

Het kunstwerk en andere essays

WALTER BENJAMIN

*Het kunstwerk
in het tijdperk van
zijn technische
reproduceerbaarheid*

en andere essays

Vertaald door Henk Hoeks

Boom | Amsterdam

Oorspronkelijke titels:

'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.' Uit: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1974, Band I. 2, pp. 471-508.

'Kleine Geschichte der Photographie', uit: *ibidem*, 1977, Band II. 1, pp. 368-385.

'Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker', uit: *ibidem*, 1977, Band II. 2, pp. 465-505.

© Boom uitgevers Amsterdam 2008

Eerste druk, 1985, SUN Nijmegen

Tweede, herziene druk, Grote Klassieken, 2008

Derde druk, nieuwe vormgeving, 2017

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912. Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.stichting-pro.nl).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

Ontwerp en verzorging omslag: René van der Vooren

Ontwerp binnenwerk: Leo de Bruin†

Uitvoering binnenwerk: Peter Tychon

ISBN 978 90 2440 876 4

NUR 730

www.boomfilosofie.nl

www.boomuitgeversamsterdam.nl

Inhoud

Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische
reproduceerbaarheid 7

Kleine geschiedenis van de fotografie 45

Eduard Fuchs, verzamelaar en historicus 73

Redactionele aantekeningen 117

Noot van de vertaler 131

*Het kunstwerk
in het tijdperk
van zijn technische
reproduceerbaarheid*

Onze schone kunsten, en de verschillende vormen en het gebruik ervan, werden tot stand gebracht in een tijd die diepgaand van de onze verschilt, door mensen wier macht over de dingen onbeduidend was in vergelijking met de onze. De verbazingwekkende toename van de middelen in onze tijd, het aanpassingsvermogen en de precisie die zij hebben bereikt, de ideeën en gewoonten die zij introduceren, geven ons de zekerheid dat er in de naaste toekomst zeer ingrijpende veranderingen op til zijn in het ouderwetse ambacht van het schone. In alle kunsten is er een fysiek deel, dat niet langer kan worden beschouwd en behandeld zoals tot voor kort gebruikelijk was, en dat zich bovendien niet langer kan onttrekken aan de invloed van de moderne wetenschap en het moderne technische kunnen. Materie noch ruimte en tijd zijn de laatste twintig jaar wat ze van oudsher waren. We moeten bedacht zijn op zulke grote vernieuwingen dat ze de gehele techniek van de kunsten omvormen, daardoor de artistieke inventie zelf beïnvloeden en ten slotte misschien zelfs het begrip kunst op de meest fantastische manier veranderen.

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Parijs z.j. [1934], pp. 103-104 ('La conquête de l'ubiquité').

VOORWOORD

Toen Marx de analyse van de kapitalistische productiewijze ondernam, stond deze manier van produceren nog in haar kinderschoenen. Marx paste een benadering toe die zijn onderzoek prognostische waarde verleende. Hij ging terug tot de verhoudingen die aan de kapitalistische productie ten grondslag liggen en beschreef haar zo, dat daaruit duidelijk werd wat in de toekomst nog van het kapitalisme mocht worden verwacht. De uitkomst was dat men van het kapitalisme niet alleen een steeds scherpere uitbuiting van de proletariërs kon verwachten, maar ook dat het zelf de voorwaarden schept die het mogelijk maken voor het kapitalisme om zichzelf af te schaffen.

De omwenteling van de bovenbouw, die heel wat langzamer verloopt dan die van de onderbouw, heeft meer dan een halve eeuw nodig gehad voordat de verandering in de productievoorwaarden zich op alle gebieden van de cultuur had gemanifesteerd. Hoe dit proces de cultuur beïnvloedde, kan pas nu worden vastgesteld. Deze verklaringen moeten aan bepaalde prognostische eisen voldoen. Ze beroepen zich minder op stellingen over de kunst van het proletariaat na de verovering van de macht, om maar te zwijgen over die van de klassenloze maatschappij, dan op stellingen over de ontwikkelingstendenzen van de kunst onder de huidige productievoorwaarden. De dialectiek van deze productievoorwaarden doet zich in de bovenbouw niet minder gelden dan in de economie. Daarom zou het onjuist zijn de waarde van dergelijke stellingen als wapen te onderschatten. Ze rekenen af met een aantal traditionele begrippen, zoals creativiteit en genialiteit, eeuwigheidswaarde en mysterie, waarvan de ongecontroleerde (en momenteel moeilijk te controleren) toepassing de manipulatie van het feitenmateriaal in fascistische zin mogelijk maakt. *De begrippen die in wat volgt voor het eerst in de kunsttheorie worden ingevoerd, onderscheiden zich van de meer gangbare doordat ze voor de doeleinden van het fascisme volkomen onbruikbaar zijn. Wel zijn ze te gebruiken voor de formulering van revolutionaire eisen in de kunstpolitiek.*

