

Reihe „Klassiker der Kommunikations- und Medienwissenschaft heute“

Mit der Entwicklung der Medien und ihrer sozialen, kulturellen und persönlichen Bedeutung verändern sich auch die Fragestellungen und Forschungsfelder der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Es stellt sich somit auch die Frage nach der Gültigkeit und Brauchbarkeit ihrer Paradigmen und danach, was denn zu ihren gesicherten Beständen gehört. Adorno und Benjamin, Lippmann und McLuhan – was haben sie und andere „Klassiker“ der Medien- und Kommunikationswissenschaft heute noch zu sagen? Mit diesen Fragen beschäftigt sich in unregelmäßigen Abständen die Reihe „Klassiker der Kommunikations- und Medienwissenschaft heute“, die von Gastherausgeber Friedrich Krotz betreut wird. Wenn diese Beiträge dafür hilfreich sind, dass sich Medien- und Kommunikationswissenschaft mit ihren Grundlagen erneut und auf kritische Weise befasst, so hat die Reihe ihren Zweck erfüllt. Abweichende Meinungen und begründete Stellungnahmen sind ebenso erwünscht wie Vorschläge dazu, welche AutorInnen denn heute überhaupt als „Klassiker“ angesehen werden können.*

Der Kulturkritiker als Flaneur

Walter Benjamin, die Passage und die neuen (Medien-) Technologien

Maren Hartmann

Dieser Artikel bezieht sich auf einen allseits bekannten und dennoch schwer einzuordnenden Theoretiker und charakterisiert diesen als Klassiker der Medien- und Kommunikationswissenschaft: Walter Benjamin. Ausgangspunkt der Ausführungen ist, dass die Rezeption Benjamins in der Medien- und Kommunikationswissenschaft vor allem durch die Referenz auf nur einen seiner Texte – den Aufsatz ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ – geprägt ist. So beginnt auch dieser Beitrag zunächst mit diesem Aufsatz, mit der Frage nach seiner Aktualität und zur Einordnung des Textes in das Gesamtwerk Benjamins. Dem schließt sich die Öffnung eines anderen Teils seines Werkes, des Passagenwerkes, für die Medien- und Kommunikationswissenschaft an. Dieses Werk, so die These des Beitrags, birgt strukturell und inhaltlich hochaktuelle Anknüpfungspunkte, die hier aufgezeigt werden sollen und somit das kommunikationswissenschaftliche Spektrum der Benjamin-Betrachtungen um das ‚Passagenwerk‘ erweitern.

Schlagwörter: Medientheorie, Benjamin, Passagenwerk

* Bislang sind in dieser Reihe Beiträge zu folgenden „Klassikern“ erschienen: Marshall McLuhan (Verf.: Friedrich Krotz, M&K 1/2001, S. 62–81), Harold A. Innis (Verf.: Hans W. Giessen, M&K 2/2002, S. 261–273), Theodor W. Adorno (Verf.: Thomas Gebur, M&K 3/2002, S. 402–422) und Leo Löwenthal (Verf.: U. Göttlich, M&K 1/2006, S. 105–127).

1. Die Schwierigkeit der Zuordnung¹

Walter Benjamin als Theoretiker ist allgegenwärtig. Über ihn zu schreiben, heißt somit, sich auf das Glatteis des ‚Bekannten, allzu Bekannten‘ zu begeben. Gerade in den letzten Jahren und vor allem in der englischsprachigen Welt hat der vielseitige Intellektuelle (Philosoph, Literaturkritiker, Kultursoziologe, Historiker, ...) eine unerwartete Renaissance erlebt. Benjamin ist hierbei zum Romanhelden mutiert (Parini, 2000) und wird in Dokumentarfilmen verewigt (z. B. Roscher, 2000), ist aber vor allem in zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen zu finden. In der Medien- und Kommunikationswissenschaft hingegen wird er nur zum Teil wahrgenommen. Die Mannigfaltigkeit und Komplexität seines Werkes bilden einen Teil der Erklärung für die fehlende Auseinandersetzung. Diese Erklärung aber reicht nicht aus, denn gerade in Bezug auf (neue) Medien und der Veränderung unserer Wahrnehmung durch sie und in Hinblick auf unseren Umgang mit medialen Brüchen hat Benjamin vieles beizutragen. Dies bezieht sich sowohl auf die formale Ebene, auf der er sehr viel experimentiert hat, als auch auf die inhaltliche Ebene. Auf der formalen Ebene sind sowohl in den letzten Jahren in den Vordergrund getretene mediale (Text-)Formen bei ihm zu finden (bzw. zumindest angelegt) als auch ein experimenteller Umgang mit zu seiner Zeit neuen Medien (Radiostücken z. B.). Sein Übergang von Form zu Inhalt ist dabei fließend – eine Tatsache, die als solche bereits Relevanz besitzt und Fragen zum Umgang mit neuen Medien eröffnet. Inhaltlich setzt sich dies fort – er montiert nicht nur Textstücke, sondern reflektiert auch über die Montage; er schreibt über das Radio und setzt Radiostücke in die Tat um. Vor allem aber denkt er über das politische Potenzial der Medien nach – im weitesten Sinne des Begriffes Politik, denn er ist ein Theoretiker des Alltagslebens. Und zugleich unterstreicht er die Historizität der Wahrnehmung – vor allem auch in ihrer Medienbedingtheit. Benjamin bricht mit dem seinerzeit vorherrschenden Medienbegriff und rückt – statt religiöser und/oder mythischer Vorstellungen – Kommunikationstechnologien in den Mittelpunkt (vgl. Steiner, 2005).

Benjamin bietet neben der historischen Perspektive auf die Entwicklung und Veränderung kommunikativer Mittel im weitesten Sinne zugleich eine Reflektion über die Geschichtsschreibung als solche. Der mit der Veränderung der Kommunikation im Zusammenhang stehende kulturelle und soziale Wandel bildet den Kernpunkt seiner Betrachtungen (und nicht so sehr die Kommunikation als solche), weshalb er tendenziell der Soziologie zugerechnet wird. Seine Auseinandersetzungen sind geprägt von ungewöhnlichen Mitteln und Herangehensweisen. Benjamin ist zudem ein Medienwissenschaftler in dem Sinne, dass er eine Aufmerksamkeit für den Aufbau der technischen Medien zeigt (Pivecka, 1993:48). Dabei geht er aber weit über die Technik hinaus.

Dementsprechend hat die Medienwissenschaft Benjamin sehr viel deutlicher zu einem ihrer Klassiker erhoben als dies die Kommunikationswissenschaft bis dato getan hat.² Die Medienwissenschaft hat kein Problem mit der ‚literarischen‘ Herkunft Benjamins und mit seiner Konzentration auf verschiedene Einzelmedien (ganz im Gegenteil). Auch aktuell wird auf Benjamin Bezug genommen (z. B. Schulte, 2005). Er wird als ein

1 Ich möchte Friedrich Krotz für die ursprüngliche Anregung zum Schreiben dieses Textes, Julian Gebhardt und Wolfgang Huemer für das zwischenzeitliche Lesen und den anonymen Reviewern für Ihre hilfreichen Kommentare zu einer früheren Fassung herzlich danken.

2 In der Medienwissenschaft wird Benjamin oft in einem Atemzug mit McLuhan erwähnt. Parallelen sind in der Beschreibung von Technik als einem Medium, in dem eine bestimmte Wirklichkeit entsteht, zu finden. Beide Autoren nahmen auch bereits relativ früh die zunehmende Mediatisierung der Umwelt ernst und beschrieben ein taktiles Potenzial der Medien.

Vorreiter der Medientheorie und der neuerdings wachsenden Medienphilosophie (vgl. Filk/Grampp/Kirchmann, 2004) bzw. postmoderner Denkstrategien (Assenova, 1994) beschrieben. Die Einordnung von Benjamins Werk aber bleibt auch in der Medienwissenschaft uneindeutig: Manches wird als hochaktuell klassifiziert³, anderes als klare Fehlprognose eingestuft.⁴ Letzteres geschieht insbesondere in Hinblick auf den „Kunstwerk“-Aufsatz, der sowohl in der Medien- als auch in der Kommunikationswissenschaft im Zentrum der Auseinandersetzungen mit Benjamin steht und um dessen Interpretation gestritten wird. Unumstritten ist die große Rolle, die dieser Text für ein Verständnis der Frankfurter Schule außerhalb der Adorno-Horkheimer-Achse einnimmt. Strittiger hingegen ist die Übertragung von Benjamins Thesen auf die heutigen technologisch-medialen Entwicklungen (siehe folgende Diskussion). In der Kommunikationswissenschaft wird der Klassiker zum Teil nur am Rande erwähnt und zwar meistens in Zusammenhang mit der Frankfurter Schule. Ob sich eine Erweiterung dieser Auseinandersetzung anbietet, ist letztlich eine Frage, die sich an den vorliegenden Artikel anschließen sollte.⁵

In diesem Artikel gehe ich im Gegensatz zu den genannten medienwissenschaftlichen Schwerpunkten der Benjamin-Rezeption davon aus, dass Benjamins „Passagenwerk“ (Benjamin, 1991, V-1 & V-2; Benjamin, 1999)⁶ einen fruchtbaren Beitrag zur aktuellen Diskussion leisten kann. Lange Zeit war dies ein eher wenig beachteter Teil von Benjamins Gesamtwerk, aber auch hier zeichnet sich seit einiger Zeit eine Veränderung ab (vgl. z. B. Burrow/Farnell/Jardine, 2004; Hartmann, 2004; McLaughlin, 2002). Eine an dieser thematischen Ausrichtung anschließende These ist, dass Benjamin in vielerlei Hinsicht hochaktuell ist. Diese Behauptung ist nicht neu, wird aber in der Medien- und Kommunikationswissenschaft selten in Bezug auf das Passagenwerk Benjamins formuliert. Zunächst aber werden sowohl Benjamin als Person als auch der Kunstwerk-Aufsatz und seine Rezeption noch einmal in Erinnerung gebracht.

