

3. Aura

Vorgänger, Platzhalter und Differenzierungsgrund für ›Atmosphäre‹

Es steht ein Eiffelturm in Las Vegas, Nevada. Mit 165 Metern Höhe die größte unter mehr als einem Dutzend nahezu maßstabsgetreuer Nachbildungen des 325 Meter hohen Originals in Paris. Die Replik gilt als das Wahrzeichen des Hotelkomplexes und Kasino ›Paris Las Vegas‹. Neben den vielen anderen Nachbauten weltbekannter Monumente dient der Eiffelturm in Las Vegas als Touristenattraktion und visuelles Aushängeschild, als Zeichen, das semiotisch auf Frankreichs Hauptstadt verweist – unterstützt von Nachbildungen der Pariser Oper und des Louvre zu Füßen des Turms.

Über dieses zeichenhafte Verweisen hinaus ist es die Aura des Originals, an die die Betreiber des Hotelkomplexes anknüpfen wollen. Im Nachbilden der architektonischen und materiellen Eigenschaften des Originals soll auch dessen Wirkung als ein Hauch des Exklusiven transportiert werden. Jedoch: Ist die Aura verpflanzbar? Was ist unter ›Aura‹ zu verstehen? Wenn weder der Anblick im Pariser Umfeld, weder der Ausblick von den Aussichtsplattformen noch die Historie des Originals durch gleich welche Nachbildung reproduziert werden kann, so scheint die Vermutung zu bestehen, die Aura hefte sich durch Zuschreibungen oder wie von selbst als eine hinzukommende Eigenschaft an die materielle und nachbildbare Form.

Doch die Konsequenzen in der Wirkung sind deutlich. Während der Eiffelturm in Paris von einer achtungsgebietenden Aura umgeben ist und in Staunen versetzt, das gebunden ist an die Wahrnehmung vor Ort und gespeist ist aus seiner kulturellen Geschichte und Bedeutung, weckt der Turm in Las Vegas ein Staunen, das sich aus der Getreue und Detailgenauigkeit der Nachbildung und der Bewunderung für den ökonomischen Aufwand der Reproduzenten für ein spielerisch scheinendes Zitat speist. Die Nachbildung borgt sich allenfalls die Aura, indem sie nicht nur semiotisch auf das Original in Paris, sondern auch auf seine Aura verweist. Was reproduziert wird, ist die materielle Konstellation,

die architektonische Form des Turmes, jedoch nicht die Erfahrung, die man nur am, im und auf dem Original machen kann.

Der Einfluss der Wahrnehmung vor Ort auf die Aura eines Originals, lässt sich an einem weitaus häufiger diskutierten Beispiel verdeutlichen. Die ehrfurchtsvolle Aura, die viele Betrachter angesichts der ›Mona Lisa‹ im Louvre wahrnehmen, scheint in besonderer Weise an die Anwesenheit des Originals geknüpft zu sein, weniger an dessen wahrnehmbaren Eigenschaften. Dicks und reflektierendes Panzerglas und eine Unzahl von sich um das Bild drängenden Touristen verhindert die Bildbetrachtung, die zu ermöglichen nurmehr Reproduktionen imstande sind. Wenngleich sich die ›Mona Lisa‹ nicht mehr nur im Louvre, sondern auch auf T-Shirts, Tassen und Tüchern befindet, und diese Verbreitung von Darstellungen der ›Mona Lisa‹ auch zu ihrer Aura beitragen mag, indem sie auf das einzigartige und authentische Ölgemälde verweisen, so lässt noch die beste Reproduktion vermissen, was das Original ausmacht: das »Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.«¹ Diese Einzigartigkeit des Bildes, seine Aura, ist also nicht bloß an die spezifische Farbkonstellation, das Bildformat und damit zusammenhängende gegenständliche Eigenschaften gebunden. Die Gegenwart des Originals wiegt schwerer als ein störungsfreier Blick auf die Bildkomposition.

Diese ersten Beispiele für unterschiedliche Verständnisse dessen, was ›Aura‹ sein könnte – eine quasi-materielle, formale Eigenschaft oder eine gegenwärtige Wahrnehmungseigenschaft –, sind Symptome seiner Begriffsgeschichte.

3.1 AURA – BEGRIFFSVERSTÄNDNIS

Wenn ein Wahrnehmungsgegenstand »eine diffuse, im naturwissenschaftlichen Sinne nicht objektivierbare, oft jedoch intensiv empfundene physisch-materielle ›Ausstrahlung‹« zu haben scheint, wird diese Ausstrahlung in der Umgebung des Gegenstandes ›Aura‹ genannt.² Damit konserviert die Alltagssprache die wörtliche Bedeutung von ›aura‹ aus dem Griechischen als ›Hauch‹, ›Lufthauch‹, ›sanfter Wind‹, im Lateinischen zudem als ›Schimmer‹. Diverse lateinische Komposita transportieren das Hauchartige der ›aura‹ wie in der ›Meeresbrise‹ oder kreisen darum in unterschiedlich starkem metaphorischen Gebrauch wie bei der ›Lebensluft‹, der ›Öffentlichkeit‹, des ›Geruchs‹ oder der

1 | BENJAMIN 1991b, S. 475.

2 | BARCK ET AL. 2000, S. 400.

›(Volks-) Gunst‹.³ Etwas Fragiles und nicht direkt Sichtbares wird wahrgenommen.

Als Wahrnehmungsgegenstände, die mittels des Aurabegriffs hervorgehoben und charakterisiert werden können, sind hierbei nicht nur natürliche und artifizielle Erfahrungsobjekte zu verstehen (wie etwa die Aura von Architekturen, des Eiffelturms oder der ›Mona Lisa‹), sondern ebenso Personen (die Aura eines Politikers oder des Leonardo da Vinci) wie Situationen der Kommunikation oder des Erlebens (die Aura eines Fußballstadions). Diese Charakterisierung trennt nicht nur auratische von nicht-auratischen Wahrnehmungsgegenständen, sondern hierarchisiert und individualisiert sie. Konzeptionell umgreift der Begriff ›Aura‹ eine implizit wertpräferenzuelle, sinnliche Erfahrung, der unmittelbar Bedeutung eingeräumt und die auf eine inkommunikabel erscheinende Singularität bezogen wird.

Emanationsvorstellungen esoterischer Prägung, die eine diffuse und feine materielle Ausstrahlung als Aura kennen, oder die theosophische Aurenvielfalt begünstigen eine konnotative Verknüpfung der Bedeutungen von ›Aura‹ mit ›Nimbus‹ und im Weiteren ›Heiligenschein‹. Auch wenn es im Französischen die geläufige Verbindung »zwischen den Begriffen aura und auréole, die sowohl Heiligenschein als auch Dichterkrone bedeuten können«⁴, geben mag, so leitet sich der Begriff der ›aureole‹ – wie er den Strahlenkranz auf Christus- oder Heiligendarstellungen bezeichnet – weniger von ›aura‹ als Lufthauch, als vielmehr von ›aureolus‹ oder ›aureus‹, lateinisch ›golden‹, aber auch ›schön‹, ›herrlich‹ her.⁵

Ein Vergleich dieser religiös-metaphysischen Konnotation mit der modernen Verwendungsweise des Aurabegriffs macht einen epistemologischen Unterschied in der Referentialität der Aura beschreibbar:⁶ Zum einen leistet ›Aura‹ die Erkennbarkeit einer v.a. Autorität vermittelnden und legitimierenden Eigenschaft, die einer Person oder einem Objekt *fremdreferentiell* durch eine gesellschaftliche bzw. transzendente Instanz zuteil wurde oder einem besonderen Rahmen bzw. einer sozialen Rolle anhaftet: Dem römischen Kaiser wird eine göttliche Aura verliehen. Einem Nachrichtensprecher haftet durch seine Arbeit eine Aura der Seriosität an. Zum anderen steht ›Aura‹ *selbstreferentiell* für eine individualtypische Eigenschaft des Wahrnehmungsobjektes, die es ver-

3 | Vgl. RITTER ET AL. 1971, Sp. 652, ebenso HAU ET AL. 2001, S. 100, auch BARCK ET AL. 2000, S. 402-403. Weitere Begriffsdimensionen wie eine bioenergetische, medizinische, magnetistische, vitalistische und literarische finden sich bei HOCQUENGHEM, SCHÉRER 1984, S. 75.

4 | BARCK ET AL. 2000, S. 404.

5 | Vgl. RECKI 1988, S. 27.

6 | Vgl. BARCK ET AL. 2000, S. 401.

strömt, und soll einen epistemologischen Bedeutungsrahmen für Individualität und Authentizität schaffen: Die ehrfurchtsvolle Aura der ›Mona Lisa‹ gebührt einzig dem Original. Die Aura des Tagebuchs des Großvaters kommt diesem geschichtlichen Gegenstand per se zu.

Wenn nicht analytisch differenziert, tauchen die fremd- und die selbstreferentielle Dimension dieser (heuristischen) Unterscheidung in Mischformen verschränkt auf. Während der Eiffelturm in Las Vegas fremdreferentiell an die Aura des Pariser Turms anschließt, spielen für die Aura der ›Mona Lisa‹ beide Formen ineinander: erstens das geschichtliche Material des Bildträgers, das selbstreferentiell beispielsweise durch die Craqueluren der Leinwand Aura verströmt, zweitens das Bildobjekt, die Aura der sichtbaren Darstellung der Mona Lisa,⁷ und auch drittens das Bildträger und Bildobjekt Umfassende wie beispielsweise der Traditionszusammenhang, das Eingebettetsein in die Kunstgeschichte, in die Institution Louvre, das fremdreferentiell Aura verleiht.⁸

Beiden Aurazuweisungsarten ist es gemein, die Auracharakterisierung nicht als Wahrnehmungsleistung anzusehen, sondern »als Resultat einer *intuitiven Erkenntnis* der ontologischen Struktur des Erfahrungsgegenstandes«.⁹ Aura verbürgt damit eine kommunizierbare¹⁰ Erfahrung von Strukturgewiss-

7 | Hier ist es wichtig, die Mona Lisa phänomenologisch und nicht semiotisch zu betrachten. Was in diesem Fall von einer Aura umgeben ist, ist tatsächlich das Bild und nicht die abgebildete Person, das Bildobjekt und nicht das intentionale Objekt, der Verweisungsgrund des Gemäldes. Vgl. dazu BÖHME 1995a, S. 24, sowie BÖHME 1999a, S. 36.

8 | Für die drei Bedeutungen von ›Bild‹ vgl. WIESING 2005, S. 44-46. Versuchsweise ließe sich gleichsetzen: Der Fremdreferentialität entspricht das ›Verleihen‹, der Selbstreferentialität das ›Verströmen‹.

9 | BARCK ET AL. 2000, S. 401. In dieser Hinsicht ließe sich Aura mit Schönheit vergleichen, insofern sie »in besonderer Weise den Gegenstand, als das, was er an sich selbst ist [...], zur Geltung« bringt. HAUSKELLER 1998, S. 170.

10 | Diese Kommunizierbarkeit wird von Spangenberg stark in Zweifel gezogen. Seine drei Gründe sind: 1. die Erfahrungsprämisse des Wandels von Subjekten und Gesellschaft, 2. das Vorherrschen der Vorstellung einer sich selbst organisierenden Wirklichkeitskonstruktion und 3. die ausschließliche Kommunizierbarkeit subjektiver Erfahrungsergebnisse (statt Erfahrungsprozesse) als Evidenzen. Vgl. hierzu BARCK ET AL. 2000, S. 402. Dem ist bereits an dieser Stelle entgegenzuhalten: Gerade wenn auch Benjamin im Aurakonzep »vorkommunikative Erfahrungsmomente und Beobachtungen« (EBD., S. 404) verankert sieht, so bietet der Austausch über auratische Erfahrungen, das sprachliche Umkreisen charakteristischer Gegenstandseigenschaften eine Plattform zur Annäherung an die oben genannten Erfahrungen. Dies könnte eine Rückkehr vom selbstreferentiellen zum fremdreferentiellen Aurakonzep inkludieren.

heit, von Authentizität und Singularität der Wahrnehmung im (massenmedia-
len) Wahrnehmungs(über)angebot.

Dass sich die Vokabel ›Aura‹ allgemein im Feuilleton und speziell in der Kunst-
kritik als »Stichwort [...] für ästhetischen Rätselschein, für nimbushafte Ambi-
valenz oder einfach für die Weihen allgemeiner Anerkennung, für unbefragte
Geltungshoheit«¹¹ großer Beliebtheit erfreut, ist Resultat der Schriften Walter
Benjamins.

3.2 AURA BEI BENJAMIN

Polemisch und gegen eine Vulgarisierung des Aurabegriffs setzt Benjamin
bewusst sein Aurakonzept von konventionellen Vorstellungen, insbesondere
denen der Theosophen, deren Aura als »spiritualistischen Strahlenzauber«,
in dreifacher Weise ab:¹² Zum einen reklamiert er die Möglichkeit der Aura,
nicht nur an bestimmten, sondern an allen Dingen zu erscheinen, zum an-
deren deren Wandelbarkeit mit jeglicher Ortsveränderung des aurabehafteten
Gegenstandes, und zuletzt formuliert er entgegen der Vorstellung des Strah-
lungshaften der Aura deren Bestimmendes als »ornamentale Umzirkung[,] in
der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt«, ähnlich
den Gegenständen auf späten Van Gogh-Gemälden. Der von Benjamin gestifte-
te Hinweis auf Van Gogh erstaunt in dem Maße, als es doch gerade strahlende
Gegenstände sind, die als Aura mitgemalt sind, wie etwa die Lampen in ›Das
Nachtcafé‹ (1888) oder die Sterne in der ›Sternennacht‹ (1889). Auch der Ge-
brauch in der Alltagssprache, etwas ›strahle eine Aura aus‹, geht gegen diese
Polemisierung.

Allemaal ist es ein fremder Begriffskontext, dem Benjamin den Aurabegriff ent-
lehnt. So skandalös diese unkonventionelle Verfahrensweise auch gewesen sein
mag oder noch ist – Brecht entdeckt darin einen besonderen »spleen« Benja-
mins, einen Hang zur »mystik, bei einer haltung gegen mystik«¹³ –, so hat er
doch den Aurabegriff derart geprägt, dass der Rückverweis auf eine Strahlenau-
ra selbst wie eine begrifflich Kontextentlehnung erscheint.

Diese Begriffsprägung, diesen Weg vom Hauch zum ästhetischen Hauch der
Aura ebnet Benjamin mehrstufig. An verschiedenen Stellen seines Werkes

11 | HILLACH 1991, S. 167.

12 | Auch für das Folgende BENJAMIN 1991g, S. 588.

13 | Bertold Brecht, zitiert in RECKI 1988, S. 23. Zum ›Skandalon‹ der Begriffsentleh-
nung vgl. auch STOESEL 1983, S. 44.

finden sich Hinweise und Abhandlungen zum Phänomen der Aura: Abgrenzende Andeutungen in ›Protokolle zu Drogenversuchen‹ (entstanden zwischen 1927-34), definitorische Erläuterungen in ›Kleine Geschichte der Photographie‹ (veröffentlicht 1931), deren nahezu wortgleiche Übernahme in ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ (veröffentlicht 1936) und eine poetische Aura-Variation in der Arbeit ›Über einige Motive bei Baudelaire‹ (entstanden 1938-40).

Da sich die Bemerkungen aus den Protokollen zu Drogenversuchen mit den obigen Äußerungen erschöpfen, wird – ohne deren gesonderte Berücksichtigung – der Aurabegriff in folgenden zwei Blöcken näher behandelt: Zum einen werden im umfangreicheren der Blöcke die beiden Definitionen aus dem Photographie- und dem Kunstwerk-Aufsatz verglichen und ein rezeptionsästhetisches Verständnis von ›Aura‹ erarbeitet. Zum anderen soll in der Auseinandersetzung mit den Äußerungen aus dem Baudelaire-Aufsatz eine produktionsästhetische Facette im Aurakonzept Benjamins ausgemacht und festgehalten werden.

Der erste Block widmet sich der »raum-zeitliche[n] Bestimmungsformel« von Aura, der Definition als nahe Ferne-Erscheinung, der zweite Block sich der Aura als Form der »menschlichen ›Belehnung‹ einer ›Erscheinung‹ mit dem Vermögen, ›den Blick aufzuschlagen‹.«¹⁴

Dem Desiderat der Klarheit des Aurabegriffes kann jedoch nur mit großen Einschränkungen entsprochen werden. Hinsichtlich der für Benjamins Begriffe charakteristischen Bedeutungsbreite bildet der Aurabegriff keinen Sonderfall: Benjamin selbst gebraucht ihn nicht strikt im Sinne einer abgegrenzten Terminologie, sondern nimmt Bedeutungsschwankungen und Einmischungen in Kauf, die seiner multidisziplinären Herangehensweise geschuldet sind.¹⁵ Somit ist »der Begriff der Aura nicht zu finden. Nachweisbar sind nur mehrere, mitunter schwer vereinbare Hinsichten auf ein kaum objektivierbares Wahrnehmungsphänomen.«¹⁶

Statt Klarheit kann Klärung angeboten werden – eine Erklärung im semantischen Zuschnitt des breiten Aurabegriffs auf die Klärungsbedürfnisse im ästhetischen Kontext.