Het kunstwerk is in principe altijd reproduceerbaar geweest. Wat mensen maakten, kon altijd door mensen worden nagemaakt. Replica's werden vervaardigd door leerlingen om zich te oefenen in de kunst, door meesters om hun werken te verbreiden, en, ten slotte, door op winst beluste derden. Daartegenover is de technische reproductie van het kunstwerk iets nieuws. Ze vindt in de geschiedenis onderbroken, sprongsgewijs, maar met toenemende intensiteit ingang. De Grieken kenden slechts twee procedés van technische reproductie van kunstwerken: gieten en stempelen. Bronzen, terracotta's en munten waren de enige kunstwerken die zij in grote aantallen konden vervaardigen. Alle andere kunstwerken waren eenmalig en konden technisch niet worden gereproduceerd. Met de houtsnede werd voor het eerst de grafische kunst technisch reproduceerbaar, lang voordat de boekdrukkunst het schrift reproduceerbaar maakte. De geweldige veranderingen die de boekdrukkunst, de technische reproduceerbaarheid van het schrift, in de literatuur heeft teweeggebracht, zijn bekend. Van het verschijnsel dat hier vanuit het gezichtspunt van de wereldgeschiedenis wordt beschouwd, zijn zij echter slechts *één*, zij het hoogst belangrijk, bijzonder geval. In de loop van de middeleeuwen doen naast de houtsnede kopergravure en ets hun intrede, en in het begin van de negentiende eeuw de lithografie.

Met de lithografie bereikt de reproductietechniek een fundamenteel nieuwe fase. Het zeer veel bondiger procedé, waardoor het opbrengen van de tekening op een steen zich onderscheidt van kerven in een houtblok of etsen in een koperplaat, maakte het voor het eerst mogelijk dat de grafische kunst haar producten niet alleen in grote aantallen (zoals voorheen) maar in dagelijks nieuwe vormen op de markt kon brengen. Door de lithografie was de grafische kunst in staat het leven van alledag met illustraties te begeleiden. Zij begon gelijke tred te houden met het gedrukte woord. Echter, al enkele decennia na de uitvinding van de steendruk werd de grafische kunst overvleugeld door de fotografie. Met de fotografie werd de hand voor het eerst in het proces van de reproductie van beelden ontheven van de belangrijkste artistieke taken. Vanaf nu vielen die enkel aan het in de lens kijkende oog toe. Omdat het oog sneller registreert dan de hand tekent, werd het proces van beeldreproductie zo enorm versneld, dat het

gelijke tred kon houden met het spreken. Een filmer legt in de studio de beelden met dezelfde snelheid vast als waarmee de acteur spreekt. Precies zoals in de lithografie virtueel de geïllustreerde krant verborgen was, zo was in de fotografie de geluidsfilm latent aanwezig. Met de technische reproductie van het geluid werd aan het eind van de vorige eeuw een begin gemaakt. Deze convergerende inspanningen maken het mogelijk een situatie te voorzien, die Paul Valéry kenschetst met de zin: ‘Zoals water, gas en elektrische stroom door een nagenoeg te verwaarlozen inspanning van veraf in onze woningen binnenkomen om in onze behoeften te voorzien, zo zullen wij van beelden of tonenreeksen worden voorzien, die door een simpele handbeweging, een teken haast, komen en verdwijnen.’¹ *Omstreeks negentienhonderd had de technische reproductie niet alleen een niveau bereikt waarop zij het geheel van traditionele kunstwerken tot haar object begon te maken en hun werking aan de meest diepgaande veranderingen begon te onderwerpen, maar had ze ook een eigen plaats onder de artistieke procedés veroverd.* Voor de bestudering van dit bereikte niveau is niets zo leerzaam als de repercussies die haar beide verschillende verschijningsvormen – reproductie van het kunstwerk en de filmkunst – op de kunst in haar traditionele gedaante hebben.