2. Walter Benjamin: Zur Person⁷

Walter Benjamin wird am 15. Juli 1892 in Berlin geboren. Das (assimilierte) jüdische Elternhaus ist durch Reichtum, Großbürgertum und liberales Denken geprägt. Sein Vater ist Antiquitäten- und Kunsthändler, dessen kaufmännischer Ausrichtung Benjamin nicht folgen will (er widersetzt sich Bestrebungen, er solle eine Banklehre machen). Benjamin ist der Älteste von drei Geschwistern. Er beschreibt später seine Kindheit – trotz

3 Dies schreibt Siegfried J. Schmidt über Benjamins Aussagen zum Film (Schmidt, 2003: 79–80).

4 Aber selbst diese Fehler werden herangezogen, um die Attraktivität Benjamins zu erklären (Hennion/Latour, 2003: 91–97).

5 Trotz (bzw. gerade wegen) der eigentlich vorhandenen Differenzen sollen die Medien- und die Kommunikationswissenschaft für den vorliegenden Artikel eher als Einheit, denn als Differenz gesehen werden. Benjamin hat beiden etwas zu bieten. Auch lassen sich gerade bei Benjamin derartige Trennungen oft schlecht aufrechterhalten (und sie sind im angloamerikanischen Raum, in dem ein großer Teil der derzeitigen Rezeption stattfindet, anders gelagert). Auf die weiter gefasste Frage nach dem Verhältnis beider Disziplinen zueinander kann hier nicht eingegangen werden.

6 Das Ganze wird offiziell als „Passagen-Werk“ betitelt (‘The Arcades Project’ im Englischen), wobei viele Autoren den Begriff „Passagenarbeit“ vorziehen. Der Einfachheit halber wird hier aber weiterhin vom „Passagenwerk“ die Rede sein.

7 Biographische Angaben zu Benjamin finden sich unter anderem in Bolz/van Reijen, 1991; Kramer, 2003.

vieler Freiheiten, die er genoss – als eher dunkel und einengend. Diese biographischen Details finden sich auch in seinem Werk wieder, so z. B. in „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ und ansatzweise in „Einbahnstrasse“ (Benjamin, 1991 – IV-1). Die liberale Erziehung beeinflusst ihn maßgeblich. So findet er in seiner Zeit im progressiven Landerziehungsheim Haubinda seinen ersten Mentor in Gustav Wyneken. Dies führt zu seinem späteren Eintritt in dessen Jugendbewegung, mit der er zu Beginn des Ersten Weltkrieges wieder bricht. Benjamin studiert ab 1912 zuerst in Freiburg im Breisgau, später in Berlin und in München Philosophie, deutsche Literatur und Kunstgeschichte. 1915 begegnet er zum ersten Mal Gershom Scholem, mit dem er zeitlebens eng verbunden bleibt und dem oft eine große Rolle für Benjamins Auseinandersetzungen mit dem Judentum und für das Auftreten des Mystizismus in seinen Schriften zugeschrieben wird (vgl. Benjamin/Scholem, 1980; Mertens, 2004).

Während des Ersten Weltkrieges ist Benjamin mit seiner Frau, Dora Kellner, die er 1917 heiratet (sein einziger Sohn wird 1918 geboren), zwischenzeitlich im Schweizer Exil in Bern, wo er studiert und im Jahr 1919 mit einer Arbeit zum Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik promoviert. 1920 kehrt er mit seiner Familie nach Berlin zurück. In den darauf folgenden Jahren schreibt Benjamin vor allem an seiner Habilitationsschrift über das deutsche Trauerspiel. 1923 kommt er zum ersten Mal mit dem Frankfurter Institut für Sozialforschung, d. h. genauer gesagt mit Theodor Adorno und Siegfried Kracauer, in Kontakt. Kurz darauf entdeckt er den Marxismus (zu dem er Zeit seines Lebens ein ambivalentes Verhältnis behält), unter anderem durch seine Freundschaft zu Asja Lacis, einer lettischen Regisseurin, und der damit verbundenen Reise nach Moskau im Jahre 1926. Seine Habilitationsschrift „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, eingereicht an der Universität Frankfurt, zieht er 1925 zurück, als ihm zu verstehen gegeben wird, dass er mit dieser Arbeit nicht bestehen wird. Seine eher unkonventionelle Arbeits- und Schreibweise wird ihm hierbei zum Verhängnis. Danach versucht er sich – mit wechselndem Erfolg – in verschiedenen Berufen. So werden z. B. seine zwischenzeitlichen Versuche einer Literaturkritik-Zeitschrift durch die Zweifel des Verlegers zunichte gemacht. Stattdessen schreibt Benjamin nun für verschiedene Zeitungen als Rezensent und Essayist, produziert Radiohörspiele und Ähnliches mehr. Seine Kontakte, wie der zu Kracauer, der damals Redakteur bei der Frankfurter Zeitung war, kommen ihm dabei zugute. Zugleich erscheinen während dieser Zeit mehrere wissenschaftlich-literarische Artikel und Bücher von Benjamin. 1929 lernt er Bertolt Brecht kennen, zu dem er ebenfalls zeitlebens viel Kontakt pflegt. 1930 wird er von seiner Frau geschieden, der er das Erbe seiner Eltern überlassen muss, da ihre Eltern das Paar vordem unterstützt hatten.

Von den politischen Umständen wird Benjamin ab 1933 endgültig zum Nomadentum verurteilt (was unter anderem seiner Sammler-Leidenschaft widerspricht). Er emigriert nach Paris. Zwischenzeitlich ist er mehrmals in Dänemark bei Brecht und in San Remo bei seiner geschiedenen Frau. Seine Arbeit wird nun zu einem großen Teil vom Institut für Sozialforschung finanziert. Nach der Besetzung Frankreichs wird Benjamin kurzzeitig interniert. Daraufhin entschließt er sich, endlich in die USA zu emigrieren (Max Horkheimer hatte ihm ein Einreisevisum besorgt). Er versucht aus Frankreich zu fliehen, wird aber an der spanischen Grenze wegen eines fehlenden französischen Ausreisevisums (eine neue Verordnung) zurückgewiesen. Angesichts einer drohenden Auslieferung an die Gestapo nimmt sich Walter Benjamin mit einer Überdosis Morphin am 26. September 1940 in dem spanischen Grenzort Port Bou in einem Hotel das Leben. Die neue Verordnung wird kurze Zeit später wieder aufgehoben – eine letzte tragische Komponente in seinem Leben. In Port Bou wird ihm 1993 ein Denkmal errichtet.

3. Walter Benjamin: Zum Werk

Viele von Benjamins größeren Schriften sind erst posthum erschienen. Seine Publikationstätigkeit zu Lebzeiten fand unter stark erschwertem Bedingungen statt. Der Ausschluss aus dem normalen akademischen Betrieb einerseits, die politischen Umstände andererseits machten ein Publizieren in Deutschland nach und nach unmöglich. Auch das Verhältnis zum Institut für Sozialforschung war ein wechselhaftes und schwieriges, wenn auch das einzige längerfristig erfolgreiche. So blieb Benjamins Hauptwerk schlichtweg unvollendet.

Auch in der Zeit nach seinem Ableben folgen schwere Jahre für sein Werk. Eine Zeitlang schien es so, als ob mit dem Autor selbst auch sein Werk gestorben sei. In den vierziger und fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts war Benjamin eines von vielen Opfern des Nazi-Regimes und wurde als Autor kaum wahrgenommen. Dies änderte sich erst, als ab Mitte der fünfziger Jahre seine Schriften systematisch veröffentlicht wurden (dank der Bemühungen des Frankfurter Instituts für Sozialforschung). In den sechziger Jahren erlebte sein Werk ein weiteres Aufleben durch die Studentenbewegung. Dieses Aufleben bekam in den darauf folgenden Jahrzehnten weiteren Auftrieb – zunächst durch die vervollständigte Herausgabe der Gesammelten Schriften im Jahre 1977 (Benjamin, 1991)⁸ und dann durch die nach und nach erscheinenden Übersetzungen seiner Schriften (insbesondere ins Englische, so z. B. Benjamin, 1999).⁹

Benjamin bevorzugte die kleine Form, d. h. kleinere Essays, „Kritik, Polemik und Aphorismus ... Städtebild, Porträt und Denkbild“ (Kramer, 2003: 69). Dies mag zu Beginn aus der Not heraus geboren worden sein, wurde aber immer mehr zu einer Aussage. Denn es gibt bei Benjamin einen klaren Zusammenhang zwischen Inhalt und Form. Er sucht zeitlebens nach Fragmenten, kurzen Eindrücken, dem Vergänglichen (für ihn *der Ausdruck der Moderne*) und vor allem auch nach Formen, mit denen dieser Kontingenz eine Stimme verliehen werden kann. So beginnt er schon früh mit einer immakulierten Kritik, d. h. er integriert die Texte anderer in die eigenen, um diese Texte neu zu lesen: „Themen und Motive der kritisierten Werke werden aus diesen extrahiert und im neuen Bezugsrahmen der Kritik zu deren Baustein“ (ibid.: 71).¹⁰ Baustein wird auch die kleine Form – und zwar Baustein zu einem großen Gesamtwerk, welches als (unvollendetes) „Passagenwerk“ bekannt wird. In diesem wird aus vielen kleinen Mosaikstückchen ein großes Bild geschaffen.

Auf der theoretischen Ebene ist Benjamin schwer einzuordnen. Er ist vor allem ein Historiker der Moderne, der allerdings neuartige Methoden der Geschichtsschreibung anwendet (und somit auch über selbige reflektiert). Er greift Elemente des Marxismus auf unkonventionelle Art auf (diese Form des Marxismus war laut Adorno zu sehr von Brecht beeinflusst), sein ebenfalls bereits erwähnter Mystizismus ist ebenso ambivalent. Insbesondere aber durch die Kombination beider ist Benjamin zuweilen schwer fassbar. Eine ähnliche Ambivalenz haftet seiner Rolle innerhalb der Frankfurter Schule an. Auch

8 Das *Passagenwerk*, d. h. Benjamins zahlreiche Notizen, wurden während des Zweiten Weltkrieges von George Bataille in der Bibliothèque Nationale in Paris versteckt und blieben somit erhalten. Die Herausgabe verzögerte sich allerdings, so dass dieses Werk erst 1982 auf Deutsch erschien. Auch andere Bände wurden erst später ergänzt.