14 | FÜRNKÄS 2000, S. 98.

15 | Zu den unterschiedlichen Theorietraditionen, die Benjamin aufgreift, siehe BARCK ET AL. 2000, S. 404. Als Interessensschwerpunkte werden genannt: »Kunstgeschichte, Ästhetiktheorie, materialistische Dialektik, Psychoanalyse und Lebensphilosophie«. Diese Vielfalt erschwert zwar einerseits den Umgang mit seinen Texten, macht ihn aber andererseits auch sehr reizvoll.

16 | FÜRNKÄS 2000, S. 103. Vgl. auch OPITZ ET AL. 2000, S. 10ff.

3.3 REZEPTIONSÄSTHETISCHE AURA: EINMALIGE ERSCHEINUNG EINER FERNE, SO NAH SIE SEIN MAG

Als spezifische »Erfahrungs- und Erkenntnisqualität, die zugleich die identitätsstiftende Organisationsform autonomer Kunstwerke«¹⁷ sei, führt Walter Benjamin in seinem Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« die Aura begrifflich ein. Im Bewusstsein, dass Reproduktion keine (kunst)geschichtliche Neuigkeit darstellt, geht es Benjamin entgegen der Titelformulierung »nicht um die Reproduktion von Kunstwerken, sondern um ihren Sinn- und Auraverlust in einer entfremdeten Gesellschaft«.¹⁸

Die Aura originaler Kunstwerke ist an deren »Hier und Jetzt« gebunden, an die Exklusivität des Sich-Befindens des Originals an einem bestimmten Ort: Die »Mona Lisa« hängt im Louvre und nirgends sonst auf der Welt. An dieses Gemälde ist die Geschichte der »Mona Lisa« geknüpft. Nur die »Mona Lisa« im Louvre – und keine noch so genaue Reproduktion – führt die Merkmale der Materialität, der Authentizität im »Hier und Jetzt« und damit der Traditionskontinuität des Gemäldes »Mona Lisa« zusammen. Die Aura leistet damit einen Beitrag zur Bestimmung der »Atmosphäre der Distanz und des Achtungsgebietenden«¹⁹ originaler Kunstwerke und fungiert als deren genuines und reproduktionsresistentes Kennzeichen. Von der Aura kann kein Abbild geschaffen werden.

Aber die Aura kann verlustig gehen durch eine von Gleichartigkeit geprägte Wahrnehmung, die jedes Einmalige überwindet, und das Bedürfnis des räumlichen und persönlichen Habhaftwerdens von Dingen mittels deren Reproduktion; zwei Umstände, die Benjamin aus soziologischer Perspektive der zunehmenden Bedeutung der Massen anlastet.²⁰ Wird unter der Autorität und

17 | BARCK ET AL. 2000, S. 405.

18 | EBD., S. 412.

19 | BÖHME 1995a, S. 26.

20 | Vgl. BENJAMIN 1991b, S. 479, 489, auch BENJAMIN 1991d, S. 381. »Einmaligkeit und Dauer« von (kulturprivilegierten) Bildern weichen damit der »Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit« ihrer Reproduktionen, (illustrierende) Bilder beispielsweise in Zeitungen. Die Wahrnehmungssignatur des Fokussierens auf das Gleichartige (und also nicht Einmalige), diese Ver-gleichung, entdeckt Benjamin auch in wissenschaftstheoretischer Hinsicht: »So bekundet sich im anschaulichen Bereich, was sich im Bereich der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht.« BENJAMIN 1991b, S. 480. Ein veränderter Wahrnehmungsfokus hat zudem Auswirkungen auf das Verhältnis der Masse zur Kunst: »Aus dem rückständigsten [Verhältnis der Masse zur Kunst], z.B. Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplin, um. Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in

Echtheit einer Sache »alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren« verstanden, die materielle Dauer und – darauf fundiert – die geschichtliche Zeugenschaft, so beeinträchtigt die Reproduktion nicht nur den materiellen Grund einer Sache, sein dingliches Hier und Jetzt, sondern ebenso seine Echtheit als Zeuge seiner Geschichte: »Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.«²¹ Zwar weist die Bedeutung dieses symptomatischen Vorgangs über den Bereich der Kunst hinaus, aufgrund der spezifischen Art der Kunsterfahrung belastet jedoch eine Verletzung der Echtheit einen Gegenstand der Kunst in stärkerem Maße als einen natürlichen Gegenstand, wie etwa eine Landschaft, die im reproduzierten Bild abgebildet ist.²²

In den Feuilletons und der Kunstkritik von »Aura reden heißt seit Benjamin: von Verlust reden – und davon, was gleichwohl immer noch oder wieder auratisch sein kann.«²³ Dies heißt jedoch auch, dem Aurabegriff die Breite möglicher Bahnen zu nehmen, ihn auf eine Spur engzuführen und zu instrumentalisieren. Verfallen kann, was objektiv vorhanden sein kann, was kunsttheoretisch fundiert oder geschichtlich-soziologisch aufgewiesen werden kann: Das Reden vom Verfall der Aura suggeriert einen Tatsachenbestand ›Aura‹, der verfallen kann.²⁴ Im Mindesten zeugt das Reden vom Verfall davon, dass da etwas war, das verfallen ist. Im Rahmen der Frage, wann eine Aura bemerkt werden könne, liegt also der Zeitpunkt ihres Verfalls nahe, eine Erfahrung der Auraerschei-

ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht.« BENJAMIN 1991b, S. 496-497 [kursiv im Original]. Zu den zwei Verfallsbedingungen siehe auch STOESEL 1983, S. 26.

21 | BENJAMIN 1991b, S. 477.

22 | Vgl. EBD., auch RECKI 1988, S. 15.

23 | HILLACH 1991, S. 168. Bei aller Verschiedenheit der Herangehensweisen von Autoren, die sich mit der Aura beschäftigen, scheint die Verlustthese doch allgemein anerkannt zu sein. Vgl. RECKI 1988, S. 9.

24 | Vgl. EBD. und KREFTING 2001, S. 94. Krefting schließt aus der Verfallshypothese, dass Aura keine Objekteigenschaft sein könne, da sie sonst nicht durch subjektive Einwirkung verfallende Aura ist bei ihr eine konstruktivistische Wahrnehmungsleistung: »Bezogen auf die Wahrnehmungseigenschaft ›Aura‹ läßt sich folgern, daß Auratisierung von Gegenständen mit einer Bedeutungsaufladung verbunden ist, die sich in der Wahrnehmungshandlung als strukturierender Aktivität subjektiv begründet.« EBD., S. 95. Die m.E. unangemessen ausschließliche Kaprizierung von Aura auf eine subjektive Leistung beschneidet das Potential des Benjamin'schen Begriffes.

nung *ex negativo*. (Der Augenblick des Auraverfalls würde so zum Motor der Produktion von Aura.²⁵)

In jedem Fall impliziert ›Aura‹ auch eine subjektive Teilhabe, die gesellschaftlich Einfluss zu nehmen imstande ist. Diesbezüglich begrüßt Benjamin politisch gesehen den Verfall der Aura als Impetus zur Freisetzung kreativen Potentials und zur Überwindung politischer Ästhetisierung.²⁶

Benjamins breite Begriffsbahnen schlagen sich bei der Aura in der metaphorischen Eigenheit und der inkonsequenten Verwendungsweise des Begriffs nieder. Damit weist er Unbestimmtheit auf, »semantische Zweideutigkeiten und pragmatische Ambiguitäten«.²⁷ Im Kunstwerk-Aufsatz gruppieren sich die Betrachtungen zur Aura um drei Themenschwerpunkte. Zum einen findet die Verbindung von Kunstproduktion und -rezeption in gesellschaftlicher und geschichtlicher Perspektive in der Aura ihren Ausdruck. Zum anderen markiert die moderne medientechnische Entwicklung den Verlust der Aura von Kunstwerken. Und schließlich wird mit der Aura eine allgemeine und paradox scheinende Erlebnisart der Anwesenheit von Abwesendem beschrieben, bei der in erkenntnistheoretischer Hinsicht nicht weiter berücksichtigt wird, »ob die Aura ein Erfahrungsmodus des Subjekts ist, der durch bestimmte Objekte [...] auf vorbewußte Weise ausgelöst wird oder ob die Aura als Eigenschaftskonfiguration den Objekten inhärent ist.«²⁸ Die Herleitung des Begriffs erfolgt bei Benjamin jedoch aus diesen beiden Richtungen: Aura ist nicht nur ein subjektives Erfahrungsmuster, eine Wahrnehmungsform, die sich geschichtlich und technologisch bedingt verändern kann. Aura ist auch als Organisationsform eine objektinhärente ontische Beschaffenheit, ein Merkmal des Gegenstandes, das die nicht reproduzierbare Identität im Hier und Jetzt des Gegenstandes ausweist.²⁹ Diese *doppelte Ausrichtung* des Begriffes ermöglicht auf Subjektseite die Zuschreibung ästhetischer Erfahrung und auf Objektseite die Bedingung der Einmaligkeit des Erfahrungsgegenstandes, der deshalb rezeptiv und reproduktiv nicht vollständig erschlossen werden kann.

25 | STOESSEL 1983, S. 15.

26 | Gegen politische Inszenierungen, wie Benjamin sie v.a. dem Faschismus anlastet (vgl. BENJAMIN 1991b, S. 505-506), konstatiert er trotz der Vernichtung des Traditionswertes der Kunst deren »revolutionäre Mission«: »Die das Geheimnis der Produktion autoritär hütende ästhetische Distanz des Kunstwerks zum Publikum soll im Namen der Emanzipation der kreativen Kräfte der Massen überwunden werden.« FÜRNKÄS 2000, S. 119. Vgl. auch STOESSEL 1983, S. 24.

27 | FÜRNKÄS 2000, S. 97, auch RECKI 1988, S. 9.

28 | BARCK ET AL. 2000, S. 404, im Folgenden auch: EBD. S. 405f.

29 | Diese Form der Benjamin'schen Aura bildet die genuine Brücke von Aura als reiner Wahrnehmungsform zu den Atmosphären, die in den Dingen festgemacht werden, vgl. die ›historische Atmosphäre‹ eines Ortes.

Wer diese potentielle Konturlosigkeit und Unschärfe des Begriffs zur Inflation in beliebigen Kontexten nutzt, auch wer in der Ausweitung der Verfallsthese verharret oder sich auf die Kontextualität und Kohärenz Benjamins Begriffe konzentriert, der vernachlässigt das Auraphänomen selbst. Die meisten Autoren beziehen sich auf den Aurabegriff. Nur wenige Autoren beziehen sich auf die Aura selbst. Im Sinne einer Phänomengerechtigkeit und im Kontrast zum Argument, dass »dem unscharfen Begriff der Aura eben die Unschärfe des bezeichneten Phänomens entspreche«³⁰ soll nun Benjamins klassische Auradefinition detailliert dargestellt werden, das Feld des Begriffes erforscht werden, getragen von der Hoffnung, dass selbst wenn die schon angesprochene Klarheit des Aurabegriffs ausbleiben sollte, die Unschärfe, so sie weiterhin besteht, doch auf begrifflicher Seite verbleibt und nicht auf der phänomenbezogenen. Die Klärung soll zu einem Nachvollzug dessen führen, was mit Aura bezeichnet wird.

Was ist es, das von der Aura der ›Mona Lisa‹ sprechen lassen könnte?

Im Kunstwerk-Aufsatz findet sich folgende Aurabestimmung:

»Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als 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 Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen.«³¹

Der suggestive *Nachsatz* bezüglich der Einsichtigkeit dieser Auradefinition und des Auraverfalls ist wohl mit hauptverantwortlich dafür, dass sich die Sekundärliteratur viele Jahre lang eher mit dem Verfall der Aura als mit dem Phänomen Aura – so wie es in der Definition auftaucht – beschäftigt hat.

Doch schon der *Vorsatz* unterstellt eine gewisse Abgeklärtheit hinsichtlich der Aura, die nurmehr illustrativ eingeführt werden soll. Interessant hierbei ist auch, dass Benjamin entgegen den Erwartungen bezüglich seines Themas das Verständnis von ›Aura‹ nicht an einem geschichtlichen Gegenstand darlegt, also an einem Gegenstand, dem Tradierbares und Echtheit anhaftet wie einem der Kunst. Er führt die Aura anhand einer Naturerscheinung ein, auch wenn er im

30 | FÜRNKÄS 2000, S. 95

31 | BENJAMIN 1991b, S. 479. Für die nachfolgende Untersuchung stütze ich mich v.a. auf STOESEL 1983, S. 43-63. Stoessel unternimmt eine angenehm genaue Analyse der Definition mit Querverweisen zu anderen Schriften Benjamins. Ergänzungspunkte finden sich bei RECKI 1988, S. 14-23.

restlichen Essay nicht mehr auf die Natur zu sprechen kommt³² und im übrigen von einem Auraverfall natürlicher Gegenstände nicht die Rede ist. Dies könnte von der methodischen Absicht geleitet sein, mittels einer Fokusverlagerung von den Eigentümlichkeiten im Umfeld der Gegenstandstypen abzulenken und beispielsweise eine fremdreferentielle Aurazuschreibung zu vermeiden und auszuklammern, wie sie im Falle der ›Mona Lisa‹ institutionell bedingt durch den Louvre erfolgen könnte. Die Annäherungs- und Bestimmungsweise anhand einer Naturerfahrung indiziert die Übertragbarkeit auch auf Naturdinge. Gelingt dort, also an einfachen und alltäglicheren Gegenständen die Ausweisung des Phänomens, ist eine Erweiterung auf komplexere Gegenstände extrapolierbar. Zwar könnte sich der Griff zur analogischen Illustration auch einer potentiellen Unverständlichkeit bei einer Erläuterung anhand geschichtlicher Gegenstände verdanken. Für die Begriffserschließung und damit zusammenhängend für das Phänomenverständnis ist aber die spezifische Erfahrungsweise entscheidender als die Unterschiedlichkeit der Gegenstände.³³

Es folgt in einer Kurzformel die *Definition* der Aura natürlicher Gegenstände: Die ›einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‹ weist die Aura als eine Erscheinung aus. Diese Erscheinung wird zum einen adjektivisch näher bestimmt als einmalig und zum anderen inhaltlich näher bestimmt als Erscheinung einer Ferne. Durch den folgenden Attributivsatz wird die Ferne in Nachbarschaft zur gleichzeitig bestehenden Nähe des Erscheinungsgegenstandes gebracht, wobei die relativierende Formulierung ›so nah sie sein mag‹ eine paradoxe Identität von Ferne und Nähe verhindert.

Das Merkmal der *Einmaligkeit* der Auraerscheinung ist doppelsinnig, indem es die beiden Bedeutungsfelder der *quantitativen numerischen* Bedeutung und der *qualitativen prioritären* Bedeutung umfasst.

Im Sinne der Quantität wird auf die *Einzigkeit* des Gegenstandes der Auraerscheinung verwiesen, dessen räumliches und zeitliches Dasein im Wahrnehmungszusammenhang von Aura. Diese Einzigkeit wird im Kontext von Benjamins Kunsttheorie als das Hier und Jetzt des materiellen Substrats der Aura wichtig, das in Zusammenhang mit der darauf gründenden Wirkungsgeschichte und Provenienz die Echtheit eines Kunstwerks konstituiert, denn selbst »bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist.«³⁴ Von Seiten des

32 | Vgl. HAUSKELLER 1999, S. 97.

33 | Vgl. RECKI 1988, S. 15.

34 | BENJAMIN 1991b, S. 475, weiterführend siehe auch RECKI 1988, S. 19.

Objekts der Auraerscheinung versteht sich das ›Hier und Jetzt‹ als Bedingungen des Originals, als die Gebundenheit des Kunstwerkes an einen (geschichtlichen) Ort und an die Zeit des Betrachtens vor Ort – das ›geschichtliche Hier und Jetzt‹. Von Seiten des Subjekts meint ›Hier und Jetzt‹ den je raum-zeitlichen Kontext einer Auraerscheinung, den jeweiligen Augenblick – das ›augenblickliche Hier und Jetzt‹. Einzigkeit kann somit von der Unmöglichkeit von Dauer und Wiederholbarkeit der Auraerscheinung künden. Damit scheint die Aura eines Gegenstandes unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt zu bestehen.

Eine Rückbindung an das Subjekt wird durch das zweite Bedeutungsfeld der Einmaligkeit gestiftet: Im Sinne der Qualität wird auf die *Einzigartigkeit* der Auraerscheinung verwiesen. Die Singularität des Gegenstand, an dem die Aura erscheint, ist eine ausgezeichnete Singularität und somit an eine qualifizierende Instanz gebunden. Benjamin rechnet mit der Zwangsläufigkeit der Auszeichnung eines numerisch Einmaligen in der Wahrnehmung, das zu einem qualitativen Einmaligen wird, wodurch er die Bedeutung des materiellen Substrats der Aura zementiert: Die Einzigartigkeit »besteht nicht allein in numerisch erfaßter Identität; sie meint die in irgendeiner Weise unverwechselbare Bedeutung.«³⁵ Im Prozess einer so gearteten Wahrnehmungsweise stellt sich eine Erlebnisqualität ein, die zum einen im besonders erscheinenden Wahrnehmungsgegenstand gründet und zum anderen im unwiederbringlichen ›Hier und Jetzt‹ des Wahrnehmungssubjekts in den beiden Facetten der raum-zeitlichen Geschichtlichkeit und des Augenblicks³⁶ – das ›auratische Hier und Jetzt‹.

