

„Melancholischer Nippes“
Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder (1960-75)

Dissertation
zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Dirk Dobke
aus
Neviges / Rheinland

Hamburg 1997
(aktualisiert: März 1999)

Dieter Roth gewidmet

1. Gutachter: Prof. Dr. Martin Warnke
2. Gutachterin: Prof. Dr. Monika Wagner



Dieter Roth (1930-98), Basel, Oktober 1997

INHALT

Erster Teil

Vorwort	S. 7
Dank	S. 7
1. Einleitung	S. 10
2. Dieter Roth: Kunst und Leben - Versuch einer Werkübersicht	S. 14
3. Assemblage, Accumulage und Objekt	S. 42
3.1. Von der Collage zur Accumulage	S. 43
3.2. Das unikate und das multiplizierte Objekt	S. 45
4. Lebensmittel, Abfälle und Edelmetalle:	
Das künstlerische Material bei Dieter Roth	S. 53
4.1. Verwesungsobjekte	S. 54
4.2. Schokoladenobjekte u.ä.	S. 69
4.3. Gewürzobjekte	S. 92
4.4. Objekte und Materialbilder aus diversen Materialien	S. 97
4.5. Schmuckobjekte	S. 113
4.6. Installationen	S. 123
4.6.1. Das <i>Schimmelmuseum</i>	S. 124
4.6.2. Dieter-Roth-Raum im Museum für Gegenwartskunst in Basel	S. 134
5. Art in progress - Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Auflösung	S. 139
5.1. Kunst auf Zeit ? - Das Problem der Konservierung und der Widerspruch des musealen Bewahrens vergänglicher Kunst.	S. 146
6. Vorläufer, Paralleles und Verwandtes	S. 157
6.1. Vom <i>Merzbau</i> zum <i>Schimmelmuseum</i> : Kurt Schwitters und Dieter Roth	S. 158
6.2. Zufall und Prozeß: Schlüsselbegriffe der Kunst seit Ende der 50er Jahre	S. 165
6.3. Kleine Geschichte der Kunst mit Schokolade von 1880 bis heute	S. 182
7. Schlußbemerkung	S. 196

8.	Bibliographie	S. 201
8.1.	Publikationen von Dieter Roth (Auswahl)	S. 201
8.2.	Verwendete und weiterführende Literatur	S. 202
9.	Anmerkungen	S. 213

Zweiter Teil

1.	Abbildungen und Katalog: Werkübersicht der Objekte und Materialbilder von Dieter Roth aus den Jahren 1960-75	S. 3
	1960	S. 4
	1961	S. 5
	1962	S. 7
	1963	S. 8
	1964	S. 9
	1965	S. 12
	1966	S. 17
	1967	S. 24
	1968	S. 28
	1969	S. 45
	1970	S. 61
	1971	S. 69
	1972	S. 75
	1973	S. 78
	1974	S. 80
	1975	S. 85
	Nicht datierbare Objekte und Materialbilder aus der Zeit von 1960-75	S. 88
2.	Ausstellungsverzeichnis (1960-75)	S. 91
2.1.	Einzelausstellungen	S. 91
2.2.	Beteiligungen an Gruppenausstellungen	S. 93
3.	Im Text erwähnte Dokumente	S. 96
	Dokument 1	S. 97
	Dokument 2	S. 101

Dokument 3	S. 102
Dokument 4	S. 108
Dokument 5	S. 110
Dokument 6	S. 112
Dokument 7	S. 113
Dokument 8	S. 115
Dokument 9	S. 116
Dokument 10	S. 121
Dokument 11	S. 124
Dokument 12	S. 125
Dokument 13	S. 126
Dokument 14	S. 127
Dokument 15	S. 128
Dokument 16	S. 132
Dokument 17	S. 133
Dokument 18	S. 134
Dokument 19	S. 141
Dokument 20	S. 147
Dokument 21	S. 150
Dokument 22	S. 153
Dokument 23	S. 154
Dokument 24	S. 157
Dokument 25	S. 159
Dokument 26	S. 163
Dokument 27	S. 165

4. Abbildungsnachweis S. 169

Lebenslauf d. Verf.	S. 170
---------------------	--------

Vorwort

Nach insgesamt dreijähriger Arbeit legte ich im Dezember 1997 meine Dissertation über die frühen Objekte und Materialbilder von Dieter Roth vor. Unter dem Oberbegriff „Melancholischer Nippes“ versenkte Roth 1968 Gartenzwerge bis zur Mütze in Schokolade. Die ironische Bezeichnung scheint auf einem Großteil seiner Arbeiten aus den Jahren 1960-75 zu passen, so daß sie als Titel der Arbeit dienen soll.

Dieter Roth, der die gesamte Arbeit begleitet und unterstützt hat, sah sie nach der offiziellen Abgabe erneut durch und ergänzte sie mit weiteren Anmerkungen und Hinweisen, die ich daraufhin im hier vorliegenden Text berücksichtigte. Seit Januar 1998 arbeite ich für Dieter Roth und die Dieter Roth Foundation in Hamburg. Diese Tätigkeit und der enge Kontakt zu dem Künstler ermöglichten mir weitere wichtige Erkenntnisse zum Werk, und es erschlossen sich mir zusätzliche Quellen und Kontakte, für die ich sehr dankbar bin. Sein Vorhaben, die Arbeit als eigene Veröffentlichung im *Dieter Roth Verlag* zu publizieren, wurde durch seinen plötzlichen Tod im Juni 1998 vereitelt. Seitdem führe ich die Roth-Forschung und den Aufbau eines Archivs für die Dieter Roth Foundation in der von ihm begonnenen Form weiter.

Dank

Die umfangreichen Recherchen wurden dankenswerter Weise durch etliche Personen engagiert unterstützt. Mein besonderer Dank gilt dabei der Dieter Roth Foundation, die mir großzügiger Weise das von Heini Schneebeli aufgenommene Abbildungsmaterial für viele Werke zur Verfügung stellte, und ohne deren Unterstützung die Arbeit in diesem Umfang gar nicht hätte vollendet werden können. Für ihre Hinweise und ihre Unterstützung möchte ich mich außerdem besonders bedanken bei:

Heinz Busse, Hamburg
Prof. Siegfried Cremer, Düsseldorf
Wolfgang Feelisch, Remscheid
Prof. Dietrich Helms, Hamburg
Dr. Hanna Hohl, Hamburg
Armin Hundertmark, Köln
André Kamber, Solothurn
Annegret Korn, Laatzten
Hans Langenbacher, Luzern

Frau Lange, Galerie Klewan, München
Anton Meier, Genf
Walter Moser, Basel
Frau Dr. Reichel, Wien
Anna Maria Rossi, Hamburg
Dr. Dieter Schwarz, Winterthur
Maurice und Renée Ziegler, Zürich

Zu besonderem Dank bin ich der Galeristin Renate Kammer verpflichtet. Durch die langjährige Tätigkeit in ihrer Galerie wurde ich erst auf das vorgestellte Thema aufmerksam. Sie gab mir zudem viele Anregungen und nannte mir wichtige Ansprechpartner. Vielen Dank auch an Irmelin Hoßmann-Lebeer, daß sie mir ihre 1976 und 1979 mit Dieter Roth geführten, sehr ausführlichen und bislang unveröffentlichten Interviews zur Verfügung stellte.

Beat Keusch ist es zu verdanken, daß wichtige Teile der Dissertation mit angemessenen Abbildungen dokumentiert werden konnten, die er mir großzügig zur Verfügung stellte. Eine weitere große Hilfe waren ferner die Restauratorinnen Monika Kneer, die mir ihre Diplomarbeit über *Nahrungsmittel als künstlerischer Werkstoff bei Dieter Roth* zur Verfügung stellte, und Heike Moeller, die mir wertvolle Informationen zum Thema und Literaturhinweise der diesbezüglichen Fachpublikationen nannte. Tatkräftige Unterstützung erhielt ich außerdem von Ilona Lütken aus dem Archiv Sohm in der Staatsgalerie Stuttgart, die mich mit Roth-Originalen, Primär- und Sekundärliteratur und gelegentlich einer Tasse Tee versorgte. Hilfreiche Einblicke in seine umfangreiche Korrespondenz mit dem Künstler gestatteten mir Roths damaliger Mitarbeiter Rudolf Rieser und seine Frau Dr. Bernadette Scholl.

Abschließend sei den drei Personen besonders für ihre Unterstützung gedankt, ohne die die Arbeit in dieser Form nicht hätte entstehen können: Meinem Doktorvater Prof. Dr. Martin Warnke danke ich für sein Interesse und dafür, daß er mir bei der Dissertation freie Hand ließ. Obwohl das Vorhaben zeitweise kaum realisierbar schien, hat er nicht versucht, mich von dem Thema abzubringen.

Ebenfalls möchte ich Dieter Roth herzlich für seine Kooperation auf ganzer Linie danken, in deren Verlauf er mir immer wieder geduldig meine Fragen beantwortete, mir mit Bild- und Fotomaterial weiterhalf und etliche wichtige Kontakte vermittelte. Besonders wertvoll war seine Einladung in sein Baseler Archiv, das ich eine Woche lang nach wichtigen Unterlagen durchstöbern durfte. Abschließend hat er den Text zweimal korrekturgelesen. Zusammen mit dem Amsterdamer Buchladen *Boekie Woekie* hat er mir zudem den

Laserdruck der ersten abgegebenen Exemplare ermöglicht. Ihm und Jan Voss von *Boekie Woekie* sei auch dafür herzlich gedankt ! Nach Abgabe der Dissertation hat Dieter Roth den Text erneut von Dezember 1997 bis Januar 1998 durchgearbeitet und mit weiteren Ergänzungen versehen, die hier berücksichtigt werden konnten.

Last but not least gilt natürlich mein besonderer Dank meiner Frau Susanne, die regelmäßig half, meine gedanklichen Knoten zu entwirren. Als meine persönliche Lektorin war sie zugleich mein wichtigstes inhaltliches Korrektiv.

lieber leser, denk du ruhig nicht,
denn das denken ist des
schreibers pflicht. (bitte schön!)
lieber leser, denke auch du,
denn der schreiber kommt oft
nicht dazu. (danke schön!)¹
Dieter Roth

1. Einleitung

Dieter Roth: Die Aufzählung seiner künstlerischen Ausdrucksformen läßt eher an die mehrjährige Produktion einer Künstlergruppe als an das bislang unvollendete Werk eines einzigen Mannes denken: Schokoladen-Selbstbildnisse, mit Milch übergossene Accumulagen aus Lebensmitteln, kiloschwere Objekte, gefüllt mit Zimt, Curry und Anis, daneben goldene Fingerringe als Auflagenobjekte, unzählige Künstlerbücher, Filme, Schallplatten, mehrere tausend Zeichnungen und sicher eine der umfangreichsten Graphikproduktionen - so könnte man versuchen, sein umfangreiches Schaffen zusammenzufassen, und dennoch würde man dem vielseitigen schweizer Künstler nicht gerecht.

Seine Eltern schicken ihn während des Zweiten Weltkrieges aus Hannover in die Schweiz, um ihn vor den Luftangriffen zu schützen. Dort beginnt er als naturalistischer Maler und experimentiert später mit den physikalischen Phänomenen der Op-Art, um schließlich Mitte der 60er Jahre mit seinen Graphiken und plastischen Objekten aus organischen Materialien zu einem der bedeutendsten und zugleich bekanntesten zeitgenössischen Künstler zu werden. Er ignoriert mit seinem radikalen, vielfach selbstzerstörerischen Werkkonzept den traditionellen Ewigkeitsanspruch des Kunstwerks und bricht gleichzeitig mit den Vorstellungen traditioneller Ästhetik, indem er mit dem biologischen Zersetzungsprozeß das Abstoßende und damit vordergründig Ekelhafte zur Kunst erhebt. Dabei steht nicht die Provokation im Vordergrund, sondern eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Form und ästhetischen Funktion des Kunstwerks. Kunst und Leben sind für ihn keine einander entgegengesetzten Pole mehr, sondern verschmelzen in seinem Werk zu einer Einheit. Er wehrt sich damit gleichzeitig gegen den Anspruch der „hehren Kunst“ und das herrschende Bild vom genialen, erkennenden und seiner Zeit überlegenen Künstler.

Der größte Teil des Schaffens von Dieter Roth war noch nicht Gegenstand kunstwissenschaftlicher Untersuchungen². Die einzige Werkübersicht im Bereich der bildenden Kunst hat er selbst in den 70er Jahren vorgenommen. In zwei Bänden seiner *Gesammelten*

Werke publiziert der Künstler sein gesamtes graphisches Oeuvre bis 1979. Er plante, dieses Verzeichnis um einen dritten Band mit graphischen Arbeiten ab 1980 zu ergänzen. Allein in den ersten beiden Bänden führt er neben diversen Künstlerbüchern, Schallplatten und Filmen nicht weniger als 409 graphische Blätter aus der Zeit von 1947-79 auf. Neben der Druckgraphik und den Zeichnungen bilden die Objekte und Materialbilder, also plastische Collagen, Assemblagen und Accumulagen, die zweitgrößte Gruppe. Sie ist Gegenstand dieser Arbeit.

In dieser Dissertation wird eine Werkgruppe untersucht, die durch die Wahl des künstlerischen Materials definiert ist, das vorwiegend aus EBwaren und anderen organischen Stoffen besteht. Die Arbeiten zu diesem Komplex entstehen in der Zeit von 1960 bis 1975. Die Verwendung von schnell vergänglichen Substanzen in der Kunst stellt innerhalb der Kunstgeschichte ein Novum dar. Um sich dem kunsttheoretischen Hintergrund dieser Werke wissenschaftlich nähern zu können, soll folgendermaßen vorgegangen werden:

Die Beschränkung auf eine Zeitspanne von 15 Jahren und innerhalb derer die Einschränkung auf die dreidimensionalen Arbeiten erfordert die Einbindung dieser Phase in Dieter Roths Gesamtwerk. In dem einführenden werk-biographischen Kapitel wird versucht, die Bedeutung dieser Werkgruppe für sein gesamtes bisheriges Lebenswerk herauszustellen. Hier wird der Weg hin zu den Materialarbeiten der 60er und frühen 70er Jahre beschrieben und kurz skizziert, wie seine anschließende weitere künstlerische Entwicklung verlief. Nur so erklärt sich die Sonderstellung der in dieser Arbeit ausgewählten Werkphase. Der einführende Teil bietet somit auch die Möglichkeit, wichtige Stationen und Aspekte des Schaffens Dieter Roths zu würdigen, die nur mittelbar mit den Objekten und Materialbildern in Zusammenhang stehen und die dennoch außerordentlich wichtig für sein künstlerisches Selbstverständnis sind.

Bevor die einzelnen Werkgruppen vorgestellt werden, wird kurz auf die Geschichte des Objekts und des Multiples eingegangen. Dabei gilt es, die in der Arbeit verwendete Terminologie offenzulegen und das besondere Verhältnis Dieter Roths zu dieser verhältnismäßig jungen Kunstgattung aufzuzeigen.

Die kunstwissenschaftliche Untersuchung der umfangreichen Objekte sowie der Materialbilder und -graphiken aus den Jahren 1960 bis 1975 stellt immer noch ein Forschungsdesiderat dar. Die dreidimensionalen Arbeiten sollen hier in fünf Werkgruppen gegliedert, nach ihrer jeweiligen Materialbeschaffenheit zusammengefaßt, vorgestellt werden.

Eine besondere Bedeutung im objekthaften Werk Roths kommt den beiden Rauminstallationen zu, dem *Schimmelmuseum* in Hamburg und dem *Dieter Roth-Raum* des Museums für Gegenwartskunst in Basel. Die vom Künstler selbst arrangierten musealen Präsentationen können zugleich als seine Inszenierungen angesehen werden. Zwischen

Ateliersituation und musealer Ausstellung angesiedelt entziehen sie sich allen bekannten Klassifikationen. Obwohl sie bislang kunsthistorisch einzigartige Präsentationsformen darstellen, waren sie noch nicht Forschungsgegenstand der Kunstwissenschaft. Anders als der Baseler Raum ist das Hamburger Privatmuseum nicht öffentlich zugänglich. Seine Existenz war bislang nur einem eingeweihten Kreis bekannt. Der Verfasser möchte mit dieser Arbeit die Möglichkeit ergreifen, diese einmalige und für die Kunstwissenschaft wichtige und ungewöhnliche Werksituation erstmals einer interessierten Öffentlichkeit vorzustellen.

Roth verwehrt sich gegen eine ikonographische Les- und Ausdeutbarkeit seiner Arbeiten. Dieser Ansatz, sich ausdrücklich einem wissenschaftlichen Zugriff zu entziehen, ist werkimmanent. Es verbietet sich nahezu, angesichts der äußerst komplexen, gerade auf Brüchen und ständigen Widersprüchen fußenden Werkidee Roths, Interpretationen oder Deutungen zu entwickeln, die sich zu weit vom Sichtbaren entfernen und nicht eindeutig intendiert sind. Jede einzelne künstlerische Äußerung ist bei Roth stärker als bei den meisten anderen Künstlern des 20. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung als Teil des gesamten Werkzusammenhanges zu sehen. Die isolierte Analyse ausschließlich einer einzigen Arbeit dieses Verbundes aus bildender Kunst, Dichtung und Musik würde den Rothschen Kunstbegriffs reduzieren und somit verfälschen. Sehr wohl kann und soll jedoch das dahinter stehende Konzept, der Werkgedanke, der Züge eines persönlichen Weltentwurfs trägt, Gegenstand kunsttheoretischer Überlegungen werden. Mit dieser Arbeit kann zunächst nur versucht werden, durch eine Werkübersicht eine Vorstellung vom plastischen und reliefartigen Teil des Gesamtwerks zu geben. Erst das ermöglicht den wissenschaftlichen Zugriff auf diesen Teilbereich von Roths Schaffen. Die Dissertation muß folglich als ein Beitrag zur Grundlagenforschung verstanden werden und verfolgt dementsprechend zwei Ansätze: Zum einen umfaßt sie das erste Werkverzeichnis aller bekannten, in der Zeit von 1960 bis 1975 entstandenen Objekte und Materialbilder. Zum anderen sollen die Genesis einzelner Komplexe aufgezeigt und grundsätzliche Fragen zum Werk und dessen kunsttheoretischem Hintergrund gestellt werden.

Dabei wird die Materialfrage im Zentrum der Untersuchung stehen. Bei dem größten Teil der vorgestellten Objekte handelt es sich um Arbeiten, die unter Verwendung von Eßwaren und anderen organischen Stoffen entstanden sind. Neben der großen Gruppe der Objekte untersucht die Arbeit auch die Materialbilder aus diesem Zeitraum sowie graphische Arbeiten mit applizierten organischen Stoffen und bezieht ansatzweise auch die Buchobjekte mit ein. Über die Werkentstehung soll ein erster analytischer Ansatz versucht werden. Die Arbeit untersucht, ob der Künstler eine eigene Semantik der Materialien aufstellt. Ferner, ob die Wahl des Materials sich nach der Darstellung richtet oder ob sich diese erst aus den verwendeten Werkstoffen ergibt. Ein weiterer Aspekt betrifft den prozeßhaf-

ten Charakter dieser Arbeiten, der sich aus der Fäulnis und dem Verfall der Lebensmittel ergibt, also den Faktor Zeit als zusätzliche Dimension in Roths Arbeiten. Außerdem soll hinterfragt werden, ob oder welche konstituierende Rolle der Zufall bei der Werkentstehung spielt.

Die Objekte werden im Kunsthandel und auf Auktionen als wertvolle Sammlerstücke eingestuft und befinden sich in vielen öffentlichen Sammlungen in europäischen Museen. So stellt sich die Frage, inwiefern Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen bei auf Verfall hin konzipierten Arbeiten legitim sind und wie z.B. in Museen mit ephemeren Kunstwerken verfahren wird.

Abschließend erfolgt der erste Ansatz einer kunsthistorischen Einordnung und vor allem die Abgrenzung zu zeitgleichen und früheren verwandten Phänomenen in der Kunst. Dazu untersucht der Verfasser das ähnliche Werkverständnis des Dadaisten Kurt Schwitters und stellt Ansätze der Intermediakunst und Kunstströmungen wie *Zero*, *Neuer Realismus* und *FLUXUS* als zeitlich parallele Bewegungen vor, die, wie Roth, das Prozeßhafte und Zufällige zu wichtigen Elementen ihrer Kunst erklären. Abschließend wird in einem kurzen Exkurs, der besser vielleicht als *Dessert* zu bezeichnen wäre, eine kurze Geschichte der Kunst mit Schokolade von den Anfängen bis in die Gegenwart aufgezeigt.

Bei aller zu berücksichtigenden Wissenschaftlichkeit und Genauigkeit in Darstellung und Analyse sollen die Objekte jedoch nicht kunsthistorisch seziiert werden. Denn ist der Gegenstand erst zerlegt, hat man ihn seines Ausdrucks beraubt. Genauso wie ein Witz durch die Erklärung seine Pointe verliert, ginge bei vielen Arbeiten Roths das Humorvolle, Ironische und Spontane verloren. Gerade die Absurditäten und skurrilen Zufälligkeiten machen die Lebendigkeit und damit eine elementare Wirkung dieser Kunst aus. So geht es mehr darum, neben der beschreibenden Vorstellung der Arbeiten, den philosophischen Hintergrund und künstlerischen Zusammenhang transparent zu machen, als bis ins Letzte die Schokoladenart oder die Käsesorte eines Objekts bestimmen zu wollen.

Das Werk Roths muß nicht erst entdeckt werden. Der Künstler gehört zu den wichtigsten europäischen Künstlern, auch, trotz oder gerade wegen des erschwerten ästhetischen Zugangs und der scheinbaren Flüchtigkeit vieler seiner Arbeiten. Wenngleich er in den 60er und 70er Jahren in gewisser Weise sogar populär war und bis in die 90er Jahre regelmäßig große Ausstellungen bespielt hat, scheint es dem Verfasser wichtig, die hier ausgewählte Zeitspanne in Relation zu seinem gesamten Lebenswerk zu stellen. In dieser Dissertation soll der Versuch unternommen werden, einen früh entstandenen, das traditionelle Kunstverständnis revolutionierenden Aspekt seines Schaffens zusammenfassend vorzustellen und kunstwissenschaftlich zu diskutieren. Um die Vielseitigkeit des Künstlers

zu demonstrieren und einzelne Aspekte seiner Vita vorzustellen, die für das Verständnis seines Gesamtwerks wichtig sind, wird zunächst, wie oben ausgeführt, sein Schaffen bis Mitte der 90er Jahre unter Berücksichtigung wichtiger biographischer Stationen einfüßend zusammengefaßt.

2. Dieter Roth: Kunst und Leben - Versuch einer Werkübersicht

art is what makes life more interesting than art

Robert Filliou

Dieter Roth, der seine künstlerischen Arbeiten zeitweilig auch mit „Diter Rot“, „Dieter Rot“, oder „Karl-Dieter Roth“³ signiert, wird am 21.4.1930 in Hannover als Karl-Dietrich Roth geboren.

Kaum ein Künstler der Gegenwart hat sich mit der gleichen Intensität mit so vielen unterschiedlichen künstlerischen Gattungen und Techniken auseinandergesetzt. Und bei kaum einem anderen sind Kunst und Leben derart ineinander verwoben. Roths Vita folgt den Stationen seiner Kunst, und das nicht nur bezüglich seiner ständigen Wohnortwechsel. Kunst und Leben bilden bei Roth ein großes, nach außen weitgehend hermetisch abgeschlossenes Gebilde, das sich im Inneren als ein von einer eigenen Logik und sehr persönlichen Schlußfolgerungen getragener Mikrokosmos erweist. Wenn man aus wissenschaftlichen Gründen eine Zeitspanne oder eine einzelne Spielart dieses Systems herausgreift, wie es in dieser Arbeit geschehen soll, verlangt das zumindest den Versuch einer Einbindung in das gesamte Schaffen, das vom Künstler bis heute mit voller Energie fortgesetzt wird. Dazu soll - sozusagen im Schnelldurchlauf - auch die Zeit vor und nach der vom Verfasser analysierten Zeitspanne beleuchtet werden. Die folgende Beschreibung dieser Werkphasen bildet die Grundlage für Bezüge, die im Laufe der Arbeit entwickelt werden. Es geht im folgenden nicht darum, eine vollständige Dieter Roth-Biographie zu erstellen. Die gilt es nun, nach seinem unerwarteten Tod im Sommer 1998, noch zu schreiben. Um sich dem Kunstverständnis Roths nähern zu können, muß man die teilweise sehr ungewöhnlichen biographischen Stationen zunächst einmal zur Kenntnis genommen haben. Erst sie veranschaulichen die von ihm geforderte und praktizierte Verschmelzung von Kunst und Leben.

Roth wächst in den 30er Jahren zusammen mit seinem Bruder Wolfgang, Jahrgang 1931, in dem Hannoverschen Stadtteil Döhren auf. Dort besucht er die Volksschule und anfangs

das Gymnasium Bismarschule. Seine Mutter stammt aus Deutschland. Sein Vater, von Beruf Kaufmann, der zeitweise als Vertreter für Molkereiprodukte arbeitet, ist gebürtiger Schweizer. Die Kriegserlebnisse verunsichern den jungen Roth stark und stellen zugleich die Normen und Werte in Frage, die er als Junge im Nationalsozialismus verinnerlicht hatte. 1942 wird sein Bruder Hartwig geboren. Während des zweiten Weltkriegs, im Jahre 1943, schicken die Eltern Dieter Roth zu Pflegeeltern in die Schweiz. Dort haben sich gut situierte Ehepaare bereit erklärt, im Ausland lebende schweizer Kinder bei sich aufzunehmen. Dieter Roth kommt zu Fritz Wyss, der zusammen mit seiner Frau in Zürich ein kleines Hotel führt. Glücklicherweise, den Bombennächten in Deutschland entkommen zu sein, lernt er jedoch auch die neutrale Schweiz zu diesem Zeitpunkt als voll mobilisierte, kriegsbereite Nation kennen.⁴ Im Interview mit Irmelin Lebeer schildert er, wie neurotisch er als Kind auf die Kriegserlebnisse reagiert:

Es war schlimm. ich glaube, ich war damals ziemlich sensibel und bin ganz hysterisch gewesen. Wenn ich heute zurückblicke, habe ich tolle hysterische Symptome gehabt, um die sich natürlich niemand gekümmert hat.[...] Ich konnte zum Beispiel nicht mehr auf Sand laufen. Das kleinste Sandkörnchen unter meinem Schuh hat mich schwindlig gemacht, ich bin fast ohnmächtig davon geworden.⁵

Roth schildert die anschließenden drei Jahre bei der Familie Wyss als eine sehr positive Erfahrung. Er genießt, wie er sagt, neben der Ferne der Kriegsschauplätze vor allem die räumliche Distanz zu seinem Vater, den er als streng und ungerecht beschreibt, und der ihn angeblich häufig geschlagen hat.

Außer ihm sind in dem Hotel noch weitere Kriegsflüchtlinge, darunter emigrierte jüdische und kommunistische Künstler und Schauspieler untergebracht. Diese führen ihm als damals „überzeugtem Hitlerjungen“⁶ die fehlgeleitete Doktrin seiner Erziehung im faschistischen Deutschland vor Augen. Neben seiner politischen Umerziehung erfährt er durch das intellektuelle Umfeld auch eine Förderung und Anregung seiner künstlerischen Begabungen. Unter diesem Einfluß entstehen frühe Gedichte, Studien, Zeichnungen und später seine ersten realistischen, fast naturalistisch gemalten Aquarelle, im Stil der Stadtansicht von Solothurn, die jedoch erst Ende der vierziger Jahre entsteht. (Abb.) Die Vedute zeichnet er mit der Feder und koloriert sie anschließend mit Wasserfarbe.



Nach Kriegsende kommen 1946 auch die Eltern in die Schweiz und Roth zieht wieder

zu ihnen. Die durch den Krieg verarmte Familie wohnt in Herisau, und Roth besucht das Gymnasium in St.Gallen. Im gleichen Jahr entsteht die erste Radierung des damals sechzehnjährigen - auf Teedosenblech⁷ - und er malt seine ersten Ölbilder.

Ohne Abitur verläßt Roth die Schule und beginnt 1947 in Bern eine Lehre als Werbegrafiker. Wichtigen Raum nimmt in der Graphiklehre das akribische Zeichnen nach Vorlagen ein. Da brauchbare fotomechanische Reproduktionen für das kleine Reklamebüro zu kostspielig sind, werden die Werbeobjekte - in seinem Fall seien das vornehmlich Biergläser gewesen, sagt Roth⁸ - erst fotografiert und dann von Hand zeichnerisch auf einen Karton übertragen. Dabei gilt es, mittels fein getupfter Raster und parallel gezogener Schraffuren, der Reklame ein möglichst wirklichkeitsnahes oder besser noch die Wirklichkeit übertreffendes Aussehen zu geben.⁹ Neben derartigen technischen Fleißarbeiten macht Roth in der vierjährigen Lehrzeit wichtige Erfahrungen mit allen gängigen Drucktechniken, von denen er später sowohl bei der eigenen Buch- als auch bei der Graphikproduktion profitiert.

Durch die weite Anfahrt zu seiner Lehrstelle bleibt ihm kaum Freizeit. Er ist morgens zwei Stunden unterwegs - erst mit dem Fahrrad nach Solothurn und dann mit dem Zug nach Bern - und von fünf Uhr an auf den Beinen. Abends ist er erst etwa um 21 Uhr wieder zu Hause. Dennoch fährt er neben seiner Ausbildung in der verbleibenden freien Zeit fort,

[...] zu malen und nach Dürerstichen zeichnen zu üben. Mit den typischen Schraffuren, die die Rundungen anzeigen, weil ich anfangs nicht wußte, das es Stiche waren, nach denen ich zeichnete.¹⁰ (Abb.)



Die freie Kunst wird für ihn neben seinen Tagebüchern in dieser Zeit immer mehr zum wichtigsten Ausdrucksmittel, mit dem er seine Eindrücke, aber auch Ängste und Erinnerungen, sublimiert. Gut zwei Jahre nach Beendigung des Krieges, verarbeitet Roth 1947 seine Jugend im Nationalsozialismus in einem Linoldruck mit dem Titel *Pimpfe mit Fahne*¹¹. Die Graphik zeigt eine dichte Ansammlung von dunkel gekleideten Jungen, die vor dem in Stufen vorkragenden Giebel eines Fachwerkhäuses stehen. Sie tragen eine große Fahne mit deutlich zu erkennender Rune der nationalsozialistischen „Schutzstaffel“. (Abb.)



Im Jahre 1949 entstehen seine ersten Collagen aus bemaltem Schrott, womit er die Anfänge seiner späteren Assemblagen legt. Die Überbe-

lastung von beruflicher Ausbildung nach der weiten Anfahrt tagsüber und der Malerei in den Abendstunden und an den Wochenenden führt dazu, daß Roth knapp 19jährig seinen ersten Nervenzusammenbruch erleidet. Dieser habe sich nach einer Schilderung Roths darin geäußert, daß er in Bern nicht mehr gerade unter den Arkaden der Altstadt hindurch gehen konnte, sondern es ihn zwanghaft immer wieder zwischen den Säulen hinaustrieb. Der Arztbesuch mit den von Franz Eggenschwiler, den er während seiner Ausbildung kennenlernt, geliehenen 50 Franken endet ergebnislos, da Roth sich nicht traut, dem Arzt von seinem Leiden zu erzählen. Er hofft, dieser möge das Übel selbst an ihm entdecken.¹² Sein psychischer Zustand bleibt instabil und Roth unternimmt sogar einige Zeit später einen Selbstmordversuch¹³.

1950 nimmt er Privatunterricht in Lithographie bei Eugen Jordi, um sich in der graphischen Technik zu verbessern, welche die unmittelbarste Umsetzung der Zeichnung in ein graphisches Reproduktionsmedium darstellt. Zusammen mit Bernhard Luginbühl geht er einmal in der Woche bei Jordi zum Schriftunterricht in der Gewerbeschule in Bern. Nach seiner Ausbildung bemüht er sich vergeblich, eine Stelle als Graphiker zu finden. Schließlich arbeitet er als freier Künstler und verdient sich den Lebensunterhalt dazu auf dem Bau als Hilfsarbeiter. 1951 versucht er, zunächst erfolglos, den Militärdienst zu verweigern, was ihm im darauffolgenden Jahr aus gesundheitlichen Gründen gelingt. Im gleichen Jahr, 1952, entsteht die großformatige, formal an die organischen Plastiken und geschwungenen Formverläufe der Bilder Hans Arps erinnernde Arbeit, das erst später so genannte 297 x 230 cm große *Solothurner Wandbild*¹⁴. (vgl. Kat. Solothurn 1995, Abb. S. 17) Es wird 1995 auf Betreiben André Kambers von der Wand gelöst und befindet sich heute im Kunstmuseum Solothurn, das Kamber bis 1997 als Direktor leitete. Auch bei dieser frühen Arbeit, einem klassischen Wandbild, das anders als die späteren Arbeiten mit organischen Stoffen nicht auf Verfall hin konzipiert ist, hat Roth bezüglich des Ausbesserns etwaiger Beschädigungen genaue Vorstellungen. So liest man in dem Bericht des zuständigen Restaurators Marc Stähli:

Durch geeignete technische Maßnahmen soll erreicht werden, dass das Bild transportierbar und ausstellfähig wird.

Auf Verlangen des Künstlers darf keine eigentliche Restaurierung erfolgen, welche die Spuren der Zeit und des Gebrauchs unterdrückt.¹⁵

Anfang der fünfziger Jahre überzeugt ihn der Graphiker Marcel Wyss, den er während seiner Ausbildung in der Berufsschule kennengelernt hat, mit ihm in Bern eine künstlerische Zeitschrift zu gründen. Roth interessiert sich für das Projekt und zieht nach Bern. Als drit-

ten Herausgeber gewinnen sie den Schriftsteller Eugen Gomringer für ihr Vorhaben, der ebenfalls in Bern lebt und dessen Gedichte zur *Konkreten Poesie*, wie z.B. das Formgedicht *Ping Pong*, zu dieser Zeit schon eine gewisse Popularität erlangt haben. Die graphisch aufwendig gestaltete Zeitschrift trägt den Titel *Spirale*. Sie erscheint in den Jahren 1953 bis 1964 in insgesamt neun Ausgaben.¹⁶

Obwohl er seinen Lebensunterhalt immer noch als Gelegenheitsarbeiter verdient, tritt Roth als gelernter Werbezeichner in Bern dem Dachverband der Graphiker bei. 1954 nimmt er an einem von dem Verband ausgeschriebenen Wettbewerb teil. Dieser besteht in der Gestaltung von gewerblichen Auslagen. Jedes Schaufenster der Kramgasse in der Berner Altstadt soll dazu von einem anderen Graphiker oder Dekorateur arrangiert werden. Die vier besten Präsentationen werden prämiert. Roths Beitrag für eine Bäckerei ist eine große gebackene Plastik in Form einer Spirale mit knapp einem Meter Durchmesser¹⁷. Er belegt mit seiner ersten Plastik aus Kuchenteig immerhin den vierten Platz des Wettbewerbs, was ihn u.U. motiviert haben mag, später erneut mit Lebensmitteln und gebackenen Plastiken zu experimentieren. Diese Plastik bildet damit den Anfang der Verwendung von EBwaren als seinem künstlerischen Material, lange bevor er damit internationale Berühmtheit erlangt.

Sein kreatives Schaffen orientiert sich in dieser Zeit stark an den schweizer Vertretern der *Konkreten Kunst* wie z.B. Camille Graeser. Denen habe er „[...] im Stillen und im Verborgenen heimlich nachgeeffert. Und natürlich versucht, sie zu überflügeln.“¹⁸ Ihr Einfluß läßt sich auch an der im Layout zum Teil sehr konstruktiv anmutenden Zeitschrift *Spirale* erkennen.

Daneben beschäftigt sich Roth ab Mitte der 50er Jahre intensiv mit formalen, geometrischen Experimenten, die der *Op-Art* der 60er Jahre vorausgehen. Deren spätere Vertreter, wie z.B. Victor Vasarely, versuchen, in ihren Arbeiten mit beinahe wissenschaftlicher Akribie und in höchst präziser technischer Ausführung die Bildwirkung mit Lineal und Zirkel mathematisch exakt zu konstruieren. Roth beginnt früh, sich mit derartigen Phänomenen im Bereich der bildenden Kunst zu beschäftigen, indem er einige die physikalischen Möglichkeiten des Sehens überfordernden und damit irritierenden Rasterbilder und Strukturen erstellt, mit, wie er es nennt, „[...] ein bißchen Komplementärvibration“¹⁹. Dazu entwickelt er z.B. kinetische Drehobjekte. (Abb.) Deren sich in Bewegung gegeneinander drehenden, parallelen Linienmuster bewirken durch die Trägheit des menschlichen Auges Effekte, als würde ihre Oberfläche vibrieren oder flimmern. Zeitgleich entstehen stabförmige Plastiken aus polierten,



aufeinandergesteckten Aluminiumzylindern mit unterschiedlichen Durchmessern.²⁰ (Abb.)

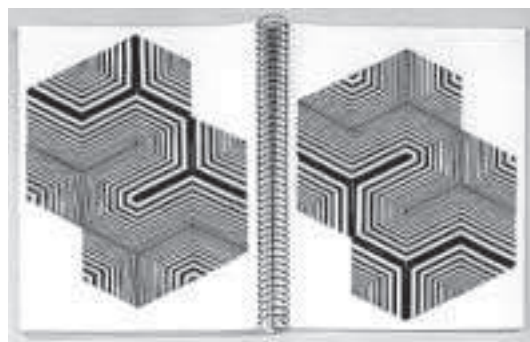
1954 erscheint außerdem sein erstes, ebenfalls stark von der Konkreten Kunst beeinflusstes Buch. Aus den mit geometrischen Figuren bemalten Seiten hat er in unregelmäßigen Abständen runde Löcher ausgestanzt, wodurch die sich unterschiedlich überlagernden Formen beim Durchblättern immer neue geometrische Figuren ergeben. Roth nennt es *Kinderbuch*, da es ursprünglich als Weihnachtsgeschenk für einen zweijährigen Jungen entstanden war. Dessen Vater - Klaus Bremer - ermutigt ihn, das Buch in einer kleinen Auflage herauszugeben.²¹

Außerdem übernimmt er in diesem Jahr zusammen mit Rolf Iseli, Peter Meier und Walter Vögeli die *Galerie 33* in Bern.



Im folgenden Jahr, 1955, schreibt er die von der *Konkreten Poesie* angeregten *Ideogramme*; das sind sprachlich abstrakte, auf bestimmte Buchstaben reduzierte Formgedichte. Die Buchstaben und Zahlen folgen in ihrer Anordnung mathematisch festgelegten, vornehmlich gestalterischen und weniger syntaktischen Prinzipien, woraus sich für den Leser eine rein subjektive und keine allgemein verbindliche Bedeutung ergibt.²²

Diese beiden frühen Buch-Experimente bedeuten für Roth den Anfang einer eigenständigen Ausdrucksform, die er gleichberechtigt neben seine anderen künstlerischen Techniken stellt: Die avantgardistische Literatur und konkret das Künstlerbuch. Ab den 50er Jahren entstehen von ihm vollständig, d.h. in Text, Bild und Layout gestaltete Bücher. Diese finden ihre konsequente Fortsetzung ab Anfang der 80er Jahre in den veröffentlichten Tage-, Kalender- und persönlichen Notizbüchern.²³ Diese eigene künstlerische Gattung verläuft wie ein roter Faden stets parallel zu seinen sonstigen künstlerischen Aktivitäten. Dabei kommt es immer wieder zu wechselseitigen Befruchtungen. Die Erscheinungsformen seiner Bücher sind extrem vielfältig. Angefangen von den streng geometrischen, der Op-Art zuzurechnenden Bänden, mit denen er in den 50er Jahren beginnt, z.B. das *bok 4a*²⁴ (Abb.), geht es weiter über die Bücher aus zerschnittenen Tageszeitungen²⁵ bis hin zu den illustrierten Gedichtbänden *Scheisse*²⁶ oder *Die gesamte Scheisse*²⁷ und der Publikation seiner Kalender-Tagebücher, um nur einige zu nennen. Die traditionelle Buchform erreicht bei Roth ihren vorläufigen Endpunkt, als er Anfang der 60er Jahre gehäckselte Romane mit Gewürzen und Fett



in Würstdärmen zu *Literaturwürsten*²⁸ (1961.3 m. Abb.) preßt. Allein der ausgeschnittene Titel, als Etikett auf die Wurst geklebt, verrät dabei noch etwas Konkretes über den Inhalt. Mit diesem Buchobjekt eröffnet er zugleich die Werkgruppe der in dieser Arbeit untersuchten Objekte, die durch den Einsatz vergänglicher Stoffe, vornehmlich von Lebensmitteln, charakterisiert werden.

Eine Sonderstellung nehmen die *Gesammelten Werke* innerhalb seiner Publikationen ein. Bereits 1963 war der Stuttgarter Drucker Hansjörg Mayer zu Roth nach Island gereist. Er hatte von seinem Vater den Betrieb übernommen und beabsichtigte, neben der Druckerei einen Verlag für junge Literatur und Konkrete Poesie zu gründen. Mayer, selbst künstlerisch im Bereich der Konkreten Poesie tätig, war in Stuttgart durch seinen Lehrer Max Bense auf Roth aufmerksam gemacht worden. Roth hatte ihm einige Künstlerbücher zur Ansicht geschickt und er empfahl ihm Hansjörg Mayer weiter. Dieser unterbricht seinen Flug nach New York in Reykjavik und sucht Roth ohne Vorankündigung auf. Er kann ihn für die Zusammenarbeit gewinnen und Mitte der 60er Jahre steigt Roth als Teilhaber in den Verlag ein. Sie publizieren bis Ende der siebziger Jahre fast alle Bücher Roths gemeinsam. 1969 verlegen sie den ersten Band der Reihe der *Gesammelten Werke*, die bis auf 40 Bände anwachsen sollen.²⁹ In dieser ehrgeizigen Reihe plant Roth zum einen, in den Bänden 1 bis 19, die bereits in den 50er Jahren in kleinen Auflagen erschienenen Bücher erneut herauszugeben.³⁰ Zum anderen bündelt er in einzelnen Bänden unterschiedliche ältere, thematisch verwandte Ausgaben.³¹ Außerdem rekonstruiert er ältere eigene Ausgaben.³²

In den beiden von ihm zusammengestellten Werkverzeichnissen³³, die Bände 20 und 40 der *Gesammelten Werke*, listet er neben Graphiken und Tonträgern auch alle bis dato erschienenen Buch-Editionen in chronologischer Reihenfolge auf. Als er 1979 mit dem Band 40 das zweite Werkverzeichnis seiner Graphiken und Schriften herausgibt, hat er insgesamt bereits 97 verschiedene Bücher verfaßt, einschließlich der *Gesammelten Werke*.³⁴ Seitdem hat sich die Zahl seiner veröffentlichten Bücher vervielfacht.³⁵ Deren Erscheinungsbild hat sich im Laufe der Jahre ständig verändert. Sind es in den Anfängen von ihm vollständig gestaltete und typographisch gesetzte Bücher, so publiziert er seit Anfang der 80er Jahre vermehrt handschriftliche, im Faksimile gedruckte, kommentierte und von autobiographischen Notizen durchzogene Ausstellungskataloge. Außerdem gibt er in kleineren Auflagen einige seiner früheren Tage- und Notizbücher heraus.

Während einer Ausstellung, die Roth 1954 in der Galerie 33 zeigt, macht ihn ein dänischer Freund mit dem Kopenhagener Textilproduzenten Percy von Halling-Koch bekannt. Als dieser sich begeistert über die konstruktivistischen Bilder äußert - weil es die besten

Gardinenmuster seien, die er je gesehen habe³⁶ - geht Roth sofort auf seinen Vorschlag ein, künftig in Dänemark für ihn Stoffmuster zu entwerfen. Seine von ständigen Geldsorgen geprägten Lebensverhältnisse als freier Künstler, der sich seinen Lebensunterhalt zeitweise mit Arbeit auf dem Bau verdient, erleichtern ihm diese Entscheidung. Da ihn der Kaufmann mit einem regelmäßigen monatlichen Salär für seine Designs entlohnen will, zieht der Künstler schließlich im Winter 1955 nach Kopenhagen. Dort scheinen für ihn zunächst völlig neue Zeiten anzufangen, wie der Künstler schildert:

Da hat er mir ein Atelier gemietet, hat gesagt, du arbeitest hier und ich bezahle dir das Atelier und du kannst immer, wenn du Lust [...] und Ideen hast - aber du musst nicht! - kannst du in die Firma kommen und kannst Gardinenentwürfe und Teppichentwürfe abliefern.

Du kannst jede Woche kommen und 100 Kronen abholen. Das war damals ein wunderbares Geld, da habe ich herrlich gelebt.³⁷

Vor dem Hintergrund der neuen materiellen Sicherheit wendet er sich einem weiteren künstlerischen Medium zu: dem Schmalfilm.³⁸ Ein befreundeter Fotograf leiht ihm seine Super-8-Kamera und Roth dreht den Film mit dem deskriptiven Titel *Aus dem Rückfenster der Straßenbahn*. Dabei filmt Roth mit sich um die horizontale Achse drehender Kamera den Blick auf die Gleise der Straßenbahn.³⁹ In seinem zweiten experimentellen Film steigert er die Drehung der Kamera während des Filmens durch extreme Beschleunigung. *Im Fussballstadion mit an einer Schnur um den Kopf geschwungener Kamera* lautet sein Titel, der zugleich Technik und Sujet beschreibt. Für seinen dritten Film übermalt er das Filmmaterial schwarz. Das hat zur Folge, daß während der Vorführung unkontrolliert Farbplättchen davon abspringen. Das erzeugt jedesmal „[...] einen unheimlichen Blitz [...] auf der Leinwand.“⁴⁰ Zudem perforiert er den so bemalten Film *Schwarzes Filmmaterial mit Löchern* unregelmäßig mit einer Lochzange für Ledergürtel, wodurch sich dieser Effekt noch verstärkt haben dürfte. Alle drei Filme wirft er wenig später, obwohl vom Publikum gefeiert, „[...] in einem Anfall von Minderwertigkeitsgefühl“⁴¹ in den Müllschlucker:

und dann habe ich das eine zeitlang in Kopenhagen so vorgeführt und die Leute immer „oh“ und „ah“ und dann habe ich eines Tages ein unglückliches Erlebnis mit einem Mädchen gehabt und habe gedacht, jetzt hörst du auf zu rauchen und Filme zu machen, [...] irgendwie um Selbstmord zu begehen. Habe alle Filme weggeschmissen und habe meine Pfeife [das Abschiedsgeschenk Daniel Spoerri bei seiner Abreise 1955 nach Kopenhagen - der Verf.] weggeschmissen.⁴²

Zwei der drei Filme rekonstruiert er später in Island. Sein Versuch, den Straßenbahnfilm noch einmal aufzunehmen scheitert, weil in Kopenhagen die Straßenbahnen mit dem zu öffnenden Heckfenster nicht mehr im Einsatz sind. Im Zuge dieser Rekonstruktionen, die eigentlich eher als thematische Wiederholungen aufzufassen sind, entstehen auch einige neue Filme, z.B. mit mechanisch manipulierter Tonspur und Trickfilme, die er dann allerdings in einer ähnlichen selbstzerstörerischen Anwendung später erneut wegwirft. Erhalten sind dagegen zumindest aus den 70er Jahren neun Videofilme, die er zusammen mit Arnulf Rainer aufgenommen hat. Außerdem existieren eine *Scheissegedichtlesung*⁴³ auf Film, sowie der 16mm Film *Pop 1/Dock 1 + 2/ Letter / Dot* und der Super-8-Film *Ballett* von Peter Schönherr, in dem Roth als trinkender Tänzer oder tanzender Trinker zur Musik der eigentlichen Tänzerin Beatrice Cordua auftritt.⁴⁴

Während er als Textildesigner für die dänische Firma *Unika-Vaev* arbeitet, lernt er seine spätere Frau Sigríður Björnsdóttir kennen. Sie ist Isländerin und hält sich zum Studium in Kopenhagen auf. Roth ist mit seiner beruflichen Situation zunehmend unzufriedener, weil seine Entwürfe nach seinem Dafürhalten zu selten ausgeführt werden. Einen Grund für die fehlende Akzeptanz sieht er darin, daß er die Designs jeweils einer künstlerischen Kommission der Firma *Unika-Vaev* zur Begutachtung vorlegen muß. Wie Roth im nachhinein erfahren haben will, lehnen die anderen Designer seine Entwürfe aus Furcht vor einer zu stark werdenden Konkurrenz häufig ab.

Im Februar 1957 folgt er schließlich Sigríður Björnsdóttir nach Island, wohin sie ihres Kindes wegen ein halbes Jahr zuvor zurückgezogen ist. Roth lernt Island zunächst als armes und klimatisch abweisendes Land kennen, das er als „[...] kalt und schwarz und so schlammig [...]“⁴⁵ beschreibt, und er möchte am liebsten sofort wieder abreisen. Dazu fehlt ihm jedoch das Geld für ein Flugticket. Auf der Suche nach Arbeit stellt er sich mit Fotos von seinen künstlerischen Arbeiten und Büchern erfolglos bei verschiedenen Druckereien und Verlagen vor. Schließlich bemüht sich sein zukünftiger Schwiegervater, da Roth die Landessprache noch nicht gut genug beherrscht, um eine Arbeitserlaubnis für Roth bei der isländischen Graphikervereinigung, damit dieser zukünftig offiziell seinen Lehrberuf als Werbegestalter ausüben kann. Der Verband lehnt seine Aufnahme jedoch ab, da nicht genug Arbeit vorhanden sei.

Er, seine zukünftige Frau und ihr Kind leben in einfachen Verhältnissen von dem Geld, das seine Frau mit Zeichenunterricht verdient. Aufgrund seiner finanziellen Lage muß er zunächst notgedrungen dort bleiben. Wenig später heiratet er Sigríour Björnsdóttir, als diese ein Kind von ihm erwartet, seinen Sohn Karl, der 1957 geboren wird. Mit dem Isländer Einar Bragi gründet er den Verlag *forlag ed*. Um sich und seiner Familie den Lebensunterhalt sichern zu können, beginnt er zudem eine neue kreative Tätigkeit: Er ent-

wirft und fertigt eigene Schmuckstücke, vor allem Fingerringe. Bei einem Goldschmied kann er diese Ringe ausstellen, was ihm zunächst jedoch Schwierigkeiten einbringt, diesmal „[...] mit der Goldschmiede-Innung. Die wollten mir das verbieten, weil ich kein gelernter Goldschmied bin.“⁴⁶ Das Entwerfen von Schmuckstücken, nicht jedoch mehr deren Ausführung, wird er in den 70er Jahren für die schweizer Goldschmiede *Langenbacher und Wankmiller* in Luzern wieder aufnehmen.⁴⁷

Im Sommer 1958 fallen dem amerikanischen Architekten Newcomb Montgomery während seines Urlaubs in Island Roths Ringe in der Auslage auf. Der Künstler zeigt ihm daraufhin das gerade in Arbeit befindliche Künstlerbuch *bok 1956-59*⁴⁸ und Fotos anderer Arbeiten. Der Architekt berichtet ihm von seinen Kontakten in den USA, und daß er sich für Roth einsetzen könnte, wenn er nach Philadelphia kommen will. Dort soll sich Roth an der School of Art als Lehrer vorstellen. Er spart das Geld für ein Flugticket und reist im Dezember 1958 in die USA ab. Das offenbar unbefriedigende Vorstellungsgespräch endet damit, daß Roth entnervt weiter nach New York City fährt, um sich dort anderweitig eine Arbeit zu suchen. Nun doch von Zweifeln bezüglich seiner Abreise geplagt, würde er gerne nach Island zurückfliegen, was allerdings seine finanziellen Situation nicht zuläßt.

In New York bekommt er für vier Tage eine „Visiting Critic“-Stelle an der Yale University, wo er u.a. Josef Albers trifft. Diesem zeigt er seine konstruktivistischen Bücher sowie die zweite Ausgabe der von Daniel Spoerri herausgegebenen Zeitschrift *Material* und Fotos von früheren Arbeiten. Das verschafft ihm zumindest die Anerkennung des einstigen Bauhauslehrers, wie Roth erzählt:

Und da hat der [J. Albers] gesagt: Ja, Sie sind ja viel mutiger als ich.
Das ist das größte Kompliment, das ich in meinem Leben bekommen habe.⁴⁹

Er findet schließlich eine Stellung als Graphiker bei der New Yorker Niederlassung des schweizer Pharmazieunternehmens *Geigy*. Fünf Monate später hat er das Geld für die Fahrkarte zusammen und kehrt zu seiner Familie zurück. In Island entstehen erneut kinetische Plastiken und Puzzles sowie konstruktivistische Stempelbilder. Er betätigt sich außerdem wieder als Verleger und gibt ein Buch seiner Frau Sigríður Björnsdóttir heraus sowie eigene unikate Bücher.

Im darauffolgenden Jahr, 1960, bekommt Roth erstmals in einer Einzelausstellung die Möglichkeit, seine konstruktivistischen Künstlerbücher zu präsentieren. Die Arbeiten werden in Kopenhagen in der Galerie des aus Hamburg stammenden FLUXUS-Künstlers Arthur (Addi) Köpcke gezeigt. Dieser stellt in seiner Galerie, die von 1958 bis 1963

besteht, außer Roth Künstlerinnen und Künstler wie Niki de Saint- Phalle, Piero Manzoni und Daniel Spoerri aus. Mit dieser Institution schafft er der europäischen Avantgardekunst in Dänemark ein Forum und schafft damit zugleich einen wichtigen Kulminationspunkt der beginnenden FLUXUS-Bewegung in Europa.

Im November desselben Jahres beteiligt sich Roth mit Filmprojektionen auf sich bewegende Spiegel am *Festival d'Art d'Avantgarde* in Paris. 1961 beginnt er, fremde Texte zu zerschneiden und zu sinnlosen Textcollagen wieder zusammzusetzen. Er schreibt und bearbeitet das *manuskript mit löchern*⁵⁰ und gestaltet für die Gruppenausstellung *Bewogen, Bewegung* in Amsterdam das *Ausstellungsplakat*, ebenfalls mit Löchern:

Da sah man dann immer die Häuserwände oder die alten Plakate durchscheinen, so daß kein Plakat wie das andere aussah.⁵¹

Die Arbeiten, bei denen Roth aus zerstörter Literatur anderer Autoren neue eigene Werke schafft, markieren den Anfang seines stilistischen Umbruchs in dieser Zeit. Anfang der 60er Jahre treten seine Bilder und Objekte der *Op-Art* und der kinetischen Kunst immer weiter in den Hintergrund, und es entstehen die ersten Arbeiten mit Lebensmitteln. Dieser Umbruch von den geometrischen, sich mit mathematischer Genauigkeit verändernden Formen hin zu bewußt einfachen und ästhetisch unvorbelasteten Materialien, denen häufig erst der Zufall zu ihrer endgültigen Form verhilft, geht u.a. auf den Einfluß des schweizer Künstlers Jean Tinguely zurück.⁵² Roth trifft Tinguely 1960, als dieser sich bereits einen Namen mit seinen Maschinen aus alten Metallteilen gemacht hat. Diese verfügen neben ihrer ästhetischen zumeist auch über eine mechanische Funktion. So können einige, wenn sie angetrieben werden, zeichnen, Wasser verspritzen oder sie zerstören sich selbst, wie bei dem spektakulären Happening 1960 im Hof des Museum of Modern Art in New York geschehen. Roth schildert den ersten Eindruck, den diese Kunst-Apparaturen auf ihn gemacht haben, wie folgt:

[...] da war alles so verrostet und kaputt und hat so einen Krach gemacht, und ich war [...] einfach tödlich beeindruckt. Das war gegen meinen Konstruktivismus einfach eine ganz andere Welt, das war so etwas wie ein Paradies, das ich verloren hatte.⁵³

Ebenfalls 1960 lernt er im August in Basel den konkreten Poeten und bildenden Künstler Emmett Williams kennen. 1961 trifft er in Paris Robert Filliou, dessen Werk er ebenfalls überaus schätzt und mit dem er bis zu dessen Tod 1986 befreundet bleiben wird. In die-

sem Jahr, 1961, wird sein zweiter Sohn Björn in Island geboren, 1963 seine Tochter Vera.

Anfang der sechziger Jahre experimentiert Roth weiter mit literarischen Arbeiten wie den *Konjugationen*⁵⁴ oder den *Stupidogrammen*⁵⁵. Er entwickelt ferner ein Bildalphabet aus 23 Stempeln, womit er, wie Thomas Kellein es nennt, „[...] zum Vater der Stempel-Kunst avanciert[e].“⁵⁶ Dabei ersetzt er die Buchstaben des Alphabets durch Stempel, mit denen er seine Zeichnungen/Texte ausführt. Eine Vielzahl dieser Arbeiten erscheint 1967 als Künstlerbuch *Mundunculum*⁵⁷ im Kölner Dumont Verlag. (vgl. Abb. S. 100)

In Reykjavik nimmt Roth Anfang der 60er Jahre mit einem in seinem Werk sehr singulären und wie er selbst sagt, stark von Jean Tinguely beeinflussten Objekt an einer Gruppenausstellung teil. Er ist dort mit einer sogenannten *Windharfe* (1962.2) vertreten. Das Klangobjekt aus alten Metallteilen stellt er auf dem Hof einer Privatschule auf, wo

so eine Art mit roter Schlacke belegter Platz [war], auf so einem Hügel, ganz uneben, und da hat ein großer Laternenmast gestanden, von dem war die Laterne abgenommen worden. Der war vielleicht so 10 Meter hoch, und da habe ich dieses Riesending aufgehängt, oben so einen Eisenbalken drüber und allen möglichen Schrott - so von Tinguely beeinflusst natürlich - [...] runterhängen lassen.⁵⁸

Zwischen den Schrotteilen sind zwei Mikrophone angebracht, welche die Geräusche, die der Wind beim Zusammenschlagen der Teile auslöst, über Lautsprecher in den Ausstellungsraum übertragen. Dort zeigt er zwei Ausführungen des Kugelspiels (vgl. 1961.3) und verschiedene Drehbilder. Am gleichen Ort und ebenfalls aus Abfällen arrangiert er eine *Bodensulptur* (1962.1), für die er allen erdenklichen Unrat aus dem Papierkorb wie einen alten Fahrradsattel, Papierknäuel, eine ausgebrannte Glühbirne und einen alten Schlüssel auf dem Boden verteilt, die er alle mit der gleichen Farbe, die auch die Schlacke des Hofes hatte, anmalt: „Da hat man nicht mehr zwischen Skulptur und der Schlacke unterscheiden können.“⁵⁹

1963 entsteht schließlich sein erstes Schimmelbild für den schweizer Kunsthändler und Sammler Carl Laszlo, der sein Portrait bei ihm in Auftrag gibt. (1964.1) (Abb.) Er malt das Portrait auf ausgestrichenen Schimmelkäse, eigentlich

[...] um ihn zu ärgern. Ich habe gedacht, der wird grün und blau, wie'n Käse. Aber später habe ich gemerkt, daß es ein furchtbar teures Objekt ist, daß er es schwer



teuer abgeschlagen hat, der Hund.⁶⁰

Im folgenden Jahr, 1964, hat er in Philadelphia seine erste Einzelausstellung in den Vereinigten Staaten. Sie trägt den Titel *Snow* und findet im Museum College of Art, Philadelphia, statt. Gegen Ende der Ausstellung, mit der er gleichzeitig seinen Aufenthalt dort beschließt, verschenkt er alle gezeigten Exponate an Studenten und Förderer der Hochschule. Vorausgegangen war, daß einer der dortigen Lehrer, Eugene Feldman, der schon in jener Kommission gesessen hatte, die Roths Anstellungsgesuch in den 50er Jahren abgelehnt hatte, ihm angeboten hatte, in seinem eigenen Verlag ein Künstlerbuch herauszugeben. Roth erstellt daraufhin großformatige Collagen, indem er täglich Fotografiertes, aber auch alle möglichen gefundenen Dinge und Skizzen, Notizen, etc. mit Reißzwecken auf großen Platten befestigt, die anschließend fotografiert werden sollen. (Abb.) Die applizierten Gegenstände sollen nach seinen Vorstellungen eine Weiterführung der streng geometrischen Arbeiten sein, denn:

der Konstruktivismus ist so flach, dann habe ich gedacht, jetzt machst du was Dreidimensionales, aber anstatt das alles durchzuschattieren, daß es so in die Tiefe geht, dann legst du einfach was auf, also runde Sachen [...] Bälle und alles was rund ist [...].⁶¹



Das daraus resultierende, großformatige Buch sollte dann fotografisch reproduziert und als Paperback verlegt werden. Da das Angebot des Lehrers noch von den früheren konstruktivistischen Arbeiten beeinflusst ist, wirft dieser ihn nach Roths Angaben raus, als er sieht, was er für dieses Buch zusammengestellt hat. Die Collagen und Assemblagen für das Buch zeigt Roth in der Abschlussausstellung in der Schule. Ein anderer Professor ermöglicht ihm daraufhin die Arbeit bei ihm in der Druckabteilung.⁶²

Im gleichen Jahr, 1964, lernt er in New York die FLUXUS-Künstler Alison Knowles, Dick Higgins, Charlotte Moorman, Nam June Paik, George Brecht, Al Hansen, Bob Watts und Joe Jones kennen. Trotz der Kontakte nimmt er bis auf eine Ausnahme nicht an den Happenings und Aktionen der von George Maciunas zusammengefaßten Künstlergruppe teil.

1960 bekommt er den Preis der Copley-Stiftung verliehen, deren Jury von William Copley, Marcel Duchamp, Max Ernst, Herbert Read und Richard Hamilton gebildet wird. Statt der mit der Verleihung üblichen Künstler-Monographie gibt Roth in Zusammenarbeit mit Rich-

ard Hamilton 1965 das sog. *Copley-Buch*⁶³ heraus, ein aufwendig gestaltetes Buch-Objekt aus unterschiedlichen Papieren, Faltungen, Prägedrucken etc. Das Künstlerbuch ist formal offensichtlich beeinflusst von jenen Zettel-Kästchen, wie sie die FLUXUS-Künstler vielfach als Multiples produzierten.

Durch die Vermittlung eines Lehres des Museum College of Art in Philadelphia erhält er im November 1964 an der Yale University in New Haven seinen ersten Lehrauftrag in der Architekturabteilung der Hochschule. In dieser Zeit entstehen erstmals Siebdrucke mit Schokolade. Seine als zu liberal verstandene Auffassung des Lehrauftrags führt allerdings zu einem Konflikt mit den dortigen Professoren, und er muß die Universität verlassen. Anschließend übernimmt er an der Rhode Island School of Design in Providence, USA, die Graphikklassse. Seine Lehrtätigkeit beschreibt er mit „nichtunterricht als unterricht“⁶⁴:

Ich habe gesagt: Ihr bekommt alle die zweitbeste Note, damit es nicht auffällt, daß ihr alle die beste Note habt, und ihr könnt wegbleiben das ganze Jahr.[...] Da sind sie auch zu Scharen weggeblieben. Da habe ich meine Ruhe gehabt. In manchen Klassen habe ich nur zwei, drei Schüler gesehen, zweimal in der Woche.⁶⁵

Immerhin erweitert er in dem einen Jahr, in dem er dort lehrt, sein Oeuvre um 36 Druckgraphiken. Außerdem verfasst er, verglichen mit den avantgardistischen Werken seiner der Konkreten Poesie nahestehenden Arbeiten, „[...] ganz, ganz reaktionäre Dichtung [...]“⁶⁶, wie er sie selbst bezeichnet. Die z.T. in Form von Sonetten verfaßten Gedichte erscheinen unter dem, wie Roth sagt, „ironisch=ängstlich neutralisierenden“⁶⁷ Titel *Scheisse* im darauffolgenden Jahr. Er gibt dem Buch diesen provokanten Titel, um etwaigen Kritikern zuvor zu kommen. Den Band läßt er von seinen Studenten in Providence setzen und unkorrigiert drucken. Er akzeptiert im Buch alle Fehler und Mißverständnisse, die sich aus der Unkenntnis der deutschen Sprache durch die Studenten ergeben haben. In den folgenden Jahren entstehen noch gut ein Dutzend weiterer Gedichtbände als Abwandlung und Erweiterung des ersten *Scheisse*-Bandes, die z.B. Titel wie *Die gesamte Scheisse*, 1968, *Frische Scheisse*, 1972, und *Frühe Schriften und typische Scheisse*, 1975, tragen. Ein 1978 erschienenes Gedicht aus dem Buch *Das Weinen, Das Wähnen (Tränenmeer 4)* soll hier stellvertretend als ein Beispiel für seine Lyrik dieser Jahre stehen:

Auf nun, Sonettengeist, gib meine Leiden
mir in Sonettenform aus totgesagten
Mastschweines Munde. Mir, dem Vollverzagten,
gib Klageraum, weit wie dem Vieh die Weiden

auf Bergen sind. Lass klettern mich behende
die Toppen aller möglichen Beschwerden
auf Flügeln des Gesangs, aus Herden
der Qualen aufsteigend, Qualen ohne Hände,

sich selbst zu geben das begehrte Ende.
Und Qualen, ohne Ende, doch mit der Herden-
glieder Baumelschwanzgetöse, die zum Scheiden

mit trommeln sollen ein Sonett. Verkackten
Fusses schnell ich hoch, nach höhern Löhnen
als Leidensgipfeln greifend: Leidsonettes Tönen.⁶⁸

Desweiteren entstehen in Providence die ersten ausdrücklich von ihm so genannten *Zerfallobjekte*, *Zerfallbilder*, *Pressungen* und *Quetschungen* unter Verwendung organischer Materialien, vor allem von Lebensmitteln. Auch im Bereich der Druckgraphik beginnt er dort ähnlich unkonventionelle Materialien zu verwenden. Die Beschreibungen der Drucktechniken lesen sich z.B. bei der Graphik *Vogelplatte 3* (1966.15 m. Abb.) wie folgt:

tiefdruck (ätzung)
schwarz (leicht eingefärbte platte)
bonbons und schokoladeneier auf weissem bütten⁶⁹

wie oder bei der *Vogelplatte 5* (1966.17) aus dem gleichen Jahr:

tiefdruck (ätzung)
schwarz (leicht eingefärbte platte) und spiegelei
auf weissem bütten bearbeitet⁷⁰

Sein Atelier in Providence wird im Juni 1966 vom Hausbesitzer in seiner Abwesenheit wegen Mietrückstandes geräumt, wodurch bis auf ein einziges alle dort gelagerten Objekte und Bilder zerstört werden. Die Kunstwerke werden aus dem vierten Stock auf einen Lastwagen geworfen. Eine Assemblage auf Karton fällt neben den Wagen und wird von einer Studentin für Roth bis zu seiner Rückkehr aufgehoben.

Roth selbst hält sich in dieser Zeit in Markgröningen bei dem Zahnarzt Hanns Sohm auf. Dieser engagiert sich als leidenschaftlicher Sammler der zeitgenössischen Kunst

und ihrer Dokumente. Seine besondere Vorliebe gilt neben den Arbeiten von Dieter Roth denen der FLUXUS-Bewegung und verwandter Kunstströmungen. Roth begibt sich bei ihm in Zahnbehandlung und kann mit Kunstwerken bezahlen. Sohms Sammlungsgebiet erstreckt sich nicht nur auf die eigentlichen Kunstwerke, sondern auch auf scheinbar nebensächliche Autographen und Papiere, angefangen von Plakaten und Einladungskarten, bis hin zu Rechnungen, Notizen, Preislisten o.ä. Roth schildert das Anliegen des Sammlers:

Sohm rief eines Tages bei mir an und sagte, ich soll ihm alles, was ich sonst in den Papierkorb werfen würde, aufheben und ihm von Zeit zu Zeit in einem Paket zuschicken. Er wollte das dann für mich sammeln und abheften. Später habe ich ihm gesagt, daß ich die Sachen wiederhaben möchte und habe sie abholen lassen.⁷¹

Im Aufbewahren und Archivieren an sich unscheinbarer Dinge und Abfälle verbindet Künstler und Sammler eine Geistesverwandtschaft, wie sich Anfang der 70er Jahre mit der Arbeit *Flacher Abfall. Sammlung eines Jahres Anfang 1973 - Anfang 1974*⁷² (1974.3) zeigt. Roth sammelt ein Jahr lang seinen täglichen *flachen Abfall*, vom benutzten Papiertaschentuch bis zum ungeöffneten Briefkuvert, in transparenten Prospekthüllen. Diese heftet er tageweise in Aktenordnern ab. Das Ensemble aller Ordner, das sich heute im Kunstmuseum Basel befindet, bildet die stark dokumentarische und autobiographische Arbeit.

Ein weiteres schönes Beispiel für ein Kunstwerk von Roth aus dieser Zeit ist die Assemblage *Gebiss* (1966.6 m. Abb.), für welche Roth den Gipsabdruck seines eigenen Gebisses, von Hanns Sohm entnommen, auf ein Holzbrett appliziert, bearbeitet und mit Milch übergießt. Derart künstlerisch verfremdet gelangt der Abdruck, jetzt als Teil eines Kunstwerks, in die Sammlung des Zahnarztes zurück.⁷³

Für den Sammler Sohm entsteht ebenfalls eines der Schlüsselwerke Roths aus dieser Zeit. Der Künstler türmt für ihn 1967 erstmals Lebensmittel zu einer *Accumulage* auf einem quadratischen Holzbrett auf, die er ganz unpräventiös mit *Haufen* (1967.9 m. Abb.) betitelt. Diese, sich ihrer eigenen Zersetzung überlassenen Aufschichtungen als *in realiter* umgesetzte Stilleben gehören sicher zu den konzeptuell radikalsten Äußerungen der zeitgenössischen Kunst. Sie bestehen aus Eßwaren wie Brot, Käse und Wurst, die mit Metalldraht und Gips jeweils auf eine bemalte Holzplatte armiert werden. Anschließend werden sie mit Milch oder Joghurt übergossen. Als drastisches *Memento Mori* stellen sie alle formalen Grundsätze der Kunst infrage und sollen sich so auch noch den höchsten Weihen der Kunstpräsentation, der musealen Ausstellung, entziehen. Dem ersten *Haufen* folgt eine Auftragsserie von zunächst 120 vergleichbaren Arbeiten, die als Weihnachtsgeschenke

für die Angestellten der Baseler Werbeagentur GGK gedacht sind. In diesen Accumulationen verdichten sich kompromißlos entscheidende formale und inhaltliche Aspekte seines ungewöhnlichen künstlerischen Ansatzes.⁷⁴

Die in den 60er Jahren von Roth geschaffenen Schokoladen- und Schimmelobjekte sorgen zusammen mit den gleichzeitig entstehenden Graphiken und drucktechnischen Experimenten bald für eine zunehmende Bekanntheit des Künstlers in der internationalen Kunstszene.

Ein ganz wichtiger Bereich seiner Kunst ist die Graphikproduktion. Die Künstler und vor allem der Kunstmarkt haben die Originalgraphik in den 60er Jahren als preisgünstige Ergänzung oder sogar als Ersatz für unikat Originalen für die Sammler wiederentdeckt. Wenngleich sich druckgraphische Techniken zur Vervielfältigung von Kunstwerken spätestens seit Dürer großer Beliebtheit erfreuen, entsteht, ausgehend von der amerikanischen Pop-Art, in diesen Jahren ein wahrer Graphik-Boom, der nach kurzer Zeit alle zeitgleichen Kunstrichtungen erfaßt. Ohne Übertreibung darf man wohl behaupten, daß Roth in diesem Medium einer der innovativsten Künstler dieses Jahrhunderts ist. Durch seine Ausbildung zum Werbegraphiker versteht er es einerseits, mit den klassischen Druckverfahren virtuos umzugehen, andererseits kombiniert er häufig mehrere Drucktechniken auf einem Blatt. Viele dieser Papierarbeiten erhalten somit Unikat-Charakter, obwohl sie zum Teil in recht hohen Auflagen erscheinen. Einige überarbeitet er nach dem Druck noch von Hand. Ähnlich wie bei seinem Umgang mit dem Auflagenobjekt versteht er es durch die Kombination mehrerer Reproduktionstechniken und durch anschließendes Übermalen oder Überzeichnen, unikatähnliche Einzelwerke im Bereich der Graphik zu erschaffen. Zusammen mit dem Lehrer und späteren Hochschullehrer Karl Schulz gründet er eigens eine kleine Druckerei in Oelper bei Braunschweig, wo ausschließlich seine Originalgraphik gedruckt wird. Es entstehen allein in der Zeit von 1960-75 mindestens 298 [sic!] verschiedene Motive, deren Auflagenhöhe von einigen wenigen bis zu 1000 Exemplaren reichen. Roth bedient sich nicht nur der klassischen Reproduktionsverfahren wie der Radierung oder der Lithographie, sondern erweitert das Spektrum um Foto-Off-Set, Fotografie, Siebdruck und später sogar um den Stempeldruck und um die Fotokopie, um nur einige Techniken zu nennen. Zusammen mit Karl Schulz, der später als Professor an der Kunsthochschule Braunschweig tätig sein wird, gründet Roth in Oelper bei Braunschweig eine kleine Allround-Druckerei, in der ausschließlich Graphiken Dieter Roths gedruckt werden, wie der Künstler schildert:

Ich wohnte in der Druckerei & kochte das Abendessen (wenn mein Teil der Arbeit getan war und gedruckt wurde), das Drucken besorgte Karl Schulz,

es half ihm dabei Veit Stölter (er war Zeichenlehrer in Braunschweig).⁷⁵

Die Produktion von Graphiken nimmt folglich in diesen Jahren in Roths Schaffen einen sehr großen Raum ein, wie in den *Gesammelten Werken* Band 20 und 40 zu sehen ist. Werner Hofmann sieht auch in Roths graphischen Arbeiten die Idee des Prozeßhaften verwirklicht, die sein gesamtes Werk charakterisiert:

Hier wird das druckgraphische Medium nicht dazu gebraucht (oder mißbraucht), Ideen auszumünzen, die ebensogut im Gemälde, im Aquarell oder in der Zeichnung ihre Existenzberechtigung hätten - hier tritt uns ein Künstler entgegen, der in vielfältigen Druckprozessen seine prozeßhafte Vorstellungswelt realisiert, also die Chancen wahrnimmt, die ihm das technische Verfahren anbietet.⁷⁶

Mit dem Einsatz vergänglicher Stoffe in der Gegenwartskunst gelingt ihm ein in der Kunstwelt für große Aufmerksamkeit sorgendes Novum. Das gilt für die graphischen und vor allem für die plastischen Arbeiten dieser Jahre. Durch diese Objekte und Materialbilder öffnet sich ihm eine breitere interessierte Öffentlichkeit über jenen Sammlerkreis hinaus, der sich mit den frühen kinetischen Arbeiten, den konstruktivistischen Graphiken und seinen Künstlerbüchern auseinandersetzt hat. Roth wird zu einem der bedeutendsten, bekanntesten und sicherlich umstrittensten Künstlern in Deutschland und in der Schweiz. Allein von Mitte der 60er bis Mitte der 70er Jahre zeigt er Teile seines Werkes in über 60 Einzelausstellungen und ist weltweit auf über 100 Gruppenausstellungen vertreten.

Der herausragenden innovativen Qualität seiner druckgraphischen Arbeiten verdankt Roth immer wieder Lehraufträge in dieser Zeit. An der Watford School of Art in London vertritt er 1968 seinen Freund, den Drucker und Verleger Hansjörg Mayer für ein halbes Jahr. Dort gießt er unter dem Motto *Melancholischer Nippes* Gartenzwerge und Spielzeuge in Schokolade ein (vgl. 1969.5 und 1969.7 jeweils m. Abb.), und es entsteht das „rezept zu einem buch ohne thema“⁷⁷, das er von seinen Studenten ausführen läßt. Ferner übersetzt er die *14 Chansons* von Robert Filliou aus dem Französischen ins Deutsche.

Im Mai 1968 wird er an die Kunstakademie in Düsseldorf berufen. Dort entstehen, wie er in seiner Vita vermerkt, „selbstbildnisse aus essbarem (als alter mann leiche hund [...] maden und fliegenkolonien weichplastiken (käse fleisch)“⁷⁸ Der sich dadurch verbreitende Verwesungsgestank führt dazu, daß die Akademieverwaltung sein Atelier räumen läßt, und die dort lagernden Arbeiten wegwerfen läßt. Im gleichen Jahr nimmt Dieter Roth an der *documenta 4* in Kassel teil und plant die Herausgabe seiner *Gesammelten Werke* mit dem Stuttgarter Hansjörg Mayer.

Ebenfalls 1969 präsentiert er die ersten *Gewürzobjekten* und *-bildern*. Neben der

visuellen Wahrnehmung des Neben- und Übereinanders der verschieden farbigen Gewürze, deren Schichtungen teilweise an Laschaftspanoramen erinnern, bietet der Künstler auch dem Geruchssinn ein eigenes, nun wohl, verglichen mit den Düsseldorfer Arbeiten, eher angenehmes Erlebnis. „Farbe wird Geruch“, beschreibt Julian Heynen den Eindruck.⁷⁹

Mauricio Kagel plant 1969 den Film *Ludwig van* für das folgende Beethovenjahr der Stadt Bonn zum 200. Geburtstag des Komponisten. Der Film soll aus der imaginären Sicht des Komponisten erzählt werden. Kagel lädt dazu mehrere Künstler ein, sich an einzelnen Szenen des Films zu beteiligen. Außer Dieter Roth sind das z.B. Joseph Beuys, Robert Filliou und Stefan Wewerka. Gedreht wird in einem Haus in Köln. Aus Roths Beitrag für den Film gehen die Objekte *Die Badewanne des Ludwig van* (1969.4 m. Abb.) und das *Franz Léhar-Sofa* (1969.44 m. Abb.) hervor.

Harald Szeemann organisiert im selben Jahr die Ausstellung *freund-friends-freunde und freunde* mit Karl Gerstner, Dieter Roth, Daniel Spoerri und André Thomkins in der Kunsthalle Bern. Im Katalog sollen sich die beteiligten Künstler u.a. gegenseitig charakterisieren. Daniel Spoerri faßt mit drastischen und dennoch anerkennend gemeinten Worten Dieter Roths Arbeit wohlmeinend zusammen: „Scheissen, Kotzen, Pissen, Schwitzen, aber mit Genialität.“⁸⁰ Roth packt allerdings nach inhaltlichen Differenzen mit dem Ausstellungsmacher seinen Teil kurz vor der Eröffnung in Bern wieder zusammen. Die Ausstellung zieht weiter nach Düsseldorf, wo Roth wie schon zuvor in Bern seine Korrespondenz mit Emmett Williams und Zeichnungen und Texte zu Büchern von Dorothy Iannone ausstellt. Diese Dokumente fügt er auf einer Länge von fünf bis sechs Metern zu einem großen Tableau, indem er sie auf einer ca. 1,20 hohen transparenten Plastikplane befestigt.⁸¹

In Roths Düsseldorfer Zeit entstehen 1970 die nach dem Prinzip der Sanduhr konstruierten, großen Objekte wie die fast zweieinhalb Meter hohe *Anis-Uhr* (1970.14 m. Abb.), das *Gewürzobjekt* (1970.17 m. Abb.) und die *Gewürztruhe* (1970.19 m. Abb.). Er faßt in seinen *Gesammelten Werken* diese Werkphase unter der Bezeichnung „banalromantischer monumentalismus (grosse behälter mit verkümmernem und zerrieselndem)“⁸² zusammen.

Weitaus weniger angenehm dürfte im gleichen Jahr die Ausstellung *Staple Cheese (A Race)* in der Galerie von Eugenia Butler in Los Angeles gerochen haben. Roth baut dort 37 mit Käse gefüllte Koffer zu einer Raum-Installation auf. Diese wird schließlich sogar von Inspektoren des örtlichen Gesundheitsamtes einer kritischen Prüfung unterzogen.⁸³

Literarisch und künstlerisch erschließt er mit der Anzeigenserie *work in progress*

neue Wege, indem er zweimal pro Woche einen Satz als Inserat im Luzerner Stadtanzeiger aufgibt.⁸⁴ Die künstlerische Entsprechung soll sich in einer Graphik für die Petersburg Press in London finden, für die er wöchentlich eine neue Lithographie auf immer demselben Stein drucken will. Die Graphik kommt jedoch nicht zur Ausführung. Das ständige Weiterführen und Überarbeiten eigener Zeichnungen und Graphiken bleibt bis heute charakterisierend für sein Werk.

1970 beginnt Roth ferner seine erste künstlerische Zusammenarbeit auf Einladung Stefan Wewerkas. Wewerka, Architekt und Künstler, war durch seine sich scheinbar gummiartig verbiegenden Stuhlobjekte bekannt geworden, die so gestaltet zu parallelogrammartigen und dadurch unbenutzbaren Möbelkunstwerken wurden. Beide zeichnen und malen gemeinsam, indem der eine die Arbeit des anderen weiterführt oder in anderer Form verändert. Den künstlerischen Dialog in Form dieser *Kollaborationen*, wie er sie selbst bezeichnet, sucht Roth auch in den folgenden Jahren immer wieder. Mehrfach entstehen ganze Werkkomplexe in enger Zusammenarbeit mit befreundeten Künstlern. Allen voran erstellt er zusammen mit Richard Hamilton ab 1971 immer wieder Gemeinschaftsarbeiten, die in gemeinsamen Ausstellungen wie den *Collaborations of Ch. Rotham* und *Interfaces* ihren kreativen Niederschlag finden. Ähnliches gilt für auch für den Wiener Künstler Arnulf Rainer, mit dem Roth etliche gemeinsame Fotoübermalungen, Zeichnungen, Graphiken und sogar einige Filme hervorbringt. In der New Yorker Galerie Ariadne zeigen die Künstlerfreunde 1975 erstmals ihre gemeinsamen Exponate in der Ausstellung *Misch- und Trennkunst*.

In den 70er Jahren sind Roths Arbeiten sehr gefragt, und er reist ständig in Europa zwischen Sammlern, Ausstellungen und befreundeten Künstlern umher. Er wechselt zuweilen fast monatlich seine Wohnorte zwischen Düsseldorf, London, Stuttgart und Wien und ist, abgesehen von seinem isländischen Domizil, nirgendwo auf Dauer seßhaft.

1972 bekommt er Kontakt zur *Wiener Gruppe* um Gerhard Rühm. Roth regt gemeinsame Bühnenauftritte Anfang der 70er Jahre an, die zu einer Mischung aus Konzert, Happening und Lesung werden. Er entdeckt so den Reiz experimenteller Musik für sich. Dazu werden Instrumente auf der Bühne verteilt, die dann von allen Aufführenden gespielt werden, um

Musik bzw. Lärm [zu] machen. Die Instrumente hatte ich gekauft, da ich damals der Einzige unter uns war, der seine Sachen gut verkaufen konnte.⁸⁵

Anders als bei den FLUXUS-Events beteiligt er sich also nicht nur an den öffentlichen Auftritten der Gruppe, sondern initiiert sie sogar. Die Mitschnitte der Konzerte verlegt er ab

1974 als Schallplatten in seinem eigenen Verlag, zunächst zusammen mit Hansjörg Mayer. Für die Aufnahmen gestaltet er meistens auch die Umschlaghüllen selbst.

Des Weiteren entwickelt er 1972 eine eigene Präsentationform seiner künstlerischen Arbeiten: die *Bestellzettel-Ausstellungen*. In der Galerie Grünangergasse in Wien kann der Kaufwillige zwischen 31 Graphiken und einem Objekt wählen.⁸⁶ Auf der Einladung zur Ausstellung sind diese skizziert gedruckt wiedergegeben und werden kurz hinsichtlich ihrer Technik und Auflagenhöhe beschrieben. Sie sollen nach Kundenanfrage in Druck gegeben werden. Bei der zweiten Ausstellung mit den sogenannten „Kuchenangeboten“ in Daniel Spoerri und Carlo Schröters *Eat Art Galerie* in Düsseldorf stellt er Skizzen des künstlerischen Backwerks aus. Nach diesen Vorgaben kann man sich Kuchenplastiken bestellen, die daraufhin von einem beliebigen Bäcker, den man sich selbst suchen kann, nach dem Entwurf Roths gebacken werden sollen. (Abb.)⁸⁷

Um sich von der von ihm als problematisch empfundenen Abhängigkeit von Kunsthändlern und Galeristen zu lösen, gründet er mit *Dieter Roth Pictures, Zug* 1973 seinen eigenen Kunstvertrieb aus steuerlichen Gründen in Zug in der Schweiz. Dieses Unternehmen existiert jedoch praktisch nur auf dem Papier und spielt für den Kunsthandel mit seinen Arbeiten keine nennenswerte Rolle. Mitte der 70er Jahre ver-



sucht er eine ähnliche kunsthändlerische Unternehmung mit einem befreundeten Rechtsanwalt in Hamburg. Dieser beginnt, mit einem Kofferraum voller Arbeiten von Dieter Roth, Galerien und Kunsthändler anzufahren. Die Erwartungen an diese Form des Direktvertriebes von Kunstwerken erfüllen sich ebenfalls nicht. Anders als das bei vielen anderen zeitgenössischen Künstlern der Fall ist, wird Roth bis heute nicht von einer einzigen Galerie vertreten. Seine Zusammenarbeit mit Galeristen ist eher projektbezogener Art und auf einzelne Ausstellungen hin ausgerichtet.

In seinem Streben nach der Authentizität der Mittel in der bildenden Kunst beginnt er im gleichen Jahr penibel allen nur erdenklichen Papierabfall - vom Flaschenetikett bis zum benutzten Papiertaschentuch - zu sammeln. Er trägt, wie bereits oben erwähnt, die tägliche Ausbeute in Klarsichthüllen, in Aktenordnern tageweise gebündelt, zusammen. Mit einem Etikett und dem Datum des betreffenden Tages versehen, stellt er sie unter dem Titel *Flacher Abfall. Sammlung eines Jahres Anfang 1973 - Anfang 1974* als künstlerische Arbeit aus. Sie umfaßt ca. 380 Aktenordner. Diese Sammlung beginnt er 1976 mit dem Hamburger Herbert Hossmann erneut. Die umfangreichere zweite Arbeit dieses Werkkomplexes umfaßt etwa 780 Ordner.⁸⁸

1974 gründet er den *Dieter Roth Familien Verlag*, in dem er, neben den angesprochenen Schallplatten und Graphiken, eigene Bücher und solche von Freunden und Familienmitgliedern herausgibt. Das Programm reicht von Gedichtbänden seiner Mutter, über auf Isländisch verfaßte Novellen seines Schwagers Vigfús Björnsson und seines Schwiegervaters Björn O. Björnsson bis zu den Schallplatten der gemeinsamen Konzerte mit Künstlerfreunden wie z.B. Hermann Nitsch und den Mitgliedern der Wiener Gruppe. Der Verlag, dessen Namen er 1978 in *Dieter Roth's Verlag* ändert, besteht bis heute fort.

1975 entstehen seine ersten Videofilme und die sog. *Ratio-Briefe*, i.e. der österreichische Ausdruck für Formulare, die er in ironischer Absicht mit dem Wiener Künstler Arnulf Rainer entwirft.

Im Zusammenhang mit seinem im Vorjahr gegründeten Verlag entwickelt er das Konzept einer *Zeitschrift für Alles*. Darin wird jeder Künstler, der sich dazu berufen fühlt, mit seinem eingesandten Beitrag berücksichtigt. Roth tritt als Herausgeber auf und wird später, in den achtziger Jahren, redaktionell unterstützt von Barbara Wien. Die ersten drei Ausgaben entstehen mit dem Verleger Hansjörg Mayer in Stuttgart. Die späteren können durch die Unterstützung Paul Gredingers realisiert werden, der einer der drei Gesellschafter der schweizer Werbeagentur GGK in Basel ist. Gredinger finanziert ab der vierten Ausgabe den Druck der Zeitschrift und wird dafür im Gegenzug von Dieter Roth mit Bildern „bezahlt“. Der Künstler richtet dazu in Berlin eine kleine Wohnung mit dem Redaktionsbüro am Savignyplatz ein, wo Barbara Wien die eingehenden Unterlagen bearbeitet. Die eingeschickten Seiten - mit Texten, Zeichnungen, Collagen etc. - durchlaufen keinerlei inhaltliche oder formale Zensur. Sie werden so abgedruckt, wie sie den Verlag erreichen. Es gibt lediglich zwei technische Vorgaben für die Einsender: Sie dürfen höchstens vier Seiten einsenden und diese dürfen das Din-A-4-Format nicht überschreiten. Die Ausgaben der *Zeitschrift für Alles* entwickeln sich rasch zu einer Art künstlerischer Speakers Corner, welche die Einsender zu den skurrilsten Selbstdarstellungen nutzen. Der Umfang der Publikation wächst demzufolge stetig und nimmt mit jeder Ausgabe deutlich zu. Es erscheinen bis zur Einstellung der Zeitschrift 1987 zehn Ausgaben, verteilt auf elf Bände. Die in zwei Bänden erscheinende letzte Ausgabe nimmt sich mit insgesamt 1396 Seiten dementsprechend am stattlichsten aus.⁸⁹

Im Jahr 1976 stellt er erstmals zusammen mit den schweizer Künstlern Franz Eggenschwiler und Alfonso Hüppi *Telefonzeichnungen* aus, die während der Gespräche unbewußt auf der Schreibtischunterlage aus Karton entstanden sind. Zur selben Zeit beginnen die oben bereits erwähnten *Collaborations*⁹⁰ mit Richard Hamilton. Zu jedem Bild der Ausstellung malen oder zeichnen sie hierfür ein Zertifikat und ein kleines Bild, das sie etwa in

Kniehöhe über dem Fußboden anbringen. Die Idee zu der Ausstellung entstand zusammen mit Marcel Broodthaers in London, der zum Zeitpunkt der Realisation aber bereits verstorben ist:

Da sollten oben Bilder für Erwachsene sein und unten [...] für Hunde. Da wollte Broodthaers irgendwie einen Laternenpfahl filmen und den auf die Wand projizieren und so. Für die Hunde. Ich glaube, er hat sogar angefangen mit irgendeinem Film für diese Hundesache. Und dann ist er gestorben.⁹¹

Statt des Films malen die beiden Künstler nun kleine Bilder von Würsten, einem Gummischuh u.ä. für die Hunde. Diese werden direkt unter die großformatigen Arbeiten gehängt. Hamilton und Roth widmen die Ausstellung ihrem verstorbenen Freund Broodthaers. Gezeigt werden die Arbeiten u.a. in der Galería Cadaqués in Spanien. Beide erstellen später auf der Grundlage sich gegenseitig vorgetragener Assoziationen zu den Bildern eine Textcollage. Dieses *Hamilton-Roth Schauspiel* wird 1977 im Gemeente Museum in Den Haag von beiden in einer Lesung und im gleichen Jahr als Stück in London für 25 Personen für *Audio Arts* aufgeführt, was Roth wie folgt erklärt:

Das sind die Texte, die Titel und die Geschichten zu unseren gemeinsam gemalten Bildern. [...] Alle Materialien, die wir benutzt hatten, zum Beispiel *Talens Rembrandt Acryl*, das sind die Personen im Schauspiel.[...]
So ein obzönes, lächerliches Kurzschauspiel mit furchtbar vielen Figuren. Manche treten nur auf und kommen gar nicht zu Wort.⁹²

Ebenfalls 1977 stellen die Künstler in der Kunsthalle Bielefeld die Portraitreihe *Interfaces* aus. Die nach dem Prinzip eines Flügelaltars konstruierten Tafelbilder zeigen jeweils sechs Einzelbilder: jeweils drei Portraits von Hamilton und drei von Roth in verschiedenen Techniken. Dabei hat jeweils der eine den anderen gemalt, fotografiert oder dessen Foto wieder übermalt.⁹³

Zusammen mit der Galerie Cadaqués gibt Roth 1977/78, die Edition *Tibidabo*⁹⁴ heraus. Diese besteht jeweils aus 24 Toncassetten mit Hundegebell, das der Künstler an einem Tierheim am Monte Tibidabo in Barcelona hat aufnehmen lassen und einer Zeichnung des Künstlers.

Im gleichen Jahr, 1977, beginnt er seine Serie der Schnellzeichnungen, der *Speedy-Drawings*, die 1979 ihren quantitativen und qualitativen Höhepunkt in den *2-Handed Speedy-Drawings* erreichen, die u.a. in den Büchern *Trophies*, 1979, und *Bats und Dogs*, jeweils 1981, erscheinen. Roth zeichnet dazu mit einem Stift in jeder Hand gleichzeitig auf

ein Blatt. Die simultane Arbeitsweise führt zu symmetrischen, sich an einer gedachten Mittelachse spiegelnden Zeichnungen (Abb.). Diese karikaturhaften, beinahe comicartig wirkenden Arbeiten weisen häufig recht eindeutige sexuelle und vielfach zugleich recht komische Konnotationen auf. Jens Kräubig beschreibt diese auf einer symmetrischen Grundkomposition aufbauenden, dann von Roth seitenweise erweiterten und ergänzten Zeichnungen:



Aus den zahllosen Rumpfphysiognomierungen entwickeln sich andererseits bedrohliche Spaltungen der Gesamtform, die in zwei Körper oder zwei Gefäße zerreißen kann. Aus z.T. komplexen Formüberblendungen kehrt immer wieder der weibliche oder auch männliche Akt zurück: mit gespreizten Schenkeln sitzend, stehend, liegend, oder kniend, Ballons, Tücher oder Fähnchen schwenkend, mit aus Brustwarzen fahrenden Sprechblasen, zum Gnom oder phallisch deformiert und als insektenartige Gefäßkugel dann wieder dem Amorphen zutreibend.⁹⁵

Es entstehen allein über 1500 solcher Zeichnungen bis 1979.⁹⁶ Roth selbst erklärt diese Arbeiten vordergründig mit der scheinbar gesteigerten künstlerischen Effizienz, indem er Quantität anstelle von Qualität setzen will:

[...] das ist eine Ungedulderscheinung. Schnell mit beiden Händen das Blatt füllen, jede Hand füllt eine Hälfte des Blattes, also hast du einen Zeitgewinn. Und dabei kriegst du auch noch Symmetrie hin und Symmetrie zieht immer. Schlägt jung und alt.

Selbstverständlich setzt diese Technik ein hochentwickeltes zeichnerisches Talent voraus, das Roth bescheiden hinter dem vorgeschobenen „Zeitgewinn“ unerwähnt läßt.

Im selben Jahr findet an der Musikakademie Basel das *Quadrupel Konzert* statt. Friedhelm Döhl, der damalige Direktor der Akademie, hatte Roth eingeladen, dort aufzutreten. Das *Quadrupel Konzert* bestreitet der Künstler allein auf dem Podium des Musiksaals und

[...] improvisiert in ein Horn hinein, spielt auf dem Steinway-Flügel (ich glaube, er ist ein ziemlich guter Klavierspieler) eine sentimentale Melodie, setzt sich auf die Tastatur der Orgel (zum



Schrecken der Veranstalter), rülpst, spricht mit dem einen oder anderen Zuhörer, nimmt einen Schluck aus der Flasche, beschimpft zwischendurch das Publikum und nimmt alles auf Tonband auf. Nach einiger Zeit spielt er das Tonband wieder ab und macht gleichzeitig eine neue Aufnahme mit neuen Improvisationen. Und so fort: vier mal vier Schichten übereinander.⁹⁷

Weitere Aufnahmen sind die *Lorelei (die Langstreckensonate)*, für die Roth 40 Stunden Klaviermusik mit gleichzeitigen Radio-Aufnahmen einspielt. Ein eigens präparierter Kassettenrecorder spielt zeitgleich verschiedene Radiostationen und die aufgenommene Klaviermusik ab. Am Klavier tritt der Künstler auch in der *Radio Sonate* für den Südwestfunk Stuttgart auf. Dieses live vom Sender ausgestrahlte Konzert beschreibt er selbst als: „45 Minuten Klavier Improvisation in steigender Betrunkenheit“.⁹⁸ Schon während der Ausstrahlung riefen, so Roth⁹⁹, etliche Zuhörer an und beschwerten sich über seine ständig von verbalen Kommentaren unterbrochene Musik.

Mit einer Reihe von Zeichnungen nimmt er in Kassel im gleichen Jahr, 1977, nach 1972 erneut an der *documenta* teil.

Während der Wiener Graphik-Biennale 1979 veranstaltet er mit Arnulf Rainer eine experimentelle Performance. In einer extra errichteten hölzernen Koje wollen die beiden Künstler zusammen mit zwei Schimpansen aus einem nahen Safari-Park malen, was von Seiten der Affen offenbar auf kein großes Interesse stößt, wie Roth beschreibt. Doch zeigt sich der Künstler einerseits von der Vierhändigkeit resp. *Vierpfotigkeit* beeindruckt und andererseits von der allgemeinen Agilität der Tiere:

[...] mir kam es so vor, daß eine Bewegung, also was man als Bewegung definieren könnte, gleichzeitig zwei, drei Effekte produziert hat.¹⁰⁰

Künstler und Tiere hinterlassen ein in Farbe ertränktes Areal und für Roth bleibt die Erkenntnis, daß es keine für Menschen nachvollziehbare kreative Motivation für das Malen bei den Affen gegeben habe. Gespräche und Geräusche während der Aktion geben Rainer und Roth als Video heraus. Auch in seine Bilder integriert er nun verstärkt musikalische und sprachliche Elemente, indem er z.B. Kassettenrecorder in die Arbeiten einfügt, die Erklärungen zum Kunstwerk, Musik, sinnloses Gerede o.ä. abspielen

1979 unternimmt Roth auf Einladung seines Freundes Magnus Pálsson an der Kunsthochschule in Reykjavik noch einmal einen Versuch als Lehrkraft. Diesen gibt er allerdings bereits nach zehn Tagen auf, da ihm die Schulleitung das Whisky-Trinken während des

Unterrichts mit den Studenten verbieten will.

1980 entsteht in Stuttgart die Serie *Stuttgarter Bilderbogen*. Der Buchhändler Wendelin Niedlich präsentiert den etwa drei Dutzend Gouachen und Zeichnungen umfassenden Zyklus in seinem Geschäft.

Dieter Roth wird 1982 für die Ausführung des schweizer Biennale-Beitrags in Venedig ausgewählt. Er arrangiert im schweizer Pavillon eine Installation, bestehend aus 45 Filmprojektoren. Die Filme werden von den in der Raummitte nebeneinander aufgestellten Projektoren aus an die Seitenwände projiziert. Auf jeder der 45 Spulen - ursprünglich sollten die Filme sogar auf 45 Monitoren zu sehen sein, was jedoch an den Kosten scheiterte - befinden sich zehn Filme à drei Minuten Länge hintereinander. Sie zeigen, ungeschnitten, Autobiographisches aus dem Alltag des Künstlers.

Mit den Filmen wollte ich mein täglich stattfindendes Gelebe zeigen, fand aber bald, ein grosser Teil meiner Bewegungen, Aktionen, Reaktionen, Produkte (fast alle?) dient der Repräsentation des Gehorsams. Ich gehorche moralisch-technischen Vorschriften einer (inneren) Stimme, welche nicht die der Lust oder einer Furie ist, sondern Camouflage wünscht.¹⁰¹

Aus dem Konflikt heraus, einerseits sein privates, alltägliches Leben zum Ausstellungsgegenstand zu machen und der gleichzeitigen Angst, zuviel Intimität preiszugeben, zeigt er alle 30 Filme zeitgleich nebeneinander,

sodass Flimmern über die ganzen 2 Längswände des Vorführraumes geht, das einen blendet und von der Armut des einzelnen Filmes (auch von dem Peinlichen gewisser häuslicher Banalszenen) ablenkt.¹⁰²

Als Katalog¹⁰³ erscheint das im Offsetdruck reproduzierte vorangegangene Tagebuch von Roth, das unter anderem über die Planungen und Vorbereitungen des Künstlers zur Ausstellung Auskunft gibt. Das Katalogbuch, das konzeptuell zur Installation gehört, wird gratis an die Besucher abgegeben. Die Filme und Bücher sind Gegenstand der Ausstellung und thematisieren zugleich deren Entstehung.

Seit Mitte der siebziger Jahre beteiligen sich sein jüngster Sohn Björn und seine Tochter Vera zunehmend auch an den künstlerischen Arbeiten des Vaters. In den achtziger Jahren wird Björn Roth zu seiner rechten Hand. Er erledigt für ihn Organisatorisches und

arbeitet zunehmend auch künstlerisch mit ihm zusammen. Seitdem entstehen die meisten größeren Werke in Zusammenarbeit von Dieter und Björn Roth und werden dementsprechend auch von beiden signiert. Technisch funktioniert das in der Regel so, daß jeder zunächst für sich zeichnet, malt, collagiert etc. und später der eine die Arbeit des anderen fortführt, übermalt oder generell verändert. Seltener arbeiten beide gleichzeitig an den Bildern und Objekten.¹⁰⁴

In den achtziger Jahren folgen diverse Einzel- und Gruppenausstellungen, die sich zumeist entweder auf die Graphiken und Künstlerbücher oder auf Serien der Zeichnungen konzentrieren. Die Ausstellung *Ladenhüter* in der Galerie Onnasch, 1983, ist gleichzeitig Verkaufsausstellung und erste Retrospektive der Arbeiten von 1965-83. In dem dazu erscheinenden Katalog kommentiert und beschreibt Roth die Entstehung und Herstellung seiner gezeigten Arbeiten.¹⁰⁵ Außerdem zeigt er größere skulpturale Objekte wie die *Große Tischruine*. Diese raumgreifende Accumulage aus allerlei technischen Gerätschaften wird, ähnlich wie die *Gartenskulptur* (Abb.), bei jedem Auf- und Abbau etwas verändert und ständig von ihm erweitert.



In dieser Zeit entstehen zudem in Zusammenarbeit mit Ingrid Wiener Gobelins. Diese zeigen den sitzenden Dieter Roth, der collagenartig umrahmt und sogar teilweise überschritten wird von eingewebten alltäglichen Motiven. Diese fügt die Künstlerin nach fotografischen Vorlagen Roths ein. Andere Dinge werden berücksichtigt, weil sie zufällig in der Nähe des Webstuhls stehen. Der erste etwa 4m² große Gobelin trägt den Titel *Bertorelli B*. Der Name rührt von einer Serviette aus einem Restaurant der Bertorelli-Kette in London.

Anfang der 80er Jahre gewinnt mit den *Tischmatten* und *Telefonzeichnungen* eine weitere Werkgruppe an Bedeutung für den Künstler. Zwar zeigt er bereits 1976 erste *Telefonzeichnungen*, eine eigenständige Werkgruppe mit z.T. recht großformatigen Exemplaren¹⁰⁶ entsteht jedoch erst in den folgenden Jahren. Hierbei handelt es sich um unbewußt während des Telefonierens beschriebene, vollgezeichnete, und später teilweise mit Polaroids, Stiften, Zetteln etc. collagierte Schreibtischunterlagen aus grauem Karton. Diese au-

thentischen, nicht-komponierten zeichnerischen Äußerungen präsentiert er als vollwertige künstlerische Arbeiten. (Abb.)



Zusammen mit Barbara Wien stellt er für die Portikusausstellung *Publiziertes und Unpubliziertes* 1987 die 3 vorläufigen Listen zusammen. Diese Bibliografie umfaßt eine penible Aufstellung aller bis dato erschienenen Druckwerke von und über

den Künstler: Bücher, Kataloge, Zeitschriften, Postkarten bis hin zu Preislisten und Verlagsverzeichnissen. Außerdem sind die Publikationen Dritter sowie seine Filme, Schallplatten und Kassetten berücksichtigt.

Anfang der 90er Jahre begründet Roth mit seinem Hamburger Sammler die Dieter Roth Foundation. Auf der Grundlage der größten Roth-Sammlung entsteht dort über mehrere Jahre hinweg ein Archiv, das neben einer großen Zahl von Originalen, annähernd der gesamten Druckgrafik und allen Büchern auch über diverse Grafikvorarbeiten, Druckplatten, -filme etc. und die gesamte Sekundärliteratur zu Roth verfügt. Das Archivmaterial stammt entweder von Roth selbst, der Vorarbeiten, Skizzen o.ä. beisteuert, oder von seinen früheren Mitarbeitern wie z.B. Hansjörg Mayer, Karl Chr. Schulz oder Rudolf Rieser. Eine der größten Ausstellungen seiner neueren Objekte und Skulpturen ermöglicht ihm, erstmals 1983 und dann erneut 1992, Derrick Widmer, der als kulturell engagierter Manager der Holderbank Zementwerke in der Zentralschweiz immer wieder Künstler einlädt, um dort zu arbeiten und auszustellen. Seine zweite Ausstellung in dieser Halle 1992 nimmt die schweizer Kunst-Zeitschrift *du* zum Anlaß für eine aufwendig illustrierte monographische Ausgabe über Dieter Roth.¹⁰⁷

Seine häufigen Wohnortwechsel hat der Künstler in den letzten Jahren aufgegeben. Er wohnt jetzt die meiste Zeit über in Island, wo er seit 1957 seinen zweiten Hauptwohnsitz neben Basel hat. Dort in Mosfellsbaer bei Reykjavik leben sein jüngster Sohn Björn, der auch gleichzeitig sein wichtigster künstlerischer Mitarbeiter ist, und seine Tochter Vera. Roth lebt und arbeitet dort in ihrer Umgebung in der Ruhe und Abgeschlossenheit des nördlichen Inselstaates:

Am Liebsten bin ich bei meinen Kindern in Island. Nur wenn ich Geld brauche, komme ich in die Schweiz, weil ich nur hier etwas verkaufen kann.¹⁰⁸

In der Schweiz, genauer in Basel, unterhält Roth zwei weitere Ateliers, wobei das eine

zugleich Wohnung und das andere auch Lager für seine Bilder ist. Dort ist auch ein Teil seines Archivs untergebracht.

Im Februar 1995 zeigt er zusammen mit seinem Sohn Björn in der Wiener Secession eine retrospektive Ausstellung, die als Weiterführung des in Holderbank Gezeigten zu sehen ist und die er ähnlich im Juni 1997 in Marseille wiederholt. Dazu verwandelt er den gesamten Ausstellungsraum in eine einzige Installation, bestehend aus diversen Einzelarbeiten. Die mittlerweile - 1997 - auf gut zehn Meter Länge angewachsene *Gartenskulptur* dominiert dabei den Raum. Er beginnt damit 1968 in Zusammenarbeit mit Rudolf Rieser und erweitert und verändert sie seitdem, unterstützt von vier isländischen Freunden, die neben seinem Sohn beim Aufbau helfen, bis heute. Die ausgestellten Werke werden durch die in die Präsentation integrierten Arbeitstische, Werkbänke, fixierten Achenbecher, Abfälle, Verpackungen etc. miteinander zu einer großen Ateliersituation verwoben. Roth benutzt auch während der Ausstellung die Schreibtische weiterhin und lebt in dem Ensemble wie zu Hause im Atelier. (Abb.) Sein Wunsch, die Grenzen von Kunst und Leben aufzuheben, kann gerade in diesen Momenten auch außerhalb des Privaten Realität werden und es zeigt sich



[...] im Laufe der Zeit, daß sich mir die Kunst immer mehr ins Leben drängt oder daß das alles schon gar nicht mehr unterscheidbar ist. Jedenfalls sehe ich darin kein Problem, eher einen Vorteil.¹⁰⁹

Dieter Roth stirbt unerwartet am 5. Juni 1998 in seinem älteren Atelier in Basel an Herzversagen.

3. Assemblage, Accumulage und Objekt

Die in dieser Arbeit vorgestellten dreidimensionalen Werke lassen sich gar nicht oder nur unzureichend unter Begriffe wie *Skulptur*, *Plastik* und *Relief* subsumieren.

Leon Battista Alberti (1404-1472) unterteilt 1464 in seinem Traktat *De Statua* die Werke der Bildhauerei seit der Antike in die beiden per definitionem festgelegten Techniken: *Skulptur* [lat.] nennt er darin Bildwerke, die durch Wegnehmen, Abschlagen oder Entfernen von Material entstehen; *Plastik* [von griech. plássein] solche, die durch Hinzufügen, Formen oder Gießen weicher Masse geschaffen werden. Ein *Relief* kann demnach sowohl

durch die eine wie durch die andere Technik geschaffen werden .

Längst gebraucht die Umgangssprache und zuweilen sogar schon die Kunstwissenschaft diese Bezeichnungen synonym. Seit Anfang des 20. Jh. werden die etablierten Kunstgattungen, wozu neben den vollplastischen Arbeiten maßgeblich auch das klassische Tafelbild gehört, grundsätzlich infrage gestellt. Marcel Duchamp und die formzerstörenden und damit neue Formen schaffenden Dadaisten entwickeln schon vor dem ersten Weltkrieg eine neuartige dreidimensionale Kunstgattung: das *Objekt* und das damit verwandte *Ready-made*. Deren Beschaffenheit und die Bildung neuer Ausdrucksformen wie der *Collage* erfordern durch die Verwendung ungewöhnlicher Materialien eine eigene, differenziertere Begrifflichkeit. Durch diese Entwicklung

[...] ist es zweifelhaft geworden, ob eine prinzipielle Unterscheidung zwischen hinzugebenden und wegnehmenden Verfahren noch zum Verständnis eines Werkes wesentlich beiträgt. Seit Entstehung der Collage hat das additive Prinzip die Oberhand gewonnen [...].¹¹⁰

Im folgenden wird kurz die Entwicklung der neuen Kunstgattung Objekt bzw. Multiple vorgestellt. Im Zusammenhang damit soll die für diese Arbeit relevante Terminologie erarbeitet werden. Außerdem soll Roths besonderer Umgang mit Assemblage, Accumulage und Objekt veranschaulicht werden, die er, bedingt durch seine Materialwahl, bis an ihre Grenzen führt.

3.1. Von der Collage zur Accumulage

Die Arbeit *Stilleben auf Flechtstuhl* von Pablo Picasso (1881-1973) aus dem Jahr 1912 darf man an den Anfang einer Chronologie stellen, die schließlich zum „Ausstieg aus dem Bild“¹¹¹ und zum *Objekt* als neuer künstlerischer Gattung im 20. Jahrhundert führt. Erstmals wird hier ein Gemälde durch ein vorgefundenes, industriell produziertes Element - ein Stück Wachtuch mit aufgedrucktem Strohgeflecht - durch Aufkleben ergänzt. Das Prinzip *Collage* [von frz., collage: „Aufkleben, Leimen“] wird zunächst von den Surrealisten aufgegriffen, die darin eine Möglichkeit sehen, in ihren Bildern unerwartete und überraschende Sinnzusammenhänge zu konstruieren und traumartige Assoziationen zu evozieren.

Die Dadaisten verwenden ab 1916 vor allem die Technik der Collage - die sie auch als Ausdrucksmittel für die Literatur entdecken -, um damit zunächst spielerisch, nihilistisch und später, vor allem in der Berliner Gruppe, politisch Kritik an der Gesellschaft und im

Besonderen an der etablierten Kunstauffassung zu üben. Das Zusammensetzen eines Kunstwerks durch disparate, zufällig gefundene Abfälle ist für sie Ausdruck der Fragmentarisierung des Weltbildes und des Werteverlustes durch den ersten Weltkrieg. Das heterogene Nebeneinander der verschiedenen Materialien, Formen und Oberflächen auf dem Bildträger wird für sie zum adäquaten Gestaltungsmittel eines neuen, pluralistischen Weltbildes, dem eindeutige und verbindliche Fixpunkte fehlen. Sie wollen schockieren und streben mit bescheidenen, ärmlichen Stoffen neue und als ursprünglich verstandene Ausdrucksformen der Kunst an. Im Bestreben „Anti-Kunst“ zu schaffen, etablieren sie mit dem anfänglich bloß als Ergänzung oder Entfremdung verstandenen Eingriff in das gemalte Bild eine eigene neue künstlerische Technik.

Nach dem zweiten Weltkrieg ist die Collage zu einer selbstverständlichen Methode neben anderen geworden. Bei den *Nouveaux Réalistes* wie Arman (*1928) oder Daniel Spoerri (*1930) und bei den Vertretern der *FLUXUS*-Bewegung wie Robert Filliou (1926-1987) oder Arthur Köpcke (1928-1977) und später bei den *Pop Art* Künstlern wie z.B. Robert Rauschenberg (*1925) spielt sie eine herausragende Rolle. Seitdem finden immer neue Materialien Verwendung in Kunstwerken. Da gerade die *Neuen Realisten*, aber auch Künstler wie Robert Filliou oder Jean Tinguely (1925-1991) und eben auch Dieter Roth häufig vollständige, gefundene Gegenstände auf eine Pappe oder eine Holzplatte als Bildträger applizieren, spricht man auch von *Accumulage*, oder *Akkumulation* [von frz. *accumuler*: „anhäufen“]¹¹² oder von *Assemblage* [frz.: „Zusammenfügung“].

Für Roth wird diese Form des künstlerischen Ausdrucks zu einer der wichtigsten. Er arrangiert in seinen *Accumulagen* Käsestücke, Draht, Früchte, Joghurt, Brot etc. zu *Accumulagen* auf farbigem Grund. Diese zeigt er entweder stehend als Haufen oder um 90° gedreht als fragiles Relief zum An-die-Wand-hängen. Er spielt mit der Addition künstlerischer Substanz, indem er Lebensmittel verwendet, die wenig später eintrocknen oder von Bakterien oder Insektenlarven zerfressen werden. Dem Schaffensprozeß durch Aufbauen schließt sich sofort die werkimmanente Zersetzung als Abbau an. Durch diese dem Kunstwerk inhärente Dialektik befindet sich jede einzelne Arbeit im ständigen Prozeß von Werden und Vergehen.

Als *Assemblagen*, also als Bilder oder Graphiken, auf die plastisch dreidimensionale, vorgefundene Fundstücke aufgebracht worden sind, könnte man z.B. die von ihm als Auflagen herausgegebenen Arbeiten *Kleiner, Mittlerer und Großer Sonnenuntergang* (1968.23-25 m. Abb.) bezeichnen. Hierbei fügt er eine Scheibe Mettwurst mittig zwischen zwei Blätter farbigen Kartons, so daß die Scheibe zur Hälfte oben herausschaut und von dem unteren Blatt zur Hälfte überdeckt wird. Diese Anordnung, in Plastik eingeschweißt,

überläßt er ihrer eigenen Zersetzung. Auch die Schokoladenbilder und *Käserennen* (1970.23 m. Abb.) - in welchen er Weichkäsestücke unterschiedlicher Sorte am oberen Blattrand aufdrückt, damit diese um die Wette herunterschmelzen mögen - kann man in diesem Zusammenhang sehen.

Anfang der 70er Jahre erstellt er Materialbilder, die damit verglichen fast schon traditionell im Sinne dadaistischer Gestaltung wirken. Arbeiten wie *Sebil als Tatermann* (1975.7 m. Abb.) oder *Malkastenbild* (1975.3 m. Abb.) zeigen ungegenständliche, gemalte und gezeichnete Kompositionen auf Leinwand oder Papier, auf die Roth verschiedene Gegenstände und Malutensilien wie Farbtöpfe, Paletten, und Farbtuben appliziert.

3.2. Das unikate und das multiplizierte Objekt

Erfinden ist göttlich,
vervielfältigen ist menschlich.
Man Ray

Einen besonders großen Raum nehmen im Werk von Roth die Objekte ein. Die Entwicklung dieser kunsthistorisch neuen Gattung unseres Jahrhunderts gilt es zunächst einmal zu veranschaulichen. Neben der dreidimensionalen Erweiterung des Tafelbildes, an deren Ende das Objekt als autonomes, vollplastisches Gebilde stehen könnte, gibt es auch Überlegungen, das Objekt als eigene kulturgeschichtliche Größe zu sehen.¹¹³

Jede in der Menschheitsentwicklung zeitlich noch so frühe Kultur kennt magisch oder religiös besetzte Gegenstände. Ihre Verehrung und damit ihre Zurschaustellung und funktionale Bearbeitung oder Fassung bilden die Grundlage kultureller Handlungen. Das Christentum konzentriert diese Fetischisierung auf Heiligenreliquien wie das Schweiß Tuch der Veronika oder die unzähligen Splitter vom Kreuz Christi. Allerdings finden sich im Mittelalter auch antike Gemmen oder Siegelsteine als kostbare Spolien, eingearbeitet in liturgische Gerätschaften wie dem um 1000 entstandenen Lothar-Kreuz im Aachener Dom. Dinge, die ihrem Ursprung nach einer heidnischen Tradition huldigen, werden jedoch als Kuriosa auch in den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern hoch geschätzt. Daß es sich dabei nicht zwangsläufig um ästhetisch ansprechende Objekte handeln muß, zeigt das Beispiel der Bezoare (Abb.).



Diese

[...] gallensteinähnliche[n], klumpig-rundliche[n] Ausscheidungen aus dem Magen verschiedener Säugetiere [...] wurden von der mittelalterlichen und auch noch von der frühneuzeitlichen Medizin als Heilmittel betrachtet.¹¹⁴

In Gold oder Silber gefaßt, dienen sie z.B. als Mittel gegen Melancholie. Die höfischen Kunstkammern enthielten die verschiedensten, aus unterschiedlichen Zusammenhängen stammenden Naturalia, Artificialia und Mirabilia, die auf Grund ihres sonderbaren Aussehens, der Kunstfertigkeit ihrer Erscheinung oder wegen der ihnen zugeschriebenen Wunderkräfte einen wertvollen Besitz darstellten.

Derartige Objekte, genauso wie Skulpturen oder Plastiken im sakralen Bereich oder zur herrscherlichen Repräsentation setzten *a priori* ein bestimmtes Verständnis und normalerweise auch eine tatsächliche oder zumindest angenommene Funktion voraus. Sie werden heute somit eher dem Bereich des Kunstgewerbes zugeordnet.

Ganz anders verhält es sich mit den Objekten der zeitgenössischen Kunst. Bei den Arbeiten Roths wie bei den meisten Vertretern der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts spielt die Verwendbarkeit selbstverständlich keine Rolle. Allerdings integrieren sie mit den bewußt implantierten Realitätsfragmenten Dinge, Worte oder Zeichen, die einem konkreten Gebrauchszusammenhang entstammen und diesen bis zu einem gewissen Grad auch noch repräsentieren. Alltägliche Gebrauchsgegenstände oder offensichtlich unbrauchbar gewordene, wertlose Materialien werden als Versatzstücke der Realität und damit der Funktionalität Bestandteil ihrer Werke. Am Anfang dieser Entwicklung steht die Arbeit *Roue de Bicyclette*, 1913, von Marcel Duchamp (1887-1968). Sie besteht aus einem Fahrrad-Vorderrand mit Gabel, das auf dem Kopf stehend auf einen Holzschemel montiert ist. Während hier mit der Montage noch eine nachvollziehbare künstlerische Arbeit stattfindet, erhöht der Künstler im darauf folgenden Jahr einen Flaschentrockner, also einen gewöhnlichen, industriell produzierten Haushaltsgegenstand, wie er zur üblichen Ausstattung französischer Küchen in dieser Zeit gehörte, zum Kunstwerk. Dieser neutrale, ästhetisch irrelevante Haushaltsartikel wird von ihm zum Artefakt erklärt, das er als *Ready-made* zu einer eigenen künstlerischen Gattung überführt. Dabei spielt die äußere Erscheinung des verwendeten Dinges nur eine untergeordnete Rolle. Seine Funktion als Kunstwerk führt Lothar Romain folgendermaßen aus:

Es geht also nicht um eine tautologische Bestätigung des Faktischen, sondern um die Vieldeutigkeit, den Symbolgehalt der Realität selbst [...]. Das *Ready-made*

wird über sein Faktum hinaus zu einem Medium der Kommunikation, abgewendet von der Selbstdarstellung oder den Interpretationsabsichten des Künstlers, hingewendet zum Publikum, dessen Erkenntnisdrang gleichermaßen wie dessen Sensibilität hier einen Katalysator finden kann.¹¹⁵

Kombiniert Duchamp mehrere gefundene Teile zu einer Arbeit, so nennt er diese Art des Kunstwerks *Ready-made aidé*. Erstmalig tritt in diesen Werken neben das von Künstlerhand geschaffene Werk gleichberechtigt das künstlerische Konzept. Dieses steht dabei nicht initiativ, als Planspiel und Entwurf vor der eigentlichen Ausführung, sondern gleichberechtigt daneben. Dieses als Provokation verstandene Vorgehen setzt eine grundsätzliche Diskussion über Authentizität und Geltungsanspruch des Kunstwerks in Gang, die Künstler und Kunstwissenschaftler gleichermaßen führen.

Indem Duchamp den Gestaltungsakt eliminiert, verspottet er die Kategorie des Kunstwerks, außerdem ironisiert er den Funktionsrationalismus, der jedes Ding nur an einem bestimmten Platz gelten lassen will. So wird der seiner Aufgabe entzogene Gebrauchsgegenstand zur Verkörperung des Rätselhaften, des Absurden oder des Wunderbaren.¹¹⁶

So faßt Werner Hofmann diese konzeptionelle wie materielle Erweiterung des Kunstwerks zusammen. Mit dem Namen Duchamp verbindet sich für die Kunstwissenschaft die theoretische Revolutionierung des Kunstwerks in diesem Jahrhundert. In ihr behauptet der Künstler, daß ein Werk nicht mehr zwangsläufig nur durch seine überdurchschnittlich gute technische Ausführung und herausragende ästhetische Erscheinung, sondern allein durch den Kontext, d.h. den sinnstiftenden Um-Raum des Museums zum Kunstwerk werden kann. Gerade durch die Entgrenzung des bis dato an ästhetischen Maßstäben gemessenen Kunstbegriffs wird deutlich, daß das Objekt kunsttheoretisch nicht in der Tradition von Skulptur oder Plastik steht. Es ist vielmehr ein Resultat des Versuchs, Teile der äußeren Realität als Werkstoff in die Kunst einzubinden. Etwa um 1960 greifen die Vertreter der FLUXUS-Bewegung diesen Gedanken wieder auf, mit derselben Vorgabe, die in den Anfängen der Avantgarde wurzelt: „Der stufenweise Abbau der Souveränität des Ästhetischen durch die künstlerische Reflexion des Faktischen“¹¹⁷.

So darf man das Objekt als eine thematische Weiterentwicklung und Überschreitung des Prinzips der Collage sehen. Im Bestreben um Plastizität des Dargestellten und Authentizität des Materials werden neben dem Wechselspiel unterschiedlicher Formen und Farben auch zunehmend kunstfremde Oberflächen und sogar komplette Alltagsprodukte zum Ausdrucksträger der Collagen und Assemblagen. Das Objekt führt diese Auffassung

fort, indem es, vom Bildträger gelöst, als autonomes, plastisches Kunstwerk „ohne Sockel“ erscheint.

Die gestalterische Kraft und die implizierte Geschichte alter, weggeworfener Dinge nutzen die Dadaisten. Durch Auswahl und Kombination derartiger *objets trouvés* gelingen ihnen poetische, rätselhafte Arbeiten auf der Grundlage von Müll und Abfall. So werden als nutz- und wertlos angesehene Alltagsgegenstände ästhetisch recycled zu Ausdrucksträgern. Auch im stark auf freie Assoziationen abzielenden und die Phantasie des Betrachters herausfordernden Surrealismus bedienen sich Künstler wie Max Ernst (1891-1976) oder Meret Oppenheim (1913-1985) dieser neuartigen Ausdrucksmöglichkeit. Letztere z.B. mit ihrem Objekt *Le Déjeuner en fourrure* von 1938, das eine vollständig von Fell umhüllte Tasse samt Untertasse und Löffel zeigt, und das als ein Klassiker dieses Genres im Bereich des Surrealismus bezeichnet werden darf.

In der Kunst nach 1945 verwenden neben den Intermedia-Künstlern im Umkreis der FLUXUS-Bewegung die Vertreter der amerikanischen Pop Art der 60er Jahre in ihren *Combine Paintings* erneut Alltagsgegenstände im Zusammenspiel mit der Malerei. Zu nennen wären hier beispielhaft Robert Rauschenberg (*1925) mit seiner Arbeit *Black Market*, 1961, in welcher er u.a. ein Einbahnstraßen-Schild und einen Koffer mit einem Tafelbild kombiniert (Abb.), Jim Dine (*1935) mit seiner Werkgruppe *Tools* und Tom Wesselmann (*1931) mit seinen bildhaften Badezimmer-Arrangements.

Als eine Fortführung der sich im Dadaismus ausdrückenden formalen Proteste und kunsttheoretischen Überlegungen darf die in den 60er Jahren von Georges Maciunas (1931-78) gegründete FLUXUS-Bewegung angesehen werden. Neben Ausdrucksformen wie der Performance und dem Happening konzentrieren sich die auch als Neo-Dadaisten bezeichneten Künstler George Brecht (*1926), Arthur Köpcke (1928-77) oder Robert Filliou (1926-87) ganz auf die Collage, die Assemblage und das Objekt als künstlerische Gattungen.¹¹⁸



Parallel zur Entstehung des Objekts als Erweiterung des Bildraumes vollzieht sich eine zusätzliche Neuerung im Bereich des Kunstwerks, die neben dem konzeptuellen sicher auch einen nicht zu vernachlässigenden merkantilen Hintergrund hat: In den 60er Jahren erscheint das Objekt erstmals vervielfältigt als Edition, genannt *Multiple* [engl., d. Vielfache]. Dessen Herstellung kann entweder im Auftrag des Künstlers durch eine dritte Person, Handwerker oder selbst Künstler, geschehen, wie dies vielfach bei Dieter Roth der Fall ist,

oder sogar durch industrielle Fertigung nach einem vom Künstler hergestellten Prototypen. Ein anschauliches Beispiel dafür, wie aufwendig solche Produktionen sein können, bietet Richard Hamiltons *The Critic Laughs* von 1972.¹¹⁹ In beiden Fällen geht nur das Konzept auf den Künstler zurück, jedoch nicht mehr die handwerkliche Ausführung. Der Künstler nobilitiert das produzierte Ding später durch seine Signatur, mit handschriftlichen Angaben zur Auflagenhöhe und eventuell zum Entstehungsjahr seines Kunstwerks. So wird mit den dreidimensionalen Werk ähnlich wie mit einer Graphik verfahren. Ein Grund, solche Multiples herstellen zu lassen, kann der Wunsch sein, die künstlerische Idee und das zu vermittelnde Konzept einer möglichst großen Gruppe von Sammlern und Interessenten zugänglich zu machen. Einer größeren vielleicht, als das mit einem Unikat möglich wäre. Unikate können nur durch öffentliche Präsentation ihre Wirkung entfalten. Das multiplizierte Objekt ermöglicht seinem Besitzer durch den Erwerb, sich als Kunstsammler zu fühlen und mit dem Werk ein Stück des künstlerischen Konzepts in seine private Sphäre zu überführen. Diese Demokratisierung des Kunstwerks nutzte so zum Beispiel Joseph Beuys hundertfach. Das Multiple bedeutete für ihn die beste Möglichkeit zur Verbreitung seiner künstlerischen Mission. Die Veranschaulichung einer kunsttheoretischen Überlegung steht dabei im Vordergrund. An die Stelle des Originals tritt die Idee, an der mehrere Rezipienten unabhängig voneinander teilhaben können. Trotz seiner zuweilen hohen Stückzahlen oder sogar dem Verzicht auf eine Limitierung soll jedes einzelne Objekt über die ganze intendierte Aura des Kunstwerks verfügen, wie das bislang nur der genialen Einzelschöpfung eigen war.

Wenngleich die Vervielfältigung und das Kopieren von Kunstwerken schon in der Antike populär waren, führt gerade die technisch erleichterte, massenhafte Reproduzierbarkeit heute zu kontroversen Diskussionen um den tatsächlichen ideellen Wert und die Aura technisch hergestellter Artefakte. Am bekanntesten ist in diesem Zusammenhang sicherlich Walter Benjamins hinlänglich bekannter kunstsoziologischer Aufsatz¹²⁰ über die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks aus den 30er Jahren unseres Jahrhunderts, in dem dieser um den Auraverlust des vervielfältigten Kunstwerks fürchtet.

Zugleich zollt der Künstler mit der Vervielfältigung seiner Ideen selbstverständlich auch dem Kunstmarkt seinen Tribut. Die massenhafte, wenngleich zumeist limitierte Herstellung läßt das Kunstwerk zum ästhetischen Konsumartikel werden. Mit einem festgelegten Galerie- bzw. Kunstmarktpreis versehen, sichert es dem Künstler und dessen Verleger, der häufig wie im Bereich der Graphik solche Editionen herausgibt, ein kalkulierbares Einkommen. Gleichzeitig stellt es für den Sammler eine kostengünstige Alternative zum Original dar. Auflagenobjekte werden so früh zu begehrten Sammlerstücken. Der wichtigste Vorläufer auf dem Gebiet des Objekts ist Marcel Duchamp. Er erkennt den sich für das ver-

vielfältige Multiple bildenden Kunstmarkt und gibt vierzig Jahre nach Entstehung, 1964, zusammen mit seinem Mailänder Galeristen Arturo Schwarz berühmte Ready-mades aus der Zeit vor 1920, wie z.B. den *Flaschentrockner* in einer Auflage von je acht Exemplaren heraus. Bedeutende Editionen, die sich seit den 60er Jahren auf diesem Gebiet engagieren, sind z.B. die Edition René Block in Berlin, die Edition Hundertmark in Köln, oder der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch in Remscheid. Daß deren Programme dabei mittlerweile selbst schon Museumswürdigkeit erlangt haben, zeigt eine Ausstellung im Kölner Stadtmuseum 1995, in der ausschließlich wichtige Arbeiten der Edition Hundertmark präsentiert wurden.

Dieter Roth verfährt mit dem multiplizierten Objekt auf ganz besondere Art und Weise. Ab Mitte der 60er Jahre findet seine künstlerische Arbeit ihre größte Akzeptanz in der internationalen Kunstszene. Er gehört in dieser Zeit zu den populärsten Künstlern im deutschsprachigen Raum, und dementsprechend groß ist die Nachfrage auch nach vergleichsweise preisgünstigen Graphiken und Editionen. Deren Herstellung legt Roth zumeist in die Hände anderer. Seine Idee, Auflagenobjekte herauszugeben, geht aus den graphischen Experimenten und im Besonderen aus den Gedichtbänden der *Poetrie* hervor. Rudolf Rieser leitet die Werkstatt der Galerie *Der Spiegel* in Köln, wo Roth ihn kennenlernt. Er ist gelernter Buchbinder und beide geben ab 1967 die *Poetrie - Halbjahreszeitschrift für Poesie* heraus. Als besonderen Anreiz für Sammler gestalten sie jeweils eine sogenannte Luxusausgabe jeder Nummer in limitiertem Umfang. Die Luxusausgabe der *Poetrie 1* beispielsweise wird auf Ziegenleder gedruckt, wobei die einzelnen Seiten zu Taschen gearbeitet sind, die mit Schokolade, Käse etc. gefüllt werden. Andere Ausgaben füllen sie z.B. mit Hammelkoteletts oder schweißen Pudding in transparente Klarsichthüllen ein, auf welche die Texte der Zeitschrift gedruckt sind. Dabei erreichen die Bücher große Formate und die verschiedensten Formen, die letztlich nur mehr entfernt an ein Buch erinnern.¹²¹ Zusammen mit dem heute in Brüssel lebenden Rudolf Rieser entwickelt er auf der Grundlage einiger dreidimensionaler Objekte Auflagen, die dieser dann nach seinen Vorgaben anfertigt. Roth entwickelt die Ideen zu den Stücken zum Teil in Island und schickt die Zeichnungen mit Angaben zu Material, Auflagenhöhe etc. nach Köln. Für die künstlerische Produktion Dieter Roths war diese Symbiose sehr fruchtbar, da er sich vollkommen darauf verlassen konnte, daß Rieser in seinem Sinn handelt. Bei den in seinem Auftrag erstellten Arbeiten handelt es sich zumindest in den Jahren 1968-1971 nicht nur ausschließlich um Multiples. Rieser organisiert auch die Herstellung von Unikaten für Roth oder führt diese Arbeiten selbst aus. Zugleich koordiniert Rieser die Anfertigung der von Roth entworfenen Holzkästen und Rahmen, die fester Bestandteil der Arbeiten sind, also keine Rahmung im herkömmlichen Sinn darstellen. Ausgeführt werden alle Holzarbeiten in dieser Zeit von

dem Kölner Sargtischler und Stellmacher Wilhelm Pütz. Weiter bearbeitet d.h. bemalt und gefüllt werden sie dann häufig von Rieser. Roth signiert bei seinen Aufenthalten in Deutschland die Arbeiten später oder schickt signierte Etiketten an Rieser, die dieser dann auf die Objekte klebt und somit selbst deren Authentizität bestätigt. Selbstverständlich setzt diese Form der Auftragsproduktion ein nahezu blindes Vertrauen voraus, indem Roth seine bestätigende Unterschrift dem Mitarbeiter blanco zur Verfügung stellt und praktisch auf jede Form der Kontrolle verzichtet.¹²² Rieser widmet sich bis Ende der 60er Jahre fast ausschließlich der Herstellung der Multiples für Roth. Dabei bekommt das Arbeitsverhältnis, das auf einer privaten Freundschaft fußt, zunehmend die Züge eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses. Rieser, damals Ende zwanzig, wird von Roth darin bestärkt, selbst Künstler zu werden. Die spätere starke stilistische Annäherung führt u.a. letztlich zum Bruch der Freundschaft und damit zum Ende der Zusammenarbeit.

Als Auftragsproduktion entsteht ebenfalls Anfang der 70er Jahre, 1972, die *Karnickelköttelkarnickel*-Edition.¹²³ Die Auflage fertigt nach seinen Vorgaben der Baseler Bildhauer Walter Moser aus Stallmist, den er in Hasenform preßt und trocknet (1972.8. m. Abb.). Die ersten Exemplare, sozusagen die Prototypen für die Metallform, waren zuvor von einem seiner Düsseldorfer Studenten, Bernd Minnich, hergestellt worden. Ähnlich verfährt er bei den Schmuckobjekten. Anders als bei den frühen Ringen, die Roth in Island noch selbst anfertigt, überträgt er 1974/75 auch die Anfertigung der Ring-Editionen, genauso wie die der metallenen Aufbewahrungskassetten, die originärer Bestandteil der Arbeiten sind, der Luzerner Goldschmiede Wankmiller und Langenbacher.

Entscheidend für das Verständnis dieser Vorgehensweise ist, wie Roth die Ausführung einem Dritten überläßt: In eng gesteckten Grenzen und nach genauen zeichnerischen Entwürfen mit präzisen Angaben der Maße, der Farben und aller sonstiger Materialien überläßt er die eigentliche Ausführung des Kunstwerks der Hand eines anderen. Bezeichnend für seine sorgfältigen Vorarbeiten ist, daß er auch Ungenauigkeiten und kleine Fehler nicht völlig dem Zufall überläßt, sondern sie bewußt einräumt. Sie stellen sozusagen Sollbruchstellen dar, an denen der Verfall später ansetzen darf.¹²⁴ Wie ihm der natürliche Zerfall bei den Lebensmittelarbeiten assistiert und er das Zufällige akzeptiert und sogar konzeptuell fest einplant oder das Gefundene als Ausdrucksträger arrangiert, so soll schon die Produktion der Objekte einer gewissen - einkalkulierten - Unberechenbarkeit unterliegen.¹²⁵

Durch die Verwendung organischer Materialien, angefangen von Schokolade bis hin zu Gewürzen, Wurst und Käse, werden selbst seine Multiples zu Serien unikater Arbeiten, da sich kein Stück wie das andere entwickelt, resp. zersetzt. Es ist beinahe überflüssig zu erwähnen, daß Roth bei aller technischen Perfektion und Gewissenhaftigkeit, die

seine eigene Arbeitsweise prägen, Fehler beim Guß, entstehende Gußgrate oder zufällige Deformationen bei Fehlgüssen nicht korrigiert. Sie werden von ihm als besondere Eigenschaft des betreffenden Objekts akzeptiert. Neben Unikaten und ausdrücklichen Auflagenobjekten gibt es in seinem Schaffen häufig kleinere Serien formal verwandter Arbeiten, die jedoch nicht als Auflage konzipiert sind. Bei diesen Stücken, die Roth in der Regel selbst ausführt, rekurriert er auf eigene künstlerische Arbeiten oder entwickelt diese weiter, wie bei den Schokoladenarbeiten *Das Meer* (1968.5) und *Die Geschichte* 1968.6).

Eine wesentliche Eigenschaft der Objekte Roths sind die technischen Brüche, die absichtlich von ihm beibehaltenen Unzulänglichkeiten und methodischen Grenzüberschreitungen innerhalb der künstlerischen Gattungen. So fällt es nicht leicht, sich dafür auf bestimmte Termini festzulegen. Im folgenden sollen die nachvollziehbar auf einer horizontalen Fläche aufgehäuften Arbeiten wie z.B. die *Schimmelhaufen*-Serie analog zu *Collage* und *Assemblage* als *Accumulagen* bezeichnet werden, wenn das gestaltende Material in mehreren Schichten übereinander aufgebracht worden ist. Bei anderen Werken, z.B. den *Sonnenuntergängen* mit Salamischeiben, wird von *Assemblagen* gesprochen, wenn auf einem planen Bildträger einzelne dreidimensionale Gegenstände befestigt worden sind. Beide Bezeichnungen sollen als genauere Spezifizierungen zum übergeordneten Terminus *Objekt* dienen. *Objekt* darf in diesem Zusammenhang zum einen als Oberbegriff aller in die dritte Dimension vorstoßenden Arbeiten des Künstlers verstanden werden. Im Besonderen soll der Begriff alle rundplastischen Werke bezeichnen, gleich, ob sie in einem Stück gegossen wurden - wie der *Löwe* (1969.13 m. Abb.) oder das *Selbstportrait* (1968.11 m. Abb.) aus Schokolade - oder, ob sie additiv durch die Kombination unterschiedlicher *objets trouvés* im Sinne Duchamps *Ready-made aidé* entstanden sind. Sind diese vom Künstler als Editionen herausgegeben, können sie im Folgenden zugleich als *Multiple* oder als *Auflagenobjekt* charakterisiert werden.¹²⁶

4. Lebensmittel, Abfälle und Edelmetalle: Das künstlerische Material bei Dieter Roth.

Indem ich verschiedene Materialien gegeneinander abstimme, habe ich gegenüber der Nur Ölmalerei ein Plus, da ich außer Farbe gegen Farbe, Linie gegen Linie, Form gegen Form usw. noch Material gegen Material, etwa Holz gegen Sackleinwand wertere.

Kurt Schwitters in *Merz*, 1920

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre avanciert Roth zu einem der international bekanntesten deutschsprachigen Künstler. Auf der Baseler Kunstmesse 1972 präsentieren nicht weniger als 17 Galerien dem Publikum Arbeiten von seiner Hand. Stößt bei den einen sein herausragendes technisches Können als Graphiker auf breite Anerkennung, so werden andere durch die unkonventionelle Wahl seiner künstlerischen Materialien auf ihn aufmerksam. Ungewöhnlich und höchst experimentell verfährt der Künstler mit seinen als Unikat oder in Auflagen herausgegebenen dreidimensionalen Arbeiten jener Zeit. Aus der Gruppe der Objekte, auf die sich die vorliegende Arbeit konzentriert, sollen im folgenden ausgewählte Beispiele vorgestellt werden.

Schon während seines Lehraufenthalts an der Rhode Island School in Providence, 1965, beginnt Roth, statt mit Farbpigment, Leim, Gips, Holz oder ähnlich etablierten künstlerischen Materialien mit Abfällen und organischen Stoffen, vornehmlich mit Lebensmitteln, auf dem Bildträger zu arbeiten. Es entstehen Schokoladenobjekte und skulpturale Arbeiten aus mit Gewürzen gefüllten Kästen. In seinen *Haufen*-Arbeiten kombiniert er alle erdenklichen organischen Stoffe und läßt deren Zersetzung zum eigentlichen Gegenstand seiner Kunst werden. Daneben fertigt er, anfänglich aus gefundenen Metallteilen und später in Gold gearbeitet, selbstentworfenen Schmuckobjekte an.

Im folgenden Kapitel werden die in der Zeit von 1960-75 entstandenen Arbeiten Roths in fünf Werkgruppen zusammengefaßt: Verwesungsobjekte, Schokoladenobjekte, Gewürzobjekte, Objekte unterschiedlicher Zusammensetzung unter Verwendung gefundener Gegenständen und aus Abfällen sowie Schmuckstücke. Diese Untergliederung erscheint sinnvoll, da sich durch Auswahl und Verwendung der unterschiedlichen Materialien größere Komplexe verwandter Werke ergeben. Die Arbeiten einer Gruppe können dabei von grundsätzlich unterschiedlicher Form oder verschiedenem Inhalt sein - die Selektion erfolgt zunächst ausschließlich nach dem augenscheinlich dominanten Material. Innerhalb dieser Einordnung sollen dann inhaltlich, technisch oder formal herausragende

Stücke stellvertretend vorgestellt werden.¹²⁷

Durch einen privaten Sammler in Hamburg, der die Dieter Roth Foundation begründet hat, und durch das Museum für Gegenwartskunst in Basel bekommt Roth Ende der achtziger Jahre die Möglichkeit, in Rauminstallationen komplexe Inszenierungen seiner Werke auszuführen. Diese sollen anschließend vorgestellt werden.

4.1. Verwesungsobjekte

Noch während Roth sein künstlerisches Hauptaugenmerk auf das Erstellen von Künstlerbüchern und konstruktiver Objekte und Bilder legt, entsteht 1961 die *Literaturwurst* (1961.3 m. Abb.) als erstes Objekt unter Verwendung von Lebensmitteln. Was einerseits als Endpunkt der gedruckten Literatur verstanden werden muß, da die Bücher nur noch als zerkleinerte Masse mit Gewürzen und Fett in einen Wurst darm gepreßt werden, markiert zugleich für Roth den Anfang einer neuen künstlerischen Schaffensphase. Nach einem Prototyp für Daniel Spoerri legt er die *Literaturwurst* von vornherein als Multiple auf, wobei jede aus einem anderen Buch oder einer anderen Zeitschrift besteht. In den ersten Arbeiten verwurstet der Künstler z.B. den Roman *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch oder *Die Rote* von Alfred Andersch, später kommen Zeitungen und Zeitschriften wie *Der Spiegel*, die *Bild-Zeitung* oder die *Illustrierte Quick* hinzu. Das späteste und zugleich umfangreichste Werk dieser Gruppe wird aus der 1974 erschienenen Hegel-Gesamtausgabe *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden* des Suhrkamp-Verlages gebildet. (1974.2 m. Abb.) In einen Holzrahmen hängt Roth zwei Reihen à zehn Würste, zu denen er das philosophische Werk zerkleinert und mit Gewürzen und Schweineschmalz versehen hat, zum Trocknen auf.

Über den Anfang und die Entstehung seiner ersten vergänglichen Kunstwerke Mitte der 60er Jahre existieren zwei unterschiedliche Versionen: Zum einen sei das Portrait für den schweizer Kunsthändler und Sammler von Dada und osteuropäischer Avantgarde-Kunst Carl Laszlo das Initial zu den Schimmel- und Verwesungsobjekten gewesen. Anfang der 1960er Jahre schließt Roth mit dem aus Pécs in Ungarn stammenden Händler einen Vertrag, in dem sich der Künstler verpflichtet, ihm eine Arbeit pro Monat aus Island zu schicken. Dafür soll er jeweils 100 Franken erhalten. Diese Übereinkunft hält nur wenige Monate. Einige Zeit später, 1963, gibt Laszlo bei unterschiedlichen Künstlern ein Portrait von sich in Auftrag. Er wendet sich mit dieser Bitte auch an Dieter Roth:

[...] da habe ich gedacht, jetzt ärgere ich den, indem ich das auf Käse male. Dann habe ich auf ein kleines Brett Käse ausgestrichen, so Gorgonzola, ganz weiß mit

so ein bißchen grünlich drin [...].¹²⁸

Auf die weiße Käsegrundierung malte Roth nach einer stark solarisierten Fotografie das realistische Portrait des Kunsthändlers. Was als kunstvolle Provokation gedacht war, erfuhr Roth, während das Bild noch bei ihm im Atelier stand, als äußerst reizvolle gestalterische Methode: „Da habe ich angefangen, [Arbeiten] mit Schimmel zu machen.“ und er entdeckte „[...] die Schönheit dieser Schimmelbilder und dieser Naturvorgänge [...]“¹²⁹.

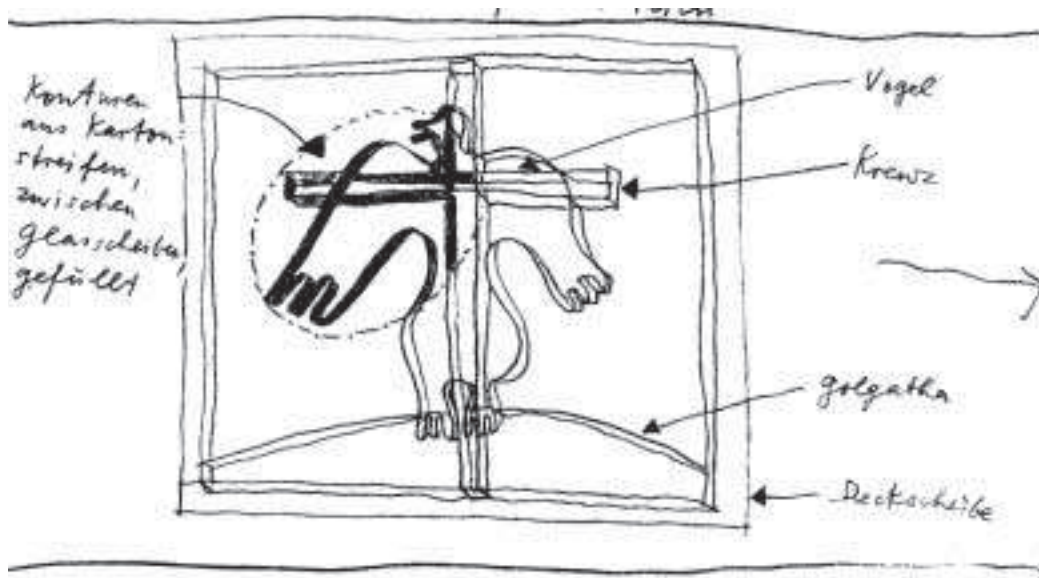
Gemäß der anderen Genesis beginnt die Geschichte der Lebensmittel-Objekte bereits etwa 1962:

Nach [dem] Umweg über neorealistic Angehauchtes gab's ungef. 1962 Bilder unter'm Einfluss Bellmers, die mir zu deutlich Bellmer waren und ich schüttete schlechtgewordene Milch darüber (die stand umher). Nachdem ich gesehen hatte, dass Fäulnis und Verschimmeln fast Ornamente liefern und überraschende Veränderungen abgeben, benutzte ich nichthaltbares Material mehrere Jahre hauptsächlich.¹³⁰

Erleichtert wurde ihm die Produktion solcher offensichtlich zunächst als kunstmarktfeindlich verstandener Werke durch seine Lehraufträge 1964 in Philadelphia und New Haven sowie 1965 an der Rhode Island School of Design in Providence, USA. Durch die Gastprofessuren materiell abgesichert, beginnt er, die vordergründige Ästhetik und Würde des Kunstwerks radikal zu hinterfragen, indem er Abfälle und Essensreste zum Ausgangsmaterial seiner Bilder bestimmt. Es entstehen unspezifische Schimmelobjekte jeglicher Zusammensetzung. So belegt er Wurstscheiben mit der romantischen Konnotation eines Sonnenuntergangs und spielt formal und sensuell mit den Qualitäten reifer Käsestücke. Während seines Aufenthaltes an der Rhode Island School of Design intensiviert er seine Experimente. Dort verarbeitet Roth erstmals Katzenfutter und Kartoffelbrei in Bildern und testet die Verwendbarkeit von Süßigkeiten in der Druckgraphik. Bei den *Zerfallobjekten* und *Symbolfiguren*, die in dieser Zeit entstehen, handelt es sich beispielsweise um Arbeiten

aus Kartoffelbrei [...], Kreuzigungen und psychoanalytisch greifbare Symbole. Gekreuzigte Vögel und Christa am Kreuz: Female Christ und so. Solche großen [Arbeiten] aus Kartoffelbrei und Katzenfutter.“¹³¹

Dieter Roth skizzierte im Zusammenhang mit dieser Arbeit die Rekonstruktion eines solchen gekreuzigten Vogels. (Abb.) Die Umrißlinie der Darstellung, ein Vogel, welcher der



Christus-Ikonographie entsprechend an ein Kreuz geschlagen auf dem Berg Golgatha erscheint, hat der Künstler aus einem mehrere Zentimeter breiten Kartonstreifen gebogen. Diese Form füllte Roth anschließend mit Lebensmitteln. Die Vorder- und Rückseite werden durch jeweils eine abschließende Glasscheibe gebildet, so daß man das Objekt von beiden Seiten aus betrachten kann. Dieter Roth bezeichnet diese häufiger in seinem Werk auftretende Form des Materialbildes als *Zweiseiter*. Das Ganze wird durch einen Holzrahmen zusammengehalten. Da sein Atelier während seiner Abwesenheit aufgrund der starken Geruchsentwicklung 1966 geräumt worden ist, existieren kaum noch Objekte dieser Werkphase. Das *Gästezimmer* (1965.13), das sich heute im Besitz der Dieter Roth Foundation befindetet, gehört zu den wenigen erhaltenen Beispielen dieser außergewöhnlichen Werkgruppe. Bei den im Titel angesprochenen Gästen handelt es sich um *Drosophilae*, den sogenannten Fruchtfliegen. Der Künstler erläutert: „Die weißen, grünen und roten Pinsel-Punkte sollten Aufenthaltsorte besuchender Fliegen zeigen.“¹³² Roth hat durch die Vermittlung eines befreundeten Graphikers - Malcolm Gear - in Providence ein Atelier in einem leerstehenden Fabrikgebäude bezogen. Malcolm Gear wohnt und arbeitet im Parterre und Roths Räumlichkeiten befinden sich oben in dem Gebäude. Dazwischen liegt ein verlassenes Eisenrohrlager. Roth kann sich der dort vorhandenen Materialien für seine Assemblagen bedienen. Den Rahmen des *Gästezimmers* fertigte er aus dem Holz eines dort von ihm gefundenen Regals, und auch bei der folgenden Arbeit bediente er sich u.a. dort gefundener, industrieller Werkstoffe: Der *Zweiseiter Fruits of a Crash* (1965.2 m. Abb.). Auch hier befinden sich Lebensmittel - zusammen mit vier Porzellantellern - zwischen zwei Glasscheiben. Die beiden aneinander montierten Fotos zeigen die *Fruits of a crash* in ihrem ursprünglichen Zustand, der erkennen läßt, daß es sich bei den bei den parallelen Kreisen ehemals um zwei übereinander dargestellte Motorradfahrer gehandelt hat, deren „Fahrer“ aus vergänglichem Material im Laufe der Zeit heruntergefallen zu sein

scheinen(1965.2-1).

Der Eisenrahmen des Hochformats wird seitlich an einer Holzbohle an der Wand befestigt, so daß man das Bild zum Betrachten zur Rückseite um fast 180 Grad schwenken kann. Roth bezeichnet diesen Bildtyp, bei dem er ausdrücklich auch die bewußt gestaltete oder zumeist zufällig entstandene Rückseite hervorhebt, als „Zweiseiter“. Ebenfalls aus dem Jahr 1965 stammt die *Flöte* (1965.1 m. Abb.). Sie besteht aus acht unterschiedlich langen, unten mit Plastikfolie abgedichteten Pappröhren, die er mit verschiedenen organischen Substanzen füllte. Mit Bindfäden zusammengebunden, hängen sie, wie Orgelpfeifen der Länge nach gestaffelt, senkrecht unter einem Querholz. Der austretende Geruch führte dazu, daß Roth die Arbeit später (etwa 1980) in *Geruchssorgel* umbenennt. Bei dieser Arbeit findet der eigentliche Verfall weitgehend unsichtbar statt, wenngleich er dem Geruchssinn nicht verborgen bleibt. Dadi Wirz, ein schweizer Künstler und der damalige Leiter der Radierklasse an der Designschule in Providence, berichtet von weiteren, z.T. noch großformatigeren Assemblagen und Accumulagen aus diesen Jahren, deren Spuren sich jedoch verloren haben. Ein Jahr später, 1966, entsteht hier ebenfalls das Auf lagenobjekt *Banana* (1966.1 m. Abb.). In den Werken dieser Schaffensphase preßt Roth Früchte u.ä. auf den Bildträger bzw. zwischen zwei Glasscheiben und überläßt die Lebensmittel dann Bakterien, Insekten, Schimmelpilzsporen u.ä. zur weiteren Gestaltung. Eine kleine Assemblage zwischen Glasscheiben, für die Roth u.a. Katzenfutter verwendet hat, befindet sich heute im Archiv Sohm. Sie stammt aus dem Jahr 1965 und trägt den Titel *Mundaugen* (1965.7 m. Abb.).

1966 entsteht die Arbeit *Im Meer* (1966.7 m. Abb.) aus Pappe, Leim, Milch und anderen, heute nicht mehr mit bloßem Auge rekonstruierbaren Essensresten, die ebenfalls zwischen zwei Glasscheiben geklemmt sind. Die zentrale Form bildet ein zu einem Roth'schen Motorradfahrer geformter Pappstreifen, um den herum man zersetzte Essensreste und diverse tote Insektenlarven ausmachen kann. An dieser Arbeit wird anschaulich, inwiefern Fliegen, die sich dort einnisten, das weitere Aussehen einer solchen Assemblage bestimmen können. Als zersetzende Organismen und somit als aktiver Bestandteil werden sie vom Künstler akzeptiert und sind bisweilen sogar erwünscht. Die heranwachsenden Käferlarven und Fliegenmaden ernähren sich von den Lebensmitteln, bis sie schließlich als Käfer oder Fliegen zu groß sind, um durch die feinen Fugen des Rahmens wieder in die Natur gelangen zu können. Sie sterben und werden Bestandteile des Bildes. 1959 spielt Marcel Duchamp in seiner Arbeit *Sculpture morte* ironisch mit der Ikonographie von Insekten auf Vanitas-Stilleben, indem er diese, wie auch das Obst und Gemüse in der Arbeit, aus Marzipan nachbildet. Daniel Spoerri verwendet seit Anfang der 60er Jahre ebenfalls Abfälle, temporär in Aktionen und als festgeleimte Essensreste in seinen *Fallenbildern*. Was bei Duchamp ironisch zitiertes Motiv und bei Spoerri hintersinnige Geste des

gestaltenden Zufalls ist, wird bei Roth zu dem das Kunstwerk konstituierenden, sich selbständig weiterentwickelnden Material.

Die frühesten Accumulagen Roths aus aufgehäuften Lebensmitteln und Abfällen stammen aus dem Jahr 1967. Eine Arbeit in der Sammlung Sohm trägt Roths handschriftlichen Vermerk auf der Unterseite, daß es sich dabei um den ersten *Haufen* handelt. (1967.9 m. Abb.) Käse, Brotstücke u.ä. sind auf einem Holzbrett nach oben spitz zulau- fend aufgeschichtet und vom Künstler mit Milch übergossen worden. Oben thront als klas- sische ikonographische Reminiszenz an die *Vanitas* eine abgebrannte Kerze. Sie bleibt das einzige Symbol der Vergänglichkeit in einer *Haufen*-Arbeit. Alle folgenden werden in ihrer Ganzheit zu illustrativen Zeugen des Verfalls. Der Künstler kann auf traditionelle Zei- chen oder Chiffren verzichten, indem er die Vergänglichkeit nicht darstellt, sondern indem er sie ausstellt und den Verfall zum eigentlichen Gegenstand der Arbeit macht.

1968, als Roth im Sommersemester eine Gastprofessur an der Düsseldorfer Kunst- akademie ausübt, experimentiert er mit weiteren Lebensmitteln wie Fleisch und Käse als künstlerischem Werkstoff. Der Verwesungsgestank führt dazu, daß die Akademieleitung in seiner Abwesenheit während der Semesterferien das Atelier ausräumen und die dort befindlichen Arbeiten wegwerfen läßt. Von September bis November entsteht im gleichen Jahr seine umfangreichste *Haufen*-Serie, die er für die Baseler Werbeagentur GGK (Gerst- ner, Gredinger, Kutter) anfertigt. Von der Agentur erhält er den Auftrag, für 2000 Fran- ken pro Monat je eine Arbeit für jeden Angestellten zu Weihnachten zu erstellen. Ursprünglich hatten die Auftraggeber an kleine Bilder oder Zeichnungen gedacht. Statt- dessen entsteht die umfangreiche *Haufen*-Serie. Karl Gerstner, einer seiner Auftraggeber und selbst Künstler, hat Roths Überlegungen dazu festgehalten:

„Verstehen Sie, bitte, daß ich meine Arbeit unschuldig (dies unterstrichen) tue, und dann zu wenig daran denke, was andere Leute fühlen. Das wird alles wieder schön und gut“, schrieb er an Rotraut Tanner. Nämlich: als er in ihrem Haus (an der Austr. 102 in Basel) daranging, 100 Schimmelhaufen zu kultivieren. Das heißt: als er auf 100 Brettern stinkende, verwesende Abfallhaufen auftürmte und abwechselnd mit Gips und saurer Sahne übergoß.¹³³

Roth schichtet und übergießt insgesamt etwa 120 kleinformatischen Accumulagen (ca. 35 x 30 cm) sowie drei große (ca. 57 x 87 cm) für die *Gesellschafter* (z.B. 1968.36 m. Abb.). Wenngleich keine Arbeit der anderen gleicht, es sich vielmehr um eine Werkgruppe ähn- licher Unikate handelt, entwickelt Roth für alle eine einheitliche technische Methode, mit der er die *Haufen* oder *Kleine Inseln* genannten Aufschichtungen arrangiert. Die Grund- lage bildet ein

Brett, darin Nägel stecken, darüber Essensabfälle oder Verderbliches ausgeschüttet, mit Draht armiert, teilweise mit Gips oder Farbe überschüttet (zum Festhalten), den Grund drumherum Blau angemalt (das Meer).¹³⁴

Wie der Hinweis auf „das Meer“ verdeutlicht, handelt es sich aus Roths Sicht dabei nicht nur um ungegenständliche Demonstrationen von Verfall. Indem er die blaue Grundplatte als Meer bezeichnet, werden die Haufen gleichermaßen zu Müllinseln und als solche wieder zu kleinen Mikrokosmen, die *pars pro toto* das Werden und Vergehen, also den „Lauf der Welt“ thematisieren, wie der Titel einer seiner Schokoladengraphiken lautet. Die Stücke für die Mitarbeiter werden in der Galerie Felix Handschin ausgestellt. Für jedes Werk wollte die Agentur dann „[...] noch 30 Franken von den Angestellten haben. Ganz schenken wollten sie es nicht.“¹³⁵ Dadurch werden etliche Stücke nicht von den Mitarbeitern, sondern von anderen Sammlern und Kunsthändlern gekauft, wodurch viele auf den Kunstmarkt gelangen.

Diese Schimmelarbeiten erregen in der Öffentlichkeit großes Aufsehen und sind ein weiterer Grund für die große Popularität des Künstlers. Eine großformatigere Reihe ähnlicher Accumulagen entsteht zu Beginn der 70er Jahre für den Kölner Galeristen Helmut Rywelski. (Abb. 16) Dieter Roth muß jedoch auf der Düsseldorfer Kunstmesse 1972 feststellen, daß der Galerist „einige Objekte [...] mit grellem und verschiedenfarbigem Gips verändert [hat], um ihnen Halt zu geben.“¹³⁶ Er fordert den Galeristen auf, die Arbeiten vom Messestand zu entfernen. Als dieser sich weigert, beseitigt Roth auf vier Objekten seine Signaturen. Daraufhin schrieb der Galerist an Roths Verleger Hansjörg Mayer, der Künstler solle „[...] den Betrug aus der Welt [...]“ schaffen „[...] oder er muß ins Gefängnis“¹³⁷. Helmut Rywelski verklagt Dieter Roth erfolglos. So beschäftigen die *Haufen* letztlich nicht nur die Kunstkritik und die Kunstwissenschaft, sondern sogar die Jurisdiktion und haben Anteil an einem Stück außergewöhnlicher Justizgeschichte in Sachen Urheberrecht in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts.

Nach dem weitgehenden Zerfall der Speisereste findet man heute zumeist nur noch die verrosteten Eisenarmierungen und losen Anhäufungen abgefallener, eingetrockneter Bestandteile auf den blau bemalten Holzbrettern, die von den zurückliegenden Zersetzungsprozessen Zeugnis ablegen. Bei den in der Hamburger Kunsthalle ausgestellten *Haufen* aus der Sammlung Siegfried Cremers kann man sich jedoch davon überzeugen, was nach der biologischen Zersetzung von den Accumulagen übrig bleibt: eine lose Ansammlung eingetrockneter Rückstände auf dem blau bemalten Holzbrett, zwischen denen man die Reste der metallenen Armierung erkennt.

Neben den aufgetürmten *Inseln* oder *Haufen* entstehen auch Materialbildauflagen¹³⁸ als Assemblagen. Dazu verwendet Roth Wurstscheiben und Käsestücke. Die frühesten Editionen mit Wurstscheiben entstehen 1968: Der *Kleine*, *Mittlere* und *Große Sonnenuntergang* (1968.24 u. 25 m. Abb.). Bei den in Zusammenarbeit mit Rudolf Rieser hergestellten Auflagen wird eine Salamischeibe zwischen zwei dicke Blätter farbigen Papiers geschoben, so daß sie von vorne und hinten nur je zur Hälfte zu sehen ist. Der einen romantischen Eindruck suggerierende Titel wird durch das vom Papier aufgesogene Fett noch verstärkt. Dieses umgibt in einem unregelmäßigen Nimbus die Wurst, läßt sie scheinbar erstrahlen. Durch die unkonventionelle Darstellung eines Sonnenuntergangs erreicht Roth assoziativ, trotz des real wenig stimmungsvollen Zersetzungsprozesses und dem Aufsaugen des Fettes in den papiernen Untergrund, tatsächlich jene konnotierte Wirkung, wenngleich mit einem Zwinkern im Auge. Durch den Einschluß in eine transparente Plastikhülle enden die biologischen Vorgänge, sobald der Sauerstoff darin verbraucht ist. Es verbleibt ein Bild als Folge des Verfalls, dem eine gewisse Poesie anhaftet. Die Arbeit ist sowohl auf Vorder- als auch auf Rückansicht hin konzipiert und soll beidseitig verglast gerahmt werden.

Wer Graphiken mit Wurstscheiben herausgibt, der läßt sich früher oder später auch Käse als möglichen Werkstoff nicht entgehen. 1969 entstehen die *Kleine* und die *Große Landschaft* (1969.31 u. 1969.28 m. Abb.) und 1973 die Edition *In Oelper scheiderts* (1973.6 m. Abb.) mit dem besagten Milchprodukt. Die *Kleine* und die *Große Landschaft* bezeichnet Roth als *Pressungen*. Eine solche *Pressung* entsteht, wie Roth im Band 20 seiner *Gesammelten Werke* definiert,

„[...] indem etwas nicht so flaches weiches auf etwas flaches hartes runtergedrückt wird und flachgedrückt wird wobei es breit wird und aus dreien in zwei dimensionen hinabsteigen zu wollen scheint [...] und dort bleibt es liegen und zwar ohne dass noch ein abziehen geschehen muss da nämlich das runtergepresste niedergeschlagene auf (und mit) seiner unterlage (zusammen) schon das ist was man haben wollte [...]“¹³⁹

Bei der querformatigen *Kleinen Landschaft* sind auf einer Horizontlinie, die sich, wie bei den (Wurst-) *Sonnenuntergängen*, durch zwei aufeinanderstoßende unterschiedlich farbige Papiere ergibt, zwei Käsestücke nebeneinander aufgebracht. Auch hier liegt, von vorn betrachtet, die eine Hälfte unter und die andere auf dem Papier. Die Stücke werden dann in dieser Position durch eine Buchbinderpresse flach gedrückt. Für die *Große Landschaft* variiert Rudolf Rieser, der beide Auflagen für Roth produziert, das Motiv im Hochformat, wobei nur jeweils ein Stück Käse mittig zwischen die farbigen Blätter appliziert wird. Der unterschiedliche Verlauf des Käses soll dem Titel nach assoziativ das Bild einer Landschaft

hervorrufen. Zur anschließenden Zersetzung kann auf die Entwicklung der Wurstscheiben verwiesen werden, da die Landschaften ebenfalls in Plastikfolie eingeschweißt wurden und so im Laufe der Zeit erst verschimmelten und dann eintrockneten.

In Oelper scheperts trägt den Untertitel *Braunschweiger Landschaft mit Käsebäumen*. Es handelt sich dabei um eine Assemblage auf einer im Handoffset übertragenen s/w-Fotografie. Diese zeigt eine in die Bildtiefe führende Straße auf der links angeschnitten ein PKW vor einem Zaun parkt. Im Bildhintergrund erkennt man die Silhouette einiger Bäume. Diese werden in der oberen Hälfte der Arbeit durch ausgewalzte Käsestücke gelblich eingefärbt. Die Größe der bedeckten Fläche richtet sich nach dem Verlauf des Käses. Die Graphik ist ebenfalls in eine transparente Folie eingeschlossen. Der Titel spielt auf den Braunschweiger Stadtteil Oelper an. Zusammen mit Karl Schulz, der die Arbeit ausführt, betreibt Roth dort eine kleine Druckerei, in der ausschließlich seine Graphiken hergestellt werden. Das Verb „schepert“, leitet sich von „scheppern“ und von „Schäfer“ ab, wie Roth erklärt: „Die [Druckerei] lag am Hirtenweg; im Telefonbuch stand: Scheperts-Studio (Hirte-Schäfer-Scheper-scheppern).“¹⁴⁰

Alle drei Assemblagen erscheinen als Jahregaben des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1969. Das Blatt *In Oelper scheperts* wird vier Jahre später, 1973, den Mitgliedern des Vereins zum Kauf angeboten.

Eigentlich als Nebenprodukt zu einer Graphik entstanden, erscheint 1969 als unlimitiertes Auflagenobjekt das flache, trapezförmige *Brot* mit einem ovalen Loch etwa 10 cm oberhalb der Unterkante.¹⁴¹ (1969.24 m. Abb.) Als Vorlage dieser Form dient eine Londoner Ansichtskarte, die einen Blick aus der Vogelperspektive auf den Hyde Park zeigt. Diese läßt Roth fotomechanisch auf das Format 64 x 95 cm vergrößern und überarbeitet anschließend die einstige Grünfläche mit farbiger Plastikmasse, die durch den pastösen Auftrag sich beinahe reliefartig auf dem Druck zu erheben scheint.¹⁴² Ursprünglich sollte der Bereich des Parks mit einem großen Fladen Brot gleicher Form beklebt werden. Statt dessen, wohl auch, weil die Befestigung des vergleichsweise schwereren Brotlaibes auf dem Papier nicht praktikabel war, füllt der Künstler die Fläche mit unterschiedlich farbiger Spachtelmasse aus.

Die abgerundete, trapezförmige Grünanlage mit See dient ihm jedoch zur Vorlage der Arbeit *Brot*. Er formt, in Zusammenarbeit mit Rudolf Rieser, den Umriß des Parks auf der Karte dreidimensional aus Brotteig nach, und der See erscheint als ovales Loch unten im Brot. Das Lebensmittelobjekt schweißt er dann, versehen mit einem Titel-Etikett auf der Rückseite, in eine transparente Plastikhülle ein. In dieser Form ist das Brot im Laufe der Zeit eingetrocknet. Bei vorsichtiger Handhabung hat sich das Werk äußerlich nicht mehr wesentlich verändert, häufig ist der Brotleib jedoch zerbrochen.

Der Zeitraum von 1968 bis 1970 bildet quantitativ den Zenith seiner frühen Material- und Objektarbeiten: Seine Schimmel- Käse- und Wurstobjekte haben internationale Berühmtheit erlangt, was neben diversen Beteiligungen an Gruppenausstellungen auch zu zwei außergewöhnlichen Einzelausstellungen führt. Die Galerie Ernst in Hannover inszeniert 1969 einen aktuellen Querschnitt durch sein Werk. In der Galerie Eugenia Butler in Los Angeles schockiert Roth die Kunstöffentlichkeit 1970 mit einer geruchsintensiven Käse-Installation.

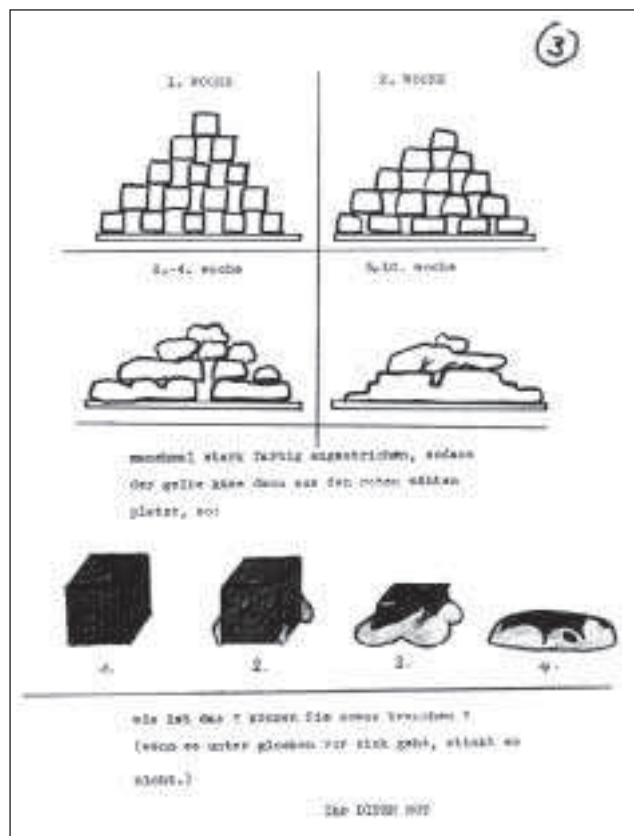
Selbst die vom Künstler gestaltete Preisliste zur Ausstellung der Galerie Ernst wird zum Sammlerstück, wie es auch Roths universellem Kunstanspruch entspricht. Die Liste ist als ein fortlaufender Text von Roth mit der Schreibmaschine geschrieben und mit kleinen gezeichneten Illustrationen verziert. Sie beginnt: „Es war einmal einer, der sass auf einer Wurst, einer der berühmten und beachtlichen Literaturwürste zu 300 Mark das Stück, und er schrieb ...“¹⁴³. Die sechsstufige Geschichte mit Abbildungen und Preisen läßt Roth mittels einer Matrize vervielfältigen. Der Text bildet gleichsam die einzige erhaltene zeitgenössische Übersicht eines Teils dieser frühen Werkgruppe. Neben den erwähnten *Literaturwürsten*, einigen *Haufen* - davon einer mit Schokolade übergossen -, dem großformatigen Collagebuch *Snow* (1969.54) und der kleinformatischeren Buchhandelsausgabe sowie der Luxusausgabe der *Poeterei 3/4* spielen hier die Käse- und Wurstobjekte eine wichtige Rolle.

Die *Wolke* (1969.34) und die *Große Wolke* (1969.35 m. Abb.) bestehen jeweils aus mehreren parallelen Glasscheiben, die Roth auf einen Eisensockel montiert hat. Dazwischen sind je drei einander an den Rändern überschneidende Mettwurstscheiben in auf- bzw. absteigender Staffelung geklebt. Um diese herum hat Roth perspektivisch eine Art Verpackung auf das Glas gemalt, so daß die Wurstscheiben in einem Karton zu liegen scheinen. Das Motiv der sich überschneidenden Kreise findet sich häufiger bei Roth, z.B. auf der *Graphik mit Kakau* (1968.19 m. Abb.), auf der es zweimal in ähnlicher Anordnung erscheint. Es handelt sich auch hierbei um stilisierte „Reiter“ resp. „Motorradfahrer“. Diese stehen wie Rennpferde vor dem Start in Boxen nebeneinander aufgereiht. Das Motiv des Nebeneinanderstehens in der Box vor dem Rennen greift Roth ähnlich 1971 und 1973 mit den Objekten *Stall 1* und *Stall 2* wieder auf (vgl. 1971.22 und 1973.8 jeweils mit Abb.). Die formal strenge geometrische Reihung der drei sich teilweise überdeckenden Wurstscheiben und die in Trompe L'oeil-Manier aufgebrachte Malerei auf den Glasscheiben stehen materiell in krassem formalen Gegensatz zum ungesteuerten organischen Verfall der Wurstscheiben. Indem er die Glasscheiben seitlich offen läßt, wirkt der Künstler der natürlichen Zersetzung bewußt nicht entgegen.

Bei dem aufgeführten *Wurstbrunnen* (auch: *Wurstturm*) (1971.7) führt Roth die

Staffelung der Scheiben nicht nur illusionistisch, sondern *in realiter* räumlich in die Tiefe. Er befestigt je eine Wurstscheibe mittig auf gleichgroßen, quadratischen, gerahmten Glas-scheiben übereinander. Das sich daraus ergebende turmartige Objekt befindet sich heute im Archiv Sohm in der Staatsgalerie Stuttgart. Aufgestellt vermittelt der *Wurstbrunnen* den Eindruck einer sich nach unten ins Dunkel verlierenden, unendlichen Reihe von Wurst-scheiben. Auch hier kann man einerseits das sehr sorgfältige Arrangieren Roths feststel-len, das, wie bei den drei Kreisen der *Großen Wolke* (1969...), formal auf seine Wahr-nehmungserfahrungen im Bereich der Op-Art zurückgeht. Andererseits läßt der Künstler den einkalkulierten Zufall die Arbeit vervollständigen und stellt mit dem allmählichen orga-nischen Verfall des verwendeten Materials die Strenge seiner Komposition selbstironisch infrage. Der von Roth geschätzte Widerspruch findet sich beispielsweise auch in der Gra-phik *Big Cloud* (1971.26). Über die abstrahierte, mit dem Lineal akkurat schraffierte Wolke hat er pastos Mayonnaise, Senf o.ä. ausgestrichen.

Vergleichbares läßt sich auch bei den *Weichen Skulpturen* feststellen. Hierbei handelt es sich um zu kleinen Haufen oder Pyramiden aufgetürmte Käse-stücke, sehr häufig aus Limburger-Käse. Wie auf der Zeichnung (Abb.) zu ersehen ist, liegt auch diesen Arbeiten zunächst eine streng geometrische Anord-nung zugrunde. Die rechteckigen oder quadrati-schen Käsewürfel werden vom Künstler blau oder rot bemalt und auf einem Holzbrett pyramidal aufge-schichtet. Vor zu starker Geruchsentwicklung soll den Betrachter eine gläserne Käseglocke oder eine Plexiglashaube als Abdeckung schützen. Die an sich korrekt ausgerichteten Stücke mutieren durch Käfer-larven, Temperaturschwankungen und Eintrocknung zu unregelmäßigen Klötzen. Wird das Objekt zudem häufiger bewegt, verrutschen die farbigen Würfel aus ihrer ursprünglichen Position auf dem ebenfalls bemalten Holzbrett, wie bei der *Weichen kleinen roten Skulptur* (1968.29 m. Abb.) zu beobachten ist. Hierbei sind sowohl das Grundbrett als auch die Würfel mit der gleichen roten Farbe bemalt. Sie lösten sich all-mählich aus dem arrangierten Verbund, und es verbleibt eine lose Ansammlung verschumpelter Käsestücke. Krasser und zugleich amüsanter kann man Form- und Kompo-sitionsschemata in der Kunst sicher kaum ad absurdum führen, als daß man den Aufbau



einer Arbeit sich selbst zerstören läßt.

Neben Pilzsporen und Bakterien sind es vor allem Fliegen- und Käferlarven, welche die Zersetzung beschleunigen, nachdem die Insekten ihre Eier in die für sie äußerst nahrhaften Kunstwerke gelegt haben. Den zu erwartenden Insektenbefall tragen drei andere Arbeiten der Ausstellung in der Galerie Ernst bereits im Titel: gemeint sind das *Kleine* und das *Große Fliegenbauer* (1968.27 m. Abb. u. 1969.30) sowie die *Fliegenhaube* (1969.27). Bei der letzteren handelt es sich um ein Verwesungsobjekt auf einer Holzplatte. Es befindet sich unter einer Glashaube, wie sie früher bei Tischuhren Verwendung fanden, was ihr in der Beschreibung auf der Preisliste durch den Künstler das Adjektiv „alt-schön“ einbrachte.

Das *Kleine Fliegenbauer* besteht ebenfalls aus heute undefinierbarem organischen Material, vier Glasscheiben, und einem tiefen Holzrahmen. An der Oberseite ist ein Bindfaden befestigt, um es frei im Raum aufhängen zu können. Die einstigen Eßwaren befinden sich zwischen zwei lose eingestellten Glasscheiben. Diese werden vorne und hinten durch je eine weitere, mit weißen geometrischen Formen bemalte Scheibe gehalten. In der Holzleiste des Rahmens befinden sich auf jeder Seite zwei kleine gebohrte Einfluglöcher für Fliegen. Die äußeren Gläser sind mit ovalen und rechteckigen Figuren bemalt, die in ihrem Spiel mit Positiv- und Negativformen erneut auf die Op-Art verweisen. Allein der sich zersetzende Inhalt und die absichtlich belassene starke Verschmutzung des Kastens lassen erst gar nicht den Eindruck aufkommen, das Objekt wäre arithmetisch konstruiert und in irgendeiner Art und Weise mit den exakt konstruierten Op-Art-Arbeiten verwandt. Reizvoll ist auch hier, wie Roth beide Elemente - präzise formale Gestaltung und chaotischen Zerfall - spielerisch kombiniert.

Das *Große Fliegenbauer* ist offensichtlich ein Verwesungsobjekt zwischen zwei Glasscheiben, in Holz gefaßt und oben mit dem von Roth häufig gebrauchten metallenen Griff versehen¹⁴⁴, so daß sich der Eindruck ergibt, es handle sich um ein Objekt zum Mitnehmen, sozusagen für den täglichen Gebrauch wie eine Aktentasche.

In der zweiten erwähnten, wichtigen Ausstellung mit dem Titel *Staple Cheese (A Race)* in der Galerie Eugenia Butler, 1970, in Los Angeles, wird Käse fast zum alleinigen Material der künstlerischen Gestaltung. Die Galeristin sieht die ersten Arbeiten von Roth in Düsseldorf. Ihr Mann vertritt als Anwalt amerikanische Opfer des Contergan-Skandals, weshalb sich das Paar in Deutschland aufhält. Eugenia Butler lädt Roth ein, in ihrer Galerie auszustellen. Er fliegt bald darauf, noch ohne Ausstellungskonzept, zu ihr in die USA. Dort provoziert ihn die gerade in der Galerie laufende Ausstellung des FLUXUS-Künstlers George Brecht und

[...] plötzlich habe ich gedacht: diesen Käse ... also es gibt doch eine deutsche Redensart: „hier hat einer einen Koffer stehen lassen“ [...], wenn einer so gefurzt hat und es stinkt. Das ist dann entweder ein großer Koffer oder ein kleiner, je nachdem.¹⁴⁵

Die negative Bewertung der vorgefundenen Ausstellung, daß das Gesehene alles „Käse“ sei, verbindet sich für Roth assoziativ mit der Redewendung bezüglich des Furzes zu einer eigenen Ausstellungsidee. Er kauft mit der Galeristin 37 unterschiedliche, neue und gebrauchte Koffer, die er randvoll mit ausgepackten Cheddar-, Limburger-, Camembert-, Briestücken etc. füllt. Er verwendet u.a. einen Posaunenkoffer, einen Schminkkoffer mit Samtimitation innen und die verschiedensten Reisekoffer in allen erdenklichen Größen und Ausführungen. Diese werden aufrecht nebeneinander als ein zusammengehörendes Ensemble in der Raummitte aufgestellt (Abb.), wie Roth ausführt:

Die standen wie auf dem Bahnhof, von einer berühmten Filmschauspielerin die Kofferladung. Glänzend und schön standen die da. Und das Ekelhafte kam dann so langsam zum Vorschein. Erst kam etwas Sauce heraus und dann die Maden, denn die Fliegen legen natürlich Eier da rein.¹⁴⁶



Neben dieser Hauptarbeit, die den Galerieraum optisch und durch ihren Geruch dominiert haben dürfte, hängen, wie man auf Abbildungen erkennen kann, noch andere Käsearbeiten, wie z.B. die *Käserennen*, (1970.22 m. Abb.) und *Käsepyramiden* an den Wänden. Außerdem lief auf Roths Wunsch hin die Ausstellung von George Brecht gleichzeitig nebenher weiter.

Dem Titel der Präsentation liegt ein Wortspiel zugrunde: Roth verbindet den englischen Begriff *staple cheese*, also Käsestapel, mit *steeple chase*, i.e. Hürdenlauf. Daraus ergibt sich für den Künstler eine neuartige Verwendung des Materials Käse in seiner Kunst. Für die sogenannten *Käserennen* drückt Roth verschiedene, gut gereifte, schon zähflüssige Käsestücke oben auf ein Blatt Papier und zieht weiter unten eine horizontale Ziellinie.

Diese sollen die Käsestücke durch Schmelzen und damit verbunden durch allmähliches Herunterlaufen erreichen. Die Sorte, die im Reifungsprozeß am dünnflüssigsten wird, würde die Linie als erste erreichen. In der Regel trocknen die Käsestücke irgendwann auf der Strecke ein, wie die noch bekannten Arbeiten zeigen. Von so abwegigen und absurden Kunstphänomenen offensichtlich amüsiert, schildert der Kunstkritiker William Wilson die geruchsintensive Veranstaltung mit dem rätselhaften Titel in der Los Angeles Times:

Each case is to be opened on a different day until the closing of the exhibition on May 33 (Rot borrowed two days from June and called the gesture a „Dislocation a Monthmass (Concept art jargon)“ [...]

The staple cheese is a race to see which flavor gets highest, fastest. [...] Anyhow we have a chance to test the idea that art gets better as it gets older. Pure burlesque.¹⁴⁷

Der deutsche Titel, den Roth der Ausstellung gibt, lautet bezeichnenderweise *Ekelhaftes im Verborgenen*. Er verhehlt nicht das wenig Appetitliche, das den Besucher der Ausstellung erwartet. Wenngleich die Ausstellung noch im Frühjahr stattfindet und nicht bei hochsommerlichen Temperaturen, muß der Gestank nach einiger Zeit unvorstellbar gewesen sein, der Raum praktisch unbetretbar. Die Geruchsentwicklung, sowie die Fliegen und ihre Larven resp. Maden riefen denn auch nach knapp drei Wochen die Gesundheitsbehörde auf den Plan. Zwei Inspektoren besichtigen die Ausstellung und erwirken eine Vorladung der Galeristin vor Gericht:

Upon inspection of the above property we found that you had not complied with section 630 A County Public Health Code 7583: Operating or maintaining premises in such a manner as to permit the breeding or harboring [sic!] of flies.¹⁴⁸

Der Feststellung des Versäumnisses, daß Eugenia Butler die „Fliegenzucht“ nicht zuvor behördlich angemeldet hat, folgt eine Diskussion über den vom Künstler visualisierten Kreislauf von Werden und Vergehen und über die Berühmtheit des europäischen Künstlers, die gerade im Zusammenhang mit seiner extravaganten Materialwahl zu sehen ist. Schließlich zeigen sich die Inspektoren gnädig und die Ausstellung darf doch bis Ende des Monats gezeigt werden.

Verkauft werden konnte die Installation jedoch nicht. Nach Beendigung der Präsentation liegen die 37 Koffer viele Jahre lang in einem vom Künstler eigens entworfenen Lagerungsbehälter in der Garage der Galeristin, „[...] who will send it to anyone with \$ 21.000 and a bad cold“¹⁴⁹, wie Dick Roraback spöttisch in der *International Harald Tri-*

bune schreibt. Später werden sie, da sie offenbar auch nach Jahren ihren strengen Geruch nicht verloren haben, „von Jim Butler, dem Mann der Galeristin, in die Wüste geworfen,“¹⁵⁰ wie Roth die Frage des Verfassers nach dem Verbleib der Arbeit beantwortet.

Erhalten geblieben ist jedoch ein offenbar zur Ausstellung erschienenenes Multiple aus mit roter Farbe bemalten Käsekuben unter Plexiglas auf Holz. 33 Arbeiten dieser Serie erwähnt Paul McCarthy in seiner Hommage *Turning Points* an Dieter Roth in der Zeitschrift *ARTFORUM* vom Oktober 1998. Er hat diese Edition in einer Garage ausfindig gemacht, wo die Plaxiglasboxen fein säuberlich nebeneinander aufgereiht seit fast dreißig Jahren gestanden haben, wie er mit einigen Fotos demonstriert. (Abb.) Er schreibt, daß kein einziges Exemplar damals verkauft worden sei. Zumindest das Objekt *Weiche, kleine rote Skulptur* (1968.28), das sich in einer Kölner Privatsammlung befindet, gehört eindeutig in diesen Zusammenhang.



Mit dieser Ausstellung erreicht Roths Einsatz abstoßender Materialien, die alle menschlichen Sinne gleichermaßen provozieren, seinen rezipientenfeindlichen Höhepunkt. Der Beliebtheit des Künstlers war das aber keineswegs abträglich, seiner Popularität allein durch das Medieninteresse sogar sehr zuträglich.

Ebenfalls ganz im Zeichen der Fäulnis stehen die beiden *Verwesungsobjekte*, die sich in der Sammlung Lauffs im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld befinden. Im Zeitraum von 1965 bis 1970 entsteht das *Verwesungsobjekt* mit Früchten (1970.25). Die Arbeit setzt sich zusammen aus fünf einzelnen, je zwei Meter hohen schmalen Rahmen, die vorder- und rückseitig verglast sind. In diese füllen Dieter Roth und Rudolf Rieser über einen Zeitraum von fünf Jahren immer wieder verschiedene Früchte, in jeden Rahmen eine Sorte, bis die Fruchtsäuren und Mikroorganismen die Rahmenunterseiten undicht werden lassen.

Gegen die austretenden Flüssigkeiten wurde eine flache Auffangschale aus Metall unter das Objekt gestellt.

Das zweite *Verwesungsobjekt* (1969.49) mit sich zersetzendem Fleisch von 1969 ist dem *Hackfleischbild* (1968.20 m. Abb.) von 1968 aus der Sammlung Hahn in Wien substantiell vergleichbar. Allerdings bildet letzteres eher eine Accumulage aus Glasscheiben, Holzleisten, Hackfleischresten und Draht als ein durch einen Rahmen gefaßtes Objekt aus zerkleinertem Fleisch, wie das in Krefeld der Fall ist.

1971 entsteht die Assemblage *Bananen unter Glas*. (1971.2 m. Abb.) Dabei handelt es sich um das neben dem Frucht-*Verwesungsobjekt* größte Werk dieser Gattung mit einem Format von 173 x 253 x 8 cm. Hauptsächlich verschimmelte und eingetrocknete Bananen sind über den Bildträger großzügig verteilt. So vermittelt das Bild mit seinen an archetypische Zeichen erinnernden Bananenschalenformen, dem gestischen Duktus von über dem Bildgrund verstrichenen Substanzen und den vertikalen Verlaufsspuren undefinierbarer herabgeronnener Flüssigkeiten einen Eindruck, der den bewegten Oberflächen informeller Bilder zu ähneln scheint .

Mit Bananen hatte Roth schon einige Jahre zuvor bei zwei anderen Auflagenobjekten gearbeitet. Eine Bananenschale, appliziert auf eine Glasscherbe die wiederum montiert ist auf einen Holzsockel, bildet das Objekt *Banana* (1966.1 m. Abb.). Die Idee dazu und auch einige Ausführungen der kleinen Auflage von sechs Exemplaren, sind offensichtlich bereits 1966 in Providence, USA, entstanden, wie auf der Arbeit in der Sammlung Cremer handschriftlich vom Künstler vermerkt worden ist.¹⁵¹ Ab 1968 gibt der VICE-Verlag in Remscheid die unlimitierte Edition *Taschenzimmer* (1968.43 m. Abb.) mit einer Bananenscheibe heraus. In einer kleinen Kunststoffschachtel, wie sie eigentlich für Spielkarten verwendet wird, liegt ein Blatt mit der Stempelzeichnung eines Schemels. Darauf befestigt Roth eine Scheibe der Frucht, die sich dort allmählich zersetzt.

Neben Wurst, Käse, Obst und Hackfleisch bedient sich Roth auch des Gemüses als künstlerischem Werkstoff. Bei dem *Rotkohlbild* (1971.6 m. Abb.) von 1971, das heute in der Galerie der Stadt Stuttgart ausgestellt ist, wird allein der eingefüllte, sich auf dem Boden des Rahmens aufhäufende Rotkohl zum Bildgegenstand und Ausdrucksträger. Das Objekt ist als doppelt verglaster Rahmen ausgeführt, der sich an der Oberseite mit einem Metallgriff öffnen läßt. Im Inneren dienen zwei diagonale Holzleisten als trichterartiger Einsatz zum Ein- und gegebenenfalls Nachfüllen von Rotkohl. Dessen Reste erscheinen heute nurmehr als eine graue pastose Masse, zu der der Kohl die über die Jahre und über verschiedene Stadien der Fäulnis eingetrocknet ist. Die schräg auf die Lebensmittelanhäufung weisenden, hölzernen Leisten des Einfülltrichters suggerieren auch im musealen Stillstand des Objekts dessen theoretische Auf- oder Nachfüllbarkeit und damit die Option auf eine

aktive Weiterführung neben dem automatisch stattfindenden biologischen Zerfall. So bleibt auch nach Beendigung des organischen Zerfalls durch den Trichter das Prozeßhafte und das stets Unvollendete des Werkes im Vordergrund.

Das vergleichbare *Bohnen-Rotkohl-Bild* (1970.21) von 1970 existiert nicht mehr. Es wurde, laut Roth, bei einem Sammler von dessen Hausmeister versehentlich als Abfall eingestuft und weggeworfen. Eine vergleichbare spätere Arbeit steht jedoch im *Schimmelmuseum* der Dieter Roth Foundation in Hamburg.

4.2. Schokoladenobjekte

Als weitaus weniger vergänglich haben sich hingegen die Arbeiten unter Verwendung von Schokolade erwiesen. Diese stellen neben den Schimmel- und Gewürzobjekten die drittgrößte Werkgruppe dar. Die Arbeiten mit dem Werkstoff Schokolade konzentrieren sich innerhalb des hier behandelten Zeitraumes auf die Jahre 1968/69. Insgesamt entstehen in der Zeit von 1967 bis 1972 mindestens 50 Schokoladenplastiken oder Objekte, bei denen die Schokolade als gestalterisches Material eine wesentliche Rolle spielt.¹⁵² Dabei lassen sich diese Arbeiten erneut in zwei Gruppen unterteilen: Zum einen sind das die plastischen, dreidimensionalen Objekte, die den größten Teil ausmachen und außerdem jene als Materialbilder bzw. Materialbilddaufgaben klassifizierten Arbeiten mit Schokolade auf Papier.

Um mit der umfänglich kleineren Gruppe zu beginnen, soll hier zunächst auf die Papierarbeiten mit Schokolade eingegangen werden. Die Anfänge dieser Experimente fallen in die Zeit, in der Roth einen Lehrauftrag für Graphik an der Rhode Island School of Design in Providence, USA, hat. Offenbar durch die drucktechnischen Möglichkeiten der Hochschule motiviert streicht er 1966 eine Zinkplatte für eine Radierung nicht nur mit Druckfarbe ein, sondern fügt der Farbe noch einen Mohrenkopf hinzu. Vorausgegangen war die in roter Farbe gedruckte Radierung *Als G. durch das Spielzeug stach - stach er in schreckliche Scheisse*.¹⁵³ Dargestellt ist hier ein transparenter Kegel, dessen Boden mit einer Ansammlung undefinierbarer organischer Formen bedeckt ist. Die Form wird horizontal mehrfach durch waagrecht liegende Zwischenböden unterteilt und schließt oben in einem menschlichen, androgyn erscheinenden Kopf ab. Von diesem führt mittig ein senkrechter, sich leicht verjüngender Stab hinab zum Boden in die sich dort befindenden amorphen Gebilde. Dieter Roth erklärt die Darstellung wie folgt: Der auf der Spitze des Kegels zu erkennende Kopf stellt das Antlitz Gottes dar. Dessen Bart sticht durch die Zwischenböden, die als Gesichter dargestellt sind.¹⁵⁴

Nachdem er etwa zehn Probedrucke in rot und schwarz als symmetrische Doppeldrucke angefertigt hat, überarbeitet er die Zinkplatte erneut. Jetzt wird sie schwarz eingefärbt, und er fügt zentral im oberen Drittel einen Mohrenkopf hinzu. Dieser wird beim Druck durch die Radierpresse gezogen und hinterläßt eine schmierige, braune Spur auf dem Papier. Das „G.“ im Titel löst er auf zu *Als Gott durch das Spielzeug stach - stach er in schreckliche Scheisse*.¹⁵⁵ Der flachgepreßte, braune Negerkuß wirkt wie eine nachträgliche Illustration der im Titel erwähnten „schrecklichen Scheisse“. Diese könnte sowohl mit den gezeichneten Formen auf dem Boden des Kegels gemeint sein, als auch mit den Resten des ausgewalzten Gebäcks assoziiert werden.

Diesem ersten druckgraphischen Experiment unter Einsatz von Lebensmitteln folgen weitere, mit unterschiedlich überarbeiteten Radierplatten. Bei der *Vogelplatte 2* (1966.14) arbeitet er mit Schokoladenkeksen und bei der *Vogelplatte 3* (1966.15 m. Abb.) mit Bonbons und Schokoladeneiern. Roth betont dabei das für ihn spielerische Element dieser Technik, denn die derart durch die Pressung ausgewalzten Schokoladeneier [...] ziehen dann so lange Fahnen.[...] Das ist ein Wettrennen [...], wer am längsten wegkommt.¹⁵⁶

Auf diese unkonventionelle Art versucht der Künstler unter Zuhilfenahme des Zufalls neue ästhetische Wege für die Graphik zu erschließen. Zwar bearbeitet er die Zinkplatte zunächst herkömmlich mit einer Kaltnadel oder indem er sie konventionell ätzt. Doch dann sucht er die Schokoladeneier o.ä. Objekte aus und plaziert sie auf der zumindest leicht eingefärbten Druckplatte. Von diesem Moment an kann er den Verlauf der Schokoladenmasse und der in den Schokoladeneiern enthaltenen Flüssigkeiten jedoch nicht weiter beeinflussen. Wenn diese gewaltsam durch die Druckpresse gezogen werden, vollendet erst die zufällige Verteilung der Masse auf dem Papier das Arrangement des Künstlers.

Bei der Graphik *Drei Damen*, (1966.12) die er technisch als „Umdruck“¹⁵⁷ bezeichnet, setzt er die Schokolade zusammen mit der schwarzen Farbe direkt zur formalen Gestaltung und damit quasi als Druckfarbe ein. „Umdruck“ bedeutet, daß die frisch gedruckte Graphik auf ein anderes Papier gedrückt wird, auf dem so ein seitenverkehrtes Abbild entsteht. Auf dem Pergamin ergeben sich drei geschlossene runde Formen, welche die im Titel bezeichneten „Damen“ bilden. Vermutlich aufgrund der nur schwer in Serie zu produzierenden Technik bleibt es allerdings bei einem Unikatdruck, den man wohl als ein gelungenes Zufallsprodukt einstufen darf. Es ist jedenfalls schwer vorstellbar, daß die beabsichtigte Darstellung mittels dieser Methode reproduzierbar wäre. Er experimentiert mit der Schokolade und wählt anschließend eines der Resultate aus. Den Titel findet Roth wahrscheinlich assoziativ nach Begutachtung des Druckergebnisses. So könnte die zufällig entstandene Form des Materials ausschlaggebend gewesen sein für das dargestellte

Sujet.

Bei den vom Künstler als *Quetschungen* bezeichneten Arbeiten aus den Jahren 1966-68 bezieht Roth, ähnlich wie bei den als *Pressungen* bezeichneten, keine klassische Drucktechnik mehr mit ein. Die Radierpresse dient ihm als destruktiv gestaltendes Werkzeug, mit der die *Quetschung* „[...] winkeligerecht und parallel zur Basis (welche man die Unterlage nennen kann) hervorgebracht wird.“¹⁵⁸ Bei der Auflagenarbeit *Rakete* (1968.18 m. Abb.), von 1968, zwingt er gleich eine komplette Pralinenschachtel in Raketenform, hergestellt als ein Mitbringsel für Kinder, durch die Druckerpresse, wobei die Schokolade, deren Kartonverpackung und die Einwickelpapiere der Konfekte eine sich langziehende, bräunliche Spur auf dem untergelegten Papier hinterlassen. Bei der Graphik *Tisch* (1968.15) aus dem gleichen Jahr bildet der blaue Offsetdruck des gleichnamigen Möbels die Grundlage der Arbeit. Den räumlich in die Bildtiefe gezeichneten Tisch belegt er dann mit realen, zerquetschten Bonbons oder Schokoladenstücken. Das Bild erhält ein mit Kakaopulver bestreutes Passepartout. (vgl. Abb.) Das Foto zeigt Arbeiten zu dem Thema in der Ausstellung *nach hause hinauf bzw in die fremde hinunter* in der Galerie Müller, Stuttgart, vom 6.12.69 - 24.1.70. An der Wand hängen drei Versionen des *Tisches*, davor steht ein *Schokoladenrennen* auf Karton, über dessen Verbleib nichts bekannt ist.

Bei der *Graphik mit Kakao*, ebenfalls aus dem Jahr 1968, verfährt er ähnlich, indem er einen Siebdruck mit Kakao überarbeitet. Dieser Druck weist zudem noch eine literarische Besonderheit auf: Jedes Blatt der Auflage von 50 Exemplaren trägt einen handschriftlichen Zusatz. Diese Sätze ergeben, in der Reihenfolge der Numerierung hintereinander gelesen, die *Bastelnovelle*, eine collagenartig montierte Erzählung des Künstlers aus einem „Bastei-Roman“.¹⁵⁹

Bei der kleinen Auflage des sogenannten *Plakates* (1968.12) taucht zum ersten und einzigen Mal im Bereich der Graphik die Figur des Motorradfahrers auf, von der im folgenden noch häufiger die Rede sein wird. Das Motiv nimmt vor allem im Bereich der plastischen Objekte eine herausragende Stellung in dieser Zeit ein.¹⁶⁰ Roth hat bei dem *Plakat* flüssige Schokolade auf weißem Karton ausgestrichen und dann auf der Mittelachse des hochrechteckigen Formats drei kleine weiße, beschriebene Zettel aufgeklebt, zwischen denen man die hellen Umrißformen zweier Motorradfahrer erkennt. Der obere fährt nach links, der untere nach rechts. (1968.11 m. Abb.) Der Titel rührt daher, daß diese in drei Exemplaren von Jan Voss im Auftrag hergestellten Arbeiten tatsächlich als eine Art Plakat für die Roth-Ausstellung *Vergrößerte Kleinigkeiten* der Galerie Zwirner in Köln, 1968, benutzt wurden.

Im Jahr 1969 gibt Roth eine weitere *Pressung* mit dem poetischen Titel *Lauf der Welt*

(1969.12 m. Abb.) heraus. Zwei flachgewalzte, in handelsüblichem, bunt bedrucktem Stanniol verpackte Schokoladenfiguren bilden die vorerst letzte Graphik mit Schokolade. Die Figuren - Tiere, Osterhasen, Weihnachtsmänner u.ä. - werden etwa zur Hälfte hinter ein quadratisches Stück Wellpappe gelegt und in dieser Position flachgedrückt, so daß es hinterher aussieht, als schauten die Gestalten aus einer Kiste oder hinter einem Karton hervor. Die Schokolade verteilt sich dabei auch unter und neben dem Stanniol auf dem Papier und umgibt die Figuren mit einem fettigen Nimbus. Bei der abgebildeten Arbeit handelt es sich um die Figur eines Hundes und die einer Katze, wie noch an der bedruckten Folie zu erkennen ist. Bei anderen Arbeiten kombiniert Roth ganz verschiedene Schokoladenfiguren miteinander. Diese Arbeit wird im darauf folgenden Jahr vom Düsseldorfer Kunstverein den Mitgliedern als Jahresgabe angeboten.

Noch im gleichen Jahr, 1969, entsteht mit dem *Schokoladenplätzchenbild* (1969.17 m. Abb.) eine Arbeit, die als Materialbildauflage einzustufen ist. In einer querformatigen, rechteckigen Plastiktasche wird aus 36 viereckigen Schokoladenplätzchen ein Quadrat gebildet, das großzügig mit Joghurt und Sauermilch übergossen worden ist. Da sich die Arbeit in einer Klarsichthülle aus Kunststoff befindet, bilden die Flüssigkeiten zudem seitlich eine Art Passepartout, das die Schokoladenstücke im Zentrum umgibt. Gleichzeitig überdecken die Flüssigkeiten die Stücke teilweise an den Rändern und in den Zwischenräumen. So ergibt sich zunächst eine formal streng erscheinende, scheinbar mit geometrischer Präzision ausgeführte Arbeit. Andererseits läßt Roth diesen Eindruck und damit letztlich die Arbeit selbst sich im wörtlichen Sinn auflösen, indem er die kleinen Schokoladenquader mit saurer Milch überschüttet. Deutlich spürt man hier den Einfluß der zeitgleichen Minimal und Concept Art-Bewegungen, die - von amerikanischen Künstlern wie Donald Judd, Sol LeWitt und Carl André u.a. initiiert - auch in der europäischen Kunstszene der 1960er Jahre zunehmend an Bedeutung gewinnen. Roth zitiert diese neuartige Spielart der Kunst, indem er einen quadratischen Block aus (Schokoladen-) Quadraten bildet, um sie gleichzeitig ironisch zu brechen. Da er diese Kunstrichtung „absolut uninteressant“¹⁶¹ findet, parodiert er durch die unsteten, weichen, letztlich nicht dauerhaft fixierbaren Materialien die streng formalistischen Arbeiten der Minimalisten und karikiert das aus seiner Sicht leblose und humorlose Pathos ihrer Werke.

Bei den Papierarbeiten *Goldei als Mütze* (1969.8 m. Abb.), *Goldei als Rennfahrer* (1969.9 m. Abb.) und *Goldei als Nippes* (1970.10 m. Abb.), setzt Roth die Schokolade unmittelbar und ausschließlich als Malmaterial ein. Die von ihm bis zur Flüssigkeit erhitzte Kakaomasse gießt er auf das Papier und erreicht so die gewünschte, zumindest grob beeinflussbare Form, die assoziativ zu den Benennungen geführt hat. Das Wort „Gold-ei“ bezieht sich dabei auf die Hoffnung des Künstlers, mit diesen Materialbildern „schnel-

les Geld“¹⁶² machen zu können. Roth gießt dazu die weiche Masse nicht in beliebiger Form auf den Bildträger. Nachdem die erste, die Umrißform vorgebende Schicht durchgehärtet ist, folgen weitere, jeweils etwas kleinere Formen aufeinander gegossen. So bilden sich mehrere aufeinanderliegende Lagen einer ähnlichen, sich nach oben verjüngenden Umrißform.

Ebenfalls bislang einmalig in der Kunstgeschichte ist das Relief aus Schokolade mit dem Titel *Flache Dichterbüste* (1969.6 m. Abb.) aus dem Jahr 1969. Dargestellt ist hier die auf einem Stab in der Natur aufgestellte Selbstportraitbüste Roths, vor der ein Vogel sitzt, der einer Amsel ähnelt. Der Vogel pickt der Büste ein Auge aus. Die Schokolade wurde hierzu in ein tief geätztes Prägeklischee gegossen, weshalb man von einem plastischen Relief sprechen könnte. Im erhärteten Zustand wurde dann die Oberfläche etwas abgeflacht, so daß der Eindruck einer Prägung entsteht. Zu dem in 40 Exemplaren von Dieter Roth in Zusammenarbeit mit Rudolf Rieser gegossenen Objekt gehört ferner ein schützender Karton-Deckel, der das gleiche Motiv als Buchdruck zeigt, mit Gewürzen bestreut.

Den Höhepunkt und gleichzeitigen Abschluß der Materialbilder mit Schokolade bildet das Werk *Giant Piccadilly*, das in der Zeit von 1969 bis 1973 entstanden ist.¹⁶³ (1973.3 m. Abb.) und sich heute im Kunstmuseum St. Gallen befindet. Den Untergrund der über zwei Quadratmeter großen Arbeit bildet die fotomechanische Reproduktion einer Postkarte des Piccadilly Circus in London. Das gleiche Motiv hat der Künstler zuvor schon unterschiedlich übermalt, überdruckt oder anders überarbeitet und in einer Graphikmappe mit dem Titel *6 Piccadillies* herausgegeben. (Abb.) Beim *Giant Piccadilly* wird dieser fotografische Farbdruck vom Künstler mit flüssiger Schokolade fast vollständig verdeckt. Einzig die den Platz auf allen Ansichtskarten ikonographisch sofort kennzeichnende Coca-Cola-Werbung bleibt in der linken Bildhälfte erkennbar, ferner spart er zwei der für London typischen roten Doppeldeckerbusse in ihren Konturen und die rote Schrift eines Kinoplakates in der rechten Bildhälfte als Umrißformen aus. Die vergrößerte Reproduktion hat Roth mit Schokolade, Leim und anderen, heute nicht mehr erkennbaren Flüssigkeiten übergossen. Durch diese Vorgehensweise entsteht eine pastose Oberfläche aus unterschiedlichen Braun- und Weißtönen in der unteren Bildhälfte und am rechten Bildrand. Zudem ziehen sich einige helle Verlaufspuren herabfließenden Leims vertikal über die Bildfläche.

Die Arbeit ist neben der charakteristischen Materialwahl auch typisch für die ständige Neuverwendung und Weiterverarbeitung bestimmter Motive oder Themen des Künstlers. Wie bei der Hyde-Park-Graphik und dem Brot-Objekt dient ihm erneut eine Postkarte mit dem beliebten Motiv des *Swinging London* als Basis eigener künstlerischer Arbeiten. Zunächst entstehen 12 Variationsdrucke der Graphikserie *6 Picadillies*, von denen er

jeweils zwei auf die Vorder- und Rückseite eines Blattes drucken läßt. Hatten diese 1970 von der Petersburg Press herausgegebenen Blätter mit 50 x 70 cm ein durchaus übliches Graphikformat, so wählt er bei diesem Unikat eine Größe von 138 x 209 cm. Die fotografische Vorlage, die er als Ausgangsmaterial für eine neue, eigene Umsetzung benutzt, überarbeitet er fast bis zur Unkenntlichkeit. Indem er jedoch die Werbetafel, die Busse und die Kinowerbung als rote Zeichen durchscheinen läßt, erhält er eine Konstellation einiger weniger lesbarer Chiffren, die den Platz kennzeichnen und ausreichend charakterisieren. So ergibt sich, gerade zusammen mit dem erläuternden Titel, eine auf den ersten Blick abstrakte Komposition, die sich aber bei aufmerksamer Betrachtung als eine Roth'sche Interpretation der berühmten Kreuzung herausstellt. Zugleich handelt es sich um die Umformung eines vorgefundenen Bildes im Sinne einer künstlerischen Neuinterpretation.

Als zweite Gruppe der Arbeiten mit Schokolade sollen die freistehenden Objekte vorgestellt werden. Die Verwendung von Lebensmitteln hatte Roth, wie bereits oben beschrieben, schon erstmals in den 50er Jahren mit der gebackenen Plastik *Spirale*¹⁶⁴ als Beitrag für einen Gestaltungswettbewerb in Bern erprobt. Zur Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie Hansjörg Mayer in Stuttgart entsteht 1967 erneut ein Backwerk, das als ein multiples Kunst-Objekt anzusehen ist. Bei der Vernissage läßt Roth 100 *Kleinkuchen* (1967.2 m. Abb.) genannte Stücke verteilen. Die Kekse gebacken hat die Großmutter von Hansjörg Mayer, Roths Freund und Co-Verleger seiner *Gesammelten Werke*. Die Backform dazu (Abb.) befindet sich heute im Archiv Sohm in Stuttgart. Bei diesen Keksen setzt er erstmals das Motiv des Motorradfahrers als - zugegeben sehr flaches, d.h. weniger als 1 cm hohes - plastisches Objekt ein. Die Figur des Motorradfahrers



wird in den kommenden Jahren zusammen mit den Selbstportraits quantitativ zu seinen beliebtesten Sujets gehören. Der Reiz des wohl häufigsten gegenständlichen Motives liegt für ihn nicht in den mit Motorradfahren konnotierten Begriffen wie Jugend, Freiheit und Ungebundenheit. Auch ist er selbst nie Motorrad gefahren. Er verwendet das Zeichen aufgrund seiner Ambivalenz: Roth sieht darin sowohl einen Motorradfahrer als auch eine Herz-Form, wie auch die Skizze in seinem Tagebuch vom 2. Januar 1967 veranschaulicht. Gleichzeitig kann sie auch für ein stilisiertes männliches Geschlecht stehen.¹⁶⁵ Trotz der von ihm assoziierten und intendierten Form bleibt das Symbol dem Betrachter eine eindeutige Aussage zumeist schuldig, wenn nicht der Titel unmißverständlich auf einen Motorradfahrer hinweist. Die Bezeichnungen der Arbeiten nehmen in der Regel immer Bezug

auf das Fortbewegungsmittel und dessen mögliche Einsätze und Situationen, wie Rennen, Unfälle etc.

Nach dem ersten Experiment mit Kuchenteig als künstlerischem Material entsteht als größeres Kuchen-Objekt, ebenfalls 1967, die *Torte mit Vulkan, Meer und Schiff* (1967.1 m. Abb.) für Richard Hamilton. Dabei handelt es sich um eine Arbeit auf Grundlage eines runden weißen Topfkuchens, der vom Künstler mittels Schokolade, Zuckerguß, Nüssen sowie roter und blauer Zuckerfarbe in einen eruptierenden Vulkan verwandelt wird. Ohne nach Interpretationsansätzen suchen zu wollen, sei doch darauf hingewiesen, daß Vulkane für Roth zu diesem Zeitpunkt bereits etwas Alltägliches darstellen. 1967, als das Objekt entsteht, lebt er bereits seit etwa zehn Jahren zumindest immer für einige Zeit des Jahres in Island, von 1957 bis 1964 sogar ausschließlich dort. Die karge isländische Landschaft prägen bekanntlich Vulkane und Geysire, so daß eine künstlerische Auseinandersetzung damit nachvollziehbar und fast naheliegend erscheint. Dem offensichtlichen Respekt und der vorsichtigen Zurückhaltung, mit denen die Isländer diesem Naturphänomen begegnen, stehen bei dieser Arbeit das süße Material und die fröhliche Farbgebung entgegen.¹⁶⁶

Die Idee der gebackenen Plastik begleitet sein Schaffen dieser Jahre, wenngleich sie offenbar später nie mehr zu einer Ausführung kam. Ein Jahr, nachdem er mit dem Selbstportrait als Vogelfutterbüste für Aufsehen gesorgt hatte, entwickelt er den Plan für eine janusköpfige Plastik, wie er Rudolf Rieser in einem Brief aus Reykjavik am 29.12.1969 mitteilt:

[...] hier kommen Gedanken zum Printenmann - der wohl nur aus einem Kopf bestehen wird - kucks mal an, denk mal + sag mal, [...] ob mans so backen könnte. - Dann werde ich ein Modell bauen, ja ?¹⁶⁷

Offenbar dachte sich Roth diesen „Printenmann“ aus demselben dunklen Lebkuchenteig herstellen zu lassen, wie die berühmten „Aachener Printen“. Aus dem Teig sollten spiegelbildlich zwei Profile gebacken werden, die zu einem rundplastischen Kopf auf einer quadratischen Platte zusammengestellt werden sollten. (Abb.) Dieser sollte durch mehrere nach oben kleiner werdende Ringe aus farbiger Zuckermasse wie mit einer Art Clownshut bekrönt werden. Gleichzeitig wären mit den Ringen aus



Zuckerguß die beiden Hälften vermutlich zusammengehalten worden. Desweiteren plante der Künstler, zwei Tränen aus weißer Zuckermasse, die auf je eine Gesichtshälfte unter jedes Auge hätten aufgebracht werden sollen, herstellen zu lassen.

Rieser antwortet Roth auf das Vorhaben am 15.1.1970 aus Hochkirchen:

Dein Printenkopffunge ist gefällig, und man wünscht sich jetzt die von Dir erwartete Originalgröße, um diesem Besteller in Aachen einen Musterprint vorzustellen. Dazu würde das ca.-Maß für die beiden Gleichseiten - (man benötigt dieses für die Anfertigung der Blechformen) - schon genügen [...] ¹⁶⁸

Der „Printenmann“ wurde jedoch nie ausgeführt, nicht einmal der in dem Schreiben von Roth in Aussicht gestellte Prototyp, so daß die Zeichnung im Brief das einzige Zeugnis dieses Vorhabens bleibt.

Für die Düsseldorfer *Eat Art Galerie* von Daniel Spoerri und Carlo Schröter konzipiert Roth drei Jahre später, 1972, die Ausstellung *Bestellzettel*, in der erneut gebackene Plastiken das Thema darstellen. Als Ausstellungsobjekte sendet er lediglich die Entwürfe für Kuchenplastiken an die Galerie. In dem beigelegten Brief an deren Leiter, Carlo Schröter, erklärt er, daß die Zeichnungen [Braunpausen ?] in zwei oder drei Reihen übereinander direkt mit Kleister auf die Wand geklebt werden sollen. Anhand dieser Entwürfe sind die Kaufwilligen aufgefordert, sich ein Objekt auszusuchen. Auch der Brief selbst soll dazu gehängt werden, mit dem handschriftlichen Zusatz, daß die Objekte jeweils DM 1000,— kosten, wenn Roth sie nach Bestellung ausführen läßt. (Abb.)



Nach Angaben des Künstlers ist in der Ausstellung weder etwas bestellt noch später nach den Zeichnungen etwas gebacken worden.¹⁶⁹ Erst einige Jahre später, 1977, ist es zu einer konkreten Anfrage durch den Kölner Sammler Wolfgang Hahn gekommen. Zusammen mit den beiden Entwürfen, die Roth fünf Jahre später nachliefert, erläutert er im beigelegten Brief, wie die Plastik zu backen sei:

Ein Bild zeigt meine Fremdselbstschnellkrehmkuchenetcetera von vorn, das andere zeigt selbige von hinten, bitte, einen Vanillekrehmkuchen von irgendeinem Bäcker in Köln backen zu lassen, wie ers kann oder will, nach den Vorlagen.

Wenn's nicht gefällt, kann man einen weiteren Bäcker drüberlassen, und so weiter.¹⁷⁰

Ferner enthält der Brief neben der Erinnerung an den festgelegten Preis und die Bitte um Fotos von dem fertigen Exponat noch die ausdrückliche Aufforderung:

Die Zeichnungen nicht fixieren, damit sie verschmieren und verfetten etcetera, O.K.?¹⁷¹

Das Interesse des Künstlers an der Behandlung der Zeichnungen erklärt sich daraus, daß diese nach der Ausführung an ihn zurückgesandt werden sollen.

Ob diese Plastik (Abb.) ausgeführt worden ist, konnte nicht mit Sicherheit geklärt werden, vermutlich ist sie jedoch nicht fertiggestellt worden. Angesichts des fast rein konzeptuellen Vorgehens spielt die Ausführung durch einen Dritten ohnehin eine untergeordnete Rolle, zumal Roth darauf keinerlei Einfluß mehr gehabt hätte. Wenngleich der Künstler sich nicht mit der Concept Art in Zusammenhang gebracht sehen möchte, war er in der *Bestellzettel-Ausstellung* vielleicht sogar radikaler im Verständnis der anonymen Umsetzung seiner Werke als die meisten Konzept-Künstler.



Die Herstellung gab er - oder wollte er geben - unbeaufsichtigt in fremde Hände, und nach Ausstellungsende blieben nicht einmal mehr die Zeichnungen resp. Entwürfe erhalten, da sie direkt auf die Wand geklebt worden waren.¹⁷² Gerade die Zeichnungen und Skizzen avancierten bei vielen Konzeptkünstlern häufig im nachhinein zu Inkunabeln mit stellvertretendem Kunstwerk-Anspruch.

Der für Richard Hamilton entstandene Torten-Vulkan von 1967 wird thematisch im gleichen Jahr mit *Vulkanausbruch am Meer* (1967.17 m. Abb.) noch einmal aufgegriffen. Die Arbeit befindet sich heute in der Sammlung Cremer in der Hamburger Kunsthalle. Dargestellt ist die Aufsicht auf einen ausbrechenden Vulkan, am Meer gelegen. Auf der rechten Bildseite sieht man die Umrisse zweier flüchtender Motorradfahrer.

Das Objekt besteht nicht vollständig aus Lebensmitteln. Anders als bei dem ersten Vulkanausbruch handelt es sich hierbei um eine Reliefarbeit, die als solche senkrecht gehängt werden soll. Roth verwendet für die einzelnen Darstellungen jeweils unterschiedliche Materialien. So ist der Vulkan aus weißem Gips, die Erde besteht aus brauner Scho-

kolade und die Lava wird mit roter, das Meer mit weißer Farbe dargestellt. Die für seine Arbeiten aus dieser Zeit typischen Umrißlinien der beiden Motorradfahrer hat Roth aus Messingdraht gebogen. Sie erinnern an Ausstechformen für Kekse, wie jene für die oben erwähnte Arbeit *Kleinkuchen*. Während der erste Vulkanausbruch vergleichsweise realistisch und fast ein wenig verspielt wirkt, läßt der Künstler diesen zu einer abstrakten Komposition werden. Bedingt durch die vor der Lava Flüchtenden kommt außerdem noch ein narratives Element hinzu. Dessen dramatische Anmutung wird allerdings durch die Wahl des süßen Materials und durch die naiv erscheinende formale Gestaltung etwas entkräftet.

Etwa ab 1968 werden die Motorradfahrer zu einer immer häufiger bei Roth anzutreffenden Konstanten. Am Anfang dieser Reihe stehen die schon oben erwähnten Arbeiten *Kleinkuchen*, 1967, das *Plakat*, und das *Motorradfahrerunglück* (1968.32 m. Abb.), beide von 1968. Gleich, ob sie als stilisierte Umrißform ausgeschnitten oder als vollplastischer Körper aus diversen Materialien gegossen werden: Die auf zwei gleichgroßen Kreisen basierende Form mit dem nach oben leicht gebeugten Fortsatz findet sich bis Anfang der siebziger Jahre in auffallend vielen Arbeiten. Sie erscheint immer wieder etwas abgewandelt, mal relativ realistisch, mal abstrahiert als Piktogramm, allein oder zu Gruppen arrangiert oder als Stempelmotiv.

Bei der Arbeit *Motorradrennen* (1968.33 m. Abb.) zeigt er die Fahrer als mit Kakaopulver ausgefüllte, schematische Umrißformen, wie der eine den anderen in tief über den Lenker gebeugter Haltung nach rechts verfolgt. Die Arbeit besteht aus einer mit Seide bezogenen Schatulle, in der einige aufeinander geklebte Glasscheiben liegen, zwischen denen man etwas oberhalb des Zentrums eine rechteckige Form aus weißer Farbe erkennt. Drumherum kann man - vergleichbar einer Rahmung im Bild - Glasscheiben, Farbkleckse, Schokolade und Kakaopulver ausmachen. Die beiden Formen der Fahrer, die der Arbeit offensichtlich auch ihren Titel geben, sind auf der obersten Glasscheibe vom Künstler aufgetragen. Obwohl man von dem Titel *Motorradrennen* scheinbar eine gegenständliche Szenerie erwarten darf, steht die Accumulage aus Glas, Schokolade und Farbe in keinem erzählerischen Zusammenhang zu den sich verfolgenden Zweiradfahrern.

Ein Beispiel für eine vollplastische Ausformung der Fahrer aus Schokolade findet man bei den beiden ähnlichen Arbeiten mit dem selben Titel: *Motorradfahrerfabrik*, die beide ebenfalls 1968 entstanden sind. (1968.31 m. Abb.) Auch diese Arbeiten werden von Roth in einer Schatulle arrangiert. In der aufklappbaren Schachtel befinden sich eine Motorradfahrer- Gußform aus Gips und diverse Abgüsse dieser Form aus Schokolade. Den Herstellungsprozeß dieser Figuren ironisch als Massenfabrikation kommentierend, hat Roth die Arbeit auf einem eingeklebten Zettel *Motorradfahrerfabrik* genannt. Die Bezeichnung verdeutlicht, daß hier keine mit dem Motorradfahren in Verbindung stehen-

de in der Wirklichkeit nachvollziehbare Situation dargestellt werden soll, sondern daß sich diese Form für Roth längst als eigene Chiffre emanzipiert hat. Der Künstler stellt hier keine Renn- oder Unfallsituation da. Vielmehr verweist er speziell mit dieser Arbeit fast schon spielerisch auf den von ihm in immer neuen Exemplaren geschaffenen Typus des Motorradfahrers, dessen Bezug zum realen Geschehen sich aufgelöst hat. Trotz des offensichtlich seriellen Charakters des Abgießens wirkt der Hinweis auf eine Fabrik humorvoll übertrieben, angesichts der nur bedingt ähnlichen äußeren Erscheinung der Figuren. Auch läßt deren nachlässige, nicht fixierte Anordnung im Karton erst gar nicht den Eindruck präziser Massenherstellung aufkommen. Vermutlich ist gerade das Scheitern des Abgießens der Figur der Anlaß für diese Arbeiten gewesen. Seinem Prinzip der Nachvollziehbarkeit des künstlerischen Prozesses entsprechend hat Roth die mehr oder minder geglückten Abgüsse nicht per se ausgestellt. Er läßt sie stattdessen so wie sie sich darstellen - herausgelöst, zerbrochen oder noch in der Gipsform befindlich - und faßt das Ensemble durch eine Schatulle zu einem Objekt zusammen. Das Ganze erzählt die Geschichte der Herstellung der Motorradfahrer-Objekte und wird so selbst zu einem Objekt der Dokumentation.

Eine auffallende Gemeinsamkeit beider Arbeiten sind die sehr sorgfältig gearbeiteten und außen mit hochwertigem Stoff bespannten Kästen, die nach dem Öffnen ihr chaotisches Innenleben präsentieren. Dieses soll offenbar bewußt in einem schroffen Gegensatz zum hell und edel wirkenden Material der äußeren Erscheinung des Objekts stehen.

Ebenfalls 1968 entstehen auch die Objekte *Das Meer* (1969.63 m. Abb.) und *Die Geschichte* (1968.5 m. Abb.). Dabei handelt sich um großflächige Accumulagen aufeinandergestapelter Schokoladenstücke. Zwischen jede Lage Schokolade hat Roth Papierstreifen eingefügt. Diese sind entstanden, indem er eine eigene Kurzgeschichte zeilenweise in Streifen schnitt und sie zwischen die Schokoladenstücke legt, so daß sie zur einen Seite lang heraushängen. Im Laufe der Zeit wurde die Schokolade von Insektenlarven angefressen und die streng aufgeschichteten Stapel zerfielen, wie die Fotos verdeutlichen. So wurde daraus im Laufe der Jahre eine etwas morbide wirkende Anhäufung umgestürzter Türme aus Schokoladenstücken mit sie durchziehenden Papierstreifen. Die Arbeiten *Die Geschichte* und *Schokoladenmeer* (1970.11 m. Abb.) in Museum Weserburg in Bremen haben sich in ähnlicher Weise verändert. Mittlerweile sind alle unter Plexiglas Kästen vor weiterem Insektenbefall geschützt, wodurch ihr Zustand konserviert wurde.

Das gleichnamige Objekt, *Die Geschichte* (1968.6 m. Abb.), in der Sammlung Hahn in Wien ist vergleichbar aufgebaut. Roth hat hier jedoch statt der Schokoladenstücke Lagen aus Pumpernickel verwendet. Die Skizze dazu findet sich in seinem Tagebuch von 1967 unter der Bezeichnung *Brotscheibenhaufen*. Am 29. Juli des Jahres zeichnet er das Prinzip, das ihm offenbar sowohl als Pumpernickel- als auch als „Korbbrot“-Version vor-

schwebt. Das Vollkornbrot erwies sich als deutlich resistenter gegenüber Insektenlarven und Temperaturunterschieden als die Schokolade. Es hat sich, einmal abgesehen von der Eintrocknung, nicht nennenswert in seinem Erscheinungsbild verändert. Eine Version mit Graubrot hat es später in dieser Form nicht gegeben. Brot findet sich jedoch bis in die 90er Jahre in seinem Werk als künstlerisches Material.

Als weiteres rundplastisches Werk aus Schokolade entsteht 1968 die zunächst in einer Edition von 30 Exemplaren erscheinende Arbeit *portrait of the artist as vogelfutterbüste*, von Roth kurz *p.o.th.a.a.vfb.* (1968. 10 m. Abb.) genannt. Dabei handelt es sich um eine etwa 20 cm hohe, massiv aus Schokolade gegossene Selbstportraitbüste:

Die ursprüngliche Idee war ja, mich als noch recht junger Mann schon als altes Künstlerportrait zu zeigen, das habe ich dann später unterschiedlich kombiniert.¹⁷³

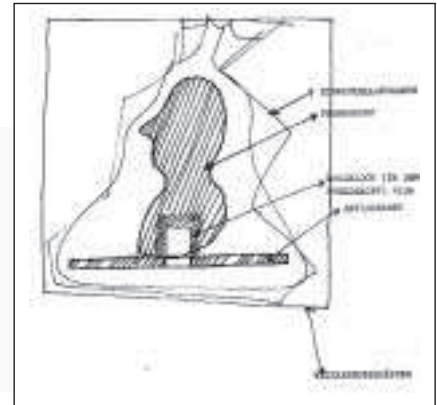
Roth stellt sich in der Büste als glatzköpfiger alter Mann dar, sein Antlitz ist karikaturhaft verzerrt, mit energischem Kinn und spitzer Nase. Die Arbeit ist, erklärt Roth, eine Verballhornung eines Titels, den James Joyce einer Kurzgeschichte gab: *Portrait of the Artist as a Young Man*. Die Büste besteht aus Vollmilchschokolade, die er mit Vogelfutter vermischt hat. Er ist auf einem quadratischen Holzbrett, dem „Anflugbrett“ für Vögel, montiert. Auf der Vorderkante der Sperrholzplatte hat Roth in selbstklebender Prägeschrift die Arbeit mit der genannten Abkürzung *p.o.th.a.a.vfb.* betitelt. Als Ständer dient eine etwa 150 cm hohe Holzstange. Gehalten wird diese Konstruktion von einem Fuß, der aus zwei hölzernen quadratischen Platten besteht (Abb.). Als Multiple konzipiert, wurde das Selbstportrait zusammen mit einer Landkarte von Island angeboten, in die es eingeschlagen werden sollte. Wie er sich den Vertrieb der Arbeit vorstellt, schreibt Roth in einem Brief an Rudolf Rieser, den er mit der Herstellung beauftragt:



druckt das blatt, genau wie von mir schon früh beschrieben, aber druckt es GROSS, etwa einen quadratmeter, auf dünnstes papier, und wickelt das schokoladehengst [= *p.o.th.a.a.vfb.*] darin ein ! DRUCKT DAS DING ALS EINWICKELPAPIER UND WICKELT DAS ANDERE DING DARIN EIN !¹⁷⁴

So eingeschlagen stellt sich der Künstler das Objekt in einem Karton, sozusagen als Objekt-Set angeboten, vor,

[...] wie man die besen verkauft, wo die leute sich ja die besenSTIELE selber kaufen müssen. Dann kann man nämlich versandschwierigkeiten umgehen, und das ganze (KOPF, ANFLUGBRETT UND EINWICKELPAPIER MIT LANDKARTE) kann schön in einer Standardkiste ruhen ?¹⁷⁵



Wie das aussehen könnte, veranschaulicht Roth auf einer Skizze im selben Brief. (Abb.)

Sehr unkonventionell und ironisch geht er hierbei mit dem klassischen Sujet der Portraitbüste um. Eine Darstellung, wie sie vornehmlich als typische Herrscher- oder Dichterbüste zu finden ist, und in deren gleichem Habitus sich schon antike römische Staatsmänner und Philosophen verewigen ließen. Roth geht es dabei nicht wirklich um eine veristische Abbildung seiner Physiognomie. Er greift diesen als traditionell sehr würdevoll verstandenen Typus auf, der gesellschaftlich hoch gestellten Personen vorbehalten blieb. Er überzeichnet die Darstellung so, daß eine Ähnlichkeit nur noch entfernt festzustellen ist. Ferner erschafft er sie von vornherein aus einem äußerst instabilen Material,



indem er die Büsten aus Schokolade gießt. Bereits im Titel wird deutlich, daß das Objekt zur Aufstellung im Freien gedacht ist. Durch das Versetzen der Schokolade mit Vogelfutter wird deutlich, daß ihm nicht wirklich daran gelegen ist, sich mit der Büste ein dauerndes Denkmal zu setzen. Vielmehr errichtet er sich ein Denkmal, das gerade dem Anspruch der Überzeitlichkeit entgegensteht. Wie alles Lebendige ist es somit auch dem natürlichen Prozeß von Werden und Vergehen ausgeliefert. Bedingt durch die Zugabe des Vogelfutters ist sogar zu erwarten, daß der Künstler sein eigenes Denkmal überlebt, womit er dessen eigentliche Funktion vollends ad absurdum führt.

Gleichzeitig zeugt der Titel jedoch bei allem humorvollen Tenor auch von einer resignativen, fast könnte man sagen autoaggressiven Grundhaltung: Auf dem Karton zu der Relieffarbe *Flache Dichterbüste* (1969.6 m. Abb.), wo er das Thema erneut aufgreift, ist zu sehen, wie ein Vogel der in der Natur aufgestellten Portraitbüste die Augen auspickt.

Hinter der vorgegeben witzigen Schilderung verbirgt sich auch eine offensichtlich schwermütige Einstellung des Künstlers zum Leben und zum Anspruch der Überzeitlichkeit des Kunstwerks. Die Aussage der Arbeit erscheint ambivalent. Einerseits stellt sich der Künstler, einem historischen Herrscherbildnis vergleichbar, in einer zudem vervielfältigten Büste zur öffentlichen Aufstellung und Ausstellung dar. Humorvoll spielt er durch die Wahl der Materialien mit der traditionellen Aura des Objekts, das er als konventionelle Darstellung parodiert. Andererseits zeigt er sein Angesicht in einem fiktiven zukünftigen Aussehen als alter Mann. Sein Konterfei überzeichnet er zudem pointiert und gibt sich resp. sein abgebildetes Konterfei Vögeln und anderem Getier im Garten zum Fraß preis. Neben dem offensichtlich Prozeßhaften der Arbeit setzt Roth hier erneut gezielt den Zufall zur Vollendung des Werkes ein. Er schafft die morbiden Voraussetzungen, auf deren weitere Entwicklung er keinen Einfluß mehr hat. Ob die Büste wirklich zerfressen wird, ob sie sich durch Wittereinflüsse allmählich auflöst oder ob sie weitestgehend erhalten bleibt, wie die Figur in der Sammlung Cremer, überläßt er bewußt dem Zufall. Er wählt kein statisches, dauerhaftes Material wie Bronze oder Marmor, sondern läßt die Zeit das Kunstwerk vollenden, was auch zu dessen Auflösung und Verschwinden führen kann.

Bereits zwei Jahre zuvor spielt Roth mit dem Thema Portaitbüste in seinem Tagebuch. Unter dem ironischen Motto „Malmaterial und seine Verschwendung im Bilde“ skizziert er sein Konterfei mit dem Titel *Selbstportrait als bärtiger Idiot* und setzt relativierend dahinter in Klammern: „Von mir denke ich manchmal dies und manchmal das“. Sein Antlitz sollte dazu offenbar flach auf ein Holzbrett montiert werden, das mittels Scharnieren in die Senkrechte bzw. zurück in die Waagerechte hätte gekippt werden können. Das Objekt wird nach Kenntnis des Verfassers jedoch nicht ausgeführt.

Vergleichbar respektlos wie mit seinen Selbstportraitbüsten aus Schokolade und Vogelfutter verfährt er mit den Büsten des Komponisten Ludwig van Beethoven. *Die Badewanne zu Ludwig van* (1969.4) ist ein Utensil aus dem Film *Ludwig van*, den Mauricio Kagel 1969 anlässlich des zweihundertsten Geburtstages von Beethoven, 1970, aus der imaginären Sicht des Komponisten realisiert. Der Film wird so erzählt, daß Beethoven durch einige ihm zu Ehren von verschiedenen Künstlern gestaltete Räume seines Gedenkhauses in Bonn geführt wird. Kagel lädt verschiedene Künstler ein, die Ausstattung einzelner Räume für diesen Film zu entwerfen. Gedreht wird in einem kleinen Hotel in Köln. Jeder Künstler kann sich einen Raum entsprechend seiner geplanten Sequenz aussuchen.

Roth hat, wie er selbst sagt, „[...] natürlich das Klosett, das Badezimmer, für die Installation gewählt“¹⁷⁶. Er füllt dazu die Badewanne, die Toilette und das Waschbecken mit Beethoven-Büsten aus heller und dunkler Schokolade oder aus Fett. (Abb.) Dann läßt er in die Badewanne und in das Waschbecken heißes Wasser ein, damit die Oberflächen

der Köpfe leicht anschmelzen. Der - gespielte - Museumsführer holt im Film einen Kopf nach dem anderen aus dem Wasser und hält ihn hoch. Roths ursprüngliche Idee zur Vertonung besteht darin, daß zu jedem präsentierten Kopf der Name eines seiner Freunde oder andere Worte aufgesagt werden sollen, jeweils mit einem „B“ - wie Beethoven - vor dem Namen, z.B. Brobert Filliou, Brichard Hamilton, Bemmett Williams etc.; einige Namen begannen auch mit dem Buchstaben „P“.¹⁷⁷ Diese Passage ändert Kagel, offenbar ohne Absprache mit Dieter Roth. Statt dem von Roth gewünschten Umbenennen der Büsten spielt der Filmmacher eine Klaviersonate von Beethoven als Streichquartett dazu ein.



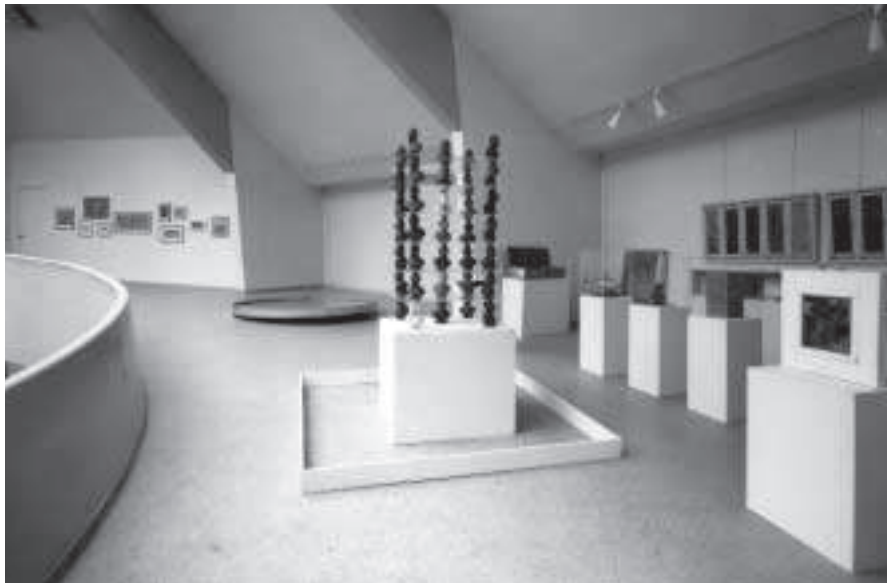
Das Objekt *Die Badewanne zu Ludwig van* (1969.4) besteht aus einer altmodischen, auf hohen Füßen stehenden Zinkbadewanne, in der sich die besagten 60 Portraitbüsten Beethovens aus weißer Schmelzglasur, brauner Schokoladencouverture und Hartfett befinden. Die Wanne mit den Köpfen wird nach den Dreharbeiten vom Künstler zum eigenständigen Kunstwerk erklärt.

Für eine zweite Szene, die Roth ursprünglich ebenfalls vorgesehen hatte, kauft der Künstler etliche Gips- und Plastikbüsten von verschiedenen Komponisten klassischer Musik, denen er vor laufender Kamera die Nasen abschlagen will, „[...] so daß sie eine Beethoven-Nase [...]“ bekommen.¹⁷⁸ Nach etwa einer Minute bricht Kagel die Aufnahme ab, und die Szene wird zum Ärger des Künstlers später nicht in dem Film verwendet. Das schrankartige Objekt *Franz-Lehár-Sofa* (1969.43 m. Abb.) bleibt als Relikt dieser geplanten Szene erhalten.¹⁷⁹

Der *Selbststurm* (1969.20) besteht aus Selbstportrait-Büsten, die mit den selben Formen, mit denen die oben erwähnten Selbstbildnisse des Künstlers erstellt wurden, gegossen worden sind. Hierbei verzichtet Roth jedoch auf den Druck der Landkarte und vor allem auf die Beimischung von Vogelfutter. Das Foto aus der Guggenheim-Ausstellung 1972 in New York zeigt, daß er hier jeweils fünf der Büsten auf quadratischen Glasscheiben arrangiert hat, von denen jede eine weitere Scheibe mit entsprechend vielen Schokoladenbildnissen trägt. (Abb.) Diese temporäre Anordnung, die so im Guggenheim Museum und ein Jahr zuvor im Museum Haus Lange in Krefeld gezeigt wird, bildet den Ausgangspunkt für die

später in Hamburg und Basel entstehenden Türme, zu denen mehrere hundert Selbstportraits aufgeschichtet werden.¹⁸⁰

Ein weiteres vollplastisches Schokoladenobjekt fertigt Roth im folgenden Jahr, 1969, im Zusammenhang mit dem *Selbstturm* an: Die etwas kleinere Auflagenfigur *Löwen-selbst*. (1969.13 m. Abb.) Dieses Objekt versteht Roth eben-



falls als eine Version des Selbstportraits in Form eines sitzenden Löwens. Roth kombiniert auch hier mehrere dieser Kleinplastiken zu einem vergleichbaren Turm, indem er immer fünf Löwen auf eine Glasscheibe setzt und auf deren Köpfe eine weitere legt, auf die dann erneut fünf Tiere aus Schokolade gesetzt werden. Das wiederholt er je nach Anordnung, bis der Turm aus fünf bis sechs Etagen sitzender Löwen angewachsen ist.¹⁸¹

Ebenfalls 1968 reduziert er die Schokolade auf ihre Oberflächenstruktur im Bild bzw. im Objekt. Er füllt dazu eine flache, quadratische Metallform bis zum Rand mit flüssiger Schokolade aus. Dabei verstreicht und verschmiert er die in den Rahmen gefüllte, sich schnell erhärtende Schokolade, um eine möglichst plane Oberfläche zu erzielen. Die so in Schlieren, leichten Wellen und braunen Blasen erstarrte Oberfläche animiert ihn zu dem wohl nicht positiv assoziierten Titel *Am Rhein* (z.B. 1970.5 m. Abb.). Das Objekt erscheint in Auflagen von zehn kleinen sowie einigen mittleren und wohl ein Jahr später in einer weiteren Edition aus vermutlich drei großen Exemplaren.¹⁸²

Eine besondere Variante befindet sich in der Sammlung Cremer in der Hamburger Kunsthalle, sie trägt im Titel den Zusatz *Rheinfall von Schaffhausen* (1969.2 m. Abb.):

[...] in halbflüssigem Zustand sollte das Objekt weggestellt werden, dabei schwappte es über, und die sich dabei ergebende Form wurde von D.R. sofort als besondere Variante erkannt,¹⁸³

beschreibt Annelie Lütgens die Entstehung dieses Objekts, das optisch aus der Reihe der anderen Exemplare der Auflage tanzt. Ein zusätzliches Kuriosum speziell dieses Stücks sind neben der zur Welle erstarrten Schokolade die deutlich sichtbaren Zahnsuren der

Bißstelle in der Erhebung oben links. Diese stammt jedoch keineswegs vom Künstler, sondern ist das Werk eines Kunstinteressenten, der dem Objekt offenbar recht prosaisch gegenübergetreten war und seinen Eindruck spontan und in gewisser Weise nachvollziehbar auslebte. Eine ähnliche Form solcher „Rezeption“ schildert der Galerist Rywelski in einem seiner Kundenanschriften:

Der Kölner Sammler S. liess in seinem Büro ein Schokoladen-Bild von Dieter Roth unter die Zimmerdecke hängen, nachdem Lehrlinge daran geleckert hatten.¹⁸⁴

Das verbietet sich bei anderen Arbeiten schon durch ergänzte Materialien. Zumindest bei der Baseler Arbeit wurden der Schokoladenmasse noch Schaumstoffstücke beigemischt oder untergelegt, wie an den helleren Partien unten links und rechts am Rand in der Abbildung zu sehen ist. Dabei handelt es sich um das Objekt *Basel am Rhein* (1970.5 m. Abb.) des Kunstmuseums Basel. Aus dem Nebeneinander zweier höchst unterschiedlicher Oberflächen ergibt sich eine besondere optische Qualität. Die Schokolade verändert sich im Laufe der Zeit an der Luft und im Kontakt mit der Luftfeuchtigkeit. Sie wird heller, und ihre Oberfläche wird durch chemische Prozesse, die den sog. Fett- und Zuckerreif ausbilden, strukturiert. Der Schaumstoff ist scheinbar vor der Verarbeitung vom Künstler angesengt worden oder Roth hat ihn allgemein in seiner Beschaffenheit derart verändert, daß er eine aufgeraute Oberfläche bekam.

1970 entsteht die Arbeit *Vom Rhein* (Abb. 1970.3 m. Abb.) aus Zuckerguß, die sich heute im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld befindet. Hier hat Roth flache Eisenwannen mit flüssiger Zuckermasse ausgegossen. Aus drei Wannen zusammengesetzt erkennt man den sich in einer S-Kurve windenden Rhein, dessen Uferzone eher einem Schrottplatz gleicht. Die Zivilisationstrümmer stellt der Künstler in Form zerstörter Spielzeug-Automodelle bzw. in Form deren trauriger Reste dar. Selbst auf der wirklichkeitsnah ausgebildeten Wasseroberfläche schwimmen einzelne Autoreifen und zerstörte Karosserieteile im Miniaturformat.

In den 90er Jahren entsteht eine weitere Arbeiten zum Thema Rhein aus Zuckerguß. Das Objekt mit dem Titel *Am Rhein* befindet sich im Schimmelmuseum der Dieter Roth Foundation in Hamburg. Es zeigt eine Flußschleife des Rheins. Die Form des Flußes wurde in flüssigem Zustand mit blau gefärbter Zuckermasse in drei flache Metallschalen gegossen. Auf dem aus grünem Zucker gebildeten Ufer bietet sich ein deprimierendes Szenario aus zerstörten Spielzeugautos, Spielzeugschiffen etc., die wie auf einem Miniatur-Schrottplatz auf der Uferfläche verteilt sind. Einige sind teilweise im Untergrund versunken. Trotz der intensiven Lebensmittelfarben und der bunten Spielzeugteile vermittelt die von Zivili-

sationsmüll gesäumte Flußwindung dem Betrachter einen deprimierenden, endzeitlichen Eindruck, ohne einen Ausweg oder eine positive Perspektive.

Weder mit den mit Schokolade ausgegossenen Metallwannen noch mit den beiden weniger abstrakten Rheinschleifen aus farbigem Zucker zeigt Roth den Rhein als pittoreskes Landschaftsmotiv. Er führt ihn dem Betrachter sinnbildlich, assoziativ oder im Modellbaumaßstab als eine dreckige, dunkle Brühe vor, deren Seiten von allerlei Unrat gesäumt werden. In Zeiten, in denen der Fluß vor allem Verkehrsweg und Abwasserentsorgung für die angesiedelten Ballungsräume darstellt, verliert bei Roth das Flußmotiv seine traditionell eher romantische Konnotation. Er klagt in einem übersteigerten, in der Dichte des Mülls drastisch übertriebenen Ausschnitt die allgegenwärtige Umweltzerstörung an. Eine so eindeutige, beinahe politische Position, wie er sie mit den Zuckerguß-Arbeiten demonstriert, stellt dabei in seinem Schaffen ein singuläres Phänomen dar, da er gewöhnlich ostentativ jede moralische Interpretierbarkeit seiner Werke ablehnt. Seine künstlerischen Ausdrucksmittel - Schokolade, Zucker, Spielzeug - scheinen jedoch in krassem Gegensatz zur Werkaussage zu stehen. Sie mildern die Anklage der Aussage des Kunstwerks zugunsten einer kindlich verspielt wirkenden und zugleich bitteren, melancholischen Ironie.

Ebenfalls als plastisch gestaltete Masse erscheint dem Betrachter die Schokolade bei den *Taucher* (1968. 15 m. Abb.)¹⁸⁵ genannten Arbeiten. Allen Exemplaren der numerisch nicht bestimmbaren Edition ist gemeinsam, daß sie aus einer grün gestrichenen, grob gezimmerten Holzkiste in Form eines Kubus bestehen. Diese Kuben werden von Roth bzw. von Rieser unterschiedlich hoch mit Schokolade aufgefüllt, in der jeweils ein anderes objet trouvé steckt. Bei der Kiste aus der Sammlung Hahn ist die Schokoladenschicht nur wenige Zentimeter hoch. Darin steht, halb in der erstarrten Masse versunken, ein kleines silbernes Souvenir, das den Kölner Dom etwa in der Größe einer Streichholzschachtel zeigt. Bei der Arbeit aus einer Kölner Privatsammlung schauen nur noch die Hälse zweier schlanker Porzellangefäße (für Essig und Öl ?) aus dem fast völlig mit Schokolade gefüllten Behälter heraus.

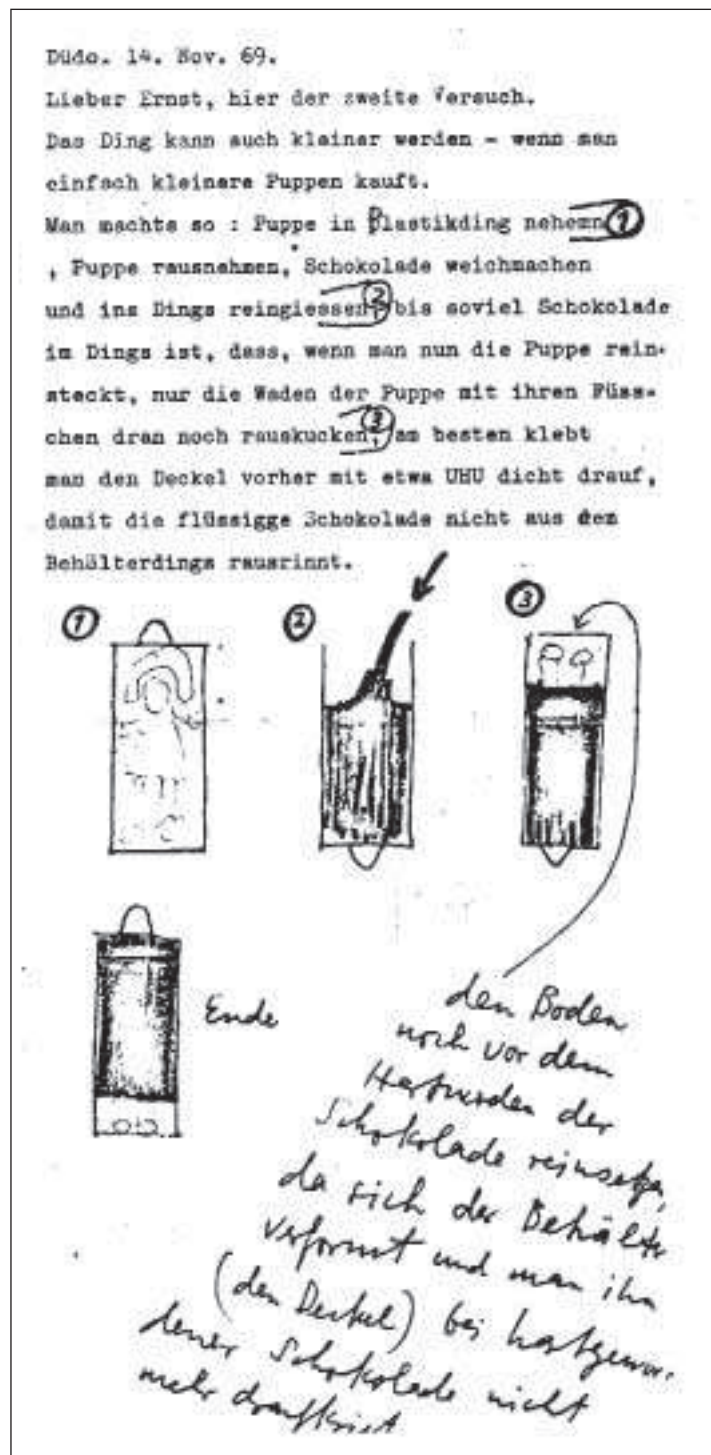
Auch diese Arbeit hat eine komische und zugleich eine etwas befremdende Aussage. Die erste Reaktion des Rezipienten ist ein Schmunzeln über die Materialwahl und über die plump wirkende Kiste, in der sich das kleine Kitschmodell des Kölner Doms zu verlieren droht. Zugleich erscheint die Schokolade aber als bedrohliche Masse, in welche Dinge hineingezogen werden können, als eine braune erstarrte Flüssigkeit, in der Dinge einfach versinken können. Mit dem Titel *Taucher* suggeriert Roth jedoch zugleich ein bereitwilliges Eintauchen in die Masse und kommentiert zynisch das Eingezogenwerden der Dinge in den morastigen Untergrund. Mit dem Erhärten der süßen Masse wird der Prozeß

des Arrangements konserviert.

In einigen Fällen ließ Roth die gefüllten Kästen in schmale Scheiben zersägen und zu einem Wandobjekt übereinander stapeln. Diese nennt er *Stuttgarter Sendeturm* oder *Stuttgarter Fernsehturm* (1967.6 und 1969.70).

In den folgenden Jahren finden sich weitere Beispiele, in denen Roth Schokolade als Metapher für eine sumpfähnliche, letztlich lebensbedrohliche Gefahr verwendet. So zu beobachten bei der Puppe, die als Jahresgabe des Hannoverschen Kunstvereins erscheint und bei dem *Gartenzwerg* (1970.8). Bei der Puppe in Schokolade, ohne Titel, 1969, (1969.62 m. Abb.) benutzt er eine handelsübliche, weibliche Kinderpuppe aus Kunststoff, samt ihrer zylindrischen Verpackung aus transparentem Plastik, in der sie verkauft wurde. Roth bzw. der Produzent der Edition öffnet die Verpackung an der Unterseite und füllt die Form soweit mit flüssiger Schokolade, daß nur noch die Unterschenkel und die Füße oben aus der Masse herausragen. Die Entwurfsskizze von Roth für den Hersteller der Edition, Walter Moser, macht anschaulich, wie sich der Künstler die Ausführung vorstellt. (Abb.)

Da die Puppe bis zu den Waden vollständig von Schokolade umschlossen ist, kann man sich des makaberen Eindrucks einer Ertrinkenden bzw. Ertrunkenen nicht erwehren. In drastischer Weise werden hier die Schokolade und die Kinderpuppe, also ein recht unschuldiges Material und ein Kinderpielzeug, miteinander zu einer grotesk anmutenden, zynischen Darstellung verschmolzen. Eine drastische Verfahrensweise mit dem Spielzeug Puppe, wie sie Anfang der 30er Jahre Hans Bellmer (1902-75) vergleichbar vorführt. Wie Bellmer nimmt auch Roth den



niedlichen Spielzeugmenschen ihre Unschuld und läßt sie zu Protagonisten in einem Schreckensszenario werden. Dieter Roth dachte sich, wie auf der Zeichnung für den Hersteller zu erkennen, die kleine Plastik letztlich wieder auf die Füße gestellt aufzustellen. Er erhoffte sich davon offenbar, daß dadurch der Eindruck witziger würde, da sie auf den Füßen stehend lebendiger erscheinen würde. Die Darstellung wäre dann angesichts ihrer Situation noch makaberer. Die Puppen werden allerdings nach Erfahrung des Verfassers zumeist auf der massiven Oberseite, d.h. auf den Kopf und damit eigentlich verkehrtherum aufgestellt. Roth überläßt den Sammlern die Art der Aufstellung, wodurch diese nach eigenem Ermessen verfahren und damit ihre eigene Intention zum Ausdruck bringen können.

Ähnlich verfährt Roth auch mit dem klassischen deutschen Vorgartenbewohner, dem Gartenzwerg, den er mehrfach in verschiedenen Ausführungen bearbeitet. Auch diesen ertränkt er quasi in flüssiger Schokolade, bis nur noch die Spitze der typischen roten Mütze oben herauschaut (vgl. 1970.9 m. Abb. u. 1969.5 m. Abb.). Wie der Titel *Gartenzwerg als Eichhörchenfutterplastik* (1969.7 m. Abb.) erklärt, ist die Figur, dem Selbstportrait als Vogelfutterbüste vergleichbar, zum Aufstellen in der freien Natur gedacht. Anders als bei

jener besteht der Zwerg aus Kunststoff und nur der äußere Zylinder wird aus Schokolade gegossen. Das hat zur Folge, daß zumindest der Zwerg übrig bleibt, wenn die Ummantelung von Tieren abgefressen oder durch Umwelteinflüsse abgeplatzt ist. So hätten die Eichhörchen Anteil an seiner Befreiung von der durch den Künstler angelegten Ganzkörperfessel. Ein besonders großes Exemplar wurde immerhin auch draußen aufgestellt. Der von Bernd Minnich für Roth gefertigte, eingegossene Riesenzwerg wies eine Größe von knapp zwei Metern auf. Minnich hatte ihn im Auftrag Roths für einen gesamtdeutschen Gartenzwergwettbewerb geschaffen, auf dem er allerdings ohne Auszeichnung blieb. Der Riesenzwerg wurde 1974 im Garten des Kaiser Wilhelm Museums in Krefeld während der Ausstellung *Christo-Roth-Ullrichs* gezeigt. (Abb.)¹⁸⁶



Wie der Gartenzwerg aus der Sammlung Hahn verdeutlicht, bedarf es gar nicht erst der Eichhörchen, um die Schokolade anzunagen. In diesem Fall ließen unzählige Fliegenmaden den süßen Zylinder porös werden. Schließlich brach er auseinander, und der Zwerg stand wieder im Freien. Die Gegenüberstellung der Aufnahmen von 1979 und 1995 zeigt, wie stark der Verfall seitdem vorangeschritten ist.

(Abb. S. 66 und 1969.7) Die zu drei Seiten abschließende, nach oben offene Schatulle wurde vom Sammler zum Schutz und zum Auffangen der sich lösenden Schokoladenteile angebracht. Die schützende Ummantelung wird von Roth akzeptiert, aber nicht befürwortet. Er hat sie, nach eigenen Angaben, selbst in einem unauffälligen Grau gestrichen, da sie ihm in der Art, wie sie der Sammler Wolfgang Hahn hatte anfertigen lassen, zu aufdringlich und zu edel erschien.¹⁸⁷

Beim einem weiteren Gartenzwerg-Objekt aus der Galerie der Stadt Stuttgart haben die Larven den Schokoladenzylinder nicht zerstören können. Dafür haben sie den Raum zwischen der Plastik und der frühzeitig zur Konservierung angebrachten Plexiglashaube mit einem kunstvollen Gespinst von Seidenfäden versponnen. Betrachtet man die völlig durchlöchernte Schokolade, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß sich die Maden und späteren Larven, bevor sie von der Restauratorin der Sammlung abgetötet worden sind, von der Schokolade prächtig ernährt haben dürften.

Das größte Objekt dieser Werkgruppe umfaßte unter dem beschreibenden Titel *7 x 3 Zwerge* nicht weniger als 21 einzeln in Schokoladenkuben eingegossene und gestapelte Gartenzwerge. Das Kölner Sammlerehepaar Jost und Barbara Herbig stellte die Plastik aus dem Jahr 1969 zunächst ungeschützt im Freien auf (Abb.). Auf der Abbildung sind die witterungsbedingten Tropfspuren der Schokolade gut zu erkennen. Nach einiger Zeit wurden das Objekt dann jedoch unter eine schützende Plexiglashaube gestellt, jedoch zunächst noch im Freien gelassen. Seitdem sich der Zwergenturm im Museum - in der Neuen Galerie in Kassel - befindet und zu einer Seite gesackt ist, ist die Plexiglasabdeckung zum untrennbaren Bestandteil der Arbeit geworden.¹⁸⁸



Roth variiert dieses Motiv noch einmal in den 90er Jahre, als er im *Schimmelmuseum* einen großen Block, bestehend aus zwölf einzeln eingegossenen Gartenzwerge, aufschichtet, die sogenannten *Coquillen-Zwerge*, auf die weiter unten ausführlich eingegangen wird.

Die Gartenzwergobjekte mögen, was die Haltbarkeit und die natürlichen Veränderungen von Schokoladenobjekten angeht, stellvertretend für eine große Anzahl ähnlicher Objekte stehen. Wie die Beispiele zeigen, stellen diese Stücke für die Restauratoren der öffentlichen Sammlungen eine schwierige Aufgabe dar. Alle Veränderungen werden - wie bei den sich allmählich völlig zersetzenden Schimmelobjekten - von Roth bewußt in Kauf genommen. Sie sollen nach seinem Willen weder gestoppt, noch restaurativ in ihren ursprünglichen Zustand künstlich zurückversetzt werden. Das Sichtbarmachen von Pro-

zessen ist konzeptueller Bestandteil seiner Arbeiten.

Märchenhaft mutet die Arbeit *Entenjagd* an. (1972.3 m. Abb.) Das Objekt wurde 1972 in einer Auflage von 20 Exemplaren in verschiedenen Variationen von der Edition René Block in Berlin herausgegeben. In dem flachen, mit einem Deckel verschließbaren Holzkasten läßt Roth einige Spielzeugenten, -hühner und -gänse auf einem See aus eingegossener Schokolade schwimmen. Dazwischen stehen bis zum Bauch in der Schokolade Ritterfiguren aus Kunststoff, die sich mit ihren Schwertern, Lanzen u.ä. gegen die gut doppelt so großen Plastiktiere zu wehren haben. Während die nachgebildeten Tiere auf der erstarrten Masse zu schwimmen scheinen, wirken die Ritter sowohl durch das ungleiche Größenverhältnis etwas hilflos als auch durch das offenbar mühsame Waten in der für sie tiefen Schokolade. Der Titel *Entenjagd* verstärkt den Effekt des Komischen, da durch die verschobenen Größenverhältnisse offen bleibt, wer hier wen jagt.

Eine Arbeit, die unter den Schokoladenobjekten eine formale Sonderstellung einnimmt, entsteht 1969 mit der Assemblage *Am Strand*. (1969.3 m. Abb.) Hier hat der Künstler diverse Gegenstände mit verschiedenfarbiger, zuvor erhitzter Schokolade übergossen. Den Bohrer, oben links im Bild, montiert Roth mit z.T. noch erkennbaren Fäden auf der Holzplatte, ihm gegenüber erkennt man unter der dunklen Fläche einen kleinen Löffel. Die so auf die Unterlage aufgebrachten Materialien bedeckt Roth mit unterschiedlich dunkler Schokolade. Dabei achtet er offenbar sorgsam darauf, daß die zuletzt aufgetragene Fläche bereits erhärtet ist, bevor eine neue aufgetragen wird, damit sich die unterschiedlichen Farben nicht vermischen. So stehen am Ende der Arbeit, nachdem alles übergossen worden ist, die Formen der Gerätschaften des Untergrundes den Strukturen der sich überlagernden, amöbenhaften Ausformungen der zerlaufenen Schokolade gegenüber. Der Titel, so darf man annehmen, ist assoziativ im nachhinein entstanden. So könnte die helle, fast beige Schokolade des Untergrundes an Sand erinnern, auf dem Algen und anderes Strandgut liegen. Doch obwohl sich dieser Eindruck aufdrängt, ist das Objekt nicht wie eine Accumulage zum Aufstellen gedacht. Vielmehr soll das Ensemble wie ein Relief vertikal gehängt werden. Die zufälligen, zerlaufenden Formen vermitteln zusammen mit der krustigen Struktur des Untergrundes so fast den Eindruck eines Gemäldes im Stil des Informel. Das Objekt hat durch das spontane, gestische Spiel von Farbtönen und Flächen durchaus eine dekorative Wirkung, wie sie für die Arbeiten Roths aus dieser Zeit ungewöhnlich, aber u.U. bewußt einkalkuliert ist. Die denkbare Alternative, die Arbeit als Accumulage aufzustellen statt sie zu hängen, hätte dem Titel *Am Strand* sicher eher entsprochen.

Das größte Objekt dieser Werkgruppe steht im Museum Weserburg in Bremen. Die Arbeit *Herd* (1969.10 m. Abb.), 1969, besteht aus einem mit Holz oder Kohle zu befeuernden Küchenherd der Art, wie sie bis zum Anfang dieses Jahrhunderts üblich war. Roth gießt den Innenraum des Ofens, d.h. die ehemalige Feuerstelle und den Aschebehälter, sowie alle übrigen Öffnungen vorne und die in ihrer Größe variierbaren, ringförmigen Feueröffnungen zum Aufstellen der Töpfe und Pfannen oben mit Schokolade aus. Die dunkle Masse ist in dem Moment erhärtet, als sie buchstäblich aus allen Fugen quoll. Auch in diesem Fall setzt der Künstler die Schokolade bewußt in ihrer Eigenschaft als dicke, klebende und schließlich erstarrende und einschließende Masse ein, mit der er auf kunstvolle Art alle Funktionen des Ofens auslöscht. Roth verwendet das antiquierte Küchenmöbel als ein *objet trouvé*, dessen einzige verbleibende Funktion zu diesem Zeitpunkt nurmehr in seiner dekorativen Erscheinung besteht.

Die Schokoladenarbeiten nehmen im Werk von Dieter Roth eine gewisse Sonderstellung ein, da sie einen der größten Werkkomplexe darstellen, der sich auf ein Material festlegen läßt. Zum anderen ist Schokolade eines der Lebensmittel aus diesen Jahren, mit dem er bis in die Gegenwart weiterarbeitet. Anfang der neunziger Jahre kommt Zucker, gefärbt oder weiß belassen, als neuer Lebensmittelwerkstoff hinzu. Die Schokolade dient ihm dabei ausschließlich als formbares Material, wie anderen Künstlern Gips oder Bronze. Ihre mögliche Zersetzung wird von ihm akzeptiert, wenngleich die Arbeiten nur zum Teil direkt auf Zerstörung hin angelegt sind, denn Objekte aus Schokolade können sehr alt werden, wenn man sie sorgfältig lagert¹⁸⁹. Die Verformbarkeit der erhitzten Masse reizt Roth in allen erdenklichen Zuständen aus. Er gießt sie wie Farbe auf das Papier oder wie flüssiges Metall in Silikonformen. Wie an dem *portrait of the artist as vogelfutterbüste* dargestellt werden konnte, konterkariert er zuweilen durch das Material die erwartete Ausstrahlung des Kunstwerks, in diesem Fall der großen Denkmäler und Politikern vorbehaltenen Büste. Dieses Werk ist im Gegensatz zu den anderen Arbeiten mit der süßen Substanz durch den Zusatz von Vogelfutter auf die Zerstörung von außen konzeptionell angelegt. Den traditionellen künstlerischen Stoffen hat sie jedoch voraus, daß sie auch im erhärteten Zustand auf klimatische oder mechanische Einwirkungen sensibel reagiert, was sie als Material eher aktiv, lebendig, erscheinen läßt, einmal als Gegensatz zum passiven, toten, Metall konstruiert. Außerdem sind einem ihre Erscheinung und nicht zuletzt ihr Geruch alltäglich und vertraut. Schokolade ist als wohlschmeckendes Lebensmittel zunächst einmal sehr positiv konnotiert. Ihr Erscheinen in der Kunst, wodurch ihre Funktion als Lebensmittel aufgehoben wird, gibt ihr eine neue ästhetische Qualität. Sie stellt im Kunstkontext eine neue sinnliche Erfahrung für den Betrachter dar, die sehr unterschiedliche Assoziationen hervorrufen dürfte, bis hin zu dem von Roth durchaus intendierten

Fäkalieindruck. Mit der Schokolade hat Roth einen Werkstoff gefunden, der gleichzeitig das Schöne, Süße, Angenehme und das Abstoßende und Ekelhafte repräsentiert.

4.3. Gewürzobjekte

Nach den ekeligen Sachen mit den verschimmelten Lebensmitteln wollten wir etwas Schönes, Edles machen. Durch die schönen Gerüche in einer Gewürzhandlung angeregt - wo es die Gewürze noch in so großen Säcken gab - kamen wir irgendwie auf die Idee mit den Gewürzobjekten.¹⁹⁰

So schildert Rudolf Rieser aus seiner Sicht den Beginn dieser im Kunstkontext höchst eigenwilligen Werkgruppe mit Gewürzen, die er nach Entwürfen Dieter Roths hauptsächlich in den Jahren 1970/71 ausführt. Die Gewürzobjekte sind alle nach einem ähnlichen Prinzip konzipiert: Sie bestehen aus mehreren aneinandergefügten Holzrahmen, die in der Regel auf beiden Seiten verglast sind. Jeder Rahmen ist mit mindestens einem Gewürz gefüllt, vielfach auch mit mehreren Lagen verschiedener Gewürze übereinander. Die Fächer lassen sich häufig durch einen angebrachten Metallgriff öffnen, wie er auch schon bei einzelnen Verwesungsobjekten Verwendung fand. Sie dienen einerseits dazu, die Vitri- nen zu füllen und sollen es andererseits dem Betrachter ermöglichen, durch Öffnen der oberen Leiste am Inhalt zu riechen. Mit Ausnahme der Edition *Gewürzfenster* (1970.17 m. Abb.), 1970, die zum an die Wand hängen gedacht sind, sollen die Gewürzobjekte entweder frei im Raum stehen oder an eine Wand gelehnt werden. Sie können dabei turmartig bis zu einer Höhe von knapp 2,50 m aufragen wie z.B. die *Anis-Uhr* (1970.15 m. Abb.) aus dem selben Jahr, die in der Galerie der Stadt Stuttgart gezeigt wird. Bei dieser Arbeit befinden sich in sechs Stockwerken übereinander jeweils mehrere hintereinander gestaffelte Rahmen, gefüllt mit zu Pulver zermahlenem Anis. In den Holzleisten zwischen den einzelnen Etagen sind Löcher, damit das Pulver in das darunter liegende Fach rieseln kann. So soll im Laufe der Zeit - nach dem Prinzip der Sanduhr - das Gewürz allmählich nach unten durchlaufen. Auf Höhe der Mitte der hölzernen Rahmung erkennt man an der einen Seite angebrachte Scharniere, die es ermöglichen, das Objekt nach einer gewissen Zeit umzudrehen und den Inhalt in die andere Richtung fließen zu lassen. So ergeben die verschiedenen Schichten beim Blick durch die Glasscheiben unterschiedliche Silhouetten des pulverisierten Gewürzes, die sich zwischen den sie trennenden Glasscheiben hintereinander staffeln.¹⁹¹ Naturgemäß nimmt deren Höhe und Ausprägung mit der verringerten Materialmenge nach oben hin ab.

Den Aufbau dieses Objektes wiederholt Roth noch mindestens zweimal: 1972 in

einer sehr viel kleineren Ausgabe, dem *Gewürzobjekt* (1972.2 m. Abb.) der Sammlung Cremer, das in der Hamburger Kunsthalle gezeigt wird und in einer späteren Replik der Krefelder Arbeit im *Schimmelmuseum* in Hamburg.

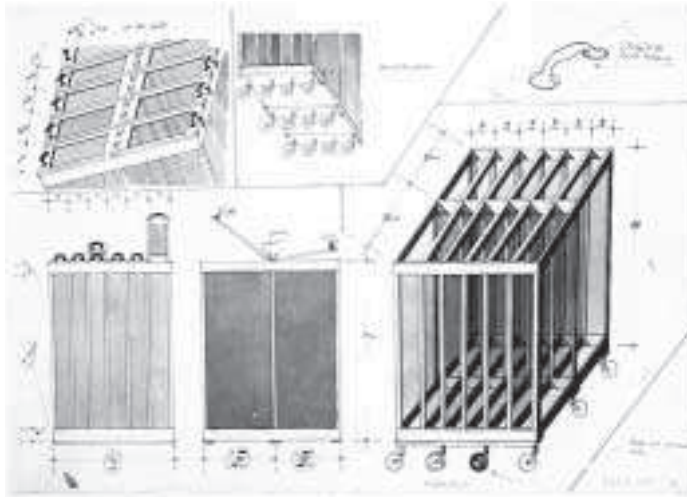
Andere Objekte dieser Gruppe ergeben z.B. durch aneinandergefügte verglaste Gewürzkuben langgestreckte, liegende Quader. Eine solche *Gewürztruhe* (1970.19 m. Abb.), die mit gut zwei Metern Länge den Abmessungen der *Anis-Uhr* vergleichbar ist, befindet sich zusammen mit dem *Gewürzobjekt* (1970.18 m. Abb.), beide 1970, als Leihgabe der privaten Sammlung Lauffs im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld. Bei der *Gewürztruhe*, auf der Abbildung im Vordergrund, handelt es sich um ein zu drei Seiten verglastes Objekt, das aus acht mit unterschiedlichen Gewürzen gefüllten Fächern besteht. Die einzelnen Kammern sind fast vollständig mit dem zermahlenden Material gefüllt. Auf der Abbildung gut zu erkennen sind die Verschlüsse der einzeln zu öffnenden Deckel sowie einer der beiden seitlichen Griffe zum Transportieren der Truhe. Die zweite, das *Gewürzobjekt*, ähnelt im Aufbau stark dem mit Früchten gefüllten *Verwesungsobjekt*, das sich ebenfalls in der gleichen Privatsammlung befindet¹⁹². Auch hier haben Roth und Rieser mehrere fensterartige Rahmen - in diesem Fall, anders als bei dem *Verwesungsobjekt*, sechs statt fünf Behälter - anfertigen lassen, die nebeneinander an die Wand gestellt werden sollen. Die beidseitig verglasten Vitrinen sind unterschiedlich hoch mit jeweils einem anderen Gewürz gefüllt. Oben hat der Künstler auch hier wieder die charakteristischen Metallgriffe zum Öffnen anbringen lassen.

Die Gewürzobjekte bilden den Schwerpunkt einer Roth-Ausstellung von Paul Wember im Haus Lange in Krefeld, vom 21.11.1971 bis 9.1.1972. An einigen Gemeinschaftsarbeiten war, so Roth, auch Stefan Wewerka beteiligt. Wichtiger Bestandteil dieser Präsentation ist auch das *Gewürzquadrat* (1971.9 m. Abb.). Die zwei mal zwei Meter messende Arbeit besteht aus 25 mit verschiedenen Gewürzen gefüllten Kuben, deren Vorder- und Rückseiten verglast sind. Der Kubus ist ähnlich aufgebaut wie die *Anis-Uhr*, indem die hintereinander liegenden Glasscheiben Zwischenräume ergeben, in welche die Gewürze geschüttet werden. Anders als bei jener Arbeit werden hier jedoch in die Zwischenräume unterschiedliche Gewürzsorten eingefüllt. Dadurch staffeln sich verschiedenfarbige Gewürz-Silhouetten hintereinander.

Rudolf Rieser, der in Roths Auftrag mit der Realisation der Arbeit beauftragt war, erklärt, daß der Tischler Wilhelm Pütz, der die gesamten Holzarbeiten ausführte, zusammen mit seinem Sohn auch die Füllung vorgenommen habe.¹⁹³ Damit wird deutlich, inwieweit Roth auch bei diesen Objekten Zufälligkeiten in einem vorgegebenen Rahmen akzeptiert bzw. konzeptuell vorsieht. Während er die Holzkonstruktion präzise entwirft und zeichnet und die Gewürze zur Füllung aussucht, entzieht sich die endgültige Vollendung

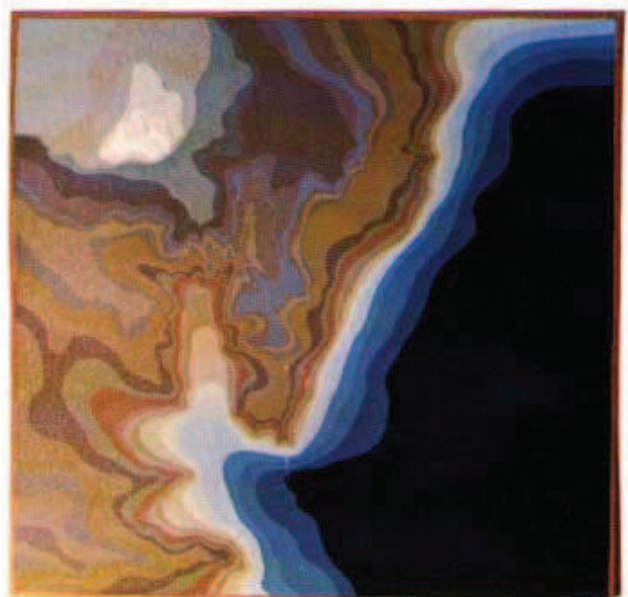
des Werkes seinem Einfluß.

Handelt es sich bei den bislang aufgeführten Objekten um Arbeiten, die beispielsweise mit Anis, Zimt, Curry, Safran oder Senfsaat gefüllt sind, stellt die *Knoblauchtruhe* (1971.10), 1971, eine geruchsintensive Besonderheit dar. Die acht Kammern der Truhe sind, wie der Titel besagt, mit Knoblauchpulver gefüllt, was man auch bei geschlossenen Deckeln sicher deutlich hat wahrnehmen können. Die Zeichnung veranschaulicht, wie akkurat Roth die Konstruktion der Arbeit entwirft. (Abb.)¹⁹⁴



Abgesehen von einzelnen vom Künstler selbst hergestellten Variationen handelt es sich bei diesen skulpturalen Arbeiten in der Regel um Unikate oder um einige baugleiche Ausführungen.

Das *Gewürzfenster* (1970.16 m. Abb.), dessen Fertigung 1970 beginnt, ist als einziges Gewürzobjekt als Auflage in zwei verschiedenen Versionen in insgesamt 37 Exemplaren verlegt worden. Vergleichbar dem *Gewürzobjekt* in Krefeld bestehen die *Gewürzfenster* aus fünf deutlich kleineren einzelnen Elementen, die zusammen in einen flachen Holzkasten montiert sind. Die einzelnen Rahmen sind jeweils auf der linken Seite mit einem Messing-Scharnier befestigt, so daß man die Fenster einzeln herausklappen kann. Das ermöglicht es, sowohl die vordere als auch die hintere Seite zu betrachten, obwohl die Arbeit an der Wand hängt. Auf den einzelnen Rahmen befinden sich erneut die blanken, metallenen Griffe zum Öffnen der Holzleiste auf der Oberseite. Sie ermöglichen es, am Inhalt zu riechen, da der Geruchssinn bei diesen Gewürz-Arbeiten fast ebenso stark angesprochen wird wie das visuelle Erleben. Anders als bei den bisher erwähnten Arbeiten dieser Werkgruppe befinden sich hier in jedem Rahmen unterschiedliche Gewürze in Schichten übereinander. Dadurch ergibt sich eine farbige Struktur, die entfernt an Bodenreliefs erinnert, wie sie von Geographen zur Veranschaulichung von Erdschichten angelegt werden. Der Reiz, den diese sich aufeinander schmiegender, einander Form gebenden Schichten auf den Künst-



ler gehabt haben, wird auch auf der Graphik *Reliefkarte*¹⁹⁵, 1970, deutlich, (Abb. S. 94 unten) wo Roth im Bereich der Graphik mit diesen Formfortsätzen künstlerisch spielt, indem jede Schicht die Form der ihr folgenden bestimmt.

Das Prinzip der Sanduhr verbindet, wie gezeigt werden konnte, etliche Arbeiten dieser Werkgruppe. Roth greift es 1970 ebenfalls in einem flachen Auflagenobjekt auf, genannt *Lebenslauf* (1970.20 m. Abb.)¹⁹⁶. Eine in Form eines Stundenglases geschnittene Kunststoffolie füllt er mit Zimt. Dieses Objekt nimmt durch seine äußere Gestalt und nicht zuletzt durch den Titel direkt Bezug auf ein in der bildenden Kunst und der klassischen Dichtung häufig verwandtes Zeichen: Die Sanduhr wird seit dem Mittelalter ikonographisch als ein Vanitassymbol verstanden. So findet man sie z.B. häufig neben der Sense als Attribut in den Händen des als Knochenmann charakterisierten Todes. Roth spielt ironisch mit dieser Semantik des *memento mori*, indem er die dermaßen betitelte Arbeit mit Zimt füllt. Die verrinnende Lebenszeit wird somit durch den süßlichen Zimt repräsentiert. Es entsteht ein Kunstwerk, das zur Interaktion durch Umstülpen, Schütteln und Klopfen auffordert und dabei zugleich hintersinnig die vergehende Zeit vor Augen führt; auch die Zeit, die durch die Beschäftigung mit dem Objekt verrinnt.

In der Materialbildauflage 3 *Springer* (1970.15 m. Abb.), aus dem gleichen Jahr, streut Roth Gewürze auf einen mehrfarbigen Siebdruck. Dargestellt werden drei Springer-Figuren in Form eines Pferdes, wie man sie beim Schach als Spielstein verwendet. Hier kombiniert er zum einzigen Mal in einem Siebdruck Druckfarbe und Gewürze zusammen bzw. nebeneinander auf einem Blatt.

Roths Einsatz der verschiedenen Gewürze in der bildenden Kunst läßt sich wie folgt zusammenfassen: Der Künstler macht das reine Gewürz in seiner pulverisierten Form aufgrund seiner farblichen und strukturellen Eigenschaften zum Gegenstand seiner Arbeit, indem er es in fensterartigen Rahmen aufschüttet. Dabei erweist sich das Material zumindest in der ersten Zeit in seiner Intensität manchem Farbpigment ebenbürtig. Als lichteicht kann man allerdings die wenigsten Gewürze bezeichnen, da die organische Substanz im Laufe der Zeit zumeist ausbleicht. Er benutzt die rein pflanzlichen, wenngleich zermahlene Rohstoffe wie Farbe zur künstlerischen Gestaltung, wie dies ähnlich beispielsweise Wolfgang Laib macht, wenn er Blütenstaub sammelt und zu monochromen Feldern siebt. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, daß für diesen das kontemplative Erleben des Suchens und Sammelns in der Natur zu seiner Arbeit gehört. Roth erwirbt die Gewürze dagegen in großen Mengen im Handel und schichtet sie übereinander und hintereinander zu bizarren Formen auf. Oder er fügt die pulverisierten Pflanzen ungemischt und großflächig in Glaskästen aneinander, wie bei der sechsteiligen *Gewürztruhe* in Krefeld. Interessant ist dabei zu beobachten, wie sich auch innerhalb einer einzigen Gewürzsorte

durch das Aufschütten feine, z.T. wellenartige Strukturen ergeben (was allerdings durch Abbildungen nicht zu vermitteln ist). Roth überläßt die Ausführung der ohnehin fragilen, nicht fixierten und damit temporären Formationen Dritten oder wie bei der *Anis-Uhr* gleich ganz dem Zufall. Durch Auswahl der Sorten, Festlegung der Menge und Entwurf der Behältnisse setzt er dem Zufall jedoch gewisse Grenzen. Zufällig bleiben letztlich nur die Formen, zu denen sich die Ingredienzen aufhäufen. Jede Ortsveränderung der Objekte kann demnach neue Formveränderungen in den Aufschüttungen zur Folge haben. Man fühlt sich entfernt an die in den 70er Jahren in Mode gekommenen gläsernen Kitschobjekte für die heimische Dekoration erinnert, in denen sich in einer öligen Flüssigkeit verschiedene Sandsorten befinden, die, wenn man das Glas umstülpt, dramatisch zähflüssig in immer neue Formationen fließen.

Dem Farbpigment sind die Gewürze zudem durch eine zusätzliche sinnliche Erfahrbarkeit sogar überlegen: Sie riechen - und zwar nicht undefinierbar oder chemisch, sondern sind einem alltäglich vertraut. Der Betrachter verbindet persönliche Assoziationen und Stimmungen mit den Düften, die von intensivem Knoblauch über Senfsaat bis zu Curry und Zimt reichen. Die zu öffnenden Deckel lassen sogar ein sehr konzentriertes Erleben zu, da Roth explizit auffordert, am Inhalt zu riechen. „Geruch [...]“ sagt Roth, sei ihm ein „[...] Hauptvehikel der Erinnerung“¹⁹⁷, weshalb er ihn zum konstituierenden Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit gemacht habe. Indem man einige davon zugleich öffnet, „[...] kann man sich den Geruch zusammenmischen, den man haben will.“¹⁹⁸ Um dieser Eigenschaft Rechnung zu tragen, hieß das aus fünf hohen, schmalen Rahmen bestehende *Gewürzobjekt* in Krefeld ursprünglich auch *Geruchsorgel*. Die Objekte bekommen dadurch eine zusätzliche Dimension, daß der Betrachter mit ihnen in Interaktion treten kann. Das Öffnen ist de facto in der Regel heute nicht mehr erlaubt, wenn die Arbeiten in öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden, wodurch dem Rezipienten ein wesentliches Kunsterleben vorenthalten wird.

4.4. Objekte und Materialbilder aus diversen Materialien

Neben den Werkgruppen, die sich verhältnismäßig eindeutig durch die materielle Beschaffenheit der einzelnen Objekte definieren lassen, sollen im folgenden jene dreidimensionalen Arbeiten vorgestellt werden, die aus anderen, bislang in dieser Vorstellung noch nicht genügend erfaßten Materialien bestehen. Dabei soll auch die Gruppe der Materialbilder behandelt werden. Diese Assemblagen lösen bei Roth in den Jahren 1974/75 die vollplastischen Objekte für einige Zeit sogar weitgehend ab.

Es scheint sinnvoll zu sein, die wichtigsten Arbeiten dieser Gruppe, die sich durch Ausschluß ergeben hat und sich nicht durch Homogenität auszeichnet, in chronologischer Reihenfolge aufzuarbeiten. Die frühesten Materialbilder innerhalb des festgesetzten Zeitraumes sind demnach die *Drehbilder* (vgl. 1960.1 m. Abb.), die vornehmlich 1960 und '61 entstehen, die *Gummibandbilder* (1961.2 m. Abb.) aus der selben Zeit und das sogenannte *Kugelspiel* (1961.3 m. Abb.) von 1965. Diese Arbeiten stehen formal noch in direktem Zusammenhang zu Roths Experimenten im Bereich der Op Art ab 1954. Dennoch markieren sie gleichzeitig den Beginn seiner Abwendung von dieser Strömung. Die *Drehbilder* bestehen aus einer runden Holzscheibe, vor der sich eine gleichgroße Glasscheibe befindet. Sowohl die Holzplatte als auch die Glasscheibe sind mit Strukturen aus in Winkeln aufeinanderstoßenden parallelen Linien bemalt. Das Glas ist mittig mit der darunterliegenden Holzscheibe verbunden und in einem Abstand von wenigen Millimetern vor ihr drehbar. Durch die Rotation der Glasscheibe beginnen die Strukturen der Holzscheibe mit denen der Glasplatte optisch zu verschmelzen, gegeneinander zu laufen oder im Auge des Betrachters ein Flirren zu erzeugen. Der Effekt ändert sich mit der Drehgeschwindigkeit und der Drehrichtung. Beispielhaft demonstrieren die Drehbilder die mathematisch-physikalisch ausgetüftelten Irritationen der menschlichen Wahrnehmung, welche die Künstler der Op Art mit ihren kinetischen Objekten hervorrufen wollen. Das Auge betrachtet und der Rezipient wird sich gleichzeitig der Trägheit seiner Wahrnehmung bewußt, indem seine Augen dem Gehirn ein anderes Bild melden als objektiv zu sehen ist. Das menschliche Auge ist nicht in der Lage, die sich mit zunehmender Geschwindigkeit der Rotation überlagernden Bewegungen zu trennen und einzeln zu sehen. Die animierten Strukturen verwischen zu einer einzigen Bewegung. Roth greift diese Idee des *Drehbildes* in den 90er Jahren ähnlich wieder auf. In zwei Hamburger Privatsammlungen befinden sich neuere, vergleichbare Arbeiten, die vom Künstler konzeptuell in den Jahren um 1960 entwickelt worden sind.

Von den *Gummibandbildern* gibt es mehrere Ausführungen des gleichen Systems. Eine davon befindet sich z.B. im Kaiser-Wilhelm Museum in Krefeld und eine in der Sammlung Cremer in der Hamburger Kunsthalle. Dieses stellt, so Roth, eine Rekonstruktion dar,

die Siegfried Cremer nach Angaben des Künstlers ausgeführt hat. In eine rechteckige, farbig grundierte Holzplatte hat der Künstler in einem gleichmäßigen Raster Nägel eingeschlagen. Er fordert mit der Arbeit den Betrachter auf, einfache farbige Gummibänder, wie sie wohl in den meisten Haushalten Verwendung finden, in beliebigen Formationen über die Nägelköpfe zu spannen. So verändert bzw. vervollständigt der Rezipient das Bild nach seinen Vorstellungen. Die farbigen Gummibänder bilden eine über die Fläche verteilte lineare Komposition, wobei sich durch die geschlossene Form der einzelnen Bänder häufig einander überschneidende geometrische Formen in unterschiedlichen Konstellationen ergeben. Die erste Version besteht aus einer schwarzen Holzplatte mit ockerfarbenen Gummibändern, später verwendet er die Komplementärkontraste blaue Platte mit orangenen Bändern und grün bemaltes Holz mit roten Gummibändern.

Das *Kugelspiel* genannte Objekt aus dem Jahr 1965 kann in seiner Wirkung ebenfalls vom Betrachter jederzeit verändert werden. Auf eine runde, blau bemalte Holzplatte sind in gleichmäßigem Abstand Nägel in das Holz eingeschlagen, zwischen denen sich Holzkugeln befinden. Die mittig befestigte Scheibe kann gedreht werden, wodurch die Kugeln ihre Positionen verändern. Die Nagelköpfe hindern sie dabei am Herausrollen.

Während Roths USA-Aufenthaltes Mitte der 60er Jahre entstehen dann die ersten Arbeiten mit organischem Material und solche unter Verwendung von *objets trouvés*. Die erste plastische Arbeit zum Thema Motorradfahrer erstellt er bereits 1963 mit der Collage *RICHARDS BIKE riding home* (1963.3 m. Abb.) für Richard Hamilton. Darin nimmt er neben diesem zentralen Motiv innerhalb seines Schaffens auch eine wichtige Charakteristik etlicher seiner späteren Kunstwerke vorweg: die Schatulle bzw. den Kasten. Im Inneren der hier aus Wellpappe gefalteten Schachtel erkennt man im Zentrum die Zeichnung eines Motorradfahrers. Diesen tief über den Lenker gebeugt nach links Fahrenen malt Roth mit weißer Farbe auf ein auf den Schachtelboden collagiertes schwarzes Stück Papier, dessen ungleichmäßige Seiten darauf schließen lassen, daß die Zeichnung aus einem größeren Zusammenhang ausgeschnitten worden ist. Unter dem Papier sieht man angeschnitten den Kontur eines weiteren Fahrers, der ebenfalls in weißer Farbe ausgeführt worden ist. Die Zeichnungen sind in eine selbstgebaut aussehende Schachtel geklebt, die sowohl Rahmung für das Motiv ist und zugleich als dessen Behältnis zum festen Bestandteil des Werkes wird. Eine Verbindung, die Roth bis hin zu den größten Objekten häufig beibehält.

Während seiner Zeit in den USA entstehen 1966 die Arbeiten *Banana Print* (1966.2 m. Abb.), *Sunrise (schweizer Ware) & öppis klais. D.W* (1960.11 m. Abb.), sowie *Family Life, a movie* (1966.5 m. Abb.). Das Objekt *Family Life, a movie* befindet sich heute in der Sammlung des Rhode Island Museum of Art. Auf einem Kamerastativ hat der Künstler zwei rechteckige Kartonhälften übereinander montiert, in denen er ein Minia-

turstillleben arrangiert hat. Aus Wachs gebildet, erkennt man eine Flasche, eine Schale mit Früchten, ein Glas und zwei weitere kleine Schalen. Der Flaschenhals ragt, wie ein Kameraauslöser, durch die Decke des oberen Kartons. Ironisch scheint Roth hier die in den 60er Jahren in den USA und auch in Europa aufkommende Begeisterung für Super-8-Filme zu kommentieren. Dieser Eindruck täuscht jedoch, wie der Künstler erklärt. Er habe ursprünglich einen 16 mm Film „[...] in dem größten Filmkorn und [mit] ungenauer Plazierung der Subjekte [...]“ drehen wollen, der in undeutlichen, nebulösen Bildern die Sehnsucht nach seiner Familie in Island hätte ausdrücken sollen. „Das hätte, sagte ich mir, die Trauer meines fern der Familie Lebens klagend vorgetragen & meine filmische Armut an Technik und Geld“¹⁹⁹.

Den *Banana Print* und die Arbeit *Sunrise (schweizer Ware) & öppis klais. D.W.*, beide 1966 entstanden, bezeichnet Roth als *Quetschungen*. Die frühesten bekannten Arbeiten dieser Art entstehen in Providence während seiner dortigen Lehrtätigkeit und befinden sich heute in der Sammlung des schweizer Künstlers Dadi Wirz. Dieser leitet an der Rhode Island School of Design die Radierwerkstatt, wo er Dieter Roth kennenlernt. Bei dem *Banana Print* fixiert Roth eine Banane mit Schale mittels eines Klebestreifens auf einem Stück weißer Leinwand und zieht dieses dann durch die Radierpresse. Dabei wird die Frucht zerquetscht und der Inhalt verteilt sich in einem stetig breiter werdenden Streifen auf dem Leinen bis an dessen gegenüberliegenden Rand. Hier endet die *Quetschung* durch die Walze, so daß sich der Rest der ausgestrichenen Fruchtmasse dort ablagert und später bräunlich eintrocknet. Nachdem die Frucht so zum Bild geworden ist, legt Roth fest, daß die Bananenschale das Oben in der Arbeit definiert. So sieht es aus, als sei die Substanz, die eine dunkle Fahne auf dem Stoff hinterließ, nach unten aus der Schale geflossen.

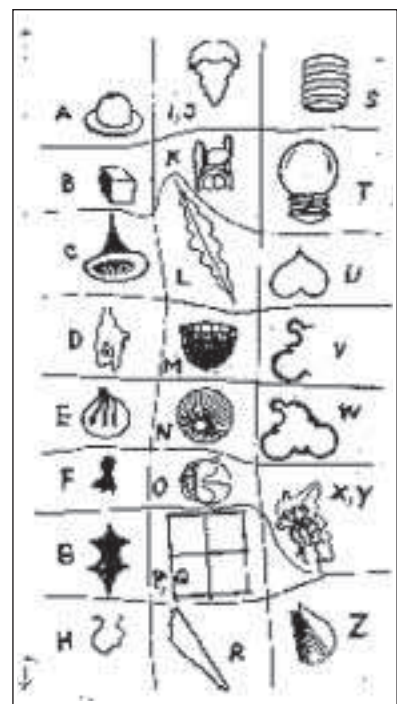
Den Auslöser für *Sunrise (schweizer Ware) & öppis klais. D.W.* bildet für Roth ein Spielzeug-Flugzeug. Dieses wird bis zur Unkenntlichkeit zerquetscht zum Zentrum einer Assemblage auf quadratischem Grund. Die verstreuten Einzelteile sind von einer krustig hellgrauen Fläche aus eingetrocknetem Joghurt umgeben. Die Fläche erscheint an verschiedenen Stellen durch die Eintrocknung aufgebrochen zu sein. Der Titel bleibt rätselhaft, einmal abgesehen davon, daß *D.W.* offensichtlich die Initialen des Sammlers Dadi Wirz sind, dem Roth das Objekt gewidmet hat und daß „öppis klais“ im Basler Dialekt des Schweizerdeutsch „etwas Kleines“ bedeutet.

Ebenfalls von 1966 sind der *Stempelkasten* (1966.10 m. Abb.) und das Schachobjekt *Röselsprung* (1966.9). Die Felder des Reiseschachspiels sind mit jeweils einem Buchstaben beschrieben. Die einzige verbliebene Schachfigur ist ein Springer in der üblichen Darstellung eines Pferdes. Der eingeklebte Zettel mit der Aufschrift „der Springer steuert die Worte

an“ erläutert die Funktion des Kunstwerks: Nach der durch die Spielregeln festgelegten Satzfolge sollen sich durch die wechselnden Positionen des Springers Sätze ergeben. Da die anderen Spielfiguren fehlen, kann es jedoch zu keinem Spiel kommen. Deshalb bleibt es gemäß der Konzeption bei einer experimentellen aber lesbaren Lyrik, wie der Künstler erklärt:

Indem beim Rösselsprung die Farbe der Felder mit jedem Sprung umgekehrt wird (negativ-positiv z.B.), kann ich einfache Sätze provozieren, indem ich in die eine Sorte Felder Verben schreibe & in die andere Sorte Substantive.²⁰⁰

Dem *Stempelkasten* kommt eine zweifache Bedeutung innerhalb des Werkes zu. Roth entwickelt seit Beginn der sechziger Jahre ein eigenes Stempelalphabet aus 23 verschiedenen Motiven. Diese Arbeit, die Roth ähnlich 1968, wenn auch in kleinerem Umfang mit 12 Stempeln, für die Edition MAT als Auflage herausgegeben wird, ist zugleich künstlerisches Objekt und Werkzeug. Die Serie der damit gestempelten Zeichnungen findet ihren Höhepunkt in dem 1967 erschienen Buch *Mundunculum*, in welchem Roth auf 336 Seiten mittels der Stempel ein Künstlerbuch mit eigener, rätselhafter Semantik erstellt.²⁰¹ (Abb.) Die Stempel entstehen nach Zeichnungen des Künstlers und greifen etliche Motive seiner Arbeit piktogrammartig wieder auf: den Motorradfahrer, den Hut sowie ungenständliche, geometrische Formen und Figuren. Diese druckt er teils einzeln, zumeist aber in eng gestaffelten Reihungen auf das Papier oder gruppiert additiv mehrere Motive zu geschlossenen Bildgefügen. Dem sich im Archiv Sohm befindlichen Objekt könnte man einen gewissen



Reliktcharakter zusprechen, denn Roth hat es nach vollendetem Werk seiner ursprünglichen, praktischen Funktion entledigt, um dann das Werkzeug als eigenständiges Kunstobjekt mit Gebrauchsspuren seiner rein ästhetischen Funktion zu überlassen.

Ein Buchobjekt ganz eigener Art, das ebenfalls mit verschiedenen Stempeln ausgeführt wurde, verlegt er 1968 zusammen mit dem Objektkünstler und Architekten Stefan Wewerka. Es trägt den schlichten Titel *Bilderbuch*. (1968.4 m. Abb.) In einem kleinen Leitz-Aktenordner stellen beide 87 gestempelte Zeichnungen zusammen und gestalten gemeinsam den Umschlag. Einzelne Stempelzeichnungen werden von ihnen anschließend noch von Hand überarbeitet. Wewerka hat sich in diesen Jahren als Gestalter deformierter, ihrer ursprünglichen Funktion enthobener Möbelstücke, zumeist zersägter und eigenwillig wieder zusammengesetzter Stühle, einen Namen gemacht. Für den Umschlag kombiniert er zwei hölzerne Kleiderbügel zu einem unbrauchbar gewordenen kurzen, der dafür über

zwei Metallhaken zum Aufhängen verfügt. Dieses Gebilde applizieren die beiden auf den Kartoneinband des Ordners. Die runden Formen der Haken füllt Dieter Roth mit roter Farbe aus, die er zu zwei Aufhäufungen geschichtet direkt aus der Tube auf den Karton preßt. Das in einer kleinen Auflage von fünf Exemplaren erscheinende Objekt ist die erste gemeinsam mit einem anderen Künstler entstandene Edition, einmal abgesehen von den Künstlerbüchern, wo er diese Zusammenarbeiten bereits Ende der 50er Jahre testet. Mit Wewerka entstehen, wie auch später mit Richard Hamilton und ab Mitte der siebziger Jahre mit Arnulf Rainer, zudem weitere Graphikaufgaben und gemeinsame Originalarbeiten auf Papier.

Ähnlich dem *Stempelkasten* war auch der *Maschine für Rots und Riesers Rauchprügel* (1968.45 m. Abb.), 1968, ursprünglich eine praktische Funktion zugeordnet, die jedoch nie zur Ausführung kam. Roth baute mit diesem Objekt eine Maschine zum Selberdrehen von Zigarretten, wie man sie deutlich kleiner und aus Metall im Handel bekommen kann, in Holz nach. Sie hat etwa die Größe eines Schuhkartons. Damit plante er, so Rudolf Rieser,

eine Luxusausgabe der Poesie. Dazu wollten wir die Gedichte und Zeichnungen auf Papier drucken, das dann zu Zigarretten gedreht werden sollte. So sollten die Texte als Zigarretten, einzeln, in Bauchläden wie Eis verkauft werden, zum rauchen.²⁰²

Die Größe des Gerätes macht deutlich, daß die Zigarretten von der Größe wohl eher an stattliche Zigarren herangereicht haben würden. Da diese Luxusausgabe zur Poesie im Gegensatz zu etlichen anderen nicht umgesetzt worden ist, bleibt als Zeugnis dieser Idee nur die Maschine mit der typographisch durch den Künstler gestalteten Oberseite, wo er auf einem roten Etikett das Gerät mit *Maschine für Rots und Riesers Rauchprügel* betitelt.

Das *Katzendenkmal* (1968.28 m. Abb.), 1968, ruht auf einem Sockel, der aus einem Stück Käse und einem Stück Brot gebildet wird. Obenauf thront eine wenige Zentimeter große, halbe Spielzeugkatze aus Metall. Das blau bemalte Blechspielzeug liegt auf der Seite. Der Titel des insgesamt etwa 20 Zentimeter hohen Objekts vermittelt durch das gewählte Material und die anrührende Gestaltung des Motivs einen zynischen und zugleich witzigen Eindruck.

Wie schon bei dem *portrait of the artist as vogelfutterbüste* greift er auch hier eher spielerisch einen klassischen Denkmaltypus auf und karikiert ihn in seiner ihm eigenen Darstellungsweise. Roth arrangiert das Denkmal im Miniaturformat etwas ärmlich wirkend aus Lebensmitteln und einer halben Blechkatze. Die eingetrockneten Lebensmittel und der

erbärmliche Zustand des kaputten Spielzeugs lassen nichts mehr von der im Titel anklingenden Würdigung an eine Katze erkennen. Da es sich natürlich nicht um eine ernstgemeinte Ehrung handelt, bleibt offen, wer hier diesem etwas trostlos anmutenden Spielzeugtier ein Denkmal gestiftet haben könnte. Um im Bild zu bleiben, könnte man spaßes halber spekulieren, ob Roth dem beliebten Haustier an sich ein Denkmal stiften wollte. Den Effekt des vordergründig Witzigen bricht Roth durch die Wahl der Materialien und es bleibt trotz des Modellformats ein leicht melancholischer Gesamteindruck.

Die größte motivisch zusammenhängende Gruppe bilden auch in diesem Komplex die *Motorradfahrer*-Arbeiten, wie sie schon bei den Schokoladenobjekten ausführlich vorgestellt worden sind. Die *Motorradfahrer* als Blechspielzeug (1969.42 m. Abb.), mit denen er etwa 1969 beginnt, zeigen sich durch die Hand des Künstlers in ihrem Realismus verfremdet. Die bunt bemalten Metallfiguren aus dem Spielwarengeschäft montiert Roth auf einen Holzsockel und übergießt sie ganz oder teilweise mit farbigem Acryllack.

1967 beginnt Roth mit einer Gruppe von Gipsabgüssen gleichen Titels, bei denen die drei charakteristischen Formen der beiden Reifen und des Fahrers voluminös stilisiert, fast vollrund, ausgeführt werden. Diese Gipsfiguren werden ganz oder teilweise vom Künstler bemalt oder mit Farbe übergossen.²⁰³ Im Fall des *Briefbeschwerers* (1971.17 m. Abb.), 1971, hat Roth die Form in Drucksatzmetall gegossen und den trichterförmigen Einfüllrest vom Guß stehen gelassen, der einen trompetenartigen Fortsatz bildet. Die Figuren wurden vom Künstler häufig auf ein dickes Holzstück als Sockel montiert. Vier *Motorradfahrer*-Objekte aus Gips, mit rosafarbenen Farbspuren, Alginat, Wachs und Schokolade stehen nebeneinander, durch Stege wie Pferde in den Startboxen vor dem Rennen voneinander getrennt, im *Stall 1* (1971.22 m. Abb.) von 1971. Die Arbeit ist für den in Markgröningen bei Stuttgart praktizierenden Zahnarzt und Sammler Hanns Sohm entstanden, als Roth bei ihm in Behandlung war. Der handschriftliche Zusatz von Roth auf dem Objekt: „die Reiter von 1967, der Kasten von 1971“ erklärt, daß es sich bei den *Motorradfahrern* um jene handelt, die im Zusammenhang mit der unlimitierten und formal variierenden Auflage aus dem Jahr 1967 entstanden sind, bzw. daß die Idee zu dem Objekt auf das Jahr 1967 zurückgeht. Dies illustriert Roths Entwurf zu einem *Stall*-Objekt in seinem Tagebuch von 1967, den die Abbildung zeigt. Ausgeführt wird der „Stall“ für die *Motorradfahrer* jedoch erst 1971 von Roth. Zusammengefaßt in dem Metallkasten mit Glasabdeckung, der sich heute im Archiv Sohm befindet, bilden die präsentierten *Motorradfahrer* so etwas wie einen materiellen Querschnitt der für Roth wichtigsten künstlerischen Materialien Ende der 60er Jahre.

Ich habe die Gussformen der Fahrer aus Island zu H. Sohm nach Markgröningen

mitgenommen, während einer Zahnbehandlung habe ich in Sitzungspausen Sachen wie die Skulpturen und den Stall hergestellt.²⁰⁴

Darunter befindet sich auch eine Plastik aus Alginat, einem Werkstoff aus der Zahntechnik. Dieser wird nur noch ein weiteres Mal Verwendung bei Roth finden: Ausschließlich aus diesem Material, das von Zahnärzten bei der Herstellung von Zahnfüllungen verwendet wird, sind die einzelnen Motorradfahrer des *Stall 2* (1973.8 m. Abb.), der von Roth auf den Zeitraum 1967-73 datiert worden ist. Jeder Fahrer ist ein Abguß des vorherigen, wie der Künstler sein Herstellungsverfahren erklärt:

Hier wurde von jeder Figur eine Folgefigur abgegossen; die Schrumpftendenz des Materials brachte eine stufenweise Verkleinerung.
Diese Reihe Reiter hat Hanns Sohm gegossen.²⁰⁵

Ähnlich aufgereiht wie im *Stall 1*, stehen die Abgüsse hier durch Glasscheiben getrennt in einem Holzgestell. Vom ersten, der auch der größte Fahrer ist und der ganz links steht, reihen sich dessen Abgüsse bis zu dem winzigen Exemplar ganz am rechten Rand des Kastens. Die Aufstellung der Motorradfahrer-Abgüsse in der kleinen Glasvitrine erinnert den Künstler offenbar an Pferde, die nebeneinander in den Boxen stehen. Unter dem Eindruck wählt er den Titel. Bei dieser Arbeit steht anschaulich das Experiment mit dem Material vor der scheinbar gegenständlichen Darstellung. Der Motorradfahrer hat sich für Roth zu diesem Zeitpunkt bereits zu einem beliebig konnotierbaren Symbol entwickelt, das für ihn immer wieder neu zum Träger unterschiedlicher Materialexperimente wird.

Der *Mozart-Schrank*, der später von Roth *Franz-Lehár-Sofa* (1969.44 m. Abb.) genannt wird, entsteht 1969. Er steht in direktem Zusammenhang zu dem eingangs erwähnten Film *Ludwig van* von Mauricio Kagel. Der schmale, gut zwei Meter hohe, weiß gestrichene Schrank besteht aus sechs annähernd quadratischen Fächern übereinander, in denen jeweils einige industriell produzierte Portraitbüsten verschiedener berühmter Komponisten hinter Glas liegen. Ähnlich jenen aus Fett und Schokolade, wie sie Roth in dem Objekt *Die Badewanne zu Ludwig van* (1969.4) verarbeitet hat, sollten auch die im *Mozart-Schrank/Franz-Lehár-Sofa* befindlichen Gips- und Kunststoffbüsten für den selben Film benutzt werden. Roth kaufte dazu Souvenirfiguren von Wagner, Liszt, Mozart etc. und verfuhr damit wie folgt vor der laufenden Kamera:

Und dann bin ich auf den Hof gegangen, von diesem Hotel, [...] und habe gesagt, ich komme da unten so rein, stell die Kiste auf und schlage alle Musiker zu Beetho-

ven, d.h. ich schlage denen die Nase ab auf dem Boden dieses Hofes, dann werden sie flach und werden Beethoven.²⁰⁶

Die Portraits mit der abgeschlagenen Nase werden im Nachhinein von Roth mit dem für sie errichteten Schrank als *Mozart Schrank* zu einem eigenen Objekt. Der Titel geht auf ein Mißverständnis des Händlers zurück, der die Arbeit aufgrund einiger enthaltener Mozart-Figuren so angeboten und verkauft hatte. Der Künstler erfuhr von dem Mißverständnis und beschwerte sich bei dem Sammler Peter Ludwig, als dieser das Stück für die Neue Galerie in Aachen erstanden hat. Roth verweist darauf, daß durch seinen Eingriff die Figuren zu Beethoven geworden seien und der Schrank folglich nach diesem benannt werden müßte. Das Museum fordert ihn daraufhin auf, mit einem Text, der zu der Arbeit gehängt werden soll, den Besuchern den Namen zu erklären:

Da habe ich gedacht, ja, warum soll ich denn dem nicht ausweichen und da einfach ganz frech schreiben Franz-Lehar-Sofa, statt Mozart-Schrank oder Beethoven-Schrank, da habe ich dann ein Franzleharsofa draus gemacht.²⁰⁷

Dementsprechend existieren heute beide Versionen, nur der ursprünglich vom Künstler verwendete Name des Komponisten Beethoven erscheint nicht mehr in der Bezeichnung des Objekts, mit dessen Fertigstellung Roth Rudolf Rieser beauftragt hat. Dieser berichtet Roth am 15.1.1970 von der Fertigstellung des Objekts:

Der Beethoven-Schrank ist 3 x gestrichen; + die Köpfelein zugeklopft; [...] bald ist alles verrammelt und man kann ihn stehen sehen + kaufen.²⁰⁸

Im Jahr 1969 scheint Roth auch eine Neuerung für die gesamte abendländische Tafelbildmalerei erfunden zu haben: Das „Basis-“ oder „Fußbrett“, das den unteren Abschluß eines Bildes darstellt. Er verwendetet es bei einem der wenigen Gemälde resp. Materialbilder, die in diesen Jahren entstehen, mit dem Titel *Vulkan (Islandschaft)* (1969.56). Das der Gotthard Bank in Zürich gehörende Bild zeigt eine Vulkanlandschaft, die Roth derart pastos in Öl gemalt hat, daß es eines Basisbrettes im rechten Winkel unterhalb der Leinwand bedurfte, um die reliefartig aufgetragenen Farbmassen in Form zu halten und am Wegfließen zu hindern. Anschließend bestreut er die Oberfläche noch mit Tabakkrümeln und Zigarettenasche. Diese „Basis-“ oder „Fußbretter“ finden sich später, d.h. nach 1975, häufiger bei seinen Materialbildern. Sie dienen vermehrt dazu, eventuell herabgefallene Teile aufzunehmen, die nach seinem Verständnis nicht wieder ins Bild zurückgefügt werden. Diese werden von ihm so auf dem Brett liegengelassen wie sie herangefallen sind.

Im Frühjahr 1970 entwickelt Roth eines der radikalsten und zugleich skurrilsten Multiples in der kurzen Geschichte dieser Gattung: das *Karnickelköttelkarnickel* (1972.8 m. Abb.). Wie schon der Titel unmißverständlich besagt, besteht das sitzende Kaninchen aus Stallmist, Hasenkötteln und Stroh. Diese Materialien bilden, gründlich miteinander vermischt und dann in eine Metallform gepreßt, den Körper der Fäkalienplastik. Die Idee zu dieser Edition muß Anfang 1970 entstanden sein. Am 21.5.1970 bestätigt Rieser in einem Brief an Roth: die „vorgestern angekommenen ersten Kaninchenbaupläne sind schon in der Mache“.²⁰⁹ Das Modell für den Prototypen stammt von Dieter Roth, sowie die ersten Negativformen zur Pressung. Die ersten Hasen wurden von Bernd Minnich in Düsseldorf gepreßt. „Rudolf Rieser hat 2 Karnickel-Ställe bauen lassen (nach meinen, den im Brief erwähnten Plänen)“, erklärt Roth, von deren Verbleib ist jedoch nichts bekannt.

Als Auflagenobjekt erscheint das *Karnickelköttelkarnickel* zwei Jahre später für Daniel Spoerri's Düsseldorf'ser Eat Art Galerie. Deren Betreiber, Carlo Schröter, setzt am 22.6.1972 auf der Baseler Kunstmesse einen „Ausführungsvertrag“ über die Herstellung der Hasen-Objekte mit dem in Basel lebenden Bildhauer Walter Moser auf. Darin wird neben der Gesamtstückzahl von geplanten 210 Exemplaren festgelegt, daß Moser pro Hase DM 20,— für die Herstellung erhält, sowie ein vom Künstler signiertes Exemplar.²¹⁰ Daß es bis dato noch keinen ausgeführten Hasen gegeben hat, belegt ein Brief von Schröter an Moser vom 30.6.1972, in dem er diesen auffordert:

Senden Sie bitte so schnell wie möglich ein Probe-Exemplar nach Düsseldorf, auch wenn es noch nicht trocken sein sollte.

Da Herr Dieter Roth anschließend wieder verreist, ist es sehr eilig.²¹¹

Knapp einen Monat später, am 20.7.1972, bestätigt Schröter Moser den Erhalt des Prototypen. Der Galerist ist zufrieden mit der Ausführung: „Es ist sehr schön geworden!“ Handschriftlich fügt er dem Brief hinzu, daß Dieter Roth ebenfalls sein Einverständnis zur Produktion gegeben habe.²¹² Die daraufhin erstellte erste Lieferung umfaßt, wie Moser auf dem Vertrag vermerkt, neben dem Probeexemplar 73 weitere *Karnickelköttelkarnickel*, die bis zum September 1972 entstehen. Roth beschreibt, daß die Herstellung einige Zeit brauchte, da „[...] die Gruppe der Tiere beim Karnickel=Bauern nicht zahlreich war.“²¹³ Bis heute erscheint das Multiple von Dieter Roth, für das er ein Etikett entworfen und drucken lassen hatte, auf dem neben einer Zeichnung auch die Exemplarnummer und die Signatur aufgebracht wurden. Die neuesten *Karnickelköttelkarnickel* sind als Künstlerexemplare außerhalb der Auflage von 210 römisch nummeriert, da bei den letzten 50 Exemplaren die Etiketten unkenntlich geworden waren. Maden und andere Insekten hatten sich

unbemerkt an den auf der Unterseite angebrachten Schildchen zuschaffen gemacht.

In keinem anderen Ding hat der Künstler so konsequent den organischen Zersetzungsprozeß bzw. dessen natürliches Endprodukt zum Gegenstand der Darstellung gemacht. Aus den Exkrementen von Kaninchen läßt er die Figur eines sitzenden Artgenossen formen, in der possierlichen Art, wie sie uns z.B. von Osterhasen aus Schokolade vertraut ist. Dabei gelingt es ihm durch die Form, die Tierfigur trotz der an sich etwas ekeligen Substanz nicht abstoßend erscheinen zu lassen. Neben Piero Manzoni's *Merda d'artista*-Dosen von 1961, (Abb.) dürfte das wohl der einzige Fall in der Kunstgeschichte sein, in dem Verdauungsrückstände zum konstituierenden Material eines Kunstwerks geworden sind.



Daß bei aller vergegenwärtigten Vergänglichkeit der Kunstmarkt nicht ganz aus den Augen gelassen worden ist, verdeutlicht ein Schreiben der *Eat Art Galerie* an Walter Moser vom 27.7.1972, nachdem dieser seine erste Lieferung gesandt hat. Man gibt ihm zu verstehen, [...] daß das Kaninchen leider, je trockener es wird, an vielen Stellen bröckelt. Bitte versuchen Sie doch den Hasenmist noch fester zu pressen".²¹⁴ Offenbar hat die erste Serie auch die Gipsform bereits in Mitleidenschaft gezogen, da Moser im gleichen Brief mitgeteilt bekommt, daß Carlo Schröter ihm bei seiner nächsten Reise in die Schweiz zwei neue Formen mitbringt.

Was von Manzoni in kleinen Konservendosen camoufliert zum Multiple wird, bildet bei Roth gepreßt und getrocknet unmittelbar das Kunstwerk. Daß sich Manzoni's Exkremente, auch ohne ihre metallene Hülle Abnehmer gefunden hätten, darf jedoch bezweifelt werden.²¹⁵ Menschliche Exkremente kommen auch bei Roth zum künstlerischen Einsatz: Die Seiten der Vorzugsausgabe des Buches *Poemetric*, i.e. der vierte Band der *Poeterei - Halbjahrsschrift für Poesie und Poetrie*, 1970, bestehen aus bedruckten, transparenten Plastikbeuteln, die mit Vanillepudding und Urin gefüllt sind.

Als eines seiner Hauptwerke der frühen 70er Jahre darf man wohl die *Sammlung flachen Abfalls* (1974.3) anführen, mit der er 1973/74 beginnt und die ähnlich 1976 fortgesetzt wird. Zunächst allein und dann, 1976, in Zusammenarbeit mit dem Hamburger Herbert Hoßmann sammelt Roth seinen täglichen Abfall an Papier, Folien, Verpackungen etc., alles, was nicht dicker als ca. zwei Zentimeter ist. Jedes Ding wird wie ein wichtiges Dokument in eine Klarsichthülle gesteckt. Für jeden Tag legen sie so viele Ordner an wie es die Gegenstände erfordern. Ursprünglich ist die Präsentation der Abfallproduktion genau

eines Kalenderjahres geplant. Da jedoch einige Ordner auf Ausstellungen gestohlen werden, ergänzen Roth und Hoßmann die abhanden gekommenen Objekte später. Dazu sammeln sie die an dem betreffenden Tag anfallenden Abfälle aus einem späteren Jahr und reihen diesen oder diese Ordner in die Sammlung ein, die dabei ständig an Umfang zunimmt. Bei der letzten Ausstellung der Arbeit im Juli 1996 im Helmhaus in Zürich war sie bereits zu einer drei Wände füllenden Rauminstallation, bestehend aus ca. 800 Akte-

nordnern, angewachsen.²¹⁶ (Abb.) Der Künstler stellt in dieser Arbeit abgelegte, authentische Gegenstände als Dokumente seines Alltags aus, die er nur nach der Größe sortiert präsentiert. Viele Handlungen eines Tages und schließlich eines ganzen Jahres werden so detailliert belegt. Die Auswahl erfolgt dabei offenbar rein empirisch: Sie reicht von geöffneten Briefumschlägen über diverse Verpackungen oder Einwickelpapier bis zu benutzten



Taschentüchern u.ä. Diese trivialen und dennoch z.T. befremdend intimen Alltagszeugnisse wie z.B. benutzte Kondome werden einzeln in Prospekthüllen in Ordnern mit akkurat gedruckten Seitenetiketten verwahrt. Aus den Schildern gehen der Titel der Arbeit, die Ausführenden und der jeweils vorgestellte, in seinen Belegstücken dokumentierte Tag hervor. Durch die späteren Ergänzungen handelt es sich natürlich nicht mehr ausschließlich um das Jahr 1974, sondern nurmehr generell um ein theoretisches Kalenderjahr. Dadurch wird der stringente, tagebuchartige Ablauf auf mehrere Jahre gestreckt. Der Eindruck der Präsentation auf den Besucher ist dabei widersprüchlich: Die ordentlich aufgereihten, sauber bedruckten Ordner vermitteln einerseits den Eindruck einer streng konzeptuellen Ausstellung. Man fühlt sich beispielsweise an Dokumentaristen wie z.B. den Konzeptkünstler On Kawara erinnert, der über mehrere Monate täglich eine Postkarte an seinen Galeristen schickt mit der Angabe, wann er morgens aufgestanden ist. Diese Postkarten zusammen ergeben später eine eigene künstlerische Arbeit. Roth geht hingegen noch einen entscheidenden Schritt weiter, indem er nicht nur faktisch abstrakt, z.B. über die mündliche oder schriftliche Mitteilung, dokumentiert, sondern unmittelbar den täglichen Müll Zeugnis seines Lebens ablegen läßt. Diese Zur-Schau-Stellung des Privaten, Intimen als Kunstwerk bewirkt eine Verunsicherung des Betrachters. Der offensichtlich unästhetische, ja bisweilen sogar abstoßende Inhalt der Ordner steht in krassem Gegensatz zur formalen Akkuratess der Installation.

In den Jahren 1974/75 wendet sich Roth zunächst vollständig von vollplastischen Objekten ab und widmet sich fast ausschließlich dem Materialbild, der Assemblage. In diesen beiden Jahren treten kaum noch vollplastische Objekte in Erscheinung. Zwei erwähnenswerte Ausnahmen sind die Tischuhr, ohne Titel (1974.15), die sich im Archiv Sohm befindet und die „Zuckerhut“-Arbeit *Am Meer* (1974.1), in welcher er den unverkauften Teil der Auflage des gleichnamigen Multiples (1970.1) verarbeitet.

Den Ausgang für die Tischuhr (1974.15) bildet eine in den Körper eines aufsteigenden Pferdes integrierte Uhr. Dieses vermutlich zufällig zerbrochene Dekorationsstück aus Porzellan leimt Roth mit übermäßig viel Klebstoff wieder zusammen. Der Leim quillt dabei aus allen Fugen, was vom Künstler nicht verhindert wird. In einem Zustand, der mehr Zeugnis des Verfalls ist und weniger Beleg einer gelungenen Wiederherstellung darstellt, blieb das Stück erhalten. Roth inszeniert einen spannungsreichen Kontrast zwischen dem ursprünglich Kitschigen und seinem nun konservierten maroden Zustand. Auch an dieser kleinen Arbeit wird somit deutlich, inwiefern Roth das Kunstwerk als Relikt des Alltäglichen ansieht, das samt aller Spuren der Abnutzung und des Gebrauchs oder Verfalls präsentiert wird. Das zwar reparierte, aber offensichtlich zerstörte Stück wird nicht nur ikonographisch durch die stehengebliebenen Uhr zum Vanitassymbol, sondern allein dadurch, daß der Künstler die wechselhafte Geschichte der ehemals edlen Tischdekoration durch die Art der Restaurierung thematisiert.

Die 1974/75 entstandenen Assemblagen verbinden Zeichnung, Gemälde und reliefartig auf den Bildträger applizierte Gegenstände. Bei diesen Dingen handelt es sich nicht in erster Linie um Abfälle, also unbrauchbar gewordene, abgelegte oder aufgebrauchte, nutzlos gewordene Gegenstände. Die Arbeiten haben vielmehr als eine auffällige Gemeinsamkeit, daß der Künstler Malwerkzeuge wie Pinsel, Paletten, leere und sogar gefüllte Packungen mit Stiften oder noch gefüllte Farbtuben als Darstellungsmittel einsetzt. Viele dieser Stücke sind fabriken bzw. offensichtlich kaum benutzt worden, bevor sie vom Werkzeug zum künstlerischen Material der Arbeiten wurden. Die Assemblagen tragen zudem Titel wie *Angefangenes Bild*, *Wenigstens Dieses*, *Bild mit Rahmen* (1974.6 m. Abb.) oder *Mit Titel*, die so die Funktion des Bildtitels an sich thematisieren. Diese Bezeichnungen spielen mit der Funktion des Titels, die sie ironisch ad absurdum führen. Durch die verwendeten Materialien und die Bildtitel wird deutlich, daß Roth in diesen Werken den ästhetischen Schaffensprozeß zum Gegenstand seiner Arbeit macht. Der künstlerische Ausdruck und dessen technische Umsetzung, daneben die Korrektur und gegebenenfalls die Überarbeitung mit anderen als den angefangenen Mitteln, wird zum Gegenstand und zum Thema der Arbeiten. Die im Werk verwendeten Materialien sind gleichermaßen Teil des

Bildes, wie sie auch die Bildentstehung dokumentieren.

Den Ausgang vieler der bekannten Werke bildet zumeist eine Zeichnung, die der Künstler verschiedentlich unterbricht, ändert, übermalt, überklebt oder in Teilen variiert auf dem Blatt wiederholt. Schließlich, so als sei das Werk in der begonnenen Technik nicht zu vollenden, integriert er mit Farbkästen, Pinseln, Farbtuben etc., Gegenstände ins Bild, die eben noch seine technischen Hilfsmittel waren oder hätten sein sollen. Er verwendet sie als formale, plastische Bildelemente und öffnet so die Bildebene gleichzeitig zum Raum. Er vollendet die zeichnerisch begonnene Komposition, indem er die intensive Farbigekeit und die Formen und Strukturen der Dinge plastisch, d.h. als dreidimensionalen Körper in das Bild einbindet. Einmal in den Bildaufbau integriert, werden sie häufig ihrerseits überarbeitet, bis die optische Gewichtung der gezeichneten, gemalten und applizierten Gegenstände Roths Vorstellung entspricht. Diese kann und soll seiner Methode entsprechend nicht in einer völligen Harmonie enden, wie Roth erklärt:

Den Trieb, etwas schön zu machen und noch schöner, den habe ich auch verlernen müssen. Lieber ist mir, wenn die heterogenen Teile auf dem Bild miteinander raufen. Dafür brauche ich keinen Plan, allenfalls ein technisches Programm. Aber das Interessante sind immer die Abweichungen vom Programm.²¹⁷

Titel wie *Wenigstens dieses* (1974.14 m. Abb.) erscheinen als leicht resignativer Kommentar des Künstlers zu einem eher abgebrochenen als beendeten Werk, so, als sei der erreichte Zustand das Einzige und damit Beste, was er diesbezüglich erreichen kann. Die abgeschlossene, nach Ansicht des Künstlers nicht fertige, nicht vollendete Assemblage setzt sich aus kompositorisch sorgfältig zueinander in Beziehung gesetzten Bildelementen und applizierten Realitätsfragmenten zusammen. Viele dieser Elemente wirken für sich genommen zumeist unfertig und unabgeschlossen, die ganze Komposition erscheint dennoch nachvollziehbar in ihrer Farbigekeit, ihren Formen und deren Gewichtungen und der Thematik entsprechend schlüssig in der Heterogenität ihrer Materialien. Dabei bleibt die Einschränkung des Unfertigen durch den vom Künstler gewählten Titel wie z.B. *Angefängenes Bild* (1974.5 m. Abb.) von 1974. So vermittelt er, daß auch dieses dem Kunstmarkt als fertiges Exponat überlassene Werk eigentlich als fragmentarisch und unvollendet einzustufen ist. Er kennzeichnet damit den Prozeß der Bildentstehung als noch nicht abgeschlossen. Dieser bleibt durch das Infinito der Darstellung und vor allem durch die Wahl des Titels theoretisch in seinem Ausgang offen, auch wenn das Bild längst das Atelier des Künstlers verlassen hat. Die wohl größte Asemblage dieser Jahre ist die *Radrennbahn* (1974.4 m. Abb.), die formal bereits auf die großformatigen Materialbilder verweist, die Ende der 70er Jahre entstehen und in die Roth neben allen erdenklichen Mal- und Arbeit-

sutensilien auch Kassettenrecorder, Lampen, Kleidungsstücke etc. integriert.

Der Einsatz applizierter Gegenstände in den Assemblagen kann bei Roth teilweise auch sehr zurückgenommen sein, wenn das Zeichnerische die Arbeiten dominiert, wie bei der Arbeit *Mann als Erdbewohner, Raumwesen besprechend* (1975.4 m. Abb.), 1975, wo der Künstler nur zwei Gegenstände auf die unterliegende Gouache montierte: oben links, parallel zur senkrechten Rahmenbegrenzung erkennt man einen Pinsel und rechts unten einen aufgeklappten, gefüllten Aquarellmalkasten. Beide Dinge stehen offensichtlich in keinem inhaltlichen Zusammenhang zum zentralen Motiv des Mannes rechts und der „Raumwesen“ vor den beiden Globen im Hintergrund links. Die Zeichnung umfaßt Roth mit einem gezeichneten Rahmen, den der Kopf des Mannes und Teile der unteren Weltkugel überschneiden. Diesen inneren Rahmen gliedert ein eingezeichnetes Kreuz in vier gleichgroße Teile. Unterhalb der mittleren Waagerechten fügt Roth den zu drei rechteckigen Flächen aufgeklappten Malkasten ein, der den gezeichneten Rahmen rechts weit überschneidet. Er hat in der Komposition offenbar die Funktion, das schwerere optische Gewicht der linken Seite auszugleichen. Die farblich dichtesten Bereiche des gezeichneten Motivs befinden sich oben und unten in den linken Zonen des Koordinatenkreuzes. Offenbar als Entsprechung für die dingliche Präsenz des Kastens wird, erst auf den zweiten Blick wahrnehmbar, oben links ein Pinsel senkrecht vom Künstler aufgeklebt. Das Materialbild *Mann als Erdbewohner, Raumwesen besprechend* ist ein gutes Beispiel dafür, wie Roth die Komposition einer Gouache formal vervollständigt, indem er reale Gegenstände aufgrund ihrer farblichen und formalen Erscheinung zu Bestandteilen des Bildaufbaus macht, ohne daß diese thematisch einen eindeutigen Bezug zur Darstellung haben müssen.

Anders verhält es sich bei dem Bild *Mit Titel* (1974.11 m. Abb.)₁ 1974, das sich in der Galerie der Stadt Stuttgart befindet. Schon die Bezeichnung ist eine ironische Paraphrase darauf, daß in der Gegenwartskunst von vielen Künstlern auf Bildtitel bewußt verzichtet wird, um die Interpretationen nicht von vornherein in eine bestimmte Richtung zu lenken. Das geläufige „ohne Titel“, dessen sich die Autoren von Katalogen und Ausstellungsverzeichnissen als Platzhalter für den nicht vorhandenen Titel bedienen müssen, konterkariert Roth, ohne dafür einen wirklich sinnstiftenden Ersatz zu geben. Arnulf Rainer, mit dem Roth Ende der 70er Jahre gemeinsame Bilder erstellt, indem der eine die Arbeit des anderen fortsetzt, betont die Bedeutung, die seiner Ansicht nach der Bildtitel für Roth hat:

Ich lernte mit D.R. den Mut zum schlechten Bild, um einer Idee oder neu aufgefundenen Sensibilität auf der Spur zu bleiben, aber auch die Courage, absichtlich dürftige visuelle Gestaltung durch den Geist eines Titels in ein imposantes

Indem Roth die Arbeit *Mit Titel* nennt, greift er ironisch das Prinzip mit einem genauso nichtssagenden Platzhalter auf. Die Benennung verweist so einerseits ironisch auf die Funktion des Titels und fungiert andererseits dennoch als vom Künstler erdachter Titel für das Werk.

Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung. Das Bild, eine Assemblage auf Leinwand, zeigt eine ungegenständliche, farbige Komposition. Diese wird gebildet aus einer diagonal aufgeklebten Schachtel oben links, einer offensichtlich benutzten Palette rechts, von fünf ausgedrückten, senkrecht aufgeklebten Farbtuben am unteren Bildrand und dazwischen etlichen Pinseln und von direkt aus der Tube gedrückten Farbwülsten. Verbunden werden diese disparaten Bestandteile durch rudimentäre malerische Ansätze und gestische Farbverwischungen, die die Bestandteile miteinander zu einer Bildeinheit verschmelzen. Die Beschreibung und damit die Versprachlichung vermittelt den Eindruck, als sei die Assemblage das Produkt eines Malers, der einfach alles, was er vor der Staffelei findet, auf die Bildoberfläche drückt. Sicher ist, daß Roth die Arbeit schnell und spontan ausgeführt hat und sie sich nicht über einen längeren Zeitraum erstreckte. Seine Arbeiten charakterisieren die Spontaneität und der Zufall. Deren zuweilen unbeabsichtigte oder sogar mißglückte Spuren im Bild werden vom Künstler selbstverständlich akzeptiert, wie er selbst ausführt:

Alles, was das Bild runterzieht, ist erlaubt, weil es in Wahrheit das Bild hebt. Das Verunglückte, das Abgerutschte, das interessiert mich, wie es das Bild trotzdem hält und das Bild erst stark macht.²¹⁹

Er strebt bei der Arbeit kein bestimmtes Motiv an, sondern problematisiert mit der Assemblage ihre eigene Entstehung. Seiner künstlerischen Ausdrucksart entsprechend, fällt das Ergebnis nicht didaktisch aus. Vielmehr gelingt es ihm durch ein scheinbar beliebiges, zufälliges und spontanes Arrangement, ein hintersinniges Bild von der Entstehung des Bildes zu schaffen.

Stilistische Brüche und ironische Hinterfragungen von Material und Form charakterisieren die Arbeiten Roths. Ständig stellt er die einzelnen künstlerischen Gattungen infrage und setzt sich zugleich mit traditionell klassischen Kunsttermini wie Schönheit, Harmonie und Symmetrie unter Verwendung neuer Materialien in seinen Bildern und Objekten auseinander. Dementsprechend verfährt er auch mit dem an sich schon gattungsübergreifenden Prinzip der Assemblage. *Kleine Geschichte der neueren Reliefkunst* (1975.2 m. Abb.)

nennt er ein 1975 entstandenes Materialbild. Darin bezeichnet er die Zusammensetzung heterogener plastischer Bildbestandteile - bei diesem Beispiel reichen die Gegenstände von alten Schuhen, über ein Buch bis hin zu profilierten Holzleisten - sachlich korrekt und doch mit ironischem Unterton als neue Form des klassischen Reliefs.

Die Assemblagen, Materialbilder und Materialbildauflagen stellen innerhalb der ausgewählten 15 Jahre eine verhältnismäßig kleine, späte Gruppe dar. Roth thematisiert, wie an einigen Stücken beispielhaft vorgeführt werden konnte, in den Materialbildern die ästhetische Auseinandersetzung und den künstlerischen Schaffensprozeß. Neben den verwendeten Gegenständen, bei denen es sich dementsprechend häufig um Malutensilien handelt, wird dieser Eindruck noch durch jene die Arbeiten zuweilen als unfertig und unvollendet bezeichnenden Titel verstärkt. Der Prozeßcharakter, wie er vielfältig bei den Objekten aus organischen Materialien veranschaulicht werden konnte, wird bei diesen Werken durch das Fragmentarische, das Infinito ersetzt. Die Bilder wirken häufig unvollendet, in ihrer ästhetischen Entstehung unterbrochen. Jedoch ist auch hier das Unfertige Programm. Der Künstler kalkuliert lediglich den Moment, in dem das Bild dem Markt in seinem fragmentarischen Zustand überlassen wird. Selbstreferentiell thematisiert so das unfertige Bild durch seinen Zustand und durch die verwendeten Künstlermaterialien die Schwierigkeit des Künstlers bei der Suche nach dem entscheidenden gestalterischen Ausdruck. Zudem veranschaulicht das Bild den Unwillen Roths, die Erwartung des Betrachters an ein harmonisches, abgeschlossenes Werkes zu erfüllen:

Ich hasse es, wenn ich merke, dass mir etwas gefällt, wenn ich etwas so beherrsche, dass ich es nur zu wiederholen bräuchte, dass etwas zur Masche werden könnte. Dann höre ich sofort auf. Auch, wenn es schön zu werden droht.²²⁰

Viele der Materialbilder Roths von 1974/75 sind im Zusammenhang mit der Ausstellung des Künstlers in der Galerie Renée Ziegler in Zürich, 1975, entstanden. Nach der produktiven Zeit von Mitte der 60er bis Anfang der 70er Jahre folgt nun eine etwas ruhigere Phase, worauf nicht zuletzt das weitgehende Fehlen weiterer Multiple-Editionen hindeutet. Selbst seine Graphikproduktion reduziert sich in dieser Zeit quantitativ etwas. Er konzentriert sich nun wieder verstärkt auf Originale, es entstehen wieder mehr Zeichnungen, einige Ölbilder und ein knappes Dutzend Assemblagen bis 1975. Die Galerieausstellung setzt gleichzeitig einen vorläufigen Schlußstrich unter diese Werkphase. Das Erstellen von Objekten wird er erst in den 80er Jahren, dann häufig in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Björn, wieder verstärkt aufnehmen, Collagen und Assemblagen entstehen später zuweilen auch mit seiner Tochter Vera.

4.5. Schmuckobjekte

Wie schon hinreichend verdeutlicht werden konnte, ist nicht nur das Werk an sich, sondern zugleich die Materialwahl von Dieter Roth in diesen Jahren extrem vielseitig. So mag es überraschen, daß sich der gleiche Künstler, der verwesendes Fleisch, stinkenden Käse und in Form gegossene Schokolade in die Kunst einführt, gleichzeitig elegante Schmuckobjekte entwirft und anfangs sogar selbst ausführt. So stellt auch die Werkgruppe der Schmuckobjekte im Schaffen von Roth eine gewisse Besonderheit dar. Scheinen doch der Verfall, die Zersetzung und die stilistischen Brüche für sein Werk charakteristisch zu sein, so wird selbst diese theoretische Konstante mit seinen Schmuckstücken widerlegt. Wenngleich die Schmuckherstellung eine eher untergeordnete Rolle für ihn spielt, was sich darin zeigt, daß sie sich auf wenige Phasen in der Zeit von 1953 bis 1975 beschränkt. Da diese Produktion ihren Anfang bereits in den 50er Jahren hat und auch die späteren Arbeiten sich durch Kontakte und Erfahrungen aus dieser Zeit ergeben, wird ausnahmsweise die in der vorliegenden Arbeit festgelegte Zeitspanne um sieben Jahre nach vorne erweitert. Obwohl der Schmuck quantitativ deutlich hinter der Graphik und den Objekten zurückbleibt, beschäftigt Roth sich doch immerhin über 20 Jahre lang mit sehr verschiedenen Entwürfen, wenngleich nicht alle ausgeführt werden. Es entstehen zumeist Ringe, die neben ihrer Funktion als Schmuckstück durchaus Objektcharakter haben.

Das erste bekannte Schmuckstück aus einer größeren Gruppe vergleichbarer, jedoch heute verschollener Arbeiten, nimmt dabei eine formale und materielle Sonderstellung ein: Bereits 1953 entsteht in Bern ein Fingerring in Form eines dunklen Zylinders aus Ebenholz. Durch dessen Längsseite bohrt der Künstler im rechten Winkel eine runde Öffnung für den Finger. (Abb.)²²¹ Getragen ist somit nur ein flacher schwarzer Zylinder sichtbar, der zur



Hälfte nach oben und nach unten in die Handinnenfläche weist. Das Stück ist als ein frühes gestalterisches Experiment einzustufen, das formal zu den geometrischen Skulpturen des

Künstlers in den frühen 50er Jahren zu rechnen ist.²²² Den experimentellen Charakter überträgt Roth in der Berner Zeit auf weitere ähnliche Fingerringe und auch auf Ohrringe.

Weitere Schmuckarbeiten entstehen einige Jahre später, 1957/58, in Reykjavik, wo der Künstler für einen dort ansässigen Goldschmied arbeitet. (Abb.) Diese Beschäftigung rührt vor allem von der materiellen Not der jungen Familie Roth her. Vorausgegangen war 1957 die Heirat mit Sigríður Björnsdóttir und im gleichen Jahr die Geburt seines ältesten Sohnes Karl, und so versucht er mit diesen gut verkäuflichen Schmuckstücken etwas Geld zu verdienen.

Vor allem aus Silber aber auch aus Messing und Stahl, entstehen hier diverse Ringe, die zum Teil recht kühn geformte Spiralen oder andere geometrische Figuren tragen. (Abb.)²²³ Sie seien in Reykjavik, wie Roth sagt, „sehr gut angekommen, waren fast ein wenig in Mode in dieser Zeit“²²⁴. Weil er seine Arbeiten bei einem Goldschmied anfertigt und sie auch in dessen Laden ausstellt, bekommt er dort jedoch nach einiger Zeit Probleme mit der Innung:



[...] die haben mir dann verboten, weiterzumachen. Sie haben gesagt, ich hätte kein Diplom, ich hätte das niemals gelernt. Sie wollten keinen Ungelernten dabei haben.[...] Na, und dann habe ich aufhören müssen.²²⁵



Durch seine bis dahin gewonnenen Kontakte lernt er in Reykjavik den schweizer Goldschmied Hans Langenbacher kennen. Dieser arbeitet in der Keramikwerkstatt GLIT von Ragnar Kjartansson. Er ermöglicht es Roth, dort wenigstens für seine Interessenten und Sammler weiterarbeiten zu können. Außerdem dekoriert er Vasen, Kannen und Aschenbecher für Kjartansson.

Die Stücke des folgenden Jahres, 1959, sind bestimmt durch ihr technomorphes Aussehen.²²⁶ Häufig bildet sogar ein Zahnrad aus Messing die Grundlage für den Ring. Dieser trägt statt eines Steines oder einer Gemme wiederum Schrauben, Zahnräder, Flü-

gelmuttern oder ähnliche Fundgegenstände. Nicht zuletzt durch das Applizieren verschiedener objets trouvés in Form gefundener Metallstücke wird der Objekt-Charakter der Ringe deutlich, die sich damit von konventionellen Schmuckstücken sowohl durch ihre Form als auch durch ihr Material unterscheiden.

Im selben Jahr entwirft Roth eine Art Klemmring mit vier austauschbaren Halbedelsteinen. Die Steine sind in Form eines Pyramidenstumpfes auf einer rechteckigen Grundfläche geschliffen. Die Besonderheit des Ringes besteht in der Auswechselbarkeit der Steine. Diesen Ansatz, eine Art Basisring mittels verschiedener Aufsätze durch den Träger verändern zu lassen, wird er einige Jahre später wieder aufgreifen.

Nach diesen recht erfolgreichen Anfängen entstehen zunächst keine weiteren Ringe mehr. Als Roth Mitte der 60er Jahre erneut mit Hans Langenbacher zusammentrifft, vereinbaren beide die Wiederaufnahme ihrer Zusammenarbeit. Roth beginnt fortan, Entwurfszeichnungen für Ringe in die Schweiz an Langenbacher zu senden. Hierbei entwickelt er die seinerzeit nur zur Dekoration eingesetzten technischen Details der Messingringe von 1959 weiter. Bei den neuen Entwürfen hat die Technik nicht nur eine schmückende, sondern auch eine praktische Funktion. So plant er Ringe mit aufgesetzten kleinen Skulpturen wie z.B. der eines Tänzers. Dieser sollte im Normalzustand des Ringes unter einem kuppelartigem Verschluss verborgen bleiben. Nach Auslösen eines versteckten Mechanismus hätte sich die Kuppel geöffnet und die Figur begonnen, sich mittels eines verborgenen Motors oder einer Uhrwerkmechanik, auf der Stelle zu drehen. (Abb.)



Recht intim erscheint sein Vorschlag eines solchen *Rings zum Aufklappen* „mit etwas drin, das man nur treuen Freundinnen zeigen kann“²²⁷, nämlich mit einem zunächst verborgenen, sich nach dem Öffnen der Kuppel drehenden Phallusmodell. Unwillkürlich denkt man dabei an die kunstvollen Uhrenautomaten des 18. und 19. Jahrhunderts. Auch hier befanden sich hinter dem harmlosen Ziffernblatt zum Teil recht derbe erotische und häufig durch den Uhrmechanismus animierte Szenen. Durch einen verborgenen Mechanismus konnte der Besitzer das Geheimnis der Uhr im intimen Kreis offenbaren, während die Alltags-Ansicht nichts von dem versteckten Innenleben verriet. So gesehen, hätten die Ringe von Roth eine ehemals beliebte Uhren-Tradition fortgeführt. Zugleich hätte der Künstler im Schmuckbereich etwas Neues ins Leben gerufen. Aus einem Brief an Langenbacher geht hervor, was ihn auf die Idee mit den Ringen mit mechanisch bewegten Attributen gebracht hat:

auf ainem de ferkaufften hate ic ain urverk angebract (ain altes) und da hate ic di
ide: ringe macen mit klainen uren drauf anstele fon armbanduren hat man ringu-
ren

das noiste: **ringuren** besonders beliebt bai den damen²²⁸

Weder die Ringe mit den geheimen erotischen Spielereien oder kleinen Tänzern noch die *Ringuhren* sind jemals ausgeführt worden, wengleich Roth dem Goldschmied, der mittlerweile ein eigenes Geschäft in Luzern betrieb, bei der Ausführung freie Hand zu lassen gedachte:

du sist das sind rect fraie skizzen und lassen oic fil spilraum ven ir genauere anga-
ben für nötig haltet last mic visen shraib mir ob ir etvas braucen volt und vi vir das
geschäftlic regeln können²²⁹

schrrieb Roth mit einer zugegeben sehr eigenwilligen, lautschriftartigen Orthographie, der eine radikale, höchst subjektive Rechtschreibreform vorangegangen zu sein scheint. Auch der *Klemmring* zum Einsetzen verschiedener Gegenstände und der *Käfigring* mit dem kleinen Gitteraufsatz zur Aufbewahrung und Ausstellung von:

Kleinstgegenständen [wie] Reliquien, Gallensteine, Haare von Köpfen, Futzen,
Schwänzen, geliebten Tieren, Zähne, Portraitbüsten [sic!]²³⁰

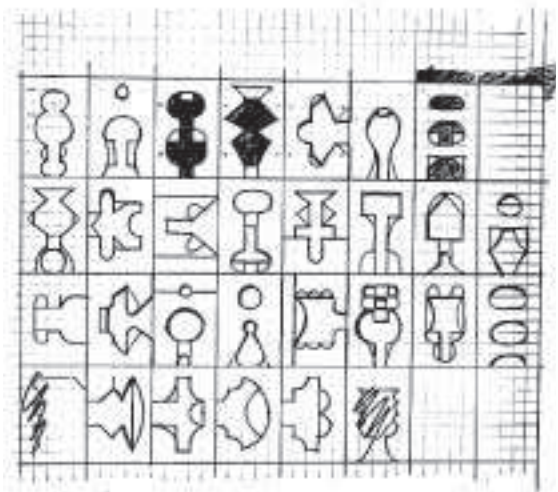
gingen trotz des schon von ihm vorgeschlagenen „Inserat“-Textes²³¹ nie in die Produktion. Genauso ergeht es den übrigen z.T recht verspielten Ideen dieser Schaffensphase. Es finden sich gut ein Dutzend Entwürfe in dem Schriftwechsel zwischen Künstler und Goldschmied, die eine charakteristische Gemeinsamkeit verbindet: Roth versteht den Ring generell als Träger auswechselbarer Motive resp. Aufsätze. So plant er Ringe mit aufgesetztem Gewinde, um Dinge aufschrauben zu können oder solche mit Löchern in der planen Oberfläche, zum Einstecken von „Federn, Blumen, Nägeln (oder) Nadeln“²³². Das Schmuckstück würde dadurch seine formale Geschlossenheit verlieren. Es wäre je nach Belieben immer wieder durch den Träger zu verändern, bliebe dem Konzept entsprechend offen für persönliche, formale und stoffliche Experimente. Dieses Verständnis eines flexibel zu gestaltenden Fingerrings ist ungewöhnlich und hat bis heute nichts von seinem experimentellen Reiz verloren, da es bislang nicht vergleichbar umgesetzt worden ist. Somit steht auch der Nachweis noch aus, ob ein solches Schmuckstück ästhetisch annehmbar wäre und zugleich praktisch funktionieren würde. Wengleich der handwerklich versierte Goldschmied den unkonventionellen Entwürfen Roths interessiert und zugleich skeptisch

gegenüber gestanden haben dürfte, war das nicht der Grund, daß die Entwürfe nicht umgesetzt wurden. Die Pläne hätten sich, so Roth²³³, ganz einfach im Laufe der Zeit zerschlagen.

Die Gedankenspiele werden jedoch Anfang der 70er Jahre ähnlich realisiert. Hans Langenbacher hat zwischenzeitlich mit Herrmann Wankmiller ein Juweliergeschäft in Luzern eröffnet, und die beiden bieten Roth an, für sie Schmuck zu entwerfen. Auf Entwürfen von 1971 basieren der *Faltring*, der *Hut-* oder *Kopfring*, die Variationen des *Löwenrings* und der *Ring mit Drehteilen*.

Der *Faltring* (1971.25 m. Abb.) besteht gewissermaßen aus zwei Teilen: Zum einen aus einem Goldring. Auf dem befindet sich ein stählerner Klemmmechanismus mit zwölf rechteckigen, miteinander verbundenen Metallplättchen. Von diesen sind je sechs aus Gold und sechs aus Eisen geschnitten. Sie haben alle die gleichen äußeren Abmessungen und verschiedene, ausgestanzte geometrische Binnenformen. Roth läßt um den goldenen Fingerring eine stählerne Metallklemme legen, welche die zu einem Stapel zusammenlegbaren Plättchen aufnimmt. Der geschlossene Zustand des Rings, in welchem er auch nur getragen werden kann, ist also der mit dem eingefügten Stapel metallener Plättchen. Entnimmt man diesen und entfaltet ihn, so bekommt man eine schablonenartige Fläche aus durch kleine Messingringe scharnierartig verbundenen Täfelchen.

Bei dem abgebildeten Entwurf von Roth (Abb.) handelt es sich um 28 Studien zu möglichen Tafeln, von denen schließlich die besagten zwölf ausgeführt worden sind. Auffallend bei den Binnenformen der Blättchen ist, daß es sich durchweg um verschiedene, streng symmetrisch konstruierte Formen handelt. Das rührt daher, daß die Formen z.T. die Querschnitte der aus farbigem, gedrechselten Plexiglas hergestellten Aufsätze des *Rings mit Drehteilen* darstellen, der nachfolgend besprochen wird. Die Binnenformen entwickelt Roth, wie aufgrund der Hilfslinien der Zeichnung zu erkennen ist, aus aneinandergestellten Bogensegmenten und Geraden, die in 45° und 90° Winkeln aufeinanderstoßen.



Dadurch bildet sich eine formale Entsprechung zwischen den einzelnen Plättchen, die den Eindruck entstehen läßt, es handle sich bei den Motiven um Variationen einer Grundform. Die Platten veranschaulichen den Objektcharakter des Ringes. Wenngleich sie im zusammengelegten Zustand als Aufsatz Bestandteil des Ringes sind, verlieren sie, wenn sie entnommen werden, ihre eindeutige Funktion. Roth fordert mit ihnen den Träger des Ringes zur Interaktion auf, es bleibt ihm überlassen, was er mit den Schablonen macht. Der

Faltring erscheint in einer Auflage von fünf Exemplaren und ist vom Künstler wie ein normales künstlerisches Auflagenobjekt signiert, datiert und nummeriert.

Die Idee zu einem solchen Faltring hat Roth offenbar zu diesem Zeitpunkt schon längere Zeit beschäftigt. Seinem Tagebuch von 1966 kann man eine Variation dieser Idee bereits entnehmen, die so jedoch nie ausgeführt worden ist.

Bei dem *Hut- oder Kopfring* (1971.11 m. Abb.) spielt Roth ebenfalls mit der Kombination unterschiedlicher Aufsätze, wie schon in den erwähnten Entwürfen einige Jahre zuvor. Eine goldene Ringform, die ein stilisiertes menschliches Profil zeigt, läßt er oben so gestalten, daß sie es ermöglicht, zwischen drei metallenen „Hüten“ und zwei „Mützen“ als Aufsatz dafür zu wählen. Senkrecht durch den Ring führt eine Bohrung, durch welche eine Spiralfeder geführt wird. Der so entstandene Schnappverschluss wird von Hermann Wankmiller, dem Kompagnon Langenbachers, entwickelt. Er ermöglicht ein problemloses, schnelles Wechseln der Hüte und Mützen. Die Hüte sind aus Gold, Silber und Eisen, die Mützen aus Messing und Kupfer. Zur Aufbewahrung dient in einem Fall eine stark angerostete Metallkassette (Abb.). Die übrigen der in 10 Exemplaren geschaffenen Edition werden in einer kupfernen Kassette angeboten, die durch die Auswölbungen über jedem Ring entfernt an einen Eierkarton erinnert. (Abb.) Nicht zuletzt diese Form der Präsentation und Zusammenfassung im Sinne einer Rahmung verleiht den Ring-Editionen auch formal den Charakter eines Objekts.



Ebenfalls in einer verrosteten Metallkassette und alternativ dazu in einer Kassette mit Auswölbungen über den Ringen werden die 15 mehrfarbigen Aufsätze des *Rings mit Drehteilen* aufbewahrt. In dem formal an zwei aufeinandergeklappte Regenrinnen erinnernden Behältnis sind außer einem goldenen Ring mit eingelassenem Gewinde die verschiedenen bunten Acrylglasformen aneinander gereiht. Bei der Kassette sind die Aufsätze zusammen in Form eines Rechtecks arrangiert. Deren Formen gehen auf eine frühere Arbeit zurück, wie oben beschrieben:

Von den Formen des Klappringes habe ich ein paar genommen und als Schnitt-

bild rund gedrehter Elemente benutzt. Man könnte die Negativformen sozusagen als Schablonen nehmen [...].

Mit kleinem Gewindestab untendran, so dass man sie auf einen Grundring schrauben kann.²³⁴

So greift Roth die Binnenformen der Plättchen des Klappings wieder auf und erstellt aus diesen dreidimensional die Aufsätze für den *Ring mit Drehteilen* (1971.16 m. Abb.). Ferner schlägt er Langenbacher vor, zur Vernissage der Ausstellung, mit der die Goldschmiede am 23.10.71 ihre neuen Räumlichkeiten eröffnen will, Bonbons in den gleichen Formen an die Besucher zu verteilen, „[...] bis allen schlecht wird“²³⁵. Die Idee wird später jedoch fallengelassen. Die Skizzen für die Drehteile verarbeitet Roth in den Gaphikfolgen *löwenkäfige, 5 löwen 7 käfige*.²³⁶ Der Untergrund des Millimeterpapiers bildet das „Gitter“ dieser Käfige.

Wenngleich die Ringe anders als viele andere seiner Objekte durch ihre Materialien keinem aktiven Veränderungsprozeß unterliegen, markieren sie doch einzelne Stationen und formale Rückgriffe im Formfindungsprozeß des Künstlers. Auch diese Arbeit ist bestimmt durch die Weiterentwicklung einer bestimmten Grundidee bzw. das Experimentieren und Variieren einmal entwickelter Grundformen, wie sie den gesamten Bereich seiner Objektkunst charakterisieren. Er bewegt sich dabei formal und konzeptuell konsequent in einem von ihm geschaffenen System. Die Präsentation des Ensembles in dem eigens dafür vom Künstler entwickelten Behältnis steht gleichberechtigt neben der Funktion des Ringes als variables Schmuckstück. Das in einer Auflage von zehn Exemplaren verlegte Schmuck-Objekt ist auf der Unterseite des Fingerringes signiert, datiert und nummeriert.

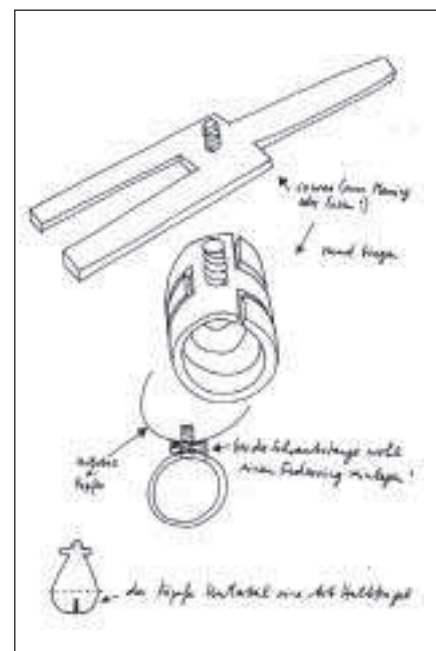
Die vier Versionen des *Löwenringes* (1971.12-15 m. Abb.) wirken angesichts der vorausgegangenen Arbeiten auf den ersten Blick beinahe wie traditionelle Siegel- oder Wapenringe, wie man sie seit der Antike kennt. Die Grundform bildet das heraldisch wirkende Motiv eines schlafenden resp. toten Löwen, der mit den Vorderpranken auf Standarten und Waffen zu liegen scheint.²³⁷ Vorlage für dieses Motiv war das Luzerner Löwendenkmal von 1821. Das in den Fels geschlagenen Denkmal entstand nach einem Entwurf des dänischen Bildhauers Thorwaldsen. Errichtet wurde das Relief im Gedenken an den Tod der Soldaten der Schweizer Garde, die unter Ludwig XVI. beim Sturm auf die Tuilerien 1792 ums Leben gekommen waren.

Für die erste Version des Ringes, der eine Miniatur des Denkmals darstellt, spiegelt Roth den Entwurf an der Unterseite, so daß sich zwei einander gegenüberliegende Raubkatzen ergeben.²³⁸ In Sterling-Silber gearbeitet, erscheint das Abbild als gewölbtes Relief auf der Ringoberfläche. Bei der zweiten Version werden die Vorderteile wieder

gespiegelt und noch gegeneinander um 180° versetzt.²³⁹ So erscheint die Löwenform, jetzt zudem pathetisch von einem Strahlenkranz umgeben, als erhabenes Relief auf der Ringoberseite. Im dritten Fall ziert ein Wesen die Ringoberfläche, das aus zwei aneinandergesetzten, gleichen Löwenhälften besteht. Dieses Abbild läßt er, ebenfalls umgeben von einem Strahlenkranz, in diesem Fall als vertieftes, eingelegtes Relief in die Oberfläche eines Silberringes gravieren²⁴⁰. Eine ähnliche, vierte Variation entsteht aus den aneinandergesetzten Hinterteilen der Tiere, die wiederum als erhabenes Relief auf dem Ring aufliegen²⁴¹.

Trotz des absurden Spiels mit den Körperpartien der Raubkatze wird die ernsthafte, heraldische Wirkung durch die symmetrischen Spiegelungen keineswegs aufgehoben, sondern zunächst noch signetartig verstärkt. Erst bei genauerem Hinsehen erschließt sich einem die darin enthaltene Ironie und die absurde Komik, wenn man bemerkt, daß das an sich so stolze, klassische Wappentier z.B. nur aus zwei Hinterteilen besteht und damit eher einen grotesken als einen würdevollen Anblick bietet. Das pathetische, würdevolle Denkmal wird respektlos zu einem spielerischen Gegenstand des Künstlers verkehrt. Die Goldschmiede Langenbacher und Wankmiller, welche die Ringe in Roths Auftrag anfertigt, befindet sich in Luzern, was Roth den Ausschlag für die Wahl des stadtbekanntesten Kriegsdenkmals als Ringzierde und Objekt der Ironisierung gegeben haben mag.

In einer vergleichsweise hohen Auflage von 25 Stück erscheint 1975 als bislang letzte Schmuckarbeit der *Zoo-Ring* (1975.8 m. Abb.). Vergleichbar dem *Ring mit Drehteilen*, variiert Roth hier das Thema der austauschbaren Schmuckaufsätze. Wie bei diesem sind es 15 Teile, genauer gesagt Messingabgüsse kleiner Spielzeugtier-Köpfe als Aufsätze, für die zwei Ringe, ebenfalls aus Messing, zur Verfügung stehen. Die Ringe sind aus einer ineinander greifenden, eckigen Schwalbenschwanz-Form gebogen. Auf die Oberseite ließ der Künstler ein Schraubgewinde montieren. (Abb.)²⁴² Die Köpfe der Tiere haben unten einen geraden Abschluß und ein eingelassenes Gewinde. In der Entwurfszeichnung war zunächst ein konvexer Abschluß an der Verbindung zum Trägerring geplant, der in der Ausführung wohl aus Stabilitätsgründen in einen flachen verändert worden ist.



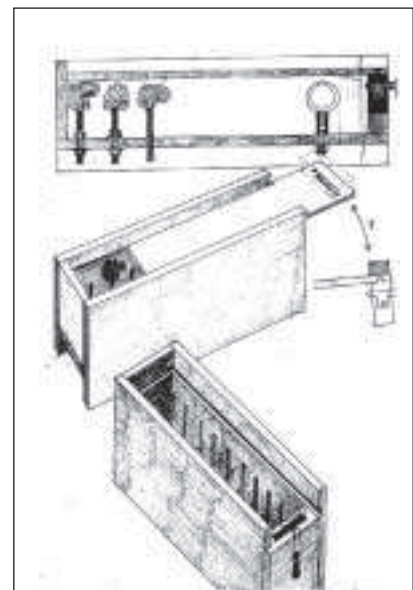
Anders als bei seiner früheren Tätigkeit in Island, wo er die Schmuckstücke eigenhändig ausführte, konzentriert Roth sich bei diesen Arbeiten auf die Idee und entwickelt die formale Gestaltung. Die Ausführung überläßt er gelernten Goldschmieden, was sich sicherlich auch durch die verwendeten Materialien und Herstellungstechniken erklärt, mit denen

er als Autodidakt bestimmt seine Probleme gehabt hätte. In der Zeitspanne zwischen den ersten Schmuckversuchen in Island und den in Auflagen erscheinenden Ringen in den 70er Jahren hatte er sich zudem als international renommierter Künstler einen Namen gemacht. So kann er die Arbeiten jetzt als Editionen anfertigen lassen und offenbar auch davon ausgehen, daß er ausreichend Käufer dafür finden wird. Schließlich bedeutet die Auftragsarbeit auch, daß neben seinem Honorar das Material und die ausführenden Goldschmiede bezahlt werden müssen. Zum anderen faßt er die Ringe samt ihrer Aufsätze in besonders gestalteten Schatullen zusammen, auf denen er das Ensemble als Kunstwerk signiert, datiert und numeriert. Damit hebt er den Objektcharakter stärker hervor, als dies noch bei den Unikaten aus den 50er Jahren der Fall war, die in erster Linie als experimentelle künstlerisch gestaltete Schmuckstücke anzusehen sind.

Die wichtige Rolle, die dabei den Behältern zuteil wird, wird auch aus den Skizzen dieser Jahre deutlich. Roth beschränkt sich keineswegs auf vage oder allgemeine Angaben für den Goldschmied, sondern entwirft auch diese Kassetten mit großer Sorgfalt. Sie werden zu einem entscheidenden Bestandteil der Arbeit, die damit über die an sich schon innovative Schmuckgestaltung hinausgeht. So zeichnet er ursprünglich für den *Ring mit Drehteilen* eine Holzkiste mit Glasfenster im Deckel und eingelassenen Schrauben im Boden zur Aufnahme der farbigen Aufsätze.²⁴³ Sie kommt in dieser Form aber nicht zur Ausführung. Die verrostete Regenrinnenkonstruktion und die kupferne Kassette schienen ihm letztlich offenbar die bessere Lösung zu sein, vielleicht, weil hier alle farbigen Ringattribute hintereinander bzw. nebeneinander aufgereiht werden konnten.

Ähnlich verlief die Planung scheinbar auch bei der Kassette für die *Hut- bzw. Kopf- ringe* (1971.11 m. Abb.): Roth sendet hierfür ursprünglich drei farbige Entwurfszeichnungen nach Luzern. Diese enthalten genaue Angaben zur Bauweise und zum Material des Behälters.²⁴⁴ Ihm schwebt zu diesem Zeitpunkt vor, im Deckel der Schachtel über jedem kleinen Hutaufsatz und über dem Ring sich eine Art kleine Kuppel erheben zu lassen. Eine vergleichbare Konstruktion schwebt ihm, wie gezeigt werden konnte, auch für den *Ring mit Drehteilen* vor.

Die abschließbare Holzkassette für die *Zoo-Ringe* von 1975 zeichnete er akribisch genau, einschließlich der Messingschrauben für die Tierköpfe und dem von vorne eingeschobenen Deckel mit Griffleiste. (Abb.)²⁴⁵ Sie wurde genau nach der Skizze ausgeführt. Seine Signatur, das Datum und die jeweilige Exemplar-Nummer hat der Künstler später auf die Innenseite des Deckels geschrieben.



Interessant im Zusammenhang mit den Behältnissen ist auch hier die Materialwahl durch

den Künstler. Wurde bezüglich der Schokoladenobjekte beispielsweise auf die ungewöhnlich hochwertigen Stoffe einiger Schatullen hingewiesen, verhält es sich hier entsprechend umgekehrt: Anders als es das kostbare Gold nahelegt, wählt der Künstler keine mit Samt ausgeschlagenen Lederetuis o.ä., sondern plaziert die Ringe in verrosteten Metallkästen, Regenrinnen und Kisten aus unbehandeltem Holz. Während er vergängliche Objekte mit eleganten Schachteln, wie bei dem *Motorradrennen* (1968.33 m. Abb.) in der Sammlung Hahn, verhüllt, präsentiert er die Schmuckstücke, die aus Gold und damit aus einem extrem korrosionsbeständigen Metall gefertigt sind, entweder in ärmlich schlichten Holzkästen oder sogar in bereits oberflächlich stark oxidierten Metallbehältern. Gerade letztere scheinen mit ihrer angegriffenen Oberfläche zumindest symbolisch für die Vergänglichkeit zu stehen, im krassen Gegensatz zu ihrem überzeitlichen Inhalt.

4.6. Installationen

Alles, was ich mache, ist ein Irrsinn, der eines Tages
in sich zusammenbricht.

D.R.²⁴⁶

Roths Exponate sind europaweit und in den USA über zahlreiche Museen und Privatsammlungen verstreut. Innerhalb seines vielseitigen Oeuvres existieren zwei geschlossene, von ihm selbst zusammengestellte Ensembles seiner Werke: Eines befindet sich in der Hand eines privaten Sammlers, und das andere gehört zum Museum für Gegenwartskunst in Basel.

In diesen Zusammenhängen präsentiert der Künstler einerseits, wie für ein Museum üblich, frühe Arbeiten. Andererseits sind beide Örtlichkeiten auf permanente Erweiterung durch den Künstler angelegt und stellen als solche innerhalb der Kunstgeschichte und speziell innerhalb der Geschichte der musealen Präsentation ein Novum dar, was in Anbetracht des Rothschen Werkes aber konsequent und logisch erscheint. Neben der Ausstellung findet zugleich weiterhin die Produktion statt. Zum einen befinden sich dort vom Künstler vollendete ältere Arbeiten, die sich durch den organischen Verfall stetig verändern. Zum anderen findet man dort elektrische Heizplatten, Gußformen, Säcke voller Zucker, Lebensmittelfarbe und Kartons voller Couverture, sowie Arbeitsplatten und Schreibtische samt Aktenordnern und Büroutensilien. Ateliersituation und museale Präsentation verschmelzen in diesen Räumlichkeiten vollständig. Der Künstler hat in beiden Fällen ständig Zutritt zu den Räumen und führt seine Arbeit dort nach eigenem Ermessen in von ihm festgelegten Intervallen fort.

So befindet sich im Roth-Raum des Baseler Museums, der separat vom Haupteingang des Museums von der Straße zu betreten ist und zu dem der Künstler somit jederzeit Zugang hat, neben einer Garderobe auch ein Telefon und selbstverständlich ein Kühlschrank mit Getränken. Durch diese Konfrontation von abgeschlossenen Kunstwerken und dem ständigen Work-In-Progress der Installationen ergibt sich ein für den Besucher im höchsten Maße überraschendes und lebendiges Nebeneinander von Präsentation und Produktion. Dieser aktiven Struktur der Ausstellungsform entsprechend werden diese Räumlichkeiten hier als Raum-Installationen eingestuft. Sie sind, ihrem einzigartigen Konzept der fortwährenden Weiter- und Umgestaltung entsprechend, im wörtlichsten Sinne als Gesamtkunstwerke zu bezeichnen. Das dahinter stehende Konzept des Künstlers soll im folgenden näher ausgeführt werden, indem die beiden Installationen vorgestellt werden.²⁴⁷

4.6.1. Das Schimmelmuseum

Für das größere der beiden Ensembles hat sich, wohl ursprünglich wohl zunächst provisorisch verwendet, die Bezeichnung *Schimmelmuseum* etabliert. Es befindet sich in Hamburg in privater Hand und ist der Öffentlichkeit nicht zugänglich. Betreut wird es von der Dieter Roth Foundation. Hier werden auf einer Grundfläche von geschätzten 200m² auf zwei Stockwerke verteilt, ausschließlich Arbeiten von Dieter Roth ausgestellt. Angefangen von relativ frühen Arbeiten wie einem Käseobjekt von 1969 und einem *Schimmelbild* von 1970 hat der Sammler hier eine große Anzahl bis hin zu in den 90er Jahre entstandenen Werken zusammengetragen.

Das Haus ist offenbar ehemals vom Hausmeister oder Fahrer einer wohlhabenden hanseatischen Familie genutzt worden, so daß sich folgende Aufteilung der Räumlichkeiten ergibt: Im Parterre befinden sich zur Straße zwei nebeneinanderliegende ehemalige Garagen, einschließlich eines in Werkstätten üblichen Arbeitsgrabens, mit Hilfe dessen Fahrzeuge von unten repariert werden konnten. Hinter der Doppelgarage erstrecken sich quer hintereinander liegend zwei weitere Räume, die wohl ebenfalls als Garagen oder Werkstätten angelegt worden waren. Daraus ergibt sich eine rechteckige Grundfläche der Größe von etwa vier geräumigen Garagen plus Treppenhaus. Im ersten Stock befand sich die dazu gehörende Wohnung, die nun einen großen, nur durch eine Querwand unterbrochenen Ausstellungsraum bildet. An der Seite zum Nebenhaus befinden sich die Toilette und das Badezimmer.

Der Besucher betritt im Parterre zunächst einen schmalen Korridor, an dessen Wände Roth in farbigen Kristallen leuchtende Zuckerreliefs gehängt hat. Diese Materialbilder sind ein Nebenprodukt des Gießens der Zuckerfiguren, die noch erwähnt werden sollen, da sie eine Weiterentwicklung der Schokoladenobjekte darstellen. Die bei der Herstellung unter den Gußformen liegenden Graupappen werden vom Künstler von Zeit zu Zeit von den Arbeitstischen entfernt und an die Wände gehängt und bekommen so den Charakter eigenständiger Werke.

Aus diesem Flur kommend, an dessen Ende eine geschwungene Treppe in den ersten Stock führt, betritt man als erstes den großen Raum, der sich aus den beiden zur Straße gelegenen, einstigen Garagen ergibt. (Abb.)²⁴⁸



Hier befinden sich mit dem *Selbstturm* und dem *Zuckerturm* die beiden zentralen Arbeiten der Installation, neben weiteren bereits fertigen und einigen noch im Prozeß befindlichen Werken. Rechts neben dem Eingang steht eine Holzstellage auf Rädern, auf der dicht aneinander eine große Anzahl von Schokoladenlöwen²⁴⁹ aufgebaut ist. Die Figuren jeder Abteilung tragen auf ihren Köpfen eine Glasplatte, die je ein weiteres Stockwerk sitzender Löwen aus unterschiedlich farbiger Schokolade bildet, darauf schließen sich weitere sich gegenseitig tragende Stockwerke an. (Abb.) Auf der Wand hinter dem Schokoladenlöwenturm befindet sich eine Bleistiftzeichnung, die schematisch die Sitz- resp. Platzordnung der Löwen angibt. Roth beginnt mit der Arbeit an diesem Turm indirekt 1968, als die frühesten Gußfiguren entstehen. Abgeschlossen und durch die Signatur als beendet gekennzeichnet wird sie 1993.



Auch der links davor stehende Block der in Schokolade eingegossenen Gartenzwerge mit dem Titel *Coquillen-Zwerge*, 1994, geht zumindest konzeptuell auf frühere Arbeiten zurück, nämlich auf die Edition eingegossener Gartenzwerge aus dem Jahr 1969. Wie bei der Arbeit *Gartenzwerge als Eichhörnchenfutterplastik* (1969.7) ragen auch hier nur die roten Spitzen ihrer Zipfelmützen aus der Schokolade. (Abb.)²⁵⁰ Der skulpturale Block besteht aus zwölf aufeinander gestapelten Zwergen, die einzeln in der braunen Masse versenkt worden sind. Die Ummantellungen sind jedoch nicht zylindrisch wie bei der Auflage 1969, sondern haben eine Quaderform mit abgerundeten Ecken und verjüngen sich jeweils nach unten. Indem sie ihrer Form nach gegenläufig aufeinander stapelbar sind, ergeben die Zwerge einen Schokoladenquader. Aus diesem ragt an der rechten Seite, aus der dritten Zwergenreihe von unten, eine Angel samt Angelschnur aus der Schokolade heraus und verweist damit neben den Mützenspitzen makaber auf die ursprüngliche Darstellung des Eingeschlossenen. Anders als die früheren Einzelstücke bilden diese durch die Form der sie umgebenden Schokolade ein zusammengehörendes Arrangement. Hergestellt werden die einzelnen Elemente des Block mittels einer speziell angefertigten Form, die im Anschnitt noch im Vordergrund der Abbildung zu erkennen ist. Roth stellt die - gekauften - Zwerge in die sich nach unten verjüngende Trichterform, um sie dann in der flüssigen Schokolade fast völlig



verschwinden zu lassen. Die Arbeit entstand vor einem autobiographischen Hintergrund, der dem Betrachter in der Regel zunächst verborgen bleibt und den der Künstler wie folgt beschreibt:

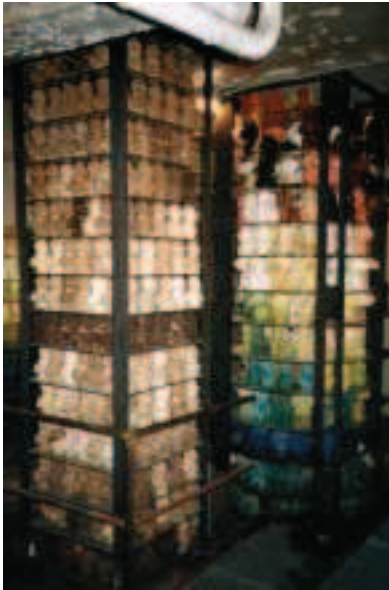
Die Zwerge sind in Klötzen eingeschlossen, welche gleich Roheisenblöcken geformt sind. In den 40er Jahren lagerten solche Eisenblöcke auf grossen Halden im Eisenwerk der [Firma] von Roll in Gerlafingen. Es waren aus Schrott gewonnene (geschmolzene) Vorräte, zum Verbrauch in der Fabrikationsabteilung bestimmt. — Eisen- & Stahlträger, Armierungsstangen, Eisenbahnschienen etc. Wir wohnten damals (1947 -) in der Nähe des Werkes, mein Vater wurde dort, nach seiner Rückkehr in die Schweiz, Fabrikationsbuchhalter. Coquillen heißen die Hohlformen, worein Stahl gegossen wird, um [ihn] in lager-sicherer Form zu erhalten.²⁵¹

Somit verwendet Roth die Schokolade hier analog zu Eisen, dessen Verarbeitung durch Schmelzen und dessen spezielle Lagerung in dieser Form er hier zu zitieren scheint.

Außerdem befindet sich in diesem Raum eine große Verwesungsarbeit, bestehend aus sechs mit verschiedenen Obstsorten gefüllten Holzrahmen²⁵², vergleichbar dem *Verwesungsobjekt* der Sammlung Lauffs im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld. Die einzelnen, doppelt verglasten Rahmen sind Anfang der 90er Jahre etwa zur Hälfte mit einer Sorte Obst gefüllt worden, was sich dann allmählich zersetzte und zu einem dunklen Bodensatz in den Rahmen führte. Die unten aus dem Rahmen austretenden Flüssigkeiten wurden in Blumenkästen aufgefangen, dann abgekocht, in Einmachgläser gefüllt und sind in dieser Form Bestandteil der Installation geblieben. Der wesentliche Unterschied zu der früheren Arbeit in Krefeld besteht darin, daß die Hamburger Arbeit über einen Rahmen mehr verfügt.

An der Wand hinter dem Block aus Gartenzwergen lehnt eine kleinere Schimmelarbeit mit trichterartigem Einsatz im Rahmen, der ein Nachfüllen ermöglichen soll (auf der Abb. rechts im Hintergrund). Sie trägt den Titel *Flacher Behälter* und entspricht in ihrem Aufbau dem *Rotkohlbild* (vgl. 1971.6 m. Abb.) aus dem Jahre 1971, das in der





Galerie der Stadt Stuttgart gezeigt wird.²⁵³ Das Schimmelfenster *Flacher Behälter* füllt Roth mit unterschiedlichem Dosengemüse.

Die den Raum und letztlich die ganze Installation dominierenden Arbeiten sind jedoch der *Selbstturm* und der *Zuckerturm*. (Abb. links) Der Künstler hat sie, aus der Perspektive des Eintretenden gesehen, in der linken Raumhälfte errichtet. Sie fußen in der ehemaligen Arbeitsgrube für Autorepara-



turen. (Abb. rechts oben) Die Türme beginnen folglich etwa zwei Meter unter dem Fußbodenniveau des Raumes und reichen knapp viereinhalb Meter hoch bis zur Decke. Der *Selbstturm* geht sogar noch durch die Decke in das obere Geschoß hindurch, wo er sich bis zu seiner Gesamthöhe von 7,40 m erhebt. Er besteht aus Selbstbildnis-Büsten mit zwischengelegten Glasböden und ist eine Weiterentwicklung der temporären Anordnung des *Selbstturms*, die 1971 in Krefeld und 1972 im Guggenheim Museum in New York gezeigt worden sind. (vgl. Abb. u. 1969.20)²⁵⁴ Aus der Grube heraus wächst

der Turm bis zur Zimmerdecke, die an dieser Stelle genau passend durchbrochen worden ist, so daß Roth ihn im ersten Stock des Museums fortsetzen kann. (Abb.) Das stützende Metallgestell reicht im ersten Stock erneut bis an die Decke. Im Sommer 1998 wurde der Turm von Björn Roth auf Wunsch seines Vaters wieder bis zur Raumdecke aufgebaut. Die Abbildung zeigt den Zustand kurz vor der Fertigstellung. (Abb.) Vergleichbar der Konstruktion des kleinen *Löwenturms* tragen sich die einzelnen Etagen des Turms gegenseitig, wodurch auf den unteren Schokoladenköpfen ein tonnenschweres Gewicht lastet. Das kann im ungünstigsten Fall dazu führen, daß die diese Abteilungen unter dem Gewicht zusammenbrechen, wie das Foto des im Jahr 1994 zusammengebrochenen *Zuckerturms* zeigt. (Abb.nächste Seite) Die einzelnen Schokoladensorten erweisen sich dabei als unterschiedlich haltbar und stabil: Am weichsten sind jene aus weiße Schokoladen. Je mehr Kakao die Masse enthält, je dunkler also die Schokolade erscheint, desto stabiler sind die einzelnen Plastiken. Roth akzeptiert diesen Verfall bzw. die ständige Gefahr des Zusammenbrechens und



fügt oben stets weitere Selbstbildnisse hinzu. Wenn dabei die unteren Etagen zusammengedrückt werden, wird das Unternehmen zu einer wahren Sisyphus-Arbeit, wobei unter Umständen die Selbstbildnisse nie lange bis an die Zimmerdecke der ersten Etage herreichen werden.



Die zweite Stellage, *Zuckerturm*²⁵⁵ genannt, steht nur zur Hälfte in der Arbeitsgrube und zur anderen auf dem Fußboden. Im Gegensatz zum *Selbstturm* reicht dieser lediglich bis an die Zimmerdecke des unteren Raumes. Die einzelnen Etagen werden durch runde Glasböden gebildet. Die Glasplatten werden seitlich von einem Holzgestell gehalten. Die Gußfiguren bestehen aus mit Lebensmittelfarbe, Acrylfarbe, Tusche oder Tinte eingefärbter Zuckermasse. Sie stellen zum einen sitzende Löwen dar, die denen der Auflage von 1968 vergleichbar sind. Seit Ende der 80er Jahre kombiniert Roth die Köpfe der Löwen allerdings auch mit dem Kopf der Portraitbüste und umgekehrt die Büste mit dem Löwenkopf. Dadurch entstehen sphingenhafte Mischwesen und löwenköpfige Portraitbüsten. (Abb.) Die Zuckerplastiken reichen bereits bis zur Decke



des Untergeschosses, als der obere Teil des Turms 1994 instabil wird und in sich zusammensackt. Die Zuckermasse härtet unterschiedlich stark aus. Wenn der Zucker nach dem Gießen kristallisiert, bleiben die Formen brüchig. Im karamelisierten Idealfall wird die gegossene Form glashart.

Diese harten Figuren können aber von sinkenden oder wegfließenden Figuren in der Nähe angelöst werden, sie sinken dann auch. Diese Prozesse können - vom Aufstellen der Figuren bis zu deren Fallen oder Sinken - mehrer Jahre brauchen.²⁵⁶

Bereits zweimal sackte der *Zuckerturm* ein Stück in sich zusammen, wie rechts in der Abbildung oben zu sehen ist. Roths Werkkonzept entsprechend bleibt natürlich auch der zerbrochene Zucker- oder *Löwenturm*, dessen Basis zu einem Haufen farbigen Zuckers und

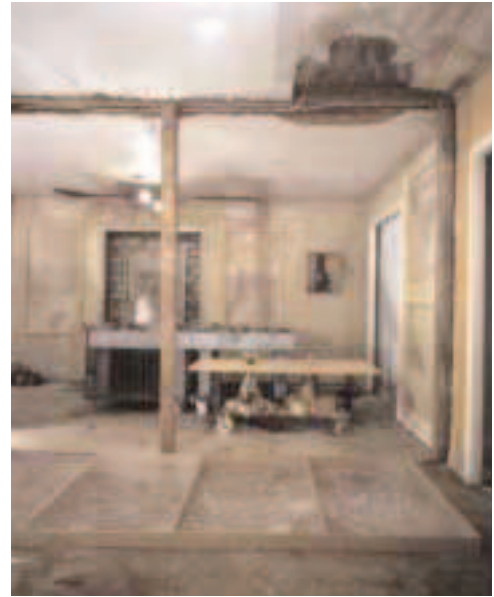
zerbrochener Glasscherben zermatscht wurde, in seinem Zustand unangetastet. Das Kunstwerk befindet sich bei Roth in einem ständigen Prozeß, der auch dann vom Künstler akzeptiert wird, wenn er, wie hier, das Werk schlagartig verändert und zum Teil zerstört. Als der Turm fast vollständig zerstört ist, beginnt Björn Roth im Sommer 1998 einen erneuten Aufbau.

In einer Ecke des Raumes befindet sich ein kleiner Schreibtisch. Innen an der Stirnwand des Gebäudes hat sich Roth eine Art Küchenzeile installiert, davor steht ein Tisch, auf welchem frisch gegossene Schokoladen- und Zucker-Figuren in Silikonformen aushärten. (vgl. Abb. S. 126)

In einem der hinteren Räume, im Parterre des Ensembles, steht eine Arbeit aus der *Taucher*-Serie (vgl. 1969.22 und 23)²⁵⁷ von 1969 mit dem Titel *Stuttgarter Sendeturm* und einer weitere, ähnliche Kiste, die mit Schokoladenfiguren gefüllt ist. Ferner befindet sich dort eine Replik der *Knoblauchtruhe*²⁵⁸ und des *Gewürzquadrates* (vgl. 1971.9 m. Abb.), das *Gewürzkubikel*²⁵⁹ von 1994. Das ursprüngliche Gewürzquadrat befindet sich in der Sammlung Krex in Schaffhausen. Außerdem stehen dort drei schmale hohe *Gewürzbilder*²⁶⁰ und eine spätere Fassung der *Anis-Uhr*, genannt *Tripelanisuhr*²⁶¹ wie sie vergleichbar aus dem Jahr 1970 in der Galerie der Stadt Stuttgart präsentiert wird (1970.14).

Im Hausflur hängen einige weitere Gießunterlagen sowohl mit Zucker- als auch mit Schokoladenresten, die als Tafelbilder vom Künstler gehängt worden sind. Unter den vielen Bildern in den Räumen und im Treppenhaus, die als Materialbilder mit Schokolade, Zucker und Schimmel grob zusammengefaßt werden können, ragt schon allein durch das Format und die Technik das großformatige Schimmelbild *Große Insel No. 2*²⁶² auf blauem Grund heraus. Das zwei mal zwei Meter messende Quadrat zeigt einen überdimensionalen Schimmelhaufen, dessen organische Materialien sich zu einer undefinierbaren Masse zersetzt haben. Zu erkennen sind noch einige Plastikbecher oder Deckel und andere Kunststoffteile, sowie die metallenen Armierungen und der Gips. Diese Anfang der 1968 von Dieter Roth begonnene und von 1991 bis 1994 in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Björn vollendete Arbeit bildet den Höhepunkt und zugleich den Endpunkt der Schimmelbilder-Serie. Diese hatte, wie eingangs erwähnt, ihren vergleichsweise vorsichtigen Anfang bereits 1964 mit dem Portrait für den schweizer Kunsthändler Carl Laszlo genommen (1964.1 m. Abb.). Überdeckt wird der Schimmelhaufen, der senkrecht an die Wand gehängt ist, von einem Fenster-Oberlicht aus Plexiglas. In den Kunststoff hat Roth einige Löcher gebohrt, um den Fliegen den Zugang zu den Lebensmitteln zu erleichtern.

In der oberen Etage des Hauses befinden sich um den durch den Boden ragenden Turmfortsatz eine Arbeit mit dem Titel *Vom Rhein* sowie eine große mittig durchteilte Accumulage aus Abfällen, übergossen mit Acrylfarbe, diverse kleinere Schokoladenarbeiten und ein frühes Käseobjekt. Die Abbildung zeigt den Blick in den hinteren Teil der oberen Etage. Im Vordergrund erkennt man den von Roth unter Plexiglas gebrachten, abgefallenen Deckenputz, dahinter eine Arbeit aus Gartenzwergen, Holz und Schokolade ohne Titel und das Objekt *Vom Rhein*. (Abb.)



Die im rückwärtigen Teil stehende Flußlandschaft mit Spielzeugautos trägt den Titel *Vom Rhein*. Roth hat die Arbeit 1993 hier im *Schimmelmuseum* mit seinem Sohn Björn ausgeführt. Sie darf in unmittelbarem Zusammenhang mit dem größeren, ähnlich apokalyptischen Werk mit dem gleichen Titel (1970.3 m. Abb.) im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld gesehen werden, die schon im Zusammenhang mit den Zucker- und Schokoladenarbeiten vorgestellt wurde. In beiden Fällen handelt es sich um flache Metallwannen, in die der Künstler zerbrochenes Spielzeug auf einer aus eingefärbter Zuckermasse bestehenden Landschaft verteilt hat. Durch diese zieht sich in einer S-Kurve der Rhein, der durch blau gefärbten Zucker dargestellt ist.

Im vorderen Teil des Hauses steht ein etwa 275 cm hohes Objekt mit dem Titel *Dame*. Roth greift hierbei in den 90er Jahren das Prinzip der geschichteten und mit Farbe übergossenen *Haufen* wieder auf, die dann mittig zersägt werden, um als symmetrische Figur aufgestellt zu werden (vgl. 1967.16, 1970.26 und N.D.3.). Der Künstler hat dazu aus den unterschiedlichsten Gegenständen und Materialien wie Eimern, Holzbögen, Broten, diverse Lebensmittel etc. auf einer Tischlerplatte einen länglichen Haufen aufgetürmt. (Abb.) Alle verwendeten Materialien sind bei Arbeiten im *Schimmelmuseum* als Abfälle angefallen. Somit entsteht ein reales Werk-Tagebuch von Dieter und Björn Roth. Diesen Haufen hat Dieter Roth dann mehrfach mit etlichen Schichten Acrylfarbe, Zucker und Schokolade übergossen. Nachdem die Accumulage ausgehärtet war, wurde sie mittig zersägt und die Hälften gegeneinander montiert. Das so entstandene Objekt wurde dann von Björn Roth mit einem hölzernen Fuß versehen und



stelenartig aufgerichtet. (Abb. links) Die Abbildung zeigt ihn unmittelbar nach dem Aufrichten im März 1998. Das Durchsägen hatte zur Folge, daß die konservierende Wirkung der Acrylfarben- und Zuckerschichten aufgehoben wurde, und die innen liegenden Lebensmittel nun zu einer Seite hin frei



lagen. Der vorübergehend gehemmte Verfall setzte schlagartig wieder ein und die Dame wurde von allerlei Insekten aufgesucht. Das hatte zur Folge, daß sich schon nach kurzer Zeit Teile aus dem symmetrischen Verbund lösten und herabfielen. Diese sollten und sollen nach Roths Willen nicht wieder eingefügt werden. Vielmehr dient ein schlichter von ihm neben dem Objekt plazierter Karton zur Aufnahme der Teile. Die Abbildung verdeutlicht den Zustand ein Jahr später, im März 1999 mit dem ergänzten Karton. (Abb. rechts oben)

Vor der einzigen Trennwand im oberen Bereich stehen die Prototypen zu den später aus Schokolade und Zucker gegossenen Figuren aus Gips. Auf der Rückseite stehen einige weitere eingegossene Gartenzwerge und das Käseobjekt *Wolken*, auf das im Rahmen des in dieser Arbeit ausgewählten Werkkomplexes noch besonders (1969.34) hingewiesen sei. (Abb.) Dabei handelt es sich um blau bemalte Käsewürfel unter einer gläsernen Käseglocke. Die



Kuben sind mittlerweile bereits stark in der Auflösung begriffen, haben jedoch von ihrem penetranten Aroma nichts eingebüßt. Dieses Lebensmittelobjekt, wenngleich es erst 1994 von Roth signiert worden ist, ist im Zusammenhang mit der Ausstellung in der Galerie Ernst in Hannover 1969 entstanden. Die *Wolken* sind vergleichbar mit der *Weichen, kleinen roten Skulptur* (1968.26 m. Abb) aus einer Kölner Privatsammlung. Beide Arbeiten erschienen als Auflagen bzw. in einer kleinen Serie gleichnamiger, ähnlicher Unikate.

Die gekachelten, tapezierten oder bemalten Wände der ehemaligen Wohnung der ersten Etage über den Garagen hat Roth in ihren Resten, Ablösungen und Zerbröselungen jeweils in kleinen Abschnitten rahmen und wie Tafelbilder hinter Plexiglas bringen lassen. So erscheinen alle Spuren der letzten 80 oder 90 Jahre - von rieselndem Deckenputz bis zu vergilbten Tapeten und Farbbrechen - als gefaßte Kunstwerke, wobei zuweilen zwischen den Rahmen nur wenige Zentimeter ungerahmte Wandfläche freibleiben. (Abb.) Die Flächen zwischen den Rahmen bemalt er mit grauer Farbe, damit die morbide Tonigkeit der gerahmten Wandflächen stärker hervortritt. Somit bezieht er auch den Zerfall der Wandverkleidung, der Decke und des Bodens in die Installation mit ein. Der altersbedingte Verfall des gesamten Hauses soll nicht aufgehoben werden, sondern wird von ihm sorgsam gerahmt, dokumentiert und ausgestellt. Die Verschmelzung von Außen und Innen, von Bausubstanz und künstlerischen Arbeiten, verstärkt den Eindruck eines Gesamtkunstwerks. Wohl einmalig in der Museums- und Kunstgeschichte ist in diesem Ensemble das Zusammenspiel von Installation und präsentierten Arbeiten. Alle Formen der ausgestellten Kunst, einschließlich einzelner Teile des Gebäudes, verbindet der sich bedingende und nebeneinander stattfindende Zerfall. So gelingt es dem Künstler auf Grundlage dieses Konsens auch frühere und für sich genommen einzelne Arbeiten in einen übergeordneten Zusammenhang zu integrieren und zusammen zu inszenieren.



Durch die vom Künstler geschaffenen Repliken älterer, z.T. äußerst wichtiger Arbeiten, wie z.B. der *Knoblauchtruhe* oder dem *Gewürzquadrat*, gelingt es dem Sammler zugleich, einen repräsentativen Querschnitt einer wichtigen frühen Werkphase von Dieter Roth in seinem Privatmuseum zu präsentieren. Der konzeptuelle Ansatz des *Work-In-Progress* gewährleistet dabei, daß die Installation nicht zu einem statischen, konservierenden Museum wird, sondern weitgehend im Sinne des Künstlers in ihrer Auflösung weiterlebt. Auf diese Art bleibt das Museum ein aktiver Ort, an dem Roths Kunst stattfinden und sich entwickeln kann.

Das traf auch auf die äußere Erscheinung des Hauses zu und auf den kleinen Vorgarten. Der wurde nach Vorgaben des Künstlers angelegt und sollte nach seinen Vorstellungen im

Laufe der Zeit verwildern. Dazu waren u.a. auch Klettergewächse wie Wein und Efeuran-ken an den Fuß der Fassade gepflanzt worden, damit diese einmal ganz einwuchern möge. Aufgrund einer Klageandrohung der Nachbarn, die der „verwilderte“ Eindruck des Gartens störte, hat der Sammler im Frühjahr 1996 den Vorgarten roden und mit Kies auf-füllen lassen. Dabei wurde auch die Fassade von den Ranken befreit, restauriert und frisch weiß gestrichen. So entspricht das Gebäude samt Grundstück nun - zumindest äußerlich - wieder jenem status quo, den die *Außenalster-Verordnung* der Hansestadt Hamburg vor-schreibt:

Alle Bauvorhaben sind so zu gestalten, daß sie mit den vorhandenen Bauten in der Architektur [...] zusammengehörige Gruppen bilden.
Es sind nur helle Putz- oder helle Steinbauten zugelassen.
Die unbebauten Teile aller Grundstücke, die im Blickfeld der Straßen und Was-serflächen (§1) liegen, sind als Gartenanlagen so auszugestalten, daß sie der Aus-druck werkgerechter [sic !] Durchbildung sind und sich der Umgebung sowie dem parkartigen Straßen- , Orts- und Landschaftsbild der Außenalster einfügen. [...] Grundstückseinfriedungen dürfen nicht höher als 60 cm, Hecken nicht höher als 1m sein.²⁶³

Das jeweilige Bezirksamt wacht über die Einhaltung der Verordnung und mahnt wie in die-sem Fall auch schon einmal zur Korrektur, wenn jemand gestalterisch über die zulässigen Stänge schlägt.

Der intendierte Verfall selbst wird vermutlich diesem Störer der *Außenalster-Ver-ordnung* bald den Garaus machen: Die Bausubstanz ist mittlerweile so stark angegriffen, daß das Gebäude vermutlich in absehbarer Zeit abgerissen werden muß, bevor es das Nebengebäude beschädigt.

4.6.2. Der Roth-Raum in Basel

Ebenfalls im Sinne einer sich ständig erweiternden Installation präsentiert sich der Roth-Raum im Baseler Museum für Gegenwartskunst. Den Mittelpunkt des von der Emanuel-Hoffmann-Stiftung eingerichteten und unterhaltenen Raumes bilden auch hier zwei Versionen der Stellagen *Löwenturm*²⁶⁴ und *Selbstturm*²⁶⁵ (Abb.). Auf einer Fläche von insgesamt



etwa zwanzig Quadratmetern Grundfläche dominieren sie das Zentrum einer intakten Ateliersituation innerhalb des Museums. Man betritt den Raum von der Straße her, in der Abbildung ganz links zu erkennen, und befindet sich unmittelbar vor den beiden versetzt hintereinander stehenden Türmen.

Im vorderen *Löwenturm* stapelt der Künstler die Gußfiguren in einem Eisengestell auf Rädern übereinander. Die sich gegenseitig tragenden Etagen bestehen aus quadratischen Glasscheiben, auf denen Schokoladen- und Zuckerplastiken in Form sitzender Löwen stehen. Besonders interessant an dieser Arbeit ist, daß Roth hier die frühesten, d.h. die unteren fünf Abteilungen, in Schokolade gegossen hat und ab der sechsten fortfährt, die Plastiken aus Zucker zu erstellen. Schließlich geht er ganz dazu über, die Figuren aus eingefärbtem Zucker zu gießen. Mit dem Wechsel zu einem neuen Material, dem Zucker, geht auch, wie schon zuvor beim sog. *Schimmelmuseum* festgestellt, eine freiere Formgestaltung einher. Eine Folge sind die neuen Kombinationen von Menschenköpfen und Löwenrumpfen zu sphingenartigen Mischwesen.

Diesen Materialwechsel, der sich Ende der 80er Jahre vollzieht, kann man auch beim hinteren *Selbstturm* beobachten. Dieser ist bislang noch etwas niedriger. Hier stehen dicht gedrängt, jeweils mit dem Gesicht nach außenweisend, unzählige ca. zwanzig Zentimeter hohe Selbstbildnisse auf Glasscheiben nebeneinander, auf etlichen Stockwerken übereinander. Seitlich wird das Objekt ebenfalls von einem Holzgestell gehalten. Roth erklärt ergänzend zu den einzelnen Plastiken, aus denen der *Löwenturm* und der *Selbstturm* dieser Installation gebildet sind, daß

in diesem Raum [...] die ersten, frühesten Figuren, die damals entstanden sind [stehen].²⁶⁶

Die frühesten Selbstbildnisse aus Schokolade gehen auf das Jahr 1968 zurück. Ein Jahr später türmt Roth 35 dieser zwanzig Zentimeter hohen Gußfiguren übereinander, durch dazwischen gelegte Glasplatten gestützt. Einen guten Eindruck dieses frühen Stadiums der Stelage mit vergleichsweise leeren Etagen kann die Abbildung aus dem Katalog zur Ausstellung im Museum Haus Lange in Krefeld 1972 geben. Verglichen mit den heute dicht aneinander gedrängten Büsten wirken diese fünf Portraits pro Etage fast etwas verloren, wie sie jeweils an den Ecken und in der Mitte der Glasplatten platziert sind. Die als Sockel dienende, grob gezimmerte Kiste, wie sie noch für den *Selbststurm* im New Yorker Guggenheim Museum 1972 verwendet wurde, weicht später dem durchgängigen Regal aus Glasplatten mit einem seitlich stützenden Holzgestell.

Der erste *Löwenturm* entsteht 1970, als Roth 28 Löwenfiguren aus Schokolade, jeweils 23,5 Zentimeter hoch, zu einer skulpturalen Arbeit kombiniert. (Abb.) Genau wie bei der Arbeit aus Selbstbildnissen wirkt auch dieser frühe Turm - 1972 ebenfalls in Krefeld ausgestellt - noch sehr sparsam und streng arrangiert. Auch hier entfällt bei späteren Präsentationen der hölzerne Sockel, und der Turm erhält zur seitlichen Stabilisierung ein Eisengestell.



Vor den Türmen steht rechts ein Schreibtisch mit Aktenordnern, Telefon, Fernsehgerät, Videorecorder und Videokassetten. Links von der Tür befindet sich die dazu gehörende Kamera auf einem Stativ. Die Videoanlage erfüllt bei dieser Installation eine besondere Funktion: Jeder Besucher - der Einlaß ist nur in Begleitung eines Museumsangestellten möglich - wird beim Betreten des Raumes gefilmt und die so entstehenden Videobänder werden wiederum Bestandteil der Arbeit. Die aufgereihten Bänder sind Teil der Installation. Damit bezieht der Künstler nicht nur äußere Einflüsse wie die wechselnde Raumtemperatur oder irgendwelche Käfer- oder Fliegenlarven mit in die Arbeit ein. Auch der Besucher wird Bestandteil des Ensembles, indem er, wenn er den Raum betritt, seinen Anteil an den Zersetzungsprozessen hat. Neben seiner Körperwärme erhöht er die Luftfeuchtigkeit und ermöglicht vielleicht erst der einen oder anderen Fliege den Zutritt zu der Installation. Diese konzeptuell von Roth berücksichtigte Beteiligung, die man auch einfach nur in der Anwesenheit des Betrachters sehen kann, wird im Auftrag des Künstlers auf Videofilm festge-

halten und kann gegebenenfalls in der Installation auch wieder abge-
spielt werden.

Links neben der Tür steht ein Kühlschrank und daneben ein Regal, in dem
sich Gußformen aus Gips und Silikon für die Figuren befinden. (Abb.)
Unter dem Fenster links befindet sich die notwendige Küchenzeile mit
Herdplatten zum Erhitzen und damit Schmelzen des Materials und zum
Einfärben der Zuckermasse. (Abb.) Die schokoladenverschmierten und
zuckerverklebten Herdplatten legen ein beredetes Zeugnis vom experi-
mentellen Vermengen, Färben und vom Anrühren der verschiedenen
Mischungen für die Plastiken ab.



Wenn die Koch- und Küchentischplatte voller
Schoko- & Zuckerabfälle ist, und die Kochplat-
ten unbrauchbar geworden sind, wird (jedes-
mal) eine neue durchsichtige Küchentischplat-
te über [der] alten befestigt - neue Kochplat-
ten und neue Küchenlöffel etc.²⁶⁷

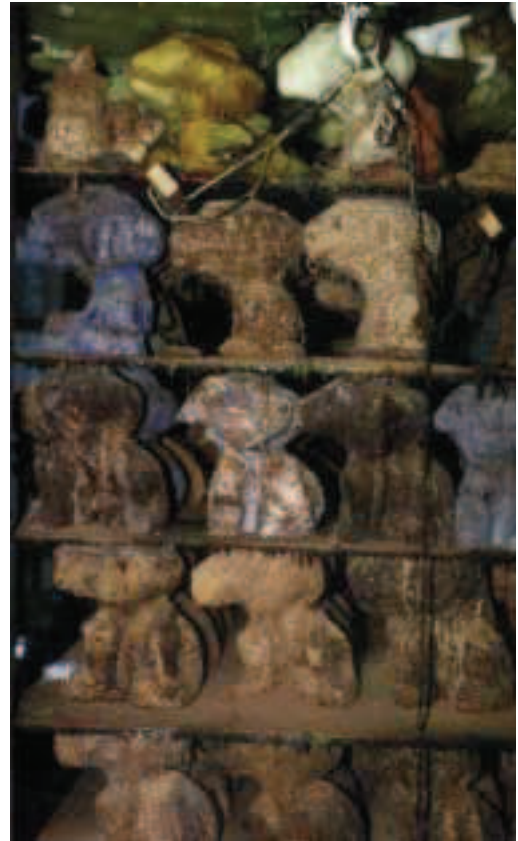


An der Wand hinter den Türmen hat Roth einige Klei-
dungsstücke der am Aufbau des Raumes Beteiligten
eingerahmt und zur eindeutigen Zuordnung jeweils mit einem
Portraitfoto versehen. Auf der linken Seite erkennt man Hose,
Hemd und Portrait des Isländers Eggert Einarsson, rechts dane-
ben die Kleidung und das Konterfei von Björn Roth, dem Sohn
des Künstlers und selbst als Künstler tätig. Einmal als Abbild und
durch ein authentisches Stück ihrer getragenen Kleidung sind sie
so nicht nur durch die Installation, also durch das Produkt ihrer
Arbeit, sondern quasi als durch ihre Kleidung repräsentierte Per-
sonen in dem Gesamtkunstwerk vertreten. (Abb.)

Vom Eingang gesehen rechts neben den beiden zentra-
len Stellagen hängen weitere gerahmte Tafelbilder. Knapp über
dem Boden sind einige der Gußfiguren - Löwe, Selbstbildniss und
deren Kombinationen - in einer Arbeit mit dem Titel *6 Units (for
Lions Tower & Self Tower)* (N.D.1) in einem kleinen Vitrinens-
schrank mit Glastür ausgestellt.



Anders als im sog. *Schimmelmuseum* wird die Lufttemperatur des Roth-Raumes im Baseler Museum mittels einer Klimaanlage annähernd konstant gehalten, weshalb es bislang noch zu keinem nennenswerten Verfall der Türme gekommen ist. Dennoch bildet sich vermutlich allein durch die Luftfeuchtigkeit im Laufe der Jahre eine besondere Patina auf den Gußfiguren, wie die Abbildung der ältesten Löwen (Abb.) in den unteren Etagen des *Löwenturms* verdeutlicht. Neben erkennbarem Fett- und Zuckerreif auf den Oberflächen sind im Laufe der Zeit Substanzen aus der Schokolade ausgetreten, die fadenartig von den Plastiken herabhängen. Sie scheinen die einzelnen Figuren wie Spinweben miteinander zu verbinden.



Hinsichtlich der beiden zentralen Skulpturen *Selbstturm* und *Löwenturm* bemüht sich das Museum für Gegenwartskunst in Basel zumindest für den letzteren um einen Interpretationsansatz. Vor dem Betreten der Rauminstallation bekommen die Besucher einen Zettel ausgehändigt, der eine Erklärung für das sich ständig wiederholende und von Roth immer neu variierte Motiv des Löwen anbietet: Demnach soll der *Löwenturm*

ein Denkmal für jene Frau darstellen, mit der er [Dieter Roth] damals [1968/69] zusammenlebte und die im Sternzeichen des Löwen geboren war.²⁶⁸

Folglich stünden die aus Selbstbildnissen gebildeten *Selbsttürme* für den Künstler und die *Löwentürme* für die einstige Lebensgefährtin. Das stimmt, nach Aussage des Künstlers, so nicht.²⁶⁹ Da Roth die 1969 als Auflagenobjekt erscheinenden *Löwe*-Plastiken ursprünglich auch mit *Löwenselbst* betitelt, liegt die Vermutung nahe, daß es sich dabei um eine weitere Form der Selbstdarstellung handelt.²⁷⁰ Das Raubtier hat zu seinem Sternzeichen keinen erkennbaren Bezug. Roth hätte sich dann schon als Stier darstellen müssen.

Sowohl das Privatmuseum in Hamburg als auch der öffentlich zugängliche Roth-Raum in Basel stellen eine Besonderheit und eine Neuerung innerhalb der musealen Präsentation dar. Auch sie sind keine abgeschlossenen Schauräume, sondern befinden sich als Installationen selbst in einem ständigen Prozeß der Veränderung. Der Künstler baut sie um und erweitert regelmäßig die ausgestellten Arbeiten. Indem er das Konzept des ständigen, allgegenwärtigen Prozesses in seiner Kunst sogar in den Bereich der Präsentation übertra-

gen kann, schafft er eine neue, aktive Form der Ausstellung und damit die einzige seinem Kunstverständnis adäquate Form der musealen Präsentation. Auch bei temporären Ausstellungen werden die Werkbänke und Schreibtische des Künstlers und seiner Mitarbeiter in die gesamte Situation eingebunden und gegebenenfalls währenddessen weiter genutzt. Was für eine gewisse Zeit durchführbar erscheint, stellt bei den ständigen Präsentationen eine eigene, Rothsche Definition der von ihm ungeliebten Institution Museum dar. Das sog. *Schimmelmuseum* und der Roth-Raum bilden den konsequenten Abschluß seiner Arbeit. Streng genommen müßten diese Ensembles spätestens nach dem Tode des Künstlers selbst im Laufe der Zeit einmal verfallen, was aber angesichts des Marktwerts der Arbeiten bestimmt nicht zugelassen werden wird.

Zum Material Zucker könnte man noch als eine gewissermaßen biographische Randnotiz anmerken, daß dem Künstler dieser Süßstoff seit seiner Kindheit über die Maßen präsent gewesen sein dürfte. Schließlich war sein Vater in den dreißiger Jahren bis nach dem Zweiten Weltkrieg Direktor einer Zuckerfabrik, zunächst in einem Werk bei Hannover, später in Ostdeutschland. Inwiefern das Roth allerdings bei der späteren Verwendung des Zuckers als Ausgangsmaterial für seine Plastiken noch beeinflußt haben mag, verbleibt im Bereich der Spekulation.

5. Art in progress - Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Auflösung

Betrachtet man die vollplastischen oder zumindest reliefartigen Arbeiten aus den Jahren 1960 bis 1975, so wird deutlich, daß Dieter Roth nach Jahren der Orientierung und Assimilierung zu einer eigenen, bis dato in der Kunstgeschichte noch nicht dagewesenen Ausdrucksform findet. Mit dem künstlerischen Einsatz der natürlichen Veränderung von organischen Substanzen bezieht er den geplanten, aber nicht steuerbaren Zufall in das Werk mit ein. Das Kunstwerk wird für ihn zu *Art in progress*. Das einzelne Werk entsteht infolge der Dialektik von Konzept und Umsetzung durch den Künstler einerseits und der anschließenden Zersetzung durch Umwelteinflüsse wie Temperaturschwankungen oder Insekten andererseits. Das Besondere daran ist, daß jener Zerfall und damit auch die zeitliche Dimension, in der er stattfindet, originärer Bestandteil seiner Kunst sind. Dabei kann man feststellen, daß sich sowohl das Prozeßhafte als auch das Zufällige bei Roth aus der eigenen Werkentwicklung ergeben. Zwar bricht er Anfang der 60er Jahre mit den traditionellen Materialien der Kunst, indem er Lebensmittel u.ä. einsetzt, er führt damit jedoch seine kunsttheoretischen Überlegungen, die er z.B. mit der Op-Art und der kinetischen Kunst entwickelt hat, konsequent weiter.

Seine Kunstwerke der 50er und frühen 60er Jahre, wie die *Gummibandbilder* (1961.2) oder die *Drehobjekte* (1960.1), können der Op-ART und sogar der kinetischen Kunst zugerechnet werden. Schon diesen sehr frühen Objekten ist trotz ihrer formalen Strenge das Moment der formalen Veränderung durch den Betrachter gemeinsam. Zwar sind sie exakt berechnet und streng geometrisch ausgeführt, jedoch entfalten sie ihre Wirkung erst im Moment der Aktion durch den Betrachter. Dies geschieht, indem dieser die Konstellationen der Gummibänder nach seinen Vorstellungen verändert oder die Drehobjekte in Rotation versetzt. Der Künstler schafft nur die materiellen und technischen Voraussetzungen und fordert den Rezipienten zur Interaktion und damit überhaupt erst zur eigentlichen Realisierung des Kunstwerks auf, für das er die technischen und formalen Vorgaben geschaffen hat. Dieses experimentelle Zusammenspiel ist nach Umberto Eco ein wesentlicher Aspekt, der das „offene Kunstwerk“ charakterisiert. Zur Veranschaulichung seiner These bezüglich der visuellen Künste nennt er beispielhaft:

[...] die *Rotoreliefs* von Duchamp [...], die Objekte mit veränderbarer Komposition von Enzo Mari, die gegliederten Strukturen Munaris [und] die beweglichen Blätter Diter Rots [sic!].²⁷¹

Daß er Roth zu den wichtigsten Vertretern dieser Richtung zählt, muß zunächst überraschen, da seine Abhandlung, basierend auf philosophischen Vorträgen, bereits 1962

unter dem Titel *Opera Aperta* in Italien erscheint, zu einem Zeitpunkt also, als der Künstler einem eher kleinen Kennerkreis bekannt gewesen sein dürfte. Daß Eco den Künstler Roth so selbstverständlich anführt, ist vermutlich darauf zurückzuführen, daß Enzo Mari und Bruno Munari an der ersten *Edition Mat* mitwirken. Die mat-Ausstellung vermittelt Daniel Spoerri nach Italien, vermutlich nach Mailand. In diesem Zusammenhang dürften Eco den Arbeiten Roths zum ersten Mal begegnet sein.

Trotz der mathematisch-präzisen Ausführung der Objekte vermeidet Roth durch die Aufforderung an den Betrachter, die Scheiben zu bewegen, einen statischen, leblosen Eindruck, wie ihn der Einsatz von Mechanik in der Kunst zu evozieren scheint. Das Prinzip der ständigen Verwandlung und sukzessiven Veränderung steigert Roth bei den späteren, auf natürlichen Verfall hin konzipierten Werken ins Extreme. Bei diesen führt der Prozeß letztlich auf ihr natürliches Ende zu.

Zeitgleich zu in Typographie, Satz und durch verschiedene Überarbeitungen von seiner Hand gestalteten Büchern entsteht bereits 1961 das Auflagenobjekt *Literaturwurst* (1961.3). Darin verarbeitet er neben gehäckselten Romanen und Zeitschriften zum ersten Mal Lebensmittel. Schließlich beginnt er mit dem *Portrait Carl Laszlo* (1964.1 m. Abb.) von 1964, systematisch Lebensmittel und andere organische Stoffe als künstlerisches Material einzusetzen. Roth kritisiert damit sicherlich nicht als erster die überkommene Form und implantierte Würde des Kunstwerks und den „ästhetischen Schein“, wie ihn Adorno nennt:

Die Empfindlichkeit gegen den Schein hat ihre Stätte in der Sache. Jedes Moment ästhetischen Scheins führt heute ästhetische Unstimmigkeit mit sich, Widersprüche zwischen dem, als was das Kunstwerk auftritt, und dem, was es ist.²⁷²

Innerhalb der bildenden Kunst haben sich nur sehr wenige so radikal mit ihren künstlerischen Äußerungen vom ästhetischen Anspruch des Kunstwerks entfernt wie Dieter Roth. Sieht man einmal von gleichzeitigen Darstellungsformen wie dem Happening und dem FLUXUS-Event ab, welche den Ausdruck stark in den Bereich der Performance verlagern und ihn damit vom Bild in die Nähe der darstellenden Künste rücken, führt Roth seine Schilderung von der Auflösung des Kunstwerks dem Betrachter plastisch vor Augen. Indem er Materialien verwendet, die zumindest teilweise aus Eßwaren bestehen, also organischen Ursprungs sind, hebt er anschaulich die Trennung von Kunst und Leben auf.²⁷³ Dieses Postulat ist sicher eines der meistdiskutierten innerhalb der Kunstszene seit Mitte der 60er Jahre. Die angestrebte Verschmelzung führt für die Vertreter der FLUXUS-Szene fast zwangsläufig - zumindest für einige Zeit - vom Kunstwerk zur Aktion und bedeutet für die Konzeptkünstler - ebenfalls vorübergehend, bevor auch die meisten von ihnen sich der Produktorientierung des Kunstmarktes beugen - nur die Sprache als gestaltendes Material

zuzulassen. Die Überwindung der Trennung von Wirklichkeit und Abbild wird für Roth zu einer eigenen Herausforderung. Für ihn steht der Akt der künstlerischen Gestaltung weiterhin im Vordergrund. Er stellt sich dieser Diskussion unter Einbeziehung des Kunstwerks und nicht durch dessen Überschreitung oder Ersatz. Roth will mit neuen Materialien künstlerische Arbeiten schaffen, die zunächst einmal als künstlerischer Ausdruck wahrgenommen werden müssen, deren Bestimmung aber darin liegt, allmählich zu verfallen. Damit greift er die seit Jahrhunderten motivisch variierte Vanitas unter Verwendung neuer Materialien wieder auf. Mit diesen sozusagen aktiven Stoffen, wenn man ihre Zersetzung durch äußere Einflüsse einmal so nennen darf, gelingt es ihm, Vergänglichkeit nicht nur z.B. in Form eines Stillebens darzustellen, wie es eine lange Tradition im Tafelbild hat. Vielmehr führt er den Verfall in gestalteten Arrangements vor, die man zumindest motivisch in der Tradition des Stillebens sehen könnte. Es handelt sich bei den Accumulagen zunächst faktisch um gebaute, plastische Stilleben. Indem er sie mit Milch und Joghurt übergießt, setzt er den organischen Objekten jedoch zugleich als Katalysator erste Schimmelkulturen zu, die, nach zeitgenössischen Schilderungen, auch sogleich zu blühen begonnen haben. Einmal in Gang gesetzt, verschimmelt und verfault das Kunstwerk, bis die letzten Reste eingetrocknet übrig bleiben. Verwesung bedeutet für Roth die selbständige Veränderung von Formen.

So ergibt sich neben dem artistischen Prozeß des Gestaltens und Komponierens ein zweiter das Kunstwerk konstituierender Strang: der natürliche Prozeß. Er vollendet erst das Werk und wird - Darstellung und Dargestelltes zugleich repräsentierend - zum eigentlichen Ausdrucksträger der Arbeit.

Der Prozeß, in jedem Kunstwerk geronnen zu einem Gegenständlichen, widersetzt sich dieser Fixierung zum Dies da und zerfließt wiederum dorthin, woher er kam,²⁷⁴

wie Adorno diesen Aspekt der aktiven Weiterentwicklung des Kunstwerks kennzeichnet. Der Frage, inwiefern der Zufall bei der Entstehung des Kunstwerks eine Rolle spielt, geht Christian Janecke in seiner 1993 vorgelegten Dissertation nach.²⁷⁵ Überträgt man dessen Thesen auf das Schaffen Roths, stünden seine frühen Op-Art Objekte konzeptuell sehr viel enger an den Verwesungsobjekten als es zunächst den Anschein hat. Seiner Ansicht nach sei

Adorno [...] schließlich derjenige, der schlüssig den Zusammenhang des absichtslos entstandenen mit dem penibel bis ins Detail gesteuerten, mathematisch kalkulierbaren Kunstwerk erkannt hat. Beide kündigen den ästhetischen Schein auf, der

- nicht zu verwechseln mit illusionistischem Augentrug - durch das ästhetische Verhältnis der sinnlichen Elemente zueinander konstituiert würde, in purer Zufallskunst aber der Verhältnislosigkeit eines Durcheinanders oder der Verhältnisindifferenz eines Bilddinges weichen muß, das ebenso gut oder schlecht auch außerkünstlerisch reüssieren könnte.²⁷⁶

Sowohl nach Ecos Theorie vom offenen Kunstwerk als auch nach Janeckes Adorno rekapitulierendem Ansatz kann festgestellt werden, daß erst der Prozeß das Kunstwerk bei Roth ausbildet. Daß dieses sowohl für die strengen frühen Arbeiten als auch gleichermaßen für die späteren Verwesungsobjekte gilt, mag zunächst überraschen. Diese Übereinstimmung findet ihren Niederschlag terminologisch im Begriff der *Biokinetik*, mit der die im Ansatz vergleichbaren Arbeiten dieser Zeit von HA Schult bezeichnet werden. Mit der inszenierten autonomen oder durch den Rezipienten motivierten Veränderung erschließt sich ein Konzept des *Art-in-progress*, das sich bei Roth zu der einzigen sich durch sein gesamtes Werk ziehenden Konstante ausbildet.

Roth, so könnte man fortführen, erweitert die Plastik bzw. das Objekt um den Faktor *Zeit* und um den *Zufall* bei seinen Arbeiten mit vergänglichem Material. Die Objekte sind damit in doppelter Hinsicht nicht mehr wie ein traditionelles Kunstwerk rezipierbar. Das Kunstwerk hört auf statisch zu sein und ist damit konventionell nicht mehr wahrnehmbar und beschreibbar. Der Prozeß des Zerfalls bestimmt die eigentliche Qualität der Arbeiten. Dieser definiert die Zeit als werkimmanent. Der Betrachter steht dem Werk jedoch nur jeweils einige Minuten gegenüber. Für ihn manifestiert sich stets der aktuelle Zustand als das Kunstwerk. Er wird mit einem Zwischenstadium konfrontiert, das ihm aber bei genauerer Betrachtung aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit signalisiert, daß es sich eben genau darum, um einen augenblicklichen Zustand des Werkes in einem größeren Zeitkontinuum, handelt. Um das Werk in seiner ganzen Tragweite erfassen zu können, reicht demnach nicht die Anschauung. Der Rezipient muß erkennen, daß es sich um einen natürlichen Ablauf handelt. Dieser wird für ihn sinnlich wahrnehmbar - durch den Befall der Arbeiten von Schimmelpilzen, Käferlarven, Maden oder durch die bloße Formaflösung infolge von Temperaturschwankungen - jedoch nicht unmittelbar erfahrbar. Die vorgeführte Vergänglichkeit setzt die abstrakte hypothetische Überlegung des möglichen Vorher und des etwaigen Nachher voraus. Einzig die fotografische Dokumentation wäre imstande, den gesamten Verlauf des Prozesses zumindest im Abbild zu erhalten. Würde man die einzelnen Stadien dann wie in einem Film hintereinander setzen, bekäme man die Zersetzung quasi im Zeitraffer präsentiert. Der britische Filmemacher Peter Greenaway führt diesen Effekt über alle Phasen des organischen Verfalls diverser Säugetiere in seinem Film *Ein Zett und zwei Nullen* vor. Bei Roth ist die Zersetzung jedoch auf ihre natür-

liche Verfallszeit, sozusagen auf Echtzeit hin, angelegt, den Begriff einmal als Abgrenzung zum Zeitraffer des Films verstanden. Jede der sich organisch zersetzenden Arbeiten soll nur in dem allmählichen Prozeß wahrgenommen werden können. Den Gehalt der Arbeiten bestimmt das augenblicklich zu Sehende und zu Riechende sowie die imaginäre Vorstellung der Zeit von der Entstehung bis zur weitgehenden Auflösung, die der Betrachter leisten muß. Verbunden mit dem Wissen um das sichere materielle Ende der ausgestellten Dinge operiert Roth mit dem Vanitasmotiv nicht allegorisch, sondern in realer Umsetzung.

Der Künstler arrangiert eine Accumulage nach bestimmten technischen, materiellen und eventuell auch ästhetischen Vorstellungen. Mit dem Moment der Fertigstellung des Arrangements, definiert durch seine Signatur, überläßt er dem Zufall die Vollendung der Arbeit. Dieser wird *a priori* bei ihm zu einer bewußt einkalkulierten Größe. So wie er beispielsweise Rudolf Rieser präzise Skizzen mit Maßen, Materialwünschen und Tabellen der zu verwendenden Farben etwa für die Herstellung der *Gartenskulptur*, die bis heute fortwährend erweitert wird, im Brief vorgibt, plant er durch die Wahl des Materials und der Herstellungstechnik bereits gewisse Sollbruchstellen ein:

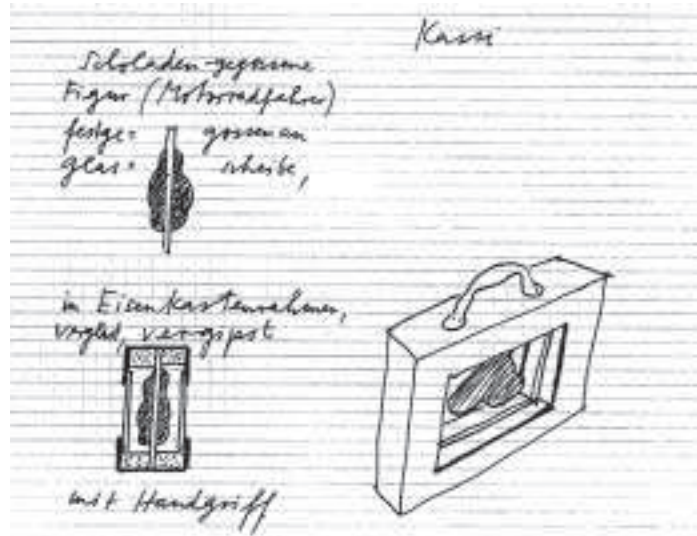
[...] das Holz sollte vielleicht so um die leichten 6 cm herum dick sein und es darf gerne billig, spröde, springig oder beschissen sein. [...] Man muß die Schiffe nicht genau aussägen, das darf ruhig ziemlich schlabberich bzw. schlotterig werden. Auch die Malerei kann fleckig sein - wie's der Betroffene bzw. Ausführende grade in der Laune hat [...].²⁷⁷

So ermöglicht er es zufälligen äußeren Einflüssen wie Temperaturschwankungen oder Wetteränderungen das Kunstwerk zu verändern oder auch langfristig zu zerstören. Zufall bedeutet hier, daß das Objekt in nicht vorhersehbarer, aber zugestandener Art und Weise durch äußere Umstände verändert werden könnte. Der Künstler nimmt seine Einflußmöglichkeiten zurück und gestattet einem Dritten, „Ausführenden“, d.h. auch den natürlichen Umwelteinflüssen und der Zeit die Vollendung seines Werkes. Es hilft ihm dabei kein explizit höheres Wesen, gleich ob man von göttlicher Inspiration oder von einer helfenden Muse sprechen möchte, sondern die Natur selbst. Die der natürlichen Entstehung zuvor entnommenen und gestalterisch arrangierten Stoffe werden vom Künstler wieder bewußt den Lebenskreisläufen der Natur ausgesetzt. Jede der Accumulagen wird so sinnfällig zu einem kleinen Mikrokosmos von Werden und Vergehen. Das geschieht demonstrativ. Roth beansprucht dafür weder eine moralische Dimension noch liegt ihm an einer globalen Zivilisationskritik. Sein Anliegen ist vielmehr, die gewohnten Sehweisen und traditionellen Ästhetik-Vorstellungen zu hinterfragen. An die Stelle des fertigen Dinges setzt er den Prozeß als Kunstwerk. Die Lesart, ob man diesen als Metapher für die Kreisläufe des Lebens oder ein-

fach als spannend zu beobachtende naturwissenschaftliche Vorgänge sehen möchte, überläßt er dem Betrachter. In jedem Fall will er ihn sehen lehren.

Das Prozeßhafte und Dynamische seines Kunstverständnisses drückt sich außer in dem verwendeten Material auch in einem unscheinbaren, aber regelmäßig anzutreffenden Detail aus: Viele der Verwesungs-, Schimmel- und Gewürzobjekte weisen die für Roth charakteristischen glänzenden Metallgriffe auf.

Sie dienen praktisch entweder dem Öffnen wie bei den Gewürzobjekten oder allgemein dem Transport der Kästen. Die verglasten Holzkästen mit den blanken Griffen werden beinahe zu so etwas wie einem Markenzeichen des Künstlers in dieser Zeit. Die Griffe fehlen weder bei den großen Gewürz- oder Verwesungsobjekten, noch bei den kleinformatigeren Kastenarbeiten wie dem *Kleinen Fliegenbauer* (1968.26 m. Abb.) oder dem Schokoladenobjekt *Kassi* (1969.40) (Abb.). Durch sie mutieren die Kunstwerke zu tragbaren Objekten, die zumindest im Kleinen wie eine absurde Spielart der Aktentasche erscheinen.



Während es bei den kleinen Stücken generell möglich ist, sie mit den Griffen oder in den Schachteln fortzubewegen, erfüllen die Halterungen bei den mannshohen Objekten häufig eine andere praktische Funktion: Mit ihnen sind die Rahmen der Gewürzfenster und Verwesungsobjekte zu öffnen, was dem Künstler das Einfüllen und dem Rezipienten das daran Riechen ermöglichen soll. Neben der zugegeben auch praktischen Funktion der Griffe und der Behälter, in die Roth seine Objekte integriert, sind diese zugleich künstlerisches Motiv bei den Arbeiten. Man könnte sie als ein Symbol des Künstlers sehen, das Kunstwerk vom hohen auratischen Sockel zu nehmen und als reales Ding zu verstehen, als etwas Alltägliches, das man mitnehmen kann. Die Griffe verweisen darauf, daß man sich dem Kunstwerk nähern und sich damit beschäftigen soll, inhaltlich und praktisch. Dahinter steht die Idee, Kunst zu etwas Selbstverständlichem, im wörtlichen Sinn zu etwas Begreifbarem zu machen und sie von der einstigen würdevollen Aufladung zu befreien.

Daneben findet sich als ein vergleichbares, vielen Arbeiten Roths gemeinsames Kennzeichen die verglaste Holzkiste bzw. die Schatulle in den unterschiedlichsten Ausprägungen als fester Bestandteil vieler Werke. Wie schon bei den Schokoladenarbeiten erwähnt, können diese mit ihrer z.T. hellen Leinenbespannung durchaus im ästhetischen

Gegensatz zu ihren sich allmählich auflösenden Inhalten stehen. Die vergänglichen Accumulagen aus alltäglichem Abfall oder aus Schokolade bedürfen jedoch eines Rahmens, um sie trotz der angestrebten Verschmelzung von Kunst und Leben als Kunstwerke auszuweisen. Ein verschimmelndes Stück Käse wird eben erst durch seine Abgrenzung zum alltäglichen Umfeld zum Kunstwerk inauguriert. Das erklärt, warum Roth bei den meisten Objekten unter Verwendung von an sich kunstfremden Materialien die Präsentationsform gleich mit entwirft. Obwohl Roth die klassische Überhöhung des Kunstwerks über das Alltägliche, Banale als überkommen ansieht, kommt diesen Kästen, Vitrinen und Schatullen durchaus eine fast konservativ zu nennende Sockelfunktion zu.

Wichtig ist Dieter Roth dabei, daß seine Arbeiten nicht als Provokationen verstanden werden. Es war nie sein Ziel, so etwas wie *Anti-Kunst* zu schaffen. Er sucht in den Arbeiten dieser Jahre vielmehr nach Möglichkeiten, die Kunstwahrnehmung zu erneuern und damit ästhetisch herauszufordern. Er erweitert die Kunst um eine ihr an sich entgegenstehende Eigenschaft, nämlich um den natürlichen Verfall. Diese elementare Thematik scheint ihm mit den herkömmlichen Ausdrucksmitteln nicht mehr darstellbar. Hinter den arrangierten Vanitasgebilden - bei ihm Sinnbild und naturwissenschaftliches Phänomen zugleich - steht jedoch immer das Bestreben „ein schönes Bild“ erstellen zu wollen, wie er ausdrücklich sagt. Die große Akzeptanz in Sammlerkreisen und seine bis heute uneingeschränkte Präsenz auf dem internationalen Kunstmarkt scheinen ihm Recht zu geben, daß auch offensichtlich vergammelte, verfaulte Materialbilder und Accumulagen als *schön* und ausstellungswürdig angesehen werden, wenn sie vor ihrem konzeptuellen Hintergrund betrachtet werden. Zu einer Roth-Ausstellung in der Baseler Kunsthalle 1972 zieht denn auch Reinhold Hohl das emphatische Resümee, Roth sei

immer auf dem Sprung nach neuen Ausdrucksgelegenheiten. Einfallsreich, für optische Tatbestände hochbegabt - so begabt, dass ihm noch in der zornigsten Negierung des optisch Interessanten, beim Zerreißen und verbalen Bekoten, seine Materialien zu neuer Schönheit geraten.²⁷⁸

So hängen und stehen Roths Assemblagen und Accumulagen aus Lebensmitteln und Abfall längst gleichberechtigt neben traditionellen Leinwandbildern und Skulpturen in vielen zeitgenössischen Sammlungen.

5.1. Kunst auf Zeit ? - Das Problem der Konservierung und der Widerspruch des musealen Bewahrens vergänglicher Kunst

Die meisten Objekte Dieter Roths aus den Jahren 1960-75 bestehen teilweise oder sogar vollständig aus Lebensmitteln. Deren allmählicher Verfall ist konzeptueller Bestandteil des Werkes. Jede formale Untersuchung kann folglich nur den augenblicklichen Zustand zum Gegenstand haben. Zum Vergleich können eventuell frühere Zustände herangezogen werden, sofern diese fotografisch oder im Film dokumentiert worden sind. Da Kunstwerke im herkömmlichen Sinn aber nicht als temporäre Konsumartikel, die nach Gebrauch weggeworfen werden, sondern als überzeitliche Dokumente eingestuft werden, ergeben sich hinsichtlich der Aufbewahrung der Rothschen Objekte einige Probleme. Diese erstrecken sich zum einen auf die technische Frage, ob und wie eine Konservierung durchzuführen ist. Zum anderen muß man die philosophische Frage stellen, ob es sinnvoll und überhaupt statthaft ist, derartige Kunstwerke vor dem Verfall zu bewahren.

Dieser Konflikt gestaltet sich erfahrungsgemäß für jeden unterschiedlich, der zu den Werken in Kontakt steht: Da ist zum einen die Position des Künstlers, der mit seiner Idee und deren Ausführung das fragile Werk geschaffen hat. Dann die des Sammlers, der es gekauft hat und sich damit umgibt. Zu dem kommt der Standpunkt des Kunsthistorikers, der neben der wissenschaftlichen Bearbeitung in der Regel auch für die unbeschadete Lagerung und Präsentation des Objektes im Museum verantwortlich zeichnet. Als ausführendes Organ befindet sich der Restaurator in der schwierigen Position dessen, der dem Objekt die technisch korrekte und gleichzeitig inhaltlich angemessene Behandlung zukommen lassen muß. Besonders deutlich wird der Konflikt, wenn der Restaurator gleichzeitig als Sammler auftritt, wie dies bei zwei großen Roth-Sammlungen der Fall ist.²⁷⁹ Daß gegenwärtige Künstler mit ungewöhnlichen Materialien oder sogar deren Kombination arbeiten, setzte bei den Restauratoren die Diskussion über die Restaurierbarkeit vergänglicher Kunstwerke in Gang, deren Positionen auch im Rahmen dieser kunstwissenschaftlichen Arbeit ein Platz eingeräumt werden soll.²⁸⁰

Die Erhaltung und gegebenenfalls Wiederherstellung von Kunstwerken gehört zu den grundlegenden Aufgaben eines jeden Museums. Wenngleich *Restaurator* heute eine normale Berufsbezeichnung ist, handelt es sich dabei um eine relativ neue Berufsgruppe. Zwar ist „die Geschichte des Restaurierens „[...] ungefähr so alt wie die bildende Kunst selbst [...]“²⁸¹, jedoch muß man sich vergegenwärtigen, daß bis Ende des 18. Jahrhunderts Künstler die Reparaturen an Kunstwerken ausführten, sowohl an den eigenen als auch an denen früherer Künstler. Gerade im letzteren Fall nutzten diese häufig die ihnen gebotene Möglichkeit, um beispielsweise Tafelbilder auch stilistisch etwas zu „erneuern“.

Schäden wurden in der Regel durch zünftige Zeitgenossen ausgebessert: Zum Einsatz kamen dabei Kunsthandwerker und Künstler, Maler restaurierten Gemälde, Bildhauer Skulpturen etc.

Durch die wachsende Freude am Sammeln und Präsentieren von Kunst - auch durch die von Winckelmann ausgelöste Antikenbegeisterung - und durch die Einrichtung der ersten öffentlichen Museen bildet sich im 19. Jahrhundert ein eigener Berufstand heraus, der sich um den Erhalt und zunächst vorrangig um die Reparatur der Artefakte kümmert. Das bedeutete hinsichtlich der antiken Skulpturen zunächst vor allem die angestrebte Wiederherstellung gefundener Stücke, die mitunter zu einer „[...] Ergänzungswut erhaltener Fragmente [...]“²⁸² führte. Das Verständnis von Restaurierung und Konservierung entwickelte sich später dahingehend, daß die Restauratoren ihre eigene Kreativität zurücknahmen und den Status Quo des Kunstwerks durch handwerkliches Geschick und z.T. hoch spezialisierte technische Methoden zu erhalten suchten.

Im 20. Jahrhundert stellt die Einführung neuer Materialien in der bildenden Kunst die Restauratoren jedoch vor neue Aufgaben, wie der Hamburger Restaurator Christian Scheidemann beschreibt:

Mit Entstehung der Material-Collage im Frühjahr 1912 beginnt die Herausforderung; Picasso klebt ein Stück Wachstuch mit einem photomechanisch aufgedruckten Rohrstuhlgeflecht in ein Stilleben [...]²⁸³

In dieser frühen Collage wird erstmals mit dem Teil eines Wachstuchs ein bis dato kunstfremdes, in diesem Fall sogar industriell produziertes Material appliziert. Der seitdem selbstverständliche Einsatz immer anderer Stoffe erfordert somit z.T. erneut die Mitarbeit des Künstlers selbst beim Ausbessern von Beschädigungen. Schließlich gilt der lebende Künstler als die unumschränkte Autorität bezüglich seines Werkes. Als z.B. im Museum Ludwig in Köln die Plastik *Frau mit Handtasche* durch einem Sturz im Gesicht schwer beschädigt worden war, bat man den Künstler, den Fotorealisten Duane Hanson, um dessen Mithilfe. Dieser

[...] veränderte sein Geschöpf schönheitschirurgisch: Neue Glasaugen mit verändertem Abstand, neue Nase, glatte statt krauser Haare und eine bessere Schminke geben der amerikanischen Hausfrau der Siebziger ein völlig neues Image. Nur die alte Kleidung paßt nicht mehr ins Bild,²⁸⁴

beschreibt Ira Manzzoni die Erneuerung der Figur. Dabei bleibt offen, inwieweit es sich

bei diesem Eingriff um eine restauratorische Maßnahme handelt und nicht vielmehr um eine Neuschöpfung bzw. Modernisierung. Medienkünstler wie Nam June Paik stellen derart spezialisierte Anforderungen an die Betreuung ihrer Werke, daß nur noch museums-externe Elektronik- und Computerspezialisten die Geräte instandsetzen können. Deren Zugriff wird legitimiert durch seine Aussage: „Das Original beschränkt sich auf die Idee, alle Hilfsmittel sind austauschbar.“²⁸⁵

Diese Kunstwerke können immerhin noch von Fachleuten gewartet werden. Doch die Lebensmittel-Objekte von Dieter Roth entziehen sich weitgehend der Restaurierung und größtenteils sogar der Konservierung. Nachdem eine Glasscheibe der Arbeit *Große Wolke* (1969.35 m. Abb.), bestehend aus Schichten von Salami- und Glasscheiben, in der Staatsgalerie Stuttgart gesprungen war, bat der Restaurator Siegfried Cremer Dieter Roth um Hilfe. Dieser verleimte das Glas deutlich sichtbar mit Stabilit-Kleber und vermerkte in der noch zähflüssigen Klebemasse den Vorgang knapp über dem Sockel des Objekts: „rest. 71“. So hat der Künstler sein Objekt zwar selbst restauriert. Indem er die Spuren des Eingriffs jedoch sichtbar läßt und diesen schriftlich auf dem Objekt vermerkt, wird die Reparatur zum ablesbaren Teil des korrigierten, nicht unterbrochenen Prozesses.

Als einige Jahre später, 1991, das Museum für Gegenwartskunst bei Roth wegen der Restaurierung einer durch Mäusefraß beschädigten Schokoladenarbeit anfragte, erhielt es ein Schreiben zur Antwort, in welchem sich der Künstler jedoch eindeutig für den ungebremsten Verfall seiner Stücke einsetzt:

die Gegenstände (d. ich, D.R., gemacht habe) welche aus Schokolade u.Ä. sind, dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen, zerfallen; abgefressen, abgebrochen, zerschnitten, verkratzt u. Ä. werden;
(und das tut ihnen (uns) gut, meint der Unterzeichnende)²⁸⁶

Die Aussage darf jedoch nicht dahingehend interpretiert werden, daß es legitim sei, wenn der Verfall durch Dritte vorangetrieben wird. Gemeint ist vielmehr, daß Roth dem Objekt eine eigene Geschichte zugesteht, deren sichtbare Spuren ablesbar bleiben und zum Bestandteil des Kunstwerks werden. Roth akzeptiert mittlerweile auch restauratorische Eingriffe als Spuren der Geschichte des Kunstwerks, wenngleich er eine Restaurierung nach wie vor nicht gutheißt. Gleichzeitig hat Roth Verständnis für die natürliche Unterbrechung oder Beendigung des Verfalls. „Ein <künstliches> Inganghalten eines Schimmelprozesses ist nicht sein Wunsch.“²⁸⁷

Die verschiedenen Werke resp. die sie konstituierenden Materialien verhalten sich während ihrer Lagerung unterschiedlich und sind dabei verschiedenen äußeren Einflüssen ausgesetzt. Man kann, der oben vorgeschlagenen Einteilung in Werkgruppen folgend, die

zerfallenden, vergehenden Arbeiten Roths in drei Hauptgruppen unterteilen: die Verwesungsobjekte, die Schokoladenobjekte und die Gewürzbilder.²⁸⁸

Die Verwesungsobjekte, wie z.B. die *Inseln* oder die *Haufen*-Objekte, bestehen hauptsächlich aus Lebensmitteln, die sich - auf Nägeln und Draht o.ä. armiert - auf einer mit Gips grundierten Holz- oder Masonite-Platte befinden. Diese Assemblagen wurden zudem vom Künstler mit Sauermilch, Joghurt etc. übergossen. Der so angeregte Verfall verlief über diverse Schimmelstadien, Bakterienzerfraß und Insektenbefall, bis schließlich nur noch die anorganischen oder schwer zersetzbaren Reste inmitten zu kleinen Partikeln zerfallener Lebensmittel übrig blieben. Ist die aufgebrachte Materialmenge größer, kompostieren die Lebensmittel und anderen organischen Stoffe zu Erde. Dieser Prozeß geht, begleitet von den damit verbundenen Gerüchen, relativ zügig vonstatten, so daß dem Restaurator später ohnehin nicht mehr viel zu tun blieb, sofern das Stück in ein Museum kam. Die beste Möglichkeit, das Kunstwerk in diesem Zustand zu bewahren und zu präsentieren, besteht nach Roths Ansicht darin, den Haufen frühzeitig mit einer Haube aus Plexiglas zu überdecken. So gehen die gelösten Teilchen zumindest nicht verloren, wie er auch dem Sammler Hanns Sohm gegenüber betont:

man könnte glas drübertun, so dass alles abgeblättert drinnen sich ansammelt, nur nie was restaurieren! bitte nicht!²⁸⁹

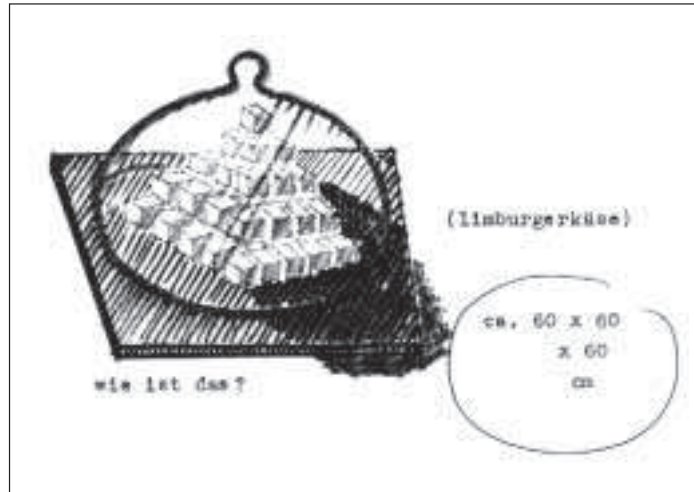
Besonders wichtig erscheint diese Maßnahme dann, wenn die Arbeit nicht waagrecht gestellt, sondern um 90° gekippt gehängt werden soll. Gute Beispiele dafür bieten der *Haufen* und die *Große Insel No. 2* (1968.53 m. Abb.) im Hamburger *Schimmelmuseum*. Bei dem wesentlich kleineren *Haufen*, der 1970 in Stuttgart entstanden ist, ist die Abdeckung des als Assemblage gehängten Objekts etwa bis zur Hälfte mit abgelösten, zu Erdreich kompostierten Lebensmitteln gefüllt. Auf der Platte befinden sich nurmehr kleine undefinierbare Reste, die durch die trübe, durch die Fäulnisprozesse stark verschmutzte Plexiglasscheibe kaum mehr auszumachen sind.

Das auffangende Plexiglas, eigentlich als Instrument verwendet, wird so wie ein zusätzlicher Bildträger zu einem Teil des Werkes. Wenn die Schutzvorrichtung frühzeitig und im Einverständnis mit Roth stattgefunden hat, wird diese Tatsache auch von den Restauratoren akzeptiert, wie Monika Kneer in ihrer Arbeit ausführt:

Viele der Dieter Roth-Objekte sind von Glas bzw. Plexiglas umgeben. Durch den Zersetzungsprozeß sind sie auf der Innenseite beschlagen. Handelt es sich um Wurst/Glasscheiben-Objekte oder um Glasbehältnisse, in die Dieter Roth Lebensmittel eingefüllt hatte, so wird von einer Reinigung abgesehen, die verschmutzten

Gläser gehören zum Objekt.²⁹⁰

Bei den häufig unangenehm riechenden Käseobjekten sah Roth nach ersten Erfahrungen (und Beschwerden) von vornherein eine Art Käseglocke als gläserne Abdeckung vor, wie er dem Baseler Kunsthändler Felix Handschin in einem Brief vorschlägt. Damit will er offenbar dessen Bedenken bezüglich des unangenehmen Geruchs zuvorkommen. Bei dem Käseobjekt aus blau bemalten Limburger-Stücken, genannt *Wolke* (1969.34, Abb. 50), das sich ebenfalls im *Schimmelmuseum* befindet, hat Roth eine Käseglocke mit Holzbrett als Fassung verwendet. In einem Brief vom 11. Juni 1968 an den schweizer Kunsthändler Felix Handschin schlägt Roth derartige Objekte vor und illustriert seine Ideen mit Skizzen zu möglichen Käseobjekten. (Abb.)



Die eigenmächtige Instandsetzung von vier Schimmelhaufen durch den Kölner Galeristen Helmut Rywelski beschäftigte, wie oben beschrieben, Anfang der siebziger Jahre sogar das Oberlandesgericht Köln.²⁹¹

Bezüglich der Gewürzobjekte, z.B. das *Multiple Gewürzfenster* (1970.17 m. Abb.) oder die *Anis-Uhr* (1970.15 m. Abb.), deren Wirkung als Kunstwerk auch durch die austretenden Gerüche bestimmt wird, gibt es vergleichsweise wenige konservatorische Erfahrungen.²⁹² Wenngleich das Aroma der eingefüllten Ingredienzen im Laufe der Zeit nachläßt, wird in den meisten Fällen der Inhalt nicht erneuert. Das führt dazu, daß die Objekte nach einiger Zeit auf ihre äußere Erscheinung reduziert werden. Monika Kneer berichtet in ihrer Arbeit allerdings von einem Sammlungsleiter, der die Gewürze von Zeit zu Zeit erneuern läßt, um das Geruchserleben weiter zu gewährleisten.²⁹³ Dieses muß jedoch als eine fragwürdige Ausnahme angesehen werden, da der Geruch zwar ein wesentlicher, aber nicht der einzige Ausdrucksträger ist. Hier gilt es abzuwägen, ob nicht der Eingriff in den Prozeß gravierender ist als der Verlust des Aromas. Gegen ein Erneuern der Inhalte würde sich Roth heute nicht mehr wehren, ihn vielmehr als eine Form der „Untergangsreise“ und damit als eine Spielart des zwar verdeckten aber dennoch stattfindenden Verfalls akzeptieren.²⁹⁴ Auch wenn die Gewürze nicht ausgetauscht werden, bestimmen die Formationen der unterschiedlichen Schichtungen und die Farben der Inhaltsstoffe auch geruchslos wesentlich das Erscheinen der Arbeiten. Es bleibt somit den Sammlern bzw. Restauratoren überlassen, welche Art des Verfalls sie bei den Gewürzobjekten bevorzu-

gen.

Eine besondere Bedeutung kommt der Konservierung und Restaurierung der Arbeiten mit Schokolade zu, da dieses Material bei richtiger Lagerung überraschend lange haltbar ist. Dieter Roth führte die selbstverständliche Verwendung dieses Stoffes in der bildenden Kunst in den 60er Jahren ein. Seitdem verwenden bis heute Künstler Schokolade als Werkstoff.²⁹⁵ Die süße Masse scheint eine Art Endpunkt in der Diskussion um die verschiedenen Materialbehandlungen der Restauratoren zu markieren. So trägt die Publikation zur gleichnamigen Konferenz in der Tate Gallery London, 1995, den Titel: *From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture*.²⁹⁶

Die Konsistenz der Schokolade bildet Kakaomasse, die aus der gleichnamigen Bohne gewonnen wird, Kakaobutter und etwa zur Hälfte Zucker. Zusätzlich werden normalerweise noch Milch und Gewürze wie z.B. Vanillin von den produzierenden Firmen beigemischt. Nachdem sie in Block- oder Tafelform gegossen worden ist, wird sie als Konfekt „[...] with a solution of shellac in alcohol“²⁹⁷ zum Schutz übersprüht. Diese verleiht der Oberfläche den charakteristischen Glanz. Die fette Kakaobutter, welche die Ingredienzen zusammenhält, schmilzt bei einer Temperatur von 27-29°Celsius.²⁹⁸ Die Schokolade sollte dementsprechend kühl gelagert werden. Vollmilchschokolade schmilzt eher als Schokolade mit höherem Kakaoanteil.

Bei der von Dieter Roth verwendeten Schokolade handelt es sich um gewöhnliche Schokolade²⁹⁹ bzw. Kuvertüre wie sie von Bäckern und Konditoren benutzt wird. Er erwirbt sie in großen Blöcken zu zwei Kilo Gewicht. Sie wird vom Künstler durch Erhitzen geschmolzen und dann auf den Bildträger oder in Silikon in Form gegossen. Roth kauft die Schokolade folglich als Rohmasse. Diese bringt er zum Schmelzen und gibt dann dem flüssigen Material die von ihm gewünschte Form. Den so gegossenen Plastiken fehlt natürlich der schützende Überzug des Schellacks, der beim Erhitzen mit der Schokoladenmasse vermischt wird. Damit sind die Oberflächen der Schokoladenobjekte verstärkt durch äußere Einflüsse gefährdet. Dabei sind zwei Faktoren besonders hervorzuheben: Temperaturschwankungen und Insektenbefall.

Schwankt die Umgebungstemperatur extrem oder fällt die Temperatur unter den Gefrierpunkt, lösen sich Bestandteile aus der Masse, wie Monika Kneer in ihrer Untersuchung beschreibt:

Die Schokolade scheidet dann Fett oder Zucker aus, der an der Oberfläche weißlich-grau kristallisiert. Diese Erscheinung wird als Fett- bzw. Zuckerreif bezeichnet. Auch längere Lagerung kann eine Reifbildung bewirken.³⁰⁰

Die fetten Anteile werden bei stärkerer Erwärmung gelöst. Der enthaltene Zucker wird bei Temperaturschwankungen durch das sich auf der Außenseite bildende Kondenswasser oder durch hohe Luftfeuchtigkeit aus dem Material gezogen. Dieser Fett- oder Zuckerreif ist bei fast allen Schokoladenobjekten Roths zu beobachten. Man könnte ihn als die sichtbare Alterung der Schokolade bezeichnen. Er gefährdet jedoch nicht akut die Form der Arbeiten. Der Reif kann theoretisch vorsichtig mechanisch abgeschabt oder abgerieben werden³⁰¹, was jedoch von Roth nicht empfohlen wird. Ein weiteres Resultat der Zeit ist das Ausfärben der natürlichen Farbstoffe durch das Tageslicht. Monika Kneer empfiehlt daher die Ausstellung bei reduzierter Lux-Zahl, vergleichbar der Präsentation von Zeichnungen oder Graphiken.

Wird die Masse nicht in eine Form, sondern direkt auf einen Bildträger gegossen, so kommt es auf dem Papier z.B. zu einem Fetthof um die Schokoladenform herum, der durch das aufgesogene Fett hervorgerufen wird.

Der Befall durch Insekten stellt für den Restaurator das größte Problem dar. Wie bei dem eingegossenen *Gartenzwerg* der Sammlung Hahn in Wien deutlich wird, bohren sich häufig Käferlarven und Maden in die Schokolade.³⁰² Das süsse Konfekt dient ihnen als Nahrung, was dazu führt, daß die Masse nach einiger Zeit vollständig durchlöchert ist. Dadurch verliert der Schokoladenblock seine Stabilität, und große Teile brechen aus dem Block heraus. Zugleich würden die so durchlöcherten Objekte jedoch unempfindlicher gegen Temperaturschwankungen, hat der Künstler festgestellt. Es hat den Anschein, daß die derart durchlüfteten Arbeiten nicht so schnell schmelzen wie die massiven.³⁰³ (1969.7 m. Abb., vgl. auch Abb. 25)

Dann gilt es für den Restaurator zu entscheiden, ob und inwiefern dieser Befall bekämpft werden soll. Eine Möglichkeit, wie sie auch bei dem Schokoladenobjekt *Earthquake* von Claes Oldenburg angewendet wurde³⁰⁴ besteht darin, das Kunstwerk einzufrieren, bis nach „[...] [mindestens] einer Woche [...]“³⁰⁵ die Larven darin abgestorben sind. Dabei ist es wichtig, daß die Temperatur anschließend langsam erhöht wird, um die oben geschilderte Gefahr einer Kondenswasserbildung auf der Oberfläche zu vermeiden.

Eine Alternative zum Einfrieren könnte die Behandlung mit Insektiziden sein, wobei das Verhalten der Stoffe auf Schokolade und andere Lebensmittel zuvor geprüft werden müßte. Monika Kneer führt darüberhinaus noch die elektromagnetische Bestrahlung und den Entzug von Sauerstoff als weitere Möglichkeiten vor.³⁰⁶ Die Tötung der Larven wäre der erste Schritt der Konservierung, dem die Säuberung des Objektes von den Tierkadavern folgen könnte.³⁰⁷ Schließlich sollte einem erneuten Insektenbefall durch eine sorgfältige Lagerung vorgebeugt werden. Das heißt für die Kunstwerke mit Lebensmitteln: Aufbewahrung an einem kühlen, relativ dunklen Ort, geschützt durch eine feine Gaze bzw.

durch ein feines Fliegengitter.

Der Restaurator Heinz Althöfer vertritt gerade gegenüber dem Insektenbefall bei Roth-Arbeiten eine radikale Position. Er versteht das Kunstwerk gemäß des Rothschen Kunstkonzeptes als unantastbar:

Was aber ist mit den Schokoladenkäfern in Dieter Roths Schokoladen-objekt ? Einmal die neuartige Gattung dieser Schädlinge. Zum anderen: sind sie letztlich nicht Helfer, Vollender künstlerischer Absicht ? ³⁰⁸

In dieser Funktion werden sie von ihm als werkimmanent akzeptiert und nicht beseitigt.

Die Auswahl an restauratorischen Möglichkeiten klärt jedoch nicht die grundsätzliche, kunsttheoretische Frage, ob derartige Kunstwerke überhaupt restauriert werden dürfen. Oder, ob die Museen nicht sogar den Auftrag haben, auch an sich vergängliche Kunstwerke als Zeitdokumente zu erhalten. Die Paradoxie der Fragestellung liegt auf der Hand. Der Informations- und Dokumentationsauftrag der öffentlichen Museen und nicht zuletzt die hohen Anschaffungskosten der Arbeiten rechtfertigen dennoch eine Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung. Zur Lösung der Frage empfiehlt Roth die regelmäßige Fotodokumentation des zerfallenden Objekts.

Über das verwandte Problem der Rekonstruktion posthumer Installationen wurde unter der Fragestellung *Remaking Art* ? im Zusammenhang mit einer Paul Thek Ausstellung im Witte de With Center in Rotterdam diskutiert.³⁰⁹ Gerade in diesen speziellen Fällen - hier beispielhaft an einer Paul Thek- und einer früheren Joseph Beuys-Retrospektive problematisiert - wird die Schwierigkeit der Kunstwissenschaftler und Restauratoren deutlich, der Nachwelt ein Zeugnis bildender Kunst zu veranschaulichen, ohne sich zu weit auf das dünne Eis der wohlmeinenden, aber immer auch interpretierenden Neuschöpfung zu begeben. Für das Werk von Dieter Roth ist die Diskussion im übertragenen Sinn von Bedeutung. Schließlich wäre es denkbar, verschimmelte und zerfallende Materialien in den Objekten zu erneuern oder durch künstliche zu ersetzen.

Das Erneuern wäre ein Widerspruch zum Prozeßhaften, das als ein wesentlicher Bestandteil des Werkes angesehen werden muß. Der Verfall ist konzeptueller Bestandteil des Werkes. Er muß als solcher ernst genommen werden und darf ein natürliches Ende haben:

Kunst ist hier nicht mehr nur Handeln und Produzieren. Kunst ist hier auch - dop-

pelter Widerspruch - Zerstören. Was bleibt da ? Und was ist da zu restaurieren ?
- Es sind Zustandssituationen zu akzeptieren, die bis dahin als zwingende restauratorische Aufgabe galten³¹⁰,

urteilt der Restaurator Heinz Althöfer. Sinngemäß äußert sich Christian Scheidemann, wenn er feststellt, daß „[...] der Restaurator nur noch den geplanten Verfall durch Konservierungsmittel verlangsamen, aber nicht aufhalten“³¹¹ könne. Diese Einstellung manifestiert sich auch in der restauratorischen Praxis der Museen.

Ein anderes Schicksal ereilte einige Stücke in privaten Sammlungen: Vor allem in der Anfangszeit, als sich Roths Stellung auf dem internationalen Kunstmarkt noch nicht absehen ließ, wurden sie nach einiger Zeit weggeworfen, weil sie zu sehr stanken. So soll es beispielsweise den Käseköffern der Galerie Eugenia Butler ergangen sein. Andere wanderten auf den Müll, weil sich die gesamte organische Substanz durch Schimmel und Insekten zersetzt hatte und sie letztlich von dem jeweiligen Besitzer als unansehnlich eingestuft wurden.³¹²

Offen bleibt jedoch die Frage, wie ein Museum nachfolgenden Generationen Zeugnis von einer für das Verständnis des Kunstwerks entscheidenden Epoche geben will, wenn deren Repräsentanten verwest und damit als Gegenstände weitgehend zerstört sind. Althöfer widerspricht der Absicht, das Objekt künstlich zu erhalten und damit in seiner Aussage mißzuverstehen:

Den geistigen Prozeß, den man bei Diter Rots Verwesungs- und Gewürzobjekten rekonstruieren kann, kann man am ehesten mit dem Prozeß bei der Kinetik vergleichen. [...] Der Ewigkeitswert der Kunst bedeutet nichts mehr. Nur ihre transitorische Erscheinung ist noch faßbar. Kunst als Ablauf aber ist restauratorisch nicht relevant.³¹³

Sich mit Kunst auseinanderzusetzen heißt, mit dem Kunstwerk konfrontiert zu werden und nicht nur mit dessen Abbild in Form einer Dokumentation. Um den Rezipienten in den Dialog mit dem Werk treten lassen zu können, obwohl es sich allmählich auflöst, empfiehlt Marianne Brouwer mit gewissen Einschränkungen das Anfertigen von Ausstellungskopien. Diese auf den ersten Blick ungewöhnliche Praxis wird schon seit einigen Jahren z.B. bei Fotografien angewendet. Die Museen erwerben vom Künstler zwei Exemplare einer Arbeit, eine für die Sammlung und eine für die Präsentation. Was bei der Fotografie als Reproduktionstechnik noch nicht unbedingt zum Auraverlust führt - zumal wenn die Kopie

eine Replik des Künstlers ist - trifft teilweise auch auf dreidimensionale Werke zu, sofern diese von einem Dritten im Auftrag des Künstlers hergestellt worden sind:

But we are going to make an exhibition copy of Bruce Nauman's neon piece *Window or Wall Sign* (1968). Nauman often makes exhibition copies of his works, and in this case, even the original was made by a third party.³¹⁴

Da in der Kunst der Gegenwart und so auch häufig bei Roth das Konzept gleichberechtigt neben das vollendete Werk tritt, hätten, würde sich diese Ansicht allgemein durchsetzen, die Restauratoren freie Hand beim Erneuern und sogar beim Herstellen von Ausstellungskopien.

Den Verfall zu akzeptieren, ihn jedoch in seinen Zuständen zu fotografieren oder zu filmen, kurz zu dokumentieren, schlägt hingegen der Philosoph Boris Groys vor, denn:

Diese inszenierte Zerstörung der materiellen Form, die jeden Körper in die Rhetorik seiner Teile auflöst, konnte nur deswegen entstehen und für uns interessant werden, weil sie [...] durch die körpererhaltende Arbeit des Museums in der Realität selbst aufgehalten wird. [...] Die Arbeit der musealen Konservierung und die künstlerische Innovation sind also komplementär, die letztere inszeniert symbolisch genau das, was die erste in ihrer Faktizität verhindert.³¹⁵

Der Sammler Siegfried Cremer, selbst Maler und Bildhauer, aber seit den 50er Jahren als Restaurator am Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld und später an der Staatsgalerie Stuttgart tätig, sieht den Konflikt als gegeben zu akzeptieren. Er lehnt jede Instandsetzung der Arbeiten von Roth ab, fordert jedoch den bestmöglichen Schutz und vor allem einen vorsichtigen Umgang mit den Werken.

Diese Dinge halten länger als man denkt. Die Restauratoren sind oft übervorsichtig. Gucken Sie sich einmal die *Banana* an - die Bananenschale auf der Scheibe. Die ist jetzt genau dreißig Jahre alt. Die Dinge sind derartig überlebensfähig, wenn man ein Minimum an Vorsicht walten läßt.³¹⁶

Daß die Schutzvorkehrungen bei der öffentlichen Präsentation stärker sein müssen als in einer privaten Sammlung, ist dabei selbstverständlich.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß der Konservierung Vorrang vor der Restaurierung gegeben wird. Dabei wird der Verfall in der Regel akzeptiert, wenngleich nach Mög-

lichkeiten gebremst. Eine inhaltliche Auseinandersetzung des Restaurators mit der hinter dem Werk stehenden Idee ist unerlässlich geworden. Erst im zweiten Schritt darf über die technischen Möglichkeiten der Wiederherstellung oder behutsamen Einflußnahme auf den Prozeß nachgedacht werden. Im Vordergrund sollte dabei jedoch immer die Ablesbarkeit der Geschichte des jeweiligen Kunstwerks stehen.

Der Künstler selbst sieht, sozusagen als Verursacher, die Situation gelassener, zumal er ohnehin eine kritische Einstellung zur Institution Museum hat. Sein Kommentar möge als Resümee dieser nachgezeichneten Diskussion dienen, zumal es sich gleichzeitig um eine der wenigen Äußerungen des Künstlers zur Zersetzung und zum Verfall seiner Arbeiten handelt:

Es tritt allmählich eine Verlangsamung [des Verfalls - der Verf.] ein. Denn die Bilder werden mich ja überleben. Und einen gewissen Standard behalten die Bilder auch, wenn sie auf das Vergehen hinweisen. Die drücken dann doch auf einen zeitlichen Stop, siehalten sich als Bild, obschon sie als Materie vielleicht untergehen. Das ganz kaputte, durchfaulte Bild steigt eigentlich, bekommt immer mehr Museumsleben [...], wobei ein Museum für mich schon immer mehr oder weniger ein Begräbnisinstitut gewesen ist.³¹⁷

6. Vorläufer, Paralleles und Verwandtes

Abschließend sollen drei Exkurse zum Thema aufgezeigt werden, die nur mittelbar einen Bezug zu Dieter Roths Objekten und Materialbildern der Jahre 1960-75 haben. Bei der Auseinandersetzung mit den Objekten und Materialbildern Roths stellte sich die Frage, ob es konzeptuell Vorgänger zu dieser Form des künstlerischen Ausdrucks gegeben hat oder inwieweit Roth durch zeitgenössische Kunstrichtungen beeinflusst worden sein könnte. Um dieser Frage nachzugehen, wird erstens ein skizzierter Vergleich zwischen Dieter Roth und dem Merzkünstler Kurt Schwitters versucht; zweitens werden Werke anderer Künstler der 60er und 70er Jahre auf Prozeßhaftigkeit und intendierten Zufall untersucht, und drittens wird der Verwendung von Schokolade in der Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts nachgegangen.

Zum einen wird die künstlerische Geistesverwandschaft zwischen Roth und dem zeitlich wesentlich früheren Merzkünstler Kurt Schwitters skizziert. Trotz aller offensichtlichen Unterschiede gibt es zwischen beiden Künstlern frappierende Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten, die ansatzweise vorgestellt werden sollen.

Desweiteren soll in gegebener Kürze den zeitgleichen Kunstströmungen der 60er und 70er Jahre Rechnung getragen werden. Der Vergleich mit Phänomenen wie der terminologisch scheinbar eng verwandten *Eat Art*, den *Neuen Realisten* und der *FLUXUS*-Bewegung erleichtert es, das einmalige Kunstverständnis Roths, das sich in diesen Jahren herausbildet, zu verdeutlichen. Dabei sollen jene Aspekte wie der Anteil des Zufalls am künstlerischen Produkt und die Prozeßhaftigkeit des Werkes eine besondere Berücksichtigung erfahren. Mit deren Einsatz in der Kunst haben auch andere, keiner Richtung eindeutig zuzuordnenden Künstler wie z.B. HA Schult experimentiert.

Den Abschluß des Kapitels bildet eine kleine Geschichte der Kunst mit Schokolade. Deren früheste Zeugnisse finden sich bereits Ende des 19. Jh., und die jüngsten stammen aus den vergangenen Jahren. Bei der Auseinandersetzung mit den Arbeiten Roths fiel der eine oder andere Künstler auf, der sich an diesem Material auch schon einmal versucht hat. Hier soll illustriert werden, welche unterschiedlichen Formen und verschiedenen inhaltliche Aufladung diese Süßigkeit bei ihrem Einsatz als künstlerischer Werkstoff erfahren kann. Dieses materialikonologische Dessert verdient es, einmal in einem größeren als dem hier möglichen Rahmen ausführlich kunsthistorisch untersucht zu werden.

6.1. Vom *Merzbau* zum *Schimmelmuseum*: Kurt Schwitters und Dieter Roth

Die Kunst ist eine geistige Funktion des Menschen mit dem Zwecke, ihn aus dem Chaos des Lebens (Tragik) zu erlösen. Die Kunst ist frei in der Verwendung ihrer Mittel, aber gebunden an ihre eigenen Gesetze³¹⁸,

so lautet eine Definition aus dem Jahre 1923, niedergeschrieben vom Merzkünstler Kurt Schwitters, im programmatischen *Manifest Proletkunst*. Sie könnte, so will man meinen, genau so aus dem Munde von Dieter Roth stammen. Beide Künstler verbindet eine Geistesverwandtschaft, ohne daß sie einander jemals begegnet wären. Ihre Viten haben nur zwei Berührungspunkte, einen zufälligen und einen folgerichtigen. Zufällig stammen beide aus Hannover. Anfang der 90er Jahre wird Roth für den Kurt-Schwitters-Preis der Stadt Hannover vorgeschlagen. Diesen lehnt er jedoch mit der Begründung ab:

Wie kann ich in Deutschland einen solchen Preis entgegennehmen, wenn der, nachdem er benannt ist, dort nicht leben konnte? Wer kann überhaupt so einen Preis annehmen?³¹⁹

Den Merzkünstler Schwitters mit Dieter Roth vergleichen zu wollen, ist ein zunächst scheinbar abwegiges, jedoch bei näherer Betrachtung sogar naheliegendes Anliegen. Zunächst ist Schwitters Werk vor einem ganz anderen zeitgeschichtlichen Hintergrund zu sehen. Nach der gängigen Lehrmeinung resultiert die Wahl seiner Materialien - vorwiegend gefundener Abfälle - aus der allgemeinen Fragmentarisierung des Weltbildes und dem sich daraus ergebenden Verfall gesellschaftlicher Normen und Werte. Schwitters hat seine Motivation für das Prinzip Collage dementsprechend beschrieben:

Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein verarmtes Land. Man kann auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und -nagelte. Ich nannte es Merz, es war mein Gebet über den siegreichen Ausgang des Krieges, denn noch einmal hatte der Frieden wieder gesiegt. Kaputt war sowieso alles, und es galt aus den Scherben Neues zu bauen.³²⁰

Folglich wurden die Ruinen des Alltäglichen, der ganz gewöhnliche Müll von der benutzten Fahrkarte bis zum Dosendeckel, zum formalen Gestaltungselement seiner Bilder. Der Künstler gliedert diese entwerteten Alltagsgegenstände kompositorisch, zuweilen sichtlich

unter dem Einfluß des Konstruktivismus, in seine Collagen und Assemblagen. Er benutzt sie damit zugleich als Realitätsfragmente, die ihre eigene Geschichte in das Werk integrieren. So verwendet er die weggeworfenen und damit als wertlos definierten Fragmente formal und durch den ihnen immanenten Ausdruckswert für seine Arbeiten.

Als Schwitters 1948 in England stirbt, ist Roth gerade einmal 18 Jahre alt und lebt bereits seit fünf Jahren in der Schweiz. Biographisch gemeinsam ist beiden, daß sie vor den Nationalsozialisten ins benachbarte Ausland emigrieren: Schwitters flieht zuvor als „entarteter Künstler“ und Roth verläßt Deutschland aus Sicherheitsgründen auf Anraten seiner Eltern.

Roth bezieht sich hinsichtlich seiner künstlerischen Entwicklung nie bewußt auf den Merz-Künstler oder orientiert sich konkret an dessen Werk. Auf frühe Vorbilder angesprochen nennt er Paul Cézanne und Paul Klee.³²¹ Dennoch entwickelt er sich künstlerisch in vielen Bereichen in einer frappierend ähnlichen Art und Weise wie Schwitters und findet dabei zu völlig eigenen Ausdrucksformen. Die Werke beider in Schlagworten einander gegenübergestellt, könnte der Vergleich etwa so lauten: Beide beginnen konventionell mit klassischer Ölmalerei nach der Natur; beide werden von streng geometrischen, konstruktivistischen Einflüssen geprägt; beide beschäftigen sich mit Typographie; beide verdienen sich ihren Lebensunterhalt zumindest zeitweise mit Werbegestaltung; beide verstehen sich mindestens ebenso als Dichter wie als Künstler; beide verwenden für ihre Assemblagen und Objekte Abfälle und wertlosen Müll, die erst durch das ästhetische Recycling wieder eine Aufwertung erfahren; beide geben eine eigene Zeitschrift - *Merz* resp. *ZFA, Zeitschrift Für Alles*, genannt - heraus; beide produzieren vor dem Hintergrund eines übergeordnetes Kunststiles - Dada und FLUXUS - denen beider Arbeiten zwar jeweils verwandt sind, ohne daß sie sich diesen Stilen wirklich unterordnen; und für beide steht ein Gesamtkunstwerk aus der Verbindung heterogener künstlerischer Disziplinen als Lebensziel. Schließlich mündet die Arbeit beider in kontinuierlich erweiterte Rauminstallationen, die als Museum und gleichzeitig als künstlerische Installation begriffen werden müssen.

Die Reihe ist exemplarisch und ließe sich noch bis in Details des jeweiligen Schaffens weiter ausführen. Den Vergleich beider künstlerischer Lebensentwürfe gewissenhaft durchzuführen, wäre die Aufgabe einer eigenen Arbeit und würde den Rahmen dieser Dissertation sprengen. Es geht hier um den grundsätzlichen Hinweis auf die zeitlich frühere und dennoch konzeptuell parallele Künstlerfigur des Kurt Schwitters, ohne daß sich daraus zunächst irgendwelche Herleitungen oder Deutungen ergeben. Beide, so könnte man passenderweise noch abschließend anfügen, wehren sich schließlich gegen jede Interpretation und Ausdeutung ihrer Kunst:

Ich werte Sinn gegen Unsinn. Den Unsinn bevorzuge ich, aber das ist eine persönliche Angelegenheit. Mir tut der Unsinn leid, daß er so selten künstlerisch geformt wurde, deshalb liebe ich den Unsinn,³²²

wie Kurt Schwitters alle Versuche einer von außen herangetragenen Sinnstiftung von vornherein ad absurdum führt.

Auffallend ist, daß sich sowohl in der Vielfalt des künstlerischen Programms als auch in der formalen Gestaltung bei beiden Künstlern ähnliche Entwicklungen und Ausprägungen in bestimmten kreativen Phasen feststellen lassen. Auf einzelne Verwandtschaften soll hier beispielhaft eingegangen werden. So finden sich innerhalb der bildenden Kunst selbst bei scheinbar zunächst sonderbaren Techniken wie dem Stempeldruck Übereinstimmungen, wenngleich in unterschiedlicher Ausprägung. Elderfield erwähnt auch bei Schwitters eine Schaffensperiode unter Zuhilfenahme von Stempeln, die er auf den Zeitraum 1919-23 datiert. Seiner Ansicht nach stehen diese Stempelbilder „[...] der Collage ebenso nahe wie der Zeichnung.“³²³ Betrachtet man das 1967 entstandene Buch *Mundunculum* von Dieter Roth, kann man sich eines ähnlichen Eindrucks nicht erwehren.³²⁴ Das Ergänzen, Überlagern und Überschneiden der Stempelmotive erinnert an die Verfahrensweise der Collage und das Linienspiel der Motive an eine Zeichnung. Anders als Schwitters, der vorgefundene Gebrauchsstempel verwendet, läßt Roth die Stempel speziell nach seinen Entwürfen anfertigen und benutzt sie im Sinne eines Stempelalphabets. Während der *Merz*-Künstler den Abdruck als rein formales und zugleich das Alltägliche zitierendes Element begreift, entwickelt Roth eine eigene Syntax aus der Kombination der gestempelten Zeichen.

1919 erscheint das Gedicht *Anna Blume* von Schwitters in der Zeitschrift *Sturm*. Als der Dadaist Huelsenbeck wenig später Kurt Schwitters in Hannover besucht, ist er offenbar überrascht und gleichzeitig befremdet von dessen bürgerlicher Lebensweise, „seine[m] Mangel an Exzentrik“³²⁵. Er bezeichnet den *Merz*-Künstler als den „Caspar David Friedrich der dadaistischen Revolution“³²⁶. Das Verhältnis von Schwitters zu den Dadaisten war offenbar stets ambig. Stilistisch waren seine Arbeiten denen der Künstlerfreunde verwandt, und sie nahmen ihn bereitwillig in ihre Kreise auf. Dennoch stand er mit seinem Kunstverständnis abseits der Bewegung. Sein künstlerisches Bestreben ist nicht der Protest, sondern das Zusammenspiel und die Verschmelzung der verschiedenen Gattungen:

Mein Ziel ist das *Merz*gesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit. Zunächst habe ich einzelne Kunstarten miteinander vermählt. [...] Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen.³²⁷

Er teilt nicht die gesellschaftskritischen Ansätze der Dadaisten, sondern lebt gutbürgerlich im angesehenen Hannoverschen Stadtteil Waldhausen. Seine Arbeiten sind stark konstruktiv beeinflusst und sollen weder politisch noch ästhetisch provozieren. Es geht ihm nicht um Agitation, sondern um eine persönliche Erneuerung von Malerei und Dichtung unter dem Einfluß des Erlebten, wie Elderfield betont:

Obwohl die auf Synthese aller Kunstformen ausgerichtete Idee, der er anhing und die ihrem Wesen nach reformatorisch war, häufig ganz offenkundig gesellschaftliche Inhalte hatte, ging er jedoch der gesamten gesellschaftlichen Idee aus dem Wege oder unterdrückte sie, um umso mehr Gewicht auf die geistige zu legen.³²⁸

Die Idee, ein Gesamtkunstwerk eigener Prägung zu schaffen, steht auch bei Roth im Vordergrund. Auch er kombiniert zunächst unterschiedliche Techniken, „Kunstarten“ wie Schwitters sie nennt, um schließlich zu einem großen Werk heterogener Zusammensetzung zu gelangen. Die Mehrzahl der in dieser Arbeit vorgestellten Objekte von Roth entsteht ebenfalls vor einem stark politisierten Hintergrund: der Studentenrevolte von 1968. Natürlich darf man deren Auswirkungen nicht mit den Eindrücken eines Weltkrieges und einer massiven Weltwirtschaftskrise gleichsetzen. Im kleineren Maßstab hat allerdings auch die Studentenbewegung tradierte bürgerliche Werte grundsätzlich infrage gestellt und bisweilen erfolgreich Anregungen zur Überwindung verkrusteter gesellschaftlicher und vor allem bürokratischer Strukturen geliefert. Roth, der 1968 als Gastprofessor an der Kunsthochschule in Düsseldorf tätig ist, hat Verständnis für die Auseinandersetzungen seiner Studenten, unterstützt sie aber nicht, da es ihm um Erneuerungen innerhalb der Kunst und nicht um Politik geht, wie er sagt: „Die wollten damals nur diskutieren. Denen lag nicht mehr daran zu zeichnen oder neue Drucktechniken zu lernen.“³²⁹

Wenngleich Roth sich nie politisch engagiert hat, fallen seine Arbeiten doch auf fruchtbaren Boden. Seine Popularität in dieser Zeit kann sicher auch darauf zurückgeführt werden, daß das Infragestellen überkommener Ausdrucksformen in jeder - also auch in künstlerischer - Hinsicht willkommen aufgenommen wurde. Ohne daß er an der gesellschaftlichen Diskussion Gefallen findet, scheinen seine vergänglichen und zunächst provokativ *un*-ästhetisch anmutenden Arbeiten dem allgemeinen Bedürfnis nach Radikalität und Neuanfang entgegenzukommen.

Eine Entsprechung zu Schwitters Verhältnis zum Dadaismus könnte man hinsichtlich Roths Einstellung gegenüber der von George Maciunas initiierten FLUXUS-Bewegung dieser Jahre sehen. Obwohl Roth, dem kunsthistorischen Bedürfnis nach stilistischer Ein-

ordnung folgend, teilweise in diesem Zusammenhang gesehen wird, hat er mit FLUXUS nur formal etwas gemeinsam. Er selbst lehnt es rigoros und mit starken Worten ab, mit der Bewegung auch nur in Verbindung gebracht zu werden, wie er gegenüber Irmelin Lebeer zum Ausdruck bringt:

Das finde ich ja nun das Lächerliche bei den meisten Fluxus-Leuten, daß sie ein Schrumpftalent haben und dann noch glauben, daß ihr Talent nicht verschrumpft ist, sondern sie nur so asketisch sind, so sparsam oder so genügsam.³³⁰

Von einem gemeinsamen Auftritt mit Daniel Spoerri abgesehen, war er an keinem der bekannten FLUXUS-Events beteiligt. In den 70er Jahren organisiert er mit Mitgliedern der Wiener Gruppe ähnliche Veranstaltungen, die jedoch einen eindeutigeren Bezug zur Lyrik und zur Musik haben. Die Konzerte verlegt er teilweise im nachhinein als Schallplatte. Obwohl Roth Mitte der 60er Jahre zeitweise in New York lebt und mit Künstlern wie Nam June Paik oder Alison Knowles befreundet ist, tritt er nicht mit ihnen zusammen bei den Happenings auf. Allerdings arrangiert er dort Konzerte für Nam June Paik und La Monte Young.

Später hielt Nam June Paik, mit Charlotte Moormann, ein Konzert ab in meinem Atelier, als ich an der Rhode Island School of Design unterrichtete. Für N.J.P. arrangierte ich auch ein Konzert in Reykjavik.³³¹

Eine weitere Verwandtschaft betrifft die Materialität bei Roth und Schwitters. Wie diesen könnte man auch Roth als einen sammelnden Künstler bezeichnen.³³² „Sammeln ist Programm gegen das Zerfließen, Zergehen, Zerfallen. Es staut Zeit, die sonst verrinnen müßte,“ wie Hans-Joachim Müller Roths beinahe zwanghaftes Aufbewahren charakterisiert.³³³ Anders als bei Schwitters dokumentieren diese Dinge jedoch das Private anstelle des Allgemeinen. Anders als die morbiden, sich durch ihren biologischen Verfall aller Strukturen widersetzenden Accumulagen es vermuten lassen, archiviert Roth regelrecht Teile seines täglichen Mülls:

Dieter Roth führt über die Chaosmasse, die sich um ihn im Wortsinn türmt, sehr genau Buch. Er sortiert, reiht ein, heftet ab, fast penibel, und macht die Anstrengung um so deutlicher, zu der ihm die Kunst als Fallbeschreibung des Lebens geworden ist.³³⁴

In der *Sammlung flachen Abfalls* ist sein Aufbewahren und Horten am deutlichsten ables-

bar zum Kunstwerk geworden. Erst durch die Neuverwendung des Weggeworfenen werden die entsorgten Dinge wieder in den aktiven Waren- und Wertekreislauf eingegliedert. In der Wahl der *armen* Materialien ist Schwitters sicher den Dadaisten genauso verwandt wie Roth den FLUXUS-Künstlern. Gerade mit der Verwendung vergänglicher Stoffe geht Roth jedoch über das einfach Gefundene hinaus und läßt die Substanz selbst zum Ausdrucksträger werden.

Man fühlt sich beim Anblick Roths auf älteren Aufnahmen ein wenig an die Beschreibung Schwitters von Huelsenbeck als den „Caspar David Friedrich der dadaistischen Revolution“ erinnert, wenn Roth elegant im dunklen Anzug mit Weste vor seinen Abfall-Collagen, Schimmelhaufen und Verwesungsbildern zu sehen ist. Anders als das seine vor sich hinmodernden und vergammelnden Arbeiten vermuten lassen, herrscht auch in Dieter Roths Ateliers eine außergewöhnliche, beinahe penible Ordnung. Jedes Werkzeug hat einen festen Platz und dieser trägt gegebenenfalls dafür eine Halterung und z.T. sogar ein kennzeichnendes Etikett. Roth stehen in seinen beiden Ateliers jeweils mehrere Schreib- und Arbeitstische zur Verfügung, die dem Eintretenden den Eindruck vermitteln, hier arbeite eine ganze Firma. Die Ordnung in den Ateliers macht seine wohlorganisierte Arbeitsweise deutlich. Dem Chaos räumt er Platz in seinen künstlerischen Arbeiten ein, nicht jedoch in seinem Leben. Eine Ausnahme gebe es jedoch, erklärt Roth: „während der (monatelangen) Trinkperioden kommt Chaos auf. Das wird, nach Ernüchterung, zurückgedrängt.“³³⁵ Er erprobt neue Ausdrucksmöglichkeiten und konzentriert seine Wahrnehmung auf bisher unbeachtete Dinge und auf das bislang künstlerisch Vernachlässigte:

Ich glaube nicht, daß ich ein Revolutionär bin. Ich bin eher das Gegenteil, nämlich einer der zurückschaut und noch mal hinguckt, wo man nichts gesehen hat. Und das noch mal sieht.³³⁶

In ihren Spätwerken konzentrieren beide, Kurt Schwitters und Dieter Roth, ihre Arbeiten in Rauminstallationen. Schwitters erster Merzbau, dessen Rekonstruktion man heute im Sprengel Museum in Hannover sehen kann, entsteht ab 1924 in Hannover. Dazu appliziert er reliefartig aus Holz und Karton gefertigte skulpturale Elemente an Wände und Decke über mehrere Stockwerke in seinem Hannoverschen Haus. Durch Aneinanderfügen und Ergänzen gestaltet er den Innenraum höhlenartig zu einer begehbaren Skulptur. Er integriert darin neben den eigens angefertigten Teilen ältere Objekte und *object trouvés*.³³⁷ Der Bau erstreckt sich über einen Zeitraum von zehn Jahren und wird erst durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen. Selbst als er emigrieren muß, greift Schwitters das Konzept dieses begehbaren Ensembles im Ausland wieder auf: In Norwegen und später

in einer Scheune in Ambleside, Großbritannien, beginnt er, vergleichbare Merzbauten zu realisieren.

So geschlossen als ein homogener künstlerischer Umraum gestaltet erscheinen Dieter Roths sog. *Schimmelmuseum* und der Roth-Raum in Basel nicht. Während bei Schwitters die Raumgestaltung aktiv im Vordergrund steht, vollzieht sich diese bei Roth eher konsequent durch das Prozeßhafte der Arbeiten einerseits und durch das Anhäufen und Sammeln von Kunstwerken und Materialien andererseits. Neben etlichen älteren Arbeiten drängen die ständig in der Erweiterung befindlichen Selbst- und Löwentürme in den Raum hinein. Herabfallende und einstürzende Stücke bleiben genauso Teil der Installation wie die Arbeitstische, die Gußformen und die Küchenzeilen zur Herstellung bzw. zum Schmelzen der Schokolade und des Zuckers für die Plastiken. Hat man beim Betreten des Merzbaus den Eindruck, von der Kunst vollständig umfassen zu sein, fühlt man sich bei Roth eher als Teilnehmer oder zumindest Zeuge des künstlerischen Prozesses. Die Installation ist zugleich Ateliersituation und Museum. Trotz der sehr verschiedenen äußeren Erscheinungen verbindet beide Raumsituationen ein gemeinsames Werkverständnis, wie es O'Doherty für den Merzbau beschreibt:

Das Werk kann nicht statisch begriffen werden, wie es in Fotografien erscheint. Gemessen in Metern und Jahren bildet es eine sich wandelnde, polyphone Konstruktion aus vielen Gegenständen, Funktionen und Konzepten von Raum und Kunst.³³⁸

Beide Ensembles sind auf kontinuierliche Erweiterung angelegt und werden erst durch das Betreten des Raumes für den Rezipienten erfahrbar. Sie sind niemals vollständig oder formal abgeschlossen, jedenfalls nicht solange der Künstler mit oder sogar teilweise in ihnen lebt. Außerdem sind beide Ensembles so angelegt, daß die Kunstwerke ständig wachsen. Durch Hinzufügung oder durch Einsturz trotzen sie dem ursprünglich freien, begehbaren Raum immer mehr Fläche ab. Bei beiden Künstlern wächst der Raum im Laufe der Zeit sozusagen durch die Addition von Kunstwerken zu.

Der Vergleich zwischen dem Kunstverständnis von Dieter Roth mit dem von Kurt Schwitters muß an der Oberfläche bleiben. Er soll in diesem Rahmen mehr als Anregung denn als ausgearbeitete Gegenüberstellung verstanden werden. Die Arbeiten beider Künstler sind formal nur schwer zu vergleichen, und die Künstler trennen sicherlich auch nicht zuletzt die äußeren Umstände, vor deren Hintergrund ihr Werk entstanden ist. Während Schwitters seine Arbeiten unter dem Eindruck des Mangels und der Zerstörung nach dem ersten Weltkrieg erschafft, entstehen Roths Arbeiten in wirtschaftlich konsolidierten Jahren.

Seine Werke sind, wenn man so will, eher im Bewußtsein beliebiger materieller Verfügbarkeit und des Warenüberflusses entstanden. Allerdings kam auch für Roth die wirtschaftliche Stabilität erst mit wachsender Popularität Ende der 60er Jahre. Die Anfänge stehen im Zeichen äußerst bescheidener Umstände und sind eher von den Entbehrungen im Zweiten Weltkrieg und der finanziell für die junge Familie schwierigen 50er und 60er Jahre geprägt. Auch die Wahl der Materialien verdeutlicht, daß Roth hier eher eine Neubewertung und ästhetische Aufwertung von Weggeworfenem vollzieht. Es geht ihm nicht um ein Verprassen von Hochwertigem und Neuwertigem.

Wie dieser Vergleich gezeigt hat, besteht zwischen Roth und Schwitters eine seltene Geistesverwandschaft, die mit diesen Übereinstimmungen eine Besonderheit in der Kunstgeschichte darstellt. Das ist um so bemerkenswerter, zumal es keine persönlichen Kontakte, kein Schüler-Lehrer-Verhältnis o.ä. zwischen ihnen gab.

6.2. Zufall und Prozeß: Schlüsselbegriffe der Kunst seit Ende der 50er Jahre

Der reine Zufall war für mich ein Mittel,
das ich gegen die logische Wirklichkeit
einsetzen konnte [...] Und das Konservieren
des Zufalls ist eine sehr amüsante Sache.

Marcel Duchamp³³⁹

Die Geschichte des Sichtbarmachens und Ausstellens von natürlichen Abläufen in der Kunst gilt es noch zu schreiben. Hier soll lediglich auf die Bedeutung des Prozeßhaften für die Kunst der 60er und 70er Jahre hingewiesen werden, wie es sich bereits in den 50er Jahren zu entwickeln beginnt und wie es bei Dieter Roth seine radikalste Umsetzung erfährt.

Traditionell bediente sich die Kunst der Allegorie, um Abläufe wie die irdische Vergänglichkeit oder die Jahreszeiten zu versinnbildlichen. Monets zwölf Freilichtstudien der Kathedrale von Rouen bei wechselndem Licht, die er ab 1894 durchführt, bilden vielleicht den Anfang der künstlerischen Dokumentation von Prozessen, in diesem Fall von sich verändernden Lichtverhältnissen unter Beibehaltung desselben Beobachtungsstandortes. Das Medium Fotografie ermöglichte es zuvor bereits 1878 Eadweard Muybridge, sogar Bewegungsabläufe in ihren einzelnen Phasen wirklichkeitsgetreu abzubilden.³⁴⁰ Im 20. Jahrhundert geht Marcel Duchamp noch einen Schritt weiter: Statt Abläufe oder Prozesse

bloß zu dokumentieren, kultiviert er 1918 eine Staubschicht auf seinem *Großen Glas*, die in ihren Veränderungen zum aktiven Bestandteil der Arbeit wird. Genauso akzeptiert er die späteren Risse durch unsachgemäße Behandlung im Glas.

Ende der 50er Jahre setzt in den USA und parallel dazu in Europa ein Erneuerungsbestreben in der Kunst ein. Dieses führt einerseits zu demonstrativ belanglosen und andererseits zu von der Rezeption als schockierend und provokativ erlebten neuen Ausdrucksformen „[...] um das Jahr 1960 herum, ein Jahr mit eindeutiger Scharnierfunktion [...]“³⁴¹, wie Alberto Boatto in seinem Aufsatz *New Dada und Nouveau Réalisme* schreibt. Die Formulierung *Die zweite Moderne* hat sich beinahe als ein Oberbegriff für jene Kunstströmungen etabliert, die in den 60er Jahren den Kunstbegriff aus unterschiedlicher Motivation und mit unterschiedlichen Mitteln zu revolutionieren versuchten. Dieser Entwicklung vorangegangen waren die Künstler um die in Deutschland gegründete Gruppe *Zero*.

Die Rede soll hier von den Strömungen sein, die zeitgleich zu dem hier vorgestellten Werkkomplex von Dieter Roth existieren: Neben *Neo-Dada* bzw. *FLUXUS*, also der sog. Intermediakunst, soll von den *Neuen Realisten*, den *Wiener Aktionisten* und von einigen anderen wichtigen, nicht unter einen Stilbegriff zu subsumierenden Künstler gesprochen werden. Dazu gehören zum einen jene, die mit naturwissenschaftlichen Prozessen experimentieren wie Hans Haacke oder HA Schult. Zum anderen prägen diese Zeit künstlerische Einzelgänger wie Joseph Beuys, albrecht/d. oder Timm Ulrichs.

Dieter Roth gehört keiner Gruppierung oder Strömung an. Sein Werk ist zu vielschichtig und entzieht sich jeder stilistischen Einordnung. Dennoch werden seine Arbeiten immer wieder mit vergleichbaren Werken aus dieser Zeit in Verbindung gebracht. Es soll hier nicht darum gehen, ihn in dieser Arbeit mit einem der gängigen Kunst-Étiketten zu versehen. Das hieße, seinen künstlerischen Ansatz gründlich mißzuverstehen. Interessant ist allerdings zu beobachten, wie Zeitgenossen Roths in ihren Arbeiten mit den zentralen Merkmalen auch seines Schaffens - dem *Zufall*, dem *Prozeß* und damit im Zusammenhang mit den sog. *armen Materialien* - verfahren. Der Vergleich soll verdeutlichen, daß diese Grundstützen im artistischen Werk keineswegs nur bei Dieter Roth zu finden sind, sondern daß darin zentrale Aspekte der europäischen und amerikanischen Kunst vom Ende der 50er bis in die frühen 70er Jahre zu sehen sind. Das gilt zumindest für die richtungsweisenden Kunstströmungen jener Zeit. Dabei ist vielfach retrospektiv kaum noch vollziehbar oder nachweisbar, welcher Künstler wen und wodurch angeregt und zu eigenen entsprechenden Experimenten inspiriert haben mag. Durch ein die traditionelle Kunst grundsätzlich infrage stellendes Verständnis werden der *Zufall* und das *Prozeßhafte* zu Schlüsselbegriffen für die experimentelle Künstlergeneration dieser Jahre.

Bereits Ende der 50er Jahre beginnen die Künstler der *Zero*-Bewegung der „Abstraktion als Weltsprache“, wie sie das *Informel* und der *Abstrakte Expressionismus* anstreben, ein eher konzeptuelles Kunstverständnis entgegen zu setzen. Schon der Name, Zero heißt Null, steht programmatisch für den ästhetischen Neubeginn. Ähnlich der Avantgarde zwischen den Weltkriegen ignorieren sie den etablierten Kunstbegriff und brechen die Verbindlichkeit der Gattungen, vor allem die des Tafelbildes, auf. Beeinflußt von den monochromen Arbeiten des Franzosen Yves Klein sind das vor allem die Italiener Lucio Fontana und Piero Manzoni, der Schweizer Jean Tinguely und im Rheinland die Künstler Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker. Diese Bewegung strebt Ende der 50er Jahre danach, das Kunstwerk zu vergeistigen, indem sie nicht mehr den mimetisch abbildenden oder gestisch formulierten Bildgegenstand in den Vordergrund ihrer Darstellung stellen, sondern das Licht thematisieren. Später werden alle vier Elemente in ihren Kunstwerken eingesetzt. Eines ihrer Ziele ist es, das traditionelle Tafelbild im übertragenen und dazu zuweilen auch im wörtlichen Sinne zu öffnen. Yves Klein bearbeitet die Leinwand mit Flammenwerfern, Otto Piene schwärzt sie mit Ruß, Fontana zerschneidet und durchlöchert sie und Günther Uecker öffnet die Bildebene in den Raum mit seinen Nagelreliefs. Schon bei diesen Künstlern tritt, bedingt durch die Technik- und Materialwahl, der Herstellungsprozeß des Kunstwerks in den Vordergrund. Das fertige Werk bleibt stärker als bisher vor allem Zeugnis seiner Entstehung. Außerdem beeinflußt der arrangierte Zufall ansatzweise die Werkentstehung z.B. durch die Einwirkungen des Rauchs und dessen nur schwer steuerbarer Spuren auf der Leinwand bei Piene, wie dieser bestätigt:

Den gelenkten Zufall nehme auch ich für mich in Anspruch - die Bildfläche wird zum Honigpapier - nach Plan bestrichen - auf das >der Zufall< Gestalten bläst, brennt, geliert.³⁴²

Ähnliches gilt sicher für die arrangierten, aber nicht in letzter Konsequenz beeinflussbaren Anthropometrien Yves Kleins, seine Feuerbilder oder die unter Wettereinfluß entstehenden *Cosmogenien* und die gestisch ausgeführten, später nicht mehr korrigierbaren Leinwand-Schnitte Fontanas.

Erneut sind es Mitte der 50er Jahre Yves Klein und Jean Tinguely und daneben Daniel Spoerri, Arman und Gérard Deschamps sowie César und Christo, die zu den Hauptvertretern des *Nouveau Réalisme*, des *Neuen Realismus* werden. Der französische Kunstkritiker Pierre Restany wird durch den Kontakt zu Arman und Klein zum Sprachrohr dieser Kunst-richtung. Er faßt 1960 unter dem gleichlautenden Ausstellungstitel *Arbeiten der Künstler*

in einer Präsentation in der Pariser Galerie Apoll zusammen. Er prägt damit und durch das Verfassen eines von den Mitgliedern der Gruppe am 16. April 1960 unterzeichneten Manifestes den Stilbegriff *Neue Realisten*. Die beteiligten Künstler vereint das Bestreben, die Erscheinung und Aussagekraft der alltäglichen Dinge über den künstlerischen Eingriff zu stellen. César und Tinguely rekurrieren mit ihren Werken auf die industrielle Fertigung und technische Produktion. César erklärt von Schrottpressen zu Quadern geformte Karosseriebleche zu Skulpturen und Tinguely schafft von jedem industriellen Sinn befreite Maschinen, und erklärt ihr technisches Funktionieren und ihre Erscheinung selbst zum künstlerischen Produkt. In seiner *Homage à New York* geht er 1960 sogar soweit, im Innenhof des Museums of Modern Art in New York eine große von ihm konstruierte Maschine sich unter mächtigem Getöse und mehreren Explosionen selbst zerstören zu lassen, wodurch er in gewisser Weise zum geistigen Vater des Happenings wird.

Der Franzose Gérard Deschamps stellt Assemblagen aus unterschiedlichen, banalen Alltagsgegenständen her. Eine seiner Arbeiten von 1960, heute in der Sammlung Cremer, trägt den Titel *slip slip slip hurrah*³⁴³. Das Materialbild aus verschiedenen Dessous ist formal den Akkumulationen Armans verwandt. Dieser gießt Stempel, Puppenköpfe oder Farbtuben zu Accumulagen in Plexiglas ein und behauptet: „[...] daß die Objekte sich selbst zur Komposition zusammenfügen. [...] Der Zufall ist mein Rohstoff, meine unberührte Leinwand.“³⁴⁴

Die *Decollagisten* Francois Dufrêne, Raymond Hains, Mimmo Rotella und Vileglé, die man dem theoretischen Umfeld der Neuen Realisten zurechnen könnte, nobilitieren das vorgefundene zerrissene oder von ihnen absichtlich decollagierte Plakat zum Kunstwerk. Auch ihre Arbeiten prägt das Unerwartete, Zufällige: „Ich selbst klebe Plakate und reiße sie dann wieder ab: daraus entstehen neue, unvorhersehbare [sic!] Formen“³⁴⁵, beschreibt Rotella beispielsweise 1957 seine Vorgehensweise und seine damit verbundene Erwartung. Trotz des handwerklichen, d.h. künstlerischen Einsatzes, der scheinbar nurmehr im Abreißen von Plakaten liegt, was zu der Bezeichnung *Decollagisten* führt, sind auch deren Ergebnisse in ihrem Erscheinungsbild letztlich weitgehend ein Produkt des Zufalls, da die tieferliegenden Schichten stets zuvor verdeckt, d.h. auch für den Künstler nicht sichtbar sind. Ihr Freilegen birgt immer das Risiko, die Komposition, besser: die Dekonstruktion, ins Ungleichgewicht zu verändern. Schließlich bleibt dem Künstler als letzter möglicher Eingriff die Entscheidung vorbehalten, ob das so Entstandene den eigenen Vorstellungen entspricht und ausstellbar ist oder ob es verworfen wird. Da eine Veränderung oder Korrektur zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich ist, ähnelt dieser Entscheidungsvorgang der Auswahl eines gefundenen Gegenstandes zum ästhetisch besetzten *objet trouvé*, wie Duchamp es zu Beginn des Jahrhunderts vorführt.

Während die meisten der Neuen Realisten schon ansatzweise mit Unberechenbarkeiten und nicht mehr vollständig steuerbaren Prozessen arbeiten, ist der Zufall im Werk von Daniel Spoerri eine konstituierende Größe. Das gilt in erster Linie für seine *Fallenbilder*, wird jedoch auch in seinem Buch *Topographie Anécdotée du Hasard* deutlich, das erstmals zu seiner Ausstellung in der Pariser Galerie Lawrence 1962, in Zusammenarbeit mit Robert Filliou, erscheint. Darin unternimmt er, anstatt einen Katalog der ausgestellten Arbeiten zu erstellen, eine dadaistisch anmutende Ortsbestimmung des Zufalls. Der Text beschränkt sich auf assoziative Kurzbeschreibungen von 80 zufällig gefundenen und banalen Haushaltsgegenständen, angefangen von einem abgebrannten Streichholz über ein Weinglas, einige Münzen, einen Wecker, eine Schraube bis hin zum Brandfleck einer Zigarrette. Nichts scheint trivial genug, als daß es nicht wert wäre, beschrieben oder zumindest erwähnt zu werden. Doch nicht nur die Auswahl der Gegenstände ist zufälliger Natur, sondern auch dem Einfluß auf die weitere Erscheinung des Buches hat sich der Künstler selbst entzogen, indem es von den späteren Übersetzern, die selbst Künstler und Literaten sind, stetig erweitert wird. Die Anmerkungen der ersten Ausgabe stammen von Robert Filliou. Für die englische Übersetzung, 1966, ergänzt Emmet Williams die bereits mit Anmerkungen versehene Ausgabe mit weiteren sowie mit persönlichen Kommentaren und Fragen. Dieter Roth, der für den Luchterhand-Verlag 1970 die Übertragung ins Deutsche vornimmt - *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, so der deutsche Titel - fügt seinerseits weitere Statements hinzu. Dabei können sich die Anmerkungen auf den Ursprungstext Spoerris, aber auch auf die bereits zugefügten Ergänzungen beziehen, wodurch die Lektüre des Textes sehr amüsant wird.³⁴⁶

Im Bereich der bildenden Kunst entwickelt Spoerri etwa ab 1960 seine *Fallenbilder* genannten Assemblagen. Das sind entweder eigens arrangierte Materialbilder oder von ihm fixierte Reste eines gemeinsamen Abendessens mit Freunden oder Sammlern. Letzteres trifft auf die Arbeit *Hahns Abendmahl* von 1964 zu. Es handelt sich dabei um sein bis dato größtes *Fallenbild* im Format 200 x 200 x 38 cm und ist eine Auftragsarbeit für Wolfgang Hahn. Das Bild entsteht während eines vom Künstler im Haus des Sammlers veranstalteten Abendessens mit Happening-Charakter: Neben dem Sammlerehepaar lädt der Künstler dreizehn weitere Beteiligte ein, darunter Konrad Klapheck und Robert Filliou. Jeder Gast ist aufgefordert, sein Geschirr und Besteck selbst mitzubringen. Spoerri bekocht die Gesellschaft mit einem von ihm kreierten Rezept.³⁴⁷ Nach dem Essen, an dem einige Personen auch passiv als Zuschauer teilnehmen, werden die Überreste und benutzten Gerätschaften auf der Holzplatte von Spoerri fixiert, genau so, wie sie von ihren Benutzern zurückgelassen worden sind.

Diese Vorgehensweise verdeutlicht das Prozeßhafte und die vielen Unbekannten, die zum Entstehen des Werkes beitragen: Welche Teller, Tassen, Gläser etc. verwendet wer-

den und wie das sich ergebende Arrangement aussehen wird, hängt von den eingeladenen Gästen ab. Der Zufall vollendet die Arbeit des Künstlers, nachdem zuvor einige Prämissen wie die Größe des Tisches, die Anzahl der Personen, das von Spoerri bekanntgegebene Ende des Essens und das bewußt angestrebte uneinheitliche Gedeck, aufgestellt werden. Die anschließend fixierten „[...] Gegenstände gingen somit in die von Spoerri gestellte Falle“, wie Wolfgang Drechsler den Begriff *Fallenbild* erklärt. Die Bedeutung dieses in von dem Künstler gesteckten Grenzen agierenden Zufalls relativiert beispielsweise Arman für seine Arbeiten, indem er sagt:

[...] letzten Endes ist nichts kontrollierbarer als der Zufall. Wenn der Zufall Gesetzen unterworfen ist, zum Beispiel denen der Quantität, dann hört er auf, Zufall zu sein.

Spoerri begründet mit seinen Arbeiten Mitte der 60er Jahre die sogenannte *Eat Art*, deren einziger Vertreter er bleibt. Er betreibt zunächst zusammen mit Carlo Schröter und seiner Frau ein Restaurant in Düsseldorf. Als im Nebenhaus ein Ladengeschäft frei wird, gründen sie dort die Eat Art Gallery. Deren Betreiber ist Daniel Spoerri und der organisatorische Leiter Carlo Schröter. Als Spoerri Düsseldorf verläßt, übernimmt Schröter außer dem Restaurant auch die Galerie. Das Zubereiten der Speisen spielt für Spoerri eine genauso große Rolle wie das Produzieren ausstellbarer Kunstwerke.³⁴⁸ In der Galerie, die von Carlo Schröter geleitet wird, stellt 1971 auch Dieter Roth aus. (Abb.) Im folgenden Jahr werden dort von ihm „Kuchenangebote“, d.h. Zeichnungen von noch zu backenden Plastiken aus Kuchenteig gezeigt.³⁴⁹



Roth und Spoerri sind seit den 50er Jahren befreundet. Sie lernen sich in Bern kennen, wo Spoerri als erster Tänzer an der Oper arbeitet. Beide beginnen um 1960 mit Lebensmitteln zu arbeiten. Während diese bei Roth jedoch nur ihrer biologischen Zersetzung ausgesetzt sind und für ihn ein neues, experimentelles künstlerisches Material bedeuten, versteht Spoerri schon das Zubereiten der Speisen und das anschließende Essen als künstlerischen Akt. Museumswürdig bleiben letztlich natürlich allein die u.a. daraus resultierenden *Fallenbilder*. Roths Kuchen waren, wenn sie denn bestellt worden wären, was allerdings ausblieb, wie seine übrigen Arbeiten aus Eßwaren, nicht zum Verzehr bestimmt.

Allein der Kuchen-Vulkan *Torte mit Vulkan, Meer und Schiff* wurde anschließend von Roth und Hamilton u.a., für den er entstanden war, gemeinsam verspeißt. Ihn interessiert allein das Material, der Umgang damit durch die Produzenten und die Veränderung der Stoffe im Laufe der Zeit. Hätte die Veränderung so ausgesehen, daß der Kunst-Kuchen gegessen worden wäre, so darf man annehmen, daß Roth jedoch auch dieses Schicksal seines Kunstwerks - zumindest ausnahmsweise - akzeptiert hätte, wenngleich er es nicht intendiert hat.³⁵⁰

Bedingt durch die langjährige Freundschaft liegt die gegenseitige Beeinflussung nahe. Roth selbst räumt ein, daß ihn neben Tinguely am meisten Daniel Spoerri in seiner künstlerischen Entwicklung in diesen Jahren beeinflußt habe.³⁵¹

Der Ausspruch Spoerris aus dem Jahre 1960: „[...] dann muß ich feststellen, daß ich auf individuelle schöpferische Leistung keinen Wert lege“³⁵², formuliert zugleich einen der Kerngedanken der *FLUXUS*-Bewegung, die etwa zur selben Zeit in den USA entsteht. Neben der Ablehnung „individueller schöpferischer Leistung“ bemühen sich die *FLUXUS*-Künstler um eine radikale Erneuerung der konventionellen Kunst, um die Verbindung von Kunst und Leben und wehren sich gegen die etablierten Vorstellungen überkommener Ästhetik. Daß sie dazu selbstverständlich die klassischen Gattungsgrenzen überschreiten müssen und z.B. verschiedene Kunstformen in *Happenings* zusammenfassen, um sie vor Publikum aufzuführen, definiert der Begriff *Intermedia-Kunst*. Zu Beginn sprechen die beteiligten Künstler, allen voran der selbsternannte Leiter der Bewegung George Maciunas, von *Neo-Dada*, womit sie, konzeptuell naheliegend, eine Brücke zu den provozierenden Werken der Dadaisten schlagen. Diese hatten vierzig Jahre zuvor demonstriert, wie sich bildende Kunst, Musik, Theater und Literatur zu einer experimentellen künstlerischen Bewegung verbinden lassen. Die *FLUXUS*-Künstler greifen außerdem die von den Dadaisten entwickelten bildnerischen Ausdrucksformen, wie die Collage, das Objekt, das Ready-made oder die Assemblage mit ihren Arbeiten wieder auf.

Noch stärker als für die Künstler der *Zero*-Bewegung und die *Neuen Realisten* besteht für die *FLUXUS*-Künstler das eigentliche Kunstwerk aus einem aktiven Prozeß. Das Werk ist für sie nicht mehr nur das Produkt eines Herstellungsvorgangs, sondern es unterliegt selbst einer eigenen Dynamik, einem ständigen Fließen und Sichverändern, wie schon der Name der Bewegung signalisiert. Das *Happening* und das *Event* werden für sie zu prozeßhaften Kunstwerken. Die daraus resultierenden oder zumindest damit im Zusammenhang stehenden dinglichen Artefakte sind z.B. die Anweisungskärtchen von George Brecht. Er fordert damit den Betrachter zu bestimmten einfachen Handlungen auf oder verleiht „[...] dem Begriff des Ausgangs die Qualität eines >Word Events< [...], was immer das bedeuten

mochte“³⁵³, indem er das Wort „Exit“ auf die Karte schreibt. Andere Aktionsrelikte aus Performances, wie beispielsweise Paiks zerstörte Musikinstrumente, werden im nachhinein zu Kunstwerken erhöht. Das vom Künstler kompositorisch und handwerklich vollendete Kunstwerk sollte einem neuen Kunstbegriff weichen, der Betrachter möglichst aktiv an der Kunstentstehung beteiligt werden. Die Demokratisierung der Kunst und das Vermeiden alles Artifiziiellen war der Vorsatz der Bewegung. Indem die Dramaturgie dieser Events nur grob festgelegt war, waren diese von vornherein auf die Einflußnahme zufälliger Faktoren und unerwarteter Änderungen angelegt.

Ähnlich wie bei den *Neuen Realisten* werden auch bei der *FLUXUS*-Bewegung mehrere Künstler durch das Engagement einer einzelnen Person zu einer Gruppe zusammengefaßt. Der aus Litauen stammende Designer George Maciunas veranstaltet vom 7.5. bis zum 30.7.1961 eine Konzertreihe unter dem Titel *MUSICA ANTIQUA et NOVA* in seiner *AG Gallery* in New York. Er lädt dazu Musiker ein, deren experimentelle Kompositionen auf Arnold Schönberg oder auf den Franzosen Eric Satie zurückgehen. In der gegenwärtigen Musikszene konzentriert sich Maciunas auf John Cage und seine Klasse an der New School for Social Research und vornehmlich auf Cages Schüler Richard Maxfield und La Monte Young. John Cage, der Architektur und später Komposition studiert hatte, schrieb außerdem Gedichte und malte. Auf Einladung von Laszlo Moholy-Nagy übernimmt er 1941 eine Klasse an der Chicago School of Design, wo er experimentelle Musik unterrichtet. 1943 wird er durch ein Konzert im New Yorker Museum of Modern Art bekannt. Durch seine die künstlerischen Gattungsgrenzen aufhebende Lehrtätigkeit an der New School for Social Research in New York, wo er musikalische Komposition, Zeichnung, Dichtung und Tanz in seinem Unterricht kombiniert, beeinflusst er seine Schüler wie George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen und Allan Kaprow.³⁵⁴ Er wird damit zu einem der wichtigsten Anreger für jene Künstler, die Maciunas Anfang der 60er Jahre zu *FLUXUS* zusammenfaßt. Maciunas bekommt zu ihnen 1959 Kontakt, als er die Kompositionsklasse von Richard Maxfield an derselben Schule besucht.

1961 zieht er nach Wiesbaden, um dort für die US-Streitkräfte zu arbeiten. In Deutschland trifft er u.a. auf Nam June Paik, Benjamin Patterson, Emmett Williams und Wolf Vostell. In der Wuppertaler Galerie Parnass wird während der Veranstaltung *Kleines Sommerfest. Après John Cage, 1962*, Maciunas' Manifest *Neo-Dada in den Vereinigten Staaten* verlesen. Noch im selben Jahr organisiert er die Konzertreihe *Fluxus - Internationale Festspiele Neuester Musik* im Wiesbadener Museum, der weitere, ähnliche Veranstaltungen folgen. Diese Events verbinden Elemente der bildenden und der darstellenden Kunst. Das Ignorieren und bewußte Transzendieren der traditionellen Gattungsgrenzen sorgt in der Kunstwelt für einiges Aufsehen. Sowohl die ausgeführten Handlungen, als auch die erstellten Kunstwerke, sofern sie nicht ohnehin im Zusammenhang mit den Ver-

anstaltungen entstehen, bemühen sich um Trivialität und Banalität. Vor allem in dieser Ablehnung des Kunstvollen, Schönen und Hehren sind die *FLUXUS*-Künstler Roth verwandt, dem Hans-Joachim Müller die „[...] Dүpierung der Moral- und Schönheitserwartung“³⁵⁵ des Rezipienten bescheinigt. Roth bevorzugt wie sie die *armen Materialien* für seine Arbeiten.

Indem Maciunas den beteiligten *FLUXUS*-Künstlern zusagt, sie auf dem Kunstmarkt zu vertreten und exklusiv den Vertrieb ihrer schwer verkäuflichen Auflagenobjekte zu organisieren, gelingt es ihm, die Beteiligten auf seine Person und seine Galerie zu konzentrieren. Er verlegt kleine Objekt-Kästchen, die von ihm gestaltet werden, als Multiples. Die setzkastenartigen Schachteln tragen Bezeichnungen wie *FLUXUS 1*, *FLUXKIT*, beide 1964, und *FLUX-YEARBOX*, ab 1968, und enthalten Beiträge unterschiedlicher Künstler. Er versucht damit, [...] über die Distribution von Objekten im Selbstverlag den Kunstmarkt zu unterwandern und auf eine Diktatur des Kunstproletariats hinzuwirken.“³⁵⁶ Dieter Roth lehnt hingegen jede politische Aussage in der Kunst ab. 1973 gründet er seinen eigenen Kunstvertrieb *Dieter Roth Pictures* in Zug in der Schweiz.

Trotz dieser grundsätzlichen Diskrepanz zu Maciunas existiert immerhin der Versuch eines Beitrages zu der frühesten von Maciunas herausgegebenen Edition - *An Anthology* - von 1961. Roth plant, für diese Zusammenstellung ein Quadrat aus schwarzem Karton mit verschiedenen großen eingestanzten Löchern herzustellen. Die Arbeit soll den Titel *poetry machine* tragen. Maciunas verwendet jedoch statt der schwarzen eine weiße Pappe und benennt das Blatt *White Page with Holes*. Dieses eigenmächtige Verändern der Arbeit und ihres Titels erleichtert vermutlich nicht eben die weitere Zusammenarbeit zwischen Roth und Maciunas im Bereich der Auflagenobjekte.³⁵⁷ Sie endet gleich nach dem ersten Versuch.

Maciunas strebt die Demokratisierung der Kunst mit politischen Mitteln an, und es hat zunehmend den Anschein, daß es ihm eher um die Durchsetzung politischer Ziele geht als um einen kunsttheoretischen Ästhetik-Diskurs, wie ihn die meisten beteiligten Künstler verfolgen, was letztlich auch zu einer Spaltung der Bewegung führt. Bedeutende, völlig unpolitische Künstler aus dem *FLUXUS*-Kreis sind Robert Filliou und Arthur Koepcke. Bis heute führen die noch lebenden Künstler wie Benjamin Patterson, Alison Knowles, Ben Vautier oder Emmett Williams den *FLUXUS*-Gedanken weiter, der spätestens seit dem Tod von Maciunas 1978 wieder vollkommen entpolitisiert ist.

Roths einzige aktive Beteiligung an einem *FLUXUS*-Event ist ein Abend im New Yorker Café à Gogo, an welchem er auf der Bühne mit Daniel Spoerri über eine Zeichnung auf einer Rolle debattiert. Obwohl er gerade in der intensiven Anfangszeit des *FLUXUS* in New York, 1963/64, Kontakt zu Künstlern wie Nam June Paik, Alison Knowles und George Brecht

hat, hält er sich von deren öffentlichen Gruppenaktivitäten fern, was er schlicht und einfach mit „Lampenfieber“ erklärt.³⁵⁸

Verglichen mit den Aktivitäten der FLUXUS-Künstler, welche die Grenzen der bildenden Kunst so weit verlassen, daß zeitweilig für sie das Happening bzw. das Event an die Stelle des gegenständlichen Kunstwerks tritt, erscheint Roth beinahe als ein konservativer Künstlertypus. Er verleugnet die Ästhetik nicht und will Bilder und Objekte schaffen. Durch die Wahl seiner künstlerischen Mittel versucht er, die Sehweise des Betrachters zu erweitern und auf neue, zunächst scheinbar abwegige Gestaltungsformen und deren inhärente Schönheit zu lenken. Während sich für die FLUXUS-Künstler das Kunstwerk praktisch in der Aktion auflöst, vollends zum Prozeß wird, fast ohne greifbare Spuren zu hinterlassen, führt Roth den Prozeß dem Betrachter am Kunstwerk vor. Roth sucht innerhalb der einzelnen Gattungen nach neuen Ausdrucksformen. Zu einem gattungsübergreifenden Gesamtkunstwerk wird seine Arbeit durch die Vielschichtigkeit seiner Ausdrucksarten, nicht indem er alle Formen gleichzeitig präsentiert. Es geht ihm nicht um eine Demokratisierung der Kunst; stattdessen strebt er eine Demokratisierung der Ästhetik an. Nicht nur das edel und hochwertig Ausgeführte wird bei ihm zur Kunst. Er akzeptiert genauso das Zufällige, Unerwartete, Banale und „Abgerutschte“. Roth strebt die Gleichbehandlung des Dargestellten im Angesicht des allen Dingen gemeinsamen Endes an. Anstatt zu moralisieren oder gar zu politisieren, setzt er das verblüffend Unerwartete, die Parodie oder die Ironie ein.

Eher sind diese Einfälle der Versuch, die Dinge und Probleme und vor allem die Kunst mit Humor (und manchmal auch einem kräftigen Fluch) ein bißchen herunterzuspielen, sie sich etwas vom Leib zu halten, sie jedenfalls nicht so wichtig werden zu lassen [...],

wie Jürgen Morschel die Arbeiten Dieter Roths deutet.³⁵⁹

Wolf Vostell, einer der ersten, die den FLUXUS-Gedanken aufgreifen, gibt 1971 ein höchst vergängliches Multiple heraus: eine Holzkiste wie man sie von Wochenmärkten kennt, die mit Salatköpfen gefüllt ist und „[...] einen Bronzeabguß eines Salatkopfes nach 92 Tagen Happening [...]“³⁶⁰ enthält. Die gefüllte Salatkiste erscheint geschützt in einem Plexiglastasten in einer Auflage von 23 Exemplaren in der Edition Hossmann in Hamburg.³⁶¹

Joseph Beuys sieht in Maciunas politischer Motivation eine geistige Verwandtschaft zu seinen eigenen Zielen. Der stilistisch extrem offen definierte Charakter von FLUXUS kommt

seinem kunsttheoretischen Ansatz, seiner Vorstellung eines *erweiterten Kunstbegriffs* und damit seiner Idee der *Sozialen Plastik* nahe.³⁶² Er adaptiert den Begriff Fluxus für seine künstlerischen und politischen Ziele, ohne daß er zum engen Kreis der FLUXUS-Künstler gerechnet werden kann. Beuys verwendet wie Roth durchaus auch vergängliche Lebensmittel in seinen Arbeiten, vornehmlich in seinen Vitrinen.³⁶³ Dort findet man neben geräucherten Würsten und Schokolade die von ihm stark semantisch besetzten Stoffe Fett und Honig. Sie dienen gewissermaßen als versinnbildlichte Energieträger. Beuys ist jedoch nicht an deren Zersetzung oder Verfall, dem biologischen und chemischen Eigenleben der Stoffe interessiert, sondern benutzt sie als in ihrer Bedeutung festgelegte Symbole innerhalb seines hermetischen Gesamtwerks.

Beide, Beuys und Roth, lehren 1968 in Düsseldorf an der Kunsthochschule und diskutieren wiederholt ihre unterschiedlichen kunsttheoretischen Auffassungen gemeinsam vor den Studenten. Beuys hatte Roth zuvor, 1967, in einem Brief eingeladen, an der Kunsthochschule zu unterrichten. Durch sein Engagement kommt es zur Anstellung Roths, die im Mai 1968 beginnt und nach etwa einem halben Jahr auf Wunsch von Dieter Roth endet. Eine derartig mystische, beinahe parareligiöse Aufladung der Materialien, wie Beuys sie anstrebt, ist für Roth undenkbar. Für ihn steht das Material zunächst einmal nur für sich selbst. Seine Zersetzung wird zum Gegenstand des Bildes oder des Objektes. Für Roth gilt nicht Beuys' Diktum des *Erweiterten Kunstbegriffs*, daß jeder Mensch ein Künstler sei, sondern vielmehr, daß alles und jedes Ding, sei es auch noch so trivial oder ästhetisch unansprechend, Kunst werden kann.

Zumindest vorübergehend schließt sich Roth Anfang der 70er Jahre einmal einer künstlerischen Aktionsform an: Ab 1972 beteiligt er sich an verschiedenen Aufführungen von ehemaligen Mitgliedern der zu diesem Zeitpunkt bereits aufgelösten *Wiener Gruppe* um Gerhard Rühm. Mit diesen primär musikalischen Auftritten eröffnet sich ein weiterer Aspekt seines Lebenswerks. Zugleich befindet er sich in der Gruppe in guter Gesellschaft, da sie sich ursprünglich aus einem Dichterkreis zusammensetzt und die Mitglieder ihre Aktionen zunächst als Erweiterung ihrer Literatur verstehen. Die *Wiener Gruppe* geht 1952 aus dem 1946 gegründeten *Art-Club* hervor. Sie besteht neben der zentralen Figur Rühms, der sich gleichermaßen als Dichter und als bildender Künstler versteht, im Wesentlichen aus den Schriftstellern Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer und Oswald Wiener.³⁶⁴ Die Dichter verbinden mundartliche Schreibweise mit provokativen Formen und Inhalten, wie der Gedichtband von Artmann „med ana schwoazzn dintn“ von 1958 anschaulich macht. Die Mitglieder der Gruppe, die sich offiziell bereits 1964 auflöst, arbeiten „[...] im Zwischenbereich von Literatur, Theater und Musik.“³⁶⁵ Die Wiener Gruppe hat, will man Gerhard Rühm folgen, bereits in den späten 50er Jahren eine Form

des Happenings entwickelt, lange bevor dieser Begriff durch die FLUXUS-Künstler geprägt wurde.³⁶⁶

Dementsprechend bleiben auch die späteren Bühnenauftritte eine Mischung aus Konzert und Lesung. Roth entdeckt für sich den Reiz experimenteller Musik. Anders als das bei den FLUXUS-Events der Fall war, beteiligt er sich mehrfach an öffentlichen Auftritten der Gruppe. So organisiert er erstmals zusammen mit Friedrich Achleitner, Günter Brus, Gerhard Rühm und Oswald Wiener 1972 den ersten *Berliner Dichter Workshop*. Mit diesen Akteuren und später noch mit Ludwig Attersee und Hermann Nitsch beteiligt er sich auch an späteren Aufführungen, mit letzterem u.a. an dem Konzert *Selten gehörte Musik* in München 1973.

Ich sagte mir, wenn 6-10 talentierte Leute Lärm machen, fällt der Einzelne nicht mehr auf (braucht kein Lampenfieber zu haben).³⁶⁷

Zwei Jahre später, 1975, setzt er die musikalisch-experimentellen Aufführungen fort. Einige der Konzerte verlegt er als Schallplatte und vertreibt sie in seinem eigenen Verlag mit Hansjörg Mayer.

Fritz Stowasser, der sich Friedensreich Hundertwasser nennt, ist als Architekt aktiv an den formauflösenden Konzepten und Ideen dieses Wiener Kreises beteiligt. Er entwirft 1958 in seinem *verschimmelungs-manifest gegen den rationalismus in der architektur*³⁶⁸ ein von Zersetzungsprozessen bestimmtes Idealbild seiner architektonischen Vorstellungen:

Wenn [...] eine Wand zu schimmeln beginnt, wenn in einer Zimmerecke das Moos wächst und die geometrischen Winkel abrundet, so soll man sich doch freuen, daß mit den Mikroben und Schwämmen das Leben in das Haus einzieht und wir so mehr bewußt als jemals zuvor Zeugen von architektonischen Veränderungen werden, von denen wir viel zu lernen haben.³⁶⁹

Das muß in der Sprache des Architekten zunächst als eine pointiert übertriebene Metapher erscheinen, wenn er, wie Thomas Kellein schreibt, „[...] das Lineal - nach dem Ornament durch Loos - zum Werkzeug des Verbrechens“³⁷⁰ erklärt. Roth entwickelt die Idee des Schimmels als aktiv gestaltendem Moment in der Bildfindung Anfang der 60er Jahre für die Kunst. Als Gegenbewegung zur strengen Komposition und leblosen formalen Präzision läßt Roth dem Schimmel seinen Anteil an der Gestaltung, wenn er Lebensmittel zu Stilleben arrangiert.

Prozeßhaftigkeit, Formzerstörung und Zufall als treibende Kräfte der Kunst finden

sich natürlich auch bei Arnulf Rainer, der bereits 1952 seine spektakuläre Ausstellung *TRR* im Wiener *Art-Club* gezeigt hat. Zusammen mit Ernst Fuchs und Hundertwasser fordert er 1959 in dem Manifest *Pintorarium* eine zügellose, radikal subjektive Kreativität, befreit von allen akademischen Regeln. Mit ihm verbindet Roth bis heute eine langjährige Freundschaft. Beide haben neben gegenseitigen Foto- und Zeichnungsüberarbeitungen auch einige Videofilme zusammen gedreht.

1966 experimentiert Claes Oldenburg auch mit realen Lebensmitteln in der Kunst. Der Künstler beschäftigt sich in dieser Zeit u.a. mit den *False Food*-Arbeiten, wie der *Baked Potato* aus gegossenem Kunstharz oder dem *Knäckebröd* aus Gußeisen. Beide Arbeiten verlegt er im selben Jahr als Auflagenobjekte. Für eine Retrospektivausstellung im Moderna Museet in Stockholm entsteht das Objekt *Life Mask*.³⁷¹ Es zeigt liegend das Antlitz des Künstlers, in Art und Weise einer Totenmaske. Leben bekommt das Gesicht des Künstlers durch das verwendete Material: Zusammen mit dem Performance-Künstler Michael Kirby und der Keramikerin Signe Persson-Melin entwickelt Oldenburg das Konzept, den Abguß aus Gelatine-Süßspeise, besser bekannt als *Götterspeise*, zu formen.

She [S. Persson-Melin] made a kind of household bowl in glazed earthcolors from the mask and was prepared to go forward with an edition in clay, but I felt that the emphasis should be on the Jell-O casting as a potential ephemeral multiple.³⁷²

Das Antlitz ruht in einem flachen Teller und schimmelt während der Retrospektive in farbigen Pilzkolonien vor sich hin. Für eine Ausstellung in der Robert Fraser Gallery, London, im gleichen Jahr und der Irving Blum Gallery in Los Angeles, 1968, entstehen jeweils weitere kleine Auflagen, die dort offenbar während der Eröffnung verspeist werden.

Das Visualisieren von Prozessen ist 1978 Gegenstand einer Ausstellung des Bonner Kunstvereins, in der dementsprechend auch Arbeiten von Dieter Roth präsentiert werden. Dabei konzentriert man sich auf drei naturwissenschaftliche Kategorien des Prozesses: den physikalischen, den biologischen und den chemischen, also auf solche Vorgänge, „[...] die sich nach stoffimmanenten [...] Gesetzmäßigkeiten vollziehen.“³⁷³ Die 17 vorgestellten Künstler, darunter neben Roth z.B. George Brecht, Hans Haake, Peter Hutchinson, Allan Kaprow, Klaus Rinke, HA Schult und Timm Ulrichs repräsentieren unterschiedliche Positionen im Umgang mit prozeßhaften Abläufen. Sie machen naturwissenschaftliche Phänomene wie Kondensation, Verdunstung, Witterungseinflüsse, chemische Zersetzung und biologischen Verfall zum Gegenstand ihrer Arbeit. Allen Beteiligten ist gemeinsam,

[...] daß der Künstler in diesen Arbeiten Prozesse einsetzt als M i t t e l zur Bilderherstellung, d.h. ihm geht es nicht primär um die Demonstration eines Prozesses als solchen, sondern um das sich auf der Leinwand nieder-schlagende Ergebnis. Entscheidend für ihn ist - noch - das Endprodukt Bild, das er als seine eigentliche Arbeit begreift.³⁷⁴

Dieter Roth ist in der Kategorie „Biologische Prozesse - Zersetzung, Verwesung“ zusammen mit H.P. Alvermann, HA Schult und Peter Hutchinson, u.a., vertreten. Diese drei arbeiten wie Roth mit verschimmelnden organischen Stoffen als künstlerischem Werkstoff. Alvermann „[...] produziert 1961 ein Schimmelbuch und eine Schimmelgeschichte in drei Akten als Antwort auf den herrschenden Glauben an die Unsterblichkeit und >Wertbeständigkeit< der Kunst.“³⁷⁵

Peter Hutchinson legt um den Kraterrand des Vulkans Paricutin in Mexiko eine 86 Meter lange Linie aus Brotscheiben aneinander, was lt. Katalog einem Gesamtgewicht von 225 Kilo entspricht. Diese deckt er mit Plastikfolie ab, wodurch das Brot zu schimmeln anfängt. Nach sechs Tagen wird die Folie entfernt und die Brotscheiben zerfallen allmählich vollständig. Zeugnisse dieser recht spektakulären Aktion sind einige wenige Fotos, die jedoch eher das Konzept veranschaulichen sollen als den Verfall zu dokumentieren.

Diese Werke resp. Aktionen mit Schimmel stellen bei Alvermann und Hutchinson nur eine Form verschiedener prozeßhafter Arbeiten mit stark kunstkritischem Anklang dar. Ganz anders verhält es sich bei dem Kölner HA Schult. Dieser konzentriert sich neben Roth wohl am stärksten in diesen Jahren auf Schimmelkulturen als Gestaltungsmittel. Er prägt für seine raumgreifenden Installationen den Begriff *Biokinetik*. In Schloß Morsbroich, Städtisches Museum Leverkusen, richtet er 1969 eine gigantische Schimmelinstallation ein, indem er in allen sieben Ausstellungsräumen organisches Nährmaterial auf den Boden gießt, das dann farbenfroh verschimmelt, sich gegenseitig verändert oder auflöst. In jedem Raum hat der Künstler eine eigene Pilzart angelegt. Seine Beschreibung der einzelnen Räume liest sich auf dem Plakat zur Ausstellung *Biokinetische Situationen* wie folgt: Raum Nr. 2: „Eingeschläferter Biokinetik - Pilzkolonien verschiedener Farben werden durch Unterkühlung eingeschläfert. Am 20. September 1969 werden die Kulturen wiedererweckt.“ Raum Nr. 3: „Biokinetische Sockelarmee - Bakterienpopulationen verändern Farbe, Wachstum und Ausbreitung der Pilzkulturen.“³⁷⁶ u.s.w. Dabei handelt es sich nicht um eine wissenschaftliche Versuchsbeschreibung über Schimmelpilzverbreitung. Vielmehr kann der Besucher die parallel stattfindenden und sich gegenseitig anregenden biologischen Prozesse bei einem Gang durch die Räume über einen in einem halben Meter über dem Boden führenden Holzsteg mit allen Sinnen erschließen.

Auf Nährböden aus Kartoffelpüree, Agar-Agar oder in 5 cm hohem Wasser wuchern von Wand zu Wand Bakterien und Mikropilze, bekämpfen sich merkwürdig gefärbte Schleimalgen, wandern giftgelbe Kulturen in andere Räume, breitet sich übelriechender Verwesungsgeruch aus. Die Stadien, die Kombinationen, die Farben und Zustände verändern sich stündlich, und Leverkusens chemiegeschwängerte Luft sorgt stets für neue Überraschungen.³⁷⁷

Der Hinweis auf die „chemiegeschwängerte Luft“ greift bereits zu diesem Zeitpunkt den Aspekt der Luftverschmutzung und Umweltbelastung auf, der in den folgenden Jahren bei HA Schult immer stärker in den Vordergrund tritt. Besonders deutlich ablesbar ist seine Zivilisationskritik an den Materialbildern und Materialbildauflagen. (Abb.) Hier entwickelt er kleine Landschaften mit Spielzeugmodellen von Häusern, Autos und Fabriken inmitten vor sich hinschimmelnder Pilzkulturen, die diese allmählich überwuchern. Dieser Prozeß dauert solange an, wie die Pilze ausreichend Nährstoffe finden. Beim Anblick dieser Werke fühlt man sich an die *Vom Rhein*-Arbeiten (z.B. 1970.3 m. Abb.) mit Spielzeugen und farbigem Zuckerguß von Dieter Roth erinnert, mit denen Roth offensichtlich eine gesellschaftskritische Position bezieht, was in seinem Werk allerdings eine Ausnahme darstellt. Eine gewisse Verwandtschaft im Thema und in der Art der Darstellung ist jedoch vorhanden.



Als größte Installation plant HA Schult 1971 seine *Biokinetische Plantage* in Marokko. In einem Tal will er dort eine Schimmelplantage anlegen, die ständig mit neuer Nährsubstanz versorgt wird und sich so fortwährend verändert. Wie auf einer Art Verwesungs-Safari soll der Betrachter in seinem eigenen Fahrzeug das Tal Foum Assaka durchqueren. „Zu beiden Seiten seiner Fahrtroute werden sich kilometerweit die farbigen Felder der Biokinetischen Plantage erstrecken.“³⁷⁸ Diese Freiluft-Installation wird jedoch nie ausgeführt.

Verbunden mit einer offensiven Konsumkritik inszeniert HA Schult 1972 auf der *documenta 5* die Arbeit *Biokinetische Landschaft und Soldat*. Im Innenhof des Fridericianums schüttet er zwei sieben Meter hohe Haufen - „Berge“ - auf. „Am Fuße des Berges hervorquellende Konsumreste, Literaturreste“ und obenauf, wie der Künstler schildert, ein

Soldat im grellfarbenen Tarnanzug, welcher während des 100-Tage-Ereignisses in seinem Zelt, 7 Meter hoch über der Schlucht, leben wird. [...] Der Soldat, umgeben von den Konsumgütern unserer Zeit. Der Soldat, kämpfend für die Konsumgüter unserer Zeit. Der Soldat, ausgerüstet mit einem Maschinengewehr, erfolglos auf die Besucher der documenta 5 mit Platzpatronen schießend.³⁷⁹

Abschließend läßt sich noch ein weiterer Künstler anfügen, der ebenfalls vergängliches Material benutzte, um damit seine Form der Gesellschaftskritik zu artikulieren: der in Stuttgart lebende Dietrich Albrecht, der sich *albrecht/d.* nennt. Seine Arbeit besteht schwerpunktmäßig aus Aktionen, Happenings und experimentellen musikalischen Auftritten. Zum anderen verfügt sie über eine starke politische Motivation: „bis 1969 entstehen zahlreiche Glasscherben-, Plastik- und Ascheobjekte, die in der Mehrzahl wieder zerstört wurden“, was er für *albrecht/d.* den „Instant-Charakter der Kunst“³⁸⁰ charakterisiert.

Zu diesen frühen Arbeiten gehört *R - Raum R wie Reflection > ... nichts aus der Geschichte gelernt...<*, von 1968. (Abb.) *albrecht / d.* füllt dazu einen Vogelbauer, dessen Form an ein Haus erinnert, mit Glasscherben, zwischen deren scharfen Bruchstellen frisches, tierisches Gehirn, Leber und Teile einer Lunge liegen. Die vorgeführte Verletzbarkeit und tatsächliche Verletzung innerhalb eines vergitterten Raumes gemahnt einen im Zusammenspiel mit dem anklagenden Titel, daß man aus der Geschichte nichts gelernt habe. Der Künstler inszeniert ein Objekt, das



auf die Folter und Qualen inhaftierter Menschen hinzuweisen scheint. *albrecht/d.* verzichtet dabei auf einen konkreten, örtlichen oder historischen Bezug. Die Arbeit verliert ihren anklagenden Charakter mit dem Verfall der Organe, weshalb das Objekt als temporär zu betrachten ist. In der Ausstellung im Württembergischen Kunstverein wurde sie dementsprechend in einer vom Künstler rekonstruierten Fassung gezeigt.

Als weitaus beständiger im Verhalten der verwendeten künstlerischen Materialien erweist sich die ebenfalls 1987 in Stuttgart gezeigte Assemblage *R - Raum R wie Reflection >für Biafra<*, ebenfalls von 1968. Die Grundlage des Materialbildes bildet die Innenseite einer Kühlschrankschranktür, auf der im oberen Bereich die Schalen von etwa einem Dutzend Eiern aufgebracht worden sind. Die zentrale Fläche ist mit einer undefinierbaren Farbe oder Substanz bestrichen. Unten links erkennt man einige aus dem Bild ragende, verkohlte Kunststoffröhren. Der Titel, der die Arbeit der armen Dritte-Welt-Region Biafra widmet,

hat auch hier einen anklagenden, politischen Charakter. Die eingetrockneten Eierreste, der verkrustete Untergrund, der einen an Bilder ausgedörrter Lehm Böden erinnert und die düster aus der Assemblage weisenden Plastikgebilde versinnbildlichen die Armut und die Ausbeutung der Dritten Welt durch die Industrienationen. Das geschieht auf einer Kühl-schranktür als Hintergrund, also einem Haushaltsgerät, das in Europa zur Lagerung von Lebensmitteln über den notwendigen Tagesbedarf hinaus gehört, während in der Biafra-Region Millionen Menschen Hunger leiden. Der Prozeß des organischen Zerfalls war bei dieser Arbeit offensichtlich nach relativ kurzer Zeit durch Eintrocknung der Materie beendet. *albrecht/d.* verwendet ihn jedoch als Ausdrucksmittel, um mit seiner Assemblage auf globale soziale Ungerechtigkeiten hinzuweisen.

Die Vorstellung der Künstler, die seit Ende der 50er Jahre den Prozeß und damit in der Regel den Zufall aktiv an der Werkentstehung teilhaben lassen, erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit.³⁸¹ Es konnte jedoch anhand einzelner Kunstströmungen - angefangen von der *Zero-Kunst* bis zu den Vertretern der *FLUXUS-Bewegung* - sowie verschiedener anderer Künstler ansatzweise gezeigt werden, inwiefern diese neue, erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehende, künstlerische Auffassung sich in ganz unterschiedlichen Kunstrichtungen und stilistischen Ausprägungen durchsetzen konnte. Viele Künstler folgen dem grundsätzlichen kunsttheoretischen Ansatz dieser Jahre, nachdem das Kunstwerk vom passiven Gegenstand der Betrachtung zu einem Auslöser für eine Interaktion mit dem Betrachter wird. Das beginnt beim Anschalten eines kinetischen Objekts oder im Antreiben eines Rothschen Drehbildes und endet beim Kunstwerk als reine Handlungsaufforderung an den Rezipienten, wie im Falle der *FLUXUS-Künstler*.

Außerdem beginnt die selbständige chemische, mechanische oder wie bei Roth biologische, prozeßhafte Veränderung des Artefakts für viele Künstler eine immer stärkere Rolle zu spielen. Indem der Künstler nurmehr die materiellen Voraussetzungen vorgibt und dann den weiteren Ablauf mit allen formalen Ausprägungen dem Zufall überläßt, tritt er als kreativer Schöpfer in den Hintergrund. Die Basis seiner Arbeit bildet ein Werkkonzept und eine quasi wissenschaftliche Versuchsanordnung. Das kann so weit gehen, daß der Künstler nur noch in der Natur ablaufende Vorgänge, wie Wolkenbildung, Pflanzenwuchs etc. dokumentiert.

Roth nimmt trotz offensichtlicher konzeptueller Parallelen eine Sonderstellung innerhalb dieser individuellen Ausprägungen und kollektiven Strömungen ein. Sicher war er Anfang der 60er Jahre beeinflusst von den formzerstörerischen Ansätzen vieler Künstler. Auch prägen Kontakte zu den *FLUXUS-Künstlern* und z.B. zu Richard Hamilton oder Arnulf Rainer vermutlich seine eigene künstlerische Entwicklung von der *Op-Art* hin zu völlig eigenen, neuen Ausdrucksformen unter Zuhilfenahme von Lebensmitteln. Es gelingt ihm,

die Prozeßhaftigkeit vollständig in die Kunst zu überführen. Die Vergänglichkeit bestimmt für ihn Form und Inhalt des Kunstwerks. Er verläßt das Kunstwerk nicht, sondern entdeckt dafür neue Ausdrucksmöglichkeiten: Die das traditionelle Kunstwerk massiv hinterfragende Diskussion in der Kunstwelt führt für ihn nicht zum Ausstieg aus der Darstellung. Er wendet sich nicht ausschließlich dem Konzept zu oder löst das Kunstwerk zur Bühnenaktion, zum Happening auf. Er katalysiert vielmehr diverse Anregungen seines Umfeldes, um mit neuen Mitteln „schöne Bilder“ zu schaffen.

6.3. Kleine Geschichte der Kunst mit Schokolade von 1880 bis heute

Die Geschichte der Kunstwerke aus Schokolade beginnt früher als man zunächst annehmen möchte. Bereits Ende des letzten Jahrhunderts entstehen repräsentative Schokoladenobjekte zu Werbezwecken. Die Fortgang setzt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunächst aus und wird von Dieter Roth in den 60er Jahren mit reinen, d.h. keinem Funktionalismus unterworfenen Kunstwerken aus der dunklen Masse neu begründet.

Erst Mitte des 19. Jahrhunderts wird es möglich, aus Kakao, Kakaobutter und Milch das feste, eßbare Produkt Schokolade herzustellen. Bis dato gab es Kakao, nachdem er seit der Eroberung Mexikos 1521 allmählich in Europa bekannt geworden war, nur in Form des Getränks. Die in erhitztem Zustand leicht zu gestaltende Masse ermöglicht es nun den Produzenten, die Schokolade in allen erdenklichen Formen anzubieten. Die Gestalt trägt neben dem Geschmack zur enormen Popularität des Konfekts bei.

Den Anfang mit künstlerischen Objekten macht die 1839 gegründete Kölner Schokoladenfirma *Stollwerck*.³⁸² Sie wächst schnell zu einer der wichtigsten Schokoladenfabriken im Deutschen Kaiserreich heran. Entscheidenden Einfluß auf die kontinuierliche Expansion des Unternehmens hat die für die damalige Zeit äußerst massive Werbung, wodurch die Produkte auch international eine gewisse Berühmtheit erlangen. Seit der Weltausstellung in Paris 1855 nimmt das Unternehmen regelmäßig an derartigen *Gewerbe und Kunstausstellungen* teil. Dabei gilt es, sich durch herausragende handwerkliche, künstlerische oder allgemein qualitative Perfektion zu profilieren. Die Firma produziert damals neben den Produkten wie „Chinin-, Reis-, Sago-, Guarana-, Isländisch-Moos- und Fleischextrakt-Schokolade“ auch Liköre und „Brustbonbons“.³⁸³ Die Ausstellungsbeiträge charakterisiert die Firmenbiographie aus dem Jahre 1939 mit „[...] dem Prinzip der großen Dimensionen [...]“.³⁸⁴ Um auf ihr Sortiment hinzuweisen, erstellt die Firma u.a. Kunstwerke aus Schokolade, die bis zu zwölf Meter Höhe aufragen und mehrere Tonnen wiegen. Die Auszeichnungen, Medaillen, die diesen Präsentationen verliehen werden, sind wirtschaftlich von großem Interesse, sie bringen „[...] der Firma bis Anfang 1874 nicht weniger als 13 Ernennungen zu Hoflieferanten ein, darunter vom türkischen Sultan, dem

König von Italien, dem Prinzen von Wales."³⁸⁵

Die früheste Erwähnung einer künstlerischen Stollwerck-Arbeit aus Schokolade stammt aus dem Jahr 1880 und bezieht sich auf die *Düsseldorfer Gewerbe- und Kunstausstellung*. Die im Rheinland erscheinende *Eilberfelder Zeitung* berichtet:

Wir erblicken aus ihr [der Schokolade - der Verf.] Gegenstände von wahrhaft riesigen Dimensionen und dabei von künstlerisch vollendeter Form wie Vasen mit mächtigen Sträußen aus Tragant- und Glasurzuckerblumen, Palmen von 10 Fuß Höhe u.s.w.³⁸⁶

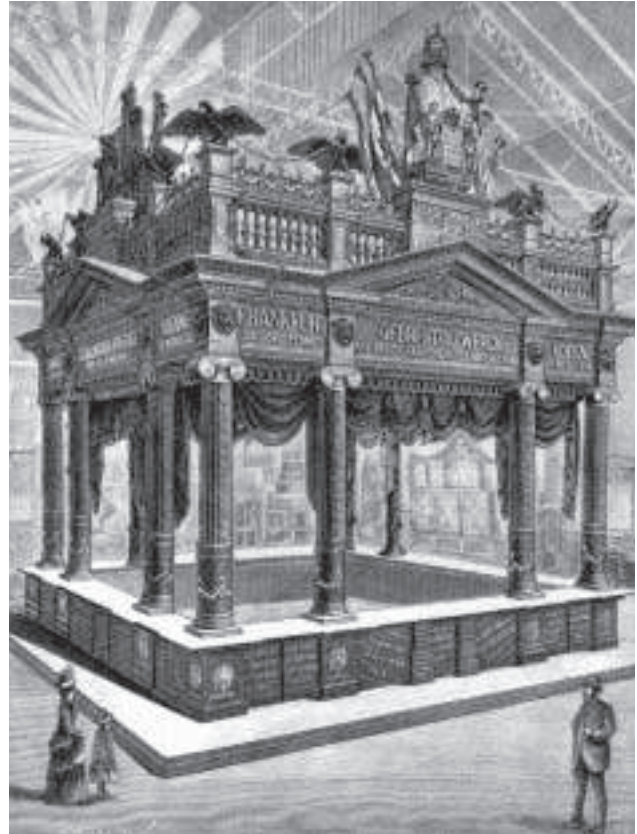
Neben den ausgestellten Stücken bezieht Stollwerck das süße Material sogar in die Standarchitektur mit ein. Der Verkaufsraum auf der Ausstellung, so heißt es in der Pressemeldung weiter,

[...] ist gegen den Andrang des ihn gewöhnlich dicht umlagernden Publicums durch ein an das Gefüge der zyklischen Mauern des griechischen Alterthums erinnerndes Bollwerk geschützt; es besteht aus Schokoladenblöcken, deren jeder ein Gewicht von 2 Ctr. [Zentnern] hat. Die Mauer trägt als Inschrift die Firma der Fabrik in gelbe Cacao-Butter eingelegt.³⁸⁷

Ein Jahr später zeigt das Unternehmen auf einer Frankfurter Präsentation erneut aus Schokolade gebaute, ephemere Architektur. Der Triumphbogen wird durch sein Material und seine Größe als eine Sensation von der Presse aufgenommen. Es handelt sich dabei

[...] um ein Brandenburger Thor im kleinen, aber immer noch groß genug, um Reiter und Fußgänger, und wenn es sein müßte, sogar einen Wagen durchpassieren zu lassen. Dieses Portal besteht >ganz aus Chokolade in Granit-Imitation<, wie die stolze Inschrift besagt, was bei der Neuheit des Baumaterials jedoch viele Zweifler findet, und dem Berichterstatter ging es ebenso. Die Julisonne hat aber den Beweis dafür erbracht, denn die ungewöhnliche Hitze unter der Dachwölbung löste die Verzierungen in der Höhe ab, und die süßen Steine fielen zu deren Vergnügen der Jugend, welche sich dort stets Rendezvous gab, in den Schoß; [...] Der Bau macht den Eindruck, als sei er nach einer architektonischen Zeichnung gemacht und es ist in der That kaum zu glauben, wie sowas in Chokolade hergestellt werden kann. Unser Kaiser belohnte die Arbeit durch die anerkennenden Worte: > dies ist ja ein wahrer Triumphbogen deutscher Chokoladen-Industrie< [...] ³⁸⁸

Soviel Aufmerksamkeit und Anerkennung spornte die Ausstellungsorganisatoren scheinbar an, 1888 ihren kompletten Stand auf dem *Internationalen Wettbewerb* in Brüssel aus klassizistischen Architekturzitaten in Schokolade zu erstellen, wobei denkbar wäre, daß es sich hierbei um eine Wiederaufstellung der „zyklopischen Mauern“ aus Schokolade handelt, wie sie bereits 1880 beschrieben werden. (Abb.) Der Stand ist auf einer quadratischen Grundfläche errichtet. Die Basis bilden massive Schokoladenblöcke, auf denen sich der eigentliche Tresen befindet. Darauf stehen zwölf kannelierte Säulen mit ionischen Kapitellen und applizierten Girlanden auf dem unteren nicht kannelierten Teil der Säule. Diese tragen idealisierte Nachbildungen antiker Tympanoi mit Inschriften auf dem Architrav, welche die Medaillen und Auszeichnungen der Firma vermerken. Dazwischen erkennt man Löwenmasken. Über den Giebeldreiecken erhebt sich ein Attikageschoß mit zwölf vollplastisch ausgeführten Adlerfiguren, die in ihren Schnäbeln eine Girlande halten. Mittig über dem Giebel jeder Seite erheben sich mit Standarten geschmückte Figurengruppen. Diese werden von einem stilisierten Königsmantel hinterfangen, dem eine Kaiserkrone aufsitzt. Die Inschrift zumindest unter einer der Gruppen lautet „Liefer S. Majestät des Kaisers“. Der gesamte Bau, der, wenn man sich an der Größe der Personen auf dem Stich orientiert, sicherlich etwa 10m hoch gewesen sein dürfte, besteht einschließlich aller schmückenden Details aus 7800 Kilo Schokolade.



Wenngleich die ästhetische Gesamtwirkung des Gebildes als zu überladen und in den Proportionen ein wenig zu kopflastig erscheint, kann man den Eindruck gut nachvollziehen, den dieser vor Firmenselbstbewußsein strotzende Verkaufstresen bei den Besuchern hinterlassen haben muß. Das „Prinzip der großen Dimensionen“ erforderte in jedem Fall in der Architektursprache kundige Konstrukteure. Auch kann den heutigen Betrachter noch der Umgang mit den statischen Eigenschaften dieses ungewöhnlichen Materials beeindrucken. Der *Kölnischen Illustrierten Zeitung* vom 8. Dezember 1888 ist die Präsentation der Firma in Brüssel eine ganze Seite und sogar die Abbildung des Standes als Stich wert.³⁸⁹ Nur dadurch ist es heute möglich, sich ein Bild von Gestaltung der repräsentativen Ausstellungsarchitektur zu machen.³⁹⁰

Auch 1893 auf der Weltausstellung in Chicago verwendet Stollwerck das Vokabular des Klassizismus. In einem überkuppelten Zentralbau mit aufsitzender Kaiserkrone erhebt sich eine überlebensgroße Germania aus Schokolade. (Abb.) Sowohl die übermannshohe, gestufte Basis als auch der Sockel der Figur und die Säulen versuchen, mit helleren Strukturen Marmor zu imitieren, wenn man der Zeichnung trauen darf.³⁹¹ Die Gestaltung der Säulen und die sie schmückenden Adlerfiguren verraten eine große stilistische Nähe zu dem tempelähnlichen Brüsseler Ausstellungsstand und gehen sicherlich auf denselben Architekten zurück. Die Germania im antikisierenden Gewand stützt sich mit ihrer Linken auf ein Schwert und präsentiert in der rechten erhobenen Hand eine Krone. So verbindet die Firma Stollwerck Patriotismus und demonstrative Kaiserstreue mit dem zu bewerbenden Konfekt. Das Monument ist stolze zwölf Meter hoch und besteht aus 15 Tonnen Schokolade.³⁹²



Im darauffolgenden Jahr bekommt das Monumet zwei flankierende Flügelbauten. Stollwerck bzw. der dafür verantwortliche Künstler greift hier die Idee des Verkaufstandes aus Schokolade erneut auf. Zu beiden Seiten des Germania-Monuments werden rechteckig eingefaßte Tresen errichtet, die auf jeweils vier Pfeilern und vier Säulen eine Überdachung aus demselben Material tragen. Die Stände sind etwa halb so hoch wie das Monument und verglichen mit dem tempelartigen Bau von 1888 könnte man ihre Dekoration fast als schlicht

bezeichnen. Für das Ensemble aus drei Gebäuden wurden nicht weniger als insgesamt 27 Tonnen [sic!] Schokolade verbaut. Stolz läßt die Brüsseler Stollwerck-Filiale die Standgestaltung von einem Putto auf dem Briefkopf des Unternehmens präsentieren. Umrahmt wird die Abbildung von internationalen Pressestimmen zu der Präsentation. (Abb.)



1902 gibt die Firma den Titel „Hoflieferant“ auf, da sie in eine Aktiengesellschaft umgewandelt wird.

An den Ausstellungen beteiligte sie sich künftig nur ausnahmsweise.

Auch die Werbung wurde, dem Zuge der Zeit folgend, in ruhigere Bahnen gelenkt.³⁹³

Es gab offenbar mehrere Gründe zur Aufgabe dieser imposanten Werbemethode neben dem angeführten Wandel im Zeitgeschmack. 1902 werden der Berliner Architekt Prof. Bruno Schmitz und ein Prof. Behrens³⁹⁴ mit der Gestaltung eines repräsentativen Standes betraut. Ihr Entwurf sieht u.a. allegorische Aktfiguren vor, die in die Dekoration mit einbezogen werden sollen. Deren Nacktheit stößt auf heftigen Widerspruch bei den verantwortlichen Kommissaren und anderen Ausstellern. Obwohl Schmitz in mehreren Briefen an die Brüder Stollwerck leidenschaftlich für die Freiheit der Kunst plädiert und sich polemisch über die Prüderie seiner Kritiker ausläßt, muß er auf Drängen seiner Auftraggeber, der Brüder Stollwerck, nachgeben.³⁹⁵

Während bei diesem Entwurf vordergründig sittlich-moralische Argumente der Kritiker laut werden, stößt die Größe und Monumentalität des 1903 für die ein Jahr später stattfindende Ausstellung in St. Louis entworfenen Schokoladenmonuments offen auf die Ablehnung der anderen ausstellenden Schokoladenfabrikanten. Schmitz plant ein gigantisches Reiterstandbild Kaiser Wilhelms aus Schokolade, das zudem von den Besuchern über eine Aussichtsplattform begehbar sein soll.

Habt ihr damals eine Germania in Chocolate gemacht und hat das keinen Anstand gefunden, so kann man in Amerika auch mal den Kaiser Wilhelm in Chocolate machen, dagegen ist nichts einzuwenden, ich glaube auch, daß der Kaiser nicht „Nein“ sagt, aber immerhin muß das vorher geregelt werden.³⁹⁶

Um einen betretbaren Sockel für das Standbild zu bekommen, das dem bronzenen Vorbild am „Deutschen Eck“ am Rhein entlehnt werden soll, errechnet der Architekt eine Platzbreite von zwölf Metern und eine Höhe von acht bis zehn Metern. Aus statischen Gründen soll der Sockel aus einer Holzkonstruktion gebildet werden, die mit Schokoladen bestrichen werden könnte. Darauf käme der Kaiser hoch zu Roß mit veranschlagten viereinhalb Metern. Dieses sollte in Berlin von der Firma Reuter ausgeführt werden. Die bekommt

[...] für ein ganz tüchtig ausgeführtes Reiterstandbild 4 bis 5000 Mk., hierzu kommt noch eine Figur, sodaß das vorliegende Object wohl etwas teurer würde,

dazu der schwierige Transport und die Aufstellung an Ort und Stelle.³⁹⁷

Bei einer Breite von zwölf Metern und einer Höhe von etwa 14 Metern würde dieses Monument an Größe alle bislang aus Schokolade erstellten übertreffen, wenngleich es nicht massiv aus der süßen Masse hätte gebildet werden sollen. Auch innerhalb des Ausstellungszusammenhangs hätte es alle anderen Stände bei weitem an Größe und Monumentalität überragt. Der zuständige Reichskommissar versucht vermittelnd zwischen den anderen Unternehmen und Stollwerck die Ausstellungsfläche auf sieben Meter, an zentraler Stelle der Halle, zu reduzieren und schlägt statt des Standbildes einen „kolossalen Kopf“ vor. Allerdings ließe sich seiner Meinung nach auf diesen sieben Metern Grundfläche auch

[...] ein tempelartiger Rundbau von bedeutender Höhe errichten [...], in dem ev. eine Idealfigur, beispielsweise eine Hygiea oder Aeskulap oder dergl. Aufstellung finden könnte. Eventuell ließe sich auch, [...], an eine Nachbildung des Roland denken, oder auch irgend eines anderen am Rhein befindlichen Denkmals.³⁹⁸

Diese letzte geplante Schokoladenplastik kommt weder als Reiterstandbild noch als Rundtempel aus Schokolade zur Ausführung. Offensichtlich gekränkt, daß man ihnen die Monumentalität ihrer Firmenpräsentation vorwirft, sagen die Brüder Stollwerck am 31.10.1903 die Teilnahme an der Messe ab. Damit endet die Firmentradition, mit monumentalen Kunstwerken aus Schokolade für die eigene Produktpalette zu werben. Das Unternehmen führt im 19. Jahrhundert die Schokolade als künstlerischen Werkstoff ein. Diese offenbar in aller Regel temporär angelegten Ausstellungsobjekte finden innerhalb der Kunsttheorie der Zeit keinen Niederschlag. Sie werden jedoch von der Öffentlichkeit mit Bewunderung und Anerkennung bedacht. Die Entscheidung, als ausführende Künstler namhafte Architekten zu wählen zeigt, daß man von Seiten des Unternehmens einen hohen künstlerischen Anspruch verfolgt.

Ganz ohne werbewirksame Hintergedanken für ein Produkt oder für das Material selbst greifen Künstler in den 60er Jahren dieses Jahrhunderts Schokolade als konstituierendes Material eines Kunstwerks wieder auf. Dieter Roth benutzt die leicht formbare Masse als eigenständige Ergänzung zu den klassischen künstlerischen Materialien. Sie ist für ihn kein stofflicher Ersatz, mit dem Marmor oder Bronze imitiert werden sollen, wie beispielsweise bei der Marmorstruktur der Stollwerck-Germania, 1893. Während das Material bei dieser Skulptur vortäuscht, eine andere Beschaffenheit zu haben und so seine typische Charakteristik verleugnet, kommt es Dieter Roth gerade auf die im Kunstkontext ungewöhnlichen Materialeigenschaften des Konfekts an. Das Prozeßhafte und Vergängliche spielt bei

den Schokoladenwerken der Firmenpräsentation des 19. Jahrhunderts noch keine Rolle. Hierbei handelt es sich vielmehr um eine Demonstration handwerklichen Könnens, das selbst diesen Werkstoff zu künstlerischer Form verarbeiten kann.

Bei Roth gewinnen hingegen die Eigenschaften des Materials - von ihm zuvor arrangiert - die gestalterische Oberhand. Er setzt die Eigenschaften der Masse, ihren Geruch, ihre leichte Verformbarkeit und ihre Temperaturunbeständigkeit als zusätzliche Ausdrucksmittel für seine Arbeiten ein. Zugleich spielt der Künstler mit den verschiedenen Assoziationsebenen des Betrachters, die sich durch den Geruch, die Farbe und gegebenenfalls durch die Form ergeben. Er nutzt die plastischen Eigenschaften der Schokolade und damit ihren niedrigen Schmelzpunkt und die selbständige, weitergehende Veränderung des Materials nach Fertigstellung des Objekts.

Etwa zur gleichen Zeit, am 20. Juli 1964, setzt Joseph Beuys Schokolade als Bestandteil der Aktion *Kukei, akopee-Nein ! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* in der Technischen Hochschule in Aachen ein. Nachdem ihm von einem aufgebracht Zuhörer die Nase blutig geschlagen worden ist, verteilt er tafelfeise in Stanniol verpackte Schokolade ans Plenum. Wie Jesus im *Neuen Testament* reagiert er mit einer „Liebesgabe“³⁹⁹ auf die ihm entgegengebrachte Aggression. Im gleichen Jahr findet das Material noch in einer anderen Aktion von Beuys Verwendung: Am 11. Dezember 1964 findet im Landesstudio Nordrhein-Westfalen des ZDF eine Performance statt, an der neben Beuys noch Bazon Brock und Wolf Vostell teilnehmen. Dabei entsteht die Arbeit *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*. Beuys hat zuvor geschmolzene Schokolade mit brauner Farbe vermischt und mit diesem Gemisch den genannten Satz auf ein großes Blatt Papier geschrieben. Die manifestierte Feststellung wird teilweise von Papier, von Schokoladentafeln und von deren Abdrücken überdeckt. Nach Beil⁴⁰⁰ begreift Beuys „[...] Lebensmittel als Hauptwaffe gegen Duchamp [...]“⁴⁰¹:

Wider die Sprichwörtlichkeit von Duchamps Schweigen setzt Beuys das Fundamental-Nährende, das Energetisch-Lebensspendende - das nur aufnimmt, wer den Mund aufmacht.⁴⁰²

Beil stellt ferner fest, daß Beuys 1950 das süße Material bereits erstmals in der Arbeit *Inkarnation (4 Gebirgssprengungen)* verwendet, wo die Stücke Blockschokolade vom Künstler mit Gesteins- resp. Gebirgsassoziationen belegt werden.

Das bekannteste Schokoladenobjekt von Beuys ist sicher das Multiple *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* von 1966. Auf zwei Papierstreifen hat der Künstler untereinander erst die Namen von Pariser Metrostationen geschrieben. Auf dem zweiten Blatt setzt

er, nachdem die erste Reihe unter einem Stück applizierter Schokolade verschwindet, die Auflistung von Namen fort. Hier schreibt er jedoch Menschen-, Orts- und Phantasienamen auf das Papier. Die braun bemalte Schokolade überdeckt einen Teil der Liste und verbindet gleichzeitig die beiden Papiere. Der Künstler erklärt Schellmann das „leuchtende Brot“ im Titel mit dem Hinweis auf das Prinzip der Transsubstantiation. Wie die Hostie in der christlichen Liturgie stehe das Brot als Grundnahrungsmittel im Titel für die reale aufgebrauchte Schokolade:

Der Sinn der Schokolade ist ja, dass sie in gewisser Weise im Zusammenhang mit dem Begriff vom leuchtenden Brot eine Transformation erfährt durch eine Art Gegenbild, das nämlich sich gar nichts verändert. Es wird zwar manipuliert mit der Schokolade - die wird ja bekanntlich bemalt mit brauner Farbe -, aber dieses Braun hat eigentlich dieselbe Farbe wie Schokolade von sich aus schon hat. [...] Und wenn man dann den Begriff 'leuchtendes Brot' dazunimmt, dann hat man in etwa das, woran ich interessiert bin, den Prozess, dass etwas davon ausgeht oder strahlt oder [...] Information davon ausgeht [...].⁴⁰³

Beide Materialien - Brot und Schokolade - sollen, so Beuys, „[...] auf die Geistigkeit von Materie“ verweisen. Mit dem Vorgang der Transformation betont er zugleich den Aspekt der Bewegung, der Veränderung in dem Werk. Im ersten Teil wird diese imaginäre „Reise“ durch die untereinander aufgeführten Metrostationen veranschaulicht. Nach der Unterbrechung durch die Schokolade, die eine Verwandlung mit sich bringt, werden die Namen der Stationen von anderen Ortsbezeichnungen und Personennamen fortgesetzt. „Die Schokolade verkörpert hier das Prinzip Materie, Abdeckung, Dunkelheit, dem das Bewegungselement der Reise entgegengesetzt ist.“⁴⁰⁴ Sie steht hier für eine semantisch stark aufgeladene Unterbrechung und ist - in realiter und in der Übertragung - Trennung und Brücke zugleich.

In den Vitrinen, wie z.B. in denen des *Beuys-Blocks* in Darmstadt, verwendet Beuys ebenfalls gelegentlich Schokolade in Kombination mit anderen Lebensmitteln und anorganischen Stoffen. Laut Gerhard Theewen setzt der Künstler hier vor allem die rechtwinklig gerasterte Oberfläche der Tafelschokolade als Ausdrucksträger ein. Sie steht demnach für ein mathematisch präzises System. Über die Vitrine Nr. 18 schreibt Theewen:

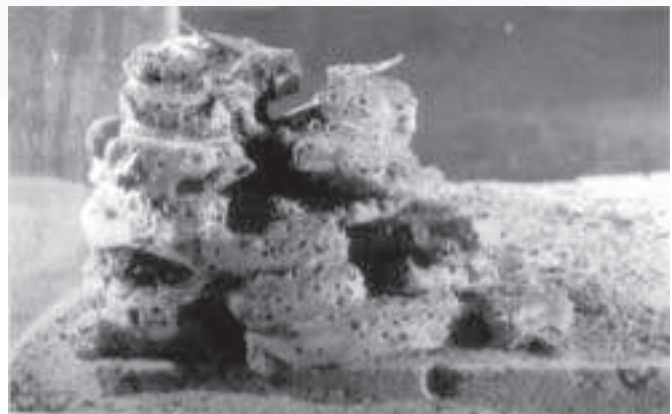
Vor dem Einmachglas liegt eine Arbeit von 1969, die „Gelatinekeil (programmiert)“ heißt. Es handelt sich um ein Stück getrockneter Gelatine, auf der die für die Programmierung stehenden Schokoladenstückchen liegen.⁴⁰⁵

Es ist auffallend, daß Beuys die Schokolade zumeist in der konfektionierten Tafelform verwendet. Deren charakteristische rechtwinklige Fugen bleiben trotz der obligatorischen, zusätzlichen Bemalung mit brauner Farbe sichtbar. Sie versinnbildlicht für ihn - ähnlich wie das Fett - thermoplastische und energietransformierende Eigenschaften, die ihr als kalorienreiches Lebensmittel zu eigen sind. Die sich später noch vollziehende Prozeßhaftigkeit ist dabei für den Künstler sekundär. Für Beuys dient die süße Masse als energiereicher Stoff zur Nahrungsaufnahme und steht damit für die biologische Wärmeerzeugung des Körpers. Gleichzeitig spielen Lebensmittel „[...] als Synonym für geistige Ernährung und Erkenntnis, sogar für Erleuchtung eine wichtige Rolle.“⁴⁰⁶ Er reiht sie in seine persönliche Materialikonologie als wärmeerzeugendes, energiereiches Material neben Fett und Honig ein. Die annähernd gleichfarbige Bemalung verstärkt den Zeichencharakter, da sie so nicht mehr genießbar ist. In der Übertragung könnte das auch heißen, daß sie damit metaphorisch zu geistiger Nahrung wird.

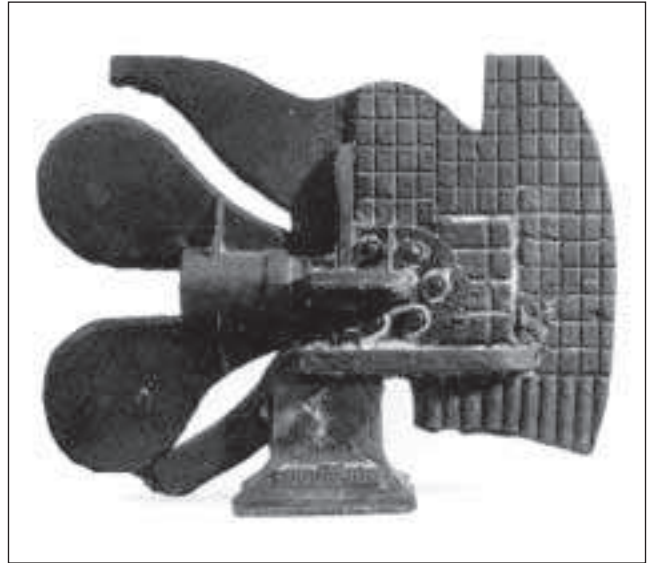
Claes Oldenburg, der in den 60er Jahren vor allem durch seine *False-Food*-Arbeiten auf sich aufmerksam macht und der mit der *Life Mask* auch immerhin schon ein vergängliches Objekt geschaffen hat, verwendet ebenfalls Schokolade für ein kleinformatiges Modell. Die Arbeit wird später jedoch nicht im großen Maßstab ausgeführt. Das Modell trägt den Titel *Chocolate Earthquake Segment* und stammt aus dem Jahr 1969. Vorausgegangen war ein Modell aus Wellpappe, Leinwand und Holz,⁴⁰⁷ das der Künstler schließlich mit *Hershey Almond* Schokoladenriegeln realisiert. Diese werden zu einem kleinen Haufen aufgetürmt und mit Kunstharz und Farbe bemalt. Oldenburg plant die Aufstellung einer maschinell angetriebenen Erdbebenskulptur:

As part of the Art and Technology programme of the Los Angeles Country Museum, I spent two weeks at the Walt Disney factory observing the manufacture of robots and illusions for Disneyland. A mechanical earthquake in the form of a crumbling chocolate bar was one of the results.⁴⁰⁸

Das überdimensionale Gebilde, das er sich mit einer Mechanik vorstellt, die es rhythmisch immer wieder aufbrechen und sich zusammenfügen läßt, hätte mit Sicherheit nicht aus Schokolade bestehen sollen. Er veranschaulicht dessen Form jedoch mit realen Schokoladenriegeln. (Abb.)



1970 entsteht die *Schoggiflügelmutterfigur* von dem schweizer Künstler Bernhard Luginbühl. (Abb.) Die 54 cm hohe, 45 cm breite und 15 cm tiefe Plastik zeigt eine große Flügelmutter, an die mehrere zusammenhängende Tafeln Schokolade geschraubt zu sein scheinen. Getragen wird dieses Gebilde von einem industriell wirkenden Sockel, auf dem wie auf einem aufmontierten Etikett der Name des Künstlers zu lesen ist. Die Plastik, die vorgibt eine Assemblage aus Maschinenteilen zu sein, ist massiv aus Schokolade gegossen. Die von der *Eat-Art-Galerie* in Düsseldorf verlegte Arbeit, welche auf eine Anregung von Daniel Spoerri zurückgeht, und die in einer Edition von 100 Exemplaren erscheint, wird durch ein dazugehörendes Zertifikat in Form eines Kupferstichs bestätigt.



Im gleichen Jahr zeigt der Amerikaner Edward Ruscha auf der Biennale in Venedig eine Schokoladenarbeit: „Edward Ruscha [...] created a room lined shingle-style with 360 chocolate silkscreened papers [...]“.⁴⁰⁹

Karen Finley und Paul McCarthy verwenden gelegentlich Schokolade in ihren Performances seit den 70er Jahren. Die Masse erscheint im Kontext zum menschlichen Körper als Versinnbildlichung von Ausscheidungssekreten und Exkrementen.

In eine ähnliche Richtung zielen die Arbeiten der britischen Künstlerin Helen Chadwick. Ihre Werke kreisen um das Thema Körperlichkeit, vor allem um die der Künstlerin selbst, in allen erdenklichen Formen. Dabei vermischen sich erotische mit ekelerregenden Eindrücken. Fotografien von rohem Fleisch erscheinen wie ungegenständliche Malerei. Sie bindet Gedärme mit Haaren zu absurden Zöpfen, die sie als Fotoarbeiten ausstellt.⁴¹⁰

Bekannt wird sie mit den *Piss-Flowers* Mitte der 90er Jahre. Dazu uriniert sie in den Schnee, gießt die so entstehende Form mit Gips aus und stellt die Plastiken in Bronze gegossen verkehrtherum aus. Dabei entstehen Formen, die entfernt an Blumen erinnern.

1994 fertigt sie ihren Schokoladenbrunnen mit dem Titel *Cacao*. (Abb.) Es handelt sich dabei um eine Art Springbrunnen, dessen Sammelbecken einen Durchmesser von drei Metern hat. Im Zentrum des Bassins ragt ein etwa einen Meter hohes Rohr aus der flüssigen Schokoladenmasse heraus. Aus dessen oberer Öffnung spritzt Schokolade in das Becken. Der Aufbau der Arbeit hat für Helen Chad-



wick eine eindeutig sexuelle Konnotation:

Frida Kahlo called Diego Rivera's willy his 'flower fountain'. I wanted real bubbles and I wanted a material that was between a liquid and a solid state. [...] My libido demanded it: a pool of primal matter, sexually indeterminate and ambiguous, in a perpetual state of flux. I thought the chocolate would behave in an appropriate metabolic way: its viscosity when melted would be somewhere between the liquid and the solid, slow and lazy, a lascivious laxity when heated to blood temperature.⁴¹¹

Sie dürfte damit die erste Künstlerin sein, die der geschmolzenen Masse diese offensichtlich erotischen Ausdrucksqualitäten zuweist.

Von den zeitgenössischen Künstlern - Helen Chadwick ist 1996 im Alter von 42 Jahren verstorben - arbeiten Irene Andessner, Janine Antoni, Barbara Bloom und Ueli Fuchser mit dem Konfekt als künstlerischem Material. Irene Andessner gießt in Allen Jones-Manier hochhackige Pumps wahlweise aus Vollmilch-, Zartbitter-, oder weißer Schokolade und bettet sie in eine mit weißem Satin bezogene Form wie eine Reliquie. (Abb.)



Der spätere Verfall steht in krassem Gegensatz zur eleganten Erscheinung des Schuhs und seines schellackglänzenden Neuzustandes. In ihrer Arbeit *Künstlerhut* wird die Verpackung eines kleinen Kuchens zum Wandobjekt. Dank mitgelieferter Glühbirne wird aus dem Holzkasten ein Leuchtojekt, das ein Foto der Künstlerin mit brennendem Hut zeigt. Damit der Kuchen frisch zum Sammler gelangt, wird er nach dem Kauf des Objekts direkt von der Bäckerei an den Konsumenten geschickt.

Die in New York lebende Künstlerin Janine Antoni, 1964 auf den Bahamas geboren, hat an der Rhode Island School of Design [sic!⁴¹²] studiert. Sie benutzt, ähnlich wie Helen Chadwick, die Schokolade als Mittel, um ihre eigene Körperlichkeit zur Darstellung zu bringen. 1992 entsteht ihre Arbeit *Schmalz-Nager*. Dafür



[...] nagte sie abwechselnd an einem 270 Kilogramm schweren Würfel aus dunkler Schokolade und an einem ebenso schweren Kubus aus Tierfett. Ihre Lippen wurden rissig, sie hatte mit Brechreiz zu kämpfen. Doch sie knabberte so lange an den Quadern, bis die Blöcke ihr strenges Maß verloren. So rechnete sie mit der Minimal Art der siebziger Jahre ab.⁴¹³

Diese Kunstrichtung „[...] definiert mich als Künstlerin, schließt mich als Frau aber aus,“⁴¹⁴ wie Janine Antoni ihre Auseinandersetzung mit der jüngeren Kunstgeschichte erklärt. Den Rothschen Selbstbildnissen aus Schokolade scheinen die Arbeiten der Serie *Lecken und Einseifen* (Abb. oben) entfernt verwandt zu sein. 1993 hat sie sieben Selbstbildnisse aus massiven Schokoladenblöcken mit den Zähnen und der Zunge herausgenagt und geleckert und ihr Konterfei aus ebenfalls sieben Seifenblöcken herausgewaschen. Ihre Skulpturen entstehen unter vollem Körpereinsatz, wobei ihre Hände als Werkzeuge in der Regel eine eher untergeordnete Rolle spielen.

Die Amerikanerin Barbara Bloom, Jahrgang 1951, gestaltet 1995 ein Buchobjekt, das sich bei genauer Betrachtung als eine Konfektschachtel mit in goldenem Stanniol verpackten Schokoladenstücken erweist. Das Objekt/Buch trägt den Titel *Weimar - Vergangenheit, ..., Zukunft - und jetzt ?* (Abb.) Den Einband ziert gediegen ein gerahmter, historischer Stich der Stadt Weimar und darunter klein das Stadtwappen. Den Anlaß zu dieser Kunstaktion gibt



das Jahr 1999, in dem Weimar Europäische Kulturhauptstadt ist. Das Projekt, an dem u.a. auch Lothar Baumgarten, Christian Boltanski, Rainer Görß und Joseph Kosuth teilnehmen, umfaßt mehrere Aktionen, die sich über den Zeitraum 1995 bis 1999 erstrecken.

Barbara Bloom verfremdet die für Weimar sinnfällige Form des Buches zu einer Schokoladenschachtel. Die so erzeugte Ironie, Leichtigkeit, aber auch der tückische Hintersinn der Arbeit entspricht jener der Stadt selbst.⁴¹⁵

Den Inhalt bilden - zwölf Kapiteln entsprechend - zwölf Konfektstücke, die jeweils eine berühmte Persönlichkeit oder Örtlichkeit zeigen, die für die Geschichte Weimars von Bedeutung sind: Anna Amalia, Hotel Elephant, Charlotte von Stein, Johann Wolfgang

Goethe, die Fürstengruft, Friedrich von Schiller, Franz Liszt, Friedrich Nietzsche, Harry Graf Kessler, der Museumsplatz-Gauforum, das Bauhaus und Ernst Thälmann. Die Personen und Symbole erscheinen konturiert als flache Schokoladen-Reliefs auf quadratischen Stücken mit einer Seitenlänge von 3,8 Zentimetern. Unter jedem Konfekt befindet sich ein zusammengefalteter Zettel, der das Vorgestellte erläutert.

Ironisch spielt die Künstlerin mit dem Souvenir, dem Mitbringsel für die Daheimgebliebenen, das wertfrei Orte und Menschen einer Stadt oder Region vor dem Hintergrund der gemeinsamen Popularität nebeneinanderstellt. Wie ein solches Erinnerungsstück kann die Schachtel für knapp 20,— DM in den Andenkenläden, Konditoreien o.ä. von Kunstfreunden als Kunstwerk und von Touristen als gewöhnliches Souvenir erworben werden.

Zum dritten Mal in Folge verteilt der Schweizer Ueli Fuchser 1997 seine Schokoladenobjekte an die Besucher der *documenta* in Kassel. Das geschieht zum ersten Mal, wie Alfred Nemeček in der *Art* schildert,

1987, kurz vor Beginn der Pressekonferenz zur achten *documenta*. Fuchser postierte sich am Eingang des Kassler Staatstheaters und reichte jedem Journalisten ein gelb-rot-blau gestreiftes Täfelchen Schokolade. „Versüßt Ihren Kunstgenuß“ stand harmlos (oder hinterhältig?) auf der Hülle.

Eine Kunstaktion?⁴¹⁶

1992 verteilt er einen *Notvorrat* Schokolade in einer kleinen Holzschachtel an die Besucher und 1997 Schokoladentaler mit erhabenem *dX*-Symbol. 1200 dieser *Jubiläums Schoggi-Taler*, „dem Jubiläum entsprechend goldverpackt“, wie es in dem Text auf dem Karton heißt, umfaßt seine aktuelle Schokoladen-Edition. Der Künstler liefert die Erklärung für seine Motivation gleich auf der Verpackung der Süßigkeit mit:

Diese süße Aktion ist inspiriert. Inspiration kennt keine Gründe, sie ist absichtslos, wertfrei ohne Urteil, sie ist in sich selbst begründet und nur aus sich erklärbar.

Diese süße Aktion verfolgt weder aggressive, noch freche, noch ironische, noch sarkastische, noch bewußtmacherische Ziele. [...]

Sie mag wirken, wie sie will.⁴¹⁷

Eitelkeit und Körperbewußtsein ihrer Kunden resp. Sammler nutzt seit Anfang 1999 die Hamburger Künstlerin Eleonore Ahrens für ihre Bauchnabel-Portraits. Für Preise zwischen 90 und 180 DM kann man sich dort seinen Bauchnabel in Schokolade - aber auch in

Wachs, Keramik oder Kunstharz - abgießen und kunstvoll rahmen lassen. (Abb.) Für sie ist der Nabel Ursprung und als Narbe gleichzeitig Relikt der Menschwerdung und somit von besonderer Bedeutung. Sie hofft auf gleichgesinnte Sammler, die ihren Bauchnabel ebenso würdigen möchten. Für den einen oder anderen verbinden sich mit dem Bauchnabel zudem sicher auch erotische und nicht nur evolutionäre Momente.



7. **Schlußbemerkung**

Das Ziel dieser Arbeit war, einen Überblick über das objekthafte, dreidimensionale Werk Dieter Roths aus dem Zeitraum 1960 bis 1975 zu geben. Roth beteiligt sich allein in diesen 15 Jahren an über 62 Einzel- und 107 Gruppenausstellungen und man darf sagen, daß er nicht nur zu den wichtigsten europäischen Künstlern gehört, sondern auch zu den populärsten. Es wurden alle bekannten sowie etliche bislang unpublizierte Objekte und Materialbilder aus Museums- und Privatbesitz erstmals in einem Werkverzeichnis zusammengefaßt und damit der Kunstwissenschaft zugänglich gemacht.

Einführend wurde der Künstler Roth anhand wichtiger Lebensstationen und Werkphasen vorgestellt. Das ermöglichte es, über den hier notwendigerweise festgelegten thematischen und zeitlichen Ausschnitt hinaus, die ungeheure Vielschichtigkeit seines Schaffens zumindest anzudeuten. Außerdem wurden hier die Grundlagen seiner kunsttheoretischen Ansätze aufgezeigt, die trotz der formalen Unterschiedlichkeit seiner Arbeiten bis heute sein Schaffen zu einem in sich schlüssigen Gesamtkunstwerk verknüpfen: Gemeint sind damit vor allem seine technische Vielseitigkeit, sein permanentes formales und materielles Experimentieren sowie das Nicht-Statistische, Prozeßhafte und der kalkulierte Zufall, die zu Charakteristika seiner Arbeiten werden.

Im folgenden Kapitel wurde kurz die Genesis des Objekts seit Anfang des Jahrhunderts als neue künstlerische Gattung neben Skulptur, Plastik und Bild skizziert und somit die Terminologie definiert, der sich die Arbeit bediente. Außerdem wurde auf Roths besonderen Umgang mit dem Objekt hingewiesen. Dabei wurde festgestellt, daß Roth die Herstellung der Multiples und zuweilen sogar der Unikate durch Dritte, wie z.B. durch Rudolf Rieser, ausführen ließ.

Roth führt durch die Wahl seiner vergänglichen Werkstoffe die Gattung Objekt an ihre Grenzen. Indem er die Arbeiten aus Lebensmitteln o.ä. herstellt, problematisiert er den Ewigkeitsanspruch, der dem Kunstwerk traditionell zu eigen ist. Die Arrangements zersetzen sich im Zustand des *work-in-progress* und lösen sich - wie im Extremfall der *Haufen-Accumulagen* - kontinuierlich auf.

Die im Katalogteil chronologisch erfaßten Arbeiten bilden die Forschungsgrundlage dieser Dissertation. Sie wurden, nach Werkgruppen gegliedert, in repräsentativer Auswahl im vierten Kapitel vorgestellt und besprochen.

Dieter Roths Tun wird von seinem fortwährenden Willen zur neuen Formfindung bestimmt. Es geht ihm selbst bei den demonstrativ unästhetischen Schimmel- und Verwe-

sungsobjekten nicht um Schock oder Provokation. Stattdessen bemüht er sich, den Fundus der künstlerischen Werkstoffe und damit verbunden den Formenkanon der Kunstgeschichte durch seine ungewöhnliche Materialwahl zu erweitern. Er hinterfragt damit den Begriff Ästhetik, der sich gemeinhin mit Termini wie Schönheit, Symmetrie und Harmonie verbindet. Indem er Kunst aus vergänglichen und damit aktiven Materialien schafft, erweitert er die traditionelle Vanitasdarstellung für die Moderne: Vergänglichkeit, Verfall und Tod werden nicht mehr nur abgebildet, sondern in realiter ausgestellt. Das vom Künstler komponierte Stilleben aus Eßwaren zersetzt sich, und so verschmelzen Form und Inhalt in für die Kunstgeschichte ungewöhnlicher, beinahe tautologisch zu nennender Direktheit. Das Material dient bei Roth nicht mehr primär der Darstellung, sondern wird zur Darstellung. Das Kunstwerk befindet sich in einem ständigen Prozeß, dessen Verlauf zufälliger Art ist und der vom Künstler nicht weiter beeinflußt wird.

Daran schloß sich die Frage an, ob solche morbiden Kunstwerke in musealen Sammlungen restauriert werden dürfen bzw. müssen, um das Werk der Nachwelt zu erhalten, obwohl das konzeptuell im Widerspruch zur Aussage des Werkes steht. Die vorherrschende Meinung deckt sich diesbezüglich mit der Ansicht des Künstlers, daß eine Konservierung, die zumindest eine Verlangsamung des Zerfalls mit sich bringt, akzeptabel sei, grundsätzlich jedoch nicht die Instandsetzung und Ausbesserung der Stücke. Im Laufe der Zeit hat sich jedoch seine Einstellung zu diesem Punkt dahingehend geändert, daß Roth auch die Restaurierung als Verfallserscheinung betrachtet und er sie in gewissen Grenzen sogar toleriert.

Abschließend werden die Werke dieser Schaffensperiode Roths mit Arbeiten anderer Künstler und Kunstströmungen verglichen, um sie so noch weiter zu erschließen. Erstens werden sie dem Werkverständnis Kurt Schwitters gegenübergestellt, zweitens wird ihre Beeinflussung durch zeitgleiche Kunstströmungen, wie z.B. FLUXUS, untersucht, und drittens werden sie im Kontext der Geschichte der Kunst mit Schokolade gesehen.

Bei dem Versuch, die Werkidee Dieter Roths kunsthistorisch mit der von Kurt Schwitters zu konfrontieren konnte eine frappierende konzeptuelle Geistes-verwandtschaft Roths zu dem Merzkünstler festgestellt werden.

Zum Zweiten bemühte sich der Verfasser um eine Positionierung Roths innerhalb seines künstlerischen Umfeldes. Das geschieht durch eine Gegenüberstellung der künstlerischen Theorien Roths zu denen anderer Kunströmungen der Zeit wie u.a. der Intermedia-Kunstrichtung *FLUXUS*, den *Neuen Realisten* und der *Eat Art* sowie einzelnen Künstlern wie HA Schult oder *albrecht/d*. Die sich in den 60er Jahren, der sogenannten *Zweiten Moderne*, entwickelnde Kunst setzt den zu Beginn des Jahrhunderts begonnenen Ausstieg aus dem Bild fort. Dabei sind der Zufall und der Prozeß die zentralen inhaltlichen

Konstanten, die den unterschiedlichen Kunstwerken und Kunstrichtungen als eine Art gemeinsamer Nenner dienen. Der Zufall, der für diese Künstler untrennbar mit dem Prozeßhaften verbunden ist, bedarf immer der vom Künstler festgelegten Koordinaten, um das Ding oder das Event als Kunstwerk zu kennzeichnen. Das können z.B. räumliche oder zeitliche Markierungen sein oder die textlichen Aufforderungen an den Beteiligten oder Betrachter wie bei George Brecht. In der Regel handelt es sich somit um den arrangierten Zufall, der dann entweder durch den Rezipienten ausgeführt wird oder - wie bei Dieter Roth - vom Material selbst ohne Eingriff des Künstlers die weitere Erscheinung des Kunstwerks bestimmt.

Roth verläßt in seiner Kunst nicht die Grenzen des Dinglichen zugunsten der Idee oder des Happenings. Er schafft weiterhin Kunstwerke, die sich jedoch durch die Wahl der von ihm verwendeten Materialien in einem fortwährenden Prozeß der Veränderung befinden. Jede seiner Arbeiten wird durch den vorgeführten Verfall ihrer organischen Substanzen zu einem aktiven *Memento Mori*. Dem Betrachter bleibt stets nur der augenblickliche, zufällige Zustand als das sichtbare Kunstwerk.

Den dritten Punkt bildet eine kurze Geschichte der Kunstwerke aus Schokolade. Wenngleich das Material zu Werbezwecken bereits Ende des 19. Jahrhunderts artifiziell verwendet und zu temporären Architekturen geformt wird, so begründet doch erst Dieter Roth in den 60er Jahren dieses Jahrhunderts seine Verwendung als künstlerischen Werkstoff. Anders als Beuys beispielsweise, der, wenn auch eher ausnahmsweise, ebenfalls Schokolade in seinen Arbeiten einsetzt, benutzt Roth die Masse als leicht formbare Substanz, der man ihren konfektionierten Ursprung nicht ansieht. Er verwendet die Schokolade als extrem vielseitiges Ausdrucksmittel. Die von ihm provozierten Assoziationsebenen reichen vom wohlschmeckenden Konfekt wie bei dem *Schokoladenplätzchenbild* bis hin zu Fäkalienandeutungen.

Seitdem Roth dieses Material in die moderne Kunst einführte, experimentieren bis heute Künstler damit und benutzen es zu sehr unterschiedlichen Aussagen. Auf den ursprünglichen Verwendungszweck als Süßigkeit wird dabei genauso angespielt wie auf die eigene Körperlichkeit des Künstlers bzw. der Künstlerin, wie das z.B. die Amerikanerin Janine Antoni an dem Stoff demonstriert.

Dieter Roths Kunst verweigert sich jeder Deutung. Sein künstlerisches Schaffen ist extremen Schwankungen und Stilwechseln unterlegen. Es konnte gezeigt werden, inwiefern sich scheinbare Widersprüche auflösen und inwiefern einzelne Phasen seiner Arbeit aufeinander aufbauen oder sich sogar auseinander ergeben. So konnte entwickelt werden, warum sich der gleiche Künstler mit geometrischer Op-Art und verfaulenden Schimmelhaufen, mit mathematisch konstruierten, kinetischen Objekten und mit Hasen aus Stallmist

beschäftigt. Die Gesamtheit seiner Arbeiten bildet bis heute ein geschlossenes System, das immer auch äußere Faktoren wie aktuelle Kunstströmungen oder grundsätzliche ästhetische Diskurse aufgreift. Die inhärente Logik schafft er durch eine zum Teil subtile, zum Teil offensichtliche Selbstbezogenheit. Er zitiert eigene Motive und Arbeitsweisen und verschont auch bereits fertige Arbeiten nicht vor einer ständigen Erweiterung oder Erneuerung, zumindest solange nicht, wie sie sich in seinem Besitz befinden. So ist im Laufe der Jahre ein Werk entstanden, das sich jeder ikonographischen Lesbarkeit von außen entzieht: „Alle Bilder, die man macht, sind Selbstbildnisse,“ erklärte der Künstler 1972 und zerstörte im Nachsatz an seine Kritiker diese scheinbare Eindeutigkeit gleich wieder: „ - Wie hört sich das an, gut, wie?“⁴¹⁸

Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, wie die einzelnen, zunächst disparat erscheinenden Arbeiten über logische innere Bezüge und Verweise zu einem komplexen, die Gattungen Bild, Objekt, Künstlerbuch, Graphik, Film und Photographie zusammenfassenden Gesamtkunstwerk verbunden werden. Die darin verwendete Syntax der Zeichen ist eine rein subjektive des Künstlers.

Erläuternde Bildtitel unterstützen vielfach die künstlerische Darstellung. Beides, der vom Künstler entwickelte Formenkanon und die zum Teil sehr persönlichen Referenzen an und über seine Person ergeben ein vielschichtiges Gebilde, das, obwohl es der traditionellen Ästhetik und der Vorstellung eines homogenen Künstlerstils trotz, eine eigene Handschrift trägt. Diese verschmilzt aus vielen unterschiedlichen stilistischen und technischen Schrifttypen zu einer ästhetischen Gesamterscheinung disparater Einzelteile. Deren Kombination unterliegt ausschließlich Roths persönlicher Auswahl und ist nur selten von außen nachvollziehbar. So kann man versuchen, die sich ergebenden Zusammenstellungen retrospektiv zu erklären, ohne daß sich daraus ableiten ließe, in welche Richtung sich seine Kunst logisch weiterentwickeln könnte. Die ständigen formalen Brüche, das Überraschende und Unverhoffte, aber auch das Unvollendete, Mißglückte, „Abgerutschte“ wie er es nennt und schließlich die viele seiner Arbeiten prägenden Aspekte des Prozeßhaften und des Zufalls sind die festen Bestandteile seines Schaffens. Die einzigen Konstanten seines Werkes sind die Flüchtigkeit und der Wechsel, so paradox dies auch klingen mag.

So verfolgt Roth trotz bislang unzähliger Ausstellungsbeteiligungen nicht - wie sonst häufig in der Gegenwartskunst zu beobachten - eine Masche oder ein künstlerisches Markenzeichen. Derartig kunstmarktorientierte Fortführungen seines Werkes sind ihm fremd. Mit jeder neuen Arbeit stellt er bis heute die gewohnten Seherfahrungen - auch die Sehgewohnheiten bezüglich seiner eigenen Arbeiten - in Frage. Er benutzt seinen Namen nicht zur Public Relation auf dem Kunstmarkt, sondern setzt die durch seinen Bekanntheitsgrad gewonnene Freiheit dazu ein, um die Rezipienten stets aufs neue zu überraschen oder zumindest zu verwirren.

Das geschieht nicht mit dem Vorsatz, nach außen wirken zu wollen, auf den Effekt hin gerichtet, sondern ist das Produkt von Roths ständigem Schaffensdrang. Dieser ist bis heute ungebrochen. Seit Anfang der 80er Jahre wird er von seinem Sohn Björn bei seiner Arbeit unterstützt. Humorvoll, wenngleich mit einem melancholischen Unterton, inszeniert Roth seine Arbeiten und erreicht damit beinahe spielerisch die gerade in den 60er und 70er Jahren von vielen Künstlern geforderte Einheit von Kunst und Leben. Die Grenzen zwischen dem Alltäglichen, Trivialen und dem Künstlerischen, Besonderen existieren für ihn nicht.

Voller Respekt und Anerkennung äußert sich der Schweizer Karl Gerstner zu seinem Künstlerkollegen in dem Katalog zur gemeinsamen Ausstellung *freund-friends-freunde und freunde* in der Berner Kunsthalle 1969, was als Schlußwort dieser Arbeit stehen soll:

Von allen, die ich kenne, hat er die kürzeste Übersetzung vom Kopf in die Hand. Was immer ihm einfällt, muß er sofort aus sich heraus lassen. Ich bin versucht zu glauben, daß alles, was er tut, Ausdruck eines immer-währenden produktiven - nie repetitiven Prozesses ist: ob er ißt, trinkt und er würde zweifellos noch robustere Tätigkeiten nennen; ob er Hammelkoteletts für eine Hansjörg Mayer-Edition kocht oder zum Essen: es gelingt ihm nicht, etwas Gewöhnliches zu tun.⁴¹⁹

8. Bibliographie

Die Liste der zitierten oder verwendeten Literatur wird folgendermaßen gegliedert: Zuerst erfolgt eine Auswahl der von Dieter Roth selbst verfaßten Schriften, die bis heute auf mehrere hundert Titel angewachsen sein dürfte. Hierzu muß angemerkt werden, daß sämtliche Schriften von Roth und die gesamte Sekundärliteratur über den Künstler bis 1987 annähernd vollständig von Barbara Wien und ihm selbst in den *3 vorläufigen Listen. Band 3 der Bibliothek des Angefangenen* (s.u.) zusammengestellt worden sind. Die Titel sind alphabetisch geordnet.

Als zweites folgt die verwendete resp. die weiterführende Literatur zu den angesprochenen Themenkomplexen. Sie ist nach Verfassernamen gegliedert, die gefettet hervorgehoben werden. Sofern kein eindeutiger Herausgeber auftritt, werden die Schriften - z.B. die Ausstellungskataloge - nach ihren Titeln alphabetisch aufgelistet.

8.1. Publikationen von Dieter Roth (Auswahl)

Copley-Book. William and Norma Copley Foundation, Chicago 1965.

Ein Lebenslauf von 50 Jahren. 2. Auflage, Basel 1990.

Ein Tagebuch (aus dem Jahre 1982) - A Diary (from the year 1982). Bern 1982.

Mundunculum. Köln 1967.

Notizbuch 1967. 200. *Kopiebuch Dieter Roth*. Basel 1988/89 erweitertes Kalendarium mit ca. 400 S., Auf. 10, 3 Ansichtsexemplare, 3. Künstlerexemplare.

Notizbuch 1966. 202. *Kopiebuch Dieter Roth*. Basel 1988/89, erweitertes Kalendarium mit ca. 400 S., Auflage: 10 Exemplare, davon 5 Ansichtsexemplare.

Notizbuch 1971-?. 205. *Kopiebuch Dieter Roth*. Basel 1990, erweitertes Kalendarium mit ca. 400 S., 10 Kopien, 5 Ansichtsexemplare.

Notizbuch 1972/73. 206. *Kopiebuch Dieter Roth*. Basel 1990, erweitertes Kalendarium mit ca. 600 S., 10 Kopien, 3 Ansichtsexemplare.

Gesammelte Werke Bd. 1-20 und 35-40. Köln, London, Reykjavik, Stuttgart 1969-1980.

Scheisse. Providence 1966.

mit **Hamilton, Richard**: *Kat. Collaborations of Ch. Rotham*. Galería Cadaqués, 1977.

mit **Wien, Barbara**: *Dieter Roth, 3 vorläufige Listen. Band 3 der Bibliothek des Angefangenen, zusammengestellt von Barbara Wien*. Basel 1987.

8.2. Verwendete und weiterführende Literatur

Adorno, Theodor W.:

Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1970.

Aldinger, Ursula:

Neue Materialien in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Zum Problem: Werkstoff und Kunstwerk. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVI/2, 1971.

Althöfer, Heinz:

Restaurierung moderner Malerei, Tendenzen-Material-Technik. München 1985.

ders.: *Fragmente und Ruinen*. *Kunstforum International* 19, Januar 1977, S. 57-170.

Ammann, Jean Christophe:

Aesthetik der Zersetzung - Dieter Roth in der Galerie Felix Handschin, Basel. In *Zürcher Woche* Nr. 10, 6./7. März 1971.

An der Schimmelkunst des Dieter Roth scheiden sich die Geister - Retrospektive im Warleberger Hof zu Kiel. (Titel einer Zeitungsdiskussion) pro: **Crümer, Anselm:** *Zersetzung revidiert den traditionellen Ästhetikbegriff*, kontra: **Schäfer, Hans Dieter:** *Schokoladenzwerge suchen eine neue Heimat*. In *Die Welt*, 16. November 1971.

ARTFORUM:

Bachmann, Guido :

Dieter Roth in concert: Ein Mann will spielen. In *Baseler Zeitung*, 25. Februar 1977.

Baumeister, Willi:

Das Unbekannte in der Kunst. Stuttgart 1947, Neuauflage Köln 1974.

Baumgartner, Michael:

Dieter Roth - Das Frühwerk (Diss.), Bern 1997.

Beil, Ralf:

Schokolade gegen das Schweigen - Notizen zu einem Kunstmaterial von Joseph Beuys. In *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 280, 30. November/1. Dezember 1996.

Benjamin, Walter:

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit - Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt 1977.

Block, René / Knapstein, Gabriele (Konzeption):

Kat. *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten - Fluxus in Deutschland 1962-1994*. Ausst. des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995.

Breicha, Otto / Hubert Klocker (Hrsg.):

Miteinander, Zueinander, Gegeneinander - Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die 80 er Jahre, Klagenfurt 1992, S. 85-96.

Broos, Kees (Hrsg.):

Kat. *Dieter Roth*. Centre Regional d'Art Contemporain Midi Pyrénées 1987.

Bucher, Annemarie:

spirale - Eine Künstlerzeitschrift 1953-64. Baden (Schweiz) 1990.

Buchholz, Daniel / Magnani, Gregorio:

International Index of Multiples from Duchamp to the present. Spiral/Wacoal Art Center Tokyo, Köln 1993.

Bürger, Peter:

Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. 1974.

Busch, Bernd:

Belichtete Welt - Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie.
München 1989.

C.H. (Kürzel):

Vergängliche Schönheit - Dieter Rot im Düsseldorfer Kunstverein. In *Handelsblatt*, 16. August 1973.

Chadwick, Helen / Collins, Judith:

An Opera for Milly Mudd: Artist Helen Chadwick in Conservation with Judith Collins. in

Heuman, Jackie (Hrsg.):

From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture. Dokumentation der Konferenz in der Tate Gallery vom 18.-20. Sept. 1995, London 1995, S. 152 ff.

Chotjewitz, Peter O.:

Der Welt mit Zweifel und Gummistempel auf den Leib gerückt. In *Kölner Stadt-Anzeiger*, 6. November 1967.

Christ, Dorothea:

Dieter Rot: Graphik und Bücher - Retrospektive in der Kunsthalle Basel. In *Neue Züricher Zeitung*, 26. Mai 1972.

Christians, Katrin:

Wolken aus Wurst und Käse. In *Twen*, Sommer 1968.

Christlieb, Wolfgang:

Viele Bierchen, wo man ist und ißt. In *AZ*, 16. Okt. 1970.

(o. Verf.): *Bio-kinetische Situationen - HA Schults Pilzkultur / D. Rots Taschenszimmer.* In *Nota Bene* Kulturmagazin Nr.2, Oktober 1969.

Cox, Helen:

The Deterioration and Conservation of Chocolate from Museum Collections. in *Studies in Conservation - The Journal of international Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.* Vol. 38, 1993, S. 217 ff.

Daniels, Dieter :

Duchamp und die anderen - Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992.

Dercon, Chris / Hiller, Susan / Lingwood, James / Scheidemann, Christian:

Remaking Art ? - A diskussion. in Witte de With, Center of Contemporary Art Rotterdam, Cahier 4, Düsseldorf/Rotterdam 1996, S. 139ff.

Dienst, Rolf-Günther:

Deutsche Kunst: Eine neue Generation. Köln 1970.

Dienst, Rolf-Günther:

Konsistenzveränderungen der Plastik. In: Jahresring 69/70, S. 231-238, Stuttgart 1969.

Diserens, Corinne:

Diary Products, in ARTFORUM, Oktober 1998, S. 100.

du: *Objekt und Objekt-Besessenheit in der Kunst von Dada bis Pop.* In *du - Die Zeitschrift der Kultur*, September 1969, Zürich.

du: *Wahn.Sinn. Kunst. Müll. Dieter Roth in der Fabrik.* In *du - Die Zeitschrift der Kultur*, Juni 1993, Zürich.

Eco, Umberto:

Das offene Kunstwerk. Frankfurt 1973.

Elberfelder Zeitung, Bericht zur Düsseldorfer Gewerbe- und Kunstausstellung, No. 254, 13.9.1880.

El-Danasouri, Andrea:

Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters. München 1992.

Elderfield, John:

Kurt Schwitters. Düsseldorf 1987.

Elger, Dietmar:

Der Merzbau. - Eine Werkmonographie. Köln 1984.

F. Wr. (Kürzel) :

Dieter Rot und die Fäkalien - Zur Ausstellung in der Kunsthalle. in *Baseler Woche* Nr. 20, 19. Mai 1972.

Feaver, William:

London Letter. in *Art International*, April 1973.

Filliou, Robert:

Decomposition of the Critics of Decomposition. Text auf einer Einladung zur Ausstellung *Diter Rot - Decomposition* in der Galerie Art Intermedia 1969.

Franke, Marietta:

Work in Progress - Art is Liturgy. Das historisch-prozessuale und betrachterbezogene Ausstellungskonzept von Paul Thek. Peter Lang Verlag, 1993.

Franzke, Andreas:

Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts. Köln 1982.

Frey, Patrick:

Content and Formula, in ARTFORUM, Oktober 1998, S. 97.

Garrels, Gary:

Correspondence Course, in ARTFORUM, Oktober 1998, S. 100.

Gehlen, Arnold:

Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/M. und Bonn 1960.(Teil XI ab S. 188-200, S. 210 - 217)

Gilmour, Pat :

Dieter Rot. in *Arts Review*, 13. Januar 1973.

Gohr, Siegfried / Jablonka, Rafael (Hrsg.):

Kat. Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940. Kat. zur Ausst. im Mus. Ludwig Köln 1986, Texte: Alberto Boatto, Max Imdahl, Rainer Crone, Denys Zacharopoulos, Thomas Kellein u.a., Köln 1986.

Groys, Boris:

Die Restaurierung des Zerfalls. in Witte de With, Center of Contemporary Art Rotterdam, Cahier 4, Düsseldorf/Rotterdam 1996, S. 161ff.

Haftmann, Werner:

Malerei im 20. Jahrhundert 1. Eine Entwicklungsgeschichte.
München 1987 (7. Aufl.), S. 494 ff: *Die evokativen Möglichkeiten des Materials.*

Hamilton, Richard:

Food for Thought, in ARTFORUM, Oktober 1998, S. 91.

Heinrichs, Hans-Jürgen:

Sich selbst aus der Verschüttung graben - Dieter Rots „Gesammelte Werke in 20 Bänden“. in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*
Nr. 235, 9. Oktober 1973.

Josef Helfenstein:

Gespräch zwischen Dieter Roth und Josef Helfenstein am 2. November 1988. in *Berner Kunstmitteilungen* 267/268, Kunstmuseum Bern 1989.

Hofmann, Werner :

Die Plastik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1958.

ders.: *Grundlagen der modernen Kunst.* Stuttgart 1978.

ders.: *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst.* 1890-1917. Köln 1970, S. 70f.

ders.: *Das Material in der neuen Plastik.* In *Werk* 46, S.101-105, Winterthur 1959.

Hohl, Hanna / Kamber, André (Hrsg.):

Dieter Roth - Zeichnungen. Kat. zur Ausst. in der Hamburger Kunsthalle 5.12.87 - 17.1.88,
Texte von W. Hofmann, Hanna Hohl und André Kamber, Dieter Roth, Hamburg 1987/88.

Hohl, Reinhold:

Geschäft, Geschäftigkeit und Geschäftchen - Bemerkungen zur Dieter Roth-Ausstellung in der Basler Kunsthalle. in *Tagesanzeiger Zürich*, 2. Juni 1972.

Holeczek, Bernhard / von Mengden, Lida (Hrsg.):

Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Wilhelm Hack-Museum, Ludwigshafen 1992.

Holtmann, Heinz (Hrsg.):

Hommage an Dieter Roth, Köln 1998.

Honisch, Dieter (Hrsg.): *Kat. Kunst wird Material.* Nationalgalerie Berlin 1982.

Hundertwasser, Friedensreich (eig.: Fritz Stowasser):

verschimmelungsmanifest gegen den rationalismus in der architektur. Hrsg. Eberhard Fiebig und Reinhard Kaufmann, Auflage 300 signierte Exemplare, Mainz 1958.

Hundertwasser, Friedensreich / HA Schult:

Umwelt. Eine kritische Stellungnahme. Köln 1974.

Janecke, Christian :

Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst. (Diss.) Saarbrücken 1993.

Institut für Kunstwissenschaft Zürich (Hrsg.):

Junge Schweizer Kunst 1960-1990: Sammlung der Gotthard Bank. Zürich 1991.

Kahnweiler, Daniel-Henry:

Der Weg zum Kubismus. München 1920, erweitert Stuttgart 1958.

Kaprow, Allan:

Assemblage, Environments und Happenings. New York 1967.

Kat. *ars multiplicata. Vervielfältigte Kunst seit 1945.* Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1968.

Kat. *Buchverzweigungen.* Kunstmuseum Solothurn, Solothurn 1976.

Kat. *Claes Oldenburg - Multiples 1964-1990.* Ausstellung im Portikus in Frankfurt, Katalogbearbeitung: Martin Hentschel, Frankfurt 1992.

Kat. *Das Ding als Objekt.* Ausst. von Eberhard Roters und Harald Szeemann, Kunsthalle Nürnberg 1969-70.

Kat. *Die Sammlung Hahn.* Wallraff-Richartz-Museum Köln (Hrsg.), Köln 1968.

Kat.: *Dieter Roth.* Text von Heinz Holtmann, Kunstverein Braunschweig 1973.

Kat.: *Dieter Roth - Werke 1951-1961 und das Solothurner Wandbild.* Kunstmuseum Solothurn 1995.

Kat. *DITER ROT: GEWÜRZ-OBJEKTE und andere/ GUMMIBAND-BILDER und andere/ »Die Torte« und andere GRAPHIKEN/ BOK 3, EXTRA »INDIVIDUUM« und andere BÜCHER.* Museum Haus Lange, Krefeld 1972.

Kat.: *Dieter Roth: Ladenhüter (aus den Jahren 1965-1983).* Galerie Reinhard Onnasch, Berlin 1983.

Kat. *Europa/Amerika - Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940.* Museum Ludwig, Köln 1986.

Kat. *Faszination des Objekts.* Museum moderner Kunst, Wien 1980.

Kat. *Franz Eggenschwiler: Werke 1950-1985. Objekte, Schmuck, Zeichnungen, Male- reien, Druckgraphik.* Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Hrsg.), Düsseldorf 1985.

Kat. *Fluxus - Aspekte eines Phänomens.* von-der-Heydt-Museum (Hrsg.), Wuppertal 1981.

Kat. *Fluxus in Deutschland 1962-1994 - Eine lange Geschichte mit vielen Knoten.* Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995.

Kat. *Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle.* Hamburg 1995.

Kat. *Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm.* Text von Thomas Kellein. Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), Stuttgart 1986.

Kat. *Freunde + Freunde.* Kunsthalle Bern, Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart 1969.

- Kat.** *Geschmacksache. Kunst als Lebensmittel.* Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1986.
- Kat.** *Happening und Fluxus.* Kölnischer Kunstverein (Hrsg.), bearbeitet von Hanns Sohm, Köln 1970.
- Kat.** *Im Material. Objekte und Assemblagen der 60er Jahre in Stuttgart.* Württembergischer Kunstverein (27.11.1986-18.1.1987), Stuttgart 1971.
- Kat.** *Joseph Beuys.* Kunsthaus Zürich, Konzept Harald Szeemann, Zürich 1994.
- Kat.** *Joseph Beuys, Michael Buthe, Franz Eggenschwiler, Michael Rartz, Diter Rot, u.a.* Jean Christoph Ammann (Hrsg.) Kunstmuseum Luzern 1970.
- Kat.** *Kunst und Kunststoff. Der Kunststoff als Werkstoff des Künstlers.* Wiesbaden 1968.
- Kat.** *Kunst wird Material.* Hrsg. Dieter Honisch, Nationalgalerie Berlin, Berlin 1982.
- Kat.** *Kurt Schwitters 1887-1948.* Sprengel Museum Hannover, Hannover 1986.
- Kat.** *Kurt Schwitters.* Centre Georges Pompidou, Paris 1994.
- Kat.** *Multiples: Ein Versuch, die Entwicklung des Auflagen-Objektes darzustellen.*(künstlerische Leitung der Ausst. René Block) Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1974.
- Kat.** *Prozesse - physikalische, biologische, chemische.* Haus der Redoute, Bonn 1978.
- Kat.** *Sammlung Cremer (Bestandskatalog).* Landesmuseum Münster, Münster 1976.
- Kat.** *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950-70.* Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1973.
- Kat.** *Sammlung Cremer. Kunst der 60er Jahre.* Kunstverein Heidelberg, Heidelberg 1971.
- Kat.** *Sammlung deutscher Kunst. (2 Bd.)* Städtisches Kunstmuseum Bonn (Hrsg.), Bonn 1989. Bd. 1 S. 172-174, Bd. 2 S. 628-631.
- Kat.** *Sammlung Hahn.* Museum moderner Kunst, Wien 1979.
- Kat.** *Sammlung Lauffs im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld.* Krefeld 1983.
- Kat.** *Skulptur Plastik Objekte.* Bearbeitet von Günther Ladstetter, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1982.
- Kat.** *Works from the Herbig Collection,* Christie's, London 1998, S. 232-241.
- Kat.** *Zeitkunst - Sammlung Feelisch.* Texte von Lothar Romain und Karl Ruhrberg, Remscheid 1992.
- Kemp, Wolfgang:**
Das Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft. in *Prisma* (GHK Kassel) Dez. 1975 S. 25-34.
- Kerber, Bernhard:**
Bestände Onnasch: Kunst nach 45 am Beispiel der Bestände Onnasch. (Neues Museum Weserburg) Berlin-Bremen 1992.

Kipphoff, Petra:

Einer für fünf - Dieter Roth in Basel. in *Die Zeit* Nr. 22, 2.Juni 1972.

Kneer, Monika:

Nahrungsmittel als künstlerischer Werkstoff bei Dieter Roth - Überlegungen zum Erhalt von auf Verfall angelegten Kunstobjekten. Diplomarbeit am Institut für Technologie an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste, Stuttgart 1992.

Kölnische Illustrierte Zeitung: Die deutsche Chocolate-Industrie auf dem Brüsseler internationalen Wettbewerb. 8.12.1888, No. 2371, S. 613.

Kölnische Zeitung: Frankfurter Ausstellung. Nr. 235, 25.8.1881.

Kreidl, Detlev :

Restaurierprobleme innerhalb der Objektkunst in *Kat. Faszination des Objekts.* Museum moderner Kunst, Wien 1980, S.117 ff.

Krüger, Werner:

Nicht dicker als zwei Zentimeter - Dieter Roth zeigt im Düsseldorfer Kunstverein „Grafik & Bücher“. in *Mannheimer Morgen*, 2. August 1973.

Kuske, Bruno:

100 Jahre Stollwerck-Geschichte 1839-1939. Köln 1939

Lach, Friedhelm:

Der Merzkünstler Kurt Schwitters. Köln 1971.

ders. (Hrsg.): *Kurt Schwitters. Das literarische Werk.* 5 Bde, Köln 1981.

Lingemann, Susanne:

Janine Antoni - Mit allen Fasern ihres Körpers. in *Art - das Kunstmagazin*, Mai 1995, S. 64.

Littmann, Galerie (Hrsg.):

Dieter Roth: Bilder, Zeichnungen, Objekte. Basel 1989.

Löbach, Bernd (Hrsg.):

albrecht/d. Collage, Geklebtes/ Mix 1975-1985.

(= Schriftenreihe der Galerie für Visuelle Erlebnisse, Bd. 9) Stuttgart 1986.

Maus, Sibylle :

Man muß halt Haken schlagen - Ein Poet hält der Welt in Büchern und Grafiken sein eigenes Vokabular entgegen. in *Stuttgarter Nachrichten*, 5. Okt. 1972.

Mazzoni, Ira:

In Schönheit sterben. - Über die Probleme der Konservierung zeitgenössischer Kunst. *Süddeutsche Zeitung*, 8.November 1996.

McCarthy, Paul:

Turning Points, in *ARTFORUM*, Oktober 1998, S. 94.

Anton Meier, Galerie (Hrsg.):

Kat. A l'heure du Manierisme conceptuel L'oeuvre de Dieter Roth est salutaire... Genf 1988.

Merkert, Jörn:

Dada und das Ding. In: *Metamorphosen des Dinges: Kunst und Antikunst, 1910-1970.* S. 64-87, Neuer Berliner Kunstverein und Nationalgalerie Berlin, Berlin 1971.

Morschel, Jürgen:

Umgang mit Gelegenheiten - Grafik + Bücher von Dieter Roth in der Kunsthalle Baden Baden. in *Süddeutsche Zeitung*, 3. November 1972.

Müller, Dorothee :

Zeichnen heißt Leben - Dieter Roth in der Stuttgarter Staatsgalerie. in *Süddeutsche Zeitung* Nr. 54, 5./6. März 1988.

Müller, Hans Joachim:

Kunst, die von der Zeit verbraucht wird. in *Die Weltwoche* (Zürich), 17. Okt. 1973

Nolan, Gallery David (Hrsg.):

Dieter Roth. Text. Ira G. Wool, New York 1989.

O'Doherty, Brian :

In der weißen Zelle - Inside the White Cube. Berlin 1996. Es handelt sich bei der Publikation um vier in den 70er Jahren erschienene *Artforum*-Essays, die, von Ellen und Wolfgang Kemp auf deutsch übersetzt, 1996 im Merve-Verlag erschienen sind.

(o. Verf.):

Bio-kinetische Situationen - HA Schults Pilzkultur / D. Roths Taschenszimmer. in *Nota Bene Kulturmagazin* Nr.2, Okt.1969.

(o. Verf.):

Dieter Roth. in *Kunstforum International*, Bd. 63/64, Situation Schweiz, Köln Juli/August 1983 S. 156-170.

Oeri, Maja:

Mold Gold, in *ARTFORUM*, Oktober 1998, S. 93.

Oldenburg, Claes:

Multiples in Retrospect 1964-1990. New York 1991.

Onnasch, Galerie (Hrsg.):

Kat. 20 Deutsche. Berlin und Köln 1971.

Paoletti, John T.:

Real Art, in *Art On Paper*, Sept./Okt. 1998, S. 28-34.

Porter, Valerie:

Cheese busted. *Los Angeles Free Press*, Vol. 7, No. 22, Issue 306.

Pültau, Dirk:

De schimmelende processies van Paul Thek. in *De Witte Raaf* 56, Juli/August, Rotterdam 1995, S.20, 21.

Raff, Thomas:

Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994.

Rahm, Dieter :

Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst. Freiburg 1993.

Richter, Hans:

- *Kunst und Antikunst.* Köln 1964.

Romain, Lothar / Bluemler, Detlef (Hrsg.):

Dieter Roth. in *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 11, 1990.

Roraback, Dick:

The Poignant Story Of The Week. *The International Harald Tribune*, 11. Juni 1970.

Rotzler, Willy :

Objekt-Kunst - Von Duchamp bis Kienholz. Köln 1972.

Rowell, Margit:

Kat. *Skulptur im 20. Jahrhundert: Figur - Raumkonstruktion - Prozeß*. zur Ausst. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 3.7. - 13.10.86, deutsche Ausgabe: München 1986.

Rühm, Gerhard (Hrsg.) :

Die Wiener Gruppe - Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Reinbek bei Hamburg 1985 (1967).

Scheidemann, Christian:

Vom Altern der Modernen Kunst. in *Zeitreise*. Museum für Gestaltung, Zürich 1993, S. 301 ff.

Schellmann, Jörg / Klüser, Bernd:

Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst - Werkverzeichnis. München 1977.

Schilling, Jürgen:

Aktionskunst - Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation. Frankfurt/M. und Luzern 1978.

Schmalenbach, Werner:

Kurt Schwitters. Köln 1967.

Schneckenburger, Manfred:

Kurze Thesen zur Plastik der 70er Jahre. in Kat. *documenta VI*, Kassel 1977, Bd. 1, S. 148/149.

Schneede, Uwe M. (Hrsg.):

Kat. *Dieter Roth: Originale 1946-74*. Kunstverein Hamburg, Hamburg 1974.

ders.: *Joseph Beuys - Die Aktionen*. Hamburg 1995.

Schön, Wolf:

Vorsicht Schimmel ! - Diter Rots Grafik in der Baseler Kunsthalle. in *DZ* Nr. 20, 19. Mai 1972.

Schwarz, Arturo:

The complete works of Marcel Duchamp. London 1969.

Schwarz, Dieter:

Auf der Bogen Bahn: Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth. Zürich 1981.

ders.: *Blosse Verschleierung - Zu den frühen Arbeiten von eugen gomringer und dieter roth/diter rot*. in *sondern*, Hft. 1 Zürich (o.J.).

ders.: *Irony Tower*, in *ARTFORUM*, Oktober 1998, S. 99.

Schwitters, Ernst:

Kurt Schwitters, Anna Blume und ich. Die gesammelten „Anna-Blume-Texte“. Zürich 1965.

Spoerri, Daniel:

Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls. aus dem Amerikanischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dieter Roth, Berlin 1968 und *An Anecdoted Topography of Chance.* Ergänzungen und Anmerkungen von Robert Filliou, Emmett Williams, Dieter Roth, mit Zeichnungen von Roland Topor, London 1995.

Seuphor, Michael:

Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik. Köln 1959.

Stachelhaus, Heiner:

Joseph Beuys. Düsseldorf 1987.

Stauffer, Serge:

Marcel Duchamp. Die Schriften. Zürich 1981.

ders.: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements, gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer.* Stuttgart 1992.

Szeemann, Harald:

All and Nothing, in *ARTFORUM,* Oktober 1998, S. 100.

Theewen, Gerhard :

Joseph Beuys. Die Vitrinen - Ein Verzeichnis. Köln 1993.

Thiemann, Eugen / Daneke, Christel u.a. (Hrsg.):

HA Schult: der Macher. Köln 1978.

Thomas, Karin: *Bis Heute:*

Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20.Jh. Köln 1971.

Thompson, Michael:

Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Stuttgart 1981.

Trier, Eduard:

Formprobleme der Plastik im 20.Jahrhundert in Selbstzeugnissen der Künstler. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVI/2, 1971.

Twaites, John Anthony :

Vier Künstler, Freunde, Freundesfreunde - Zur Ausstellung in der Düseldorfer Kunsthalle. in *Saarbrücker Zeitung,* 8.Juli 1969.

Wagner, Eckhard:

Ein Mephisto der künstlerischen Avantgarde - Zur Ausstellung Diter Rot im Kieler Stadtmuseum Warleberger Hof. in *Kieler Nachrichten* Nr. 260, 6. Nov. 1971.

Wagner, Monika:

Konstruktionen der Moderne. Von der Farbe zum Material oder: Der Zwehrenturm auf der d IX. in **Schneede, Uwe M.** (Hrsg.) *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle,* Hamburg 1994, S. 111 ff.

Waldman, Diane:

Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute. Köln 1993.

Wendt, Wolf Rainer:

Ready-made. Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp. Meisenheim am Glan 1970.

Werner, K.:

Bildstörung. Über anderes Material und anderes Denken in den 60er und 70er Jahren. Bildende Kunst 1988, Heft 9.

Wolfgang Werner, Kunsthandel (Hrsg.):

Dieter Roth - Unikate, Multiples, Skulpturen, Grafik. Berlin 1994.

Wescher, Herta:

Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln 1974

Weßbecher, Angelika:

Sprache als Symmetrie Surrogat. (Diss.) Stuttgart 1982.

Wharton, Glenn / Blank, Sharon D. / Dean, J. Claire:

Sweetness and Blight: Conservation of Chocolate Works of Art. in Heuman, Jackie (Hrsg.): *From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture.* Dokumentation der Konferenz in der Tate Gallery vom 18.-20. Sept. 1995, London 1995, S. 162 ff.

Williams, Emmett:

Collage Credit, in ARTFORUM, Oktober 1998, S. 95.

Willisch, Susanne:

Materialveränderungen an modernen Kunstwerken - ihre künstlerische Bedeutung und konservatorische Problematik. in Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1, 5/1991, Worms 1991.

Wilson, William:

Art Walk - A Critical Guide to the GALLERIES, Part IV. Los Angeles Times, 1. Mai 1970.

Wirth, Günther:

Drucken als Aktion - Zu Stuttgarter Lichtdruck-Versuchen von Richard Hamilton und Dieter Roth. in Stuttgarter Zeitung Nr. 3, 4. Januar 1973.

Renée Ziegler, Galerie (Hrsg.):

Dieter Roth. Zürich 1975.

Zycherman, Lynda A. :

iS fluxus fluxing and/or SHOULD iT bE cONSERVED ? in Heuman, Jackie (Hrsg.): *From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture.* Dokumentation der Konferenz in der Tate Gallery vom 18.-20. Sept. 1995, London 1995.

Anmerkungen

¹ **Dieter Roth**: *80 Wolken*. Stuttgart 1967 und Bd. 15 der *Gesammelten Werke*, Köln, London, Reykjavik 1969, o.S.

² Einzig die Texte Dieter Roths, Gedichte und Novellen, sind bislang wissenschaftlich untersucht worden; vgl. **Dieter Schwarz**: *Auf der Bogen Bahn: Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth*. Dissertation, Zürich 1981.

³ Der Verfasser gebraucht im folgenden die heute vom Künstler selbst verwendete Form „Dieter Roth“.

⁴ Vgl. **Dieter Roth**: *Ein Lebenslauf von 46 Jahren*. In: Kat. *Sammlung Cremer*. Westfälisches Landesmuseum Münster, 1976, S.107.

⁵ Interview zwischen Irmelin Lebeer und Dieter Roth vom 28. bis 30.9. 1976 und vom 20.-22.6.79 in Stuttgart, bislang nur in wenigen Einzel Exemplaren veröffentlicht. Die Herausgabe als Faksimiledruck ist nach Aussage von Frau Lebeer jedoch seit längerem geplant. 28.9.76, S.17. Im folgenden zitiert als: *Interview Lebeer*.

⁶ **Dieter Roth** im Gespräch mit dem Verfasser am 6.7.96 in Basel. Im Folgenden werden die zitierten Gespräche vom 4.7. bis 8.7.1996 zwischen dem Künstler und dem Verfasser in Basel mit den Initialien „D.R.“ und dem Datum des Gesprächs kenntlich gemacht, z.B. *D.R. 4.7.96* etc.

⁷ **Dieter Roth, Barbara Wien**: *3 vorläufige Listen - Band 3 der Bibliothek des Angefangenen*. (S. 2 d. *Lebenslaufs*), o.S.; vgl. auch den ebenfalls vom Künstler selbst geschriebenen Lebenslauf in **Dieter Roth**: *Gesammelte Werke Bd. 20*. Stuttgart, London, Reykjavik 1971, im Anhang, o.S.. Im folgenden Text wird auf die *Gesammelten Werke* mit *GW* verwiesen, dann folgt die betreffende Bandzahl, z.B. *GW 19*, und eine Kennzeichnung der jeweilige Rubrik: **B** für Bücher, **V** für Videos, **F** für Filme, **S** für Schallplatten und **G** für Grafik,. Dem schließt sich die in dem Band der jeweiligen Arbeit zugeordnete Nummer an, z.B. für das Künstlerbuch Nummer sieben aus Band 20: *GW 20, B, # 7* .

⁸ *D.R. 6.7.96*.

⁹ Hier können nicht die technischen Einflüsse aus dieser Zeit auf seine späteren Graphiken und Zeichnungen untersucht werden. Es liegt jedoch nahe, daß in dieser Lehrzeit neben seinem bestehenden zeichnerischen Talent auch eine handwerkliche Grundlage für seinen sicheren und zugleich leichten und spielerischen Umgang mit dieser Technik gelegt wird. Davon profitiert er m.E. später z.B. bei den in Serie hergestellten *Speedy-Drawings*. Inwiefern formale und technische Besonderheiten seines zeichnerischen Werks von der Auseinandersetzung mit der Werbeästhetik geprägt worden sind, bleibt weiterhin ein Forschungsdesiderat.

¹⁰ Vgl. Anmerkung 8.

¹¹ *GW 20, G, # 2*.

¹² Dieter Roth schildert seine Symptome und den anschließenden, erfolglosen Arztbesuch in *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S.35.

¹³ *D.R. 6.7.96*.

¹⁴ Das Bild hat Roth ursprünglich in der Werkstatt des Malergeschäftes C. Frigerio in Solothurn direkt auf die Wand gemalt: (ohne Titel), 1952, Lackfarbe auf Mörtelabrieb auf Perfektaplatten, 297 x 230 cm, unbezeichnet.

¹⁵ **Marc Stähli**, *Bericht zur Abnahme des Wandbildes vom 22.2.1995*. In: Kat. *Dieter Roth - Werke 1951-1961 und das Solothurner Wandbild*. Kunstmuseum Solothurn, 1995, S. 14.

¹⁶ Darüber existiert eine sehr detaillierte Monographie: **Annemarie Bucher**: *Spirale - Eine Künstlerzeitschrift 1953-64*. Baden, Schweiz, 1990.

¹⁷ Die Angaben beziehen sich auf Äußerungen Roths (D.R. 7.7.96). Von dem Objekt selbst, das nach der Ausstellung weggeworfen wurde, sind dem Verfasser weder Abbildungen noch genauere Angaben bekannt.

¹⁸ *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S. 40.

¹⁹ Ebd. S.40.

²⁰ Vgl. Kat. *Dieter Roth - Werke 1951-1961 und das Solothurner Wandbild*. Kunstmuseum Solothurn, 1995.

²¹ Dieter Roth verlegt das Buch mit Spiralbindung drei Jahre später, 1957, in Reykjavik (Auflage 25 Exemplare sig., mit gestanzten Löchern, 75 Exemplare unsigniert, nicht gelocht). 1976 wird es in einer zweiten Auflage als Band 1 in seine *Gesammelten Werke*, herausgegeben in der Edition Hansjörg Mayer, integriert.

²² Die *Ideogramme* erscheinen 1959 als zweite Ausgabe der von Daniel Spoerri herausgegebenen Zeitschrift *Material* als Hauptheft mit Beiheft und Beilage. 1976 werden die *Ideogramme* als zweiter Band der *Gesammelten Werke*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, neu aufgelegt. Seit 1952 verbindet Roth und Spoerri eine innige Freundschaft.

²³ Vgl. **Dieter Roth**: *Ein Tagebuch (aus dem Jahre 1982) - A Diary (from the year 1982)*. Bern 1982¹. Das Buch mit persönlichen Eintragungen und Polaroids erschien als Katalogbeitrag zu Dieter Roths Biennale Beitrag in Venedig für die Schweiz im gleichen Jahr. Die Auflagenhöhe der Künstlerbücher schwankt zwischen einigen Exemplaren, kleinen Auflagen um die 50 und größeren von bis zu 1000 Exemplaren, je nach Herstellungsaufwand.

²⁴ Vgl. *GW 20, Bok 4a*, 1961, B # 9.

²⁵ Vgl. *Bok 3a, GW 20, B, # 11*.

²⁶ *GW 20, B, # 24*.

²⁷ *GW 20, B, # 38*.

²⁸ *GW 20, B, # 16*.

²⁹ Die fehlenden Nummern sollen später mit wichtigen Bänden ergänzt werden.

³⁰ Im ersten Band der *Gesammelten Werke* gibt er beispielsweise erneut das *Kinderbuch* aus den 50er Jahren heraus; vgl. Anmerkung 20.

³¹ So faßt er unter dem Titel *Poetrie 5 bis 1*, die Einzelausgaben *Poetrie Nr. 1*, *32 tieferliegende Wolken für Hansjörg Mayer*, *Poetrie Nr. 2*, und *Poeterei 3/4* zusammen und ergänzt sie um die bis dahin unveröffentlichte *Poetrie 5*. Alle fünf Ausgaben kombiniert er zu einem neuen, eigenen Buch in Band 15 der *Gesammelten Werke*.

³² Vgl. *Bok 3 c*, das ursprünglich im Jahre 1961 erschienen ist und das er als *Gesammelte Werke*-Band 6 zehn Jahre später neu verlegt.

³³ An dieser Stelle scheint dem Verfasser ein Hinweis auf die von Dieter Roth und Hansjörg Mayer zusammen verlegte Buchreihe *Dieter Roth - Gesammelte Werke* notwendig. Innerhalb dieser bis heute (1996) auf 23 Ausgaben angewachsenen Reihe befinden sich mit den Bänden Nr. 20 (1971) und Nr. 40 (1979) zwei umfassende Verzeichnisse fast aller bis dato vom Künstler erschienenen Bücher, Graphiken, Filme, Schallplatten, Cassetten etc.. Alle 23 Bände wurden von Roth selbst zusammengestellt und bei der Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, in den Jahren 1969-1979 herausgegeben. Eine Ausnahme bildet der spätere Band 35, der die drei *Bastel-Novellen*, einen *Lebenslauf von 50 Jahren* und den isländisch verfaßten Roman von Vigfús Björnsson *2 tröfaldir & 4 einfaldir* in einem Plastikbeutel zusammenfaßt. Dieser Band erschien 1991 im Dieter Roth Verlag, Basel. Den Bänden Nr. 20 und Nr. 40 kann man detailliert alle wichtigen Informationen zu den Editionen, wie z.B. die jeweilige Auflagenhöhe, evtl. Vorzugsexemplare, die Technik, den Drucker etc. entnehmen. Sie bilden ein vom Künstler selbst erstelltes Inventar seiner multiplen Kunstwerke bis 1979.

³⁴ Einige Ausgaben sind dabei verständlicherweise als Neuauflagen in den *Gesammelten Werke* dem Titel nach doppelt vertreten, wengleich die Bände dieser Reihe eine ganz eigenständige Bedeutung innerhalb seines Werkes haben.

³⁵ Im Kat. *Fluxus in Deutschland - Eine lange Geschichte mit vielen Knoten*. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995, S. 91, heißt es sogar: „die Gesamtheit seiner Publikationen überschreitet die Zahl 500 bei weitem.“ Diese Zahl dürfte jedoch zu hoch gegriffen sein. Sie ist vermutlich irrtümlich dadurch entstanden, daß Roth die seit etwa 1980 entstandenen Kopiebücher derart numeriert, daß zwischen zwei aufeinanderfolgenden Büchern numerisch Platz bleibt für weitere Auflagen. So folgt beispielsweise derzeit auf das Kopiebuch Nr. 300 - *Die Splittersonate* - das Kopiebuch Nr. 352 - *Dagbók 1989*.

³⁶ Vgl. Roth im *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S.46.

³⁷ *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S.46.

³⁸ Korrekterweise muß angemerkt werden, daß er bereits 1954 sein erstes Experiment in dieser Richtung mit dem Film *Licht und Schatten auf der Treppe am Bubengrain*. unternommen hat.

³⁹ Dazu Roth: Ich wollte eigentlich einen Film machen, wie die Straßenbahn in die Stadt reinfährt. Den mach ich einfach umgekehrt und dreh den Film dann um, hab ich gedacht. So wie mit der ersten Radierung.[...], plötzlich habe ich dann gefunden, daß ich die Kamera auch drehen kann, daß die Schienen oben sind, und habe immer auf die Schienen gehalten. in *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S.47f.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S.50f. Die Pfeife war das Abschiedsgeschenk Spoerris an Roth gewesen, als dieser 1955 von Bern nach Kopenhagen zog.

⁴³ Es handelt sich dabei um *GW 40, V, # 1 - # 6*, wo auch die genauen Längen, der Herausgeber etc nachzulesen sind. Video 1: *Scheissegedichtlesung*, sowie die Filme mit Arnulf Rainer: Video 2 : *Doppeldruck* [1975], Video 3: *Duell im Schloss* [1976] , Video 4: *Der Kranke* [1976], Video 5: *Ein trüber Nachmittag - Wer hätte das gedacht, dass auch das Verwerfen nichts macht !* [1977] und Video 6: *Fuzzle-Piece - Wer hätte das nicht gedacht, dass alles nichts macht!* [1977].

⁴⁴ Vgl. *GW 40, F #1 u. #2*. Der Film *GW 40, F #1* besteht aus dem rekonstruierten Material von 1956 und 1961 und wurde 1976 in der Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, herausgegeben, das *Ballett* wurde von dem Hamburger Fotografen Peter Schönherr 1979 aufgenommen.

- ⁴⁵ *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S. 52.
- ⁴⁶ Ebd. Vgl. Kap. 4.5. dieser Arbeit.
- ⁴⁷ Vgl. Kap. 4.5.
- ⁴⁸ Vgl. *GW 20*, B # 6 und den Reprint *GW 2*.
- ⁴⁹ *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S. 133.
- ⁵⁰ *GW 20*, Anhang, o.S. Dieter Roth benutzt im ganzen Band 20 die radikale Kleinschreibung unter Verzicht auf jegliche Interpunktion. Roth folgt hier den Vorgaben Mayers. Der Verfasser behält im folgenden jedoch grundsätzlich Roths Schreibweise aus Briefen und Büchern in den Zitaten bei, auch wenn Orthographie und Syntax teilweise den sehr persönlichen Regeln des Künstlers folgen, da dieser sich ausdrücklich auch als Dichter versteht.
- ⁵¹ *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S. 61.
- ⁵² D.R. 6.7.96.
- ⁵³ *Interview Lebeer*, 21.6.79, S.175.
- ⁵⁴ Vgl. *GW 18*, S. 183-189.
- ⁵⁵ Bei den *Stupidogrammen* reduziert Roth den geschriebenen Text auf die Kommata, mit denen er ganze Seiten füllt, gelegentlich von einer kleinen, eingefügten Zeichnung unterbrochen. Dreihundert (sic !) dieser Arbeiten stellt er 1963 erneut in der Galerie von Addi Köpcke in Kopenhagen aus.
- ⁵⁶ Kat. *Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm*. Text Thomas Kellein. Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), Stuttgart 1986, S. 94.
- ⁵⁷ **Dieter Roth**: *Mundunculum*, Köln 1967. Ein Teil des Alphabets erscheint als Auflagenobjekt bei der Edition MAT, Ed. tam thek, 1967, mit Gebrauchsanweisung; vgl. Kap. 4.4.
- ⁵⁸ *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S. 65. Das Objekt entstand ca.1962/63 und wurde nach Beendigung der Ausstellung weggeworfen.
- ⁵⁹ Ebd., S.66.
- ⁶⁰ Ebd., S.67.
- ⁶¹ *Interview Lebeer*, 21.6.79, S. 171.
- ⁶² Endgültig kann er das Buch schließlich erst selbst 1970 verlegen. Es erscheint als Band 11 der *Gesammelten Werke*.
- ⁶³ **Dieter Roth**: *Copley-Book*, William and Norma Copley Foundation, Chicago 1965.
- ⁶⁴ *GW 20*, Anhang, o.S.
- ⁶⁵ *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S. 71 A.
- ⁶⁶ *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S.182.

- ⁶⁷ Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrektur der Dissertation, Dezember 1997.
- ⁶⁸ Vgl. GW 40, B # 88. Bezüglich der literarischen Texte von Roth sei hier auf die Dissertation von **Dieter Schwarz**: *Auf der Bogen Bahn: Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth*. Zürich 1981. hingewiesen; vgl. auch Kat. *Buchverzweigungen*. Kunstmuseum Solothurn, 1976.
- ⁶⁹ Vgl. GW 20, G # 73.
- ⁷⁰ Ebda., G # 75.
- ⁷¹ D.R. 6.7.96.
- ⁷² Vgl. Kap. 4.4. dieser Arbeit.
- ⁷³ Hanns Sohm verkauft Ende der 70er Jahre seine Sammlung - Dokumente, Bücher und Kunstwerke - an das Land Baden-Württemberg. In der Staatsgalerie Stuttgart ist das Archiv Sohm heute als eigene Abteilung vertreten.
- ⁷⁴ Vgl. Kap. 4.1. und Kap. 5 dieser Arbeit.
- ⁷⁵ Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.
- ⁷⁶ **Werner Hofmann**: Text für Westermanns Galerie *Graphik der Gegenwart*, 1971, In: Kat. *Dieter Roth - Zeichnungen*. Hamburg, Stuttgart, Solothurn 1988, S. 69.
- ⁷⁷ GW 20, im Anhang o.S.
- ⁷⁸ Ebda. Roth verwendet in diesem Band die radikale Kleinschreibung und verzichtet auf Interpunktion.
- ⁷⁹ **Julian Heynen**: *Übergänge - Zeichen der Veränderung in den sechziger Jahren*. In: Kat. *Sammlung Lauffs im Kaiser Wilhelm Museum*, Krefeld 1983, S. 124. Vgl. dazu auch Kap. 4.3. dieser Arbeit.
- ⁸⁰ Kat. *Freunde + Freunde*. Kunsthalle Bern, Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart 1969.
- ⁸¹ Vgl. **John Anthony Thwaites**: *Vier Künstler, Freunde, Freundesfreunde*. in *Saarbrücker Zeitung*, 8.7.1969.
- ⁸² GW 20, im Anhang o.S.
- ⁸³ Vgl. Kap. 4.3. dieser Arbeit.
- ⁸⁴ Die Form dieser Inserate wiederholt er später in ähnlicher Form, beispielsweise mit dem Fortsetzungstext *Ein Lebenslauf von 61 Jahren*, der wie zuvor ähnlich die *Bastelnovellen* von den Redakteuren des Wiener *Standard* zusammengetextet, für die Dauer eines halben Jahres einmal pro Woche in der Zeitung erscheint.
- ⁸⁵ Dieter Roth in den zweiten Korrekturen meiner Dissertation.
- ⁸⁶ Das Objekt, das in einer Auflage von maximal zehn Exemplaren erscheinen sollte, trägt auf dem Entwurf den Titel: *Ich bekomme eine Chance den Rest meines Bieres dann zu trinken*. Geplant war ein gestaltetes Schneidebrett mit Ring zum aufhängen. Dessen Schmalseite sollte der Linie eines handschriftlichen Satzes folgend ausgesägt werden. Es wurde nie ausgeführt. Um die Kalkulation der Galerie transparent zu machen, ist auf der Zeichnung der Preis in Schilling und unter jedem

Entwurf der DM-Preis für die gesamte geplante Auflage vermerkt. Wie sich daraus der Einzelpreis errechnet, ersieht der potentielle Kunde unten auf dem Blatt, siehe Ausschnitt der Einladung, Dokument Nr. 1 im Anhang.

⁸⁷ Vgl. Kap. 4.2. dieser Arbeit.

⁸⁸ In seinem im Sommer 1996 im Helmhaus in Zürich gezeigten Ausstellungsbeitrag füllen die Regale mit den Ordnern der Sammlung von 1976 einen ganzen Raum. In der Mitte sind einige Exemplare zum Durchblättern auf Lesepulten ausgelegt.

⁸⁹ Die *Zeitschrift für Alles* Nummer 10 A, Basel 1987 hat 1252 Seiten. Da die weitere Produktion zu teuer wird und die nach dem Einsendeschluß eingehenden Beiträge somit nicht einfach in der nächste Ausgabe berücksichtigt werden können, gibt Dieter Roth mit der Nummer 10 B im gleichen Jahr noch einen Supplementband heraus, der noch einmal einen Umfang von 144 Seiten hat.

⁹⁰ Unter dem Titel **Richard Hamilton, Dieter Roth: Collaborations of Ch. Rotham**. Stuttgart 1976, sind diese Arbeiten als gemeinsames Buch der beiden Künstler erschienen.

⁹¹ *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S. 266.

⁹² *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S. 246.

⁹³ Vgl. Kat. *Interfaces*. Kunsthalle Bielefeld, 1979.

⁹⁴ Vorangegangen war 1977 die Ausstellung mit gleicher Bezeichnung in der Galería Cadaqués. Edition vgl. *GW 40*, Dieter Roths Verlag, # 10. Gezeigt wurden dort außerdem 1000 Hundefotos aus dem Tibidabo-Zwinger, die von Björn und Karl Roth, den Söhnen des Künstlers, aufgenommen worden waren..

⁹⁵ **Jens Kräubig**: *Die Symmetrieachse als Schlachtfeld - Dieter Roths zweihändige Schnellzeichnungen*. in Kat. **Dieter Roth: Zeichnungen**. Hamburg, Stuttgart, Solothurn 1988, S. 150.

⁹⁶ Vgl. *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S.153.

⁹⁷ **Karl Gerstner** über Dieter Roth in: *Wahn. Sinn. Kunst. Müll. Dieter Roth in der Fabrik*. in: *du* - Die Zeitschrift für Kultur, Zürich, Heft 6, Juni 1993, S. 76.

⁹⁸ *GW 40*, Anhang o.S.

⁹⁹ *D.R.* 7.7.96.

¹⁰⁰ *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S. 270.

¹⁰¹ Kat.: **Dieter Roth: Ladenhüter (aus den Jahren 1965-1983)**. Galerie Reinhard Onnasch, Berlin 1983, S. 23.

¹⁰² ebda., S.24.

¹⁰³ **Dieter Roth: Ein Tagebuch (aus dem Jahre 1982) - A Diary (from the year 1982)**. Bern 1982¹.

¹⁰⁴ *D.R.* 6.7.96.

¹⁰⁵ Vgl. Anm. 96.

¹⁰⁶ Vgl. die *Telefonzeichnungen/Tischmatten* der Sig. Gerstner im Museum Weserburg in Bremen.

¹⁰⁷ *Wahn. Sinn. Kunst. Müll. Dieter Roth in der Fabrik.* in: *du - Die Zeitschrift für Kultur*, Zürich, Heft 6, Juni 1993.

¹⁰⁸ *D.R.* 7.7.96.

¹⁰⁹ Kat. *Dieter Roth, Björn Roth: Wiener Secession 10.2.-19.3.1995*, kommentierte Wiedergabe des Interviews mit Otmar Rychlik, Wien, 21.12.94, Seite K 6.

¹¹⁰ **Margit Rowell** in der Einführung *Was ist die moderne Skulptur?* In: Kat. **Margit Rowell** (Hrsg.): *Skulptur im 20. Jh.: Figur - Raumkonstruktion - Prozeß.* zur Ausst. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* im Centre Georges Pompidou, Paris 1986, deutsch: München 1986, S.7.

¹¹¹ **Lothar Romain:** *Ausstieg aus dem Bild - Sensibilisierung als soziale Strategie - Aspekte des Kunstbegriffs der 60er Jahre.* In: Kat. *Zeitkunst - Sammlung Feelisch Remscheid*, Remscheid 1992, S.12-20.

¹¹² Der Verfasser erweitert den Begriff, den der Kat. *Faszination des Objekts*. Wien 1980, wie folgt definiert: *Accumulage* = Anhäufung. Sammlung von Gegenständen gleicher Gebrauchsfunktion in Kästen oder in Plexiglas eingegossen. Dieser Definition lagen offenbar primär die Arbeiten Armans zugrunde. In dieser Arbeit steht *Accumulage* für die künstlerisch gestaltete Anhäufung verschiedener Gegenstände auf einem horizontalen Bildträger. Indem diese Gebilde durch Addition verschiedener Materialien in den Raum hinein entstehen, soll er die objekthafte, d.h. die eindeutig dreidimensionale Erweiterung der Assemblage auf einer horizontalen Basis charakterisieren.

¹¹³ Vgl. Kat. *Faszination des Objekts*. Wien 1980, S. 35-44.

¹¹⁴ **Eva Badura-Triska:** *Das Objekt in der abendländischen Kunst vor 1900.* In: Kat. *Faszination des Objekts*, Wien 1980, S. 43. „Der Name (Bezoar) kommt vom persischen Wort Badsahr = Gegengift“ ebda.

¹¹⁵ **Lothar Romain:** *Ausstieg aus dem Bild - Sensibilisierung als soziale Strategie - Aspekte des Kunstbegriffs der 60er Jahre.* In: Kat. *Zeitkunst - Sammlung Feelisch Remscheid*, Remscheid 1992, S.15.

¹¹⁶ **Werner Hofmann:** *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst.* 1890-1917. Köln 1970, S. 70f.

¹¹⁷ **Rolf Wedewer:** *Von der Darstellung zur Realität.* In: **Lothar Romain, Rolf Wedewer** (Hrsg.): *Kunst als Flucht, Flucht als Kunst.* Opladen 1971, S. 59.

¹¹⁸ Vgl. hierzu Kap. 6.2.

¹¹⁹ Vgl. dazu die anschauliche Schilderung zu Überlegungen und Schwierigkeiten bei der Realisation des Auflagenobjektes, wie sie René Block in dem Text *Über die Herstellung eines Multiples* gibt. In: Kat. *Multiples - Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen.* Berlin 1974, S. 13-20.

¹²⁰ **Walter Benjamin:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main 1977.

¹²¹ Vgl. *Poetrie 3/4*. Dieser besonderen Erscheinungsform der Künstlerbücher entsprechend, werden die Luxusausgaben als Buchobjekte verstanden in die Arbeit aufgenommen, während die Standardausgaben der literarischen Werke hier nicht erfaßt werden können.

¹²² Vgl. Brief vom 27.8.1969 von Dieter Roth ,Reykjavik, an Rudolf Rieser, Köln, in welchem links

oben eine Liste von 10 Signaturen mit Numerierung und Datierung zum Ausschneiden erscheint. Da es jedoch nach Auskunft Rudolf Riesers bei dem Prototyp für die *Glasscheiben-Schimmelschoko-Kiste* geblieben ist, ist lediglich die Signatur 1/10 verwendet worden. (vgl. Dokument Nr. 2 im Anhang) Die Hintergründe, warum die offenbar von der Galerie Werner Hake geplante Edition nicht ausgeführt wurde, waren nicht zu erfahren. Der Prototyp ist ebenfalls verschollen. Das gegenseitige Vertrauen ging sogar so weit, daß Roth Rieser in einem Brief fragt, ob es nicht denkbar sei, daß dieser für ihn die Arbeiten auch gleich signiere (lt. Brief, Slg. Rieser).

¹²³ Vgl. Kap. 4.5. dieser Arbeit.

¹²⁴ Vgl. Kap. 6 bezüglich der Arbeitsanweisungen zur *Gartenskulptur* an Rudolf Rieser.

¹²⁵ Auch hier läßt sich auf die Tradition zu Duchamp verweisen, der das Ready-made *Flaschentrockner* aus den USA per Brief an seine Schwester in Paris schuf: „Ich mache aus ihm (dem Flaschentrockner) ein Readymade aus der Entfernung.“ Seine Schwester sollte das Stück mit einer Inschrift versehen und sogar signieren. [nach: **Serge Stauffer**: *Marcel Duchamp: Interviews und Schriften - gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer*. Stuttgart 1992.]

¹²⁶ Es ist leicht, etliche Problemfälle bei der Zuordnungen zu finden. Zu den Grenzfällen, Widersprüchen und Ausnahmen wird an gegebener Stelle Position bezogen. Die definierte Unterscheidung der Arbeiten geschieht in der Hoffnung, daß sie die theoretische Auseinandersetzung mit dem Gegenstand erleichtern möge.

¹²⁷ Auf diese Weise soll ein stereotypes Durchbuchstabieren aller, auch offensichtlich formal ähnlicher Werke vermieden werden.

¹²⁸ *Interview Lebeer*, 28.-30.9.1976, S. 67.

¹²⁹ Ebd., S. 68.

¹³⁰ Kat. *Dieter Roth: Ladenhüter (aus d. Jahren 1965 -1983)*. Reinhard Onnasch Ausstellungen, Berlin 16.1.-12.3.1983, S. 27.

¹³¹ *Interview Lebeer*, 21.6.79, S. 198. Vgl. auch die Graphik *Christa* in *GW 20*, G # 51.

¹³² Dieter Roth in einer Anmerkung im Verzeichnis des Sammlungsbestandes der Dieter Roth Foundation, 1994, o. S.

¹³³ **Karl Gerstner** in: Kat. *Freunde + Freunde*. Kunsthalle Bern, Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart 1969, o.S.

¹³⁴ Ebd. Generell ist die Bezeichnung dieser Objekte schwierig, da sie nur zum Teil nachprüfbar benannt sind. Für die *Haufen* und *Kleinen Inseln* verwendet der Künstler ebenfalls die Titel *Insel*, *Schimmelhaufen*, *Schimmelobjekt* oder *Relief*.

¹³⁵ *Interview Lebeer*, 20. - 22.6.1979, S. 166.

¹³⁶ Sitzungsprotokoll zum Beschluß des Oberlandesgerichts Köln vom 21. Januar 1974, S.2.

¹³⁷ Ebd., S. 3.

¹³⁸ Die Bezeichnung *Materialgraphik* muß als eine terminologische Hilfskonstruktion angesehen werden, da es sich dabei in der Regel nicht um im klassischen Sinn druckgraphisch vervielfältigte Arbeiten handelt. Gemeint sind Assemblagen auf Papier, die in der gleichen Art und Weise als Auflage vom Künstler verlegt und entsprechend einer Graphik durchlaufend nummeriert werden.

- 139 **Dieter Roth**: *Gesammelte Werke 20*, Vorwort, o.S.
- 140 **Dieter Roth**: Anmerkung in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.
- 141 Es wurden nach Roths Angaben nur etwa 50 Exemplare ausgeführt, davon mindestens eins, das zudem mit Schokolade übergossen worden ist.
- 142 Die Arbeit trägt den Titel *Postcard*, *GW 20*, G # 103.
- 143 Preisliste zur Dieter Roth-Ausstellung, Galerie Ernst 1969, S.1 (von 5), Dokument Nr. 3 im Anhang.
- 144 Den Verbleib des *Großen Fliegenbauers* konnte der Verfasser nicht klären, auch sind außer der Skizze keine weiteren Abbildungen davon bekannt.
- 145 *Interview Lebeer*, 20. - 22.6.1979, S. 206.
- 146 Ebd. S. 209 f.
- 147 **William Wilson**: *Art Walk - A Critical Guide to the GALLERIES, Part IV*. In: *Los Angeles Times*, 1.5.1970
- 148 Zit. nach **Valerie Porter**: *Cheese busted*. In: *Los Angeles Free Press*, Vol. 7, No. 22, Issue 306, S.1.
- 149 **Dick Roraback**: *The Poignant Story Of The Week*. In: *The International Harald Tribune*, 11.6.1970.
- 150 *D.R.* 4.7.96.
- 151 Vgl. auch *Banana Print*, 1966.
- 152 Die Materialbilder und -graphiken, die primär aus Schokolade bestehen, werden vom Verfasser ebenfalls dieser Rubrik zugeordnet.
- 153 Vgl. *GW 20*, G # 68: *Als G durch das Spielzeug stach stach er in schreckliche Scheisse*, 1966, Tiefdruck, (Ätzung), schwarz und rot auf weissem Büttchen, Platte 50 x 40 cm, ca. 10 Probedrucke, Druck: Dieter Roth, Providence. 1969 druckt er davon im Auftrag der Hamburger Griffelkunstvereinigung ca. 1000 Exemplare im ursprünglichen Plattenzustand, d.h. ohne aufgelegten Mohrenkopf.
- 154 **Dieter Roth**: Anmerkung in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.
- 155 Vgl. *GW 20*, G # 69.
- 156 *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S. 200.
- 157 Vgl. *GW 20*, G # 79. *Drei Damen*, Umdruck, Schwarz und Schokolade auf Pergamin, 22,5 x 30 cm, Unikat, signiert, Druck D. Roth, Providence.
- 158 **Dieter Roth**: *Gesammelte Werke 20*, Vorwort, o.S.
- 159 Diese in realiter oder fiktiv vom Leser zusammenzufügenden Texte bezeichnet Roth gemeinhin als *Bastelnovelle*. Ein dichterisches Prinzip, das er zuletzt 1995 in der als Fortsetzungstext erschienenen Anzeigenserie im Wiener *Standard* verwandte. Diese collagenartige Textstruktur ist den Techniken des *Cut-up* und *Fold-in* verwandt, wie sie beispielsweise William Burroughs Ende der

50er Jahre in *The Naked Lunch* verwendet.

¹⁶⁰ Vgl. *Kleinkuchen*, 1967 und *Motorradfahrerunglück*, 1968 im Katalog.

¹⁶¹ D.R. 7.7.96.

¹⁶² D.R. 24.10.97.

¹⁶³ Nach Angaben Dieter Roths existiert eine weitere Fassung davon, über deren Verbleib bislang jedoch nichts bekannt ist. Dieter Roth: Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 1 dieser Arbeit.

¹⁶⁵ Dieter Roth, Fax an den Verfasser vom 1.11.96.

¹⁶⁶ Vgl. zu dem Thema auch die Arbeiten *Vulkan I - III* im Werkverzeichnis dieser Arbeit und den *Vulkanausbruch am Meer*, heute in der Sammlung Cremer, Hamburger Kunsthalle.

¹⁶⁷ Brief von Dieter Roth an Rudolf Rieser vom 29.12.1969 aus Reykjavik mit farbiger Entwurfszeichnung, zwei Seiten, siehe Dokument Nr. 4 im Anhang.

¹⁶⁸ Brief von Rudolf Rieser aus Hochkirchen an Dieter Roth vom 15.1.1970, 2 Seiten, siehe Dokument Nr. 5 im Anhang. Mit dem „Besteller in Aachen“ ist offenbar kein Auftraggeber gemeint, sondern jemand, der in der Lage ist, so einen Printenmann auszuführen.

¹⁶⁹ Dieter Roth, Fax an den Verfasser vom 1.11.96.

¹⁷⁰ Brief von Roth an Wolfgang Hahn, 9.7.1977, siehe Dokument Nr. 6 im Anhang.

¹⁷¹ Ebda.

¹⁷² Dieter Roth vermutet, daß sich in der Sammlung von Hanns Sohm in Markgröningen noch Reste abgelöster Zeichnungen bzw. Braunpausen befinden könnten. **Dieter Roth:** Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.

¹⁷³ D.R. 7.7.96.

¹⁷⁴ Brief vom 13.3.1969 von Dieter Roth aus Island an Rudolf Rieser in Köln, zwei Seiten, siehe Dokument Nr. 7 im Anhang.

¹⁷⁵ Ebda.

¹⁷⁶ D.R. 6.7.96.

¹⁷⁷ Vgl. dazu das Faksimile des Original-Textblattes im Anhang, Dokument Nr. 8.

¹⁷⁸ Vgl. *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S. 235.

¹⁷⁹ Vgl. Kap. 4.4.

¹⁸⁰ Vgl. Kap. 4.6. zu den Installationen Roths.

¹⁸¹ Dieselben Formen benutzt Roth - teilweise unterschiedlich kombiniert - bis heute für Schokoladenplastiken. Die temporären Objekte *Selbstturm* und *Löwenturm* führt er bis heute weiter, indem er die einzelnen Etagen vollständig mit Abgüssen füllt und die Türme nach oben fortwährend erwei-

tert. Vgl. auch Kap. 4.6. dieser Arbeit.

¹⁸² Rudolf Rieser berichtet, daß die Arbeit *Am Rhein* in drei verschiedenen Größen existiert: eine Version ca. 35 x 35 x 5 cm (10 Ex.), eine ca. 50 x 50 x 5 cm, eine ca. 80 x 80 x 5 cm (3 Ex.) Die Stückzahlen der jeweiligen Auflagen konnten bei Rückfrage weder von Dieter Roth noch von Rudolf Rieser genau bestätigt werden.

¹⁸³ Kat. *Fluxus und Nouveaux Réalistes - Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle*, Hamburger Kunsthalle 5.5.-16.7.1995, S. 89.

¹⁸⁴ **Helmut Rywelski**: *art intermedia - Interview zwischen Gerhard Winkler und H. Rywelski* im Rundschreiben an die Kunden seiner Galerie, Oktober 1969; vgl. Dokument Nr. 9 im Anhang.

¹⁸⁵ Dem Verfasser sind drei Arbeiten aus dieser Serie bekannt, unklar bleibt jedoch, ob es noch weitere Variationen davon gibt.

¹⁸⁶ Sein Verbleib nach der Ausstellung ist nicht bekannt.

¹⁸⁷ Gespräch des Verfassers mit Dieter Roth in Wien, während seiner Ausstellung in der Wiener Secession, 10. Februar 1995.

¹⁸⁸ Die Sammlung Herbig wurde im Juni 1998 bei Christies in New York versteigert. Der Verbleib der Arbeit *7 x 3 Zwerge* ist unbekannt.

¹⁸⁹ Vgl. Kap. 5.1.

¹⁹⁰ **Rudolf Rieser** im Gespräch mit dem Verfasser am 27.2.1997 in Brüssel.

¹⁹¹ Der Eindruck verstärkt sich bei der *Chinesischen Landschaft*, 1971, da die Fächer mit einer gläsernen Fläche von 125 x 81 cm wesentlich größer sind. Zudem wurde die Arbeit z.B. im Haus Lange in Krefeld, 1971/72, unmittelbar vor ein Fenster gestellt, wodurch die räumliche Staffellung der Silhouetten noch deutlicher wurde.

¹⁹² Vgl. Kap. 4.2.

¹⁹³ **Rudolf Rieser** im Gespräch mit dem Verfasser am 27.2.1997 in Brüssel.

¹⁹⁴ Eine Replik aus den frühen 90er Jahren befindet sich heute im sog. *Schimmelmuseum* der Dieter Roth Foundation. Der Verbleib des Originals sowie der Zeichnung sind dem Verfasser nicht bekannt.

¹⁹⁵ Vgl. Abb. *GW 20*, G # 152.

¹⁹⁶ Vgl. Abb. *GW 20*, G # 154. Roth integriert das flache Objekt in seinen *Gesammelten Werken* in den Bereich Graphik, i.e. nach Roths Definition in Band 20 der *GW* alles, was nicht höher als ca. 2 cm ist. Da dem *Lebenslauf* jedoch weder eine klassische Drucktechnik zugrunde liegt und es sich auch nicht um eine Auflage auf Papier handelt, soll er hier den Objekten zugeordnet werden.

¹⁹⁷ **Dieter Roth** in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.

¹⁹⁸ *Interview Lebeer*, 20.-22.6.1970, S. 206.

¹⁹⁹ Dieter Roth in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.

200 Ebda.

201 **Dieter Roth**: *Mundunculum*, Verlag: Dumont Schauenberg, Köln, 1967 und *Gesammelte Werke* Band 16 Verlag: Edition hansjörg Mayer, Stuttgart, London, Reykjavik 1975.

202 **Rudolf Rieser** im Gespräch mit dem Verfasser am 27.2.1997 in Brüssel.

203 Mit zwei dieser Figuren nimmt Roth u.a. 1968 an der *documenta 4* in Kassel teil.

204 Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Basel, Dezember `97 oder Januar `98.

205 Brief von Dieter Roth an den Verfasser vom 4.12.1996, in welchem er die korrigierte erste Fassung des Werkkataloges zurücksendet und Anmerkung von Dieter Roth in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.

206 *Interview Lebeer*, 28.-30.9.76, S. 52.. Vgl. auch Kap. 2.

207 *Interview Lebeer*, 20.-22.6.79, S. 267f.

208 Brief von Rudolf Rieser, Hochkirchen, an Dieter Roth auf Island, vom 15.1.1970, siehe Dokument Nr. 11 im Anhang.

209 Brief von Rudolf Rieser, Köln, an Dieter Roth auf Island, vom 21.5.1970, 3 Seiten, siehe Dokument Nr. 12 im Anhang.

210 Vertrag zwischen Walter Moser, Basel, und Carlo Schröter, Eat Art Galerie, Düsseldorf, über die Produktion des *Karnickelköttelkarnickels* vom 22.6.72, siehe Dokument Nr. 13 im Anhang.

211 Brief von Carlo Schröter, Eat Art Galerie, Düsseldorf, an Walter Moser, Basel, vom 30.6.1972, siehe Dokument Nr. 14 im Anhang.

212 Brief von Carlo Schröter, Eat Art Galerie, Düsseldorf, an Walter Moser, Basel, vom 20.7.1972, siehe Dokument Nr. 15 im Anhang.

213 Dieter Roth in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.

214 Brief der Eat Art Galerie, Düsseldorf, an Walter Moser, Basel, vom 27.7.1972, Unterschrift unleserlich, siehe Dokument Nr. 16 im Anhang.

215 Die Zweifel des Verfassers, ob die Dosen wirklich menschliche Exkremete enthalten, zerstreute Roth, indem er erklärte, daß Addi Köpcke eine Dose geöffnet habe und den Inhalt bestätigte.

216 In dieser Präsentation wurden die Regale so konstruiert, daß man keine Ordner mehr nach vorne entnehmen kann, um weitere Diebstähle zu vermeiden. Zur Ansicht werden deshalb einige exemplarisch in der Raummitte auf einer Art Lesepult zum Blättern ausgelegt, so geschehen auch auf der großen Roth-Retrospektive in der Wiener Secession im Frühjahr 1995.

217 Kat. *Dieter Roth: Bilder, Zeichnungen, Objekte*. Gespräch mit Hans-Joachim Müller, Galerie Littmann, Basel 1989, o.S.

218 Kat. *Dieter Roth & Arnulf Rainer - Misch- und Trennkunst*. Galerie Klewan 1979, o.S.

219 Kat. *Dieter Roth: Bilder, Zeichnungen, Objekte*. Gespräch mit Hans-Joachim Müller, Galerie Littmann, Basel 1989, o.S.

220 Kat. *Dieter Roth: Bilder, Zeichnungen, Objekte*. Gespräch mit Hans-Joachim Müller, Galerie Littmann, Basel 1989, o.S.

221 Die frühen Ringe sind bereits in den 50er Jahren entstanden, weshalb sie nicht im Werkverzeichnis dieser Arbeit aufgenommen werden konnten. Folglich werden die Maße, Materialien etc. an dieser Stelle, d.h. jeweils in der Fußnote berücksichtigt: *Ring*. Bern 1953, Holz, 4,2 x 2,4 x 2,4 cm, unbezeichnet, Privatbesitz (Pétur Arason, Reykjavik). Eine anschauliche Vorstellung mit Abbildungen der frühen Ringe findet sich im Solothurner Katalog von 1995.

222 Vgl. Kap. 2 dieser Arbeit.

223 Von links: *Fingerring*. Stahl, 3,5 x 5,5 x 5,5 cm, unbezeichnet. *Fingerring*. Silber, 5 x 2,2 x 2,4 cm, unbez. *Fingerring*. Kupfer, 3,7 x 4 x 4 cm, unbez. *Fingerring*. Stahl, 3 x 4,8 x 4,8 cm, unbez. *Fingerring*. Stahl, 4,5 x 4 x 2,7 cm, unbez. *Fingerring*. Silber, Kieselstein, 4,8 x 2,4 x 2,3 cm, bez. „830 S“ (Punze). *Fingerring*. Silber, Stahl, 4 x 6 x 2 cm, unbez. Alle Reykjavik 1957. Die Ringe befinden sich heute in der Dieter Roth Foundation, in: Kat. *Dieter Roth - Werke 1951-1961 und das Solothurner Wandbild*, Kunstmuseum Solothurn, 1995.

224 D.R. 6.7.96.

225 *Interview Lebeer*, 22.6.79, S.243.

226 Vgl. fünf Ringe aus Messing mit diversen Fundgegenständen. Keine Angaben zu den Maßen. Abbildung in: Kat. *Dieter Roth - Werke 1951-1961 und das Solothurner Wandbild*, Kunstmuseum Solothurn, 1995, Katalognachtrag o. S.

227 Vgl. Text auf einer Zeichnung für Hans Langenbacher, Dokument Nr. 17.

228 Brief von Dieter Roth an Hans Langenbacher, der dem Verfasser freundlicherweise diverse Materialien wie Briefe, Entwürfe, Skizzen etc. über die Schmuckherstellung von und mit Dieter Roth zukommen ließ. Das Schreiben ist maschinell mit „dit“ unterzeichnet, ohne Absender- oder Datumsangabe, ca. 1965, siehe Dokument Nr. 16 im Anhang.

229 Ein weiterer Brief von Dieter Roth an Hans Langenbacher, welchen er diesem zusammen mit vier Seiten skizzierter Entwürfe zugesandt hat. Das Schreiben von Roth aus Reykjavik ist nicht datiert, maschinell mit „diter“ signiert. Es dürfte jedoch wie auch die Skizzen ca. 1965 geschrieben worden sein, siehe Dokument Nr. 19 im Anhang.

230 Ebda., Entwurfszeichnung, ca. 1965.

231 Ebda. Text auf der Zeichnung.

232 Ebda, Text auf Entwurfszeichnung, ca. 1965.

233 D.R. 25.10.97.

234 Brief von Roth aus Reykjavik an Langenbacher, Luzern, vom 30.5.1971, siehe Dokument Nr. 20 im Anhang.

235 Ebda.

236 Vgl. *GW 20, G, # 197, 199, 200-206*, m. Abb.

237 Brief mit Zeichnungen von Roth aus Reykjavik für den Graveur an Langenbacher, Luzern, vom 22.3.1971. 9 Seiten, siehe Dokument Nr. 21 im Anhang.

238 Ebda.

239 Ebda.

240 Ebda.

241 Ebda.

242 Brief von Roth an Langenbacher, ohne Datum (wohl 1974/75), siehe Dokument Nr. 22 im Anhang.

243 Brief von Roth aus Reykjavik an Langenbacher, Luzern, vom 30.5.1971, siehe Dokument Nr. 20 im Anhang.

244 Brief von Roth aus Island an Langenbacher, Luzern, 19.12.71. 3 Seiten, S.1, siehe Dokument Nr. 23 im Anhang.

245 Brief von Roth an Langenbacher, ohne Datum (wohl 1974/75), siehe Dokument Nr. 22 im Anhang.

246 *D.R. 7.7.96.*

247 Zu der Tatsache, daß diese unabgeschlossenen Arrangements den in dieser Arbeit festgesetzten zeitlichen Rahmen sprengen, muß angemerkt werden, daß in beiden Installationen die frühen Arbeiten aus der Zeit ab 1968/69 die Basis bilden.

248 Die Abbildung zeigt den Blick in den ersten Raum im Parterre, mit dem kleinen Löwenturm rechts, den beiden großen Türmen angeschnitten am linken Bildrand. In der Bildmitte erkennt man die Arbeitstische. Im Hintergrund rechts steht die Küchenzeile mit diversen Lebensmittelfarben, Kochtöpfen etc. Darüber hängen an der Wand einige ehemalige Tischunterlagen aus grauem Karton, die pastos mit einer Schicht aus gefärbtem Zucker bedeckt sind.

249 *Löwenturm*, Eisengestell auf Rädern, Glasscheiben, Gußfiguren aus Schokolade, ca. 203 x 103,5 x 103,5 cm.

250 *Coquillen-Zwerg*, 1994, Kunststofffiguren, Schokolade, Holzpalette, 160 x 120 x 74 cm.

251 Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.

252 *Obstfenster*, 1968/93: je 195 x 40 x 7,5 cm. Die unten aus den Rahmen austretenden Flüssigkeiten wurden aufgefangen, abgekocht und bleiben, in Einmachgläser abgefüllt, Bestandteil der Installation.

253 *Flacher Behälter*, 1968/93, Lebensmittel, Holz, Glas, 130 x 100 x 35 cm; vgl. *Rotkohlbild*, 1971, im Katalog.

254 *Selbstturm*, Eisengestell auf quadratischem Grundriß, Glasscheiben, Schokolade, Maße: 740 x 77 x 77 cm. Zu den früheren Versionen vgl. Kap. 4.2. Das Foto zeigt den Zustand von 1993.

255 *Zuckerturm*, 1994, Gußfiguren aus gefärbter Zuckermasse, runde Glasböden in Holzschienen auf quadratischem Grundriß, Höhe: 442 cm, Breite und Tiefe je ca 96 cm. Das Foto zeigt den Zustand von 1993.

256 Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.

- ²⁵⁷ Vgl. Kap. 4.2. dieser Arbeit.
- ²⁵⁸ *Knoblauchtruhe*, Knoblauchpulver, Holz, Glas, 1993, 164 x 75 x 57 cm. Vgl. 1971.10
- ²⁵⁹ *Gewürzkubikel*, 1993, Gewürze, Holz, Glas, 216 x 189,5 x 40 cm
- ²⁶⁰ *Gewürzdoppelfenster*, 1993, je 245 x 30 x 7,5 cm, alle drei Fenster sind mit jeweils zwei unterschiedlichen Gewürzen gefüllt.
- ²⁶¹ *Tripleanisuhr*, 1993, Anis-Gewürz, Holz, Glas, 247 x 45 x 70 cm (Vgl. 1970.15 m. Abb.).
- ²⁶² Große Insel No. 2, 1968/94, Lebensmittel, z.T. in Verpackungen auf blau bemalter Holzplatte unter Plexiglashaube, 200 x 200 x 35 cm.
- ²⁶³ Außenalster-Verordnung vom 29. Mai 1953, 2132-2 § 2 und § 3.
- ²⁶⁴ *Löwenturm*, begonnen 1970, Eisengestell mit Glasböden auf Rädern, Gußfiguren aus Schokolade, 245 x 87 x 80 cm.
- ²⁶⁵ *Selbstturm*, begonnen 1969, Holzgestell mit Glasböden auf Rädern, Schokoladenfiguren, ca. 250 cm hoch.
- ²⁶⁶ D.R. 4.7.96.
- ²⁶⁷ Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Dezember 1997.
- ²⁶⁸ (o.T., o.Verf. o.J.), Text eines pädagogischen Führungsblattes, das der Besucher des Raumes vom Museum für Gegenwartskunst als Einführung zu der Installation bekommt.
- ²⁶⁹ D.R. 24.10.97.
- ²⁷⁰ Vgl. Kap. 4.2 dieser Arbeit.
- ²⁷¹ **Umberto Eco**: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/Main 1973, Anmerkung S. 158. Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Opera Aperta*. Mailand 1962.
- ²⁷² **Theodor W. Adorno**: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 1970, S.156.
- ²⁷³ Vgl. zu der Forderung nach einer programmatischen Verbindung von Kunst und Leben **Allan Kaprow**: *Assemblage, Environments und Happenings*. New York 1967, S. 188f; „Kunst ist Leben und Leben ist Kunst“ war eines der wichtigsten Postulate Wolf Vostells bei seinen Happenings Anfang der 60er Jahre, so z.B. jene künstlerische Stadtrundfahrt von 1964, die er unter dem Titel „in ulm um ulm und um ulm herum“ zusammen mit dem Ulmer Theater organisiert hatte; vgl. auch Kap. 6.2. dieser Arbeit.
- ²⁷⁴ **Theodor W. Adorno**: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, S.155.
- ²⁷⁵ **Christian Janecke**: *Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst*. Diss., Saarbrücken 1993.
- ²⁷⁶ Ebd., S. 47
- ²⁷⁷ Brief von Dieter Roth an Rudolf Rieser aus Reykjavik vom 24.8.1970, 3 Seiten, siehe Dokument im Anhang.

278 **Reinhold Hohl**: *Geschäft, Geschäftigkeit und Geschäftchen*. in *Tages Anzeiger* Zürich, 2.6.1972.

279 Die Rede ist von den Sammlungen von Wolfgang Hahn, ehemals Restaurator am Wallraf-Richartz-Museum in Köln, und von Siegfried Cremer, der als Restaurator im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld bzw. in der Staatsgalerie Stuttgart tätig war.

280 In diesem Zusammenhang sei vor allem auf die Diplomarbeit **Monika Kneer**: *Nahrungsmittel als künstlerischer Werkstoff bei Dieter Roth - Überlegungen zum Erhalt von auf Verfall angelegten Kunstobjekten*. Inst. für Technologie an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste, Stuttgart 1992, verwiesen, die sie dem Verfasser freundlicherweise zur Verfügung stellte. Kurztitel im folgenden: **Monika Kneer**, 1992.

281 **Detlev Kreidl**: *Restaurierprobleme innerhalb der Objektkunst*. In: *Kat. Faszination des Objekts*. Museum moderner Kunst, Wien 1980, S.117.

282 Ebd. S. 118.

283 **Christian Scheidemann**: *Vom Altern der Modernen Kunst*. in *Zeitreise*. Museum für Gestaltung, Zürich 1993, S. 303.

284 **Ira Mazzoni**: *In Schönheit sterben. - Über die Probleme der Konservierung zeitgenössischer Kunst*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 8.November 1996.

285 Ebd.

286 Brief von **Dieter Roth** an das Museum für Gegenwartskunst, datiert: Basel, 9. September 1991. Dokument Nr. 24 im Anhang.

287 **Monika Kneer**, 1992, S.

288 Die Objekte der Gruppe aus diversen Materialien stellen bei der heterogenen Kombination der verwendeten Stoffe sicher auch eine nur schwer zu lösende Aufgabe für jeden Restaurator dar. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, hierzu einzelne Vorgehensweise bzw. Vorschläge zu erörtern, zumal diese Werke in der Regel nicht primär vom Künstler auf Verfall hin angelegt worden sind.

289 Brief von Dieter Roth an Hanns Sohm 1966. Gesammelte Korrespondenz Archiv Sohm, Stuttgart, in: **Monika Kneer**, 1992, S. 65.

290 **Monika Kneer**, 1992, S. 71.

291 Vgl. Kap. 4.4.

292 In Deutschland ist das Bestrahlen von Lebensmitteln zur Haltbarmachung verboten. Monika Kneer schlägt zur Konservierung von vergänglichen Materialien in der Kunst den Einsatz hochenergetischer elektromagnetischer Strahlung (Röntgen-, UV-, Gamma-Strahlung) vor, wie er im Ausland bereits bei Lebensmitteln angewendet wird. Das erscheint ihr als eine Möglichkeit, hochverkeimte Produkte wie Gewürze (oft 10 000 - 100 000 Keime/g) von Schimmelpilzkeimen o.ä. zu befreien, ohne die Substanz zu schädigen; vgl. **Monika Kneer**, 1992, S. 47.

293 **Monika Kneer**, 1992, S. 67.

294 Dieter Roth in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Januar 1998.

²⁹⁵ Vgl. Kap. 6.3. dieser Arbeit.

²⁹⁶ Kat. **Jackie Heuman** (Hrsg.): *From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture*. Dokumentation der Konferenz in der Tate Gallery vom 18.-20. Sept. 1995, London 1995,

²⁹⁷ **Helen Cox**: *The Deterioration and Conservation of Chocolate from Museum Collections*. In: *Studies in Conservation - The Journal of International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. Vol. 38, 1993, S. 219. Das dieses Verfahren üblich ist, wurde dem Verfasser auch von den Mitarbeitern des Stollwerk-Labors in Köln bestätigt

²⁹⁸ Dabei handelt es sich um die Gradzahl, bei der die Masse anfängt, sich zu verflüssigen. Vgl. *Meyers Grosses Taschenlexikon*, Mannheim 1981, Bd. 19, S. 297. **Helen Cox** unterscheidet präzise zwischen sechs verschiedenen kristallinen Formen (Nr.1-6) der Kakaobutter, die jeweils einen anderen Schmelzpunkt haben. Der niedrigste (Nr.1) liegt bereits bei 17,3°C und der höchste (Nr.6) bei 36,4°C. Vgl. **Helen Cox**, a.a.O., S. 219.

²⁹⁹ „Ich habe anfangs immer schweizer Tafelschokolade genommen, die ist fetter und eignet sich besser als z.B. die amerikanische *Cadburys*-Schokolade“. Gespräch des Verfassers mit Dieter Roth in Wien, während seiner Ausstellung in der Wiener Secession, am 10. Februar 1995.

³⁰⁰ **Monika Kneer**, 1992, S. 25.

³⁰¹ Von einer feuchten Reinigung rät Helen Cox ab, da Schokolade aufgrund ihres hohen Fettanteils sowohl von Säure als auch von Alkohol angelöst wird; Wasser scheidet aus naheliegenden Gründen ebenso aus. **Helen Cox**, a.a.O., S. 221.

³⁰² Der größte Schädling ist diesbezüglich offenbar der sog. Brotkäfer (*Stegobium paniceum*, Fam. der *Pochkäfer*). Dessen Larven (etwa 0.5 mm lang) ernähren sich unspezifisch von allen möglichen Lebensmitteln. Der Befall ist an den typischen Ausfluglöchern und den Bohrgängen erkennbar. Ferner wird die Schokolade häufig von den Larven der Mehl- bzw. Speichermotte (*Ephestia*-Arten) und der Dörrobstmotte (*Plodia interpunctella*) befallen, die sich ebenfalls von dem Substrat ernähren. Vgl. **Monika Kneer**, 1992, S.36-37.

³⁰³ Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Januar 1998.

³⁰⁴ **Glenn Wharton, Sharon D. Blank, J. Claire Dean**: *Sweetness and Blight: Conservation of Chocolate Works of Art*. In **Jackie Heuman** (Hrsg.): *From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture*. Dokumentation der Konferenz in der Tate Gallery vom 18.-20. Sept. 1995, London 1995, S. 166. Vgl. zu dem Objekt auch Kap. 6.3. dieser Arbeit.

³⁰⁵ **Monika Kneer**, 1992, S. 43.

³⁰⁶ **Monika Kneer**, 1992, S. 44 und S. 47-49.

³⁰⁷ Der in Schokolade eingegossene *Gartenzwerg als Eichhörnchenfutterplastik* von Roth, in der Sammlung Hahn in Wien, zeigt, daß die Kadaver nicht zwangsläufig anschließend von den Restauratoren entfernt werden. Dort wurden die Larven chemisch oder durch Kälte abgetötet und liegen nun zu Tausenden auf der Bodenplatte des Objekts. Sie bleiben somit weiterhin Bestandteil der Arbeit.

³⁰⁸ **Heinz Althöfer**: *Fragmente und Ruinen*. in *Kunstforum International* 19, Januar 1977, S.83.

³⁰⁹ An dem Gespräch am 3.9.1995 nahmen unter Vorsitz von Chris Dercon u.a. die Künstlerin Susan Hiller, der Kunsthistoriker James Lingwood, London, der Restaurator Christian Scheidemann, Hamburg und Marianne Brouwer, Otterlo, teil. Vgl. **Chris Dercon, Susan Hiller, James Ling-**

wood, Christian Scheidemann: *Remaking Art ? - A discussion.* In Witte de With, Center of Contemporary Art Rotterdam, Cahier 4, Düsseldorf/Rotterdam 1996, S. 139 ff.

³¹⁰ **Heinz Althöfer**, a.a.O., S. 91.

³¹¹ **Christian Scheidemann:** *Vom Altern der Modernen Kunst.* In *Zeitreise.* Museum für Gestaltung, Zürich 1993, S. 301 ff.

³¹² Dieter Roth erzählte (Gespräch mit dem Verfasser in Basel am 4.7.96), daß sich die mit Käse gefüllten Koffer noch einige Jahre im Besitz der Familie Butler befunden hätten. Irgendwann habe sie der Mann der Galeristin dann „weit `raus, in die Wüste gefahren“, um sie dort wegzuworfen. Ebenfalls von weggeworfenen Objekten berichten der Krefelder Sammler Wolfgang Feelisch und der Kölner Galerist Maximilian Krips.

³¹³ **Heinz Althöfer**, a.a.O., S. 81.

³¹⁴ **Marianne Brouwer** in *Remaking Art ? - A Discussion*, a.a.O. S.152.

³¹⁵ **Boris Groys:** *Die Restaurierung des Zerfalls.* In Witte de With, Center of Contemporary Art Rotterdam, Cahier 4, Düsseldorf/Rotterdam 1996, S. 161 ff.

³¹⁶ **(Banana: 1966.1 m. Abb.)** Siegfried Cremer im Gespräch mit dem Verfasser am 28.11.1996 in der Hamburger Kunsthalle, wo der Sammler das Arrangement des neuen Roth-Kabinetts, das vorwiegend mit seinen Arbeiten bestückt wurde, im Sockelgeschoß des Kunsthallenneubaus in Augenschein nahm.

³¹⁷ Kat. *Dieter Roth: Bilder, Zeichnungen, Objekte.* Gespräch mit Hans-Joachim Müller, Galerie Littmann, Basel 1989, o.S.

³¹⁸ **Kurt Schwitters** *Manifest Proletkunst.* 1923, S. 24, in **Friedhelm Lach:** *Kurt Schwitters. Das Literarische Werk.* 5 Bde., Köln 1981, Bd. 5 S. 143.

³¹⁹ D.R. 5.7.96.

³²⁰ **Friedhelm Lach:** *Kurt Schwitters. Das Literarische Werk.* 5 Bde., Köln 1981, Bd. 5 S. 335.

³²¹ Vgl. Kat. *Dieter Roth: Bilder, Zeichnungen, Objekte.* Gespräch mit Hans-Joachim Müller, Galerie Littmann, Basel 1989, o.S.

³²² **Kurt Schwitters:** *Merz.* 1920, S. 5, in **Friedhelm Lach:** *Kurt Schwitters. Das literarische Werk.* 5 Bde., Köln 1981, Bd. 5 S. 77.

³²³ **John Elderfield:** *Kurt Schwitters.* Düsseldorf 1987, S. 49.

³²⁴ Vgl. Kap. 4.4.

³²⁵ **Brian O'Doherty:** *In der weißen Zelle - Inside the White Cube.* Berlin 1996, S. 47.

³²⁶ **Werner Schmalenbach:** *Kurt Schwitters.* Köln 1967, S. 13.

³²⁷ **Kurt Schwitters:** *Merz.* 1920, S. 6-7, in **Friedhelm Lach:** *Kurt Schwitters. Das Literarische Werk.* 5 Bde., Köln 1981, Bd. 5 S. 79.

³²⁸ **John Elderfield:** *Kurt Schwitters.* Düsseldorf 1987, S. 35.

- 329 D.R. 6.7.96.
- 330 *Interview Lebeer*, 20.6.79, S. 149.
- 331 Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Januar 1998.
- 332 Vgl. **Walter Benjamin**: *Der Sammler*. In *Gesammelte Schriften*. IX, Rolf Tiedemann (Hrsg.) Frankfurt/M. 1982. S. 269-280. **Andrea El-Danasouri**: *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*. München 1992, S. 170 ff.
- 333 *Hans-Joachim Müller über Dieter Roth* in *Künstler - Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 11, Dieter Roth, München 1990, S. 10.
- 334 Ebd.
- 335 Dieter Roth in den Anmerkungen zur zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Januar 1998.
- 336 *Interview Lebeer*, 20.6.79, S. 93.
- 337 Vgl. **Dietmar Elger**: *Der Merzbau - Eine Werkmonographie*. Köln 1984.
- 338 **Brian O'Doherty**: *In der weißen Zelle - Inside the White Cube*. Berlin 1996, S. 46.
- 339 In: **Pierre Cabanne**: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. in *Spiegelschrift* 10, Köln 1972, S. 67.
- 340 Vgl. **Bernd Busch**: *Belichtete Welt - Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München 1989, S. 367 ff.
- 341 **Alberto Boatto**: *New Dada und Nouveau Réalisme*. in Kat. *Europa/Amerika - Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*. Museum Ludwig, Köln 1986, S. 198.
- 342 **Otto Piene**, 6. Dez. 1991, in Kat. *Zufall als Prinzip - Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 1992, S. 250.
- 343 Vgl. Kat. *Fluxus und Nouveaux Réalistes - Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle*. Hamburg 1995, S.24 f, m. Abb.
- 344 **Arman** in: Kat. *Arman Accumulations Renault*. Galerie Jebenstraße, Berlin 1969; zit. nach Kat. *Zufall als Prinzip - Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 1992, S. 168.
- 345 **Mimmo Rotella** 1957 (Kat. Stuttgart 1971), zit. nach Kat. *Fluxus und Nouveaux Réalistes - Slg. Cremer für die Hamburger Kunsthalle*. Hamburg 1995, S.21.
- 346 Vgl. auch die aktuelle Ausgabe: **Daniel Spoerri**: *An Anecdoted Topography of Chance*. London 1995, mit Robert Filliou, Emmett Williams, Dieter Roth und Zeichnungen von Topor.
- 347 „Wie der von Spoerri geschriebene Einkaufszettel verrät, gab es eine Art Eintopf: Rinds- und Schweinefilet, Schafschulter, alles in würfelige Stücke geschnitten, Zwiebeln, Kartoffeln, Sauerkraut, Tomaten und Speck, Rahm etc. Dazu wurde Barack und jugoslawischer Rotwein getrunken. Wie die Tassen verraten, bildete Kaffee den Abschluß.“ In Kat. *Faszination des Objekts*. Wien 1980, in dem die Entstehung von *Hahns Abendmahl* von Wolfgang Drechsler vorgestellt wird, S. 95.

- 348 Vgl. **Daniel Spoerri**: *Gastronomisches Tagebuch*.. Hamburg 1995. Das Buch ist ein mit Anmerkungen und Kommentaren versehenes Kochbuch. Als Reminiszenz an frühere Arbeiten gibt es die Luxusausgabe mit einem auf Stoff gedruckten Fallenbild, „[...] das man zuerst als Tischdecke mit eigenen Mahlzeitflecken (Tachismus) imprägnieren muß, bevor man es rahmen darf.“ So bleibt Spoerri in seinem Werk dem Zufall treu, wenngleich heute in deutlich abgemilderter Form.
- 349 Vgl. Kap. 2. dieser Arbeit.
- 350 Vgl. die angebissene Schokoladenarbeit *Rheinfall von Schaffhausen* aus der Sammlung Cremer, die nach Roths Willen nicht restauriert wurde.
- 351 D.R. 6.7.96.
- 352 **Daniel Spoerri**: *Zu den Fallenbildern, Dezember 1960*. in *Zero*, Köln 1973, S.216.
- 353 **Thomas Kellein**: *Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm*. Stuttgart 1987, S. 90.
- 354 Vgl. Kat. *Fluxus in Deutschland 1962-1994. - Eine Geschichte mit vielen Knoten*. Stuttgart 1995, S. 74.
- 355 *Hans-Joachim Müller über Dieter Roth* in *Künstler - Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 11, Dieter Roth, München 1990, S. 7.
- 356 **Thomas Kellein**: *Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm*. Stuttgart 1987, S. 86.
- 357 Ebd. Vgl. Abdruck des Briefes von Roth an Maciunas mit den Vorgaben für die Edition, S. 84.
- 358 Dieter Roth in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Januar 1998.
- 359 **Jürgen Morschel**: *Umgang mit Gelegenheiten. - Grafik + Bücher von Dieter Roth in der Kunsthalle Baden-Baden*. In *Süddeutsche Zeitung*, 3.11.1972.
- 360 Vgl. Kat. *Multiples - Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1974, S. 126/127.
- 361 Die Edition Hossmann, Hamburg, wird u.a. von Herbert Hossmann geleitet, mit dem Dieter Roth drei Jahre später die *Sammlung flachen Abfalls* durchführt und wiederholt zur Ausstellung bringt.
- 362 Vgl. **Heiner Stachelhaus**: *Joseph Beuys*. Düsseldorf 1987, S. 79 - 98.
- 363 Vgl. die Vitrinen 11, 12, und 18 in **Gerhard Theewen**: *Joseph Beuys. Die Vitrinen - Ein Verzeichnis*. Köln 1993, S. 48 ff, z.B. *Blutwurst-Samuraischwert* und *Medizinisch behandelte (Zinksalbe) Blutwurst*.
- 364 Vgl. zur Geschichte der Wiener Gruppe: **Gerhard Rühm** (Hrsg.): *Die Wiener Gruppe - Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener*. Reinbek bei Hamburg 1985 (1967); Kat. *Die Wiener Gruppe*. Österreichischer Pavillon der Biennale di Venezia 1997.
- 365 Kat. *Fluxus in Deutschland - Eine lange Geschichte mit vielen Knoten*. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995, S. 92.
- 366 Vgl. **Gerhard Rühm** (Hrsg.): *Die Wiener Gruppe - Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener*. Reinbek bei Hamburg 1985 (1967)
- 367 Dieter Roth in der zweiten Korrekturfassung der Dissertation, Januar 1998.

368 **Friedensreich Hundertwasser (eig.: Fritz Stowasser)**: *verschimmelungs-manifest gegen den rationalismus in der architektur*. Hrsg. Eberhard Fiebig und Reinhard Kaufmann, Auflage 300 signierte Exemplare, Mainz 1958.

369 Ebda., zit. nach: Kat. *Prozesse - physikalische, biologische, chemische*. Bonner Kunstverein, Bonn 1978, o.S.

370 **Thomas Kellein**: *Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm*. Stuttgart 1987, S. 124.

371 *Lebensmaske (Life mask)*, 1966, drei Keramik-Schalen - 10,2 x 25,4 x 8,9 cm - die zum Formen der Maske aus Gelatine dienen. Größe des Originalgipses: 8,9 x 23,5 x 8,3 cm; vgl. Kat. *Claes Oldenburg Multiples 1964-1990*. Ausst. im Portikus Frankfurt, Katalog: Martin Hentschel, Frankfurt 1992, S. 87.

372 **Claes Oldenburg**: *Multiples in Retrospect 1964-90*. New York 1991, S. 48.

373 Die Ausstellung, die von Margarethe Jochimsen organisiert wurde, trug den Titel *Prozesse - physikalische, biologische, chemische*. Vgl. Kat. *Prozesse - physikalische, biologische, chemische*. Bonner Kunstverein, Bonn 1978, o.S.

374 Ebda., o.S.

375 Ebda., o.S.

376 **Eugen Thiemann, Christel Daneke** u.a. (Hrsg.): *HA Schult: der Macher*. Köln 1978, S. 136.

377 **Wolfgang Längsfeld**: *Biologische Kunstführung*. in **Eugen Thiemann, Christel Daneke** u.a. (Hrsg.): *HA Schult: der Macher*. Köln 1978, S. 376.

378 Kat. *Prozesse - physikalische, biologische, chemische*. Bonner Kunstverein, Bonn 1978, o.S.

379 **Eugen Thiemann, Christel Daneke** u.a. (Hrsg.): *HA Schult: der Macher*. Köln 1978, S. 145.

380 Kat. *Im Material - Objekte und Assemblagen der 60er Jahre in Stuttgart*. Württembergischer Kunstverein, Ausstellung vom 27.11.86 - 18.1.87, Stuttgart 1987, selbstverfaßte Biographie des Künstlers im Anhang, o.S.

381 Weitere Beispiele für die zufällige, wenig oder gar nicht beeinflusste Formwerdung führt der Kat. *Zufall als Prinzip - Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 1992, auf. Einen bislang einzigartigen Überblick über naturwissenschaftliche Prozesse als Kunst bietet der Kat. *Prozesse - physikalische, biologische, chemische*. Bonner Kunstverein, Bonn 1978.

382 Schokoladenfabriken gab es im 19.Jh. bereits zahlreiche. Die Firma *Stollwerck* hat nach Kenntnis des Verfassers jedoch als einzige Künstler mit der Herstellung von Schokoladenobjekten beauftragt. Aufgrund ihrer Wirtschaftskraft war überhaupt nur sie in der Lage, so große und kostspielige Stücke anfertigen zu lassen, für die z.T. mehrere Tonnen des Materials verwendet wurden.

383 **Bruno Kuske**: *100 Jahre Stollwerck-Geschichte 1839-1939*. Köln 1939, S. 31.

384 Ebda., S. 76.

385 Ebda., S. 78.

³⁸⁶ *Eiberfelder Zeitung*, Bericht zur Düsseldorfer Gewerbe- und Kunstausstellung, No. 254, 13.9.1880.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ *Kölnische Zeitung: Frankfurter Ausstellung*. Nr. 235, 25.8.1881.

³⁸⁹ *Kölnische Illustrierte Zeitung: Die deutsche Chocolate-Industrie auf dem Brüsseler internationalen Wettbewerb*. 8.12.1888, No. 2371, S. 613.

³⁹⁰ Leider finden sich im Firmenarchiv der Firma Stollwerck in Köln keine konkreten Hinweise auf den Architekten oder darüber, was nach der Ausstellung mit dem Bau geschehen ist. Die Vermutung liegt nahe, daß er mehrfach verwendet wurde, da diese Art Ausstellungen einen so großen Werbeeffect hatten, daß sich die Firma bemühte, regelmäßig an den Messen teilzunehmen. Diese Mobilität würde bedeuten, daß der Stand aus in Köln vorproduzierten Teilen jeweils vor Ort zusammengesetzt worden ist. Ob die Einzelteile gegossen oder aus dem massiven Block geschabt worden sind, ist ebenfalls unbekannt. Rätselhaft bleibt auch, ob sich das Material wirklich alleine getragen hat oder ob sich die Schokolade über einem stützenden Gerüst aus Holz oder Metall befunden hat.

³⁹¹ Der Zeichner ist, wie alle anderen an der Produktion beteiligten Künstler, nicht bekannt. Auf ein skurriles Detail seiner Darstellung sei jedoch noch hingewiesen: Um die internationale Atmosphäre auf der amerikanischen Messe zu veranschaulichen, versammelt er neben einigen edel gekleideten Damen und Herren europäischer Prägung am Fuße des Monuments einen Indianer mit vollem Federschmuck, einen Farbigen mit Zylinder, einen orientalisches gekleideten Interessenten sowie einen lesenden Asiaten im Vordergrund des Bildes.

³⁹² Vgl. **Bruno Kuske**: *100 Jahre Stollwerck-Geschichte 1839-1939*. Köln 1939, S. 79. Laut **Glenn Wharton, Sharon D. Blank, J. Claire Dean**: *Sweetness and Blight: Conservation of Chocolate Works of Art*. In **Jackie Heuman** (Hrsg.): *From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture*, London 1995, S. 162, befindet sich das Monument heute in der Sammlung: „William Frost Mobley, Chocolate Historian, Schoharie, New York“.

³⁹³ **Bruno Kuske**: *100 Jahre Stollwerck-Geschichte 1839-1939*. Köln 1939, S. 78.

³⁹⁴ In dem engagierten Briefwechsel - vom 15.4. - 17.4. 1902 - bezüglich der Gestaltung des Standes zwischen Bruno Schmitz und den Brüdern Stollwerck findet sich häufiger der Name Behrens mit dem Zusatz der Professur. Da Schmitz in Berlin lebt, liegt die Vermutung nahe, daß es sich bei dem zweiten beauftragten Künstler um Peter Behrens handelt, der ab 1907 künstlerischer Leiter und Designer bei der AEG in Berlin wird.

³⁹⁵ In einem Brief von Bruno Schmitz an Ludwig Stollwerck vom 17.4.1902 kündigt dieser resigniert an, daß er ein neues Wachsmo­dell „[...] von irgend einer anderen, ornamentaleren Endigung an Stelle der Frau­enzimmer [...]“ anfertigen wird, was dann von einer beauftragten Firma vor Ort ausgeführt werden soll. Dem Verfasser ist nicht bekannt, wie der letztlich ausgeführte Entwurf aussieht. Briefwechsel im Stollwerck-Archiv, Köln, vgl. Dokument Nr. 25 im Anhang.

³⁹⁶ Brief von Prof. Bruno Schmitz, Berlin, an Ludwig Stollwerck in Köln, vom 14.10.1903, 2 Seiten. Korrespondenz im Stollwerck-Archiv, Köln, vgl. Dokument Nr. 26 im Anhang.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Brief von Geheimrat Lewald aus Berlin, dem Reichskommissar für die Weltausstellung in St. Louis 1904, an Ludwig Stollwerck, Köln, vom 29.10.1903, vier Seiten. Korrespondenz im Stollwerck-Archiv, Köln, vgl. Dokument Nr. 27 im Anhang.

399 **Uwe M. Schneede**: *Joseph Beuys - Die Aktionen*. Hamburg 1995, S. ??.

400 Vgl. **Ralf Beil**: *Schokolade gegen das Schweigen. - Notizen zu einem Kunstmaterial von Joseph Beuys*. Neue Zürcher Zeitung, 30.11./1.12.1996. Beil untersucht hier als erster die Beuysche Materialikonologie bezüglich Schokolade als künstlerischem Werkstoff, die „[...] im Vergleich zum Skandalmaterial Fett - immer noch ein Schattendasein in der Beuys-Rezeption führt“.

401 Ebda.

402 Ebda.

403 **Joseph Beuys** in: **Jörg Schellmann / Bernd Klüser**: *Joseph Beuys - Multiplizierte Kunst, Werkverzeichnis*. München 1977, S. 11f.

404 Kat. *Geschmackssache. Kunst als Lebensmittel*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1986, S. 26.

405 **Gerhard Theewen**: *Joseph Beuys. Die Vitrinen - Ein Verzeichnis*. Köln 1993, S. 59.

406 Kat. *Geschmackssache. Kunst als Lebensmittel*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1986, S. 26.

407 Vgl. **Claes Oldenburg**: *Multiples in Retrospect 1964-90*. New York 1991, S. 90.

408 Ebda.

409 **Glenn Wharton, Sharon D. Blank, J. Claire Dean**: *Sweetness and Blight: Conservation of Chocolate Works of Art*. In **Jackie Heuman** (Hrsg.): *From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture*, London 1995, S. 162, S. 163. Dort findet sich der Hinweis auf den Aufsatz: **R. Mehrtens Galvin**: *Sybaritic to some, sinful to others, but how sweet it is!* In *Smithsonian Magazine*, Februar 1986, 16:11, S. 54-64.

410 Vgl. *Loop my Loop*, 1991, Leuchtkastendia, 127 x 76 x 15 cm.

411 *An Opera for Milly Mudd: Artist Helen Chadwick in Conservation with Judith Collins*. In **Jackie Heuman** (Hrsg.): *From Marble to Chocolate - The Conservation of Modern Sculpture*, London 1995, S. 159.

412 Dabei handelt es sich bezeichnenderweise um dieselbe Kunsthochschule in Providence, an der Dieter Roth 1965 für ein Jahr die Graphikklassse als Gastprofessor geleitet hat, und wo er erstmals systematisch mit Lebensmitteln als künstlerischem Werkstoff experimentiert hat.

413 **Susanne Lingeman**: *Janine Antoni - Mit allen Fasern ihres Körpers*. In *Art - Das Kunstmagazin*, Mai 1995, S. 64.

414 Ebda.

415 Text des Faltblattes, das der Schachtel beiliegt und das Projekt erläutern soll.

416 **Alfred Nemecek**: *Ueli, ein sanfter Partisan*. In *Art - das Kunstmagazin*, August 1997, S. 50.

417 Text auf dem Karton, in den der *Jubiläums Schoggi-Taler* eingelegt ist.

418 Dieter Roth im *Offenburger Tageblatt*, Ausgabe vom 4.10.1972.

419 **Karl Gerstner** in Kat. *Freunde + Freunde*. Kunsthalle Bern, Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart 1969, o.S. (Antwort auf Frage 42, wie er Dieter Roths Kunst charakterisieren würde)

INHALT

Zweiter Teil

1.	Abbildungen und Katalog: Werkübersicht der Objekte und Materialbilder von Dieter Roth aus den Jahren 1960-75	S. 3
	1960	S. 4
	1961	S. 5
	1962	S. 7
	1963	S. 8
	1964	S. 9
	1965	S. 12
	1966	S. 17
	1967	S. 24
	1968	S. 28
	1969	S. 45
	1970	S. 61
	1971	S. 69
	1972	S. 75
	1973	S. 78
	1974	S. 80
	1975	S. 81
	Nicht datierbare Objekte und Materialbilder aus der Zeit von 1969-75	S. 88
2.	Ausstattungsverzeichnis (1960-75)	S. 91
2.1.	Einzelausstellungen	S. 91
2.2.	Beteiligungen an Gruppenausstellungen	S. 93
3.	Im Text erwähnte Dokumente	S. 96
	Dokument 1	S. 97
	Dokument 2	S. 101
	Dokument 3	S. 102
	Dokument 4	S. 108
	Dokument 5	S. 110
	Dokument 6	S. 112
	Dokument 7	S. 113
	Dokument 8	S. 115

Dokument 9	S. 116
Dokument 10	S. 121
Dokument 11	S. 124
Dokument 12	S. 125
Dokument 13	S. 126
Dokument 14	S. 127
Dokument 15	S. 128
Dokument 16	S. 132
Dokument 17	S. 133
Dokument 18	S. 134
Dokument 19	S. 141
Dokument 20	S. 147
Dokument 21	S. 150
Dokument 22	S. 153
Dokument 23	S. 154
Dokument 24	S. 157
Dokument 25	S. 159
Dokument 26	S. 163
Dokument 27	S. 165

4. Abbildungsnachweis S. 169

Lebenslauf S. 170

1. Abbildungen und Katalog: Werkübersicht der Objekte und Materialbilder von Dieter Roth aus den Jahren 1960-75

Der folgende Katalog bildet die Grundlage dieser Dissertation. In ihm sind alle dem Verfasser aus der Zeit von 1960 bis 1975 bekannten, dreidimensionalen Arbeiten mit bis dato kunstfremden oder zumindest ungewöhnlichen Materialien Roths aufgeführt. Es handelt sich dabei um das erste Werkverzeichnis der Objekte und Materialbilder Dieter Roths. Die Liste kann nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Die Reihenfolge ist chronologisch, innerhalb der Jahre sind die Arbeiten nur z.T. nach materiellen oder formalen Ähnlichkeiten geordnet. Die Numerierung der Werke setzt sich zusammen aus dem Entstehungsjahr und der Position der Arbeit in der Liste. Die Titel sind, wenn der Künstler sich mit der jeweils konventionalisierten Form nicht einverstanden erklärte, in Klammern gesetzt. Das Ende der Auflistung bilden die undatierten Objekte und Materialbilder, die in diesem Zeitraum entstanden sind.

Neben der Erwähnung des verwendeten Materials und einer eventuellen kurzen Bild- oder Objektbeschreibung sind die Maße (Höhe x Breite x Tiefe), bei Editionen die Auflagenhöhe und der Drucker bzw. Hersteller angegeben. Das Kürzel GW verweist auf die vom Künstler selbst herausgegebenen Gesammelten Werke mit Angabe der Bandzahl und der Nummer, unter der das Objekt dort aufgeführt ist, ggf. auch mit der betreffenden Abbildung. Der Hinweis auf eine Signatur erfolgt dort, wo sie dem Verfasser bekannt ist, was nicht bedeuten muß, daß dort, wo diese Angabe fehlt, das Werk keine Signatur trägt. Die Angabe, wo sich das Werk derzeit befindet, geschieht bei Privatsammlungen nach Absprache mit den jeweiligen Sammlern, deren Wunsch nach Diskretion Rechnung getragen werden mußte. DRF bedeutet, daß sich das Werk in der Dieter Roth Foundation befindet.

Die Zusammenstellung erfolgte unter der Kontrolle und Korrektur des Künstlers. Offensichtlich ist jedoch, daß gerade aus den frühen Jahren noch weitere Arbeiten existieren müssen bzw. existiert haben müssen, als hier zusammengetragen werden konnten. Einige Werke aus dieser Zeit befinden sich zudem vermutlich noch in amerikanischen Privatsammlungen oder sind zerstört, ihr Verbleib jedenfalls ist derzeit unbekannt.

1960

1960.1 Dreh-Rasterbild

Holz, Glas, Eisen, Aluminium.

Mit schwarzen Linien bemalte oder beklebte Holzplatte aus konzentrischen, gegeneinander drehbaren Ringen gefertigt, vor der sich eine gleich große gläserne, ebenfalls bemalte Scheibe befindet. Diese ist vor der Holzplatte drehbar. Die linearen Strukturen der Holzplatte und der Glasscheibe erzeugen, wenn die Glasscheibe zuvor in Rotation versetzt worden ist, ein Flirren vor den Augen des Betrachters.

Durchmesser: 81 cm

Verschiedene Versionen: u.a. Slg. Katrín Gudmundsdóttir, Island, Privatsammlung Dänemark, DRF



1960.2 Kugelbild

Dachpappennägel, Holzkugeln, Holz.

Auf einer mittig befestigten, runden Holzplatte sind gleichmäßig in dichtem Abstand Nägeleingeschlagen. Dazwischen befinden sich einige Holzkugeln. Bei Rotation des Objekts verändern die Kugeln ihre Positionen und werden dabei durch die Nagelköpfe am Herausrollen gehindert.

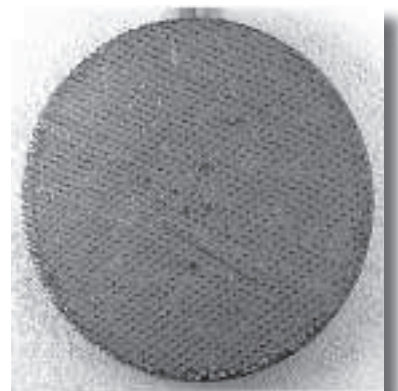
Durchmesser: 98 cm

Tiefe: 6 cm

Ausführung: 1981

Bez.: rückseitig: „Dieter Roth: Kugelbild, 1960. Rekonstruktion, das Original ist zerstört worden. Dieter Roth 1981.“

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1960.3 Dreh-Rasterbild

Kinetisches Op-Art Objekt, vgl. 1960.1, Holz, Glas, Eisen

Zwei gleich große runde Glasscheiben, die mittig auf einer runden Holzplatte, die aus drei konzentrischen, gegeneinander drehbaren Ringen besteht, befestigt sind. Die vordere Scheibe ist mit grünen, die hintere mit roten und die Holzplatte mit blauen parallelen Linien bemalt. Mit drei Einstellhebeln aus Aluminium, mit Eisenkreuz an der Wand befestigt.

Durchmesser: 80 cm



Bez.: Dieter Roth
Ausführung: 1996
DRF

1960.4 Gummibandbild Nr. 6

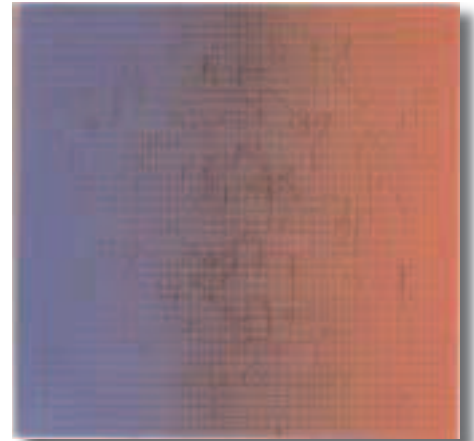
Je zur Hälfte in den Farben Blau und Rot gespritzte Tischlerplatte, Eisennägel, Gummibänder, veränderbare Anordnung.

100 x 100 cm

Bez. Dieter Roth, Hamburg 1991/92

Idee: 1960, ausgeführt 1991/92

DRF



1961

1961.1 Daily Mirror Book

Zeitungsseiten, gebunden.

Aus ca. 150 übereinanderliegenden Zeitungsseiten der englischen Zeitung *Daily Mirror* ausgeschnittene, quadratische Stücke, die mit einer Klebebindung zu jeweils einem kleinen Buch gebunden wurden.

2 x 2 x 2 cm

Aufl. ca. 220, sig.

Druck: Daily Mirror, London

Herausgeber: Forlag ed., Reykjavik

Vgl. *GW 20*, B # 15, mit Abb.



1961.2 Gummibandbild

Farbig gespritzte Tischlerplatte, Eisennägel, Gummibänder, veränderbare Anordnung.

100 x 100 cm

Verschiedene Variationen

DRF



1961.3 Literaturwurst

Bücher, Gewürze, Fett, Wurst darm.

In kleine Streifen gehäckselte, unterschiedliche Romane und

Zeitschriften - z.B. Alfred Andersch: *Die Rote*, eine Ausgabe des *Spiegels*, eine Ausgabe der Illustrierten *Quick* u.a. - die, mit Gewürzen und Fett nach einem Wurstrezept vermischt, vom Künstler in einen Wurst darm und später in eine Plastikpelle gepreßt wurden. Außen klebt jeweils der ausgeschnittene Titel mit Exemplarnummer und Signatur auf der „Wurst“.



Länge: 35 cm, Durchmesser 8 cm. (Die Abmessungen variieren entsprechend der Menge des Inhalts)

Aufl. 50 (entstanden von 1961- ca. 1970)

25 Ex. von Dieter Roth in Wurst darm,

später 25 Ex. in Plastikhülle von der Edition René Block, Berlin, verlegt

Vgl. *GW 20*, B # 16, mit Abb.

1961.4 Literaturwurst (zerschnitten)

Zwei Hälften einer zerschnittenen Literaturwurst im Holzrahmen, vgl. 1961.3.

52,5 x 42,4 x 12 cm.

Ex. 7/50 (Martin Walser: *Halbzeit*)

Bez.: Dieter Roth 67.

Abb. in Kat. *Im Material*, Stuttgart 1971

DRF



1961.5 Puzzle

Pavatex, Siebdruck

Lineares Muster, von D.R. auf 50 gleichseitige Dreiecke gedruckt, die man wie ein Puzzle verschieden kombinieren kann (zwei Teile fehlen).

58 x 57 x 3 cm

Hergestellt von D.R. in Reykjavík 1961

Slg. Dadi Wirz, Reinach, Schweiz



1962

1962.1 Bodensculptur

(ca. 1962-63)

Abfälle und Schrott, bemalt.

150 weggeworfene Gegenstände in der Farbe des rötlichen Schlackebodens bemalt. Die temporäre Arbeit wurde auf einem unbebauten Platz in Reykjavik installiert.

ca. 100 x 100 cm (unregelmäßig)

[zerstört, o. Abb.]

1962.2 Windharfe

(ca. 1962-63)

Laternenpfahl, Metallteile, Schrott, zwei Mikrophone.

Außensculptur: An einen Laternenpfahl befestigter, querliegender Eisenträger, an dem diverse Metallteile hängen.

Diese werden vom Wind bewegt. Das dadurch verursachte Geräusch wird über zwei Lautsprecher in den Innenraum der Ausstellung übertragen.

Höhe ca. 10 m

[zerstört, o. Abb.]

Abb. in Kat. *Jon Gunnar Arnason*; Hrsg. Listasafu Islands, Reykjavik

1962.3. o.T. [Fadenbild]

(ca.1962-63)

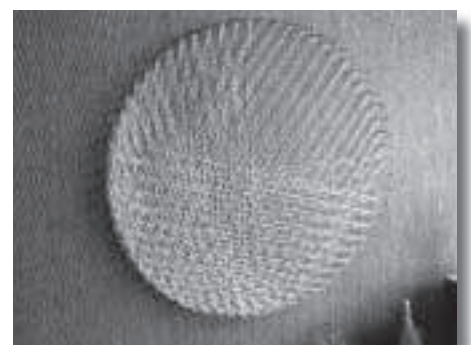
Schrauben, Bindfaden, Holzplatte.

In einen Kreis von Schrauben ist nach einem sternförmigen Prinzip ein weißer Bindfaden gespannt.

Nach Angaben Roths existieren zwei Versionen, davon ist eine - Privatslg. Manfred Vilhjálmsson, Island - direkt auf der Wand ausgeführt.

Durchmesser ca. 70 cm.

Abb. in Kat. *Dieter Roth*. The Living Art Museum, Reykjavik, Island, S. 27 oben.



1962.4 Kugelbild Nr.4

Dachpappennägel, Holzkugeln, Holz.

Auf einer mittig befestigten, runden Holzplatte sind gleichmäßig in dichtem Abstand Nägel eingeschlagen.

Dazwischen befinden sich einige Holzkugeln. Bei Rotation des Objekts verändern die Kugeln ihre Positionen und werden dabei durch die Nagelköpfe am Herausrollen gehindert, vgl. 1960.2.

Durchmesser: 100 cm

Tiefe: ca. 14 cm

Ausführung: Hamburg 1991/92

Bez.: rückseitig: „Dieter Roth '92 signiert Hamburg 23.8.92“

DRF



1962.5 Kugelbild 2/4

Holzplatte, Nägel, davor Plexiglasscheibe, Holzkugeln

Auf einer mittig befestigten, runden Holzplatte sind gleichmäßig in dichtem Abstand Nägel eingeschlagen. Dazwischen befinden sich weiß bemalte Holzkugeln. Bei Rotation des Objekts verändern die Kugeln ihre Positionen und werden durch die aufmontierte Plexiglasscheibe am Herausrollen gehindert.

Durchmesser: 100 cm

Tiefe: ca. 12 cm

Bez.: Dieter Roth sign. '92

DRF



1963

1963.1 Objektkasten

Verschiedene Materialien in einem Holzkasten mit Tragegriff, dessen Vorderseite mit Plexiglasscheibe, z.T. mit Ölfarbe übermalt.

38 x 38 x 12,5 cm

Bezeichnet im Kasten unten rechts: Dieter Roth 63

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, # 246.

Museum moderner Kunst, Wien



1963.2 *Perspectaculum Memoriae*

Mischtechnik auf Pappe.

39 x 39 cm

Slg. Richard Hamilton

Ausgestellt: Hamburger Kunstverein 1974, # 29

[o. Abb.]

1963.3. *RICHARDS BIKE riding home*

Aufgeklappter Karton, in dem sich die Zeichnung eines Motorradfahrers befindet.

35 x 37 cm

Slg. Richard Hamilton

Ausgestellt: Hamburger Kunstverein 1974, # 26, Abb. S.36.



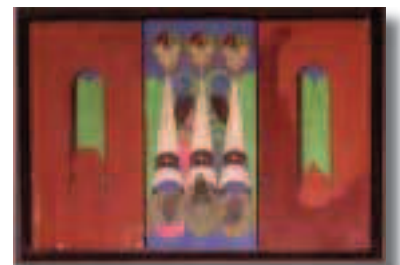
1963.4. *o.T.*

Ölfarbe, Plakatfarbe, Stempel, Pauspapier auf drei Holzbrettern (Farbmusterplatten).

25 x 37,5 x 3 cm

Bei den Farbmustern handelt es sich um alte Farbprobentafeln der Reykjaviker Farbenfabrik HARPA [zu deutsch: Harfe]

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1964

1964.1 *Portrait Carl Laszlo*

Leinwand, Käse, Farbe und Glas.

Portrait des Sammler Carl Laszlo, nach Fotovorlage mit Käse und Acrylfarbe u.a. ausgeführt.

40 x 38 cm

Bezeichnet unten rechts: D.R. 64

Slg. Hahn, Museum moderner Kunst, Wien, Abb. in Kat.

Slg. Hahn, # 2471964



1964.2. Self Portrait

Flachobjekt (Gießung)

Runde, gegossene Schokoladenform auf Dispersionsfarbe auf Karton auf Hartfaserplatte, die Teil eines Ölgemäldes war.

40,5 x 40,5 cm in 47 x 45 x 6 cm

Bez. vorne mit Schreibmaschine: Diter Rot, hinten Dieter Roth (sign. 93) daneben Eignerstempel von Lisa Redling

Entstanden in Providence. Es handelt sich dabei um das einzige erhaltene Bild, das durch Zufall die Räumung seines Ateliers überstanden hat.

DRF



1964.3. Symetriebild

1959-64

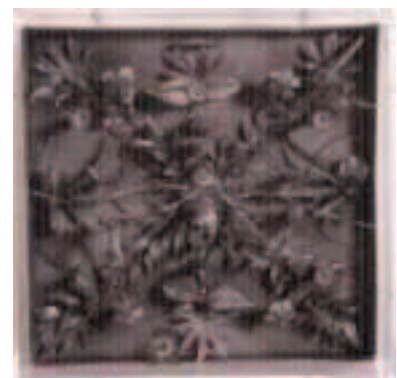
Mit farbigem Sprylack bemalte Plastikblumen, die symmetrisch auf eine Masonitplatte montiert sind.

44 x 44 x 12 cm

Bez.: nicht signiert

Die Arbeit ist in Island entstanden und wurde von D.R. 1993 restauriert.

DRF



1964.4 o.T.

Materialbild mit geometrischen Formen auf unebenem Untergrund.

Spritzlack, Wasserfarbe, Dispersionsfarbe, auf Pappmaché und Süßigkeiten auf Karton, montiert auf einem Türblatt.

63 x 62,5 auf 80 x 75 cm

Bez.eichnet: D.R. 64 - Dieter Roth, signiert 1993

Die Arbeit gehörte vormals Malcolm Grear, Providence, USA.

DRF



1964.5 Helen Gallagher Fosterhouse

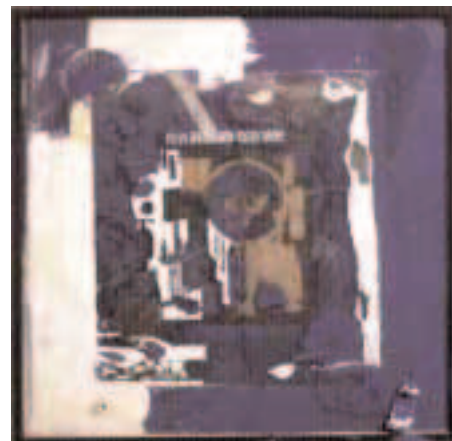
Materialbild: Öl- und Dispersionsfarbe, Leim und Drucksache auf und zwischen Glasplatten.

61 x 61 cm

Bez.: Dieter Roth - signiert 1993.

Die Arbeit gehörte vormals Malcolm Grear, Providence, USA.

DRF



1964.6 o.T.

Pralinen, Schokolade, Klebestreifen, Acryl, Schokolade, Schimmel, metallene Handgriffe, Blech in Holzkasten (ohne Deckel).

29 x 36,6 cm

Bez.: Dieter Roth (sign. 1993)

Die Arbeit gehörte vormals Gunnar Malmberg, Gardarkrepp, Island.

DRF



1964.7 o.T. [Stilleben]

Materialbild: symmetrische Komposition aus Plastikblumen, Spraydosen etc., mit roter und grüner Farbe überarbeitet.

80 x 53 x 10 cm

Bez.: signiert

Die Arbeit ist formal dem **Symetriebild** aus dem gleichen Jahr, vgl. 1964.3 verwandt.

Ausst.: Gal. Nolan/Eckman, New York, 1998



1965

1965.1 Flöte (später erweitert zu: Geruchsorgel)

Pappe, Holz, Bindfaden, Plastikfolie, organisches Material
Acht mit organischem Material gefüllte, unterschiedlich lange Pappröhren, die durch einen Bindfaden zusammengehalten werden, sind wie Orgelpfeifen der Länge nach angeordnet.

210 cm x 40 x 5 cm

Die Arbeit wurde nach Angaben Dieter Roths 1985 um einen Transportkasten, geschreinert von Björn Roth, erweitert.

Slg. Museum für Gegenwartskunst Reykjavik, Island

Abb. in Kat. *Dieter Roth. The Living Art Museum, Reykjavik, Island*, S. 31.



1965.2 Fruits of a crash (for G+J)

Speisereste und Geschirr zwischen Glasplatten in Holzrahmen. Mit Scharnieren schwenkbar an einer Holzleiste befestigt.

97 x 69,5 x 5 cm

Bez.: D.R. 65

Die Arbeit gehörte vormals Gordon Brett, Myrtle Beach, South California, USA. Sie ist in Providence, USA, entstanden. Da sie durch das Scharnier von vorne und hinten zu betrachten ist, bezeichnet Roth solch eine Arbeit als „Zweiseiter“.

DRF



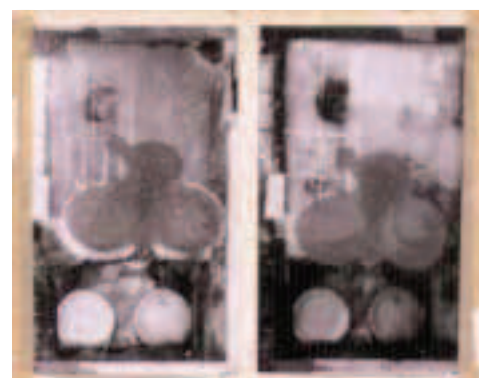
dazu: **1965.2-1 o.T.**

s/w-Foto auf Karton

23 x 29 cm

Bez.: unsigniert

DRF



1965.3 Hut

Assemblage: Filme, Klebestreifen, Spritzlack auf Glasscherben.

Unikatdruck

27,5 x 43 cm

Archiv Sohm

vgl. GW 20, G # 45

[o. Abb.]

1965.4 Kugelspiel

Holzplatte, Nägel, zwei Drehklappen, Plastikugel

Runde, blau bemalte Holzplatte mit ungleichmäßig eingeschlagenen Nägeln und zwei Löchern.

Durchmesser: ca. 50 cm

Tiefe: ca. 10 cm

Slg. Magnús Jóhannsson, Island



1965.5 Motorradfahrer

Zigarettenstummel, Asche auf Karton

Kleinformatige Papierarbeit die einen Motorradfahrer zeigt, gebildet aus einem Zigarettenstummel und -asche.

20,3 x 14,5 cm

Archiv Sohm



1965.6 Motorradladen

Plakatfarbe, Leim, Glas auf Karton

Umriss eines Motorradfahrers auf einer Doppelseite der Zeitschrift *Snow*

Auf Papierstreifen, oben im Bild, mit Schreibmaschine betitelt.

31 x 44 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1965.7 Mundaugen

Katzenfutter, Wasserfarbe auf Glas

15 x 20,5 cm

24 x 29,5 cm (= Innenrahmenmaß)

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1965.8 Poem for R.H.

Mischtechnik: Holz, Gips, Foto und Klebestreifen.

20,5 x 20,5 cm

Slg. Richard Hamilton

Ausgestellt: Hamburger Kunstverein 1974, # 36, Abb. S 41

[o. Abb.]

1965.9. Relief

[keine weiteren Angaben]

vormals Slg. Gunnar Malmberg

Verbleib unbekannt

[o. Abb.]

1965.10 Unterlage

Zeitungspapier, Farbe auf Holzplatte.

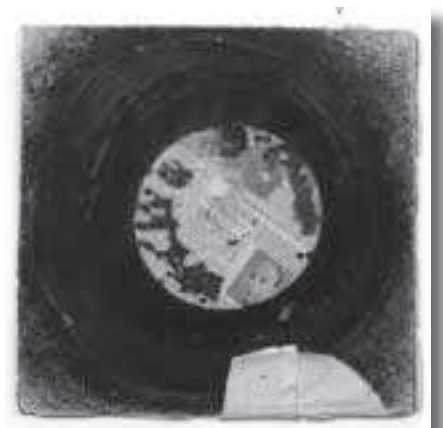
Quadratische Holzplatte, mit Zeitungspapier beklebt. Mittig ist ein runder Zeitungsausschnitt sichtbar geblieben, der nicht mit Farbe bedeckt ist. Unten rechts wird der äußere Ring von zwei gelblichen Papierstücken überdeckt. Dabei handelt es sich nach Roths Angaben um ein Fundbild, das ursprünglich als Unterlage diente, auf der runde Vasen schwarz gespritzt wurden.

30 x 30 cm

Slg. Museum für Gegenwartskunst Reykjavik, Island

Abb. in Kat. *Dieter Roth*. The Living Art Museum, Reykjavik,

Island, S. 34 unten.



1965.11 Motorbike and Rider

1965 (von D.R. 1993 restauriert)

Kastenartiges Objekt: Ölfarbe, Spraylack, Dispersionsfarbe, Leim auf Glas, in Holzkasten, davor Drahtgeflecht und Blech
61 x 73,5 x 22 cm

Bezeichnet: D.R. 65 / Dieter Roth 1993

Die Arbeit ist in Providence entstanden.

DRF



1965.12 Twins

Speisereste, Wasserfarbe, Leim auf Karton auf Masonit in Holzrahmen.

57 x 56 cm

Bezeichnet: D.R. 65

Die Arbeit gehörte vormals Lisa Redling in Fort Meyers, Florida, USA, sie ist entstanden in Providence, USA.

DRF



1965.13 Gästezimmer

Plakatfarbe auf Glas über Speiseabfällen, Fensterkitt, tote Insekten. Fruchtfliegen, Tusche, in Kasten aus Karton mit Futteröffnung, in Holzrahmen.

73,5 x 45,5 cm

Bezeichnet D.R. 65

„Die weißen, grünen und roten Pinsel Punkte sollten Aufenthaltsorte besuchender Fliegen zeigen.“ D.R.

Die Arbeit gehörte vormals Lisa Redling in Fort Meyers, Florida, USA, sie ist entstanden in Providence, USA.

DRF



1965.14 Guts

Materialbild: Kekse, Luftballon und Farbe

38 x 38 cm

Bezeichnet: D.R. 65 und Dieter Roth 1992

Entstanden in Providence, USA.

DRF



1965.15 o.T.

Stempelfarbe, Acrylfarbe, Leim, Klebestreifen, auf
Transparentpapier zwischen Glasscheiben in Eisenrahmen
in Holzrahmen.

49 x 84 cm

Bezeichnet: signiert 1993

Die Arbeit gehörte vormals Malcolm Grear, Providence,
USA.

DRF



1965.16 o.T. (Banane)

Durch eine Radierpresse gedrückte Bananen auf weißem
Leinen.

500 x 78 cm

Bez. nicht signiert

Die Arbeit entstand in der Radierwerkstatt von Dadi Wirz
in der Rhode Island School of Design in Providence, USA.



1965.17 o.T. (Banane)

Durch eine Radierpresse gedrückte Bananen auf weißem
Leinen.

500 x 78 cm

Bez. nicht signiert

Die Arbeit entstand in der Radierwerkstatt von Dadi Wirz
in der Rhode Island School of Design in Providence, USA.

Zweite, kürzere Pressung, vgl. 1965.16



1965.18 Lisa's Tombst

Collage: Grauer Karton, Fotos, Papier, Tesafilm und
Temperafarbe.

49 x 53 cm

D.R. 65.

DRF



1966

1966.1 Banana

Bananenschale, Glasscherbe, Holz

Auf der Scherbe einer Fensterglasscheibe klebt eine
Bananschale, die in eine etwa drei Zentimeter dicke, weiß
bemalte Holzplatte eingesetzt wurde.

Vorne auf einem Zettel mit Schreibmaschine vom Künstler
betitelt: BANANA und - bei dem Exemplar der Slg. Cremer,
Hamburger Kunsthalle - zusätzlich auf der Vorderseite des
Sockels: „hier noch mal eben: <in providence gemacht>
13.12.70

Aufl. 6 Exemplare

21 x 22,5 x 13,5 cm (verschiedene Formate)

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle Ex 3/6, u.a.



1966.2 Banana Print

Banane, Klebestreifen, auf Leinentuch.

Mittels einer Druckerpresse hat Roth eine Banane mit Schale
auf ein Leinentuch gewalzt.

93 x 64 x 3 cm, gerahmt

Rahmenmaß: 101 x 77 x 3 cm

Slg. Dadi Wirz, Reinach, Schweiz



1966.3 Concert for FLY solo and FLY orchestra

Zwei dicke, pastose Leimkleckse auf Pappe. In einem Klecks befindet sich eine Fliege, in den anderen hat der Künstler mehrere Fliegen eingearbeitet.

13,5 x 38 cm

Slg. Richard Hamilton

Ausgestellt: Hamburger Kunstverein 1974, # 45, Abb. S. 43

[o. Abb.]

1966.4 Die Insel

Materialbild: Landkarte von Island, Ölfarbe, saure Milch
Von Roth selbst unter Glas gerahmt.

85 x 106 cm

Bezeichnet auf der Rückseite: Dieter Rot 66

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, # 249.

[o. Abb.]

1966.5 Family life - a movie

Bienenwachs-Stilleben auf Kamera-Dreifuß-Stativ.

11,5 x 14 cm

Slg. Providence Museum of Art, Rhode Island, USA



1966.6 Gebiss

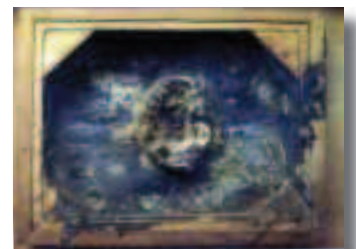
Gipsabguß eines Gebisses, Milch, Leim und Farbe auf Leinwand.

Abguß des Gebisses von Dieter Roth, übergossen mit Sauermilch, Leim und blauer Farbe.

23,8 x 29,8 x 5 cm

Innenrahmenmaß: 34,3 x 40,3 x 5,7 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



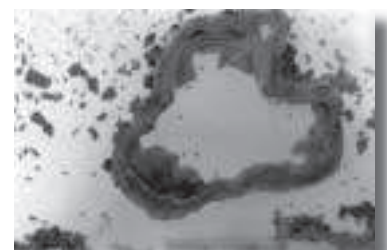
1966.7 Im Meer

Glas, Pappe, Leim, Milch, Insektenmaden
Accumulage zwischen zwei Glasscheiben.

21,6 x 25,8 x ca. 1 cm

Bez.: Im Bild unten betitelt und signiert mit „Im Meer D.R.66.“

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1966.8 Postkarte

Erdbeere, Klebestreifen, Spritzlack auf leicht rundgebogenem Karton.

9,7 x 17,2 cm

Innenrahmenmaß: 16,7 x 22,7 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1966.9 Rösselsprung

Pappe, Holz, Plastik.

Taschenschachspiel zum Zusammenklappen, auf den Spielfeldern mit jeweils einem Buchstaben beschriftet, innen eine Springer-Figur.

Bezeichnet: auf eingeklebtem Zettel innen: „der Springer steuert die Worte an“

offen: 19,1 x 19,1 x 2 cm

geschlossen: 19 x 9,5 x 4 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

[o. Abb.]

1966.10 Stempelkasten

(1962-66)

Kasten mit 23 Stempeln

Mit den Stempeln entstand das Künstlerbuch *Mundunculum* in zwei Auflagen.

Der Stempelkasten erscheint ähnlich als Auflagenobjekt, vgl. 1968.50

31,5 x 48 x 7 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1966.11 Sunrise (schweizer Ware) & öppis klais.D.W.

Spielzeug-Flugzeug, Joghurt, Holz

Flach zerquetschtes Spielzeug-Flugzeug mit Joghurt auf Holz, umgeben von toten Fliegenlarven. Vom Künstler in hölzernen Rahmen hinter Glas gebracht. Der Rahmen ist mit einer Mischung aus Milch-Emulsion und Holzleim bestrichen.

63 x 63 x 6 cm

Bezeichnet unten rechts auf dem Rahmen:

D.R. 66

Slg. Dadi Wirz, Reinach, Schweiz



1966.12 Drei Damen

Umdruck, Schwarz und Schokolade auf Pergamin

22,5 x 30 cm

Unikat, signiert

Druck: Dieter Roth, Providence.

Vgl. GW 20, G # 79, mit Abb.



1966.13 Als Gott durch das Spielzeug stach, stach er in schreckliche Scheisse.

Tiefdruck (Ätzung), schwarze Farbe und Mohrenkopf auf
weissem Bütten

50 x 40 cm auf 76 x 56 cm

Aufl. 50 geplante Unikate,

ausgeführt: 5 Exemplare (Unikate)

Druck: Dieter Roth, Providence

Spätere Auflage von der Platte - nicht mit Mohrenkopf o.ä.
überarbeitet - bei

der Griffelkunstvereinigung e.V., Hamburg, ca. 1000
Exemplare

Vgl. GW 20, G # 69, mit Abb.



1966.14 Vogelplatte 2

Tiefdruck (Ätzung) eines aufrecht stehenden Vogels in der
Art des Bundesadlers, nicht eingefärbte Platte und
Schokoladenkekse auf
weissem Bütten.

46 x 39 cm auf 76 x 56 cm

Unikat, signiert

Druck: Dieter Roth, Providence

DRF

Vgl. GW 20, G #72, mit Abb.



1966.15 Vogelplatte 3

Tiefdruck (Ätzung), leicht schwarz eingefärbte Platte,
Bonbons und Schokoladeneier auf weissem Bütten

46 x 39 cm auf 76 x 56 cm

Unikat, signiert

Druck: Dieter Roth, Providence

DRF

Vgl. GW 20, G #73, mit Abb.



1966.16 Vogelplatte 5

Tiefdruck (Ätzung) schwarz auf leicht eingefärbter Platte und
Spiegelei auf weissem Bütten, bearbeitet.

46 x 39 cm auf 76 x 56 cm

Unikat

Druck: Dieter Roth, Providence

DRF

Vgl. GW 20, G #75, mit Abb.



1966.17 Vogelplatte 6

Tiefdruck (Ätzung) schwarz, auf leicht eingefärbter Platte,
Schokolade und Pergamin auf weißem Bütten.

46 x 39 cm auf 76 x 56 cm

Unikat, signiert

Druck: Dieter Roth, Providence

Archiv Sohm

Vgl. GW 20, #76, mit Abb.

[o. Abb.]

1966.18 Vogelplatte 7

Tiefdruck (Ätzung), stark schwarz eingefärbte Platte, Eier
und Keks auf

weissem Bütten.

46 x 39 cm auf 76 x 56 cm

Unikat, signiert

Druck: Dieter Roth, Providence

DRF

Vgl. GW 20, G #77, mit Abb.



1966.19 Vogelplatte 8

Tiefdruck (Ätzung), schwarz eingefärbte Platte,
Schokoladeneier und
Pergamin auf weissem Bütten
46 x 39 cm auf 76 x 56 cm
Unikat, signiert
Druck: Dieter Roth, Providence
DRF
Vgl. GW 20, G #78, mit Abb.



1966.20 o.T.

Assemblage mit Briefumschlag und Bleistift.
Auf dem Kuvert erkennt man mit Bleistift ausgeführte
Zählstriche und Ortsnamen, die sich auf Frauen beziehen,
mit denen der Künstler Geschlechtsverkehr hatte. Über den
Karton und den Umschlag ziehen sich mehrere senkrechte
Verlaufsspuren roter Farbe.
56 x 43 x 3 cm
Slg. Dadi Wirz, Reinach, Schweiz
[o. Abb.]

1966.21 o. T.

Kartonplättchen.
Zu einem kleinen Turm aufeinandergeklebte, runde
Kartonscheibchen in drei verschiedenen Durchmessern, die,
sich nach oben verjüngend, aufeinandergeklebt sind.
Die Plättchen sind beim Ausstanzen der Seiten des Buchs
bok 3b, 1961, entstanden.
Höhe: 14,9 cm
Durchmesser unten: 2,9 cm, oben: 1 cm.
Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart
[o. Abb.]

1966.22 o.T.

Gelbliche, kreisrunde Form, unten auf rechteckiger Graupappe aufsitzen. Speisereste (Ei, Banane), Spritzlack, Collage, Nägel, Leim, Schneiderillen auf/in Verpackungskasten, Graupappe, auf Holzplatte unter Glas in Holzrahmen.

38 x 44 cm in 41,5 x 47,5 x 6 cm

Bez. vorderseitig: D.R., rückseitig Eignerstempel L. Redling:
RETURN TO LISA REDLING 369 JEFFERSON AVENUE
CRESSKILL, NEW JERSEY, USA

Widmung: f. Lisa febr. 9.66

Entstanden in Providence, USA.

DRF

1966.23 2 x drei Steine

(1966-75)

Glas, Steine, Schokolade, Holz, Zinkblech.

52 x 69 x 8,5 cm

Bez.: Dieter Roth

Entstanden in Düsseldorf

DRF



1966.24 Poetrie 1 Luxusausgabe

Buchobjekt: Holz, Papier, Schokolade

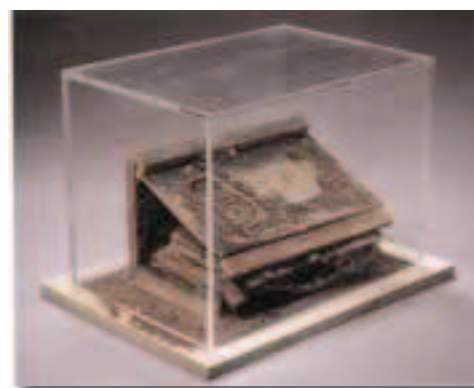
Mit Schokolade gefüllte Buchseiten der Poetrie 1, in hölzernem „Einband“.

25,5 x 36,5 x 19 cm

Bez.: (nicht mehr erkennbar)

Vgl. GW 20, B # 25 Vorzugsausg. mit Abb.

DRF



1966.25 o.T. (Motorradfahrer)

Assemblage in Kartonbox.

Motorradspielzeug, bemalte Glasscherbe in Karton.

19 x 27 x 3 cm

Bez.: nicht signiert

DRF



1967

1967.1 Torte mit Vulkan, Meer und Schiff

Gebackene Plastik, bestehend aus einem Topfkuchen, mit Spitze aus Zuckerguß, Schokolade und Nüssen.

Höhe ca. 25-30 cm

(keine weiteren Angaben)

Slg. Richard Hamilton, London

Abb. Kat. Broos S. 51



1967.2 Kleinkuchen

Gebäckstück

Keks in Form eines Motorradfahrers, wie sie auf der Vernissage der Galerie Hansjörg Mayer, in Stuttgart 1967, gereicht wurden.

6,5 x 9,5 cm

Aufl. 100

1 Expl. auf Papier, signiert.

Vgl. 1967.3 und GW 20, G # 88, mit Abb.



1967.3 o.T. (Backform für Kekse)

Metallform zum Ausstechen von Plätzchen nach dem Motiv:

Motorradfahrer, vgl. 1967.2.

Länge: 10 cm, Höhe 8 cm, Tiefe 3 cm

Bezeichnet: nicht signiert, nicht datiert

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1967.4 Dies ist Cremers Haufen

Accumulage: Brot, Draht, Nägel, Leim, mit Gips, Milch und Joghurt übergossen, auf blau bemalter Preßspanplatte

Platte: 35 x 30 x 11 cm

Sockel: 46 x 41 x 5 cm

Heute unter Plexiglas: 45,2 x 40,3 x 12,3 cm

Bezeichnet auf der Rückseite mit grünem Filzstift: D.R 67

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle

[o. Abb.]

1967.5 Dreiklang

Lebensmittel in Holzkasten

Flacher, rechteckiger, an einen Koffer erinnernder Behälter mit zwei Metallgriffen an den Längsseiten und gläserner

Oberseite, gefüllt mit Lebensmitteln und Gewürzen.

29 x 36 x 3 cm

Bezeichnet: D.R. 67

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1967.6 Fernsehturm Stuttgart

auch: **Stuttgarter Sendeturm**

Schokoladenstücke und Schokoladenpapier in fünfstöckiger Holzkonstruktion, hinter Plexiglas.

Ausgangspunkt war eine Arbeit mit Schokolade in einem Holzkasten, vgl. **Taucher**, 1968.15. Dieser wurde in schmale Scheiben zersägt und die übereinander gestapelt montiert.

Aufl. 8 Ex.

165,5 x 38 x 8 cm

Slg. Galerie der Stadt Stuttgart; Slg. Kunstmuseum Bern, Schweiz



1967.7 Flugzeugabsturz

Assemblage mit Schimmel und Tempera u.a.

Flachgedrückter Ostereikarton in Flugzeugform.

60 x 97 cm

Slg. Bestände Reinhard Onnasch, Berlin m. Abb.

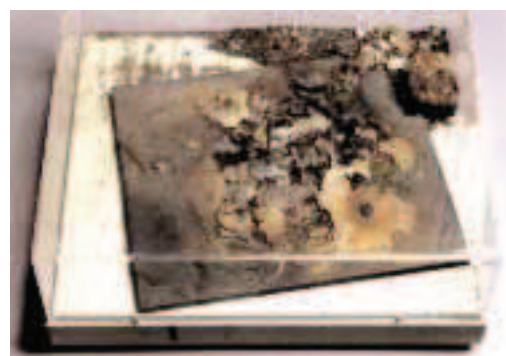
[o. Abb.]

1967.8 Haufen

Accumulage: Steine, Dachpappe, Nägel, Draht, Eierschalen, Gips, Milch, Joghurt, Schimmel auf blau bemalter Preßspanplatte auf elfenbeinartigem Sockel montiert, unter Plexiglashaube.

46 x 41 x 16,5 cm (mit Plexiglashaube)

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle



1967.9 Haufen

Accumulage: Käse, Milch, Kerze in Gipsstecker auf Holz

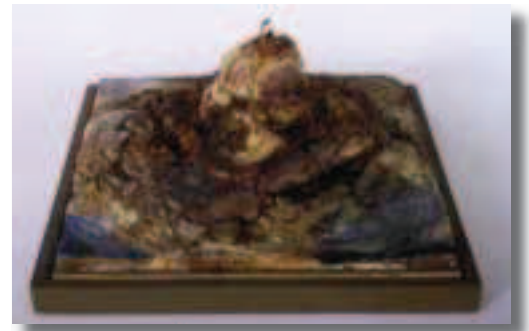
19,7 x 19,7 x 9 cm

Bezeichnet und signiert auf Archiv-Etikett auf der Unterseite:

„Diter Rot, Erster Insel=Haufen (Reykjavik)“; sig. auf dem

Holz: D.R. 67

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1967.10 Insel

Accumulage: Brot, Früchte, Nägel, Käse, Folie, Streichholz

auf blau bemalter Holzplatte, unter Plexiglashaube.

Bemerkung von Roth, hinten auf dem Archiv-Etikett: „einer der 110 [120] Haufen für GGK in Basel gemacht“.

29,8 x 34,7 x 7 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

[o. Abb.]

1967.11 Motorradfahrer

Gipsplastiken

Auflage von farbigen bzw. bemalten Gipsabgüssen, die z.T. mit Schokolade überzogen und häufig auf Hartfaserplatte oder Holzsockel montiert worden sind.

ca. 18 x 6 cm

Aufl. 6 unterschiedliche Versionen lt. Kat Kunsthandel Werner: Dieter Roth, Bremen 1994

Hintergrund: 27 x 38 cm (Ex. Slg. Cremer)

Abb. in Kat. Slg. Hahn, Museum moderner Kunst, Wien, # 251



1967.12 Motorradfahrer

[ähnlich 1967.11]

Gips mit größeren rundlicheren Formen, z.T. blau bemalt.

Länge: 9,5 cm, Breite: 5,5 cm, Höhe: 8,5 cm

Slg. Dr. F. Heigl, Wien, Österreich

[o. Abb.]



1967.13 Motorradfahrer

Bleiguß

Variation des Motorradfahrer-Motivs, [vgl. 1967.11 und 12] in Blei gegossen, mit Gußgraten.

14 x 10,5 x 5,5 cm

Slg. The Living Art Museum, Reykjavik, Island



1967.14 Zwei Motorradfahrer

Farbkreiden, Metalle, Farbe, Milch und Käse u.a. Zwei plastisch aus Fettkreiden und Lebensmitteln geformte Motorradfahrer in beidseitig verglastem Holzrahmen, mit Handgriffen.

21,5 x 51 cm

Bezeichnet auf einem Zettel am unteren Rand: D.R. 67

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, # 250



1967.15 Sack

Kaffeefiltersack mit Metallring, Kaffeesatz und Gips.

Höhe: (mit Sockel) 21 cm, Durchmesser: 12 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



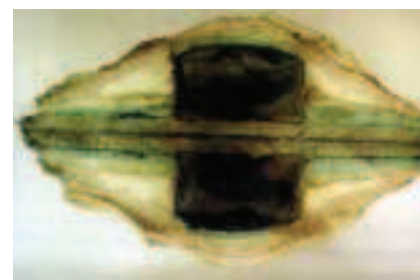
1967.16 Schiff

Gips, Brot, Leim und Farbe auf Spanplatte.

Mittig durchgesägte Accumulage aus übereinander geschichteten und geschütteten Materialien. Beide Hälften wurden spiegelbildlich gegeneinander gehängt.

32 x 20 x 8 cm (Vom Sammler Hanns Sohm grahmt)

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1967.17 Vulkanausbruch am Meer

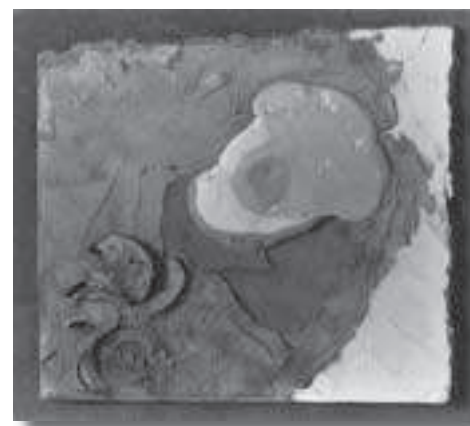
Gips, Schokolade, rote Farbe, Messingstreifen auf Holzfaserplatte, vom Sammler - Siegfried Cremer - auf größerer, grünspaniger Holzfaserplatte montiert.

Die Assemblage zeigt einen Vulkanausbruch in Aufsicht: Lavafluss (Gips), Erdzone (Schokolade), Krater (rote Farbe), Motorradfahrer (Messingstreifen), Meer (weiße Ölfarbe).

25,5 x 3 cm

Holzplatte: 40 x 44 cm

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle



1967.18 o.T.

Mischtechnik in Holzkasten hinter Glas, mit Metallgriff

44 x 34,5 cm

Slg. Hansjörg Mayer, London

Abb. in Kat. Hamburger Kunstverein # 67, S.52

[o. Abb.]

1967.19 o.T.

Acryl, Sauermilch, Leim auf Hartfaser

23 x 39 cm

Slg. Hansjörg Mayer, London

Ausgestellt im Hamburger Kunstverein 1974, # 68, o. Abb.

[o. Abb.]

1968

1968.1 Am Rhein

Schokolade, Eisen.

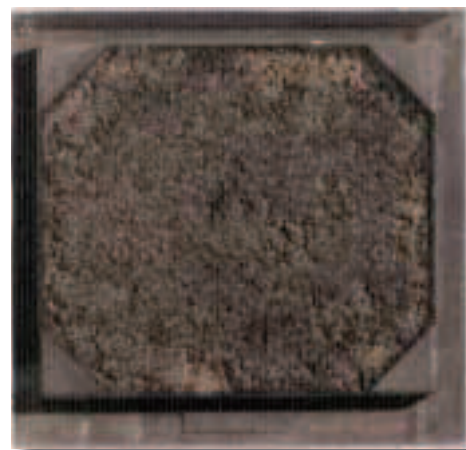
Eiserner Metallrahmen mit Winkeldreiecken, der mit flüssiger Schokolade ausgegossen worden ist. Mittig unten erscheint auf einem verrostetem Metallschild der eingravierte Titel.

Aufl. 10 Ex.

33 x 35 cm

Herst.: Rudolf Rieser, Köln

Ausgestellt im Hamburger Kunstverein 1974, # 88



1968.2 Katzendenkmal

Spielzeugkatze aus Blech in zylindrischer Schokoladenform, auf bemaltem Holzbrett, vgl.

Katzendenkmal 1968.27

9 x 10 x 10 cm

in Kasten: 22 x 22 x 22 cm

DRF



1968.3 Besuch

Streichholzschachtel, ein Stück Leinwand, Schlüssel und andere Materialien, die der Künstler in ein rundes Schokoladenstück eingegossen hat.

17 x 22 x 22 cm (unter Plexiglas)

Von Roth auf der Unterseite auf einem Zettel bezeichnet:
BESUCH

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien,
252



1968.4 Bilderbuch

(mit Stefan Wewerka)

Gestalteter Aktenordner

In den Ordnern der Auflage befinden sich jeweils 87 Stempelzeichnungen von Stefan Wewerka und Dieter Roth, auch der Umschlag wurde von beiden Künstlern gestaltet. Alle Zeichnungen sind signiert. Hinten von Roth und Wewerka auf eingeheftetem Zertifikat signiert.

Leitz-Ordner: 23 x 21,3 x 5,6 cm.

Aufl. 5 Ex.

Herausgeber: Galerie Tobies & Silex, Köln, Nov. 1968.

Privatsammlung, Bonn, DRF u.a.



1968.5 Die Geschichte / Die Geschichtete

Schreibmaschinenschrift, kopiert, zeilenweise zerschnitten zu Papierstreifen, zwischen Schokoladenstücken gelegt, vgl. 1969.63 u.1970.11.

55 x 40,5 x 16 cm

Unbezeichnet

Slg. Karl Gerstner

[o. Abb.]

1968.6 Geschichte

Vollkornbrot, beschriebene Papierstreifen

Die *Geschichte* besteht aus einem Stapel Pumpernickelscheiben mit dazwischen geschobenen, zu den Seiten heraushängenden, Papierstreifen. Diese sind mit Schreibmaschine beschrieben. Das Objekt ist auf einen Holzsockel montiert.

22 x 22 x 22 cm (mit Sockel)

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien,
253



1968.7 Flaches Selbstportrait

Kreisrunde Schokoladenfläche auf Sperrholzbrett.

60 x 60 cm

unsigned

Privatsammlung Münchenstein, Schweiz

[o. Abb.]

1968.8 Fünf Schokoladenbabies

Holzschachtel, Schokolade, Farbe.

Aufklappbare Holzschachtel mit „Motorradfahrerflecken“
aus Farbe bzw. Schokolade

24,0 x 13,8 (geöffnet: 27,5 cm) x 3,7 cm.

Slg. Feelisch, Remscheid



1968.9 Porträt

Metalldose, Schokolade, Heu.

Keksdose aus Metall mit abgerundeten Ecken und Deckel,
die mit trockenem Gras gefüllt ist, auf dem ein Klumpen
Schokolade liegt.

[Maße und Verbleib unbekannt]



1968.10 Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste

Schokolade, Vogelfutter, Holz.

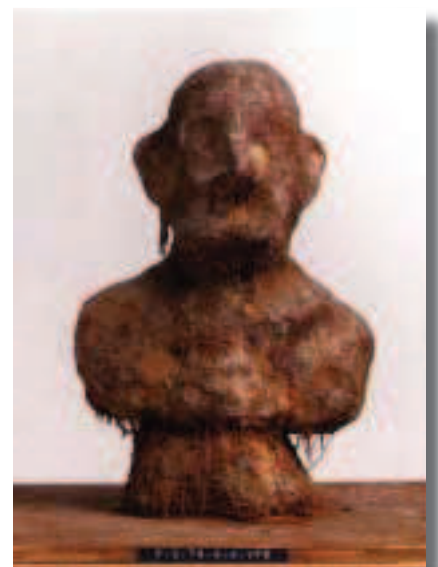
Portraitbüste des Künstlers als alter Mann aus Schokolade
mit eingemischtem Vogelfutter. Sie ist zum Aufstecken auf
einen Besenstiel und zum Aufstellen im Freien gedacht.

23,5 x 15 x 10 cm

Der Titel ist, so Roth, eine Verballhornung von James Joyce
„Portrait of the Artist as a Young Man“. Später wurde von
diesem Objekt eine Auflage von 30 Exemplaren herausge-
geben.

Auf Holzbrett montiert, mit Prägeschrift in blauer Folie von
Roth betitelt: P.O.TH.A.A.VFB.

Abb. in Kat. Slg. Hahn, Museum moderner Kunst, Wien,
#261



1968.11 Plakat

Kakao, Schokolade und Filzstift auf weisser Pappe in Plastiktasche, vgl. 1968.55

100 x 70 cm

3 Unikate, num. und sig,

Erschienen zur Ausstellung *Vergrößerte Kleinigkeiten*, Galerie Zwirner, Köln 1968.

Vgl. Abb.: GW 20, G # 93



1968.12 Schokoladenbild

Schokolade auf Holz.

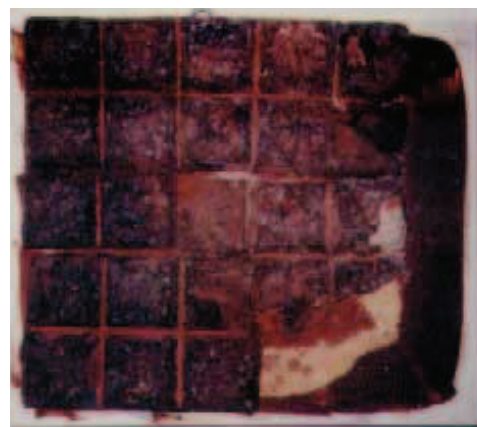
Fünf mal fünf quadratische Schokoladenstücke befinden sich auf einer rechteckigen, weißen Holzplatte. Die Schokolade ist unten rechts teilweise abgebrochen und von Insektenmaden durchfressen.

32 x 37 cm

Bezeichnet von Roth.: das letzte für Dorothy in Düsseldorf 1968 im Juli, 21. Diter

Privatsammlung Düsseldorf (?)

vormals Slg. Dorothy Iannone, Berlin



1968.13 Schokoladenstreichholzschachtel

Streichholzschachtel mit Foto, darauf gegossener Schokolade.

11,4 cm x 6,7 cm x 4,5 cm

Bezeichnet: D.R.

Slg. Feelisch, Remscheid

[o. Abb.]

1968.14 Tisch

Flachdruck (Offset), in blau, Bonbons und Schokolade auf weissem Papier, Passepartout aus Kakaopulver.

29,5 x 21 cm auf 42,5 x 40 cm (verschiedene Formate)

Bezeichnet am unteren Rand des Kartons: D.R.68

Vgl den Entwurf *Tisch* ,1968.59.

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, #256, GW 20, G # 92 m. Abb.

DRF



1968.15 Taucher

Holzkiste, Schokolade, Souvenir

Holzkiste mit Deckel, mit flüssiger Schokolade ausgegossen, aus der unterschiedliche Gefäße herausragen.

35 x 35 x 24 cm

Offiziell keine Auflage, es existieren aber mindestens drei ähnliche Versionen, vgl. *Taucher*, Slg. Hahn, 1969.23 und 1969.42

Abb.: Privatsammlung, Bonn



1968.16 Zwei Schachteln [Stumm]

Zwei gefüllte, blau bemalte Pralinenschachteln.

37 x 31 cm x 3 cm jeweils

Verso von Roth bezeichnet: „2 Schachteln“

Vom Sammler Hanns Sohm zu einer Arbeit gerahmt

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

[o. Abb.]

1968.17 Rakete

Konfektschachtel, Papier

Quetschung: Schokoladenstücke in einer Schachtel in Raketenform, auf weisses Papier gedrückt.

72,5 x 45,5 x 4 cm

Aufl. 25 Exemplare geplant, ausgeführt: 5 Exemplare

Vgl. *GW 20*, # 91, mit Abb.



1968.18 Graphik mit Kakau

Siebdruck, 9 Farben und Kakao auf weissem Karton in Plastiktasche, bearbeitet.

70 x 100 cm

Aufl. 50 num. und signierte Unikate

10 Künstlerexemplare

Druck: H. Kaminski, Düsseldorf

Jedes Blatt ist mit einem handgeschriebenen Satz versehen.

Der Numerierung der Drucke entsprechend gelesen ergeben die Sätze eine Bastelnovelle von Dieter Roth.

Vgl. *GW 20*, G # 100, mit Abb.



1968.19 Gitarre

Sauerkraut, Holz, Glas, Metall u.a.

Breiter, weiß lackierter, trapezförmiger Holzrahmen, darin in beidseitigem Glasrahmen Rückstände verschimmelten Sauerkrauts. Darauf erkennt man einen Dosendeckel. Auf der Oberseite befindet sich ein metallener Tragegriff. Unten erkennt man Spuren ausgetretener Flüssigkeiten unter einer durchlässig gewordenen Dichtung.

84 x 51,7 x 5 cm

Bezeichnet recto „Diter Rot 68. Von Daniel zu Karl.“

Slg. Gerstner, Museum Weserburg, Bremen



1968.20 Hackfleischbild

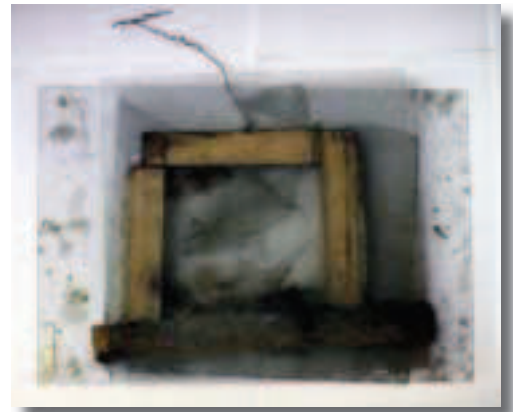
Hackfleisch, Holz, Glas und Draht.

Reste von verwesem Hackfleisch in Holzrahmen zwischen Glasscheiben, vermischt mit Erde, daran ein Draht zum Aufhängen.

37 x 50 x 3,5 cm

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, # 258

Hierzu hat es, nach Angaben des Künstlers, später eine ähnliche Auflage in unbekannter Höhe gegeben, vgl. 1968.37.



1968.21 Der Titel

Bierglas, Schnapsglas, Brotreste

Zylindrisches Bierglas auf einem Stapel beschriebener Bierdeckel, in dem ein Schnapsglas steht. In den Gläsern sind eingetrocknete Bier- und Brotreste.

Höhe: 16 cm

Durchmesser: 10 cm

Bezeichnet auf den Bierdeckeln: D.R. 68

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, # 260

[o. Abb.]



1968.22 Ei in durchsichtiger Folie

[Datierung unsicher]

Ei in durchsichtiger Plastikfolie.

45,7 x 45,5 cm

Ausgestellt im Braunschweiger Kunstverein, 1974. Dabei

handelt es sich, laut Roth, um den Prototyp einer Kunstvereinsjahresgabe, die so später jedoch nicht aufgelegt wurde.

Slg. Vogel, Hamburg

[o. Abb.]

1968.23 Kleiner Sonnenuntergang

Wurstscheibe, auf zur Hälfte blauem und weißem Papier, in Plastiktasche. (Zweiseiter)

43 x 32 cm

Unlimitierte Auflage, signiert

Herst.: Rudolf Rieser, Köln

Verlag Dieter Roth, Düsseldorf 1968

Vgl. *GW 20*, G # 96, mit Abb.



1968.24 Mittlerer Sonnenuntergang

Wurstscheibe, auf zur Hälfte rosafarbenem und blauem Papier, in Plastiktasche. (Zweiseiter)

70 x 50 cm

Aufl. 30 numeriert und signiert

5 Künstlerexemplare

Herst.: Rudolf Rieser, Köln

Verlag Dieter Roth, Köln 1970

Vgl.: *GW 20*, G # 97, mit Abb.



1968.25 Großer Sonnenuntergang

Wurstscheibe auf zur Hälfte blauem und weissem Karton, in Plastiktasche. (Zweiseiter)

95 x 65 cm

Aufl. 25 numeriert und signiert

5 Künstlerexemplare

Herst.: Rudolf Rieser

Verlag Dieter Roth, Düsseldorf 1970

Vgl. *GW 20*, G # 98, mit Abb.



1968.26 Kleines Fliegenbauer

Lebensmittel, Holz, Glas, Farbe und Bindfaden

Holzkasten, beidseitig verglast, mit zwei lose eingestellten Glasscheiben. Gläser mit weißer Acrylfarbe bemalt. Innen undefinierbares organisches Material, rechts und links in den Seitenwänden je zwei Bohrungen, damit die Fliegen in das Objekt gelangen können. Außen stark verdreckt.

38 x 17,5 x 7 cm

Bezeichnet: nicht signiert, nicht datiert

Ausgest.: Gal. Ernst, Hannover 1969

Privatsammlung, Hamburg



1968.27 Katzendenkmal

Blechspielzeug, Käse, Brot, Holz

Eine halbe Blechkatze liegt auf einem Sockel aus zwei unterschiedlich großen Käsestücken, montiert auf einen Holzsockel.

17 x 22 x 22 cm, heute unter Plexiglas

Bezeichnet auf der Unterseite: Diter Rot 68

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, # 254



1968.28 Weiche, kleine rote Skulptur

Käse, Farbe

Vier mit roter Farbe bemalte Käsewürfel auf einem in gleicher Farbe bemalten Holzbrett, unter Plexiglas.

22 x 22 16,5 cm.

Hergestellt von John Reed (vermutlich)

Bezeichnet auf der Unterseite: Diter Rot 68.

Ausgest.: Gal. Ernst, Hannover 1969

Privatsammlung, Köln

In der Zeitschrift ARTFORUM 10/1998, S. 94, zeigt Paul McCarthy Fotos von einem Depot mit weiteren 33 Objekten der gleichen Machart, von John Reed hergestellt, nummeriert und signiert, deren Existenz bislang unbekannt bzw. vergessen worden war, vgl. Abb. S. 67 im Text.



1968.29 Motorradfahrer

Karton und Schokolade (= Form und Abguß) Leim, blauer Spritzlack über den Motorradfahrer-Formen, auf Karton.

53,3 x 34,4 x 4,7 cm (Innenrahmenmaß)

Das Objekt ist ca. 1,5 cm hoch.

Von Roth verso bezeichnet: „Gußform eines Motorradfahrers für Bill Copley's Zeitschrift *Letter Edged in Black*“.

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1968.30 Motorradfahrerfabrik

Gips, Schokolade, Pappe

Gipsmodell eines Motorradfahrers mit Schokoladenabgüssen in Karton.

11,7 x 36 x 25,5 cm

Bezeichnung: innen von Roth auf Papierstreifen mit Schreibmaschine als MOTORRADFAHRERFABRIK betitelt

Privatsammlung, Bonn



1968.31 Motorradfahrerunglück

Collage, Schokolade, Kakao auf Holz

Assemblage: Dargestellt sind drei Motorradfahrer übereinander.

55 x 81 cm

Privatsammlung, München

[o. Abb.]

1968.32 Motorradrennen

Mit Seide bezogene Schatulle, innen zwischen Glasscheiben: Schokolade (zwei Motorradfahrer), Käse, Milch, Kakao und Holz und auf der oberen Glasscheibe weiße Farbe.

50 x 47 x 6 cm

Bezeichnet im Deckel der Schatulle: Diter Rot 68

Abb. in Kat. *Sig. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien,

262



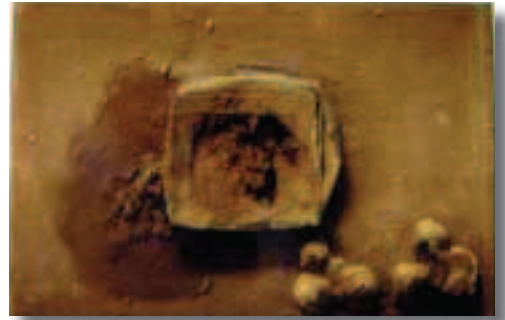
1968.33 2 Motorradfahrer

Apfel, Glas, Klebestreifen, Motorradfahrer aus Schokolade, Kakaopulver, auf Holz. Der Apfel (Backapfel) befand sich in einer von Klebestreifen zusammengehaltenen Hohlform, die Roth zusammenpreßte.

33,6 x 51,3 cm

Bezeichnet: vorne an der Kante von Roth auf Papierstreifen :
2 MOTORRADFAHRER

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



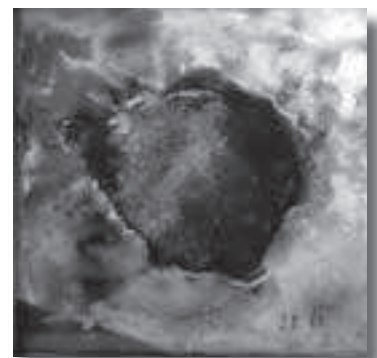
1968.34 Insel

Wurstscheibe zwischen Glasscheiben.

18 x 18 x 1 cm (Innenrahmenmaß)

Signiert unten rechts auf dem Glas: D.R. 68.

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



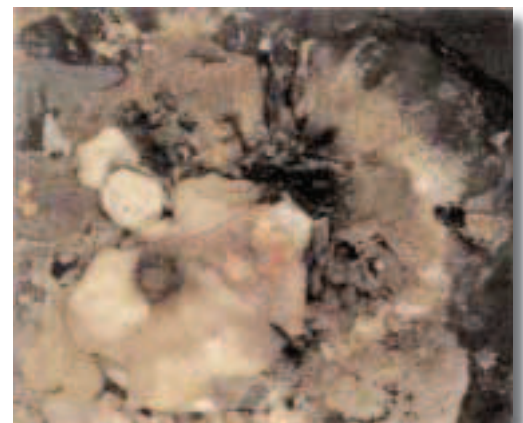
1968.35 Insel

Accumulage aus verschiedenen Lebensmitteln und Abfällen, mit Milch und Joghurt übergossen, auf blau bemalter Holzplatte

„Einer der 120 Schimmelhaufen, die für die Werbeagentur GGK [Gerstner, Gredinger, Kutter] in Basel gemacht wurden (Weihnachtsgeschenke für die Angestellten)“ D.R.

35 x 30 x 5 cm

Aufl.: 120 Unikate mit verschiedenen Titeln wie Schimmelbild, Schimmelhaufen, Insel oder Relief



1968.36 Sche...haufen

Einer der drei extragroßen Haufen, die 1968 für die Gesellschafter der GGk in Basel entstanden sind.

Verschiedene organische Materialien auf blau bemalter Holzplatte, unter Plexiglas

59 x 87 x 17

Sammlung Paul Gredinger, Basel



1968.37 Schimmel-Fenster

Verwesungsobjekt mit Bananen, in Holzrahmen mit Griff, hinter Glas.

50 x 50 x ca. 3 cm

Auflage: (Höhe unbekannt)

Hersteller: Wilhelm Pütz

Ausgestellt: Hamburger Kunstverein 1974, Kat. # 92, Abb.

S. 54

[o. Abb.]

1968.38 Schimmelhaufen

Lebensmittel, Nägel, Draht, Käse- und Joghurtmischung und Knochen auf blau bemaltem Holz, vgl. 1968.39, 1968.62.

87 x 57 cm

Privatsammlung Basel

[o. Abb.]

1968.39 Schimmelhaufen (mit Knochen)

Lebensmittel, Nägel, Draht, Käse- und Joghurtmischung und Knochen auf blau bemaltem Holz.

„Einer der drei extragrossen Schimmelhaufen, welche ich neben den 120 kleineren, für die drei Teilhaber der Firma GGK gemacht habe.“ D.R., vgl. 1968.38, 1968.62.

58 x 88 cm

Bezeichnung: nicht signiert, hinten mit Etikett der Galerie Felix Handschin, Basel, von 1968 versehen

Privatsammlung, München

[o. Abb.]

1968.40 Schimmelobjekt

Wurstscheiben und andere Materialien auf einer Holzplatte zu drei Stapeln aufgeschichtet, in einem Pappkarton.

21 x 36 x 31 cm, geschlossen

31 x 36 x 52 cm, geöffnet

Bezeichnet im Innendeckel des Kastens:

Diter Rot 68

Slg. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

[o. Abb.]

1968.41 Schimmelpilz

Materialbild

Organisches Material auf schwarzem Grund.

34 x 30 cm

Bezeichnet mittig, unten: Dieter Rot 68

Privatsammlung, Schweiz

[o. Abb.]

1968.42 Taschenzimmer

Papier mit Stempeldruck eines Schemels, Bananenscheibe.

Die Bananenschale ist auf den Druck appliziert, beides befindet sich in einem kleinem Plastikkästchen eines Kartenspiels.

Unlimitiertes Auflagenobjekt, signiert

Es sind nach Einschätzung des Künstlers mehrere Hundert Exemplare hergestellt worden.

10,6 x 7,7 x 1,6 cm

Herausgeber: Edition Feilisch, VICE-Versand Remscheid



1968.43 Thomkinspatent

Siebdruck, sechs Farben, mit Frucht- und Gemüsesäften übergossen. Der Titel bezieht sich auf die sog. Permanentszenen von André Thomkins.

72 x 102 cm

Auflagenobjekt: 50 Unikate

5 Künstlerexemplare

Druck: H. Kaminski und Verlag Dieter Roth, beide Düsseldorf
Vgl. GW 20, G # 101. mit Abb.



1968.44 Maschine für Rots und Riesers Rauchprügel

Holz, Gummi.

Von Roth aus Holz gebaute Maschine zum Zigarettdrehen. Geplant war eine Poetrie-Luxusausgabe, bei der die Gedichte und Zeichnungen der *Poeterei 3/4* auf Zigarettenpapier gedruckt werden sollten. „Die zum Rauchen gedachten Gedicht-Zigaretten hätten dann in Bauchläden verkauft werden sollen.“ Rudolf Rieser

20 x 30 x 13 cm

Bezeichnet und betitelt auf der Oberseite: D.R. 68; mit Widmung „für Rudolf Rieser“



1968.45 Plan

Nägel, Schnur, Spritzlack, Leim auf Sperrholzplatte, auf Holzrahmen montiert.

Die in die Platte geschlagenen, mit einer Schnur verbundenen Nägel markieren Stationen der Londoner U-Bahn.

53,5 x 25,7 cm, Höhe ohne Rahmen ca. 4 cm

Bezeichnet von Roth: „Teil des aufgegebenen Entwurfs zu Bill Copleys Zeitschrift «Letter Edged in Black»“.



1968.45-1. [Zeichnung zu Plan]

Foto, Bleistift, Plakatfarbe, U-Bahn-Plan von London auf Karton.

48,3 x 50,5 cm (Innenrahmenmaß)

beides Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

[o. Abb.]

1968.46 Poetrie 1 (Luxusausgabe)

Luxusausgabe der ersten Ausgabe der von Roth und Rudolf Rieser herausgegebenen „Halbjahreszeitschrift für Poesie“.

Auf Ziegenleder gedruckter Text und Zeichnungen, in bezogener Holzkassette. Alle sieben Vorzugsexemplare sind auf Ziegenleder gedruckt.

28 x 16,5 x 4 cm, unterschiedlicher Abmessungen, je nach Füllung der Seiten

Bezeichnet: Diter Rot 68.

vgl. GW 20, B 25

Privatsammlung, Brüssel u.a.



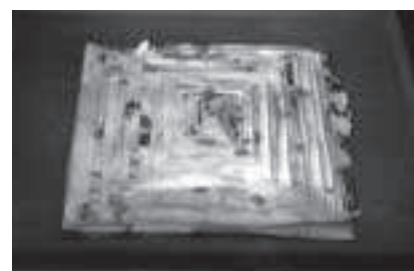
1968.47 Pyramide

Abtönfarbe, Leim, Papier.

21,2 x 21,1 cm (Innenrahmenmaß)

Höhe des Objekts ohne Rahmen: ca. 1 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1968.48 Morgenblatt

Zeitung, Gummiband, Holzplatte

In feuchtem Zustand gerollte Zeitung, mit einem Gummiband in Form einer Spirale gehalten, auf eine Holzplatte geklebt.

Titel nach isl. Tageszeitung: *Morgunbladid*

19,7 x 13,3 5,4 cm

Bezeichnet unten rechts: D.R. 68

Es handelt sich nach Angaben des Künstlers um den



Prototyp eines nicht ausgeführten Multiples.

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

1968.49 Die Katzen

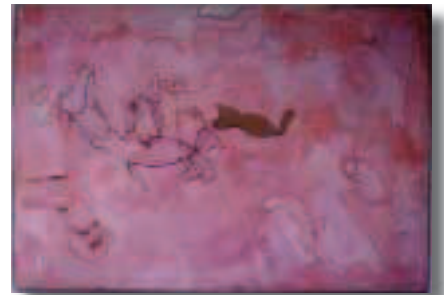
Gemälde mit appliziertem Bonbon und Sicherheitsnadel.

21 x 30 x 1 cm

Betitelt unten mittig: „die Katzen“

Bezeichnet unten rechts: Diter Rot 68.

Privatsammlung, Brüssel



1968.50 Stempelkasten

12 Stempel mit Kissen und Farbe

28 x 28 x 7 cm

Auf. 111 Exemplare

Hersteller: Galerie Der Spiegel, Köln

Herausgeber: Edition MAT MOT, die Restauflage übernahm dann die Edition Hansjörg Mayer.

Verlag: Tam Thek, Karl Gerstner und Daniel Spoerri, Düsseldorf.

Vgl. GW 20, B # 34, mit Abb.



1968.51 Rennstall

Schokolade, Eisen

In einem nach oben offenen Eisenkasten stehen scheibenartig aneinander gelehnt zehn Motorradfahrerbgüsse aus Schokolade.

23 x 40 x 20 cm

Ehemals Slg. Herbig, Neue Galerie. Kassel (bis Juni 1998)

Ausgestellt: München 1973, # 216

Kat. Christies, *Works from the Herbig Collection*, London

1998, # 96, m. Abb.



1968.52 Große Insel No. 2

Accumulage

Organische Materialien, Abfall, Gips, mit Draht und Schrauben armiert, auf blau bemalter Holzplatte unter Plexiglashaube

200 x 200 cm

Weiterführung eines früheren Objekts, abgeschlossen in Hamburg 1991-94

DRF



1968.53 o.T.

Glas, Acryl, Weingummi

Zwischen zwei Glasscheiben geklebte, mit rötlich-oranger

Farbe ummalte Weingummis

17,2 x 23,1 x 3 cm (ohne Rahmen)

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1968.54 o.T.

Mischtechnik auf Holzblock.

9 x 9 x 30 cm

Slg. Richard Hamilton, London

[o. Abb.]

1968.55 Plakat

Kakao, Schokolade und Filzstift auf weisser Pappe in

Plastiktasche, vgl. 1968.11

100 x 70 cm

Bezeichnet: D. Rot

3 Unikate, num. und sig,

Herst.: Rudolf Rieser

Erschienen zur Ausstellung *Vergrößerte Kleinigkeiten*,

Galerie Zwirner, Köln 1968.

Vgl. Abb.: *GW 20*, G # 93 und 1968.11

DRF



1968.56 Unterhaltungsmusik

Weisser karton, Wasserfarbe, Streichhölzer.

62 x 50 cm

Bezeichnet: Dieter Rot 68.

Widmung: für meinen Freund Rudolf Rieser

DRF



1968.57 Wurstbrunnen

Mettwurst, Glas, Holz.

In Scheiben geschnittene, jeweils einzeln gerahmte, übereinander montierte Mettwurst, vgl. 1971.7

38 x 20,5 x 20,5 cm

Bezeichnet: Dieter Rot 68

DRF



1968.58 o.T. (Schokoladenbild)

Schokolade auf weißem Karton hinter Plexiglas in Holzrahmen.
61 x 50 cm
in 77 x 61 cm
Bezeichnet: Diter Rot 68
DRF



1968.59 Tisch

Schokolade auf mit blauer Farbe gemaltem Tisch auf Pappe, in mit Kakao bestreutem Passepartout hinter Glas, in Holzrahmen.
65 x 47,5 cm
Bezeichnet: D.R.
Es handelt sich dabei um den Originalentwurf zu dem gleichnamigen Multiple, vgl. 1968.14
DRF



1968.60 Motorradfahrerfabrik

Gips, Holz, Schokolade in hölzerner Schatulle.
Die Schachtel enthält eine Gipsform für drei Motorradfahrer aus Schokolade. Diese stecken teilweise noch in den Formen oder liegen darauf. In der Schokolade stecken hölzerne Stöckchen, an einigen Stellen klebt Zeitungspapier darauf.
29 x 17 x 9 cm
in Kasten: 26 x 22 x 12 cm
Bez.: Dieter Roth 68.
Auf eingeklebtem Zettel mit Schreibmaschine in Versalien vom Künstler betitelt.
DRF



1968.61 Selbstporträt

Schokoladenhaufen auf gelblichem Velin.
36 x 32 cm
Bez.: signiert unten rechts
Widmung: an Lothar Wolleh
Angebot ARTAX, Liste 33, März '98
[o. Abb.]



1968.62 Schimmelhaufen

Accumulage: Küchenabfälle, Lebensmittel auf Holz, vgl.

1968.38, 1968.39.

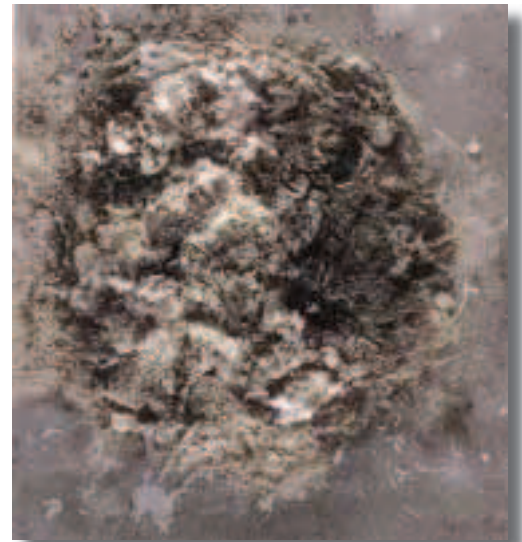
94 x 103 x 26 cm

Ausgestellt: *Nachtschattengewächse*, Museum

Friedericianum Kassel, 1993.

Kat. *Works from the herbig Collection*, London 1998, S.

235.



1968.63 Insel (Kleiner Schimmelhaufen)

1968-69

Abfälle, Lebensmittel auf Holz, mit Milch übergossen.

30x 35 x 9 cm

DRF



1968.64 Die Insel

1968-69

Brot auf Holz, mit Milch übergossen.

9 x 35 x 30 cm

Bezeichnet: DITER ROT 68., recto: Galerie Hake, Köln

DRF



1969

1969.1 Am Rhein

Schokolade, Eisen

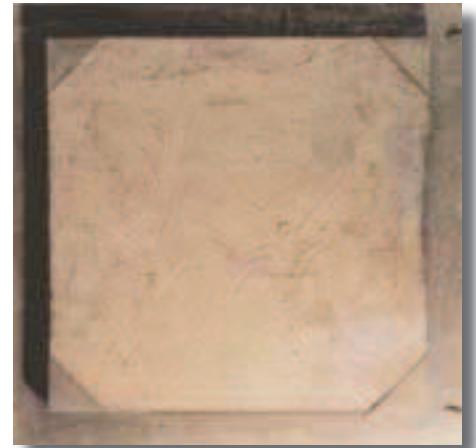
In einen flachen Eisenkasten mit Winkeldreiecken gegossene Schokolade.

80 x 80 x 4 cm

Aufl.: mehr als 3 Ex.

Das Objekt ist vorne auf einem verrosteten Metallschild betitelt.

Emanuel-Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum Basel, DRF u.a.



1969.2 Rheinfall von Schaffhausen

Die flüssige Schokolade schwappte vor dem Erkalten über den Rand und erstarrte in Form einer Welle, vgl. 1968.1.

33 x 35 x 5 cm

Unikat, außerhalb der Auflage von 10 Ex. **Am Rhein**, 1968.1

Die Bißstelle in der Schokolade stammt nicht vom Künstler.

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle



1969.3 Am Strand

Bohrmaschine, Löffel und Mischtechnik auf Holz

Assemblage, die vollständig mit verschiedenfarbiger Schokolade übergossen wurde.

56 x 70 x 15,5 cm

Bezeichnet: rückseitig signiert, datiert und betitelt

Vormals Slg. Ernst Brücher, Köln. Dieser war beim DUMONT-Verlag in Köln beschäftigt und erhielt das Bild laut D.R. als Rückzahlung für zu hohe geleistete Vorschüsse für das Buch *MUNDUNCULUM*.

Privatsammlung, Bonn



1969.4 Die Badewanne zu „Ludwig van“

Freistehende Zinkbadewanne mit Füßen, gefüllt mit 60 Portraitbüsten Beethovens aus weißer Schmelzglasur, brauner Schokoladenkuvertüre und Hartfett. Die Arbeit entstand für Mauricio Kagels Film „Ludwig van“.

188 x 57 x 70 cm

Slg. Neue Galerie Aachen

[Die Abb. zeigt die Filmversion mit einer Emaillewanne].



1969.5 Doppelzwerg

Gartenzwerg, Schokolade

Zwei Gartenzwerg übereinander in Schokoladenzylinder eingegossen, so daß vom oberen nur noch die Mütze herauschaut.

Höhe ca. 116,5

Durchmesser: 34

Sockel: 8,5 x 30 cm

Bezeichnet auf der Mütze: D.R. 69.

Slg. Kunstmuseum St. Gallen, Schweiz



1969.6 Flache Dichterbüste

Schokolade, Gewürze und Karton

Hochrelief aus Schokolade, das eine Roth'sche Dichterbüste im Profil zeigt, der ein Vogel ins Auge pickt. Die Schokoladentafel befindet sich in einem Pappkarton, dessen Deckel das gleiche Motiv des Reliefs im Buchdruck zeigt, teilweise mit Gewürzen und Kakaopulver eingefärbt.

„Das sehr tief geätzte Klischee wurde auch zum Guss der Schokoladentafel benutzt“ D.R.

Aufl.: 40 Ex.

Objekt: 29,3 x 41,5 x 4 cm (geschlossen)

Text des Zertifikats auf der Rückseite: „FLACHE DICHTERBÜSTE 40 x Getaucht und Verladen + Abgeflacht bei Diter Rot und Rudolf Rieser im Jahre 1969. Am Rhein bei Köln.“

Bezeichnet: signiert und numeriert auf dem Deckel und auf dem Etikett: Diter Rot 72



1969.7 Gartenzwerg als Eichhörnchenfutterplastik

Gartenzwerg, Schokolade, Vogelfutter

In Schokolade, die mit Vogelfutter vermischt wurde, zylindrisch eingegossener Gartenzwerg, dessen Mütze oben herauschaut.

34 x 27 x 22 cm

Aufl.: 200 Ex. (nach Angaben von Dieter Roth wurden nicht alle ausgeführt)

Verlag: Klaus Staek, Heidelberg

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, #266

[Abb. ähnlich der Auflage]



1969.8 Goldei als Mütze

In Schichten auf Papier gegossene Schokolade
65 x 46,7 cm
Slg. Bischofberger, Zürich, Schweiz



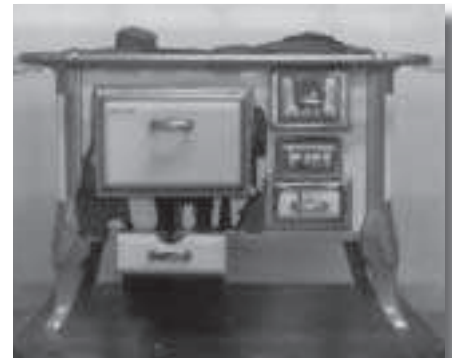
1969.9 Goldei als Rennfahrer

Schokolade in der Umrißform eines Motorradfahrers auf
Papier, in verschiedenen Schichten gegossen.
46,5 x 65 cm
Slg. Bischofberger, Zürich, Schweiz



1969.10 Herd

Antiker Küchenherd, Schokolade
Alter Holzfeuer-Küchenherd, mit geschmolzener Schokolade
gefüllt bzw. übergossen.
90 x 100 x 93 cm
Slg. Onnasch, Museum Weserburg, Bremen



1969.11 Hindernisrennen

Schokolade auf Karton
72 x 102 x 5 cm
Bezeichnet unten rechts: Diter Rot 69
Privatsammlung, Remscheid
[o. Abb.]

1969.12 Lauf der Welt

Pressung, Schokoladenfiguren in Stanniol auf Wellpappe in
Plastiktasche
70 x 100 cm
Aufl. 25 Ex.
5 Künstlerexemplare
Herst. Rudolf Rieser, Köln
Hrsg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen,
Düsseldorf 1970.
Vgl. GW 20, G # 106, mit Abb.



1969.13 Löwenselbst / Schokoladenlöwe

Schokoladenlöwe, massiv, auf Holzbrett

ca. 25 x 20 cm

Aufl. (geplant): 210 Ex.

Laut Dieter Roth wurden weniger als 100 Ex. der einzeln signierten Auflage ausgeführt, dem folgten ca. 240 Güsse im

Löwenturm der DFR.

D.R. plante, die Auflage fortzuführen.



1969.14 Schokoladen-Kakao-Motorradfahrerbild

(1968/69)

Schokolade, Kakao

75 x 55 cm

Privatbesitz, München

[o. Abb.]

1969.15 Schokoladenbild

Kreisrunde Schokoladenfläche mit einem großen und einem kleinen Stück Brot belegt, auf Holz.

51 x 51 cm

Bezeichnet auf der Rückseite: Dieter Roth '69

Privatsammlung, München



1969.16 Schokoladenhaufen

Accumulage: Lebensmittelhaufen auf Holzplatte, aus der Serie für die GGK ,vgl. 1968.35, 36, anschließend mit Schokolade übergossen.

2 Versionen, lt. Preisliste Galerie Ernst, 1969

[keine weiteren Angaben; ausgestellt: Galerie Ernst, Hannover 1969, Dok. 3, S. 4 im Anhang]

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1969.17 Schokoladenplätzchenbild

Gefüllte Schokoladenplätzchen, mit Sauermilch übergossen, in Plastikfolie.

50 x 70 x 1 cm

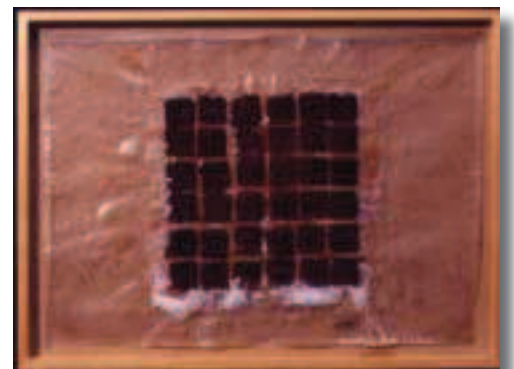
Aufl. 50, num. und sig.

10 Künstlerexemplare

Hersteller: Jan Voss, Düsseldorf

Edition René Block, Berlin 1969

Vgl. GW 20, G # 115, mit Abb.



1969.18 Schokoladenstuhl [auch Tisch]

Schokolade und grüne Farbe auf Sperrholz.

66 x 48 cm

Dabei handelt es sich vermutlich um ein Exemplar der kleinen Extraauflage großformatiger *Tische* [vgl. 1968.59 und 1968.14]

Slg. Galerie der Stadt Stuttgart



1969.19 Selbstportrait

Grünes Sperrholzbrett mit zerlaufener Schokolade in Kreisform.

20 x 28,5 cm

Aufl. 100, num. und sig.

20 Künstlerexemplare

Herst.: Emil Schult, Düsseldorf

Verlag: Art Intermedia, Köln 1969,

Beitrag zur *art intermedia Künstlerpost*, 8 Arbeiten von: Alvermann, Beuys, Brecht, Nierhoff, Filliou, Roth, Spoerri und Vostell.

Slg. Lauffs, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld

Vgl. *GW 20*, G # 111, mit Abb.



1969.20 Selbstturm

[temporäre Arbeit, vgl. Abb. S 84

Schokolade, Plexiglas, Holz

35 Dichterbüsten aus Schokolade in sechs Etagen übereinander stehend, jeweils fünf in einer Etage, dazwischen Plexiglasscheiben.

Höhe ca. 200 cm, Gußfiguren ca. 20 cm hoch

Diese Version war die erste Fassung des Turmes, wie Sie auch in der Ausstellung im Haus Lange in Krefeld 1972, Kat. # 72, gezeigt wurde

1969.21 7 x 3 Zwerge

Gartenzwerge, Schokolade

21 Gartenzwerge aus Kunststoff, jeweils in einen Schokoladenquader eingegossen. Diese wurden dann zu einem Stapel von sieben mal drei Zwergen aufgeschichtet. Alle Mützen ragen ganz oder teilweise aus der Masse zu einer Seite aus dem Turm.

102 x 33 x 33 cm

Vormals. Slg. Herbig, Neue Galerie Kassel (bis Juni 1998)

Ausgestellt: München 1973, # 215

Kat. Christies, *Works of the Herbig Collection*, 1998, Abb. 95



1969.22 Stuttgarter Fernsehturm / Taucher

Schokolade in Holzrahmen

28 x 33 x 33 cm

Ausgestellt im Haus Lange, Krefeld 1972, Kat. # 28 o. Abb. [o. Abb.]

1969.23 Taucher

In dieser Version mit einem silbernen Souvenir-Modell des Kölner Doms, das eben noch mit dem Dach aus der Masse herausragt. Zwei lose Bretter dienen als Deckel, vgl. 1968.15. und 1969.42.

28 x 33 x 33 cm

Bezeichnet auf der Seitenwand im Kasten: Diter Rot 69

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien, # 268

Slg. Hahn, Wien

[o. Abb.]

1969.24 Brot

Flaches Brot in Plastikfolie, auf der Rückseite Etikett mit der Aufschrift:

Hyde • Park • and • Kensington • Garden

„Das Brot sollte zunächst auf die Riesenpostkarte „K'garden“ geklebt werden [vgl. GW 20, G # 103] Anstatt des Brotes schmierte ich aber dann eine Spachtelmasse auf den Druck.“ D.R.

50 x 90 cm

Unlimitierte Auflage, signiert

Ausgeführt: ca. 50 Exemplare



Herst.: Rudolf Rieser, Taucherverlag Köln

Vgl. GW 20, G #102

1969.25 Postcard

Relief: Plastikmasse und Acrylfarbe auf fotomechanischer Reproduktion einer Ansichtskarte, die eine Luftaufnahme auf den Londoner Hyde Park zeigt. Rückseite Siebdruck.

64 x 95 cm

Aufl.: 50 nummerierte und signierte Unikate

10 Künstlerexemplare

Herst.: Rudolf Rieser, Köln, Dieter Roth und

Bernd Minnich, beide Düsseldorf, Taucher Verlag,

Köln 1969

Vgl. GW 20, G # 103



1969.26 Brotbild

Mit Schokolade umgossener Brotfladen, in verglastem Holzkasten, vgl. 1969.24.

57 x 101 x 8 cm

Bezeichnet an der rechten Außenseite des Kastens: D.R. 69

Abb. in Kat. *Sig. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien,

268

[o. Abb.]

1969.27 Fliegenhaube

Unter einer Käseglocke zu einem rundlichen Klumpen aufgehäuftes Hackfleisch auf einer hölzernen quadratischen Grundplatte.

Keine weiteren Angaben: vgl. Preisliste Galerie Ernst, Hannover 1969, Dok. 3, S. 3;

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1969.28 Große Landschaft

Pressung: Käse auf Dachpappe, in Plastiktasche.

Eine runde Scheibe eines Camemberts, gepreßt auf Dachpappe.

100 x 70 cm

Aufl.: 25 Exemplare, nummeriert und signiert

5 Künstlerexemplare

Herst.: Rudolf Rieser, Köln

Verlag Dieter Roth, Düsseldorf 1969

Vgl. GW 20, G # 105, mit. Abb. [o. Abb.]



1969.29 Große weiche Skulptur

Käse, Glas, Holz

Käseskulptur aus verpacktem und ausgepacktem Limburger-Käse in einem umgestülpten Aquarium.

[Maße unbekannt]

Vgl. Preisliste Galerie Ernst, Hannover 1969,

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1969.30 Großes Fliegenbauer

Lebensmittel (Mett u.a.) in Holzkasten, der vorne und hinten verglast ist, mit Tragegriff an der Oberseite. Oben „mit Fliegeneingang & Gummistöpsel“ D.R.

50 x 50 x 4 cm

Vgl. Preisliste Galerie Ernst, Hannover 1969,

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1969.31 Kleine Landschaft

Pressung: Schmelzkäse auf Sandpapier in Plastiktasche.

32 x 43,5 cm

Aufl.: 50 Ex., numeriert und signiert

5 Künstlerex.

Herst.: Rudolf Rieser, Köln für Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1969.

Vgl. GW 20, G # 104



1969.32 Mittelgroße, umgestürzte weiche Skulptur

Käseskulptur aus zerlaufendem Käse in einem nach dem Aufschichten umgestülptem Aquarium, vgl. **Große weiche Skulptur**, 1969.29

[Maße unbekannt]

Vgl. Preisliste Galerie Ernst, Hannover 1969,

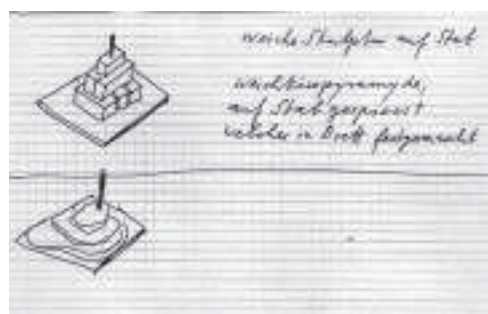
[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1969.33 Weiche Skulptur am Stock

Weichkäsepyramide auf einem senkrechten Holzstab gespießt. Der Käse sollte dann allmählich daran herunter laufen.

Vgl. Preisliste Galerie Ernst, Hannover 1969,

[verbleib unbekannt, Abb.: Zeichnung Dieter Roth, Dez. 1998]



1969.34 Wolke

Käse, Farbe, Glas, Holz.

Mit blauer Acrylfarbe bemalte, im Laufe der Jahre zerlaufene Käsestücke unter einer Käseglocke .

Höhe ca. 25 cm

Durchmesser ca 30 cm.

Bezeichnet und betitelt 1993 auf einem Etikett auf der Unterseite.

Laut Roth existieren weitere Variationen davon, die z.T. in der *Staple Cheese* Ausstellung in der Galerie von Eugenia Butler, Los Angeles, gezeigt worden waren

DRF



1969.35 Große Wolke

Eisen, Farbe, Glas, Wurstscheiben.

9 Glasscheiben, jeweils 3,5 mm dick, zwischen denen, je drei große Mettwurstscheiben, ca. 6-7 mm dick, liegen. Um diese herum sind mit Farbe „Schachteln“ auf das Glas gemalt. An den Ecken sind Pappstücke als Abstandshalter zwischen den Glasscheiben eingefügt. Als Sockel dient eine lackierte Eisenschiene.

95 x 20 x 102 cm (94 cm ohne Sockel)

Bezeichnet unten rechts in den noch weichen Leim der von Roth ausgebesserten Stelle: D.R.69, rest.71

Slg. Staatsgalerie Stuttgart



1969.36 Kleine Wolke

Wurstscheiben und Farbe zwischen an den Ecken verklebten Glasscheiben, auf Eisensockel, vgl. 1969.35.

41 x 50,5 x 7,5 cm (ohne Sockel)

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Schweiz



1969.37 Installation im Freien

Rosafarbene Objekte und ein Kasten im Freien, vor Findling o.ä. arrangiert.

Keine weiteren Angaben, Dia im Archiv Sohm, Verbleib der Arbeit unbekannt Eventuell handelt es sich dabei um ein falsch datiertes Dia der **Bodensculptur**, 1962.1.

[o. Abb.]

1969.38 o.T.

(Probe zu 2 Birnen)

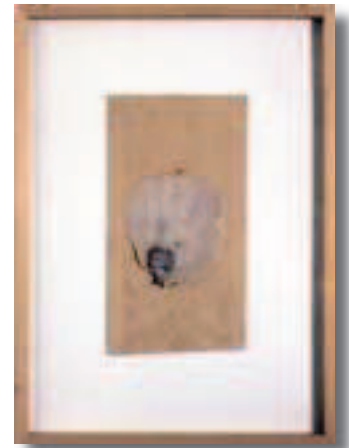
Zerquetschte Glühbirne, Leim, auf Pappe.

Bei dem Materialbild handelt es sich um die Probe für Rudolf Rieser für die Materialgrafik **2 Birnen**, vgl. 1969.60, die ähnlich hergestellt wurde.

37 x 19,5 cm (unregelmäßig)

Bezeichnet.: D.

DRF



1969.39 Churchill as Ventriloquist

(mit Robin Page)

Endlostext mit Gummistempel auf weißer Papierrolle

Länge: ca. 10m (ausgerollt)

Bezeichnet: unten auf der Rolle von beiden Künstlern signiert und nummeriert

Aufl.: 10 Unikate

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle



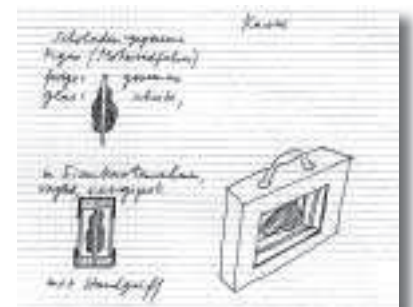
1969.40 Kassi

Blechkasten mit Glasfenster, innen Schokoguß eines Motorradfahrers, direkt auf die Glasscheibe gegossen.

43 x 41 x 11 cm

Slg. Statens Konstmuseer, Moderna Museet Stockholm

(Abb. Zeichnung Roth, 1998)



1969.41 Motorradfahrer

Aufzieh-Spielzeug aus Blech, Acrylfarbe, Holz. Auf Holzbrett montierter Motorradfahrer aus Blech, mit verschiedenfarbiger Acrylfarbe übergossen.

17 x 11 x 11,5 cm

Aufl.: unlimitierte Unikate

Bezeichnet unten: Diter Rot 69.

Privatsammlung, Brüssel, Belgien



1969.42 Stuttgarter Fernsehturm

[vgl. *Taucher*-Serie, 1968.15 u. 1969.23 sowie *Stuttg. Sendeturm*, 1967.6 u. 1970.7]

Grün gestrichene Holzkiste, darin ein Modell des Stuttgarter Fernsehturms, das in Schokolade versenkt wurde.

29 x 33 x 33 cm



Unbezeichnet

Hersteller: Rudolf Rieser, Köln.

DRF

1969.43 Mozart-Schrank / Franz-Lehár-Sofa

Holzschrank mit sechs verschiedenen großen Innenfächern, Glasscherben, Mozartbüsten aus Plastikimitation, die wie Alabaster aussehen sollen.

„Die Plastik- & Gipsbüsten im Schrank sollten Utensilien in Mauricio Kagels Film *Ludvig van* werden. Der Schrank wurde später dazu gebaut.“ D.R.

208 x 34,5 x 22 cm

Bezeichnet auf einem Zettel im zweiten Fach von oben an der linken Innenwand: Dieter Rot 69

Slg. Ludwig, Neue Galerie Aachen



1969.44 Plakat

Siebdruck, Wurst und Käse.

Blauer Siebdruck auf gelblichem Papier, z.T. mit Käsestücken oder Wurstscheiben bearbeitet, in Plastikfolie.

Fotomechanische Reproduktion einer Zeichnung.

40 x 44,5 cm

Aufl.: 25 Ex., numeriert und signiert

5 Künstlerexemplare

Herst.: Galerie Ernst, Hannover zur Ausstellung *Die letzten Ladenhüter*

Vgl. GW 20, G # 108, mit Abb.



1969.45 Packesel

Objekt aus Lebensmitteln in Glaskasten.

(keine weiteren Angaben)

vgl. Ausstellung Galerie Ernst, Hannover 1969,

[Verbleib unbekannt, o. Abb., vgl. Dok. 3 im Anhang]

1969.46 Schimmelblatt

Sauermilch auf weissem Bütten, in Plastiktasche.

106 x 78,5 cm

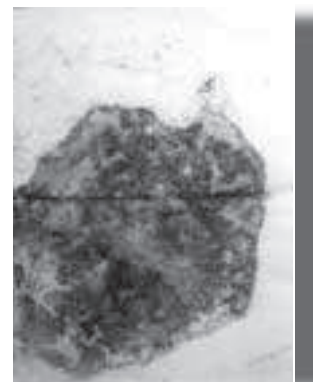
Aufl.: 50Ex., numeriert und signiert

5 Künstlerexemplare

Herst.: Bernd Minnich, Düsseldorf

Verlag Art Intermedia, Köln 1969

Vgl. GW 20, # 112, mit Abb.



1969.47 Schimmelhaufen

Organische Materialien auf Holz.

Bezeichnet auf Klebeetikett: Diter Rot, Basel Herbst '69

58 x 87 cm

Slg. Greiner, München

[o. Abb.]

1969.48 Schimmelinsel

Organische Materialien auf Holz.

39 x 34 x 12 cm

Bezeichnet auf rückseitigem Aufkleber: D.R. 69

Slg. von Bersuder, Kerpen

[o. Abb.]

1969.49 Verwesungsobjekt

Verwesendes Fleisch und Farbspuren in Plexiglaskasten.

50 x 60 x 3 cm

Bezeichnet auf der oberen Kante rechts: Diter Rot 69

Slg. Lauffs, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld

[o. Abb.]

1969.50 Grafik

Stroh und Leim

Strohverpackung einer Autobatterie mit Leim und senkrechten Leimfäden.

ca. 20 x 20 x 50 cm

„Ich hatte einen Motorradfahrerguss mit Leim übergossen & der Leim ist durch das Presstroh gesickert und hat im Innern des Verpackungskastens Fäden gezogen.“ D.R.

Slg. Pétur Arason, Island



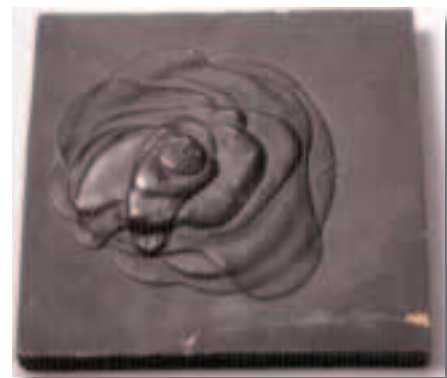
1969.51 Schwarze Rose

Schwarze Acrylfarbe, in Schichten kreisförmig auf ein Holzbrett gegossen.

10 x 16 cm

Aufl. 100 Exemplare, numeriert und signiert

Hersteller: Jan Voss, Düsseldorf



1969.52 Drei schwarze Rosen

Drei Exemplare des Auflagenobjekts **Schwarze Rose**

[s.o.] zusammen vom Sammler auf ein Mooreichenbrett

montiert. Jeweils schwarze Acrylfarbe auf schwarz gestrichenem Brett. Objekte mit den Nummern: 95/100, 38/100 und 43/100 (von links nach rechts).

19,2 x 60 cm

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle

[o. Abb.]

1969.53 Fernsehhammels

Fotografische Vergrößerung einer Ansichtskarte, unterschiedlich bearbeitet, in Plastikfolie.

Das Foto zeigt eine isländische Landschaft mit Schafen an einem Fluss. Die Tiere sind z.T. mit pastosen Farbklecken unkenntlich gemacht.

64,4 x 77,5 cm

Aufl.: 40 Ex., numerierte und signierte Unikate

10 Künstlerexemplare

Hersteller: Rudolf Rieser und Dieter Roth, Köln

Verlag Dieter Roth, Köln 1969

Vgl. *GW 20*, # 110, mit Abb.



1969.54 Snow

(1963-69)

Buchobjekt von 1963/64 mit aufgeklebtem Skizzenheft von 1969. Dazu gehört eine Kommode, worin das Buch aufbewahrt werden soll und zwei Stühle. Die Möbel wurden ebenfalls von D.R. entworfen und angefertigt.

Buch: 10 x 48 x 60 cm

Kommode: 82,5 x 151 x 65 cm

jeder Stuhl: 61,5 x 45 x 46,5 cm

Slg. Herbig, Icking, ausgest. Städt. Gal. im Lenbachhaus, München 1973 „Bilder, Objekte, Filme, Konzepte“, Kat. Nr. 213

Kat. Christies, *Works of the Herbig Collection*, London 1998, Abb. 93



1969.55 Überm Meer

Gips, Lebensmittel, Papierschiff.

Pyramide mit neun Stufen aus Gipsplatten, mit Kakao, Fruchtsaft oder Joghurt übergossen, in flacher, offener Wanne aus Eisenblech. Auf der Spitze thront ein kleines Papierschiffchen.

20 x 30 x 30 cm



Aufl.: 10 Unikate

Bezeichnet: numeriert, Diter Rot 69

Slg. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach u.a.

1969.56 Vulkan (Islandschaft)

Materialbild: Vulkanform und Himmel, gemalt in Öl, alles mit Asche und Tabakkrümeln bestreut auf Leinwand, mit Basisbrett. „Der Vulkan ist ein mehrere Zentimeter dickes, kegelförmiges Relief.“ D.R.

50,5 x 74 cm

Slg. Gotthard Bank, Zürich, Schweiz

[o. Abb.]

1969.57 Vulkan I

Ölfarbe auf Leinwand, mit Zigarettenasche bestreut.

30 x 30 cm

Bezeichnet auf der Rückseite: Diter Rot 69

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien,

270



1969.58 Vulkan II

Ölfarbe auf Leinwand, mit Zigarettenasche bestreut.

24 x 36 cm

Bezeichnet auf der Rückseite: Diter Rot 69

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien,

271



1969.59 Vulkan III

Ölfarbe auf Leinwand, mit Zigarettenasche bestreut.

29 x 43 cm

Bezeichnet auf der Rückseite: Diter Rot 69

Abb. in Kat. *Slg. Hahn*, Museum moderner Kunst, Wien,

272



1969.60 Zwei Birnen

Pressung: Glühbirnen, Leim in Plastiktasche

Aufl.: 100 Exemplare, numeriert und signiert

5 Künstlerexemplare

Herst.: Rudolf Rieser, Köln

Vgl. *GW 20*, G # 107, mit Abb.



1969.61 o.T. (Grand Canyon)

Schwarz-weiß-Foto vom Grand Canyon mit Schokoladenapplikation eines Motorradfahrers.

10,5 x 15 cm

Bezeichnet: monogrammiert und datiert

[Angaben lt. Kat. ARTAX Kunsthandel KG Düsseldorf, Liste 31, 1997, o. Abb.]

1969.62 o.T. (Puppe in Schokolade)

Kunststoffpuppe, Farbe, Textilien, Papier, Kordel und Schokolade

Stehende Spielzeugpuppe in transparenter Geschenkpackung, bis zu den Knien in Schokolade eingegossen.

38 x 13,5 x 10,5 cm

Aufl. 50 Ex.

Bezeichnet unten auf Zertifikat: signiert, datiert und nummeriert

Hrsg.: Kunstverein Hannover 1969, Jahressgabe



1969.63 Das Meer

Schokoladenstückchen, dazwischen Kopien von mit Schreibmaschine beschriebenen Papier. Dieses wurde zeilenweise zerschnitten und zwischen die Schokoladenstücke gelegt, vgl. 1968.5 u. 1970.11.

41,5 x 46 x 16 cm

Slg. Emanuel-Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum Basel



1969.64 Braunbild

(fertiggestellt am 9.2.1982)

Materialbild

Lebensmittel in Holzrahmen mit Griffen, innen Einfülltrichter

122 x 90 x 9 cm

[Verbleib unbekannt, ehemals Gal. Fassbender, München]



1969.65 Schimmelfenster

Lebensmittel (Obst) hinter Glas in Holzrahmen, mit
Metallgriff oben.

50 x 50 x 5,5 cm

Bezeichnet: Dieter Roth 1969

DRF



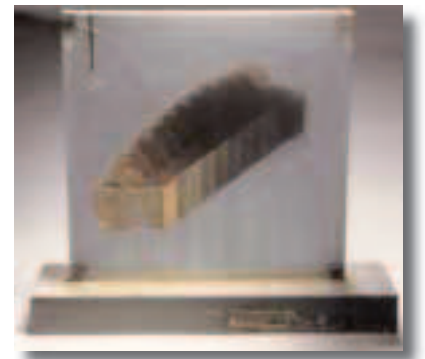
1969.66 Mittlere Wolke

[vgl. 1969.35 und 1960.36]

Wurstscheiben, Glas, Eisen, Acrylfarbe.

51 x 57 x 16 cm

DRF



1970

1970.1 Am Meer

Fähnchen aus Papier, Holzstab, Zuckerguss
Holzplatte, in der ein oben spitz zulaufender Holzstab steckt. Daran befindet sich ein Kegel aus in Zuckerlösung zusammenschmolzener sog. „Liebesperlen“. Oben am Stab klebt ein Papierfähnchen. Auf jeder Fahne steht ein anderer Name.

23 x 17 x 11 cm

Einen Teil der Auflage faßt Roth später zu einer großen Arbeit zusammen, vgl. 1974.1.

Aufl.: 100 Ex.



1970.2 Der Rhein

(zwei Teile)

Spielzeug, Zuckerguß, Eisen.

Grüner und blauer Zuckerguß in oben offenen Metallkästen mit Spielzeugautos etc., zweiteilig.

je 45 x 90 x 10 cm

Privatsammlung, Meerbusch

[o. Abb.]

1970.3 Vom Rhein

(dreiteilig)

Spielzeug, Zuckerguß, Eisen.

Spielzeugautos u.ä. in farbigem Zuckerguß, in drei flachen Eisenblechwannen.

je :160 x 80 x 6 cm

Bezeichnet in den drei zueinander stehenden Ecken: Diter
Rot 70

Slg. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld



1970.4 Im Meer / Ins Meer

Blechspielzeug, Zuckerguß, Karton.

Blechflugzeug, zum Teil in Zuckermasse versunken, in kleinem Karton.

20 x 10,5 x 14 cm

Aufl.: 100 Ex.

Bezeichnet auf der Unterseite: signiert, datiert und nummeriert



1970.5 Familienbad

(1969/70)

Spielzeugfiguren, Schokolade.

Das **Familienbad** zeigt eine in Schokolade sitzende Puppen-Familie.

Teil des Auflagenobjekts „En Bloc“, mit Arbeiten von 18 Künstlern: Beuys, Brehmer, Brock, Dietrich, Hödicke, Giese, Knoebel, Lohaus, Lueg, