

Im Nirgendwo und ohne Ziel lange zu verweilen. Temponauten des grauen Glücks

Überlegungen zu Langeweile und Kino ausgehend
von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer

Das Gefühl der Langeweile

Langeweile als ein besonderer emotionaler Zustand, der unsere Beziehung zu Zeit und Zeitlichkeit erfahrbar macht, ist auch ein Begriff, um Zeit zu denken. Das Denken und die Erfahrung von Zeitlichkeit sind bei den Philosophen der Langeweile niemals klar zu trennen gewesen. Das gilt auch für Walter Benjamin und Siegfried Kracauer, die vielleicht keine Zeitphilosophen im engeren Sinne sind, die jedoch durchaus Begriffe entwickeln, die fruchtbare Ansatzpunkte für das Nachdenken über unterschiedliche Qualitäten zeitlicher Erfahrung bieten. Langeweile und Zerstreuung sind für Kracauer wie Benjamin nicht nur beschreibende Etiketten für subjektive Empfindungen und Wahrnehmungszustände, sondern, wie wir im Folgenden argumentieren werden, analytische Begriffe, mit einem auf paradoxe Weise utopischen Gehalt.

Langeweile ist zunächst ein unangenehmes Gefühl – ein Gefühl, das als Stocken des Lebensprozesses beschrieben und als bedrohlich empfunden wird. Diese Bedrohung durch die Langeweile resultiert aus der Konfrontation mit dem Nichts, dem *Horror vacui*. Im Kern der Langeweile findet sich eine konstitutive Leere, eine Erfahrung fehlenden Sinns, von Welt- und Selbstverlust.

Im Anschluss an Nietzsche koppelt die Frankfurter Schule Langeweile an den Arbeits- und Produktionsprozess. Während noch Kant Arbeit für das beste Rezept gegen Langeweile hielt, wird bei Nietzsche gerade die Arbeit als das eigentliche Problem der Langeweile begriffen. Im Kontext einer sowohl materiell als auch temporal zu denkenden Bedürfnisstruktur ist Langeweile für Nietzsche die Folge der Gewöhnung an Arbeit. Er schreibt 1878 in *Menschliches, Allzumenschliches*:

„Das Bedürfnis zwingt uns zur Arbeit, mit deren Ertrage das Bedürfnis gestillt wird; das immer neue Erwachen der Bedürfnisse gewöhnt uns an die Arbeit. In den Pausen aber, in welchen die Bedürfnisse gestillt sind und gleichsam schlafen, überfällt uns

die Langeweile. Was ist diese? Die Gewöhnung an die Arbeit überhaupt, welche sich jetzt als neues, hinzukommendes Bedürfnis geltend macht;¹



L'ECLISSE (I/F 1962, R: Michelangelo Antonioni).

Diese Gewöhnung wird in ihren negativen Effekten verstärkt durch die „Maschinen-Cultur“ der Industrialisierung.

„[die Maschinenkultur] macht thätig und einförmig, – das erzeugt auf die Dauer eine Gegenwirkung, eine verzweifelte Langeweile der Seele, welche durch sie nach wechselvollem Müßig-gange dürsten lernt.“²

Adorno sieht in diesem Sinne Langeweile „als Komplement zur entfrem-

deten Arbeit“³ und geht davon aus, dass Langeweile mit der Aufhebung der Entfremdung verschwindet. Bei Nietzsche dagegen wird Langeweile nicht nur als Effekt der durch die Produktionsverhältnisse angetriebenen Bedürfnisstruktur gesehen, sondern darüber hinaus zur Möglichkeit, aus der Dynamik derselben zu entkommen. Wenn die Langeweile nämlich nicht zu neuen Bedürfnissen führt, dann kann eine derart radikalisierte Langeweile als Unterbrechung der Bedürfnisstruktur die Utopie einer anderen Zeit, eines dritten Zustandes bedeuten.

Einerseits trägt Langeweile damit als Folge des Arbeitsprozesses ein Wahrheitsmoment der Entfremdung. Andererseits steht sie als „radikale Langeweile“, der Entfremdung gegenüber. Diesen Doppelcharakter der Langeweile wollen wir im Folgenden mit Kracauer und Benjamin weiter verfolgen.

Langeweile als Zeiterfahrung der Moderne

Benjamin sieht Langeweile mit Entstehung der modernen Produktionsverhältnisse als eine Art Krankheit, die sich epidemisch ausbreitet. Die Langeweile ist die Kehrseite des Industrialisierungsprozesses und des mit ihm verbundenen Regimes der Zeit: der Verregelung der Arbeitszeiten,⁴ der Verinnerlichung der Temporalisierung.⁵ Die Mechanisierung der Arbeit, die Rationalisierung und Ökonomisierung von Zeit hat eine Umstrukturierung der gesellschaftlichen Organisation und Vorstellungswelt zur Folge, welche nicht auf den Produktionsprozess beschränkt bleibt.

1 Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 2*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. 2. Aufl. München 2002, S. 346.

2 Nietzsche, S. 653.

3 Theodor W. Adorno: Spielverderber. In: Ders.: *Minima Moralia. Reflexionen aus einem beschädigten Leben*. 23. Aufl. Frankfurt am Main 1997, S. 230–233, S. 231.

4 Vgl. Martina Kessel: *Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Göttingen 2001, S. 214.

5 Vgl. Kessel, S. 193.

Qualitative Zeit wird durch quantitative Zeit ersetzt und dadurch vereinheitlicht. Zugleich wird sie einem strikten teleologischen Fortschrittsdenken unterworfen. Als ein unmögliches Innehalten markiert Langeweile nun einen verbotenen Stillstand und wird daher zum gesellschaftlichen Tabu.