9 Wichtige erste Übersetzung war der Band *Illuminations*, der 1968 mit einem Vorwort von Hannah Arendt herauskam.

10 Seine Faszination und sein Können bzgl. der Sprache finden auch in mehreren von ihm angefertigten Übersetzungen ihren Ausdruck.

hier ist er einerseits ein Teil der theoretischen Ausrichtung und des Instituts und hat dennoch andererseits ein gespaltenes Verhältnis sowohl zu den prominentesten Vertretern des Instituts (insbesondere Adorno) als auch zu den prominentesten Ideen (so steht sein *Kunstwerk-Aufsatz* durchaus in Kontrast zu Horkheimer und Adornos „Dialektik der Aufklärung“ (1986)). Eine Einordnung Benjamins wird zudem dadurch erschwert, dass seine Themen vielseitig sind und von literarischen Genres zu alltäglichen Begegnungen auf der Straße bis zu großen philosophischen Fragen reichen.

Zu guter Letzt sind Benjamins Texte auch aufgrund seines Schreibstils nicht immer leicht zugänglich. Einerseits schreibt er eher literarisch, d. h. poetisch und essayistisch, andererseits setzt er häufig vieles voraus und bedient sich – vor allem im „Passagenwerk“ – vieler Zitate in verschiedenen Sprachen, ohne diese immer für den Leser ersichtlich einzubzw. zuzuordnen. Aber dies eröffnet auch einen Interpretationsspielraum, welcher die Lektüre Benjamins auszeichnet und die vielen Interpretationen prägt.

Walter Benjamins *Oeuvre* ist – wie das der meisten seiner Zeitgenossen – immer nur im Zusammenhang mit seinem Entstehungskontext wirklich verständlich. Dies bezieht sich einerseits auf die persönliche Geschichte, andererseits auf die sozialen, politischen und kulturellen Umbrüche, die er miterlebt hat. Dabei nimmt die Stadt immer wieder einen zentralen Stellenwert in seinen Betrachtungen ein. Benjamins Schriften sind zudem von den technischen Entwicklungen geprägt, die sich unter anderem in der Entwicklung des Radios und des Films als Massenmedien äußern. Exemplarisch für diese Auseinandersetzung ist Benjamins so genannter *Kunstwerk-Aufsatz*.

4. Analyse der Medien: Der *Kunstwerk-Aufsatz*

„Das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“ (1988) ist mit einer der meistzitierten Texte im Bereich der (Medien- und) Filmtheorie (vgl. Meek, 1998; Gumbrecht/Marrinan, 2003: xiii), manche bezeichnen ihn gar als Kulttext (Behnke, 2003: 179). Er ist dadurch heute nicht mehr ohne ein Mit-Denken der Interpretationsgeschichte lesbar.¹¹ Der *Kunstwerk-Aufsatz* setzt sich mit der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des modernen, technisch reproduzierten Kunstwerks auseinander und beleuchtet das Verhältnis von Politik und Ästhetik. Das reproduzierte Kunstwerk ist unter anderem im Hinblick auf eben diese Reproduzierbarkeit hergestellt und unterscheidet sich somit von früheren Kunstwerken. Benjamin hebt hervor, dass Kunstwerke zwar einerseits schon immer reproduzierbar waren, dass andererseits aber erst seit der (vorletzten) Jahrhundertwende diese Reproduktion aufgrund technischer Entwicklungen eine neue Bedeutung erhalten hat, die einen entscheidenden ästhetischen und wahrnehmungstheoretischen Paradigmenwechsel beinhaltet. Bei Benjamin findet sich dieser speziell in der Untersuchung der Aura des Kunstwerks und der Annahme, dass diese Aura in der technischen Reproduzierbarkeit verloren geht.¹² Dies bezieht er vor allem

11 Es ist wichtig, zwischen den verschiedenen Versionen des Aufsatzes zu unterscheiden. In den *Gesammelten Schriften* (Benjamin, 1991) finden sich drei Fassungen und etliche Materialien, die allerdings bei weitem nicht alles darstellen, was Benjamin in diesem Zusammenhang verfasst hat (siehe auch Anmerkungen in Band I-3: 1035–1038). Hintergrund der verschiedenen Fassungen ist unter anderem die 1936 erschienene Publikation einer gekürzten französischen Version in der *Zeitschrift für Sozialforschung* (Jg. 5, Nr. 1).

12 Der Begriff des Kunstwerkes ist bei Benjamin insofern weit gefasst, als dass er Radio, Film und Fotografie als solche bezeichnet. Viele der heutigen Medien würden somit in seinem Kunstwerkbegriff enthalten sein.

auf die Entwicklungen im Bereich des Films, welcher eine gänzlich andere Art der Ästhetik und der Wahrnehmung beinhaltet als andere Kunstwerke.

Die Aura ist Authentizität, Echtheit, das Hier und Jetzt des Kunstwerkes. Die natürliche Aura ist eine „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin, 1988: 15), es ist ein Hauch, „milde Luft“ (Bolz/van Reijen, 1991: 127), eine Ahnung, „a breeze“ (Scannell, 2003: 77).¹³ Aura ist das Nicht-Alltägliche, das Besondere und zeichnet sich durch Einzigartigkeit und Distanz aus. Aura bedeutet auch eine Einbettung in Traditionen. Diese allerdings – und die benannte Einzigartigkeit insgesamt – entfällt im Rahmen der technischen Reproduzierbarkeit. Diesen Verlust bewertet Benjamin ambivalent, worin er sich von anderen Vertretern der Frankfurter Schule unterscheidet. So kann, wenn die Aura (und damit auch der Kultwert und die Autonomie des Kunstwerkes) verloren geht, das Kunstwerk in neue Gefilde vordringen (so z. B. in das Hier und Jetzt des Rezipierenden, in dem nur noch der Ausstellungswert des Kunstwerkes zählt). Die Reproduzierbarkeit löst das Kunstwerk aus dem Ritual und fundiert es stattdessen in der Politik, d. h. statt der frei schwebenden Kontemplation wird nun „eine Rezeption in bestimmtem Sinne“ (Benjamin, 1988: 21) gefordert. Dabei ist eine durchaus ambivalente Neuerung erreicht, denn diese Fundierung auf Politik gilt für alle Formen der Politik und öffnet das Kunstwerk somit verstärkt gegenüber dem Missbrauch, wie Benjamin in seinem Schlusswort betont:

„Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“ (ibid.: 44)

Der gesamte Aufsatz zeigt auf, inwiefern neben dem Missbrauch die Möglichkeit der Befreiung, der politisierten Ästhetik, steht. Somit steht für Benjamin die soziale Funktion des Kunstwerks im Mittelpunkt der Betrachtungen. Und diese erfährt seiner Einschätzung nach eine radikale Wendung zu Beginn des 20. Jahrhunderts – insbesondere durch die technischen Entwicklungen, allerdings nicht allein dadurch. Die technischen Möglichkeiten verändern die Rolle des Rezipienten radikal. Die Kamera revolutioniert das Sehen, der Film dringt in das Denken des Zuschauers ein. Dieser erlebt die Rezeption in der Zerstreuung. Somit verändert sich das Verhältnis der Massen zur Kunst insgesamt, aber vor allem auch die Wahrnehmung als solche. Was Benjamin hier als einer der ersten betrachtet, ist die Entwicklung einer Medienwirklichkeit, die sich zumindest teilweise von der ‚anderen‘ Wirklichkeit unterscheidet. Die durch die Apparate vermittelte Wirklichkeit erfordert eine Medientheorie im Sinne einer Wahrnehmungslehre (vgl. Bolz/Van Reijen, 1991: 107). In diesem Sinne sind Benjamins Thesen radikal und immer noch aktuell.

Dementsprechend wirken – aus heutiger Sicht – Sätze wie „Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden“ oder „Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren“ (Benjamin, 1988: 29) prophetisch. Ebenso sieht Benjamin schon zu seiner Zeit den ‚Starkultus‘, der in seiner Interpretation das eigentliche Schauspiel ersetzen muss, damit der Markt befriedigt wird. Benjamin kritisiert unter anderem die kapitalistische

13 Die Aura ist immer eine Konstellation von Faktoren und ist erst in ihrem Verschwinden tatsächlich als Aura zu erkennen (vgl. Kramer, 2003: 93–94).

Ausbeutung (und zeigt hier Parallelen zu Horkheimer und Adornos Schriften), legt aber seinen Schwerpunkt nicht allein darauf, sondern betont die je verschiedene politische Anwendung der neuen Technologien (er spricht aber auch davon, dass die Ästhetisierung der Politik im Krieg gipfelt). Immer wieder dringt auch das Potenzial der Befreiung, der emanzipatorischen Nutzung der Medien durch:

„Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weit verstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“ (ibid.: 35–36)

Diese abenteuerlichen Reisen sind seitdem von vielen unternommen worden – auch anhand der Rezeption von Benjamins Text. Viel gelesen, viel zitiert, aber in gewisser Weise nicht konsequent umgesetzt: Eigentlich hatte der Kunstwerk-Aufsatz seine eigene Destruktion vorweg genommen, denn er beschreibt die Zerstörung der Repräsentation durch die Repräsentation. Er zeigt aber auch die dennoch ebenso vorhandene Möglichkeit einer veränderten, demokratisierten Wahrnehmung von Kunstwerken (und anderen kulturellen Produkten). Dies ist zu Zeiten seiner ersten Formulierung (um 1935) radikal, bleibt aber als Frage auch im Jahr 2006 zum Teil unbeantwortet.

Seine damalige Radikalität verschafft Benjamin viele Kritiker (vgl. Wagner, 1992: 152 ff.). Die Kritikpunkte gelten unter anderem Benjamins unkritischer Übertragung von Brechts Theorien und eine simplifizierte Parallelisierung von Massenmedien und Massenbewegung. So betont Benjamin des Öfteren die emanzipatorische Rolle des epischen Theaters Brechts (vgl. Benjamin: Der Autor als Produzent, 2002: 243–245). Er glaubt daran, dass durch diese Form aus den Zuschauern Mitwirkende gemacht werden können. Dasselbe behauptet er auch für Eisensteins Potemkin-Film, von dem er sagt, er löse eine Massenbewegung des Proletariats aus (ibid.: 348–350). Derartige Gleichsetzungen sind problematisch und mögen zum Teil naiv erscheinen – allerdings primär aus der Retrospektive. Benjamin geht aber nicht davon aus, dass Medien per se einen emanzipatorischen Charakter haben, sondern zeigt, dass sie erst politisierbar gemacht werden müssen (vgl. Hartmann, 2000: 199). Diese Ambivalenz ist es, welche Benjamins Einschätzungen prägt – eine Ambivalenz, die nichts an Brisanz verloren hat.

5. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit?

Ein roter Faden in Benjamins Ausführungen ist seine Konzentration auf die Wahrnehmung. Immer wieder verweist er darauf, dass traditionelle Wahrnehmungsmuster zerstört worden sind. Dies beinhaltet – unter anderem – ein neues, revolutionäres Potenzial. Denn erst jetzt ist das Spiel möglich, und revolutionäres Verhalten entsteht des Öfteren durch Experimentieren. Die Veränderung der Wahrnehmung schließt eine Veränderung der Erfahrung mit ein, d. h. Benjamin setzt sich intensiv mit dem (bei ihm weit gefassten) Konzept der Rezeption auseinander. Dies ist etwas, was im Zusammenhang mit den neuen, digitalen Medien als Fragestellung an Aktualität gewinnt. Welche Art von Aufmerksamkeit und Aufwand ist in Zusammenhang mit welchem Medium notwendig und welche Wahrnehmungsmuster (und dementsprechend auch Erfahrungen) entstehen dabei?

Die technische hat inzwischen der digitalen Reproduzierbarkeit Platz gemacht, wie viele Autoren betonen (z. B. Bruce, 2000; Scuff, 2005). Hans Ulrich Gumbrecht und Michael Marrinan (2003) haben einer ganzen Reihe von Autoren die Möglichkeit gegeben, sich zur Bedeutung des Kunstwerk-Aufsatzes im Zeitalter der digitalen (Re-)Pro-

duktion in kurzer, essayistischer Form auszulassen. Herausgekommen ist ein buntes Sammelsurium an Eindrücken und scharfsinnigen Reflektionen, die Benjamin in ein neues Licht rücken (siehe auch Richter, 2002). In ‚sympathisierender Kritik‘ wird hier betont, dass ebenso, wie Kunstwerke immer nur in ihrer historisch-sozialen Einbettung gelesen werden können, dies auch für den Kunstwerk-Aufsatz gilt. So gibt es Stimmen, die darauf verweisen, dass Benjamin in seinem Aufsatz eigentlich das prophezeit habe, was erst jetzt mit dem Internet seinen wahren Ausdruck gefunden hat: Die Vertreter dieses Ansatzes berufen sich zumeist auf das Internet als eine nicht-autoritäre Form der Kommunikation, in der die Einseitigkeit der Kommunikation aufgehoben ist (Chartier, 2003: 110; siehe auch Horvath, 2005). Um Benjamins Analyse, dass nun der Lesende jederzeit zum Schreibenden werden kann, für derzeitig stattfindende Wandlungen im Medienbereich treffend zu finden, muss (oder sollte) man die genannte Einschätzung nicht zur Gänze teilen. Die erleichterte Rezipier- und Eigenproduzierbarkeit der Medien, die schon bei Benjamin zentral ist, erreicht aber durchaus inzwischen eine neue Dimension. Sowohl die Demokratisierung des Zugangs, als auch die Zerstreuung und Ablenkung spalten sich zu, worin man, Benjamin folgend, die Chance zu einer neuen Kultur erkennen kann (vgl. Hartmann, 2000: 204 ff.). Das heißt aber auch, dass der Erlösungsgedanke, der ansatzweise bei Benjamin mitschwingt, nicht gänzlich verloren gegangen ist (vgl. Werber, 2003: 230–238). Im Gegensatz dazu steht die marxistische Vorgabe, die Medien auch im Hinblick auf ihre Materialität ernst zu nehmen, die sich bei Benjamin findet. Denn Benjamins ‚Produzent‘ ist sehr viel radikaler gefasst, als es viele Anhänger neuer Medien meinen. Sollten seine Annahmen tatsächlich auf heute übertragen (und nicht nur als Stichworte übernommen) werden, dann ist dies eine große Herausforderung – insbesondere für die Medienpraxis. Bei Benjamin ist z. B. ein Rückfluss an Reaktionen zu den Produzenten der Medien eine aktuelle Referenz auf die notwendig zu erwerbende Medienkompetenz. Viele der neueren Argumente könnten somit Wiederholungen von Benjamins Thesen in zugespitzter Form sein. Weniger oft rezipiert wird hingegen das, was Benjamin in seinem ‚Passagenwerk‘ geschrieben hat.

6. Die Passagen: Benjamin als Physiognom der Metropole¹⁴

Schon im Kunstwerk-Aufsatz klingt ein Motiv an, das sich als eines der großen Bilder durch Benjamins Arbeiten zieht: Die Stadt und die Konsequenzen der städtischen und technischen Entwicklungen für unsere Wahrnehmung. So wird z. B. das Kino als städtisch beschrieben und umgekehrt. Derartige Parallelen sind bei Benjamin immer wieder auch in der methodischen Herangehensweise zu finden:

„Close-up, enlargement, slow motion, montage – such cinematic techniques were not only to be the subject matter of the ‚Work of Art‘ essay; they were also to serve as the methodological arsenal for the historian-as-engineer, the Critical Theorist of the modern metropolis who seeks to booby-trap each sentence, each image, with explosives.“ (Gilloch, 2002: 182)

Die Montage-Techniken dienten Benjamin als literarische und sozialwissenschaftliche Methoden (denn nachdem man alles gesprengt hat, kann man hinterher die Ruinen in Ruhe studieren und die Einzelteile neu zusammensetzen). Es ist für ihn aber nicht die

¹⁴ Ein Physiognom erkennt die Menschen als Typen, als Schicksale – als das, was sie sind (vgl. Benjamin, 2003). Benjamin spricht immer wieder von der Physiognomie, die er unternimmt, von der physiognomischen Analyse.

technische Form der Montage an sich, sondern die spezielle Gegenüberstellung bestimmter Bilder, d. h. spezifische inhaltliche Montagen, die etwas zum Kunstwerk erheben. Genau diese methodische Innovation zeichnet das ‚Passagenwerk‘ auf der formalen Ebene aus. Dies ist einer der Gründe für seine derzeitige Aktualität. Denn:

„Benjamin hat die formalen Prinzipien der Avantgarde, Schnitt und Montage, auf die Ebene der Hermeneutik transportiert, um damit zugleich den spezifisch modernen Erfahrungsformen – dem Schock und der Zerstreutheit – Rechnung zu tragen.“ (Bischof, zitiert in Wagner, 1992: 157)

Der Schock ist inzwischen abgedämpft bzw. hat neue Formen angenommen, die Zerstreutheit aber hat sich potenziert und zeichnet auch die hochmoderne Zeit aus.¹⁵ Gleichermaßen gilt für Schnitt und Montage. Diese methodisch-thematische Ausrichtung war allerdings nicht Benjamins einziger Ausgangspunkt für sein ‚Passagenwerk‘. Stattdessen ging es ihm um Geschichtsschreibung, genauer gesagt hätte dieses Buch „nichts Geringeres als eine materiale Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts ... dargestellt, wäre es vollendet worden,“ wie Rolf Tiedemann, der Herausgeber von Benjamins ‚Gesammelten Schriften‘, in seinem Vorwort erklärt (Tiedemann, 1991: 11). Ausschlaggebend ist der letzte Teil des Satzes, denn das ‚Passagenwerk‘ blieb bekanntermaßen unvollendet. Es besteht aus Hunderten von Fragmenten, sowohl von Benjamin verfassten als auch sehr vielen kleinen Zitaten, Kommentaren, Bildern (Anzeigen, Plakaten etc.), Ideen. Diese bilden die Grundlage für eine neue Geschichtsschreibung der Moderne.

Die Fragmente, die Benjamin von 1926 bis zu seinem Tode im Jahre 1940 sammelte und arrangierte, sind als Konvolute unter verschiedene Überschriften geordnet: Diese reichen von den Passagen, der Mode, vom Paris der Antike bis zu Baudelaire, dem Flaneur, der Börse und dem anthropologischen Materialismus – es sind insgesamt sechs- und dreißig Oberüberschriften, die nach den Buchstaben des Alphabets angeordnet sind (dann beginnt ein zweiter Durchlauf des Alphabets; dieser bleibt aber unvollendet). Das Passagenwerk ist ein enzyklopädisches Projekt, in welchem Benjamin zudem einzelne Teile mit unterschiedlichen Farben und Symbolen kennzeichnete (Kramer, 2003: 105). Das Projekt ließ Benjamin zeitlebens nicht mehr los. Während er 1928 noch davon sprach, dass es ein Essay werden solle, der in wenigen Wochen fertig geschrieben sei (vgl. Gilloch, 2002: 88), waren bei seinem Tod zwölf Jahre später aus diesem Essay mehr als tausend Seiten Notizen und Entwürfe geworden – und scheinbar war kein Ende in Sicht.

Einig sind sich fast alle Interpreten Benjamins, dass das ‚Passagenwerk‘ sein Hauptwerk geworden wäre (und in vielerlei Hinsicht auch ist), wenn er es denn hätte zu Ende bringen können. Zum Vollendungsgrad der vorliegenden Fragmente gibt es allerdings widersprüchliche Interpretationen. Einige Autoren betonen, das Werk sei nicht unvollendet (die allgemein vertretene These), sondern sogar ungeschrieben (z. B. Kany, 1987: 224). Sie berufen sich hauptsächlich auf die vorhandenen Exposés, aus welchen man tatsächlich ablesen kann, welche finale Form – zumindest zeitweilig – von Benjamin angedacht worden ist.¹⁶ Andere Autoren setzen das Vorhandene mit dem Geplanten gleich und sprechen von einer neuen literarischen Form (vgl. Eiland/McLaughlin,

15 Bei Benjamin heißt es ‚Chock‘.

16 In den Überschriften finden sich verschiedene Autoren bzw. Künstler oder Architekten, kombiniert mit Panoramen, Weltausstellungen, Pariser Straßen etc. Es handelt sich allerdings nur um fünf bzw. sechs Kapitel, je nach Version des Exposés. Zu den Spekulationen passt das nicht sterben wollende Gerücht, Benjamin habe ein gänzlich neues Werk in einem Koffer bei sich gehabt, als er über die Berge von Frankreich nach Spanien gelangen wollte. Nachdem er sich – nach dem Misserfolg dieses Versuches – das Leben nahm, ist der mysteriöse Koffer verschollen.

