

Aura und Experiment: Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin, hg. v. Kyung-Ho Cha, Cultural Inquiry, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 110-34

TOBIAS WILKE

Aura als Medium

Konturen und Kontexte einer Begriffsbeziehung bei Benjamin

ZITIERVORGABE:

Tobias Wilke, »Aura als Medium: Konturen und Kontexte einer Begriffsbeziehung bei Benjamin«, in *Aura und Experiment: Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin*, hg. v. Kyung-Ho Cha, Cultural Inquiry, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 110-34 <https://doi.org/10.37050/ci-13_07>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

ABSTRACT: Der Literatur- und Medienwissenschaftler Tobias Wilke widmet sich in seinem Aufsatz der in der Forschung bislang unbeachtet gebliebenen Beziehung von »Aura« und »Medium«. Dem Begriff des technischen Mediums, so Wilke, liegt ein nicht-technisches Konzept von Medialität zugrunde, das sich in enger Korrelation und Konvergenz mit dem Aura-Begriff herausbildet. Die Aura ist die sichtbare Umhüllung eines Objekts und damit ein Phänomen der optischen Wahrnehmung, in der die Konturen des Gegenstandes aufgelöst werden, wie Benjamin am Beispiel von Van Goghs *De sterrennacht* ausführt. Wilke verortet Benjamins Kunstwerk-Aufsatz an einer medienhistorischen Zäsur, die den Übergang von einem spiritistischen zu einem technologischen Verständnis von Medialität markiert.

SCHLAGWÖRTER: Aura; Benjamin, Walter; Medialität; Medium; Technologie

AURA ALS MEDIUM

Konturen und Kontexte einer Begriffsbeziehung bei Benjamin

Tobias Wilke

Kaum ein Aspekt von Walter Benjamins Œuvre ist bis heute so häufig und so eingehend zitiert, paraphrasiert und kommentiert worden wie seine Reflexionen zum Schicksal der Aura im Zeitalter der technischen Medien. Seine vor allem im Kunstwerk-Aufsatz formulierte Diagnose, dass das Verfahren der fotografischen Reproduktion den traditionellen »Kultwert« des künstlerischen Originals aufzulösen begonnen habe; seine an gleicher Stelle vorgetragene Überzeugung, dass mit der massenhaften Verbreitung des Films ein historisch verändertes, von »Zerstreuung« anstelle von Kontemplation geprägtes Verhalten des Publikums zum ästhetischen Gegenstand entstanden sei; seine damit verknüpfte Annahme, dass im Wandel von individuellen hin zu kollektiven Rezeptionsweisen zugleich eine sozial-politische »Erneuerung der Menschheit« ihren Ausdruck finde – dies alles zählt seit Langem zu den prominentesten Elementen seines theoretischen Werks.¹ Kaum ein Aspekt dieser Reflexionen hat dabei jedoch so wenig Beachtung gefunden wie das Verhältnis, in dem die *Begriffe* der Aura und des Mediums bei Benjamin stehen; ja ihre Beziehung hat bislang einen geradezu blinden Fleck der Forschung gebildet, der in eigentümlicher Diskrepanz zum sonstigen Umfang der Debatten existiert.² Dies dürfte nicht zuletzt auf

¹ Für die hier zitierten Formulierungen vgl. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [Dritte Fassung], in ders. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Christoph Götde u. Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, 21 Bde. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008–), XVI: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hg. v. Burkhardt Lindner (2013), S. 96–141, hier S. 105, 138, 100–01.

² Eine Ausnahme bildet hier lediglich Miriam Hansens brillante Studie zur Genealogie von Benjamins Aura-Konzept, die sich in dieser Frage allerdings auch auf einige wenige Klärungsansätze beschränkt. Vgl. Miriam Bratu Hansen, »Benjamin's Aura«, *Critical Inquiry*, 34 (2008), S. 336–75, hier vor allem S. 342–43. Exemplarisch dafür, wie das begriffliche Verhältnis von Aura und Medium mitsamt seinen diskurshistorischen Implikationen aus der Diskussion

den Umstand zurückzuführen sein, dass Benjamin in seiner Erörterung der technischen »Reproduktionsmittel« und ihrer Effekte nur an äußerst wenigen Stellen – und stets nur im Singular – von einem »Medium« spricht; seine Texte entsprechen darin dem Sprachgebrauch einer Zeit, in der das Konzept seine heute gängige Bedeutung noch nicht erlangt hatte.³ Gleichwohl gewinnt der Begriff des Mediums in Benjamins Diskussion der Medien im heutigen Sinne einen überaus zentralen systematischen Stellenwert, der sich gerade aus dieser semantischen Differenz heraus bedingt. Denn »Medium« – das ist für Benjamin nicht einfach eine Bezeichnung für bestimmte materielle Objekte der historischen Betrachtung (wie etwa Fotografie und Film sie darstellen), sondern ein Instrument ihrer Analyse. Das Konzept kodiert bei ihm, mit anderen Worten, ein Untersuchungsprogramm, das die neuen »Reproduktionstechniken« als Faktoren in einer medialen Entwicklung weiteren Umfangs begreift; und es ist genau diese, auf ein Medium im umfassenderen Verständnis zielende Perspektive, die sich zugleich im Zusammenhang, ja als ein *Produkt* von Benjamins Überlegungen zum Begriff der Aura konstituiert. Genauer ausgedrückt: Dem analytischen Zugriff auf die technischen Medien liegt in Benjamins Modell ein nicht-technisches Konzept des Mediums zugrunde, das sich seinerseits in enger Kor-

ausgeklammert bleibt, ist hingegen Carolin Duttlinger, »Imaginary Encounters. Walter Benjamin and the Aura of Photography«, *Poetics Today*, 29 (2008), S. 79–101, hier vor allem S. 86. Allgemein zur Diskussion der Aura vgl. aus der Fülle an Publikationen ferner Josef Fürnkäs, »Aura«, in *Benjamins Begriffe*, hg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, 2 Bde. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000), I, S. 95–146 sowie Marleen Stoessel, *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin* (München: Hanser, 1983).

³ Exemplarisch für diesen Sachverhalt lassen sich etwa die Schriften des Fotografen und Bauhaus-Lehrers László Moholy-Nagy nennen, die nicht nur aufgrund ihrer nachhaltigen Ausstrahlung auf Benjamins Denken zu den Schlüsseltexten jener Epoche zu rechnen sind. So zeichnet Moholy in seinen Texten der 1920er- und 1930er-Jahre schon zentrale Beschreibungsfiguren späterer Medientheorien vor, setzt jedoch anstelle von »Medium« noch ein ganzes Repertoire anderer Benennungen ein, um die Gegenstände seiner Reflexion zu bezeichnen. Fotografie und Film figurieren dabei wahlweise als »technische Mittel«, »Apparate«, »optische und technische Instrumente«, »mechanische Darstellungsverfahren«, »mechanisch-technische Mittel«, »Hilfsmittel« oder schlicht als »Techniken«. Vgl. z. B. László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* (München: Langen, 1927), S. 25–43.

relation und Konvergenz mit dem Konzept der Aura ausformt. Denn es ist, so will der folgende Beitrag zeigen, gerade die semantische Verschränkung dieser beiden Konzepte, ja die Bestimmung der Aura *als* Medium, auf deren Basis die so oft zitierte Einsicht in die Aura-zerstörende Wirkungsmacht von Fotografie und Film zu allererst möglich wird.

