DIRK WESTERKAMP

Ästhetisches Verweilen

Philosophische Untersuchungen

Mohr Siebeck

Philosophische Untersuchungen

herausgegeben von

Günter Figal und Birgit Recki

48

Dirk Westerkamp

Ästhetisches Verweilen

Mohr Siebeck

Dirk Westerkamp, geboren 1971; Studium der Philosophie, Germanistischen Linguistik und Literaturwissenschaft; Research Fellow an der Hebräischen Universität Jerusalem (2000) und an der Harvard University Cambridge/Mass. (2001); 2003 Promotion (TU Braunschweig); Postdoc Fellow am Swedish Collegium for Advanced Study, Uppsala (2003–04); 2004–10 Juniorprofessor für Sprachphilosophie und Ästhetik an der Universität Kiel; 2010 Gastprofessor in Lille, Frankreich; seit 2010 Professor für Theoretische Philosophie in Kiel.

ISBN 978-3-16-156922-7 / eISBN 978-3-16-157050-6
DOI 10.1628/978-3-16-157050-6

ISSN 1434-2650 / eISSN 2568-7360 (Philosophische Untersuchungen)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind über *http://dnb.dnb.de* abrufbar.

© 2019 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde-Druck aus der Minion gesetzt in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Nädele in Tübingen gebunden.

Printed in Germany.

Inhaltsübersicht

Einleitung 1

I

Ästhetisches Verweilen 5

Symbolische Abstraktion
Formale Unmittelbarkeit und abstrakter Expressionismus 27

Ikonische Zeit
Relationales Bildmodell und temporaler Bildakt 45

II

Ästhetische Modernität
Konfliktlinien eines Epochenbewusstseins 69

Reflexive Kunst
Selbstbezüge ästhetischer Modernität 99

Radikale Einbildungskraft 111

Abbildungen 139

Literaturverzeichnis 165
Personenregister 169
Sachregister 171

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

I

Ästhetisches Verweilen
1. Verspielte Erfahrung: Unvorgreiflichkeit des Verweilens 5
2. Gewaltlose Betrachtung: Nähe zur Distanz 8
3. Konzentrierte Zeit: Aufgehen in der Sache 10
4. Intervalllose Zerstreuung: Zeitlichkeit des Unverweilens 12
5. Suspendierte Handlung: Geduld zur Sache 15
6. Dezentriertes Ich: Natur im Subjekt 16
7. Unscheinbares Betrachten: Metaphorik der Kontemplation 19
8. Losgerissener Wille: Geschichtlichkeit des Verweilens 21
9. Befreite Zeit: Anökonomie der Muße 23
10. Beobachterlose Grenzerfahrung: Aufhebung der Selbstreferenz . . 25

Symbolische Abstraktion
Formale Unmittelbarkeit und abstrakter Expressionismus
1. Symbolische Abstraktion: Genese der Form 27
2. Verdichtete Formen: Räume des Ausdrucks 29
3. Aisthetische Räume: Bedingungen des Ikonischen 31
4. Leerer Raum: Nulllinie der Mimesis 33
5. Reine Bildsyntax: Linien der Konstruktion 34
6. Ikonisches *All-over*: Zeitlichkeit des Zeigens 37
7. Erhabene Bildflächen: Emanzipation der Farbe 39
8. Geometrische Patterns: Gefüge der Form 41
9. Glückendes Verweilen: Affekt des Unbegrifflichen 43

Ikonische Zeit
Relationales Bildmodell und temporaler Bildakt
1. Ikonische Zeiterfahrung: Vorschlag eines Bildrelationsmodells . . 45
2. Ikonologischer Sinn: Bedeutung der Phänomene 46
3. Bilderscheinung: Zusammenfall des Verschiedenen 48
4. Spielerische Differenzierung: Dieses als Anderes 51
5. Ikonische Zeit: Simultaneität des Erscheinenden 53

6. Ästhetische Zeitlichkeit: Erfahrung der Moderne 54
7. Verschobene Gitter: Ordnungen des Zufalls 57
8. Bewegter Stillstand: Einbruch der Diagonale 61
9. Sedimentierte Farbe: Zeitpunkte des Lichts 63
10. Temporale Bildakte: Kairotik des Verweilens 65

