

## Feuilleton

Rüdiger Süner

### Engel aus Gras

Zu Ansgar Martins: ›Adorno und die Kabbala‹

Als ich Ende der 1970er Jahre an der Freien Universität Berlin zu studieren begann, war Theodor W. Adorno in aller Munde. Seine scharfsinnigen Gesellschaftsanalysen sowie seine subtilen Studien zu Literatur und Musik begeisterten viele, auch mich, der ich 1985 über seine Kunsttheorie promovierte.<sup>1</sup> Dass Adorno eine Affinität zu spirituellen Dingen hatte, blieb in den Seminaren unerwähnt, irgendwie schien es nicht zur »Kritischen Theorie« zu passen, die ja schon in ihrem Namen ein Gewicht auf Dekonstruktion und analytisches Hinterfragen legt. Ich wusste, dass ein Kapitel in Adornos philosophischem Hauptwerk »Meditationen zu Metaphysik«<sup>2</sup> hieß und dass er Kontakte zu dem Kabbalaforscher Gershom Scholem gepflegt hatte. Aber im Geist der damaligen Zeit gingen solche Dinge unter. Außerdem war ich an spirituellen Fragen noch nicht sonderlich interessiert, weshalb mir nur eine Ahnung dieser Dimension in Adornos Denken blieb.

Viele Jahre später ging ich in einem Aufsatz mit dem Titel »Metaphysik nach Auschwitz«<sup>3</sup>, diesen Spuren weiter nach, aber eher orientiert an Adornos Transzendenzvorstellungen in seiner »Ästhetischen Theorie« und »Negativen Dialektik«. Erst in dem 2015 erschienenen Briefwechsel mit Gershom Scholem blitzte für mich etwas von seinem Interesse für jüdische Mystik auf, das durch die Magisterarbeit des jungen Religionsphilosophen Ansgar Martins über »Adorno und die Kabbala« weiter erhellt wird.<sup>4</sup>

Umfangreich hat Martins Adornos Werke und Briefe nach Belegstellen für diese Faszination untersucht und in einer gut lesbaren Studie zusammengestellt, die das Bild des Frankfurter Meisterdenkers angenehm erweitert.

Adorno kannte die Kabbala nur aus den Schriften von Gershom Scholem und zeigte sich vor allem beeindruckt durch die Neudeutung, die der Rabbiner Isaac Luria (1534 – 1572) dieser mystischen Strömung des Judentums gegeben hatte. Adorno vermutete einen Einfluss dieser Lehre auf die Philosophie des Deutschen Idealismus und nannte die Grundbegriffe der Lurianischen Kabbala »unendlich produktiv«<sup>5</sup>. Adorno hatte zeitlebens mit dem orthodoxen Judentum nichts zu tun. Er hing keiner religiösen Strömung an und hegte vor allem nach 1945 tiefes Misstrauen gegenüber metaphysischen Weltbildern. Seine scharfen »Thesen gegen den Okkultismus«<sup>6</sup> etwa zeugen davon, aber auch seine allergischen Reaktionen gegenüber dem oft theologischen Ton der Philosophie von Martin Heidegger. »Kein vom Hohen getöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz sein Recht«, heißt eine berühmte Maxime aus Adornos »Negativer Dialektik«.<sup>7</sup> Schwärmerisches Abdriften in metaphysische Welten war nicht seine Sache, aber interessant ist hier die Einschränkung »unverwandelt«, weil sie einen Modus benennt, in dem doch noch Metaphysik möglich sein könnte. Die Kabbala schien für

Adorno diesen Modus zu erfüllen, da ihr Name eigentlich »Tradition« bedeutet und weil ihre großen Lehrer immer den »Kommentar-Charakter ihrer Einsichten« betont hätten.<sup>8</sup> Adorno begrüßte das, weil er an »religiöse Urfahrungen« nicht mehr glauben konnte. Für ihn, den Hegelianer, war das »Leben der Wahrheit« nur als »vermitteltes« zu denken, weshalb er die Kabbala als Ensemble von Geschichten und Metaphern rezipierte, die trotz aller Katastrophen noch ein »Aufblitzen« von Transzendenz in den Fragmenten der Welt ermöglichen – ein genuin künstlerischer Umgang mit »spirituellen Wahrheiten«, der diese von allem Dogma befreit, aber ihr imaginatives und utopisches Potential zu beerben versucht. Adorno war fasziniert von den kabbalistischen Bildern vom »Bruch der Gefäße« und vom Aufsammeln der dadurch versprengten »Lichtfunken« – eine Aufgabe, die vor allem dem Künstler zukomme. Und dem Künstler-Philosophen, der Adorno war, indem er sich nicht scheute, auch Bilder und Metaphern in seinen Texten zu verwenden.

