
Sebastian Lübcke

Zeitästhetik

Die Zeit als ästhetisches Subjekt und ihre kulturelle Reintegration

Pauvre étoile brillante à l'abri des pêcheurs
elle étend voluptueusement ses cinq branches
délicates et fait tant que l'huître libère à la fin
la perle dont le temps et la maladie lui avaient
fait don.¹

(Armer strahlender Stern an der Fischerhütte,
er streckt seine fünf feinen Arme so wollüstig
aus, dass die Muschel schließlich die Perle be-
freit, die ihr die Zeit und die Krankheit ver-
macht hatten.)

Wer durch eine Stadt wie Venedig geht, sieht, dass die Zeit überall ihre Spuren hinterlässt. Der britische Kunsthistoriker John Ruskin nennt diese Spuren in seinem 1851 bis 1853 publizierten Reisebericht *The Stones of Venice* »time stains«² und macht darin eindrücklich darauf aufmerksam, dass Spuren der Zeit ästhetisch betrachtet werden können, obwohl sie kein Produkt des Menschen, sondern zunächst einmal eines der Zeit sind.³ Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, ob und inwiefern die Zeit als Gestalterin ästhetischer Objekte begriffen werden kann und wie sie dieses Potenzial in Konkurrenz zu kulturellen Gestaltungsabsichten erfüllt.

Zur Beantwortung dieser Frage lassen sich die im Kontext der Ruinenästhetik⁴ geführten Diskussionen und das seit einigen Jahren zu verzeichnende neue Interesse am Naturschönen folgendermaßen verbinden und zuspitzen:⁵ Die Zeit muss als gegenkulturelle Gestalterin der Lebenswelt genauer ins Visier und als ästhetisches Subjekt ernst genommen werden. Der Beitrag reiht sich damit in die seit einigen Jahren Konjunktur verzeichnende ästhetische Auseinandersetzung mit der Zeit ein. Dort ist bislang versäumt worden, dezidiert nach der ästhetischen Gestaltungskraft von Zeit zu fragen, während man die kulturelle Gestaltbarkeit von Zeit betont hat.⁶ Von grundlegender Bedeutung für jede Ästhetik der Zeit ist jedoch die im Rahmen der Forschung zur »Ästhetischen Eigenzeitlichkeit« getroffene Feststellung, dass sich Zeit materialisieren

muss, um wahrgenommen zu werden.⁷ Für eine *Zeitästhetik* im engeren Sinn gilt das mit Nachdruck; denn Ästhetik ist immer schon auf sinnliche Wahrnehmbarkeit angewiesen.⁸ Zusammengenommen zeichnen sich Zeitästhetiken also dadurch aus, dass ästhetisch wahrnehmbare Gegenstände erst im Verlauf einer näher zu spezifizierenden Zeitspanne und der in ihr akkumulierten Zeit entstehen.

Mit Blick auf die materialästhetischen Oberflächen, die die Zeit in zumindest hypothetischem Gegensatz zur menschlichen Kreativität hervorbringt, schließen Zeitästhetiken überdies an eine emphatische Ästhetik der Präsenz an.⁹ Bei ihnen wird das ›Dass‹, also die schiere Vorhandenheit der sinnlichen Erscheinung, nachdrücklich über das ›Was‹ und den Sinn der ästhetischen Objekte gestellt, um die Materialitätsvergessenheit von ›Sinnkulturen‹ zu korrigieren. Mit solchen Ansätzen teilt die Zeitästhetik einerseits die Frontstellung gegen die kulturelle ›Indifferenz gegenüber dem Materiellen‹¹⁰ und andererseits das Interesse an der vordergründigen Unverfügbarkeit der Gestaltungsprozesse und ihrer zumindest nicht primär von der Willkür des Menschen, sondern etwa vom Zufall oder von der Zeit hervorgebrachten Produkte. Diese sind nicht er-, sondern lediglich auffindbar.¹¹ Dafür muss sich die Zeit aber zunächst einmal entfalten können. Zeitästhetiken bedürfen also der Zeit und stehen damit im Zentrum des aktuellen Diskurses über den wiederholt bedauerten Zeitmangel in der durchökonomisierten Moderne.¹²

Um genauer nachvollziehen zu können, wie die ›Zeit ihr Werk‹¹³ vollbringt, soll von Texten der klassischen Moderne ausgegangen werden. Ihre Reflexionen über die Ästhetik der Zeit sollen zu einer – in ihrer Komplexität nur zu umreißenden – Zeitästhetik systematisiert werden. Wesentlich wird dabei das Wechselspiel sein zwischen der vom Menschen unabhängigen, ästhetischen Souveränität der Zeit, die sich unter anderem an pragmatischen Funktionsobjekten manifestieren und sie in ihrer Funktionstüchtigkeit eminent stören kann, und ihrer Rekulturalisierung in Form der ästhetischen Wahrnehmung durch Menschen, ihrer Bewertung, Diskursivierung, Ausstellung oder Konservierung in Fotografie und anderen Medien.¹⁴

Problemaufriss: Zeitvollzug und ›interesselose‹ Betrachtungssituation

Der Zeit zu entgehen, ist unmöglich. Dennoch hat die Kunst prominent seit Horaz' ›Exigi monumentum aere perennius‹ immer wieder Ewigkeit für ihre Werke reklamiert.¹⁵ Ebenso häufig ist die Zeit zum Feind der Kunst erklärt worden, weil sie sich dem menschlichen Gestaltungswillen widersetzt und ästhetisch souverän wird, sobald sie unwillkürliche ›Male‹ an Gegenständen hin-

terlässt.¹⁶ Ein prominentes Beispiel für die Zeitlosigkeit der Kunst bzw. für die Ästhetik des Zeitlosen ist Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray*. Dort ist jeweils dasjenige das Kunstwerk, was keinen Veränderungen unterliegt. Dorian Gray ist daher selbst solange Kunst, bis er am Ende des Romans zur Einsicht über die mit der Ästhetisierung des Lebens verbundene moralische Korruptiertheit gelangt. Die sittliche Dekadenz ist indes im Verfall des von Basil Hallward gemalten Gemäldes wahrnehmbar geworden, das anstelle von Dorian zunehmend altert. Erst mit dessen Suizid, also mit der Retemporalisierung des ästhetisierten und verewigten Lebens durch den Tod, kehren sich die Pole von Leben und Kunst wieder um: Jetzt zeigt das Porträt den Mann erneut »in all the wonder of his exquisite youth and beauty«, während am Boden »a dead man« liegt, »withered, wrinkled and loathsome of visage«.¹⁷

Aus einer anderen Perspektive betrachtet liegt genau hierin, also im Altern und im Verfall, der ästhetische Reiz der Zeit. Ohne eine »Ästhetik der Verwesung« in den Blick nehmen zu müssen,¹⁸ lässt sich etwa John Ruskins ästhetische Wahrnehmung der Zeitspuren an den Gemäuern von Venedig heranziehen. Dort manifestiert sich die ästhetische Gestaltungskraft des »process of time«¹⁹ z.B. in der Verdunkelung des Marmors. »Time and Decay«, so heißt es an anderer Stelle, »had been won to adorn her instead of to destroy«.²⁰ Die Akkumulation von Zeit führt hier zu einer Materialästhetik, die auch Einbußen am Gebrauchswert durch ästhetische Qualitäten rechtfertigt.

Was mit einer von der Zeit geprägten ästhetischen Qualität von Gegenständen genau gemeint ist, lässt sich am Beispiel von Ruinen am deutlichsten darlegen: Obwohl ein vormals intaktes Gebäude seine Funktionalität verloren hat, führt das nicht dazu, dass die Ruine abgerissen und ersetzt oder renoviert wird. Vielmehr bleibt sie als dysfunktionales, aber ästhetisches Objekt erhalten.²¹ Das für instrumentelle Funktionszusammenhänge sinnlos gewordene Objekt wird dann in einer ästhetischen Betrachtungssituation wertvoll oder wenigstens bedeutsam und kann in seiner sinnlichen Gegebenheit interesselos kontempliert werden. Ästhetische Qualität entsteht mithin im Wechselspiel von sinnlicher Oberfläche und ihrer genießenden Betrachtung, die sich umso leichter einstellt, je weniger die Gegenstände in Sinn- und Funktionszusammenhängen verankert sind. Dysfunktionale Objekte sind, wie Martin Seel feststellt, für eine ästhetische Wahrnehmung besonders geeignet, da sie wie Naturgegenstände ihre »reinen | Phänomenalität« weitaus unmittelbarer ausstellen und zugänglich machen als »diejenigen (mehr oder weniger künstlichen, also kontinuierlich zurechtgemachten oder erarbeiteten) Objekte, bei denen wir erst von den ihnen zugewiesenen oder zuweisbaren Funktionen *absehen* müssen, um für ihre einmalige individuelle Erscheinung empfänglich zu werden.«²²

Das Eigentümliche an Zeitästhetiken ist nun, dass es die Zeit ist, die die Dinge so formt, dass sie einer ästhetischen Betrachtung zugänglich werden. Die Zeit hinterlässt Spuren an Dingen, die nun um ihrer selbst willen betrachtet und für schön befunden werden können. Dabei ist zu betonen, dass zeitästhetische Erfahrungen weder auf völlig unbrauchbare Dinge beschränkt sind, noch dass Sinnlosigkeit und Verfall notwendig ästhetisiert werden müssen. Zeitästhetiken setzen lediglich voraus, dass man die Gegenstände auch in einem ästhetisch distanzierten Sinne betrachten kann. Allgemeiner lässt sich daher von ›transinstrumentellen‹ Gegenständen sprechen.²³ Bei ihnen handelt es sich in unserem Fall um von der Zeit gezeichnete Objekte, die neben einem instrumentellen Umgang auch einem zeitästhetischen, interesselosen Zugang offenstehen. Es ließe sich etwa an den aufgeplatzten Lack an Fensterläden denken, deren ästhetische Oberflächenstruktur sich zwar der Zeit verdankt und für schön erachtet werden kann, die aber dennoch weiterhin brauchbar sind.

