

WIDERSPRUCH

In: Widerspruch Sonderheft Benjamin (1992), S. 47-58

Autor: *Thomas Wimmer*

Artikel

Thomas Wimmer

Ästhetik der Langeweile - ein kunsttheoretischer Versuch

The best of times are the
thoughtless times

John Cale

„Was die Leute nicht alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich aus Langeweile ... Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinierte Müßiggänger!“¹ Wer dergestalt den ganzen Weltlauf in den matten Glanz absoluter Langweiligkeit taucht, ist der Prinz Leonce aus dem Theaterstück *Leonce und Lena* von Georg Büchner. Obwohl im Werk Büchners, wie in kaum einem anderen, die Langeweile in all ihren Schattierungen studiert werden könnte, habe ich diesen gut 150 Jahre alten Text nicht aus literarhistorischen Interessen an den Anfang meines ästhetischen Versuchs zur Langeweile gestellt. Ich fand es vielmehr bemerkenswert, wie präzise sich schon darin eine höchst zeitgemäße Stimmung und Weltanschauung artikuliert. Scheint doch auch für Leonce, dem Thronfolger des Königreichs Popo, die Langeweile die Hauptantriebsquelle wie den endgültigen Schlußpunkt persönlicher und allgemeiner Entwicklung zu bezeichnen. Wie deutlich die Worte Büchners die aktuelle Atmosphäre erfassen, läßt sich unter anderem daraus ersehen, daß sie anstandslos als Kommentar zur gegenwärtigen Situation des Kulturbetriebs gelesen werden können. Eine überzeugende Bestätigung meiner Behauptung findet sich in dem vor kurzem publizierten Aufsatz von Wolfgang Welsch *Ästhetik und*

¹ G. Büchner, *Leonce und Lena*, in: *Werke und Briefe*, F. Bergemann (Hrsg.), München 1971, 86.

Anästhetik. In ihm versucht der Autor zu klären, warum, trotz des umfangreichen Kunst- und Kulturbooms der letzten Jahre, die Wahrnehmungsschwellen für den Reiz des Ästhetischen eher höher werden. Welsch beantwortet diese Frage damit, daß allgemeine „Ästhetisierung“ eben nicht nur wie die diversen politischen und künstlerischen Avantgarden annahmen zu einer erhöhten Sensibilisierung, sondern zugleich auch zu einer steigenden Desensibilisierung führt. Schon allein deshalb sei von jeder zeitgemäßen Kunsttheorie zu fordern, daß sie diese Leerstellen bereits im Ansatz mitberücksichtigen.²

Spürbar ist die auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen auffällige Tendenz zur Langeweile im Terrain der Kunst besonders deshalb, weil der Kunstsektor bis dato als eines der letzten Reservate des Außergewöhnlichen und Interessanten galt. Nennenswert ist weniger, daß so manche als „must“ bezeichnete Ausstellung oder Veröffentlichung enttäuscht, als daß immer deutlicher der Hang zur Routine (und entsprechenden Ideenlosigkeit) dominiert. Weil dieses Phänomen nicht nur eine Problematik von Einzelpersonen und Einzelwerken sein kann, muß eine an der Benennung genereller Strukturen interessierte Disziplin, wie die Ästhetik sie darstellt, die Auseinandersetzung mit der Langeweile auch theoretisch suchen. Erste Ansätze in dieser Richtung stellt die seit einiger Zeit anhängige Debatte um die sogenannte „Postmoderne“ und das „Posthistoire“ dar. Entsprechend gehört in den Umkreis der hier relevanten Fragestellungen die These Baudrillards, daß wir uns „towards the vanishing point of art“ bewegen. Dasselbe gilt für die vielzitierte Behauptung vom nun beginnenden Zeitalter des Posthistoire, das, außer dem Zustand „kultureller Kristallisation“ (A. Gehlen) und dessen epochaler Langeweile, nur noch die Aussicht auf die finale ökologische oder militärische Katastrophe bereithält. In diesem Zusammenhang wird erneut die Frage nach der „promesse de bonheur“ in der Kunst wesentlich: Ist sie mittlerweile aus der Kunst (oder gar aus der Welt) abgerückt?

Die von mir vorgestellten Überlegungen zu einer Ästhetik der Langeweile erheben keinen endgültig-systematischen Anspruch. Ihr Selbstverständnis beziehen sie daraus, daß sie weder in den recht bequemen posthistorischen Chor für, noch in den klassisch-modernen gegen die Langeweile einstimmen wollen. Stattdessen soll in ihnen der Versuch unternommen werden, durch den Rückbezug auf Gedanken Walter Benjamins, Thesen vorzutragen, die die Rolle der Langeweile in der Äs-

² W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.

thetik kritisch zur Geltung bringen, ohne agonalen Endzeitperspektiven anheimzufallen.

