

Peter Stein

"Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben." (Adorno).

Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung.

In: Weimarer Beiträge (1996), H. 4, S. 485 - 508

Entgiftet durch Rezeption? Zur Historizität und Aktualität der Debatte

Erst wurde der Satz überhaupt nicht zur Kenntnis genommen. Dann hatte er eine ungute Konjunktur, freilich nur in der Zurichtung zu einer verstümmelten Zitierform, durch die er für die jeweiligen Gebrauchszwecke erst tauglich werden konnte. Bald schon begann er als "strapazierte" und "allzu berühmte Behauptung" zu gelten, als Satz auch, den der Autor selbst widerrufen habe und schließlich als Satz, der am besten nicht mehr zitiert werden sollte, weil er irreführend bzw. falsch sei. Trifft für die eigenartige Geschichte des 'Diktums' zu, daß es gelang, seine bittere Aussage "durch Rezeption zu entgiften"¹? Und trifft auch zu, was – vor Beginn der Auseinandersetzung und in anderem Zusammenhang – 1958 konstatiert wurde, daß nämlich die "Abneigung gegen stehende Redewendungen [...] zugleich Ekel vor dem, was sie meinen"², sei? Die Rede ist von Theodor W. Adornos Satz von 1949, der in dem Essay *Kulturkritik und Gesellschaft* 1951 publiziert wurde: "Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben."³

Die Debatte über den unwillkommenen Satz schien mit dem Ausgang der alten Bundesrepublik am Ende, ohne doch abgeschlossen zu sein.⁴ Mit dem Historischwerden wäre, wenn denn die Beobachtung richtig ist, nicht nur der provozierende Gedanke alt geworden, sondern – bei *diesem* Satz – auch das aus der Welt, was er an Neuem formulierte und einforderte. Adornos Satz richtig zu verstehen, nämlich als Bestimmung einer von nun an nicht aufhebbaren Aporie, hätte bedeutet, ihn als Gebot einer künftigen Kulturpraxis zu akzeptieren. Dabei wäre es nicht darum gegangen, daß der Satz immerzu explizit hätte befolgt werden müssen, sondern ob er seinem Sinne nach beachtet worden wäre. Ihn als Verbot zu interpretieren, hieß nicht nur, ihm die Spitze nehmen, sondern auch: einem anderen Gebot folgen, das von dem der "Zeitgenossenschaft zu Auschwitz" abzusehen erlaubte. Tatsächlich scheint aus Adornos "Nach Auschwitz", das ja das Andauern einer durch Auschwitz, also auf "der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei" grundlegend veränderten Zeit meint (etwa im Sinne von *nach Beginn von Auschwitz*), mehr und mehr ein *nach Ende von Auschwitz* zu werden. *Auschwitz* wird abgelöst von *Holocaust*, trotz des Einspruches Überlebender bzw. solcher, deren Gedächtnis ohne die Wunde authentischer Zeugen- und Mitleidenschaft auskommen muß. "Holocaust" ist der (neue) Name für das Inkommensurable, das gleichwohl bezeichnet werden soll, um mit ihm umzugehen.⁵ Das geht nicht ohne Folgen ab: Seine weltsprachliche Internationalität rückt nicht nur die spezifisch deutsche Täterschaft aus dem Blick, sie löst zugleich auch die spezifisch jüdische Opferschaft auf und enthistorisiert damit ein Geschehen, das mit *Auschwitz* identifizierbar und datierbar gewesen war. Der Holocaust-Diskurs kam auf, als und weil der Auschwitz-Diskurs zu scheitern begann: als ein schweigend-sprachloser ziemlich bald nach 1945 und als ein beredterer ab den sechziger Jahren. Doch die Lasten dieses Scheiterns kehren wieder. Das macht eine Untersuchung der Gründe, hier vor allem in der Form einer Rezeptionsanalyse des Adorno-Diktums durchgeführt, nach wie vor notwendig.⁶ Dabei beschränke ich mich auf die zu Lebzeiten Adornos abgelaufene Auseinandersetzung, in die er selbst mehrfach eingegriffen hat.

Der Kontext von 1949

Als Adorno 1949 den zitierten Satz niederschrieb, befand er sich in einer durchaus zwiespältigen Situation. Eben aus dem amerikanischen Exil nach Frankfurt zurückgekehrt, "erfüllt von Sehnsucht, aber auch einer gewissen Angst"⁷, wie Leo Löwenthal sich erinnerte, stieß er auf einen sich restaurierenden Kulturbetrieb, dem nichts ferner lag als sich mit der Erinnerung an Auschwitz auseinanderzusetzen. Detlev Claussen hat in sehr eindringlicher Form dargelegt, wie sehr sich im Denken Adornos seit Mitte der 40er Jahre "die

absolute und bewußte Zeitgenossenschaft zu Auschwitz⁸ als leitende Kategorie herausgebildet hatte. Was Adorno 1944 befürchtet hatte, daß nach dem Kriege das Leben ganz 'normal' weitergehen und die Kultur 'wiederaufgebaut' werden könnte, so als ob die Ermordung von Millionen Juden nur "ein Zwischenspiel" und kein Umschlag "in eine neue Qualität der gesamten Gesellschaft, die Barbarei"⁹, gewesen wäre – es trat ein. Und zwar nicht nur in der dreisten Form der Leugnung des Geschehenen, der opportunistischen Verdrängung von Beteiligung und Schuld sowie der frechen Wiederkehr des Alten. Es trat ein auch in den subtilen, gewollt-ungewollten Formen der unterlassenen Erinnerungs- und Trauerarbeit, dem Gehör verweigernden Schweigen gegenüber den Opfern sowie der Hinwendung zu den Trost- und Heilkräften einer als unbeschädigt geltenden Kultur. Adorno erkannte 1949, wie neben ihm der Schweizer Max Frisch in seiner Rede *Kultur als Alibi*¹⁰, diesen Zug zum Verdrängen noch in den bemühtesten Beschwörungen des "Geistes" nach der Katastrophe: "Der Nachkriegsgeist [...] sucht Schutz beim Herkömmlichen und Gewesenen. Aber es ist in der Tat gewesen."¹¹

Schon der 1. gesamtdeutsche Schriftstellerkongreß, der vom 4. bis 8.10.1947 in Berlin stattgefunden hatte, beschwor die Einheit und Ungebrochenheit der deutschen Kultur, in die der Faschismus als "Barbarei" nur äußerlich eingebrochen sei. Die Feiern des Goethe-Jahres 1949, um nur ein weiteres markantes Beispiel zu nennen, boten den Deutschen – nun schon in der Form einer kulturpolitischen Demonstration vor dem Hintergrund der politischen Teilung – einmal mehr eine solche Kompensation an, nicht zuletzt durch den repräsentativen Festredner Thomas Mann. Das, was der Verfasser des *Doktor Faustus* (1947), an dessen kunsttheoretischen Passagen Adorno in Kalifornien noch aktiv mitgearbeitet hatte, im Gegensatz zum Berliner Kongreß keinesfalls wollte, nämlich in Goethe den Repräsentanten eines ungebrochenen "guten" Deutschland herauszustellen – auch er tat es doch: jedoch nicht, indem er Goethes "großes Deutschtum" sehr sensibel als "die sublimste, humanisierteste, gebändigste Abwandlung"¹² einer ambivalenten deutschen Kultur interpretierte, deren gute Qualitäten in spezifischer Weise fehlgehen und zum Bösen ausschlagen können, sondern indem er es ablehnte, von Weimar aus das benachbarte KZ Buchenwald zu besuchen. Kultur und Kunst in Zeitgenossenschaft zu Auschwitz bzw. zum "Binom Weimar-Buchenwald"¹³ waren kein Programm in der deutschen Nachkriegszeit. Sie störten das Wiederaufbau-Glück der Deutschen so, wie nach 1990 die Erinnerung daran das neue Einheits-Glück stört.

Wir wissen heute, daß es nach 1945 lange Zeit auch in anderen Ländern kaum gelang, dieser Zeitgenossenschaft in angemessener und notwendiger Weise innezuwerden.¹⁴ Werk und Schicksal von bekannt gewordenen Autoren wie Primo Levi, Robert Antelme, David Rousset, Tadeusz Borowski, Jean Améry oder Jorge Semprun wie der vielen unbekannt gebliebenen Verfasser dokumentieren, daß mit dem Zwiespalt zwischen der "Verlockung des Schweigens" (Semprun) und der Notwendigkeit des Zeugnisablegens eine gesellschaftliche Disposition korrespondierte, die die Ausgrenzung mittels Tabuisierung, Idiosynkrasie oder Instrumentalisierung des Leides förderte.¹⁵ Es war kein deutsches Problem allein, wie auch Adorno sah, und doch war diese Tatsache im Land der Täter von grundsätzlich anderer Qualität als anderswo. Der jüdische Remigrant Adorno traf daher mit seinem Satz den Nerv einer Kultur, die Auschwitz hervorgebracht hatte und nun im Begriff stand, ohne Auschwitz wiederaufzuerstehen.