Die spezifische Rolle des Menschen besteht in Zeitästhetiken zunächst darin, den Dingen Zeit zu lassen, damit die Zeit die Lebenswelt verändern kann. Weil Schönheit aber nicht unabhängig von Rezeptionshaltungen denkbar ist – gerade Ruinen werden ja regelmäßig zugunsten funktionaler Neubauten abgerissen und ›transinstrumentelle‹ Dinge gewöhnlich instrumentell verwendet –, muss das von der Zeit zernagte Artefakt im Anschluss an seine Zeitverfallenheit in kontemplativer Distanz zu Zweckzusammenhängen wahrgenommen und in dieser Betrachtungssituation für ästhetisch erachtet werden. Völlig zurecht hat Martin Seel für die Naturästhetik festgestellt: »Weder die dynamische Eigenwüchsigkeit der nicht vom Menschen geschaffenen Wirklichkeit noch die mögliche Distanz zu naturhaften und kulturellen Beständen ist ein ästhetisches Faktum. Ästhetisch ist wiederum erst ein bestimmtes Verhältnis zu diesen Verhältnissen.«²⁴

In der ästhetischen Betrachtung der von der Zeit geprägten Gegenstände kommt es mithin zu einer bemerkenswerten kulturellen (Re-)Integration von Objekten, die zunächst von der Zeit (um-)gebildet oder – aus Perspektive kultureller Sinnorientiertheit – ›deformiert‹ worden sind, um sie in der ästhetischen Bewertung oder Ausstellung im und als Kunstwerk zuletzt wieder kulturell und symbolisch zu vereinnahmen. Um die Dialektik zwischen dem ästhetischen, das heißt *sinnlich reizvolle* Oberflächen schaffenden, Potenzial der Zeit und der ästhetischen Einstellung zu ihnen, die die Menschen in der *Bewertung* dieser Oberflächen als ›schön‹ in die Zeitästhetik einbringen, in den Blick zu bekommen, mag man an die Bedeutung der Zeit im Reifungsprozess etwa von Wein, Käse oder Tabak denken. Die Qualität derartiger Güter hängt nicht von der Kunstfertigkeit eines menschlichen Subjekts ab, sondern von der

Länge bzw. Kürze der Zeit. Die Zeit spielt eine eminent ästhetische Rolle, wenn etwa die abnehmende Qualität von Gegenständen auf einen Zeitmangel zurückgeführt wird, darauf also, dass niemand mehr warten könne, niemand den Dingen mehr Zeit lasse, um sich entwickeln zu können und zu ›langerproblem‹ Alter heranzuwachsen.²⁵ Indem man die Dinge durch künstlich beschleunigte Reifeverfahren dem natürlichen Verlauf der Zeit entzieht, kann sich die Zeit nicht mehr versinnlichen, sodass der Objektwelt eine ästhetische Dimension abhanden kommt, die die menschlichen Gestaltungsfähigkeiten nicht kompensieren können.

Hier zeigt sich auch, dass Produkte, die unter bestimmten Lagerungsbedingungen kontrolliert der Zeit überlassen werden, im Konsum in die kulturelle Verfügungsgewalt zurückkehren können. Zeitästhetik setzt also nicht notwendig die Abstinenz menschlicher Interessen und Intentionen voraus, macht aber – mal stärker, mal schwächer – auf Alternativen zur menschlichen Gestaltungskraft aufmerksam, die im Zeichen von Serialisierung, Ökonomisierung und Technologisierung sowie der damit verbundenen beschleunigten Produktionsverfahren und Distribution zunehmend verdrängt zu werden scheint. Mit der Zeitästhetik wird mit anderen Worten eine im digitalen Zeitalter altmodisch anmutende Form transhumaner Ästhetik ins Spiel gebracht.

Beschleunigte Zeit und Materialästhetik

Die ästhetischen Folgen der beschleunigten Lebensvollzüge für unsere Lebenswelt sind mindestens zwei: Der erste Punkt besteht darin, dass es im Zuge der zunehmenden Geschwindigkeit zur schnelleren Sedimentierung der Zeit an den Dingen kommt. Verfall und Abnutzung schreiten im Gleichschritt mit der höheren Frequenz des Alltags voran. Wenn beschleunigte Zeiten Zeiten sind, in denen mehr Zeit gleichzeitig gegenwärtig ist,²⁶ dann schichten sich die Spuren der Zeit hier schneller neben- und übereinander als in langsamer gestalteten Zeiten. Die Dinge werden in beschleunigten Zeitkulturen in weniger Zeit ganz einfach häufiger beansprucht.²⁷

Trotz der zeittheoretischen Erklärbarkeit solcher Phänomene stellt sich die Frage, ob es sich bei diesen Spuren um ästhetisch relevante Rückstände der Zeit handelt, entstehen sie unter beschleunigten Bedingungen doch nur deshalb schneller, weil die ›natürliche‹ Zeit ›kulturell‹ manipuliert wurde. Die beschleunigte Zeit ist eine künstlich verkürzte, die nicht dieselbe ästhetische Qualität besitzt, wie sie der ›natürliche‹ Alterungsprozess an Gegenständen hinterlässt – man denke an Käse oder Wein. Handelt es sich bei diesen Spuren also überhaupt um Zeitablagerungen oder einfach um Residuen alltäglicher Verschmutzung?

Die Frage muss meines Erachtens aber anders gestellt werden. Bedenkt man, dass die Zeit sich darstellen muss oder anders gesagt ein Medium, welcher Art auch immer, braucht, um wahrnehmbar und ästhetisch betrachtbar zu werden, so ist die Akkumulation alltäglicher Verschmutzungserscheinungen genau dann zeitästhetisch relevant, wenn sich die materiellen Rückstände durch den Verlauf der Zeit eingestellt haben. An einer viel befahrenen Straße kann es sich bei solchen Residuen um Ruß und Staub handeln, auf einer Lichtung um üppige Vegetation, in einem Gesicht um Falten – »s'ammassano i giorni / sul suo viso«²⁸ (es häufen sich die Tage / auf seinem Gesicht). Die Alternative besteht mithin darin, ob sich Schmutz und andere unwillkürlich entstandene Spuren durch die Zeit, das heißt im Zuge von Zeitmodi wie dauerhafter Wiederholung von Bewegungen und ähnlichen Temporalvollzügen eingestellt haben oder ob primär andere Subjekte bzw. Faktoren für die Formung und Gestaltung bestimmter, ästhetisch wahrnehmbarer Phänomene verantwortlich sind: das Missgeschick des Künstlers etwa, das Spuren von Scriptor auf der Federzeichnung hinterlässt, oder ein Windstoß, der den aufgewühlten Sand von einer Baustelle auf die Straße weht und – wie alles andere auf der Welt auch – ästhetisch kontempliert werden könnte. In Cesare Pavese's Roman *La casa in collina* heißt es zudem, dass es im Zweiten Weltkrieg nicht immer einfach gewesen sei, die alten von neuen Ruinen nach der Bombardierung von Turin zu unterscheiden: »Non sempre era facile distinguere tra le nuove le rovine vecchie.«²⁹ Man könnte dies auf den Vergleich alter, von der Zeit zersetzter Ruinen und neuer, durch Kriegsschläge zertrümmerter Häuser übertragen, selbst wenn es Pavese hier primär um die Unterscheidbarkeit länger oder kürzer zurückliegender Zerstörung durch militärische Willkür geht.

