

**Lothar Rumold:  
Die Wirklichkeit und ihr Anderes – Hermann Josef Roths  
Diamantgitterbilder und Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie**

Meine Damen und Herren,

**Erster Teil: Kunstkritik als intellektuelle Fürsorge, Adornos "Ästhetische Theorie" als Modell des Nachdenkens über Kunst**

nicht wenige Zeitgenossen scheinen der Meinung zu sein, über Kunst nachzudenken sei nicht nur der Mühe nicht wert, sondern nachgerade ungut - für die Kunst oder für den Nachdenkenden oder für beide. Vor drei Tagen las ich in einem Brief von einem ansonsten sehr gebildeten Menschen einen Satz, in dem sich der Briefschreiber jede Metaäußerung über Kunst im Namen derselben verbat. Kunst und Religion müsse man ausleben, anstatt sie mit dem Lasso der Theorie einfangen zu wollen.

Da ich extremen geistigen Positionen immer etwas abgewinnen kann, möchte ich den mir zugeworfenen, um nicht zu sagen entgegen geschleuderten, Ball auffangen und als Gegenthese Folgendes formulieren:

Kunst und Religion sind keine Triebe, die es einfach nur auszuleben gilt. Der (aus-) zu lebende Übungscharakter, den sie zweifellos auch besitzen, wäre ohne ein bestimmendes reflexives Moment form- und ziellos, die Übung als eine bestimmte überhaupt nicht erkennbar. Nachahmung allein reicht zur Erhaltung religiöser und künstlerischer Übungsabläufe nicht aus. Hinzu kommt, dass in den fortgeschrittensten Kunstübungen, meinetwegen auch Kunsttriebauslebungsveranstaltungen, das nachahmende Wiederholen vorgebildeter Muster eben gerade nicht das hervorbrächte, was vom Resultat gefordert wird, nämlich die erkennbare Differenz zum bereits Bekannten. Der Innovationsdruck im Bereich der Kunst mag sein Problematisches haben. Andererseits ist nicht zu bestreiten, dass das Repetieren längst eingeführter Verfahren auch und gerade dort auf Dauer gesehen noch nie genügen konnte.

Zugespitzt lautet meine Gegenthese an die Adresse des Briefabsenders: Kunst und Religion *sind* ihre gedankliche Durchdringung. Oder in einer abgemilderten Variante: es spricht mehr dafür als dagegen, dass Kunst und Religion ohne unsere gedankliche Zuwendung, man könnte hier auch von intellektueller Fürsorge sprechen, keine Substanz besäßen bzw. ihre Substanz verlieren würden, was auch mehr und mehr zu geschehen scheint.

Theodor W. Adorno hat mit seiner vor 40 Jahren erschienen "Ästhetischen Theorie" ein Modell für das Nachdenken über Kunst geliefert, bei dessen nachvollziehender Kenntnisnahme allenfalls die neuesten Entwicklungen im Felde der Kunst unserer Aufmerksamkeit entgehen. Bei der Fülle des Stoffes und der philosophischen Tiefe Adornoscher Reflexion kann damit heute kaum mehr als ein bescheidener Anfang gemacht werden.

Zu diesem Vortrag, der im günstigsten Fall eine Art Anstoß sein kann, sich einmal versuchsweise auf Adornos Sicht der künstlerischen Dinge einzulassen, ermunterten mich zweierlei Umstände.

Erstens stieß ich bei meiner Adorno-Lektüre schon bald auf Sätze, in denen von der "empirischen Welt" die Rede war, aus der sich die Kunstwerke hinausbegäben, um eine ihr "entgegengesetzte [Welt] eigenen Wesens" (Adorno, S. 10), wie Adorno sagt, hervorzubringen. An anderer Stelle schreibt er: "Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich." (Adorno, S. 500) Auch im Titel meines Vortrags "Die Wirklichkeit und ihr Anderes" kommt diese Gegenüberstellung von Kunst-Welt und Welt-Welt oder empirischer Welt, eine *der* Grundkonstellationen bei Adorno, zur Sprache.

Beim Stichwort Empirie denkt man eher zuerst als zuletzt an Wissenschaft und Forschung. Und wenn ich im Zusammenhang mit Kunst an Wissenschaft und Forschung denke, fällt mir Prof. Dr. Roth ein, dessen "Vorlesung", möchte ich beinahe sagen, über die chemischen Grundlagen seines künstlerischen Schaffens ich in der Badischen Landesbibliothek gehört habe. Das war im "Wintersemester" 2007/2008.

Des Weiteren wollte es der Zufall, dass uns diese Ausstellung mit Werken von Hermann Josef Roth und Ann-Kathrin Busse ins Haus stand. So kam es, dass ich Hermann Roth vorschlug, aus der Not meiner Adorno-Lektüre die virtuelle Tugend eines Vortrags über einige seiner Bilder zu machen.

Bevor ich zum eigentlichen Thema meines Vortrags komme, möchte ich Ihnen in gebotener Kürze einige Grundinformationen zu Adornos "Ästhetischer Theorie" geben. Immer wenn von dieser die Rede ist, beziehe ich mich auf das zuerst 1970 posthum im Suhrkamp-Verlag erschienene Buch gleichen Titels, aus dem Nachlass herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann.