II

Ästhetische Modernität
Konfliktlinien eines Epochenbewusstseins
1. Modern Style: Reflexives Epochenbewusstsein 69
2. Das Flüchtig-Ewige: Maler des modernen Lebens 70
3. Orte des Unverweilens: Die künstlichen Paradiese und der Flaneur 73
4. Farbtöne und Klangfarben: Das Vorbild der Musik 75
5. Kunst und Künste: Kraftfelder der Abstraktion 79
6. Emanzipation der Farbe: Kandinsky 82
7. Emanzipation der Fläche: Malewitsch 85
8. Logik der Konstruktion: Mondrian 86
9. Gestaltete Wirklichkeit: Äquilibrium der Differenzen 89
10. Die Verkehrung der Realität: Rothko 92
11. Tragische Handlungskollisionen: Realität als Mythos 93
12. Ästhetische Modernität als erhabene Synthesis 97

Reflexive Kunst
Selbstbezüge ästhetischer Modernität
1. Basale Selbstreferenz: Bezug auf Beziehungen 99
2. Reflexivität: Die unhintergehbare Differenz 101
3. Prozessuale Selbstreferenz: Erinnerung der Zeit 103
4. Re-entry (1): Reflexion der Gattungsgrenzen 105
5. Re-entry (2): Einschluss der Nicht-Kunst 107
6. Verweilen: Beobachtungsvergessene Besinnung 109

Radikale Einbildungskraft
1. Neutralitätsmodifikation: Anwesen des Abwesenden 111
2. Einbildungsakte: Spontaneität der Vorstellung 113
3. Negativität: Irrealität der Sinnenobjekte 115
4. Mentale Bildlichkeit: Die reproduktive Einbildungskraft 118
5. Okklusionen: Interferenzen des Bewusstseins 123
6. Begriffsintegration: Schematismus mentaler Synthesis 126
7. Perspektivwechsel: Synthesen des Selbstbewusstseins 130
8. Institutionen: Das imaginäre Wir 134
9. Blinde Einbildungskraft, verweilende Anschauung 137

Abbildungen 139

Literaturverzeichnis 165

Personenregister 169
Sachregister 171

Einleitung

Wir verweilen gern: an interessanten Gegenständen, an ergreifenden Eindrücken, an einnehmenden Kunstwerken. Im Verweilen scheint man der Zeit entrückt. Für eine Weile bleibt sie unbemerkt, ihre Herrschaft ausgesetzt. Dass das Verweilen gleichwohl in der Zeit verläuft, lässt fragen, ob wir uns nicht auch in die Zeitlichkeit einer Sache versenken können; etwa in die eines Kunstwerks. Im ästhetischen Verweilen geben wir uns Zeit für Erfahrungen mit natürlich oder künstlich Hervorgebrachtem. Inwiefern also verlangt die Muße des ästhetischen Verweilens nicht nur eine Abkehr von der Zeit, sondern auch eine Hinwendung zu ihr? In den Bildkünsten können solche Erfahrungen durch unterschiedliche Techniken des Zeitigens bewirkt werden. Sie sind Gegenstand des ersten Teils dieses Buchs. Diskutiert werden Überlegungen zur Zeitform des Verweilens, zur Theorie künstlerischer Abstraktion, zum Begriff des Bilds. Im zweiten Teil rücken die theoretischen Überlegungen in die ideengeschichtliche Perspektive ästhetischer Modernität. Innerhalb ihres Horizonts wird das ästhetische Verweilen als Modus einer modern verwandelten symbolischen Einbildungskraft gedeutet.