Kunst und die letzte Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei vor und nach Auschwitz

Im Kontext des Adorno'schen Werkes bis 1949 ist die in *Kulturkritik und Gesellschaft* entfaltete Argumentation prinzipiell nicht neu. Insofern Auschwitz den Beginn der systematischen Massenermordung der europäischen Juden ab 1941/42 bezeichnet, hat Adorno den Grundgedanken des dialektischen Zusammenhangs von Kultur und Barbarei – wie vor und neben bzw. mit ihm Walter Benjamin, Leo Löwenthal und Max Horkheimer – schon früher ausformuliert. Das Dilemma von Kulturkritik und Kunst entstand für Adorno nicht erst durch den Faschismus, den 2. Weltkrieg und Auschwitz, sondern durch den langen historischen Prozeß von kapitalistischer Gesellschaft, Aufklärung und Kulturindustrie bis zum 20. Jahrhundert. Die Kategorie des katastrophischen "Bruches" und des Endes von Kunst, einhergehend mit der wiederkehrenden Nomenklatur (Grauen, Schock, Starre, Barbarei) ist daher schon in den Texten vom Ende der 1930er Jahre da und wird von Adorno als Krisenerfahrung der Künste auf die Zeit vor 1914 datiert.¹⁶ Die geschichtliche Erfahrung von Auschwitz bestätigt diese gesellschafts- und kunstkritische Konzeption insofern, als Faschismus und Auschwitz Gestalten der

"letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei"¹⁷ darstellen, die Dialektik selbst jedoch gehört – wie es 1944 in der Vorrede zur *Dialektik der Aufklärung* heißt – "der Rationalität seit Anfang an zu, keineswegs nur in der Phase, in der jene nackt hervortritt."¹⁸ So betrachtet enthielte noch Auschwitz, als Ort ungeheuerlichster Barbarei, wo die Juden "vom absolut Bösen als das absolut Böse"¹⁹ gebrandmarkt wurden, einen Sinn – wenn auch einen negativen. Wie das Denken wäre auch die Kunst in der Lage, als das Andere der Barbarei diesen grauenvollen Sinn zu benennen und dadurch Barbarei zu bannen. Die Spur dieser Auffassung zieht sich bis zum Spätwerk Adornos. Es ist das grundsätzliche Festhalten am emanzipatorischen Ansatz: "Nur durch ein Mehr, nicht durch ein Weniger an Vernunft lassen die Wunden sich heilen, welche das Werkzeug Vernunft im unvernünftigen Ganzen der Menschheit schlägt."²⁰ Zugleich aber setzt genau hier eine Wendung Adornos nach 1945 ein, die zum Satz von 1949 führt. Zu der analytischen Zuversicht in selbstreflexives, aufklärendes Denken, das für Adorno (und Horkheimer) trotz diagnostizierter Aporie von Begriffssprache und Sinn von Wissenschaft "im gegenwärtigen Zusammenbruch der bürgerlichen Zivilisation"²¹ weiterhin möglich ist, tritt der – dem völlig entgegengesetzte – Zweifel an eben dieser selbstmächtigen Möglichkeit von philosophischer Erkenntnis: Was zu begreifen ist, ist nicht mehr zu begreifen. Adorno unterscheidet sich hier prinzipiell von Hannah Arendt, die 1946 gegen diesen Zweifel auftrat. Zwar räumte sie ein: "Die Menschheitsgeschichte kennt keine Geschichte, die zu berichten schwieriger wäre. Die ungeheuerliche Gleichheit in der Unschuld, die das unausweichliche Leitmotiv darin bildet, zerstört die eigentliche Grundlage, auf der Geschichte gemacht wird – und damit insbesondere unsere Fähigkeit, ein noch so weit von uns entferntes Ereignis zu begreifen."²²

Aber dann forderte sie ein, die wirkliche Geschichte des Ereignisses Auschwitz, das "zur grundlegenden Erfahrung und zum elementaren Leid unserer Zeit geworden ist", zu erzählen – auch wenn erkannt werden müsse, "daß die Geschichte *an sich* nichts als Trauer und Verzweiflung auslösen kann."²³ Diese Erzählbarkeit bezweifelt Adorno. Für ihn gilt die durch Auschwitz zur wirklichen Aporie gespitzte Erkenntnissituation auch für die Kunst. Als "spezifisch moderne Kunst" ist sie zwar zunächst der Versuch, "...die Dynamik der Geschichte beschwörend am Leben zu erhalten oder das Grauen über die Erstarrung zum Schock zu steigern, zur Katastrophe, in der das Geschichtslose jäh den Ausdruck des lang Gewesenen annimmt."²⁴

Als eine solche ist sie "Kunst" und von eben der Kraft "unnachgiebige[r] Theorie", die in der *Dialektik der Aufklärung* den Geist "des erbarmungslosen Fortschritts selber an seinem Ziel umzuwenden"²⁵ vermag. Dies freilich, wie schon die Schönberg-Analysen zeigen, nicht mehr in der Gestalt von "großen und runden Kunstwerken", sondern als kritisch erkennendes und darum fragmentarisches Werk: Kunst steht hier noch "gegen das Entsetzen der Geschichte".²⁶ Als Kunst nach Auschwitz scheint sie jedoch um eben diese Fähigkeit gebracht, die Adorno sonst gerne in den Hegelschen Termini *aufheben*, *verwirklichen* und *versöhnen* faßt. Nun gilt grundlegend, "daß der Boden von Kunst selber erschüttert, daß ein ungebrochenes Verhältnis zum ästhetischen Bereich nicht mehr möglich ist."²⁷ 1948 schreibt er, gleichsam als Auftakt zum ein Jahr später formulierten Satz: "Wie von Grund auf verstört ist Leben heute, wenn sein Erzittern und seine Starre dort noch reflektiert wird, wo keine empirische Not mehr hineinreicht, in einem Bereich, von dem die Menschen meinen, es gewähre ihnen Asyl vor dem Druck der grauenvollen Norm, und das doch sein Versprechen an sie nur einlöst, indem es verweigert, was sie von ihm erwarten."²⁸

Kunst muß verweigern, was sie kann, um nicht selbst barbarisch zu werden. In *Kulturkritik und Gesellschaft* macht Adorno eigentlich nichts anderes, als diese Erkenntnis von der Negation in eine Position zu wenden, und damit lautet sie: Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch. Unverkennbar ist, daß Adorno den Satz durch diese Wendung provozierend zugespitzt hat. Die Provokation ist der Name Auschwitz und die Kombination der zu Kürzeln geronnenen Begriffe "Auschwitz" und "Gedicht".²⁹ Wo *Auschwitz* für "Barbarei" steht, gilt *Gedicht* als Synonym für "Kultur". Daß das eine "durch einen irrevokablen Prozeß"³⁰ mit dem anderen verkettet und somit nicht ohne einander zu betrachten ist, war eben radikaler formuliert, als wenn Adorno nur allgemein von der "Hinfälligkeit aller Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg"³¹ sprach oder, wie in "Lyrik und Gesellschaft" (1957), die Kunst "in der Krise des Individuums bis ins Innerste erschüttert"³² sah. Der Satz überstieg, was als Sagbarkeitskrise moderner Kunst und Philosophie seit Hugo von Hofmannsthal's sogen.

Chandos-Brief (1902) oder Ludwig Wittgensteins Schlußsatz aus dem *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) abstrakt ausgedrückt war, weil er Kunst in ein anderes Verhältnis zur Geschichte setzte. Es hieß nicht mehr: Kunst vermag nicht mehr – und es hieß erst recht nicht mehr, obwohl so verstanden: Kunst darf nicht mehr – sondern: Kunst ist nicht mehr, es sei denn als barbarische.

Doch diese Erkenntnis kann – ebenfalls nach Auschwitz – nicht mehr als zweifelsfreie gelten, weil auch sie als ihrerseits von der Barbarei affiziertes Denken über die (Un-)Möglichkeit von Kunst nach Auschwitz aporetisch ist.³³ So gilt nicht der Inhalt als plane Aussage (etwa im Sinne eines Verbotes), sondern das apperzeptive Problem: wie kann Kunst als eine nicht barbarische noch sein? Damit drückt der auf den ersten Blick so merkwürdig gedoppelte Satz genau die Aporie aus, die der Aufsatz thematisiert. Allerdings fehlt die Andeutung einer Richtung, von der eine Lösung allein erwartbar wäre und die Adorno vom Valéry-Aufsatz (1953) an als Utopie formuliert: als Erfüllung der Kunst im richtigen Leben.³⁴ Der Verzicht auf diese Andeutung war dem Kontext von 1949 geschuldet, der Erbitterung über die erinnerungsunfähige "falsch auferstandene Kultur" in Deutschland. Die Berechtigung dieser Erbitterung hat Adorno niemals dementiert, wohl aber später stärker hervorgehoben, daß das utopische Geltungspotential von Kunst auch nach Auschwitz noch vorhanden ist. So wenig sein Satz von 1949 ein Verdikt war, so wenig war diese Anerkennung ein Widerruf.

Die 1950er Jahre: Verdeckte Rezeption und Ausbruch des Dissenses

Adornos Satz, bis 1955 ohnehin versteckt vorhanden in einer Festschrift³⁵, ehe er in den *Prismen* zugänglicher wurde, blieb in den fünfziger Jahren so gut wie ohne Echo. Eine Durchsicht der einschlägigen Literaturgeschichten, Literaturzeitschriften sowie der Monographien zur Nachkriegslyrik (und hier insbesondere zu Paul Celan und Nelly Sachs), also der für die Folgezeit so typischen Rezeptions-Fundstellen für das Zitat, erbrachte bis 1959 kein Ergebnis. Unbekannt war Adorno in den Kreisen von Literaturwissenschaft und Literaturkritik jedoch keinesfalls. Immerhin war er in Rundfunk und in den maßgeblichen Literatur- und Kulturzeitschriften (*Merkur*, *Die Neue Rundschau*, *Akzente*, *Texte und Zeichen*) präsent. So wurde er, wenn auch zumeist verdeckt, durchaus rezipiert. Ein Beispiel: Benno von Wiese, einer der maßgeblichen Germanisten dieser Jahre, warf 1958 in der Zeitschrift "Akzente" die Frage auf, ob "die ins Katastrophische oder umgekehrt ins Perfektionistische hineingeratene Gesellschaft von heute überhaupt noch die Möglichkeit [habe], das Ästhetische voll und ganz ernst zu nehmen [...]".³⁶ Die recht verschwommene Antwort darauf sicherte er durch einen zustimmenden Verweis auf Adornos Ausführungen in *Dissonanzen* ab. Diese vage Art, von den Ausdrucksschwierigkeiten zeitgenössischer Dichtung zu sprechen, dabei aber die besondere Zeitgenossenschaft zu Auschwitz nicht zu erörtern, ist die verbreitete Weise. Sie ermöglichte, unter dem Titel "Krise der modernen Kunst", an die die zeitgenössische deutsche Literatur anzuschließen habe, den Ausschluß der Auschwitz-Problematik. Sie findet sich zunächst auch bei denen, die sich in ungleich intensiverer Form mit Adornos Kunsttheorie auseinandergesetzt hatten. Hier ist an erster Stelle Alfred Andersch zu nennen.