Als Theodor W. Adorno am 5. August 1969 im Alter von 66 Jahren während einer Urlaubsreise starb, stand seine "Ästhetische Theorie", die er selbst zu seinen Hauptwerken zählte, kurz vor dem Abschluss. Was uns heute als Buch vorliegt, ist also mehr als nur eine Rohfassung, aber auch weniger als das vom Verfasser autorisierte Endresultat.

Meine Damen und Herren, ich will Sie und vor allem mich nicht damit überfordern, die Situation der philosophischen Ästhetik in der Mitte des 20. Jahrhunderts zu schildern. Adorno, auf dessen Lagebericht ich mich hier verlassen muss, sieht die ästhetische Theorie heruntergekommen und verloren zwischen trivial-dummer Allgemeinheit und willkürlicher Subjektivität. Mit seinem eigenen Beitrag möchte er aus "der mit Geschmack verfilzten Haltung des unbeteiligten Zuschauers" (Adorno, S. 495) heraus und "die Nähe des Produzierenden zu den Phänomenen [...] verbinden mit der von keinem fixen Oberbegriff [...] gelenkten begrifflichen Kraft". (Adorno, S. 498)

Es geht ihm also darum, einerseits ganz nah *am* oder sogar mit dem Künstler *im* Werk zu sein, diese tendenziell blind und sprachlos machende Nähe aber zu verbin-

den mit begrifflicher Distanziertheit, also mit dem, was man gemeinhin Reflexion nennt, welche dann, nach Adornos Überzeugung, aus in der Sache liegenden Gründen zwangsläufig philosophischer Art sein wird. Was Adorno will und selbst vorführt, ist keine über der Kunst thronende Philosophie der Kunst, sondern eine Kunstkritik, die in Philosophie übergeht, weil ihr Gegenstand danach verlangt.

Wesentlich an der Kunst sei, "was an ihr nicht der Fall ist" (Adorno, S. 499), also etwas, was man mit den Mitteln der kriminalistischen Spurensicherung nicht zu fassen bekommt. "Jenes nicht der Fall Seiende an der Kunst zu denken, ist die Nötigung zur Ästhetik", schreibt Adorno (Adorno, S. 499). Wer es gerne ein wenig urbildlich hat, der darf also sprechen von der Geburt einer philosophierenden Ästhetik aus der Nötigung, über das rein Faktische der Kunst hinaus zu denken.

Die in Adornos Ästhetischer Theorie versammelten Überlegungen zur Kunst und zum Kunstwerk sind in der Regel so allgemein gehalten, dass sie zur Aufstellung einer Kriterienliste für die Beurteilung von existierenden Kunstwerken kaum taugen. Auch lässt sich kein Schema zur systematischen Analyse von Kunstwerken aus ihnen ableiten.

Dies hängt zum einen wohl damit zusammen, dass eine Theorie, die den Namen verdient, zur tautologischen Geschlossenheit ihres Systems neigt. Je mehr sie sich ihrem Ideal, der Mathematik, annähert, desto prekärer wird das Problem ihrer Anbindung an die empirische Wirklichkeit, in unserem Fall: an die real existierenden Kunstwerke.

Zum anderen ist es aber Adornos Begriff vom Kunstwerk als einer äußerst flüchtigen Erscheinung selbst, der die Möglichkeit einer Kunstüberprüfungsstelle ausschließt. Ob etwas zum Bereich der Kunst gehört oder nicht, muss sich immer wieder neu herausstellen. "Der Prozeß des sich Abstoßens [von der empirischen Wirklichkeit]", sagt Adorno, "muß immerwährend sich erneuern." Und weiter: "Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick", ein "momentanes Innehalten", ein, wie man wohl paraphrasieren darf, für den Moment gelungener Flugversuch, ein Balanceakt (Adorno, S. 162), ein prekärer, in sich dynamischer Zustand, eine momentane Stillstellung von Kräften, die damit aber nicht wirklich zur Ruhe gekommen sind. Ein Werk befindet sich im Stande oder besser im Fluge der Kunst immer nur solange die daran beteiligten Kräfte dies ermöglichen und erlauben. Das Kunstwerk ist also, kurz gesagt, kein Sein, sondern ein Werden, kein Objekt, sondern eine in sich wiederum aus Kräften bestehende Kraft.

Diese Auffassung vom Kunstwerk als dynamischem Kraftakt, der das Ergriffene in nicht-faktische, transzendente Zonen des Seins stemmt, verhindert zugleich, dass Analyse im Sinne von inhaltlich interpretierendem Ausdeuten verstanden werden kann: "Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit." (Adorno, S. 179) Ebenso wäre es nicht Aufgabe einer Philosophie der Kunst, "das Moment des Unverständlichen [...] wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen." (Adorno, S. 516)

Verstehen im Sinne Adornos hieße, den Werken dorthin zu folgen, wo diese bereits angesiedelt sind, und zwar indem man versucht, den Weg, den sie schon gegangen sind, noch einmal zu gehen. Verstehen kann man Kunstwerke nur, indem man sie "in der Erfahrung von innen her" (Adorno, S. 184) quasi noch einmal hervorbringt, etwa so, wie ein Musiker ein Musikstück interpretiert. Auch Werke der bildenden Kunst sind demnach sozusagen aufführbar: die nachschaffende Interpretation eines Bildes wäre dessen Aufführung. Im Übrigen bedeutet, da macht uns Adorno nicht viel Mut, die Rätselhaftigkeit von Kunst immer schon die "Niederlage ihres Betrachters". (Adorno, S. 184) Denen, die ungefähr so alt sind wie ich, fällt da vielleicht der alte Sponti-Spruch ein: wir haben zwar keine Chance, die aber müssen wir nutzen.