Der Begriff der Einmaligkeit schillert zwischen den Momenten der Unwiederholbarkeit und Unverwechselbarkeit. Dies macht die Rolle des wahrnehmenden Subjektes mehrdeutig. Durch die zeitliche Einmaligkeit der Auraerscheinung und der damit verbundenen Unbeeinflussbarkeit der Wiederholung des Phänomens als Erfahrung wird das Wahrnehmungssubjekt im Vergleich zum Wahrnehmungsobjekt zurückgestellt. Allerdings kann sich dieses Verhältnis umdrehen. Das Wahrnehmungssubjekt kann als das Auszeichnende der ausgezeichneten Singularität der Auraerscheinung fungieren, wenn es die Einzigkeit nicht zum Grund der Einzigartigkeit in der Wahrnehmung macht, sondern *vice versa* der »andächtige Blick des Betrachters« die numerische Besonderung erzeugt.³⁷

Das Eingebundensein des Subjektes bei der Auraerscheinung wird durch das zweite Merkmal der Auradefinition verstärkt. Die Aura ist kein Ding, sondern eben eine *Erscheinung*.

35 | RECKI 1988, S. 19.

36 | Vgl. hierzu STOESEL 1983, S. 47 und auch RECKI 1988, S. 20.

37 | EBD., S. 19.

Im umgangssprachlichen Sinne kennt man die Erscheinung in Zuordnung zur eigenen Person als eine Sinnestäuschung (›Ich hatte eine Erscheinung.«). Diese Verwendungsweise konserviert den Dualismus und die Differenz zwischen Ding und Erscheinung (›X erscheint mir als Y«). Letztere ist dabei »durchweg das sinnfällig Gegebene, [...] dasjenige, was in der raum-zeitlichen Erfahrung als das Nicht-Eigentliche, Vordergründige begegnet und am eigentlichen Sein mehr oder minder teilhat.«³⁸ Logisch betrachtet fungiert die Erscheinung als bloßer Inhalt der Vorstellung, ontologisch betrachtet als die auf ein Ding verweisende Wirklichkeit der empirischen Vorstellung dieses Dinges, die phänomenologisch betrachtet den genuinen Wahrnehmungsgegenstand darstellt. Benjamins Erläuterung seiner Auradefinition anhand eines Gebirgszuges und Zweiges macht die Differenz Ding – Erscheinung deutlich durch die Umformulierung von ›einem Gebirgszug« und ›einem Zweig« zu ›diese Berge« und ›dieser Zweig«. Wie alle Dinge werden Gebirgszug und Zweig verstanden als »raumzeitliche Einheiten; [...] als mit sich selbst identische Träger einer praktisch unendlichen Zahl wechselnder Erscheinungen«, wohingegen eine Erscheinung, im Beispiel die Erscheinung ›dieser Berge« oder ›dieses Zweiges«, dasjenige markiert, »was sich einem bestimmten Menschen zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zeigt.«³⁹

Mit der Bestimmung der Aura als eine Erscheinung werden die subjektiven Bedingungen, die Wahrnehmungsbedingungen der Auraerscheinung in den Vordergrund gerückt: Eine Aura erscheint nur einem Wahrnehmenden in einem konkreten augenblicklichen Hier und Jetzt. Sie ist zwangsläufig an ein Subjekt gebunden, dem sie erscheint. Im Lichte dieser Augenblicksverhaftung jeglicher Erscheinung mutet die Charakterisierung der Auraerscheinung als einmalige redundant an. Dies jedoch nur, wenn ›einmalig« im Sinne von ›einzig« auf die numerische Dimension reduziert verstanden wird und die prioritäre Dimension von ›einzigartig« außen vorgelassen wird.⁴⁰

38 | RITTER ET AL. 1972, Sp. 724, im Folgenden auch EBD., Sp. 725.

39 | HAUSKELLER 1999, S. 98-99.

40 | Hauskeller unterläuft dieser Fehler. Zwar formuliert er ›einzigartig«, meint damit aber die vereinzelnde und vereinheitlichende Wirkung einer Erscheinung. Siehe EBD., S. 100: »[...] Erscheinungen im engeren Sinne immer einzigartig sind, und zwar vor allem deshalb, weil sie stets Ausdruck der gesamten Wahrnehmungssituation sind, in der sich ein bestimmter Mensch in einem bestimmten Augenblick befindet.« Die ›Einzigkeit« der Aura verbunden mit den Konkretionen ›diese Berge« und ›dieser Zweig« veranlasst Hauskeller zudem zu einer vorschnellen Annahme einer möglichen Wesenschau durch die Aura. Eine nähere Betrachtung der Ding-Erscheinung-Differenz bringt ihn von einem »solch rigide[n] Offenbarungsmechanismus« wieder ab. Vgl. HAUSKELLER 1999, S. 98.

Bei aller Subjektbedingtheit ist die Aura gleichwohl an Gegenstände gebunden, an denen sie erscheint. Durch die Wahrnehmungsgegenstände gerät deren geschichtliches Hier und Jetzt in die Einmaligkeit der Auraerscheinung als ›einzigartigen‹ Erscheinung hinein. Die Auraerscheinung lässt also im Zusammengehen des geschichtlichen Hier und Jetzt des Wahrnehmungsgegenstandes mit dem augenblicklichen Hier und Jetzt des Wahrnehmenden die Frage unentschieden, ob Aura – im Sinne der Selbst- oder Fremdreferentialität – eine Objekt- oder Wahrnehmungseigenschaft ist. Da jedoch beide Momente in der Auraerscheinung zusammen- und ineinandergehen, kann Aura als eine *Erscheinungseigenschaft* bestimmt werden. Die Gegenstände erscheinen also in der Aura, deren Erscheinungsweise und Schein sie ist. Die Gegenstände, an denen die Aura erscheint, sind allerdings nicht Gegenstand der Auraerscheinung, sondern vielmehr ihr Anlass.⁴¹

Diesen Befund unterstreicht Benjamin in seiner Auradefinition. Die Aura ist nicht etwa die Erscheinung eines spezifischen Gegenstandes, sondern die spezifische Erscheinung eines Gegenstandes in seiner Beziehung zum Wahrnehmenden: die Erscheinung einer Ferne.

Die *Ferne* hängt mit dem Objekt der Erscheinung zusammen, indem sie an ihm, durch es und auch als es erscheint.⁴² Ohne diesen Zusammenhang würde die nähere Bestimmung der Ferne als eine ›Ferne, so nah sie sein mag‹ in ein Paradox münden. Als paradoxes Phänomen müsste die Definition von Aura lauten: ›Einmalige Erscheinung einer Ferne des Nahen‹ oder ›einer nahen Ferne‹. Diese vom Attributivsatz ›so nah sie sein mag‹ suggerierte – wenn auch gleich wieder relativierte – Identität der Nähe mit der Ferne stellt sich insbesondere dann ein, wenn man ihn direkt auf die Ferne bezieht, auf den zweiten Teil des Hauptsatzes der Auradefinition. Bezogen auf den ganzen Hauptsatz mag die ›einmalige Erscheinung einer Ferne‹ nah sein und damit also der Gegenstand, der Anlass der Erscheinung der Ferne ist. Dieser Mehrdeutigkeit entblößt

41 | Vgl. RECKI 1988, S. 36, sowie EBD., S. 17. Diese Verknüpfung der Aura eher mit der gesamten Erscheinung statt nur mit den Dingen oder den wahrnehmenden Subjekten stützt auch Hauskeller: »Die Aura [...] kann unter der Bedingung der Einmaligkeit nur als Aura einer Erscheinung [...] und nicht als Aura eines Dinges verstanden werden.« HAUSKELLER 1999, S. 101. Diese Formulierung ist jedoch unglücklich gewählt, wenn man die Auradefinition in Hauskellers Sentenz einsetzt. Damit ergäbe sich die metasensitiv anmutende Doppelung der ›einmaligen Erscheinung einer Erscheinung‹. Im Kontext der Aura von Kunstwerken oder natürlichen Gegenständen klingt die Formulierung der ›einmaligen Erscheinung eines Dinges‹ plausibler. Damit sind die Wahrnehmung und deren Ausgangspunkt benannt.

42 | Vgl. hierzu STOESEL 1983, S. 46. Zu den Reformulierungen der Auradefinition im Folgenden vgl. zudem EBD., S. 45.

müsste die Definition von Aura lauten: ›Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah der Gegenstand auch sein mag, an dem sie erscheint‹. Der Aura als Erscheinungseigenschaft wird jedoch die oszillierende Originalformulierung von Benjamin am ehesten gerecht. Er nimmt Mehrdeutigkeit in Kauf, zum Preis der Eindeutigkeit, die man von Definitionen erwartet, aber dafür mit dem Gewinn der Phänomengerechtigkeit als die Aufrechterhaltung der Vagheit der Zuordnung der Auraerscheinung zu Subjekt oder Objekt.

Effekt der Auraerscheinung ist »eine gewisse Entrückung – auch wenn ein auratisches Phänomen zum Greifen nahe ist, entzieht es sich jeglicher Annäherung, indem es als Ferne erscheint.«⁴³ Sie schließt das augenblickliche Hier und Jetzt der Wahrnehmung mit dem geschichtlichen Hier und Jetzt des originalen Kunstwerkes kurz: Am nahe erscheinenden Gegenstand/Kunstwerk wird die Ferne seines jeweiligen Traditionszusammenhangs erfahren. Benjamin etikettiert seine Auradefinition als »Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. [...] Die Nähe, die man seiner [des Kultbildes – A.R.] Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.«⁴⁴

Die Entrückung durch die Aura wird im Kontext von Kunstwerken zur »ästhetische[n] Distanz«:⁴⁵ Das Unnahbare ist nahe, Fernsein erscheint, wenngleich die Ferne ein Bewusstsein des Unerreichbaren bewirkt und die Verfügbarkeit des Nahen zur Illusion deklassiert. Greift man auf die Differenz von Ding und Erscheinung zurück, lässt sich sagen: Das Nahe ist verfügbar im Sinne des nahen Gegenstandes als Anlass der Erscheinung, aber un verfügbar im Sinne der nahen Erscheinung der Ferne. Das Ferne ist verfügbar im Sinne seiner Wahrnehmbarkeit als Erscheinung am und durch den nahen Gegenstand, aber un verfügbar im Sinne seines Verweisens auf das nichterscheinende Ferne, das es überhaupt zum Fernen macht. In diesem wechselhaften Verfügbarkeitsgefüge persistiert die Unverfügbarkeit des Fernseins, sobald und obwohl es nahe erscheint. Sie verhindert die Möglichkeit, »den Eindruck zur Befriedigung, zur Sättigung zu führen.«⁴⁶

43 | FISCHER-LICHTE 2004, S. 166.

44 | BENJAMIN 1991b, S. 480.

45 | RECKI 1988, S. 17. Vgl. hierzu auch HAUSKELLER 1999, S. 103, ferner STÖESSEL 1983, S. 45-46. Unter Rekurs auf das Unnahbare des Heiligen als Fremdes und Achtungsgebietendes, das dem profanen Menschlichen so entgegensteht wie die Ferne der Nähe, legt Recki eine weitere Spur aus und erkennt in der Auradefinition eine religiöse Distanz, versteht Aura als Odium der Heiligkeit. Vgl. RECKI 1988, S. 27.

46 | HOCQUENGHEM, SCHÉRER 1984, S. 77.

Die zwei Erscheinungsweisen von Ferne und Nähe sind an die von Benjamin angesprochenen zwei Wahrnehmungskordinaten von Raum und Zeit gebunden, die sich im Hier und Jetzt der einmaligen Erscheinung zweifach komplementär konstellieren können, wenn man die paradoxen Verknüpfungen einer räumlichen Ferne mit einer räumlichen Nähe und der zeitlichen Ferne mit einer zeitlichen Nähe außen vorlässt.⁴⁷ Die bisherigen Erklärungen zur Aura erhellen die Zuordnung des Räumlichen zum nahen Gegenstand und des Zeitlichen zur Ferne, die etwas Vergangenes am Gegenstand erscheinen lässt.⁴⁸ Die Aura der ›Mona Lisa‹ besteht damit in der Besonderheit der Erscheinung, die einem Wahrnehmenden in einem augenblicklichen Hier und Jetzt seitens des Bildträgers der ›Mona Lisa‹ die Gegenwärtigkeit der unverfügbaren Vergangenheit und der Historie – nicht nur des materiellen Bildträgers, sondern auch des dargestellten Bildobjektes, die persönlich und gesellschaftlich mit ihm verbundenen Assoziationen und Konnotationen – gewahr werden lässt, damit die Augenblicksempfindung bewusst macht und die Gegenwart der Wahrnehmung aus der alltäglichen Wahrnehmung heraushebt.⁴⁹ Bestandteil der Aura ist neben dem gleichermaßen räumlich Nahen des Gegenstandes und des Wahrnehmenden auch die zeitliche Ferne des Gegenstandes im Sinne eines geschichtlichen Objekts und die zeitliche Ferne des Wahrnehmenden im Sinne seiner subjektiven Erinnerung. Zwar ist die Aura an die dingliche Beschaffenheit des Wahrnehmungsgegenstandes gebunden, in die Auraerfahrung spielen jedoch wesentlich sämtliche »Bedingungen, unter denen der Gegenstand begegnet«, seine »Kontextmerkmale« mit hinein.⁵⁰ Ohne den Anschluss an oder den Kurzschluss mit einer Erinnerungssphäre, ohne das Vorhandensein eines geschichtlichen Hier und Jetzt scheint eine Auratisierung unplausibel, wenn nicht gar verunmöglicht. Die Aura erweist sich damit als »ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit«, ⁵¹ ihre Nähe und Ferne als Kopräsenz der Differenz von Raum und Zeit.

47 | Recki reklamiert das Räumliche für Nähe und Ferne, muss aber deshalb die Metaphorik der dadurch paradoxal verschränkten Erscheinungsweisen hervorheben und auf die Distanzerfahrung verweisen. Vgl. RECKI 1988, S. 16.

48 | Vgl. STOESEL 1983, S. 45.

49 | Vgl. EBD., S. 55: »Die auratische Erfahrung vermittelt also qua Erinnerung einen Augenblick dieses Lebens, in einem Augenblick, der ohne Dauer und einmalig ist, doch Erinnerung (Ferne) in einem emphatischen Jetzt fixiert«. Die Erinnerungssphäre führen auch Hocquenghem und Schärer in ihrer Zusammenfassung von fünf Merkmalen der Aura an: »Die Ferne der Aura ist an eine bestimmte Art von Erinnerung [...] gekoppelt« HOCQUENGHEM, SCHÉRER 1984, S. 77.

50 | RECKI 1988, S. 38.

51 | BENJAMIN 1991d, S. 378 auch BENJAMIN 1991a, S. 440.

Die Auraerscheinung in ihren raum-zeitlichen Wahrnehmungskordinaten wird verständlicher, wenn man den Begriff der ›Aura‹ mit dem der ›Spur‹ konfrontiert: »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.«⁵²

Nimmt man eine *Spur* wahr, tritt ein momentan unverfügbares Etwas in Erscheinung, eine Distanz wird zur Nähe. Die Zuordnung des Räumlichen erfolgt zum fernen Gegenstand und des Zeitlichen zur Nähe in der Wahrnehmung, die die Ferne überbrückt. Bei Tierspuren im Schnee beispielsweise ist der Anlass der Spur (das Tier) räumlich fern aber in der Wahrnehmung als Spur nah. Ein geübter Spurenleser könnte sogar genaue Angaben zur Tierart geben, die die Spur im Schnee hinterlassen hat.

Nimmt man eine *Aura* wahr, begegnet ein momentanes Etwas, das unverfügbar erscheint, eine Nähe wird zur Distanz. Bei der Aura der ›Mona Lisa‹ ist der Anlass der Aura (das Bild) räumlich nah, aber in der Wahrnehmung als Aura fern. Trotz der Anwesenheit der Konstituentien einer Aura ist das, was über deren gegenständliche Eigenschaften hinausreicht – die Aura – nicht greifbar.

Die Ferne-Nähe-Verschränkung bildet einen Einfallswinkel der Imagination: Bei der Wahrnehmung der Spur wird in der Erscheinung einer Nähe nach der Ferne, dem fernen Objekt gefragt (Gegenstandsinteresse: ›Was mir hier nah ist, verweist (semiotisch) auf etwas Fernes. Was ist das Ferne?‹). Die Bemächtigung der Sache gründet im Gefühl der Verfügbarkeit der nahen Spur. Bei der Wahrnehmung der Aura wird in der Erscheinung einer Ferne nach der Nähe, dem in der Wahrnehmung nahen Objekt gefragt (Befindlichkeitsinteresse: ›Warum oder von was an diesem nahen Objekt bin ich so seltsam betroffen?‹). Die Bemächtigung durch die Sache gründet im Gefühl der Unverfügbarkeit der ergreifenden Aura.