1999: xi; Rollason, 2002). Diese Autoren gehen davon aus, dass Benjamin im Endeffekt doch nicht viel an der Grundstruktur geändert hätte, selbst wenn ihm die Zeit geblieben wäre.

Interessant ist der Verweis auf die neue literarische Form trotz seines spekulativen Charakters – denn diese literarische Form betont die fragmentarische Natur des ‚Passagenwerks‘ und hebt die der Arbeit zugrunde liegenden Strukturen hervor. Diese verleiten auch dazu, in Benjamin einen der ersten Autoren von Hypertext zu erkennen, d. h. ihn als Vorreiter der neueren Interaktions- und Kommunikationsformen zu interpretieren (vgl. Featherstone, 1998: 910–911; McBride, 2002; Sloterdijk, 1993: 60–61; Welsh, 1996). Die vernetzte, hypermediale Form des ‚Passagenwerks‘ ist dementsprechend eines der Mittel, welches hier für das Plädoyer einer Relevanz des Autors für die Medien- und Kommunikationswissenschaft genutzt werden soll. Denn die formale Ebene ist bei Benjamin unweigerlich mit den Inhalten verknüpft. Und diese Nähe von Form und Inhalt – und deren gleichzeitige Theoretisierung (z. B. im Kunstwerk-Aufsatz) – bleiben einzigartig und inspirierend.

Im Folgenden wird dennoch eine Trennung versucht und mit den Inhalten begonnen. Große Themen im Passagenwerk sind das Potenzial der Technologie als Befreiung und/oder Unterdrückung; der Ausbau des Marktes zu allen Teilen des modernen urbanen Lebens und das Schicksal der Kunst unter den Bedingungen der Moderne (vgl. Caygill, 1998: 144). Es geht Benjamin unter anderem um das Verhältnis des Neuen zum Alten und dem zwischen Erlebnis und Erfahrung. Paris, das Zentrum der Betrachtungen des Passagenwerks, ist für Benjamin die ‚Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts‘¹⁷ und damit auch zugleich die Hauptstadt der Moderne und einer Welt des Konsums, der Güterwelt. Diese Stadt und zugleich diese Zeit (d. h. das 19. Jahrhundert) möchte Benjamin in seinem Passagenwerk nicht nur beschreiben, sondern stellvertretend für die verschütteten utopischen Träume der vergangenen Zeit analysieren. Durch Aufdecken der Phantasien hofft er, das, was die Welt um ihn herum und zu seiner Zeit antreibt, besser verstehen zu können. Und nicht nur dies: Die Menschen sollen aus diesem Traum erwachen. Dies strebt Benjamin an, indem er ihnen das Vergangene in dialektischen Bildern zu Bewusstsein bringt. Aus dem konkreten Beispiel sollen allgemeine Schlüsse über gesellschaftliche Strukturen gezogen werden können. Die spezifische, konkrete Lokalität, die er dafür – von Louis Aragon inspiriert¹⁸ – wählt, sind die Pariser Passagen, die ‚Vorläufer der Warenhäuser‘. Sie sind „glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen ... Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so dass eine solche Passage eine Stadt, ja eine Welt im kleinen ist“ (Benjamin, 1991, V-1: 45). Hierin findet Benjamin die bereits erwähnten Ansatzpunkte für seine Analyse, für seine Sammlung von Zitaten und kulturellen Fundstücken.

Exemplarisch für Benjamins Unterfangen wird oft der Flaneur aus den Notizen herangezogen (vgl. auch Hartmann, 2004), der als „philosophischer Spaziergänger“ (Benjamin, 1991, V-1: 526) den personalisierten Inbegriff der Moderne und eine exemplarische Figur für die veränderte Wahrnehmung in der modernen Stadt darstellt. Zudem laufen für Benjamin in dieser Figur alle seine Reflexionen zusammen (Benjamin, 1995 ff., VI: 308).

17 So auch der Titel der überlieferten Exposés zum Passagen-Projekt (Benjamin, 1991, V-1).

18 So gilt Louis Aragons *Le Paysan de Paris* (1926) als Auslöser für Benjamins Interesse an den Passagen.

„Ließe nicht ein passionierender Film sich aus dem Stadtplan von Paris gewinnen? aus der Entwicklung seiner verschiedenen Gestalten in zeitlicher Abfolge? aus der Verdichtung einer jahrhundertelangen Bewegung von Straßen, Boulevards, Passagen, Plätzen im Zeitraum einer halben Stunde? Uns was anderes tut der Flaneur?“ (Benjamin, 1991, V-1: 135)

Der Flaneur ist der ultimative Bewohner der Passagen, die Stadt und ihre Bewohner analysierend. Seinen Durchblick verarbeitet der Flaneur im Folgenden künstlerisch: Als Zeichner (Guys), Dichter (Baudelaire), Philosoph (Benjamin), zum Teil auch als Soziologe (vgl. Gilloch, 1999: 106; Tester, 1994: 89). Benjamin selbst erwähnt auch den Detektiv und den Journalist:

„Die gesellschaftliche Grundlage der flânerie ist der Journalismus. ... der Wert jeder Ware [...] ist [bestimmt] ... durch die zu ihrer Produktion gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit.“ (Marx...) Der Journalist verhält sich als flâneur so, als ob auch er es wüßte. ... indem er es sich angelegen sein lässt, Mußestunden auf dem Boulevard als einen Teil von ihr [der Arbeitszeit] erscheinen zu lassen ... In seinen Augen und oft auch in denen seiner Auftraggeber bekommt dieser Wert etwas Phantastisches.“ (Benjamin, 1991: 559–560)

Das obige Zitat bietet ein Beispiel dafür, wie Benjamin seine Verweise zum Teil einbettet und welche Schlüsse er aus seinen zahlreichen Zitaten zieht: So nutzt er Marx für die Einbettung der Flanerie in die Theorien des Marktes, beschreibt aber gleichzeitig die Verhaltensweisen eines Flaneurs auf der Straße und geht auch im Verweis auf das Fantastische über Marx hinaus.¹⁹

In der Figur des Flaneurs sammeln sich insbesondere Fragen nach der Bedeutung von Öffentlichkeit und dem öffentlichen Raum; nach dem Umgang der Menschen miteinander in Zeiten, in denen immer mehr zwischen sie tritt, während sie gleichzeitig immer mehr aufeinander treffen. Der Flaneur braucht die Menschenmassen, aber er wird nie Teil von ihnen sein. Dennoch soll gerade er in diesen Räumen und Zeiten Halt bieten: „Die Phantasmagorie des Flaneurs: das Ablesen des Berufs, der Herkunft, des Charakters von Gesichtern“ (Benjamin, 1991, V-1: 540). Die Hoffnung des Flaneurs: die Fortsetzung der gesellschaftlichen Einordnung, des sich Auskennens. Er allein beherrscht es, hinter die Kulissen schauen zu können: „It is to him [the flâneur], aimlessly strolling through the crowds in the big cities in contrast to their hurried, purposeful activity, that things reveal themselves in their secret meaning: 'The true picture of the past flits by' ('Philosophy of History') and only the flâneur who idly strolls by receives the message“ (Arendt, 1992: 18).

Wie aber konstituiert sich eine Öffentlichkeit ohne wirkliche Begegnungen? Und wie kann der Flaneur eine vertiefte Wahrnehmung der Dinge haben, ohne wirklich Teil an diesen zu haben? Die Kommunikation findet hier allein durch Beobachtung statt. Das ist zwar sozialwissenschaftlich interessant (und der Flaneur als Denkfigur weiterhin relevant), aber tendenziell verkörpert der Flaneur im demokratischen Sinne, insbesondere auf der kommunikativen Ebene, eine nicht unproblematische Figur. Unklar bleibt auch, wie er zu seinen Erkenntnissen gelangt. Klar ist, dass sein Dasein ohne das städtische, insbesondere das Passagen-Umfeld nicht möglich wäre. Klar ist auch, dass Benjamin mit dem Flaneur eine mediale Figur erschafft: Der Flaneur montiert sich seine Weltaansicht aus den flüchtigen Eindrücken, die er bei seinen Spaziergängen sammelt. Er speichert Bilder ab (seine Form der Kommunikation, denn er selbst ist auch ein Bild) und

19 In den übrigen Zeilen, die dieses Zitat umgeben, zitiert er zudem Balzac, Baudelaire, Brecht und andere. Zugleich denkt er über das Verhältnis der Menschen zur Menge nach, über einen möglichen Bezug zur Antike und interpretiert die Rolle der *Physiologien*.

setzt daraus seine Reaktionen zusammen. In gewisser Weise ist dies auch Benjamins eigene Vorgehensweise.

In Benjamins ‚Passagenwerk‘ sind somit implizit auch Fragen nach dem medialen Umgang mit veränderten Umgebungen (insbesondere der Anonymität der Großstadt) thematisiert. Diese neuen Umgebungen führen zu einer Veränderung des Umgangs miteinander, wie es auch schon Georg Simmel (1903) deutlich hervorgehoben hat. Benjamin erklärt den Flaneur zur Antwort auf die Frage nach der erwähnten Einordnung in Bestehendes, nach der Zuordnung des Neuen. Andere Antworten sind zum Beispiel in solchen literarischen Produkten zu finden, die *Physiologie* genannt wurden und den Zweck hatten, Menschen, denen man auf der Straße begegnet, zu typisieren.²⁰ Hinzu kommen die Bilder der Werbung, welchen die großstädtischen Menschen umgeben. Auch in dieser – im ‚Passagenwerk‘ beschriebenen – Bilderwelt liegen Antworten auf die Frage nach dem, was die Menschen umtreibt.