Nach dem Gesagten sollte klar sein, dass es im Weiteren nicht darum gehen kann, Hermann Roths Diamantgitterbilder mit einer aus Adorno abbeschriebenen Kriterienliste auf Kunsthaltigkeit hin zu überprüfen. Auch Adornos Anweisung, die Bilder von innen her noch einmal hervorzubringen und sie damit gleichsam aufzuführen wie man ein Musikstück interpretiert, möchte ich nur in Ansätzen befolgen. Nicht weil ich fürchte, dass mir solches Aufführen leicht zu einem Vorführen missraten könnte, sondern weil ich mir die Blamage einer misslungenen Adorno-Imitation ersparen möchte. Wer Adornos Radioreihe über schöne Stellen in der Musik kennt, der weiß, wie hoch die Latte bei solchen Turnübungen liegt.

Wozu ich mich derzeit konditionell in der Lage sehe, ist so etwas wie ein synoptisches Und zwischen Hermann Josef Roths Diamantgitterbilder *und* Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie zu setzen, ein synoptisches Und in Form einer sprachlichen Verschränkung, also eines Ineinandergreifens von Redeteilen, die zum einen auf Adorno, zum anderen auf Roth Bezug nehmen. Sie werden später hoffentlich sehen, was ich mit dieser etwas kryptischen, darin doch wieder Adorno-mimetischen Formulierung meine.

## **Zweiter Teil: Über den Begriff des Schönen**

Kunst mute uns ihrer Konstitution nach zu, schreibt Adorno, uns "aus dem Bereich praktischer Zwecke" (Adorno, S. 82) hinaus zu bewegen. Aber weder Künstler noch Betrachter, so Adorno weiter, hätten Anlass, diese Bewegung zu vollziehen, ginge es dabei nicht um Artefakte, von denen, wie modifiziert auch immer, geurteilt werde, dass sie schön seien.

Ohne sich auf einen formal definierten Begriff von Schönheit einzulassen, meint Adorno auf einen solchen als auf *die* zentrale Kategorie der Ästhetik nicht verzichten zu können. Hermann Roth wird dem gewiss nicht widersprechen wollen, denn auch für ihn ist, wenn ich ihn recht verstehe, die Schönheit oder, wie er auch sagt, die "molekulare Ästhetik" seiner Gebilde und deren Ausgangsmaterial einer der Hauptgründe für seine Hinwendung zur Kunst.

Damit erweist sich Hermann Roth als das Gegenteil jenes von Adorno erwähnten sturen Praktikers, der als unreflektierter Aufklärer Kunst konsequent verwirft. "Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen", sagt Adorno (Adorno,

S. 87). Das hieße, der Künstler Hermann Roth hätte sich zwar den praktischen Zwecken der Wissenschaft, nicht aber deren Rationalitätsprinzip entzogen.

In dem zuletzt zitierten Satz zeigt sich übrigens eine für Adorno typische Denkfigur, die logisch kaum zu rekonstruieren sein wird. Wenn ich die Pronomina ersetze durch das Nomen, auf das sie sich beziehen, lautet der Satz: Kunst ist Rationalität, welche die Rationalität kritisiert, ohne sich der Rationalität zu entziehen. Das heißt, etwas richtet seine Aufmerksamkeit durch ein Anderes hindurch, also medial vermittelt, auf und auch *gegen* sich selbst und zwar mit den eigenen Mitteln. Das ist eine autooperative Denkfigur mit u. U. hohen autoaggressiven Anteilen, es droht der immunsystemische Supergau, dem nach Adorno auch die Kunst insgesamt voraussichtlich zum Opfer fallen wird oder bereits zum Opfer gefallen ist.

Da der Begriff des Schönen nicht nur für Adorno, sondern auch für Hermann Roth von zentraler Bedeutung ist, möchte ich mich zunächst noch ein wenig bei diesem aufhalten, um später dann einiges zur Thematik der wissenschaftlichen Wiedergutmachungsleistungen, der ästhetischen Rationalität, der wissenschaftlichen und künstlerischen Abstraktion, der psychischen Anteile in Roths Bildern und *last not least* der neuesten desintegrativen Tendenzen in Roths Werk zu sagen.