II

Zelfs aan de meest volmaakte reproductie ontbreekt *één* ding: het hier en nu van het kunstwerk – zijn unieke bestaan op de plaats waar het zich bevindt. Dit unieke bestaan echter en niets anders draagt het stempel van de geschiedenis waaraan het in de loop van zijn bestaan was onderworpen. Tot die geschiedenis behoren zowel de veranderingen die het kunstwerk in de loop van de tijd in zijn fysieke structuur heeft ondergaan, als de veranderingen in de eigendom die zich kunnen hebben voorgedaan.² Sporen van de eerste kunnen slechts met behulp van chemische of fysische analyses aan het licht worden

1. Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, [Parijs] z.j. 1934, p. 105 ('La conquête de l'ubiquité').
2. Natuurlijk omvat de geschiedenis van het kunstwerk nog meer: de geschiedenis van de Mona Lisa omvat bijvoorbeeld ook het soort en het aantal kopieën die er in de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw van zijn gemaakt.

gebracht; bij een reproductie kunnen die niet worden uitgevoerd; veranderingen in de eigendom maken deel uit van een overlevering, die alleen kan worden nagegaan vanaf de standplaats waar het origineel zich nu bevindt.

Het hier en nu van het origineel maakt het begrip van de echtheid ervan uit. Chemische analyses van het patina van een brons kunnen nuttig zijn voor de vaststelling van de echtheid ervan, zoals het bewijs dat een bepaald middeleeuws handschrift uit een vijftiende-eeuws archief stamt, nuttig kan zijn voor de vaststelling van zijn echtheid. *De gehele sfeer van de echtheid onttrekt zich aan de technische – en natuurlijke niet alleen aan de technische – reproduceerbaarheid.*³ Terwijl het echte werk tegenover de met de hand vervaardigde reproductie, die door dit echte werk in de regel als vervalsing werd bestempeld, zijn volle gezag behoudt, is dat tegenover de technische reproductie echter niet het geval. De reden daarvoor is tweeledig. Ten eerste blijkt de technische reproductie tegenover het origineel zelfstandiger dan de manuele reproductie. Zij kan bijvoorbeeld in de fotografie aspecten van het origineel naar voren halen die alleen toegankelijk zijn voor de lens, die verstelbaar is en haar standpunt willekeurig kan kiezen, maar niet voor het menselijke oog. Ook kan de fotografische reproductie met behulp van bepaalde procedés, zoals vergroting of vertraging, beelden vastleggen die zich aan de natuurlijke optica eenvoudigweg onttrekken. Dit is de eerste reden. Ten tweede kan technische reproductie de kopie van het origineel in situaties brengen die voor dat origineel zelf onbereikbaar zijn. Zij maakt het mogelijk dat het origineel de beschouwer tegemoet komt, hetzij in de vorm van de foto, hetzij in die van de grammofoonplaat. De kathedraal verlaat haar plaats om in de studio van een kunstliefhebber te worden onthaald; het koorwerk dat

3. Juist omdat de echtheid niet reproduceerbaar is, is het intensieve oprukken van bepaalde – met name technische – reproductieprocedés de aanleiding geweest tot een differentiatie en trapsgewijze indeling van de echtheid. Het opstellen van zulke onderscheidingen was een belangrijke functie van de kunsthandel. Die had er duidelijk belang bij verschillende afdrucken van een blok, voor en na het schrift, te onderscheiden van een koperplaat en dergelijke. Met de uitvinding van de hout-snede was, zo mag men zeggen, de kwaliteit echtheid in de wortel aangetast, nog voordat ze haar late bloei had ontvouwd. 'Echt' was een middeleeuws madonna-beeld in de tijd van zijn vervaardiging immers nog niet: dat werd het in de loop van de volgende eeuwen en het weelderigst misschien wel in de vorige.

in een zaal of in de open lucht werd uitgevoerd, kan in een kamer thuis worden beluisterd.

