

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 <i>Formale Unmittelbarkeit und abstrakter Expressionismus</i>	27
--	----

Ikonische Zeit <i>Relationales Bildmodell und temporaler Bildakt</i>	45
---	----

II

Ästhetische Modernität <i>Konfliktlinien eines Epochenbewusstseins</i>	69
---	----

Reflexive Kunst <i>Selbstbezüge ästhetischer Modernität</i>	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 Zerstreung: 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. Asthetische Räume: Bedingungen des Ikonischen	31
4. Leerer Raum: Nulllinie der Mimesis	33
5. Reine Bildsyntax: Linien der Konstruktion	34
6. Ikonisches <i>All-over</i> : 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 Sinnesobjekte	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

Inhaltsverzeichnis

IX

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 gefallenem Begriff, „produktive Einbildungskraft“ nennen.

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 Willfähigkeit. 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 *Bildgestaltung*, 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 Cézanne, 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.

So kann das reine Sein auch nicht erfüllt werden wie eine Funktion, die zu ihrer „Sättigung“ des Arguments bedarf. Ohne Argument ist die Funktion leer; damit aber eigentlich funktionslos. Sie hört auf zu sein, verliert ihr Tun: In den Himmel schauen – sonst nichts. Im Verweilen erlischt jedes Funktionieren. Verweilen ist funktionslose „Sättigung“. Im „sonst nichts“ steckt jede denkbare Aktivität als unterlassene – ein Lustprinzip, das in der Wirklichkeit vom Realitätsprinzip geradeso entführt wird wie Disneys Mogli durch die prometheisch nach dem Feuer strebenden Affen vom Bauch des auf dem Wasser treibenden Balu.

Mit dem Verweilen des Aphorismus „Die Räuber“ (Nr. 54) kommuniziert der Aphorismus „Sur l'eau“ der *Minima Moralia* darin, dass in der Betrachtung des naturschönen Himmels ein Vorschein auch der verweilenden Betrachtung des Kunstschönen liegt. Die Differenz ist gleichwohl nicht zu übersehen. Das utopische Verweilen in „Sur l'eau“ ist virtuell unbegrenzt und dadurch ein Weilen; das Verweilen dagegen bleibt Vorschein des Unendlichen *im* Endlichen. Dem Verweilen haftet immer schon sein eigenes Vergehen an. Mit dem utopischen, unmöglichen und anökonomischen Weilen teilt die „schlechte Unendlichkeit“ ästhetischen Verweilens immerhin den Anspruch der Gewaltlosigkeit in der Distanz zum Objekt, das auch hier so unerreichbar bleibt wie der Himmel. Unterschieden vom Weilen ist es durch die Konzentration der Zeit. Die Länge des kontemplativen Blicks, von der Adorno spricht, kann deshalb keine messbare sein. Vielmehr eignet ihm eine Dauer, die im vorreflexiven Wissen der eigenen Endlichkeit auf Unendlichkeit zielt. Aus dieser Spannung, als einer objektiven Unmöglichkeit, bezieht das Verweilen einen Teil seiner Kraft: „Der lange, kontemplative Blick [...] ist immer der, in dem der Drang zum Objekt gebrochen, reflektiert ist. Gewaltlose Betrachtung, von der alles Glück der Wahrheit kommt, ist gebunden daran, daß der Betrachtende nicht das Objekt sich einverleibt [...]“.⁹

