, die bereit sind, ein Wort ganz nah anzuschauen. Was einem als Leser dann aufgehen kann, ist eben jene Differenz zwischen der Materialität der Dinge, hier der Worte, und ihrem Sinn, dem, was sie zu bedeuten in der Lage sind. Diese Differenz ist im Kraus-Zitat als Ferne des erwiderten Blicks markiert – und im Fotografie- und im Kunstwerkaufsatz kommt sie in der Wendung »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« zum Ausdruck. Eine so verstandene Aura hat dann in der Tat nichts mehr mit jenem »geleckten spiritualistischen Strahlenszauber« zu tun, den Benjamin in seinen ersten Beobachtungen zur Aura bereits einer Kritik unterzieht. Aura gibt es nur dort, wo es zwischen dem, was man wahrnehmen kann, und dem, was einem das Wahrgenommene *aufgrund seines Wahrgenommenwerdens* bedeuten kann, eine Differenz gibt. Das Einmalige der Aura erweist sich als *jeweils* einmalig, weil die Erfahrung der Differenz prinzipiell von den immer wieder wechselnden und neu zu bestimmenden Konstellationen zwischen den

Wahrnehmenden (den Subjekten) und dem ihnen Erscheinenden abhängig ist.

Geht man davon aus, dass die Ermöglichung einer derartigen Differenzerfahrung – auch in epistemologischer Hinsicht – etwas grundsätzlich Wünschenswertes ist, dann stellt sich für Schriftsteller sowie vielleicht überhaupt für alle, die schreiben, die Frage, ob man eine solche Erfahrung schreibend *provozieren* kann. Noch einmal: Wörter und somit auch Texte, die *von sich aus* auratisch wären in dem Sinne, dass sie jene für Benjamin so wichtige Differenzerfahrung in sich bereits ›aufgehoben‹ hätten, gibt es nicht. Eine Differenzerfahrung kann höchstens – gegenüber potenziellen Lesern – angeregt, nahegelegt, provoziert werden. Genau auf solche Ermöglichungen trifft man allerdings in Benjamins Texten oft – nicht nur in denjenigen zur Aura, aber auch in ihnen. »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück«<sup>21</sup> – hieß es bei Karl Kraus. Und Benjamin zitiert die Stelle, um deutlich zu machen, worin für ihn die Aura von Worten bestehen kann. Was muss man tun, so kann man fragen, wenn man eine derartige Auserfahrung an und mit Worten *ermöglichen* will? – Man muss Texte schreiben, die dazu anregen, ihre Worte *nah* anzusehen. Man muss Texte schreiben, deren Worte Spuren sind, die eine Entzifferung lohnenswert erscheinen lassen.<sup>22</sup> Man muss Texte

21 Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, a.a.O., S. 646.

22 »Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.« Benjamin: *Das Passagen-Werk*, a.a.O., S. 560 [M 16 a, 4]. Eine Diskussion, in der der Begriff der Spur im Zusammenhang mit der Aura steht, findet sich zudem im Briefwechsel zwischen Adorno und Benjamin: »Ist nicht die Aura allemal die Spur des vergessenen Menschlichen am Ding?« (GS 1:3, S. 1132), fragte Adorno in einem Brief vom 29. Februar 1940. Benjamin antwortete darauf in einem Schreiben vom 7. Mai 1940: »Baum und Strauch, die belehnt werden, sind nicht vom Menschen gemacht. Es muß also ein Menschliches an den Dingen sein, das *nicht* durch Arbeit gestiftet wird.« Walter Benjamin: *Briefe 2*, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1978, S. 849.

schreiben, die nicht unmittelbar zu verstehen sind, sondern nur mittelbar,<sup>23</sup> und dazu gehört nicht zufällig auch die Arbeit mit Zitaten.<sup>24</sup>

Benjamin selbst scheint einem derartigen Schreibprogramm zu folgen: Wer Worte – wie das Wort »Aura« – so setzt, dass sie nicht definiert oder erklärt, sondern fortlaufend nur umschrieben und auf eine eigenartige Weise verwendet werden, provoziert dazu, diese Worte nah anzusehen. Diejenigen Texte Benjamins, die einer derartigen Poetik folgen, sind solche, die in ihrer spezifischen Esoterik sowie in ihrer auf Zitatfähigkeit reduzierten Knappheit kaum etwas hergeben, wenn man nicht bereit ist, mit ihnen ein *close reading* zu betreiben. Wer dazu allerdings bereit ist, wird möglicherweise die Poetik und auch die Ästhetik dieser Texte, die auf einer Kombination von abrupter Setzung und konzeptueller Öffnung beruhen, *attraktiv* finden.