Die Auradefinition von Benjamin lieferte mit den raum-zeitlichen Implikationen der spezifischen Auraerscheinung eine formale Bestimmung von ›Aura‹. Als spezifische Wahrnehmungsform und Erfahrung bedingt sie ästhetische Distanz. Die auf diese Definition folgende Situationsbeschreibung soll ihrer *Erläuterung* anhand natürlicher Gegenstände dienen und als Konkretion der Definition Nachvollziehbarkeit erzeugen. Methodisch verfährt Benjamin dabei introspektiv und phänomenologisch.

»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.«⁵³

Die Erläuterung wirkt wie eine Anleitung zum Auraerleben infolge einer Aufschlüsselung der Wahrnehmungsbedingungen, die eine konkrete Aura spüren lassen sollen, und die in die Konklusion münden, dass solchermaßen eine Aura gespürt werde. Das Setting der natürlichen Gegenstände wie Berge und Baumzweige verweist auf die Kann-Bedingtheit von Aura: Der Berg kann eine Aura verströmen, muss es aber nicht. Dies ist abhängig von der Wahrnehmung, definiert als Erscheinungsform und in den Wahrnehmungsbedingungen klargelegt.

Die Beschreibung der Situation erfolgt unter Auslassung eines erlebenden Ich, eines Ich-Erzählers. Dies unterstreicht grundsätzlich die Allgemeinheit der Situation, die unter Abstrichen von Exklusivität und Einmaligkeit die Schwelle der Einfühlung in eine Auraerscheinung niedrig halten soll. Gleichsam wird aber die Auraerfahrung durch die allgemeine Situation »mehr beschworen und als bekannt suggeriert als in ihrer Einmaligkeit und Besonderheit mitgeteilt.«⁵⁴ Von Benjamins Erläuterung enttäuscht wird, wer eine präzise Mitteilung bezüglich des ausschlaggebenden innersubjektiven Vorgangs erwartet. Nur Angaben zu den *Bedingungen* und der *Szenerie* der Auraerfahrung machen zu können und auf deren beschwörende Wirkung zu hoffen, scheint ein notwendiges Übel in Anbetracht der Mitteilbarkeit des Phänomens zu sein, da »die Aura nichts von dinghafter Festigkeit ist, sondern etwas Atmosphärisches in der Art und Weise, wie die Dinge erscheinen, ein Hauch, der von ihnen ausgeht – wohltuend, aber nicht greifbar, flüchtig, zart, vergänglich wie Atemluft oder wie bloßer Schein.«⁵⁵

Ein solches »grammatisches Erlöschen«⁵⁶ des Wahrnehmungssubjekts – wie es in der Auraerläuterung vorgenommen ist – deutet deshalb nicht zwangsläufig auf eine durch die Allgemeinheit erzeugte Distanz des Beschriebenen zum Erlebniszusammenhang hin, sondern kann als sprachlich strategischer Vorgang zur Darstellung des Aufgelöstseins des Ichs in der Wahrnehmung fungieren. Das ›ich‹ ist derart in die Wahrnehmungssituation eingegangen, dass

53 | BENJAMIN 1991b, S. 479.

54 | STOESEL 1983, S. 47.

55 | RECKI 1988, S. 16. Vgl. auch STOESEL 1983, S. 49.

56 | EBD., S. 50. Stoessel weist dieses Erlöschen des Ichs auch an zwei Prosastücken Benjamins (»Der Baum und die Sprache« und »In der Sonne«) aus, hierzu EBD., S. 49–57. Das Verschmelzen des Subjektiven und des Objektiven könnte im Rahmen einer direkten Benennung durch den Neologismus ›subjektiv‹ bezeichnet werden.

es durch sein Weglassen oder im allgemeinen ›man‹ mit der Beschreibung verschmilzt. Die Einsichtigkeit in die Wahrnehmungsbedingungen der Aura, die im Nachsatz der Aurabestimmung als Leichtigkeit klassifiziert wird, soll durch sprachliches Herbeizitieren einer Aura gestützt werden.

Wie erfährt man nun eine Aura?

Benjamin berichtet weder direkt über das Wahrnehmungssubjekt oder dessen individuellen Erfahrungen noch wählt er eine kulturell konnotierte Szenerie. Auraerfahrungen kann jeder machen und selbst in banal wirkenden Umgebungen, Aura ist damit kein elitäres sondern ein allgemeines Wahrnehmungsphänomen.

Die *subjektiven Bedingungen* bestehen im Einnehmen einer bestimmten Wahrnehmungshaltung. Die momentanen Tätigkeiten des Subjekts sind ›ruhen‹, ›folgen‹, ›atmen‹.⁵⁷ Gleich zweifach wird auf das Ruhende hingewiesen: ›ruhend‹ folgt man dem Zweig, dessen Schatten auf den ›Ruhenden‹ fällt. Der solcherart kontemplativ Eingestellte ›folgt‹ einem Gebirgszug oder einem Zweig. Es wird nicht deutlich gemacht, ob das Ruhen im Sitzen oder Liegen erfolgt. Ebenso könnten für das Folgen bloße Augenbewegungen oder zusätzlich Kopf- und/oder Körperbewegungen erforderlich sein. Im Sinne der Kontemplation sind jedoch auf ein Minimum reduzierte Anstrengungen zu vermuten. Es scheint klar, dass ›folgen‹ für ›betrachten‹ steht, gleichsam spielt das Wort mit Bedeutungen wie ›aktiv einer Linie folgen‹ oder ›passiv etwas oder jemandem nachfolgen‹, ›sich führen lassen‹. Das ›atmen‹ der spezifischen Aura stellt nun die Besonderheit der Auraerfahrung heraus. Es wird durch den Kontext der Wahrnehmungssituation erst als Wahrnehmungsweise herausgestellt: ungewöhnlich bei der Erwartung, die Zugangsweise zur Aura erfolge über einen oder eine Kombination der klassischen fünf Sinne. Die Wortwahl zielt dabei auf zweierlei: Einerseits ist ›atmen‹ eine zumeist unbewusste körperlich-physiologische Aktivität, die im Unterschied zum zentralen Nervensystem vom vegetativen Nervensystem automatisch geregelt wird und sich ohne gesonderte Anstrengung vollzieht. Sauerstoff wird aufgenommen. Wer sich sein Atmen bewusst macht – wer leicht oder schwer atmet, auch wer außer Atem ist –, verdeutlicht sich sein Hier und Jetzt, seine Anwesenheit an einem Ort. Andererseits ist ›atmen‹ metaphorisch eine unmittelbare Inhalation des Wahrnehmbaren. Situationen werden aufgenommen. Im Wortfeld von Aura als ›Hauch‹ wird durch das ›Atmen der Aura‹ der Charakter des Flüchtigen doppelt betont: Als etwas Hauchartiges, Feinstoffliches (wie der Sauerstoff) gelangt die Aura wie bei-

57 | Leider erfährt man nichts über das Wahrnehmungsumfeld dieser Auraerfahrung: Nimmt das ein erschöpfter Wanderer wahr oder ein Autofahrer auf einer alpinen Parkplatzaussichtsplattform? Sitzt oder liegt man? Könnten diese Infos genauso unwichtig sein, wie Spezifika des Subjekts, die zum Zwecke der Nachvollziehbarkeit und Egalität der Auraerfahrung weggelassen wurden?

läufig (durch das körperliche Atmen) ins Innerste (Umgehung und Überwindung einer Subjekt-Objekt-Trennung), ist ungreifbar gegenwärtig, wird nicht festgehalten, sondern entweicht wieder (wie beim Luft anhalten und ausatmen). Solchermaßen wird das Hier und Jetzt auffällig, das Atmen der Aura hebt die Situation aus dem Alltäglichen heraus.⁵⁸

Die genannten Tätigkeiten kennzeichnet grammatikalisch suggerierte Aktivität: »Ruhen, folgen, atmen – wer dies tut, ist tätig nur insofern, als er von allem Tätigsein abläßt, sich öffnet und bereit hält für das, was ihm durch den Anblick der Dinge geschieht.«⁵⁹ Zwar ist die Situation der Auraerfahrung abhängig von der Gegenwärtigkeit des atmenden Subjekts, gleichwohl scheint sie aber »übermächtig, das Individuum wie porös und in sie aufgelöst«, was das Subjekt »in seiner rein kontemplativen, passiven Rolle als *Medium* charakterisiert.«⁶⁰ Durch das Atmen nimmt das Subjekt das Objekt quasi in sich auf, wird Medium des Objekts. Durch das Erscheinen als Aura bietet das Objekt die Möglichkeit, vom Subjekt aufgenommen zu werden, wird Medium des Subjekts. Diese auratische Verweisstruktur verbindet Subjekt und Objekt zu einer Einheit in der Wahrnehmung.

Neben den subjektiven Bedingungen verweist nämlich auch die *Szenerie* der Auraerfahrung auf ein bestimmtes Hier und Jetzt. Die Wahrnehmung der Berge- und Zweigaura ist einer bestimmten Jahres- und Tageszeit genau zugeordnet: Es ist Sommernachmittag. Räumlich befindet sich der Ruhende im Umfeld von Gebirge und Zweigen. Der Ruhende scheint unter einem Baum zu liegen oder mit dem Rücken an einen Baum gelehnt zu sitzen, dessen Zweige Schatten auf ihn werfen.⁶¹ Der Blick kann in die Weite schweifen und dem sich am Horizont

58 | Der physiologische Vorgang des Atmens besteht aus dem Einatmen von Sauerstoff, der im Körper modifiziert und umgewandelt wird, und dem Ausatmen von Kohlendioxid. Übertragen auf das Atmen der Aura bieten sich folgende Alternativen an: Aura als Objekteigenschaft wird mit der Wahrnehmungssituation eingeatmet und die Aura als besondere Situation gespürt, nicht lange festgehalten und ausgeatmet, weil die Aura etwas Flüchtliges ist. Oder: Aura wird mit der Wahrnehmungssituation eingeatmet und innerlich modifiziert als Subjekteigenschaft Aura, als Projektion wieder ausgeatmet. Bei der Aura als Erscheinungseigenschaft gehen beide genannten Prozesse ineins: Aura verströmenden Objekten wird durch das Atmen des Subjekts Aura verliehen. Vgl. ferner: »Über die Atmung nehmen wir an der Welt teil, die sich auch als leibliche Partizipation und Korrespondenz mit dem umgebenden Raum äußert.« BISCHOFF 2007, S. 150.

59 | HAUSKELLER 1999, S. 98.

60 | STOESSEL 1983, S. 48.

61 | Im Rahmen der Ruhesituation scheint der Aufenthalt unter einem Baum plausibler als der Aufenthalt unter oder neben einem Gebüsch o.ä. Dies wird zusätzlich

erstreckenden Gebirgszug oder einem nahen Zweig folgen. Das Wetter erlaubt den weiten Blick und das Ruhen, Sonne scheint, sonst würde der Zweig keinen Schatten werfen können.

Die Qualifizierung der Wahrnehmungssituation durch die Auraerscheinung zeigt sich im Wechsel vom unbestimmten zum bestimmten Artikel in der Erläuterung: die Besonderung von ›einem Gebirgszug‹ zu ›die Aura dieser Berge‹, ›einem Zweig‹ zu ›Aura dieses Zweiges‹. Diese Konkretion spielt mit der Ferne-Nähe-Bestimmung: ›ein ferner Gebirgszug‹ wird zu ›diesem mir nahen Gebirgszug‹, ›diesem mir in der Aura bedeutsamen Gebirgszug‹.⁶² Zwar könnte sich die Konkretion einer subjektiven Priorisierung des Wahrnehmungsgegenstandes verdanken, die Einmaligkeit der Erscheinung den Bergen und dem Zweig verliehen werden, wozu es unnötig wäre, »daß es sich auch tatsächlich um eine singuläre Sache handelt.«⁶³ Die Banalität des Beispiels der Aura von Bergen oder eines Zweiges würde diese Möglichkeit der subjektiven Erzeugung von Einmaligkeit sogar deutlicher vor Augen führen. Doch die Konkretion muss vielmehr als Hinweis auf die Erscheinungshaftigkeit der Objekte verstanden werden, eine Anwehung durch Gegenstände, die wie ein Lufthauch im Hier und Jetzt geatmet wird: Die Einmaligkeit des Atmens dieser Aura besteht also weniger in der Exklusivität dieser Gegenstände als »in der Auszeichnung durch einen ganz bestimmten unwiederbringlichen Augenblick im Leben des Betrachters.«⁶⁴

Die Augenblicksverhaftung wird deutlich im Motiv des Schattens des Zweiges. Er verweist anschaulich auf die Flüchtigkeit der Auraerfahrung. Fortlaufend ändern sich die Schattenfigurationen des Zweiges, der flirrende Schatten-Licht-Übergang wird durch unregelmäßige Halbschatten zusätzlich verunklart. Die vertiefte Differenzierung von ›einem Zweig‹ zu ›Schatten des Zweiges‹ zur ›Aura dieses Zweiges‹ lässt Assoziationen zum platonischen Höhlengleichnis zu und zeigt verschiedene Präsenz- und Daseinsweisen auf. Metaphorisch ge-

gestützt durch vergleichbare Situationen, die Benjamin in anderen Erzählungen beschreibt. Vgl. STOESSEL 1983, S. 49-57.

62 | Der bei der nahe scheinenden Ferne angeführte Kurzschluss von augenblicklichem Hier und Jetzt und geschichtlichem Hier und Jetzt könnte auf den Zweig übertragen formuliert werden als Nähe der konkreten Wahrnehmung des Zweiges bei gleichzeitiger Ferne des Zweiges, der vom Wahrnehmenden in seinem Wesen unberührt, unberührbar und unnahbar bleibt. Angesichts der genannten natürlichen Gegenstände böte sich hier eine paradoxe Lesart der Ferne-Nähe-Beziehung an: ›ein räumlich ferner Gebirgszug‹ wird durch die Aura zu ›diesem mir räumlich nahen Gebirgszug‹, über den ich in seiner Erscheinung wahrnehmend verfügen kann. Zu differenzieren ist jedoch stets die räumliche Nähe und die Bedeutsamkeit.

63 | RECKI 1988, S. 19.

64 | EBD., S. 20.

sprochen kann also auch der Schatten des fernen Gebirgszuges auf den Ruhenden fallen, der quasi als Abbild vom Originalbild dem Ruhenden zufällt.

Mit der Länge des Schattenwurfs fallen Erscheinung und Realität auseinander, wenn die Erkenntnisgewinnung in Analogie mit dem Sonnenlauf gesetzt wird und mittags am größten ist, wenn die Schatten gering und scharf umrissen sind.⁶⁵ An einem Sommernachmittag wiegen dann die Erscheinungen besonders schwer.

Die Wahl des nachmittäglichen Zeitpunktes ist eine nachträgliche Änderung der Auraerläuterung. Die ›Kleine Geschichte der Photographie‹ beinhaltet schon Jahre vor dem Kunstwerk-Aufsatz eine in Nuancen divergierende Auradefinition. Aufgrund des implementierten Temporalsatzes bezeichne ich die Auradefinition des Photographie-Aufsatzes – zur Unterscheidung von derjenigen des Kunstwerk-Aufsatzes – als *Langdefinition* von Aura. Sie lautet:

»Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag 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.«⁶⁶

Hier folgt der Ruhende an einem Sommermittag dem Gebirgszug oder Zweig. Im Rahmen der genannten Erkenntnismetapher sind die kürzeren Schatten der Erscheinungshaftigkeit der Aura abträglich. Die direktere Einstrahlung mittäglicher Sonne und die damit zusammenhängenden verminderten Schattenplätze zum Ausruhen könnten zudem dem kontemplativen Verweilen entgegenwirken.

Eine Stütze des Verweilens bildet der temporal verzögernde ›bis...‹-Nebensatz, während durch das Fehlen des *Temporalsatzes* in der Kunstwerk-Fassung eine Identifikation des Gebirge- oder Zweigschattenfolgens mit dem Auraatmen angeboten wird.⁶⁷ Die Platzierung des Temporalsatzes zwischen den beiden Elementen verdeutlicht die Zeitlichkeit des Wahrnehmungsgeschehens, die Genese der Auraerfahrung, die im Sinne der Einmaligkeit sowohl den spezifisch erscheinenden Gegenstand qualifiziert, als auch »den Augenblick, der ein zeitlich Fernes zu einem emphatischen *Jetzt* zusammenzieht, Zeit in Er-

65 | BENJAMIN 1991e, S. 373: »Wenn es gegen Mittag geht, sind die Schatten nur noch die schwarzen, scharfen Ränder am Fuß der Dinge und in Bereitschaft, lautlos, unversehens, in ihren Bau, in ihr Geheimnis sich zurückzuziehen. [...] Denn die Erkenntnis umreißt wie die Sonne auf der Höhe ihrer Bahn die Dinge am strengsten.«

66 | BENJAMIN 1991d, S. 378.