Ursprünglich ein exklusiver Gegenstand der Theologie (*acedia*), fällt die Integration der Langeweile in den Kontext der Ästhetik mit dem Beginn der europäischen Neuzeit zusammen. Sie wurde ermöglicht durch die Wiederaufnahme einer Interpretationslinie, die es antiken Autoren gestattete, Kunst und Langeweile eng miteinander zu verbinden: Bereits in den Augen der griechischen Philosophen Aristoteles und Theophrast war es ein auffälliges Phänomen, daß eine außergewöhnliche (künstlerische) Begabung oft mit der Melancholie, wie sie die Langeweile nannten, zusammenfiel. Sie führten diese Erscheinung darauf zurück, daß ein Überschuß an schwarzer Galle (und nichts anderes heißt „Melan-Cholie“ als „Schwarzgalligkeit“) bei den davon Betroffenen dazu führt, daß sie einerseits zum grund- und bodenlosen Trübsinn, zur Trägheit sowie zur Menschenscheu neigen, andererseits aber gerade dadurch über eine besonders ausgeprägte Empfindsamkeit und Tiefsinnigkeit verfügen. Wie der berühmte Kupferstich „*Melencolia I*“ von Albrecht Dürer zeigt, wurde von den Künstlern und Wissenschaftlern der Renaissance und des Humanismus an diese Lesart der Melancholie wieder angeschlossen. In seinem Bild machte Dürer vor allem auf die Ambivalenz, ja Polarität melancholischer Gemütsverfassung aufmerksam und verwies dadurch auf den kunsthistorisch höchst bedeutsamen Zusammenhang von Allegorie und Melancholie.³

Ein Grund, der Dürer eine allegorische Darstellungsweise für seine Arbeit wählen ließ, dürfte jene merkwürdige Doppeldeutigkeit melancholischer Geistesverfassung gewesen sein. Kommt doch die selbst uneindeutige Allegorie dem eigentümlichen Schwanken und scheinbar unzusammenhängenden Nebeneinander von Trübsinn und Tiefsinn wesentlich näher als die auf Eindeutigkeit des Dargestellten ausgerichtete Symbolik. Nicht die begriffliche Sammlung und ihre sukzessive Überführung in die diskursiven Strukturen der Sprache ist mithin der Melancholie gemäß, sondern ihre bildliche Zerstreuung und Verrätselung in der Allegorie. Man könnte diese Seite melancholischer Langeweile ihren phantasmagorischen Aspekt nennen. Er wird paradox ergänzt durch den skeptisch-

³ Über die komplexen geistesgeschichtlichen Bezüge, die in Dürers Arbeit eingegangen sind, klären auf: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn und Melancholie* (1. Aufl. 1934), neu erschienen: Frankfurt/Main 1990; H. Böhme, *Melencolia I - Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt/Main 1989.

nüchternen Grundzug, der dem Zustand der Langeweile eigen ist. Bezieht man diese beiden grundsätzlichen Charakteristika auf die Ästhetik, so enthüllt sich die Langeweile als ein äußerst ambivalentes Schwellenphänomen: Künstlerischer Schein wird durch die Langeweile ebenso erzeugt wie er durch sie zerlegt wird. Deutlich macht das wiederum die Allegorie. Sie ist ja nicht zuletzt insofern „Schein“ im strikten Sinne, als sie nicht nur eine, sondern viele Interpretationen ermöglicht, ohne doch ganz in ihnen aufzugehen. Das allegorische Bild schließt sich vom Dargestellten ab und verweist letztlich nur auf sich selbst: „Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.“ (I, 359)

Ihre Hochblüte hatte die allegorische Anschauungsweise im europäischen Barock. Sie wird nicht nur an den in vielfältiger Gestalt auftretenden Vanitas-Motiven barocker Malerei ersichtlich, sondern auch in der Lyrik eines John Donne oder Andreas Gryphius. Der melancholische Unterton ist dort ebenso unüberhörbar, wie er in der Architektur (erinnert sei hier an die Schloßanlage von Fontainebleau) offensichtlich ist. Selbst die Philosophie der Zeit, wie die aus (verzweifelt) christlichen Geist inspirierten „Gedanken“ Blaise Pascals, behandelt die Langeweile im Sinne einer grundlegenden „condition humaine“. Diese Erscheinungen bestätigen nicht nur die von Arnold Häuser geäußerte Ansicht, daß in der barocken bzw. manieristischen Kultur der Ursprung moderner Kunst zu suchen ist, sondern dafür spricht auch die Tatsache, daß im Barock die ästhetisch-theoretische Auseinandersetzung um das „Wesen“ der Moderne einsetzte. Die 1687 beginnende „Querelle des anciens et des modernes“ markiert diesen Einschnitt.⁴