Andersch hatte Adorno schon 1949 in Frankfurt kennengelernt. In seiner Eigenschaft als einflußreicher Rundfunkredakteur in Frankfurt, Hamburg und Stuttgart (1948-1959) sowie als Herausgeber der literarischen Zeitschrift *Texte und Zeichen* (1955-1957) verschaffte er Adorno immer wieder Plattformen im linksintellektuell-nonkonformistischen Umfeld der jungen Bundesrepublik. Andersch' ästhetische Auffassungen, niedergelegt in *Die Blindheit des Kunstwerks* (1956) fußen, neben Anlehnungen an Sartre, auch auf Adorno. Er und vor allem sein damaliger Assistent in Stuttgart, Hans Magnus Enzensberger, sind in einem weitgefaßten Sinne als dessen Schüler, wenn auch nicht immer als folgsame, zu bezeichnen.³⁷ So verwundert es nicht, daß gerade sie es sind, die den Adorno-Satz erstmalig öffentlich diskutieren.

Andersch' 1959 in Italien nur mündlich vorgetragener, erst 1995 publizierter Text ist jedoch eine peinliche Mißverständlichkeit, die zum Ausdruck bringt, daß auch kritische Intellektuelle nicht vor der in den fünfziger Jahren herrschenden Geschichtslosigkeit geschützt waren. Indem Andersch die Zeit der faschistischen Herrschaft in Deutschland geradezu schönfärberisch als "Experiment" bezeichnete, "unter der Bedingung der totalen Abwesenheit von Literatur zu leben", interpretierte er die Arbeit der Schriftsteller nach 1945 als Versuch, "eine Literatur nach dem Ende der Literatur zu schaffen."³⁸ Diesem Versuch habe Adorno mit seinem Satz das Urteil gesprochen. Hier ist so ziemlich alles auf den Kopf

gestellt: "Auschwitz" als Metapher für den kulturlosen Faschismus (ohne Judenermordung), Adornos Satz als Kritik an der antifaschistischen Literatur! Damit half Andersch jenen Rezeptionsstrang zu begründen, in dem ein gegenüber Adorno in der Regel ignorantens Argumentationsmodell variiert wurde, das nach dem folgenden Muster ablief: Der große Philosoph A. hat zwar gesagt, nach Auschwitz dürfe bzw. könne man keine Gedichte mehr schreiben, die Schriftsteller nach 1945 haben ihn jedoch widerlegt. Das konnte sowohl in der Absicht formuliert werden, den Unwert philosophischer Spekulation gegenüber ästhetischer Praxis zu enthüllen, oder das Ziel haben, die dichterische Leistung nach 1945 zu nobilitieren. Gegenüber dem Gedanken der Dialektik von Kultur und Barbarei war diese Argumentation blind.

Den Topos des Widerlegens hatte schon kurz vor Andersch Hans Magnus Enzensberger in seiner Rezension des Gedichtbandes *In den Wohnungen des Todes* von Nelly Sachs eingeführt. Die jüdische Lyrikerin war erst 1957 von Andersch für das deutsche Publikum in seiner Zeitschrift *Texte und Zeichen* wiederentdeckt worden. Enzensberger war es auch, der Adornos komplexen Satz (unter Weglassung des Barbarischen) so zusammenzog, daß er als These erschien, die es, "wenn wir weiterleben wollen"³⁹, zu widerlegen gelte. Nelly Sachs sei das mit ihrer Lyrik gelungen, weil sie als Dichterin die angemessene Sprache gefunden habe. Das aber habe sie nur deswegen vermocht, weil sie selbst ein "Opfer" gewesen sei. Enzensberger übertrug, hier eine lange Tradition variierend, das Christus-Modell auf die jüdische Dichterin: "Opfer", "Rettung", "Erlösung" und "Trost" sind die entsprechenden Wörter, mit denen nicht gezeigt wird. Die von Enzensberger unausgesprochene Analogie lautet: So wie sich in Christi Kreuzestod das Versprechen göttlicher Gnade angesichts menschlicher Sünde ausdrückt, so komme die "Erlösung der Sprache" durch das jüdische Opfer, das die verstockten Deutschen lange Zeit nicht zur Kenntnis nehmen wollten: "Dies ist der Ur- und Quellgrund dessen, was die Dichterin Nelly Sachs vermag: ihr Judentum hat sie nicht nur zum Opfer gemacht, es hat ihr auch die Kraft zugetragen, uns und unserer Sprache dieses Werk zuzuwenden."⁴⁰

Ich belasse es bei diesem Hinweis auf die hochproblematische Parallele, mit der Enzensberger, nicht frei vom raunenden Germanistenjargon der Zeit, zugleich sein Argument gegen Adorno unangreifbar machen wollte. Daß lyrisches Sprechen nach Auschwitz sogar als Lyrik über Auschwitz möglich sei, war ja seit Paul Celans "Todesfuge" spätestens ab dem Wiederabdruck in *Mohn und Gedächtnis* (1952) ein bequemer und von konservativen Interpreten bald abgeleierter "Beweis".⁴¹ Enzensberger verließ mit seiner Interpretation diese Linie der preisenden Verdrängung prinzipiell nicht, wenn er Auschwitz als Thema den Opfern reservierte und die als Täter weiter nicht identifizierten Deutschen durch Sprache/Kunst beschenkt sah, so daß sie weiterleben können.

Andererseits ist die Verknüpfung der These von der Darstellbarkeit des KZ-Grauens mit der Rückweisung von Adornos Satz über die Kunst nach Auschwitz bei Enzensberger noch nicht so zugerichtet, daß sie Adornos Gedanken stillstellt. Wenn Enzensberger in Nelly Sachs' Gedicht mit geradezu adornoschen Formulierungen feststellte, daß es "spricht, wovon es schweigt", als "Gespräch mit dem Sprachlosen", so feiert diese Redeweise nicht einfach, wie bei Holthusen und seinesgleichen, den Sieg der Schönheit über Apokalypse und Barbarei. Wenigstens in diesen sensiblen Sätzen ist die Rede von der schwierig gewordenen, vom Scheitern bedrohten Utopie Literatur, auf die z. B. Ingeborg Bachmann am Schluß ihrer Frankfurter Poetikvorlesung 1959/60 zu sprechen kam. Ohne Adorno, in dessen Haus sie die Vorträge ausarbeitete, explizit zu erwähnen, formulierte sie ihr: "Es gilt weiterzuschreiben."⁴² Ähnlich hatte schon 1958 Paul Celan die "Unverlorenheit" der Sprache und deren Fähigkeit hervorgehoben, "durch furchtbares Verstummen" und "tausend Finsternisse todbringender Rede"⁴³ hindurchgehen zu müssen. Adornos Gedanke wird hier schweigend respektiert, wenn auch nicht abschließend geteilt. Das sollte sich, nicht zuletzt unter dem Eindruck äußerer Ereignisse, jedoch in der Folgezeit ändern.

Die frühen 1960er Jahre: Adornos Reformulierung von 1962 und die Kritik daran

"Die Erinnerung war zurückgekehrt. [...] Man konnte nicht mehr wegblicken."⁴⁴ Mit diesen Worten beschrieb Norbert Elias bereits 1961/62 den Umbruch im Verhältnis zu der nationalsozialistischen Vergangenheit, den der am 21.2.1961 beginnende Eichmann-Prozeß in Jerusalem auslöste. Selbstverständlich war es weder ein schlagartiger noch ein vollständiger Umbruch. Der Frankfurter Auschwitz-Prozeß (20.12.1963-19.8.1965), Hannah Arendts Bericht *Eichmann in Jerusalem* (1964), die

Diskussionen um Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963) und Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965) sowie die Debatten um die Verlängerung der Verjährungsfrist für NS-Verbrechen (Bundestagsbeschluß vom 25.3.1965) verschärfen das Unbehagen, zugleich aber auch den verstockten Widerstand gegen diese Verschärfung. Adornos Satz kam, reformuliert durch den Autor in seinem Essay *Engagement* (1962) sowie in der ursprünglichen Fassung durch die Neupublikation der *Prismen* als dtv-Taschenbuch (1963), an der Adorno jedoch nicht beteiligt war, in eine neue Diskussion.