Im Einzelnen stellen die folgenden Essays sechs Überlegungen zur Diskussion. (1) Wer sich in die Betrachtung von Kunstwerken versenkt, entrückt gewohnten Zeitbezügen. Kontemplationserfahrungen zielen aber nicht nur auf die Freiheit *von* der Herrschaft der Zeit. Gewonnen werden sie auch in der Erfahrung der Zeitlichkeit der kontemplierten Sache selbst. Exemplifiziert wird dies an einigen Sujets der bildenden Kunst: als *anschauendes* Verweilen. (2) Anschauendes Verweilen erschöpft sich nicht im Zuordnen von Bildmotiven, sondern ereignet sich als Versenkung in gegenständliche ebenso gut wie ungegenständliche Bildwerke. Dadurch rückt der Begriff abstrakter künstlerischer Symbolisierung in den Blick. (3) Die Muße des ästhetischen Verweilens verdankt sich nicht nur einer Abkehr von der Zeit, sondern auch der Hinwendung *zu* ihr. In den Bildkünsten ist Zeiterfahrung an unterschiedliche Techniken des Zeigens und Zeitigens (Chrono- und Kairotechniken) gebunden. Mit ihnen lassen sich für je werkspezifische Formen räumlich-flächigen Zeigens ikonisch prägnante Momente erzeugen. Richtig analysiert, machen diese Vorgänge durchsichtig, wie sich der Versenkung in die Zeitbezüge von Kunstwerken eigene Erfahrungen ästhetischen Verweilens eröffnen. In der Bildkunst verweilen wir vor allem dort, wo sich die Betrachtung des Bildobjekts im Zusammenfall seiner Betrachtungs-, Bild- und Bildinhaltszeit verliert.

(4) Verweilen ist kein übergeschichtlicher Modus ästhetischer Erfahrung. Zu bestimmen ist sein spezifisch moderner Gehalt. Auszugehen ist dabei von dem Befund, dass die ästhetische Moderne ein zunehmendes Bewusstsein ihrer eigenen Moderni-

tät entwickelt hat. Die Avantgarde war deshalb schon früh in die Dynamik ihrer Selbstüberbietung verstrickt. In Theorie und Praxis dieser Avantgarde haben sich trotz des Primats der Radikalität, Innovativität und Kritik, mithin also *in* der eigenen produktiven Unruhe selbst, Vorstellungen einer kontemplativen Ruhe erhalten, die in erhebliche Spannung zum Selbstanspruch der Modernität treten. (5) In dieser zeitgeschichtlichen Perspektive ist das Verhältnis von Verweilen und Reflexionsbewusstsein ebenso konfliktreich wie das innere Verhältnis der Reflexivitätsebenen, die sich an Kunstwerken unterscheiden lassen. Wir verweilen nicht bloß an den Gegenständen oder ihren Geschichten, weniger an Inhalten denn an den Bezügen zwischen Präsenz, Selbstreferenz und Selbstdistanz, die in Kunstwerken als Gestaltung ihrer Bruchlinien zur Anschauung kommen. Angesichts der Zweiheit von Handlung und Handlungsbeobachtung auch in der Kunst erweist sich das ästhetische Verweilen als – möglicherweise unmögliche – Grenzgestalt ästhetischer Erfahrung selbst. (6) Solche Erfahrung verdankt sich jenem besonderen Vermögen *spielerischer Differenzierung*, das auf symbolische Formen angewiesen ist. Man mag es, mit einem vielleicht etwas aus der Zeit gefallenen Begriff, „produktive Einbildungskraft" nennen.

I

Ästhetisches Verweilen

Ich bin anti-kontemplativ, gegen Nuancen,
gegen ‚Qualität-in-der Malerei'.
(Roy Lichtenstein)

1. Verspielte Erfahrung: Unvorgreiflichkeit des Verweilens

Seine Werke, bemerkt Kandinsky einmal, seien Versuche, „den Beschauer im Bilde spazieren zu lassen, ihn zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen"[1]. Sind Bilder Einladungen zum Verweilen, sind sie Exerzitien der Kontemplation? Kandinskys Äußerung spricht nicht nur vom verweilenden Aufgehen in der Sache, sondern auch vom eigentümlichen Zwang, den die versunkene Betrachtung ausübt. Eine auf den ersten Blick irritierende Überlegung: Kann man zum selbstvergessenen Aufgehen im Bild ernsthaft gezwungen werden? Zielt Verweilen nicht auf eine unvorhergesehene, zwanglose Erfahrung von Gegenwart? Sich in der Gegenwart einer Sache zu verlieren, geschieht unwillkürlich. Das Verweilen ist uns nicht zu Willen. Weder können wir uns zum Verweilen entschließen, noch lässt es sich verhindern, wo es uns unwillkürlich widerfährt. Erfahrungen verweilenden Innewerdens der Sache stoßen uns zu – allerdings nicht in der Weise, wie uns Etwas von Außen zustößt oder Aufgaben zufallen. Wohl können wir Vorkehrungen treffen und Voraussetzungen fürs Verweilen schaffen. Auch können wir seine Umgebung vorbereiten. Doch die Begünstigung des Verweilens bedingt nicht auch schon seine Willfährigkeit. Zwang, so erschließt sich Kandinskys Bemerkung, kann allein aus dem Sog der kontemplierten Sache selbst stammen.