### *Kabbalistische Mikrologie*

Ein von Luria inspirierter zentraler philosophischer Terminus ist bei Adorno die »apparition«, die »Himmelscheinung«, die anhand eines Feuerwerks veranschaulicht wird.<sup>9</sup> So wie sich bei einem Feuerwerk am Nachthimmel kurzzeitig Funken zu einer »aufblitzenden und vergehenden Schrift« gruppieren, so ist auch das Aufscheinen von Transzendenz in philosophischen oder ästhetischen Texten zu verstehen: niemals als dingfest zu machende Sache oder letzte Wahrheit, sondern in all seiner Flüchtigkeit, Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit. Wenn man danach greifen will, ist es schon wieder weg, aber es hinterlässt eine nachhaltige Wirkung in der Erinnerung. Ansgar Martins zeigt auf, wie vor allem ein Bild aus der Kabbala diesen Prozess für Adorno besonders ergreifend umschreibt: das Schicksal der »Engel aus Gras«.<sup>10</sup> Rabbiner erzählten sich von zarten Grasengeln, die immer wieder auf den Bergen nachwachsen, nachdem eine »heilige« Feuerwalze ihr kurzes Leben beendet hatte. Der Zu-

satz, dass die Berge »die Frommen« sind, löste in mir vielfältige Assoziationen aus. Ich sah in den geschwungenen Silhouetten der Berge die gebeugten Rücken von frommen Rabbinern, die in tiefe Meditation versunken waren, um die Keime des neu wachsenden Grases mit Kraft zu beleben. Diese Mischung aus Skeptizismus und spiritueller Hoffnung war es wohl, die auch Adorno berührte und die er in zahlreichen Kunstwerken aufzuspüren versuchte. Seltsamerweise übersah er dabei die Dichtung Paul Celans, die auch von Chassidismus und Lurianischer Kabbala beeinflusst war.<sup>11</sup> Adorno lobte den »hermetischen Charakter« dieser Lyrik, die »das äusserste Entsetzen durch Verschweigen sagen« will<sup>12</sup>, aber er übersah die »Funken«, die auch Celan zuweilen aufblitzen lässt.

Wie stellte sich Adorno die Beerbung der Lurianischen Kabbala konkret vor? Indem ihre Denkfiguren sich wandeln und »ins Säkulare und Profane einwandern«<sup>13</sup>, z.B. als Blick auf die »göttlichen Funken« im Alltag der beschädigten Welt. Adorno nennt dies »Mikrologie«: das Vermögen, Absolutes in »Stoffen und Kategorien der Immanenz« auszudrücken – also in kleinen, übersehenen Begebenheiten, in der Magie von Dingen, in der Aura von Orten und Landschaften, im Aufleuchten bestimmter Passagen in großer Literatur und Musik. Martins nennt einige Beispiele dafür, die aber nicht den ganzen Farbenreichtum ahnen lassen, den der begnadete Schriftsteller Adorno hier zur Verfügung hatte. Immerhin erwähnt Martins die Aura von Ortsnamen, die für Adorno Kindheitserinnerungen wachrufen, überhaupt den noch nicht von Utilitarismus und Logik verstellten Kinderblick. Dazu zitiert Martins eine anrührende Passage aus Adornos »Negativer Dialektik«: »Was metaphysische Erfahrung sei, wird, wer es verschmäht, diese auf angebliche religiöse Urerlebnisse abzuziehen, am ehesten wie Proust sich vergegenwärtigen, an dem Glück etwa, das Namen von Dörfern verheißt wie Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn.«<sup>14</sup> Im Original geht die Stelle noch weiter: »Man glaubt, wenn man hingeht, so wäre man in dem Erfüllten, als ob es wäre. Ist man wirklich dort, so weicht das Versprochene

zurück wie der Regenbogen. Dennoch ist man nicht enttäuscht; eher fühlt man, nun wäre man zu nah, und darum sähe man es nicht.<sup>15</sup> Adorno spielt hier auf Dörfer in der Umgebung des Odenwaldstädtchens Amorbach an, in dem er als Kind oft die Ferien verbrachte und das bis zu seinem Lebensende eine magische Aura für ihn behielt. Beim Hineinmeditieren in diese Namensklänge mögen sich für den Philosophen märchenhaft-traumartige Assoziationen geöffnet haben. Auch mir ging es so bei einer Wanderung in der Umgebung von Amorbach auf den Spuren Adornos. Als ich an einem Bachlauf ein altes Holzschild mit dem Namen ›Nithartsmühle‹ erblickte, währte ich mich um Jahrhunderte zurückversetzt und die zarte Liebes- und Naturlyrik dieses Dichters verband sich mühelos mit der Aura der landschaftlichen Umgebung. All das sind Phantasien, aber für Adorno stifteten sie das Modell »einer Erfahrung, eines Begriffs, welche endlich der Sache selber wäre, nicht das Armselige von den Dingen Abgezogene«. <sup>16</sup> Die poetische Imagination webt für einen kurzen Moment einen Zauber um die Dinge, in dem ein Potenzial von Versöhnung und Freiheit aufleuchten kann.