Es geht also nicht nur um die Langeweile des Arbeitsprozesses selber, denn Langeweile befällt alle Schichten der Gesellschaft, nicht nur die Industriearbeiterinnen und -arbeiter. Als ein Phänomen der Moderne hängt sie für Benjamin wesentlich mit deren veränderten Wahrnehmungsbedingungen zusammen und lässt sich als komplementärer Begriff zur Zerstreuung lesen. Die Fragmentarisierung der Wahrnehmung hat die Auflösung des einheitlichen Subjekts zur Folge und ist im Zusammenhang von allgemeiner Beschleunigung und des Verlusts von Erfahrung zu sehen.

In dieser kritischen Situation macht Benjamin den Flaneur als Protestfigur aus: „Langeweile im Produktionsprozess entsteht mit seiner Beschleunigung (durch die Maschinen). Der Flaneur protestiert mit seiner ostentativen Gelassenheit gegen den Produktionsprozess.“⁶

Der Flaneur kann die Langeweile in einer paradoxen Wiederaneignung als Mittel des Protests nutzen, weil sie Stillstand und Unterbrechung des Produktionsprozesses und des Fortschrittsdenkens bedeuten kann. Er macht ein subversives Potential der Langeweile im Widerstand gegen die Beschleunigung sichtbar. In dieser demonstrativen Geste wird Zeit zur Kraft – eine Energie, mit der verschieden umgegangen werden kann. Im *Passagen-Werk* schreibt Benjamin:

„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 die 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.“⁷

Zeit kann vertrieben, verschwendet, gestaut werden. Zeit als eine energetische Aufladung zeigt sich in der Haltung des Wartens, welche sich mit der Zeit verbündet, statt sie zu vertreiben. Der Flaneur und der Dandy kultivieren die Langeweile bewusst als vornehme Zeit, während sich der Wartende, sich langweilende und nicht



L'ECLISSE (I/F 1962, R: Michelangelo Antonioni).

6 Walter Benjamin: Zentralpark. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band 1,2*. Hg. von Rolf Tiedemann/Herrmann Schwepenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1978, S. 655–690, S. 679.

7 Walter Benjamin: Das *Passagen-Werk*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band V,1*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1983, S. 164.

die Zeit vertreibende, öffnet. Sich mit der Zeit zu verbünden bedeutet, sie nicht zu zwingen, sondern sich ihrer Innenseite anzuschmiegen. „Das Warten ist gewissermaßen die ausgefütterte Innenseite der Langeweile.“⁸

Hierbei geht es nicht um die Langeweile beim Warten, sondern das Warten als Haltung innerhalb der Langeweile. Dieses Warten ist genauso wenig zielgerichtet wie die Langeweile selbst. Der Wartende, der die Zeit zu sich einlädt, wartet nicht auf etwas Bestimmtes, sondern befindet sich in einem nicht ausgefüllten, nicht zielgerichteten, nicht funktionalen Zustand.

Benjamin macht Langeweile darüber hinaus als subjektives Erleben stark:

„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?“⁹

Langeweile erscheint hier als etwas unerwartet Positives. Sie wird zu einer anderen Art von Zeit, die in einem Verhältnis zur Phantasie steht. Während ihre Oberfläche sich grau und ebenmäßig zeigt, verdeckt diese eine andere, größere und sich ins Unendliche faltende innere Oberfläche, die mit Bildern bedeckt ist. Der scheinbaren Reizarmut steht also ein Reichtum gegenüber, der erst durch die Stillstellung der gewöhnlichen Zeit ermöglicht wird. Auf geheimnisvolle Weise verbinden sich in der stillstehenden Zeit der Langeweile Leere und Fülle.

Ähnlich wie Benjamin entwickelt Kracauer Langeweile als utopischen Begriff von Zeitlichkeit. Die utopische Langeweile steht bei ihm im Gegensatz zur vulgären. Was Kracauer „vulgäre Langeweile“¹⁰ nennt, ist diejenige Langeweile, die als Effekt entfremdeter Arbeit und durch die Unzufriedenheit mit der eigenen Tätigkeit entsteht.

Die utopische Langeweile, die *radikale* oder *richtige* Langeweile kann nur jenseits der Arbeit und der Pflichten stattfinden: Sonntags z.B. oder nach Feierabend, wenn die tätige Betriebsamkeit ausgesetzt oder unterbrochen wird, um die Reproduktion der Arbeitskraft zu erhalten.

Chris Tedjasukmana hat in einer Arbeit über politische Räume des Kinos zu Recht darauf hingewiesen, dass die von Kracauer vorgenommene Unterscheidung zwischen vulgärer und radikaler Langeweile als eine *analytische* zu verstehen ist, die disparate Bedeutungen innerhalb des Begriffs hervorhebt:

8 Benjamin 1983, S. 176.

9 Benjamin 1983, S. 161.

10 Siegfried Kracauer: Langeweile. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M. 1977, S. 321–325, S. 321.

„Als konkretes Erlebnis ist Langeweile immer Langeweile, sie fühlt sich immer langweilig an, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Es wäre wenig ergiebig, der jeweiligen Langeweile positive und negative Wertungen zuteil werden zu lassen. Es sollte vielmehr nach den Bedingungen gefragt werden, unter denen Langeweile einen erkenntnistheoretischen Mehrwert besitzt, der in Praxis überführt werden kann: Wann langweilen wir uns dermaßen, dass wir das Gefühl zum Anlass einer veränderten Wahrnehmungsweise nehmen?“¹¹

Die radikale Langeweile, die neue Wahrnehmungsweisen erschließen könnte, wird nach Kracauer jedoch gerade in ihren utopischen Möglichkeiten verhindert, weil die Arbeitsethik Tätigkeit moralisch verbrämt und weil immer dann, wenn man innerlich unausgefüllt und empfänglich für Langeweile ist, die Massenmedien mit ihren Bildern und Klängen in den (Großstadt-)Menschen eindringen.

„Die Welt sorgt dafür, daß man nicht zu sich gelange“¹², schreibt Kracauer 1924 in *Langeweile*.