67 | Vgl. STOESEL 1983, S. 44.

scheinung selbst verwandelt«. ⁶⁸ Das Possessivpronomen ›ihrer‹ kann in seiner Genitivform sowohl als Singular auf die erscheinende Ferne oder als Plural auf Gebirge und Zweig bezogen werden: Der Augenblick hat somit Anteil formal an der zeitlichen Ferne oder inhaltlich an der Erscheinung von Gebirge und Zweig. Der solcherart betonte Anteil der Zeit an der Auraerscheinung geht jedoch nicht in der Präzisierung von ›Sommermittag‹ zu ›Sommernachmittag‹ auf, um ein Fehlen des Temporalsatzes im Kunstwerk-Aufsatz zu rechtfertigen. Zur Stärkung des gegenständlichen Anteils durch die genannte Identifikationsmöglichkeit, um also zu verhindern, dass das Folgen im Sinne der Auraerfahrung erfolglos bleiben könnte, kürzt Benjamin den Temporalsatz für die Kunstwerk-Fassung heraus, dies jedoch um den Preis einer Unterbestimmung der Wahrnehmungshaltung. Die Zeit wird unangemessen berücksichtigt, die der Erinnerung und Erwartung sowie der Imagination Raum gibt.

Der *Vorsatz* der Langdefinition wartet mit noch einem weiteren Unterschied zur Kunstwerk-Fassung auf. Nicht mehr nur in illustrativer Absicht und am Beispiel der Aura natürlicher Gegenstände beginnt die Langdefinition mit der konkreten Frage, was eine Aura im Grunde sei. Damit wendet sich diese Fassung expliziter dem Wesenhaften der Auraerscheinung zu. Noch bevor dann die gleichlautende Kurzdefinition der einmaligen Erscheinung einer nahe scheinenden Ferne erfolgt, wird eine vorschnelle Antwort gegeben. Aura wird als ein Raum-Zeit-Geflecht verstanden, das durch seine Sonderbarkeit auffällt. Nicht nur die Szenerie und die Wahrnehmungshaltung wirken zusammen, auch der Augenblick nimmt Anteil, muss sich fügen, damit Aura geatmet werden kann.

Nach dieser Auseinandersetzung mit den beiden Definitionen aus dem Kunstwerk- und dem Photographie-Aufsatz lässt sich in rezeptionsästhetischer Hinsicht repetieren: Aura wird in der Definition als besondere Erscheinung des Wahrnehmungsgegenstandes herausgestellt und in der Erläuterung durch die Wahrnehmungshaltung des notwendig anwesenden Wahrnehmungssubjektes in seiner Verhaftung an das Hier und Jetzt gefestigt – Gegenstand und notwendigen Subjektbezug berücksichtigend könnte man von einer exklusiven Inklusivität sprechen. Die Erscheinungseigenschaft ›Aura‹ prägt eine besondere Erfahrung, die Auraerfahrung des Hier und Jetzt von Gegenstand und Subjekt. Mehrfach lässt sich der Hinweis finden, dass Benjamin mit seiner Aurabestimmung »weniger eine *Definition* als eine *Erfahrung* mitteilt.« ⁶⁹ Aus rezeptionsästhetischer Perspektive ist es jedoch nicht möglich, die Aura auf einen Vorstellungsinhalt zu reduzieren, eignet sich doch der Ausdruck ›Aura‹ insbesondere dazu, »die schwer bestimmbare Intensität der ästhetischen Erfahrung wenn

68 | STOESEL 1983, S. 47.

69 | EBD., S. 45.

nicht auf den Begriff zu bringen, so doch anschaulich mitzuteilen.«⁷⁰ Der sonderbare Wahrnehmungsgegenstand ›Aura‹ weist auf die zuvor unbemerkten Intensitäten der Alltagserfahrungen, aus denen er entspringt.

Die Bestrebungen zur sprachlichen Fassung dieser Intensitäten eines individuellen und innersubjektiven Wahrnehmungsvorganges wogen Benjamin nicht so schwer wie der Wunsch, eine nachvollziehbare allgemeine Erfahrungsmitteilung, eine beschwörende Auradefinition zu geben. Damit weicht er auch Schwierigkeiten aus, die der *Versprachlichung* der ästhetischen Erfahrung der Aura entspringen: der Differenz von Wahrnehmungshaltung und Wahrnehmungsbeschreibung. In Anlehnung an das Sprichwort ›Bellende Hunde beißen nicht‹ kann formuliert werden: ›Atmende Wahrnehmer sprechen nicht‹. Dies scheint kontraindiziert, denn jeder, der atmet, kann auch sprechen – und dies nicht nur im physiologischen Sinne, sondern auch im übertragenen Sinn der Aurawahrnehmung und Aurabeschreibung. Mit der notwendigen Differenzierung von Eigenschaftszuordnung und zeitlicher Verhältnisbestimmung wird wichtig, was schon im Hunde-Sprichwort missverständlich sein kann. Denn keineswegs ist davon auszugehen, dass ein bellender Hund nicht beiße, weil die Eigenschaft, bellen zu können, auf die Eigenschaft, nicht zu beißen, hindeute. Vielmehr ist ein bellender Hund einer, der, solange er bellt, nicht beißen kann. Analog verhält es sich mit dem atmenden Wahrnehmer. Im physiologischen Sinn kann er nicht gleichzeitig Luft einatmen und Luft verbrauchend sprechen. Im übertragenen Sinn kann er nicht die Aura ›atmen‹, sie wahrnehmen und gleichzeitig darüber beschreibend berichten: Zugriff auf Welt erhalten (atmen) ist getrennt von Zugriff auf Welt nehmen (beschreiben). Um neben dem Atmen einen weiteren Bestandteil der Auraerläuterung zu bemühen: Der Atmende, der nicht spricht, schweigt, er ›ruht‹, ›ruhen‹ dabei nicht als ›ausruhen‹, sondern ›still sein‹. Das soll nicht bedeuten, dass er aufgrund der Eigenschaft des Atmens nicht über die Eigenschaft des Sprechens verfügt. Doch die notwendige zeitliche Nachordnung bedingt immer einen indirekten sprachlichen Zugriff auf die Auraerscheinung und ihre ursprüngliche Intensität, die Aura wird in der Reflexion benannt.

Die Intensität der ästhetischen Erfahrung besteht in der Wahrnehmung eines besonderen Augenblicks der Wahrnehmung und kann sich nur schwerlich in der Versprachlichung eines besonderen Augenblicks der Wahrnehmung spiegeln.

70 | RECKI 1988, S. 13. Das Auraverständnis als Vorstellungsinhalt mit lediglich metaphorischem Zugriff auf das äußerlich Erscheinende basiert m.E. vornehmlich auf der methodischen Abwehrhaltung gegen Verobjektivierungstendenzen beispielsweise anthroposophischen Ursprungs. Vgl. STOESEL 1983, S. 46.

Im sprachlichen Umgang mit dem Auraphänomen scheinen zwei gegenläufige Tendenzen auf, die hier nur holzschnittartig genannt seien, weil sie später noch mehr Aufmerksamkeit erhalten werden.

Zum einen klingt die Malaise des notwendig *abstraktiven Zugriffs der Sprache* auf ein Wahrnehmungsphänomen an. Die Abstraktion betrifft sowohl den Unterschied von sinnlicher Wahrnehmung und ihrer Beschreibung in der zeitlichen Nachordnung und dem damit verbundenen Einfallswinkel für Erinnerung und Imagination, als auch die Struktur der Sprache selbst, deren unsinnliche Grammatikalität nicht deckungsgleich ist mit der sinnlichen Anschauung. Benjamin bezeichnet die Sprache als »das vollkommenste Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit«, da sie eine Verkümmernng sinnlicher Erfahrung begünstigt zugunsten »abstraktere[r] Korrespondenzerfahrungen.«⁷¹ Sprache abstrahiert und vermindert die individuelle Erfahrung.

Zum anderen eignet der Sprache eine *Beschwörungsfunktion*, die es erst ermöglicht, sinnliche Anschauung zu kommunizieren. Dazu kann sie auf eine Vielzahl an komplementären⁷² Verwendungskontexten zurückgreifen, beispielsweise alltäglich, wissenschaftlich-sachlich, metaphorisch-poetisch. Nicht erst für seine Aurasuggestion in der Definitionserläuterung nutzt Benjamin die Möglichkeiten der Sprache. Neben den Mitteln von Wortwahl und Begriffsexplikation sind es auch zum Beispiel Rhythmus und Onomatopoeie,⁷³ die Benjamin in seinen Schriften einsetzt, um einen sprachlichen Zugriff auf ein Wahrnehmungsphänomen zu ermöglichen und es sprachlich zu vermitteln beziehungsweise zu erzeugen und damit nachvollziehbar zu machen. Sprache produziert und vermehrt die individuelle Erfahrung.

Im Aurakontext wird die produktive Funktion von Sprache nicht erwähnt. Die Möglichkeit einer Auraerscheinung ist vorsprachlich gegeben, indem sie verliehen wird durch den Blick, der dem Gegenstand folgt.

71 | HILLACH 1991, S. 173, dort findet sich auch das Benjaminzitat.

72 | GORGÉ 2007, S. 26. »Mit dem Begriff ›komplementär‹ meine ich, dass sie sich gegenseitig zwar ausschließen, aber dennoch [...] einander ergänzen und somit [...] notwendigerweise zu unserem Menschsein gehören.« Mit Beachtung dieser Komplementarität und der verschiedenen Grammatikalitäten lässt sich hier schon auf die Möglichkeiten von Kunst in ihren verschiedenen Formen zur Vermittlung von Auraerfahrungen hindeuten.

73 | Vgl. STÖESSEL 1983, S. 49ff.

3.4 PRODUKTIONSÄSTHETISCHE AURA: BELEHNENDER UND BELEHNTER BLICK

Benjamins Ausführungen zur *Auraverleihung* an Gegenstände haben nicht so hohe Rezeptionswellen geschlagen wie die zur *Auraverströmung* von Gegenständen. Das mag vielleicht auch an der Brecht'schen Kritik liegen, hier werde der Mystik trotz antimystischer Haltung Vorschub geleistet.⁷⁴

Bereits im Rahmen der Einmaligkeit der Auraerscheinung wurde eine Wahrnehmungshaltung angesprochen, die produktiv, konstruktiv verfährt: Der priorisierende Blick des Wahrnehmungssubjektes kann diejenige Instanz sein, die die Erscheinung eines Gegenstandes durch die Zuschreibung von Einzigartigkeit mit Einzigkeit auszeichnet. Damit ist es nicht zwangsläufig die besondere Einzigkeit der Auraerscheinung, die Einzigartigkeit in der Wahrnehmung nach sich zieht.

Während jedoch diese Art von Blick ein Objekt zu einem herausragenden und singulären Objekt priorisiert, bietet Benjamin für den Aurakontext eine anders geartete Blickweise an. In seiner Schrift ›Über einige Motive bei Baudelaire‹ verfolgt er einen Aspekt der Auraerfahrung, der einer produktiven ästhetischen Haltung das Wort redet. Diese Wahrnehmungsweise versubjektiviert ein Objekt:

»Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] 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.«⁷⁵

Es ist ein besonderer *Blick* verbunden mit einer *Erwartungshaltung*, die zur Bedingung der Möglichkeit von Auraerfahrungen werden. Aus der zwischenmenschlichen Beobachtung abgeleitet, dass Blicke erwidert werden, dass das Anblicken von jemanden kein einseitiges Blicken ist, sondern – selbst im Verdachtsfall – eine Reaktion des Blicks provoziert, erwächst die Erwartung, mit jedem eigenen Anblicken ein Angeblicktwerden zu erzeugen – zwischenmenschliche Kommunikationsformen gründen in hohem Maße im Blickkontakt wie beispielsweise beim Flirt. Die so gewonnene Belehnungsweise des Blicks über-

74 | Bertold Brecht, zitiert bei RECKI 1988, S. 23. Zudem gilt die Definition der Auraverleihung als umstritten, vgl. BARCK ET AL. 2000, S. 408.

75 | BENJAMIN 1991c, S. 646f.

trägt Benjamin von dem Blickverhältnis zwischen Menschen auf das Verhältnis des Menschen zu den ihn umgebenden Dingen. Die Belehnung mit dem *Vermögen des Blicks* verdeutlicht die »Erscheinung von Subjektivität«,⁷⁶ die die Aura dieser Dinge erhält. Solchermaßen kann auch ein Gebirgszug oder ein Zweig zurückblicken, wenn sie angeblickt werden. Die Aura kann dann erfahren werden, »wenn zwischen dem Menschen und dem, was ihn umgibt, eine bestimmte Form von Beziehung besteht, wenn die Dinge ihn anblicken.«⁷⁷ Auch wenn sie nicht so blicken können wie Menschen: Das Gefühl, sie blickten zurück, die Erfüllung der Erwartung aus der Blickbelehnung, erzeugt eine Auraerfahrung in ganzer Fülle.

Besonders anschaulich wird dies am Beispiel der ›Mona Lisa‹: Das Phänomen des umgekehrten Blicks scheint geradezu eines der markantesten Merkmale dieses Gemäldes zu sein,⁷⁸ wobei dies Beispiel daran schwächelt, dass die Empfindung, angeblickt zu werden, bei Portraitlebenden besonders groß ist, bei Bildern also, aus denen die abgebildeten Personen auch ohne gesonderte Blickbelehnung zu blicken scheinen.

Aus der produktionsästhetischen Sicht des Baudelaire-Aufsatzes ist also der Ursprung der Aura eine anthropomorphisierende Subjektleistung, das Blickangebot, den Blick zu erwidern, eine »Extrapolation von der Selbsterfahrung auf die Fremderfahrung«.⁷⁹

Die Merkmale der Unnahbarkeit und Unverfügbarkeit, die den auratischen Gegenstand aus rezeptionsästhetischer Sicht gekennzeichnet haben, entsprechen der Unverfügbarkeit als phänomenales Merkmal von Subjektivität, der Unverfügbarkeit einer gegenüberstehenden Person, die einem in ihrem erwiderten Blick begegnet. Analog sollen natürliche und gesellschaftliche Gegenstände begegnen. Durch ihre Blickreaktion stiften sie eine (kommunikative) Beziehung zum Betrachter und werden dadurch bereichert, dass sie Wertschätzung von einem und wie ein Subjekt erfahren: Der »Widerschein der Betrachtersubjektivität« konstituiert die Aura als »humane Verlebendigung des Objekts«.⁸⁰ Dabei gerät die Bestimmung von Subjektivität und Objektivität in die Schwebel, verfranst gleich einem Nebelhauch, geht in der Aura ineinander.

76 | RECKI 1988, S. 24.

77 | HOCQUENGHEM, SCHÉRE 1984, S. 77.

78 | Vgl. BÖHME 1999a, S. 38. Das Spüren der Präsenz eines Bildes durch dessen Blick beschreibt auch: GAHLINGS 2002, S. 86.

79 | RECKI 1988, S. 24-25. Die hiermit formulierbare Projektionsthese wird im atmosphärentheoretischen Kontext mit der Diskrepanzerfahrung konfliktieren.

80 | EBD., S. 25.

Der Baudelaire-Aufsatz ist keine direkte Fortführung der konzeptionellen Arbeit an der Aura des Kunstwerk- oder Photographie-Aufsatzes. Insofern verwundert es nicht, wenn mit *Blickbelehrung* und *Auraatmen* zwei verschiedene Wahrnehmungsweisen im Hinblick auf die Auraerscheinung vorgestellt werden. Die Rolle des Betrachters ist nicht mehr bloß eine kontemplative. In der Auraerscheinung als Dreh- und Angelpunkt werden das aktive und passive Wahrnehmungssubjekt zusammengebracht und in einen Gesamtentwurf gestellt.

Beim Auraatmen wird die Aura selbstreferentiell als Eigenschaft einer Erscheinung eines Gegenstandes, nicht als quasi-materielle Eigenschaft des Gegenstandes wahrgenommen. Die hierbei vorherrschende kontemplative Wahrnehmungshaltung ist das Gegenteil einer dezidierten Erwartungshaltung: Die Auraerfahrung wird begünstigt durch einen »möglichst neutralen, durch keinerlei Voraussetzungen getrübbten Zustand.«⁸¹ *Beim Atmen wird die Aura aufgenommen.*

Bei der Blickbelehrung – genau genommen die Belehrung mit dem Vermögen der Blickerwiderung – kommt der Erscheinung eines Gegenstandes fremdreferentiell Aura zu. Die Wahrnehmungshaltung besteht hier im Einnehmen einer Erwartungshaltung, der Blick möge erwidert werden. *Beim Belehren wird die Aura aufgefordert.*

Es ist plausibel und fällt leichter, das Phänomen des Verfalls der Aura eher in dieser als in jener Art der Wahrnehmung zu verorten. Der Auraverfall besteht damit im Verlust der Blickbelehrung, im Verlust einer Betrachtungsfähigkeit, die eingeübt werden könnte. Aus dieser Perspektive begünstigen Reproduktionen den Verfall durch das von ihnen gestützte Bewusstsein der Verfügbarkeit von Dingen. Wenn potentiell »Immer und Überall« einem reproduzierten Ding Aura verliehen, eine auratische Beziehung aufgebaut werden kann, schwindet die (Selbst-)Verpflichtung, das Original zurückblicken zu lassen, ein Ding in seinem »Hier und Jetzt« anzublicken. Zum einen besteht so die Gefahr, dass die Blickbelehrung nurmehr sporadisch und fakultativ erfolgt, zum anderen ist der Genuss der Reproduktion um zusätzlich mögliche Wahrnehmungen im Umfeld des geschichtlichen Hier und Jetzt beschnitten.