Verweilend konzentrieren wir uns auf ein Objekt, das haben zu wollen uns fern liegt. Auch darin stiftet Kontemplation Nähe zur Distanz. Nur, weil die Sache gelassen wird, wie sie uns jetzt anzieht, öffnet sie sich in ihrem Anderssein. Im Verweilen wollen wir die Sache gar nicht anders haben. So „weiß“ der kontemplative Blick um seinen Abstand von der kontemplierten Sache ebenso wie um die Vorläufigkeit seiner Dauer. Darin ist ihr Blick reflektiert, ohne Reflexion zu sein. Auch die mit Bildungsgütern zugerüstete Betrachtung besitzt keinen privilegierten Zugang zum kontemplativen Blick. Verweilen ist keine Expertise, Kontemplation keine Sache von Experten. Der kontemplative Blick erfordert gleichwohl eine rudimentäre Kenntnis der Sache, mindestens ein Vertrauen in sie. Vertrauensvoll wahrt er die Ferne zur Sache, um ihr nahe zu kommen. Dazu muss sie uns nicht unbedingt vertraut sein. Gerade das Vertrauen in die Fremdheit der Sache bedingt das Verweilenwollen an ihr.

Bezieht man die Passagen der *Minima Moralia* auf den späteren Kontemplationsbegriff der *Ästhetischen Theorie*, so zeigt sich, wie sehr Adorno Muße, Verweilen und

⁹ Adorno, *Minima Moralia*, GS 4, 100.

Betrachten als durchweg ambivalente Erfahrungsmodi begreift: einerseits utopischer Vorschein auf ein erfahrbares Anderes der Erfahrung, andererseits jederzeit gefährdet, in Genuss, Labsal, Konsum umzuschlagen. Zwar zehrt Kunst als plötzliche, unvorgreifliche Erscheinung eines Anderen von „geduldiger Kontemplation“:

Zu Erscheinungen im prägnanten Verstande, denen eines Anderen, werden Kunstwerke, wo der Akzent auf das Unwirkliche ihrer eigenen Wirklichkeit fällt. Der ihnen immanente Charakter des Akts verleiht ihnen, mögen sie noch so sehr in ihren Materialien als Dauerndes realisiert sein, etwas Momentanes, Plötzliches. Das Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werks registriert das. Von ihm empfangen alle Kunstwerke, gleich dem Naturschönen, ihre Musikähnlichkeit, deren einst der Name der Muse eingedenk war. Der geduldigen Kontemplation der Kunstwerke geraten sie in Bewegung. Insofern sind sie wahrhaft Nachbilder des vorweltlichen Schauers im Zeitalter der Vergegenständlichung.¹⁰

Adorno macht jedoch klar, dass Kontemplation dort regressiv wird, wo sie neutralisierende Wirkung ausübt. Dann muss sich zeigen, wie sehr sich das authentische Kunstwerk noch seiner genussaffinen Vereinnahmung durch allzu erbauliche und betuliche Kontemplation zu widersetzen imstande ist¹¹; wie sehr es der „mit Geschmack verfilzten Haltung des unbeteiligten Zuschauers“¹² entraten kann. Für Adorno schlägt der kontemplative Blick erst im Innewerden des Unstimmigen, Dissonanten, Widerständigen seine Augen auf. Kontemplation ist nicht Versenkung ins Plane, Geglättete, Ruhige, sondern in die Widerspenstigkeit, Rauheit, Unerlöstheit des Kunstwerks – mit einem Wort: in seine Autonomie. Verweilen aber ist als gewaltlose keineswegs bloß teilnahmevolle Betrachtung.

3. Konzentrierte Zeit: Aufgehen in der Sache

Verweilen hat ein ambivalentes Verhältnis zur Zeit. Selbstverständlich verstreicht sie auch im Verweilen. Doch entweder gewahren wir sie kurzfristig nicht oder ihre Herrschaft wird nicht als heteronomer Zwang empfunden. Diese Zwanglosigkeit bedingt den prominenten systematischen Ort des Verweilens innerhalb jener negativen Theologie der Zeit, die den späten Michael Theunissen beschäftigt hat. Theunissen bestimmt das Verweilen als Elementarphänomen, das „die Realität einer Freiheit von der Zeit zu bezeugen“ scheint: „Verweilend gehen wir gleichsam nicht mit der Zeit mit.“¹³ Das „gleichsam“ zeigt die entscheidende Einschränkung an. Denn auch das Verweilen fällt keineswegs aus der Zeit. Vielmehr besteht die „Zeitbestimmtheit des verweilenden Aufgehens“ im Sich-Zurücknehmen aus der Zukunft auf Gegenwart.

