

Hans-Friedrich Bormann

Hülle der Zeit. Räume der Langeweile bei Benjamin, Fried, Warhol

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2039>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bormann, Hans-Friedrich: Hülle der Zeit. Räume der Langeweile bei Benjamin, Fried, Warhol. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 41: Paradoxien der Langeweile (2008), S. 92–102. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2039>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Hülle der Zeit

Räume der Langeweile bei Benjamin, Fried, Warhol

„Wenn man uns“, schreibt Gaston Bachelard in seiner *Poetik des Raumes*, „nach der wertvollsten Annehmlichkeit des Hauses fragte, würden wir sagen: das Haus beschützt die Träumerei, das Haus umhegt den Träumer, das Haus erlaubt uns, in Frieden zu träumen.“¹ Bachelard versteht das Haus – und insbesondere das *Elternhaus* – dabei nicht als eine bestimmbare topologische Einheit, sondern als einen Schauplatz des Imaginären, der auf eine ursprüngliche und verlorene Geborgenheit verweist. „Das Elternhaus im Traumvorgang bewohnen ist mehr als es in der Erinnerung bewohnen, es heißt in dem verschwundenen Hause leben, wie wir darin geträumt haben.“² Die wesentliche Voraussetzung für diese Träumereien ist die Einsamkeit; das Elternhaus ist insofern – trotz, oder gerade wegen seiner sozialen Komponente – ein Ort für die Einsamkeit, und das heißt auch: für die Langeweile.

„Über alle realen Geborgenheitswerte hinaus entstehen [...] im Elternhaus die Werte des Traumes, die letzten Werte, die bleiben, wenn das Haus nicht mehr ist. Zentren der Langeweile, Zentren der Einsamkeit, Zentren der Träumereien verbinden sich zu Gruppen, um das Traumhaus zu gründen, das dauerhafter ist als die im Elternhaus verstreuten Erinnerungen.“³

Bachelards Reflexionen bilden den Ausgangspunkt für diese Untersuchung, und dies nicht nur deswegen, weil sie Einspruch erheben gegen die gängige Abwertung der Langeweile als ein zu vermeidendes Übel. Wichtiger noch ist, dass Bachelard Langeweile als *Ort* der Selbst-Reflexion bestimmt, der das meist im Vordergrund stehende temporale Moment einer ‚langen Weile‘ allererst hervorbringt:

„Hier ist der Raum alles, denn die Zeit lebt nicht im Gedächtnis. Das Gedächtnis – seltsam genug! – registriert nicht die konkrete Dauer, die Dauer im Sinne Bergsons. Die aufgehobene Dauer kann man nicht wieder aufleben lassen. Man kann sie nur denken, und zwar auf der Linie einer abstrakten, jeder Stofflichkeit beraubten Zeit. Nur mit Hilfe des Raumes finden wir die schönen Fossilien der Dauer, konkretisiert durch lange Aufenthalte.“⁴

1 Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Frankfurt am Main 1987, S. 33.

2 Bachelard, S. 42.

3 Bachelard, S. 42.

4 Bachelard, S. 35.

Und noch etwas ist wichtig: Das Haus des Imaginären umgrenzt einen *freien, leeren* Raum, was der gängigen Vorstellung entspricht, welche die Langeweile mit der Negation und dem Entzug verknüpft. Zum „Speicher der Langeweile“⁵ wird das Haus jedoch nicht durch die Abwesenheit von Gegenständen, sondern dadurch, daß die Beziehung zur Gegenständlichkeit, zum Sinn *vollständig* (also nicht durch eine einfache Negation) gekappt wird: indem es sich jeder allein inhaltlichen Bestimmung entzieht.

Es gilt, Langeweile als einen relationalen Bezug zu verstehen, der weder von der Welt insgesamt noch von einzelnen Gegenständen der Wahrnehmung (oder deren Entzug) ausgeht. Diese Relationalität lässt sich mit Hilfe der im Deutschen oft genutzten Klage „Mir ist langweilig!“ erläutern. Dabei handelt es sich, genau genommen, weder um eine qualitative oder quantitative Aussage über bestimmte Eigenschaften von Gegenständen noch um eine Kennzeichnung der eigenen Wahrnehmung. Vielmehr wird ein *Verhältnis* zum Raum und zur Zeit artikuliert, in dem die Position des Sprechers buchstäblich ver-rückt erscheint: Durch das kategorial unbestimmte und semantisch aufgehobene Subjekt „es“ und die dativische Konstruktion scheint die Welt dem Sprecher zugleich zuzugehören und von ihm abgewandt zu sein: Sie ist zwar *für ihn* da, doch nur *indem sie sich entzieht*. Insofern könnte man sagen, dass die semantische Form selbst – und zwar stärker und nachhaltiger als jede wertende Zuschreibung – zum Ausdruck bringt, dass Langeweile weder ein Gegenstand ist noch einen Gegenstand hat.