Wenn es trotz dieses „Antennenschicksals“ in der allgemeinen Betriebsamkeit dennoch zu Langeweile kommt, dann nur aufgrund einer Sättigung an Unerfülltheit, „aus der die Fülle zu keimen vermag“.¹³ Diese Fülle ähnelt der Innenseite des grauen Tuchs bei Benjamin und ist wie dieses zweigesichtig. Auch hier wieder wird Langeweile als ein dialektisches Verhältnis von Fülle und Leere gedacht. Den Reichtum des Erlebens kann man nur von der Innenseite der Langeweile aus sehen. Kracauer spricht von „unirdischer Beglückung“, die man in dieser Innenseite erfahren kann, wenn man die Geduld zur Langeweile aufbringt. Diese Beglückung ist nicht objektivierbar, auch findet das Subjekt in der Zurückgezogenheit nicht wieder zu sich selbst. Die Langeweile ist keine Muße, keine Sammlung oder Kontemplation, die das fragmentierte Subjekt wieder zusammenflicken könnte. Es findet nichts außer Resten.

„Menschen, die heute überhaupt noch Zeit zur Langeweile haben und sich doch nicht langweilen, sind gewiß genauso langweilig wie die andern, die zur Langeweile nicht kommen. Denn ihr Selbst ist verschollen, dessen Gegenwart sie gerade in dieser so betriebsamen Welt dazu nötigen müßte, ohne Ziel und nirgendwo lang zu verweilen.“¹⁴

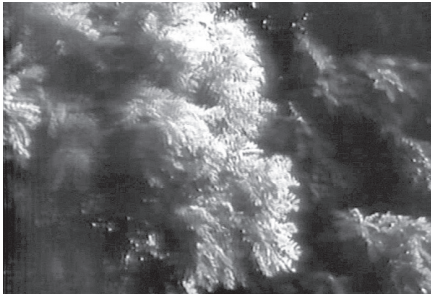
Zunächst beschreibt Kracauer hier die Unmöglichkeit das eigene Selbst wiederzufinden, also einen Verlust, der die Langeweile als Muße unmöglich macht. Beim genaueren Hinsehen aber geht es nicht darum, dass man nirgendwo mehr lange verweilt, also nicht um Kontemplation, sondern darum, in dieser Langeweile *ohne*

11 Chris Tedjasukmana: *Das Versprechen und die Politik der Wahrnehmung. Kinoräume zwischen Populärkultur und Ästhetik*. Abschlussarbeit zur Erlangung des Magister Artium im Fachbereich Neuere Philologien der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Frankfurt am Main 2006, S. 76.

12 Kracauer 1977, S. 322.

13 Kracauer 1977, S. 322.

14 Kracauer 1977, S. 321.



L'ECLISSE (I/F 1962, R: Michelangelo Antonioni).

Ziel und im Nirgendwo *lange* zu verweilen. Langeweile ist ein Verweilen im Nirgendwo, ein utopischer Ort und ein Zustand der Offenheit – wie das Warten. Es geht um die Erfahrung und das Aushalten der Leere, des Sinnverlusts. Das *Ziel* der Langeweile ist gerade, *ohne Ziel* zu sein.

In diesem offenen Zustand des Wartens und der Langeweile wird eine neue Wahrnehmung möglich, die sich dem zuwendet, was bisher durch uniforme Konstruktionen von Sinn verdeckt wurde

– der physischen Realität. Der durch das rationale, ökonomische Denken verstellte Zugang zur äußeren Wirklichkeit kann durch das Kino wiedergefunden werden, argumentiert Kracauer später in seiner *Theorie des Films*.

Das Potential der Zerstreuung

Langeweile steht in einem Spannungsverhältnis zur Zerstreuung. Zerstreuung ist für Kracauer wie für Benjamin ein Schlüsselbegriff, um die *neue Wahrnehmungsweise der Massen* im Zusammenhang der Industrialisierung und der Entstehung der Kinematographie, eine veränderte Haltung zur Fragmentarisierung und Zerstückelung der Wirklichkeit, zu begreifen. Die Zerstreuung der Wahrnehmung im Alltag der Großstadt, das Zusammenhanglose, Oberflächliche, Chaotische findet einen Ort im Kino. Nach Benjamin ist Zerstreuung die der modernen Wirklichkeit entsprechende Rezeptionsform der Masse, die prototypisch im Film sich realisiert.

Zugespielt auf das Kino sieht Benjamin in der Zerstreuung als kollektiver Rezeptionsform eine emanzipatorische Chance des Films. Der Film als technisch reproduziertes Kunstwerk bietet dem Zuschauer keinen kontemplativen Zugang an, keine Möglichkeit der individuellen Versenkung. Statt sich einem individuellen Assoziationsablauf hinzugeben, erleben die Zuschauer in der Kollektivrezeption im Kino einen durch die Präsentationsform und vor allem durch die Schockwirkung der Montagetechnik fortwährend zerstückelten, unterbrochenen Assoziationsablauf. Die politischen Hoffnungen, die Benjamin mit dem Kino und der sich dort realisierenden Zerstreuung verbindet, stehen im Zusammenhang mit einer möglichen und in seiner Perspektive notwendigen „kollektiven Praxis“ einer zum Selbstbewusstsein gelangenden Masse, und d.h. im Hinblick auf eine revolutionäre Praxis: die Ausbildung eines zur politischen Praxis befähigenden Klassenbewusstseins eines vorwiegend proletarisch gedachten Publikums.¹⁵

15 Zu dieser Lesart des Zerstreuungsbegriffs bei Benjamin vgl. Dieter Prokop: *Soziologie des Films*. Erw. Ausgabe. Frankfurt am Main 1982, S. 42–45.

