

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

# Klang und Musik bei Walter Benjamin

Tobias Robert Klein  
in Verbindung mit Asmus Trautsch

Wilhelm Fink

Die dieser Publikation zugrundeliegende Tagung wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.  
Die Verantwortung für den Inhalt liegt bei den Autoren.

Umschlag:

Nach dem Plakatentwurf von Carolyn Steinbeck · Gestaltung, Berlin

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Redaktion und Lektorat: Bettina Moll, Berlin  
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany.  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5343-3

## Benjamins Reproduktionsaufsatz und die Musik

Es ist keine sehr originelle Einsicht, dass die grundlegend neuen Perspektiven auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, die Walter Benjamin in seinem Aufsatz über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« skizziert hat, am Paradigma der visuellen Künste gewonnen wurden. Das lässt sich exemplarisch am Begriff der Aura demonstrieren, der für Benjamins Theorie des traditionellen Kunstwerks von zentraler Bedeutung ist. Allein das Bild, das als Unikat durch die Räume und Zeiten wandert und sich dabei mit historischer Substanz sättigt, ist Träger der Aura. An einer Stelle des Reproduktionsaufsatzes heißt es:

Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere, die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. (...) Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. (GS I, 477)

Der Eindruck, dass dies am allerbesten auf Gemälde oder Skulpturen passt, verstärkt sich noch an der berühmten Stelle, an der Benjamin den Begriff der Aura an der Aura natürlicher Gegenstände illustriert und, wie es da heißt, diese »Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag« (479), von einem rein visuellen Eindruck herleitet.

Es liegt auf der Hand, dass es die Aura, so wie sie Benjamin hier beschreibt, bei akustischen Kunstwerken nicht geben kann. Musik und Theater bieten kein Identisches, das sich materiell in der Geschichte durchhält wie ein Bild und in diesem spezifischen Sinne traditionsstiftend wirkte. Wir haben bloß den Text als ein unvollständiges Gerüst, das von Aufführung zu Aufführung neu aktualisiert wird. Zwar gibt es zweifellos und gerade in der akustischen Kunst eine besondere Emphase auf dem »Hier und Jetzt« (475), von dem

Benjamin im Zusammenhang des traditionellen Kunstwerks redet, aber dieses Hier und Jetzt ist grundlegend anders zur Geschichte vermittelt als das beim bildenden Kunstwerk der Fall ist. Der Begriff des Unikats, den Benjamin letztlich aus dem Kultbild herleitet (480 f.), ergibt bei der Musik (und in gewissem Sinne auch in der Literatur) von vornherein keinen Sinn. Was bedeuten ›Nähe‹ und ›Ferne‹ im Falle der Musik und der musikalischen Reproduktion? Wenn der Begriff der Aura hier überhaupt eine systematische Stelle hat, dann muss er anders gefasst und positioniert werden als in der bildenden Kunst.

Wenn aber die Kategorien, aus denen sich Benjamins Begriff der Aura zusammensetzt, im Fall der Musik so viel anders gelagert sind als in der bildenden Kunst, so stellt sich die Frage, ob und wie weit man die kategoriale Architektur des Reproduktionsaufsatzes grundsätzlich modifizieren muss, um zu dem, was Benjamin hier entwickelt hat, die Musik hinzuziehen zu können. Als reproduzierte Kunst *avant la lettre* passt sie schon ins Gefüge der traditionellen Kunst nicht so recht hinein. Kommt ihr aber deswegen der epochale Umbruch des traditionellen Kunstwerks ins *technisch* reproduzierte entgegen, oder führt er zu gattungsimmanenten Friktionen ganz eigener Art?

Es ist angesichts der geschichtsphilosophischen Emphase, mit der Benjamin im Kunstwerkaufsatz das Heraufkommen einer neuen Form der Kunst begrüßt, einigermaßen auffallend, dass die gerade angesprochene mediale Lücke im Text nicht thematisiert wird. Benjamin schiebt hier offenbar ein Problem von sich weg, dessen Umfang er nicht übersah. Merkwürdigerweise scheint sich auch Adorno in dieser Frage nicht ganz sicher gewesen zu sein, obwohl er der Zuständige gewesen wäre. In seinem ausführlichen Brief vom 18. März 1936, in dem er sich zur (jetzigen) zweiten Fassung des Kunstwerkaufsatzes – zustimmend, aber auch kritisch – äußert, fehlt jede Reflexion darüber, ob die Dinge, die Benjamin von den visuellen Künsten her entwickelt, sich in den akustischen Künsten möglicherweise anders verhalten könnten. Benjamin antwortet auf diesen Brief und auf den Aufsatz »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, den Adorno ihm wenig später sandte, mit einiger Verzögerung und geradezu wolkgig unbestimmt. Im Dezember 1938 schreibt er: »Möglicherweise handelt es sich nur um scheinbare Verschiedenheiten der Blickrichtung, die in Wahrheit, gleich adäquat, verschiedene Gegenstände betrifft. Es ist ja nicht gesagt, daß akustische und optische Apper-

zeption einer revolutionären Umwälzung gleich zugänglich sind« (1033). Das zu sagen, heißt freilich wenig oder gar nichts sagen.

Benjamins Unsicherheit darüber, wie mit der Musik im großen Wandlungsprozess der Kunst umzugehen sei, dessen theoretische Erfassung er sich vorgenommen hatte, dokumentiert auch die einzig signifikante Stelle im Kunstwerkaufsatz, die von der akustischen Reproduktion handelt. Und zwar wird das dann besonders deutlich, wenn man die drei überlieferten Fassungen des Textes miteinander vergleicht. In der ersten Fassung heißt es gleich zu Beginn der zweiten These:

*Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Mit ihr hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt machte und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen unterwarf, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.* (436 f., Hvh. i. O.)

Die Veränderung des Begriffs vom Kunstwerk, die ausgehend von der Gegenwartskunst auch die gesamte traditionelle Kunst erfasst, wird hier mit der technischen Reproduktion des Tons unmittelbar in Beziehung gesetzt.

In der zweiten Fassung sieht das schon anders aus:

*Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt machte [...] (GS VII, 351 Hvh. i. O.).*

Benjamin streicht die Kursivierung des ersten Satzes und er modifiziert die mediale, wenn nicht gar kausale Verknüpfung zwischen der technischen Reproduktion des Tons und dem die gesamte Kunst betreffenden Paradigmawechsel zu einer bloßen zeitlichen Koinzidenz.

In der dritten Fassung hat Benjamin diese Partie nochmals modifiziert. Dort heißt es:

*Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Diese konvergierenden Bemühungen haben eine Situation absehbar gemacht, die Paul Valéry mit dem Satz kennzeichnet: ›Wie Wasser, Gas und elektrischer Strom von weither auf einen fast unmerklichen Handgriff hin in unsere Wohnungen kommen, um uns zu bedienen, so werden wir mit Bildern*

*oder mit Tonfolgen versehen werden, die sich, auf einen kleinen Griff, fast ein Zeichen einstellen und uns ebenso wieder verlassen. Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht [...] (GS I, 475; Hvh. i. O.).*

Die technische Reproduktion des Tons ist hier nur noch eine von mehreren »konvergierenden Bemühungen«. Das Valéry-Zitat, das sich an diese Formulierung anschließt, ist eine *trouvaille* von prophetischer Kraft, die wunderbar in den Kontext passt. Dennoch hat es die rhetorische Funktion, die in der ersten Fassung des Kunstwerkaufsatzes ganz evidente Beziehung zwischen der technischen Reproduktion des Tons und dem die ganze Kunst betreffenden Paradigmawechsel zu schwächen, indem es als ein dazwischenmontiertes Stück die Kausalkette unterbricht.