De situaties waarin het product van de technische reproductie van het kunstwerk gebracht kan worden, mogen het bestaande kunstwerk voor het overige onaangetast laten – zij tasten altijd de waarde van het hier en nu van het kunstwerk aan. Dit geldt gezinszins alleen voor het kunstwerk, maar bijvoorbeeld voor een landschap dat in een film aan de toeschouwer voorbijtrekt. Toch raakt dit proces in het geval van het kunstvoorwerp een hoogst gevoelige kern, terwijl een natuurlijk voorwerp in dat opzicht heel wat minder kwetsbaar is. Die kern is de echtheid. De echtheid van een zaak is alles wat vanuit haar oorsprong aan haar overleverbaar is, van haar materiële duurzaamheid tot aan haar historische getuigenis. Daar het laatste op de eerste berust, raakt in de reproductie, waarin de eerste zich aan de mens heeft onttrokken, ook het laatste, het historische getuigenis van de zaak, aan het wankelen. Dit is weliswaar het enige, maar wat zo aan het wankelen raakt, is het gezag van de zaak.⁴

We kunnen wat hier verloren gaat samenvatten in het begrip *aura*, en zeggen: wat in het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid van het kunstwerk wegwijnt, is de *aura* ervan. Dit proces is symptomatisch en de betekenis daarvan gaat uit boven het domein van de kunst. *De reproductietechniek, zo zou de algemene formule kunnen luiden, maakt het gereproduceerde object los uit het bereik van de traditie. Doordat ze het kunstwerk vermenigvuldigt, stelt ze in de plaats van het unieke bestaan het seriële bestaan van het kunstwerk. En doordat ze het mogelijk maakt dat de reproductie de beschouwer in zijn eigen situatie tegemoet treedt, actualiseert zij het gereproduceerde object.* Deze twee processen brengen een geweldige schok teweeg in de overgeleverde zaak – een schok in de traditie, die de keerzijde is van de huidige crisis en vernieuwing van de mensheid. Beide processen houden ten nauwste verband met de massabewegingen in onze tijd. Hun machtigste *agens* is de film. Zijn maatschappelijke betekenis is ook in haar meest

4. De armzaligste tweederangs opvoering van de *Faust* heeft in ieder geval op een verfilming van dat stuk voor, dat ze kan wedijveren met het ideaal van de eerste opvoering in Weimar. En wat men zich voor het voetlicht aan traditionele inhouden in herinnering kan roepen, is voor het filmdoek onbruikbaar geworden – dat in Mephisto Goethes jeugd vriend Johann Heinrich Merck steekt en dergelijke dingen meer.

positieve gedaante, en juist daarin, ondenkbaar zonder zijn destructieve, kathartische kant: de liquidatie van de traditionele waarde van het culturele erfgoed. Dit verschijnsel is in de grote historische films het meest tastbaar. Het trekt steeds meer posities binnen zijn bereik. En toen Abel Gance in 1927 geestdriftig uitriep: ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven zullen films maken [...]’. Alle legenden, de gehele mythologie en alle mythen, alle godsdienststichters en zelfs alle godsdiensten [...] wachten op hun stralende wederopstanding, en de helden verdringen zich aan onze poorten’,⁵ heeft hij daarmee, onbedoeld uiteraard, opgeroepen tot een grondige liquidatie.

III

Zoals de gehele bestaanswijze van menselijke collectiva over lange historische perioden verandert, wijzigt zich ook hun zintuiglijke waarneming. De wijze waarop de menselijke zintuiglijke waarneming zich organiseert – het medium waarin zij zich voltrekt – is niet alleen door de natuur maar ook historisch bepaald. De tijd van de volksverhuizingen, waarin de laat-Romeinse kunstindustrie en de Weense Genesis ontstonden, had niet alleen een andere kunst dan de oudheid, maar ook een andere waarneming. De geleerden van de Weense School, Riegl en Wickhoff, die zich tegen het gewicht van de klassieke overlevering kantten, waaronder die latere kunst lange tijd bedolven lag, kwamen als eersten op de gedachte hieruit conclusies te trekken voor de organisatie van de waarneming in de tijd waarin deze kunst in aanzien stond. Hoe verrijkend hun inzicht ook was, het bleef beperkt doordat deze onderzoekers zich er tevreden mee stelden de formele signatuur bloot te leggen die eigen was aan de waarneming in de laat-Romeinse tijd. Ze hebben geen poging gedaan – en zagen wellicht ook geen mogelijkheid – om de maatschappelijke omwentelingen aan het licht te brengen die in deze veranderingen van de waarneming uitgedrukt werden. In onze dagen zijn de voorwaarden voor een dergelijk inzicht gunstiger. En als de veranderingen in het medium van de waarneming, waarvan wij de tijdgenoten zijn, als verval van de aura

5. Abel Gance, ‘Le temps de l’image est venu!’, in: *L’art cinématographique* 11, Parijs 1927, pp. 94-96.

begrepen kunnen worden, dan kan men ook de maatschappelijke voorwaarden daarvan blootleggen.