Diese Debatten sind hochaktuell. Auch in Teilen der Medien- und Kommunikationswissenschaft stellt man sich inzwischen die Frage, welche Zusammenhänge zwischen urbanem Raum, Wahrnehmung und Mediennutzung bestehen (z. B. Graham & Marvin, 1996; Mitchell, 1996; Rötzer, 1995). Es ist von der Mediatisierung die Rede, welche vor allem den urbanen Raum bzw. Interaktionen darin verändert (vgl. Krotz, 2001). Diese Themen werden – aufgrund von derzeitigsten medialen Entwicklungen wie z. B. Wi-Fi bzw. WLAN oder anderer mobiler Dienste – immer weiter in den Vordergrund rücken und erfordern deswegen theoretische Reflexionen. Benjamins – oft poetische – Konzentration auf den Alltag kann dabei inspirierend sein.

Benjamin greift die Dinge auf, die andere achtlos zurücklassen. Somit beschreibt er im ‚Passagenwerk‘ nicht nur *en detail* das Erwach(s)en der modernen Großstadt und die damit einhergehenden sozialen, politischen, kulturellen Veränderungen, sondern insbesondere auch die Faszination des Alltags innerhalb dieser Entwicklungen und die zugleich abstoßende und einnehmende Welt der Ware. Wie in mehreren seiner anderen Werke gelingt es Benjamin im ‚Passagenwerk‘, die Welt bis ins kleinste Detail zu rekonstruieren und dennoch einen analytischen Blick beizubehalten, der diese Welt gleichzeitig auf ganz neue Art beleuchtet. Er betreibt die Analyse auf eine sehr poetische Art und Weise. Inhaltlich konzentriert er sich auf das Momentane, Zufällige, Vergessene, Alltägliche. Es geht um genau die Dinge, denen man zwar ständig begegnet, die man aber nicht immer bewusst wahrnimmt. Immer wieder geht es bei ihm um das Spannungsverhältnis zwischen Wünschen und Träumen, der Warenwelt und der kapitalistischen Realität. So ordnet er zum Beispiel die Glasarchitektur der Passagen nicht als Befreiung ein (z. B. vom bürgerlichen Eingeschlossensein des individuellen Wohnzimmers), sondern als blinde Reflexion von Wünschen, die unerfüllt bleiben müssen.

Auch dieser Gedanke ist als Aufruf zum Erwachen gedacht – ein weiterer Hinweis auf Benjamins Methode. Benjamin verfolgte im Passagenwerk das Ziel, in der Analyse des Einzelmoments das Totalgeschehen zu erkennen (dies ist u. a. aus Briefen Benjamins abzulesen – vgl. Tiedemann, 1991). Er will anhand der Montage der ‚Abfälle‘ des neunzehnten Jahrhunderts sein damaliges Heute ansprechen. Aus den Ruinen des Gestern lässt sich das Unterbewusste des Jetzt ablesen und interpretieren. Das Wesen der Dinge ist in ihnen selbst zu finden. Dementsprechend bedient sich Benjamin einer Dialektik von Traum und Vergangenheit. Das dialektische Bild ist dann vorhanden, wenn man das Jetzt

20 Diese sind demnach die literarischen Ausdrücke der Phantasmagorie des Flaneurs. Gleichzeitig wird er selbst in diesen charakterisiert.

im Vergangenen erkennt. So gelangt man zur ‚profanen Erleuchtung‘, einem flüchtigen Moment der Erinnerung und der Erkenntnis der Nicht-Durchdringbarkeit des Alltäglichen (und der Alltäglichkeit des Nicht-Durchdringbaren). Um diese Erleuchtung zu erhalten, muss das vorhandene Material ‚schockhaft‘ montiert werden. So stehen zum Beispiel im Flaneur-Teil Bemerkungen Benjamins zur Haltung des Flaneurs, zum ständig zunehmenden Straßenverkehr und zur Dialektik der Flanerie neben Bemerkungen zu und Zitaten von Saint-Simon, Proust und Kierkegaard, Bemerkungen Adornos zur Verwandlung der Stadt in Land und vielen anderen mehr (Benjamin, 1991, V-1: 529–530).²¹

Montage lässt sich als die Fragmentierung bzw. das Auseinanderbrechen und Herausreißen von Objekten, Texten, Gebäuden etc. aus ihrem gewöhnlichen Kontext beschreiben und der darauf folgenden Re-Kombination selbiger. „.... das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchen es montiert ist“ (Benjamin, 2002 [1934]: 244), d. h. das Montierte beleuchtet das Umgebende neu und schafft neue inhaltliche Zusammenhänge. Das Ganze erfolgt in Kleinstarbeit in kritischen derzeitigen Konstellationen (Gilloch, 2002: 4). Benjamins Montage ist allerdings eine Montage des eigentlich Ungeschriebenen. So zitiert er Hugo von Hofmannsthal mit: „Was nie geschrieben wurde, lesen“ (Hofmannsthal, 1893).²² Denn ein wichtiger Teil der Objekte sind Bilder, Werbung und Ähnliches, Eindrücke von Spaziergängen, welche nicht im herkömmlichen Sinn ‚geschrieben‘ wurden. Stattdessen müssen Bilder-Schriften gelesen werden. Dementsprechend sagt Norbert Bolz über Benjamin, dieser schreibe wie Film (Bolz, 1999: 127). In den Schriften, diesen Filmen, entstehen denn auch Denkbilder, die sich aus den Gegebenüberstellungen, der Montage von Bildern, Fragmenten, Traum-Landschaften ergeben.²³ Dies ist nicht zu wörtlich zu nehmen: Die Suhrkamp-Ausgabe des ‚Passagenwerkes‘ beinhaltet zwar die Reproduktion von sechzehn Abbildungen, aber gemeint sind eher bildhafte Beschreibungen – die sich immer wieder auch auf gesehene Bilder berufen können, aber nicht allein diese zum Thema haben. Form und Inhalt sind insofern eins, als dass kurze Eindrücke entstehen, die, kaum entstanden, schon wieder vom nächsten Denkbild ersetzt werden. Der Verweis geht definitiv auf das cineastische Montieren – aber auch in anderen Bereichen, wie z. B. der Fotografie, dem Radio und anderen, finden diese Techniken zu Lebzeiten Benjamins rege Anwendung (und auch er bezieht sich auf verschiedene Varianten).

Bei Benjamin steht das Erwachen aus dem Traum an zentraler Stelle. Der Traum, aus dem Benjamin seine Mitwelt erwecken möchte, ist der (Alb-)Traum der kapitalistischen Konsumwelt. Diese findet sich in den Ruinen ihres Anfangs wieder. Das Nachleben der alltäglichen Objekte überträgt Benjamin zusätzlich auf den Text. Inhaltlich konzentriert er sich auf das Aufdecken der mythischen Formen, die der Utopie Ausdruck verliehen. Diese Utopie prägt das Hier und Jetzt Benjamins – und auch das Hier und Jetzt des beginnenden einundzwanzigsten Jahrhunderts. Auch jetzt noch lassen sich diese Ruinen durch Benjamin als Utopien nicht nur der damaligen, sondern der derzeitigen Gesellschaft lesen. Diese Art des Aufdeckens, Erwachens aus dem utopischen Traum kann

21 Eingestreut sind Verweise unter anderem darauf, dass an einer Stelle eine Referenz auf Baudelaire erfolgen sollte, dass bestimmte Stichworte Querverweise auf andere Teile des *Passagenwerkes* bieten und dass sich gewisse Erfahrungen auch zu Benjamins Lebzeiten in ähnlicher Form (er)leben ließen.

22 Dies Zitat steht zu Beginn des Konvoluts ‚M – Der Flaneur‘ im *Passagenwerk* (Benjamin, 1991, V-1: 524).

23 *Denkbilder* nennt Benjamin ursprünglich einen seiner Texte, inzwischen ist der Begriff theoretisch abgesichert (siehe Kramer, 2003: 70).

nicht mit den rationalen Mitteln der Aufklärung geschehen. Diese Mythen sind nur durch ungewöhnliche Mittel zu erfassen: durch die dialektische Bild-Analyse der Benjaminschen Art, die an sich etwas Mediales hat.

Der Text wird städtisch. Die Stadt wiederum wird selbst zu einem Text, der semiotisch gelesen werden kann. Dies hat unter anderem mit der Masse an Bildern und Texten zu tun, die einem alltäglich im Straßenbild begegnen und die dann in Benjamins Bildersprache münden. Benjamin versetzt den Text kontinuierlich – allerdings bei weitem nicht beliebig – in neue Kontexte und schreibt diese somit um: „This continuing existence of the text as an object open to reconfiguration and re-evaluation is termed its ‘after-history’ (Nachgeschichte) or ‘after-life’ (Nachleben)“ (Gilloch, 2002: 2–3). Jeder Text lebt fort, entwickelt neue, aktuellere Denkbilder. Das hat auch mit einer veränderten Rolle des Autors zu tun: Der Autor ist Arrangeur bestehender Bilder, die durch die neue Anordnung auch eine neue Aussage treffen. Der Autor wird somit eine Art Fotograf, nimmt ‚Fotos‘ von der Stadt und montiert diese anschließend. Denn nicht Geschichten, sondern Bilder bleiben laut Benjamin übrig von Geschichte.

„Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen. Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. ... Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzige mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.“ (Benjamin, 1991, V-1: 572–574)

Der Lumpensammler und filmische Schreiber analysiert die Moderne der ungewöhnlichen Art. Diese Analyse eines früheren Alltags einerseits und der damit verbundenen Utopien andererseits anhand der banalen Kleinigkeiten, die am Wege normaler Betrachtungen zu finden sind, ist das, was Benjamins Schriften auszeichnet. Ähnliches kommt auch in seinen anderen Schriften zu Medien und in seiner Medienpraxis zum Tragen.