Stattdessen kann man Langeweile als Schauplatz eines kontinuierlichen Umschlags verstehen: als eine *Verräumlichung der Zeit* und eine *Verzeitlichung des Raums*. Die in diesem Beitrag aufgerufenen Autoren verbindet – über die historische und inhaltliche Diversität hinweg –, dass sie beiden Aspekten nachgehen und sich nicht auf das temporale Moment der Dauer beschränken.⁶

Das *Passagen-Werk* Walter Benjamins dient dafür im ersten Teil als doppelter Bezugspunkt: Zum einen lassen sich Bachelards Überlegungen mit Blick auf den Umschlag zwischen Erinnerung und Antizipation, Leere und Fülle, Ereignis und Dauer in Benjamins Begriff des „dialektischen Bildes“ genauer bestimmen, zum anderen finden sich am gleichen Ort zahlreiche Notate zur Langeweile, die deren räumliche Verfassung in den Blick nehmen. Im zweiten Teil möchte ich die Aktualität dieses Verständnisses anhand des von Michael Fried geprägten Diskurses über die *Minimal Art* für die Kunst (bzw. die Kunstgeschichtsschreibung) seit den 1960er Jahren plausibel machen. Schließen möchte ich mit Andy Warhol, der Langeweile in seinen Selbstzeugnissen ebenfalls nicht nur positiv bestimmt hat, sondern zum Anlass einer grundlegenden Selbst-Reflexion genommen hat.

5 Bachelard, S. 42.

6 Vgl. dazu auch Gottfried Boehm: Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Struktur. In: Angela Lammert et al. (Hrsg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raums in den Künsten der Gegenwart*. Nürnberg 2005, S. 31–41.

Walter Benjamin

Zur Erinnerung: Der Topos des „dialektischen Bildes“ steht bei Benjamin im Kontext seiner Geschichtsphilosophie und dient als Einspruch gegenüber dem Versuch des Historismus, die Zeugnisse der Vergangenheit auf eine objektivierbare Wahrheit zu verpflichten und so zu einer verbindenden, verbindlichen Ordnung zu gelangen. Dagegen setzt er, dass sich die Vergangenheit einzig und allein in der Gegenwart zeigt, die ihrerseits aufgeladen ist mit dem, was sie nicht ist.

„Nicht ist es so, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“⁷

Die Verklammerung von Dauer und Momenthaftigkeit stiftet auch Benjamins Begrifflichkeit. Schließlich setzt das Bild ein Innehalten des Zeitverlaufs voraus, während sich die Dialektik wesentlich in und mit der Zeit vollzieht.⁸ Ihr Zusammenfallen markiert bei Benjamin zugleich die U-Topie einer messianischen Erwartung, den *Beginn der Geschichte*, insofern diese mehr ist als die immerwährende Wiederkehr des Gleichen. Mit anderen Worten: Das Aufleuchten des Vergangenen wird zur Bedingung der Möglichkeit der Zukunft. Der „exemplarische Fall des Erinnerns“⁹ (und damit der entscheidende Bezugspunkt des „dialektischen Bildes“) ist das *Erwachen*, also die Schwellen-Zeit zwischen Schlaf und Wachheit.¹⁰ „Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens. Es ist ein eminent durchkomponierter Umschlag der Welt des Träumers in die Welt der Wachen.“¹¹

Die Rede vom Träumen bedeutet allerdings nicht, dass dieses Erwachen einem Subjekt oder Individuum zugeschlagen werden könnte. Vielmehr handelt es sich um die Signatur einer historischen Konstellation mit einem historischen Ort und Protagonisten: die *Passagen* im Paris des 19. Jahrhunderts, die dem Werk Benjamins ihren Namen gegeben haben, und den *Flaneur*, der zugleich ihr / sein Leser ist.¹² Für den Flaneur sind die *Passagen* ein Schwellen-Raum, und dies in genauer Entsprechung zur Schwellen-Zeit des Erwachens: aufgespannt nicht nur zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch zwischen Innen und Außen. Dem Flaneur „tritt die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander. Sie eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube.“¹³

7 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Band V/I*. Frankfurt am Main 1982, S. 576.

8 Vgl. dazu Ansgar Hillach: Dialektisches Bild. In: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Benjamins Begriffe. Erster Band*. Frankfurt am Main 2000, S. 186–229.

9 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Band V/II*. Frankfurt am Main 1982, S. 1057.

10 Vgl. dazu Heiner Weidner: *Erwachen/Traum*. In: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Benjamins Begriffe. Erster Band*. Frankfurt am Main 2000, S. 341–362, dort auch weitere Hinweise zu Langeweile.

11 Opitz/Wizisla, S. 1058.

12 Zum *Passagen-Werk* Benjamins vgl. grundlegend Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main 2000.

13 Benjamin, *Band V/I*, S. 525.

In einem der ausführlichsten Abschnitte seiner Reflexionen über Langeweile greift Benjamin auf eben diese Konstellation von Passagen und Träumer / Flaneur zurück.

„Langeweile ist ein warmes graues Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch wickeln wir uns, wenn wir träumen. Dann sind wir in den Arabesken seines Futters zuhause. Aber der Schläfer sieht grau und gelangweilt darunter aus. Und wenn er dann erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit. Denn wer vermöchte mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen zu kehren? Und doch heißt Träume erzählen nichts anderes. Und nicht anders kann man von den Passagen handeln, Architekturen, in denen wir traumhaft das Leben unserer Eltern, Großeltern nochmals leben wie der Embryo in der Mutter das Leben der Tiere. Das Dasein in diesen Räumen verfließt denn auch akzentlos wie das Geschehen in Träumen. Flanieren ist die Rhythmik dieses Schlummers.“¹⁴

Es lohnt sich, diese Passage genau zu lesen, denn sie ermöglicht ein Verständnis der kontinuierlichen Umwendung, die sich im Zeichen des „dialektischen Bildes“ vollzieht. Langeweile wird als „ein warmes graues Tuch“ beschrieben, das die Möglichkeit birgt, zu einer Art Schutzraum zu werden, zu einer zwar instabilen, gleichwohl aber wärmenden Behausung. Dieses Tuch hat zwei Seiten: eine Innenseite mit einem aufwendig gestalteten, farbigen Futter und eine graue, unscheinbare Außenseite. Für den Träumer allerdings entziehen sich sowohl die Außen- wie die Innenseite der Wahrnehmung, und dies jeweils in doppelter Weise: weil das Tuch nur unter der Bedingung zur Behausung wird, dass man sich darin ein- (und das Licht aus-) schließt bzw. den Blick von der Außenseite abwendet, zum anderen, weil man eben dies als Träumer tut – mit geschlossenen Augen. Gleichwohl scheinen dem Träumer die Arabesken des Futters zugänglich zu sein: insofern er – wiederum: *als Träumer* – darin zu Hause ist. Mit dem Erwachen (das hier verknüpft wird mit dem Verlassen der Behausung / des Zuhauses und dem Erzählen-Wollen) vollzieht sich die nächste Wendung: Seltsamerweise kann auch der Träumer nur von der Außenseite erzählen, so als ob er sich (wie ein weiterer, nicht näher bestimmter Beobachter) während des Traums von außen (also durch das Tuch) hätte sehen können, während andererseits vorausgesetzt wird, dass sein Traum in der Betrachtung des Futters bestanden hat. Was aber, so könnte man fragen, ist dann mit der Innerlichkeit des Erlebens, die man dem Traum gemeinhin zuspricht? Oder anders: Auf welche Weise wird die Innenseite des Tuchs zum Außen des Traums? Und wie das Außen des Tuchs zu seinem Innen?

Wichtig sind nicht die Antworten, sondern die Fragen selbst: Benjamin vollzieht in seiner Notiz eine kontinuierliche Umwendung zwischen Innen und Außen – wohlgemerkt: eine räumliche Bewegung, die zugleich die Langeweile kennzeich-

14 Benjamin, *Band V/I*, S. 161f. Vgl. auch den Beitrag von Anke Zechner und Serjoscha Wiemer in diesem Band.

nen soll. Offenbar hat für ihn auch die Langeweile einen räumlichen Aspekt, eine Innen- und Außenseite, die sich allerdings der eindeutigen Zuschreibung stets aufs Neue entziehen. Gleichwohl könnte man die graue Außenseite als Bild für jene Negationen, negativen Kennzeichnungen und Urteile ansehen, welche die Rede von der Langeweile geprägt haben. Umso interessanter wäre die Frage nach der Innenseite. Wie können wir von etwas sprechen, dass sich unserer (bewussten) Wahrnehmung so grundlegend entzieht? Wie können wir von der Erfahrung der Langeweile reden, ohne ihre Farbigkeit, ihre Fülle im Akt des Erinnerns / Erzählens zu leugnen?

Der Flaneur, mit dem Benjamin den Träumenden vergleicht, befindet sich in einer auf den ersten Blick sehr konkreten und klar geregelten Situation – doch eben dieser Augenschein führt in die Irre. Auch in den Pariser Passagen des 19. Jahrhunderts schlagen Innen und Außen, Vergangenheit und Gegenwart ineinander um, sie werden damit implizit nicht nur zu Behausungen, sondern auch zu *Räumen der Langeweile*. Und auch wenn das Erleben des Flaneurs einen universalhistorischen Zug aufweist – das Problem des Erinnerns verändert sich nicht: Wie beim Träumer wird die Erzählung über die Erfahrung zum Ausweis ihrer (Un-)Möglichkeit.