Am Anfang des Schönen und noch vor diesem war das Ganze und die Angst vor seiner ungeschiedenen Ganzheitlichkeit. Gottes Schöpfungsarbeit bestand ja, wenn ich daran erinnern darf, zunächst einmal darin, das gestaltlose Ganze in seine späteren Bestandteile zu zerlegen. Adorno schreibt: "Das Bild des Schönen als des Einen und Unterschiedenen entsteht mit der Emanzipation von der Angst vorm überwältigend Ganzen und Ungeschiedenen der Natur. Den Schauer davor rettet das Schöne in sich hinüber vermöge seiner Abdichtung gegen das unmittelbar Seiende, durch Stiftung eines Bereichs des Unanrührbaren; schön werden Gebilde kraft ihrer Bewegung gegen das unmittelbar Seiende." (Adorno, S. 82) Verkürzt gesagt: Schönheit ist eine emanzipatorische Gegenbewegung und hat etwas zu tun mit Zusammenschluss gegen das Unvermittelte, das Direkte, das Ungeformte.

Wir sind hier und bleiben es auch, solange wir auf der eigentlichen Theorieebene bleiben, auf einem sehr abstrakten Niveau des Sprechens über das Schöne. Adornos Einwand gegen formale (man denke etwa an den Goldenen Schnitt) oder beispielgebende Bestimmungen des Schönen ist der, dass solche Bestimmungen leicht widerlegbar sind oder, im Falle der Aufzählung aller schönen Dinge, sich eben gerade darum herum drücken zu sagen, was das Schöne an den gegebenen Beispielen sei. Adorno kommt bei seinen gedanklichen Umkreisungen des Schönen allerdings über sehr allgemeine Aussagen auch nicht hinaus, dies jedoch, wie er meint, aus Gründen, die in der Sache liegen.

Denn seiner Definition widersetzt sich das Schöne nicht zuletzt auch dadurch, dass es nach Adorno historisch geworden oder besser: ein historisch Werdendes ist, das heißt in ihm wirkt eine Dynamik der permanenten Veränderung, nicht nur unserer geschichtlich sich wandelnden Auffassung davon, was als schön gelten darf, sondern vor oder gleichzeitig mit dieser eine Veränderung der Kunst selbst.

Wenn Adorno sagt, die Kunst sei kein Sein, sondern ein Werden, so soll dies in gleicher Weise auch für das Schöne gelten, das nur "in seiner Dynamik und insofern inhaltlich zu begreifen" (Adorno, S. 82) sei. Das heißt, hier ginge es nun wieder darum, abstrakte Bestimmungen hinter sich zu lassen und sich auf den Boden der künstlerischen Tatsachen zurück zu begeben. Mit Adorno Kunst rezipieren hieße, das wird hier ein weiteres Mal deutlich, sich einer Pendelbewegung zwischen Detailanalyse und Allgemeinbegriff zu überlassen. Wo dies nicht geschieht, wirkt Kunstkritik in der Regel hilflos, zufällig und launenhaft.

So viel und so wenig zum Begriff des Schönen. Ich beginne nun mit der Darstellung einer Reihe von allgemeinen Momenten in Hermann Josef Roths Werk, die diesem den Rang einer spezifischen und nicht alltäglichen Erscheinung innerhalb der aktuellen Kunstszene verleihen. Wenn ich dabei auf bestimmte einzelne Kunstwerke eingehe, dann sind das solche aus der Gruppe der von mir so bezeichneten Diamantgitterbilder. In ihnen scheinen mir einige Grundprinzipien von Hermann Roths künstlerischem Verhalten besonders deutlich fassbar zu werden.

### **Dritter Teil: Hermann Josef Roth - ein Wanderer zwischen Kunst und Wissenschaft**

In seinem zweiten Brief über die Ästhetische Erziehung hatte Friedrich Schiller noch geklagt: "die Grenzen der Kunst verengen sich, je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert" (Schiller, S. 572). Schiller meinte damit vermutlich weniger die formalen als die stofflichen oder inhaltlichen, die sujetbezogenen Möglichkeiten der Kunst. Die zwar schon flügellosen, aber immer noch frei schwebenden Engelein in Philipp Otto Runge's "Großem Morgen" von 1809/1810 wären Schiller, hätte er sie noch zu Gesicht bekommen, wahrscheinlich ein wenig von der Wissenschaft überholt, um nicht zu sagen überflügelt, vorgekommen.

Nicht erst mit Hermann Josef Roth, aber auch speziell mit ihm scheint nun die Zeit gekommen zu sein, da einerseits die Wissenschaft zu gewissen Reparationszahlungen bereit ist und andererseits die Kunst sich in der Lage sieht, diese an- und aufzunehmen. Als Ersatz für die im Zuge der Aufklärung und Rationalisierung einst durch Entzauberung okkupierten, ja geradezu in nichts aufgelösten Ländereien wurden der Kunst von der Wissenschaft neu entdeckte und urbar gemachte Gebiete zur Ressourcenausbeutung überlassen. Auf diese Weise kamen die Kunstschaffenden zum Beispiel in den Besitz von chemischen Formeln und Molekülmodellen in variantenreicher Vielfalt. Von Verwissenschaftlichung der Kunst kann bei Hermann Roth dennoch nur im Sinne der oben gemeinten Ressourcennutzung die Rede sein. Eine Verwechslung von wissenschaftlicher und künstlerischer Terminologie und Methodik findet bei ihm, dazu ist er zu sehr Wissenschaftler, selbstredend nicht statt.

