

Lothar Rumold

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

Vortrag von Hermann J. Roth und Lothar Rumold
10.6.2010, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe

Meine Damen und Herren,

was Sie heute hören und sehen werden, ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den Prof. Roth und ich am 14. Februar dieses Jahres im Karlsruher Künstlerhaus gemeinsam gehalten haben – ich in der Rolle, man könnte sagen: des Adorno-Adepten, Prof. Roth als Spezialist in eigener Sache.

Den Kontext bildete damals eine in der Galerie des Künstlerhauses zu Ende gehende Ausstellung mit Bildern und Objekten von Hermann Roth. Dank dieses Hintergrundes konnte die Asymmetrie, die durch die relative Überlänge meines zeitlichen Anteils am gemeinsamen Auftritt entstand, in der Gesamtbilanz der an diesem Nachmittag im Künstlerhaus empfangenen Eindrücke einigermaßen ausgeglichen werden.

Da die Werke von Hermann Roth heute physisch nicht präsent sind, wird Prof. Roth Ihnen gleich zu Beginn eine Einführung in sein künstlerisches Werk und die darin gewissermaßen enthaltene Chemie geben. Danach geht es um Adornos Ästhetische Theorie im Allgemeinen und im Besonderen. Im Besonderen heißt: wir werden im weiteren Verlauf des Vortrags versuchen, eine Brücke, die vielleicht nur eine Behelfsbrücke sein wird, zu schlagen von Adornos Ästhetik hin zu Roths Diamantgitterbildern – ohne uns durch das "versus", also das "gegen" im Vortragstitel sonderlich beeindrucken zu lassen. Es handelt sich dabei weniger um eine ernst zu nehmende Abwehr-, sprich: Brückenbauverhinderungsmaßnahme als um eine wissenschaftssprachliche Floskel.

[Erster Teil des Beitrags von Hermann Roth]

Meine Damen und Herren, wem das mediale Gerede über Kunst und Kultur unerträglich geworden ist, der hält möglicherweise Ausschau nach Texten, die kein bloßes Gerede sind. In diesem Sinne kann man bei Adorno leicht fündig werden. Zudem bietet seine "Ästhetische Theorie", ein Klassiker der kunsttheoretischen Literatur, den Vorteil einer gewissen Vollständigkeit und Allgemeinheit, verbunden mit einer Fülle von Detailhinweisen aus dem Bereich der Musik, der bildenden Kunst und der Literatur. Anders gesagt: wir haben es zu tun mit einem komplexen und relativ kohärenten Theoriekunstwerk, das in dieser Form seinesgleichen sucht. Nehmen Sie diese wenigen Bemerkungen als vorläufige Begründung dafür, dass ich mich mit meiner Lektüreempfehlung in Form eines Vortrags nun schon zum zweiten Mal vor ein Publikum wage.

Ich verbinde meinen "Buchtipps", wenn Sie so wollen, mit einer Rezeptionsempfehlung anderer Art. Auf das künstlerische Werk Hermann Roths wurde ich zum ersten

Mal vor sieben oder acht Jahren aufmerksam. Auch hier ließe sich kurz und schroff sagen: wer sich vom gemalten und gebildhauerten Geschwätz der mittlerweile jederzeit und überall stattfindenden Kunstausstellungen ein wenig erholen möchte, dem bieten die Werke von Hermann Josef Roth in hervorragender Weise Gelegenheit dazu.

Adorno, "der Philosoph und Musiktheoretiker, der sich obendrein aufs Komponieren verstand" (Müller-Doohm, S. 125), wie ihn sein Biograph Stefan Müller-Doohm beschreibt, verstand sich oben-obendrein auch noch auf die bildende Kunst und die Literatur, was seine "Ästhetische Theorie" zu einem Buch für uns alle macht.

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 posthum erschienenenes Buch vorliegt, ist also mehr als nur eine Rohfassung, aber auch weniger als das vom Verfasser autorisierte Endresultat. Das 1970 bei Suhrkamp erschienene Werk wurde aus dem Nachlass herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann.