Kracauer hingegen versteht Zerstreuung zugleich auch als ein *Bedürfnis* der Massen in den modernen Großstädten, erzeugt durch die allgemeine Anspannung des Arbeitslebens. Dieses Bedürfnis wird wesentlich durch das Kino als Massenmedium beantwortet. Die Soziologin Emilie Altenloh beschreibt schon 1914:

„Wesentlicher jedoch erscheint mir, daß beide, der Kino und seine Besucher, typische Produkte unserer Zeit sind, die sich durch ein fortwährendes Beschäftigtsein und eine nervöse Unruhe auszeichnen. Der tagsüber im Beruf angespannte Mensch befreit sich von dieser Hast selbst dann nicht, wenn er sich erholen will. Im Vorbeigehen sucht er im Kino für kurze Zeit Zerstreuung und Ablenkung und denkt dabei schon halb an das, womit er die nächsten Stunden ausfülle. Um in ein Kunstwerk, sei es ein Drama, sei es ein Musikstück oder ein Bild, einzudringen, gehört eine gewisse Muße und Willensanspannung. Diese Konzentration verlangt der [sic] Kino nicht.“¹⁶

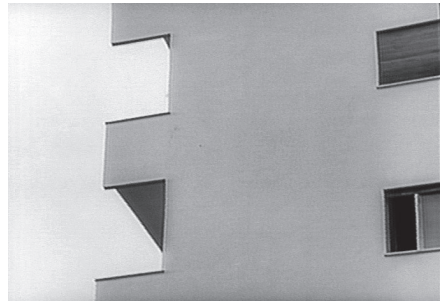
Hier im Kino bildet die Masse als Publikum gestalterische Kräfte aus, sie wird zur - dem Bürgertum gegenüberstehenden - neuen Öffentlichkeit, mit der Kracauer die Hoffnung auf tiefgreifende Veränderungen und eine neue *Ästhetik* verbindet. Um diese Möglichkeit zu erhalten, darf dem

Massenvergnügen kein bürgerlicher Sinn von oben übergestülpt werden. Kracauer beobachtet diese Aneignung von oben in der Umwandlung der Kinos zu Filmpalästen und schreibt zur Verteidigung der Zerstreuung 1926:

„Die Zerstreuung, die sinnvoll einzig als Improvisation ist, als Abbild des unberrschten Durcheinanders unserer Welt, wird von ihnen [den führenden Lichtspielhäusern] mit Draperien umhängt und zurückgezwungen in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt. Statt zum Zerfall sich zu bekennen, den darzustellen ihnen oblag, kleben sie die Stücke nachträglich zusammen und bieten sie als gewachsene Schöpfung an.“¹⁷

In der Zerstreuung liegt ein emanzipatorisches Potential, weshalb sie nicht zum Herrschaftsinstrument verkommen darf, sondern radikalisiert werden muss. Allerdings wendet sich diese Hoffnung nicht an den privaten Einzelnen, sondern an die öffentliche Masse.

Den Vorwurf gegen die Zerstreuung, sie sei reine Ablenkung, hatte Kracauer selbst in seinem Text über die Langeweile vorgebracht. Nun verteidigt er die Zer-



L'ECLISSE (I/F 1962, R: Michelangelo Antonioni).

16 Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena 1914, S. 46.

17 Siegfried Kracauer: Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main, S. 311–317, S. 316.

streuung im Kino als eine Form der Aufrichtigkeit. Sie enthält ein Wahrheitsmoment der Fragmentarisierung, weil sie sich ästhetisch als zerstückelte Folge von Sinneseindrücken präsentiert. Zerstreuung deckt den Zerfall der Sinnzusammenhänge auf und darf nicht wieder von künstlicher Ganzheit verdeckt werden. Die Sinnlosigkeit und pure Äußerlichkeit der Zerstreuung sind in diesem Zusammenhang als positive Eigenschaften zu verstehen, die sich gegen eine falsche (idealistische) Sinnproduktion sperren. In diesem Sinne schreibt Kracauer noch 1960 in seiner *Theorie des Films*: „Kunst im Film ist reaktionär, weil sie Ganzheit symbolisiert und derart die Fortexistenz von Glaubensinhalten vorspiegelt, welche die physische Realität sowohl anrufen wie zudecken.“¹⁸

In diesem Gegensatz zum idealistischen Sinn teilt radikale Zerstreuung im Kino wieder das utopische Potential der Langeweile – als Unterbrechung der Sinnproduktion. Und das tut sie, obwohl sie nicht wie die Langeweile dem allgemeinen Produktionsprozess gegenübersteht.

Langeweile und Zerstreuung im Kino

Wie verhalten sich nun aber Langeweile und Zerstreuung zueinander? Kann Zerstreuung tatsächlich eine Utopie des Kinos bilden? Ist es nicht die Zerstreuung, die, wie Kracauer in seinem Langeweile-Essay sagt, den Menschen von der Langeweile abhält? Ist nicht andererseits das, was der Mensch in der Langeweile finden könnte, nur noch das zerstreute Subjekt? Heide Schlüpmann stellt in *Kinosucht* den utopischen Gehalt des Zerstreuungsbegriffs in Frage. Sie bezeichnet ihn als scheinradikal und bürgerlich-rational, weil er, vor allem bei Benjamin, die Kinoerfahrung aufs Technisch-Ästhetische reduziere.¹⁹ Ihre filmhistorisch ausgerichtete Analyse kritisiert den Begriff der Zerstreuung, wie er bei Benjamin entwickelt wird, mit Blick auf die Situation der Kinobesucher und -besucherinnen im Deutschland der 10er und 20er Jahre. Der Begriff der Zerstreuung berücksichtige zu wenig das vorrationale Regressive des Kinos und die vom Arbeitsprozess Ausgeschlossenen, vor allem die Frauen, die ins Kino aus Langeweile gingen, um angeregt zu werden. Nach Schlüpmann bezeichnet er damit nur ein Oberflächenphänomen des Kinos und antwortet nicht auf die wirklichen Bedürfnisse, die in das Kino getragen werden. Er bricht den alltäglichen Arbeitszusammenhang nicht auf und kann daher kein utopisches Gegenüber sein. Allerdings enthält der Begriff der Zerstreuung als Spiegel der Produktions- und Gesellschaftszusammenhänge ein Wahrheitsmoment. Damit öffnet er „den Blick für den Zusammenhang von gesellschaftlicher Arbeit und individueller Bedürfnisstruktur.“²⁰

18 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1993, S. 391.