Wissenschaftlichkeit geht zwar in Rationalität nicht auf, letztere gilt jedoch gemeinhin als einer ihrer wesentlichen Aspekte. Tatsächlich ist für Adorno Rationalität und Irrationalität auch im Bereich der Kunst ein durchgängiges und wichtiges Thema. In der von ihm so genannten "ästhetischen Rationalität" sehe ich ein weiteres Moment, das

geeignet ist, zwischen der Kunst und der Wissenschaft des Hermann Roth zu vermitteln.

Etwas von Adorno Gedachtes wäre nur paradox, wenn es nicht paradox wäre. So verschafft sich die ästhetische Rationalität Geltung paradoxerweise nur als etwas Blindes und im Dunkeln. Der seinem blinden Formgefühl folgende Künstler handelt gleichwohl rational im Sinne der ästhetischen Rationalität, durch die sich eine im Kunstwerk angelegte innersachliche Notwendigkeit wie durch ein "Tasten im Dunkeln" (Adorno, S. 175), also wie von selbst verwirklicht. Es handelt sich um eine Art "sich selbst Denken des Kunstwerks" (Adorno, S. 175) mithilfe des Künstlers. Als irrational erweist sich dagegen alles, was von der Sache her unbegründet ist. Adorno schreibt: "Mit verbundenen Augen muß ästhetische Rationalität sich in die Gestaltung hineinstürzen, anstatt sie von außen, als Reflexion über das Kunstwerk, zu steuern. Klug oder töricht sind die Kunstwerke ihrer Verfahrensweise nach, nicht die Gedanken, die ein Autor über sie sich macht." (Adorno, S. 175 f.)

Ästhetische Rationalität ist also eine "immanente Sachvernunft", das Gegenteil eines kalkuliert rationalen Zugriffs von außen. Dem Wissenschaftler Hermann Roth wird so etwas wie eine immanente Rationalität der Sachen selbst aber auch aus dem naturwissenschaftlichen Bereich nicht unbekannt sein. Es gibt womöglich auch so etwas wie ein Sich-selbst-Denken des wissenschaftlichen Gegenstands, der als hypothetisches Gebilde dem Kunstwerk, wie Adorno es versteht, gar nicht so unähnlich sein dürfte.

Nach gängiger Auffassung beschreiben die Naturwissenschaften die Dinge so wie sie wirklich sind. Diese objektive Beschreibung der Realität ist nur um den Preis des Rückzugs von den realen Gegenständen zu leisten, ich kann nur etwas beschreiben, wovon ich Abstand genommen habe. "Rückzug von der gegenständlichen Welt" (Adorno, S. 53) ist aber genau das, was Adorno, "so lax wie nur möglich", wie er sagt, unter Abstraktion versteht. Wissenschaft treiben heißt also, so widersinnig es zunächst klingen mag, von der Wirklichkeit abstrahieren. Ein Ergebnis dieses Abstraktionsprozesses ist der wissenschaftliche Gegenstand als eine Art Fiktion oder Wirklichkeitsmodell. Wenn Hermann Roth sich an diesem als Wissenschaftler abgearbeitet hat, dann war er damit in gewisser Weise bereits künstlerisch tätig, also immer schon unterwegs im Bereich zwischen Kunst und Wissenschaft. Als Künstler hätte er dann die Ergebnisse seiner ersten, wissenschaftlichen Abstraktion in einer zweiten, künstlerischen Abstraktion sozusagen überboten.

Sehen wir uns nun in dem von Hermann Roths Bildern eröffneten Abstraktionsraum um, dann finden wir darin auch Gegenständliches. Dieses Gegenständliche darf aber nicht als Rücknahme des Rückzugs, also der Abstraktion, verstanden werden. Vielmehr wird unter den formalen Bedingungen der doppelten, also der wissenschaftlichen und künstlerischen Abstraktion, Gegenständlich-Figürliches in den dafür bereitstehenden Strukturraum hinein projiziert.

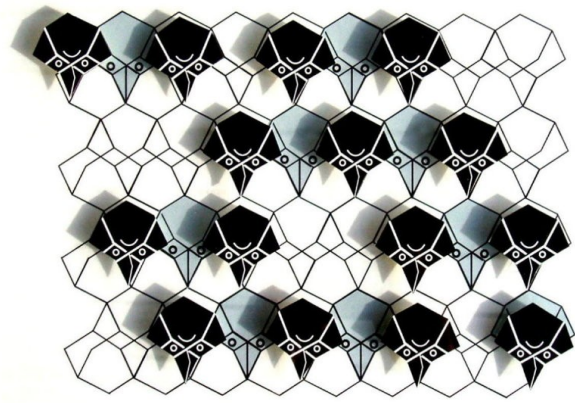
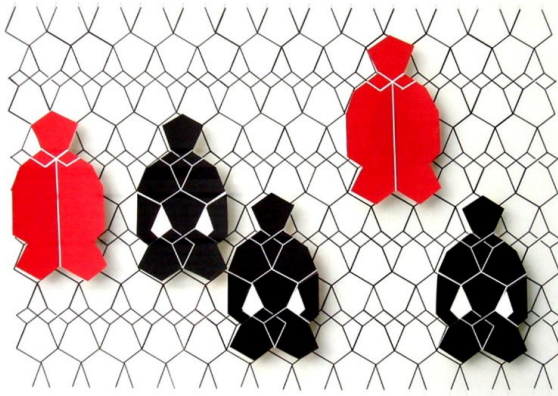