Eine solche »Mikrologie« betreibt Adorno auch in seinem Text ›Amorbach‹, wo er beschreibt, wie er als Kind bei einem Berg mit dem Namen Wolkmann einen freundlichen Riesen assoziierte: den »Wolkenmann«, der sanft ausgestreckt über dem Städtchen thronte. Diesmal ist der Riese keine Bedrohung wie in vielen Märchen, sondern ein Bild für das, was der spätere Philosoph »Versöhnung mit der Natur« nannte.<sup>17</sup> Im selben Städtchen beobachtete der kleine Adorno einen wild aussehenden Bauern, der jeden Morgen für ein Schöppchen ins Hotel ›Post‹ kam und »wie versprengt aus dem Bauernkrieg« wirkte. In seinem Sack hatte er frische Nüsse, deren Geschmack der Philosoph das Leben hindurch behielt, »als hätten die aufständischen Bauernführer von 1525 sie mir aus Sympathie zugegacht«. <sup>18</sup> Kabbalistische Mikrologie in Form von Literatur: diesmal kein Lichtfunke, sondern ein Schmecken, in dem kurz etwas aufblitzt, was mit Freiheit, Frische, Verwegenheit und Neuanfang zu tun hat.

### Utopische Impulse

Diese Meisterschaft, Transzendentes in der – wie immer auch zerbrochenen – Gegenwart aufzuspüren, hat Adorno am intensivsten in seinen musikalischen Schriften betrieben, die der Religionswissenschaftler Steven Wasserstrom sogar den Entwurf einer »musikalischen Kabbala« nennt.<sup>19</sup> Einen solchen Titel kann man vor allem Adornos Buch über Gustav Mahler<sup>20</sup> verleihen, zumal sein Autor glaubte, dass »Kafka, Kraus, Schönberg [...], vor allem Mahler selber Spuren der mystischen Tradition ebenso wie ihre Verwandlung durch die Säkularisierung tragen«. <sup>21</sup> Martins deutet auch das nur an. Wäre er tiefer in Adornos Mahlerbuch eingetaucht, hätte er bemerkt, dass sich noch mehr Lurianische Denkfiguren im konkreten musikalischen Material finden. Mit Metaphern wie »Bruch der Gefäße«, »Aufblitzen der Funken« oder dem »Einsammeln der Scherben« kann man den Mahlerschen Kosmos in einer Weise zum Sprechen bringen, wie es eine reine Partituranalyse niemals vermag. Genau das tut Adorno in seiner ganz eigenen berührenden Sprache, die weit über den Fachjargon eines Musikologen hinausgeht. Er schließt das gleichzeitig Gebrochene und Utopische der Mahlerschen Musik durch Bilder auf, die durchaus von Isaac Luria inspiriert sein könnten. Etwa wenn er von »Einsturzpartien« spricht, welche die gewaltige Symphonik dieses Komponisten immer wieder erschüttern, vom Zertrümmern der alten Sonatenform, von der »Gebrochenheit der prägnanten Themen und Gestalten«, von brutalen »Hammerschlägen« und »schwarzen Posaenklängen«, vom musikalischen Gestus des Auseinanderklaffens und Dissoziierens, von einem »der Desintegration verschwistert[en]« Klangbild.<sup>22</sup> Gemäß Lurias Neudeutung der Kabbala hatte sich Gott bereits zu Beginn der Schöpfung zurückgezogen (*Zimzum*) und trotzdem war sein Licht immer noch so stark, dass es die »Gefäße« zerbrach (*Shevirat Ha kelim*). Einen solchen ontologischen Zustand scheint auch Mahler vorzufinden, dessen Brüche der Form, so Adorno, ihm nicht vorzuhalten seien, »weil er seine Idee an Gebrochenheit selbst hat«. <sup>23</sup>