Het verdient aanbeveling het hierboven voor historische voorwerpen voorgestelde begrip aura te illustreren aan de hand van het begrip aura van natuurlijke voorwerpen. De aura van deze laatste definiëren we als eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij zij ook is. 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. Aan de hand van deze beschrijving valt het niet moeilijk de maatschappelijke bepaaldheid van het huidige verval van de aura in te zien. Het berust op twee omstandigheden, die beide met de toenemende betekenis van de massa's in het tegenwoordige leven samenhangen. Namelijk: *het verlangen van de hedendaagse massa's*⁶ *om de dingen ruimtelijk en menselijk 'dichter naar zich toe te halen' en hun even hartstochtelijk streven om het eenmalige van elke realiteit te overwinnen door het verwelkomen van de reproductie.* Dagelijks doet zich onweerstaanbaarder de behoefte gelden het voorwerp zo nabij mogelijk te pakken te krijgen in een beeld, of liever, in een afbeelding, een reproductie. En onmiskenbaar onderscheidt de reproductie zich, zoals geïllustreerde krant en bioscoopjournaal die in petto hebben, van het schilderij. Unicité en duur zijn in dit laatste even nauw met elkaar verstrengeld als vluchtigheid en herhaalbaarheid in de eerste. Het uitpellen van het voorwerp uit zijn omhulling, de vergruizing van de aura, is de signatuur van een waarneming, wier 'zintuig voor het gelijksoortige in de wereld' zodanig is gescherpt dat zij het door de reproductie zelfs aan het unieke onttrekt. Zo manifesteert zich op het domein van de zintuiglijke waarneming wat in de sfeer van de theorie als de groeiende betekenis van de statistiek merkbaar wordt. De afstemming van de realiteit op de massa's en van de massa's op de realiteit is een proces van immense draagwijdte zowel voor het denken als voor de zintuiglijke waarneming.

6. Zich menselijk dichter naar de massa's te laten brengen kan betekenen dat zijn maatschappelijke functie uit het blikveld wordt verwijderd. Niets garandeert dat een hedendaags portretschilder, wanneer hij een beroemde chirurg aan de ontbijttafel of in de familiekring schildert, de maatschappelijke functie van die chirurg nauwkeuriger treft dan een schilder uit de zestiende eeuw, die zijn artsen representatief aan het publiek toont, zoals bijvoorbeeld Rembrandt in *De anatomische les*.

De uniciteit van het kunstwerk kan niet los worden gezien van zijn inbedding in de samenhang van de traditie. Deze traditie zelf is ongetwijfeld iets heel levends, iets buitengewoon veranderlijks. Een antiek Venusbeeld bijvoorbeeld nam in de traditie van de Grieken, die het tot cultusvoorwerp maakten, een andere plaats in dan bij de middeleeuwse clerici, die er een onheilspellende afgod in zagen. Maar waarmee beiden op dezelfde wijze werden geconfronteerd, was de uniciteit van dit beeld, dat wil zeggen: zijn aura. De wijze waarop het kunstwerk oorspronkelijk in de samenhang van de traditie was ingebed, vond haar uitdrukking in de cultus. De oudste kunstwerken zijn, zoals wij weten, in dienst van een ritueel ontstaan, aanvankelijk magisch, later religieus. Het is op dit moment van beslissende betekenis dat deze auratische bestaanswijze van het kunstwerk zich nooit geheel losmaakt van zijn rituele functie.⁷ Met andere woorden: *de unieke waarde van het 'authentieke' kunstwerk is gefundeerd in het ritueel, de bron van zijn oorspronkelijke en eerste gebruikswaarde*. Deze rituele grondslag, hoe ver die ook naar de achtergrond moge zijn verdrongen, is zelfs nog in de meest profane vormen van de schoonheidscultus als gesecculariseerd ritueel te herkennen.⁸ De profane schoonheidscultus die met de renaissance tot ontwikkeling komt, om drie eeuwen