Abb. 1: Hermann J. Roth: Zwei Richter und drei Ritter (Serie: Diamantgitter), 2009

Abb. 2: Hermann J. Roth: Rabengesellschaft (Serie: Diamantgitter), 2009

Die schablonenhaften Gestalten, die dann sichtbar werden, sind nicht Rekonstruktionen eines Vorhandenen, sondern Ergebnisse eines Hineinphantasierens. Die Ritter, Roben, Raben und Ameisen sind verwandt mit Platons Schatten an der Höhlenwand, bei denen ja auch klar ist: wer sich ihnen zuwendet, nimmt eben gerade nicht die wirkliche Wirklichkeit in den Blick. Die Schablonenhaftigkeit ihres Wesens rückt Roths Ritter und Raben in den Bereich des Flüchtigen, des gedanklich Assoziativen, wo die Ameise und der Richter am Bundesverfassungsgericht gleichberechtigte Bürger desselben schattenhaften Gemeinwesens sind.

Die völlige, wenn man so will: soziologische, biologische und historisch-chronologische Verschiedenheit der Figuren im Diamantgitter ist ja zunächst dazu geeignet, einen Anfangsverdacht auf Verstoß gegen das Nicht-Beliebigkeitsgebot aufkommen zu lassen. Nach dem Ende der Beweisaufnahme stellt sich jedoch heraus, dass der Anschein von Beliebigkeit notwendiges Resultat einer gewissen platonischen Schattenhaftigkeit der in die Gitterstruktur hineingesehenen Gestalten ist. Wer mit Hilfe seiner Hände, einer Lampe und der weißen Wand die Schattengestalten von Hunden und Regenschirmen formt, der wird kaum darauf achten, dass die realen Vorbilder seiner Schattenwesen phänomenologisch in dieselbe Klasse fallen. Dennoch besitzt der Vorgang als Ganzes ein hohes Maß an innerer Plausibilität, der zufolge die erscheinende Beliebigkeit kein Mangel, sondern ein wesentliches und notwendiges Moment ist.

Nun liegt es nach dem Gesagten nahe, in den Figuren der Ritter, Roben usw. nicht nur *irgendwelche* Projektionen, sondern Projektionen der Roth'schen Psyche erkennen zu wollen. Der sich damit abzeichnenden Möglichkeit einer psychoanalytischen Kunstinterpretation möchte ich einige Adorno-Zitate in den Weg stellen. Es handelt sich dabei um grundsätzliche Einwände, die Adorno gegen das Psychologisieren als Mittel der Werkanalyse vorgebracht hat. Adorno schreibt:

"Kunstwerke sind unvergleichlich viel weniger Abbild und Eigentum des Künstlers, als ein Doktor sich vorstellt, der Künstler einzig von der Couch her kennt. [...] Im künstlerischen Produktionsvorgang sind unbewußte Regungen Impuls und Material unter vielem anderen. Sie gehen ins Kunstwerk vermittelt durchs Formgesetz ein; das buchstäbliche Subjekt, welches das Werk verfertigte, wäre darin nicht mehr als ein abgemaltes Pferd." (Adorno, S. 21)



Allgemein werde, so Adorno, von den psychoanalytischen Ansätzen das Projektive überschätzt und das Eigengewicht von Form und Material unterschätzt.

Es wird deutlich, welchen hohen Stellenwert Adorno den Kräften, die vom Kunstwerk als eigenständigem System ausgehen, zuerkennt. Eine richtig verstandene Psychologie der Kunst hätte nach Adorno "das Kunstwerk nicht nur als das dem Künstler Gleiche zu dechiffrieren, sondern als Ungleiches, als Arbeit an einem Widerstehenden." (Adorno, S. 21)

Hermann Roths Figurprojektionen wären aber auch ohne diese grundsätzlichen Einwände kein geeignetes Trainingsobjekt für psychoanalytisch inspirierte Deutungsübungen, es sei denn man wollte daraus, wie jeder Küchenpsychologe es heute kann, eine Ameisenphobie, ein medizinisch-beruflich bedingtes Richtertrauma und einen nicht verarbeiteten pubertären Hang zur Ritterromantik ableiten. Wofür die Raben stehen könnten, mag sich jeder selber fragen, irgendwo zwischen Hexualität und Sexualität wird man sicher fündig werden.

Der romantische Maler und Theoretiker Philipp Otto Runge hat um 1800 in einem Brief an seinen Bruder die Meinung vertreten, dass über den Kunstcharakter eines Werkes im Moment seiner Geburt aus den Tiefen der Künstlerseele entschieden werde. Was an der Kunst Kunst ist, kommt nach Runge aus der Seele des Künstlers. Dieser frühromantischen Auffassung gibt eine weitverbreitete klischeehafte Meinung über die Herkunft und Produktion von Kunst, die dann meistens mit der ominösen Kreativität gleichgesetzt wird, nach wie vor recht. Vor noch gar nicht langer Zeit hörte ich in einer Einführungsrede, dass die Künstler von innen nach außen arbeiteten.

