

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Benjamin, Walter
Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe

Band 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-58589-4

SV

Walter Benjamin
Werke und Nachlaß
Kritische Gesamtausgabe

Im Auftrag der Hamburger
Stiftung zur Förderung
von Wissenschaft und Kultur
herausgegeben von
Christoph Gösde und Henri Lonitz
in Zusammenarbeit mit dem
Walter Benjamin Archiv

Band 16

Walter Benjamin

**Das Kunstwerk im
Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit**

Herausgegeben von Burkhardt Lindner
unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche

Suhrkamp

Inhaltsübersicht

Texte

- 〈Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit –
Erste Fassung〉 Seite 7
- 〈Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit –
Zweite Fassung〉 Seite 52
- 〈Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit –
Dritte Fassung〉 Seite 96
- 〈L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée –
Vierte Fassung〉 Seite 164
- 〈Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit –
Fünfte Fassung〉 Seite 207
- 〈Manuskripte und Notizen zur Fortsetzung〉 Seite 256
- Widmungen Seite 313

Kommentar

- Vorbemerkung Seite 317
- Entstehungs- und Publikationsgeschichte Seite 319
- Zur Edition Seite 376
- Lesarten, Varianten, Erläuterungen und Nachweise Seite 407
- Dokumente Seite 545
- Nachwort Seite 671
- Literaturverzeichnis Seite 693
- Abkürzungen, Siglen, Zeichen Seite 696
- Danksagung Seite 698
- Zur Ausgabe Seite 699
- Personenregister Seite 703
- Inhaltsverzeichnis Seite 714

Impressum Seite 722

Texte

〈Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit –
Erste Fassung〉

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte grundsätzlich immer von Menschen nachgemacht werden. Demgegenüber ist die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks etwas neues, das sich in der Geschichte zunächst in überaus allmählichem Tempo geltend macht. Man denke an den Holzschnitt, mit dem die Graphik zum ersten Male technisch reproduzierbar wurde; an seine jahrhundertelange Geltung, die erst durch den Kupferstich eingeschränkt wurde. Zum Kupferstich tritt die Radierung und im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Lithographie. Während die älteren Reproduktionsformen sich noch zwanglos um die Reproduzier jeder technischen Reproduktion entzogenen Originalverfahren der Malerei und der Graphik anlehnten, tritt die Graphik mit der Lithographie in engere Verwandtschaft mit dem technisch reproduzierbaren Werke, das heißt mit dem Druck. Die technische Reproduzierbarkeit der Kunst tritt auf eine grundsätzlich neue Stufe mit der Photographie, die keinerlei Mit(wirkun)g der künstlerisch tätigen Hand mehr verlangt, sondern die (Natu)r oder die Kunst unmittelbar reproduziert. Die photographische Reproduktionstechnik ist aber nicht nur sehr viel selbständiger als alle frühere mechanische Technik der Reproduktion es war sondern es ist auch quantitativ diese (⌘) Technik der Produktion (⌘) Reproduktion allen frühern weit überlegen. Die Abzüge von der photographischen Platte sind, von Ausnahmen abgesehen, qualitativ gleichwertig, im Gegensatz zu den Abzügen von der Holz- und auch von der Kupferplatte.

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte grundsätzlich immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt, von Schülern zur Übung der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke sowie auch von geschäftigen Dritten. Demgegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerks etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weit auseinander liegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik ~~mechanisch~~ [technisch] reproduzierbar; sie war es [im Westen], bekanntlich lange ehe durch den Druck auch die Schrift, [und mit ihr die Dichtung] es wurde. Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierbarkeit der ~~Literatur~~ [Schrift], in der ~~Dichtung~~ Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt. [Von] ~~Dasem~~ Phänomen, das hier in weltgeschichtlichen Maßstab betrachtet wird, sind sie jedoch nur ein, wenn auch besonders wichtiger, Sonderfall. Zum Holzschnitt treten \pm Kupferstich und Radierung sowie im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Lithographie. • ~~Mit ihr steigert die Reproduzierbarkeit der Zeichnung ihrem Tempo nach sich so sehr, daß~~ Während die älteren Reproduktionsformen sich noch ~~den~~ an die jeder mechanischen Reproduktion entzogenen Originalverfahren der Malerei und der Graphik anlehnten, tritt die Graphik mit der Lithographie in eine engere Verbindung ~~zum Wo~~ mit dem Wort. In ~~ihr~~ der Lithographie nämlich steigert sich die technische Reproduzierbarkeit von Zeichnungen