Es lassen sich nun eine ganze Reihe von Sonderfällen anführen: Was macht man z.B. mit kunstfertig hergestellten und von tatsächlicher Alterung nicht zu unterscheidenden Nachahmungen von Zeitspuren an Gegenständen durch bewusst inszenierte *vintage-looks*? Bedarf es für zeitästhetische Erfahrungen des Wissens von der Geschichte eines Gegenstandes oder zumindest der Annahme historischer Tiefe, um ihn zeitästhetisch wahrnehmen zu können, oder genügt es zu wissen, dass Zeit so aussieht, wie das intendierte Imitat zeitästhetischer Oberflächenstruktur? Wie geht man mit Spuren um, die sich in der Produktion von Artefakten unwillkürlich einstellen und sich insofern der Zeit verdanken, als die Konzentration des Künstlers im Laufe der Zeit nachlässt? Hier gewinnt die Zeit dadurch Gestalt, dass sie die zeitbedingte Erschöpfung des Künstlers und seinen von der *conditio humana* beeinträchtigten Pinselstrich zur Vergegenständlichung ihrer selbst nutzt. Angesichts solcher Einwände und Komplikationen will ich mich darauf beschränken, Dinge dann als zeitästhetisch zu

verstehen, wenn sie der Zeit für mindestens die Dauer ausgeliefert waren, die zur Materialisierung von Zeitspuren nötig war und die in der Rezeption ästhetisch distanziert wahrnehmbar sind. Sofern die Ästhetik von Ruß- und Staubablagerungen an Häuserfassaden oder Lärmschutzwänden im durchschnittlichen mitteleuropäischen Geschmacksurteil hinter den im Laufe langer natürlicher Zeitprozesse entstandenen Verwitterungsspuren zurücksteht, werde ich mich im Sinne der Grundlagenforschung zur Zeitästhetik auf ›natürliche‹ Zeitrückstände beschränken. Das enthebt die ›kulturell‹ verursachten Verschmutzungen freilich nicht der Möglichkeit einer ästhetischen Wahrnehmung. Vielmehr bedürfte es – mit Pierre Bourdieu gesprochen – sogar eines höheren kulturellen Kapitals, um die zeitbedingte Alltagsverschmutzung der Lebenswelt ästhetisch wahrnehmen zu können.³⁰ Im modernen Kunstbetrieb – so viel steht fest – steht ihrer Ästhetisierung nichts im Wege, sind doch Fotoaufnahmen von Staub-Verschmutzung und ihre Ausstellung als Kunst bei David Company, die ästhetische Inszenierung von Schimmel und Verfall bei Dieter Roth oder die Ästhetisierung von Feinstaub als Materialisierung der Zeit, wie sie der Künstler Erik Sturm mit seiner sogenannten Staubfarbe ›Neckartorschwarz‹ verfolgt, keine Seltenheit.³¹

Kehren wir zurück zur allgemeineren Verhältnisbestimmung von Zeit und beschleunigter Moderne und betrachten wir die zweite Folge für die Oberflächenstruktur der Lebenswelt: Neben dem rascheren Verschleiß der Dinge verbindet sich mit der Akzeleration der modernen Lebenswelt die Erfahrung des Zeitmangels. Für die Dingwelt bedeutet das, dass Gegenstände in kürzerer Zeit durch andere ersetzt werden, um ihre Funktionalität trotz und wegen der stärkeren Belastung zu gewährleisten. Weil die Obsoleszenz zeitnäher eintritt, werden die Objekte schneller renoviert oder ausgetauscht, sodass ihnen keine Zeit bleibt, Zeit an ihren Oberflächen zu akkumulieren. Ihnen ergeht es wie den Alten in Villiers de l'Isle-Adams *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, denen man den Verfall ›ersparen‹ will – »leur épargner les soucis de la décrépitude«³² –, indem man sie opfert, sobald sie aufgrund ihres Alters an Funktionalität z.B. für die Jagd verloren haben. Dass die Lebenswelt auf diesem Weg ästhetisch verarmt, sollen die folgenden Beispiele deutlich machen.

*Zeit und Materialität in Konkurrenz zu menschlichen Gestaltungsabsichten
und mögliche Synthesen bei Baudelaire und Simmel*

Eine notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingung von Zeitästhetik besteht darin, dass von zeitästhetischen Dingen nur dort gesprochen werden kann, wo sie – unabhängig davon, ob es sich um Natur- oder Kulturobjekte

handelt, und gleichviel, ob Naturphänomene oder die Abnutzung im Kontext kultureller Vollzüge die Oberfläche geformt hat – für genau die Dauer der Zeit ausgesetzt waren, die zur Akkumulation von *Zeitspuren* hinreicht. So und nur so kann der »pouce intelligent du Temps«³³ (intelligente Daumen der Zeit), der nach Théophile Gautier die Gebäude und Städte Spaniens eigentümlich schön prägt, seine eigene, der menschlichen Gestaltungswillkür analoge Logik entfalten, ehe die so entstandenen Objekte – und das ist die zweite notwendige Bedingung von Zeitästhetik – von Menschen ästhetisch wahrgenommen werden können.

An Gedichten von Charles Baudelaire lässt sich die Verbindung von Materialität und Zeit, ihre Konkurrenz und Synthese, eingängig veranschaulichen.

Le Portrait

La Maladie et la Mort font des cendres
De tout le feu qui pour nous flamboya.
De ces grands yeux si fervents et si tendres,
De cette bouche où mon cœur se noya,

De ces baisers puissants comme un dictame,
De ces transports plus vifs que des rayons,
Que reste-t-il? C'est affreux, ô mon âme!
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,

Qui comme moi, meurt dans la solitude,
Et que le Temps, injurieux vieillard,
Chaque jour frotte avec son aile rude...

Noir assassin de la Vie et de l'Art,
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!³⁴

(Das Porträt)

Die Krankheit und der Tod machen Asche
Aus all dem Feuer, das in uns brannte.
Von diesen großen Augen, so glühend und so zärtlich,
Von diesem Mund, in dem mein Herz ertrank,

Von diesen mächtigen Küssen wie Eschenwurz,
Von diesem Hingerissensein, lebendiger als Strahlen,

Was bleibt davon? Es ist schrecklich, o meine Seele!
Nichts als eine blasse Bleistiftzeichnung,

Die wie ich in der Einsamkeit stirbt
Und die die Zeit, beleidigender Greis,
Jeden Tag mit ihrem rauhen Flügel reibt...

Schwarzer Mörder des Lebens und der Kunst,
In meinem Gedächtnis wirst du sie niemals töten,
Sie, die mein Vergnügen und mein Ruhm gewesen ist.)

Das Sonett beschreibt eine ›klassische‹ Erfahrung mit der Zeit als unentrinnbarer Vergänglichkeit. Tod und Krankheit werden als zerstörerische Mächte bestimmt, die alle Liebeserlebnisse vernichten und die glühenden Momente des Lebens (›tout le feu‹, ›flamboya‹, ›si fervents‹) – folgerichtig und tragisch zugleich – früher oder später in Asche verwandeln (›cendres‹). Auch der künstlerische Versuch, etwas von den Erlebnissen in einer blassen Bleistiftzeichnung vor der Vergänglichkeit zu bewahren, ist zum Scheitern verurteilt. Die Zeichnung wird wie das lyrische Ich vergehen, weil die Zeit an ihnen beiden ihren rauhen Flügel (›aile rude‹) reibt (›frotte‹).

Die Metapher vom ›rauen Flügel der Zeit‹ ist für die Zeitästhetik von zentraler Bedeutung. Zeit tritt hier allein in Verbindung mit Materie in Erscheinung. In ihr medialisiert sie sich in Form von Rauigkeit und Verschleiß, stellt sich dar und wird wahrnehmbar. Baudelaire nimmt damit ein für die Zeitästhetik zentrales medientheoretisches Problem in den Blick: Ist der in der Bleistiftzeichnung verbürgte Versuch, in der Kunst die Zeit aufzuheben, auf materielle Medien wie Papier und Blei angewiesen, untersteht er notwendig der Zeit. Alles, was Materie ist, hat einen zeitlichen Index, der sich der totalen kulturellen Verfügbarmachung entzieht. Derjenige, der der Zeit entgehen will, muss sich dagegen der Materialität als solcher entschlagen und das vermeintlich unkörperliche Gedächtnis zum Ort der Zeitenthobenheit ernennen. (Baudelaire steht hier am Anfang des Körper-Geist-Diskurses, der gerade in der Hirnforschung das Gedächtnis im Gehirn materiell fundiert hat.) Auf ihre Immaterialität hat die das Leben und die Kunst tötende Zeit dann keinen Einfluss mehr, wie es in der letzten Strophe heißt: ›Noir assassin de la Vie et de l'Art / Tu ne tueras jamais dans ma mémoire / Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!‹.

Für unseren Zusammenhang ist aufschlussreich, dass Baudelaire neben dem Materialisierungsbedürfnis der Zeit auf einen Antagonismus zwischen zeitlichen und menschlichen Gestaltungsabsichten aufmerksam macht. Die Zeit tritt gerade an der Bleistiftzeichnung in Erscheinung, die Ausdruck des

menschlichen Versuchs gewesen ist, die Vergänglichkeit in der Kunst aufzuheben. Die Zeit aber – so lässt sich zusammenfassen – verschlingt alle Objekte wie Kronos seine Kinder:³⁵ »Ô douleur! Ô douleur! Le temps mange la vie«³⁶ (O Schmerz! O Schmerz! Die Zeit isst das Leben), klagt Baudelaire an anderer Stelle.

Ähnlich agonal wie Baudelaire inszeniert Georg Simmel das ästhetische Verhältnis zwischen Zeit und menschlicher Gestaltungswillkür. In seinem Ruinen-Aufsatz geht er von einem »großen Kampf zwischen dem Willen des Geistes und der Notwendigkeit der Natur«³⁷ aus. Besonders aufschlussreich für die Zeitästhetik ist Simmels Deutung des »Verfalls« als »Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach ihrem Bilde angetan hat«.³⁸ Mit der Formulierung »Formung nach seinem Bilde« spielt Simmel auf Genesis 1,26 an und stellt einen an Hybris grenzenden Anspruch des Menschen heraus, der als »kleiner Gott der Welt«, wie es bei Goethe heißt – und Simmel war ein großer Goethe-Kenner –, die Dinge zwar nicht aus dem Nichts nach seinem Bilde *schöpfen* kann, aber doch *gestalten* will. Seinen mächtigsten Gegenspieler findet der Mensch in der Zeit. Die Zeit bzw. die »lebendige Veränderlichkeit«³⁹ ist – wie Martin Seel feststellt – der stärkste Widerstand, den die Natur den kulturellen Formintentionen entgegensetzt. Auch sie erhebt den Anspruch, die Dinge der Welt nach ihrer Logik umzugestalten. Wie bei Baudelaire und gegenwärtig bei Seel ist es also auch bei Simmel die Zeit, mit der sich die Natur am menschlichen Formwillen rächt und aus Kulturgütern »Verfallsgestalten« macht, die der »menschliche[n] Zweckmäßigkeit« entzogen sind.⁴⁰

Trotz der tiefen Konkurrenz zwischen Zeit und Kultur zerstört die Zeit die Kulturobjekte nicht einfach, sondern verändert sie in erster Linie. Nach Simmel gestaltet sie z.B. den »Farbenton« der der Natur und ihrer Zeit »überlassene[n] Gebäudel« und anderer »Menschenwerke« unter den »Einflüsse[n] von Regen und Sonnenschein, Vegetationsansatz, Hitze und Kälte« um.⁴¹ So bildet sich im Laufe der Zeit eine künstlerisch unnachahmliche »Patina« der »Jahrhunderte« aus, die den eigentümlichen Reiz »alter Stoffe« ausmacht.⁴² Simmel findet für diese von der Zeit bzw. den »Jahrhunderten«, nicht aber vom Menschen geschaffenen Spuren eine prägnante Wendung: »Gegenwartsform der Vergangenheit«⁴³. Mit ihr verbindet sich die Vorstellung, dass alte Gegenstände deshalb ästhetisch relevant werden, weil sie ihre eigene Vergangenheit in ihrer Materialität ausstellen und sinnlicher Betrachtung zugänglich machen. Zwar klingt das nach einem relativ passiven Akkumulationsvorgang von Zeit, doch ist die Zeit bei Simmel alles andere als ein passives ästhetisches Subjekt. Vielmehr wird die Zeit gezielt in Analogie zur menschlichen Kunstproduktion inszeniert. Denn so gegensätzlich sich zeitliche und menschliche Gestaltungsabsichten

auch zueinander verhalten, so vergleichbar greifen sie doch auf Objekte der jeweils anderen Sphäre zurück, um sie nach »ihrem Bilde« umzuformen: »Die Natur hat das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht, wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hat.«⁴⁴

Zeitästhetik ist Simmel zufolge also durch eine eigentümliche Dialektik von Natur und Kultur geprägt. Nachdem die Menschen aus Naturgegenständen Kulturobjekte gemacht haben, setzt die Natur wiederum an den Artefakten an, um sie im Laufe der Zeit zu verändern. Passend dazu schreibt Seel, dass selbst »das nützlichste Naturprodukt [...] nie im Zeichen seiner menschlichen Bestimmung allein erscheint; mag es agrikulturelles oder agriindustrielles Erzeugnis sein, es bleibt doch Gewächs und Geschöpf, das, begleitet von der Tätigkeit des Menschen, absichtslos am Werden ist.«⁴⁵ Gleiches gilt für die Naturmaterialien, die unter dem Druck der menschlichen Zweck- und Sinngebung in kulturelle Artefakte umgeformt worden sind. Auch sie behalten ihren Naturindex, der nicht dem Menschen, sondern der Zeit gehorcht, und gegen die vollständige Integration in instrumentelle Sinnzusammenhänge widerständig bleibt.

Neben der Konkurrenz zwischen zeitlichen und menschlichen Gestaltungsabsichten zeichnet sich die Ruinenästhetik bei Simmel aber auch und gerade durch ihr Versöhnungspotenzial aus. Der »Reiz des Verfalls« besteht danach in der Synthese von »Zweck und Zufall, Natur und Geist, Vergangenheit und Gegenwart«.⁴⁶ Die Ästhetik des Verfalls ist mithin zweistellig und setzt zwei ästhetische Logiken voraus: eine kulturelle und vom Menschen geschaffene sowie eine natürliche, deren ästhetisches Subjekt die Zeit ist. Erst in ihrem Wechselspiel wird Verfall ästhetisch relevant, da Ruinen nur hier ihre eigentümliche Gestalt im produktionsästhetischen Spannungsverhältnis zwischen menschlichen und zeitlichen Gestaltungsansprüchen gewinnen und – das vergisst Simmel nicht zu betonen – von Menschen ästhetisch rezipiert werden müssen. Die »ästhetische« Wahrnehmung solcher Verfallsgegenstände ist aber nur dort möglich, wo die Dinge diesseits kultureller Sinnzusammenhänge »vom Blickpunkte des bloß natürlichen Seins« aus betrachtet werden.⁴⁷ Allein dem also, der das »natürliche Sein« eines Objekts anstelle seines »kulturellen Sinns« im Modus distanzierter Kontemplation zu betrachten vermag, öffnet sich der Blick für die Ästhetik der nicht kunstfertig vom menschlichen Subjekt erfundenen, sondern für die symbolischen Lebenswelten mitunter sogar bedrohlichen Verfallsspuren.

Zeitästhetische Gegenwarten lassen sich damit – etwas zugespitzt formuliert – durch den Wucher der vergangenen Zeit erklären, der sich in der Gegenwart der Dinge materiell verdichtet. Er zahlt sich in der Gegenwart insofern aus, als der Mensch mit dem von der Zeit gezeichneten Gegenstand wiederum seinen

ästhetischen Wucher treibt, indem er das von ihm unabhängig entstandene Objekt zum Gegenstand ästhetischen Genusses macht. Friedrich Rückert nennt solche Phänomene der Wertsteigerung durch die Zeit das ›Schmarotzertum‹ der ›Gegenwart‹, die von dem Ausharren einzelner Dinge wie der Pyramiden, die ›Jahrhunderten getrotzt‹ haben, profitiert.⁴⁸ Zeitästhetische Gegenstände zeichnen sich mithin durch eine erstaunliche Zeitstruktur aus, die mit Stefanie Heine und Sandro Zanetti als ›transaktuell‹ bezeichnet werden kann.⁴⁹ Wilhelm Heine hat das ganz ähnlich gesehen:

Die *Pyramide* ist ein gar herrlich Werk, hundert und etliche Fuß hoch. Sie steht ewig jung da, obgleich das Grün von Gesträuchen sich hineingenistet hat, wie ein gediegener Feuerwurf aus der Erde, so scharfflammend l...l. Üppig fest trotz sie der Luft, dem Himmel und seinen Wolken. Eine dauerhaftere Form gibt's nicht: alles, was von oben herunterfällt und in der Erde anzieht, macht sie stärker, die mächtigste Feindin der Zerstörung.⁵⁰

Was Heine hier hervorhebt und zum Kennzeichen der ›ewigen Jugend‹ der Pyramiden, also ihrer unaufhebbaren Aktualität erklärt, ist ihre Fähigkeit, Witterung und Verfall – das, was ›von oben‹ herabfällt, und das, was nach unten von der ›Erde her anzieht‹ – in sich aufnehmen zu können und dadurch ›stärker‹ zu werden, das heißt gerade nicht an Wert zu verlieren. Das Ansetzen von Vegetation führt zu einer ›gediegenen‹ Oberfläche an den alten Bauwerken und macht sie aufgrund ihrer Offenheit für Verfallserscheinungen und ihrer Bereitschaft zur Veränderung zu ›mächtigen Feinden der Zerstörung‹, ja zum Inbegriff der Dauerhaftigkeit schlechthin. All das nämlich, was Verfallserscheinungen als ästhetischen Zugewinn zu integrieren vermag, ist unzerstörbar, weil es die von der Zeit hervorgebrachten Phänomene zu Dimensionen der eigenen Erscheinung umwandelt.

Dieser Offenheit für die Zeit entsprechend wird die ästhetische Qualität des Alterns an anderer Stelle auch bei Baudelaire positiver gefasst als in *Le Portrait*. In *L'invitation au voyage* etwa sind es die Jahre, deren Politur den leuchtenden Möbeln ihren ästhetischen Reiz verleihen: »Des meubles luisants, / Polis par les ans«⁵¹ (Die leuchtenden Möbel / Von den Jahren poliert). Die unwillkürliche Abreibung der Möbel durch die Zeit lässt die Zeit ästhetisch wahrnehmbar und ihre »Syntax«⁵² oder anders gesagt ihren Zeitzusammenhang wenn schon nicht lesbar, so doch in ihrer Bedeutsamkeit sinnlich nachvollziehbar werden.⁵³ Dies zeigt sich nicht nur visuell, sondern kann sich auch akustisch⁵⁴ und olfaktorisch im ›herben Duft der Zeit‹ manifestieren:

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.
En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.⁵⁵

(Es gibt starke Düfte, für die alle Materie
Porös ist. Man sagt, sie durchdringen sogar Glas.
Öffnet man einen Koffer aus dem Orient,
Dessen Fassung knarrt und sich widerwillig kreischend öffnet,

Oder einen Schrank in einem verlassenen Haus,
Voll vom herben Duft der Zeit, staubig und schwarz,
Findet man manchmal einen alten Flakon, der sich erinnert
Und aus dem ganz lebendig eine Seele wiederkehrt.)

Auch hier materialisiert sich die Zeit und wird als Öffnung der Gegenwart in die Vergangenheit ästhetisch wahrnehmbar. Der herbe Duft der Zeit ist eine Formel für die sinnliche Akkumulation von Zeit, mit der eine erst durch die Zeit erschaffene ästhetische Note entsteht.

*Von der Zeit gezeichnet: Dysfunktionalität und Zeitästhetik
bei Aragon und Breton*

Eine ähnliche Erfahrung mit der Zeit wie Baudelaire stellt auch Louis Aragon in *Le Libertinage* dar. Hier wird eine leerstehende Wohnung beschrieben, deren ästhetische Qualität vornehmlich auf ihren Zeitindex zurückgeführt wird:

On a réuni deux étages, et c'est comme une maison démolie: la trace du plafond abattu demeure à ces murs sur lesquels les papiers lacérés des chambres, fleurettes claires, ramages foncés, motif perpétuel d'une chasse répétée, et faux linoléum des cabinets de toilette, témoignent d'une vie ancienne interrompue. Trace brune et coude des cheminées. Ça et là, la tapisserie plus claire se souvient du lit, de l'armoire ou des tableaux.⁵⁶

(Man hat zwei Etagen miteinander verbunden, sodass das Gebäude wie ein demoliertes Haus aussieht: die Spur der eingestürzten Decke bleibt an den Mauern zurück, an denen das zerfetzte Papier der Zimmer, helle Blümchen, verdunkelte Ranken, das wiederkehrende Motiv einer wiederholten Jagd, und der falsche Linoleumboden des WCs Zeugnis von einem vergangenen, unterbrochenen Leben geben. Braune Spur und Kaminrohr. Hier und dort erinnert sich die hellere Tapete an das Bett, den Schrank oder die Bilder an der Wand.)

Die Gegenwart des bei Aragon beschriebenen Hauses ist durch die materiellen Spuren eines »unterbrochenen vergangenen Lebens« charakterisiert. Die Vergangenheit reicht in die Gegenwart hinein, hat sich nicht in sie transformiert, sondern bricht als »unterbrochenes altes Leben« hart und unvermittelt in sie ein. Der Erzähler veranschaulicht das an einem ganzen Katalog von Spuren, in denen die Vergangenheit des Hauses nach wie vor anwesend ist: Die Spur (»trace«) des zusammengefallenen Daches, die braune Spur (»trace«) des Kamins, die helleren, an die vergangene Position des Bettes erinnernden (»se souvient«) Flecken an der Tapete und, den ästhetischen und temporalen Index der Spuren betonend, das Rankenmuster (»ramages«), das sich den Mauern infolge wiederholter Abnutzung eingepägt hat (»répétée«). Die Ästhetik des Hauses – so viel ist unbestreitbar – ist wesentlich zeitbedingt und ein Paradebeispiel für das Zeitmodell »unreiner Zeit«, in der Vergangenheit und Gegenwart nicht sukzessiv aufeinander folgen und eine die andere ablöst, sondern die Zeitebenen zugleich anwesend sind.⁵⁷

Was die Passage überdies ins Bewusstsein rückt, ist die für Zeitästhetiken zentrale Bedeutung der Rezeption der von der Zeit zernagten Objekte. Zeitspuren werden offenbar erst dann ästhetisch relevant, wenn man sie in »interesseloser« Betrachtung wahrnimmt. Wollte man die Wohnung hingegen neu einrichten und bewohnen, würde man sich an den die Funktionalität des Raums beeinträchtigenden Spuren der Vergangenheit sicher stören. In diesem Fall würde das »alte Leben« als in das »neue Leben« widerständig überstehend wahrgenommen und müsste zunächst neutralisiert werden. In einer von pragmatischen Intentionen absehbaren Betrachtung des Hauses jedoch kann seine Materialität diesseits des Gebrauchswerts in den Vordergrund treten. Nun wird ein unabhängig vom Sinn als Wohngelegenheit gültiges Urteil über das Haus möglich, in dem der dysfunktionale Zustand nicht als Defizit bemängelt, sondern in seiner sinnlich-ästhetischen Präsenz zugänglich und wertgeschätzt wird. Dieter Mersch hat das Auffälligwerden ästhetischer Materialität daher zurecht auf ein Sinndefizit zurückgeführt, in dem das sinnliche Sosein der Materie ihre Sinnfunktion leichter überlagern kann.⁵⁸ Gleiches lässt sich von zeitästhetischen Dingen sagen, Dingen also, die Teile ihrer Gestalt wesentlich

der Zeit verdanken und damit einer (zeit-)ästhetischen Wahrnehmung offenstehen. Mit dem Verlust oder der Aussetzung ihres soziokulturellen Sinns wird ihre Materialität als Medium der Zeit augenfällig und dies umso unvermittelter, je eher man in der Lage ist, sich auf die Gegenständlichkeit von Dingen zu konzentrieren. Zeitbedingter Verfall kann daher im fortgeschrittenen Zustand – um mit Simmel zu sprechen – eine Wahrnehmung vom ›Blickpunkt des bloß natürlichen Seins‹ erleichtern.

Passend dazu ist der ästhetischen Betrachtung des Hauses bei Aragon eine Renaturalisierung des künstlichen Raums durch die Zeit vorausgegangen. Während ein ›künstlicher Raum‹ ja »immer schon auf die Tätigkeiten hin konzipiert und von ihnen geprägt listl, die in ihm vollzogen werden«, bedarf die kontemplative Einstellung zu ihm zunächst eines Entzugs des Betrachters aus »dieser vorgegebenen Koordination«, in die er »als Benutzer und Bewohner längst eingepflanzt« ist.⁵⁹ Dieser Entzug aus der pragmatischen Bestimmung des Gebäudes wird durch den von der Zeit umgestalteten Raum und das damit verbundene Sinndefizit leichter – wenn auch nicht ausschließlich – möglich. Denkbar wäre freilich auch ein Zusammenspiel von Zeitspuren und Wohnbarkeit, in dem die Hinterlassenschaften des ›alten Lebens‹ die pragmatische Funktion des Gebäudes nicht völlig unterlaufen, sondern ihm lediglich eine weitere, ›transinstrumentelle‹ Dimension zur Seite stellen. Im Anschluss an Freud ließen sich die Zeitspuren dann als nicht weiter störende »Gedächtnisspurenl«⁶⁰ verstehen und für die Zeitästhetik insofern fruchtbar machen, als nicht nur im kolossalen Rom »[m]anches Alte [...] gewiß noch im Boden der Stadt oder unter ihren Modernen Bauwerken begraben«⁶¹ ist, sondern auch die Wand einer Pariser Wohnung mit alltäglicher Geschichte durch das Unter-, Über- und Ineinander von Zeit geprägt ist und aufgrund der »Erhaltung des Vergangenen«⁶² in seiner sinnlichen Oberflächenstruktur eine zeitästhetische Betrachtung in der Gegenwart ermöglicht.

Wie wichtig für solche Wahrnehmungssituationen die Dysfunktionalität oder allgemeiner ›Transinstrumentalität‹ von zeitästhetischen Gegenständen ist, lässt sich an André Bretons Überlegungen zum *objet trouvé* noch schärfer profilieren. In seinem Roman *Nadja* schreibt Breton über die Fundstücke seiner Streifzüge über Pariser Flohmärkte:

Tout récemment encore, comme un dimanche, avec un ami, je m'étais rendu au ›marché aux puces‹ de Saint-Ouen (j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime, comme par exemple cette sorte de demicylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strie d'horizontales et de verticales rouges et vertes [...]).⁶³

(Kürzlich einmal wieder, sonntags, habe ich mich mit einem Freund auf den ›Flohmarkt‹ von Saint-Ouen begeben. Ich bin oft dort, stets auf der Suche nach solchen Objekten, die man nirgendwo anders findet, die außer Mode sind, fragmentiert, unbrauchbar, fast unverständlich, letztlich pervers in dem Sinne, wie ich ihn verstehe und liebe, wie etwa diese Art unregelmäßig weiß lackierter Halbzylinder, der sein Relief und seine für mich völlig bedeutungslosen Eindrücke ausstellt, mit roten und grünen Längs- und Querstreifen [...].)

Auf dem Flohmarkt ist Breton auf der Suche nach Objekten, die man nirgendwo anders findet (›on ne trouve nulle part ailleurs‹), die fragmentiert und unbrauchbar sind; die Funktionslosigkeit der Objekte manifestiert sich in ihrer Unverständlichkeit (›presque incompréhensibles‹), mit der ein ›Abfall‹ von instrumentellen Sinn- und Funktionszusammenhängen einhergeht und die auf die Unzeitgemäßheit der ›perversen‹ Objekte zurückgeführt wird (›démodé‹). Mit dieser durch die Zeit bedingten Befreiung der Gegenstände eröffnen sich neue Betrachtungsperspektiven und Möglichkeiten der ›ästhetischen Sinnzuschreibung‹, sofern die Zufallsfunde auf dem Flohmarkt in ihrem schieren Vorhandensein interesselos in den Blick genommen werden können⁶⁴ und nach dem Verlust ihres ›vormaligen Verwendungssinns‹⁶⁵ einer semantischen Neubesetzung zugänglich werden. Diese Neubesetzung von Sinn im weitesten Verständnis des Wortes orientiert sich auf dem Flohmarkt weniger an Maßstäben ihrer Funktionalität oder ökonomischen Rentabilität als – zumindest im Falle Bretons – an ihrer materiellen Wirkkraft. ›Ihre Veraltung veraltet‹⁶⁶, wie man mit Odo Marquardt für zeitästhetische Objekte sagen könnte. Der Reiz der Flohmarktgegenstände besteht in der altersbedingten Überwindung ihrer Unzeitgemäßheit und der damit verbundenen Wertgenerierung. Der Flohmarkt ist ein Topos dieser anderen ›Ordnung der Dinge‹, in der andere Wertkategorien als in der pragmatisch-ökonomisch regulierten Welt gelten.⁶⁷

Ein anderes *objet trouvé* in Bretons Roman zeigt, wie die in den Avantgarden ersehnte ästhetische Präsenzerfahrung⁶⁸ aus einem Wechselspiel von Unbrauchbarkeit und Zeit hervorgehen kann:

[...] notre attention s'est portée simultanément sur un exemplaire très frais des *Œuvres complètes* de Rimbaud, perdu dans un très mince étalage de chiffons, de photographies jaunies du siècle dernier, de livres sans valeur et de cuillers de fer.⁶⁹

([...] unsere Aufmerksamkeit hatte sich gleichzeitig auf ein recht neues Exemplar der *Sämtlichen Werke* von Rimbaud gerichtet, das sich in einer sehr schmalen Auslage zwischen Lumpen, vergilbten Fotografien aus dem vergangenen Jahrhundert, wertlosen Büchern und Eisenlöffeln verloren hatte.)

Neben den Lumpen und Eisenlöffeln um die Werkausgabe von Rimbaud sind vor allem die vom vergangenen Jahrhundert verblichenen Fotografien für zeit-ästhetische Fragestellungen aufschlussreich. Obwohl Breton von der Rimbaud-Ausgabe gerade durch ihre Neuartigkeit angezogen wird und sie damit anders als die wertlosen Bücher einen Gebrauchswert besitzt, wird das Umfeld der Ausgabe nicht nur zur Kontrastierung mit dem Wert der neuartigen Bände beschrieben, sondern auch und gerade zur Erzeugung der materialästhetischen Aura und der eigentümlichen Axiologie des Flohmarkts. Diese zeigt sich an den Fotos insofern, als der für Breton bemerkenswerte Eindruck an ihnen wesentlich zeitästhetisch ist. Denn die Vergilbung der Fotos geht nicht auf ein menschliches Künstlersubjekt zurück, sondern auf die Zeit bzw. das vergangene Jahrhundert. Demgemäß spielt das auf den Fotos Abgebildete in der Diskursivierung der Fotos keine Rolle; allein ihre Materialität fällt aufgrund der Akkumulation von Zeit in den Blick, die ihre Oberfläche geprägt hat und deren ästhetisches Subjekt die Zeit ist. Breton hat an anderer Stelle ähnliche Vorgänge für alternde Gesichter konstatiert: »les années se sont accumulées sur moi«⁷⁰ (die Jahre haben sich auf mir akkumuliert).

Mit Walter Benjamin lässt sich angesichts solcher Rückstände von der physikalischen »Spur«⁷¹ sprechen, die sich an Artefakten niederschlägt und – das ist wichtig – ihre Aura erzeugt. Auratische Dinge verdanken sich mithin keinem menschlichen Schöpfersubjekt, sondern der Tatsache, dass sie aus der »Tiefe der Zeit«⁷² stammen, dass sie also gealtert sind.⁷³ Erst das Alter macht die Zeit wahrnehmbar, sofern es die Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart eines Objekts in Form von Spuren versinnlicht. Zeitästhetiken gründen mithin in einer Zeitstruktur, die sich der Objekt Konstanz im Wechsel der Zeit und der Speicherung der Vergangenheit in der materiellen Signatur eines Gegenstandes verdankt. Spuren der Zeit sind das Ergebnis der Begegnung träger Materie mit der steten Veränderung im Fluss der Zeit.

Natur und zeitästhetischer Wucher - Naturschönes an Kulturobjekten

Die Beispiele haben vor Augen geführt, dass die Zeit in doppelter Hinsicht zur Entstellung von Gegenständen beiträgt: Zum einen entstellt oder verdirbt sie sie für spezifische Sinnzusammenhänge, in denen Objekte aufgrund ihres Alters an Wert und Bedeutung verlieren. Zum anderen entstellt die Zeit erst die Ästhetik bestimmter Dinge, die zuvor von ihrer Funktionalität völlig verstellt gewesen war. Bei zeitästhetischen Objekten besteht sie in den »unwillkürlichen Spuren und Linien, die ihre Schreibung einer absichtslosen Gegenwart verdanken«, weshalb sie sich »nicht erfinden, höchstens vorfinden« lassen.⁷⁴

Neben der Zurückhaltung des Menschen als ästhetischem Gestaltungssubjekt setzt Zeitästhetik eine entsprechende, ästhetische Rezeption der von der Zeit gezeichneten Gegenstände voraus. Ruinen, Flohmarktfunde oder Trödlerware werden ja nicht zwangsläufig für schön erachtet, sondern können ebenso gut für wertlos gelten, wenn man sie als unbrauchbaren Rest eines in der Vergangenheit intakt gewesenen Objekts ansieht.⁷⁵ In Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* etwa wird solchen Dingen jeder Wert und jedes (Nach-)Leben abgesprochen. Das »altel | Eisengerümpel, zerbrochenel | Werkzeugel, verrostetel | Steigbügell | und Schlittschuhel |« sind hier »abgestorbene Sachen«, »totel | wertlosel | Dinge«,⁷⁶ die keinen ästhetischen Reiz aus ihrem Alter beziehen. Die bloße Akkumulation der Zeit an Gegenständen reicht offenbar nicht aus. Sie muss überdies als schön oder – allgemeiner – ästhetisch rezipiert und diskursiviert werden.

Sobald die von der Zeit geprägten Gegenstände aber erstmal Eingang in den ästhetischen Diskurs gefunden haben, hat die Zeit den Wert von Gegenständen potenziert. Da die Wertsteigerung in diesem Fall nicht durch Arbeit, sondern durch Zeit entsteht, handelt es sich – zugespitzt formuliert – bei der Zeitästhetik um eine Ästhetik des Wucherns in doppeltem Sinn des Wortes.⁷⁷ Einerseits wuchert die Zeit in Form von Materialisierung welcher Art auch immer an den Objekten; andererseits kann das von der Zeit geprägte Ding in der Reintegration in kulturelle und symbolische Zusammenhänge einen kulturellen ästhetischen Mehrwert erzielen, dessen sinnliche Voraussetzung unabhängig von menschlicher Gestaltung entstanden ist. Max Frisch fragt sich ganz in diesem Sinne, ob es allein der »Grünspan listl, der sich auf Namen setzt«⁷⁸, der ihn anzieht. Was Frisch hier metaphorisch meint, lässt sich für die Zeitästhetik ganz konkret als physische Spur des Alters an Kulturobjekten verstehen.

In einem seiner Fragmente schreibt Novalis, dass uns »in der Natur [...] das Grelle, das Ungeordnete, Unsymmetrische, Unwirtschaftliche nicht mißfällt«⁷⁹. Die zeitästhetischen Überlegungen von Heinse über Baudelaire und Ruskin bis Simmel, Breton und Aragon haben gezeigt, dass die Zeit ebensolche Spuren an Kulturobjekten hinterlässt. Zeitästhetiken gründen somit wesentlich in dem Zusammenspiel von Kultur und Natur, in dem – wie Fernando Pessoa für die Ästhetik von Stadtparks gefordert hat – das Übergewicht des wuchernden »Wildwuchsesl«⁸⁰ über die menschlichen Gestaltungsabsichten allerdings unhintergebar ist. Es ist die »Fremdheit der Natur«, die unser ästhetisches Vergnügen an der Zeit steigert, wobei deren Fremdheit darin besteht, dass die natürliche Zeit sich unabhängig vom Menschen an den Dingen vollzieht und in der »Distanz« zu kultureller »Zweckverfolgung und Sinnverstehen als kontingentes Geschehen zur Anschauung kommt.«⁸¹ Schönheit geht in dieser

Tradition also auf die Eigendynamik der Natur zurück, die – das hat Simmel besonders deutlich gemacht – in ihrer Zeitlichkeit gründet, während Kultur sich wesentlich auf die menschliche Gestaltungs- und Deutungshoheit stützt.

Indem Kultur jedoch in der Lage ist, die von der Zeit geprägten Objekte ästhetisch wahrzunehmen, das heißt in einer entsprechenden »symbolischen Form« zu perspektivieren und für kulturelle Zwecke fruchtbar zu machen, ist Zeitästhetik wesentlich doppelt codiert: die Zeit und der Mensch sind an ihr gleichermaßen beteiligt. Dies wird an Benjamin Pérets 1937 in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* erschienenem Beitrag *La nature dévore le progrès et le dépasse* besonders deutlich. Dem Essay ist eine Fotografie vorangestellt, auf der eine von Pflanzen überwucherte Lokomotive zu sehen ist. Der Essay beschreibt bzw. deutet diese Szene als Akt der Renaturalisierung des Fortschritts, wonach der äquatorialamerikanische Urwald mit der Kraft von »les plantes, mille plantes plus zélées, plus ardentes les unes que les autres«³² (Pflanzen, tausend Pflanzen, die einen eifriger, brennender als die anderen) die in Gestalt der Lokomotive in den Dschungel vorgedrungene Zivilisation verschlingt. Eines der zentralen Mittel der Natur gegen die Zivilisation sind dabei »toutes ses heures marquées« (all ihre gezählten Stunden):

Dès lors, commence la lente absorption: bielle par bielle, manette par manette, la locomotive rentre dans le lit de la forêt et, de volupté en volupté, se baigne, frémit, gémit comme une lionne en rut. Elle fume des orchidées, sa chaudière abrite les ébats de crocodiles éclos de la veille, cependant que dans le sifflet vivent des légions d'oiseux-mouches qui lui rendent une vie chimérique et provisoire car bientôt la flamme de la forêt après avoir longuement léché sa proie l'avalera comme une huître.³³

(Von da an beginnt die langsame Absorption: Lenkstange für Lenkstange, Hebel für Hebel fährt die Lokomotive in das Bett des Waldes hinein und badet sich, erschauert, stöhnt wie eine räumige Löwin in Schüben von Wollust. Sie raucht Orchideen, ihr Dampfkessel beherbergt das Herumtollen der am Vortag geschlüpften Krokodile, während in den Pfeifen Legionen von Kolibris schwärmen, die der Lokomotive ein schimärisches und vorläufiges Leben geben, denn bald wird sie die Flamme des Waldes, nachdem sie ihre Beute lange beleckt hat, wie eine Muschel verschlingen.)

Selbst wenn es letztlich die unerbittliche Sonne ist, die die Lokomotive verzehrt, so ist die Absorbierung der Lokomotive doch wesentlich von der Zeit strukturiert und wird in einem hochgradig erotischen Modus inszeniert. Kolben für Kolben, Hebel für Hebel wird die brünstige Lokomotive sukzessiv vom tropischen Urwald einverleibt, bis sie ein Nachleben als Naturobjekt fristet:

Aus ihrem Schornstein entweicht kein Rauch mehr, sondern Orchideen, ihr Heizkessel treibt nicht mehr die Dampfmaschine an, sondern beschattet das Herumtollen der Krokodile, und aus ihrer Pfeife klingt nicht mehr der Schrei moderner Beschleunigungserfahrung, sondern Schwärme von Kolibris leben in ihr und verleihen der Lokomotive neues Leben.

Für zeitästhetische Problemstellungen sind der kleine Essay und das ihm vorangestellte Foto hochbrisant. Zum einen nämlich ist die Lokomotive das Symbol kultureller Beschleunigung in der Moderne schlechthin,⁸⁴ das auf dem Bild und in seiner Beschreibung von der Natur und ihrer Zeit überwuchert, verschlungen und renaturalisiert wird. Das zivilisatorische Zeitparadigma des Fortschritts und die damit verbundene Naturbeherrschung, das heißt auch die Manipulation der natürlichen Zeit durch die Beschleunigung moderner Kultur und ihres Wahrzeichens, der Lokomotive, werden letztlich erneut der natürlichen Zeit unterworfen. Zum anderen wird der in diesem Bild festgehaltene Triumph der natürlichen Zeit über den Fortschritt in der textuellen und bildlichen Ästhetisierung der von der Natur überwucherten Lokomotive rekulturalisiert. Pérets Essay und das ihm vorangestellte Foto machen den Wucher der Zeit ästhetisch konsumierbar, indem sie ihre Unverfügbarkeit und den Untergang der Zivilisation durch den langen Atem der natürlichen Zeit in Bild und Text konservieren und als Symbol fortschrittskritischer Zeitkonkurrenz zwischen Zivilisation und Natur interpretieren. Pointiert gesagt, treibt Péret seinen eigenen ästhetischen Wucher mit der wuchernden Zeit, wenn er die von der Zeit verschlungene Lokomotive als Symbol der Fortschrittskritik deutet und als Kunst medialisiert. Ohne diesen Akt der Rekulturalisierung wäre die Überwucherung der Lokomotive ein Naturgeschehen, das unwiederbringlich vergeht, da hier die Zeit und mit ihr die unentwegte Veränderung herrschen. Erst in der kulturellen Rezeption wird das Ereignis zeitästhetisch und in der Verdauerung der Verfallspuren in einem Speichermedium wie der Fotografie einer breiteren Masse zugänglich. Nun gilt es abzuwarten, wie die Konservierungstechniken das Foto und seine Reproduktionen vor dem zeitbedingten Verfall zu schützen vermögen oder ob die Zeit – wie bei Baudelaire – auch hier die Materie der Kunst zernagen wird.

An Baudelaire und Simmel sowie an den surrealistischen Texten von Aragon, Breton und Péret ließ sich die ästhetische Souveränität der Zeit in Opposition zu soziokulturellen Funktions- und Zweckansprüchen aufzeigen. Im produktiven Widerstand der Zeit gegen die menschliche Willkür entstehen Verfallsphänomene, die in einer interesselosen Betrachtungssituation ästhetisch wahrnehmbar werden. Ihre für Zeitästhetiken zentrale mediale Vermittlung und

Diskursivierung lässt sich jedoch, wie an Péret deutlich wurde, letztlich wieder als eine Form der ästhetischen Reintegration in kulturelle und symbolische Sinnzusammenhänge begreifen. Weiterführend ließe sich gerade für den Surrealismus überlegen, ob die Zeit als ästhetische Alternative zur menschlichen Gestaltungsautonomie nicht geradezu vorbildlich für die surrealistische Kunst ist. So, wie sich die Zeit nach Baudelaire an den materiellen Dingen reibt und in Opposition zur menschlichen Schöpfungsallmacht steht, ist ja auch Max Ernsts Frottage-Technik ein ästhetisches Verfahren zur Exklusion von *«toute conduction mentale consciente, réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors l'auteur»*⁸⁵ (aller bewussten Lenkung, den aktiven Part dessen, den man bisher »Autor« nannte, aufs Äußerste reduzierend). Die Entmachtung des Menschen als ästhetischem Subjekt oder als »Autor« ist von der Zeit geradezu paradigmatisch betrieben worden. Wie die Surrealisten im Allgemeinen steht mithin auch die Zeitästhetik für die Desavouierung bürgerlicher Gestaltungswillkür mit ihrem Fortschrittsfetischismus und ihrer ästhetischen Rationalität ein, indem sie die Menschen in ihren Allmachtsphantasien an ihre wesentlich in der Zeit und Sinnlichkeit gründende *conditio humana* gemahnt.

Eine weitere Dimension von Zeitästhetik müsste ebenfalls näher untersucht werden. Denn nicht nur die ästhetische Reintegration zeitgeprägter Objekte in kulturelle Sinnzusammenhänge ist ein Akt der symbolischen Vereinnahmung der Poetik der Zeit; auch lässt sich eine Tendenz zur ökonomischen Reintegration der Zeitspuren erkennen, die sich in den gezielten Nachahmungen materieller Residuen der Zeit im *Vintage*- und *used*-Look von Möbeln und Kleidern zeigt. Die Imitation der Zeit hat längst ebenso Eingang in das ökonomische Kalkül gefunden wie die Ausstellung von Zeitspuren selbst. Genauer geklärt werden müsste daher, inwiefern das Wissen von der Zeitlichkeit eine konstitutive Bedingung der Zeitästhetik ist oder ob zeitästhetische Objekte unabhängig davon ein ästhetisches Differenzmerkmal zu menschengemachten Produkten aufweisen.

Anmerkungen

- 1 Robert Desnos, *Deuil pour Deuil*, in: ders., *Œuvres*, hg. von Marie-Claire Dumas, Paris 1999, 203; die folgende und alle weiteren Übersetzungen stammen von mir.
- 2 John Ruskin, *The Stones of Venice*, hg. von Jan Morris, London 1981, 81.
- 3 Vgl. dazu genauer Sebastian Lübecke, *Spuren der Zeit. Verwitterung, Verfall und Verunreinigung als ästhetische Qualität der Moderne*, in: Stefanie Heine, Sandro Zanetti (Hg.), *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, München 2016, 51–62.
- 4 Vgl. z.B. Michael Makarius, *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004;