Wie immer an Stellen, mit denen man nicht zufrieden ist und an denen man von Fassung zu Fassung herumbessert, steckt hier ein Sachproblem. Ich möchte im Folgenden versuchen, einige Konsequenzen darzulegen, die sich aus diesem Problem ergeben.

Schauen wir uns die aktuelle Situation an. Dass in der Herauskürzung der Musik aus dem konzeptionellen Gefüge des Kunstwerkaufsatzes tatsächlich ein Problem liegt, wird deutlich, wenn man sich klar macht, dass sich die am tiefsten greifenden Veränderungen unserer ästhetischen Rezeptionsgewohnheiten womöglich auf akustischem Gebiet vollzogen haben. Zumindest unser Alltag ist in einem Grad, mit dem die anderen Medien bisher nicht Schritt halten konnten, von technisch reproduzierter Musik bestimmt. Wir hören Radio während der Hausarbeit, haben unsere iPod-Knöpfe im Ohr, wenn wir zur Arbeit fahren, joggen gehen; wir hören Musik in Kaufhäusern, Fahrstühlen, Cafés, Werkstätten, aus fahrenden Autos und natürlich dann erst recht, wenn wir in Diskotheken gehen. Nach wie vor ist die Musik, und das heißt immer: technisch reproduzierte Musik, *das* Leit- und Identifikationsmedium der Jugendkulturen und breiter Schichten der übrigen Gesellschaft.

Dass dem so ist, dass hier also die Musik meines Erachtens (wenn auch die anderen Medien langsam nachziehen, und Hybridformen Konjunktur haben) noch immer konkurrenzlos dasteht, dass also unser Leben durchzogen ist von Tonspuren technisch reproduzierter Musik<sup>1</sup> – und zwar in einem Grade, den

1 Vgl. Thomas Steinfeld: *Riff. Tonspuren des Lebens*, Köln (DuMont) 2000.

Benjamin sich wahrscheinlich ebenso wenig vorzustellen vermochte wie Marx die heutigen Kapriolen des Finanzkapitals –, hat einen ganz einfachen Grund: *Man kann Musik hören und dabei etwas anderes tun.* Das bedeutet: Die Musik entspricht besonders gut der zerstreuten Wahrnehmung, die Benjamin als ein Kriterium des sich gerade abzeichnenden Kunstparadigmas definiert.

Es mag schon sein, dass der Film das entscheidende »Übungsinstrument« gewesen ist, das die Massen des 20. Jahrhunderts damit vertraut gemacht hat, den visuellen und taktilen Herausforderungen der Wirklichkeit zu begegnen. Benjamin schreibt: »Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.« (GS I, 505) Die außerordentlichsten Wirkungen in der Kunst hat diese Rezeption in der Zerstreuung freilich nicht am Film, sondern in der Musik entfaltet. Und dies nicht zuletzt deswegen, weil die visuellen und taktilen Herausforderungen der Wirklichkeit, in deren Bewältigung uns der Film eingeübt haben mag, als ihr (fast) einziges ästhetisches Komplement die Musik zulassen. Gerade dass die optischen und die taktilen Sinne heute mehr gefordert sind als in früheren Jahrhunderten, hat zur Folge, dass sich die Musik als Paradigma zerstreuter Wahrnehmung in den Vordergrund gedrängt hat.

Was ist eigentlich Zerstreuung? Benjamin sagt im Kunstwerkaufsatz, sie sei das Gegenteil der Kontemplation. Und auch Adorno hat in dem Aufsatz über den Fetischcharakter in der Musik ein ganz analoges Phänomen vor Augen, wenn er vom »atomistischen Hören« als dem Rezeptionsstandard spricht, der, ausgehend von der Unterhaltungsmusik, auch die große Musik ergreife. Bei Adorno heißt es:

Sie [also die Hörer von Unterhaltungsmusik; Anm. W. E.] fluktuieren zwischen breitem Vergessen und jähem, sogleich wieder untertauchendem Wiedererkennen; sie hören atomistisch und dissoziieren das Gehörte, entwickeln aber eben an der Dissoziation gewisse Fähigkeiten, die in traditionell-ästhetischen Begriffen weniger zu fassen sind als in solchen von Fußballspielen und Chauffieren. [...] Die Emanzipation der Teile von ihrem Zusammenhang und allen Momenten, die über ihre unmittelbare Gegenwart hinausgehen, inauguriert die Verschiebung des musikalischen Interesses auf den partikularen, sensuellen Reiz. (GS XIV, 34; 37)

Adorno beschreibt das hier und an anderen Stellen des Textes beredt und wortgewaltig als Kulturverfall, dem er einen ganz entschiedenen, wenn man so will, kulturkonservativen Widerstand entgegensetzt. Die Differenz zu dem ja irgendwie positiven Begriff der zerstreuten Rezeption, den Benjamin im Sinn hat, wischt er mit einer Floskel vom Tisch, die auf den Unterschied der Medien hinweist, ohne ihn aber zu begründen: »Benjamins Hinweis auf die Apperzeption des Films im Zustand der Zerstreuung gilt ebensowohl für die leichte Musik. [...] Wenn aber der Film als Ganzes der dezentrierten Auffassungsweise entgegentreten scheint, dann macht das dezentrierte Hören die Auffassung eines Ganzen unmöglich.« (37) Die Frage ist, ob es überhaupt und jemals so gemeint war.

Wenn man nun versuchen will, im Gegensatz zu Adorno und ausgehend von Benjamin einen *positiven Begriff von Zerstreuung* zu gewinnen: Wie sähe der aus? Die zerstreute Wahrnehmung, das hat Adorno ja ganz richtig bemerkt, erfasst etwas nicht als Ganzes. Sie greift vielmehr einzelne Teile heraus und montiert sie zu einem neuen Ganzen. Was das für Teile sind, kann durch den Zufall bestimmt sein oder auch durch unsere persönlichen Vorlieben. Es können – was die Musik anbelangt – »schöne Stellen«<sup>2</sup> sein, auf die wir zufällig gestoßen sind, oder die uns in einer Episode unseres Lebens bedeutsam waren. Sie stellen gewissermaßen die Signatur eines Lebensaugenblicks dar – was es so in der Rezeption klassischer Musik kaum gibt. Wir nehmen auf, was uns zufällt und zustößt, und wir formen daraus ein geistiges Gebilde, das nicht den Anspruch erhebt, das Kunstwerk adäquat wiederzugeben und als Ganzes zu begreifen. Dieses geistige Gebilde beruht nicht auf der Idee einer erkenntnishaften Vereinigung von Subjekt und Objekt durch die ästhetische Erfahrung, sondern steht immer im Zeichen ihrer Abständigkeit. Akustische Fehlleistungen beispielsweise, die Isolierung einer Songzeile, das »Sich-Verhören« und dergleichen mehr – Dinge, für die Benjamin viel Sinn hatte –<sup>3</sup> lassen sich nicht als defizitär aus dem hermeneutischen Prozess herausrechnen;

2 Vgl. Sabine Beck: »Schöne Stellen« – post Adorno locutum«, in: Wolfram Ette u. a. (Hg.): *Stille Post. Festschrift für Hella Tiedemann*, Berlin 1996 (unveröffentlicht) – ein Plädoyer dafür, dass Zerstreuung und ästhetische Intensität einander nicht im Wege stehen müssen.

3 Vgl. z. B. den Abschnitt über »Die Mummerehlen« in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (GS IV, S. 260 ff.).

Schleiermachers Maxime, dass man den Autor immer anders verstehe, als er sich selbst verstanden hat, kommt hier in einem Sinne zu sich, von dem sich ihr Autor vermutlich grob missverstanden gefühlt hätte. Nie wird der zerstreute Hörer der Totalität des Werks, das er hört, inne sein. Gleichzeitig hat er dieses Werk auf eine ganz andere Weise als im Fall der ›klassischen‹ Musik in sein Dasein eingebaut. Die Komplexitätsreduktion, die der zerstreute Rezipierende vollzieht, ordnet das, womit er etwas anfangen kann, auf sich hin, arrangiert es mit dem Bezug auf seine eigene empirische Existenz – eben jene *empirische* Existenz, die im kontemplativen Hören tendenziell ausgelöscht wird.

Genau aus diesem Grund sind wir beim zerstreuten Hören in gewisser Hinsicht Produzenten: Produzenten nämlich unserer eigenen, sich im Kunstwerk reflektierenden Lebenswirklichkeit.

Das hat Benjamin im Sinn, wenn er im Kunstwerksaufsatz festhält, dass das technisch reproduzierte Werk den Rezipienten in einer ganz anderen Weise als das traditionelle Kunstwerk zum Produzenten erhebt; ja, dass es dahin tendiert, den Unterschied zwischen Autor und Publikum einzuebnet: »Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende.« (GS VII, 371)

Diese Form von zerstreuter Produktivität in der Rezeption – so schulbildend auf sie, vielleicht sogar auf neuronaler Ebene, der Film auch gewirkt haben mag – hat ihre entscheidende gesellschaftliche Wirksamkeit erst in der Musik entfaltet, und zwar in der *Popmusik*. Drei Gründe lassen dafür sich anführen. Die Popmusik ist erstens eine Kunstform, die es ohne die Möglichkeit der technischen Reproduktion nicht gäbe, die also wie der Film darin nicht das Fundament der Art und Weise ihres Erscheinens, sondern das Fundament ihres Daseins hat. Die Popmusik wird zweitens überwiegend, wenn nicht überhaupt, im Modus der zerstreuten Wahrnehmung rezipiert. Drittens macht diese sie in einem Maße, wie es bisher in keiner anderen Kunstgattung möglich gewesen ist, den Rezipienten zum Produzenten.

Was den ersten Grund anbelangt, so empfiehlt es sich, Popmusik und populäre Musik zunächst einmal voneinander zu unterscheiden. Popmusik ist nicht einfach volkstümliche Musik, sondern sie entsteht spezifisch dann, wenn zwei Traditionen zusammentreffen, zwei Strömungen oder Quellen, die

sich verbinden und sie hervorbringen. Das eine ist eine kollektive, oral überlieferte Tradition, die ihren Kern, ihre Essenz in der Aufführung der jeweiligen *performance* hat, die ein individuelles und unverwechselbares Ereignis darstellt. Der andere notwendige Aspekt ist die technische Möglichkeit der Vielfältigkeit und Verbreitung. So beginnt die Geschichte der amerikanischen Popmusik mit den ersten Studioaufnahmen und den *field recordings* der 1920er Jahre, in denen die in der populären Musik aufbewahrten kollektiven Erinnerungen – im Falle Amerikas die Gewalt, auf deren Fundament das Land bis heute steht – mit der technischen Reproduktion kurzgeschlossen wurde, die sie einerseits verbreitete und damit andererseits vom Strom der oralen Tradition auf die Dauer abschnitt.<sup>4</sup>

Beide Momente stehen also in einem spannungsvollen, ja durchaus prekären Verhältnis zueinander. Sie widersprechen sich in gewisser Weise und sind dennoch komplementär aufeinander angewiesen. In der Popmusik werden das »Hier und Jetzt« des Kunstwerks, das Ereignis seiner *performance* (den Begriff der Aura würde ich an dieser Stelle vermeiden) und die technische Reproduktion nicht als Alternativen verhandelt, sondern als notwendiger Widerstreit eines Zusammengehörigen, mit dessen Vitalität die der jeweiligen popmusikalischen Richtung steht und fällt. Daraus geht aber auch hervor, dass diese Richtungen sich ausleben und erschöpfen können – in dem Moment eben, in dem die Spannung abfällt, die für sie konstitutiv ist.