Nicht alle Leser konnten mit dieser Art von Ästhetik und theoretischer Poesie etwas anfangen. Bertolt Brecht empfand gerade die Ausführungen Benjamins zur Aura als merkwürdigen »Spleen«, oder noch direkter, »es ist ziemlich grauenhaft.«<sup>25</sup> Und Adorno hatte bekanntlich gerade mit den Baudelaire-Studien von Benjamin große Mühe: »Täusche ich mich nicht sehr, so

23 Benjamin selbst scheint in seinen Lektüren gerade Poetiken bevorzugt zu haben, die sich einem direkten Verständnis entziehen. Passend dazu beginnt der Aufsatz »Über einige Motive bei Baudelaire« mit dieser Feststellung: »Baudelaire hat mit Lesern gerechnet, die die Lektüre von Lyrik vor Schwierigkeiten stellt.« Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, a.a.O., S. 607.

24 Zitate wie dasjenige von Karl Kraus oder Hinweise wie diejenigen auf die späten Bilder van Goghs sind – je nach Einstellung, die man zu ihnen lesend gewinnt – als Einladungen zur Auratisierung oder Deauratisierung zu lesen. Im Zitat erscheint etwas Fernes (das Zitierte) ganz nah. Benjamins (zerstreute) Theorie der Aura findet in seiner (ebenso zerstreuten wie performativ-provokativ artikulierten) Theorie des Zitats und des Zitierens ein Pendant. Vgl. Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, GS I·2, S. 691–704, besonders S. 701.

25 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*, Bd. 1: 1938–1942, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt am Main 1973, S. 16.

gebricht es dieser Dialektik an einem: der Vermittlung.«<sup>26</sup> Die fehlende Vermittlung ist jedoch gerade die notwendige Voraussetzung für ein Textverfahren, das darauf ausgerichtet ist, dem Leser eine Differenz Erfahrung – eine Erfahrung der Aura in diesem Sinne – zu ermöglichen.<sup>27</sup>

Der Auraeffekt bei einem *close reading* von Benjamins Texten (wie denjenigen zur Aura) kann sich auf verschiedene Weisen einstellen. Analog zur Aurakonzeption in den Haschisch-Studien kann man davon ausgehen, dass es die Texte selbst sind, die *an* sich eine auratische Wirkung entfalten. Geläutert durch Benjamins eigene Akzentverschiebung in den Ausführungen zur Aura insbesondere in den späten Baudelaire-Studien lässt sich allerdings eine methodologisch vielversprechendere Option ergreifen: Die Option besteht darin, die mögliche auratische Wirkung von Benjamins Texten als Effekt eines Wechselspiels zwischen textseitigen Setzungen und Provokationen sowie leserseitigen Zuschreibungen und Zugeständnissen zu begreifen.

26 Brief Adornos an Benjamin vom 10. November 1938 aus New York, in: Benjamin: *Briefe 2*, a.a.O., S. 785. Die Stelle wird durch folgende Passagen vorbereitet: »Es werden Motive versammelt, aber nicht durchgeführt. Sie haben in Ihrem Begleitbrief an Max dies als Ihre ausdrückliche Absicht dargestellt, und ich verkenne nicht die asketische Disziplin, die Sie walten ließen, um die entscheidenden theoretischen Antworten der Fragen allerorten auszusparen und wohl gar die Fragen selber nur für den Eingeweihten sichtbar werden zu lassen. [...] Flaneur und Passagen, Moderne und immer Gleiches *ohne* theoretische Interpretation – ist das ein ›Material‹, das geduldig auf Deutung warten kann, ohne dass es von der eigenen Aura verzehrt würde? Verschwört sich nicht vielmehr der pragmatische Gehalt jener Gegenstände, wenn er isoliert wird, in einer fast dämonischen Weise gegen die Möglichkeit seiner Deutung?« Ebd., S. 783.

27 Es wäre zu überlegen, ob die Ermöglichung einer solchen Differenz Erfahrung nicht ein Grundmerkmal von Literatur ist – oder sein könnte. Benjamins Texte wären dann in einem emphatischen (nicht affirmativen, sondern differenzorientierten) Sinne als Literatur zu lesen. Ein derartiges ›Als-Literatur-Lesen‹ wäre dann allerdings für *alle* Texte zu erwägen, deren Lektüre sich als theoretisch relevant herausstellen soll.

Wer Benjamins Provokationen ebenso wie die eigenen Projektionen als Elemente begreift, in deren produktivem Wechselspiel die Poetik und Ästhetik der Benjamin'schen Texte gründet, trägt gleichzeitig dazu bei, der sprachlich evozierten Aura dieser Theorie nicht einfach ausgeliefert zu sein. Erkenntnis stellt sich auch hier erst ein, wenn die mögliche auratische Wirkung der Texte durchbrochen wird: d.h. wenn die Aura zugleich in ihrem Potenzial anerkannt und in ihrer möglichen Tendenz zur Entmündigung zerstört wird. – Wer das erkennt, ist am Ende vielleicht intelligenter als die Texte, die diese Intelligenz wohl provoziert haben mögen, aber nicht selbst schon enthalten haben müssen.