

»Wenn alle Kultur sich in der Erschaffung bestimmter geistiger Bildwelten, bestimmter symbolischer Formen wirksam erweist, so besteht das Ziel der Philosophie nicht darin, hinter all diese Schöpfungen zurückzugehen, sondern vielmehr darin, sie in ihrem gestaltenden Grundprinzip zu verstehen und be/wußt zu machen. In dieser Bewußtheit erst erhebt sich der Gehalt des Lebens zu seiner echten Form. [...] Die Negation symbolischer Formen würde daher in der Tat, statt den Gehalt des Lebens zu erfassen, vielmehr die geistige Form zerstören, an welche dieser Gehalt sich für uns notwendig gebunden erweist.«

Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*

Einleitung

Im Volksglauben geht demjenigen ein persönlicher Wunsch in Erfüllung, der eine Sternschnuppe am nächtlichen Himmel erblickt hat, daraufhin die Augen schließt und sich ganz fest vorstellt, was in sein Leben kommen soll. Dem Finder eines vierblättrigen Kleeblattes soll Glück ins Haus stehen, Unglück dagegen erleidet, wem eine schwarze Katze von links nach rechts den Weg kreuzt. In der christlichen Eucharistielehre werden wir beim Abendmahl durch die Hostie und den Wein mit Leib und Blut Christi und damit auch mit Gott verbunden; ein blauer Stein namens Lapislazuli symbolisiert im Islam das Auge Gottes und schützt den Träger vor dem bösen Blick, weshalb er oft schon dem Neugeborenen geschenkt wird. Mit Honig gebackene Kuchen in Buchstabenform in der Zuckertüte des ABC-Schützen sollen mancherorts dem Erstklässler buchstäblich verdeutlichen, dass Lernen süß ist, und im europäischen Kulturraum wird man mit einiger Wahrscheinlichkeit ein vielleicht pausbäckiges, meist mit langen goldenen Locken und immer mit Flügeln ausgestattetes Geschöpf zu sehen bekommen, wenn man jemandem die Frage stellen sollte, wie denn eigentlich ein Engel aussieht. Vor manchen Gerichtsgebäuden wacht die Justitia – eine Frauenfigur mit verbundenen Augen, Schwert und Waage in den Händen – sie steht für die richtende, abwägende und nicht auf Äußerlichkeiten achtende Gerechtigkeit, und eine weiße Taube gilt schon seit Jahrhunderten als Symbol für den Frieden. Ein bunter Strauß an Beispielen aus ganz unterschiedlichen Kontexten, denen aber etwas gemeinsam ist: Sobald unsere Gedanken von abstrakten Ideen wie Glück, Gott, Freiheit, Frieden, Gerechtigkeit handeln oder

wir uns unsichtbaren Annahmen wie Vergebung, Engeln oder bösen Mächten zuwenden, hilft sich die menschliche Einbildungskraft, indem sie diese Abstrakta in sinnlich wahrnehmbare äußere Formen transformiert und damit diesem Sinnlichen einen Sinn zuweist.

Anders dagegen die wunderliche Katze aus Lewis Carrolls Roman *Alice im Wunderland*, deren sonderbares Grinsen immateriell und ohne körperliche Präsenz des Tieres auch dann noch einige Zeit in der Luft hängen blieb, nachdem der Rest des Tieres schon vollständig verschwunden war.¹ Diese absonderliche Fantasie Carrolls eines vorhandenen Grinsens ohne eine körperliche Präsenz des Tieres mag zum Einstieg als Metapher für eine ungewöhnliche Thematik dienen, als rhetorische Figur, die den abstrakten Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit zunächst spielerisch veranschaulicht: Das »Grinsen ohne Katze«² ist ein sprachliches Bild für die Paradoxie einer Anwesenheit von Etwas ohne eine materielle Präsenz – mit dem Gedanken an eine solche Möglichkeit ist auch der Topos der Undarstellbarkeit befasst, von dem die folgenden Kapitel handeln werden. Das vorangestellte Zitat von Ernst Cassirer – ebenso wie die eingangs erwähnten Beispiele aus dem Alltag – verdeutlichen jedoch im Gegensatz dazu die Unmöglichkeit einer Sinnsetzung außerhalb eines symbolischen Mediums. Denn der Mensch ist, in der kulturphilosophischen Konzeption Cassirers, ein »animal symbolicum«³ – womit Cassirer verdeutlichen wollte, dass der Mensch durch seine Symbolisierungstätigkeit charakterisiert werden kann und dass er so genannter »symbolischer Formen«⁴ bedarf, um einen verstehenden Zugang zur Welt zu finden. Die »Negation symbolischer Formen«⁵ – wie Cassirer es in dem angeführten Zitat treffend bezeichnet – kann darum nicht mehr sein als ein gedankliches Spiel, eine Idee nämlich, die sich selbst ad absurdum führt, weil sie symbolisch vermittelt ist: Als Metapher verstanden könnte man das sprachliche Bild von der immateriellen Grinsekatz aus Carrolls Buch der symbolischen Form Kunst zurechnen; zu Recht, denn diese seltsame Katze ist eine fiktive Romanfigur – nicht zu Unrecht bewohnt sie das »Wunderland«.

Cassirer war sich freilich bewusst, wie groß die Verlockung sein musste, einen Zugriff auf das eigentliche Sein des Dings an sich zu haben – ohne dass sich ein

¹ Carroll: *Alice im Wunderland*, S. 67. Vgl. zu diesem Beispiel auch Mersch: *Was sich zeigt*, S. 11.

² Ebd., S. 67.

³ Cassirer: *Versuch über den Menschen*, S. 47–52.

⁴ Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, I. Teil, S. 51. Im Folgenden wird der Begriff als fest etablierter Terminus im Text kursiv angeführt.

⁵ Ebd.

symbolisches Medium dazwischenschöbe – und wie sehr sich das Denken in der Geschichte der Philosophie immer wieder von diesem Wunsch verführen ließ: »Immer von neuem regt sich vielmehr der Grundtrieb des Wissens: der Trieb, das verschleierte Bild von Saïs zu enthüllen und die Wahrheit nackt und hüllenlos vor sich zu sehen. Vor dem philosophischen Blick, der die Welt als absolute Einheit erfassen will, soll zuletzt, wie alle Mannigfaltigkeit überhaupt, so insbesondere die Mannigfaltigkeit der Symbole zergehen: die letzte Wirklichkeit, die Wirklichkeit des Seins an sich selbst, soll sichtbar werden.«⁶

Mit der aus den Werken Friedrich Schillers und Friedrich von Hardenbergs (Novalis) bekannten Metapher des *Bildes von Saïs* leitet Cassirer den dritten Band seiner *Philosophie der symbolischen Formen*, die *Phänomenologie der Erkenntnis*, ein.⁷ Doch Cassirer kannte die Restriktionen nur zu gut, die Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* der Erkenntnis auferlegt hatte und wusste darum, dass das Ding an sich nicht erkennbar ist. Diese Absage an einen ontologischen philosophischen Zugriff war für ihn jedoch kein negativer Bescheid: Erst an diesem Punkt nämlich kann Philosophie beginnen, indem die Modi der Erkenntnis, die von Cassirer so bezeichneten *symbolischen Formen*, untersucht werden, über die sich der Mensch einen Zugang zur Wirklichkeit verschafft, und indem darüber hinaus auch gefragt wird, wie sich in den unterschiedlichen

⁶ Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, 3. Teil, S. 3.

