

Over het begrip 'aura' in Walter Benjamins kunstwerkessay

G.J.E. Rutten

In 1936 verscheen in het *Zeitschrift für Sozialforschung* het essay 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' van Walter Benjamin. Een door Benjamin omgewerkte versie van dit essay werd in 1955, vijftien jaar na zijn dood, gepubliceerd. In zijn essay betoogt Benjamin uitvoerig dat de moderne mogelijkheden om kunstwerken technisch te reproduceren het karakter van de kunst diepgaand heeft veranderd. Voor wat betreft de moderne mogelijkheden van technische reproduceerbaarheid denkt Benjamin vooral aan de fotografie en de film, waarbij 'voor het eerst de hand in het proces van de reproductie van beelden ontheven werd van de belangrijkste artistieke taken' die 'vanaf nu enkel aan het in de lens kijkende oog toevielen'. De opkomst van de fotografie en de film maakte het mogelijk om traditionele kunstwerken, zoals schilderijen en beeldhouwwerken, te onderwerpen aan 'diep doordringende' vormen van technische reproductie. Hierdoor gaat volgens Benjamin de 'aura' van dit soort kunstwerken verloren. Hij spreekt in dit verband van het 'wegkwijnen', het 'ineenschrompelen' en het 'vergruizen' van de aura van het kunstwerk. Het begrip aura speelt in Benjamins essay een doorslaggevende rol. Het is niet eenvoudig om te achterhalen wat hij nu precies met dit begrip bedoeld. De aura van een kunstwerk lijkt te verwijzen naar een aantal verschillende, maar hecht met elkaar samenhangende, elementen. Zo heeft de aura van een kunstwerk betrekking op 'het hier en het nu' van het kunstwerk ofwel 'zijn unieke bestaan op de plaats waar het zich bevindt'. De aura van een kunstwerk is geworteld in zijn 'hoogst gevoelige kern', namelijk zijn 'echtheid', 'uniciteit' of 'authenticiteit' als origineel. In het 'unieke' ofwel eenmalige, en niet in het 'gelijksoortige', is de aura van een werk gegrond.

Ook het 'volle gezag', het 'zelfstandige karakter' ofwel de autoriteit van het originele kunstwerk is een grond van zijn aura. Zo schrijft Benjamin: 'Doordat [de reproductietechniek] het kunstwerk vermenigvuldigt, stelt ze in de plaats van het unieke bestaan het seriële bestaan van het kunstwerk'. En 'wat zo aan het wankelen raakt, is het gezag van de zaak'. De echtheid van een kunstwerk wordt verder niet alleen gevormd door zijn unieke bestaan in het hier en nu. Ook de geschiedenis van het kunstwerk, dat wil zeggen 'het geheel van de veranderingen in

fysieke structuur en juridisch eigendom', maakt deel uit van het begrip van zijn echtheid. De aura van een kunstwerk wordt dus naast zijn uniciteit ook bepaald door zijn 'duur', 'duurzaamheid', 'overlevering' of 'historische getuigenis'. Zo brengt een klassiek werk als *De Mona Lisa* het verleden dichterbij. De technische reproductie maakt door vermenigvuldiging het kunstwerk los uit zijn historische traditie en tast dus ook om deze reden zijn aura aan. Dit losweken uit zijn unieke context wordt nog eens versterkt wanneer de technische replica's aspecten van het origineel tonen die bij een 'natuurlijke' waarneming van het origineel verborgen blijven en wanneer bovendien de technische replica's in situaties worden gebracht die voor het origineel zelf onbereikbaar zijn.

Het voorgaande maakt duidelijk dat bij Benjamin de aura van het originele kunstwerk een surplus vertegenwoordigt dat alles te maken heeft met zijn 'realiteit' ofwel zijn 'substantie'. Technische replica's hebben in het licht van de uniciteit en duurzaamheid van het werkelijk bestaande echte origineel altijd iets 'vluchtigs', 'herhaalbaars' en 'kunstmatig'. Precies daarom ontbreekt het hen aan een aura. Alleen het originele kunstwerk wordt door een aura 'omhuld' of 'omgeven'. Een aura is anders gezegd een soort onzichtbaar 'omhulsel' dat alleen het authentieke echte kunstwerk bezit. Benjamin spreekt dan ook over 'het uitpellen van het voorwerp uit zijn omhulling' wanneer hij het heeft over het verval van de aura. Zijn spreken over 'de aura die de vertolker omgeeft' en 'de aura rond de persoon' wijst hier eveneens op.