Der zweite Punkt: Dass wir Popmusik überwiegend, wenn nicht überhaupt im Zustand der Zerstreuung aufnehmen, versteht sich fast von selbst. Diese Musik ist durch die Formate (z. B. die durchschnittliche Songlänge von drei Minuten; die Entdichtung musikalischer Ereignisse bei längeren Formaten), die sie entwickelt hat, strukturell auf die zerstreute Rezeption hin angelegt. Das gilt für die Musik ebenso wie für die Texte. Was die Texte anbelangt, so kann man das beispielsweise daran erkennen, dass es außer den schweren Fällen von Fan-Begeisterung wohl nur wenige Popmusikhörer gibt, die sich komplette Songtexte merken. Man behält einzelne Zeilen, Strophenteile, bestimmte Partien oder eine prägnante Metapher im Gedächtnis. Umgekehrt sind die Songtexte oft durch ihre Faktur darauf angelegt. Die Sinneinheiten

<sup>4</sup> Vgl. hierzu: Greil Marcus: *Basement Blues. Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika*, Hamburg (Rogner & Bernhard) 1998, S. 98 ff.

halten sich im Rahmen einer Zeile oder einer Phrase. Ein *Song* bildet so etwas wie eine diffuse atmosphärische Einheit, aus der sich einzelne, fragmentierte Erinnerungsspitzen herausheben, die dann im Licht ihrer atmosphärischen Gemeinsamkeit zu der je und je anderen Totalität zusammenmontiert werden,<sup>5</sup> auf die es dem Hörer in seiner empirischen Existenz ankommt.

Mittlerweile hat sich überdies der Film in eine Richtung entwickelt, dass er seinen Zuschauern mitunter mehr kontemplative Sammlung abverlangt als die Popmusik, und zwar weniger zum Guten als zum Schlechten. Was dies betrifft, ist der kommerzielle Großfilm zum mehr oder weniger legitimen Nachfolger einer klassischen oder klassizistischen Kunstauffassung geworden. Er hat eine dramatische Form und will ganz aristotelisch als Einheit rezipiert werden. Was sich dieser Einheit durch seine Machart nicht fügt, wird durch *suspense* kompensiert. Es gibt meines Erachtens nur wenige Filme – unter den deutschen Filmen an erster Stelle die von Alexander Kluge –, die Benjamins Diagnose einer zerstreuten Rezeption produktiv nutzen; in aller Regel ist der Film auf das Niveau des Dramas, der pseudokultisch angeeigneten *story*, zurückgefallen.

Am bedeutendsten erfüllt sich freilich das Paradigma des technisch reproduzierten Kunstwerks im dritten der genannten Aspekte. Nicht in einem übertragenen oder vielleicht transzendentalen Sinne wie im Film hat die Popmusik ihre Rezipienten in Produzenten verwandelt, sondern ganz wortwörtlich, und das in einem Grade, dass die Substanz dieser Musik davon bestimmt ist. Noch die passive Konsumtion ist hier in einem Maß von produktiver Aneignung bestimmt, das die Konventionen der großen klassischen Musik außer Kurs setzt. Die Zuhörer tanzen, singen mit und verleiben sich die Musik in mehr als einer Hinsicht körperlich ein. Und jeder, der sich eine Gitarre leisten kann, und, wie dilettantisch auch immer, *Knockin' on Heaven's Door* herunterzuklampfen vermag, ist in diesem Sinne Produzent. Jedes Dorf, jede Kleinstadt hat ihre Bands, die nicht über die Garage hinaus bekannt werden,

in der sie gegründet wurden. In der Popmusik ist die Möglichkeit des Covers ein selbstverständlicher Bestandteil der ästhetischen Produktion. Sie wird nicht bloß von den kleinen Nachwuchsbands betrieben. Die Stars covern genauso. Das Werk und sein juristisches Äquivalent – das Urheberrecht – sind in der strengen Form, in der sie die bürgerliche Kunst etabliert hat, aufgehoben. Weil es das Werk als eine in sich geschlossene, gleichsam umzäunte und von den Mauern der großen Konzertsäle umgebene Einheit nicht gibt, ist es vornherein offen für das Durchlöchern, für das produktive Andocken derjenigen, die sich die Songs anverwandeln und damit die orale, nicht werkfixierte Tradition, aus der die Popmusik hervorgegangen ist, fortsetzen.

