

2001 wurde erstmals der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Hamburg konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Wir dokumentieren hier in leicht gekürzter Fassung den Text des ersten Preisträgers, der Walter Benjamins Thesen über die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks in einen kritischen Dialog mit dem Werk Andy Warhols bringt:

Tobias Lander

Das reproduzierte Kunstwerk

Andy Warhol und Walter Benjamins These vom Auraverlust

Das der Kunsthistoriker gerne auf greifbare Reproduktionen schwer erreichbarer Originale zurückgreift, hat Tradition, doch nie zuvor stand dem Interessierten diese Fülle von Bildmaterial zur Verfügung. Im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts haben die Massenmedien eine Bilderflut ausgelöst, sei es das fotografierte und gedruckte Abbild in den Zeitungen oder das elektronisch aufgerasterte auf den Bildschirmen. Längst haben wir uns daran gewöhnt, Gemälde auf den Homepages der jeweiligen Museen per Computermaus abzuschreiten. So wird alles Reproduzierbare jederzeit jedem zugänglich, die »Hierarchie der Objekte«¹ scheint liquidiert. Deshalb dürfte gerade in heutiger Zeit die Frage nach dem ideellen Wert eines Kunstwerks und dessen möglichem Ersatz durch eine Reproduktion von besonderer Bedeutung sein.

Fast alle Diskussionen, welche die technische Reproduktion allgemein, die Reproduktion von Kunstwerken im Besonderen oder deren Einflüsse auf die soziologischen Strukturen der Rezipienten betreffen, beziehen sich auf einen Aufsatz Walter Benjamins, der 1936 erstmals erschien: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.² Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass in nahezu jeder Frage, die diese Thematik berührt, der Text Benjamins oft kritiklos – gleichsam als eine Art »Heilige Schrift«³ – herangezogen wird; es bleibt also zu untersuchen, ob diese nun bereits über 60 Jahre alten Prognosen Benjamins auch im heutigen Kontext eines erweiterten Kunstbegriffes noch eine gewisse Gültigkeit bewahrt haben. Besonders aufschlussreich dürfte deshalb die Konfrontation der Thesen Benjamins mit dem Werk eines Künstlers sein, der die technische Reproduktion durch Fotografie konsequent in seine Arbeiten integriert hat: mit Andy Warhol.

Zum Autor:

Tobias Lander, geb. in Tuttlingen, studierte Kunstgeschichte, Neuere und Neueste Geschichte in Freiburg. Magisterarbeit über die Bedeutung europäischer Immigranten für die amerikanische Nachkriegsavantgarde.



1. Marianne Kesting, *Die Diktatur der Fotografie. Von der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Überwältigung*, München 1980, S. 15.

2. hier jeweils zitiert nach der 22. Auflage, Frankfurt am Main 1996.

3. Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, in: Siegfried Unseld (Hrsg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1972, S. 87.

Die technische Reproduktion ist spätestens seit den frühen Sechzigerjahren, als Warhol den Fotosiebdruck als künstlerische Technik entdeckte, in dessen Werk omnipräsent. Es scheint offensichtlich, dass sie nicht nur ein der Mentalität des Konsumzeitalters angemessenes ästhetisches Gestaltungsmittel ist, sondern auch eine thematische Position einnimmt. Die Einschätzung, dass Warhols Bilder rückschauend etwas Prophetisches erhielten, da er »die Egalisierung des menschlichen Sehens, Denkens und Fühlens, wie sie erst am Ende des 20. Jahrhunderts durch die totale Medialisierung eingetreten ist, schon in den Sechzigerjahren vorweggenommen hat«, ergibt sich aus dieser Tatsache.⁴ Warhols Werk setzt dadurch – wie die Schrift Benjamins – noch heute in der Diskussion um die Auswirkung der technischen Reproduzierbarkeit Maßstäbe. Deswegen spielt Benjamins vielbeachtete These vom Auraverlust des Kunstwerks auf Grund seiner Reproduzierbarkeit bei der Auseinandersetzung mit Warhol zumindest implizit stets eine Rolle.

4. Axel und Christa Murken, Von der Avantgarde bis zur Postmoderne. Die Malerei des 20. Jahrhunderts, München 1991, S. 208.

5. Stephan Waetzold, Alfred A. Schmidt, Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen, München 1979, S. 23f.

6. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O. S. 11.

7. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O. S. 16f.

Die Wirkung der technischen Reproduktion auf das Original – Walter Benjamins These vom Auraverlust

Betrachten wir zunächst eine Definition des Begriffes ›Reproduktion‹ von Stephan Waetzold: »Ein harmloses Etwas! Sie will Wiedergabe sein, und nicht mehr, Anlass zur Erinnerung, ohne den Anspruch auf selbstständige Existenz als Kunstwerk. [...] Sie ist Nachbildung im technisch-maschinellen Verfahren hergestellt, mehr oder weniger beliebig zu vervielfältigen, ohne Rücksicht auf Gleichheit in Größe und Material.«⁵

Walter Benjamins Einschätzung einer technischen Reproduktion unterscheidet sich von der obigen erheblich. Zum einen erhebt die Reproduktion für ihn durchaus den »Anspruch auf selbstständige Existenz als Kunstwerk«, und zum anderen traut er diesem angeblich harmlosen Etwas zu, direkt in die »innere Struktur der Kunstwerke« einzugreifen: »Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.«⁶

In der Umwälzung der Reproduktionstechniken – von den traditionellen Vervielfältigungsverfahren, wie z. B. Kupferstich, Lithografie, Holzschnitt oder Abguss, hin zu modernen wie Fotografie, Film oder Schallplatte – sieht Walter Benjamin den Grund für die Aufhebung der autonomen Kunst. Der »profane Schönheitsdienst«, der sich in der Renaissance herausgebildet hatte, um laut Benjamin 300 Jahre in Geltung zu bleiben, fuße noch auf dem Fundament des Kults, da die Kunst eine säkularisierte Ritualfunktion übernommen habe. Auch spätere Kunsttheorien, wie die des ›l'art pour l'art‹, welche eine Reaktion auf die Fotografie als das »erste wirklich revolutionäre Reproduktionsmittel« darstellten, würden ihre kultischen Wurzeln bewahren, da sie »Theologien der Kunst« seien. Durch die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks stelle sich nun ein Funktionswandel ein: »Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.«⁷

In dem Maße aber, in dem die Kunst von ihrem kultischen Fundament abgelöst werde, erlösche auch der Schein ihrer Autonomie, da die autonome Kunst, so Benjamin, auf individuellen Kunstgenuss angelegt sei. Voraussetzung für die Kontemplation des kunstbetrachtenden Individuums sei die Existenz dessen, was Benjamin mit dem geradezu mystischen Begriff der ›Aura‹ eines Kunstwerks versteht; diese aber werde durch die technische Reproduktion desselben zertrümmert. Walter Benjamin formuliert seine These vom Auraverlust folgendermaßen: »Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet [...] Durch diesen Vorgang [wird] am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt [...] Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbarem, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft [...]. So gerät in der Reproduktion, wo die erstere [die Echtheit, Anm. d. Verf.] sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken [...]. Was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache. Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkümmert, das ist seine Aura [...]. Und indem sie [die Reproduzierbarkeit, Anm. d. Verf.] der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung [...] der Tradition. [...] Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.«⁸

Für diesen Begriff der Aura gibt uns Benjamin nur eine vage Definition:

»Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.«⁹

Laut Benjamin zerfällt also durch die technische Reproduzierbarkeit diese dem Betrachter gegenüberstehende Sphäre, das Kunstwerk zieht seinen ambivalenten Anspruch auf Echtheit und Unantastbarkeit ein. Ebenso gibt es sowohl die historische Zeugenschaft wie auch das kultische Gefälle zum Rezipienten preis: Das banalisierte Kunstwerk gewinne auf Kosten seines Kultwertes »Ausstellungswert«, der »Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde«, trete »die Ablenkung als eine Spielart des sozialen Verhaltens gegenüber«.¹⁰

Im Gegensatz zu Adorno, der eine Liquidation der Kunst und ihrer Modi befürchtet und in der Massenkunst eine Degeneration der Kunst zu erkennen glaubt, weil der Betrachter das Einstellungsmuster eines Konsumenten entwickle, sieht Benjamin in der Kollektivrezeption »einen Kunstgenuss, der instruktiv und kritisch zugleich« sei (so Jürgen Habermas); Adorno spricht von einer Entkunstung der Kunst.¹¹ Benjamin begreift diesen Funktionswandel der Kunst als »Rettung«: Das Wissenswürdige, das durch den »schönen Schein« des auratischen Kunstwerks verdeckt wurde, solle ins Medium des Wahren transponiert werden. Dies geschehe durch in einer Folge von Schocks freigesetzten Erfahrungen, welche das neue, auf Reproduzierbarkeit angelegte und somit entauratisierte Kunstwerk hervorbringe;

8. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O. S. 11ff.

9. Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Frankfurt am Main 1969, S. 157.

10. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O. S. 38.

11. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970, S. 123.



diese Erfahrungsschocks würden dann vom Publikum geistesgegenwärtig verarbeitet werden. Obwohl Benjamin bemerkt, dass »die Rezeption in der Zerstreuung, die [...] das Symptom von tief greifenden Veränderungen der Apperzeption« sei, »am Film ihr eigentliches Übungsinstrument« habe, sieht er diese Tendenz in »allen Gebieten der Kunst«.¹²

Andy Warhols Reproduktion der Mona Lisa – Ein Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Die Motive, die Andy Warhol auf die Leinwand bringt, sind thematisch disparat: So finden sich neben Abbildungen schrecklicher Autounfälle ebenso Blumenmotive, stehen neben Darstellungen des elektrischen Stuhls die Portraits berühmter Personen, wie z. B. Liz Taylor, Jackie Kennedy oder Marilyn Monroe. So unterschiedlich diese Werke scheinen, haben sie doch eine Gemeinsamkeit: Stets war eine Fotografie – sei es aus der Tagespresse oder aus anderen Quellen – die Grundlage seiner Siebdrucke. Die Serigrafien Warhols erheben auch dadurch den Anspruch, »auf Reproduzierbarkeit angelegte Kunstwerke« zu sein, entsprechen demnach anscheinend genau jenem neuen Typus

von Kunstwerk, an dem laut Benjamin »der Maßstab der Echtheit [...] versagt«.¹³ Im Gegensatz zu Robert Rauschenberg, der ebenfalls Siebdrucke in seine Werke integriert, diese aber stark an die jeweilige Arbeit bindet, sind die Motive Warhols scheinbar beliebig oft verwendbar; so tauchen seine Sujets immer wieder auf, wechseln Anordnung, Format oder Farbe und werden miteinander kombiniert. Das Ergebnis auf der Leinwand erweckt aber – trotz der Reduktion manueller Prozesse – immer noch den Eindruck der malerisch-subjektiven Umsetzung eines vermeintlich objektiven Fotos. Betrachtet man aber einen Teil des Warholschen Œuvres, bei dem er auf etablierte Meisterwerke abendländischer Malerei zurückgreift, so verkehrt sich diese Einschätzung: Die Warholschen Adaptionen der Tafel- oder Wandbilder verweisen als technische Reproduktionen auf die malerische Vorlage, das Original. Durch den Bezug auf »echte« Kunst, wie Benjamin diese nennt, tritt der Reproduktionscharakter der Siebdrucke deutlich hervor; sie scheinen deshalb für einen Vergleich mit der Schrift Benjamins besonders geeignet.

Innerhalb dieser Motivgruppe des Pop-Künstlers fehlt auch jenes Gemälde nicht, welches als das meist reproduzierte der Welt gilt: Leonardo da Vincis Bildnis der *Mona Lisa* (Abb. 1). Warhol variiert das Thema der *Mona Lisa*, indem er das Motiv in unterschiedlicher Anzahl vervielfältigt und neben- bzw. übereinandersetzt. So bei *Thirty Are Better Than One* (Abb. 2) von 1963 wo der Betrachter gar mit 30 rasterartig auf die Leinwand gedruckten Reproduktionen der *Gioconda* konfrontiert wird. Statt einer Rezeption durch die Massen zeigt der Künstler eine Rezeption von Massenhaftem. Eine zusätzliche ironische Note erhält die Arbeit Warhols dadurch, dass

Abb. 1
Leonardo da Vinci:
Bildnis der *Mona Lisa*
(gen. *La Gioconda*),
1503–1506, Öl auf Holz,
77 x 53 cm
(aus: Zöllner, Frank:
Leonardo da Vinci 1452–1519,
Köln 1999, S. 73).

12. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O. S. 41.

13. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O. S. 17f.

sich der Künstler auf ein Gemälde der Renaissance bezieht, welches also genau aus jener Epoche stammt, in der laut Benjamin der Ursprung des auf dem Kult fundierenden profanen Schönheitsdienstes zu finden ist.

Der Eindruck des Massenhaften – des »Fließbandeffekts« wie Ratcliff dies nennt¹⁴ – und somit auch den direkten Verweis auf die technische Reproduktion erreicht Warhol durch seine serielle Technik. Der monoton-mechanische Charakter der Aneinanderreihung wird evident, wenn man ein Werk ähnlicher Disposition heranzieht, wie z. B. die Prozessionen auf den Wandmosaiken von Sant' Appolinare Nuovo in Ravenna (Abb. 3). Obwohl die Anbetenden sich stark ähneln, reichen die vorhandenen Differenzen zwischen den Figuren, wie z. B. der Faltenwurf der Gewänder, aus, um dem Betrachter das Schauspiel einer Vielzahl von Individuen zu bieten. Der Künstler erreicht somit das Ziel, eine Menschenmenge darzustellen, die ein gleiches religiöses Verhalten vereint. Im Gegensatz hierzu ist *Thirty Are Better Than One* redundant: Keiner der Einzeldrucke der *Mona Lisa* fügt dem vorangegangenen Feld zusätzliche motivimmanente Information hinzu, wodurch das eigentliche Thema der technischen Massenproduktion – oder besser Massenreproduktion – deutlich wird. Trotzdem sind die Einzeldrucke von *Thirty Are Better Than One* keinesfalls identisch, da unter den einzelnen Feldern qualitative Unterschiede im Druck auszumachen sind: Teils ist die *Mona Lisa* zu dunkel, teils hingegen zu schwach und verwischt gedruckt. Es geht dem Künstler hierbei aber wohl kaum um eine

Individualisierung der einzelnen *Mona Lisas*, vielmehr macht er den gewichtigsten Unterschied seiner Arbeit zum Original augenfällig: Warhols Adaptionen betonen ihren Status als Reproduktionen. Dabei streben Warhols Siebdrucke nicht etwa Werktreue an – normalerweise das erklärte Ziel einer jeden Reproduktion –, da der Künstler zunächst die Farbe aus seiner Tafel verbannt: Die *Mona Lisas* heben sich als schwarze Schablonen vor der weißen Leinwand ab. Diese Differenz zwischen malerischem Original und gedruckter Reproduktion forciert Warhol noch, indem er das Motiv durch absichtlich »schlechten« Druck, sei es durch den Gebrauch verschmutzter Siebe oder den »falschen« Einsatz der Rakel, so weit reduziert, dass nur noch die schiere Erkennbarkeit zurückbleibt. Alle Raffinessen des Originals, etwa das typische »sfumato« Leonardos oder die delikate ausgeführte Landschaft im Hintergrund, verschwinden in einem krassen Hell-Dunkel-Kontrast.

Kommen wir aber wieder auf den Aspekt des Seriellen zu sprechen: Rudolf Arnheim stellt fest, dass »die Wirkung und

14. Carter Ratcliff, Andy Warhol, München/Luzern 1984, S. 112.

Abb. 2

A. Warhol: *Thirty Are Better Than One*, 1963, Siebdruck/ Acryl auf Leinwand, 279,4 x 240 cm (aus: Schwander, Martin (Hrsg.): *Andy Warhol. Paintings 1960–86*, Stuttgart 1995, Tafel 24 (=Ausst.kat. Luzern 1995)).



Abb. 3
Mosaiken der nördlichen Ober-
gadenwand in Sant' Apollinare
Nuovo, Ravenna (Zug der
Märtyrerinnen), 2. Hälfte des
6. Jahrhunderts.
(aus: Deichmann, Friedrich
Wilhelm: *Frühchristliche
Bauten und Mosaiken von
Ravenna, Baden-Baden 1958,
Tafel 128).*



15. Rudolf Arnheim,
Entropie und Kunst, Köln
1996, S. 28.

16. Benjamin, Reproduzier-
barkeit, a.a.O., S. 15.

17. Benjamin, Reproduzier-
barkeit, a.a.O., S. 17.

Abb. 4 (linke Seite, oben)
Marcel Duchamp:
L. H. O. O. Q., 1919, Bleistift
auf Reproduktion, 130 x 86 cm
(aus: D'Harnoncourt, Anne,
McShine, Kynaston (Hrsg.):
Marcel Duchamp, München/
New York 1989, S. 128;
Reprint des Ausst.kat.
Philadelphia/New York 1973).

Abb. 5 (linke Seite, unten)
Robert Doisneau:
La Joconde, o. J., Photographie
(Kunstpostkarte, hg. von
Nouvelles Images S. A.,
Lombreuil 1998).

18. Benjamin, Reproduzier-
barkeit, a.a.O., S. 32f.

Bedeutung jedes Einzelements [...] sich mit der Anzahl seiner Wiederholungen« ändert,¹⁵ das Einzelportrait verliert seinen Status als eine auf Individualität ausgerichtete Menschendarstellung. Dadurch macht Warhol auf die Kommerzialisierung seiner Motive – auch der Kunstwerke – aufmerksam. Zwar hätte jede Reproduktion diesen Effekt, doch nur bei der seriellen Wiederholung des Motivs auf einer Tafel wird die Intention des Künstlers anschaulich. Um die Thesen Benjamins zu prüfen, wäre der Aspekt der Serialität wahrscheinlich ebenfalls vernachlässigbar; doch gerade dadurch, dass Warhol das Sieb mit der *Mona Lisa* gleich dreißigfach nahtlos aneinanderdruckt, scheint er der von Walter Benjamin postulierten »Tendenz einer Überwindung des Einmaligen«, die schon im ironischen Bildtitel anklingt, in einem einzigen Werk buchstabengetreu zu folgen.¹⁶ Reflektiert man also Benjamins These anhand des Falles der *Mona Lisa* – als das angeblich meist reproduzierte Kunstwerk der beste Prüfstein –, so erweist sich seine Argumentation als nicht schlüssig: Durch die unzähligen Reproduktionen der *Mona Lisa* Leonardos, darunter auch jene von Warhol, scheint weder »die Autorität« des Originals »ins Wanken geraten«, noch hat es sich »von seinem parasitären Dasein am Ritual emanzipiert«. Dass die Überlegungen Benjamins bei der Betrachtung eines reproduzierten Kunstwerks nicht unbedingt greifen, liegt an einem Mangel seiner Ausführungen: Walter Benjamin bewertet Reproduktionen von Kunstwerken nach demselben Maßstab wie bereits auf »Reproduzierbarkeit angelegte Kunstwerke«. ¹⁷ Zu letzteren zählen z. B. Filme oder Fotografien. Er sieht in der traditionellen Kunst lediglich die Vorstufe zur modernen massenrezipierten Kunst, wobei der »Ausstellungswert« des Kunstwerkes Bewertungsgrundlage ist. Benjamin schreibt: »Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, zum Beispiel einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, zum Beispiel angesichts eines Chaplin, um.«¹⁸

Dass ein Film höheren »Ausstellungswert« besitzt, ist einleuchtend, wird er durch seine Kopien doch Tausenden von Betrachtern gleichzeitig nahe gebracht. Auch ist nachvollziehbar, dass die Reproduktionen die originalen Gemälde – wie die *Mona Lisa* – simultan erfahrbar machen. Aber berührt diese soziologische Umwälzung des Sehens und Erfahrens auch die Stellung des Originals?