Daß Adorno sich bereits 1962, noch ehe die Debatte um seinen Satz richtig begonnen hatte, zu einer Klarstellung genötigt sah, ist von heute aus und ohne biographische Zusatzkenntnisse nicht leicht zu rekonstruieren. Enzensbergers Rezension war 1961 in Suhrkamps Hommageband *Nelly Sachs zu Ehren* und ein Jahr später im Essayband *Einzelheiten* erneut abgedruckt worden. Fürchtete Adorno, angesichts einer sich stärker gesellschaftskritisch engagierenden Literatur, die auch mit einer zunehmenden Anerkennung Bertolt Brechts einherging, eine Ausgrenzung? Feststeht, trotz der vielzitierten Aussage: "Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern [...]"⁴⁵, veränderte Adorno seine eigene Argumentation aus *Kulturkritik und Gesellschaft*. Er schwächte sie, indem er nur den ersten Teil des Satzes zitierte und diesen dadurch zum – wie er nun selbst formulierte! – "Verdikt" reduzierte. Er schwächte sie des weiteren, indem er die Aporie von Kunst nach Auschwitz streckenweise aufspaltete in eine in sich höchst widersprüchliche Antithese von absoluter und engagierter Literatur. Nun ist es die fast schon mit Tendenzliteratur gleichgesetzte Literatur des Engagements sartrescher bzw. brechtscher Provenienz, die dem kunstrichterlichen Verdikt verfiel, barbarisch zu sein, weil sie im gutgemeinten Bemühen, helfen zu wollen, die Kunst verrate, die als eine nicht-barbarische dem Menschen "helfen könnte nur, wenn sie nicht sich gebärdet, als ob sie ihm hülfe."⁴⁶ Indem Adorno der engagierten Literatur das Vermögen absprach, im "Gestus des Anredens heimliches Einverständnis mit den Angeredeten" vermeiden und deswegen nicht mehr Anweisung auf die "Herstellung richtigen Lebens"⁴⁷ sein zu können, kann sie nicht mehr als Kunst gelten und soll daher nicht sein. Das ist jetzt wirklich ein Verdikt. Wohl aber soll Kunst nach Auschwitz sein: "Aber wahr bleibt auch Enzensbergers Entgegnung, die Dichtung müsse eben diesem Verdikt standhalten [...]"⁴⁸ Oder, wie im selben Jahr andernorts formuliert: "Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung."⁴⁹

Doch diese Kunst ist eine aporetische, deren Fortdauer das Leiden (Auschwitz) sowohl gebietet, damit es nicht vergessen wird, als auch verbietet, weil es qua Kunst verklärt und noch in solcher Kunstgestalt letztlich jener "Welt zum Fraße vorgeworfen"⁵⁰ wird, die Auschwitz hervorbrachte. Mit der Darlegung dieser Aporie, die keinesfalls als Verdikt formuliert ist, präzierte Adorno die zweifellos kryptische Satzaussage ("...und das frißt auch die Erkenntnis an...") von 1949/51. Zugleich schränkte er sie jedoch auch ein, indem er die Aporie nur auf den Grenzfall von Kunst, die Frage der Darstellbarkeit von Auschwitz, bezog. Strenggenommen hatte Adorno jetzt, das ist das Neue seit 1962, zweierlei barbarische Kunst nach Auschwitz diagnostiziert: die engagierte Literatur, die keine Kunst ist, und die notwendige Kunst, die kein Vergessen dulden darf, aber an Auschwitz scheitern muß. Diese Reformulierung hatte eine Komplizierung der Diskussion zur Folge.

In der Verurteilung der engagierten Literatur sprang Hans Magnus Enzensberger, mit vielen gedanklichen Anleihen bei Adorno, diesem noch 1962 mit seinem Essay *Poesie und Politik* zur Seite. Ihnen widersprach 1963 Peter Rühmkorf, ausgerechnet in der Festschrift zu Adornos 60. Geburtstag.⁵¹ Rühmkorf und Enzensberger nahmen jedoch bei ihrem Für und Wider keinen Bezug auf die Auschwitz-Problematik. Die Frage nach der Möglichkeit von Kunst nach Auschwitz ließ sich nicht reduzieren auf die Frage der Zulässigkeit von engagierter Literatur. Adornos generelle Kritik griff daher literaturtheoretisch wie literaturhistorisch zu kurz. Die operative Dimension von Literatur, die sich historisch eben nicht aus der Antithese zur ästhetischen Dimension abspaltete, sondern in einem dialektischen Verhältnis zu ihr stand⁵², hatte sowohl bei Heine und Brecht, die Adorno schlicht erkennt, wie später bei Peter Weiss, den Adorno noch in der *Ästhetischen Theorie* (1970) nicht zur Kenntnis nimmt, ein anderes Format. Die Kritik traf allerdings in geradezu vorahnender Weise auf einen bestimmten Typ von gesellschaftskritischer Literatur zu, der in den sechziger Jahren in der Bundesrepublik aufkam. Als Prototyp könnte Hochhuths christliches Trauerspiel *Der Stellvertreter* genannt werden, das in den Jahren um 1960/61 geschrieben wurde. Obwohl Adorno Regieanweisung

und Stück, das am 20.2.1963 uraufgeführt wurde, noch gar nicht kennen konnte (die Replik erfolgte erst 1967 in *Offener Brief an Rolf Hochhuth*⁵³), lesen sich die das Engagement analysierenden Passagen wie eine vorweggenommene Kritik Hochhuthscher Positionen. Dieser Autor, von seinen Befürwortern wie z. B. Walter Muschg als der "heißersehnte westliche Brecht"⁵⁴ gefeiert, erreichte weder Brechts theatertheoretische Position noch den Anspruch des Satzes von Adorno. Das zeigte sich im 5. Akt des *Stellvertreter*, in dem das KZ Auschwitz auf die Bühne gebracht wurde. In der ausführlichen Regieanweisung reflektiert der Autor das Darstellungsproblem. Für Hochhuth, der keinen Bezug zu Adornos Satz nahm, ist Auschwitz zwar ein die menschliche Vorstellungskraft überforderndes Ereignis, aber kein singuläres, sondern eines, das er gleichsetzt mit der Bombardierung Dresdens und Hiroshimas, mit dem Raumflug und anderen technischen Megaformen des 20. Jahrhunderts. Ein wirkliches moralisches und ein Kunstproblem ist es ihm nicht, wie der (wenn auch leicht kritische) Hinweis auf Celans *Todesfuge* verrät. Für einen Autor, der so vergleicht und dazu noch glaubt, daß ein besserer Papst Auschwitz hätte verhindern können, gibt es kein Problem von Kunst nach Auschwitz. Ort und Ereignis sind darstellbar, wenn auch nicht naturalistisch oder metaphorisch, so doch mit den etwas sparsamer eingesetzten traditionellen Stilmitteln des historischen Illusionsdramas und Thesenstücks.

Diese Tendenz, mit dem Wegschieben von Singularität und Aktualität von Auschwitz auch Adornos Satz als erledigt zu betrachten, findet sich in weiteren Zeugnissen der Zeit. Ein krasses Beispiel lieferte 1964 der Literaturkritiker Peter Hamm in seiner Einleitung zur Lyrik-Anthologie *Aussichten*: "Wer annimmt, nach 1945, nach Auschwitz und Stalingrad, Lidice und Dresden, hätte sich eine Kunst mit nichts als Kunst im Sinn von selbst erledigt, ist freilich im Irrtum." Hamm zufolge ist nach 1945 nicht die Auseinandersetzung mit dem Faschismus verdrängt worden, sondern die mit der bedrohlichen Realität der zwanzig Jahre nach dem 2. Weltkrieg. Er hielt es für die Aufgabe der jungen Schriftsteller, dieser sich zuzuwenden, "weil sie mit keiner verfehlten Vergangenheit belastet sind."⁵⁵ Das war Freisprechung im Zeichen einer "Gnade der späten Geburt"! Skandalös-dümmer, hier war Adorno in vollstem Recht, konnte sich eine pseudofortschrittliche Begründung von engagierter Literatur nicht enthüllen.

Anders lag jedoch der Fall bei Peter Weiss. In seiner bekenntnishaften Rede anlässlich der Entgegennahme des Hamburger Lessing-Preises am 23.4.1965, vier Tage nach Fertigstellung seines Stückes *Die Ermittlung*, hatte er, ein vom KZ Verschonter, seine Schriftsteller-Existenz beschrieben als ein Zur-Sprache-Kommen nach Auschwitz. Dieser leidvolle und schwierige Prozeß hatte für Weiss eine neue Wendung erhalten, seit er sich ab dem Ende des Jahres 1963, ausgelöst durch den Frankfurter Prozeß, mit der Problematik von Auschwitz und der sprachlichen Darstellbarkeit des Bösen – zunächst im Zusammenhang mit dem geplanten Dante-Projekt – beschäftigte. Auch Weiss geht von der empörenden Erfahrung aus, daß die Kunst "diese Massenvernichtung von Menschen überlebt, ihre Regeln, ihre Bedingungen sind weiter intakt, als sei nichts geschehn."⁵⁶ Ohne expliziten Bezug arbeitete sich Weiss an Adornos Satz ab wie wohl kein anderer deutschsprachiger Schriftsteller, von Celan abgesehen: "Dante und Giotto wandern durch die Konzentrationslager. Frage: läßt sich dies noch beschreiben? Szene des völligen Schweigens. Der tiefsten Trauer. Können wir weiterleben, nach diesem."⁵⁷ Adorno stellt diese Frage nach dem Weiterlebenkönnen ein Jahr später in der *Negativen Dialektik*. Weiss differiert aber zu Adorno, dabei eher Hannah Arendt folgend. Zwar steht, wie bei Arendt, am Anfang der Zweifel: "Wir müssen etwas darüber aussagen. Doch wir können es noch nicht. Wenn wir es versuchen, mißglückt es."⁵⁸ Doch schon in der *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* [1965] heißt es in der Auseinandersetzung mit Dante, daß der "Alighieri von heute" die Aufgabe habe, "diese Worte zu finden, und sie leben zu lassen, in der absoluten Leere."⁵⁹ Es wird das Credo des politischen Schriftstellers Weiss, hier durchaus wieder im Einklang mit dem Grundansatz der *Dialektik der Aufklärung*: "Wenn die Vorgänge nicht mehr faßbar scheinen, gerade dann muß unsere Vernunft einsetzen. Wir haben nur diese einzige Waffe."⁶⁰ Der Schriftsteller kann, hier folgt Weiss Adorno zunächst, der Aporie nicht entkommen, die entsteht, "sobald er diesem rettungslosen Verurteiltsein Bilder und Worte abgewinnt."⁶¹ Er darf jedoch, und hier setzt der Unterschied zu Adorno ein, in der dieser Aporie einzig angemessenen Haltung der "Scham" nicht verharren, denn: trotz der Sinnlosigkeit des Sterbens in Auschwitz war das Geschehen dort, wie Weiss mehrfach betont, nicht unfaßbar.⁶² Deswegen kann darüber gesprochen werden, auch wenn es unzeigbar ist. Und es muß, so das Credo dieses Engagements, das der in der Auseinandersetzung mit dem Thema Auschwitz zum