7. Andere Schriften zu Medien

Benjamins Werk ist insgesamt gekennzeichnet von Auseinandersetzungen mit den technischen und kulturellen Entwicklungen seiner Zeit. Dazu gehören die Medien und die Veränderung der kommunikativen Möglichkeiten, insbesondere der Wahrnehmung. Hinweise darauf finden sich nicht nur im Kunstwerk-Aufsatz und im Passagenwerk, sondern auch in vielen anderen, kleineren Texten Benjamins. Ein Teil davon wurde unter dem Titel ‚Medienästhetische Schriften‘ (Benjamin, 2002) zusammengefasst. Hier finden sich Überlegungen zu Gedächtnis und Erinnerung; Sprache, Stimme und Schrift; Buch und Lektüre; Zeitung und Reklame; Malerei, Grafik, Fotografie; Film; sowie Telefon und Rundfunk. Diese Überschriften und Einordnungen lassen allerdings kaum erkennen, mit welcher Bandbreite an Phänomenen sich Benjamin tatsächlich auseinandergesetzt hat. Da beinahe alles mit weiter gespannten Fragen nach der Zusammensetzung von Kultur und gesellschaftlichem Leben zu tun hat, bleibt er selten bei den Einzelmedien stehen. Es geht ihm um die ästhetische Vermittlung sozialer Erfahrung. Dementsprechend bilden seine Schriften, auch wenn diese Einordnungen Anderes zu vermitteln scheinen, keine systematische Theorie der (Massen-)Medien (vgl. Gilloch, 2002: 163). Sie enthalten aber Reflexionen über „die technische Entwicklung der Medien, die Veränderung der Formgesetze der medialen Produkte wie der neuen Kunstformen, die Veränderung des Selbstverständnisses der Medienpraktiker, die Aneignung der Medien durch die Menschen und die ökonomische Bedingtheit des

Medienwandels“ (Kramer, 2003: 85). Benjamins Einschätzung dieser Entwicklungen bleibt durchgehend ambivalent, er schwankt zudem manchmal zwischen kritischer Distanz und teilnehmender Anteilhabe (vgl. Meek, 1998). Durchgängig aber ist, dass die Rolle der Rezipienten von ihm ernst genommen wird. In den Zusammenhängen zwischen Autor, Werk, Publikum, die er aufzeigt, kommt allen eine aktive Rolle zu. Durchgängig ist auch, dass er sowohl das einzelne Medium analysiert und auch in seiner technischen Entwicklung betrachtet (etwas, was ihn als Medienwissenschaftler kennzeichnet), sich gleichzeitig aber immer auch für die gesellschaftliche Relevanz dieser Entwicklungen interessiert und auch die individuelle Rezeption (und Faszination) durchaus thematisiert. Ästhetik hat immer mit Wahrnehmung zu tun. Dass diese nicht in einem luftleeren Raum stattfindet, kann man z. B. in Benjamins Aufsatz ‚Der Autor als Produzent‘ (Benjamin, 2002 [1934]) sehen, in dem er die politische Aufgabe des Autors hervorhebt. Dabei wird die Form und die Qualität (in diesem Fall die literarische) zugleich als Ausdruck der politischen Tendenz gesehen. Politik und künstlerischer Ausdruck sind unabdingbar miteinander verschmolzen. Für Benjamin muss der Autor auch Produzent sein, um eine positive Übereinstimmung dieser beiden Sphären zu erreichen – er muss anstreben, auch die Produktionsmittel in seiner Hand zu halten. In dieser Radikalität betrachtet, ergibt eine eigene Medienpraxis für den Intellektuellen Benjamin einen ganz anderen Sinn.

8. Der Praktiker

Benjamins Relevanz für die Medien- und Kommunikationswissenschaft drückt sich auch in der Tatsache aus, dass er neben den bereits erwähnten zahlreichen Zeitungssays etliche Radiosendungen verfasst hat. Es handelt sich dabei um ca. 90 Sendungen, produziert zwischen 1927 und 1933, die insbesondere im Südwestdeutschen Rundfunk, in der Berliner Funkstunde und in Frankfurt ausgestrahlt wurden. Ein Drittel davon waren Kinderprogramme, der Rest Buchbesprechungen, Stücke, Interviews und anderes mehr.²⁴ Sicherlich war diese Art des Broterwerbs (als den sie auch Benjamin herablassend beschrieben hat)²⁵ nicht primär selbst gewählt, sondern den Umständen geschuldet. Als solche wurde sie lange Zeit auch von vielen Benjamin-Experten gelesen und wenig beachtet. Es gibt aber auch andere Stimmen (insb. Döhl, 1987; Schiller-Lerg, 1984), die nicht nur betonen, dass Benjamin einen bedeutenden Beitrag zur Praxis des Weimarer Rundfunks geleistet habe, sondern den Kunstwerk-Aufsatz als eine Art ‚Resultat‘ der praktischen Arbeit betrachten. Diese Praxis enthält Radiolehrstücke, die zwar unterhaltend sein sollten, aber auch ein kritisch-alltagspraktisches und politisches Bewusstsein förderten (Döhl, 1987).²⁶

Brechts episches Theater war Vorbild für Benjamins *Hörmodelle*. Bei beiden ist nicht die Belehrung allein Sinn und Zweck des Ganzen; stattdessen stand eine Art der Unterhal-

24 Goldstein (2002: 23) erwähnt vierundachtzig Radioprogramme.

25 Er beschrieb seine journalistische Arbeit mehrmals gegenüber anderen, insbesondere seinem Freund Gershom Scholem, als *Brotarbeit* (z. B. 1930 in einen Brief – vgl. Benjamin, 1995 ff., III: 507).

26 Dies lässt sich sowohl an den Kinderstücken (vgl. Benjamin, 2003; insbesondere ‚Radau um Kasperl‘ in Benjamin, 1991, IV-2: 674–695), aber auch in den *Hörmodellen* (ebd.: 628–640) nachweisen. Letztere waren als didaktische Unterweisungen gedacht, die auf Konfliktsituationen, die im Alltagsleben zu finden sind und vom Umgang mit den Chef bis zu Erziehungsproblemen reichen, aufbauen.

tung im Vordergrund, die zusätzlich belehrend sein sollte. Der Zuhörer soll idealer Weise als Kritiker fungieren, was unter anderem dadurch ermöglicht wird, dass ihm einerseits die technische Seite des Radios verdeutlicht wird und auch der Aufbau der Sendung nicht verborgen bleibt. Es soll keine Illusion geschaffen werden, sondern die Mechanismen der Produktion dieser belehrenden Unterhaltung sollen einen Teil der Sendung darstellen. Dieser Anspruch – von Brecht entworfen, von Benjamin auf das Radio übertragen – lässt sich, wie bereits erwähnt, als zu einfach kritisieren. Andererseits führt dieser Anspruch Benjamin dazu, innovative Radioformen zu entwickeln und auch umzusetzen.

Auch wenn diese Erwartung sicherlich in der Praxis oft enttäuscht wurde, ist Benjamins Experimentieren mit neuen Medien relevant.²⁷ Eine Rückbesinnung auch auf diese Aspekte ist für die zukünftige Benjamin-Rezeption interessant. So sind die Rolle und die Möglichkeiten der Medien in Hinblick auf medienpädagogische Debatten und Fragen der Mündigkeit und der Medienkompetenzen der Nutzer durchaus zentrale derzeitige Fragen.

9. Ausblick

Im vorangegangen Artikel wurde versucht, Benjamins Relevanz für die Medien- und Kommunikationswissenschaft noch einmal zu unterstreichen. Noch nicht geklärt ist, ob es trotz vermehrter Verweise auf die medialen Züge des Benjaminschen Werkes und die inhaltlichen Auseinandersetzungen mit relevanten Themen etwas gewagt bleibt, sich speziell auf das ‚Passagenwerk‘ zu beziehen, um diese Relevanz Benjamins erneut zu unterstreichen (und um genau dieses Werk zu erweitern). Zwar wird das ‚Passagenwerk‘ inzwischen vermehrt in literatur- und kulturwissenschaftlichen Zusammenhängen rezipiert (z. B. Burrow/Farnell/Jardine, 2004), aber der Sprung zu den Medien bzw. zur Kommunikation ist ein weiter. Wenn er dennoch gewagt wird, so auch, weil hier die Möglichkeit besteht, die Rezeption und Nutzung (neuer) Medien anders zu fassen und dabei zugleich auf ihre technische und ästhetische Struktur (und deren Einfluss auf unsere Wahrnehmung) zu verweisen. Ausgangspunkt ist dabei sicherlich ein breites Verständnis von Medien- und Kommunikationswissenschaft, das unter anderem sozial- und kulturwissenschaftlich orientiert ist. Das ‚Passagenwerk‘ eröffnet eine derartige Orientierung bzw. Sichtweise auf die Dinge insofern, als dass Benjamin verschiedene Medien auf ihre sozialen Konsequenzen hin untersucht. Das Medium an sich (und er schließt hier das Buch bzw. das Pamphlet oder das Werbeplakat und ähnliche, zu seiner Zeit relevante Medien eindeutig mit ein) tritt hinter seiner ‚Wirkung‘, seinem Ausdruck von sozialen und kulturellem Wandel zurück, wird aber dennoch immer wieder auch als einzelnes Phänomen reflektiert. Insgesamt ist Benjamins Analyse verschiedener Medien eingebettet in die Analyse von Veränderungen des Alltags zu Zeiten des Umbruchs. Hierzu gehören unter anderem die medialen Aspekte – viele andere aber auch. Benjamin bezieht sich auf Aspekte des Konsums, der Kultur, der Freizeit und auch auf die Produktion kulturellen Gütern und Phänomenen.

Sein Netzwerk an Referenzpunkten für die allumfassende Analyse spinnt Benjamin

27 Unter anderem stellten diese Arbeiten – zumindest zu Lebzeiten Benjamins – seine größten publizistischen Wirkungschancen dar. Er scheint mit seinen Rundfunktätigkeiten einhergehend auch medienpolitisch interessanter geworden zu sein (so ist es in Benjamins Briefen nachzulesen). Ausgehend von seiner konkreten Medienerfahrung berührt ihn einerseits die Frage nach dem Überleben im publizistischen Dschungel seiner Zeit, andererseits gibt er klare Hinweise darauf, dass Korruption und Demagogie immer weiter um sich greifen.

feinsäuberlich aus kleinen Beobachtungen, kulturellen Texten und Bildern. Das Netz entsteht allerdings erst in seiner Kombination dieser Aspekte, in der hypermedialen Verknüpfung, die er bietet. Nicht durch die Auflistung als solcher, sondern durch die Anordnung, die Verweise, tritt der eigentliche Text hervor. Diese Anordnung mag gewagt erscheinen. Aber der Versuch, Alltägliches durch Gegenüberstellungen und Verweise, durch das Lesen von Bildern greifbarer zu machen, ist nach wie vor aktuell. Benjamin lebte die neuen Medien, lange bevor sie erfunden wurden. Seine Verweise auf das die Wahrnehmung verändernde Potenzial insbesondere neuerer Medien hat auch heute nichts an Aktualität verloren:

„Und immer noch lässt sich mit Benjamin fragen: Hält die Technik ihr Versprechen? Lässt sie uns die Welt anders wahrnehmen als die über Form und Inhalt verklärende Kunst, und lässt sie damit neue Gestaltungsmöglichkeiten zu?“ (Hartmann, 2000: 200)

Zentral steht der Versuch Benjamins im ‚Passagenwerk‘, eine städtische Kulturgeschichte der Moderne als Urgeschichte der Utopien seines Hier und Jetzt zu schreiben, womit diese Geschichtsschreibung eine politische Brisanz in der Aktualität erhält. Andere zentrales Element ist seine Form, dies umzusetzen. Letztere eröffnet durch die Zertrümmerung der alten Utopien neue Spielräume für die Wahrnehmung. Diese Form ist zudem ein Hypertext, d. h. eine extrem vernetzte Struktur aus textlichen und bildlichen Fragmenten, die immer wieder neue Zusammenhänge aufbaut. Benjamin hinterfragt anhand dieser Anordnung nicht nur unsere Art und Weise von Erkenntnis, sondern auch von wissenschaftlicher Darstellung.