Beim Film oder der Fotografie trifft Benjamins Bemerkung, wonach bei ihnen der in der Kunstproduktion üblicherweise angelegte »Maßstab der Echtheit« versagt, zu: Welcher fotografische Abzug, welche Rolle Film ist Original oder Kopie? Das »Echte«, wie Benjamin dies nennt, das heißt das Geschehen, welches der Fotografie oder dem Film zugrundeliegt, existiert nur noch in dieser Form des Dokuments; das festgehaltene Ereignis lässt sich tatsächlich nicht wiederholen. Bei einem reproduzierten Kunstwerk wie der *Mona Lisa* trifft dies jedoch nicht zu: Das Original, das »Echte«, um beim Terminus Benjamins zu bleiben, ist weiterhin existent und kann betrachtet werden. Jede Reproduktion eines Kunstwerkes macht deutlich, lediglich ein Abkomme des Originals zu sein, es also nur zu vertreten. Die simultane Erfahrbarkeit durch die Massen ändert demnach nichts am Status des Originals; dies trifft auf alle Reproduktionen, auch auf *Thirty Are Better Than One*, zu. Leonardos Gemälde büßt durch die Paraphrase Warhols auch dann nichts von seiner »Autorität« ein, wenn *Thirty Are Better Than One* aufgrund der inakkuraten Verfahrensweise beim Druck oder der anscheinend entwertenden seriellen Häufung des Motivs als Diskreditierung des Originals verstanden wird: Noch die schlechteste Reproduktion oder auch die stärkste Herabwürdigung des Dargestellten, wie beispielsweise durch Marcel Duchamps *L.H.O.O.Q.* (Abb. 4), verweist auf das originäre Meisterwerk; auch die humorige Banalisierung Doisneaus (Abb. 5) erfüllt ihre Platzhalterfunktion. Das originale auratische Gemälde Leonardos bleibt notwendige Folie jedweden Zitats.

Benjamins Gleichbehandlung von auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerken und lediglich technisch reproduzierten Arbeiten birgt ein weiteres Problem: So behauptet Benjamin, dass eine Reproduktion das Reproduzierte aktualisiert.¹⁹ Auch dies trifft auf die Fotografie oder den Film zu, zerrt sie das Dargestellte doch aus der Vergangenheit.

Die Reproduktion eines Kunstwerkes aktualisiert aber etwas völlig anderes, nämlich die Erinnerung an das Original, dessen Existenz man voraussetzt. Gerade dadurch vermag die Allgegenwart der Reproduktionen das Verlangen des Betrachters nach dem Original erst zu wecken. Entgegen der Befürchtung Dieter Merschs,²⁰ wonach »die Überproduktion der Bilder und Abbilder den Blick fürs Einmalige [...] systematisch« verstelle und sogar dessen Wert tilge, kann jede Kopie des Originals – auch die von Warhol – also noch die

19. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 13.

20. Dieter Mersch, Ereignis und Aura, in: *Kunstforum international*, Bd. 152, S. 95.



21. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 15

Bekanntheit und somit den Ruhm des ursprünglichen Bildes vermehren. Durch das »leidenschaftliche Anliegen der gegenwärtigen Massen [...], die Dinge sich räumlich und menschlich näher zu bringen«, kann ein Kunstwerk wie die *Mona Lisa* Leonardos erst recht zum Kultobjekt avancieren.²¹ Der Kultwert wird noch gesteigert, die »Aura«, welche dieses berühmte Gemälde umgibt, scheint keinesfalls verloren.



Doch wenn auch Leonardos Bild nach wie vor ein auratisches Kunstwerk und vielleicht mehr denn je ein Kultobjekt ist, so ist seine »Aura« bei Warhol mittlerweile anders bestimmt: Durch die Reduktion des Originals auf seine Grundstrukturen bleibt nur noch das Moment des Wiedererkennens der *Mona Lisa* übrig. Doch gerade dies scheint dem Original viel angemessener als eine sorgfältige, auf genaue Wiedergabe bedachte Reproduktion. Nur was augenblicklich wieder erkannt wird, ist wirklich berühmt. Das heißt, der Ruhm und die Größe des Gemäldes messen sich daran, dass das Werk eben nicht erst einer genauen Würdigung unterzogen werden muss. Die *Mona Lisa* ist für Warhol nicht berühmt, weil sie großartig ist, sondern großartig, weil sie berühmt ist.

Aber diese »Aura« unerreichten Ruhms hat nichts mehr mit Benjamins Aurabegriff zu tun: Viel eher haben wir hier das Phänomen der

»personality« vor uns, um ein Wort Benjamins zu gebrauchen, oder um einen heutigen Begriff zu wählen, einen gesteuert oder unbewusst entstandenen Mythos, ein Image. Benjamin schreibt dazu: »Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der »personality« außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht.«²²

22. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 28

Genau an diesem Punkt scheinen sich Benjamin und Warhol zu begegnen, da der Pop-Künstler bei seinen *Marilyn*-Portraits genau diesen durch den »Starkultus« manifestierten Warencharakter thematisiert.

Betrachtet man diese Bilder, z. B. *Shot Orange Marilyn* von 1964 (Abb. 6), so fällt wiederum auf, dass Warhol die fotografische Vorlage auf ein Minimum reduziert: Wie bei den *Mona Lisas* ist lediglich wichtig, dass die Erkennbarkeit Gewähr leistet bleibt, und dazu reicht offensichtlich schon eine typische erotische Chiffre, wie die Darstellung der Lippen Marilyn Monroes, aus (Abb. 7). Gerade bei den *Marilyn*-Portraits wird deutlich, dass es Warhol nicht um die Darstellung des Menschen Marilyn Monroe geht. Auf der Fotografie, die dem Künstler als Vorlage für seine Arbeiten diente (Abb. 8), erscheinen der laszive Blick und der Ausdruck des Mundes unnatürlich. Das Foto entbehrt jedweder Spontaneität, ist lediglich Pose. Dies ist besonders frappant, da Benjamin in der Portraitfotografie eine letzte Bastion der »Aura« sieht: »Im flüchtigen Ausdruck eines Menschen gesichts winkt [...] die Aura zum letzten Mal.«²³ Aber gerade das Fehlen

23. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 21

von Spontaneität und Persönlichkeit dürfte Warhol fasziniert haben: Das Maskenhafte der Aufnahme macht deutlich, dass das, was der Zuschauer – der Fan – sehen soll, ein vermarktbares Konstrukt der Filmindustrie ist, ein Konsumartikel. Das Individuum, der Mensch hinter der Maske, bleibt verborgen; übrig bleibt das Klischee, der reine Mythos dieser modernen Göttin.

Abb. 7
Andy Warhol:
Marilyn Monroe's Lips, 1962,
Siebdruck/Acryl und Bleistift
auf Leinwand, 2 Tafeln, 210,2
x 205,1 und 211,8 x 210,8 cm.
(aus: Romain, Lotbar: Andy
Warhol, München 1993, S. 76).



Bei *Marilyn Monroe Diptych* von 1962 wird dieser Umgang mit dem Vorbild besonders spürbar: Hier wirken die 25 schwarz-weißen Monroe-Gesichter auf der rechten Hälfte im Vergleich zu ihren linken Pendanten, die mit kräftigen »faunistischen« Farbschablonen unterlegt und auf orangefarbenem Untergrund gedruckt sind, wortwörtlich blass und farblos. Diese übrig gebliebenen Grundstrukturen des Gesichts werden zudem in den Reihen von links nach rechts immer schwächer. Durch die abnehmende Druckqualität verbleibt in der äußersten Spalte rechts nur noch ein Hauch der Züge des Filmstars. Durch diesen die Serialität noch betonenden Effekt beweist Warhol – wie bei *Thirty Are Better Than One* auch – seine »Fähigkeit [...], die Wegwerfhaltung der Betrachter sogar einem menschlichen Idol gegenüber aufzudecken«:²⁴ »Je öfter man eine Sache sieht, desto mehr verflüchtigt sich ihre Bedeutung.«²⁵

Im Gegensatz zu Benjamin, der diesen Warencharakter nur bei Filmschauspielern zu erkennen glaubt, zeigt Warhol diese oberflächliche »personality« auch am Beispiel der *Mona Lisa* auf: Ihre Aura hat sich in den Werken Warhols gewandelt; sie besitzt den Glamour eines Stars. Dies scheint auch der Grund für Warhol gewesen zu sein, sich des Themas anzunehmen. Die *Mona Lisas* Warhols reihen sich in die Gruppe der Starportraits ein, stehen neben Liz Taylor oder eben Marilyn Monroe. Durch dieses Etikett des Höchsten und Ruhmreichsten werden die Bilder Warhols, egal ob Hollywoodgöttin oder *Mona Lisa*, aber auch allgemeingültig. Nahezu jeder kann die von Warhol geschaffenen Zeichen als Folie seiner Konnotationen, als Projektionsfläche verwenden oder weiß zumindest vom Ruhm der Darge-



Abb. 8
Pressephoto Marilyn Monroes,
1953.
(aus: Lütby, Michael:
Andy Warhol. *Thirty Are
Better Than One*, Frankfurt a.
M./Leipzig 1995, S. 51).

24. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 21

25. Andy Warhol, zitiert nach: Carl Haenlein, *Andy Warhol. Bilder 1961 bis 1981*, Hannover 1981, S. 84

stellten. Positiv ausgedrückt hätten sie also den Status der »Massenkunst« erreicht, den Benjamin postuliert. Allerdings scheint auch die Befürchtung Adornos einer Degeneration der Kunst stichhaltig: Gerade die allgemeine Verständlichkeit bringt das Dargestellte in eine gefährliche Nähe zum Trivialen, wie z. B. der – allerdings auch berühmten – Coca-Cola-Flasche oder der Suppendose von Campbell.

Abb. 9
 Andy Warhol: *Multi-Colored
 Retrospective*, 1979,
 Siebdruck/Acryl auf Leinwand,
 128 x 162 cm.
 (aus: Schwander, Martin
 (Hrsg.): *Andy Warhol.
 Paintings 1960–86*,
 Stuttgart 1995, Tafel 67;
 Ausst.kat. Luzern 1995).



Dass für Warhol alle diese Mythen austauschbar und beliebig kombinierbar sind, zeigt ein Werk, in dem Suppendose, *Mona Lisa* und Marilyn Monroe einträchtig versammelt sind (Abb. 9); hinzu gesellt sich noch der Große Vorsitzende Mao. Den Filmstar, den Star unter den Kunstwerken und die beliebteste Fertigsuppe Amerikas verbindet eines: ihre »Aura« absoluter Berühmtheit und ihre Konsumierbarkeit. Anders ausgedrückt: Die Rettung des Kunstwerks, die Benjamin vorschwebte, wenn es erst einmal von seiner Hülle schönen Scheins – der »Aura« – befreit werde, findet nicht statt. Der »Kern«, der von Warhol aus dem Original herausgeschält wird, hat nichts Erlösendes an sich; uns offenbart sich lediglich eine absolute Oberflächlichkeit, der von Benjamin befürchtete Verlust an Erfahrung.

Doch dieser Aurawandel des Kunstwerks – von Benjamins Aurabegriff, bei dem »Einzigkeit«, »Tradition«, »Autorität« und »Geschichte« noch selbstverständlich verknüpft sind, zu der neuen »Aura«, welche nur noch auf größtmöglicher Prominenz basiert und gerade deshalb »Tradition« und »Geschichte« liquidiert – ist nicht der alleinige Verdienst Warhols. Unzählige Reproduktionen vorher wandelten bereits die »Aura« der *Gioconda* im öffentlichen Verständnis zum Mythos. Warhol reiht sich zwar in diesen Reproduktionsprozess ein, sein Verhältnis zum Original ist jedoch verschieden: Bei *Thirty Are Better Than One* macht er zwei mögliche Folgen der Reproduktionstechnik überdeutlich. Dies ist, wie bereits festgestellt,

sowohl die qualitative Verminderung des Originals im einzelnen Druck, wie auch die quantitative Vermehrung desselben aufgrund der Möglichkeit der unbegrenzten Repetition. Doch diese keinesfalls mimetische Nachahmung des Gemäldes sowie die dreißigfache Wiederholung, die dem Betrachter simultan vor Augen gestellt wird, sind typische Bildverfahren Warhols, sozusagen seine Handschrift. Zwar werden die einzelnen Drucke immer wieder aufgelegt, sie bleiben jedoch stets an die Person Warhol gebunden; ob die *Mona Lisa* nun zweifach, vierfach oder dreißigfach auf die Leinwand gebracht wird, ob sie zu schwach, zu stark oder farbig gedruckt wird, stets erkennt man sie als ›typischen Warhol‹. Bei diesen Reproduktionen wird der Künstler zum »Maßstab der Echtheit«, sie selbst dadurch zu Originalen. Benjamin stellt fest: »Indem sie [die Reproduktionstechnik, Anm. d. Verf.] die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.«²⁶

Doch Warhol verweigert sich der massenweisen Reproduktion; die Motive werden häufig, aber doch äußerst begrenzt wiederholt. Der Künstler zeigt zwar die »Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit« des Mediums, unterwirft sich jedoch diesen Gesetzen nicht: Da Warhol die Reproduzierbarkeit thematisiert, ohne sie zu imitieren, wirken seine Drucke nicht wie Reproduktionen nach dem Verständnis Benjamins. Dadurch bleibt die serielle technische Reproduktion nicht nur Mittel zur Bildherstellung, sondern erscheint – wie schon erwähnt – als das eigentliche Thema seiner Arbeit. Aber trotzdem geben die Originale Warhols ihren Status als Reproduktionen nie auf, vereinen also das laut Benjamin Unvereinbare, sind Reproduktion und Original zugleich.

Ein weiteres Verfahren Warhols hat Konsequenzen für den Begriff des Originals: Seine Vorlage der *Mona Lisa* ist nicht das Gemälde im Museum, sondern bereits eine äußerst mäßige Reproduktion desselben.²⁷ Diese reproduzierte Reproduktion steht nun paradoxerweise wieder als Original vor uns. Obwohl Warhols Bilder nach Benjamins Definition eigentlich »bereits auf Reproduktion angelegte Kunstwerke« sind, bleiben die einzelnen Exemplare doch durch ihre minimalen Unterschiede in Struktur und Farbe oder ihre Aneinanderreihung einzigartig. Warhols Tafeln besitzen eindeutig mehr »Kultwert« als »Ausstellungswert«. Der Sinn einer technischen Reproduktion nach dem Verständnis Benjamins wird dadurch ad absurdum geführt, die »Einmaligkeit« verschränkt sich mit der »Wiederholbarkeit«.

Hat dieses Spiel zwischen Reproduktion und Original nun aber auch Auswirkungen auf das Gemälde Leonardos, wie Benjamin dies erwartet? Im Falle Warhols scheint dies nicht zuzutreffen: Zwar haben wir oben festgestellt, dass die ›Aura‹ der *Mona Lisa* sich im öffentlichen Verständnis gewandelt hat, die *Gioconda* als Star auftritt. Wichtig ist hierbei die Betonung des Passus »im öffentlichen Verständnis«, denn lediglich das Bild des Gemäldes hat sich für einen Teil der Rezipienten geändert, nicht aber das Gemälde selber. Dies behält seine »Tradition«, »Einzigkeit«, »Autorität« und »Geschichte« – also seine ›Aura‹ – die auch weiterhin vor dem Tafelbild Leonardos erfahrbar ist. Andy Warhol lässt, wie schon erwähnt, das Original bereits bei der Konzeption seiner Arbeit weit gehend außer Acht. Warhols Thema ist nicht das Gemälde im Louvre, sondern das durch end-

26. Benjamin, Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 13

27. Ratcliff, a.a.O., S. 113f.

lose Wiederholung seiner ursprünglichen Identität beraubte Bild desselben in der Öffentlichkeit. Dadurch wird Warhols *Mona Lisa*-Adaption zu einer Meta-Paraphrase, die über die *Mona Lisa* im Lichte all ihrer Paraphrasen spricht.

Nach den vorhergehenden Betrachtungen bleibt zusammenfassend festzuhalten, dass die Reproduktionstechnik im Werk Andy Warhols zum großen Teil der Thematisierung der Massenreproduktion an sich dient. Er zeigt deren Gesetze aber auf, ohne sich ihnen zu unterwerfen. So bleiben seine Werke einzigartig, besitzen also nach dem Verständnis Benjamins hohen »Kultwert«. Dadurch entziehen sich die Reproduktionen Warhols den Kriterien, die für Benjamin das Wesen der technischen Reproduktion ausmachen, sind gleichzeitig Reproduktion und Original. Auch die Auswirkungen der Reproduktion auf deren Vorlage, die Walter Benjamin beschreibt, lassen sich nicht nachvollziehen; Grund hierfür ist die egalitäre Behandlung von technisch reproduzierten Kunstwerken – wie in unserem Fall der *Mona Lisa* – und bereits auf technische Reproduzierbarkeit angelegter Kunstwerke – z. B. einer Fotografie – durch Benjamin. Wie aufgezeigt vermag keine Reproduktion, auch nicht die von Warhol, die »Aura« des Originals zu gefährden, stets bleibt das ursprüngliche Tafelbild Leonardos mit all seiner »Autorität«, »Geschichte« und »Tradition« erfahrbar. Es ist auch gar nicht Warhols Intention, in das originäre Kunstwerk einzugreifen: Warhols Adaptionen beruhen nicht direkt auf dem Gemälde Leonardo da Vincis, sondern auf dem entwurzelten Bild desselben in der Öffentlichkeit; ihn interessiert lediglich der durch unzählige vorherige Paraphrasen, Zitate und Reproduktionen entstandene Mythos der *Mona Lisa*. Dadurch zeigt der Künstler die *Mona Lisa* als Superstar, der in einer Reihe mit Marilyn Monroe oder Liz Taylor steht, und – ebenso wie diese – ihre Berühmtheit mit der Ausprägung ihres »Warencharakters« erkaufen muss.

Abschließend kann gesagt werden, dass die Reproduktion im Warholschen Werk nicht anhand der von Benjamin postulierten Charakteristika derselben erklärbar ist: In dem Maße, in dem die Kunstproduktion den eigentlichen Sinn einer technischen Reproduktion – nämlich die möglichst genaue Wiedergabe einer Urform in großer Anzahl – unterläuft, erlischt auch das Erklärungspotenzial Benjamins. Die von ihm in seinem Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* entwickelten Parameter bezüglich der Reproduktion von Kunstwerken scheinen heute obsolet; zumindest aber müssen sie im Kontext eines erweiterten Kunstbegriffs ihren Anspruch auf Verbindlichkeit einziehen.