Marxisten gewordene Weiss von nun an verfielt, so gesprochen werden, daß Ursachen deutlich und Wege einer Veränderung erkennbar werden: "Für uns ist das Sinnvolle die Ergründung jedes Zustands und die darauf folgende Weiterbewegung, die zu einer Veränderung des Zustands führt. Das ist der Freispruch von der eigenen Verschuldung."⁶³

Scham der Kunst, die dem unmenschlichen Leiden eine Stimme geben muß (Adorno) und "Herausforderung der Notwendigkeit, endlich Einsicht zu erlangen"⁶⁴ (Weiss) stehen sich nicht gegenüber, sondern gehören in widersprüchlicher Form zusammen. Um die Mitte der 1960er Jahre hat die Erkenntnis dieser widersprüchlichen Einheit, der Adornos provozierender Satz den Weg bereitet, sowohl in den Produktionsprozeß bestimmter Autoren (Celan, Bachmann, Kluge, Weiss u.a.) wie auch in die literaturkritische Reflexion Eingang gefunden. Als – freilich noch recht vereinzelt – Beispiel fürs letztere steht Reinhart Baumgarts Essay *Unmenschlichkeit beschreiben* (1965), in dem Adornos Satz sowie die entsprechenden Passagen aus "Engagement" und die Literatur über Weltkrieg, Faschismus und Auschwitz kritisch aneinander gemessen werden. Baumgart kennt den Weiss der *Ermittlung* noch nicht, deutet aber die Richtung an, wenn er als Fazit formuliert: "Auch und gerade das geglückte Gedicht, die geglückte Geschichte machen sich verdächtig, wenn es ihnen geglückt ist, Unmenschlichem in aller Form gerecht zu werden. Dieser Widerspruch läßt sich nicht aufheben. Die Literatur muß ihn, von Werk zu Werk, neu austragen; es bliebe ihr sonst nur, wegzusehen und zu schweigen [...]."⁶⁵

Die Frage nach der Darstellbarkeit des Unmenschlichen wurde zwei Jahre nach Baumgart in einer durch die Zeitgeschichte ausgelösten Kontroverse wieder aufgeworfen: "Kann man nach Vietnam Gedichte schreiben?" Peter Härtling verneinte sie apodiktisch, diffamierte Peter Weiss und attestierte dem engagierten Schreiben "rhetorische Ohnmacht." Bei Härtling ist, anders als noch bei Baumgart, Adorno für den literarischen Cliquenkampf reduziert: "Adorno hat gesagt, nach Auschwitz würden keine Gedichte mehr geschrieben werden können. Nach Auschwitz sind Gedichte geschrieben worden, über Auschwitz nicht."⁶⁶ Diese Verkürzung deckte Harald Hartung in seiner Entgegnung auf. Erstmals, so kann man feststellen, wird der Sinn des Adorno-Satzes, wenn auch nicht in der korrekten Fassung, adäquat referiert: "Adornos bis zum Überdruß zitiertes Dictum, nach Auschwitz Gedichte schreiben zu wollen, sei barbarisch, zielt ja auf die Frage, "ob Kunst überhaupt noch sein dürfe." [...] Nach Auschwitz schreiben heißt, implizit oder explizit über Auschwitz schreiben."⁶⁷ Dem steht nur noch Hans Mayers Interpretation, ebenfalls von 1967, ebenbürtig zur Seite: "Es ist ein Todesgedanke, nach Auschwitz auf Poesie zu verzichten. Die Absage muß gelten einer Literatur, worin Auschwitz als Schock nicht vorhanden ist."⁶⁸ Peter Szondi knüpfte daran an, als er 1970 den später oft zitierten Satz prägte: "Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz."⁶⁹ Diese Argumentation, die leicht auch wieder zur Phrase verkommen konnte, wurde immer wieder als Beschwichtigung angegriffen.⁷⁰ Dagegen formulierte Elie Wiesel 1974 sein Verdikt: "Ein Roman über Auschwitz ist kein Roman oder ist nicht über Auschwitz."⁷¹ Die Positionen blieben unversöhnlich.

Adornos Klarstellungen ab 1966 oder die Unrevidierbarkeit eines Diktums

Adorno hat seinen Satz ab 1966 noch dreimal explizit erläutert. Mit Blick auf dessen Rezeption, für die ab Mitte der 60er Jahre bereits die Klage über das Übermaß an Beachtung belegt ist,⁷² hatte Adorno Anlaß genug zu erneuter Klarstellung. Die Modifikationen aus *Engagement* hatten praktisch nur wenige zur Kenntnis genommen. Im übrigen bezog man sich auf den zum Verdikt zusammengezogenen alten Satz. In dem 1966 erschienenen Hauptwerk *Negative Dialektik* stellte Adorno noch einmal den gesamten Denkbereich dar: Im 3. Kapitel der "Meditationen zur Metaphysik" nannte er die 1. Meditation "Nach Auschwitz". Es ging um die Unmöglichkeit traditioneller Metaphysik nach Auschwitz. Da aus diesem Geschehen kein positiver Sinn "gepreßt" werden kann, muß Auschwitz in seiner Negativität als das genaue Abbild der kapitalistisch-entfremdeten Gesellschaft gesehen werden. Was den Juden angetan wurde, wird künftig allen angetan: "Absolute Negativität ist absehbar" – es ist das "perennierende Leiden" der Individuen, deren Selbst vernichtet wurde von einer Welt, "die in den Lagern ihr erstes Probestück lieferte." Und nun schloß Adorno an: "Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen."⁷³

Ist das ein Widerruf? Detlev Claussen, der die wohl überzeugendste Verteidigung Adornos gegen diese Interpretation vorgelegt hat, ging genau auf diesen *darum*-Halbsatz nicht ein.⁷⁴ Immerhin fällt an Adornos neuen Formulierungen einiges auf. Zunächst: Das "Recht auf Ausdruck" des Leidens, von Adorno schon in "Engagement" ausdrücklich anerkannt, ist jetzt nicht mehr eines, das Kunst "erheischt"⁷⁵, sondern das Äquivalent zum Schreien des Gemarterten, d. h. so berechtigt wie folgenlos gegenüber der Vernichtungstendenz. Wenn Adorno nun fortsetzte: "darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben", räumte er lediglich ein, daß auch nach Auschwitz das Recht auf Ausdruck (und sei es im Gedicht) bestehen bliebe. Das *darum* ist eher als ein *insofern* zu lesen. Der Satzaussage ist explizit nicht zu entnehmen, ob gemeint ist: "darum mag *mein Satz* falsch gewesen sein" oder: "darum mag *es* falsch gewesen sein, zu behaupten ...". Indem Adorno den Satz von 1949/51 – mehr noch als schon in *Engagement*, nämlich jetzt unter Weglassung des Begriffs "barbarisch" – zusammenzog, zitierte er die zum Verdikt geronnene Zitatform, nicht aber mehr seinen ursprünglichen Satz. Der hatte die Frage gestellt: Wie kann Kunst als eine nicht-barbarische noch sein? Der "Widerruf" – so meine Folgerung – gilt also dem durch die Rezeption verkürzten Diktum, das in der zum Verdikt zugerichteten Gestalt stets nur wieder die mögliche Vorstellung provozierte, die Dichter könnten doch etwas schaffen, das "rein" wäre und jenseits der Dialektik von Kultur und Barbarei stünde.

In der *Negativen Dialektik* hielt Adorno an seiner alten Position fest, indem er die Frage nach der Kunst nach Auschwitz verschob auf die "minder kulturelle", d. h. die ernstere Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse. Demgegenüber ist, nachdem "Auschwitz daß Mißlingen der Kultur unwiderleglich bewiesen"⁷⁶ habe, kein Widerlegen durch 'bessere' Kultur möglich. Und so formulierte Adorno, in deutlicher Anlehnung an den gedoppelten Satz von 1949/51, noch einmal und noch radikaler: "Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll."⁷⁷ Diese Ausführungen in den "Meditationen zur Metaphysik" erschienen zu einem Zeitpunkt, an dem sich das Verhältnis von Kunst/Literatur und (spät)kapitalistischem Staat in großen öffentlichen Auseinandersetzungen zuspitzte. Die Klage über die politische Harmlosigkeit der Literatur verschärfte sich, die bislang tonangebende Gruppe 47 zerbrach daran 1967. In der 1965 von Hans Magnus Enzensberger gegründeten Zeitschrift *Kursbuch* traten alsbald die Fragen von Kunst und Literatur hinter die Fragen von Politik und Ökonomie zurück: gefordert wurde das Ende fiktionaler Literatur, das offene politische Engagement bzw. die Verwirklichung von Schreiben im Handeln. Adornos ästhetische Theorie stand dieser Entwicklung diametral entgegen, auch wenn das ihm zugeschriebene Verdikt über die Literatur nach Auschwitz oberflächliche Ähnlichkeit mit dem Verdikt über die schöne Literatur im Spätkapitalismus hatte. So kann es nicht verwundern, daß Adorno in weiteren Beiträgen ab 1966 wieder stärker auf Argumentationen zurückgriff, die er bereits in dem Essay *Engagement* dargelegt hatte. Das führte allerdings auch dazu, daß jetzt die beiden gegensätzlich erscheinenden Aussagen ("den Satz ... möchte ich nicht mildern"(1962) / "darum mag falsch gewesen sein..." (1966)) enger aneinander rückten. Ein entscheidendes Motiv für den Rückgriff dürfte gewesen sein, der Tendenz zur Aufhebung der Kunst zu opponieren. In *Die Kunst und die Künste* (1966) führte Adorno nun aus: "Während die Situation Kunst nicht mehr zuläßt – darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz – bedarf sie doch ihrer."⁷⁸ Und in *Ist die Kunst heiter?* (1967) schränkte er sogar ein: "Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, daß danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann."⁷⁹

