

Die Wahrnehmung von Architektur hält auratische Erfahrungen bereit. Dies scheint innerhalb der aktuellen Architekturtheorie eine ausgemachte Tatsache zu sein. Was jedoch mit dem von Walter Benjamin als ästhetische Kategorie eingeführten Begriff der Aura hinsichtlich des gebauten Raumes gemeint ist und worauf er sich bezieht, erweist sich bereits als weniger eindeutig: auf die affektive Wahrnehmung eines Gebäudes an sich oder dessen, was es an (mythisch-religiösen) Orten überformt, (geweihten) Gegenständen behaust und (rituellen) Handlungen zulässt? Gelten auratische Erfahrungen nur für sakrale Bauten, in deren Zusammenhang sie seit einigen Jahren vermehrt diskutiert werden¹, oder auch für den Profanbau, generell für alles Gebaute? Wie und wo werden sie gemacht: allein oder im Kollektiv, hauptsächlich *vor* oder eher *in* einem Bauwerk, in seinen Räumen? Und was im Einzelnen vermittelt auratische Erfahrungen? Ist es der durch Architektur gestaltete Raum, die anthropomorph, zoomorph oder geometrisch-abstrakt ausgeführte architektonische Form, das verwendete Material, weil es besondere sinnliche Qualitäten aufweist oder die Spuren seiner physischen Bearbeitung und Herkunft trägt? Sind auratische Erfahrungen an einen historischen Index des Gebauten gebunden, und in welchem Verhältnis stehen sie zur Architektursymbolik?

Hier könnte sofort eingewendet werden, dass eine solch inquisitorische Art zu fragen wie überhaupt jede analytische Zerlegung der Architektur in ihre möglichen Elemente, in Raum, Form und Material, in ein Innen und ein Außen, in reine und symbolische Form etc., um an diesen Unterscheidungen auratische Erfahrungen gleichsam dingfest machen zu wollen, fehlgehen muss. Denn ein begrifflich-analytischer Zugang wird dem von der Aura Bezeichneten in keiner Weise gerecht. Verhält es sich doch mit der Aura wie mit dem Heiligen, an dem sie der Sache und der Wirkung nach partizipiert²: Aura ist, mit Rudolf Ottos Bestimmung des Heiligen gesprochen, ein «*ineffabile*, sofern» sie «begrifflicher Erfassung völlig unzugänglich ist»³. Sie kann zwar im Sinne einer affektiven Wahrnehmung gefühlt, nicht jedoch begrifflich gefasst werden. Entsprechend gibt es für ihre Erfahrung wie für die des Heiligen keinen direkten, sondern nur einen indirekten «ideogramatischen» Ausdruck. Benjamins Landschaftsbild des Gebirgszuges, das er in der *Kleinen Geschichte der Fotografie* und im Kunstverkaufsatz zur Erläuterung der Aura heranzieht⁴, kann selbst als ein solches «Bildzeichen» gedeutet werden, das womöglich in der chinesischen Landschaftsmalerei sein ebenso anschauliches wie konkretes Vorbild hat (Abb. 1).

Zwischen Ottos Begriff des Heiligen und Benjamins Begriff der Aura lassen sich weitere Korrespondenzen feststellen. Beide Begriffe teilen die Vorstellung eines Unnahbaren. Das Heilige als das Numinose ist bei Otto durch «schlechthinnige Unnahbarkeit»⁵ bestimmt, daneben durch Übermacht, Energie und Fremdheit (*mysterium* als das «Ganz andere»⁶). Es sind dies die «abdrängenden», die «grauenvoll-furcht-



1 Kaiser Hui Tsung, Sommer, Hängebild, Tusche auf Papier, 12. Jahrhundert n. Chr.

baren» Momente des Numinosen, die jedoch immer in Verbindung mit einem «lockend-reizvollen» Moment auftreten, von Otto als *fascinosum* bezeichnet (Abb. 2).⁷ Eine solche «Kontrast-Harmonie» ist auch für die Aura kennzeichnend, insofern sie auf der paradoxen Gleichzeitigkeit des Nahen und des Fernen basiert. Das Ferne erweist sich dabei als das von Benjamin raumzeitlich definierte Unnahbare.⁸ Darüber hinaus bewegen sich beide Begriffe in einem Spannungsfeld von Religion und Ästhetik. Während Ottos religiöser Begriff des Heiligen immer wieder in die Ästhetik und die Künste ausgreift, um dort dem Heiligen analoge Gefühlsreaktionen und Ausdrucksmittel zu finden, unterhält Benjamins ästhetischer Begriff der Aura über das Kultbild enge Beziehungen zur Religion. So ist bei Otto das Gefühl des Numinosen insbesondere mit dem des ästhetisch Erhabenen verbunden. Das Gefühl des Numinosen entwickelt sich jedoch nicht aus dem des Erhabenen oder aus anderen natürlichen Gefühlen wie Freude, Furcht oder Ehrfurcht, die im Unterschied zur diffusen Gefühlsregung des Numinosen einen konkreten Objektbezug aufweisen. Noch stellt das Erhabene eine säkularisierte Variante des Numinosen dar; wie Otto es überhaupt unterlässt, eine Geschichte fortschreitender Säkularisierung und Profanierung zu schreiben. Historisch zielt er vielmehr auf eine zunehmend begrifflich-rationale Durchdringung der (christlichen) Religion, über die die grundlegende Bedeutung des als irrational bestimmten Gefühls für die Religion marginalisiert worden ist.

Ein deutlicher Zug der Säkularisierung ist hingegen in Benjamins Begriff der Aura eingeschrieben. Ursprünglich an das Kultbild gebunden, geht die Aura in der



2 Kontrast-Harmonie von entsetzlicher Fürchterlichkeit und höchster Heiligkeit am Beispiel der indischen Göttin Durgā nach Rudolf Otto

frühen Neuzeit auf den schönen Schein der Kunst über. Gleichwohl wird sich das Bildermachen seiner kultischen Herkunft nie ganz entziehen können, was Benjamin über die memorialen Praktiken, die Beschwörungsformeln eines Abwesenden in Zusammenhang mit der frühen Porträtfotografie nahelegt. Benjamin hat also die von Georges Didi-Huberman geforderte Säkularisierung der Aura schon vorgenommen, ohne jedoch diesen Begriff gänzlich profan werden zu lassen.⁹ So berechtigt es scheint, ästhetische Erfahrungen jenseits irgendeiner Transzendenz auf die Immanenz ästhetischer Objekte und das Vokabular des Leibes zurückzuführen, bleibt die Frage, ob der Begriff der Aura mit seinen unauflösbaren Bezügen zur Magie und zur Religion dafür geeignet ist. Ebendiese (alte) Frage stellt sich auch in der aktuellen Zuschreibung auratischer Erfahrungen an die Architektur.