Wenn man sich auf Adornos Bericht zur Lage der philosophischen Ästhetik in der Mitte des 20. Jahrhunderts verlassen kann, dann war die ästhetische Theorie heruntergekommen und verloren zwischen trivial-dummer Allgemeinheit und willkürlicher Subjektivität. Mit seinem eigenen Beitrag wollte 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)

Der zuletzt zitierte Satz, er stammt aus dem Entwurf einer Einleitung, enthält den Kern oder das Konzentrat von Adornos Methode der Werkanalyse. Versuchen wir also zu verstehen, was in ihm gesagt wird. Adorno will, ich wiederhole es: "die Nähe des Produzierenden zu den Phänomenen [...] verbinden mit der von keinem fixen Oberbegriff [...] gelenkten begrifflichen Kraft".

Es geht Adorno darum, einerseits ganz nah *am* oder sogar mit dem Künstler *im* Werk zu sein, diese tendenziell blind und sprachlos machende Nähe aber zu verbinden mit begrifflicher Distanz, also mit dem, was man gemeinhin Reflexion nennt. Das Ja zur begrifflichen Kraft (schon Kant hat gesagt: "Anschauungen ohne Begriffe sind blind") gilt aber nur in Verbindung mit einem Nein zur Ableitung dessen, was zu sein hat, aus dogmatischen Theorien beispielsweise über das Schöne; Begriffe: ja, fixe Oberbegriffe: nein.

Wer sich ein wenig mit Wissenschaftstheorie befasst hat, weiß, dass die reine Induktion eine Illusion bleiben muss, während es die reine Deduktion immer nur zu nichts sagenden Zirkelschlüssen bringt. Adorno versucht, durch ein Sowohl-als-auch diesem Dilemma zu entkommen.

Die mit Hilfe eines Begriffsapparats sozusagen sehend gewordene Anschauung kann aber nach Adorno nicht bei der bloßen Beschreibung des angeschauten Kunstwerks stehen bleiben. Für Adorno ist Ästhetik zwangsläufig philosophische Ästhetik. Das

von den Phänomenen her kommende Denken denkt weiter und transzendiert aus in der Sache liegenden Gründen wie von selbst ins ästhetisch Philosophische. Das über die bloße Anschauung, falls es so etwas gibt, hinaus denkende Denken führt uns mit Adorno wie von selbst zu dem, was an der Kunst wesentlich ist.

Wesentlich an der Kunst ist, "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). Ästhetisch denken heißt nach Adorno über das Faktische hinaus denken; man bewegt sich damit aber gedanklich, wie wir gleich sehen werden, in eine Art Gegenwelt hinein.

Wenn wir nur das rein Faktische der Kunst betrachten, bleiben wir zwar auf dem Boden der Tatsachen, verzichten aber auf die Möglichkeit, uns mit der Kunst als Kunst auseinanderzusetzen. Kunstwerke haben, darauf weist Adorno unermüdlich hin, diesen empirisch-faktischen Aspekt, sind aber Kunst nur insofern als sie sich aus der empirischen Welt hinausbegeben, 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 dieses Vortrags "Die Wirklichkeit und ihr Anderes" kommt die Gegenüberstellung von Kunst-Welt und Welt-Welt oder empirischer Welt, eine *der* Grundkonstellationen bei Adorno, zur Sprache.

Es war übrigens Adornos Rede von der Empirie als dem Gegenteil der Kunst, die mich auf die Idee brachte, Adorno und Hermann Roth im Rahmen eines Vortrags miteinander in Verbindung zu bringen. Empirie und (natur)wissenschaftliche Forschung, die die materielle Basis von Roths Schaffen bildet, können ja geradezu als Synonyme gelten.

Wir sind mit unserem Doppelvortrag, Prof. Peter Weibel sei's an dieser Stelle gedacht, Teil des Begleitprogramms einer Ausstellung mit symmetrischer Kunst aus Ungarn. Es wird daher nicht nur erlaubt, sondern geradezu unumgänglich sein, ein paar Bemerkungen zu den strukturellen Eigenschaften von Adornos Ästhetischer Theorie einfließen zu lassen.

Der zuletzt zitierte Satz aus der "Ästhetischen Theorie" lautete: "Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich." (Adorno, S. 500) Man wird also sagen dürfen, Kunst und Welt stehen in einem symmetrischen Verhältnis zueinander. An anderer Stelle heißt es: "Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form." (Adorno, S. 16) Auch hier wird eine Entsprechungs- oder Symmetrierelation zwischen einem Bereich A und einem Bereich B angenommen. Weitere Beispiele dieser Art lassen sich leicht finden.