Seine schärfste Ausprägung findet dieses Begriffsverhältnis in einer Passage der *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931), die daher den Ausgangspunkt und das Zentrum der hier unternommenen Rekonstruktion bilden soll. Als eine Art Schnittstelle zwischen früheren, auf auratische Phänomene bezogenen Reflexionsmomenten in Benjamins Werk und seiner zum Kunstwerk-Aufsatz weiterführenden Beschäftigung mit der Beziehung von Aura und Technik widmet sich diese Passage den Anfängen der Porträtfotografie, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts zutage treten; und sie gelangt zur Charakterisierung dieser Anfänge, indem sie ihnen die Beschreibung einer fotografischen Aufnahme voran- und gegenüberstellt, die den »ungefähr sechsjährige[n]« (GS II 375) Franz Kafka in einem Ausdruck existenziellen Verlassenseins zeigt:

Dies Bild in seiner uferlosen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier der Knabe. Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt. Und wieder liegt das technische Äquivalent davon auf der Hand; es besteht in dem absoluten Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten. [...] Wie auf Schabkunstblättern ringt sich bei einem Hill mühsam das Licht aus dem Dunkel. (Ebd. 375–76)

Was Benjamin hier unter Verweis auf die fotografischen Aufnahmen des schottischen Porträtmalers David Octavius Hill zu illustrieren sucht (Abb. 1), die in den 1840er-Jahren auf einem Friedhof in Edinburgh entstanden,⁴ ist somit zunächst die Behauptung, dass die Fotografie

⁴ Dabei war es allerdings, anders als dies Benjamin durch seine Beschreibung suggeriert, nicht David Hill selbst, sondern dessen Partner Robert Adamson, dem zunächst die Zuständigkeit für den fotografischen Aufnahmeprozess oblag. Vgl. dazu die von Benjamin als Quelle herangezogene Schrift Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie* (Leipzig: Insel, 1931), S. 34–35 sowie die ausführliche Dokumentation in *David Octavius Hill*

am Beginn ihrer Entwicklung noch keineswegs im Gegensatz zur »auratischen Erscheinung« (ebd. 376) steht, sondern dieser buchstäblich zu einer *Kristallisierung* in Bildform verhilft.



Abb. 1. David Octavius Hill u. Robert Adamson, *Reverend James Scott, Geistlicher in Dalmeny* (1843), Kalotypie auf Salzpapier, 20 x 14,8 cm (Museum Ludwig, Köln).

Aufgrund technischer Limitationen des Aufnahmeapparats, die in gleitenden Übergängen anstelle von scharfen Kontrasten zwischen hellen und dunklen Bildpartien resultieren, erscheinen Hills fotografische Modelle von einer Art lichtem Nebel eingehüllt, der in Benjamins Augen das Emblem ihrer kontemplativen Versenkung in den Prozess der Bildwerdung darstellt.⁵ Auf das Phänomen einer solchen sichtbaren

© Robert Adamson. *Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert*, hg. v. Bodo von Dewitz u. Karin Schuller (Göttingen: Steidl, 2000; Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln).

⁵ In dieser Perspektive bildet die phänomenale Qualität der Aufnahmen den sichtbaren Ausdruck, ja den *Index* einer geradezu substanziellen Übertragung, wie sie sich – in direkter Konsequenz der äußeren Produktionsbedingungen – zwischen den fotografierten Personen und ihren fotografischen Porträts vollzo-

Umfassung der fotografierten Personen ist das Konzept der Aura hier folglich konstitutiv bezogen – und Gleiches gilt für den Begriff des Mediums, der, grammatisch gesprochen, in einer Relation der Apposition zur Aura steht. Denn Aura, so besagt es die sprachliche Logik dieser Passage ja, ist »ein Medium«, und dieses Medium gewinnt – umgekehrt – als Aura seine wahrnehmbare Gestalt. Benjamins Text erzeugt damit eine Art Überblendung, die die beiden Konzepte in Form einer semantischen Kongruenz miteinander verschränkt. Was genau jedoch, so ist im Weiteren näher zu klären, *bedeutet* diese Kongruenz? Aus welchen Prämissen leitet sie sich ab? Und worin bestehen ihre Konsequenzen?

Um einer Antwort auf diese Fragen näher zu kommen, bietet es sich an, zunächst als eine Art Parallelstelle Benjamins früheste dokumentierte Reflexion des Begriffs Aura heranzuziehen, die sich in einem seiner so genannten Drogenprotokolle findet. In diesem mit »Haschisch Anfang März 1930« überschriebenen Text, der somit auch in enger zeitlicher Nachbarschaft zur *Kleinen Geschichte der Photographie* steht, hält Benjamin fest, dass das wahre »Wesen der Aura« folgendermaßen zu charakterisieren sei:

Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Goghs, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mit gemalt ist. (GS VI 588)

Als besonders eingängiges Beispiel dessen, worauf Benjamin sich hier bezieht, ja als nachgerade buchstäbliche Illustration seiner These lässt sich dabei etwa das berühmte Gemälde *De sterrennacht* (Abb. 2) namhaft machen, das im Juni 1889, nur ein Jahr vor dem Tod van Goghs, entstand, und somit in der Tat dessen »späten Bildern« zuzurechnen ist.

gen habe: »Geringere Lichtempfindlichkeit der frühen Platten machte eine lange Belichtung im Freien erforderlich. Diese wiederum ließ es wünschenswert erscheinen, den Aufzunehmenden in möglicher Abgeschiedenheit an einem Orte unterzubringen, wo ruhiger Sammlung nichts im Wege stand. [...] Das Verfahren selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein.« (GS II 373)

Abb. 2. Vincent van Gogh, *De sterrennacht* (1889), Öl auf Leinwand, 73.7 x 92.1 cm (Museum of Modern Art, New York).



Dieses Werk zeigt das südfranzösische Dorf Saint-Remy unter einem Firmament, in dem sich »alle Dinge« – sprich: jeder einzelne der dargestellten Himmelskörper – von einem ihm eigenen hellen Lichthof umgeben bzw. eingehüllt zeigt. Genau damit aber hilft das Gemälde zugleich zu erkennen, dass jener »richtige Begriff« der Aura, wie Benjamin ihn bei van Gogh auf paradigmatische Weise artikuliert sieht, von Beginn an auch ein bestimmtes Konzept des Mediums in sich *einschließt*. Was nämlich in Gestalt der von van Gogh gemalten Lichthöfe in gleichsam explizitester Form sichtbar (gemacht) wird, ist Aura in einem elementaren Sinne von Atmosphäre – ein Phänomen, wie es sich *in* einem physikalischen Medium sowie *aufgrund* der spezifischen Dichte dieses Mediums auszubilden vermag.⁶ Präziser gefasst: Jene natürliche Erscheinung,

⁶ Vgl. hier etwa die 1926 publizierte Studie »Ding und Medium« des Wahrnehmungspsychologen Fritz Heider, die einen solchen physikalisch definierten Begriff des Mediums zugrunde legt, um die kausale Struktur subjektiver Wahrnehmungsprozesse zu erläutern: »Die wellenvermittelte Fernwahrnehmung [...] strukturiert also die Welt in das, was wahrgenommen wird, die Objekte der Wahrnehmung und die Vermittlung, durch die hindurch wahrgenommen wird. Meist sind nun die Objekte der Wahrnehmung die festen und halbfesten Dinge unserer Umgebung, und Vermittlung ist der luftgefüllte Raum, das Medium, das die Dinge umgibt. [...] Die Lichtstrahlen gehen durch das Medium, bis sie auf mein Auge treffen.« Fritz Heider, »Ding und Medium«, *Symposion. Philo-*

wie sie van Goghs ästhetischer Darstellung zugrunde liegt, ist auf einen Vorgang der *Verdichtung* zurückzuführen, im Zuge dessen die Transparenz des Mediums Luft durch die Präsenz eines anderen Mediums – nämlich Wasser – eingetrübt wird. Dabei lösen sich, infolge der Spiegelung oder Brechung von Lichtwellen durch in der Atmosphäre vorhandene Eiskristalle, die Konturen der Sterne und des Mondes für das menschliche Auge zu einer Art von leuchtendem Schleier auf, oder anders (und mit Benjamins Worten) gesagt: Durch den medial bedingten Vorgang dieser Spiegelung oder Refraktion kommt es dazu, dass im Umfeld der betrachteten Himmelskörper ein »Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten« entsteht.

Benjamins Auffassung der Aura als sichtbare Umhüllung weist diese folglich als ein Phänomen der (optischen) Wahrnehmung aus, das auf der Wirkung elementarer Wahrnehmungsmedien im physikalischen Verständnis beruht; und entsprechend lässt sich die Verbindung des Konzepts zur Sphäre atmosphärischer Lichteffekte auch in seine Betrachtung der frühen Fotografie einlesen bzw. hinein verfolgen. Der Zusammenhang, den Benjamin dort zwischen der Aura der fotografischen Modelle und ihrem »technischen Äquivalent«, dem gleitenden Übergang von Helligkeit zu Dunkel in der fotografischen Aufnahme herstellt, kann damit als Reflexion auf eine konkrete, materielle Basis verstanden werden – als Reflexion auf wiederum natürlich bedingte, mediale Prozesse, wie sie sich im Ablauf des fotografischen Verfahrens geltend machen. Denn auch die Entstehung jener die Körperumrisse verschleiernenden Strukturen, wie Benjamin sie auf den Fotografien Hills entdeckt, liegt in einer spezifischen Reflexion des einfallenden Lichts durch die (entsprechend benannten) Silberhalogenide in der fotografischen Emulsion begründet – und somit in einem Prozess der Lichtdiffusion, der den von van Gogh gemalten atmosphärischen Erscheinungen vergleichbar ist.

Dass das Konzept der Aura, wie es bei Benjamin zunächst Gestalt gewinnt, zugleich auf ästhetische und natürliche, malerische und foto-

sophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache, 1 (1926), S. 109–57, hier S. 114. Auch für Heider liefert dabei der Sternenhimmel das paradigmatische Objekt, an dem sich die Wirkung solcher Wahrnehmungsmedien illustrieren lässt: »Wir erkennen nicht nur Dinge, die unsere Epidermis unmittelbar berühren, sondern wir erkennen oft auch ein Ding durch etwas Anderes. Wir sehen zum Beispiel durch den Äther ferne Sterne.« (Ebd., S. 109)

grafische Phänomene verweist, lässt sich mit Blick auf zwei historische Kontexte seiner Begriffsfindung noch näher entfalten. So schließt das Verständnis von Aura als atmosphärischer Lichterscheinung – ihre Bestimmung als »an elusive phenomenal substance, ether, or halo that surrounds a person or object of perception«⁷ – auch an eine ikonographische Tradition vor allem der christlichen Malerei an, in der sich die Köpfe oder Körper der Heiligen mit entsprechenden Leuchteffekten *spirituellen* Ursprungs ausgestattet finden. Zu den prominentesten Formen dieser Darstellungstradition zählt die so genannte Aureole, eine spezifische Art von Nimbus, die (beinahe) den gesamten Leib der abgebildeten Figur umschließt – wobei es am häufigsten, wie etwa auf Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar*, der Leib Christi selbst ist, der auf diese Weise ausgezeichnet wird (Abb. 3).



Abb. 3. Matthias Grünewald, *Die Auferstehung*,
Isenheimer Altar (1512–1516) [Ausschnitt],
Tempera und Öl auf Lindenholz,
292 x 167 cm (Musée Unterlinden, Colmar).

⁷ Hansen, »Benjamin's Aura«, S. 340.

Grünewalds Altar, den zu sehen Benjamin im Jahr 1913 eigens nach Colmar gefahren war und dessen fotografische Reproduktion, Gershom Scholem zufolge, noch Jahre später an der Wand seines Arbeitszimmers hing,⁸ zeigt auf seiner Auferstehungstafel eine Christusfigur inmitten einer solchen Aureole, die ihrerseits an einen leuchtenden Himmelskörper erinnert. Mehr noch: Grünewald fügt der Verschmelzung von heiligem Körper und Lichtkörper die Darstellung eines strahlenden Nebels hinzu, der dem inneren Kern der Aureole zu entströmen scheint. Und es ist bezeichnender Weise genau dieses Element des Gemäldes, das Benjamin hervorhebt, als er in seinem 1916 verfassten Aufsatz *Sokrates* auf Grünewalds Altar zu sprechen kommt. Er schreibt dort: »Grünewald hat die Heiligen dadurch so groß gemalt, daß ihre Glorie aus dem grünsten Schwarz tauchte. Das Strahlende ist nur wahr, wo es sich im Nächtlichen bricht.« (GS II 130)

Heinz Brüggemann, der diese Konstellation vor allem mit Blick auf Benjamins farbtheoretische Reflexionen erörtert, hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich eine im Wortlaut ähnliche Charakterisierung von Grünewalds Auferstehungstafel in einer Abhandlung des Weimarer Kunstkritikers Wilhelm Hausenstein findet, die – erschienen im Jahr 1919 unter dem Titel *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald* – auch Benjamin bekannt gewesen sein könnte: »Mitten in einem nervös gestirnten Nachthimmel von schwarzgrüner Farbe steht oder kreist ein riesiger Lichthof: außen grün, dann blau, violett, rosa, orange, endlich gelb.«⁹ Für Brüggemann ist dieser Berührungspunkt nicht zuletzt deshalb von Bedeutung, weil er die Hypothese vertritt, dass Grünewalds Gemälde, möglicherweise vermittelt über Hausenstein, der mit Paul Klee befreundet war, als Inspiration für Klees Aquarell *Angelus Novus* (1920) gedient haben könnte (Abb. 4), das Benjamin im Jahr 1921 käuflich erwarb und bis hin zu seiner letzten Arbeit, den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940), als Nährboden eigener Reflexionen nutzte.

⁸ Vgl. Gershom Scholem, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975), S. 51.

⁹ Wilhelm Hausenstein, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald* (München: Hirth, 1919), S. 34. Vgl. dazu Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), S. 329–32.

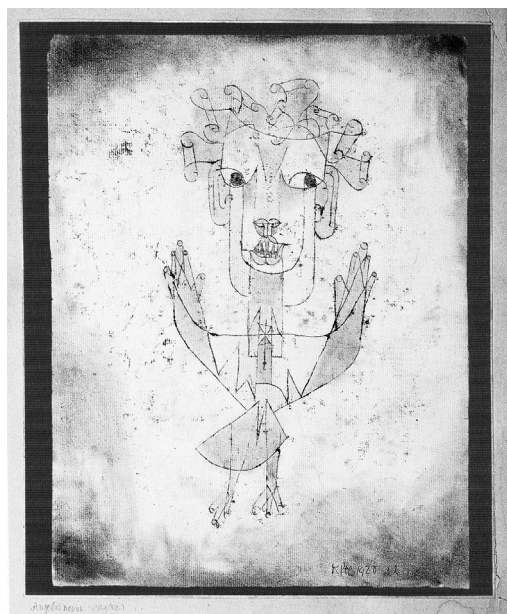


Abb. 4. Paul Klee, *Angelus Novus* (1920), Ölpause und Aquarell auf Papier und Karton, 31.8 x 24.2 cm (Israel Museum, Jerusalem).

Als kompositorische Indizien der von Grünewald zu Klee reichenden Verbindung benennt Brüggemann dabei zum einen den parallelen Gestus der Arme von Christusfigur und Engel sowie zum anderen die formale Korrespondenz, die sich zwischen dem Umriss des aus der Graböffnung emporsteigenden Grabtuchs und dem unteren Abschnitt des geometrisierten Engeltorsos ausmachen lässt.¹⁰ Nicht weniger wichtig wäre in dieser Perspektive freilich der Umstand zu nennen, dass auch die Aureole von Grünewalds Christusfigur bei Klee ihr Pendant in der den Engel wie eine Wolke umhüllenden, hellen Partie des Bildhintergrunds zu finden scheint – was wiederum ein Beleg dafür wäre, dass noch im Reflexionshintergrund von Benjamins spätestem Text die Spur eines genuin auratischen Phänomens präsent bliebe.

Entscheidender in der hier verfolgten Blickbahn ist jedoch die Tatsache, dass Hausenstein und Benjamin in ihren Kommentaren gleichermaßen auf die Überschneidung, ja Überblendung der spirituellen Aura

¹⁰ Vgl. Brüggemann, *Walter Benjamin*, S. 336 sowie zuvor bereits Johann Konrad Eberlein, »Angelus Novus«. *Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung* (Freiburg i. Br.: Rombach, 2006), S. 55.

Christi mit einem Himmelsphänomen hindeuten, das sich einer medienbasierten Lichtbrechung verdankt.¹¹ Denn gerade durch diese ikonographische Zusammenführung, auf die sie über die Konzepte von Refraktion und Lichthof verweisen, verbinden sich in Grünewalds Komposition metaphysische Aureole und physikalisches Medium im Kontext einer figurativen Überschreitung der Grenze zwischen Tod und Leben. Und gerade diese Verbindung ist es, die wiederum auch in Benjamins Kennzeichnung der frühen Fotografie zum Tragen kommt. Nicht von ungefähr macht er dort geltend, dass sich die fotografischen Modelle David Hills dank ihrer auratischen Umhüllung »noch nicht abgesprengt und gottverloren« (GS II 376) zeigen; vielmehr verleiht bzw. bewahrt ihnen diese Erscheinungsweise in seinen Augen eine Selbstgewissheit, die sich aus der Sphäre spiritueller Erfahrungsformen speist. Was Hills Modelle gleichsam wie eine Schutzschicht aus Licht umgibt, *entspricht* für Benjamin so gesehen dem Vertrauen auf jene göttliche Präsenz, wie sie traditionell in Gestalt der Glorien Christi und der Heiligen dargestellt wurde; und wenn er hervorhebt, die gleitenden Übergänge von Hell zu Dunkel, wie sie Hills Aufnahmen charakterisieren, seien als phänomenale Konsequenz der langen Belichtungszeiten anzusehen, so korreliert er diesem technisch bedingten Vorgang mit der

¹¹ Vgl. dazu auch Hausenstein, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*, S. 67: »Aus der Sphäre des Humanismus stammt der Zug von Rationalität und Wissenschaftlichkeit, der das Altarwerk aufregend durchkreuzt. Es ist gesagt worden, daß Grünewald einen leidenschaftlichen Eifer daran wendet, die wunderbaren Vorgänge der heiligen Geschichte auf eine immerhin naturwissenschaftliche Art einleuchtend zu machen. Es ist wohl nicht ohne Wirkung geblieben, daß Kopernikus der Zeitgenosse Grünewalds gewesen ist. [...] Er schuf eine neue Mentalität, die das theologische Himmelsbild durch ein astronomisches komplizierte. Die Himmelserscheinungen des Isenheimer Altars sind epochal und im Sinn kopernikanischen Wesens modern. Was ist neben den Glorien Grünewalds etwa die harte Aura um die Madonna auf dem Münchner Bild des Ghirlandajo?« Zugleich stellt Hausenstein gerade mit Blick auf diese ikonographischen Elemente eine Verbindungslinie zwischen Grünewalds Altar und den Gemälden van Goghs her, wie sie auch in der Genealogie von Benjamins Reflexionen zur Aura zum Tragen kommt: »Ist der auferstehende Christus in der großen Aura [...] nicht von der Rasse van Goghs? [...] Van Gogh: dies ist also wohl ein später Anverwandter Grünewalds.« (Ebd., S. 101–02)

»ruhige[n] Sammlung« (ebd. 373) der fotografierten Personen eine Verhaltensweise, die ihrerseits von religiösen Motiven durchzogen ist.¹²

Wenn sich Benjamins Verknüpfung von Aura und Medium semantisch also auch auf die Vermittlung spiritueller Kräfte bezieht, so wird dieser Zusammenhang durch einen zweiten historischen Kontext seiner Begriffsverwendung – die Sphäre des okkulten Wissens – noch weiter bezeugt. Zwar hat Benjamin sich wiederholt und nachdrücklich von den Lehren esoterischer Zirkel wie der Theosophen distanziert, deren Auffassung von Aura er in seinem Drogenprotokoll als »höchst anstößig« und »banal« disqualifiziert (GS IV 588).¹³ Nichtsdestotrotz weist sein zugleich formulierter Gegenentwurf von »echter Aura« seinerseits unverkennbare spiritualistische Anleihen auf – Anleihen, wie sie vor allem mit Blick auf eine fotografische Praxis erkennbar werden, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu weiter Verbreitung gelangt war. Schon im Rahmen dieser unter dem Namen *spirit photography* begründeten Praxis nämlich, die mit dem Versprechen operierte, Aufnahmen von den Geistern verstorbener Personen gewinnen zu können, waren die Konzepte von Aura und Medium erstmals zueinander – und zu Prozessen der technischen Reproduktion – in Verbindung gesetzt worden.¹⁴ Unter »Aura« wurde dabei der Ausdruck jener spirituellen

¹² Entsprechend bemerkt Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz über den Erfahrungsmodus der (ästhetischen) Kontemplation: »Das theologische Urbild dieser Versenkung ist das Bewusstsein, allein mit seinem Gott zu sein.« (WuN XVI 243)

¹³ Vgl. näher zu Benjamins Rezeption der esoterischen Diskurse seiner Zeit – namentlich der Ideen des Kosmikerkreises um Ludwig Klages und Karl Wolfskehl sowie der kabbalistischen Denktradition, von der er durch Scholem vermittelt Kenntnis erhielt – die brillante Analyse in Hansen, »Benjamin's Aura«, vor allem S. 358–72.

¹⁴ Zunächst in den USA und in Großbritannien etabliert breitete sich das Phänomen der Geisterfotografie von dort aus auch auf dem europäischen Kontinent aus. In Deutschland ist ihre Popularisierung vor allem mit dem Namen des Parapsychologen Albert Freiherr von Schrenck-Notzing verbunden, der sich in seinen Arbeiten eine »wissenschaftliche Prüfung der physikalischen Phänomene des Mediumismus« zum Ziel setzte. Vgl. Albert Fr. von Schrenck-Notzing, *Materialisations-Phaenomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie* (München: Reinhardt, 1923), S. 4. Dabei ging es darum, die spiritistischen Praktiken menschlicher Medien einer systematischen, fotografisch gestützten Beobachtung zu unterziehen, um die Existenz paranormaler Erscheinungen – so vor allem die Möglichkeit einer Übertragung »subjektiver Gedankenbilder« in externalisierte, materielle Form – von jedem Zweifel zu

Kräfte eines menschlichen »Mediums« verstanden, die der mentalen Kommunikation mit dem Totenreich und ihrer Übertragung in fotografische Bilder (angeblich) zugrunde lagen. In diesem Sinne machte etwa William Mumler, der historisch früheste selbsternannte Geisterfotograf,¹⁵ in seiner 1875 publizierten Autobiographie geltend:

Mediums stand in the same relation to spirits as vacuum tubes do to electricity: they supply the necessary elements by which spirits are enabled to be seen; whether those elements be aura, magnetism, or anything else, they are, in my belief, essential to all spiritual manifestations.¹⁶

Und der Autor einer Schrift mit dem programmatischen Titel *Photographing the Invisible* (1911) stellte die entsprechende begriffliche Verbindung her, indem er insbesondere Mumler für das Vermögen pries, »to throw off that X aura or nervauric atmosphere which is the special endowment of these mediums, and without which spirit photographs cannot be obtained«.¹⁷ Im Kontext dieses Gebrauchs benannte das

befreien. Zu Schrenck-Notzings Arbeiten vgl. Manfred Dierks, *Thomas Manns Geisterbaron. Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck-Notzing* (Gießen: Psychosozial-Verlag, 2012) sowie speziell mit Blick auf Schrenck-Notzings fotografische Dokumentationsstrategien Joseph Imorde, »Bilder von Medien. Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente«, in *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, hg. v. Anja Zimmermann (Hamburg: Hamburg University Press, 2005), S. 73–114. Allgemein zur Geschichte der Geisterfotografie vgl. ferner Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie* (München: Fink, 2006), S. 115–30 sowie die umfassende Dokumentation in den Bänden Clément Chéroux u. a., *The Perfect Medium. Photography and the Occult* (New Haven: Yale University Press, 2005) und *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Konzeption und Realisierung v. Andreas Fischer u. Veit Loers (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997).

¹⁵ Zu Mumlers Biographie und fotografischem Werk vgl. die ausführliche Darstellung in Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

¹⁶ William H. Mumler, *The Personal Experiences of William H. Mumler in Spirit-Photography* [1875], zitiert nach Kaplan, *The Strange Case of William Mumler*, S. 137.

¹⁷ James Coates, *Photographing the Invisible. Practical Studies in Spirit Photography, Spirit Portraiture, and other Rare but Allied Phenomena* (London: L. N. Fowler & Co./ Chicago: The Advanced Thought Publishing Co., 1911), S. 46.

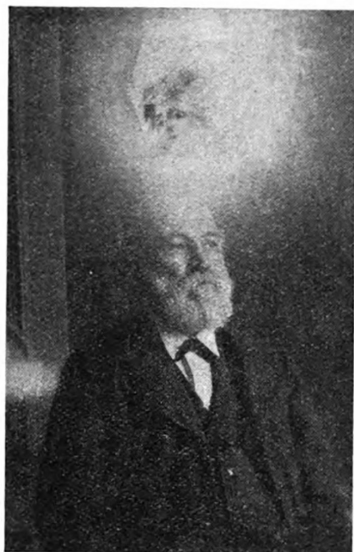


FIG. 10.—Photograph of Mr James Robertson and Mr Andrew Glendinning, and the earliest *test* psychic portrait of the “Cyprian Priestess,” taken in Glasgow. Mr Robertson was present, but is cut out of the print. Both Messrs Robertson and Glendinning superintended the experiment, Mr Duguid merely making the exposure. Two other test pictures of this “extra” are produced further on.



FIG. 77.—Psychograph of lady obtained without light or camera, April 1896. Mr David Duguid, medium.

Abb. 5 u. 6. James Coates, *Photographing the Invisible. Practical Studies in Spirit Photography, Spirit Portraiture, and other Rare but Allied Phenomena* (London: L. N. Fowler & Co. / Chicago: The Advanced Thought Publishing Co., 1911), S. 82 u. 349.

Konzept der Aura folglich die Art und Weise, wie die geistigen Energien eines leiblichen Mediums sichtbare Wirkung entfalten – eine Wirkung, die sich im fotografischen Aufnahmeprozess in *Gestalt* der Geister der Verstorbenen manifestieren sollte. In einem Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Traktat heißt es dazu prägnant:

[T]he spirit forms which are photographed were created from the aura that escapes from sensitive subjects. [...] This aura, which was the mate-

rial emanating from all parts of the body, was collected to form the portraits of those who wished to prove the immortality of the soul.¹⁸

Wie diese diskursiven Relationen in den Bildstrategien der Geisterfotografie zum Ausdruck gelangten – wobei technisch gesehen vor allem das Verfahren der Mehrfachbelichtung Anwendung fand, um die fraglichen Effekte zu erzeugen – wird an einer Vielzahl von Aufnahmen deutlich, die in recht offensichtlicher Form an eine ikonographische Tradition religiösen Ursprungs anschließen. Eine Illustration aus einer der soeben zitierten Abhandlungen beispielsweise zeigt das fotografische Bildnis eines weiblichen »Geistes« innerhalb einer hellen, lichthofartigen Umhüllung, die zugleich als spirituelle Aura des darunter abgebildeten männlichen Mediums erscheint (Abb. 5), während eine andere Aufnahme desselben Bandes sogar vorgibt, ein direkter, ohne Kamera erzeugter Abdruck der auratischen Ausstrahlung eines Mediums in der fotografischen Emulsion zu sein (Abb. 6).

Entsprechend ist die Aureole, von der sich die weibliche Gestalt auch auf diesem zweiten Bild umgeben zeigt, als Figuration des behaupteten Entstehungsprozesses lesbar: Wie sich die Aufnahme einerseits im Ganzen als Produkt der Aura eines Mediums zu verstehen gibt, so bildet sie andererseits innerhalb ihrer ikonischen Gestaltung ein nochmals spezifisch auratisches Phänomen ab. Im Falle beider Fotografien tritt Aura dabei erneut in einer bzw. als eine Verschmelzung von spiritueller Energie und physikalischer Lichterscheinung zutage – und somit als eine in doppelter Hinsicht mediumbasierte Erscheinung, wie sie sich auch in Benjamins und Hausensteins Kommentaren zur Tradition der Heiligenmalerei identifiziert findet.¹⁹

¹⁸ *The Veil Lifted. Modern Developments of Spirit Photography*, hg. v. Andrew Glendinning (London: Whittaker & Co., 1894), S. 46–47.

¹⁹ Ein weiteres Indiz für diese Verbindungen im historischen Vor- bzw. Umfeld von Benjamins fotografiethoretischen Reflexionen liefert ein im Jahr 1919 gehaltenen Vortrag des Kunsthistorikers Rudolf Bernoulli zum Thema »Okkultismus und bildende Kunst«, in dem das Phänomen der Aura als Schnittpunkt von spiritistischen Lehren und christlicher Malerei identifiziert wird: »Der Okkultismus glaubt, daß in der Tat der Körper von einer ganzen Sphäre solcher Ausstrahlungen, der sogenannten Aura, umgeben ist. Es ist zu hoffen, daß es gelingen wird, [...] diese Aura noch weiter zu untersuchen und sie zum Objekt der wissenschaftlichen Forschung zu machen. Die Kunst hat die okkultistische Hypothese angenommen. Uebereinstimmend mit ihr bildet sie insbesondere um

Vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge werden die spirituellen Referenzen in Benjamins Beschreibung der frühen Fotografie greifbar. Denn obgleich das Genre der *spirit photography* bei ihm keine direkte Erwähnung findet, nehmen seine Reflexionen doch ihrerseits auf das Vermögen der Fotografie Bezug, mit den Toten zu kommunizieren. So kommentiert Benjamin in einer der bekanntesten Passagen seines Textes ein im Jahr 1857 entstandenes Selbstporträt des Fotografen Karl Dauthendey mit seiner zukünftigen zweiten Ehefrau (Abb. 7), einer Frau, die – wie Benjamin irrtümlicher Weise behauptet – später Selbstmord begangen habe und deren »an eine unheilvolle Ferne geheftet[en]« (GS II 371) Blick er als eine Vorahnung eben dieses Todes interpretiert.²⁰

den ethisch hochentwickelten Menschen eine Aura um Kopf und Körper ab und zwar golden leuchtend oder in den Farben des Regenbogens prangend.« Rudolf Bernoulli, *Okkultismus und bildende Kunst. Vortrag, gehalten in der Deutschen Okkultistischen Gesellschaft zu Berlin am 7. November 1919* (Berlin: Baum, 1920), S. 30. Bernoulli, der mit dem spiritistischen Großmeister Schrenck-Notzing persönlich befreundet war, trat später auch als Autor einer Abhandlung über Paul Klee hervor.

²⁰ Tatsächlich war es Dauthendeys erste Frau, die sich das Leben genommen hatte, während seine zweite Frau sechzehn Jahre nach Entstehung der von Benjamin kommentierten Aufnahme an einer Lungenkrankheit verstarb. Dass Benjamins Deutung in ihrem Kern somit auf einer Verwechslung bzw. auf einer fantasmatischen Projektion beruht, ist seitens der Forschung auf den Einfluss biographischer Vorkenntnisse zurückgeführt worden, die aus der Lektüre von Max Dauthendeys Buch *Der Geist meines Vaters* [1912] – eines Porträts des Fotografen von der Hand seines Sohnes – stammten; was Benjamin dort über den Suizid von Karl Dauthendeys erster Frau gelesen hatte, dürfte demnach seinen Blick auf das Bild in entscheidender Weise mit- bzw. vorgeprägt haben, zumal er die fragliche Textstelle in seinem Aufsatz nahezu wortgleich wiedergibt (vgl. dazu den Übersetzerkommentar in Walter Benjamin, »Petite histoire de la photographie«, übers. v. André Gunthert, *études photographiques*, 1 (1996), o.S. <<http://etudesphotographiques.revues.org/99#ftn16>> [letzter Zugriff: 22.4.2017]). Daneben ist im Sinne einer autobiographischen Motivierung seiner (Fehl-)Deutung auch darauf hingewiesen worden, dass Benjamin sich zur Zeit der Abfassung seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* selbst mit Suizidgedanken trug. Vgl. dazu Hansen, »Benjamin's Aura«, S. 341–42.



Abb. 7. Karl Dauthendey, *Selbstporträt mit seiner Braut, Fräulein Friedrich nach dem ersten gemeinsamen Kirchgang am 1. September 1857*, aus *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–70*, hg. v. Helmuth Th. Bossert u. Heinrich Guttman (Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag, 1930), Tafel 128.

In Benjamins Perspektive stellt sich der Vorausblick der Frau auf das Ereignis ihres Suizids als Komplement jenes Rückblickes dar, den der Betrachter auf die im Bild festgehaltene Tote richtet, wobei die Fotografie als vermittelnde Schwelle zwischen Leben und Tod wirksam bzw. erkennbar wird. So gesehen ist der »magisch[e] Wert« (ebd.), den Benjamin der Aufnahme zuschreibt, nicht zuletzt als ein Ausdruck der Tatsache zu verstehen, dass sie sich in gewissem Sinne selbst als *Geist* der auf ihr abgebildeten Personen darstellt. Nicht von ungefähr lässt etwa auch die Kopfbekleidung von Dauthendeys Braut an jene schleierartigen Phänomene denken, wie sie nahezu zeitgleich auf den frühesten Geisterfotografien in Erscheinung zu treten beginnen, so zum Beispiel auf einer von William Mumler erstellten Aufnahme aus dem Jahr 1869, die den Börsenmakler Charles Livermore mit dem Geist seiner verstorbenen Frau zu zeigen vorgibt (Abb. 8).²¹

²¹ Zu den Entstehungs- und Publikationskontexten dieser Aufnahme vgl. die



Abb. 8. William H. Mumler, *Charles Livermore with the Spirit of His Wife* (1869) (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles).

Dabei ist die ihrerseits in ein weißes Kopfgewand eingehüllte Gestalt der Toten wie ein Lichthof um das Haupt ihres – gleich Dauthendey – in die Kamera blickenden Mannes arrangiert; sie bildet ein helles, wolkenähnliches Areal, das durch seine Positionierung gleichermaßen an religiöse Ikonen und an atmosphärische Lichteffekte erinnert.

Gewiss ist Benjamins Hinweis auf die besondere »magische« Qualität der von ihm kommentierten Aufnahme keineswegs bruchlos mit dem Interesse solcher okkulten Produktionen abzugleichen, zumal es sich bei deren Aura-Effekten gerade nicht um direkte Erzeugnisse des technischen Belichtungsprozesses selbst, sondern um das Resultat gezielter (und kommerziell motivierter) Manipulationen seines Ablaufs handelt. Gleichwohl wird die Anspielung auf eine geisterhafte Präsenz der Toten, wie sie sich in der Dauthendey-Fotografie übertragen bzw. verkörpert zeigt, von Benjamin auch durch die Bemerkung unterstrichen, dass das spezifische Bildformat dieses Porträts als ein weiteres Indiz für den auratischen Charakter der frühen Fotografie anzusehen sei. So nämlich konstatiert er, nachdem er die apparativen Ursachen für

Dokumentation in Kaplan, *The Strange Case of William Mumler*, S. 87–88 und 166–67.

das anfängliche Auftreten der Aura im fotografischen Bild gekennzeichnet hat: »Soviel vom technischen Bedingtsein der auratischen Erscheinung. [...] Es ist dieser Hauchkreis, der schön und sinnvoll bisweilen durch die nunmehr altmodische ovale Form des Bildausschnitts umschrieben wird.« (Ebd. 376)²² Diese Lesart, die den Umriss der so gerahmten Aufnahmen als Reflexion der sie erfüllenden Aura deutet, stellt dabei einen – höchst subtilen – Konnex zwischen den Sphären von Fotografie und Geist(ern) her, der zugleich nochmals mit biblisch-religiösen Motiven vermittelt ist. So beschwört der Begriff des »Hauchkreises« nicht nur die im Buch *Genesis* geprägte, hebräische Vorstellung eines schöpferischen Geistes oder Atems herauf,²³ dessen erste Worte passender Weise »Es werde Licht«²⁴ lauten; vielmehr lässt sich die zwischen Hauchkreis und ovalem Bildformat geknüpfte Assoziation erneut auch auf eine entsprechende Form der Aura im Kontext der christlichen Malerei beziehen, wie sie etwa auf Veroneses Gemälde *Die Auferstehung Christi* (ca. 1570) zu finden ist (Abb. 9).

Wenn sich dort – wie schon in Grünewalds Komposition – atmosphärisches Lichtphänomen und spirituelle Ausstrahlung im thematischen Rahmen einer Überquerung, ja Aufhebung der Grenze zwischen Tod und (zweitem) Leben überlagern, so ist es eine verwandte semantische Konstellation, die in Benjamins Blick auf die Frühphase der Fotografie wirksam wird. Denn wie die ovale Aura auf Veroneses Bild das Signum eines durch den göttlichen Geist wiedererweckten Körpers darstellt, zeugen die technisch reproduzierten Hauchkreise für Benjamin davon, dass die fotografierten Personen physischen Eingang in ihr Porträt und damit eine Art spiritueller Präsenz (lat. *spiritus*: Geist, Hauch) über den Moment ihres Todes hinaus gewonnen haben. Der Kommentar zur Dauthendey-Aufnahme liest an dieser folglich nicht nur einen Effekt der Mortifizierung (ausgedrückt durch die Todesahnung im Blick

²² Die Bildanthologie *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–1870*, in der Benjamin die Dauthendey-Aufnahme entdeckte, umfasst insgesamt etwa zwei Dutzend Fotografien dieses Formats. Vgl. Helmuth Th. Bossert u. Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–70* (Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag, 1930).

²³ Neben diesem Bezug zum alttestamentarischen Motiv eines göttlichen Atems bzw. Geistes (hebr. *ruach*) lässt der Begriff auch die etymologische Grundbedeutung von Aura (griech. *αἶρα* = Lufthauch; lat. *aura* = Atem, Luft) hervortreten. Vgl. dazu Hansen, »Benjamin's Aura«, S. 351–52.

²⁴ *Genesis* 1,3.



Abb. 9. Paolo Veronese, (*Die Auferstehung Christi*) (ca. 1570),
Öl auf Leinwand, 136 x 104 cm
(Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

der Frau) ab, sondern zugleich und in eins damit die Möglichkeit einer geisterhaften Vivifikation; und die Belehnung der Fotografie mit dieser zweiten, gleichsam pneumatischen Qualität indiziert, dass Benjamins Überlegungen hier auch mit jener techno-spiritualistischen Praxis des späten 19. Jahrhunderts korrespondieren, in deren Kontext die Toten (wieder) ins Bild gesetzt wurden, um die noch Lebenden in Gestalt aureolen- und lichthofartiger Gebilde einzuhüllen.

Festzuhalten wäre an diesem Punkt also, dass in die Bestimmung der Aura als Medium verschiedene Reflexionskontexte und Semantiken einfließen, wie sie sich bei Benjamin zunächst in Bezug auf die Ikonographie gemalter Bilder geltend machen und von dort auf die Phänomenalität der frühen Fotografie übertragen werden. Während der Kommentar zu Grünewalds Auferstehungstafel eine ikonische Konvergenz von metaphysischer Ausstrahlung (»Glorie«) und physikalischer Strahlenbrechung statuiert, stellt der Hinweis auf van Goghs späte Gemälde erstmals eine explizite Verbindung zwischen der Sichtbarkeit atmosphärischer Einhüllungen (»Umzirkung«) und dem *Begriff* der Aura her.

Über diese Verbindung vermittelt hält in den Fotografie-Aufsatz zugleich ein Konzept des Mediums Einzug, das einerseits auf die elementaren Grundlagen optischer Wahrnehmungs- bzw. Lichtphänomene bezogen ist, andererseits jedoch auch an die Sphäre okkultur Kommunikationsprozesse anschließt.²⁵ Damit bildet sich in Benjamins Text recht deutlich der Sprachgebrauch einer Epoche ab, in der die Rede von »Medium« entweder den physikalischen Substraten der Licht- und Schallübertragung oder den menschlichen Mittlern zwischen Diesseits und Geisterwelt galt, (noch) nicht jedoch den »Reproduktionstechniken« von Fotografie und Film.²⁶ Gleichwohl sind es nun gerade diese vor- bzw. nicht-technischen Begriffe des Mediums, durch deren Präsenz auch die mediale Eigenlogik der technischen Apparaturen für Benjamin einer Beschreibung zugänglich wird. Denn jene Begriffe markieren in der Genealogie seiner – im heutigen Wortsinne – medientheoretischen Reflexionen gleichsam die Stelle, an der sich eine spezifische Betrachtungsweise dieser Apparaturen und ihrer Effekte zu artikulieren beginnt. Näher kenntlich wird dies, wenn man die Überlegungen zur Aura in der frühen Fotografie als Rahmen für die Entwicklung und Erprobung eines analytischen Zugriffs versteht, der sich zum einen in

²⁵ Diesen Umstand – wie den Zusammenhang von Aura- und Medienbegriff im Ganzen – übersieht auch Rolf H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie* (Ostfildern: Cantz, 1998), S. 20–25.

²⁶ Zur Archäologie des Medienbegriffs im frühen 20. Jahrhunderts vgl. Albert Kümmel u. Petra Löffler, »Einleitung«, in *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*, hg. v. Albert Kümmel u. Petra Löffler (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), S. 11–18, mit dem Resümee S. 13: »Als Bezeichnung für Kommunikationstechnologien hat der Begriff noch keine ausreichende Dichte erlangt.« Kümmel und Löffler ergänzen ihre Diagnose durch den Hinweis auf den Eintrag »Medium« im *Brockhaus* des Jahres 1932, der drei verschiedene Bedeutungen des Wortes angibt, ohne dass seine heute gängigste Gebrauchsweise darunter wäre. Neben seiner Verwendung in der Terminologie der historischen Sprachwissenschaft, wo »Medium« ein altes indogermanisches *Genus verbi* bezeichnet, werden dabei an zweiter und dritter Stelle jene zwei Gebrauchsweisen des Wortes genannt, wie sie auch mit Blick auf Benjamins Begriffsbildung in der *Kleinen Geschichte der Photographie* von zentralem Belang sind. Laut *Brockhaus*, Stand 1932, bedeutet »Medium« nämlich »2) In der Physik Mittel«, d. h. »die Materie, innerhalb deren sich ein bestimmter physikalischer Vorgang, z. B. die Fortpflanzung eines Lichtstrahls, abspielt«, sowie »3) Nach *spiritistischer* Auffassung ein zur Vermittlung zwischen der Geisterwelt und unserer Wirklichkeit fähiger Mensch« (zitiert nach ebd., S. 12).

Gestalt eines bestimmten historischen *Narrativs* weiter ausprägt sowie zum anderen den Charakter eines methodischen *Modells* von allgemeiner Reichweite gewinnt.

So nämlich dienen jene der Aura gewidmeten Reflexionen, mit- samt ihren Bezügen zu physikalischen und okkulten Phänomenen, erstens als Ausgangspunkt und Fundament einer Erzählung, die Benjamin im Fortgang seines Textes detailliert entfaltet. Auf die Phase der ursprünglichen Konvergenz von fotografischer Technik und »auratischer Erscheinung«, wie er sie an den Arbeiten David Hills und ihren haloartigen Übergängen von Licht zu Schatten abliest, lässt er dabei eine »Verfallsperiode« (GS II 376) folgen, die durch eine wachsende Diskrepanz zwischen technologischer Entwicklung und fotografischer Praxis gekennzeichnet sei. Obgleich technische Fortschritte es bald schon möglich gemacht hätten, die fotografierten Objekte »spiegelhaft« (ebd.) – und d. h. ohne alle schleierartigen Lichteffekte wie noch bei Hill – aufzuzeichnen, seien die Fotografen fortan darum bemüht gewesen, solche Effekte durch bestimmte Kunstgriffe »vorzutäuschen« (ebd. 377). Im Zuge dieser nachträglichen Bearbeitungen tritt Aura – verstanden im Sinne einer die Konturen verwischenden Dunstigkeit – in einen Widerspruch zur Funktionsweise der Apparatur. Nicht länger im Ablauf des Verfahrens selbst begründet wie zu Beginn, als lange Belichtungszeiten zu physikalisch bedingten Lichtdiffusionen in der Silberschicht geführt hatten, stellt sie in Benjamins Augen nun den Ausdruck einer Kontamination des fotografischen Prozesses durch »schummerig[e]« (ebd.) Bildkompositionen dar. Und es ist vor dem Hintergrund dieser Verschiebung von der genuinen Aura der Frühzeit zu ihren simulierten Verfallsformen im späten 19. Jahrhundert, dass Benjamin Eugene Atget als den Wegbereiter eines neuen und dritten Zeitalters in der Entwicklung der Fotografie preist: »Als erster desinfiziert er die stickige Atmosphäre, die die konventionelle Porträtphotographie der Verfallsepoche verbreitet hat. Er reinigt diese Atmosphäre, ja bereinigt sie: er leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein, die das unbezweifelbarste Verdienst der jüngsten Photographenschule ist.« (Ebd. 378) Die aktive Zerstörung der »auratischen Erscheinung«, wie Benjamin sie mit der Fotografie seiner Epoche sowie einige Jahre später in seinem Kunstwerk-Aufsatz vor allem mit dem Film assoziiert, besteht so gesehen zuvorderst in der Tilgung aller *fabrizierten* Umhüllungspänomene aus der Bildfläche – einer Tilgung, die dazu dienen soll, die

fotografische Praxis mit ihren technischen Grundlagen wieder in Einklang zu bringen.

In seiner triadischen Struktur wie auch in seiner normativen Prägung ist Benjamins historischer Abriss unverkennbar einem in den Avantgarde-Zirkeln der späten 1920er-Jahre gängigen Deutungsmuster verpflichtet, das in seinem Kern auf dem Postulat einer »reinen«, d. h. medienspezifischen Verwendung der fotografischen Technik beruht.²⁷ Jedoch macht sich Benjamin dieses etablierte fotografiegeschichtliche Narrativ eben dadurch zu eigen, dass er es zugleich als eine Entwicklung im spezifischen Verhältnis von Fotografie und Aura reformuliert – als eine Entwicklung, die von den authentischen, da apparativ bedingten »Hauchkreisen« der Frühzeit über deren künstliche, da mit nicht-fotografischen Mitteln erzeugte Imitationen zur Zeit der Jahrhundertwende bis hin zur wiederum genuin technisch begründeten Eliminierung all solcher artifiziellen Stimmungseffekte durch die »neue Fotografie« der Weimarer Jahre führt. Und im Zuge genau dieser Reformulierung beginnt sich zweitens ein systematischer Beschreibungsansatz zu artikulieren, der den Blick auf die Eigengesetzlichkeiten der Apparatur mit einer Betrachtung der Geschichte grundlegender *Wahrnehmungsformen* verschränkt.²⁸ So gesehen markiert die Stelle, an der Benjamin von der Aura als Medium spricht, auch den Einsatzpunkt einer Perspektive, die gerade das Verhältnis zwischen den technischen

²⁷ So etwa heißt es im Vorwort der Bildanthologie *Foto-Auge*, die anlässlich der epochalen Werkbund-Ausstellung *Film und Foto* im Jahr 1929 erschien: »die geschichte der fotografie weist zwei blütezeiten auf, eine am anfang (Daguerre), die andere am ende bisheriger entwicklung [...]. was zwischen diesem anfang und ende liegt, ist meist problematisch, weil es, offen oder versteckt, reize der malerei oder grafik imitieren wollte, was natürlich von der eigentlichen aufgabe des fotografen ablenkte.« Franz Roh, »Mechanismus und Ausdruck«, in *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, hg. v. Franz Roh u. Jan Tschichold (Stuttgart: Wedekind, 1929), S. 3–7, hier S. 3. Zu den Kuratoren von *Film und Foto* zählte mit Moholy-Nagy auch jener Verfechter einer an medienspezifischen Gesetzen orientierten fotografischen Praxis, von dem Benjamin am Ende der 1920er-Jahre die stärksten Impulse für seine eigenen Überlegungen zur Fotografie bezog. Vgl. dazu Michael Jennings, »Walter Benjamin and the European Avant-Garde«, in *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, hg. v. David S. Ferris (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), S. 18–34.

²⁸ Vgl. hierzu näher Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918–1939* (München: Wilhelm Fink, 2010).

»Reproduktionsmitteln« und sinnlich-phänomenalen Konstellationen weiteren Umfangs fokussiert. Denn in Anbetracht der hier rekonstruierten Kontexte, wie sie in jener begrifflichen Bestimmung als Medium wirksam sind, stellt sich Aura als eine historische Erscheinung dar, deren Wahrnehmung bzw. Wahrnehmbarkeit von physikalischen, ästhetischen und sozialen Konstituenten bestimmt wird und in deren Entwicklung die Fotografie ab einem bestimmten Zeitpunkt zu einem entscheidenden Faktor avanciert.

Damit aber ist implizit schon die generalisierte und analytische Bedeutung vorgezeichnet, wie Benjamin sie dem Konzept des Mediums nur vier Jahre später im Rahmen des Kunstwerk-Aufsatzes geben wird.²⁹ Im je nach Textfassung vierten bzw. fünften Paragraphen schreibt er dort:

Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. [...] Und wenn die Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als ein Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen. (WuN XVI 102)

²⁹ Auch der Begriff der Aura erfährt dort, wie Miriam Hansen im Detail auseinandergesetzt hat, eine veränderte Bestimmung, die sich nun – aus strategischen Gründen – primär auf die Erscheinungsweise des traditionellen Kunstwerks bezieht: »By assimilating aura to a regressive fetishistic cult of beautiful semblance [...], the artwork essay makes a case, not only for a recognition of the aura's irreversible decline, but for its active demolition.« (Hansen, »Benjamin's Aura«, S. 355). Gleichwohl bleibt die im Fotografie-Aufsatz wirksame Semantik gerade in Gestalt jener klassischen Definition präsent, wie Benjamin sie von dort – in leicht modifizierter Form – in den Kunstwerk-Aufsatz überträgt: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heisst die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.« (WuN XVI 102) Im Wortlaut dieser Passage ist das Verständnis von Aura als atmosphärische Einhüllung, d. h. als Effekt eines Wahrnehmungsmediums im physikalischen Sinne noch ebenso gegenwärtig wie der Bezug zum religiös-spirituell geprägten Bedeutungsfeld von Pneuma, Hauch und Kontemplation; ja sogar die Sphäre des Geisterhaften liegt durch das an »Gespent« gemahnende »Gespinst« keineswegs fern.

Auch hier gilt das Interesse folglich nicht den technischen Apparaturen an sich, sondern einem »Medium« in einem anderen und weiteren Sinne: einem Kräftefeld, das im Zusammenspiel natürlicher und kultureller Determinanten gründet und in bestimmten Wahrnehmungsphänomenen – Phänomenen wie der in den Aufnahmen David Hills festgehaltenen Aura oder ihrem darauffolgenden »Verfall« in der fotografischen Entwicklung des späten 19. Jahrhunderts – Gestalt annimmt, sich entfaltet und wandelt. Zugleich jedoch wird deutlich, inwiefern es am Ende gerade deshalb stimmig ist, Benjamins Betrachtungen zu den technischen »Reproduktionsmitteln« der Fotografie und des Films als *medientheoretische* Reflexionen zu bezeichnen. Schließlich geschieht es allein im Medium des »Medium[s] der Wahrnehmung«, dass der »Geist[] der Technik« (WuN VIII 76) – für Benjamin – seine historische Erkennbarkeit gewinnt.

Tobias Wilke, »Aura als Medium: Konturen und Kontexte einer Begriffsbeziehung bei Benjamin«, in *Aura und Experiment: Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin*, hg. v. Kyung-Ho Cha, *Cultural Inquiry*, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 110–34
<https://doi.org/10.37050/ci-13_07>

QUELLENANGABEN

- Benjamin, Walter, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Christoph Gösde und Henri Lonitz im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, 21 Bde. (geplant) (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008–)
- Bernoulli, Rudolf, *Okkultismus und bildende Kunst. Vortrag, gehalten in der Deutschen Okkultistischen Gesellschaft zu Berlin am 7. November 1919* (Berlin: Baum, 1920)
- Bossert, Helmuth Th. und Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–70* (Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag, 1930)
- Brüggemann, Heinz, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007)
- Chéroux, Bänden Clément u. a., *The Perfect Medium. Photography and the Occult* (New Haven: Yale University Press, 2005)
- Coates, James, *Photographing the Invisible. Practical Studies in Spirit Photography, Spirit Portraiture, and other Rare but Allied Phenomena* (London: L. N. Fowler & Co./ Chicago: The Advanced Thought Publishing Co., 1911)
- Dewitz, Bodo von und Karin Schuller (Hg.), *David Octavius Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert* (Göttingen: Steidl, 2000; Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln)
- Dierks, Manfred, *Thomas Manns Geisterbaron. Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck-Notzing* (Gießen: Psychosozial-Verlag, 2012)
- Dutlinger, Carolin, »Imaginary Encounters. Walter Benjamin and the Aura of Photography«, *Poetics Today*, 29 (2008), S.79–101
- Eberlein, Johann Konrad, »Angelus Novus«. *Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung* (Freiburg i. Br.: Rombach, 2006)
- Fischer, Andreas und Veit Loers, *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren* (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997)
- Fürnkäs, Josef, »Aura«, in *Benjamins Begriffe*, hg. v. Michael Opitz und Erdmut Wizisla, 2 Bde. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000), I, S.95–146
- Glendinning, Andrew, *The Veil Lifted. Modern Developments of Spirit Photography* (London: Whitaker & Co., 1894)
- Hansen, Miriam Bratu, »Benjamin's Aura«, *Critical Inquiry*, 34 (2008), S. 336–75
- Hausenstein, Wilhelm, *Der Isenheim Altar des Matthias Grünewald* (München: Hirth, 1919)
- Heider, Fritz, »Ding und Medium«, *Symposion. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache*, 1 (1926), S.109–57
- Imorde, Joseph, »Bilder von Medien. Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente«, in *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, hg. v. Anja Zimmermann (Hamburg: Hamburg University Press, 2005), S.73–114

- Jennings, Michael, »Walter Benjamin and the European Avant-Garde«, in *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, hg. v. David S. Ferris (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), S.18–34 <<https://doi.org/10.1017/CCOL0521793297.002>>
- Kaplan, Louis, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008)
- Krauss, Rolf H., *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie* (Ostfildern: Cantz, 1998)
- Kümmel, Albert und Petra Löffler, »Einleitung«, in *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*, hg. v. Albert Kümmel und Petra Löffler (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), S.11–18
- Moholy-Nagy, László, *Malerei Fotografie Film* (München: Langen, 1927)
- Roh, Franz, »Mechanismus und Ausdruck«, in *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, hg. v. Franz Roh und Jan Tschichold (Stuttgart: Wedekind, 1929), S. 3–7
- Scholem, Gershom, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975)
- Schrenck-Notzing, Albert Fr. von, *Materialisations-Phaenomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie* (München: Reinhardt, 1923)
- Schwarz, Heinrich, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie* (Leipzig: Insel, 1931)
- Stiegler, Bernd, *Theoriegeschichte der Photographie* (München: Fink, 2006)
- Stoessel, Marleen, *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin* (München: Hanser, 1983)
- Wilke, Tobias, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918–1939* (München: Wilhelm Fink, 2010) <<https://doi.org/10.30965/9783846749234>>