⁷ Vgl. hierzu Friedrich Schillers Ballade *Das verschleierte Bild zu Saïs* oder Novalis' Romanfragment *Die Lehrlinge zu Saïs*. Im ersten Teil des Romanfragments führt ein Lehrling im Tempel zu Saïs ein Selbstgespräch, in dem er über seine Beziehung zu seinem Lehrer reflektiert. Am Ende des Monologs resümiert der Lehrling seinen Drang nach absolutem Wissen: »[...] Und wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleier hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein echter Lehrling zu Saïs.« Novalis: *Die Lehrlinge zu Saïs*, S. 21. In Schillers Ballade wird der Lehrling für seinen hybriden Anspruch bestraft, Novalis dagegen interpretiert das einheitsstiftende Moment zwischen Natur und Ich als Selbsterkenntnis des Menschen. Die Generation der Frühromantiker einte im Konzept der intellektuellen Anschauung auch die Frage nach einer Möglichkeit zur Versinnlichung des Absoluten, wobei der Kunst eine bedeutende Rolle zugewiesen und das Christentum als Legitimationsmodell angesehen wurde: Christus, als Gott und Mensch, unendlich und endlich zugleich, galt den Frühromantikern als Mittler zum Absoluten. Der Unterschied zu den Überlegungen der Frühromantiker besteht darin, dass Adorno und Lyotard den Topos der Undarstellbarkeit in kulturkritischer Absicht verwenden, Undarstellbares also nicht als Absolutes oder Transzendentes gedacht wird, sondern im Kontext der kulturellen Problematik der Aneignung des objektiven Geistes verhandelt wird. Vgl. ausführlicher zur Frühromantik u. a. Manfred Frank: *Unendliche Annäherung*.

symbolischen Formen Erkenntnis vollzieht bzw. wie den Bedingungen der Möglichkeit der jeweiligen symbolischen Form gemäß Sinn konstituiert wird.⁸ Die Negation der Existenz symbolischer Formen bei der Bezugnahme auf Welt bezeichnet Cassirer dementsprechend als einen Rückfall in frühere Bewusstseinsstufen der Menschheit: »Wie nach dem griechischen Mythos ein Biß in den Apfel der Proserpina die Seelen für immer dem Reich der Schatten verstrickt und ihnen die Rückkehr zum Licht des Tages verwehrt – so scheint umgekehrt der Anbruch des Tages, der Anbruch des wachen theoretischen Bewußtseins und der theo/retischen [sic!] Wahrnehmung, keinen Rückweg mehr in die Welt der mythischen Schattenbilder zu verstatten. Denn was könnte dieser Rückweg anderes sein, als ein bloßer Rückfall – als das Herabgleiten in eine primitive und überwundene Stufe des Geistes?«⁹

Gleichwohl kann für Cassirers symboltheoretische Konzeption insgesamt die Vorstellung von der paritätischen Koexistenz verschiedener symbolischer Formen ausgemacht werden, da es Cassirer nicht darauf ankommt, die unterschiedlichen symbolischen Formen zu bewerten oder in eine hierarchische Abfolge zu stellen, sondern er untersucht deskriptiv die den symbolischen Formen jeweils zugrunde liegende spezifische Struktur. Über die Konzeptionalisierung des Menschen als eines *animal symbolicum* und der Charakterisierung der kulturellen Existenz des Menschen anhand einer Beschreibung verschiedener *symbolischer Formen* bewegt sich die kulturphilosophische Konzeption Ernst Cassirers in einem Schnittfeld mit der philosophischen Ästhetik in der Tradition Alexander Gottlieb Baumgartens, der die Ästhetik mit seiner in Neulatein verfassten Schrift *Aesthetica* von 1755 als eine wissenschaftliche Disziplin begründete. Darin räumt Baumgarten der Ästhetik einen gleichberechtigten Platz neben der Logik ein – im Zentrum von Baumgartens *Aesthetica* steht die Beschreibung und Aufwertung der sinnlichen Vermögen des Menschen als einer der Vernunft analogen Bezugnahme auf die Welt, als ein »analogon rationis«.¹⁰ Sowohl in Cassirers Beschreibung des

⁸ Vgl. hierzu Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, 1.–3. Teil, und mit deutlicher Bezugnahme auf die symbolische Form Kunst Cassirer: Versuch über den Menschen, S. 212–262; Der Gegenstand der Kulturwissenschaften, S. 1–33.

⁹ Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, 3. Teil, S. 91. Proserpina ist der römische Name für die griechische Göttin Persephone, Tochter des Zeus und der Demeter, der Göttin des Ackerbaus und der Feldfrucht. Proserpina lebt als Gattin von Hades in der Unterwelt und darf nur zwei Drittel des Jahres in die Oberwelt zurückkehren. In den Monaten, in denen sie bei Hades verweilt, trauert ihre Mutter Demeter und lässt auf der Erde nichts mehr blühen und wachsen.

¹⁰ Baumgarten: *Aesthetica*. Vgl. hierzu auch Schweizer: Ästhetik als Philosophie der

Menschen als eines *animal symbolicum* als auch in Baumgartens Vermögenskomplex des *analogon rationis* wird der Mensch als sinnliches Wesen charakterisiert, also nicht mehr ausschließlich als Vernunftwesen verstanden. Ausgangspunkt der Überlegungen Baumgartens und Cassirers ist vielmehr eine Beschreibung und Untersuchung der produktiven und rezeptiven Vermögen des Menschen, der einerseits seinen Bezug zur Welt über kulturelle Formen selbst hervorbringt, der andererseits ein sinnliches Wesen ist, das sich die Formen der Kultur als objektivierten Geist aneignet und in je spezifischer Weise Sinn konstituiert. Die Fragestellung dieser Arbeit ist in diesem Schnittfeld von philosophischer Ästhetik und Kulturphilosophie angesiedelt.

Der hier behandelte Gegenstand ist eine vergleichende Untersuchung des Topos der Undarstellbarkeit sowie der damit verknüpften Frage nach künstlerischen Strategien der Darstellung von Undarstellbarem in den ästhetischen Konzeptionen Theodor W. Adornos (1903–1969) und Jean-François Lyotards (1924–1998). Die Untersuchung erfolgt in symboltheoretischer Perspektive, die aus Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* gewonnen wird, wodurch die Thematik der Undarstellbarkeit auch im Kontext der kulturphilosophischen Frage nach den Möglichkeiten der Aneignung des objektiven Geistes durch die Subjekte und damit auch in der Tradition von Georg Simmels Essay *Über den Begriff und die Tragödie der Kultur* steht.