Hat das Verweilen etwas Unvorgreifliches, Zustoßendes, Überfallendes, so ist es doch keineswegs mysteriös. Dass es sich nicht einstellt, wann wir es wollen, heißt weder, dass es uns von einem bösen Geist verweigert noch, dass es uns von einem gütigen Geber geschenkt würde. So müßig es wäre, nach einem Akteur des Verweilens zu suchen, so schwierig dürfte es sein, dessen Wann und Warum zu bestimmen. Warum uns eine Versenkung in die Sache deren „Sinn", „Wesen" oder „Charakter" aufschließt, mag im Einzelnen rätselhaft bleiben; nicht aber seine Wirkung selbst. Deshalb lässt sich das Verweilen zwar schwer beschreiben. Keineswegs aber entbehrt es der Erfahrungsbasis. Verweilen ist keine theoretische Chimäre.

Wir verweilen etwa an Kunstwerken; und es gibt Kunstwerke, die das Verweilen selbst zum Gegenstand haben. Auch sie können, trivial zu sagen, das Verweilen nicht

[1] Zit. nach Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky (1866–1944). Revolution der Malerei*, Köln 2015, 9.

erzwingen. Ebenso lächerlich wie der Imperativ: „Verweile!“ wäre der Versuch, das Verweilen festzuhalten. Fausts Hoffnung auf das glücksversprechende „Verweile doch“ will den erfüllten Augenblick gerade nicht fixieren, wie Mephistopheles missversteht, sondern in die Freiheit seines „Vorgefühls“ entlassen (Faust, V. 11574). Verweilen ist der *in* seinem Ereignen nicht beobachtbare Augenblick; er erschließt sich einzig dem Vorgefühl, dem Rückblick, der Ahnung.

Auch deshalb sind Beschreibungen konkreter Kontemplationserfahrungen selten. In Mark Rothkos kunstphilosophischem Werk *The Artist's Reality* (ca. 1941) findet sich eine solche, fast protokollsatzartige Schilderung. Sie beschreibt das sich Versenken in eine spezifische Form der Bild*gestaltung*, die zum Verweilen einlädt:

> In der Malerei wird Plastizität erreicht durch eine Wahrnehmung von Bewegung sowohl in die Leinwand hinein als auch aus dem Raum ihrer Fläche heraus. Tatsächlich lädt der Künstler den Betrachter zu einer Reise innerhalb des Reichs der Leinwand ein. Der Betrachter muss sich mit den Flächen des Künstlers, in und aus, über und unter ihnen bewegen, diagonal und horizontal. Er muss Sphären umkurven, Tunnel passieren, Neigungen hinabgleiten, manchmal einen Luftsprung von Punkt zu Punkt wagen, unwiderstehlich magnetisch angezogen von einem Ort, eintretend in rätselhafte Nischen – und dies, sollte das Gemälde anregend sein, in verschiedenen und zusammenhängenden Intervallen. Die Reise bildet ein Skelett, den Rahmen einer Idee. An sich selbst hat diese Idee ausreichend interessant, belebend und robust zu sein. Dass der Künstler den Betrachter an bestimmten Punkten pausieren lässt und ihn an anderen mit bestimmten Verführungen unterhält, ist ein weiterer Faktor in der Gewinnung seines Interesses. In der Tat würde die Reise wohl ohne das Versprechen solcher besonderen Gefallen nicht unternommen werden. Doch sind es, wie ich schon sagte, diese Bewegungen, die die besondere Wesenhaftigkeit der gestalterischen Erfahrung ausmachen (*that constitute the special essentialness of the plastic experience*). Ohne die Reise zu wagen, würde der Betrachter indes die wesentliche Erfahrung des Bildes verpassen.[2]