So ist es eigentlich die Musik, und nicht so sehr der Film, die – im Medium der Kunst – etwas von dem antizipiert, was Benjamin in der zweiten Fassung des Kunstwerkaufsatzes »zweite Technik« nennt, eine Technik, die nicht mehr auf der Herrschaft zwischen Mensch und Natur beruht, sondern auf dem Spiel und Zusammenspiel mit ihr.

Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit treten in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wenn auch mit Anteilen sehr wechselnden Grades. Damit ist schon gesagt, dass die Kunst der zweiten wie der ersten Technik verbunden ist. Allerdings ist hierbei anzumerken, dass die »Naturbeherrschung« das Ziel der zweiten Technik nur auf höchst anfechtbare Weise bezeichnet; sie bezeichnet es vom Standpunkt der ersten Technik. Die erste hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit. Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel. (GS VII, 359 f.)

Die gesamte traditionelle Kunst – Brecht hat es am Beispiel des Theaters mit derselben Eindringlichkeit ausgeführt wie Benjamin an der bildenden Kunst – läuft letztlich darauf hinaus, sich den Menschen zu unterwerfen. Sie bleibt im Schema der Herrschaft: Herrschaft der Religion, des Menschen über den Menschen, Herrschaft des Menschen über die Natur. Der Film könnte aus diesem Schema ausbrechen, wenn er es unternähme, wie Brechts episches Theater und wie die Musik (aus ganz anderen Gründen und in ganz anderer Weise) sich als löchriges Gebilde zu präsentieren, das seine zusammenmontierte, in sich dekonstruktive Machart ausstellt und sich damit dem Eingriff des Publikums anbietet.

<sup>5</sup> Von dem Song *The Coo Coo Bird* heißt es – und dies lässt sich von vielen *Popsong*-Texten sagen –, »daß sein Text aus sprachlichen Fragmenten zusammengesetzt war, die in keiner direkten oder logischen Beziehung zueinander standen, sondern einem frei verfügbaren Reservoir entnommen waren, in dem sich Tausende von unverbundenen Versen, Reimpaaren, Einzeilern und dergleichen tummelten« (ebd., S. 125).



Das Zitat aus dem Kunstverkaufsatz fährt fort: »Insbesondere gilt das vom Film«. Im Großen und Ganzen ist der Film im 20. Jahrhundert diesen Weg nicht gegangen. Er hat, so wichtig er als Initial der von Benjamin beschriebenen Tendenzen gewesen sein mag, die klassische bürgerliche Kunst beerbt und ist zu einem depravierten Protagonisten der Unterwerfungshaltung geworden, die sie vom Rezipienten verlangt. Ausnahmen bestätigen die Regel. Das dekonstruktive Prinzip indes, das die Außenhaut des Kunstwerks zerstört und den Rezipienten einlädt, an seinem Produktionsprozess teilzunehmen, hat sich am mächtigsten in der Popmusik erhalten. Sie ist (oder war es zumindest für geraume Zeit) die politischste der Künste – die »Politisierung der Kunst« (GS I, 508) war ja eine der entscheidenden Tendenzen, die Benjamin im Blick hatte –, sie aktiviert den Zuhörer und macht ihn zum Verfasser seines eigenen Lebens.

Hat Benjamin doch etwas davon geahnt? Im Surrealismus-Aufsatz jedenfalls findet sich eine kleine Bemerkung, die ein Schlaglicht wirft auf das politisch-biographische Potenzial, das der Popmusik innewohnt: »Was glauben Sie wohl, wie sich ein Leben gestalten würde, das in einem entscheidenden Augenblick sich gerade durch den letzten beliebtesten Gassenhauer bestimmen ließe?« (GS II, 300).