19 Vgl. Heide Schlüpmann: Kinosucht. In: *Frauen und Film* 33, 1982, S. 45–52.

20 Schlüpmann 1982, S. 45.

Als Phänomen der Moderne ist Zerstreuung für Kracauer eine unumgängliche Tatsache, deren grundlegende Ambivalenz Schlüpmann in *Ein Detektiv des Kinos* betont:

„Es geht nicht mehr um ein einfaches Für oder Wider das Kino als Ort der Bedürfnisbefriedigung der Massen, sondern entweder etabliert es sich als Organ sozialer Herrschaft oder eine ästhetische Opposition von unten setzt sich durch.“²¹

Die Unterbrechung des Produktionsprozesses, die auch eine Unterbrechung der Sinnproduktion ist, sieht Schlüpmann aber weit mehr im Zustand der Langeweile und des Wartens gegeben als in der Zerstreuung.

„Der Zusammenhang des Kinos mit dem Ende der bürgerlichen Kultur wird nicht so sehr von der Zerstreuung reflektiert, in der sich der Kapitalismus über den Verlust seiner metaphysischen Überhöhung hinaus erhält, als vielmehr in dem, was Unterbrechung des Produktionssystems ist: in der sich gegen den Betrieb behauptenden Langeweile, der Muße, im Warten.“²²

Geht man nun sowohl bei Langeweile als auch bei Zerstreuung von dem Gefühl eines Verlusts aus, einer Spannung des sinnleeren Raums, die offen gehalten werden soll, zeigt sich ein deutlicher Zusammenhang. Die Sinnproduktion unterbrechen nämlich beide: „Repräsentiert die Langeweile den Verlust des Subjekts im protestantischen Inneren, so die Zerstreuung den Verlust des Subjekts in der äußeren Wirklichkeit.“²³ Entfremdung und Fragmentarisierung – in ihren Wahrheitsmomenten nähern sich Zerstreuung und Langeweile wieder an, bzw. sind sie die beiden Seiten der gleichen Entwicklung der Moderne.

Der Begriff der Zerstreuung müsste, um ein utopisches Potential des Kinos benennen zu können, durch Langeweile ergänzt werden. Dagegen, das Kino nur auf der Seite der Zerstreuung anzusiedeln, spricht seine Abgrenzung als besonderer Ort. Dieser kann eine eigene Zeit, eine Zeit jenseits der alltäglichen Zusammenhänge zweckrationaler Wahrnehmung, zugänglich machen. Zugleich ist das Kino, bezogen auf den dunklen Saal, der sich zurückhaltend der Wahrnehmung entzieht, um auf der Leinwand Raum für imaginäre Orte zu öffnen, ein Nicht-Ort, ein Nirgendwo. Es bietet Raum für einen Fluss der bunten Bilder, und die Leinwand selbst ähnelt der Innenseite des grauen Tuchs der Langeweile, auf der sich diese abzeichnen. Das Kino steht somit auch jenem Zustand der Unterbrechung und der Leere nahe, der die Zeiterfahrung der Langeweile kennzeichnet. Und in dieser *Leere* liegt auch das *utopische Moment* des Kinos.

21 Heide Schlüpmann: Phänomenologie des Films. In: Dies.: *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*. Basel/Frankfurt am Main 1998, S. 37–53, S. 41.

22 Schlüpmann 1982, S. 50.

23 Heide Schlüpmann: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*. Basel/Frankfurt am Main 2002, S. 72.

Langeweile und Zerstreuung in der Gegenwart: Fernsehen?

Wo sind Langeweile und Zerstreuung in der Gegenwart zu verorten? Der Begriff der *Spaßgesellschaft* suggeriert die Vorstellung von einem Überhandnehmen der Zerstreuung. Das Kino ist aber nicht der Ort der Zerstreuung geworden, den Kracauer oder Benjamin imaginierten und den sie in den Ausläufern des frühen Kinos noch beobachten konnten. Eine Utopie der Zerstreuung zeigt sich vielleicht noch in Dzi-ga Vertovs *DER MENSCH MIT DEM KINOAPPARAT* (UdSSR 1929).²⁴ Dort präsentiert sich das Kino als etwas, das die Selbstwahrnehmung der Massen befördert, sich gegen eine bürgerliche Ästhetik und Einheit des Sinns wendet und Zerstreuung als eine Wahrnehmungsform feiert, die der Masse entspricht.



L'ECLISSE (I/F 1962, R: Michelangelo Antonioni).

Heute aber scheint die Einbettung der Zerstreuung in eine vereinheitlichende Sinnstruktur längst zur allgemeinen Regel geworden zu sein. Das gilt selbst für das moderne Actionkino. Zwar wird dieses zuweilen als Wiederkehr des *Cinema of Attraction* gefeiert, denn der zeitgenössische Actionfilm tendiert dazu, Schauwerte und Schockeffekte in den Vordergrund zu stellen und die Handlungszusammenhänge zu fragmentieren. Wenn man die narrative Struktur dieser Filme

betrachtet, wird aber schnell klar, dass diese keine wirkliche Autonomie der Teile zulässt, sondern sie in Ganzheiten zwingt. In prototypischen Actionfilmen wie *DIE HARD* (USA 1987, R: John McTiernan) oder *SPEED* (USA 1994, R: Jan de Bont) werden die intensiven Elemente der Zerstreuung letztendlich zurückgenommen in der Rettung der amerikanischen Kleinfamilie bzw. des romantischen Paares als deren vermeintlicher Kern. Im aktuellen Massenkino wird die *radikale* Zerstreuung also eingebunden und kanalisiert.²⁵

Wäre vielleicht der Ort radikaler Zerstreuung heutzutage eher im Fernsehen zu finden?