Die Symmetrieachse, entlang welcher das Umschlagen des einen ins andere stattfindet, geht sowohl durch den Rezipienten als auch durchs Kunstwerk und wahrscheinlich auch durch die Ästhetische Theorie selbst mitten hindurch. Der Umschlagspunkt ist erreicht, wo die Beschränktheit aufs bloß Faktische überwunden wird, gleichgültig,

ob dieses, wenn man so will: Transzendieren im Subjekt, im Objekt oder in der Theorie zu verorten ist.

Zu einem Symmetriebruch kommt es jedoch bezeichnender Weise dort, wo die innere Dynamik des Kunstwerks sich verselbständigt gegenüber dem, was ins Kunstgebilde materialhaft eingegangen ist. Was sich zwischen den Werkkomponenten in deren Mit- und Gegeneinander eigengesetzlich entwickelt, hat keine unmittelbare Entsprechung in der empirischen Wirklichkeit, sonst könnte von der viel zitierten Werkautonomie nicht die Rede sein, auch wenn Adorno Wert auf die Feststellung legt, dass es sich nur um eine Autonomie als ob handelt.

Die Symmetrien enden also dort, wo die Eigendynamik des Kunstwerks beginnt, das heißt dort, wo mit der Kunst Ernst gemacht wird. Obwohl bereits mehrfach vom Kunstwerk die Rede gewesen ist, wurde noch nicht gesagt, was Adorno darunter versteht. Bevor Hermann Roth über die Besonderheiten seiner etwas salopp unter dem Begriff "Diamantgitterbilder" zusammengefassten Werkgruppe informiert, soll dieses Versäumnis noch rasch nachgeholt werden.

Ob etwas zum Bereich der Kunst gehört, also ein Kunstwerk ist 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 nach Adorno, und wer wollte ihm da widersprechen, 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.

[Zweiter Teil des Beitrags von Hermann Roth]

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 Runges "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 Ressour-

cenausbeutung überlassen. Auf diese Weise kamen die Kunstschaffenden zum Beispiel in den Besitz von chemischen Formeln und Molekülmodellen in variantenreicher Vielfalt. Aus ihrem primären, wissenschaftlich-empirischen Funktionszusammenhang heraus gelöst, werden diese bei Hermann Roth zu Kunst-Stoffen der besonderen Art und finden Eingang in Bilder und Objekte.

Unter dem Regime immanenter Autonomie entwickelt sich im Werk ein sekundärer Funktionszusammenhang, der dem primären chemischen allenfalls noch von weitem ähnlich sieht. Im letzten Teil meines Vortrags, möchte ich diesen sekundären Funktionszusammenhang ein wenig näher betrachten, ohne dabei methodisch nach Adorno vorzugehen. Verstehen, meinte dieser, könne man Kunstwerke nur, indem man sie "in der Erfahrung von innen her" (Adorno, S. 184) quasi noch einmal hervorbringe, etwa so, wie ein Musiker ein Musikstück interpretiere. Was Sie jetzt also nicht erleben werden ist, dass Rumold Roths "Diamantgitterbilder" aufführt oder vorspielt. Mir von Adorno mit auf den Weg geben lassen möchte ich allerdings die entmutigende und daher zugleich tröstliche Versicherung, dass die Rätselhaftigkeit von Kunst immer schon die "Niederlage ihres Betrachters" (Adorno, S. 184) bedeute.

Neben der von Adorno so genannten "ästhetischen Rationalität", eine Art Sachver-nunft des Kunstwerks, die sich auf dem Wege des blinden Formgefühls des Künstlers Geltung verschafft, ist es vor allem die Abstraktion, die im Bereich der Wissenschaft wie auch in dem der Kunst nach Adorno eine wichtige Rolle spielt. Auch hier haben wir es, nebenbei bemerkt, wieder mit Symmetrien zu tun.

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. Wissenschaftlich tätig sein heißt also, so widersinnig es zunächst klingen mag, von der Wirklichkeit abstrahieren. Dieses Abstandnehmen von der Realität um der Objektivität der Beschreibung willen ist etwas, was die naive Auffassung vom naturwissenschaftlichen Forschen gerne übersieht.