- Paul Zucker, *Fascination of Decay. Ruins. Relic - Symbol - Ornament*, Ridgewood 1968.
- 5 Vgl. Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/Main 1996 und besonders Heinz Paetzold, *Das neue Interesse an einer Ästhetik der Natur*, in: Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik und Naturerfahrung*, Stuttgart-Bad Canstatt 1996, 43–58.
 - 6 Vgl. etwa die Beiträge in Michael Gamper, Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 und die Beiträge in Jan Standke (Hg.), *Zeit der Darstellung. Zeitlichkeit in Literatur, Philologie und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Wolfgang Adam*, Heidelberg 2014.
 - 7 Vgl. z.B. Michael Gamper, Helmut Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover 2014, 13; dies., *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 11 f.
 - 8 Vgl. dazu Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main 2003, besonders 70 ff.
 - 9 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/Main 2010; Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
 - 10 Ebd., 137.
 - 11 Vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002.
 - 12 Vgl. dazu z.B. Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt/Main 2005, besonders 195–242; ders., *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie der spätmodernen Zeitlichkeit*, Frankfurt/Main 2013; Byung-Chul Han, *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, Bielefeld 2015; Luciano Lanza, *Il mito economia*, in: *Volontà. Le ragioni dell'Anarchia*, 50 (1996)3–4, 231–241.
 - 13 Alain Schnapp, *Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive*, Göttingen 2014, 47.
 - 14 Vgl. dazu Costanza Caraffa, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin-München 2009, 7.
 - 15 Vgl. dazu Sandro Zanetti, *Literarische Transaktualität. ... Horaz ... Shakespeare ... Shelley ... Brecht ... Celan*, in: Heine, Zanetti (Hg.), *Transaktualität*, 237–248.
 - 16 Vgl. dazu Friedrich Schiller, *Das Reich der Schatten*, in: ders., *Sämtliche Gedichte und Balladen*, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt/Main-Leipzig 2004, 333–337.
 - 17 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia 1890, 100.
 - 18 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 2002, 189–224.
 - 19 Ruskin, *The stones of Venice*, 112.
 - 20 Ebd., 54.
 - 21 Vgl. Hartmut Böhme, *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, 287 f.
 - 22 Seel, *Ästhetik der Natur*, 66.
 - 23 Vgl. dazu Michael Franz, *Vom allgemeinen Kunstbegriff zur »mehrstelligen Ästhetik«*, *Philosophische Ästhetik in den »Weimarer Beiträgen«*, in: *Weimarer Beiträge*, 51(2005)1, 87.
 - 24 Seel, *Ästhetik der Natur*, 187.
 - 25 Vgl. Robert Boehringer, *Ewiger Augenblick*, Düsseldorf-München 1965, 15.

- 26 Vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1979, 324.
- 27 Jan Assmann hat gezeigt, dass Spuren Neben- oder Kollateralererscheinungen des zweckgerichteten Lebens sind, die sich absichtslos an kulturell intendierten Gegenständen ablagern (vgl. Jan Assmann, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München 2003, 16 f.).
- 28 Cesare Pavese, *Un ricordo*, in: ders., *Lavorare stanca*, Torino 2001, 104.
- 29 Cesare Pavese, *La casa in collina*, Torino 1992, 16.
- 30 Vgl. Pierre Bourdieu, *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*, in: ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main 1974, 159–201.
- 31 Vgl. dazu etwa David Company, *A Handful of Dust*, London 2015, die Kataloge *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, hg. von Theodora Vischer und Bernadette Walter, mit Texten von Dirk Dobke und Bernadette Walter, Baden/Schweiz 2003, besonders die Kapitel »Schokolade« und »Selbstturm/Löwenturm« und »Schimmelmuseum«, sowie *Zeit Stadt Wert. Werke von Erik Sturm*, hg. von Iris Haist und Pia Littmann, Tübingen 2016.
- 32 Villiers de l'Isle-Adam, *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, in: ders., *Contes cruels*, hg. von Pierre Reboul, Paris 1983, 55.
- 33 Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris 1964, 178.
- 34 Charles Baudelaire, *Le portrait*, in: ders., *Les fleurs du mal*, hg. von Antoine Adam, Paris 1961, 44.
- 35 Vgl. dazu Massimo Cacciari, *Der Tod der Zeit*, in: ders., *Zeit ohne Kronos. Essays*, hg. und übers. von Reinhard Kacianka, Klagenfurt 1986, 15–26.
- 36 Baudelaire, *L'ennemi*, in: *Les fleurs du mal*, 19.
- 37 Georg Simmel, *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch*, in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1997, Bd. 8.2, 124.
- 38 Ebd.
- 39 Seel, *Ästhetik der Natur*, 69; ähnlich ebd., 186 zur »Variabilität« und »Selbständigkeit« der Natur.
- 40 Simmel, *Ruine*, 125 f.; Hervorhebung S.L.
- 41 Ebd., 126 f.
- 42 Ebd., 127; Näheres dazu Lübecke, *Spuren der Zeit*.
- 43 Simmel, *Ruine*, 129.
- 44 Ebd., 126.
- 45 Seel, *Ästhetik der Natur*, 67.
- 46 Simmel, *Ruine*, 129 f.
- 47 Ebd., 126 f.
- 48 Friedrich Rückert, *Die Weisheit des Brahmanen. Ein Lehrgedicht*, Leipzig 1857, 459.
- 49 Vgl. Stefanie Heine, Sandro Zanetti, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, München 2016, 9–31; zu Spuren der Zeit darin vor allem mein Aufsatz *Spuren der Zeit*.
- 50 Wilhelm Heine, *Ardinghella und die glückseligen Inseln*, hg. von Klaus Hammer, Stuttgart 1973, 150.
- 51 Baudelaire, *L'invitation au voyage*, in: Baudelaire, *Les fleurs du mal*, 59; vgl. ähnlich, wenn auch weniger die Zeit, als die Sonnengerbung betonend, die sich freilich ebenfalls der zeitlichen Dauereinwirkung verdankt: »J'ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux« (Ich habe lange

- Zeit unter den großen Toren gewohnt, / Die die Meeressonnen mit ihren tausend
Feuern tönen) (Baudelaire, *La vie antérieure*, in: ders., *Les fleurs du mal*, 20).
- 52 Han, *Duft der Zeit*, 20.
- 53 Vgl. zur Bedeutsamkeit Jochen Hörisch, *Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang
von Zeit, Sinn und Medien*, München–Wien 2009, 16.
- 54 Vgl. zur Akustik der Zeit z.B. Cesare Pavese, *La voce*, in: ders., *Lavorare stanca*, 105:
»nel rombo del tempo« (im Dröhnen der Zeit).
- 55 Baudelaire, *Le flacon*, in: ders., *Les fleurs du mal*, 53.
- 56 Louis Aragon, *Le Libertinage*, Paris 1959, 53 f.
- 57 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des
images*, Paris 2000.
- 58 Vgl. z.B. Mersch, *Was sich zeigt*, 353–430, wobei gerade das letzte Kapitel unter
der Überschrift »Fülle« Bilder versammelt, die durch ihre Materialität »diesseits der
Hermeneutik« (Gumbrecht) ausgezeichnet sind.
- 59 Seel, *Ästhetik der Natur*, 67 f.
- 60 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders., *Das Unbehagen in der Kul-
tur und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt/Main 2010, 35.
- 61 Ebd., 36.
- 62 Ebd., 37.
- 63 André Breton, *Nadja*, Paris 1998, 55.
- 64 Vgl. dazu etwa Karl Heinz Bohrer, *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie
und moderne Metapher*, Frankfurt/Main 2015, 358 über Bretons und Aragons
»Hervorhebung des ›Dass‹ vor dem ›Was‹«; vgl. dazu auch Mersch, *Ereignis und
Aura*, 43.
- 65 Böhme, *Ästhetik der Ruinen*, 287 f.
- 66 Odo Marquardt, *Universalgeschichte und Multiversalgeschichte*, in: ders., *Apologie
des Zufälligen*, Stuttgart 1986, 69.
- 67 Vgl. Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung,
Fotografie, Film*, München 2006, 56.
- 68 Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, 141.
- 69 Breton, *Nadja*, 55 f.
- 70 Breton, *Confession dédaigneuse*, in: ders., *Les pas perdus*, Paris 2013, 10.
- 71 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit
(I. Fassung)*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schwepenhäuser
und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1991, Bd. I.2, 437.
- 72 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalis-
mus*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, 646.
- 73 Vgl. zum Altern Han, *Duft der Zeit*, 93.
- 74 Mersch, *Ereignis und Aura*, 256; ähnlich auch Christian Kellerer, *Objet trouvé und
Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst*, Reinbek/Hamburg 1968, 20.
- 75 Makarius, *Ruinen*, 9.
- 76 Gustav Meyrink, *Der Golem*, München 1995, 10.
- 77 Vgl. zum ökonomischen Wucherbegriff, der die Wertzunahme von Kapital in der
Anlage in Waren oder im Verleihen von Geld beschreibt, zwei Möglichkeiten, die
beide im Laufe der Zeit »zinstragend« sind und den Mehrwert steigern, Karl Marx,
Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1971,
Bd. 3, 561–579 (Kapitel 36).
- 78 Max Frisch, *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*, hg. und mit einem Nachwort ver-
sehen von Peter von Matt, Berlin 2010, 135.

- 79 Novalis, *Neue Fragmente*, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. von Alfred Kellertat, München 1962, 415.
- 80 Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, hg. von Richard Zenith, Zürich 2006, 79.
- 81 Seel, *Ästhetik der Natur*, 188.
- 82 Benjamin Péret, *La nature dévore le progrès et le dépasse*, in: *Minotaure*, 10 (1937), 20.
- 83 Ebd., 20 f.
- 84 Vgl. Reinhart Koselleck, *Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte?*, in: ders., *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt/Main 2003, 150–176.
- 85 Max Ernst zitiert nach Paul Éluard unter Mitarbeit von André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in: Paul Éluard, *Œuvres complètes*, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Paris 1968, 746.