7. De definitie van de aura als 'eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij zij ook is', betekent niets anders dan de cultuswaarde van het kunstwerk geformuleerd in de categorieën van de tijdruimtelijke waarneming. Verte is het tegendeel van nabijheid. Het *wezenlijk* verre is het ongenaakbare. Ongenaakbaarheid is immers de voornaamste kwaliteit van het cultusbeeld. Het blijft naar zijn wezen een 'verte, hoe nabij het ook is'. De nabijheid die men zijn materie kan afdwingen, doet geen afbreuk aan de verte die het als zijn verschijning bewaart.
8. Naarmate de cultuswaarde van het artistieke beeld wordt gesecculariseerd, worden de voorstellingen van het substraat van zijn uniciteit onbestemder. Steeds meer wordt de uniciteit van de in het cultusbeeld werkzame verschijning in de voorstelling van de waarnemer verdrongen door de empirische uniciteit van de beeldend kunstenaar of van zijn beeldend vermogen. Maar nooit geheel restloos; het begrip echtheid zal altijd blijven uitgaan boven dat van de authentieke toeschrijving. (Dat is bijzonder duidelijk in het geval van de verzamelaar, die altijd iets van de fetisdienaar behoudt en door zijn bezit van het kunstwerk deel heeft aan de cultische kracht ervan.) Desondanks blijft de functie van het begrip authenticiteit in de kunstbeschuwing ondubbelzinnig: met de secularisering van de kunst neemt authenticiteit de plaats in van cultuswaarde.

lang van kracht te blijven, geeft wanneer deze periode ten einde loopt, bij de eerste zware schok waardoor hij werd getroffen, die fundamenteën duidelijk te kennen. Toen namelijk met de opkomst van het eerste werkelijk revolutionaire reproductiemiddel, de fotografie (gelijktijdig met het aanbreken van het socialisme), de kunst de crisis voelde naderen die nog eens honderd jaar later onmiskenbaar is geworden, reageerde zij met de doctrine van het *l'art pour l'art*, die een theologie van de kunst is. Uit haar is dan later een welhaast negatieve theologie voortgekomen in de gedaante van de idee van een 'zuivere' kunst, die niet alleen iedere sociale functie, maar ook elke bepaling door een concreet thema afwijst. (In de dichtkunst was het Mallarmé die als eerste dit standpunt heeft ingenomen.)

Een analyse van het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid, moet aan deze samenhangen recht doen. Zij kondigen immers het inzicht aan dat hier doorslaggevend is: de technische reproduceerbaarheid van het kunstwerk emancipeert het voor de eerste maal in de wereldgeschiedenis van zijn parasitaire afhankelijkheid van het ritueel. Het gereproduceerde kunstwerk wordt in steeds toenemende mate de reproductie van een omwille van de reproduceerbaarheid ontworpen kunstwerk.⁹ Van een fotonegatief bij-

9. In het geval van de film is de technische reproduceerbaarheid van het product niet, zoals bijvoorbeeld bij de kunstwerken van de literatuur of de schilderkunst, een zich van buiten af voordoende voorwaarde voor hun massale verspreiding. *De technische reproduceerbaarheid van de film berust direct op zijn productietechniek. Deze maakt de massale verspreiding van de afzonderlijke films niet alleen op de meest directe wijze mogelijk, maar zij dwingt hier zelfs toe.* Ze dwingt hiertoe, omdat de productie van een film zo kostbaar is, dat een enkel iemand die zich bijvoorbeeld een schilderij zou kunnen permitteren, zich een film niet meer kan veroorloven. In 1927 heeft men berekend dat een tamelijk grote film, wil hij rendabel zijn, een publiek van negen miljoen toeschouwers moet bereiken. Met de geluidsfilm is hier echter voorlopig een achterwaartse beweging ingetreden; zijn publiek werd door taalgrenzen ingeperkt en dat gebeurde gelijktijdig met de benadrukking van nationale belangen door het fascisme. Belangrijker echter dan het registreren van deze terugslag, die overigens door de synchronisatie werd afgezwakt, is het oog krijgen voor de samenhang daarvan met het fascisme. De gelijktijdigheid van beide verschijnselen berust op de economische crisis. Dezelfde stoornissen die in het groot geleid hebben tot de poging de bestaande eigendomsverhoudingen met openlijk geweld in stand te houden, hebben het door de crisis bedreigde filmkapitaal ertoe gebracht de voorbereidende werkzaamheden aan de geluidsfilm te forceren. De invoering van de geluidsfilm bracht vervolgens een tijdelijke verlich-

voorbeeld is een veelheid van afdrucken mogelijk; de vraag welke afdruk de echte is, heeft geen zin. *Op het ogenblik echter dat de maatstaf van de echtheid niet langer op de kunstproductie van toepassing is, is ook de gehele sociale functie van de kunst ondersteboven gehaald. In de plaats van haar fundering op het ritueel komt haar fundering op een andere praktijk: namelijk haar fundering op de politiek.*