Benjamin selbst hat den Begriff der Aura in keinen näheren Zusammenhang mit der Architektur gebracht, er bleibt bei ihm zu weiten Teilen ein dem Bildnis vorbehalten Begriff. Darin unterscheidet er sich von Otto, der die Architektur als ein besonderes Ausdrucksmittel des Numinosen herausstellt: Das *mysterium tremendum* als ureigener «Gefühlsreflex» des Numinosen lässt sich verfolgen «in starken Ausbrüchen des Frommenseins und seinen Stimmungsäußerungen, in der Feierlichkeit und Gestimmtheit von Riten und Kulte[n], in dem, was um religiöse Denkmäler, Bauten, Tempel und Kirchen wittert und schwebt»¹⁰. Bereits in den Anfängen des Kult-, Sepulkral- und Sakralbaus macht sich an der Größe der Steinmale und Hallen sowie an deren Halbdunke[n]¹¹ ein Gefühl des Erhabenen fest, das von dem des Numinosen begleitet wird. Die Architektur tritt bei Otto als ein Speicher des Heiligen auf und verortet es zugleich.¹² Warum Benjamin vergleichbare Funktionen dem Kultbild zuweist und nicht der Architektur¹³, führt auf seine Konzeptionen der Aura und der Architektur zurück. Liegen inzwischen zahlreiche Studien einer-

seits zu Benjamins Aurabegriff¹⁴ und andererseits zu seiner Architekturauffassung vor¹⁵, dann sind beide Seiten bisher kaum aufeinander bezogen worden. Angesichts der Selbstverständlichkeit, mit der Architektur heute im Anschluss an Benjamin auratische Erfahrungen attestiert werden, erscheint es trotz aller Gefahren der Redundanz sinnvoll, sich diesen Zusammenhang noch einmal direkt bei Benjamin anzuschauen.

Versenkung in das Bild

Wenn eines über den Begriff der Aura bei Benjamin feststeht, dann ist es seine proteische Natur. Von den frühen Schriften, in denen bestimmte Bedeutungsebenen des Aurabegriffs bereits angelegt erscheinen¹⁶, bis zu den späteren Arbeiten zur Geschichte der Fotografie, zum reproduzierbaren Kunstwerk und zu Baudelaire¹⁷, unterliegt er einer ständigen Entwicklung und Adaptation an die jeweils aktuellen Lektüren und Fragestellungen Benjamins. Er weist kritische Bezüge zu Magie, Theosophie und Religion, Natur- und Einfühlungsästhetik auf. Benjamin wendet ihn zudem nicht nur auf die Bildmedien an, sondern bringt ihn auch für Naturerfahrungen in Anschlag. Daneben spricht er dem Schauspieler, der Ware und Worten eine Aura zu, bis hin zu der Verallgemeinerung dieser Erfahrung auf überhaupt alle Dinge¹⁸, in deren Ornamenten und Faltungen als belebten Oberflächen sie zu finden ist. Gerade über das Ornament hätte die Architektur in die materielle Welt der Dinge einbezogen werden können, zumal in der geometrischen Linienführung oder figürlichen Ausarbeitung der Bauornamentik ein kultisches Moment des Gebauten bis in die frühe Neuzeit hinein überdauert. Als konkretes Objekt benennt Benjamin die Architektur aber nicht. Allein existiert ein Hinweis auf Glas als eines der wichtigsten Materialien des Neuen Bauens, das nach Benjamin, weil an ihm keine Spuren haften, indessen keine Aura besitzt.¹⁹ Nur *ex negativo* kann hier darauf geschlossen werden, dass Bauwerken aus anderem Material ebendiese Wahrnehmungsqualität zukommt. Auch die Bewertung des von Benjamin für die Moderne konstatierten Verfalls der Aura ist so entschieden nicht. Lässt sich dieser Verfall einerseits als Verlustgeschichte bestimmter Erfahrungsmöglichkeiten lesen, wird er andererseits zur Voraussetzung einer neuen, von allen hieratischen Bindungen befreiten Gesellschaftsordnung. Alle Formen einer künstlichen Restitution der Aura, wie etwa im Star- und Führerkult, sind entsprechend gezielt zu zertrümmern.

Konsens dürfte ferner darüber bestehen, dass, wenn sich der Begriff der Aura am Medium der Fotografie auch nicht ursächlich entwickelt, er doch in Zusammenhang mit der Fotografie seine wesentliche Formulierung bei Benjamin erfährt.²⁰ Denn sowohl in der *Kleinen Geschichte der Fotografie* als auch im Kunstwerkaufsatz erscheint Aura erstmals als ein erkenntniskritischer ästhetischer Begriff, mit dem nicht nur das Wesen der frühen Porträtfotografie erschlossen wird, sondern generell die unter dem Einfluss von Technik und Medien sich wandelnden historischen Wahrnehmungsmodi. In beiden Schriften zieht er auch das Ideogramm des Gebirgszuges zur Beschreibung oder Definition der Aura, wie Benjamin es wahlweise nennt, heran: «Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst 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.»²¹ Hat Werner Fuld dieses Landschaftsbild in der späteren Ausgestaltung einer die Augen aufschlagenden Natur²² auf die Trivalliteratur der

1920er Jahre zurückgeführt²³, dann ist es von Wolfgang Kemp auf einen Aufsatz Alois Riegls über *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* bezogen worden.²⁴

Riegl hebt dort mit einem «einsam Schauenden auf [einer] Bergeshöhe» an, dessen «Auge allein [...] die Berichterstattung [überlassen bleibt].»²⁵ Vom erhöhten Standpunkt aus zeigt sich dem Rieglschen Betrachter die Landschaft als ein statisches Nebeneinander. Jede Bewegung ist aus der zum Fernbild geronnenen Landschaft getilgt. Erst eine umherspringende Gemse, mit der das Bewegte, Körperliche und Taktile, wieder in das Bild eindringt, durchbricht den ästhetischen Schein eines von Ordnung und Harmonie durchwalteten Kosmos. Riegls Alpenszene erscheint als die Allegorie eines Sinnesparagone zwischen dem Fernsinn Auge und dem Nahsinn Getast. Im Gefolge des Sensualismus des 18. Jahrhunderts und der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts, die den Tastsinn in seiner Bedeutung für die Raumwahrnehmung herausgestellt hatten, gewinnt Riegl an beiden Sinnesmodalitäten offensichtlich nicht nur systematische Wahrnehmungskategorien der Rezeption von Kunstwerken. Er legt sie hier zugleich einer Entwicklung der Ausdrucksformen vom Fetisch über die Plastik zur Malerei beziehungsweise von offensichtlich reiner Taktilität über taktile Nah- zu optischer Fernsichtigkeit unter.²⁶ Benjamin übernimmt die kategoriale Unterscheidung einer optischen und taktilen Rezeption. Er wendet sie allerdings auf das Bild und die Bildniskunst einerseits, die Architektur und den Film andererseits an. Eine wie auch immer geartete Entwicklung vom Nahsichtigen zum Fernsichtigen, vom Taktilen zum Optischen entfällt damit beziehungsweise stellt sich auf dem Hintergrund sich wandelnder Produktionstechniken und Medien als jeweils neu auszuhandelndes Verhältnis der Sinnesmodalitäten dar.

Die Nähe zwischen Benjamins Gebirgszug und Riegls Alpengipfel, einem naturästhetischen Bildmotiv, an dem die Betrachter jeweils eine (quasi)religiöse Erfahrung machen, ist offensichtlich. Nur thesenhaft kann in diesem Zusammenhang auf ein Landschaftsbild aus der chinesischen Malerei des 12. Jahrhunderts als weitere Referenz hingewiesen werden (vgl. Abb. 1). Das als «Sommer» dem Jahreszeitenzyklus zugeordnete Hängebild von Hui Tsung hat Benjamin aller Wahrscheinlichkeit nach über die Ludwig Klages gewidmete Studie zur Chinesischen Landschaftsmalerei von Otto Fischer rezipiert.²⁷ Im Kunstwerkaufsatz findet sich so ein indirekter Verweis auf die bei Fischer kolportierte Legende des Wu Tao-tse, der nach der Fertigstellung eines Landschaftsfreskos in dasselbe einging und mit ihm verschwand.²⁸ An der Darstellung des Sommers durch den Kaiser Hui Tsung entwickelt Fischer exemplarisch die magisch-religiöse Auffassung einer beseelten, atmenden Natur, wie sie für die chinesische Landschaftsmalerei kennzeichnend ist – und von Benjamin mit seinem Ideogramm oder Denkbild des Gebirgszuges aufgerufen wird. Entsprechend mag auch dieses Bild den von Sigrid Weigel für andere durch Benjamin rezipierte Bilder nachvollzogenen Dreischritt durchlaufen haben: «*Erstbegegnung*: faszinierte Betrachtung des Bildes und Eindruck beziehungsweise Berührung – *Latenz*: das Bild im Kopf als imaginäres Gegenüber der Reflexion – *Denkbild*: Besprechung des Bildes und Generierung eines dialektischen Bildes der Theoriebildung.»²⁹

Architektur als «Umraum sui generis»

Bedeutend an Riegl bleibt die Differenzierung zwischen einer taktilen und einer optischen Rezeptionsweise. Schon vor dem Kunstwerkaufsatz unterscheidet Benjamin zwischen dem Bild, das «in erster Linie «gesehen» wird, und der Architektur, deren Strukturen der Betrachter *durchspürt*.³⁰ Bei der Architektur entfällt der «distanzieren-

de Rand des Bildraums». Jedem, der sich einem Gebäude nähert oder in es eintritt, ist die Architektur «Umraum sui generis»³¹. Das Durchspüren legt bereits eine taktile Rezeption nahe. Doch erst im Kunstwerkaufsatz wird diese explizit nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf den Film als jüngstes Bildmedium bezogen, sodass das historisch variable Verhältnis der Sinnesmodalitäten in der Moderne – anders als bei der modernen Stimmungskunst Riegls – zugunsten des Tastsinns ausfällt. Das montierte und in schneller Folge projizierte Bewegtbild des Films erlaubt so auch nicht mehr, sich in es hinein zu versenken. Allein schon deshalb wird am Film eine Erfahrung der Aura nicht gemacht werden können. Der Rezeptionshaltung gegenüber dem Film entspricht die Rezeptionshaltung gegenüber der modernen Stadt. Der Städter sieht sich permanent einer Reihe von Reizen ausgesetzt, die auf ihn eindringen und auf die er nur mehr taktil und testend reagieren kann.³² In Bewegung wird grundsätzlich auch die Architektur erfahren, wie Benjamin an Sigfried Giedion und der kunstwissenschaftlichen Architekturtheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts lernen konnte. Ihre Wahrnehmung ist laut Benjamin aber nicht rein taktil. Sie ist immer beides zugleich: optisch und taktil, wobei jedoch das taktile Moment überwiegt und der Tastsinn das Sehen von etwas Gebautem immer schon anleitet: «Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. [...] Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktischen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktische Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit.»³³

Zudem erfolgt die Architekturrezeption bei Benjamin nicht allein wie vor dem Bild, sie findet – und das gilt ebenso für den Film – im Kollektiv statt. Der kontemplativen Versenkung in das Bild durch den einzelnen Betrachter als Voraussetzung einer auratischen Erfahrung steht das beiläufige, das zerstreute Bemerken des Gebauten durch eine Vielzahl von Betrachtern oder Nutzern gegenüber. Über die Taktilität und die Kollektivität tritt die Architekturrezeption notwendigerweise in einen Widerspruch zum Begriff der Aura. Schließt also die Architekturwahrnehmung grundsätzlich auratische Erfahrungen im Benjaminschen Sinne aus?

Es bleibt die optische Seite der Architekturrezeption. Wäre sie es, die eine Sammlung vor und kontemplative Versenkung in ein Gebäude doch noch erlaubt? Das jedenfalls schlägt Detlev Schöttker unter Rekurs auf die von Benjamin angeführte Rezeptionshaltung von Reisenden vor berühmten Gebäuden vor.³⁴ Das würde aber letztlich bedeuten, dass nur der Architektur, die dem Betrachter habituell nicht vertraut ist, eine Aura eignen kann. Tatsächlich kommen selbst die «Sammlung» und das «gespannte Aufmerken» des Reisenden vor einem Gebäude der kontemplativen Versenkung in ein Bild nicht gleich. Sie reichen höchstens, wie Benjamin an anderer Stelle schreibt, zum «historischen Schauer» angesichts der «großen Reminiszenzen» der Vergangenheit.³⁵ Das Beispiel des Reisenden ist in Bezug auf die Aura daher nicht positiv, sondern negativ zu lesen. Was immer an der Architekturrezeption optisch ist, aufgrund seiner Überlagerung durch das Taktile, durch die körperlichen Erfahrungen im gewohnten Gebrauch von Architektur, die in jede Architekturrezeption, auch in die fremder Bauten, mit hineinspielen, kann es nicht kontemplativ sein.