Nu stelt Benjamin nadrukkelijk dat de aura van een kunstwerk ook altijd verbonden is met een rituele grondslag ofwel een cultisch fundament. Dit omdat de traditie waarin kunstwerken zijn ingebed oorspronkelijk bestond uit magische culten en religieuze riten. Zo schrijft Benjamin: 'De unieke waarde van het 'authentieke' kunstwerk is gefundeerd in het ritueel, de bron van zijn oorspronkelijke en eerste gebruikswaarde'. Aanvankelijk was kunst dus alleen bestemd voor ritueel gebruik. De 'auratische bestaanswijze' van een kunstwerk kan zich daarom nooit geheel losmaken van een 'rituele functie', 'cultuswaarde' of 'cultische kracht'. De moderne technische reproduceerbaarheid van het kunstwerk leidt volgens Benjamin dan ook tot het verdwijnen van zijn aura omdat deze reproduceerbaarheid 'het kunstwerk [...] emancipeert van zijn [...] afhankelijkheid van het ritueel'. De moderne technische reproductie heeft de mogelijkheden om het kunstwerk in het openbaar tentoon te stellen namelijk zo vergroot dat hun oorspronkelijke cultuswaarde wijkt voor een tentoonstellingswaarde. Het kunstwerk is niet langer een voorhanden en grotendeels verborgen instrument van de rite, maar eerder een

‘waar’ om publiekelijk ‘gezien’ en ‘getest’ te worden. Niet het aura als geheimenis staat nog langer centraal, maar slechts de transparantie en openheid van het werk. Het kunstwerk is ‘verplaatsbaar’ geworden. Zij wordt verplaatst naar ‘het publiek van de afnemers die de markt vormen’ en het werk kritisch examineren. Het publiek wil volgens Benjamin werken ‘dichter na zich toehalen’ en ‘te pakken krijgen’. Men wil door technische reproductie het ‘eenmalige van elke realiteit overwinnen’. Dit is niet verenigbaar met cultuswaarden, aldus Benjamin. Technische reproductie is openbare publicatie. De met specifieke historische gemeenschappen verbonden verborgen cultuswaarde van kunstwerken wordt op deze manier verdrongen door een algemene en alomtegenwoordige tentoonstellingswaarde voor het massapubliek. Deze verdringing leidt zo mede tot een verval ofwel teloorgang van de aura van het kunstwerk.

In zijn essay benoemt Benjamin nog meer momenten die constitutief zijn voor de aura van een origineel traditioneel kunstwerk. De aura van een kunstwerk brengt hij in verband met het begrip aura van natuurobjecten, waarover hij zegt: ‘De aura van deze laatste definiëren we als de eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij zij ook is’. Het begrip aura heeft bij Benjamin dus niet alleen betrekking op de hoedanigheid en kenmerken van het werk zelf, maar ook op de specifieke manier waarop wij het werk fenomenologisch percipiëren. Deze auratische ervaring is bovendien aan een bepaalde spanning onderhevig. Wij ervaren de aura van een kunstwerk als een afstand die tevens heel dichtbij kan zijn. Hieruit valt op te maken dat de aura van een werk ook verband houdt met een besef van een onbereikbare, en daardoor mysterieuze, transcendente of wellicht zelfs sacrale afstand, ‘een verte, hoe nabij zij ook is’.

Verder schrijft hij: ‘Als je op een zomernamiddag, terwijl je rust, een bergkam aan de horizon of een tak volgt die zijn schaduw over jou heen werpt, dan adem je de aura van die bergen, van die tak in’. De aura is figuurlijk gesproken blijkbaar iets dat ‘ingeademd’ kan worden. Dit sluit aan bij Benjamins uitspraak in zijn essaybundel *Illuminaties* dat een auratisch kunstwerk ons op de een of andere manier het idee geeft ‘terug te kijken’ wanneer we het aanschouwen. Er lijkt dus een soort intersubjectieve relatie te bestaan tussen het auratisch kunstwerk en zijn beschouwer. Benjamins opmerking dat in vroege foto’s ‘de aura wenkt in de uitdrukking van het menselijk gezicht’ past ook bij het beeld van de aura als ‘ademend’ en ‘terugkijkend’.