Wie falsch es wäre, Adorno vorzuwerfen, er habe sich nach 1966 selbst verkürzend zitiert und kommentiert, zeigen seine letzten Klarstellungen in dem posthum erschienenen Werk *Ästhetische Theorie*. Schon daß Adorno in diesen politisch erregten Zeiten an einer Ästhetischen Theorie schrieb, war eine fundamentale Antwort. In seinem Bemühen, die besondere Kraft des Ästhetischen als Utopie darzustellen, die sein muß und doch nicht sein darf, ging er fast so weit, die in *Kulturkritik und Gesellschaft* konstatierte Dialektik von Kultur und Barbarei durch die authentische Kunst aufzuheben. Zugleich verblüfft, wie nahe sich Adorno und der in diesen Jahren ihm völlig entgegengesetzte Peter Weiss kommen. Adornos Verteidigung des Ästhetischen steht, wenngleich anders ansetzend, nicht im Gegensatz zu Weiss' Konzept der *Ästhetik des Widerstand*, an der dieser ab 1971 zu arbeiten begann.⁸⁰ Obwohl für Adorno durch Auschwitz das Mißlingen der Kultur erwiesen ist, ist Kunst "...so wenig je

durchaus falsch wie die Kultur, weil sie mißlang, ganz falsch ist. Sie dämmt Barbarei, das Schlimmere, ein [...]."⁸¹ Deswegen fördere, so Adorno, das Verlangen nach Abschaffung der Kunst bzw. das "Verdikt, es ginge nicht mehr", den Prozeß der Barbarisierung. Die Kunst verdiente nur dann das Verschwinden, wenn "sie das Leid vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem Form ihre Substanz hat."⁸²

Die *Ästhetische Theorie* war, als Adorno am 6.8.1969 starb, ein Torso. Auch wenn sie vollendet worden wäre, wäre sie nicht in der Gestalt einer schlüssigen Deduktion erschienen. Adornos "konzentrisches"⁸³ Denken, das ihm gerade in der Reflexion über Kunst die angemessene Form war, wird nirgends deutlicher als in der Reflexion über die Möglichkeit einer nicht-barbarischen Kunst nach Auschwitz. Dieses Denken produzierte kein "Ergebnis", schon gar nicht ein solches, das sich als These, Diktum oder gar Verdikt zitierend handhaben ließ, sondern wollte Denk- und Gestaltungsprozesse in Gang bringen. Die anhaltenden Klarstellungsbemühungen, die Adorno in durchaus ungewöhnlicher Weise seinem Satz von 1949/51 widmete, waren Versuche, diesen Prozeßcharakter gegenüber den Verdinglichungen des Satzes zu einem "Diktum" zur Geltung zu bringen. In einer Kultur, die sich der Richtung dieses Denkprozesses idiosynkratisch verweigerte, mußte das ein vergebliches Bemühen bleiben. Das Ergebnis war die Unrevidierbarkeit des Diktums.

Ausblick: Die Rezeption ab dem Ende der 1960er Jahre

Im Rückblick auf die beginnende Diskussion um Adornos Satz muß hervorgehoben werden, daß die Zurichtung zu einem unrevidierbaren Diktum nicht von einer konservativer Position geschah, der die ganze Adornosche Richtung nicht paßte. Sie geschah vielmehr zu einem nicht unerheblichen Teil in einem Umkreis, der weitgehend identisch war mit Schriftstellern und Kritikern aus der Gruppe 47, die durchaus ohne Arg gegen Adorno waren. Das Ziel der Enzensberger, Andersch, Böll, Jens, Hildesheimer, Grass u.a. war es ja keinesfalls, die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu blockieren. Im Gegenteil, es waren gerade diese Nachkriegsautoren, die "Erinnerungs- und Trauerarbeit stellvertretend für eine Gesellschaft [leisteten], die solche Arbeit in ihrer Mehrheit und in ihren repräsentativen Institutionen abgewehrt hat."⁸⁴ Daß es selbst solchen Autoren nicht bzw. nicht ohne weiteres gelang, die Implikationen des Adornoschen Gedankens aufzunehmen, zeigte Günter Grass 1990 in einem biographischen Rückblick auf: "Auch meine Reaktionen, die auf Unkenntnis fußten, das heißt auf bloßem Hörensagen, bestanden auf Abwehr."⁸⁵ Sein Dank an Paul Celan ("die Erkenntnis, daß Auschwitz kein Ende hat", S. 30), weist auf einen blinden Fleck hin: nicht Auschwitz konstituierte und prägte die deutsche Nachkriegsliteratur, sondern der Krieg und dann auch Hitler. Am unangemessenen Umgang mit der von der Erfahrung Auschwitz geprägten Philosophie Adornos wurde das bis in die 1960er Jahre erkennbar.

Welcher Ignoranz sich Adorno trotz aller Fortschritte in der Differenzierung der Frage nach dem Status von Kunst nach Auschwitz gegenüber sah, mögen zunächst zwei Zeugnisse aus der Mitte der 1960er Jahre verdeutlichen. 1965 behauptete der Brecht-Spezialist Werner Mittenzwei in einem in *Sinn und Form* abgedruckten Interview mit Peter Weiss, Enzensberger habe "einmal gesagt, nach Auschwitz könne man kein Gedicht mehr schreiben. Nun, er hat inzwischen selbst wieder Gedichte geschrieben."⁸⁶ So stand es in der DDR damals mit Adorno: Satz und Gedanke waren unbekannt bzw. nur im Modus einer falschen Behauptung rezipiert. Auch bei Walter Jens ist das Zitat zur beliebigen handhabbaren Formel erstarrt, der alles Mögliche angedichtet werden konnte. Hochtönend hieß es bei Jens 1966: "Kein Wort hat die deutschen Schriftsteller – und nicht nur sie – so sehr bewegt wie Theodor Adornos Diktum "NachAuschwitz kann man nicht dichten." Ein bitteres, ein abschließendes Wort, ein Wort der Resignation – kein Wunder, daß gerade die besten Autoren es auszulöschen suchten ... aber als sie das taten, war der Satz längst durchgestrichen, war widerlegt schon, als er ausgesprochen wurde, widerlegt von Nelly Sachs [...]."⁸⁷ So etwas fand sich immerhin in einem Buch des Suhrkamp-Verlages, der Adorno verlegte!

Es blieb eine Tatsache, daß die These, Adorno sei durch die Dichter widerlegt worden, weiterhin Konjunktur hatte und ab den siebziger Jahren in die literaturwissenschaftliche Sekundär- und Tertiärliteratur einzog.⁸⁸ Dabei hatte schon 1967 Hans Mayer das Argument der erfolgreichen Widerlegung am Beispiel Celans als "Erbaulichkeit" zurückgewiesen.⁸⁹ Die Beispiele solchen Umgehens mit dem Satz, das im Prinzip das Widerlegungsargument wiederholte, lassen sich mühelos vermehren. Stets wurde ausgeführt, auch nach Auschwitz könne, ja, müsse die Lyrik das Unsagbare sagen.⁹⁰ Das endete fast in der Banalität. Auf diesen Tiefpunkt heruntergedeutet, reizte einen Günter Herburger der

Satz nur noch "zum Lachen".⁹¹ Ernst Jandl sprach von Adornos "inakzeptable[r] Losung"⁹² und schließlich kalauerte Peter Rühmkorf im Rollengedicht:

"A propos, von wem stammt eigentlich das Zitat

'Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen'?"⁹³

Hilde Domin stellte 1968 als erste einen Zusammenhang mit der *Negativen Dialektik* her und behauptete ohne nähere Ausführung, Adorno habe seinen Satz zurückgenommen.⁹⁴ Systematische Untersuchungen, die Adornos Satz aus dem Kontext seines Denkens und in Auseinandersetzung mit den einschlägigen Texten betrachten, finden sich nach meinen – nicht Vollständigkeit beanspruchenden – Recherchen erst ab dem Ende der siebziger Jahre. Zu nennen wären W. Martin Lüdke 1979, Michael Moll 1987, Detlev Claussen 1988, Otto Lorenz 1988, Petra Kiedaisch (als Dokumentation) und Sven Kramer 1996.⁹⁵ Die nach dem Tode Celans stark anwachsende Celan-Forschung verstärkte seit Szondi den Adorno-Bezug. Szondis Hinweis auf Adornos Plan, über die Passagen in der *Ästhetischen Theorie* hinaus eine ausführliche Celan-Interpretation vorzulegen, wiesen die Richtung. Dabei verlagerte sich das Forschungsinteresse vom Frühwerk und dem Exempel *Todesfuge* auf das Spätwerk und die Exempel *Engführung*, *Radix*, *Matrix* u.a. Eine detaillierte Untersuchung der Rezeption des Adorno-Satzes in den siebziger und achtziger Jahren steht noch aus. Sie hätte die Diskrepanz zu analysieren, die sich auftut zwischen der wachsenden Kenntnis des spezifischen Charakters der Adornoschen Philosophie und der davon unbeeindruckten eindimensionalen Rezeption seines Satzes von 1949/51.

Anmerkungen

¹ Theodor W. Adorno: *Veblens Angriff auf die Kultur*, in: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt / M. 1955 / 1976, S. 69.

² Theodor W. Adorno: *Gedichte von Reinhold Zwikel*, in: *Akzente* 5 (1958), H. 3, S. 273. Adorno widerrief später diese Laudatio auf seinen Lehrer.

³ Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Prismen*, S.26.