In welcher anderen Hinsicht ließe sich Architektur eine Aura zugestehen? Schöttker schlägt ferner «Einmaligkeit» und «Traditionsbezug» vor. Unabhängig von der

Wahrnehmungshaltung gegenüber der Architektur bliebe hier das Problem, alles Gebaute aus einer rituellen Funktion her zu erklären und ihm einen ursprünglichen Kultwert zuzusprechen. Unmöglich erscheint das nicht. Sowohl die strukturalistische Ethnologie als auch die Philosophie der symbolischen Formen haben genügend Beispiele für eine Einbettung auch scheinbar profaner Wohn- und Siedlungsformen in eine kosmologische Ordnung und mythische Geografie beigebracht. Und gerade Benjamin und Franz Hessel lassen mit dem Flaneur eine Figur erstehen, die in den Sedimenten des Gebauten einen solchen mythischen Raum zu evozieren sucht, indem sie den über den Stadtraum verteilten Statuen und der figürlichen Bauplastik ihr Wort leiht.

Schwieriger erweist sich, den Übergang vom Kult- zum Ausstellungswert für die Architektur nachzuvollziehen; freilich gilt schon für die Kultbilder, dass sie nicht einfach nur verkörpert, sondern auch zur Schau gestellt werden müssen, und sei es durch ein ostentatives Nicht-zeigen, um die ihnen zugeschriebene Macht ausüben zu können. Was aber wäre der Ausstellungswert in Bezug auf die Architektur? Eine rein künstlerische, autonome Architektur? Das reproduzierbare Serienhaus industrieller Fertigung als Analogon zur auf Reproduktion angelegten mechanischen Bildproduktion der Fotografie? Dass Benjamin eine historische Parallele zwischen den Entwicklungen in der Bildproduktion und den Techniken des Bauens im 19. und 20. Jahrhundert wie auch in ihren auf die Masse ausgerichteten «kollektivistischen Tendenzen»³⁶ gesehen hat, steht außer Frage.³⁷ Nicht nur der Film organisiert und manipuliert die Massen, auch die Architektur leistet dieses, wie indirekt aus den Beobachtungen Benjamins zu «den großen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, [...] den Massenveranstaltungen sportlicher Art» hervorgeht.³⁸ Die Ambivalenz von Film und Architektur besteht darin, dass sie sowohl emanzipatorisch wirken als auch neue hieratische Bindungen schaffen können. Das Letztere realisiert sich im Star- und Führerkult und unter dem Nationalsozialismus auch über Architekturen, die in ihrer Monumentalität und Bezugnahme auf historische Kultbauten und rituelle Praktiken die Massen zu unterwerfen suchen. Insofern hat die Architektur wesentlichen Anteil an der in den 1930er Jahren um sich greifenden «Ästhetisierung der Politik»³⁹.

Eine weitere Parallele zwischen den Entwicklungen in der Architektur und den Bildmedien lässt sich über das Ornament herstellen. In der Neuzeit aus seinen magisch-kultischen Zusammenhängen entlassen, wird es im Historismus zu einer leeren ästhetischen Formel, die sowohl unabhängig von ihren kultischen Ursprüngen als auch losgelöst von der konstruktiven Werkform Verwendung findet. Um aus der Architektur eine Baukunst von und für die Massen zu machen, galt es, diese «falschen Hüllen» mit ikonoklastischem Gestus von den Fassaden zu «schlagen».⁴⁰ Grundsätzlich drängt die Moderne bei Benjamin auf beiden Gebieten, dem Bau und dem Bild, in Traumgewändern, in deren antikem *emballage* schon der technische Fortschritt nistet, unaufhaltsam der Zukunft entgegen. So spiegelt sich auch in der im Kunstverkaufsatz getroffenen Unterscheidung zwischen dem Maler/Magier auf der einen Seite, dem Kameramann/Chirurgen auf der anderen Seite die von Giedion für das 19. Jahrhundert festgestellte Trennung zwischen Architekt und Ingenieurkonstrukteur.⁴¹ Während der Maler die Dinge, indem er sie nur äußerlich berührt, intakt lässt und ganzheitlich erfasst, dringt der Kameramann in die Dinge ein. Dem entspricht bei Giedion der mit dem überkommenen Baustoff Stein geschlossene Massen schaffende Architekt. Hingegen dringt der Ingenieurkonstrukteur über die Eisenkonstruktion in das Innere des Gebauten vor: zu seinem «Muskelstrang» und seinem «Skelett», wie es bei Giedion in anatomischer Metaphorik heißt.⁴²

Und dennoch ist eine Übertragung der am Bild(nis) entwickelten Begriffe von Kult- und Ausstellungswert auf die Architektur nicht ohne Weiteres möglich. Denn selbst wenn von einem Kultwert aller Architektur von ihren Anfängen her ausgegangen wird, erfüllt sie ebenso von Beginn an die anthropologische Funktion des Wohnens, die mit dem Menschen auch den Göttern zuteilwird. Erneut kommt die von Benjamin selbst konstatierte Doppeltheit von Gebrauch und Wahrnehmung zum Tragen. So kann die Architektur von ihrer gegebenen Bestimmung her, dem «[beständigen] Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft»⁴³, nicht getrennt werden. Dieser Gebrauch liegt quer nicht nur zum Kult-, sondern auch zum Ausstellungswert.

Auf diesem Hintergrund ist eine letzte Charakterisierung der Aura durch Benjamin näher anzuschauen: der Blick. Immer wieder ist bei Benjamin in Zusammenhang mit der Aura von einem Blicken und Angeblickt-werden die Rede, und nicht selten bilden Fotografien den Ausgangspunkt dafür. Die intertextuellen Bezüge zwischen der *Kleinen Geschichte der Fotografie*, dem Kunstwerkaufsatz und den verschiedenen von Benjamin herangezogenen Fotobänden sind bereits aufgearbeitet. Ob Camille Rechts Ausführungen zu Eugène Atget, die von Heinrich Schwarz zu David Octavius Hill oder Helmuth Bosserts und Heinrich Guttmanns Studie über die *Frühzeit der Fotografie*: Sie alle enthalten Überlegungen, die Benjamin zum Teil bis in den Wortlaut hinein aufgegriffen und für seine Archäologie der Moderne produktiv gemacht hat. Allein bei Schwarz findet sich eine Reihe von Topoi, die bei Benjamin wiederkehrt. Dazu gehört auch die Feststellung, dass es Hill gelinge, «alle ängstliche Scheu und Gezwungenheit bei seinen Modellen zu bannen und das atmende Leben in seinen Bildern zu fassen», dass sein «Auge und Objektiv [...] in glücklichen Stunden [aber] noch tiefer [dringen]» und «gleichsam die äußere Hülle des Menschen [durchleuchten] und sein inneres Wesen [enthüllen]»⁴⁴. Hill beschreibt hier nichts anders als eine Verlebendigung des Bildes, und das in Begriffen, die für Benjamins Begriff der Aura seit 1931 ebenfalls zentral sind.

