

Boris Roman Gibhardt

## Aura zwischen Kunstwerk und »absoluter Ware« Schaubjekte in Kunst und Medien um 1800

In seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« unterscheidet Walter Benjamin eine potenziell auratische, weil einmalige, von einer nicht länger auratischen, weil medientechnologisch aufbereiteten Kunst, die sich im Zuge der Industrialisierung und Technisierung vom handwerklichen Ursprung zugunsten massenkonformer medialer Abbilder entfernt hat.<sup>1</sup> Doch auch diese medientechnisch entfremdete Kunstform, die für Benjamin mit dem Warencharakter und dem Massenmedium in Verbindung steht, weist auratische Momente auf und wirkt fortan auf jene erste Kunst der handwerklichen Meisterschaft zurück. So schwer sich, im Gegensatz zur rein technischen Entwicklung, die Erscheinungsweise einer ästhetischen Erfahrung wie Aura für die Moderne auch beschreiben lassen mag, so finden sich doch historische Belege, an denen die veränderte Wahrnehmung, die Benjamin im genannten Aufsatz zunächst als »Verfall« zu fassen sucht, in neuem Licht aufgezeigt werden kann.

### I. Aura, Präsenz, Erfahrung

Die Dichotomie von auratisch-originaler und rein technischer Kunst, die Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz in einer bis heute prägenden Weise aufgestellt hat, bedarf der Ergänzung. Hierfür finden sich in Benjamins übrigen Schriften selbst viele Hinweise. Technische Eigenaktivität ist der artifiziellen (Re)Produktion von Präsenz und Aura nicht per se abträglich, wie die Kausalität von Konsum und bewusst ausgelöstem Sinnenreiz in den Haschisch-Versuchen zeigt.<sup>2</sup> Hier wird die Wende von der Aura als Eigenschaft eines als gegenwärtig erfahrenen Objekts zugunsten eines raumzeitlichen Erfahrungsmodus des Subjekts vollzogen. Den Deutungen von Präsenz als einem Erscheinenden, Unverfügbaren, Sich Gebenden<sup>3</sup> wäre pointiert entgegenzuhalten, dass sich ihre ästhetische Lust laut Benjamin gerade umgekehrt einer hedonistisch kontrollierten konsumorientierten Versuchsanordnung verdanken kann. Denn, so Benjamins geschichtsphilosophisches Moment, das moderne Individuum bedarf zur Auslösung wie auch immer auratischer Präsenz keines Vermittlers mehr. Dessen ursprünglicher Typus war in Benjamins Sicht etwa der Erzähler als Medium einer auf den »handwerklichen« Formen der Wissensübertragung beruhenden Weisheit, über die nur er gebietet.<sup>4</sup> Dieser Alterität steht der selbstbestimmte Umgang des modernen Lesers gegenüber, den Benjamin, selbst in der Form des Romanlesers, als aktiven Benutzer von »Information« beschreibt. Präsenz und Lust am Schönen verdanken sich hier ästhetischen Effekten, die aufgrund der jeweils neuen Technizität eines Kunstwerks neue Wahrnehmungsweisen generieren. Das Moment des Benutzens und Konsumierens mag das Gegenteil der von Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz formulierten Aura als der »einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« darstellen.<sup>5</sup> Doch zeigt sich Benjamin, etwa im Vergleich zu Adornos und Horkheimers Diabolisierungen, gerade jenen Phänomenen gegenüber sensibel, die dem Aura-Ideal nach ungeeignet sein müssten, um auratische Präsenzerfahrung zu generieren, insbesondere den im Konsum lebensnah anzueignenden Waren. Sie borgen ihre kunststaffine »Autorität« nicht mehr dem Ursprung, sondern gerade der jeweiligen Neuheit, die, so falsch ihr Bewusstsein sein mag,<sup>6</sup> eine eigentümliche »immédiateté de la présence sensible« mit sich führt.<sup>7</sup> Deren Ausdruck erschöpft sich nicht im phantasmagorischen Schein, dem das Individuum, nach Marx' Analyse des Arbeitsprozesses, ausgeliefert wäre.<sup>8</sup> Denn der Rezi-

ipient von Waren, etwa der Flaneur, erprobt deren Erfahrung nach dem Muster der Kunst, als wären sie deren mediale Transformationen. Aura nicht nur als Kategorie ästhetischer Güte zu sehen, die sich in der Erwartungshaltung an eine der Realität der Massenmedien trotzt »kritische« Authentizität verbürgen würde, setzt voraus, die Dichotomie von Kunst- und Warenwelt zu hinterfragen.<sup>9</sup> Ob Aura im Zeitalter der Massenmedien noch oder gerade eine kollektive Erfahrung sein kann – mithin die offene Frage des Kunstwerk-Aufsatzes – und wie sich ästhetische Erfahrung von Artefakten zur als bedroht ausgegebenen Freiheit des im Konsum selbstbestimmten Individuums verhält, ist, anders als in Benjamins erst im mittleren 19. Jahrhundert einsetzender Moderne, bereits an den kulturellen Praktiken um 1800 ablesbar, insbesondere in den Interaktionen von autonomer Kunst, Industrieprodukten und Massenmedien.

### II. Ästhetische Bildung und frühe Massenmedien

Denn dass die Moderne kaum noch zwischen Kunstwerk und Artefakt unterscheiden würde, kommt gerade ihren frühen Physiognomikern – etwa Kant im Kontext der bürgerlichen Emanzipation durch ästhetische Urteilskraft, Goethe in seiner umfassenden Kulturkritik, Schiller als Denker ästhetischer Bildung – zu vollem Bewusstsein, weil um 1800 Reproduktionsgeist und Massenmedialität erstmals zu umfassenden Einrichtungen der Gesellschaft avancieren, mit denen sich das Individuum frei von den bisherigen Zwängen selbst zu konstruieren beginnt. Multiplizität, Dislokation, Zirkulation, Moden und Obsession des Neuen bringen das Bewusstsein von Originalität erst hervor, indem sie sie zum Verschwinden bringen. Schiller etwa deutet das Schöne als Freiheit in der Erscheinung; an ihr kann der Einzelne seine individuelle Emanzipation erfahren.<sup>10</sup> Das Kunstwerk fungiert als Medium auratischer Freiheitserfahrung, ist aber an seine materielle Einmaligkeit gebunden. »Durch das Material zur Kunst geführt«, lautet auch bei Goethe die Bedingung, unter der künstlerische Freiheit als Bewältigung des Materials verstanden wird.<sup>11</sup> Erst über diese künstlerische Form kann das Werk Gegenstand ästhetischer Erfahrung sein. Und nur das sich in diesem ästhetischen Urteil befreiende Gemüt kann im Genuss der von Material und Form ausgehenden »sinnlichen Lust« auch die »Seelengüte« erfahren, also neben dem reizenden Aspekt eines Gegenstandes auch seine sittliche Wirkung wahrnehmen.<sup>12</sup> An der auratischen Erfahrung des Objekts kommt daher die klassizistische Vorstellung ästhetischer Bildung nicht vorbei. Doch in »luxurierender Einbildungskraft« und im »Abstraktionsgeist« gefangen, so Schiller, ist des Denkers kaltes Herz in der Sinnenwelt der Materie fremd geworden.<sup>13</sup> Die zu ideelle und an ganzheitlicher Empfindung verarmte Kunst hat die ursprüngliche Totalität von Natur und Verstand zerstört. Aura, mithin die »Echtheit einer Sache«, bedarf aber, nach Benjamin, dieser Erscheinung des »vom Ursprung her« am jeweiligen Gegenstand »Tradieren«.<sup>14</sup> Dass von Schiller konstatierte Übermaß an Spekulation, Reflexion und Imagination treibt die Kunst in ihrer poetischen wie ästhetischen Dimension in die außerästhetische, sich des historisch Tradieren nur noch als Effekt bedienenden Funktionen quasireligiöser Erbauung und subjektivistischer Isolation. In dieser Regression der »ursprünglichen« sinnlich erfahrbaren Einheit von Stoff, Form und Idee zugunsten eines spekulativen subjektiven Mehrwerts, der den Verlust von Einmaligkeit allenfalls »sentimentalisch«, also

emotional und intellektuell, kompensiert, beginnt die Warenwelt zu locken. Die Reflexion löst sich vom Hier und Jetzt eines kollektiv erlebbaren Kunstwerks. Innerlichkeit und Subjektivität entstehen erst in einer Gefühlskultur, die sich der »echten« Kunstwerke ebenso wie den massenmedial verwertbaren Derivaten (Kupferstiche, Almanach-Texte, Manufakturzeugnisse) bedient und zu deren bloßer Stimulanz das Kunstwerk zu verkommen droht.

Als Beispiel kann das in Weimar von Johann Justin Bertuch ab 1786 herausgegebene »Journal des Luxus und der Moden« gelten, dem für Jahrzehnte erfolgreichsten Periodikum seiner Art. Angesichts der darin virulenten Interaktion von Kunst, Luxusgütern und Werbeanzeigen, sowie von Formideal und modischem Stil, kommen die Kritiker des Journals, etwa Goethe und Schiller, nicht umhin, hieran eine lebenstechnische, distanzlose Aneignung künstlerischer Gestaltungen als Phänomen kulturellen Verfalls zu registrieren. Das Journal kann stellvertretend für frühe, mit Bild, Text und Reklame operierende Massenmedien stehen. Medien transportieren nicht allein Botschaften, sie bestimmen auch ihre Wahrnehmung. Das Bewusstsein, dass in Medien Realität und Wahrheit nur umspielt, d.h. konstruiert wird, droht im Massenmedium verlorenzugehen.<sup>15</sup> Halb funktional, halb ästhetisch spiegelt das im Journal durch Abbildungen und Anleitungen zur Schau gebrachte Design der zunehmend seriell produzierten Manufakturwaren das Imaginäre, das die Käufer mit diesen Artefakten des zu verschönernden Lebens assoziieren. Massenmedien stellen Bild- und Symbolangebote als Material individueller Bedeutungssetzung bereit. Sie ermöglichen damit die freie Aneignung und Symbolisierung der vor allem bildlich vorgegebenen Formen. Mit der Wahrnehmung geht ein operatives Herstellen einher, als gleichsam autopoietisches Element der Aisthesis,<sup>16</sup> das Teilhabe am modischen Stil durch Aneignung von Formen und damit eine Befriedigung imaginärer Bedürfnisse fördert. Folgenreich hatte Kant nicht nur ein Eigenrecht des Schönen begründet, das in seiner Form besteht, sondern gerade diese formale Lust am Schönen jenseits des Belehrenden als Fundament ästhetischer und sittlicher Gesellschaftsfähigkeit dargestellt. Nicht nur, dass in der Beurteilung des Schönen die Form nun über dem Inhalt steht. Vor allem kommt der Schönheit eine sozial wichtigere Funktion zu als der Wahrheit. Hiervon profitiert die Ästhetik des Journals. Bei Karl Phillip Moritz sollen die Konsumenten selbst über die schöne Form mechanischer Massenprodukte zum guten Geschmack und zum Sinn für das Zweckmäßige erzogen werden. Die dekorativen Formen dürfen und sollen also Träger ästhetischer Erziehung und kollektiver auratischer Erfahrung sein. Die medialen Umbrüche um 1800 bewirken allerdings, dass Formen sich von Objekten lösen können, um nur noch im Bild fortzubestehen, wo sie denn in anderer, virtueller Weise inszeniert und konsumiert werden können. Indem das Objekt auf diese Weise in seiner Form aufgeht und nur medial erscheint, als Warenbild, mag im Sinne von Benjamins Kunstwerk-Aufsatz ein »Verfall« der ursprünglichen Beziehung von Material und Form zu konstatieren sein. Damit degradieren Medien wie das Mode-Journal laut Goethe die Modelle ästhetischer Bildung zum Spielzeug der Masse.<sup>17</sup> Hatte sich in der authentischen Einheit von Material und Form gleichsam eine auratische Spur erhalten, wie bei Benjamin die »Spur der Töpferhand« als »leibhaftige Präsenz«,<sup>18</sup> scheint das mechanische Erzeugnis nur den Gesetzen des Marktes zu gehorchen. Freiheit erscheint nicht mehr in der Bewältigung von Material durch den Wert der Arbeit, so Goethe in der Vorwegnahme Marxscher Ideen, sondern im phantasmagorischen Anschein grenzenloser Konsumierbarkeit.<sup>19</sup> Konsumiert werden, dank dieser Auratisierung der Dinge zu reinen Schauobjekten, die »phantastischen« Bedürfnisse, die nach der Wirtschaftstheorie der Zeit die Produktion mehr anregen als das wirklich Benötigte.<sup>20</sup> Und darin liegt, gleichsam in der Konsequenz Kants, der Luxus: in der Freiheit über die

Abhängigkeit von Funktionalität. Am medial Vermittelten lässt sich der ästhetische Affekt lebenstechnisch viel besser kontrollieren als am Objekt. Der Journalleser präfiguriert den Flaneur, der ebenfalls mehr am Intelligiblen, an der sich im Ausstellungswert manifestierenden, kunstgleichen Sinnlichkeit der Waren interessiert ist.

Dieser Rationalität scheint auch Benjamin in anderem Zusammenhang Rechnung zu tragen, wenn er konstatiert, dass sich der Benutzer von Medien in einer Situation des »Tests« befindet.<sup>21</sup> Nur ist hier auf eine »Zertrümmerung« einer ideologisch kalkulierten Aura, wie es Benjamin erhofft, nicht zu setzen. Denn im hedonistischen Kalkül ästhetischer Lust, dem Benjamin von der Drogenerfahrung bis zur sinnlichen Reizung durch Waren nachgeht, »testet« der Konsument die von der Ware bereitgestellten Effekte auf ihren »technischen« Nutzwert zur Gewinnung ästhetischer Lust. Waren können die eingefahrenen Wahrnehmungsvorgänge sprengen; wie die Kunst haben sie etwas von Avantgarde.<sup>22</sup> Nutzwert und Ausstellungswert, diese beiden von Benjamin ins Spiel gebrachten Funktionsformen des Artefakts, konvergieren: Gerade das dem ursprünglichen Zweck entzogene, nur im Schauwert bestehende Warenbild ist nützlich für den imaginären Genuss. Die Ferne zum Original, die Lücke zwischen Wunsch und Erfüllung, bewirkt eine Aura, die, über die kulturelle Aneignung von Warenbildern, auch auf den »Konsum« von Kunstwerken übergehen kann.

### III. Korrespondenzen von Natur und Technik nach 1800

Die Konsequenz dieser Synthese von Kunstwerk und Artefakt im Schauobjekt zieht Mitte des 19. Jahrhunderts Charles Baudelaire: »que ferait, que dirait un Winckelmann moderne [...] en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement? Cependant c'est un échantillon de la beauté universelle [...]«<sup>23</sup>

Kunst und Industriewaren auszustellen, ist das Novum der Pariser Weltausstellung von 1855. Damit ist für Baudelaire in seiner Besprechung die Utopie, dass Kunst sich von Industrie abgrenzen müsste, hinfällig geworden. Vielmehr verdankt sich Baudelaires Weltzugang, so Benjamin, gerade dem »Herausreißen der Dinge aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen«,<sup>24</sup> d.h. dem Warencharakter und damit einem Wahrnehmungsmodus, der in den Mode-Journalen um 1800 geradezu eingeübt werden konnte. Bei allem historischen Bewusstsein kann und will sich Baudelaire dem als künstlerisch progressiv verstandenen Schaucharakter des »produit étrange« und seiner Aura, dem »mystère« von Form und Funktion, nicht entziehen, so synthetisch diese »correspondances« von Kunst, Industrie und Natur auch sein mögen.<sup>25</sup> Um 1800 hatte bereits Friedrich Schlegel, wie die Korrespondenten des Mode-Journals, die artifizielle Warenwelt in Paris studiert. Er beschreibt sie als eine neue Mythologie, mit der sich das Kunstwerk an Künstlichkeit noch übertreffen lässt.<sup>26</sup> Schlegel ahnt die intellektuelle Dimension, die mit dem neuen Arsenal an artifiziellen Stimulanzien gegeben ist, diabolisiert sie aber. Seit, nach Kant, im ästhetischen Urteil die Empfindung des Schönen wesensmäßig frei jeden Erklärungsversuchs sein darf, deren Ursache innerhalb der Ordnung des Gegenstandes suchen zu müssen,<sup>27</sup> wie es etwa Goethes Anschauung fordert, ist das Erlebnis der ästhetischen Form von der ganzheitlichen Erscheinung des Werks losgelöst. Kants Lesart der »freien Schönheit« aller lebensweltlich erfassbaren Künste eröffnet dem 19. Jahrhundert einen genussorientierten Objektbezug. Das Schöne kann allein in der Vorstellung genossen werden, in psychischen Vorgängen, die die Realität vorübergehend lockern. Zwar wird erst Freud die Kunsterfahrung als eine Phantasiefriedigung des realen Unbehagens an der Kultur deuten.<sup>28</sup> Aber bereits die Romantik löst das innere Erleben von Kunst von deren objektivem Hier und Jetzt ab. Form meint nun im Anschluss an Kant die »Möglichkeit der Reflexion« im Kunstwerk, so Benjamin,<sup>29</sup> also ein letztlich

kalkuliertes Moment des ästhetischen Genusses. Kunstwerke, besonders gegenständlicher Art, erscheinen ebenso als Auslöser wie auch als Reflexionsmedien der sich verselbständigenden emotionalen Zustände. So berichtet Baudelaire: »Il m'arriva souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit.«<sup>30</sup>

Genuss verschafft das Werk nicht um seiner selbst willen, sondern wegen der Vorstellung, die es stimuliert, als antworte es nur auf bereits gegebene Wunschvorstellungen, deren Erfüllung es reflexiv-imaginär antizipiert. So suggeriert das »produit chinois« nicht allein den fernen Osten, sondern, dank der Synthese der Exposition universelle die »Universalität« aller möglichen Artefakte jenseits bisheriger Werte-Hierarchien. Als »immense clavier des correspondance«<sup>31</sup> erlaubt diese dem Konsumenten, eine Vielzahl immer neuer Empfindungen zu erleben, die sich den materiellen Zwischenbereichen von Handwerk und Industrieprodukt verdanken. Kunst und Ware gleichen sich als illusionistische Stellvertreter einander an, wozu laut Benjamin die »Entwürdigung« der auratischen Ferne, die Humanisierung der Ware und die Anerkennung des Markts als »objektiver Instanz« die Bedingungen darstellen.<sup>32</sup> In dieser auf den »Test« ästhetischer Stimuli gegründeten Gefühlkultur mögen die künstlerischen For-



Abb. 1 François Gérard, *Juliette Récamier*, 1805. Öl auf Leinwand. Paris, Musée Carnavalet

men, insbesondere modische Stile, in Goethes Invektive – die Benjamins Kritik vorwegnimmt – bloße Spielzeuge einer sich dem kausalen Produktions- und Arbeitsprozess der Dinge nicht mehr bewussten Menge sein. Doch erlauben sie dem Einzelnen im Sinne des erstmals von Kant analysierten Individualrechts des Geschmacks eine Ausformung von Persönlichkeit, die ohne die materiellen und medialen Transformationen der Kunst nicht möglich ist.

Massenmedien wie Mode-Journale und Industrieausstellungen wie die Weltausstellung übersteigern noch Benjamins Typus der Passage durch ihren exponierten und ganz auf Avantgarde gerichteten Charakter, dessen Schauwert für den Aficionado von 1800 bis heute den eigentlichen Reiz, die unsterbliche »présence sensible« der immer neuen Ware, ausmacht. Die hedonistisch spekulative Reizapparatur des aufstrebenden Freizeitmarkts hat im Zeichen individualistischen Freiheitsdrangs, romantischer Gefühlssteigerung und unternehmerischen Kalküls eine »éducation sentimentale« hervorgebracht, die die klassischen Ideale sinnlicher Gefühlsausbildung desillusioniert. Auf diese Weise hat der Einzelne ästhetisch an einem Zeitgeschehen teil, das ihm im Ganzen, da politisch und ökonomisch meist verschlossen, als Spektakel erscheint, an dessen Rändern er nach Schönheit, Freiheit und Fortschritt sucht, wie Baudelaire als Flaneur der Exposition universelle.

#### IV. Waren, die Attribute der Idole

Von dem beschriebenen Prozess künden die Idole der Zeit (Abb. 1). Gérards (1770–1837) Bildnis der Ikone schlechthin des Paris um 1800 und seiner Generation zwischen Empfänglichkeit und »fureur de vivre«, Juliette Récamier, zählt ausgerechnet Goethe, der einstige Kritiker ästhetisch stilisierter Lebensformen, zu den Emblemen seiner Epoche.<sup>33</sup> In den Mode-Journalen ist es bereits früh gegenwärtig als Mediator eines durch Stil, Geschmack und Konsum befreiten modernen Lebensentwurfs. Die »correspondance« von Ware, Eros und bürgerlicher Empfänglichkeit ist ein Novum der Bildnis-kunst um 1800. Die zur Schau gestellte körperliche Natürlichkeit »à la grecque« verbindet sich mit der ostentativen modischen Inszenierung der halb melancholisch, halb leichtlebigen »parisienne«. So auratisch fern das sich im Kunstwerk dem Kontakt entziehende Idol sein mag, so nah sind seine Attribute, die Waren. Insbesondere das prominent in Szene gesetzte Musselinkleid – von dem sich im Wäschekorb noch gleich mehrere Exemplare zu befinden scheinen – ist wie geschaffen, um unendlich nachgeahmt, also im Eindruck der Kunst reproduziert und massenhaft angeeignet zu werden. Imitierbar und unnachahmlich zugleich, wird Juliette Récamier zum ersten Idol der Moderne. »Zauber der Persönlichkeit« und »Warencharakter«, deren rituelle Symbiose Benjamin erst der Filmindustrie zuschreibt,<sup>34</sup> sind hier bereits für ein großes Publikum realisiert. Durch Nachahmung des Vorbilds, so unendlich annähernd sie auch wäre, scheint dem Einzelnen die Möglichkeit von selbstgewählter Veränderbarkeit des eigenen Lebens aufzuleuchten. Dieses experimentelle, autopoietische Erleben und »self-fashioning«, dessen rationales Glückspotential bereits Baudelaire erfasst,<sup>35</sup> schließt an die Idee des »Tests« an. Die Warenwelt stellt eine ständig aktualisierbare Versuchsanordnung dar. Auratisch ist hier, was, ästhetisch als wirksam befunden, lebensstechnisch nachgeahmt werden kann. Dies ist der Fall des Starkults wie des Warenkonsums. Doch diese Bedeutungssetzung bedarf ständiger Aktualisierung, die wie ein rationalisierendes Korrektiv wirkt. Die Obsession des Neuen ist entsprechend das Kennzeichen des in den Mode-Journalen nachgeahmten Habitus der Incroyables und Merveilleuxes, nach dem selbst der freie Körper zum Ausstellungswert avanciert. Halb Frivolität, halb Schleier, überführt die Musselinware den Schein der Kunst aus den antikisierenden Gemälden ins Pariser Leben und von dort in die mediale Welt der Mode-Journale. Das Kunstwerk lebt die Auratisierung





Abb. 2 Jean-Auguste Dominique Ingres, Marie-Clotilde-Inès de Foucauld, Madame Moitessier, sitzend, 1856. Öl auf Leinwand.  
London, National Gallery



Abb. 3 Jean-Auguste Dominique Ingres, Louise de Broglie, Comtesse d'Haussonville, 1845. Öl auf Leinwand.  
New York, The Frick Collection

des Reproduzierbaren – bei Gérard der Modewaren – geradezu vor. Und doch entgeht es der Ware, indem es sie verabsolutiert und ihr im Stillleben eine Dauer und Ferne gibt, die ihrerseits Aura erzeugt, und die bereits Baudelaire erwägt, als »surnaturalisme«.<sup>36</sup>

Damit vollzieht das Kunstwerk eine Gegenbewegung. Goethe nannte diesen für seine Poetik wesentlichen Prozess ein Sich-Absondern der Kunst in »undurchdringliche Zauberkreise«<sup>37</sup> und Adorno bezeichnete ihn am Beispiel Baudelaires als Umschlag des Kunstwerks in die »absolute Ware«.<sup>38</sup> Diese kritische Inversion meint also eine Angleichung an das Ökonomische, das ästhetisch gewendet wird, wie etwa Goethes später Symbol- und Baudelaires Allegoriebegriff gerade in der phantasmagorischen Artifizialität der modernen Gegenstände gründen, die in ihnen zur Anschauung kommen, von »Faust II« bis zu den »Tableaux Parisiens«. Was Benjamin – jenseits seiner zu lakonischen Aufteilung von auratischer und medientechnologischer Kunst im Kunstwerk-Aufsatz – als moderne Aura, so uneigentlich sie wäre, erst an moderner Kunst und Literatur ab Baudelaire fasst, nämlich dass sie »synthetisch« hergestellt sei, durch artifizielle Analogie oder »ornamentale Umzirkung«,<sup>39</sup> verweist auf das Konstruierte, dem sich ihr Reiz verdanken kann.<sup>40</sup> Hierfür stellen Kunst, Technik und Medien die Instrumente bereit. So wie sich aufgrund der medialen Überschneidungsformen das Auratische der Kunst lebensstechnisch aneignen lässt, kann auch die Kunst sich, wie bei Gérard, jener »présence sensible« der Waren und jener »Aura der Dinge in ihrer Aktualität« bedienen,<sup>41</sup> die Benjamin als sinnliche

Erscheinungsweisen jenseits der »historischen Zeugenschaft« und des »Hier und Jetzt« als Bedingungen von Echtheit erwägt.<sup>42</sup>

Diese Revanche der Kunst manifestiert sich auffällig, etwa zwei Jahre nach Baudelaires Erfahrung der Exposition universelle, in Ingres' (1780–1867) Bildnis der Madame Moitessier (Abb. 2). Das Kleid präsentiert im übersteigerten Schaucharakter ein Farbmuster, das der halb versteckten Vase am linken Bildrand entlehnt wurde. Kobaltblau und Rostrot auf weißem Grund ist traditionell das Kennzeichen des Imari-Porzellans. Dessen kühle Materialität leiht Ingres der Seide. Mme Récamiers personifizierte, medial vielfach übersetzte Modewaren hatten durchaus eine Biographie der Dinge ergeben. Hier aber steht das Objekt in keiner Beziehung zur Dargestellten; es handelt sich nur um Prestige-Ware. Je mehr sich die menschliche Figur ihr materiell angleicht, ohne sich ihr emotional zu nähern, desto dinglicher erscheint ihr Körper – eine leibhafte Preziose, eine exponierte und doch entrückte kreatürliche Kuriosität wie Baudelaires »produit chinois«. Unendlich gespiegelt, ohne je den Malerstandpunkt einzuholen, erscheint der Bildraum, und mit ihm das ganze Gemälde, umso rätselhafter, nach Baudelaire ein »phantasmatisches« »Laboratorium«,<sup>43</sup> wie vom Leben gesondert in den »undurchdringlichen Zauberkreis« als Vermögen künstlerischer Verdinglichung.

Ingres unternimmt, was Benjamin Baudelaire zuschreibt, die »Aureole der Ware«, d.h. die dem Ausstellungswert »eigentümliche Aura zur Erscheinung zu bringen«. Nur steht die Ware bei Ingres bereits im lethargischen Dienst eines sozialen Codes, der seine

Freiheitsstunde nach dem Thermidor längst überschritten hat. Der Wille zur Spur, zur Sättigung der Existenz durch gegenständliche Ästhetisierung, wird vom Bild als anderem »Futteral«<sup>44</sup> buchstäblich übersteigert, wie Ingres' Bildnis der Louise de Broglie veranschaulicht (Abb. 3). Im gleichmäßig ausgeleuchteten Bildraum ist die Dargestellte wie ein Schauobjekt eingestellt. Den Sèvres-Vasen eignet, anders als Juliette Récamiers empfindsam gestimmten Luxuswaren, nichts vom persönlichen Attribut oder »Andenken«, als das sich in Benjamins goetheanischem Konzept der Sammlung auch die Ware als Träger ursprünglicher Erfahrung veredeln lässt.<sup>45</sup> Die streng linear beherrschte Ordnung versinnbildlicht als »ornamentale Umzirkung« den Schaucharakter dieser »Ausstellung«. Der Betrachter blickt in einen sich in sich selbst spiegelnden Schauraum, in dem die ausgestellte Mode nicht länger am Leben bleiben wird als die Blumen vor dem Spiegel. Wo das Leben die Kunst imitiert, kann die Kunst das Leben nur in übersteigter Künlichkeit darstellen. Diesen sich in Kunst wie Literatur manifestierenden modernen Bewusstseinsprozess gestaltet auch Goethe, darin dichterisch an seine Kulturkritik anknüpfend: in den »Wahlverwandtschaften«, wo dem Bürgertum der Stilisierungs- und Auratisierungswille zum Verhängnis wird. Bereits Wieland sah in diesem Roman einen »Mischmasch« diverser Mode-Erscheinungen – eine Art Warenhaus avant la lettre –,<sup>46</sup> aber erst Benjamin ist im Rahmen seiner Deutung die Symbolik der anorganischen Dingwelt aufgefallen.<sup>47</sup>

In der Zerstörung des Organischen durch den artifiziellen Apparat der »étalage« trifft sich Benjamins Baudelaire-Deutung, die hier für den Fall Ingres hinterfragt wurde, mit den Schlussfolgerungen, die Goethe aus dem von ihm vielfach konstatierten »Verfall« der Aura zieht. In »Faust II« bleiben von der in die Moderne versetzten Helena,

dem Idol der Schönheit par excellence – und hat nicht die von Goethe verehrte Juliette Récamier diese Figur mit inspiriert? – nur Hüllen und Gewänder und von der Aureole des Genius der Poesie, Euphorion, nur zerstäubte Bruchstücke.<sup>48</sup> Und Baudelaire lässt die Aureole des Künstlers gar wie einen schäbigen Hut in eine Pfütze fallen.<sup>49</sup> Aura kennt im Zeitalter der Reproduktion keinen Verbleib mehr; Identität löst sich auf in Abstraktionen und Allegorien, aber die Kunstformen, als »absolute Waren«, bewahren das abwesend Schöne auf wie ein Gedächtnis. Es handelt sich also nicht um eine »Verfallserscheinung«, sondern um die Folge »geschichtlicher Produktivkräfte«, die die Schönheit erst »in dem Entschwindenden« fassen kann.<sup>50</sup> In Goethes Spätwerk frisst die Warenwelt des »Journal des Luxus und der Moden« ihre Kinder; die Rache der Kunst ist vollkommen. Zugleich bleibt, wie sich Baudelaires Werk entnehmen lässt, den nicht mehr auratischen, medientechnischen Künsten einschließlich ihrer vielfältigen Übersetzungen eine genuine Form ästhetischer Erfahrung erhalten, die sich als bestimmend für die Ausprägung moderner Innerlichkeit und Subjektivität erweist. Durch die Ware zur Freiheit geführt: so konstituiert sich der bürgerliche Emanzipationsprozess um 1800. Im bourgeoisen Prestige-Denken hat Ingres eine Generation später das Ende jener freiheitlichen Sinngabe durch symbolisierende Aneignung von Dingen und Stilen dargestellt, die Juliette Récamier für die Jahrhundertwende verkörpert hatte. Ingres' Menschen lassen nichts mehr von den autopoietischen Versuchsanordnungen spüren, die im Zeichen neuartiger medialer Übersetzungen in den Mode-Journalen und noch bei Baudelaire aktiviert werden. Damit ist der spätaufklärerische Optimismus, mit dem gerade im ästhetischen Dazwischen von Kunst und Ware die Aura der nicht mehr schönen Künste entdeckt wurde, im Zeitalter der Desillusion angekommen.

#### Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, Bd. 1, S. 431-509.
- 2 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 6, S. 558.
- 3 Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2002.
- 4 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 2, S. 447.
- 5 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 479.
- 6 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 5, S. 55.
- 7 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 5, S. 60.
- 8 Karl Marx: Ökonomische Schriften. Hrsg. von Hans-Joachim Lieber/Benedikt Kautsky. Stuttgart 1962, S. 48.
- 9 Vgl. die allerdings nicht historischen Ansätze bei Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M. 2004. – Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt a.M. 2008. – Sowie für Fallstudien Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst. Hrsg. von Heinz Drügh/Christian Metz/Björn Weyand. Frankfurt a.M. 2011.
- 10 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Hrsg. von Stefan Matuschek. Frankfurt a.M. 2009.
- 11 Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Hrsg. von Karl Richter. München 1985, Bd. 3.2, S. 532.
- 12 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Königsberg (2. Aufl.) 1800, S. 186–188.
- 13 Schiller 2009 (Anm. 10), S. 25, 30.
- 14 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 11, 13.
- 15 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. Wiesbaden (3. Aufl.) 2004, S. 157, 197.
- 16 Vgl. Luhmann 2004 (Anm. 15), S. 49.
- 17 Vgl. das Xenion, Goethe 1985 (Anm. 11), Bd. 4.1, S. 807.
- 18 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 2, S. 447.
- 19 Goethe 1985 (Anm. 11), Bd. 4.2, S. 118–121.
- 20 Johann G. Schlosser: Xenocrates oder Ueber die Abgaben. Basel 1784, S. 130, 210.
- 21 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 488.
- 22 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 462–464.
- 23 Charles Baudelaire: Œuvres complètes. Hrsg. von Claude Pichois, 2 Bde. Paris 1976, Bd. 2, S. 576–577.

- 24 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 670.
- 25 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 670.
- 26 Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn 1958–2009, Bd. 2, S. 312.
- 27 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1974, S. 100, 216.
- 28 Sigmund Freud: Werke. Hrsg. von Anna Freud/Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt a.M. 1978, S. 379.
- 29 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 73, 96.
- 30 Baudelaire 1976 (Anm. 23), Bd. 2, S. 579.
- 31 Baudelaire 1976 (Anm. 23), Bd. 2, S. 577.
- 32 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 650, 671, 664.
- 33 Goethe 1985 (Anm. 11), Bd. 13.2, S. 225.
- 34 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 492.
- 35 Baudelaire 1976 (Anm. 23), Bd. 2, S. 714–717 (»Eloge du maquillage«).
- 36 Baudelaire 1976 (Anm. 23), Bd. 2, S. 596.
- 37 Goethe 1985 (Anm. 11), Bd. 8.1, S. 470.
- 38 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. 1970, S. 39.
- 39 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 6, S. 588.
- 40 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 6, S. 588.
- 41 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 4, S. 449.
- 42 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 489.
- 43 Baudelaire 1976 (Anm. 23), Bd. 2, S. 585.
- 44 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 6, S. 588.
- 45 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 5, S. 274.
- 46 Ch. M. Wieland an K. A. Böttiger, 16. Juli 1810.
- 47 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 1, S. 194–199.
- 48 Goethe 1985 (Anm. 11), Bd. 18.1, S. 278.
- 49 Baudelaire 1976 (Anm. 23), Bd. 2, S. 352 (»Perte d'auréoles«).
- 50 Benjamin 1991 (Anm. 1), Bd. 2, S. 442.

#### Photo credits

Reproduktionen: 1 (Juliette Récamier. Ausst.Kat. Musée des Beaux-Arts, Lyon 2009, S. 61), 2 (Portraits by Ingres. Image of an epoch. Hrsg. von Gary Tinterow/Philip Conisbee. New York 2000, S. 428), 3 (Portraits by Ingres 2000, S. 403).