In einer anderen Anmerkung, in der er sich dem temporalen Aspekt von Langeweile widmet, stellt Benjamin dem Flaneur den *Spieler* und den *Wartenden* an die Seite. Auch dort wird das Problem der Erfahrung nicht gelöst, erfährt aber eine weitere (und diesmal positive) Umwendung.

„Man muß sich nicht die Zeit vertreiben – muß die Zeit zu sich einladen. Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): der Spieler. Zeit spritzt ihm aus allen Poren. – Zeit laden, wie eine Batterie Kraft lädt: der Flaneur. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt sie in veränderter Gestalt – in jener der Erwartung – wieder ab: der Wartende.“¹⁵

Auch wenn der Träumer hier nicht explizit genannt wird, so lässt sich das Bild der Batterie, und genauer: das Moment der energetischen Aufladung durchaus mit dem Aspekt des Schlafs verknüpfen. Auch der Wartende ist ein Träumer / Flaneur, und zugleich ist er mehr: An die Stelle der (Un-)Möglichkeit der Erzählung tritt bei ihm die *Erwartung*, die Benjamin als einen Zeit-Speicher versteht, der es erlaubt, in einen Austauschprozess einzutreten. Entscheidend ist dabei, dass diese Erwartung weder inhaltlich bestimmt noch adressiert ist. Sie ist, in einer radikalen und unaussprechbaren Weise, in die Zukunft gerichtet. Das ist auch die Pointe einer weiteren Anmerkung:

„Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten. Daß wir es wissen oder zu wissen glauben, das ist fast immer nichts als der Ausdruck unserer Seichtheit oder Zerfahrenheit. Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten. – Nun wäre zu wissen wichtig: der dialektische Gegensatz zur Langenweile [sic!]?“¹⁶

15 Benjamin, *Band V/I*, S. 164.

16 Benjamin, *Band V/I*, S. 161.

Benjamin kehrt hier die gängige Vorstellung um, dass Langeweile auf einen Mangel an Interesse, sinnlichen Reizen oder Sinn zurückzuführen ist – einen Mangel, der durch entsprechende Angebote behoben werden kann. Vielmehr erscheinen die potentiellen Lösungen ihrerseits als Ausdruck des Problems. Zu wissen, worauf man wartet (und vielleicht ließe sich ergänzen: zu wissen, was zu bedenken, wahrzunehmen, zu tun ist) schließt gerade das Moment von Er-Wartung aus – und damit den Aspekt des Zukünftigen. „Schwelle zu großen Taten“ ist allein das Nicht- oder Noch-Nicht-Wissen, der Aufschub – die Langeweile. Dass auch die positive Bestimmung nicht ohne Einspruch, ohne dialektische Umwendung auskommt, ist durchaus plausibel: Gerade das Nicht- oder Noch-Nicht-Wissen kann und muss befragt werden, und sei es im Konjunktiv, der diese Befragung nur ankündigt und der Zukunft überlässt.

Michael Fried

Mit der kunsthistorischen Kategorie der *Minimal Art* ist eine Erscheinungsform zeitgenössischer Kunst benannt, die in einem gängigen Verständnis immer wieder als ‚langweilig‘ angesehen wird. Dies gilt bereits für die Vorstellung des *Minimalen* selbst, es gilt umso mehr für die skulpturalen Objekte seit den 1960er Jahren, die dieser Kunstrichtung zugerechnet werden.¹⁷ Immerhin lassen sich, selbst wenn man die Unterschiedlichkeit der einzelnen Künstler und ihrer Arbeiten anerkennt, einige allgemeine Kennzeichen festhalten – etwa die Betonung einfacher geometrischer Grundformen, ihre Reihung in Serien, die Verwendung industrieller Materialien und Fertigungsweisen und der Verzicht auf narrative oder expressive Momente. Gleichwohl scheinen mir diese Bestimmungen noch nicht ausreichend zu sein, um die Zuschreibung von Langeweile zu erklären. Denn sie verharren noch diesseits von Inhalt bzw. Form und Gegenständlichkeit und verfehlen so das entscheidende *strukturelle* Moment: die Relationalität (in) der Wahrnehmung.

Auf eben dieses Moment des Minimalismus ist in jüngerer Zeit häufiger aufmerksam gemacht worden, und zwar unter Berufung auf Michael Frieds Essay *Art and Objecthood* von 1967, auf den auch ich mich beziehen möchte.¹⁸ Dabei soll nicht versucht werden, Frieds vielschichtige und durchaus widersprüchliche Argumentation nachzuzeichnen; vielmehr möchte ich mich auf die vom Autor selbst vorgegebene thesenhafte Verkürzung einlassen.