v

Kunstwerken worden met verschillende accenten gerecipieerd en gewaardeerd. Twee polen springen eruit. Bij de ene ligt het accent op de cultuswaarde; bij de andere op de tentoonstellingswaarde van het kunstwerk.^{10,11} De artistieke productie begint met objecten die in

ting. En zeker niet alleen omdat de geluidsfilm de massa's in de bioscoop terugbracht, maar ook omdat de geluidsfilm nieuwe kapitalen uit de elektriciteitsindustrie solidair maakte met het filmkapitaal. Zo heeft deze ontwikkeling van buitenaf beschouwd nationale belangen bevorderd, van binnenuit gezien evenwel de filmproductie nog verder geïnternationaliseerd dan voorheen.

10. Deze polariteit kan in de esthetica van het idealisme, waarvan het schoonheidsbegrip deze tweedeling in wezen als een ongescheiden polariteit omvat (dus uitsluit als gescheiden polariteit), niet tot haar recht komen. Toch kondigt zij zich bij Hegel zo duidelijk aan als binnen de grenzen van het idealisme denkbaar is. 'Beelden', zo heet het in de *Colleges over de filosofie van de geschiedenis*, 'had men reeds lang: de vroomheid had al vroeg beelden nodig voor haar gebed, maar ze gebruikte geen *mooie* beelden, die waren voor haar zelfs storend. In het mooie beeld is ook iets uiterlijks voorhanden, maar voor zover het mooi is, spreekt de geest ervan de mens aan; in het gebed echter is de verhouding tot een *ding* wezenlijk, want het is zelf slechts een geestloze verdoving van de ziel [...]. De schone kunst is [...] in de kerk zelf ontstaan [...] hoewel [...] de kunst reeds het principe van de kerk te buiten is getreden.' (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, deel 9: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, bezorgd door Eduard Gans, Berlijn 1837, p. 414.) Ook een passage in de *Colleges over de esthetica* duidt erop dat Hegel hier een probleem heeft bespeurd. 'Wij zijn', zo luidt het in deze *Colleges*, 'eraan ontgroeid werken van de kunst als goddelijk te vereren en ze te aanbidden; de indruk die ze maken, is bezonnener van aard, en wat door hen in ons wordt gewekt, behoeft nog een hogere toetssteen.' (Hegel, *Werke*, deel 10: *Vorlesungen über die Aesthetik*, bezorgd door H.G. Hotho, deel 1, Berlijn 1835, p. 14.)
11. De overgang van de eerste wijze van kunstreceptie naar de tweede bepaalt het historisch verloop van de kunstreceptie in het algemeen. Desalniettemin kan er in principe voor ieder afzonderlijk kunstwerk een bepaalde slingerbeweging tussen

dienst van de cultus staan. Van deze objecten telt, naar we mogen aannemen, meer dat ze voorhanden zijn, dan dat ze worden gezien. De eland, die de mens uit het stenen tijdperk op de wanden van zijn grot afbeeldt, is een magisch instrument. Hij stelt hem weliswaar voor zijn medemens tentoon, maar vóór alles is de afbeelding voor de geesten bestemd. De cultuswaarde als zodanig schijnt tegenwoordig juist de reden te zijn dat het kunstwerk verborgen wordt gehouden: bepaalde godenbeelden zijn alleen toegankelijk voor de priester in de *cella*, bepaalde madonnabeelden blijven bijna het hele jaar bedekt, bepaalde sculpturen aan middeleeuwse kathedralen zijn voor de beschouwer op de begane grond niet zichtbaar. *Met de emancipatie van de afzonderlijke artistieke praktijken uit de schoot van het ritueel nemen de gelegenheden om hun producten tentoon te stellen toe.* Het is gemakkelijker om een borstbeeld tentoon te stellen dat naar hier en daar kan worden verzonden, dan een godenbeeld dat zijn vaste plaats in het binnenste van een tempel heeft. Hetzelfde geldt voor de paneelschildering in vergelijking met het mozaïek of het fresco, die eraan voorafgingen. En als de mogelijkheid om een mis tentoon te stellen oorspronkelijk mis-