¹⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt/M. 1993, 123–124 (= Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7).

¹¹ Vgl. ebd., 235.

¹² Ebd., 495.

¹³ Michael Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt/M. 1991, 285 (= Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*).

Personenregister

- Adorno, Theodor W. 8–10, 15–16, 20, 28, 35,
43, 48, 57, 65, 98
Albers, Josef 102–104
Alloa, Emmanuel 41, 49–50
Aristoteles 24, 65
von Arnim, Bettina 111
- Baal-Teshuva, Jacob 39–40, 96
Bachtin, Michail Michailowitsch 31
Baudelaire, Charles 22–23, 69, 70–74, 97,
104, 107
Belting, Hans 48
Benjamin, Walter 16, 21–22, 26, 73–74
Beuys, Joseph 106
Bishop, Dorothy V. 120
Boehm, Gottfried 28, 32, 59, 101, 137
Brandimonte, Maria A. 120
Bredenkamp, Horst 65, 137
Burckhardt, Jacob 22
Busch, Werner 104
- Cassirer, Ernst 29, 47, 136
Castoriadis, Cornelius 111, 134–137
Cézanne, Paul 32, 63, 65, 76, 78, 81, 85
Chagall, Marc 32
Cooper, Lynn 112
- Dalton, David 99
Dennett, Daniel 112
van Doesburg, Theo 27, 89
Duchamp, Marcel 31
Düchting, Hajo 5, 82
- Farah, Martha J. 118
Fauchereau, Serge 70
Fauconnier, Gilles 126–130, 137
Feuerbach, Ludwig 70, 89
Finke, Ronald A. 41, 118–121
Fischer-Loock, Xenia 15, 18, 23–24, 58,
71–72, 104
Franz, Erich 58–59, 79, 82, 106
- Frege, Gottlob 87, 93
Fried, Michael 42
Fröschl, Thomas 124
- Gilot, François 69
Giotto 27, 50, 54
van Gogh, Vincent 35
Golding, John 38, 85
Goodman, Nelson 136
Grice, Paul 132
Grünewald, Matthias 47
Grüny, Christian 53
Guys, Constantin 71–72
- Habermas, Jürgen 135
Han, Byung-Chul 13
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 36, 40–41,
71, 77, 91, 102
Heidegger, Martin 12–14
Henrich, Dieter 70, 107
Hitch, Graham J. 120
Hölderlin, Friedrich 21
Hölscher, Tonio 138
Humboldt, Wilhelm von 87
Hume, David 112, 118
Husserl, Edmund 48–51, 56, 100, 109, 112
- Imdahl, Max 32–33, 41–42, 50, 54, 58
Immendorf, Jörg 106
- Jonas, Hans 50
- Kandinsky, Wassily 5–6, 8, 19–20, 27, 68, 69,
75–80, 82–87, 90, 99
Kant, Immanuel 23, 31, 39–40, 58, 84,
111–113, 124–125, 128, 130, 136–137
Klee, Paul 21
Konersmann, Ralf 97
de Kooning, Elaine 39
Krauss, Rosalind 36
Kudielka, Robert 61–63

- Lake, Carlton 69
 Lanchner, Carolyn 38
 Lang, Siegfried K. 58
 Langer, Susanne Katherina 27–33, 36, 40,
 42–43, 53, 61, 90, 123
 Lawson, Bryan 119
 Leroy, Eugène 46, 63–66
 Lessing, Gotthold Ephraim 53, 76
 Lichtenstein, Roy 5
 Link, Jürgen 70
 Logie, Robert H. 20–21
 Look, Reinhard 15, 18, 23–24, 58
 Luhmann, Niklas 25, 36, 99–101, 103,
 105–108
 Lyotard, Jean-François 14, 38

 Maffei, Francesco 47, 52
 Malewitsch, Kasimir 64, 69–70, 75–81,
 85–87, 89, 100, 102–104, 106–108
 Margritte, René 60
 Marx, Karl 25, 70–71, 81, 89, 135, 137
 Matisse, Henri 76
 McGinn, Colin 124
 Mephistoteles 6
 Mersch, Dieter 17, 29, 34, 38, 105, 107, 137
 Mirò, Joan 38
 Mondrian, Piet 27, 31–39, 41, 61, 63, 65, 69,
 81, 84–92, 101, 104–105
 Morellet, François 46, 50–51, 57–61, 65–66,
 104, 107–108

 Newman, Barnett 14, 37–39, 41, 43
 Nietzsche, Friedrich 25, 94, 96, 137
 Noë, Alva 114

 Pahl, Hanna 104
 Panofsky, Erwin 46–48
 Pearson, Joel 118–122
 Picasso, Pablo 38, 69–70, 76, 104
 Pinker, Steven 118
 Pollock, Jackson 37–41, 64–65, 103
 Popper, Karl Raimund 89, 134

 Reinhardt, Ad 102–104
 Reisberg, Daniel 122
 Rembrandt 75, 118
 Richards, Keith 99
 Riley, Bridget 27, 46, 61–63, 65–66
 Rimbaud, Arthur 69
 Ritter, Joachim 16, 18
 Rosengren, Mats 136
 Rothko, Mark 6–7, 20, 37–41, 43, 64–65, 69,
 92–97
 Russell, Bertrand 87
 Ryle, Gilbert 114, 134

 Sartre, Jean-Paul 114–115, 123–124
 Scheier, Claus-Artur 23, 25, 36, 69, 71, 73,
 99, 101, 103, 105
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 36
 Schmitz, Hermann 51–52
 Schmücker, Reinold 100
 Schnädelbach, Herbert 20
 Schopenhauer, Arthur 16, 22–23, 73
 Searle, John Rogers 133, 136
 Seneca 24
 Shepard, Roger Newland 112
 Slayton, Karen 119–121
 Sommer, Manfred 33, 108
 Stella, Frank 41–43, 59
 Sugimoto, Hiroshi 17

 Tetens, Johannes Nikolaus 112–113
 Theunissen, Michael 10, 13, 15, 19, 22, 31, 45
 Tinguely, Jean 104–105
 Tomasello, Michael 132–133
 Turner, Mark 126–130, 137

 Vantongerloo, Georges 87

 Warnock, Mary 112
 Whitehead, Alfred North 87
 Wiesing, Lambert 49

Sachregister

- Abstraktion 1, 19, 27, 28–29, 30, 33, 35, 36, 44, 63, 65, 71, 76, 78–79, 80, 87–88, 90–91, 93, 98, 103, 115
- Abstraktion, symbolische 27, 29, 30–31, 57
- Anschauung 2, 18, 23–25, 32–34, 42–43, 54, 56, 58–59, 69, 84, 88, 111, 114, 130, 136–137
- Antike 24, 27, 39, 74, 92, 94, 138
- apollinisch 96
- apparition, primary 29, 31
- art, morpho-plastic 27
- Auflösung, selbstvergessene 5–6, 8, 19
- Autonomie 10, 48, 98, 134–135
- Bedeutungssinn 46–48, 53, 55
- Beobachtung 2, 17, 20, 25–26, 79, 100, 105–107, 109
- Betrachtung/Betrachter/Betrachteter 1, 5–6, 8–11, 16–21, 24–25, 41, 45, 48–49, 56–57, 60, 62, 76, 79, 90, 101, 106, 114, 117
- Betrachtungszeit 1, 17–18, 45–46, 52–53, 55–56, 65–66
- Bildanblick 17, 42, 45–46, 48, 51–52, 54–55, 58, 96
- Bildbewusstsein 49–50, 114–117, 124, 134
- Bilderscheinung 32, 34, 45–46, 48–51, 53, 55, 138
- Bildgestaltung 6
- Bildinhaltszeit, Bildbetrachtungszeit und Bildentstehungszeit 1, 45–46, 53, 65–66
- Bildphänomenologie 45, 48, 51
- Bildraum 6, 18, 34–37, 41, 56, 102, 104
- Bildsujet 37–38, 41, 46, 49–51, 53, 55, 65, 101, 124, 138
- Bildträger 28, 32, 34, 36–38, 41–42, 46, 49–51, 53–55, 58, 61, 65, 80–81, 91, 101, 117–118
- Bildzeit 18, 38, 45–46, 52–53, 55–56, 62–63, 65
- blending, conceptual 126, 129, 133, 136
- Chronotechniken 45, 60–62, 66
- Dadaismus 86–87
- Dekonstruktion 88
- Dialektik 88, 96, 129
- Differenz, ikonische 28, 101, 107
- dionysisch 96
- Einbildungskraft 1–2, 23, 43, 48, 52, 58, 60, 63, 72, 88, 111–133, 115, 118, 120–122, 125, 128, 129–130, 132, 134–138
- Einleibungsakt 113
- Epochenbewusstsein 68
- Erfahrung (sinnliche, ästhetische, kontemplative) 1–2, 6–7, 17–19, 22–23, 25, 31, 33, 43, 45, 55, 98, 109
- Erscheinung 10, 29, 31–32, 50, 56, 61, 64–65, 77, 85, 88, 90, 98, 128, 136
- Expressionismus 27–28, 31, 87
- Farbdichte 63–64
- Farbsystem 82
- Formdichte 28, 32, 63
- Formen, lebendige 27–28
- Formverdichtung 33, 43, 58, 61–62
- Fotografie 17, 98
- Futurismus 81, 86
- Gattungsform 30
- Geduld 10, 15, 64, 119
- Gegenwart 5, 10–11, 13, 16, 18, 21, 23–24, 31, 51–52, 56, 66, 69–70, 75, 90–92, 96, 98, 109, 113
- Geschehensdichte 28, 32–33, 40, 54, 62
- Gestalt 29, 31–32, 43, 47–48, 56, 58, 64, 85–86, 88, 94–96, 100, 102, 112–113, 125
- Gewalt/Gewaltlosigkeit 8–11, 19–20, 22, 54, 109
- Glück 9, 11, 22, 43–44, 73
- Harmonie 76, 78, 84, 88, 90

- Identifizierung 51–52, 58, 101, 128, 130
 Ikone 18, 34, 64, 79, 90, 100–101, 108
 Ikonik 32–33, 45, 50, 54, 58
 ikonoklastisch 34, 137
 Ikonologie 45–48, 50
 imagery, mental 118–121
 imagination, constructive 29
 Immanenz–Illusion 114
 Impressionismus 70

 Kairotechniken 1, 46, 53, 57, 59–60, 63,
 65–60, 75, 85
 Kollision, dramatische 40, 94
 Konstruktivismus 31, 35, 57, 97
 Kontemplation 5, 8–20, 22–25, 30, 48, 65, 74,
 95, 109
 Kontextform 29–30
 Kontrast, konstanter 88
 Kubismus 40, 70, 75, 79, 85–86, 90
 Kunst, absolute 27
 Kunstschönes 9, 15–16, 18, 71
 Kunstsymbol 30–31, 33

 Langeweile 12, 14, 73

 Malerei, konkrete 27
 Material 7, 10, 28–29, 32–33, 36–37, 41–42,
 50, 53, 57, 61, 71, 77, 80, 88, 91, 122, 135
 Metaphysik 15, 18, 23–24, 37, 71, 113
 Mimesis 28, 33–34, 99
 Moderne 1, 14–15, 18, 20, 23–25, 27–29,
 33–38, 50, 54–55, 63, 69–71, 75–77, 82, 86,
 89–92, 97–98, 100, 102, 104–105, 107, 109,
 135
 Modernität, ästhetische 33, 46, 69–70, 72,
 74–75, 77, 79, 87, 92, 97–99, 104, 109
 Multiforms 39, 94–96
 Musik 20, 23, 31, 33, 59, 70–72, 75–76, 78, 82
 Muße 1, 9, 19–20, 23–25, 74, 98
 Mythos 37, 39, 93–95, 126

 Nähe 8–10, 12, 74, 95
 Natur 16–18, 23–24, 32–33, 39, 71, 73, 77–80,
 82, 87, 91, 108, 113, 136
 Naturschön 9–10, 15–18, 71, 77, 109
 Negation 78, 102–104, 107–108, 116, 130

 Objekt 9, 17, 31, 49–52, 55–56, 106, 108,
 111–112, 116, 124
 Okklusion 123–124, 130
 Operation 87, 99–101, 103, 105–107, 109, 126,
 128

 Phänomensinn 46–47, 53, 55, 93
 Phantasma 78, 113
 Poiesis 135
 Prägnanz, ikonische 28–29, 32, 35, 40, 53,
 62–63, 79, 94, 102
 Prägnanz, symbolische 29, 33

 Rationalität, ästhetische 36
 Realismus 34, 70, 86, 89
 Realität 10–12, 50, 69–70, 86, 89, 92–93, 97,
 135
 Realitätswahrnehmung 92, 136
 Re–entry 100, 105–108
 Referenz 30, 32, 99, 101–102, 104, 108, 120,
 132
 Reflexion 9, 16, 23, 37, 49, 55, 99, 101–103,
 105, 107–109
 Reflexivität 2, 37, 65, 100–105, 108, 133–134
 Renaissance 27–36, 92
 revolutio 70

 Sagen 20–21, 32, 53, 105–107, 123
 Schein 11, 60–61, 77, 86, 91, 97, 113
 Selbstreferenz 2, 25, 29, 41, 99, 101, 103–105,
 107
 Semantik 19–20, 34–37, 44, 97, 104, 126, 129
 shape 29, 33, 39–43, 51, 95
 Signifikant/Signifikat 6–7, 28
 Simultaneität 53–54, 56, 66
 Spielerische Differenzierung 2, 8, 17, 45,
 51–52, 54–55, 57, 63, 95, 115, 128
 Spontaneität 111, 113–115, 136
 Subjekt 11–12, 16–18, 23, 33, 35, 42–43, 46,
 57, 78, 81, 109, 135
 Sujet 1, 17–18, 33, 39–40, 45, 48, 50–54, 56,
 72, 93–94, 97, 108
 Symbolismus 97
 synthesis, mental 119
 System 51, 57–60, 75–77, 81, 87–90, 92,
 99–101, 103, 105–107, 119–120, 122, 131

- Tradition 18, 71–72, 79, 100, 102
Transformation, symbolische 28–29
- Ungegenständlichkeit 69–70, 75–76, 79–82,
85–86, 100
Unmittelbarkeit 27
Unterscheidungsform 30
Unterschied 35–37, 41, 65, 76, 83, 101, 107,
128, 130
Unverweilen 12–15, 73–75, 98
- Versenkung 1, 5, 10, 22, 47, 66, 109
Versöhnung 94, 97, 108
Vibration, seelische 76
- Wahrheit 6, 9, 41, 77, 86, 90, 92, 129
Wahrnehmung 6, 18, 47, 49–50, 59, 61–63,
72, 74, 89, 92, 97, 109, 111–118, 124–125,
138
Weltansicht 87
Wesen 5–6, 8, 22, 46, 63, 77, 133, 137
Wesenssinn 46–48, 53, 55
Wille 5, 8, 21–23, 113
Wirklichkeit 6, 9–10, 25, 31, 36, 51, 69, 89,
92, 120
- Zeigen 1, 21, 32, 37–38, 44, 53, 105–107, 123
Zeitlichkeit 1, 12–13, 15, 17–18, 37–38, 45,
54–56, 60, 65, 90, 98, 104
Zusatzelement 75, 81, 85
Zwang 5, 8, 10, 15, 28, 35, 61–62, 81, 108, 136
Zwölftontechnik 76, 87, 90