Ein Ergebnis dieses Abstraktionsprozesses ist der wissenschaftliche Gegenstand als eine Art Wirklichkeitsmodell. Wo Hermann Roth sich am wissenschaftlichen Modellbau beteiligt hat, war er 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 nicht nur Abstraktes, sondern 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.

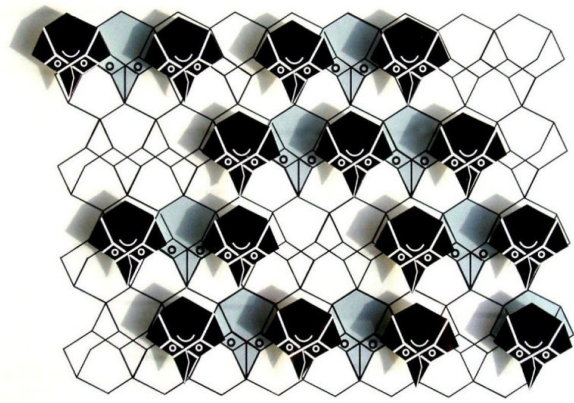
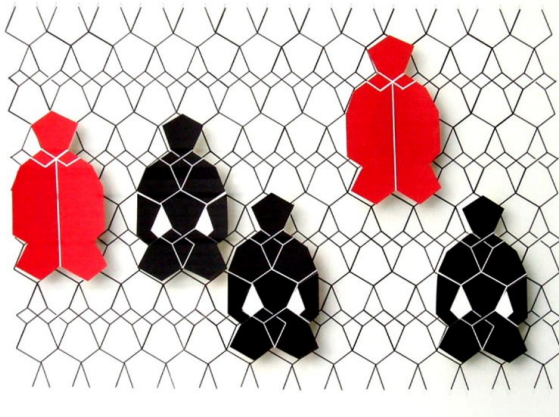


Abb. 1: Hermann J. Roth: *Zwei Richter und drei Ritter* (Serie: *Diamantgitter*), 2009

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 Schattengebilde 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.

Auch hier wird deutlich, welch hohen Stellenwert Adorno den Kräften, die vom Kunstwerk als eigenständigem System ausgehen, zuerkennt. Ich habe dies weiter oben als Symmetriebruch bezeichnet - was sich quasi kunstimmanent relativ autonom abspielt, hat eben keine unmittelbare Entsprechung im empirisch-psychischen Bereich. 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 medizinal-beruflich bedingtes Richterroben-Trauma 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 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 übers bloß Daseiende sich erhebt" und "nicht vorm bloßen Dasein der Materialien und Verfahrensweisen", sprich: der Formeln und wissenschaftlichen Methoden, kapituliert. (Adorno, S. 63)

Der Geist des Nicht-kapitulieren-Wollens ist womöglich nur die heroische Kehrseite der Klaustrophobie. 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, wenn man so will: "klaustrische" Verhältnisse und sei es auch nur in die gebildeinternen Zwänge eines Daseins als ob. Daher muss der Geist, der die Kunstgebilde hervorbringt, so sieht es jedenfalls Adorno, sich zuletzt notwendig gegen die Kunstwerke selbst wenden. Damit sind autoaggressive 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. 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 die Nötigung zum Fragmentarischen finden.

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 auflösen beginnt, den Ausschnitt einer Netzstruktur, die zitatarig 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 entfliehen. (Adorno, S. 91) Dass dieser Kunstflugversuch am Ende scheitert, deckt sich mit Adornos eher düsteren Prognosen für den Flugversuch Kunst insgesamt.