Zwar ist der Versuch, Benjamin sowohl anhand seiner Methode als auch aufgrund seiner Inhalte zu einem aktuellen Theoretiker zu erklären, nicht gänzlich neu (vgl. Assenova, 1994: 54), er ist es aber – gerade in Hinblick auf die neuen Medien und deren Strukturen und Herausforderungen – wert, jederzeit wieder getan zu werden. Allerdings lässt sich die Wertschätzung von Benjamins Rolle als einem Theoretiker der Medien- und Kommunikationswissenschaft nur mit Referenz auf das ‚Passagenwerk‘ umsetzen. Benjamins Texte sind faszinierend geschrieben, intellektuell nach wie vor anregend und kulturell bereichernd.

Literatur

- Arendt, Hannah (1992): Walter Benjamin 1892–1940. In: Walter Benjamin, Illuminations. London: Fontana Press, S. 7–58.
- Assenova, Daniela (1994): Walter Benjamin – ein Vorläufer postmoderner Denkstrategien? Untersuchung zur aktuellen Benjamin-Rezeption. Leipzig: Universität Leipzig.
- Behnke, Kerstin (2003): The Destruction of Representation: Walter Benjamin’s Artwork Essay in the Present Age. In: Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (Hrsg.), Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age. Stanford: Stanford University Press, S. 179–187.
- Benjamin, Walter (2003): Aufklärung für Kinder. Ein Hörbuch mit Harald Wieser. 2 CDs mit Booklet. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Benjamin, Walter (2002 [1934]): Medienästhetische Schriften. Nachwort Detlev Schöttker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1999): The Arcades Project. Übersetzung von Howard Eiland, Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1995 ff.): Gesammelte Briefe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991): Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1988): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Benjamin, Walter/Scholem, Gershom (1980): *Briefwechsel 1933–1940*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bolz, Norbert (1999): *Farewell to the Gutenberg Galaxy*. In: *New German Critique*, No. 78, Fall, S. 109–131.
- Bolz, Norbert/van Reijen, Willem (1991): *Walter Benjamin*. Frankfurt & New York: Campus.
- Bruce, Bertram C. (2000): The work of art in the age of digital reproduction. In: *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. Jg. 44, Nr. 1. www.readingonline.org/electronic/elec_index.asp?HREF=/electronic/jaal/9-00_Column/ (31.3.2006).
- Burrow, Merrick/Farnell, Gary/Jardine, Mick (Hrsg.) (2004): *Reading Benjamin's Arcades*. New Formations, Nr. 54. London: Lawrence & Wishart.
- Caygill, Howard (1998): *Walter Benjamin. The colour of experience*. London & New York: Routledge.
- Chartier, Roger (2003): From Mechanical Reproduction to Electronic Representation. In: Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (Hrsg.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, S. 109–113.
- Döhl, Reinhard (1987): *Walter Benjamins Rundfunkarbeit*. Durchgesehene Fassung eines Vortrages. Gehalten in Sengakuso, Japan am 25.10.1987, www.stuttgarter-schule.de/benjamin.htm (31.3.2006)
- Eiland, Howard/McLaughlin, Kevin (1999): Translators' Foreword. In: *Walter Benjamin, The Arcades Project*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, S. ix–xiv.
- Featherstone, Mike (1998): *The Flâneur, the City and Virtual Public Life*. In: *Urban Studies*, Vol. 35, Nr. 5–6, S. 909–925
- Filk, Christian/Gramp, Sven/Kirchmann, Kay (2004): Was ist „Medienphilosophie“ und wer braucht sie womöglich dringender: die Philosophie oder die Medienwissenschaft? Ein kritisches Forschungsreferat, www.sandbothe.net/346.html (30.3.2006)
- Gilloch, Graeme (2002): *Walter Benjamin – Critical Constellations*. Cambridge & Oxford: Polity Press.
- Gilloch, Graeme (1999): „The Return Of The Flâneur“: The Afterlife Of An Allegory. In: *New Formations*, Nr. 38, Sommer, S. 101–109.
- Goldstein, Warren S. (2002): *Walter Benjamin: A Sociologist?* In: Mary Ann Romano (Hrsg.) *Lost Sociologist Rediscovered*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, S. 21–42.
- Graham, Stephen/Marvin, Simon (1996): *Telecommunications and the City. Electronic spaces, urban places*. London & New York: Routledge.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Marrinan, Michael (Hrsg.) (2003): *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Hartmann, Frank (2000): *Das Technische als Kultur. Der neue Blick bei Walter Benjamin*. In: Ders., *Medienphilosophie*. Wien: WUV Universitätsverlag, S. 196–211.
- Hartmann, Maren (2004): *Technologies and Utopias. The cyberflâneur and the experience of „being online“*. München: Reinhard Fischer Verlag.
- Hennion, Antoine/Latour, Bruno (2003): *How to Make Mistakes on So Many Things at Once – And Become Famous for It*. In: Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (Hrsg.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, S. 91–97.
- Hofmannsthal, Hugo von (1893): *Der Tor und der Tod*. http://gutenberg.spiegel.de/hofmannsthal_tor_tod/Druckversion_tor_tod.htm (31.3.2006)
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor (1986): *Dialektik der Aufklärung; philosophische Fragmente*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- Horvath, Patrick (2005): *Ästhetik, Technik, Medium – Über Walter Benjamin und seine Bedeutung für die Gegenwart*. <http://members.surfeu.at/patrick.horvath/benj.htm> (31.3.2006)
- Kany, Roland (1987): *Mnemosyne als Programm*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kramer, Sven (2003): *Walter Benjamin zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Krotz, Friedrich (2001): *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- McBride, Stephanie (2002): *In the labyrinths of Arcadia*. http://web.archiv.org/web/20030604215649/http://p45.net/dos_prompt/columns/19.html (26.4.2006)

- McLaughlin, Kevin (2002): Virtual Paris: Benjamin's Arcades Project. In: Gerhard Richter (Hrsg.), *Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford: Stanford University Press, S. 204–25.
- Meek, Allen (1998): Benjamin, the televisual and the 'fascistic subject'. www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fir998/AMfr4e.htm (31.3.2006)
- Mertens, Bram (2004): The Arcades Project: A Talmud for Our Times. In: *New Formations*, Nr. 54, S. 60–73.
- Mitchell, William (1996): *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Parini, Jay (2000): *Dunkle Passagen. Ein Walter-Benjamin-Roman*. Albert Knaus Verlag: München.
- Pivecka, Alexander (1993): *Die künstliche Natur – Walter Benjamins Begriff der Technik*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.
- Richter, Gerhard (Hrsg.) (2002): *Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Rollason, Christopher (2002): *The Passageways of Paris: Walter Benjamin's Arcades Project and Contemporary Cultural Debate in the West*. www.wbenjamin.org/passageways.html (31.3.2006)
- Roscher, Gerd (2000): *Jenseits der Grenze: biographische Reflektionen zum Leben Walter Benjamins*. Film – VHS. Berlin: absolut Medien.
- Rötzer, Florian (1995): *Die Telepolis: Urbanität im digitalen Zeitalter*. Köln: Böllmann.
- Scuff, Julian H. (2005): *Art and Authenticity in the Age of Digital Reproduction*. www.digitalartsinstitute.com/scuff/ (31.3.2006)
- Scannell, Paddy (2003): Benjamin contextualized: on „The work of art in the age of mechanical reproduction“. In: Elihu Katz et al. (Hrsg.), *Canonic Texts in Media Research*. Cambridge: Polity Press, S. 74–89.
- Schiller-Lerg, Sabine (1984): *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*. München: Saur.
- Schmidt, Siegfried J. (2003): *From Aura-Loss to Cyberspace: Further Thoughts on Walter Benjamin*. In: Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (Hrsg.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, S. 79–82.
- Schulte, Christian (Hrsg.) (2005): *Walter Benjamins Medientheorie*. Konstanz: UVK.
- Simmel, Georg (1903): *Die Grossstädte und das Geistesleben*. In: Theodore Petermann (Hrsg.), *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*. Dresden: Gehe-Stiftung, S. 185–206.
- Sloterdijk, Peter (1993): *Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche*. Stuttgart: Cantz-Verlag.
- Steiner, Uwe C. (2005): *Die Sprengung der Kerkerwelt*. In: Christian Schulte (Hrsg.), *Walter Benjamins Medientheorie*. Konstanz: UVK, S. 213–233.
- Tester, Keith (Hrsg.) (1994): *The Flâneur*. London & New York: Routledge.
- Tiedemann, Rolf (1991): Einleitung des Herausgebers. In: *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*. Band V-1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–41.
- Wagner, Gerhard (1992): *Walter Benjamin. Die Medien der Moderne. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*. Jg. 33, Bd. 42. Berlin: Vista.
- Welsh, Jeremy (1996): *On and Off the Maps: Lost in Cyberspace and wasting time on the World Wide Web*. In: *Convergence: The Journal of Research in New Media Technologies*, Vol. 2, Nr. 1, S. 6–41.
- Werber, Niels (2003): *Media Theory After Benjamin and Brecht: Neo-Marxist?* In: Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (Hrsg.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, S. 230–238.