Über die Rekonstruktion solch intertextueller Bezüge ist der Benjamin, der an den fotografischen Bildkorpora eigene Blicherfahrungen gemacht hat, weitgehend vernachlässigt worden.⁴⁵ Dem entspricht, dass lediglich einzelne der von Benjamin in der *Kleinen Geschichte der Fotografie* explizit genannten Bilder in der Literatur eingehender gewürdigt worden sind. Nun gibt es in Bosserts und Guttmanns Sammlung fotografischer Inkunabeln aber zwei Fotografien, die ihn, obwohl er sie in seinen Schriften nicht anführt, sicher auf besondere Weise beschäftigt haben. Im Sinne Weigels sollen sie hier in Benjamins «imaginäre Bildergalerie» als Fundus seiner Denkbilder aufgenommen werden.⁴⁶ Das ist zum einen eine Porträtfotografie Nadars von Charles Baudelaire (Abb. 3) und zum anderen, auf Nadars Sohn Paul zurückgehend, ein frühes *Close-up* aus der Fotogeschichte: ein Porträtausschnitt, der die Augen- und Nasenpartie von Charles Gounod zeigt (Abb. 4). Erst die Bildunterschrift enthüllt hierbei das medienspezifische *fecit*: Denn sie gibt preis, dass sich in den Augen Gounods «Nadar und sein Apparat» spiegeln.⁴⁷ Als wäre diese Fotografie nicht schon irritierend genug, steht sie als Schlusspunkt der Fotosammlung. Mit ihr auf der letzten Bildseite wird der Leser/Betrachter aus dem Buch entlassen.

Eindringlich schaut auch Baudelaire, der die Fotografie als mechanische Fortsetzung und stumpfsinniges Telos einer auf reine Naturwiedergabe abzielenden Kunst der Massen verdammt⁴⁸, in die Kamera hinein. Man mag sich vorstellen, dass Benjamin, der sich seit 1913 nachweislich mit Baudelaire beschäftigt hat, in diesem die Kamera beziehungsweise den Betrachter adressierenden Blick eine lebendige



3 Gaspard Félix Tournachon/Nadar, Der Dichter Charles Baudelaire (1821–1867), Fotografie, Paris 1859.



4 Paul Tournachon/Nadar jr., Die Augen des Komponisten Charles Gounod (1818–1893), in denen sich Nadar und sein Apparat spiegeln, Fotografie, Paris um 1871.

Verbindung zu Baudelaire und seiner in der Fotografie still gestellten Gegenwart gesucht hat. Wie später Roland Barthes sucht Benjamin im fotografischen Abbild über die Zeiten und den Tod hinweg etwas vom Bild und das heißt in diesem Zusammenhang etwas von der Präsenz desjenigen, der abgebildet ist.

Beide Fotografien versinnbildlichen zugleich die Transformation des Aurabegriffs von der *Kleinen Geschichte der Fotografie* zu den Studien über Baudelaire. So gesteht Benjamin den ersten Daguerreotypien und Kalotypien zunächst noch eine Aura zu. Der über die ausgedehnte Belichtungszeit in die Fotografie gleichsam hineingewachsene Blick der Porträtierten kommt dem Betrachter aus einem ebenso verräumlichten wie verzeitlichten Dunkel der Bildnishintergründe entgegen. Diese ursprüngliche Verschmelzung von Kamera und Objekt gibt für Benjamin den Anlass, in Bezug auf die frühe Fotografie von einer technischen Bedingtheit der Aura zu sprechen. Entscheidend ist hier, dass die Erfahrung der Aura vornehmlich am fotografierten Menschenantlitz gemacht wird. Aus ihm «winkt die Aura zum letzten Mal», in ihm «bezieht sie [mit dem Kultwert] eine letzte Verschanzung», wie Benjamin mit einer Geste des Abschieds ausführt.⁴⁹ Auch konkretisiert er an den frühen Porträtfotografien die rituelle Funktion des Totengedenkens, die sie in eine Tradition mit den Kultobjekten stellt. Dieser technische und rituelle Zusammenhang entfällt mit dem massenhaften Auftreten der Fotografie, sodass mit dem dadurch eintretenden Niedergang der Fotografie auch der Verfall der Aura einsetzt.

In *Über einige Motive bei Baudelaire* unterscheidet Benjamin nicht mehr zwischen einer Blütezeit der Fotografie und ihrem Niedergang. Hingegen hat die Fotografie nun als Ganze «an dem Phänomen eines ‹Verfalls der Aura› entscheidend teil».⁵⁰ Allein die unbewusst wirkenden und sporadisch auftauchenden Bilder der *mémoire involontaire* halten noch auratische Erfahrungen bereit. Der in die Kamera hineingewachsene Blick kommt dem Betrachter damit nicht länger entgegen, er bleibt tot.⁵¹ Kaum ein anderes Bild als die Fotografie der Augen Gounods könnte dieses Blickverhältnis besser veranschaulichen. Der scheinbar an den Betrachter adressierte Blick Gounods reflektiert nichts anderes als die Kamera respektive den Fotografen, von dem er aufgenommen ist. Gounods Blick geht in einer Endlosschleife medialer Spiegelung auf. Damit fällt allerdings eine für die Erfahrung der Aura notwendige Bedingung weg: dass nämlich der Blick erwidert wird. Benjamin führt dazu aus, und dieses Zitat leitet zu einer anthropomorph und physiognomisch aufgefassten Architektur als Voraussetzung auratischer Erfahrungen des Gebauten über:

Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.⁵²

Wie an keiner zweiten Stelle kommt Benjamin hier vielleicht der Einfühlungstheorie nahe. Schon bei Friedrich Theodor Vischer ist im Rahmen seiner die Einfühlungsästhetik vorwegnehmenden Symboltheorie von einem Prozess des Leihens und Belehrens die Rede⁵³, bei dem das wahrnehmende Subjekt die eigenen Empfindungen dem betrachteten Naturobjekt unterstellt. Dabei hat gerade die Einfühlungsästhetik nicht nur das Naturschöne zum Gegenstand genommen, sondern auch die architektonische Form; mit der Konsequenz, dass, nach dem Wegfall des Ornaments,



5 Eugène Atget, Das Kabarett *L'Enfer*, Fotografie, Paris 1898.

noch die abstrakteste architektonische Form als eine verlebendigte Form betrachtet werden konnte. Trotz dieser augenscheinlichen Nähe besteht ein Unterschied in der Subjekt-Objekt-Konstellation. Während bei der Einfühlungstheorie die *actio* wesentlich vom betrachteten Subjekt ausgeht, es ist die Instanz, die seine eigenen Leibgefühle auf den betrachteten Gegenstand projiziert, liegt die *actio* bei Benjamin ebenso auf Seiten des Objektes. An die Stelle der Projektion tritt bei Benjamin eine Kommunikation, die auf einem ebenso buchstäblichen wie übertragenen Blickkontakt beruht.