Trotz der beträchtlichen Fülle an Schriften über Adorno und Lyotard, die häufig den Charakter einführender Rekonstruktionsbemühungen tragen und in denen begonnen wird, Adorno zu den Klassikern der Philosophie zu zählen und Lyotard monografisch zu erschließen, sind vergleichende Arbeiten eigentümlicherweise selten geblieben. Ein Vergleich der beiden Philosophen ist jedoch nahe liegend, weil Lyotard seine Ästhetik als konsequente Fortführung der ästhetischen Überlegungen Adornos versteht, auf den er sich bereits im Vorwort zu seiner vier Jahre nach dem Tod Adornos erschienenen Aufsatzsammlung *Des dispositifs pulsionnels* von 1973 zustimmend beruft. Insbesondere bezieht sich Lyotard explizit auf Adornos *Negative Dialektik* (1966) und auf dessen 1970 posthum erschienene *Ästhetische Theorie*: »Adornos letztes Wort war: Die Erfahrung im hegelschen Sinne (die Verwirklichung des Geistes in der Geschichte) endet nach Auschwitz; uns bleibt nichts, als die Metaphysik in ihren Niedergang zu begleiten; es gibt keine einheitliche große Erzählung der Emanzipation mehr, vervielfachen wir also die Mikrologien. Aus den

sinnlichen Erkenntnis. Im Folgenden wird der Begriff als fest etablierter Terminus im Text kursiv angeführt.

vorliegenden Essays wird ein aufmerksames Ohr heraushören können: die Erfahrung im hegelschen Sinne ist nach Auschwitz und auch dank der Wiederbelebung des Kapitalismus zu Ende; das Zeitalter des Experimentierens [...] blüht auf; vervielfachen wir also die Paralogien. [...] Kurz, ich schlage ohne falsche Bescheidenheit vor, in Erwägung zu ziehen, daß diese Essays, wie ungeschickt auch immer, das Ziel verfolgten, nach Kenntnisnahme des in der ›Ästhetischen Theorie‹ unerbittlich dargelegten Bankrotts einen Neuanfang zu skizzieren. Die Ausarbeitung einer dergestalt neubegonnenen Ästhetik steht noch aus.«¹¹ Das Zitat stammt aus einem der ersten Bücher Lyotards über Ästhetik: Promoviert hat sich Lyotard 1954 zunächst mit einer Arbeit über die Phänomenologie Edmund Husserls mit dem luziden Titel *La Phénoménologie*, die heute in Frankreich ein Bestseller ist und 1993 ins Deutsche übersetzt wurde. In seiner bislang nicht ins Deutsche übersetzten Qualifikationsschrift *Discours, figure*, mit der sich Lyotard 1971 einen der in Deutschland üblichen Habilitationsschrift vergleichbaren Abschluss erwarb, beschäftigt er sich erstmals auch mit der Rolle der Kunst in der Gesellschaft. In verschiedenen später erschienenen Aufsätzen, Vorträgen und Schriften hat Lyotard wiederholt auf Adornos ästhetische Konzeptionen Bezug genommen, meist jedoch nur in Form einer beiläufigen Erwähnung von Adornos Namen.¹²

¹¹ Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (Vorwort), S. 7 und 9. An anderer Stelle heißt es: »Am Ende der ›Negativen Dialektik‹ und auch in der unvollendet gebliebenen ›Ästhetischen Theorie‹ gibt Adorno zu verstehen, daß die Moderne in der Tat redigiert werden muß und im übrigen ihr eigenes Redigieren ist, daß man sie jedoch nur in Form dessen, was er *Mikrologien* nennt, redigieren kann – was nicht ohne Bezug zu Walter Benjamins ›Passagen‹ ist.« Lyotard: *Die Moderne redigieren*, S. 22. Weiter schreibt Lyotard über Adorno: »Hier, damit befaßt, in groben Zügen das Bild einer Hölle zu malen, begegnen wir Adorno [...]. Er weigert sich, ›Auschwitz‹ zu einer Episode herabzusetzen. Vom Zerfall seiner selbst betroffen, läßt das Denken davon ab, am Faden der Repräsentation entlang weiterzuschreiten, und trachtet, sich dem zu nähern, was es nicht denken konnte und nicht denken kann [...]. Das Denken Adornos weiß um ein Zweites: es weiß, daß die Metaphysik durch die Erhellung der Täuschung, die sie verzehrt (darstellen, was man nicht darstellen kann), zu überwinden sucht.« Lyotard: Heidegger und »die Juden«, S. 55f. Im Unterschied zu diesen zustimmenden Bezugnahmen schreibt Lyotard jedoch auch, die Ästhetik Adornos sei veraltet. Vgl. Lyotard: Karel Appel, S. 83.

¹² Bezugnahmen Lyotards auf Adorno finden sich u. a. in Lyotard: *Adorno com diavolo*, S. 35–58; *Das Erhabene und die Avantgarde*, S. 121; *Eine Widerstandslinie*, S. 124; Heidegger, S. 55–59; *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, S. 74; *Streitgespräche*, S. 9 und 48; *Vorbemerkungen über die Pragmatik der Werke*, S. 14f.

Eine vergleichende Untersuchung der ästhetischen Konzeptionen beider ist jedoch nicht nur wegen Lyotards Bezugnahme auf Adorno nahe liegend, sondern auch erhellend für das Verständnis beider, deren Überlegungen sich aufgrund ihrer hermetischen Schreibweise ohnehin nur schwer erschließen. Die Tatsache, dass Lyotard Ansätze aus Adornos *Ästhetischer Theorie* und dessen *Negativer Dialektik* aufgreift, weiterdenkt oder abwandelt, ermöglicht es, die von beiden anvisierte Problemstellung der Undarstellbarkeit aus verschiedenen Perspektiven auszuleuchten.

Eine wesentliche Gemeinsamkeit der ästhetischen Konzeptionen von Adorno und Lyotard ist darin zu finden, dass beide den Topos der Undarstellbarkeit mit der Thematisierung der Erfahrung von Auschwitz als einer Chiffre für die generell veranschlagte Dialektik von Kultur und Barbarei im 20. Jahrhundert verbinden und fragen, wie das Subjekt mit solchen Entwicklungen der Kultur umgehen kann. Zwar wurde Lyotard rund 20 Jahre nach Adorno und zudem in Frankreich geboren, doch erleben beide aus relativer Distanz den 2. Weltkrieg und die sich schwierig gestaltende und von vielen Konflikten begleitete Nachkriegsordnung in Europa und verstehen ihre Ästhetik, im Wortsinne von *aisthesis*, als einen Beitrag zu den gesellschaftlichen und kulturellen Debatten ihrer Zeit – und zwar in kulturkritischer Absicht. Die Wahrnehmung gesellschaftlicher Konflikte und nicht offen thematisierter Probleme setzt die sinnliche Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit des Subjekts sowie dessen Vermögen zum Perspektivenwechsel voraus – wodurch zugleich die Nähe dieser ästhetischen Positionen zu Fragen der Ethik impliziert ist und eine Verbindung von Ästhetik und Widerstand angezeigt werden soll. *Ästhetik* wird im doppelten Wortsinn verstanden – als Wahrnehmungslehre und Kunsttheorie. Ein Vergleich der Positionen Adornos und Lyotards zu der Erfahrung Auschwitz ist interessant, weil die meisten diesbezüglichen Texte Adornos in den Nachkriegsjahren datiert sind; Lyotards Arbeiten hingegen sind rund 20 Jahre später, zunächst in Frankreich, meist kurz darauf auch in deutscher Übersetzung, erschienen – in den 1980er Jahren wohlgermerkt, als sich in beiden Ländern längst eine breite öffentlichkeitswirksame Erinnerungskultur etabliert hatte und angesichts der Fülle von Beiträgen über Auschwitz in Kunst, öffentlichen Medien und Schulbüchern nicht ohne Weiteres von einer Undarstellbarkeit gesprochen werden kann.

Sowohl zu Adorno als auch zu Lyotard liegt ein umfangreicher Forschungsstand vor, vergleichende Arbeiten sind dagegen bis heute selten. Die wenigen vergleichenden Untersuchungen stellen heraus, dass Auschwitz ein gemeinsamer Bezugspunkt der beiden Philosophen ist. Meist sind diese Arbeiten affirmative Bezugnahmen auf die von Adorno und Lyotard vorgenommene

Problematisierung von Kunst nach Auschwitz. Insbesondere Adorno gilt längst als Gewährsmann für Normen, mit denen Kunst nach oder über Auschwitz beurteilt wird. Auf eine werkimmanente Rekonstruktion von Adornos und Lyotards diesbezüglichen Überlegungen wird dabei oft verzichtet.¹³ Dieser Befund gilt auch für eine Reihe von Arbeiten, die ausschließlich Adornos Überlegungen zur Möglichkeit von Kunst nach Auschwitz behandeln. Die komplexe und von zahlreichen Missverständnissen flankierte Rezeptionsgeschichte von Adornos Ästhetik nach Auschwitz soll hier nicht noch einmal systematisch rekonstruiert und aufgerollt werden.¹⁴ Im Vergleich zu den Stellungnahmen der ersten Stunde zu Adornos provozierendem Satz über die barbarischen Gedichte nach Auschwitz, die diesen Satz teils als ein Verdikt Adornos über die Kunst auslegten, teils falsch zitierten oder kolportierten, bieten jüngere einschlägige Arbeiten zunehmend eine den werkimmanenten und zeitlichen Kontext berücksichtigende Interpretation.¹⁵ Zudem gibt es eine Reihe von vergleichenden Arbeiten, die Adorno und Lyotard unter dem gemeinsamen Aspekt von deren Bezugnahme auf die ästhetische Kategorie des Erhabenen untersuchen.¹⁶ In diesen Arbeiten werden meist die Gemeinsamkeiten in den Ansätzen Adornos und Lyotards hervorgehoben.

Die Scheu gegenüber vergleichenden Untersuchungen mag darin begründet liegen, dass Adorno und Lyotard unterschiedlichen wissenschaftlichen Schulen oder Traditionen zugeordnet werden, deren Prämissen weit auseinander zu liegen scheinen. Adorno gilt als ein Vertreter der Frankfurter Schule, und damit wird seine Philosophie den Arbeiten beigelegt, die in die Tradition der auf Max Horkheimer zurückgehenden »Kritischen Theorie«¹⁷ eingeordnet werden.

¹³ Genannt seien hier nur die vergleichenden Arbeiten von Kimmich: *Kalte Füße. Von Erzählprozessen und Sprachverdikten bei Hannah Arendt, Harry Mulisch, Theodor W. Adorno, Jean-François Lyotard und Robert Schindel*, S. 93–106 und Kramer: *Auschwitz im Widerstreit. Über einige Verfahrenskonvergenzen in Adornos und Lyotards Reflexion auf die Todeslager*.

¹⁴ Einen guten Überblick bieten Stein: »Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben« (Adorno). *Widerruf eines Verdikts?*, S. 485–508 sowie Kiedaisch (Hg.): *Adorno und die Dichter*.

¹⁵ Vgl. hierzu Krankenhagen: *Auschwitz darstellen*.

¹⁶ Pries u. a. (Hg.): *Ästhetik im Widerstreit*; Pries (Hg.): *Das Erhabene*; Welsch: *Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, S. 114–156; Peña Aguado: *Ästhetik des Erhabenen*; Friesen: *Undarstellbarkeit und Unbestimmbarkeit sowie jüngst Zima: Ästhetische Negation*.

¹⁷ Vgl. hierzu Horkheimer: *Über Traditionelle und Kritische Theorie*, S. 12–65. Die

Liotards Philosophie gilt als vom französischen Poststrukturalismus beeinflusst und wird zudem auch im Zusammenhang mit Arbeiten über den auf Jacques Derrida zurückgehenden Dekonstruktivismus herangezogen.¹⁸ Sven Kramer schlägt vor, die methodischen Divergenzen in den Überlegungen Adornos und Lyotards auf dem Weg der Konsensustheorie von Jürgen Habermas zu schlichten.¹⁹ Diese Herangehensweise ist meines Erachtens höchst fragwürdig, wenn man bedenkt, wie sehr sich Lyotard mit seiner Konzeption des *Widerstreits* in seinem gleichnamigen Buch gegen das Modell eines anzustrebenden kommunikativen Konsenses verwehrt. Daher sollen die Inkongruenzen in den Überlegungen Adornos und Lyotards nicht geschlichtet, sondern gerade herausgearbeitet werden.

Es geht hier nicht um die Klärung der Frage, ob und inwiefern der Topos der Undarstellbarkeit ein jüdisches Motiv ist, wenngleich Adorno und Lyotard auch der *jüdischen Philosophie* zugerechnet werden.²⁰ Abgesehen davon, dass es nicht eine *jüdische Philosophie*, sondern vielmehr eine Philosophie des Judentums gibt, da – wie Julius Guttman gezeigt hat – in der philosophischen Reflexion des Judentums die Juden nicht Subjekt, sondern Objekt sind,²¹ ist diese Zuschreibung in Bezug auf Adorno und Lyotard obendrein nicht unproblematisch: Adornos italienische Mutter, Maria Calvelli-Adorno, war Katholikin; sein Vater Oscar Wiesengrund, ein Weingroßhändler, hatte zwar ein jüdisches Elternhaus, konvertierte aber zum Protestantismus. Erst als Adorno

Antrittsrede Adornos, die er 1931 an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main hielt, nimmt in einigen Punkten das von Horkheimer formulierte Wissenschaftsverständnis vorweg. Vgl. hierzu Adorno: *Die Aktualität der Philosophie*, S. 325–344.

¹⁸ Vgl. Pribersky: *Lesen nach Auschwitz*. Zur Herausgabe von Jean-François Lyotards *Streitgesprächen*, S. 1–5.

¹⁹ Kramer: *Auschwitz im Widerstreit*, S. 89.

²⁰ Kilcher u. a. (Hg.): *Lexikon jüdischer Philosophen*, S. 412–415 (Adorno) und S. 449–451 (Lyotard). Zum jüdischen Grundmotiv im Denken Adornos oder Lyotards vgl. Pfestroff: *Der Name des Anderen*; Wendel: *Zeugnis für das Undarstellbare*. *Die Rezeption jüdischer Traditionen in der postmodernen Philosophie*, S. 264–278; Wendel: *Absenz des Absoluten*. *Die Relevanz des Bilderverbots bei Jean-François Lyotard*, S. 142–155; Wendel: »Eine Gestalt von Hoffnung auf Versöhnung«. *Spuren jüdischen Denkens bei Theodor W. Adorno*, S. 117–131; Wendel: *Zur Bedeutung des Nicht-Darstellbaren bei Jean-François Lyotard*. *Ästhetik des Erhabenen – Ästhetische Theologie?*, S. 48–72. Wendels Arbeiten zeigen, dass Lyotard Versatzstücke jüdischen Denkens in seine Theorien integriert, die theologischen Aspekte dabei jedoch nicht vordergründig sind.

²¹ Vgl. hierzu Guttman: *Die Philosophie des Judentums*, S. 10.

ins Exil ging, 1931 zunächst nach Oxford, wenige Jahre später seinem Freund und Kollegen Max Horkheimer in die USA folgend, verkürzte er seinen väterlichen Zunamen Wiesengrund auf das Initial »W.« in Theodor W. Adorno. Daher ist die Annahme nahe liegend, dass die nur väterlicherseits jüdische Herkunft Adornos für ihn erst durch den aufkommenden Nationalsozialismus überhaupt ins Blickfeld trat.²² Auch die Herkunft Lyotards ermöglicht es nicht ohne Weiteres, ihn der *jüdischen Philosophie* zuzuordnen: Lyotards Vater stammt aus einer jüdischen Familie, seine Eltern, Jean-Pierre und Madeleine Lyotard, geborene Cavalli, erzogen ihn aber katholisch.²³ Ein Bezugspunkt Lyotards zum Judentum könnte sich aber darin finden lassen, dass er 1948 die Übersetzerin Andrée May heiratete, die einen Teil ihrer Angehörigen in Auschwitz verlor.²⁴ Gleichwohl soll der Topos der Undarstellbarkeit in der vorliegenden Arbeit nicht auf darin möglicherweise implizite jüdische Grundmotive untersucht werden; vielmehr wird nach dem ästhetischen Aspekt dieses Topos gefragt, zumal auch das gelegentlich von beiden Philosophen erwähnte biblische Bilderverbot von Adorno und Lyotard nicht unter dem theologischen Aspekt ins Feld geführt, sondern als Metapher genutzt wird – als exemplarische Illustration der aufzuzeigenden ästhetischen Problematik.²⁵

Angesichts des mageren Befundes an vergleichenden Arbeiten konstatierte Wolfgang Welsch, dass eine »enge Konfrontation Adornos und

²² Vgl. hierzu auch Claussen: Theodor W. Adorno.

²³ Munzinger Archiv – Internationales Bibliographisches Archiv (1998): Jean-François Lyotard. Bd. 26. Lu–We, S. 1–3.

²⁴ Welsch: »Die Ehre des Denkens retten«: Zum Tod des französischen Philosophen Jean-François Lyotard, S. 9.

²⁵ Lyotards unübersetzter Aufsatz *figure forclos* ist eine kulturkritische Auseinandersetzung mit Freuds Rezeption des Bildverbots. Es geht um die gesellschaftlich bedingte Unterdrückung von Triebwünschen. Vgl. hierzu Lyotard: *Figure forclos*, S. 65–105, sowie Freud: *Der Mann Moses*. Auch Adorno interessiert ausdrücklich der ästhetische, nicht der theologische Aspekt des Bildverbots: »Das alttestamentarische Bilderverbot hat neben seiner theologischen Seite eine ästhetische. Daß man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, kein solches Bild sei möglich. Was an Natur erscheint, das wird durch seine Verdopplung in der Kunst eben jenes Ansichseins beraubt, an dem die Erfahrung von Natur sich sättigt. Treu ist Kunst der erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtigt im Ausdruck ihrer eigenen Negativität. [...] Kunstwerke verbieten sich durch Autonomie ihrer Gestalt, das Absolute in sich einzulassen, als wären sie Symbole. Die ästhetischen Bilder stehen unterm Bilderverbot.« Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 106 und 159.

Lyotards« ein »Desiderat der Forschung«²⁶ sei. Welsch ließ offen, unter welchem Aspekt die Konzeptionen Adornos und Lyotards vergleichend untersucht werden könnten, doch bei einem derart weiten Feld ist es geboten, die Fragestellung klar zu umreißen. Hier soll der von Adorno und Lyotard in verschiedenen Schriften, Aufsätzen und Vorträgen wiederholt verwendete Topos der Undarstellbarkeit den Konvergenzpunkt der Untersuchung bilden. Dieser spezielle Zugriff erlaubt einerseits, verschiedene Aspekte der Überlegungen beider herauszuarbeiten – denn ein Topos ist immer ein Knotenpunkt, in dem unterschiedliche Aspekte einer bestimmten Problemstellung zusammengeführt werden –, andererseits aber hilft der Zuschnitt der Fragestellung, die vergleichende Untersuchung übersichtlich zu gestalten und sich nicht in andere Vergleichsmomente zu vertiefen. Die Arbeit versteht sich daher als Untersuchung einer speziellen ästhetischen Problemstellung, die in den ästhetischen Konzeptionen Adornos und Lyotards zu finden ist.

Auch die musikalischen Schriften Adornos, obwohl sie in einem weiten Sinne ebenfalls den ästhetischen Konzeptionen beigeordnet werden müssen, können nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein. Gleichwohl sei nicht verschwiegen, dass sich insbesondere von den musiktheoretischen Schriften viel versprechende Ansätze für die Untersuchung der Problemstellung der Undarstellbarkeit erhoffen ließen, weil Adorno die Musik als Möglichkeit zur Darstellung von Undarstellbarem ins Auge fasst und diese sein Denken insgesamt bekanntermaßen maßgeblich prägte – erinnert sei an sein Studium der Kompositionslehre bei Alban Berg und Eduard Steuermann in Wien, an Adornos Tätigkeit als Musikredakteur bei der Wiener Zeitschrift *Anbruch* sowie an den beträchtlichen Umfang an musiktheoretischen Schriften Adornos, die über die Hälfte der Bände der *Gesammelten Schriften* stellen.²⁷ Die Vernachlässigung der musikalischen Schriften Adornos in der vorliegenden Arbeit hat zwei Gründe: Zum einen hat sich Lyotard kaum mit Musik befasst und mit wenigen Ausnahmen auf die musiktheoretischen Schriften Adornos keinen Bezug genommen,²⁸

²⁶ Welsch: Adornos Ästhetik, S. 146.

²⁷ Vgl. hierzu insbesondere Adornos Auseinandersetzung mit Arnold Schönbergs Opernfragment *Moses und Aron*, das die Problematik des jüdischen Bilderverbots anhand der biblischen Geschichte um die beiden Brüder Moses und Aron thematisiert. Vgl. hierzu Adorno: Sakrales Fragment: Über Schönbergs Moses und Aron, S. 454–475. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Adorno eine Aufsatzsammlung zu verschiedenen Dichtern und Schriftstellern (*Gesammelte Schriften*. Bd. 11) mit dem Titel *Noten zur Literatur* versieht.

²⁸ Die wenigen Ausnahmen seien hier erwähnt, sollen jedoch nicht Gegenstand einer

zum anderen hat der Verzicht auf die musiktheoretischen Schriften mit der Untersuchungsperspektive der vorliegenden Arbeit zu tun, in der es darum geht, die ästhetische Problematik der Undarstellbarkeit in einer symboltheoretischen Perspektive zu untersuchen.

Neben der genannten inhaltlichen Zuspitzung des Erkenntnisinteresses erfolgt ein eingrenzender Zuschnitt des Themas über die Untersuchungsperspektive: Der Vergleich der Problemstellung der Undarstellbarkeit in den ästhetischen Konzeptionen Adornos und Lyotards erfolgt in einer symboltheoretischen Perspektive, die aus Ernst Cassirers eingangs erwähneter *Philosophie der symbolischen Formen* gewonnen wird. *Philosophie der symbolischen Formen* ist nicht nur der Titel der in den Jahren 1923–1929 entstandenen dreibändigen Studie über die kulturellen Ausdrucksformen des Menschen, an deren Seite auch sein 1944 im Exil publizierter *Essay on man* gestellt werden muss, sondern ist auch »der Name eines Konzepts der Philosophie überhaupt, das als Motiv schon in Cassirers frühen Schriften aufspürbar ist, aber erst seit 1920 ausdrücklich an Gestalt gewinnt.«²⁹ Dieses Konzept von Philosophie, das die von Kant eingeleiteten erkenntnistheoretischen Prämissen fortführt, erlaubt es, in Abgrenzung zu Aristoteles' Fassung des Menschen als eines *animal rationale*, den Menschen als ein *animal symbolicum* und Kunst als eine *symbolische Form* mit den Symbolfunktionen Ausdruck, Darstellung und reine Bedeutung zu fassen, neben der andere symbolische Formen existieren, über die sich der Mensch einen Zugang zur Wirklichkeit verschafft, die er nicht anders als durch das Medium des Symbolischen hindurch erfahren und verstehen kann und über die er seine Wahrnehmungen nach einer bestimmten Sinnordnung strukturiert.

Die Herausbildung einer symbolischen Form soll dabei als Resultat des von Cassirer erwähnten und in Arbeiten von Klaus Christian Köhnke, Susanne K. Langer und Oswald Schwemmer ausgearbeiteten Theorems der *symbolischen Präganzbildung* erklärt werden, das unter Rückgriff auf die Ergebnisse der Gestaltpsychologie Max Wertheimers behauptet, dass jedes Sinnliche auch einen Sinn in sich fasst und umgekehrt Sinn immer auf eine Versinnlichung

systematischen Analyse sein: Lyotard: Adorno com diavolo, S. 99–114. Hier beschäftigt sich Lyotard mit Adornos Wertschätzung der Zwölftonmusik Schönbergs und der Verarbeitung dieser Konzeption in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Darüber hinaus sei Lyotards Auseinandersetzung mit Kompositionen John Cages erwähnt. Vgl. hierzu Lyotard: *Plusieurs silences*, S. 197–214. Vgl. außerdem Heßler: *Philosophie der postmodernen Musik*.

²⁹ Orth: Zugänge zu Ernst Cassirer. Eine Einleitung, S. 7.

angewiesen ist.³⁰ Dieser unhintergehbare Nexus von Sinnlichkeit und Sinn ist immer das Ergebnis der Wahrnehmung des Subjekts, das nicht das Ding an sich erkennen kann, sondern gemäß den Modalitäten seiner Vermögen Sinn konstituiert. Mit der symboltheoretischen Konzeption des Menschen als eines *animal symbolicum* hat Cassirer die in der Transzendentalphilosophie Kants angelegten erkenntniskritischen Einsichten zu einer Theorie der kulturellen Vermitteltheit aller Wahrnehmung ausgebaut.³¹ Der Zugang über die Symboltheorie Cassirers ist evident, weil die in der Problemstellung der Undarstellbarkeit anvisierte Möglichkeit der Vorstellung von Abwesendem bzw. der Bezugnahme des Subjekts auf etwas sinnlich nicht oder nicht mehr Präsenten nur auf Basis der menschlichen Symbolisierungstätigkeit überhaupt möglich ist.³² Durch seine Fähigkeit zur Symbolisierung unterscheidet sich der Mensch vom Tier: In ihrer anthropologisch orientierten, auf Cassirer Bezug nehmenden Studie *Philosophie auf neuem Wege* zeigt Susanne K. Langer, dass einige Tiere zwar über die Fähigkeit zum Zeichengebrauch, nicht jedoch über Symbole im Sinne von Cassirers Symbolbegriff verfügen.³³ Wie sehr dieser kleine Unterschied bei der Frage nach den Möglichkeiten der Bezugnahme auf Abwesendes zum Tragen kommt, sei an einem anschaulichen Beispiel illustriert: Ein Affe ist durchaus dazu in der Lage, beim Anblick eines bestimmten Objekts eine expressive Äußerung zu zeigen: Er freut sich zum Beispiel über eine Banane, die ihm überreicht wird, die ihm also sinnlich präsent ist. Er kann sogar lernen, beim Anblick eines bestimmten Objektes einen bestimmten Sprachlaut zu formieren. Er wird diesen Sprachlaut aber nicht verwenden, wenn das betreffende Objekt sinnlich nicht präsent ist, wenn er also keine Banane sieht. Menschen dagegen können Begriffe symbolisch gebrauchen, denn sie verfügen über Vorstellungen und Begriffe und können daher auch in Abwesenheit des Objekts den entsprechenden Begriff gebrauchen oder auf diesen Bezug nehmen – wenn keine Banane da ist, können sie sich vorstellen, sie hätten eine oder sogar einen ganzen Obstsalat.³⁴ Weil der Mensch sich nicht ausschließlich

³⁰ Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, 3. Teil, S. 222–237. Vgl. zu den wahrnehmungspsychologischen Hintergründen, auf die sich Cassirer bezieht, u. a. auch Wertheimer: *Gestalttheorie*.

³¹ Vgl. hierzu Köhnke: *Prägnanzbildung*, S. 150.

³² Der Symbolbegriff Cassirers darf nicht mit dem Alltagssprachlichen Symbolbegriff verwechselt werden. Vgl. Cassirer: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*. Vorträge der Bibliothek Warburg 1921/22, S. 169–200.

³³ Langer: *Symbolische Transformation*, S. 34–60.

³⁴ Langer: *Die Sprache*, S. 109–145.

durch die von den Sinnen gelieferten Eindrücke, sondern durch das Medium des Symbolischen in Beziehung zur Welt setzt, waren selbst die Taubblinden Laura Bridgman und Helen Keller dazu in der Lage, Sprache symbolisch zu gebrauchen. Cassirer schildert eindrücklich den Fall Keller, weil gerade die in ihrem Fall zu beobachtende Kompensation des Mangels an einem für das Erlernen der Sprache konstitutiven sinnlichen Vermögens verdeutlicht, dass der Mensch durch seine Symbolisierungstätigkeit charakterisiert werden muss: Die Lehrerin der taubblinden Helen Keller vermerkt in ihren Aufzeichnungen, in denen sie die Entwicklungen des Kindes notierte, wie Helen eines Tages beim allmorgendlichen Waschen, als ihr das kalte Wasser über die Hände lief, danach verlangte, dass man ihr das Wort für Wasser in die Hand buchstabiere. Als die beiden Stunden später an einer Wasserpumpe vorbeikamen, buchstabierte sie wieder das Wort Wasser in die Hand. Nach diesem Erlebnis erkundigte sie sich wissbegierig nach den Namen aller Gegenstände. Sie hatte – wenngleich erst im Alter von sieben Jahren – trotz des fehlenden Hör- und Sehvermögens ein Symbolbewusstsein erlangt: »Helen Keller hatte schon früher gelernt, ein bestimmtes Ding oder Ereignis mit einem bestimmten Zeichen des Finger-Alphabets in Verbindung zu bringen. Zwischen diesen Dingen und bestimmten taktilen Eindrücken war eine feste Assoziation hergestellt. Aber eine Kette solcher Assoziationen, auch wenn sie wiederholt und ausgebaut wird, stiftet noch nicht ein Verständnis dessen, was menschliche Sprache ist und bedeutet. Um zu diesem Verständnis zu gelangen, mußte das Kind eine neue und sehr viel wichtigere Entdeckung machen. Es mußte verstehen, daß alles einen Namen hat – daß sich die Symbolfunktion nicht auf bestimmte Fälle beschränkt, sondern ein universell anwendbares Prinzip ist und das gesamte Feld menschlichen Denkens umspannt. [...] Das Prinzip des Symbolischen mit seiner Universalität, seiner allgemeinen Gültigkeit und Anwendbarkeit ist das Zauberwort, das ›Sesam, öffne dich!‹, das den Zugang zur menschlichen Welt, zur Welt der menschlichen Kultur, gewährt. Sobald der Mensch diesen Zauberschlüssel besitzt, ist der weitere Fortschritt gesichert. Dieser Fortschritt wird durch einen Mangel an Sinneseindrücken offenkundig nicht gehemmt oder gar verhindert.«³⁵

³⁵ Cassirer: Versuch über den Menschen, S. 61–63. Vgl. hierzu auch Cassirer: Zur Pathologie des Symbolbewusstseins, S. 238–328. Dort beschreibt Cassirer Aphasiepatienten und weist nach, dass sie Gegenstände richtig verwenden können, wenn sie den Kontext identifizieren. Sie können zum Beispiel Messer und Gabel richtig verwenden, wenn sie diese zum Essen gereicht bekommen, nicht aber, wenn kein Essen da ist. Vgl. hierzu

Die Tatsache, dass ein erkennendes Wahrnehmen nicht in erster Linie auf ein intaktes Sehvermögen zurückgeht, sondern offenkundig einer Leistung des Gehirns bedarf, verdeutlicht auch der wahrnehmungspsychologische Effekt so genannter Kippbilder: In einem bestimmten Reizmuster vermag man unterschiedliche Figuren zu entdecken; die Wahrnehmung springt bei der Identifizierung des Reizmusters als eines bestimmten Gegenstandes immer wieder um; berühmt ist vor allem der Entenhase, eine Figur, bei der die Identifizierung des Objekts immer wieder kippt: Einmal wird das Reizmuster als Seitenprofil eines Entenkopfes mit einem langen Schnabel identifiziert, ein andermal als Hasenkopf mit nach unten geklappten langen Ohren.³⁶

Zur Untersuchung der Problemstellung der Undarstellbarkeit sowie der damit verknüpften Frage nach den Möglichkeiten zur Darstellung von Undarstellbarem ist die vorliegende Arbeit in vier Teile gegliedert: Im ersten Teil wird gezeigt, dass es sich bei der Rede von Undarstellbarem um einen Topos handelt, im zweiten Teil wird eine kontextuelle Analyse des Topos der Undarstellbarkeit in den ästhetischen Konzeptionen Adornos und Lyotards vorgenommen, die dazu dient herauszuarbeiten, was von beiden Philosophen jeweils als undarstellbar bezeichnet wird und wie die behauptete Undarstellbarkeit begründet wird. Dabei soll auch untersucht werden, welche Funktion der Topos der Undarstellbarkeit in den Überlegungen Adornos und Lyotards hat. Die kontextuelle Analyse erfolgt zum einen – den Grundsätzen des hermeneutischen Zirkels folgend – werkimmanent, zum anderen wird der gesellschaftliche Kontext der Entstehungszeit der jeweiligen Arbeiten in Rechnung gestellt. Die Untersuchung der vorliegenden Arbeit folgt also dem Prinzip eines wechselseitigen Ineinanders von strukturellem Problemwurf und historischer Orientierung. Dies geschieht auch im Hinblick auf die Tatsache, dass die Texte Adornos und Lyotards teilweise auf gesellschaftliche Debatten ihrer Zeit Bezug nehmen und die Aussagen beider Philosophen, obgleich als ästhetische Problemstellung aufgeworfen, mit der Intention einer politischen Intervention in gesellschaftliche Fragen ihrer Zeit formuliert werden. Die ästhetischen Konzeptionen Adornos und Lyotards sind mit einer Gesellschaftskritik verschwistert, zum einen, weil die Einsicht in die gesellschaftlichen Widersprüche eine Wahrnehmungssensi-

auch Langer: *Philosophie auf neuem Wege*, darin insbesondere Kapitel 2 (Symbolische Transformation), S. 34–60 und Kapitel 5 (Die Sprache), S. 109–145.

³⁶Vgl. zu diesem Beispiel und den wahrnehmungspsychologischen Aspekten des Sehens Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*, darin insbesondere Kapitel 5 (Wahrnehmung von Objekten), S. 183–224.

bilität des Subjekts voraussetzt, mithin der Begriff der Ästhetik von beiden in der weiten Bedeutung von *aisthesis*, als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung und Empfindung, gefasst wird, zum anderen, weil in der ästhetischen Erfahrung Widerstand antizipiert werden kann.

Adorno und Lyotard belassen es jedoch nicht dabei, das Vorhandensein von Undarstellbarem zu konstatieren, sondern sie stellen der Kunst eine paradoxe Aufgabe: Diese soll die »Kommunikation von Unkommunizierbarem«³⁷ bewerkstelligen bzw. »für das Nicht-Darstellbare« zeugen.³⁸ Im vierten Teil der Arbeit wird daher nach den Bedingungen der Möglichkeit der Erkenntnisform Kunst zur Darstellung von Undarstellbarem in den ästhetischen Konzeptionen Adornos und Lyotards gefragt. Dabei interessiert, warum gerade die Kunst diese paradoxe Aufgabe einer Darstellung von Undarstellbarem lösen kann und welche Auffassungen von Kunst Adorno und Lyotard ihren ästhetischen Konzeptionen zugrunde legen. Den roten Faden dieses Untersuchungsteils bildet daher die Frage, auf welche Weise ein Gegenstand in der künstlerischen Bezugnahme angeeignet wird und wie sich in der Kunst Erkenntnis realisiert. Dieses in den ästhetischen Konzeptionen Adornos und Lyotards vorliegende Zusammendenken des Topos der Undarstellbarkeit und der Möglichkeiten der Kunst zur Darstellung von Undarstellbarem wird als Symptom der Symbolisierungstätigkeit des Menschen interpretiert. Um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Adornos und Lyotards Auffassungen von den Möglichkeiten der Kunst zur Darstellung von Undarstellbarem herauszuarbeiten, wird im dritten Teil der Arbeit zunächst die symboltheoretische Perspektive Cassirers und sein Verständnis von der Kunst als einer symbolischen Form profiliert, indem diese von Heideggers Ereignisbegriff abgegrenzt wird.

Die Arbeit zeigt, dass der Topos der Undarstellbarkeit eine Denkfigur ist, mit der auf die Begrenztheit kultureller Objektivationen hingewiesen werden soll. Der Topos der Undarstellbarkeit ist somit eine Denkfigur der Kulturkritik. Dabei lassen sich zwei Argumentationsmuster unterscheiden: Zum einen ist gemeint, dass jede symbolische Form bestimmte Grenzen hat und damit einige Bestimmungen ihres Gegenstandes abstrahieren muss, mithin, dass die an sinnliches Material gebundene symbolische Form den Gegenstand, auf den sie sich bezieht, verändert und diesem seine Besonderheit als einzigartiges Exemplar abschneidet. Insbeson-

³⁷ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 292.

³⁸ Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, S. 31. Vgl. hierzu auch Lyotard: *Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries*.

dere weisen Adorno und Lyotard darauf hin, dass sich existenzielle Emotionen wie Leiden und Schmerz nicht darstellen lassen, ohne dass dabei zugleich von ihrer besonderen Qualität und Innerlichkeit abstrahiert werden müsste. Zum anderen wird der Topos der Undarstellbarkeit eingesetzt, um darauf hinzuweisen, dass die Kultur des Menschen auch Entwicklungen hervorgebracht hat, die sich aufgrund ihres Ausmaßes dem Vorstellungsvermögen und der Fassbarkeit entziehen, und die darum – wie Ideen, die ebenfalls nur symbolisiert werden können – nicht zur Darstellung taugen. Adorno und Lyotard belassen es jedoch nicht bei der Formulierung eines Topos der Undarstellbarkeit, sondern fragen auch nach den Möglichkeiten, um diese Grenzen der Symbolisierungstätigkeit des Menschen einerseits und die Begrenztheit der symbolischen Formen andererseits zu überwinden. Aus diesem Bedürfnis, das als Symptom der jederzeit aktiven Symbolisierungstätigkeit des Menschen interpretiert werden kann, folgt die Hinwendung Adornos und Lyotards zur Kunst, die beiden geeignet scheint, auf solche Grenzen der Symbolisierung und der symbolischen Formen hinzuweisen, weil sie – anders als die diskursiv-begriffliche Erkenntnis – Emotionales, Subjektives und Besonderes inkludiert.

Nimmt man Cassirers symboltheoretische Perspektive streng beim Wort, so könnte man sagen, dass Adorno und Lyotard ihren Topos der Undarstellbarkeit gewissermaßen *ad absurdum* führen, zum einen, indem sie künstlerische Darstellungsstrategien in ihren ästhetischen Konzeptionen thematisieren, zum anderen, da die vorgelegten Überlegungen, in denen die Existenz von Undarstellbarem behauptet wird, selbst symbolisch vermittelt sind. Das Undarstellbare kann also Gegenstand einer symbolischen Form sein, allerdings, wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, nur unter der Bedingung, dass die symbolische Form ihre Ausdrucksmöglichkeiten und -grenzen zum Thema der Darstellung macht.

Die Gemeinsamkeit der ästhetischen Konzeptionen Adornos und Lyotards besteht also darin, den Topos der Undarstellbarkeit im Zusammenhang mit der Erfahrung Auschwitz als Argumentationsfigur einer Kulturkritik zu etablieren und gleichzeitig der Kunst die Aufgabe zu stellen, eine Darstellung von Undarstellbarem zu bewerkstelligen. In den jeweiligen Begründungen jedoch, wie der Kunst dies gelingen könnte, divergieren die Positionen Adornos und Lyotards. Entgegen der in verschiedenen vergleichenden Arbeiten über Adorno und Lyotard gezogenen Parallele über die in den Überlegungen beider Philosophen erörterten Kategorie des Erhabenen³⁹ vertrete ich dagegen die These, dass die

³⁹ Vgl. Welsch: *Adornos Ästhetik*; Peña Aguado: *Ästhetik des Erhabenen*; Kramer: *Auschwitz im Widerstreit*, S. 89–107.

ästhetischen Konzeptionen Adornos und Lyotards in der Auffassung von den Bedingungen der Möglichkeit der Kunst zur Darstellung von Undarstellbarem erheblich differieren. Dieser Unterschied ist das Resultat der verschiedenen Prämissen, die den jeweiligen Konzeptionen Adornos und Lyotards zugrunde liegen. Lyotards Auffassung von Kunst ist an die Ereignisphilosophie in der Tradition Martin Heideggers angelehnt, Adorno hingegen vertritt eine formphilosophische Position, indem er Kunst als *natura altera*, als zweite Natur des Menschen, begreift. Die Kategorien *Ereignis* und *Form* sind den Überlegungen Oswald Schwemmers zur *Davoser Disputation* zwischen Heidegger und Cassirer entlehnt, die den kontextuellen Hintergrund der vorliegenden Arbeit stellt und die in dem folgenden Einführungsteil über Perspektiven und Methode zunächst erläutert werden soll.