Begreift man die Auraerfahrung mittels Blickbelehrung als reine Projektion, die Erscheinung an Dingen, die Aura zu verströmen scheinen, bloß als »Metapher für dieses innere Bild, mit dem die äußere Erscheinung »besetzt« wird«, ⁸² dann könnten die letztgenannten Bedenken inhaltslos sein und Auraerfahrungen problemlos an Reproduktionen gemacht werden. Dies macht zur Voraussetzung, dass die Auraerscheinung dem belehnenden Blick entspricht, quasi als Abguss der Vorstellungen des Subjekts. Durch die Formulierung, die Er-

81 | HAUSKELLER 1999, S. 102.

82 | STOESEL 1983, S. 46.

scheinung werde belehnt mit dem Vermögen des Blickaufschlagens, bleibt jedoch offen, ob es die Entsprechung gibt oder ob der Blick nicht in veränderter Weise erwidert werden kann, quasi in Überformung der Subjektvorstellungen den Dingcharakter beinhaltet. Die Erscheinung wird nur mit dem Vermögen des Blicks belehnt, woraus sich noch nicht ergeben muss, dass auch gleichermaßen zurückgeblickt wird. Der belehnende Blick trifft auf etwas, das mehr ist als nur ein »*lebendige[s]* Gegenüber«, sondern vielmehr ein »dem *Betrachter* Ebenbürtiges«, ⁸³ dessen belehnter Blick eigenartig, von eigener Art sein kann.

Anhand des Beispiels des Echolotes der Fledermaus ließe sich diese Divergenz von belehnender und belehnter Blick veranschaulichen: Die von der Fledermaus ausgesandten subjektiv erzeugten Schallwellen werden von einem Objekt erwidert. Die an das Fledermausohr zurückkehrenden Schallwellen sind genau genommen subjektive Fledermaus-Schallwellen, die allerdings objektcharakteristisch verformt sind. Die Fledermaus erwartet nach dem Aussenden der Schallwellen, dass die Schallwellen erwidert werden. Was wahrgenommen wird, ist ein subjektiver Anschein, vom Objekt ausgelöst. Mit dem Echolot lauscht die Fledermaus in die Welt nach Schallwellen von Dingen – eine aktive, gleichsam schöpferische Wahrnehmung. ⁸⁴

Die Ebenbürtigkeit des Objekts resultiert aus dem Vermögen der Blickerwidern und versieht die Auraerscheinung mit einem ontologischen Doppelstatus. »Statt vom Subjekt zum Objekt wird [...] das Angeschaute vom Objekt zum Subjekt gemacht.« ⁸⁵ Ein identischer Gegenstand verfügt als Auraerscheinung über zwei unterschiedliche ontologische Dimensionen. In diesem Sinne stellt sich der Auraverfall als Beschneidung des Subjektstatus auratischer Gegenstände dar. Sie erscheinen in Reproduktionen nur noch als Objekte.

Hinsichtlich der Aufwertung des angeblickten Dinges zur Ebenbürtigkeit mit dem Betrachter ließe sich weiterführend vermuten, dass sich das Wertigkeitsverhältnis auch durch den erwiderten Blick umkehren könnte. Die Aufnahme des Blickkontaktes stellt das Angeblickte auf Augenhöhe. Es ist jedoch vorstellbar, dass gerade der erwiderte Blick eines so berühmten Gemäldes wie beispielsweise die »Mona Lisa« seine Unnahbarkeit steigert. Das Unnahbare ist nicht mehr nur subjektiv Ebenbürtiges, sondern wird zum Höhergestellten: Das Wertigkeitsverhältnis kippt und der Betrachter verspürt eine Minderwertigkeit angesichts seiner Replazierbarkeit vor dem Gemälde. Der Betrachter ist austauschbar, wird zu einem Betrachter im Zeitalter seiner blickbelehrenden Reproduzierbarkeit.

83 | RECKI 1988, S. 24.

84 | Vgl. hierzu auch BAST 2003, S. 31-32.

85 | RECKI 1988, S. 26.

Mit den Äußerungen aus dem Baudelaire-Aufsatz sollte auch eine produktions-ästhetische Facette im Aurakonzzept Benjamins ausgemacht und festgehalten werden.

Als Kurzfazit lässt sich festhalten:

Aura erfahren heißt, etwas auf sich wirken zu lassen, beeindruckt sein, dabei eine ästhetische Distanz in der Nähe zu spüren. Aura erfahren heißt auch, sich von etwas ansprechen zu lassen, einer Sache oder Person auf ästhetische Weise zu begegnen. Auraerfahrungen richten sich dabei nicht nach der methodischen Einhaltung einer bestimmten Wahrnehmungshaltung, sondern sind auch in Mischformen von Auraatmen und Blickbelehnung möglich.

Die Aura der ›Mona Lisa‹, der Berge spricht mich an, wenn ich es zulasse oder veranlasse, wenn ich die Zeit Anteil haben lasse, einen Teil meiner Wahrnehmungshistorie einer Sache widme – im retrospektiven oder antizipierenden Sinn. Das Objekt der Auraerscheinung ist dabei Grund der Aura im Sinne eines Auslösers und als Echowand.

3.5 MONA LISA, DIE ZWEIFACHE HÜLLE UND DER AURAVERFALL

Das ist es nun, das von der Aura der ›Mona Lisa‹ sprechen lassen könnte. Die Aura der ›Mona Lisa‹ ist die Erscheinungseigenschaft eines bestimmten Gemäldes in seinem geschichtlichen Hier und Jetzt, die in einem augenblicklichen Hier und Jetzt numerische und prioritäre Einmaligkeit feststellt. Im Wahrnehmungsprozess evoziert die Erscheinung ästhetische Distanz an einem nahen aber unverfügbaren Gegenstand, wodurch diesem neben seinem Objektstatus ein Subjektstatus zugeordnet werden kann; der Kunstgegenstand ›Mona Lisa‹ kann wie eine Person Mona Lisa den Betrachter anblicken. Doppelt sind auch die Wahrnehmungshaltungen eines kontemplativen oder eines provozierenden Zugangs zur Auraerscheinung. So andeutungshaft und suggestiv diese Wahrnehmungshaltungen theoretisch eingeführt sind, so diffizil können sich Wahrnehmungsbeschreibungen gestalten, wenn sie der auratischen Erfahrung einer Intensität nachgeordnet sind. Von der Aura der ›Mona Lisa‹ lässt sich also nur reflexiv sprechen.

Damit ist mit Fokus auf ein individuelles Kunstwerk beschrieben, was allgemein im Aurabegriff kulminiert, nämlich »ein ästhetisches Verständnis der Faszination durch Gegenstände.«⁸⁶ Die Wahl natürlicher Gegenstände für die Auradefinition war dabei behilflich, eine Beschränkung des Auraphänomens auf Kunstwerke – entgegen etwaiger Vorannahmen aufgrund Benjamins Auf-

satztitel – zu vermeiden. Das ästhetische Verständnis verdankt sich bestimmten Wahrnehmungshaltungen und einer bestimmten Erscheinungsform und weniger dem wie auch immer verbrieften Kunstcharakter von Gegenständen: »Aura ist überall dort, wo der Körper aus seinen Grenzen entweicht und sich dagegen wehrt, Hülle für den Organismus zu sein«, jenseits bloß metaphorischer Wertigkeit ist sie – insbesondere die Aura von Kunstgegenständen – »Ausdruck eines Effekts, der ebenso sinnlich wie spirituell ist.«⁸⁷

Als dieser Effekt umgibt die Aura hauchartig wie ein Nebel, wie eine Nebelhülle ihren Gegenstand, der an einem Sommernachmittag scharfe Schatten werfen würde, die Grenze zwischen Objekt und Subjekt verschwimmt, ein eindeutiger Status wird preisgegeben.⁸⁸

Auch Benjamin nutzt den Begriff der *Hülle*, wenn er davon spricht, der »Zertrümmerung der Aura« entspräche die »Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle«.⁸⁹ Ist die Gegenstandshülle gleichgesetzt mit der Erscheinungseigenschaft »Aura«, so ist die Entschälung ein Absehen von den konkreten Wahrnehmungseigenschaften eines Gegenstandes, damit das Feld bereitet für eine eher statistische und vergleichende (verobjektivierende) Wahrnehmungsart. Die Aura eines Kunstwerkes bildet also sowohl die Hülle als sein wahrnehmbares Äußeres, als auch zugleich seinen *Kern*, »weil sie ein ganz und gar wesentliches Moment des autonomen Kunstwerks ausmacht.«⁹⁰ Durch die Reproduktionstechnik, die neue Wahrnehmungsweisen und -haltungen Kunstwerken gegenüber generiert, wird ein »empfindlichster Kern berührt«.⁹¹ Was zugleich Hülle und Kern ist, kennzeichnet etwas Selbständiges. Die Aura der »Mona Lisa« ist Kennzeichen einer weitestgehenden Loslösung des Portraits sowohl von seinem Erschaffer als auch von seiner Referentin, ist Kennzeichen einer Verabschiedung eines Zeichenverständnisses hinsichtlich des Bildes. Das Bild steht für sich und ist durch seine Aura personalisiert. So wird es zum Anlass künstlerischer Verarbeitung. Die populären Verballhornungen der »Mona Lisa« zielen genau auf ihre Aura als Hülle, um ihre Aura als und im Kern zu treffen. Wenn Marcel Duchamp die »Mona Lisa« auf einer Postkarte mit Schnurrbart und Ziegenbärtchen versieht und in Ausnutzung französischer Aussprech-

87 | HOCQUENGHEM, SCHÉRER 1984, S. 76.

88 | Stoessel macht diesen Punkt zu einem Leitgedanken ihrer Arbeit. Eine entsprechende Anmerkung findet sich in einer Fußnote: »Ent-Grenzung« ist von mir als eine Art Schlüsselbegriff für die Aura eingebracht und kehrt im Laufe dieser Untersuchung auf den verschiedensten Ebenen und in den verschiedensten Umschreibungen wieder.« STOESSEL 1983, S. 197.

89 | BENJAMIN 1991b, S. 479.

90 | FÜRNKÄS 2000, S. 121.

91 | BENJAMIN 1991b, S. 477.

möglichkeiten ›L.H.O.O.Q.‹ (1919) titulierte, bezieht er sich auf das auratisch und phänomenal betrachtete Bild und nicht semiotisch auf die abgebildete Person.⁹² So ist auch jede Reproduktion der ›Mona Lisa‹ eine Reproduktion des Bildes im Louvre und nicht ein erneutes Porträt der Dame, die auf dem Bild im Louvre zu sehen ist. Von einer Aura umgeben ist in diesem Fall also tatsächlich das Bild und nicht die abgebildete Person als Verweispunkt des Bildes.

Wenn nun der Verfall der Aura des Bildes diagnostiziert wird, das Wegfallen sowohl der Hülle als auch des Kerns eines Kunstwerkes, dann ist es im Gefolge Benjamins hauptsächlich die Reproduktionstechnik, die Feldfrevle begeht am geschichtlichen Hier und Jetzt des Originals und an einer ihm gegenüber nicht-privativen Wahrnehmungsart. Überprüft man diese These am Beispiel der ›Mona Lisa‹, zeigen sich zwei verschiedene Wahrnehmungsformen, die zwei Arten von Aura unterscheidbar machen.

Zum einen die *Aura als Aura*. Sie ist die Aura, die Benjamin konzipiert hat und die unter dem genannten Feldfrevle leidet. Auraatmen und Blickbelehnung beziehen sich auf die Anwesenheit des Betrachters und zugleich des Originalgemäldes ›Mona Lisa‹ im Louvre. Im »Atemkreis« eines bestimmten Gegenstandes wie der ›Mona Lisa‹ ist es, als seien »menschliche Fäden durch die Jahrhunderte [...] geknüpft« zum Maler des Bildes.⁹³ Die Zeit liegt patinagleich auf Bildobjekt und Bildträger, wird am Craquelée sichtbar, nimmt Anteil an der Erscheinung der ›Mona Lisa‹ und ermöglicht so das Verströmen und Verleihen von Aura. Die Erscheinung einer Ferne erzeugt Ergriffenheit und das Bedürfnis nach leiblicher Nähe: Die nahe scheinende Ferne weckt Sehnsucht.⁹⁴ Diese Art von Aura ist die »Kult-Aura«, die »originale Aura [...], die ihren Ursprung in Kult und Ritual hat und ihren Träger – Ding, Mensch oder Kunstwerk – mit der Autorität ihrer Einmaligkeit und unnahbaren Ferne umgibt.«⁹⁵ Reproduktionen

92 | BÖHME 1999a, S. 36, auch S. 39. Als Signifikant fungiert die ›Mona Lisa‹ in dem Sinne, dass sie auf andere Bilder verweist und nicht mehr auf eine bestimmte Person. Vgl. dazu EBD., S. 45. Der spezifische Bezug auf die ›Mona Lisa‹ als Personifikation des Gemäldes wird auch in Andy Warhols Vielfachdruck ›Thirty Are Better Than One‹ (1963) deutlich, der »bis in die 1980er hinein seine einzige mehrfache Verwendung eines Gemäldes blieb.« SASSOON, PANZACCHI 2006, S. 269.

93 | KNOTT 1994, S. 64.

94 | Vgl. BÖHME 1999a, S. 83.

95 | FÜRNKÄS 2000, S. 141. Fürnkäs nimmt eine typologische Einordnung dreier möglicher Begriffsverwendungen von Aura vor und markiert hierzu drei Begriffsoppositionen. Unter Absehung von der dritten metatheoretischen Verwendungsweise berücksichtige ich hier die beiden Verwendungen der »verschwindenden, originalen Kult-Aura« und der »Pseudo-Aura«. EBD., S. 141-142. Diese Differenz erkennt auch Lüthy im Hinblick auf die ›Mona Lisa‹: Er stellt die »alte Aura« der ›Tradition‹ und der ›Geschichte‹ ne-

trennen nun das augenblickliche Hier und Jetzt vom geschichtlichen und zeitigen andere Wahrnehmungshaltungen, beispielsweise gegenüber einer ›Mona Lisa‹-Abbildung in einer Tageszeitung, in der von ihrem Diebstahl berichtet wird. Dementsprechend kommt es durch Reproduktionen zu einem Verfall der Kult-Aura. Zumindest wird diese Art von Aura durch ihr Verfalls geschehen als unwiederholbare Erscheinungseigenschaft ersichtlich, die Kult-Aura *ex negativo* bewusst und thematisierbar: Von ›Aura‹ zu reden ist ein Produkt technischer Reproduzierbarkeit.

Was Aura war, ist verfallen. Was ihre Stelle eingenommen hat, ist eine auf ihr fußende Wahrnehmungsform. Neben die Aura als Aura tritt nämlich zum anderen die *Aura als Ruhm*. Diese Auraart ersetzt die Kult-Aura, indem sie die Einmaligkeit des auratischen Gegenstandes einer Auratisierung des Materiel len, nicht der Erscheinung abgewinnt. Der auratische Gegenstand ist von einer »Atmosphäre unechter Religiosität«⁹⁶ umschlossen, er wird bewundert aufgrund des Wissens um seine Berühmtheit. Die Provenienz des Kunstwerks, kunsthistorisches Wissen und darauf aufbauende Fetischisierungen erzeugen Ergriffenheit. Diese Art von Aura ist die »Pseudo-Aura«, die als »entstellende Reaktionsbildung« auf den Verfall der Kult-Aura sowohl eine »fetischistische Verklärung [...] als auch die Hypostasierung der reinen Kunst« begünstigt.⁹⁷ Am Beispiel der ›Mona Lisa‹ zeigt sich bei der Aura als Ruhm ein von den Annahmen Benjamins divergierendes Verhältnis zu dem durch Reproduktionen prognostizierten Auraverfall. Denn paradoxerweise gehen Einzigartigkeit und Vervielfältigung derart ineins, dass die ›Mona Lisa‹ nicht trotz, sondern vielmehr wegen der Reproduktionen auratisch gesehen wird. Zwischen 1851 und 1880 trugen 71 Reproduktionen in Form von Ölgemälden zu einer Vergrößerung des Bekanntheitsgrades der ›Mona Lisa‹ in der kulturellen Elite bei.⁹⁸ Das änderte sich durch technisch neue Reproduktionsmöglichkeiten, vor allem der fotografischen, und der zunehmenden Verbreitung von Massenkommunikationsmitteln wie etwa Tageszeitungen. Im Fall der ›Mona Lisa‹ führten die massenmedial einsetzbaren Reproduktionstechniken in Verbindung mit dem Anlass des Diebstahls des Gemäldes im Jahr 1911 dazu, dass eine massenhafte Verbreitung von Abbildern möglich war, der ›Mona Lisa‹ ein hoher Wiedererkennungswert zufiel und sich eine Wandlung vollzog von »einem passiven Objekt [in] ein reales Lebewesen mit eigenen Gefühlen. Aus dem ›es‹ war eine ›sie‹

ben die »neue Aura« der ›Einzigkeit‹ und ›Autorität‹ absoluten Ruhms«. LÜTHY, WARHOL 1995, S. 64.