17 Zur kunsthistorischen Diskussion vgl. Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel 1995. Zur Aktualität des Minimalismus vgl. Christoph Metzger et al. (Hrsg.): *Minimalisms*. Ostfildern 1998.

18 Michael Fried: *Art and Objecthood*. In: Gregory Battcock (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley (Calif.) 1995, S. 116–147. Vgl. die deutsche Übersetzung unter dem Titel „Kunst und Objekthaftigkeit“ in Stemmrich, S. 334–374. Exemplarisch sei noch auf zwei Publikationen hingewiesen, in denen Frieds Essay unter anderem mit Blick auf Benjamin diskutiert wird: Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München 1999, sowie Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main 2003, bes. S. 40–81. Vgl. auch den Beitrag von Herbert Schwaab in diesem Band.

Fried versteht den Minimalismus (er selbst spricht von „literalistischer Kunst“) als Bruch mit der Tradition der Moderne, und nicht nur das: als eine Kampfansage an die Kunst insgesamt. Den Gegensatz von Kunst, der sich im Minimalismus exemplarisch zeige, nennt er „Theater“.¹⁹ Gemeint ist damit weder eine Kunstform noch eine Institution, sondern vielmehr eine allgemeine „Sensibilität“, die (darauf dürfte die Schärfe der Argumentation Frieds zurückzuführen sein) durch den Minimalismus gefördert wird. Worin aber besteht diese Sensibilität? Im Text heißt es dazu:

„Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. [...] Whereas in previous art, what is to be had from the work is strictly within (it),‘ the experience of literalist art is of an object *in a situation* – one that, virtually by definition, *includes the beholder*[.]“²⁰

Dabei handelt es sich nicht um eine rezeptionsästhetische Aufwertung der Betrachterrolle. Fried beschreibt die minimalistische „Gesamtsituation“²¹ als ein grundlegendes, und zwar grundlegend widersprüchliches Wechselverhältnis zwischen Skulptur und Betrachter. So spricht er auf der einen Seite von einer zugleich physischen und psychischen Distanzierung und Isolation des Betrachters durch das Objekt, während es kurz danach heißt: „The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation itself *belongs to* the beholder – it is *his* situation.“²² Das minimalistische Objekt und sein Betrachter befinden sich also in einer *entgrenzten* Situation, die zugleich allein *für* den Betrachter existiert. Distanzierung und Isolation bezeichnen in räumlichen Kategorien, was Fried an anderer Stelle als (potentiell unendliches) An-Dauern der Erfahrung beschreibt:

„The literalist preoccupation with time – more precisely, with the *duration of experience* is, I suggest, paradigmatically theatrical: as though theatre confronts the beholder, and thereby isolates him, with the endlessness not of just objecthood but of *time*; or as though the sense which, at bottom, theatre addresses is a sense of temporality, of time passing and to come, *simultaneously approaching and receding*, as if apprehended in an infinite perspective...“²³

Auffallend ist, dass Fried hier nicht von der *Erfahrung der Dauer*, sondern von der *Dauer der Erfahrung* spricht. Offenbar geht er von einer relationalen, und das heißt: nicht-messbaren, nicht-objektivierbaren, gegenstands-losen Beziehung zwischen

19 Diesen Aspekt nehme ich in einer anderen Lektüre des Essays zum Ausgangspunkt: Hans-Friedrich Bormann: Theatralität als Vorschrift. Zu Michael Frieds *Kunst und Objektivität*. In: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.): *Diskurse des Theatralen*. Tübingen/Basel 2005, S. 91–106.

20 Fried, S. 125. Fried zitiert in diesem Zitat einen Essay des Künstlers Robert Morris. Alle Hervorhebungen folgen dem Original.

21 Vgl. Fried, S. 127.

22 Fried, S. 127.

23 Fried, S. 145.

Objekt bzw. Raum und Betrachter aus. Ohne dass der Topos der Langeweile überhaupt angesprochen würde²⁴, wird deutlich, dass die durch das minimalistische Objekt provozierte Erfahrung eine Situation herstellt, die in einer radikalen Weise *offen* ist, und zwar sowohl hinsichtlich des Raumes als auch hinsichtlich der Zeit. In dieselbe Richtung weist auch die „unendliche Perspektive“, in die das Objekt den Betrachter zu versetzen scheint.