Für die Verbindung von Architektur *und* Aura bei Benjamin bleibt festzuhalten, dass diese letztlich nur gedacht werden kann, wenn die Architektur einer anthropomorphen Betrachtung unterzogen wird, wenn ihr als physiognomisch Angeschaute ein Antlitz zukommt, das den Blick aufschlägt.⁵⁴ Architektur muss ihrer Form nach dabei weder figürlich sein, noch hat sie konkrete Gesichtszüge aufzuweisen, wie hier in der grotesken Übersteigerung des von Atget fotografierten *Cabaret de l'Enfer* (Abb. 5). Sie muss allerdings auf eine Weise bildhaft werden, bei der die Architektur als etwas auf Distanz Gesetztes betrachtet werden kann⁵⁵, als ein Gegenüber, in dem sich ein Lebendiges verkörpert und in der Betrachtung aktualisiert. So gesehen bliebe es das vom Betrachter fortgerückte Bild-Objekt, das eine *Konjunktion* mit der Aura eingeht, und nicht die habituell in seinen Körper eingewanderte Architektur. Gleichwohl kommt der Architektur in Zusammenhang mit dem Bild bei Benjamin eine spezifische Funktion zu. Sie weist den Bildern einen Ort zu und behauptet sie: Sei es als Wand, die das Bild bis hin zur Reklame trägt, als urbaner Raum, der von Erinnerungsbildern bevölkert wird, oder als Bauwerk wie die Passage, die sich als dialektisches Traumbild des Kollektivs zu erkennen gibt.

Inversionen eines Begriffs: taktile Erfahrungen als auratische Erfahrungen

In der gegenwärtigen Architekturtheorie ist Benjamins Begriff der Aura verschiedentlich aufgegriffen worden. Bei Peter Eisenman sind es die »Interiorität« und die

«Präsenz» der Architektur, die ihre Aura ausmachen. Auch hier kommt der für die Aura grundlegenden Vorstellung eines reziproken Blicks Bedeutung zu:

Das Konzept des Blicks bezieht sich auf die Vorstellung eines anderen Subjekts, eines, das den Blick erwidert, oder, im Fall von Architektur, eines den Blick erwidern, zurückblickenden Objekts. Dieses Zurückblicken [...] ändert das Verhältnis von Subjekt und Objekt in der Architektur, indem es das Subjekt dezentriert und dadurch die Gültigkeit der klassischen Organisationsformen des Perspektivraumes, wie zum Beispiel Achsen, Symmetrien, etc., entscheidend einschränkt.⁵⁶

Mit dem Begriff der Aura zielt Eisenman nicht nur auf die affektive Wahrnehmung von Architektur ab. Er ist Teil seiner Kritik am Funktionalismus und Anthropozentrismus (!) in der Architektur, wonach alles Gebaute durch ein rationales Subjekt gesetzt und auf eine bestimmte Funktion bezogen erscheint. Vergleichbar Didi-Huberman, der sich weitgehend auf das Bild und die Skulptur beschränkt, entwickelt Eisenman an der Architektur, dass sie zu einem dem Rezipienten gegenüberstehenden Quasi-subjekt wird. In seiner raumzeitlichen Dimension verweist dieses Quasisubjekt den Rezipienten zugleich auf die eigene Endlichkeit. Die betonte «Interiorität» der Architektur bleibt jedoch nicht nur bei Eisenman in einer gewissen Spannung zu deren Objekt- beziehungsweise Subjektstatus. Denn dem Rezipienten muss objekthaft gegenüberstehen, worin er sich selbst befindet, was ihn als sein «Umraum» umschließt.

Zum Irrationalen der Architektur gehört die Aura auch für Andreas Tönnemann. Sie ist der affektive Rest, der nicht in der «Logik architektonischen Denkens» aufgeht.⁵⁷ Wenn er einen Verdrängungsprozess des irrationalen Affektes durch den rationalen Logos in der Architektur feststellt, erinnert dies zugleich an Rudolf Otto. Dessen Begriff des Numinosen geht – vermittelt über Hermann Schmitz⁵⁸ – schließlich in die Atmosphärentheorie Gernot Böhmes ein, für die ebenfalls die Benjaminische Aura zentral ist. Böhmes Aufnahme von Benjamin unterliegt einem Wandel. Im Rahmen der von ihm in den 1980er Jahren entwickelten ökologischen Naturästhetik übt Böhme zunächst Kritik am Kunstwerkaufsatz und einer auf das Kunstwerk beschränkten bürgerlichen Ästhetik.⁵⁹ Entsprechend fällt die Einführung der Aura aus: sie sei eine «sehr dünne, luftige, nichtssagende» Atmosphäre, eine «charakterlose Heiligkeit, die Werken bildender Kunst noch bleibt, wenn sie gehäuft in den von lebensweltlichen Bezügen freigehaltenen Hallen der Museen aufbewahrt werden»⁶⁰. Zwar bleibt die Aura noch in späteren Texten «gewissermaßen Atmosphäre überhaupt, die leere charakterlose Hülle seiner Anwesenheit [des Kunstwerkes]»⁶¹, über Benjamins Ideogramm des Gebirgszuges lässt sie sich jedoch auch auf die Wahrnehmung von Natur und Landschaft beziehen. Es sind diese «Momente der Naturhaftigkeit und Leiblichkeit der Auraerfahrung», die Böhme für seine Naturästhetik und Atmosphärentheorie erschließt. Aura und Atmosphäre zeigen sich als «räumlich ergossene Gefühlsqualitäten»⁶², welche sowohl von Kunstwerken wie auch von Naturdingen ausgehen.⁶³ In ihrer Räumlichkeit übersteigt die Atmosphäre jede Objektgrenze, sie ist entsprechend eher Umgebungsqualität, was die Architektur als gestaltete Umgebung unmittelbar einbezieht. In der Folge wird der gebaute Raum zu einem wichtigen Gegenstand der Atmosphärentheorie.⁶⁴