96 | John Berger, zitiert bei HAUSKELLER 1999, S. 106.

97 | FÜRNKÄS 2000, S. 141-142.

98 | SASSOON, PANZACCHI 2006, S. 163.

geworden.«⁹⁹ Ein reziprokes Aufsuchungsverhältnis wird möglich: je mehr die ›Mona Lisa‹ durch ihre Reproduktionen den Massen entgegenkommt, umso mehr Massen kommen der ›Mona Lisa‹ als Besucher des Louvre entgegen. Die Reproduktionen werden zu »bloßen Vorboten des Originals«. ¹⁰⁰ Die durch erschwingliche Fotoapparate und Digitalkameras hinzugewonnene Möglichkeit eigenhändiger Reproduktionen lässt die durch Reproduktionen gestiftete Begegnung mit dem Original in ein paradoxes Verhalten münden: die Anfertigung einer weiteren, im Vergleich zu den käuflichen Kunstdrucken bedeutend schlechteren Reproduktion zur Dokumentation des augenblicklichen Hier und Jetzt als der persönlichen Anwesenheit vor dem Original.

Im kult-auratischen Kontext kann die auratische Hülle des Kunstwerkes aufgrund von Reproduktionen verfallen. Im pseudo-auratischen Kontext wandelt sich die auratische Hülle und besteht trotz und wegen der Reproduktionen fort als Ruhm, Bekanntheitsgrad und Ansehen. Zahlreiche Vervielfältigung wird »die stärkste überhaupt denkbare Bestätigung des Wertes, der den Originalen beigemessen wird, ihre spektakuläre Apotheose.«¹⁰¹ Dieser *Hüllenwandel* hält jedoch ein Enttäuschungspotential bereit, das in der Differenz besteht zwischen den fremdreferentiell Pseudo-Aura bekundenden Reproduktionen und der selbstreferentiell Kult-Aura ermöglichenden Begegnung mit dem Original. Gelingt der Umgang mit der Fremdreferentialität und der Selbstreferentialität nicht, führen durch das eigene Vorwissen gestiftete Erwartungen einerseits »als inneres Bild der Mona Lisa« zur Ernüchterung vor dem Original, weil man es »sich bedeutender vorgestellt« hat, und andererseits zwar zu einem »augenblickliche[n] Wiedererkennen« aber zugleich zur Verunmöglichung von (vorurteilsfreier) Betrachtung.¹⁰²

Der Hüllenwandel macht aber noch auf etwas anderes aufmerksam: Das Fortbestehen der Kunstwerkeinzigartigkeit bei gleichzeitiger Reproduktionenvielfalt demonstriert eine *Verknüpfung von Aura und Spur* (bei der Reproduktion).

99 | SASSOON, PANZACCHI 2006, S. 217. Die Faktoren zugunsten des Bekanntheitsgrades und Ruhmes der ›Mona Lisa‹ sind natürlich vielfältiger. Sassoon nennt neben der Fotografie, den Tageszeitungen und dem Diebstahl als weitere die Verbilligung von Büchern, eine zunehmende Alphabetisierung und Veränderungen der sozialen Bedingungen; des Weiteren auch die Faktoren: da Vincis Ruhm als ausführender Künstler, der Auftraggeber, der Louvre als meistbesuchtes Museum der Welt, romantische Autoren, die die ›Mona Lisa‹ verklärten, die Künstler und Werbedesigner, die sie immer wieder gestalterisch aufgreifen. Ebd., S. 214, 271.

100 | LÜTHY, WARHOL 1995, S. 61.

101 | RECKI 1988, S. 22.

102 | Vgl. LÜTHY, WARHOL 1995, S. 65.

Nahe vorliegende Reproduktionen legen eine Spur aus zum fernen Original, in dessen Nähe eine unnahbare Ferne wahrgenommen wird, die aber durch die spurenhafte Reproduktionen nahe gebracht sind. Zu einer paradoxalen Einheit von (phänomenaler) Aura und (semiotischer) Spur vermischen sich deren Ferne- und Nähe-Dimensionen mit den Raum- und Zeit-Dimensionen der Wahrnehmung. Mittels der Reproduktion kann man das ergreifen, was einen ergreifen kann oder ergriffen hat, und sich die Aura als Ruhm vergegenwärtigen und an ihr Anteil haben. Dadurch erhält die Spur (kult-)auratischen Charakter.¹⁰³ Zwar schlägt sich – formal gesehen – der Atemkreis der originalen ›Mona Lisa‹ durch die Jahrhunderte bis zum Künstler und von einer Reproduktion immer zu einem Reproduzierenden und Reproduzierten. Durch die Aura-Spur-Verknüpfung knüpfen sich aber die Reproduktionen an die Fäden der ›Mona Lisa‹, so dass Duchamps ›Mona Lisa‹ genauso wie Warhols dreißigfache ›Mona Lisa‹ an den Faden gehört, der die (Ruhm-)Aura des Originals ausmacht.

Die Reproduktion leidet nicht unter einem Auraverlust, von dem zu sprechen durch die Überbrückung der Kluft von Nähe und Distanz obsolet zu werden scheint. Die *Fotografie* gibt hierfür ein gutes Beispiel ab.

Durch den Kult der Erinnerung an ferne und lieb gewonnene Personen attestiert Benjamin den frühen Portraitfotografien einen höheren Kultwert als Ausstellungswert: »Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.«¹⁰⁴ Spätestens aber bei Benjamins Vergleich von Theater und Film fällt auf, dass er in seinen Kontrastierungen die jeweiligen Rezeptionsbedingungen ungenügend berücksichtigt, wenn er »eine Aufführungssituation einem Medienprodukt gegenüberstellt und sich zudem hauptsächlich auf die Analyse und Wirkung des Produktionsapparates dieses Medienproduktes konzentriert.«¹⁰⁵ Reproduktion und Auraverlust stehen also in einem keineswegs klaren Kausalzusammenhang, wenn man die Rezeptionsbedingungen gerade der fotografischen Reproduktionstechnik beachtet.

Denn zum einen ist die sinnliche Differenz zwischen dem Original und seiner fotografischen Reproduktion derart deutlich, dass zugleich ein »Erkennen des Originals (z.B. der Mona Lisa) wie auch das Erkennen der Differenz zum Original«¹⁰⁶ stattfindet. Dieses Differenzbewusstsein mag zwar dem Laien aufgrund der Prävalenz des Bildsujets und bei (gleichzeitiger) Unkenntnis des Originals zunächst gleichgültig sein, es besteht jedoch fort trotz der Kodierung des Wissens über Kunst in ein »an Lichtbildern ausgebildete[s] Wissen« und

103 | Vgl. auch STOESEL 1983, S. 198.

104 | BENJAMIN 1991b, S. 485.

105 | BARCK ET AL. 2000, S. 411.

106 | LÜTHY, WARHOL 1995, S. 63.

der damit verbundenen Gefahr einer Einebnung der Wahrnehmungsdifferenzen.¹⁰⁷ Vergrößert sich auch diese Gefahr durch die Möglichkeit, der jeweiligen technischen Entwicklung entsprechend immer bessere weil detailgetreue Reproduktionen anfertigen zu können, so steht jegliche Reproduktion immer in einem einseitigen Verweisungszusammenhang auf das Original: Geht eine Reproduktion verloren, kann man eine neue Reproduktion vom Original herstellen. Geht das Original verloren, kann man keine neue Reproduktion herstellen, und kaum einer würde bei technologischem Qualitätsgefälle Reproduktionen reproduzieren. Eine Wiederherstellung eines neuen Originals anhand von Reproduktionen würde (andere) neue Reproduktionen hervorbringen. Das Zeitalter schnell gemachter Digitalfotografien unterstreicht das Differenzbewusstsein durch eine Reproduktionspraxis, die statt der Anwesenheit des Originals bewusst die eigene Anwesenheit bezeugt.

Zum anderen besteht eine künstlerische Differenz zwischen den »Reproduktionen eines Kunstwerks, z.B. der Mona Lisa« und den »Kunstwerke[n], die bereits in reproduktiver Technik gefertigt sind, nämlich Photographie und Film.«¹⁰⁸ Benjamin verhandelt diese beiden grundverschiedenen Bildtypen auf gleicher Argumentationsebene. Wird ein Foto als Repräsentation verstanden, kann es Einmaligkeit und Kult-Aura boykottieren und ins postauratische Zeitalter führen.¹⁰⁹ Wird ein Foto aber als ein Bild *sui generis* verstanden, kann jede Reproduktion als Replikat und als Technik zugleich Aura haben und Spur sein. Das wird bei der Ausstattung des eigenen ästhetischen Rückzugsortes – der eigenen Wohnung – bedeutsam, wenn man Kontakt zu Dingen sucht, »denen die Spur des *Gebrauchs*, der *Pflege* und der *Nähe* sichtbar, ahnbar, spürbar oder wenigstens als interpretative *Aura* zugeschrieben werden kann.«¹¹⁰

107 | RIEDEL 2002, S. 30. Riedel macht hier auch darauf aufmerksam, dass das Studium der Kunstgeschichte zum Großteil aus der Rezeption von Reproduktionen besteht. Wichtig ist deshalb das Augenmerk auf die Beschränkung der Kunstkenntnis auf die fotografisch erfassbaren Aspekte der Kunst. Er nennt acht (an Savedoff angelehnte) Wahrnehmungsdifferenzen des Originals zur fotografischen Reproduktion: 1. die durch Farb Reproduktion veränderte Originalfarben, 2. die Oberflächendifferenz, 3. die »Größendifferenz«, 4. das »Fehlen der schlichten physischen Präsenz des Kunstwerkes«, sein geschichtliches Hier und Jetzt, 5. den »Verlust der spezifischen Funktionen des Rahmens«, 6. den Verlust der »Funktion der umgebenden Wand«, 7. die Andersartigkeit der »Position des Betrachters« sowie 8. der »Bewegung des Betrachters in Relation zum Bild«. Vgl. EBD., S. 29-30.

108 | LÜTHY, WARHOL 1995, S. 62.

109 | Vgl. auch HOCQUENGHEM, SCHÉRER 1984, S. 84: Auraverlust wird hier im Kontext repräsentativer Werke gesehen. Die Fotografie erzeugt eine »neue Aura [...]«, die jedes Bild umgibt.«

110 | KNOTT 1994, S. 62.

Die Aura-Spur-Verknüpfung findet sich auch beim originalen Kunstwerk, bei dem die Spur ihrer eigenen Geschichte die Aura unterstützt und mitverantwortet. Besonders deutlich ist eine derartige Erfahrung in der Orangerie der Museumsinsel Hombroich zu machen, in der Khmer-Köpfe ausgestellt sind. Die Präsentationsform bringt den Betrachter mit den Steinköpfen in einen besonderen Kontakt: Die Stelen heben die Skulpturen auf Augenhöhe des Betrachters und die Enge des Raumes, der sich dem Blick einiger Khmer-Köpfe folgend durch eine Fensterfront dem angrenzenden Park öffnet, bewirkt einen – nur durch Verlassen des Raumes verhinderbaren – direkten Blickkontakt. Der Charakter dieser Begegnung ist geprägt von einem exotischen, abenteuerlichen Hauch, der die Skulpturen umgibt. Nicht nur werden die gegenständlichen Eigenschaften wie Volumen, Materialität und Farbigkeit wahrnehmbar und hinterlassen in dem niedrigen weißgestrichenen Raum einen Eindruck der Massivität. Darüber hinaus verweisen die Köpfe auf die Ferne ihrer Herkunft, sowohl der räumlichen Ferne durch ihre fremdartigen Formen, als auch der zeitlichen Ferne durch die nicht reproduktiv verhinderten Verwitterungsspuren. Bei der ›Mona Lisa‹ sind es vor allem die Oberflächenbeschaffenheiten der Leinwand, die Spuren ihrer Zeit (wie auch eines vandalistischen Steinwurfanschlages auf das Gemälde im Jahre 1956), die zu auratischen Faktoren werden.

Der Eiffelturm in Paris verhüllt derartige Spuren unter immer wieder erneuerten Lackschichten. Der Eiffelturm in Las Vegas kann als Reproduktion semiotisch auf sein Original verweisen, muss es aber nicht. An ihm entstehen eigene Spuren, er kann jenseits eines Repräsentationsdiskurses auch eine Aura haben, die von ihm selbst ausgeht.

3.6 DIE WIEDERHOLBARKEIT DER AURA

Wurden durch ein wandelbares Auraverständnis auch Reproduktionen potentielle Auraerfahrungen zugesprochen, so bleibt mit Fokus auf die Kult-Aura ein Fragepunkt offen, der ›Reproduktion‹ nicht als Produkt oder Technik versteht, sondern als Prozess: Ist Aura wiederholbar? Sind erneute Erfahrungen mit Auraerscheinungen möglich?

Die passiven Wahrnehmungsbedingungen beim Auraatmen sprechen für Einmaligkeit und Seltenheit und die aktiven beim Blickbelehnen für Dauer und nahezu beliebige Wiederholbarkeit. In der Diskussion der Einmaligkeit als Bestandteil der Auradefinition von Benjamin wurden quantitativ-numerische Einzigkeit und qualitativ-prioritäre Einzigartigkeit differenziert, die am Begriff der Einmaligkeit die beiden Facetten der Unwiederholbarkeit und der Unverwechselbarkeit verdeutlichten. Da beides in Abhängigkeit zu einem nahen aber

unverfügbaren Gegenstand steht, haben Künstler mit der Wiederholbarkeit von Aura zu ringen gehabt. Wollte sich die Avantgarde etwa durch Readymades bewusst von der Kult-Aura und dem Kunstwerk als auratischem Gegenstand distanzieren, so scheiterte die Entauratisierungsbestrebungen am musealen Umfeld: Es verdeutlicht einerseits, dass Aura keine Objekteigenschaft ist und damit das, »was ein Werk zum Kunstwerk macht, nicht durch seine gegenständlichen Eigenschaften allein erfaßt werden kann«. ¹¹¹ Andererseits garantiert das Museum die Kontinuität einer bestimmten Wahrnehmungsform – die Auratisierung durch Aura als Wahrnehmungseigenschaft – und beeinträchtigt damit anti-auratische Künstlerpositionen. ¹¹²

Zur Wiederholbarkeit von Aura (im oben genannten Sinne) scheinen zwei gegenläufige Auffassungen zu existieren:

Gernot Böhme konstatiert, die Aura sei »nicht einmalig, sondern wiederholbar.« ¹¹³ Der Aurabegriff fungiert hier als Beitrag zur Bestimmung der distanzierenden und achtungsgebietenden Atmosphäre originaler Kunstwerke. Sie wird gespürt, in das leibliche Befinden aufgenommen und »geatmet« als »Atmosphäre überhaupt, das, was auch der sonst nicht an Kunsterfahrung, sondern am Urteil über Kunst orientierten Kunsttheorie nicht entgehen konnte.« ¹¹⁴ In der Distanz der Ferne-Erscheinung bezeichnet Aura für Böhme »die leere charakterlose Hülle seiner [i.e. des Kunstwerkes – A.R.] Anwesenheit«. ¹¹⁵ Diese objektivische Anwesenheitsform ist es, die einem Auraverfall durch technische Reproduktion trotzt. Kunstwerke verlieren ihre Aura nicht, was beispielsweise »die Reproduktion von Werken [veranschaulicht], die zu ihrem Schutz selbst nicht mehr gezeigt werden, wie die Höhlenmalereien von Lascaux: An ihnen

111 | BÖHME 1995a, S. 26.

112 | Böhme führt die Auratisierung der Kunstwerke auf die Erklärung zum Kunstwerk durch den Künstler zurück. Vgl. EBD. Diese Auslegung von Auratisierung greift sicherlich zu kurz. Mit Betonung des (kunst)geschichtlichen Kontextes verweist Hauskeller auf das sich zeitlich ändernde Wahrnehmungsverhalten: HAUSKELLER 1999, S. 106. Duchamps Urinal mag heute eine Aura wie eine Eigenschaft anhaften, die auch die »Mona Lisa« umgibt. Davon unbenommen ist eine Auraerfahrung an diesem Objekt, die anders ausgefallen sein mag kurz nach seiner Aufstellung, als der Eingang in die Kunstgeschichte noch nicht gegeben war. Die Auratisierung wird institutionell ergänzt durch das Museum als Konservatorium bestimmter Wahrnehmungsformen.

113 | BÖHME 1995a, S. 27.

114 | BÖHME 1989, S. 149.