Was das heißt, wird noch deutlicher, wenn man die von Fried beschriebene Alternative (die Erfahrung des modernen Kunstwerks) einbezieht. Natürlich findet auch dessen Wahrnehmung in Zeit und Raum statt, doch untersteht sie nicht der Prämisse der Dauer, sondern des Ereignisses im Sinne einer ausdehnungslosen Singularität – „because at every moment the work is wholly manifest.“²⁵

„It is this continuous and entire presentness, amounting, as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of *instantaneousness*: as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it.“²⁶

Fried schreibt hier von einer Erfahrung, die nicht nur ohne relationalen Bezug, sondern gänzlich ohne Wahrnehmung auszukommen scheint; in letzter Konsequenz ist dabei sogar das künstlerische Artefakt entbehrlich – an dessen Stelle tritt die Epiphanie.

Anders gesagt: Während Fried dem Minimalismus das unaufhörliche An-Dauern zuweist, steht das moderne Kunstwerk für ein blitzhaftes Aufleuchten, mit dem jede Verbindung zu einer geschichtlichen Zeit negiert wird. Auffallend ist jedoch, dass Fried diese unvereinbaren Modi mit zwei eng zusammenhängenden Begriffen bezeichnet: „presentment“ (dt. Gegenwärtigung) steht für die „literalistische“ Dauer, „presentness“ (dt. Gegenwärtigkeit) für das „moderne“ Ereignis.²⁷ Mit Blick auf Benjamins „dialektisches Bild“ könnte man sagen, dass die Horizontalität der Geschichte und die Vertikalität des Erkennens auseinandertreten, und zwar als Pole, zwischen denen keine Vermittlung möglich ist. Andererseits tun sie eben dies in größtmöglicher sprachlicher Nähe. Auffallend ist auch, dass Frieds Proklamation einer *notwendigen* (das heißt: durch kein Argument vermittelbaren) Überzeugungskraft der Kunst wiederum auf ein messianisches Moment verweist, das er am Schluss des Textes in seiner Reinheit hervortreten lässt – nicht ohne auch die Mög-

24 In seiner einzigen Bemerkung zu diesem Thema deutet Fried an, dass er einer negativen Kennzeichnung nicht folgen würde – gerade deswegen aber scheint er nicht bereit zu sein, sie dem Minimalismus zuzuschreiben: „Literalist work is often condemned – when it is condemned – for being boring. A tougher charge would be that it is merely interesting.“ (Fried, S. 142)

25 Fried, S. 142.

26 Fried, S. 146.

27 Vgl. Fried, S. 144f.

lichkeit, wenn nicht die Notwendigkeit des Scheiterns einzugestehen: „We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace.“²⁸

Es geht in unserem Zusammenhang weder darum, die Stimmigkeit der Argumentation zu prüfen, noch darum, Frieds Wertungen zu kritisieren. Im Gegenteil: Gerade in den Brüchen und Widersprüchen, gerade in der polemischen Stoßrichtung zeigen sich jene Momente, die bei Bachelard der Dichtung und bei Benjamin der Geschichte zugewiesen wurden: Der Minimalismus bzw. das „Theater“ markieren einen Raum der Langeweile, verstanden als eine radikale Öffnung, eine Leerstelle für die Aufmerksamkeit. Der Betrachter befindet sich, so Fried, in einer räumlich und zeitlich unbegrenzten Situation, die ihm gleichwohl zugehört. Insofern ist er durchaus mit dem Träumer / Flaneur Benjamins zu vergleichen, der die Außenwelt der Passagen als Innenwelt (s)eines Traums erfährt, der die Zeit zu sich einlädt, statt sie zu vertreiben, und vielleicht auch als jemand, der sich (die) Zukunft erwartet.

Andy Warhol

Andy Warhol gehört zweifellos zu den Künstlern, die in keiner Geschichte der Langeweile fehlen würden. Nicht nur wurden Leere und Oberflächlichkeit zu wesentlichen Kennzeichen seiner Arbeiten erklärt, er selbst kokettiert in zahlreichen öffentlichen Äußerungen immer wieder mit einem lustbetonten Verhältnis zur Langeweile.²⁹ In seiner im Jahr 1980 erschienenen, gemeinsam mit Pat Hackett verfassten Publikation *POPism*, in der Warhol auf seine künstlerischen Anfänge in der Kunstszene im New York der 1960er Jahre zurückblickt, findet sich folgende Passage:

„I’ve been quoting a lot as saying, ‚I like boring things.‘ Well, I said it and I meant it. But that doesn’t mean I’m not bored by them. Of course, what I think is boring must not be the same as what other people think is, since I could never stand to watch all the most popular action shows on TV, because they’re essentially the same plots and the same shots and the same cuts over and over again. Apparently, most people love watching the same basic thing, as long as the details are different. But I’m just the opposite: if I’m going to sit and watch the same thing I saw the night before, I don’t want it to be essentially the same – I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.“³⁰

Zuallererst fällt auf, dass Warhol die Gelegenheit zur einer Richtigstellung nutzt: Die Tatsache, dass er „langweilige Dinge mag“, hieße nicht, dass er sie nicht langweilig fände. Damit geht er auf Distanz zu der durchaus gängigen (zugleich rela-

28 Fried, S. 147.

29 Vgl. William Wilson: ‚Prince of Boredom‘. The Repetitions and Passivities of Andy Warhol. In: Steven Henry Madoff (Hrsg.): *Pop Art. A Critical History*. Berkeley (Calif.) 1997, S. 291–294, sowie das Kapitel zu Warhol in: Lars Svendsen: *Kleine Philosophie der Langeweile*. Frankfurt am Main/Leipzig 2002, S. 106–113.