Über die verschiedenen Ansätze hinweg kann etwas Gemeinsames für die Rezeption des Aurabegriffs festgestellt werden: Das Gebaute erscheint in der aktuellen Architekturtheorie als etwas, an dem vornehmlich ästhetische Erfahrungen gemacht werden, und nicht mehr als etwas, in dem sich alltägliche Praktiken wie das Wohnen vollziehen. Gerade das unbewusste Agieren in und Reagieren auf den

gebauten Raum in Zusammenhang mit diesen Praktiken hat bei Benjamin eine Objektivierung und rein ästhetische Betrachtung der Architektur noch ausgeschlossen. Zudem ist der *tactus* als zugleich aktiv tastender und passiv fühlender Sinn⁶⁵ zum wesentlichen Sensorium der Aura geworden. In Übereinstimmung mit Benjamin – und an die Leibphänomenologie anschließend – wird davon ausgegangen, dass Architektur weniger gesehen als vielmehr leiblich, durch das Er tasten von Körpern und auf den Leib einwirkende Kräfte, wahrgenommen wird. Dieses soll nun aber auch und gerade die Ebene sein, auf der Architektur auratisch erfahren wird. Das wäre bei Benjamin so nicht möglich gewesen. Denn zur Architektur als unmittelbarem Umraum besteht keine Distanz wie zu einem gerahmten Bild oder sichtbar begrenzten Objekt. Diese durch den Fernsinn Auge verkörperte räumliche Distanz, die sich auf Ebene des Bildes oder Objektes als Kippfigur von Nähe und Ferne fortsetzt, von gleichzeitiger Anwesenheit und Abwesenheit, bleibt bei Benjamin die Voraussetzung einer Erfahrung von Aura. Überspitzt ließe sich in Bezug auf die Aura sagen, dass an die Stelle der Versenkung in ein Bild oder Objekt die kultische Einverleibung durch den architektonischen Raum getreten ist.

Anmerkungen

1 Vgl. Mario Botta, Gottfried Böhm, Peter Böhm, Rafael Moneo. *Sakralität und Aura in der Architektur*, hg. v. Andreas Tönnemann u. Marc Angéil, Architekturvorträge der ETH Zürich, Heft 8, Zürich 2010; *Transcending Architecture. Contemporary Views on Sacred Space*, hg. v. Julio Bermudez, Washington 2015.

2 In Benjamins Aufzeichnungen zur zweiten Fassung des Kunstwerkaufsatzes findet sich eine Gleichsetzung des Kultwertes mit dem Heiligen, die in den verschiedenen Textfassungen so nicht auftaucht. Vgl. den zur zweiten Fassung abgedruckten Apparat in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (im Folgenden GS) VII/2, S. 677.

3 Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1917, S. 5.

4 Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Fotografie» (1931), in: GS II/1, S. 368–385, hier S. 378, sowie, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1935/1936, 2. Fassung), in: GS VII/1, S. 350–384, hier S. 355.

5 Otto 1917 (wie Anm. 3), S. 20.

6 Ebd., S. 27.

7 Ebd., S. 33.

8 So in einer Fußnote, die nur in der dritten Fassung auftaucht, vgl. Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936/1939, 3. Fassung), in: GS I/2, S. 471–508, hier S. 480.

9 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (1992), München 1999, S. 135–158. Indem Didi-Huberman die Erfahrung der Aura anthro-

pologisch begründet, löst er ein schon bei Otto virulentes Problem: inwieweit nämlich religiöse Gefühle des Numinosen und ästhetische Gefühle des Erhabenen verwandt sind. Mit Didi-Huberman können beide Gefühle als religiöse oder ästhetische Überformungen einer Erfahrung verstanden werden, die scheinbar für magische Kulturen und Kinder kennzeichnend ist und so von allen Menschen ontogenetisch und historisch geteilt wird.

10 Otto 1917 (wie Anm. 3), S. 13.

11 Das Dunkel und das Schweigen sind für Otto die einzigen direkten Darstellungsmittel des Numinosen. Vgl. ebd., S. 70–71. Beides erscheint auch für Benjamins Diskussion der Aura an der frühen Porträtfotografie zentral.

12 Ebd., S. 70.

13 Die Architektur übernimmt diese Funktion bei Benjamin nur insofern, als sie ihrerseits die Bilder verortet.

14 Einen Überblick über die verschiedenen Kontexte und Deutungen des Aurabegriffs geben Josef Fürnkás, «Aura», in: *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, hg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Frankfurt/M. 2000, S. 95–146; Peter Spangenberg, «Aura», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000, S. 400–416; Miriam Bratu Hansen, «Benjamin's Aura», in: *Critical Inquiry*, 34, 2008, 2, S. 336–375.

15 Zur Bedeutung der Architektur und Architekturtheorie für Benjamins Schriften vgl. Michael Müller, «Architektur für das ›Schlechte Neue›. Zu Walter Benjamins Verarbeitung avantgardistischer Positionen in der Archi-