115 | BÖHME 1995a, S. 26. Härtere Töne schlägt Böhme an, wenn er die Aura von Bildern als deren Atmosphärendurchschnitt und als »das nichtssagende museale Pot-pourri, das alle [Bilder] zusammen ausmachen«, bezeichnet. BÖHME 1989, S. 149.

können dieselben Erfahrungen gemacht werden wie an den Originalen.«¹¹⁶ Die auratischen Erfahrungen werden dabei weniger von technologischer als von bildpragmatischer Seite bedroht: Durch die Einschränkung des Ästhetischen auf die Theorie der Kunst oder des Kunstwerkes, durch einen Umgang mit Bildern, der deren Autonomisierung und Musealisierung Vorschub leistet, wird die ästhetische Wahrnehmung auf »handlungsentlastete und interesselose Rezeption« kapriziert, was »zu kaum mehr als zum ästhetischen Urteil, d.h. zur Kunstkritik« und generell zum Absehen von der jeweiligen Besonderheit von Ort und Zeit führen kann.¹¹⁷

Mit der Betonung der Wiederholbarkeit scheint die Aussage von Böhme im Widerspruch zu stehen zu Michael Hauskellers Feststellung, »auratische Erfahrungen [seien] offenbar selten.«¹¹⁸ Im Spüren der Aura wird reine weil nicht intentionale Präsenz erfahren und dabei gleichsam die Nähe von Welt als Verfügbarkeitsillusion.¹¹⁹ Gegenständen werden in ihrer Erscheinung und nicht in ihrer Materialität wahrgenommen durch ein (passives) Subjekt, das sich in einen denkbar neutralen, voraussetzungslosen Zustand versetzt. Mit einer solcherart subjektivistischen Begründung von Aura hebt Hauskeller auf den spezifischen ästhetischen Charakter der Auraerfahrung ab. Aura ist damit nicht charakterlos, sondern als Ästhetikum charakterhaft: Da in der Nähe Ferne erscheint, ist es dieses Distanzgebietende, das Aura nicht als »Atmosphäre überhaupt« sondern als »eine bestimmte Art von Atmosphäre« kennzeichnet.¹²⁰

Diese scheinbare Divergenz beider Autoren lässt sich zurückführen auf die Unterscheidung von Aura zum einen bei Böhme als tendenziell eher an der Gegenstandsseite untersuchten objektkohärenten Eigenschaft oder Eigenschaftskonfiguration, die eine wiederholte Auraerfahrung an den gleichen Objekten ermöglichen, und die auch andere Objekte haben können – Aura ist in diesem

116 | BÖHME 1999a, S. 39. Für den Bereich der Musik und ihrer Reproduktion macht Böhme aufgrund der Errungenschaften moderner Wiedergabetechniken sogar eine gegenläufige Erfahrung: Es bestand die Befürchtung »der individuelle Charakter der Instrumente, das Seelische einer Stimme und das Atmosphärische eines Konzerts, gingen bei der technischen Reproduktion verloren. Inzwischen sehen wir, daß das Gegenteil der Fall ist.« BÖHME 1995a, S. 86.

117 | BÖHME 1999a, S. 86. Fürnkäs würde sich dieser Einschätzung anschließen, untersucht jedoch eher die Wahrnehmung im Allgemeinen. Dabei taucht bei ihm »Wiederholbarkeit« mit anderer Konnotation auf, nicht als potentielle Neuerfahrung von Aura, sondern deren Duplizierbarkeit: vgl. FÜRNKÄS 2000, S. 115.

118 | HAUSKELLER 1999, S. 101.

119 | EBD., S. 104.

120 | EBD., S. 105, zur Charakterhaftigkeit vgl. auch RECKI 1988, S. 9.

Sinne als Erfahrungsweise wiederholbar –, und zum anderen bei Hauskeller als tendenziell eher an der Wahrnehmungsseite untersuchter kontingenter Erfahrungsmodus eines Subjektes, der aufgrund der Erscheinungshaftigkeit einmalig und damit unwiederholbar ist.

Die unterschiedliche Konnotation des Aurabegriffs erzeugt die Scheinbarkeit der Divergenz, die die Möglichkeit der Auraerscheinung mit der Verfügbarkeit der Auraerfahrung durch das Wahrnehmungssubjekt konfrontiert. Eine konkrete Auraerfahrung ist nicht wiederholbar, das »Erscheinende kann wohl ein andermal wiedererscheinen, doch lässt es sich nicht vom Subjekt, dem es erscheint, festhalten oder bewußt wiederherstellen. Die Situation der auratischen Erscheinung ist darum eine besondere, ausgezeichnete im Kontinuum der Zeit«. ¹²¹ Trotz Unwiederholbarkeit und Unverwechselbarkeit als Konstituenten der Erscheinungseigenschaft ›Aura‹ ist das Phänomen ›Aura‹, eine Auraerscheinung allgemein wiederholbar. Denn für eine Wahrnehmungssituation und damit günstigenfalls für ein auratisches Hier und Jetzt müssen seitens des Wahrnehmungsobjekts ein geschichtliches und seitens des Wahrnehmungssubjekts ein augenblickliches Hier und Jetzt zusammenkommen. Diese Bedingungen ermöglichen die Wiederholbarkeit von *Auraerscheinungen* und damit wiederholt unwiederholbare, einmalige *Auraerfahrungen*. Bei demselben Objekt kann die gleiche, aber nicht dieselbe Aura gespürt werden.

Mit Hinzunahme der anderen Dimensionen des Begriffes ›Reproduktion‹ sei die Wiederholbarkeit von Aura am Beispiel einer *Musik-CD* nochmals veranschaulicht.

Noch vor Aufkommen erschwinglicher CD-Brenner war die technische Reproduzierbarkeit Sache der Plattenfirma. Wenn auch genau genommen die CD aus dem Musikgeschäft eine Reproduktion ist, so gilt im Beispiel die gekaufte CD als das Original. Im Zuge der technischen Entwicklung ist es nun vergleichsweise einfach, eine Musik-CD zu reproduzieren. ¹²² Das Produkt dieser Reproduktion, die gebrannte CD, unterscheidet sich nicht vom Original, wenn man die Musik-CD auf die auf ihr gespeicherten Musikdaten reduziert.

121 | STOESSEL 1983, S. 47.

122 | Im Rahmen der Kopierbarkeit (und damit in der Diskussion um Original und Fälschung) hat Goodman in besonderem Maße auf die Besonderheit von Werken der Musik im Sinne der Notationstheorie hingewiesen und Unterschiede der Kunstgattungen durch eine Unterteilung in allographische und autographische, singuläre oder multiple Künste markiert. (Vgl. GOODMAN 1997, S. 113) Dieser Diskurs soll für das Musik-CD-Beispiel im Rahmen der Aura keine Rolle spielen, ebenso wie spezifische moralische Fragen, in welchem urheberrechtlichen Rahmen eine Kopie erlaubt ist, und auch Überlegungen, inwieweit ein Wissen um die Illegalität einer Kopie den Musikgenuss einschränken könnte.

Sie unterscheidet sich sehr vom Original, nimmt man die CD in ihrer vollen Erscheinungsform, also alle Facetten des Gegenstandes ›Musik-CD‹. Der technische und zeitlich hohe Aufwand für eine umfassende Reproduktion wird nicht betrieben. So ist es also die ›Verpackung‹ der bloßen Musikdaten – die Bedruckung des Silberlings, die Gestaltung der CD-Hülle und des Booklets, das Abdrucken der Liedtexte, die Wahl anderer Verpackungsformen –, die das Gefühl einer Differenz von originaler und gebrannter CD speist.

Der Umgang mit beiden kennzeichnet diese Differenz zunächst als eine der *Wertschätzung*: Das Original darf nicht verkratzen oder anderen Schaden nehmen, denn die Unbrauchbarkeit der CD müsste zum Neukauf führen, anderer Schaden würde die Unversehrtheit des Originals verletzen. Die gebrannte CD darf verkratzen, da die Unbrauchbarkeit zu einer erneuten Reproduktion führen würde, die sich äußerlich kaum von der vorhergehenden unterscheiden würde – wie im Übrigen auch von Reproduktionen anderer Musik- oder Daten-CDs.

Beim Hörgenuss kann sich die Differenz von originaler und gebrannter CD auch als eine *ästhetische Differenz* bemerkbar machen, wenn man beispielsweise beim Hören des Originals gemütlich im Sessel vor der Musikanlage sitzt, im Booklet blättert, Liedtexte mitliest und ggf. mitsingt. Zu den auditiven, haptischen und visuellen Dimensionen des Wahrnehmungserlebnisses können mitunter auch kognitive und ideelle hinzukommen, wie etwa der Gedanke, mit Kauf einer originalen Musik-CD den jeweiligen Künstler zu unterstützen. Die solchermaßen an das Original geknüpfte Aurabedingungen gelten für die speziellen objektiven und subjektiven Voraussetzungen einer gelungenen Auraerfahrung, für das Auraatmen bzw. -lauschen sowie die Blick- bzw. Ohrbelehnung, die ein augenblickliches Hier und Jetzt in ein auratisches Hier und Jetzt überführen. Wiederholtes Hören kann die Aura reproduzieren, nämlich immer wieder andersartige Auraerscheinungen und damit neue unwiederholbare Auraerfahrungen evozieren: sowohl durch das zunehmende Wiedererkennen der Lieder und der CD-flankierenden Gestaltungen als auch durch andere Umgebungen und Hörzusammenhängen.

Es bedarf keines sinnlichen Rauhbeins, um eine Einschränkung im Hinblick dieser ästhetischen Differenz aufzuzeigen. Durchaus könnte gegen das an das Original geknüpfte auratische Hier und Jetzt in Anschlag gebracht werden, dass der spezifische Inhalt des Wahrnehmungsereignisses ›Musikgenuss‹ die vom Lautsprecher wiedergegebenen Musikdaten seien. Alle Gestaltung, die über die musikalische hinausgeht, könne als überflüssiges Beiwerk unbeachtet bleiben, da sich – moderne Aufnahme- und Wiedergabetechnik vorausgesetzt – die Erfahrungen von Originalen und von Reproduktionen entsprechen. Erfährt man also Aura im augenblicklichen Hier und Jetzt bloß durch Musikhören, so ist sie trägerunabhängig, ohne Berücksichtigung des geschichtlichen Hier und Jetzt und eben verlustfrei auch anhand von Reproduktionen zu machen.

Es scheint offenkundig so zu sein, dass eine Aura ebenso im geschichtlichen Hier und Jetzt an einem Original mit einer deutlichen Unterscheidung von Original und Reproduktion wie im augenblicklichen Hier und Jetzt an einer Reproduktion ohne die Unterscheidung erfahren werden kann. In diesem Sinne hat das geschichtliche Hier und Jetzt keinen quantitativen Einfluss auf die Aura, ggf. aber einen qualitativen, indem bei der Musik-CD nicht nur eine sinnliche Komponente geschätzt wird wie in der Beschränkung auf das Hören, sondern der Musikgenuss alle sinnlichen Komponenten einbezieht und mit kognitiven Komponenten versetzt ist.¹²³

3.7 FAZIT

Die Beschäftigung mit Benjamins Aurabegriff hat einen Begriff vorgeführt, der sich unabgedichtet gegen Polyvalenzen und Bedeutungsschwankungen zeigt. Dies mag an einer Verweigerung einer abgegrenzten Terminologie in dem Maße liegen, als er im Kontext eines unzulänglich objektivierbaren Wahrnehmungsphänomens steht und eher die Anweisung enthält, »daß man sich auf die *Eigenart* der Kunst ohne jede Präokkupation einstellt und auch die Erfahrung, die sie auslöst, in ihrer Eigenart anerkennt – sie unter Umständen in der Schwebe läßt.«¹²⁴ Scheint diese Anweisung selbst im theoretischen Umfeld des Aurabegriffs bei Benjamin nicht einlösbar,¹²⁵ so hat dies methodisch geholfen, die Benjamin'schen Theoriegebäude nicht in Gänze rezipieren zu müssen, sondern anhand der gegebenen Definitionen auf das Phänomen abzielen zu können, von der Aura zu reden und nicht bloß von ihrem Begriff.

Dabei kann man von Benjamin im Rahmen seiner »Überzeugung von der Notwendigkeit der essayistischen Methode«¹²⁶ lernen, wie die Bestimmung eines vagen Phänomens methodisch gelingen kann durch die Kopplung einer formalen Definition mit einer metaphorisch angehauchten Erläuterung. Weder begreift er Aura nur mit kategorisch-allgemeinen noch mit kontingenten-besonderen Mitteln, sondern verwendet beides.¹²⁷

123 | Bzgl. der kognitiven Komponente ließe sich grob auf Danto verweisen, wie ihn Wagner zitiert: »Etwas überhaupt als Kunst zu sehen verlangt nichts weniger als das: eine Atmosphäre der Kunsttheorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte.« WAGNER 2007, S. 146.

124 | RECKI 1988, S. 11.

125 | Vgl. EBD.

126 | EBD., S. 143.

127 | Vgl. dazu STOESEL 1983, S. 48: »Die vormalig kategorischen Bestimmungen sind metaphorischen gewichen.«

Der Aurabegriff macht dabei auf einige Momente der Wahrnehmung aufmerksam.

Das Auraatmen und die Blickbelehrung können als fremd- und selbstreferentielle Konstituenten einer unwiederholbaren Auraerfahrung ausgewiesen werden, als passive und aktive Wahrnehmungsbedingungen der Erscheinungseigenschaft ›Aura‹.

Das Hier und Jetzt einer Wahrnehmungssituation wird dreifach differenzierbar: in das geschichtliche Hier und Jetzt der nichtreproduzierbaren Bedingungen des Originals, in das augenblickliche Hier und Jetzt subjektiver Wahrnehmung und – weil das augenblickliche nicht das besondere sein muss – in das auratische Hier und Jetzt gelungener Auraatmung beziehungsweise Blickbelehrung. In seiner Erläuterung der Auradefinition schildert Benjamin das augenblickliche Hier und Jetzt. Von dem aus kann das geschichtliche nur erschlossen und das auratische erahnt werden, was den weißen Fleck auf Benjamins Beschreibungslandschaft darstellt, der durch die Feststellung des Fehlens von Auskünften »über den entscheidenden innersubjektiven Vorgang«¹²⁸ bemängelt wird.

Die Zeit – deutlich durch einen Nebensatz betont in der Langdefinition von Aura – wird als der Faktor der Wahrnehmung erfasst, der im augenblicklichen Hier und Jetzt die je eigenen Erinnerungen, Erfahrungen und daraus erwachsenden Erwartungen berücksichtigt und Raum für Imagination gibt. Infolgedessen kann ein Augenblick zu einem besonderen Augenblick im auratischen Hier und Jetzt werden.

Vor allem bei dem auf diesem Boden gedeihenden ästhetischen Verständnis für Kunstwerke können sich die Dimensionen von Ferne und Nähe vermischen, Kult- und Pseudo-Aura abwechseln und Aura wie Spur am selben Objekt wahrnehmbar werden. In jedem Fall verbürgt die Zeitdimension, dass man Aura nicht so einfach und beiläufig erfahren und feststellen kann, wie man dies etwa bei der Farbe eines Objektes erledigt.

Die spezifische Wahrnehmungsaktivität, die Erwartungshaltung im Blick und damit die durch das Aurakonzept dem Objekt eingeschriebene Subjektivität stellt »sowohl Erfahrungsinhalt der Aura als auch Auslöser einer produktiven ästhetischen Haltung« dar.¹²⁹ Für den Literaten Benjamin war sie ein Quellpunkt für Poesie, denn obgleich Sprache Abstraktion bedingt, ist sie gerade in einer poetischen Verwendungsweise ein wichtiges Kommunikationsmittel von Aura, das annäherungsweise versucht, Wahrnehmungssituation und Wahrnehmungsbeschreibung in Deckung zu bringen. Die hierbei fortbestehen-

128 | Vgl. STOESSEL 1983, S. 48-49.

129 | BARCK ET AL. 2000, S. 408.

de Bruchlinie wird zur Schwellenlinie, die Unbewusstes und Traumartiges in die Auraerfahrung einbringt und zugänglich macht.¹³⁰

Eine in diesem Sinne poetische Auradefinition formuliert die Frage nach der Aura wie folgt um: »Das, was man staunend anfängt zu vermissen, das, von dem man mit plötzlicher Entschließung glaubt, es bald nicht mehr vor sich zu haben, dem wird nachgefragt wie einem Traum im Moment des Erwachens.«¹³¹

Trotz oder gerade wegen seiner Polyvalenzen und seiner Differenzierung wichtiger Wahrnehmungskomponenten qualifiziert sich der Aurabegriff in der ästhetischen Theorie als *begrifflicher Platzhalter* für den Atmosphärebegriff.¹³² Verwunderlich ist hierbei, wie unterrepräsentiert der Aurabegriff in der Forschung zu Atmosphären ist.

130 | Vgl. HILLACH 1991, S. 175.

131 | FÜRNKÄS 2000, S. 114.

132 | Dies stellt v.a. Böhme heraus: »Aura bezeichnet gewissermaßen Atmosphäre überhaupt«, BÖHME 1995a, S. 26. Bis auf eine Passage in einem kurzen Aufsatz von Hauskeller (HAUSKELLER 2005, S. 65-68) waren Auseinandersetzungen mit dem Aurabegriff in sämtlichen Publikationen zur Atmosphäre kaum auffindbar. Aktuellere Publikationen scheinen dies ändern zu wollen – wenn auch nur grob referierend: Vgl. RODATZ 2010, S. 64, auch BECKER 2010, S. 34.