Zumindest lässt sich argumentieren, dass das Medium des Fernsehens Kracauers Hoffnung im Hinblick auf die Zerstreuung als gestalterischer Ausdruck der Masse in größerem Maße als das Kino realisiert. Die Zerstückelung von Sinngehalten in

24 Den geläufigen Titel *DER MANN MIT DER KAMERA* halten wir für eine verkürzende Übersetzung des Originaltitels *ELOVEK S KINOAPPARATOM*. Vgl. auch Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 112.

25 Im Bezug auf die jüngsten Entwicklungen des Kinos seit der Jahrtausendwende müsste diese Diagnose womöglich revidiert werden. Produktionen wie *PIRATES OF THE CARIBBEAN 2* (USA 2006, R: Gore Verbinski) nehmen die *Rollercoaster*-Ästhetik von Vergnügungsparks à la Disneyland auf und folgen gleichzeitig seriellen Erzählstrukturen des Fernsehens. Sie verabschieden sich weitreichender als zuvor von einer sinnstiftenden Dramaturgie.

clipartiger Ästhetik und Kulturtechniken wie Zappen sind anschauliche Beispiele dafür. Anders als das Kino ist das Fernsehen jedoch kein sozialer Ort, sondern verteilt anonymisierte und individualisierte Zuschauer.

Ein weiterer Unterschied zwischen der Zerstreuung im Kino und derjenigen im Fernsehen besteht darin, dass das Fernsehen sich gegenüber dem Kino durch eine konsequentere Form des Sinnmangels auszeichnet. Nach Lorenz Engell ist das Fernsehen charakterisiert durch ein beinahe unterschiedsloses Nacheinander, „eine Präsenz ohne Konturierung“, eine „diffuse Wolke der Ähnlichkeit des Verschiedenen“.²⁶ Der andauernde Fluss des Fernsehens produziere eine Zeitlichkeit ohne erfahrbaren Horizont. Der berühmte *Flow* des endlosen Programmflusses wirke der Zeitverdichtung und damit der Entstehung von Zusammenhängen entgegen. Diese medienspezifische Zeitform des gleichförmigen Dahinfließens ist der Sinnproduktion strukturell entgegengesetzt.²⁷



L'ECLISSE (I/F 1962, R: Michelangelo Antonioni).

Für Lorenz Engell ist nun aber das Fernsehen in seiner wesentlich temporal begründeten fehlenden Sinnstruktur nicht primär durch Zerstreuung charakterisiert, sondern es wird gerade zum Medium der Langeweile. Innerhalb der nicht-linearen und nicht zweckorientierten, widersprüchlichen Zeitstruktur des Fernsehens, in dessen Serien, Wiederholungen und Talkshows liegt für Engell eine Konkretisierung der generellen Struktur der Langeweile vor. In seiner permanenten Gegenwart vertreibt das Fernsehen nicht die Langeweile, sondern die Zeit. Fernsehen, so Engell, führt deshalb nicht aus der Langeweile heraus, sondern nur tiefer in sie hinein. Diese Struktur der Langeweile, nicht seine Inhalte, macht nach Engell die Faszination des Fernsehens aus. In *Vom Widerspruch zur Langeweile* schreibt er: „Nicht obwohl es vollkommen uninteressant und weitestgehend spannungslos ist, fesselt das Fernsehen [...], sondern gerade weil es gleichgültig gegen alles ist, weil es langweilig ist.“²⁸

Im Fernsehen finde sich eine unerwartete Übereinstimmung zwischen Zerstreuung und Langeweile: „Kurzweil und Zerstreuung sind nichts als hartnäckige

26 Lorenz Engell: Die Langeweile und der Krieg. Fernsehen und das Ende der Spaßgesellschaft. In: Alexander Karschnia et al. (Hrsg.): *Zum Zeitertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*. Bielefeld 2005, S. 19–32, S. 21, 23.

27 Die Präsentationsform des Fernsehens als permanenter Programmfluss mit ihrer Verabsolutierung des gegenwartserzeugenden Prozesses läuft der Entstehung eines zeitlichen Horizontes und damit der Produktion von Sinn, entgegen. Vgl. Lorenz Engell: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*. Bern/Frankfurt am Main 1989, S. 89ff.

28 Engell 1989, S. 258.

und mittelbare Erscheinungsformen der Langeweile.“²⁹ Zerstreuung ist für Engell nur eine spezifische Erscheinungsform der Langeweile, die wahre Zerstreuung im Fernsehen daher als Ästhetisierung der Langeweile zu denken. Die typische ästhetische Aktivität dieser Zerstreuung ist das Zappen.

In der Zerstreuung des Fernsehens wird Langeweile grundsätzlich veräußerlicht. Dadurch verändert sich ihre Gestalt gegenüber ihrer Bestimmung bei Kracauer und Benjamin. Das von jenen aufgemachte Verhältnis von Innen und Außen, von Fülle und Leere kehrt sich im Fernsehen um. War dort unter dem grauen Tuch der Langeweile eine aufkeimende Fülle verborgen, die von außen nicht sichtbar war, gibt es im Fernsehen ein unendliches buntes Tuch, das die darunter liegende strukturelle Leere des Mediums verdeckt.

Im Vergleich von Fernsehen und Kino ist für Engell das Fernsehen ganz klar der Ort der Langeweile, da Kino durch seine zeitliche Geschlossenheit Sinn produziere, vor allem in starren narrativen Konstruktionen à la Hollywood. Für uns lassen sich entgegen Engells Argumentation aber im Kino Potentiale der Langeweile stark machen. Das Kino als sozialer Ort ermöglicht, anders als das Fernsehen, eine Art Auszeit, ein zeitliches Asyl. Gerade seine zeitliche Begrenztheit ermöglicht das Fallenlassen zweckrationaler Wahrnehmungsweisen und damit das Sich-Einlassen auf andere Zeitstrukturen. Der Besuch des Kinos setzt das Verlassen des eigenen Zuhauses und der alltäglichen Zeit voraus.

Die Reduktion des Kinos auf die Wiederherstellung von Sinn in der Narration des Films ist daher womöglich eindimensional. Allerdings sind die Potentiale der Langeweile an ästhetische Praxen gebunden, welche die Wiederherstellung von Sinn nicht in den Vordergrund geraten lassen. Diese Praxen sind minoritär und nicht als Massenveranstaltung zu sehen. In ihnen kann die fehlende Sinnproduktion, die fehlende Lenkung der Wahrnehmung, das Offenhalten der Spannung der sinnleeren Zeit zur sinnlichen Erfahrung werden. Dadurch wird das Verhältnis von Zerstreuung und Langeweile ein anderes: Im Kino kann die Zerstreuung zu einer Form der Langeweile finden, im Gegensatz zum Fernsehen, wo sich umgekehrt die Langeweile zu einer Form der Zerstreuung veräußerlicht.

In den Fokus geraten so ästhetische Formen der Langeweile, leere Filme, die Fülle möglich machen. Das Potential dieser Leere liegt in der Aufnahmefähigkeit für neue Verknüpfungen³⁰ – ein neues Sehen. Sie ermöglicht eine veränderte Wahrnehmung von Welt. In der Langeweile sieht man die Dinge unterhalb des Sinns in ihrer Materialität.³¹

29 Engell 1989, S. 241.

30 Vgl. Lars H. Svendsen: *Kleine Philosophie der Langeweile*. Frankfurt am Main 2002, S. 152.

31 Zur Zerstörung des Sinns, der Utopie von Innen vgl. Svendsen, S. 148.

Utopische Langeweile im Kino

In L' ECLISSE von Michelangelo Antonioni findet sich ein Beispiel für dieses Potential des Kinos. In diesem Film von 1962 gibt es eine Entwicklung von abgetrennten Räumen, die keine Orientierung mehr bieten, zu leeren, verlassenem, die mit der Entleerung der Subjekte und deren Verlust des Blicks einhergeht.³² So bleibt von einer Szene in einem abgetrennten Raum, einem Flughafen, nur noch der Blick in eine gleißende weiße Fläche, deren Helligkeit alles überstrahlt.³³ Die ProtagonistInnen bestimmen den Raum nicht mehr. Eine scheinbar endlose Zeit spaziert das zentrale Liebespaar, Vittoria (Monica Vitti) und Piero (Alain Delon), mehrere Male durch ein unvollendetes Neubauviertel. Die Kamera verweilt lange auf der durchschrittenen Gegend, dem Boden, den herumliegenden, zurückgelassenen Gegenständen. Am Ende des Films wird die Sequenz wiederholt – diesmal ohne das Paar. Menschenleer wird die Gegend zur reinen Oberfläche, keine Kommunikation findet mehr statt. Das Haptische der Dinge und ihre Zeitlichkeit treten in den Vordergrund.

„L' ECLISSE braucht in der fünfminütigen Schlusssequenz die Protagonisten nicht mehr, der Bild-Raum wird genutzt zu einer fast geophysikalischen Beschreibung von Oberflächen“, schreibt Bernhard Kock.³⁴ Es handelt sich um Bilder, in denen nach Lyotard das Reale sich aufdrängt und die Wahrnehmung taktil wird.³⁵ In ihrem Hervortreten und Für-sich-Stehen lassen die Dinge die Narration zurücktreten. Der durchschrittene Vorort kann so zu einer Art unmenschlicher Landschaft werden. Was von dieser Landschaft in Erinnerung bleibt, ist keine Totale und keine Geschichte, sondern es sind einzelne Bilder, bzw. Dinge in ihrer Materialität: eine mit Wasser gefüllte Blechtonne, in der ein Stück Holz schwimmt; ein grobes Holzgerüst; ein merkwürdig archaisch wirkendes, mit Stroh bedecktes Haus; wie Hochhäuser wirkendes Baumaterial; Wasser, das über eine Straße läuft; glitzerndes Gras; zitternde Bäume und ein irritierender pilzartiger Wasserturm.

Als leere Filme, die das Potential von (radikaler) Langeweile im Kino realisieren, können z.B. auch Filme von Chantal Akermann, James Benning, Abderrahmane Sissako oder Jean-Marie Straub und Danièle Huillet angesehen werden – Filme, die sich mit Deleuze als Zeitbilder beschreiben lassen, die das sensomotorische Aktionsbild unterbrechen. In ihren stillstehenden, materiellen Bildern bricht die Zeit auf.³⁶

32 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1990, S. 16f. Vgl. auch Anke Zechner: Unmenschliche Landschaften. In: Barbara Pichler/Andrea Pollach (Hrsg.): *moving landscapes. Landschaft und Film*. Wien 2006, S. 183–196.

33 In anderen Filmen Antonionis übernimmt der immer wiederkehrende Nebel diese auflösende Funktion.

34 Bernhard Kock: *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*. München 1994, S. 42.

35 Vgl. Jean-François Lyotard: Idee eines souveränen Films. In: Andreas Rost (Hrsg.): *Reden über den Film 3: Der zweite Atem des Kinos*. Frankfurt am Main 1996, S. 19–46.

36 Vgl. Deleuze 1990, insbesondere das Kapitel „Jenseits des Bewegungs-Bildes“, S. 11–40.



L'ECLISSE (I/F 1962, R: Michelangelo Antonioni).