- tektur», in: *Walter Benjamin im Kontext*, hg. v. Burkhardt Lindner. 2. erw. Aufl., Frankfurt/M. 1985, S. 278–323; Heinz Brüggemann, «Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder die Wege der Modernität», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 79, 1996, 3, S. 443–474; Jean-Louis Déotte, *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux*, Paris 2012.
- 16** Vgl. Werner Fuld, «Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffes bei Benjamin», in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 26, 1979, S. 352–370.
- 17** Vgl. hierzu Anm. 4 sowie Walter Benjamin, «Über einige Motive bei Baudelaire» (1939), in: *GS I/2*, S. 605–653.
- 18** Walter Benjamin, *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, Frankfurt/M. 1972, S. 107.
- 19** Walter Benjamin, «Erfahrung und Armut» (1933), *GS II/1*, S. 213–219, hier S. 217.
- 20** Zu einer fotografischen Lesart des Aura-begriffs vgl. Rolf H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Fotografie*, Ostfildern 1998; Jessica Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin 2010.
- 21** Benjamin 1935/1936 (wie Anm. 4), S. 355.
- 22** Benjamin 1939 (wie Anm. 17), S. 646–647.
- 23** Fuld 1979 (wie Anm. 16), S. 355.
- 24** Wolfgang Kemp, «Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft», in: *Walter Benjamin im Kontext*, hg. v. Burkhardt Lindner, 2. erw. Aufl., Frankfurt/M. 1985, S. 224–257.
- 25** Alois Riegl, «Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst» (1899), in: Ders., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1929, S. 28–39.
- 26** Vgl. hierzu Mechthild Fend, «Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl», in: *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, hg. v. Andreas Mayer, Alexandre Métraux, Frankfurt/M. 2005, S. 166–202.
- 27** Otto Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei*, München 1921.
- 28** Benjamin 1935/1936 (wie Anm. 4), S. 380.
- 29** Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/M. 2008, S. 277.
- 30** Benjamin trifft diese Unterscheidung anlässlich der von ihm besprochenen Studie Carl Linferts zur Architekturzeichnung. Dahinter steht die Annahme, dass Abweichungen von den geometrisch-optischen Darstellungskonventionen der Architekturzeichnung auf eine leibliche Erfahrung des Gebauten zurückzuführen sind. Vgl. Walter Benjamin, «Strenge Kunstwissenschaft» (erste Fassung, 1932), in: *GS III*, S. 363–369, hier S. 368.
- 31** Ebd.
- 32** Vgl. hierzu Nicolas Pethes, «Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900: David Katz, Walter Benjamin», in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 117, 2000, S. 33–57.
- 33** Benjamin 1935/1936 (wie Anm. 4), S. 381.
- 34** Detlev Schöttker, «Raumerfahrung und Geschichtserkenntnis. Die Architektur der Gesellschaft» aus Sicht der historisch-soziologischen Wahrnehmungstheorie: Giedion, Benjamin, Kracauer», in: *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursozologie*, hg. v. Joachim Fischer u. Heike Delitz, Bielefeld 2009, S. 137–162, hier S. 155.
- 35** Vgl. Walter Benjamin, «Die Wiederkehr des Flaneurs» (1929), in: *GS III*, S. 194–199, hier S. 195.
- 36** Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton* (1928), hg. v. Sokrates Georgiadis, Berlin 2000, S. 15.
- 37** Zur Rezeption Giedions durch Walter Benjamin vgl. Brüggemann 1996 (wie Anm. 15) sowie Déotte 2012 (wie Anm. 15).
- 38** Vgl. hierzu Benjamins Anmerkungen zum Nachwort der dritten Fassung des Kunstwerkaufsatzes (1936/1939), in: *GS I/2*, S. 506. Für die Diskussion dieser Stelle danke ich Martin Roman Deppner.
- 39** Ebd.
- 40** Der Ansatz zu einer solchen Interpretation findet sich bei Müller 1985 (wie Anm. 15).
- 41** Giedion 2000 (wie Anm. 36), S. 10.
- 42** Ebd., S. 17.
- 43** Benjamin 1935/36 (wie Anm. 4), S. 380.
- 44** Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, Leipzig 1931, S. 42.
- 45** Nach Nitsche 2010 (wie Anm. 20) ist Benjamin ein die Bildbände vor allem Lesender und über die Fotografien neue Textschichten Ausbreitender.
- 46** Vgl. Weigel 2008 (wie Anm. 29), S. 269–296.
- 47** Helmuth Th. Bossert u. Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Fotografie 1840–1870*, Frankfurt/M. 1930, Bildtafel 199.
- 48** Charles Baudelaire, «Der Salon von 1859», in: Ders., *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, Salons, intime Tagebücher*, Leipzig 1990, S. 199–229.
- 49** Benjamin 1935/1936 (wie Anm. 4), S. 360.
- 50** Benjamin 1939 (wie Anm. 17), S. 646.
- 51** Ebd.
- 52** Ebd., S. 646–647.
- 53** Friedrich Theodor Vischer, «Das Symbol» (1887), in: Ders., *Kritische Gänge*, hg. v. Robert Vischer, München 1922, S. 420–456.
- 54** Diesen Schritt hat, worauf schon Spangenberg 2000 (wie Anm. 14) hingewiesen hat, in direktem Bezug auf Benjamin Didi-Huberman 1999 (wie Anm. 9) vorgenommen, und zwar für eine Theorie des Bildes und des plastischen Objektes. Die Architektur spielt in dieser Schrift nur mittelbar eine Rolle, nämlich dort, wo es am Beispiel der minimalistischen Skulptur der 1960er Jahre um die Frage von Volumina, des Vollen und des Leeren, von innen und außen oder um Raumbezüge geht.

55 In der Tat stellt sich die Frage, wie eine solche Distanzierung der Architektur zu denken ist, und das nicht nur, weil sie mehr benutzt als angeschaut wird. Denn in der Regel erreicht der architektonische Baukörper eine Dimension, die sich dem Betrachter entzieht. Ein Gebäude lässt sich nicht wie ein Objekt vor einen Betrachter stellen, höchstens sein Modell. Und wie sollte sich der Betrachter aus dem Raum lösen, der ihn unmittelbar umgibt und dessen deiktisches Zentrum er der Leibphänomenologie nach ist.

56 Peter Eisenman, «Der Affekt des Autors: Leidenschaft und der Moment der Architektur», in: *Aura und Exzess. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, hg. v. Ulrich Schwarz, Wien 1995, S. 185–192, hier S. 188–189.

57 Tönnesmann 2010 (wie Anm. 1), S. 6–7.

58 Vgl. hierzu Hermann Schmitz, «Das Göttliche und der Raum», in: Ders.: *System der Philosophie*, Bd. 3, Teil 4, Bonn 1977, S. 74–92.

59 Böhme schlägt Benjamin hier «Ästhetikern» zu (gemeint ist offensichtlich Adorno), die Atmosphären als «Kitsch, Kulturindustrie und ästhetische Politik» abgetan haben. Gernot Böhme, «Vorwort», in: Ders., *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt/M. 1989, S. 7–16, hier S. 15. Später erkennt er in Benjamin jedoch jemanden, der die angewandte Kunst und Kulturindustrie in die Ästhetik einbezogen hat. Gernot Böhme, «Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik», in: Ders., *Atmosphäre*, Frankfurt/M. 1995, S. 21–48.

60 Gernot Böhme, «Kunst als Wissensform. Für eine ökologische Naturästhetik», in: Böhme 1989 (wie Anm. 59), S. 141–165, hier S. 149–150.

61 Böhme 1995 (wie Anm. 59), S. 26.

62 Ebd., S. 27. Die Aura wird hier in gewisser Hinsicht gleichzeitig zu einem Oberbegriff und Synonym für Atmosphäre.

63 Im Unterschied zu Schmitz, der Atmosphären weder Subjekten noch Objekten zuschreibt, sie als frei schwebend denkt und als etwas, das vor allem als fremde Macht erfahren wird, geht Böhme davon aus, dass Atmosphären, so sehr sie auch in der Erfahrung zwischen Subjekt und Objekt angesiedelt sind, von denselben ausgehen und darüber hinaus hergestellt werden können. Vgl. Hermann Schmitz, «Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei Gernot Böhme», in: *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, hg. v. Michael Hauskeller u. a., Frankfurt/M. 1998, S. 176–190.

64 Vgl. hierzu Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2006.

65 Vgl. Hartmut Böhme, «Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis», in: *Anthropologie*, hg. v. Gunter Gebauer, Leipzig/ Stuttgart 1998, S. 214–225.