deze beide polaire receptiewijzen worden aangegeven. Zo bijvoorbeeld ook voor de Sixtijnse Madonna. Sinds het onderzoek van Hubert Grimme weten we dat de Sixtijnse Madonna oorspronkelijk voor tentoonstellingsdoeleinden was geschilderd. Grimme kwam tot zijn onderzoekingen door de vraag: wat betekent de houten lijst op de voorgrond van het schilderij, waarop de beide putti leunen? Voorts vroeg Grimme zich af: hoe kon iemand als Rafaël er toe komen de hemel te voorzien van een paar deurgordijnen? Uit het onderzoek bleek dat de opdracht tot het schilderen van de Sixtijnse Madonna verleend was naar aanleiding van de officiële opbaring van paus Sixtus. Pausen werden opgebaard in een bepaalde zijkapel van de Sint-Pieter. Rafaël's schilderij, rustend op de sarcofaag in het nisachtige achterste gedeelte van de kapel, was daar tijdens de plechtige opbaring aangebracht. Wat Rafaël op dit schilderij uitbeeldt, is hoe uit de achtergrond van de met groene gordijnen afgegrensde nis de madonna in wolken de pauselijke doods-kist nadert. Bij de begrafenisplechtigheid voor Sixtus kwam de eminente tentoonstellingswaarde van Rafaël's schilderij goed tot uitdrukking. Enige tijd later kwam het echter op het hoogaltaar in de kloosterkerk van de Zwarte Monniken in Piacenza terecht. De oorzaak van deze verbanning ligt in het Romeinse ritueel. Dat ritueel verbiedt het schilderijen die bij begrafenisplechtigheden tentoongesteld zijn, op te nemen in de eredienst op het hoogaltaar. Rafaël's werk had door dit voorschrift tot op zekere hoogte aan waarde verloren. Om er alsnog een behoorlijke prijs voor te maken, besloot de curie bij de koop stilzwijgend toe te staan dat het schilderij op het hoogaltaar werd gebruikt. Om ophef te vermijden liet men het schilderij naar de broederschap in de afgelegen provinciestad gaan.

schien even groot was als die van een symfonie, dan ontstond de symfonie niettemin op het tijdstip, waarop de mogelijkheid om haar tentoon te stellen groter beloofde te worden dan bij de mis het geval was.

Met de verschillende methoden van technische reproductie van het kunstwerk is de mogelijkheid het tentoon te stellen zo geweldig toegenomen, dat de kwantitatieve verschuiving tussen zijn beide polen in een kwalitatieve verandering van zijn wezen omslaat. Deze situatie is vergelijkbaar met de oertijd toen het kunstwerk door de absolute nadruk op zijn cultuswaarde in eerste instantie een instrument van de magie werd, in zekere zin herkende men het pas later als kunstwerk. Tegenwoordig wordt het kunstwerk op soortgelijke wijze, door de absolute nadruk op zijn tentoonstellingswaarde, een schepping met geheel nieuwe functies. Van deze functies zal die waarvan wij ons bewust zijn, de artistieke, later misschien als bijkomstig worden gezien.¹² Zoveel is zeker: tegenwoordig bieden de fotografie en in het verlengde daarvan de film de bruikbaarste aangrijpingspunten voor dit inzicht.

VI

In de fotografie begint de tentoonstellingswaarde de cultuswaarde over de hele linie terug te dringen. Maar de cultuswaarde wijkt niet zonder verzet. Ze betreft een laatste verschansing, en wel het menselijk gelaat. Geenszins toevallig staat het portret in het middelpunt van de vroege fotografie. In de cultus van de herinnering aan de verre of de gestorven geliefden vindt de cultuswaarde van het beeld haar laatste toevlucht. In de vluchtige uitdrukking van een menselijk gezicht wenkt de

12. Brecht verwoordt, op een ander niveau, vergelijkbare overwegingen: 'Is het begrip kunstwerk niet meer te handhaven voor het ding dat ontstaat wanneer een kunstwerk in een waar is veranderd, dan moeten wij dat begrip voorzichtig en behoedzaam, maar onverschrokken weglaten, als we niet tegelijkertijd de functie van dit ding zelf willen liquideren; want door deze fase moet het heen, en wel zonder respijt; het is niet zomaar een afwijking van de rechte weg zonder verdere gevolgen. Wat hier namelijk met het ding gebeurt, zal het van onder tot boven veranderen en zijn verleden uitwissen, en wel zodanig dat als het oude begrip weer gebruikt zou worden – en dat zal gebeuren, waarom niet? – er geen enkele herinnering meer zal worden opgeroepen aan het ding waarvan het vroeger de aanduiding was.' [Bertolt] Brecht, *Versuche 8-10*, [Hefte] 3, Berlijn 1931, pp. 301-302; *Der Dreigroschenprozeß*.