Kandinskys „selbstvergessene Auflösung“ kehrt in Rothkos Verweilen als visuell-tastende Erfahrung des Leinwandreliefs wieder. Für Rothko ist der moderne Bildraum nicht mehr Illusionsraum, sondern Erfahrungsort. Die Weisen seiner Gestaltung sind geschichtliche Formen der Wirklichkeitswahrnehmung. „Bildliche Wahrheit“ (*pictorial truth*) beansprucht diese Wirklichkeit nicht mehr im Sinne einer Wahrhaftigkeit der Abbildung, sondern als Erzeugung einer selbständigen Bildrealität.[3] Avancierte Malerei waltet dort, wo ihr Bildraum eine Kontemplationserfahrung piktorialer Wahrheit ermöglicht.

Rothko beschreibt das Verweilen als sinnliche Erfahrung einer reizvoll widerständigen Gegenständlichkeit. An den vor- und zurückströmenden Farbfiguren wird Bewegung erfahrbar. Schon eine raue Oberfläche mag zum verweilenden Betasten oder Betrachten seiner Struktur einladen – wie ein alter Buchdruck, über dessen Bleilettererhebungen man sanft streicht wie über eine Blindenschrift. Unwillkürlich geht das Lesen als Erfassen des Sinns von Signifikaten in das Erfühlen der sie verkör-

[2] Mark Rothko, *The Artist's Reality*, New Haven/London 2004, 47 (meine Übers.) (= Rothko, *The Artist's Reality*).

[3] Ebd., 51.

pernden Signifikanten über. Ähnlich entzündet sich auch in Rothkos Beispiel die Attraktion am sinnlichen Detail. Die „Odyssee" zur Idee des Kunstwerks kann nur über die sinnliche Erfahrung seiner farblichen und flächigen Intervalle führen. Insofern etwas an ihm unser Interesse auf sich zieht, das einzig das Interesse an seiner Erfahrung ist, wird das Verweilen eigentümlich interesselos. Uns interessiert der Gegenstand – aber eben nicht so, wie er uns außerhalb der ästhetischen Erfahrung angehen würde.

Intervalle, Pausen, Brüche kennt auch der „Flow" des Verweilens. Es hält an neuralgischen Punkten des gestalteten Materials inne. Diese erscheinen als Punkte, die das Interesse erneuern: Warum wird die farbige Fläche hier durchsichtiger, weshalb gibt sie den Blick auf einen durchschimmernden Bildgrund frei? Warum geraten die Flächen ins Schweben, weshalb verlieren sie sich bei idealem Abstand aus dem Blickfeld? Plastische Gestaltung meint die jeweils von den malerischen Mitteln abhängige Erzeugung eines „Zeitraums" (*timespace*).[4] Seine Lebendigkeit hängt ab von der Bewegung des Vor- und Zurücktretens der plastischen Elemente auf der Leinwand. In der Malerei etwa kann Farbe so dick und pastos aufgetragen werden, dass sie modellierbar wird. Der frühe Cézannne, vermutet Rothko, habe solche Plastizität zur Wiedergewinnung der durch die Impressionisten verlorenen Kraft der Struktur eingesetzt.[5]

Verweilen ist nicht identisch mit Ruhe. In Rothkos Beschreibung wird es gerade vom Unruhigen, Ungeglätteten, Widerspenstigen angeregt. Von Zeit zu Zeit muss der kontemplierende Blick sogar springen. Verweilen ist weder hektische Aktivität noch reines Nichtstun, sondern eine Weise des sich Öffnens. Als *sich* Öffnen *für* die Sache bedarf es einer – sei es auch ungerichteten – Aktivität. Die Nicht-Gerichtetheit dieser Aktivität unterscheidet das Verweilen von gewöhnlicher Intentionalität. Zwar gibt es auch im Verweilen einen intentionalen Gegenstand. Denn an ihm entzündet sich das verweilende Interesse. Doch ist das Gerichtetsein auf diesen Gegenstand notwendig unbestimmt, gleichsam richtungslos, weil weder willentlich gelenkt noch begrifflich durchbestimmt. Nur wer noch nicht genau weiß, worauf die Sache hinauswill oder was ihr Gegenstand eigentlich für ihn sein soll, wird die Erfahrung seiner Andersheit machen.