Relevant ist die skizzierte Entwicklung für unseren Zusammenhang deshalb, weil er die Langeweile als genuin „modernes“ Phänomen ausweist. Zentral bezogen ist sie auf den Prozeß der Herausbildung eines (fortschrittlichen) Zeitbewußtseins. Dieser beruht wesentlich darauf, daß der durch die christliche Religion gestützte Glaube, jeder einzelne wie die

⁴ Siehe dazu: P.Chauau, *Europäische Kultur im Zeitalter des Barock*, Frankfurt/Main 1989; H.R. Jaub, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main 1970, bes.: 11-67; A. Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1979.

gesamte (christliche) Menschheit sei Teil des göttlichen Heilsplans, zerstört wurde. An die Stelle eines „Lebenssinn“ und somit Sicherheit gewährenden religiösen Vertrauens schob sich im 17. Jahrhundert eine fundamentale Krise und Verunsicherung des menschlichen Selbstverständnisses. Diese Verunsicherung gipfelte in der im Barock erstmals breit auftauchenden und äußerst schockierenden Vermutung, ob der Mensch nicht doch „gottverlassen“, also mit sich und der Welt allein sei. Erst vor dem Hintergrund dieser Leere und des daraus sich ergebenden „horror vacui“ ist die Tiefe des Einbruchs der Melancholie in der Barockzeit zu ermessen. Jedoch bedingte das Verschwinden Gottes nicht nur das Gefühl (metaphysischer) Verlassenheit, sondern setzte zugleich eine Dynamik in Bewegung, welche die Neuordnung der bislang religiös fixierten Zeitstruktur ermöglichte, durch sie erfuhrt die einst aufgrund der Aussicht auf das Jüngste Gericht mit einem gewissen Gleichmut oder sogar Desinteresse betrachtete Zeitdimension „Zukunft“ eine nachhaltige Aufwertung. Das hatte für die individuelle wie gesellschaftliche Selbstwahrnehmung einschneidende Konsequenzen: Nun dominierte nicht mehr eine hauptsächlich kreisläufige Beschreibung der Zeit, wie sie beispielsweise im Wechsel der Jahreszeiten oder im Lebenszyklus von Geburt und Tod vorliegt, sondern Zeit wurde zu einer Linie angeordnet, welche auf Ziele, die in der nahen Zukunft liegen ausgerichtet war. Mit anderen Worten: die am Mythos und der Religion orientierte zyklische Zeit wurde von der am planenden Verstand orientierten Zeit des linearen und stetigen Fortschritts abgelöst.

Damit war eine zugleich ästhetisch bedeutsame Veränderung in der Vorstellung vom Wesen der Zeit verbunden. War Zeit im Altertum und im Mittelalter eine in sich sinnvoll strukturierte Einheit, die sich in Symbolen wie dem antiken Gott „chronos“ oder dem wiederkehrenden Christus darstellen ließ, so zerfiel die Zeit jetzt in eine Vielzahl an sich sinnloser und imaginärer Partikel. Darüber hinaus war Zeit kein durch die göttliche Vorsehung festumrissener Raum mehr, sondern ein leeres und zugleich offenes Möglichkeitsfeld, das genauso unendlich war wie die Verstandes- und Einbildungskraft des modernen Menschen. Das daraus erwachsende Vertrauen in den planenden Verstand schlug sich besonders deutlich in der ab dem 18. Jahrhundert üblichen Verwendung der Uhr nieder. Handelt es sich doch bei der Uhr um jenes Medium, das es gestattete, die prinzipiell gesichtslose Zeit festzuhalten und zu formen. „So macht man nicht die Zeit, wohl aber die Uhr zu seinem Diener. Die Ausfüllung der Zeit entsprechend dem eigenen Wunsch und Willen ist

demjenigen möglich, der rational und emotional weiß, wie viel eine Stunde wert sein kann, wie Glück oder Erfolg ... vom Erreichen oder Einhalten bestimmter Termine abhängen mögen ... Die Wachheit für den Wert der Zeit und ihre Ausschöpfungsmöglichkeiten bei Beachtung ihrer gesetzhaften Gegliedertheit führt zu einem grundsätzlichen Optimismus gegenüber der Zukunft: ich kann etwas aus ihr machen.“⁵

Die im Rahmen der Aufklärung geleistete Befreiung aus dem mythischen Zeitverständnis der Religion erwies sich, wie sich zeigen sollte, als ambivalent. Einerseits gewährte die Entdeckung der Möglichkeit zum (persönlichen wie kollektiven) Fortschritt durch den „homo faber“ eine bisher unbekannte Autonomie und bot, wie sich insbesondere bei den Künsten zeigte, neue Chancen für die Formulierung und Darstellung auch ganz individueller Erlebnis- und Sichtweisen. Andererseits zwang die neue Zeitordnung dazu, die persönlichen Lebensrhythmen und Erfahrungen mit dem abstrakten Schematismus der Uhrzeit und des Fortschritts in Einklang zu bringen. Wohl war beispielsweise mit dem sogenannten „Entwicklungsroman“ eine künstlerische Form gefunden, die dem anscheinend positiv entsprach. Aber selbst in ihm kamen immer deutlicher, wie in Voltaires *Candide* oder in Lawrence Sternes *Tristram Shandy*, fortschrittskritische Töne zu Wort. Noch deutlicher vollzog die Malerei die Abkehr vom linearen Fortschritt durch ihre Darstellung von bloß mehr augenblickshaften Stilleben oder bukolischen Idyllen (so z. B. bei Thomas Gainsborough oder Antoine Watteau).

Überhaupt kann das im 18. Jahrhundert äußerst beliebte Sujet der „Natur“, wie auch die ungefähr gleichzeitig auftretende theoretische Beschäftigung mit dem „Erhabenen“ und dem „Naturschönen“ (Kant) nur im Lichte der ihr immanenten Ablehnung des Fortschritts verstanden werden: In der Fantasie einer „Rückkehr zur Natur“ wurde durch die Literatur wie durch die Bildende Kunst ein Gegenbild zu jener Welt beschworen, in der das lineare, rein quantitative Fortschrittsprinzip und die Uhrzeit herrschten, im Bild eines unschuldigen Naturzustandes manifestierte sich zugleich die Hoffnung darauf, jener „maladie du siècle“ zu entkommen, die, parallel zur Durchsetzung der unanschaulichen Uhrzeit, sich geradezu epidemisch auszubreiten begann: die moderne Langeweile. Waren die Namen für diese „Krankheit des Zeitalters“ auch

⁵ R. Wendorff, *Zeit und Kultur*, Opladen 1980, 275; zur angedeuteten Veränderung der Zeitwahrnehmung als der Bedingung des modernen Bewußtseins siehe auch: H.-W. Hohn, *Die Zerstörung der Zeit*, Frankfurt/Main 1984.

unterschiedlich – man hieß sie „Ennui“, „Spleen“ oder „Noia“ – so fußte sie immer auf dem gleichen Erfahrungshintergrund: die einer anonymen (und zudem kontingenten) Zukunft entgegeneilenden Taktschläge mußten demjenigen bedeutungslos oder sogar bedrohlich erscheinen, der, warum auch immer, sie nicht für die eigenen Pläne und Zwecke nutzen konnte. Wer auf diese Weise von der gesellschaftlich dominanten Betriebsamkeit ausgeschlossen war, dem zeigte das unaufhörliche Ticken der Uhr nur noch eines an: die ewige Wiederkehr des Gleichen. Vor allem die auf den Hof ihres Souverän verpflichteten Adligen, die in die Manufakturen und ersten Industriebetriebe gezwungenen Arbeiter und die mehr oder minder freien Intellektuellen waren im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert von dieser neuen Zeit-Krankheit betroffen.⁶

„Kennen Sie die Langeweile“, fragt exemplarisch der Schriftsteller Gustave Flaubert und fährt präzisierend fort: „nicht die gewöhnliche, banale Langeweile, die vom Müßiggang oder von der Krankheit kommt, sondern diese moderne Langeweile, die den Menschen in seinen Eingeweiden zerfrißt und aus einem verständigen Wesen einen wandernden Schatten macht, ein denkendes Phantom.“⁷ Flauberts Frage und anschließende Umschreibung des Ennui benennt insofern eine entscheidende Besonderheit der modernen Langeweile, als der von ihr Befallene kaum mehr damit rechnen kann, sich überhaupt noch verständlich zu machen, da der Ennui nur noch in seiner idiosynkratisch zugespitztesten Form auftritt. Die Folge davon war das vielfach bezeugte Gefühl innerer Versteinerung, das, je vehementer es nach einem Ausdruck für seine Qualen sucht, immer mehr in sie versinkt. Entsprechend ist hier ein signifikanter Unterschied zur Melancholie des Barock festzuhalten: Die moderne Langeweile stellt im Vergleich dazu eine Steigerung, genauer: Intensivierung des Gefühls von Ohnmacht und „Entfremdung“ dar, weil sie nicht mehr wie jene über ein Ensemble von Bildern verfügt, das diesem Zustand Ausdruck zu verleihen vermöchte. Wo im 17. Jahrhundert zumindest noch allegorische Denkbilder wie „der entmachtete König“, „die Leiche“ oder „der Totenschädel“ existieren, da blieb im 19. Jahrhundert das Leiden an der Zeit wie diese: bilderlos und stumm. Von der Möglichkeit sich mitzuteilen abgeschnitten, ohne Sinnbild und erst recht

⁶ Vgl. W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1972; M. Doehle-
mann, *Langeweile? Deutung eines verbreiteten Phänomens*, Frankfurt/Main 1991; A. Selle-
baum, *Langeweile – Überdruß und Lebenssinn*, Opladen 1990.

⁷ G. Flaubert, *Briefe* (Hrsg. H. Scheffel), Zürich 1977, 42.

ohne verbindlichen Sinn, wuchs für den Menschen der Moderne die innere und äußere Leere ins Unermeßliche. So wurde sie ihnen zu einer „Zeit in der Hölle“ (A. Rimbaud), da für sie der die Moderne fundierende Fortschritt ebenso unerbittlich wie alles vernichtend erschien. Auf diese problematische Konstellation hatte nicht zuletzt die moderne Kunst und ihre Ästhetik zu reagieren.

Kaum ein Künstler und Kunsttheoretiker hatte so früh und so deutlich erkannt, welche außergewöhnliche Rolle der Langeweile in der Ästhetik der Moderne zukommt wie Charles Baudelaire. Die Langeweile ist bei ihm nicht mehr nur, wie noch bei den Romantikern, ein, wenn auch veritables, künstlerisches Thema unter anderen, sondern sie wird für ihn zum entscheidenden Impuls ästhetischer Modernität überhaupt: „But it is without doubt Baudelaire who most actually captures the morbid richness of ‚l'ennui moderne‘“.⁸ Der künstlerische Reichtum des Ennui entspringt für Baudelaire daraus, daß der moderne Künstler die Langeweile stilisiert und sich durch die von ihr erzeugte „impassibilité“ im Gewand des Dandy der bürgerlichen Betriebsamkeit und dem Zwang zum permanenten Fortschritt entgegensetzt. Hieraus erwächst nicht nur der heroische Charakter des Künstlers in der Moderne, sondern zugleich die spezifische Schönheit des modernen Kunstwerks. Für Baudelaire muß der Künstler zum fechtenden Helden werden, weil die „temps modernes“ sich permanent überholen, ja überschlagen und das Schöne ihnen mir noch wie eine Beute entrissen werden kann. Schönheit wird bei Baudelaire demgemäß wieder allegorisch, weil sich die persönliche Imagination des Künstlers mit seiner bedingungslosen Suche nach absoluter „nouveauauté“ verbinden muß. Aus diesen beiden Grundbedingungen resultiert „die Grundformel in welcher das ganze Regelbuch der ... Ästhetik enthalten ist, und die sich also in Worten fassen ließe: Das ganze sichtbare Universum ist nur ein Magazin von Bildern und Zeichen, denen die Imagination entsprechenden Rang und Platz anweisen muß.“⁹ Befähigt ist zu einer solchen, nicht mehr um Mimesis bemühten Kunst, wer sich im Stadium der Langeweile, d.h. der „Verdunstung und ... Verdichtung des Ich“ (Baudelaire) befindet. Nur dem sich Langweilenden erscheint, Baudelaire zufolge, die moderne Welt als das, was sie ist: jeglicher moralischen Beurteilung entzogen. Indem Baudelaire die Sinnhaftigkeit der Welt und des Ichs radikal in Frage gestellt hat, konnte er eine

⁸ S.D. Healy, *Boredom, Self and Culture*, Cranbury (New Jersey) 1984, 29.

⁹ Ch. Baudelaire, *Werke*, Bd. 4, Dreieich 1981, 197.

Ästhetik entstehen lassen, die sich dem Unerwarteten, dem Erstaunen und dem Häßlichen öffnet.

Die kunsttheoretischen Postulate Baudelaires haben weit über sein eigenes Schaffen hinaus die Gestalt ästhetischer Moderne geprägt. Dies gilt allemal für die Stellung, welche die Langeweile in ihr einnimmt. Entsprechend kommt man auch bei keinem Versuch, die Dimensionen der Ästhetik der Langeweile auszuloten, umhin, jenen Schnittpunkt genauer zu betrachten, an dem moderne Kunst (und Kunsttheorie) mit der Langeweile sich verbindet. Zu diesem Zweck ist es meines Erachtens sinnvoll, nochmals auf Baudelaire zurückzukommen und ihn und sein Werk aus der Perspektive der avancierten Moderne des 20. Jahrhunderts erneut kritisch zu beleuchten. Es ist das Verdienst Walter Benjamins, dies insofern geleistet zu haben, als er Baudelaires Oeuvre im Kontext seiner These von der „Entauratisierung“ der Kunst zu deuten versuchte. Diese Entauratisierungsthese besagt in ihrem Kern, daß durch das Aufkommen der reproduktiven Medien im 19. Jahrhundert (der Tageszeitung mit ihren Fortsetzungsromanen, der Photographie) das im klassischen Sinne Schöne „keine Stelle mehr hat“. Durch diese Entwicklung verändern sich der Gehalt, die Produktion und die Rezeption von Kunstwerken grundlegend: Die Werke sind nicht mehr Teil einer ewigen (tendenziell: sakralen) ästhetischen „Wahrheit“, sondern passen sich der neuen, fortschrittsorientierten Zeit- und Weltanschauung an. Anstatt weiterhin Repräsentanten der kultisch-sakralen „Aura“ zu sein, sehen sich die Künste auf allen Ebenen (d. h. bei den Künstlern, dem Publikum und den Werken) mit dem modernen, ebenso kontinuierlichen wie abrupten Prinzip des „Chocks“ konfrontiert. Dieser Entwicklung trägt Baudelaires Ästhetik der Langeweile und des Häßlichen Rechnung, und verschafft ihr in dem Prosastück *Die verlorene Aureole* Ausdruck.¹⁰

Wo der Schock die Aura als zentrales ästhetisches Konstruktionsprinzip abgelöst hat, gibt es auch keinen Raum mehr für die auratische und d. h. kontemplative Erfahrung. Entsprechend konnte für Baudelaire, wie Benjamin in einer intimen Interpretation einiger Gedichte aus den *Fleurs du mal* aufzeigt, das momentane, schockhafte Erlebnis zusammen mit dessen „negativem“ Korrelat, der existentiellen Langeweile in Form des Ennui und des Spleens, zum Mittelpunkt und Motor moderner Kunst werden:

¹⁰ Ch. Baudelaire, op. cit., Bd. I, 259 ff.

Thomas Wimmer

„Das Buch *Spleen et idéal* ist unter den Zyklen der *Fleurs du mal* das erste. Das idéal spendet die Kraft des Eingedenkens; der spleen bietet den Schwärm der Sekunden dagegen auf. Er ist ihr Gebieter wie der Teufel der Gebieter des Ungeziefers. In der Reihe der *Spleen* – Gedichte steht *Le goût du néant*, wo es heißt:

„Le Printemps adorable a perdu son odeur!“

In dieser Zeile sagt Baudelaire ein äußerstes mit der äußersten Diskretion; das macht sie unverwechselbar zu der seinigen. Das Insichzusammengesunkenheit der Erfahrung, an der er früher einmal teilgehabt hat, ist in dem Worte perdu einbekannt ... Wenn dem Wiedererkennen eines Duftes vor jeder anderen Erinnerung das Vorrecht zu trösten eignet, so ist es vielleicht, weil diese das Bewußtsein des Zeitverlaufs tiefbetäubt. Ein Duft läßt Jahre in dem Dufte, den er erinnert, untergehen. Das macht diesen Vers von Baudelaire zu einem unergründlich trostlosen. Für den, der keine Erfahrung mehr machen kann, gibt es keinen Trost...

„Et le Temps m’engloutit par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur.“

Diese Verse schließen unmittelbar an die oben zitierten an. Im spleen ist die Zeit verdinglicht; die Minuten decken den Menschen wie Flocken zu. Diese Zeit ist geschichtslos wie die der *memoire involontaire*. Aber im spleen ist die Zeitwahrnehmung übernatürlich geschärft; jede Sekunde findet das Bewußtsein auf dem Plan, um ihren Chock abzufangen ... Der Mann, dem die Erfahrung abhanden kommt, fühlt sich aus dem Kalender herausgesetzt. Der Großstädter macht am Sonntag mit diesem Gefühli Bekanntschaft, Baudelaire hat es *avant la lettre* in einem der *Spleen*-Gedichte:

„Des cloches tout à coup sautent
avec ftririe
Et lancent vers le ciel un afireux hur-
lement,
Ainsi que des esprits errants et sans
patrie

Qui se mettent a geindre opiniâtrement.“

Die Glocken, die den Feiertagen einst zugehörten, sind wie die Menschen aus dem Kalender herausgesetzt. Sie gleichen den armen Seelen, die sich viel umtun, aber keine Geschichte haben ... Der Spleen ... stellt das Erlebnis in seiner Blöße aus. Mit Schrecken sieht der Schwermütige die Erde in einen bloßen Naturzustand zunickegefallen. Kein Hauch von Vorgeschichte umwittert sie. Keine Aura.¹¹

Benjamin zufolge erweist die von Baudelaire ins Zentrum ästhetischer Modernität gerückte Langeweile sich dadurch als allegorisch, daß sie den Schein des Schönen sowohl zerstört als auch erneut erzeugt. Den Anforderungen und Bedingungen der Moderne genügt Baudelaires Ästhetik der Langeweile insofern, als sie kein feststehendes und universell gültiges Denkbild mehr vorstellen kann und will, sondern die beständige Überschreitung aller fixierten Bezüge in sich integriert. Dergestalt nimmt die Langeweile an der modernen Beschleunigung der (Zeit-)Wahrnehmung ebenso krisenhaft teil, wie sie sie virtuell der Kritik aussetzt.

Letzteres ist im Spleen dort der Fall, wo er durch seinen ernüchternden, alles Kultische beiseite räumenden Zug den Blick auf die Fülle möglicher Bezüge zwischen Mensch und Mensch, vor allem aber auch zwischen den Menschen und den Dingen freigibt. Befreit aus dem Zwang einer göttlichen (oder sonstwie ontologisch postulierten) Ordnung, erscheint darin sogar in letzter Instanz eine Perspektive auf die Versöhnung von Mensch und Natur. Dieser Gesichtspunkt taucht in Baudelaires Kunsttheorie unter dem Ausdruck der „correspondances“ auf, über die Benjamin schreibt: „Wesentlich ist, daß die correspondances einen Begriff der Erfahrung festhalten, der kultische Elemente in sich schließt. Nur indem er sich diese Elemente zu eigen machte, konnte Baudelaire voll ermessen, was der Zusammenbruch eigentlich bedeutete, dessen er, als ein Moderner, Zeuge war. Nur so konnte er ihn als die ihm allein zuge dachte Herausforderung erkennen, die er in den Fleurs du mal aufge-

¹¹ I, 641 ff. (*Über einige Motive bei Baudelaire*); die zitierten französischen Titel und Gedichtzeilen lauten in der deutschen Übersetzung von Carl Fischer: *Der Vorgesmack des Nichts*: "Zerstoben ist der Duft der süßen Frühlingspracht!" und: "Die Zeit schlingt mich mit der Minuten wilder Meute / Wie den erfrorenen Leib des Schnees endlose Macht."; *Spleen*: "Beginnt mit einem Schlag der Glocken wildes Tosen / Zum Himmel schicken sie den schaurigen Gesang, / Und eigensinnig, gleich Verirrten, Heimatlosen, / vergeuden sie ein Wimmern, lang und bang." Zitiert nach: Ch. Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, München 1979, 219 und 215.

nommen hat ... Die correspondances stellen die Instanz dar, vor der der Gegenstand der Kunst als ein treulich abzubildender, dadurch allerdings durch und durch aporetischer, vorgefunden wird. Wollte man versuchen, im Material der Sprache selbst diese Aporie nachzubilden, so käme man dahin, das Schöne zu bestimmen als den Gegenstand der Erfahrung im Stande des Ähnlichseins.“ (I, 638 f.)

Aus dieser paradoxen und allegorischen Figur einer Begründung von Schein durch dessen Zerstörung resultiert aber auch die problematische Tendenz des Spleens in der Moderne. Diesem Sachverhalt ist deshalb die höchste Aufmerksamkeit zu schenken, weil in ihm die postmodern kritisierte Crux künstlerischer Modernität deutlich wird. War es die zentrale Aporie einer an religiös-auratischer Erfahrung ausgerichteten Kunst, daß sie zwischen der mythischen Verklärung und dem erhellend-antizipatorischen (U-)Topos eines „Noch-nicht gewordenen Humanum“ (Bloch) eingespannt ist, so folgt die entscheidende Antinomie der am Erlebnis orientierten ästhetischen Moderne daraus, daß sie auf das früher am Schönen Erfahrene auch dort noch bezogen bleibt, wo sie dieses dementiert.

Nichts macht die daraus sich ergebende Problematik deutlicher als die als Desiderat nicht nur bei Baudelaire auftretende „nouveauité“: „Entscheidend ist ... daß das Neue, in dessen Namen der Dichter dem Trübsinn Halt zu gebieten denkt, selber im höchsten Maße das Stigma derjenigen Realität trägt, gegen welche der Dichter revoltiert. Das Neue als bewußtes Ziel künstlerischer Produktion ist selbst nicht älter als das neunzehnte Jahrhundert. Es handelt sich bei Baudelaire nicht um den in allen Künsten maßgebenden Versuch, neue Formen ins Leben zu rufen oder den Dingen eine neue Seite abzugewinnen, sondern um den von Grund auf neuen Gegenstand, dessen Kraft darin allein besteht, daß er neu ist, er mag so abstoßend und so trostlos sein wie er will.“ (I, 1152)

Offenkundig wird der daraus entstehende Widerspruch an jenen beiden Erscheinungsformen moderner Kunst, die, jede auf ihre Weise, programmatisch radikale Neuheit für sich beanspruchen: der Mode und der Avantgardekunst. Indem beide in einer rastlosen Suche nach neuen Erlebnissen sich stetig selbst aufheben verwandeln sie sich genau jenem Prinzip an, das den Ennui erzeugt: dem prinzipiell qualitätslosen Fortschritt. Im Lichte dieses Begriffs von Fortschritt, der Neues nur insoweit kennt, als es die Entfernung zur nächsten Innovation, zum nächsten aufsehenerregenden Ereignis bemißt, muß letztlich alles und jedes zum

bloßen „dejà-vu“-Erlebnis werden, weil dieses Neue ebenso bilderlos und in seiner Dynamik ungebremst ist wie: die Langeweile.

Sogenannte „postmoderne“ Theoretiker haben an diesen Gedankengang insofern angeknüpft, als sie wie Paul Virilio oder Jean Baudrillard den manifesten Zug gegenwärtiger Kunst zur Selbstreferentialität und zum Verschwinden prägnant herausstellten. Zutreffend und berechtigt scheint mir ihre Kritik dort, wo sie auch entgegen einer bestimmten (reduzierten) Lektüre Benjamins, darauf verweisen, daß die entauratisierten Künste und Kunstmittel die Tendenz zur Wiederholung des 1mmCTgleichen eher verstärken als durchbrechen. Betrachtet man die in den letzten Jahren gehäuft auftretenden Mischformen von Mode und autonomer Kunst, so kann man sich dem Befund Virilios eines „rasenden Stillstands“ kaum verschließen. Er hat die Evidenz des Faktischen für sich. Erinnert sei an dieser Stelle nur an die allseits präsenten, sich als „avantgardistisch“ mißverstehenden Elaborate eines besseren Kunsthandwerkes oder die Erzeugnisse der als Fortschreibung des Films sich begreifenden Computerkunst.

So richtig und zutreffend angesichts dieser Erscheinungen die (zum Teil ironische) Überpointierung des Langeweile-Motivs bei Baudrillard und Virilio ist, so sehr verfehlen sie den Gehalt von Langeweile dort, wo sie sich auf deren entropische Interpretation zurückziehen. Unterschlagen wird nämlich dadurch, daß in der Langeweile sich allemal auch (gerade ästhetisch) Intentionen kenntlich machen, die auf ein vom Innovationszwang der Moderne befreites Neues ausgehen. Nicht durch die Reauratisierung der Kunst im Sinne der Postmoderne ist meines Erachtens die Möglichkeit gegeben, wie einer Ästhetik der Langeweile entsprochen werden kann. Adäquater erscheint es mir, die Langeweile zunächst aus jeder (im verklärenden wie im verurteilenden Sinne) verabsolutierenden Perspektive herauszulösen. Erst dann kann sie als eine in sich paradoxe und insofern unberechenbare, aber zugleich auch offene Spannungsfigur entziffert werden.

Das heißt, Langeweile ist stets ein Antinomien umschließendes Gebilde. So ist sie präziser Ausdruck und Apotheose der Gleichgültigkeit und Indifferenz des modernen Fortschritts wie auch dessen Gegenteil: Ort seiner möglichen Unterbrechung und Stillstellung, ja Stille der vom Fortschritt konsequent übergangenen Bedürfnisse und Intentionen. Nicht die modische oder avantgardistische Flucht vor ihr macht die Potentiale einer Ästhetik der Langeweile nutzbar; genauso wenig ihre posthistorische Festschreibung in einer neuen Prächtigkeit und Oma-

Thomas Wimmer

mentalisierung. Nur dann wird Langeweile ein „Sprung zu grossen Taten“ (Benjamin), wem sie ästhetisch durch die Züge der ihr eingeschriebenen Ent-Täuschung und Entfremdung hindurch das Bild dessen aufgehen läßt, „wo ein wahrhaft Neues zum ersten Mal mit der Nüchternheit der Frühe sich fühlbar macht.“ (V, 593)

Der Text ist in überarbeiteter Form aus A.N.Y.P., Zeitschrift zur Documenta IX, 1992, 22-23 (Hrsg. Künstlergruppe „minimal club“) entnommen.