Wer nicht Runge, sondern Adorno folgen wollte, müsste sich zumuten zu begreifen, dass die Formgesetze der Kunst nicht in der Tiefe der Künstlerseele ihren Ursprung haben, sondern immer schon offen zutage liegen. Kunstwerke sind nicht "Abbild und Eigentum des Künstlers", heißt es an einer Stelle bei Adorno. Kunst ist Kunst aufgrund einer eigenen Objektivität und Stimmigkeit, "ihr Formniveau, ihre kritischen Impulse, ihr Verhältnis zur [...] Realität, schließlich ihre Idee von Wahrheit" - all dies sind Aspekte von Kunst, die nicht auf die Person oder gar die Seele respektive Psyche des Künstlers oder des Rezipienten reduzierbar sind.

Der Moment, in dem der Pharmazeut Prof. Dr. Roth zum Künstler Hermann Josef Roth wurde und stets aufs Neue wird, ist mit Adorno zu kennzeichnen als der Moment der künstlerischen Imagination, das ist der Ort, "an dem künstlerischer Geist über bloß Daseiende sich erhebt" und "nicht vorm bloßen Dasein der Materialien und Verfahrensweisen", spricht: der Formeln und wissenschaftlichen Methoden, kapituliert. (Adorno, S. 63)

Aber auch die künstlerische Nicht-Kapitulation vor der wissenschaftlichen Gegenstandswelt, welche ihrerseits als Resultat einer wissenschaftlichen Nicht-Kapitulation vor der Welt der naiven Primärerfahrung gesehen werden kann, führt in gebundene und bindende systemische Verhältnisse und sei es auch nur in die gebildeinternen Zwänge eines Daseins als ob. Daher muss der Geist, der die Kunstgebilde hervor-

bringt, so sieht es jedenfalls Adorno, sich zuletzt notwendig gegen sich selbst wenden. Damit sind die bereits erwähnten autoaggressiven Tendenzen angesprochen, die dafür sorgen, dass die Kunst, wenn Adorno Recht hat, in ständiger Gefahr ist, sich selbst zum Opfer zu fallen - und dies um so eher, je konsequenter sie ihrem eigenen Bewegungsgesetz folgt.

Was der Mehrzahl von Hermann Roths Werken daher von einem auf Konsequenz drängenden Kritiker in der Nachfolge Adornos vorgehalten werden könnte, ist, dass sie Anzeichen dieser autoaggressiven Kräfte weitgehend vermissen lassen, dass sie unwahr werden durch ihren Mangel an Fragmentarischem, ihr Zuviel an Regime, ihr Beharren auf Integration, ihr Nicht-Umschlagen in Momente der Desintegration, ihre bruchlose Totalität. Totalität, so heißt es bei Adorno, verschlucke am Ende die Spannung zwischen den sozusagen überintegrierten und dadurch abgetöteten Momenten und werde dann zur Ideologie. "Je integrierter die Kunstwerke, desto mehr zerfällt in ihnen, woraus sie sind." (Adorno, S. 84)

Für Adorno ist allerdings ebenso wahr: authentische, also nicht nur kunstgewerblich gemachte, Desintegration muss durch das Stadium der vollen Integration hindurch. Der Zwang zur Einheit aller Momente im dadurch autonomen Werk muss erst sein Ziel erreicht haben, um dann umschlagen zu können in gegenläufige Tendenzen. Das Bruchstück, sagt Adorno, "ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht." (Adorno, S. 74) Bruchstücke, die nicht aus dem Widerstand gegen eine einmal realisierte Totalität hervorgegangen wären, würden ihre Bruchstückhaftigkeit nur kunstgewerblich simulieren. Der Künstler selbst muss *in seinen Gebilden* (und nicht etwa in den Gebilden von Anderen) die Nötigung zum Fragmentarischen finden wie dies etwa dem späten Beethoven in seinen Streichquartetten widerfahren ist, ein Beispiel, das Adorno in diesem Zusammenhang anführt.

Der eben erfundene Kunstkritiker behält aber am Ende nicht Recht. Auch der Künstler Hermann Roth muss diese von seinen Werken ausgehende Nötigung zur Desintegration kürzlich empfunden haben, denn wenigstens eines von drei Diamantgitterbildern aus dem Jahr 2010 zeigt, wenn man so will, Risse im integrativen Putz, ein Ikarus, der sich in seine Bestandteile aufzulösen beginnt, den Ausschnitt einer Netzstruktur, die zitartig zwar noch erwähnt wird, deren totalitäres Regime aber historisch geworden ist. Auch das obligate figürliche Element hat eine Wandlung durchlaufen. War der Ritter noch schemenhaft oder archetypisch einfach konstruiert, so ist der Ikarus hochkomplex und ausdifferenziert, nicht mehr integriertes Moment eines geschlossenen Gefüges, sondern selbst eine nach Autonomie strebende Einheit. Hier entzieht sich etwas seiner drohenden Entmachtung durch das Zuviel an Integration und unternimmt den Versuch ins Expressive zu entfliegen. (Adorno, S. 91) Dass dieser Kunstflugversuch am Ende in sein Scheitern umschlägt, deckt sich mit Adornos eher düsteren Prognosen für den Flugversuch Kunst insgesamt.

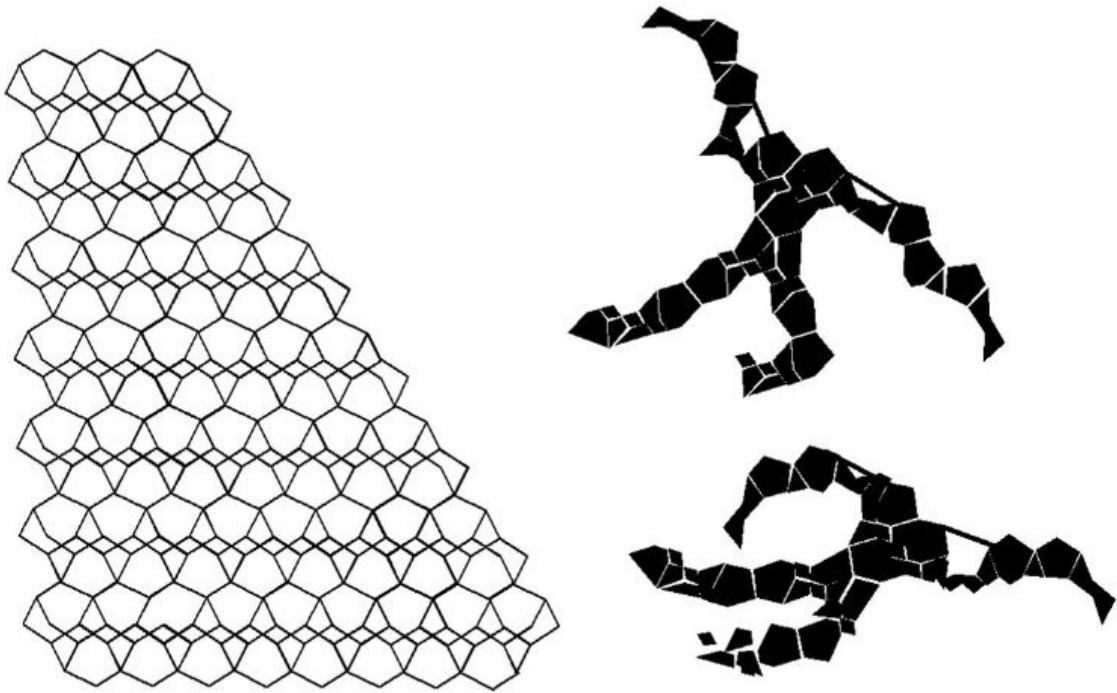


Abb. 3: Hermann J. Roth: *Ikarus, Start, Flug und Sturz* (3. Bild: *Sturz*), 2010

Das war bereits meine letzte Bemerkung zum Thema des heutigen Vortrags. Meine allerletzte Bemerkung gilt aber nochmals der Ästhetischen Theorie von Theodor W. Adorno.

Was Adorno in seiner Ästhetischen Theorie vorführt, ist die Kunst des Denkens in scheinbaren Widersprüchen, eines Denkens, das stets in Bewegung bleibt, unermüdlich sich selbst nachweist, dass es nicht recht hat, wenn es nach Stillstellung dessen trachtet, was es sich zum Gegenstand macht. Adornos Wort dafür in der Nachfolge von G. W. F. Hegel ist Dialektik. Dialektik ist ihrer logischen Form nach ebenso wenig zu fassen wie das ruhelose Denken selbst zu fassen ist. Wer die Dinge gerne, wie man so sagt, einfach, klar und eindeutig hätte, der wird damit seine Schwierigkeiten haben. Das Kunstwerk bei Adorno *ist* dieses dialektisch rastlose Denken *als selbständiges Objekt*. Aber solches festzustellen widerspricht schon wieder dialektischem Denken, das sich sofort dazu genötigt sieht, die Selbständigkeit solcher Objektkristallisationen zu relativieren. Worauf solches Denken und solche Kunst bei Adorno, das sei am Ende noch angemerkt, sehnsuchtsvoll zielt, ist ihr Zur-Ruhe-Kommen in einem alles zu Sagende und alles nicht zu Sagende in sich fassenden Schweigen.

(Der Vortrag wurde am 14.2.2010 zur Finissage der Ausstellung "Zwischen Kunst und Wissenschaft" mit Werken von Ann-Kathrin Busse und Hermann J. Roth im Karlsruher Künstlerhaus gehalten. Jeweils nach einem Vortragsteil spielten Ute Deussen und Barbara Ludwig einen Satz der insgesamt drei Sätze umfassenden "Sonatina" für Blockflöte und Klavier komponiert von Edwin York Bowen (1884-1961). Nach dem zweiten Teil des Vortrags gab Hermann J. Roth Erläuterungen zum naturwissenschaftlich-chemischen Hintergrund seiner Diamantgitterbilder.)

Zitierte Literatur:

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970 (Suhrkamp)  
Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Bd. V. München 2004 (Carl Hanser)