Der kontemplative Stil von James Benning, seine langen, statischen Einstellungen, die versuchen den Wechsel des Lichts in der Landschaft einzufangen, betonen die Präsenz des Wahrgenommenen in seiner Dauer. Die minimalistische Komposition der Einstellungen erfordert eine außergewöhnlich sorgfältige Auswahl des richtigen Augenblicks der Aufnahme, ein langes Warten auf diesen, welches mit der späteren Erfahrung der Filmwahrnehmung in Zusammenhang

steht. In 13 LAKES (USA 2004, R: James Benning) ermöglicht die Einstellungsdauer von zehn Minuten die Erfahrung kleinster Veränderungen von Licht und Farbe, welche erst in/nach einer langen Weile spürbar werden. Die Dehnung der Zeit korrespondiert mit einer Nichtwiederholbarkeit des aufgenommenen Augenblicks. Die im filmischen Material eingefasste Zeiterfahrung als eine Erfahrung der Dauer und des Wartens eröffnet dem Zuschauer die Potentiale der Langeweile. Scott MacDonald bezeichnet 13 LAKES im Anschluss an Stan Brakhage als „Abenteuer der Wahrnehmung“, in welchem die Zuschauer aus den gewohnten Rezeptionsmustern audiovisueller Medien heraustreten, wenn sie den kleinsten Veränderungen oder auch dem Gleichmaß der Dauer gegenüber sich öffnen, die ihnen im Material gegenüberstehen.³⁷

Ganz besonders langweilig wirken für viele die Filme von Straub/Huillet. Auch in diesen tritt das filmische Material in eine besondere Beziehung zur Dauer und zur Nichtwiederholbarkeit des Augenblicks.³⁸ Die ästhetische lange Weile wird in Straub/Huillet's Filmästhetik dem Zusammenhang von Kapitalismus und Zeitdiebstahl ganz bewusst entgegengesetzt. In ihren Filmen ist die Kamera zumeist statisch, allerdings oft aus geschrägten Winkeln, so dass der Akt des Zeigens sichtbar wird. Der Akt des Zeigens steht dabei nicht im Dienste realistischen Erzählens:

„[D]ie elementaren Bestandteile des Films werden nicht bis zur Unablösbarkeit des einen vom anderen miteinander und ineinander verhakt und verschliert; sie üben keine Herrschaft gegeneinander aus und erzeugen keine Abhängigkeiten; jedes Element ist und bleibt für sich erkennbar und in seiner Beziehung zu jedem anderen Element.“³⁹

37 Scott MacDonald: James Benning's 13 Lakes and 10 Skies, and the Culture of Distraction. In: Barbara Pichler/Claudia Slanar (Hrsg.): *James Benning*. Wien 2007, S. 218–231, S. 226.

38 Bemerkenswert ist die Rolle des filmischen Materials, das sowohl bei Benning als auch bei Straub/Huillet in seiner Transparenz hinterfragt wird. Kleinste Kratzer, die Körnigkeit, spezifische Farbigkeit und Lichtempfindlichkeit filmischen Materials wird zur Sichtbarkeit gebracht. Bei Benning ebenso wie bei Straub/Huillet hat dies mit der bewussten Politik ihrer Filmästhetik zu tun.

39 Rudolf Hohlweg: Musik für Film – Film für Musik. Annäherung an Herzog, Kluge, Straub. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Herzog/Kluge/Straub*. München 1976, S. 45–68, S. 66.

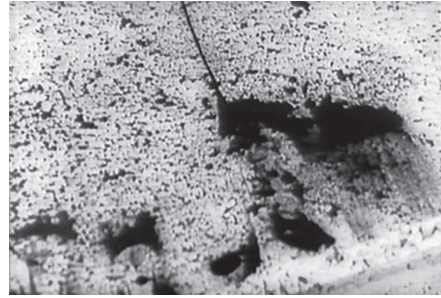
Für Straub/Huillet, so äußern sie sich selbst, ist Realismus Betrug. Sie lehnen den konventionellen filmischen Code ab, der in Erzählfilmern etabliert und reproduziert wird. Stattdessen wollen sie Filme machen, die jeder – eben genau auch ohne Kenntnis des Codes – verstehen kann.

Jean-Marie Straub:

„Ich glaube der Betrug beruht darauf, dass man den Leuten den Eindruck gibt, da passiert etwas im Augenblick, wo der Film abläuft, irgendwas, was die ‚action‘ nennen. Es ist nicht wahr: wenn ein Film abläuft, der nicht auf Betrug beruht, dann passiert eben überhaupt nichts. Das kann nur im Zuschauer passieren, was passiert und das kann nur durch Kombinationen der Bilder und Töne...“

Huillet: „D. h. von Formen –“

Straub: „– von Formen, die dann durch die Ohren und die Augen und durch das Gehirn des Zuschauers und durch seine Reflexionen eingehen.“⁴⁰



L'ECLISSE (I/F 1962, R: Michelangelo Antonioni).

Bei Antonioni bricht die sensomotorische Verkettung der Bilder innerhalb des narrativen Filmparadigmas auf; die Bilder Bennings ermöglichen die Erfahrung von Dauer und Landschaft jenseits des narrativen Kinos und schärfen die Wahrnehmung für kleinste Veränderungen; die nichthierarchische Ordnung der Elemente in der Ästhetik von Straub/Huillet sucht nach einer neuen anti-illusionistischen Erzählweise. In den Praxen der Langeweile im Film werden unterschiedliche politische Haltungen erkennbar: Langeweile wird hier immer zu einer Kritik der herrschenden Formen, auch wenn sich die Genannten in den spezifischen Ausprägungen ihrer Ästhetik unterscheiden.

Die Utopie der Langeweile käme daher im Kino zu sich, in dem Aufbrechen der zweckrationalen Wahrnehmung – ein Aufbrechen, das nach Nietzsche kaum möglich ist. In einem nachgelassenen Fragment schreibt er: „Die alte Gewohnheit aber, bei allem Geschehen an Ziele [...] zu denken, ist so mächtig, dass der Denker Mühe hat, sich selber die Ziellosigkeit der Welt nicht wieder als Absicht zu denken.“⁴¹ Diese Ziellosigkeit ist das Glück, welches das Kino verspricht.

40 Karsten Witte: Interview mit Straub-Huillet. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Herzog/Kluge/Straub*. München 1976, S. 205–218, S. 209.

41 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente, 1884–1885. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 11*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. 2. Aufl. München 2002, S. 556.