Diese Andersheit wird im Verweilen gerade zum Eigenen der Sache. Denn jede gelingende Kontemplationserfahrung hat nicht der Andersartigkeit der Sachen standzuhalten, sondern sachfremden Ansprüchen an sie. Angesprochen durch die Sache, wollen wir im Verweilen allein ihr entsprechen. Der Primat der Sache speist sich aus einem Interesse an der Sache für sich. Das sich interessierende Ich wird dabei zweitrangig. Im Verweilen geht es nicht mehr um *mich* im üblichen Sinne. Gewiss mag das konkrete Verweilen in dem Moment für niemand anderen interessant sein als für mich. Doch bin ich dann nicht selbst Gegenstand des Interesses, sondern

[4] Ebd., 48.
[5] Ebd., 46.

interessant ist einzig meine *Beziehung* zur Sache. Indem diese mich anspricht und ich an einem Entsprechen dieses Anspruchs interessiert bin, entwickelt der Gegenstand des Verweilens seinen sanften Zwang. Das scheint der Grund kontemplativer Unwillkürlichkeit. Während wir im Willen die Sache unserem Zwang zu unterwerfen trachten, entfaltet im Verweilen die Sache einen ‚zwanglosen Zwang', der sich uns auferlegt. Das mag Kandinskys zunächst rätselhafte Formulierung vom eigentümlichen Zwang der „selbstvergessenen Auflösung im Bilde" erläutern. Es ist der Zwang einer spielerischen Differenzierung, der sich allein aus der Entsprechung des Anspruchs der Sache ergibt.

2. Gewaltlose Betrachtung: Nähe zur Distanz

Verweilen sucht die Nähe zur Distanz. Verweilen soll in der Sache aufgehen, nicht diese in jenem. So kann Kontemplation nicht am Aneignen der Sache, sondern allein an ihrem Ereignen interessiert sein. Insofern es dieses Ereignen aber nicht willentlich herbeiführen kann, „macht" das Verweilen auch nichts. Seine Gewaltlosigkeit hängt sowohl mit einem *nicht*-tun als auch mit einem nichts tun zusammen. Adornos *Minima Moralia* (1951) haben das verweilende Nichtstun als reines Sein beschrieben. In einem ihrer zentralen Aphorismen, „Sur l'eau" (Nr. 100), heißt es: „Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, ‚sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung' könnte an Stelle von Prozeß, Tun, Erfüllen treten und so wahrhaft das Versprechen der dialektischen Logik einlösen, in ihren Ursprung zu münden".[6] Nun hat auch die Passivität ihre eigene Tätigkeit. Denn in die Vorstellung des Nichtstuns fällt die paradoxe Aktivität, noch diese Vorstellung selbst mit Inhalt zu füllen. Doch schon die Frage, was wir in einer befriedeten Gesellschaft – für Adorno Voraussetzung gewaltlosen Verweilens – eigentlich mit uns anfangen wollen, hat ihren Maßstab noch am Gegenbild der „blinde[n] Wut des Machens"[7], von der sie emanzipieren möchte. Wie wohl jede utopische Formulierung hat auch diese den Sinn, das Unmögliche, Irreale im Gegenbild des bloß Möglichen und Realen zu berühren.

Zu diesem Zweck zitiert Adorno offensichtlich den Anfang der „dialektischen Logik" Hegels. Das reine „Sein" ist so bestimmungslos wie das „Nichts" – „sonst nichts". Selbst noch das „Uebergehen in ein Anderes"[8], die besondere Bewegungsdynamik der Hegelschen Seinslogik, ist im Verweilen stillgestellt. Es gibt keinen Übergang in Anderes, weil das Sein dieses Andere noch ganz an sich selbst hat. So ermangelt es auch keiner Tätigkeit. Die Kategorien von Tun und Leiden sind noch ungeschieden.

---

[6] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (1951), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt/M. 1996, 179 (= Adorno, *Minima Moralia*, GS 4).

[7] Ebd., 178.

[8] G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik II. Die Lehre vom Wesen* (1813), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 21, Hamburg 1984, 266.