Und doch lässt Mahler inmitten des symphonischen »Scherbenhaufens« auch vorsichtige transzendierende Impulse zu. Nach Adorno »greift er auf musikalisch obdachlosem Zug nach dem zerbrochenen Glas auf der Landstraße und hält es gegen die Sonne, daß alle Farben darin sich brechen. [...] Im erniedrigten und beleidigten Musikstoff schürft er nach unerlaubtem Glück.«<sup>24</sup> Adorno wendet den Begriff »transzendente Obdachlosigkeit« von Georg Lukács<sup>25</sup> auf Mahlers Musik an. Da ist keine ewige Sinnstiftung mehr über den Köpfen der Menschen, Gott hat sich zurückgezogen, aber dennoch findet Adorno hier utopische Impulse vor. Er nennt sie z.B. »Erfüllungsfelder« und »Flächen der dauernden Gegenwart«,<sup>26</sup> »selige Stellen«, die unvermittelt nach heftigen Zusammenbrüchen aufblühen und in die auch unreglementierte Naturlaute und Kinderinstrumente hineinschallen können.<sup>27</sup> Selbst in den »beschädigten« Klängen von Volksmusik und Militärkapellen können bei Mahler im »klingenden Spiel von Triangel und Schellenbaum« unvermutete Funken aufblitzen: »Klingendes Spiel ist dem musikalischen Sensorium des Kindes ein Ähn-

liches wie bunte Fahrscheine dem optischen, herausleuchtend aus dem alltäglichen Grau, letzte Spur einer vom Kommerz noch nicht konfiszierten Wahrnehmungswelt.«<sup>28</sup>

All diese Beispiele zeigen, dass Adorno die Lurianische Kabbala noch mehr als Dichter denn als Philosoph beerbt hat – und vielleicht ist es das, was von ihm bleibt. Seine schöpferische Sprache, die nichts mit der abstrakten Terminologie der Universitätsphilosophie zu tun hat, ließ sich auch bei der Analyse der deformierten Welt nicht ausreden, den immer wieder aufblitzenden »Vorschein der Versöhnung« poetisch zu benennen: »Nicht absolut geschlossen ist der Weltlauf, auch nicht die absolute Verzweiflung. [...] So sehr alles Glück durch seine Widerruflichkeit entstellt ist, das Seiende wird doch in den Brüchen, welche die Identität Lügen strafen, durchsetzt von den stets wieder gebrochenen Versprechungen jenes Anderen. [...] Kein Licht ist auf den Menschen und Dingen, in dem nicht Transzendenz widerschiene. Untilgbar am Widerstand gegen die fungible Welt des Tauschs ist der des Auges, das nicht will, daß die Farben der Welt zunichte werden.«<sup>37</sup>

1 Rüdiger Sünner: »Ästhetische Szientismuskritik – Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche und Adorno«, Frankfurt a. M., Bern & New York 1986.

2 Theodor W. Adorno: »Negative Dialektik«, Frankfurt a. M. 1970, S. 352ff.

3 Rüdiger Sünner: »Theodor W. Adorno – Metaphysik nach Auschwitz?«, in: »Ikonen« Nr. 4 – Frühjahr 2004, [www.ikonemagazin.de](http://www.ikonemagazin.de)

4 Ansgar Martins: »Adorno und die Kabbala« (Priha-Pardes 9), Universitätsverlag Potsdam 2016.

5 Vgl. a.a.O., S. 40f.

6 Theodor W. Adorno: »Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben«, Frankfurt a. M. 1973, S. 321ff.

7 Ders.: »Negative Dialektik«, S. 358.

8 Ansgar Martins: »Adorno ...«, S. 72.

9 A.a.O., S. 136f.; vgl. Theodor W. Adorno: »Ästhetische Theorie«, Frankfurt a. M. 1972, S. 125ff.

10 Ansgar Martins: »Adorno ...«, S. 150f.

11 Vgl. Rüdiger Sünner: »Gottes zerstreute Funken – Jüdische Mystik bei Paul Celan« (Film, D 2016. DVD über [www.absolutmedien.de](http://www.absolutmedien.de)) und das Celan-Kapitel in ders.: »Geheimes Europa – Reisen zu einem

verborgenen spirituellen Erbe«, München 2017.

12 Theodor W. Adorno: »Ästhetische Theorie«, S. 475–477.

13 Ansgar Martins: »Adorno ...«, S. 12.

14 A.a.O., S. 132.

15 Theodor W. Adorno: »Negative Dialektik«, S. 364.

16 Ebd.

17 Ders.: »Kindheit in Amorbach – Bilder und Erinnerungen«, Frankfurt a. M. 2003, S. 15.

18 A.a.O., S. 21f.

19 Ansgar Martins: »Adorno ...«, S. 144.

20 Theodor W. Adorno: »Mahler – Eine musikalische Physiognomik«, Frankfurt a. M. 1972

21 Ansgar Martins: »Adorno ...«, S. 175.

22 A.a.O., S. 65, 128f, 52, 134ff., 199 und 162.

23 A.a.O., S. 47.

24 Theodor W. Adorno: »Mahler ...«, S. 54.

25 Vgl. Georg Lukács: »Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik«, Neuwied & Berlin 1971, S. 32.

26 Theodor W. Adorno: »Mahler ...«, S. 64.

27 A.a.O., S. 77, 25 und 109

28 A.a.O., S. 80.

29 Ders.: »Negative Dialektik«, S. 394f.