Benjamins essay over het kunstwerk bevat nog meer karakterisering van het begrip aura. Zo schrijft hij: ‘Het apparaat dat de prestatie van de filmacteur aan het publiek laat zien, hoeft

deze prestatie niet als een integraal geheel te respecteren. De camera wisselt onder leiding van de cameraman doorlopend van positie'. De creatie van de filmacteur vormt daarom niet 'één geheel'. Zij is 'uit vele afzonderlijke prestaties samengesteld'. Een filmscène is in de regel 'over een reeks afzonderlijke opnamen' verspreid, die 'in de studio soms over uren verdeeld kunnen zijn'. Hierdoor krijgt de filmscène iets kunstmatigs en mist zij volgens Benjamin aura. Zo stelt hij: '[V]oor het eerst – en dat is het effect van de film – moet de mens met zijn gehele levende persoon werken, maar daarbij afstand doen van zijn aura'. Kortom, het bezitten van aura heeft eveneens te maken met het 'één geheel zijn' van het kunstwerk. 'Er is een kolossaal verschil tussen de beelden die [schilder en cameraman] veroveren. Dat van de schilder is een totaalbeeld, dat van de cameraman een in vele stukken gebroken beeld', aldus Benjamin. Dit verschil in 'eenheid' is er deels verantwoordelijk voor dat het schilderij een aura bezit en de film niet. De volgende passage wijst er ook op dat het 'één geheel zijn' constitutief is voor een auratisch kunstwerk: 'In het theater is men zich zeer wel bewust van de plaats van waaruit de gebeurtenis niet direct als illusie is te doorzien. Voor de filmscène die wordt opgenomen, bestaat zo'n plaats niet. De illusoire aard van de film is [...] het resultaat van montage'.

De aura van een kunstwerk wordt volgens Benjamin ook gekarakteriseerd door het feit dat auratische kunst zich leent voor een 'geconcentreerde aandachtige aanschouwing' ofwel een 'contemplatieve onderdompeling'. '[Het schilderij] nodigt de beschouwer uit tot contemplatie; staande voor het schilderij kan hij zich overgeven aan de loop van zijn associaties', aldus Benjamin. Fotografie, film en andere vormen van postauratische kunst geven slechts aanleiding tot verstrooiing. In het geval van de film wordt dit verstrooiende effect bovendien vooral veroorzaakt door het 'shockeffect'. Zo schrijft Benjamin: '[Film] berust namelijk op de wisseling van de plaats van handeling en de instellingen, die de toeschouwer schoksgewijze overvallen. [...] Nauwelijks heeft zijn oog de scene gevat, of zij is al weer veranderd. Het beeld kan niet worden stilgezet. Duhamel [...] legt deze omstandigheid vast in de notitie: 'Ik kan al niet meer denken wat ik wil. De bewegende beelden nemen de plaats in van mijn eigen gedachten'. Inderdaad wordt de loop van de associaties van degene die naar de filmbeelden kijkt, meteen onderbroken door hun verandering. Daarop berust het shockeffect van de film'. Kortom, auratische kunst is verbonden met 'aandachtige concentratie' waarbij de toeschouwer zich in het kunstwerk 'onderdompelt' ofwel in het werk 'binnengaat'. Postauratische kunst hangt samen met concentratieloze verstrooiing waarbij het werk slechts 'opgenomen' wordt.

Daarnaast wijst Benjamin in zijn essay nog op een tiende en laatste constitutief aspect van de aura van een kunstwerk. Het gaat hier om het element van de aanwezigheid in contrast tot een bevreemdende afwezigheid. Dit aspect komt tot uiting wanneer Benjamin Luigi Pirandello citeert: ‘De filmacteur voelt zich alsof hij in ballingschap is. Verbannen niet alleen van het toneel, maar ook van zijn eigen persoon. Met een vaag gevoel van onbehagen bespeurt hij een onverklaarbare leegte: zijn lichaam [...] vervluchtigt [...] om in een stom beeld te veranderen, dat één ogenblik lang op het witte doek flikkert en dan in de stilte verdwijnt’. De acteur verdwijnt dus als het ware in de overgang van de filmopname naar het bioscoopscherm. Het is deze ‘bevreemding die de acteur voor de camera overvalt’ die gekenschetst kan worden als een verlies van presentie ofwel aanwezigheid en mede daardoor als een verlies van aura. Aura hangt daarom ook nauw samen met aanwezigheid. De aura van een werk berust dus mede op een volledig aanwezig zijn. Een werk dat berust op een oneigenlijke presentie bezit geen aura.

De vraag die zich opdringt is hoe Benjamin de opkomst van fotografie, film en andere vormen van technische reproduceerbaarheid beoordeelt. Duidelijk is dat volgens hem de opkomst van moderne reproductietechnieken leidt tot een teloorgang van de aura van het kunstwerk. Ook is duidelijk dat hij deze opkomst en daarmee het verdwijnen van de auratische kunst beschouwt als iets onvermijdelijks. Het is volgens hem een gegevenheid die we eenvoudigweg zullen moeten accepteren. Zo neemt hij bijvoorbeeld afstand van hen die alsnog proberen om allerlei cultische en rituele elementen in de film te zien. Maar ziet hij de opkomst van de moderne technische reproduceerbaarheid ook als een betreurenswaardige ontwikkeling? Dit lijkt niet het geval te zijn. Het is veeleer zo dat Benjamin in zijn essay wijst op volgens hem gunstige aspecten van de opkomst van de moderne technische reproduceerbaarheid. Zo maakt de film een andere kijk op de werkelijkheid mogelijk. ‘De film heeft over de gehele breedte van de optische en momenteel ook de akoestische waarnemingswereld een [...] uitdieping van de waarneming tot gevolg gehad’, aldus Benjamin. Film is in staat fenomenen bloot te leggen die voorheen ‘onopgemerkt in de brede stroom van de waarneming meedreven’. In dit verband wijst hij ondermeer op ‘het verkennen van vertrouwde milieus onder leiding van de camera’, het gebruik van de vertraagde opname en de toepassing van de close-up. Ook noemt Benjamin het met de camera ‘dalen en klimmen, onderbreken en isoleren, uitzetten en indikken [...], vergroten en verkleinen’. Al deze nieuwe technieken openen voor ons een ‘geweldig grote en onvermoede speelruimte’. ‘De natuur die tot de camera spreekt is een andere dan de natuur die tot het oog spreekt’, aldus Benjamin. De film verrijkt zo onze waarnemingswereld door

voorheen ongekende ervaringen mogelijk te maken. De filmkunst brengt dus geheel nieuwe ervaringsstructuren te voorschijn. Benjamin stelt dan ook: ‘De camera voert ons het optisch-onbewuste binnen, zoals de psychoanalyse ons inwijdt in de onbewuste drift’. Een ander gunstig aspect van film blijkt uit de volgende passage: ‘Aldus is de filmische uitbeelding van de werkelijkheid voor de hedendaagse mens onvergelijkelijk belangrijker dan die van de schilder, omdat ze juist vanwege de intensiefste doordringing van de werkelijkheid met het apparaat een aanblik van de werkelijkheid verschaft die vrij is van alle apparatuur. En dat is wat we van een kunstwerk mogen verwachten’. Een derde gunstig aspect is volgens Benjamin de ‘revolutionaire functie’ van de film om ‘de wederzijdse doordringing tussen wetenschap en kunst te bevorderen’ en het feit dat ‘film het eerste kunstmiddel is dat in staat is te laten zien hoe de materie meespeelt in de mens’ en in deze hoedanigheid ‘een uitstekend instrument kan zijn voor een materialistische uitbeelding’. Film kan bovendien ‘een revolutionaire kritiek op de maatschappelijke eigendomsverhoudingen bevorderen’. In zijn essay spreekt Benjamin zelfs van ‘de legitieme eis van de hedendaagse mens om te worden gereproduceerd’.

Toch ziet hij ook gevaren. Het gevaar schuilt volgens hem vooral in het gebruikmaken van de moderne technische reproductietechnieken om ‘het politieke leven te esthetiseren’. Zo speelt volgens Benjamin de film een cruciale rol in de ‘esthetisering van de politiek die het fascisme bedrijft’. Dit alles kan volgens Benjamin niet anders dan uitlopen op oorlog. Om dit gevaar af te wenden lijkt Benjamin juist te willen kiezen voor de omgekeerde beweging, namelijk ‘een politisering van de kunst’. Zo spreekt hij over zijn eigen kunsttheorie als iets dat gebruikt kan worden ‘voor de formulering van revolutionaire eisen in de kunstpolitiek’. De door de technische reproduceerbaarheid veroorzaakte emancipatie van de kunst uit haar cultische en rituele grondslag maakt het mogelijk om haar ‘op een andere praktijk te funderen: namelijk de politiek’. Hij spreekt bijvoorbeeld zelfs over ‘de verborgen politieke betekenis’ van foto’s. In de overgang van een op rituelen gebaseerde auratische kunst naar een op politiek gebaseerde postauratische kunst ziet Benjamin een mogelijke uitweg om het misbruik van de film door het fascisme en de uitbuiting van de film door het kapitalisme tegen te gaan. Zijn antwoord is dus inderdaad een politisering van de kunst. Pas een van alle misbruik en uitbuiting bevrijdde filmkunst kan gelden als ‘oefeninstrument’ om de massa tegen het fascisme en het kapitalisme te ‘mobiliseren’. Dit is voor Benjamin de werkelijke ‘revolutionaire verdienste’ van de film.

Literatuur

1. Walter Benjamin, *Het Kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, vertaald door Henk Hoeks, Uitgeverij Boom, Amsterdam, 2008