⁴ Dem widerspricht nicht, daß einige eindringliche Untersuchungen erst nach 1989 publiziert wurden: Dieter Lamping: *Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz*, in: Gerhard R. Kaiser (Hg.): *Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 237-255; Jakob Hessing: *Gedichte nach Auschwitz*, in: *Merkur* 46 (1992), H. 11, S. 980-992; Manuel Köppen: *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin 1993. Vgl. auch die Dokumentationen von Petra Kiedaisch (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995 und Rolf Tiedemann (Hg.): *"Ob nach Auschwitz sich noch leben lasse."* *Ein philosophisches Lesebuch*, Frankfurt/Main 1996.

⁵ Vgl. dazu James Edward Young: *Die Namen des Holocaust. Bedeutung und Folgen*, in: ders., *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt/Main 1992, S. 139-163.

⁶ Die Dokumentation von Kiedaisch (1995) ist hierfür eine nützliche, wenn auch nicht ausreichende Grundlage. Zum einen ist das Thema "Adorno und die Dichter" nicht nur eng an den Autoren abzuhandeln, die explizit zu Adornos Satz Stellung nahmen. Zum anderen muß auch die parallele literatur- und kulturkritische Rezeption beachtet werden.

⁷ Leo Löwenthal: *Erinnerungen an Theodor W. Adorno* in: Ludwig von Friedeburg, Jürgen Habermas (Hg.): *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt/Main 1983, S. 399.

⁸ Detlev Claussen: *Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos*, in: Dan Diner (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt / M. 1988, S. 54.

⁹ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt 1951, S. 65.

¹⁰ Max Frisch: *Kultur als Alibi* [1949], in: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. II, S. 337-343.

¹¹ Theodor W. Adorno: *Die auferstandene Kultur* [1949], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 20.2, S. 459. Schon 1948 hatte Adorno am Beispiel der Musik Strawinskys dargelegt, daß aus der "Restauration des Gewesenen" keine produktiven Lösungen zu erhoffen seien: "Die positive Rückkehr dessen, was zerfiel, enthüllt sich

-
- als den destruktiven Tendenzen des Zeitalters gründlicher verschworen denn das als destruktiv Gebrandmarkte." (in: ders.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main 1972, S. 6).
- ¹² Thomas Mann: *Ansprache im Goethejahr 1949*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 11, Frankfurt/Main 1960, S. 492f.
- ¹³ Jorge Semprun: *Die Übermittlung des historischen Gedächtnisses*, in: *Frankfurter Rundschau*, 15./16.4.1995, Nr. 89, S. ZB 2.
- ¹⁴ Young, *Holocaust*, S. 266ff., verfolgt die Phasen und Eigenarten der ikonographischen Erinnerung an Auschwitz in Polen, Deutschland, Israel und in den USA. Für Frankreich vgl. Judith Klein: *Literatur und Genozid. Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*, Wien u. a. 1992.
- ¹⁵ Eine erste umfassende Darstellung gibt Lawrence L. Langer: *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven and London 1975.
- ¹⁶ Adorno entwickelte diese Argumentation zuerst in seinen musiktheoretischen Schriften, die das deutsche Publikum jedoch erst ab 1948 erreichen konnten. Sie floß maßgeblich in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) ein, sodann in die kulturkritischen Essays der vierziger und frühen fünfziger Jahre, die 1955 gesammelt in den *Prismen* erschienen.
- ¹⁷ Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 26.
- ¹⁸ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, S. 17.
- ¹⁹ ebda., S. 192.
- ²⁰ Theodor W. Adorno: *Der Artist als Statthalter* (1953), in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt 1958, S. 186. Vgl. auch die Vorrede zur Neuausgabe der *Dialektik der Aufklärung* von 1969, in der Horkheimer / Adorno über die Kritische Theorie schreiben: "Als Kritik von Philosophie will sie Philosophie nicht preisgeben." (*Gesammelte Schriften*, Bd. 3, S. 10).
- ²¹ Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 11.
- ²² Hannah Arendt: *Das Bild der Hölle*. [1946], in dies.: *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare*. Hrsg. von Eike Geisel und Klaus Bittermann, Berlin 1989, S. 51. In dieser Bemerkung ist bereits der Grundgedanke der "Zivilisationsbruch"-These formuliert, wie sie z. B. von Diner 1988 vertreten wird. Claussen, *Nach Auschwitz*, und Sven Kramer: "Wahr sind die Sätze als Impuls...". *Begriffsarbeit und sprachliche Darstellung in Adornos Reflexion auf Auschwitz*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (1996), i.E., vertiefen diesen Aspekt bei Adorno.
- ²³ ebda., S. 54. Vgl. auch Kafkas Paradox: "Das Eigentliche ist nicht mitteilbar, weil es nicht faßbar ist und verlangt nach Mitteilung aus demselben Grund."
- ²⁴ Theodor W. Adorno: *Spengler nach dem Untergang*, in: *Prismen*, S. 50.
- ²⁵ Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. S. S. 59.
- ²⁶ Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 33, 119.
- ²⁷ Theodor W. Adorno: *Jene Zwanziger Jahre* [1962], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, S. 506.
- ²⁸ Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 7 (Vorrede).
- ²⁹ Vgl. dazu auch Kramer, *Begriffsarbeit*, der die Provokation aus rhetorischen Impulsen der essayistischen Schreibweise Adornos herleitet.
- ³⁰ Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 26.
- ³¹ Theodor W. Adorno: *Arnold Schönberg 1874-1951* [1953], in: *Prismen*, S. 175. In *Der Artist als Statthalter* spricht Adorno von der Lüge, "von der alle Kunst, und die Lyrik zumal, entsteht scheint, die unter den herrschenden technischen Bedingungen sich regt." (*Noten I*, S. 188).
- ³² Theodor W. Adorno, *Noten I*, S. 90.
- ³³ Vgl. dazu auch Claussen, *Nach Auschwitz*, S. 59f. sowie Kramer, *Begriffsarbeit*.
- ³⁴ Theodor W. Adorno: *Der Artist als Statthalter*, in: *Noten I*, S. 195. Vgl. auch ders.: *Negative Dialektik*, Frankfurt/Main 1966, S. 353ff.

-
- ³⁵ In: Karl-Gustav Specht (Hg.): *Soziologische Forschungen in unserer Zeit. Ein Sammelwerk. Leopold Wiese zum 75. Geburtstag*, Köln/Opladen 1951, S. 228-241.
- ³⁶ Benno von Wiese: *Der Künstler und die moderne Gesellschaft*, in: *Akzente* 5 (1958), S. 119. Vgl. dazu Adorno: *Prismen*, S. 190: "Das einzige Verhältnis zur Kunst, das in der katastrophisch verhängten Realität noch anstünde, wäre eines, das die Kunstwerke so blutig ernst nimmt, wie der Weltlauf es geworden ist." (*Valéry Proust Museum*).
- ³⁷ Vgl. Karla Lydia Schultz: *Ex negativo: Enzensberger mit und gegen Adorno*, in: Reinhold Grimm (Hg.): *Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt/Main 1984, S. 237-257; Frank Dietschreit, Barbara Heinze-Dietschreit: *Hans Magnus Enzensberger*, Stuttgart 1986, S. 30-48.
- ³⁸ Alfred Andersch: *Rede auf dem Empfang bei Arnaldo Mondadori am 9. November 1959*. Abgedruckt bei Kiedaisch, *Adorno*, S. 76-78, hier: S. 77.
- ³⁹ Hans Magnus Enzensberger: *Die Steine der Freiheit*, in: *Merkur* 13 (1959), Nr. 138, H. 8, S. 772.
- ⁴⁰ ebda., S. 773f.
- ⁴¹ Vgl. z. B. Hans Egon Holthusen: *Fünf junge Lyriker (II)*, in: *Merkur* 8 (1954), S. 385-390. Holthusen interpretierte die *Todesfuge* als Gedicht, das "der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliegen kann, um aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie." (S. 390).
- ⁴² Ingeborg Bachmann: *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in dies.: *Werke*. Hrsg. von Christine Koschel u.a., München, Zürich 1993, Bd. 4, S. 271.
- ⁴³ Paul Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt/Main 1983, Bd. 3, S. 186.
- ⁴⁴ Norbert Elias: *Der Zusammenbruch der Zivilisation*, in: ders.: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1992, S. 393f. Dagegen vertrat Hannah Arendt 1966 die Ansicht, daß der Prozeß "keinen Einfluß auf das öffentliche Meinungsklima" in der Bundesrepublik Deutschland gehabt habe. Vgl. Arendt, *Nach Auschwitz*, S. 100.
- ⁴⁵ Theodor W. Adorno: *Engagement* [1962], in: ders.: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt/Main 1965, S. 125.
- ⁴⁶ ebda., S. 133.
- ⁴⁷ ebda., S. 133, S. 134.
- ⁴⁸ ebda., S. 126.
- ⁴⁹ Adorno: *Jene Zwanziger Jahre* [1962], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, S. 506.
- ⁵⁰ Adorno: *Engagement*, S. 126.
- ⁵¹ Peter Rühmkorf: *Einige Aussichten für Lyrik*, in: Max Horkheimer (Hg.): *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt/Main 1963, S. 317-331. Wiederabdruck in Peter Rühmkorf: *Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*, Reinbek 1972, S. 141-152, mit einer Brief-Replik von Adorno, S. 152-154.
- ⁵² Vgl. hierzu Peter Stein: *Zum Verhältnis von Literatur und Öffentlichkeit bis zum deutschen Vormärz. Oder: Wie schlüssig ist Jürgen Habermas' "Strukturwandel der Öffentlichkeit" für die Literaturgeschichte?* in: Helmut Koopmann und Martina Lauster (Hg.): *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive I. Öffentlichkeit und nationale Identität*, Bielefeld 1996, S. 55-84.
- ⁵³ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, S. 591-598. Erstdruck: FAZ, 10.6.1967.
- ⁵⁴ Walter Muschg: *Hochhuth und Lessing*, in: Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 298.
- ⁵⁵ Zit. nach dem Wiederabdruck: *Die Wiederentdeckung der Wirklichkeit*, in: Hans Bender und Michael Krüger (Hg.): *Was alles hat Platz in einem Gedicht?* München 1977, S. 47, 63.
- ⁵⁶ Peter Weiss: *Notizbücher 1960-1971*, Bd. 1. Frankfurt/Main 1982, S. 431.
- ⁵⁷ ebda., S. 215.
- ⁵⁸ ebda., S. 211.
- ⁵⁹ Peter Weiss: *Rapporte*, Frankfurt/Main 1968, S. 138.
- ⁶⁰ Peter Weiss: *Trotzki im Exil* [1968/69], in: *Stücke II,2*, Frankfurt/Main 1977, S. 511.