30 Andy Warhol und Pat Hackett: *POPism. The Warhol ‘60s*. New York/London 1980, S. 50.

tivistischen und einvernehmenden) Position, die davon ausgeht, dass das, was für den einen langweilig, für den anderen interessant sein könne. Auf den ersten Blick scheint das folgende Beispiel der „action shows“ zwar genau diese Sicht zu bestätigen (Warhol langweilt sich bei dem, was andere interessiert), doch tatsächlich geht es um etwas anderes: Der Erfolg der Serien basiert, so Warhol, auf einer Vermittlung zwischen der strukturellen Wiederholung von inhaltlichen und formalen Aspekten – den Handlungsentwürfen sowie den Kameraeinstellungen und Schnitten (vgl. die Rede vom *Wiedererkennungswert*) – und deren inhaltlicher Variation, die den Anschein des Neuen hervorbringt. Warhol dagegen orientiert sich diesseits der Wiederholung. Man könnte sagen: Die Fernsehserien sind ihm nicht langweilig *genug*. Dies stellt er in den Kontext eines umfassenden Projekts der Selbst-Enteignung, in dem das (strukturell bestimmte) *Zurückweichen des Sinns* mit einer Entleerung des Subjekts einhergeht. Seine Lust richtet sich also nicht auf ein bestimmtes Objekt, das quantitativ oder qualitativ bestimmbar wäre, sondern auf die Ent-Objektivierung, die Ent-Gegenständlichung als solche. So erzeugt Langeweile ihren eigenen Raum, eine *Hülle aus Zeit*, die das Subjekt nicht nur um- und entgrenzt, sondern zum *Platzhalter der Leere* macht.

Dem entspricht eine Notiz aus der *Philosophie des Andy Warhol* von 1975: „I’m sure I’m going to look in the mirror and see nothing. People are always calling me a mirror and if a mirror looks into a mirror, what is there to see?“³¹ Abermals wird hier das Moment der Zuschreibung aufgerufen: Das Künstler-Subjekt übernimmt ein Urteil, eine Außen-Sicht, der fremde Blick wird zum eigenen erklärt. Was aber, fragt Warhol weiter, wenn eben diese Zuschreibung ihrerseits auf die Abwesenheit des Eigenen verweist? Ein Spiegel, der in einen Spiegel schaut, bezeugt nichts anderes als (s)eine Abwesenheit. Zugleich aber entsteht dabei ein virtueller Raum, der solange unsichtbar bleibt, bis er vom Betrachter durchkreuzt (und damit zerstört) wird. Es handelt sich um einen imaginären Raum, einen Raum des Imaginären, dem man sich nur mit einer Frage nähern kann.

In der Philosophie gibt es auch eine ausführliche Reflexion über die Möglichkeiten leerer Räume. Abermals taucht der Topos der Langeweile nicht direkt auf, doch könnte sich diese Aussparung (wie schon bei Michael Fried) als hilfreich für die Beschreibung seiner strukturellen Paradoxien erweisen. Schließlich rückt hier der Raum ins Zentrum, und zwar zugleich als *Gedanken-* und als *Wohnraum* – und in beiden Fällen erscheint er als leer, genauer: als eine potentielle Ent-Leerung.

„Space is all one space and thought is all one thought, but my mind divides its spaces into spaces into spaces and thoughts into thoughts into thoughts. Like a large condominium. Occasionally I think about the one Space and the one Thought, but usually I don’t. Usually I think about my condominium.

[...]

31 Andy Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. London/New York 1975, S. 7.

Your mind makes spaces into spaces. It's a lot of hard work. A lot of hard spaces. As you get older you get more spaces, and more compartments. And more things to put in the compartments.

To be really rich, I believe, is to have one space. One big empty space I really believe in empty spaces, although, as an artist, I make a lot of junk. Empty space is never-wasted space.

Wasted space is any space that has art in it.³²

Der *Eine Raum* ist, wie der *Eine Gedanke* nicht der *eigene* – sobald die Frage des Eigenen ins Spiel kommt, sobald der Raum zu einer *Eigentumswohnung* (engl. condominium) wird, verliert er Potential eines ursprünglichen, einheitlichen und zugleich unzugänglichen Gedanken-Raums. Seine Zerstörung vollzieht sich auf doppelte Weise: durch die Aufspaltung in einzelne Räume (zum Beispiel mit bestimmten Funktionen) und durch die Möblierung, Ausschmückung etc., das Angefüllt-Werden mit Gegenständen.

Diese doppelte, unaufhörliche Zerstörung des Raums scheint sich zwangsläufig zu vollziehen, und auch der Künstler Warhol bekennt sich als Agent dieser Zerstörung. Immerhin produziert er eben jene Artefakte, die an die Stelle der Leere des Raums treten, die sein Potential negieren:

„So on one hand I really believe in empty spaces, but on the other hand, because I'm still making some art, I'm still making junk for people to put in their spaces that I believe should be empty: i.e., I'm helping people *waste* their space when what I really want to do is help them *empty* their space.“³³

Mit der wiederholten Rede von der Kunst als *junk* (dt. Gerümpel, Ramsch, Ausschuss etc.) zeigt sich jedoch auch die andere Perspektive, nämlich jene Umwendung, die den Raum nicht von seinen Grenzen, seiner Be-Grenzung aus denkt, sondern von seiner Leere. Schließlich ist es die Leere, von der aus gesehen die Kunst allererst zum Gerümpel wird. Oder andersherum: Als Gerümpel ruft die Kunst das Potential der Leere auf – insofern sie den Raum, den sie einnimmt, negiert. Genau dieses Verhältnis beschreibt Warhol kurz darauf:

„When I look at things, I always see the space they occupy. I always want the space to reappear, to make a comeback, because it's lost space when there's something in it. If I see a chair in a beautiful space, no matter how beautiful the chair is, it can never be as beautiful to me as the plain space.“³⁴

Offenbar kann die Leere als solche, *als sie selbst* nicht erscheinen: Sie erscheint einzig dort, wo sie nicht (mehr) ist, als eine Ver-Räumlichung im Umschlag jener Aufladung und Ent-Leerung, die sich zwischen Raum und Objekt vollzieht. Im gleichen

32 Warhol, S. 143.

33 Warhol, S. 144.

34 Warhol, S. 144.

Maß, wie das Objekt – potentiell – die Leere des Raums hervortreten lässt, bringt der Raum – ebenfalls potentiell – die Leere des Objekts hervor. Kunst wird so zum Ausweis der Möglichkeit ihrer eigenen Abwesenheit, wenn nicht der Abwesenheit des Eigenen insgesamt.

„My favourite piece of sculpture“, sagt Warhol, „is a solid wall with a hole in it to frame the space on the other side.“³⁵ Spätestens an dieser Stelle wird das Objekt zum *Rahmen der Leere*. Es stellt sie aus, es bringt sie hervor – in dem Maße, wie es selbst zurücktritt. Dies betrifft auch den Betrachter, mit dem und für den sich diese Situation allererst erzeugt: Wer die Wand als Skulptur wahrnimmt, ist blind für die Leere, wer die Leere wahrnimmt, ist blind für die Skulptur. Dazwischen liegt, unbestimmbar, der Moment eines Erwachens.

Warhols leere Räume sind in einem radikalen und unausmessbaren Sinn *offen*, vor allem in zeitlicher Hinsicht: Sie markieren den Abstand zwischen dem Nicht-Mehr des Vergangenen und dem Noch-Nicht der Zukunft. Es sind Räume für Erfahrungen, die selbst unbestimmbar bleiben, die von keiner Ideologie (und keiner Philosophie, und sei es die von Andy Warhol) einholbar sind.

„I go even further in not following my own philosophy, because I can't even empty my own spaces. It's not that my philosophy is failing me, it's that I am failing my own philosophy. I breach what I preach more than I practice it.“³⁶

Und wiederum ist es das Scheitern, das Zeugnis ablegt von einem Potential. Denn hier zeigt sich die unabschließbare Bewegung des Denkens selbst. So wie die Leere des Raums sich allererst in und mit dem Objekt zeigt, so bleibt auch das Moment der Erfahrung an deren Unterbrechung geknüpft. Von den Träumen, von der Langeweile, von der Leere sprechen, heißt sie zu leugnen: weil wir darauf angewiesen sind, das Fremde zum Eigenen zu machen. Und doch geht es auch um die Möglichkeit von *Zukunftsräumen*: um Räume der Gastlichkeit, die sich in der Sprache öffnen.³⁷ Auch hier und auch jetzt, und auch in dem Satz: „Mir ist langweilig.“

35 Warhol, S. 144.

36 Warhol, S. 144.

37 Vgl. Jacques Derrida: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2001, sowie Ders.: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin 2003.