ihrem Tempo nach in dem Grade, daß ~~das~~ ~~Zeichnung~~ [Bild] beginnen kann, mit dem Druck Schritt zu halten. Dieser Prozeß gelangt in der Photographie zu seinem Abschluß. Im übrigen aber eröffnet die Photographie einen grundsätzlich neuen Standard in der technischen Reproduzierbarkeit ~~von Kunstwerken~~ überhaupt. Sie verlangt nämlich keine künstlerisch tätige Hand mehr, die ~~zwischen Bild und Vervielfäl-~~

tigung vermitteln müßte, indem sie die Zeichnung auf den Holzstock, die Kupferplatte oder den Stein überträgt. Mit der Ausschaltung der vermittelnd tätigen Hand hatte die mechanische [technische] Reproduktion des Bildes im Verlauf einer langen Entwicklung denjenigen Standard erreicht, der für die mechanische (xxx) Reproduzierbarkeit des Tons den Ausgangspunkt bildete. Mit ihrer Einführung war die ist am Ende des neunzehnten Jahrhunderts endgültig die Epoche der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes angebrochen. I

2 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das hic et nunc des Kunstwerks: sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet, und [an] dieses einmalige Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnet sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten haben mag wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. Die Spur der ersteren ist meist nur aus Analysen chemischer oder mechanischer Art zu fördern, die sich an der Reproduktion nicht vollziehen lassen, die der zweiten Gegenstand einer Tradition, darauf die der zu Nähe des Orig stoßen einige Aussicht nur in der Nähe des Originals besteht. Das hic et nunc des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus und nur auf dessen Grund liegt deren Grund ihrerseits liegt die Vorstellung der Tradition, welche dieses Objekt bis auf den heutigen Tag als ein Selbes und Identisches weitergeleitet hat. Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit. Während das Echte aber der manuellen Reproduktion [gegenüber], die es im Regelfalle als Fälschung abstempelte, seine gan volle Autorität bewahrte, und (?) dort sich dieses Verhältnis (X) ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht

der Fall. Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbstständiger als die manuelle. Sie kann, in der Photographie, Aspekte des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind. Das ist das erste. Sie kann zweitens aber das Abbild des

3 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht, ~~oder nicht mehr~~ erreichbar sind. Vor allem macht es ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der Schallplatte. ~~(XX)~~ Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreunds Aufnahme zu finden. Das Chorwerk, das in einem großen Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, findet in einem kleinen Zimmer Platz Platz. Diese veränderten Umstände mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein hic et nunc. Wenn das nun auch keineswegs nur vom Kunstwerk gilt, sondern ebenso beispielsweise von einer Tropenlandschaft die im Film am Beschauer vorüberrollt, so wird durch diesen Vorgang am Kunstwerk doch ein empfindlichster Kern berührt, den ~~die~~ so ein Gegenstand der Natur nicht aufweist. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit [einer Sache] ist der Inbegriff alles historisch an ihr ~~€~~Tradierbaren, von ihrer geschichtlichen Zeugenschaft bis zu ihrer rein materialen Dauer. Entscheidend dabei ist, daß die letztere stets [das] Fundament und Substrat der ersteren ist. Wo sich, wie im Abbild, das Substrat ~~von~~ dem Menschen entzieht, so gerät auch die historische Zeugenschaft, die Bedeutung der Sache ins Schwanken. ~~(XXX)~~ Nur diese freilich; ~~aber mit ihr~~ was aber mit ihr ins Wanken gerät, das ist die geschichtliche Autorität der Sache, das ist ihr traditionelles Gewicht. Man kann diese Merkmale wenn

man will, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks beseitigt wird, das ist seine Aura. Dieser Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst weit hinaus. Die Reproduktionstechnik, so läßt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte ~~immer~~ mehr oder weniger aus dem Bereiche der Tradition ab. Indem sie ~~ihm erlaubt~~, dem Abbild ~~erlaubt~~, dem Beschauer ~~(xx)~~ vervielfältigt, setzt sie an Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie dem Abbild erlaubt, dem Beschauer ~~entgegenzukommen~~ in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Abgebildete. Diese beiden Prozesse ~~bestimmen~~ führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten, einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der ~~gege~~ gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr gewaltigster Agent ~~aber~~ ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine katthartische Wirkung denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Wenn dieser Vorgang an den großen historischen Filmen von ~~Golgatha und Kleopatra~~ und Ben Hur bis zu Friderikus und zu Napoleon am handgreiflichsten ist, so kommt er ~~nicht (X) in dem in jedem Spielfilm~~ in größerem oder geringerem Maße in fast jedem Spielfilm zur Geltung. X [2]

4 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Das massenweise Auftreten von Gütern, deren Wert früher nicht zum wenigsten ~~in~~ ihrer Vereinzlung gebunden war, ist nicht auf die Kunst beschränkt. Es lohnt sich ~~nicht~~ [kaum], auf die Warenproduktion hinzuweisen, in der diese Erscheinung natürlich zuerst greifbar wurde. Wichtiger ist zu betonen, daß sie sich weder auf den Kreis der natürlichen noch der ~~sittl~~ ästhetischen Güter beschränkt

sondern sich nicht weniger an den ~~moralischen~~ W sittlichen durch-
setzt. Nietzsche verkündete einen eignen sittlichen Wertmaßstab für
jeden Einzelnen. Diese Ansicht ist außer Kurs; ~~es fehlt ihre~~ unter
den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen ist sie unfruchtbar.
~~Har-entge~~ Unter diesen ist ausschlaggebend für die Beurteilung des
Einzelnen sein moralischer Standard. ~~Das heißt, es genügt nicht die~~
~~Einsicht, daß der Einzelne~~ Es wird nicht bestritten werden, daß der
Einzelne nach seiner Funktion in der Gesellschaft zu beurteilen ist.
Der Begriff des ~~sozialen Standar~~ moralischen Standards aber weist
über diese Einsicht hinaus. Das ist sein Vorzug. Wo nämlich früher
Vorbildlichkeit moralisch gefordert wurde, fordert die Gegenwart
Reproduzierbarkeit. Sie erkennt als richtig und zweckentsprechend
nur diejenigen Denk- und Verhaltensweisen, die neben ihrer Vor-
bildlichkeit ihre Erlernbarkeit nachweisen. † Die massenweise Repro-
duktion von Kunstwerken steht also nicht allein im Zusammenhang
mit der massenweisen Produktion von Industrierzeugnissen son-
dern auch mit der ~~massenhaften Pr~~ massenweisen Reproduktion von
menschlichen Haltungen und Verrichtungen. An diesen Zusammen-
hängen vorübergehen, heißt sich jedes Mittels berauben, die heutige
Funktion der Kunst zu bestimmen. **2b**

† Und zwar wird hier mehr gefordert als ihre Erlernbarkeit
durch unbegrenzt viele Einzelne. es wird vielmehr von ihnen
gefordert, unmittelbar durch Massen und von jedem einzelnen
innerhalb dieser Massen erlernbar zu sein.

Die Veränderung der Ausstellungsweise durch die Reproduktions-
technik macht sich auch in der Politik bemerkbar. Die Krise der
Demokratien ~~stellt sich~~ läßt sich als eine Krise der Ausstellungs-
bedingungen des politischen Menschen verstehen. Die Demokratie
nämlich stellt den Politiker unmittelbar in eigener Person vor den
Menschen aus. Das Parlament schafft die günstigen Bedingungen für
diese Ausstellungsart. Mit den Neuerungen der ~~Reproduktionstechnik~~

Aufnahmeapparatur, die es erlauben, ~~die Rede~~ den Redenden vor
seiner Rede und gleichzeitig mit ihr während der Rede unbegrenzt
vielen ~~Hörenden~~ vernehmbar und kurz darauf unbegrenzt vielen
sichtbar zu machen, tritt die Ausstellung des politischen Menschen
vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. Es veröden die
Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Und ~~während~~ Rundfunk
und Kino, welche an deren Stelle treten, verändern nicht nur die von
Grund auf die Funktion des ~~sch~~ Schauspielers, der sich vor ihnen
versucht, sondern nicht minder die des politischen Menschen. Das
bedingt eine neue Auslese, ~~eine Auslese vor~~ [mittels] der Apparatur,
aus der der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.

stellen den Poli-
tiker unmittelbar

2ab

aus und zwar vor Repräsentanten. Das Parlament ist sein Publikum.

Der Sport in der beide Die „Form“ die von beiden verlangt in der
ihre Speziellen Leistungen beide sich zu befinden hatten, ist längst
zu absolvieren haben [modernen] Sport ausgedrückt worden.

Was ist ~~Aur~~ eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Zeit
und Raum: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nahe sie sein mag.
An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Hori-
zont 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. Nun ist,
die Dinge sich, vielmehr den Massen „näherzubringen“, eine genau
so leidenschaftliche Neigung der Heutigen, wie die Überwindung des
Einmaligen in jeder Lage durch deren Reproduzierung. Tagtäglich
macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands
aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild ~~habha~~ habhaft zu wer-
den. Und unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte

Zeitung und Wochenschau es in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt, wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für das Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. 2a Es wiederholt sich im anschaulichen Bereich das, was sich in der im Bereiche der Theorie als ~~das vom Aufschwung~~ die wachsende Bedeutung der statistischen Wissenschaft darstellt. ~~Und mit dieser Wissenschaft~~ Die (x) 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.

6 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas ganz außerordentlich Wandelbares. Eine antike Venusstatue etwa stand in einem durchaus andern Traditionszusammenhange bei den Griechen, die ~~ihre~~ sie zum Gegenstand des Kultus machten als bei den mittelalterlichen Kirchenvätern, die (XX) einen unheilvollen Götzen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden im höchsten Grade an ihr in gleicher Weise an ihr entgegengrat, ~~das~~ war ihre Einzigkeit, ~~oder~~ mit einem andern Wort ihre Aura. Die ursprünglichste Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst des Rituals, zuerst eines magischen, sodann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Seite des Daseinsweise des Kunstwerks (XXXXX) niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit andern Worten: der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerks ist immer theologisch fundiert. Diese Fundierung mag so vermittelt sein wie sie will: sie ist

auch noch in den profansten (X) Formen des Schönheitsdienstes als säkularisierte Form des Ritusals erkennbar. Sie kommt zum erstenmale in der Renaissance zum Durchbruch; das heißt sie kommt zum Durchbruch im Augenblick, in dem die Kunst als eine eigene Sphäre, als autonomer Seinsbereich sich anzeigt, entlarvt sie durch die Art wie das geschieht, diese Autonomie als einen Schein. Sie ist fundiert im Ritual, das heißt im

religiösen Dasein der Gemeinschaft. Und (xx) kündigt sich im neunzehnten Jahrhundert zum als die Krise der Kunst [xxx] im neunzehnten Jahrhundert zum erstenmale sich (xxx) gleichzeitig mit der (X) Aufkommen des ersten großen mechanischen Reproduktionsmittels, der Photographie, man kann eben auch sagen des Sozialismus, die Kunst zum Ausbau der Verschanzungen schreitet, hinter denen sie ihren elfenbeinernen Turm hat (x), da werden in der Theorie des L'art pour l'art, die eigentlich eine Theologie der Kunst ist, ihre Fundamente im Ritual greifbar deutlich. Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, muß gerade derjenigen zumal der Betrachtung am Herzen liegen, die es mit dem dem Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat. Denn nur sie führt zu der Erkenntnis, die hier entscheidend ist: die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Male in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk, [ist] das immer mehr in immer steigendem Maße die Reproduktion eines als reproduzierbar von vornherein ge auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerkes. ist mit einem Wort das Kunstwerk (XXX) aIn der Photographie, wird [zum Beispiel ist] eine Vielheit von Abzügen möglich; macht die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. In dem Augenblick aber, da der Begriff der Echtheit aus an der Kunstproduktion (X) versagt, hat sich die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die [3] Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual ist ihre Fundierung auf eine andere Praxis, ihre Funktion getreten: nämlich ihre Fundierung auf Politik.

7(?) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

[Die Zerstreuung, die mehr und mehr die Haltung des Publikums vor dem Kunstwerk zu bestimmen beginnt, bedarf einer näheren Untersuchung. Sie hat von der fundamentalen Tatsache auszugehen, daß der Film ~~praktisch~~ nicht von einem einzelnen rezipiert wird sondern von einer Masse. Dieser Tatbestand führt sogleich auf ein entscheidendes Gesetz, ~~welches lautet, der Konsumwert eines Kunstwerks~~ Es betrifft den Konsumwert des Kunstwerks, der sich, im Gegensatz zu seinem Lehrwert, in den Dienst der Zerstreuung stellt und es lautet: der Konsumwert eines Werkes ist um so größer, je größer die Masse ist, welche es gleichzeitig rezipieren kann.] Hier nach ist leicht einzusehen, ~~daß~~ [wie] die der Zerstreuung dienende Form der Rezeption sich auf das schärfste von der der Sammlung dienenden Form der Rezeption abhebt: die eine ~~konfrontiert~~ exponiert das Kunstwerk vor einer Masse die andere konfrontiert mit ihm den Einzelnen. Man kann aber, (?) bezeichnenderweise auch folgendermaßen formulieren: je größer der Konsumwert des Kunstwerks ist, desto mehr kommt es seinem Publikum † entgegen, je geringer er ist, desto mehr verlangt es von ~~seinem~~ den einzelnen aufgesucht zu werden. [Und zwar verlangt es das letztere mit der ~~(xxx)~~ mit der Autorität des Originals, ~~das~~ welches fordern darf, an seinem Hier in seinem Jetzt aufgesucht zu werden. Dagegen ist es sehr bezeichnend, daß die durch den Rundfunk ausgestellten Kunstwerke, denen ~~im strengen Sinne kein Original mehr entspricht~~ nicht anders als denen des Films – im strengen Sinn kein Original mehr entspricht – indem sie erstens den einzelnen selber aufsuchen zweitens ~~simultan~~ unbegrenzt viele zugleich aufsuchen können, ~~die Sam die Sammlung in der~~ in der

Aufnahme des Kunstwerks die kontemplative Haltung zugunsten einer zerstreutern zurücktreten ~~(xx)~~ lassen. Und das obwohl hier scheinbar der Einzelne mit dem Kunstwerke konfrontiert wird. Aber diese Konfrontierung ist eine durchaus andere als die des Einzelmenschen

mit dem Original in seinem Hier und Jetzt.] ~~Die Original~~ Das Wesen
der letztern läßt sich besonders gut an der gesellschaftlichen Rolle des
Gemäldes ablesen. ~~Denn gegenüber~~ Das Gemälde (~~xxx~~) hatte, seit die
[auch nach der Ablösung der] Profanmalerei sich von der Kultischen,
immer hervorragend Anspruch auf die kontemplative Haltung durch
einen oder durch wenige Einzelne. ~~Das~~ Die massenweise simultane
Betrachtung von ~~Kuns~~ Gemälden auf Ausstellungen wie sie im neun-
zehnten Jahrhundert beginnt, ist der Beginn jener furchtbaren Krise
der Malerei, in deren Verlauf ist ein frühes Symptom für die Krise der
Malerei, die einerseits keineswegs durch die Photographie allein son-
dern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstpro-
dukts auf die Masse ausgelöst wurde, [denen (~~xxxx~~) große Bezirke der
graphischen Kunst in der Reklame sich angepaßt haben. Die Reklame,
welche sich an die Masse der zerstreuten Einzelnen wendet, macht die
merkantile Probe auf ein Exempel, auf das die Kunst im Zeitalter ihrer
technischen Reproduzierbarkeit die politische machen muß. Grund-
sätzliche, unüberschreitbare Grenzen zwischen Reklame und Kunst
aus ihrer verschiedenen Zweckbestimmung herzuleiten, ist unfruchtbar.
Fruchtbar dagegen ist in der zum Beispiel zwei extreme Formen der
(~~xxx~~) künstlerischen Produktion in Gestalt des Andachtsbilds un(d) der

8 Werbegraphik mit einander zu konfrontieren und festzustellen: daß
die Haltung des vor den Kunstwerk sich sammelnden ~~zuletzt aus der~~
~~der Andacht herstammt und sie religiösen Andacht herstammt und~~
~~sie unabhängig von der (religiösen) Objektwelt (X) daß~~ jederzeit in die
religiöse Haltung zurückzuverwandeln ist, während die des das Kunst-
werk zerstreut in sich auf sich wirkens lassenden in der des politischen
Menschen eine gänzliche Erneuerung erfährt. [6]

Diese Erneuerung vollzieht sich aus der Masse heraus. Sie ist es, die
die Reaktion ein und derselben Masse vor einem Gemälde ~~fehlen~~
einem Film so unvergleichlich autoritativer als vor einem Gemälde
macht. Banausen gibt es im Kino genau so wenig wie Kunstfreunde.

Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf die das Bild gemalt ist. In beiden Fällen hat man es ja mit einer sich gleich bleibenden, in ihren Maßen nicht veränderten Leinwand zu tun. Aber das Bild auf der einen verändert sich, das Bild auf der anderen nicht. Das zweite lädt ~~ger~~ (?) den Betrachter zur Kontemplation ein; ~~(xxx)~~ vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor dem ersten kann er das nicht. Kaum hat er es ins Auge gefaßt, so hat es sich schon verändert. Es kann nicht fixiert werden, weder wie ein Gemälde noch wie die Wirklichkeit. Der Assoziationsablauf dessen, der es betrachtet, wird sofort durch die Veränderung des Bilds unterbrochen. ~~So auch~~ Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. Der Film ~~entspricht der Gefahr~~ ~~(xxxx)~~ ist die der latenten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform. Er entspricht tiefgehenden Veränderungen des ~~Assoziat~~ Apperzeptionsapparats; Veränderungen wie sie im ~~kleinen~~ Maßstab der Privatexistenz jeder ~~großstädtische~~ Passant im Großstadtverkehr, wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt. η 6a

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

9

Im dritten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts ~~taucht befindet sich~~ steht die Mode der Panoramen in ihrer Blüte. Das Panorama sucht ~~unmittelbar mit~~ ~~(xxxx)~~ stellt sich Aufgaben, die erst die Photographie lösen kann. Es ~~(X)~~ ~~beginnt eine Nachfrage~~ bringt eine Nachfrage auf, der zuletzt nur die Photographie zu genügen vermag. Man kann den Dadaismus prägnant in Parallele zur Panoramamalerei setzen. ~~(xx)~~ daß ~~(xxx)~~ es sich in beiden Fällen um flüchtige Modenerscheinungen handelt, ist nicht zufällig. Beiden ist die Aufgabe zugefallen – die wichtige aber und erbare Aufgabe – in der Gesellschaft eine Nachfrage zu erzeugen, ~~für~~ zu deren voller Befriedigung die Tech-

nik noch nicht gekommen war. Der Dadaismus erzeugte die Nachfrage nach dem Film. Folgende Umstände zeigen das: 1) Der Dadaismus suchte das Kunstwerk an die Massen heranzuführen und er tat das nicht durch ~~(xx)~~ mehr oder weniger seichte Volksbildung sondern durch Aktualisierung des Kunstwerkes: er stellte es in die Mitte eines Skandals. 2) Der Dadaismus suchte durch die grundsätzlich herabsetzende Verwertung seiner Materien ~~und~~ ihren Echtheitscharakter, ihre Aura aus dem Wege zu schaffen. ~~(xx)~~ Er montiert zum Beispiel Fahrscheine, Knöpfe u. ä. in ein Gemälde. 3) Der Dadaismus fördert die Literarisierung des Kunstwerks, indem er dessen ~~(X)~~ mit seiner Erscheinung als Welt im Kleinen, als Kosmos, der sich selbst genügt, ein Ende macht. Hieraus ist die [dessen] Unverständlichkeit eines der ~~(xxx)~~ besten Mittel. Das ~~unverstä~~ unverständliche Kunstwerk tut sich nicht selbst genug. Es verlangt nach Verständigung. Und hierbei ist nicht zu vergessen, daß der stumme Film im Anfang durch

einen Konferencier erklärt wurde. 4) Der Dadaismus sucht den „Chock“, den der Film durch seine technische Struktur heraufführt, durch seine Inhalte zu erzeugen. – [Jede von Grund auf neue und bahnbrechende Erzeugung von Nachfrage ~~schie~~ wird über ihr Ziel hinauschießen. Der Dadaismus tut das in dem Grade, daß er die Marktwerte, die dem Film in so hohem Maße eignen, zu gunsten der übrigen Ziele – die ihm natürlich in der hier beschriebenen Gestalt nicht bewußt sind – opfert. Auf die ~~(X)~~ ³ Kunstmerkmale Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung. [Gegensatz ~~solcher Versenkung~~ der Versenkung ist die Zerstreuung] Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Zerstreuung als ein Übergang zum sozialen Verhalten entgegen. Das läßt sich am Dadaismus nachweisen. [Die ~~wenigen ausgestellten~~ ⁵ [Solche] Werke erzeugten eine Zerstreuung vehementester Art, indem sie die Aufmerksam-

keit des Konsumenten [Betrachters], kaum daß sie in ihren [seinen] Gesichtskreis getreten waren, von ihnen ab und den andern Konsumenten [Betrachtern] zuwandten] [Ihre hochgradig zerstreue Wirkung beruht darauf, daß sie unfehlbar Parteien hervorrufen. Der Dadaismus hat damit – und zwar wiederum in der unbeholfenen, auch übertriebenen Weise des Vorläufers – ein sehr wichtiges Element der Zerstreung geltend gemacht: ein Element, das das Publikum, das ~~(X)~~ zerstreut ist, von der Kunstgemeinde, die gesammelt

ist, unterscheidet. In der Zerstreung ist wird das Kunstwerk Anstoß, ja unter Umständen sogar lediglich Vorwand eines aktiven Verhaltens der Subjekte. Selbstverständlich ist dieses aktive Verhalten nicht auf die Ausschreitungen dadaistischer Skandalszenen angewiesen. Unter allen Umständen aber ist eines an ihm [ihnen] bedeutsam: die Schnelligkeit, mit welcher ihre Reaktionen erfolgten. Es ist unmöglich vor einem dadaistischen Bild oder einem Gedicht August Stramms sich wie vor einem Gemälde Picassos oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu erbitten. [Im übrigen fordert Zerstreung durchaus nicht die Reaktion in Form einer Stellungnahme. Es gibt nämlich durchaus keine festen Grenzen zwischen der Zerstreung, die ein Gemälde oder ein Schauspiel und denen, die eine Fahrt auf der Berg- und Talbahn erzeugt. Auch und gerade in diesem Zusammenhange bestätigt sich neu die in jeder Hinsicht innerhalb der heutigen Kunstsituation zentrale Stellung des Films. Sie bestimmt es dadurch, daß der Film eine Synthese der scheinbar so ganz verschiedenen Zerstreungen vornimmt, die auf dem beruhen was vor einem und auf dem was mit einem geschieht. Diese beiden Vorgänge, die in Urz der Urzeit gewiß zusammengefallen sind (wie sie wohl auch im Traume zusammenfallen) haben sich schließlich so dissoziiert, daß sie etwa in der Tragödie und auf dem Tanzboden halbwegs unvermischt mit einander sich