-
- ⁶¹ Peter Weiss: *Gespräch über Dante* [1965], in: *Rapporte*, S. 146.
- ⁶² Vgl. den *Brief an H. M. Enzensberger* [1966], in: *Rapporte 2*. Frankfurt/Main 1971, S. 36. Ähnlich übrigens der ansonsten Weiss heftig opponierende Günter Grass 1970: "Denn Auschwitz war kein Mysterium, dem gegenüber Scheu distanzierte und verinnerlichte Betrachtung befiehlt, sondern Realität, also zu untersuchendes Menschenwerk." In: *Schwierigkeiten eines Vaters, seinen Kindern Auschwitz zu erklären*. (Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus. Bd. IX. Darmstadt und Neuwied 1987, S. 458).
- ⁶³ Peter Weiss: *Gespräch über Dante* [1965], in: *Rapporte*, S. 148. Dieser Standpunkt schließt ein, Auschwitz in den Kategorien der politischen Ökonomie zu erklären. In der Konsequenz ist Auschwitz dann etwas, das in der Logik des Kapitalismus liegt und wiederholbar ist. Weiss sah diese Tendenzen im rassistischen Kolonialismus der Gegenwart, konkret in Südafrika und Vietnam.
- ⁶⁴ ebda., S. 150.
- ⁶⁵ Reinhard Baumgart: *Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur*, in: *Merkur* 19 (1965), S. 37-50, hier: S. 50. Auf Baumgart antwortete Walter Müller-Seidel: *Probleme der Literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas*, Stuttgart 1965, S. 177f. (ohne Adorno-Bezug).
- ⁶⁶ Peter Härtling: *Gegen rhetorische Ohnmacht. Kann man über Vietnam Gedichte schreiben?*, in: *Der Monat* 19 (1967), Nr. 224, S. 57-61, hier: S. 60.
- ⁶⁷ Harald Hartung: *Poesie und Vietnam - Eine Entgegnung*, in: *Der Monat* 19 (1967), Nr. 226, S. 76-79, hier: S. 77f.
- ⁶⁸ Hans Mayer: *Deutsche Literatur seit Thomas Mann* [1967], in ders.: *Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*, Reinbek 1967, S. 362.
- ⁶⁹ Peter Szondi: *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts* [1971], in ders.: *Schriften II*, Frankfurt/Main 1978, S. 384. Ähnlich auch Günter Grass: *Schwierigkeiten eines Vaters, seinen Kindern Auschwitz zu erklären* [1970]: "Gedichte, die nach Auschwitz geschrieben worden sind, werden sich den Maßstab Auschwitz gefallen lassen müssen." In: *Werkausgabe in zehn Bänden*. Hrsg. von Volker Neuhaus. Bd. IX. Darmstadt und Neuwied 1987, S. 458.
- ⁷⁰ Vgl. zuletzt Phillip Lopates Essay *Resistance to the Holocaust* [1989]. Übersetzung ins Deutsche: *Einwände gegen eine Sinnstiftung*, in: *Konkret* 1994, H. 1, S. 38-46.
- ⁷¹ Elie Wiesel: *Art and Culture after the Holocaust*, in: Eva Fleischner (Hg.): *Auschwitz: Beginning of a New Era? Reflections on the Holocaust*. New York 1974, S. 405.
- ⁷² Vgl. Harald Hartung: *Poesie und Vietnam*, S. 77f.
- ⁷³ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, S. 353.
- ⁷⁴ Lamping, *Gedichte*, behauptet einen Sinneswandel Adornos "unter dem Eindruck vor allem der Holocaust-Lyrik [sic!] Celans" (S. 239); Kramer, *Begriffsarbeit*, interpretiert einen "relativierenden Rekurs auf den eigenen Satz".
- ⁷⁵ Theodor W. Adorno: *Engagement*, in: *Noten III*, S. 134.
- ⁷⁶ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, S. 357.
- ⁷⁷ ebda.
- ⁷⁸ Theodor W. Adorno: *Die Kunst und die Künste*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, S. 452.
- ⁷⁹ Theodor W. Adorno: *Ist die Kunst heiter?* in: ebda., Bd. 11, S. 603.
- ⁸⁰ Weiss will in der *Ästhetik des Widerstand* das Befreiungspotential von Kunst im politischen Kampf gegen den Faschismus darstellen. Dieses Potential wird nur frei, wenn die Kunst "gegen den Strich" gelesen wird, und das heißt für Weiss, wenn sie als "Gedächtnis des akkumulierten Leidens" entziffert wird. Dieses rezeptionsästhetisch formulierte Vermögen ist bei Adorno produktionsästhetisch gefaßt. Der Schlußsatz seiner *Ästhetischen Theorie* lautet: "Was aber wäre Kunst als Geschichtsschreibung, wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten Leidens abschüttelte." (*Gesammelte Schriften*, Bd. 7, S. 387).
- ⁸¹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 374.
- ⁸² ebda., S. 373, 387.
- ⁸³ Vgl. Adornos Selbstzeugnisse im Editorischen Nachwort zur *Ästhetischen Theorie*, S. 541.

-
- ⁸⁴ Jochen Vogt: "Erinnerung ist unsere Aufgabe." *Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990*, Opladen 1991, S. 12.
- ⁸⁵ Günter Grass: *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Frankfurt/Main 1990, S. 15.
- ⁸⁶ *Sinn und Form* 17 (1965), H. 5. Zit. nach dem Wiederabdruck des Interviews in: Rainer Gerlach und Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*, Frankfurt/Main 1986, S. 74
- ⁸⁷ Walter Jens: *Laudatio auf Nelly Sachs* [1966], in: Bengt Holmquist(Hg.): *Das Buch der Nelly Sachs*, Frankfurt/Main 1968, S.381. Das zur Phrase verkommene Argument, Adornos Satz sei widerlegt, wiederholte zuvor Paul Hübner: *Auschwitz, Vichy, O'Neill und Claudel*, in: *Wirkendes Wort* 15 (1965), S. 418. Vgl. auch Paul Konrad Kurz: "Fahrt ins Staublose." *Die Lyrik der Nelly Sachs*, in ders.: *Über moderne Literatur. Standorte und Deutungen*, Frankfurt/Main 1967, S. 226-249; Wiederabdruck in Hans Ludwig Arnold (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945 - 1971*. Bd. II, Frankfurt/Main 1972, S. 56-75, hier: S. 60. 1978 erhält Jens Zustimmung von William H. Rey: *Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis, Theorie, Struktur*, Heidelberg 1978, S. 179; Rey nennt Adornos Satz "das vermessenste Todesurteil über die Poesie der Gegenwart" (S. 180). Neben Lamping, *Gedichte*, S. 239, vertritt noch 1993 Klaus Laermann die Widerlegungsthese in: "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch." *Überlegungen zu einem Darstellungsverbot*, in: Köppen, *Kunst und Literatur*, S. 14.
- ⁸⁸ Sogar ein sensibler Literaturwissenschaftler wie Peter Szondi benutzte 1971 diesen Topos, auch wenn er ihm eine neue Wendung gab: "Engführung ist in einem sehr genauen Sinne die Widerlegung der allzu berühmt gewordenen Behauptung Adornos, daß es nach Auschwitz...unmöglich ward, ...Gedichte zu schreiben." Vgl. Peter Szondi: *Durch die Enge geführt*, S. 383.
- ⁸⁹ Hans Mayer: *Deutsche Literatur seit Thomas Mann*, S. 359.
- ⁹⁰ Vgl. bis 1970: Wolfgang Hildesheimer: *Die Wirklichkeit des Absurden. Frankfurter Poetik-Vorlesung* [1967], zit. nach Kiedaisch, *Adorno*, S. 98f.; Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*. München 1968, S. 11f.; Wilhelm Höck: *Formen heutiger Lyrik. Verse am Rand des Verstummens*. München 1969, S. 78.
- ⁹¹ Günter Herburger: *Dogmatisches über Gedichte*, in: *Kursbuch* 10 (1967), S. 159.
- ⁹² Ernst Jandl: *Rede zur Verleihung des Georg-Trakl-Preises am 10.12.1974*. Zit. nach Kiedaisch, *Gedichte*, S. 121.
- ⁹³ Peter Rühmkorf: *Vom Einzelnen ins Tausendste*. In ders.: *Einmalig wie wir alle*, Reinbek 1989, S. 64.
- ⁹⁴ Domin, *Wozu Lyrik*, S. 11. Den Selbstwiderruf behaupten noch Lamping, *Gedichte*, S. 239, und Jakob Helsing: *Gedichte nach Auschwitz*, in: *Merkur* 46 (1992), H. 11, S. 992.
- ⁹⁵ W. Martin Lüdke: *Zu reden wäre von der Echternacher Springprozession, Adorno und der Literatur nach Auschwitz*, in: *Akzente* 26 (1979), S. 579-590; Michael Moll: *Lyrik in einer entmenslichten Welt. Interpretationsversuche zu deutsch-sprachigen Gedichten aus nationalsozialistischen Gefängnissen, Ghettos und KZ's*, Frankfurt/Main 1988, S. 213-275; Claussen, *Nach Auschwitz*; Otto Lorenz: *Gedichte nach Auschwitz oder: Die Perspektive der Opfer*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*. München 1988, S. 35-53; Kiedaisch, *Adorno*.