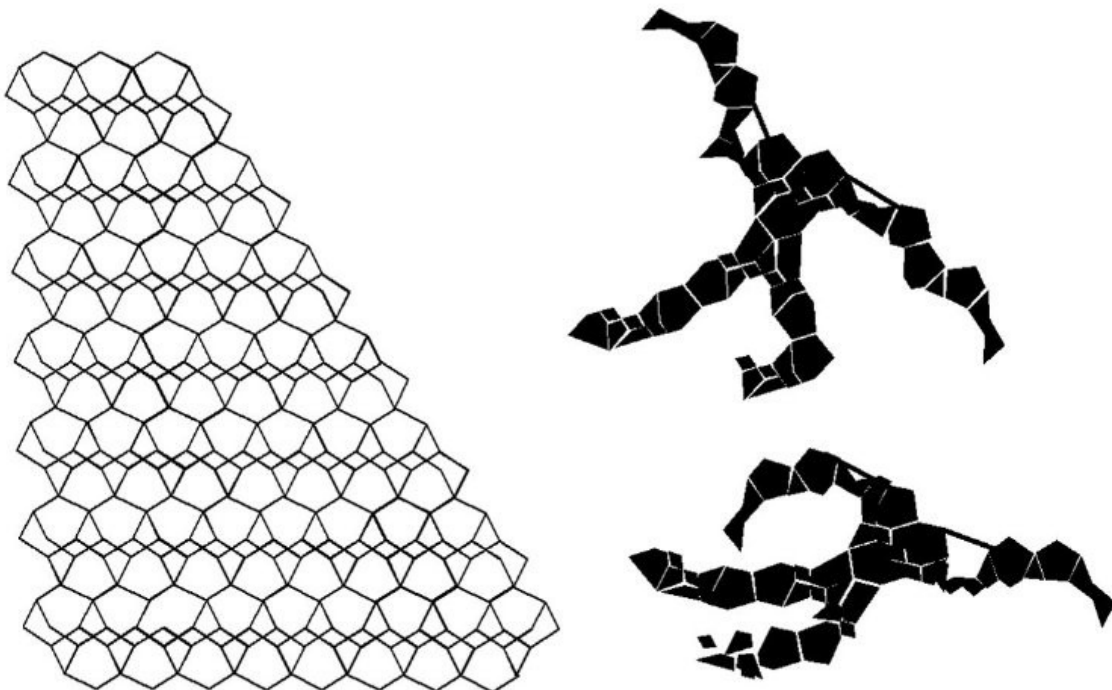


Abb. 3: Hermann J. Roth: *Ikarus, Start, Flug und Sturz* (3. Bild: *Sturz*), 2010

Damit, meine Damen und Herrn, wären wir eigentlich am Ende unseres gemeinsamen Vortrags angelangt. Ich möchte Ihnen aber als eine Art Epilog noch einen kurzen Abschnitt aus einem Buch von Monika Plessner vorlesen, worin diese den Verlauf eines Abendessens schildert, zu dem sie zusammen mit ihrem Mann Helmuth Plessner 1952 bei Gretel und Theodor W. Adorno in Frankfurt am Main eingeladen war. Bei dem erwähnten "hochgewachsenen Friesen" handelt es sich um den Verleger Peter Suhrkamp:

"Das Gespräch entspann sich anfangs nur zwischen den Männern, dem hochgewachsenen Friesen, dessen ernste Züge im Schatten lagen, und Helmuth und Adorno, die einander Einfälle wie Pingpongbälle zuschleuderten. Wovon die Rede war, habe ich vergessen. Aber es war die Rede ... die Rede ... die Rede ...

Dabei beobachtete ich etwas Merkwürdiges an Adorno: Sein Gesichtsausdruck veränderte sich kaum, während er sprach. Aus den vollen, flötenähnlich rund gewölbten Lippen schossen unaufhörlich Wörter, während die Augen, schwarz, weit und still, ständig zu staunen schienen. Auch wenn er lachte, hatte der obere Teil des Gesichtes daran kaum Anteil. Kein Muskel zuckte an Schläfen und Stirn. Er sah aus, als sei er, redend, bei einer ganz anderen Sache, irgendwo. Bei einer fernen Musik? Ein horchendes Gesicht, dachte ich, aber kurz vor dem Verstummen. Irgendeine römische Porträtbüste kam mir in den Sinn. Aber wessen Büste? Seneca? Catull?" (Plessner, S. 50)

Zitierte Literatur:

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970 (Suhrkamp)
Stefan Müller-Doohm: Adorno. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 2003 (Suhrkamp)
Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Bd. V. München 2004 (Carl Hanser)
Monika Plessner: Die Argonauten auf Long Island. Berlin 1995 (Rohwolt)

© Lothar Rumold, 2010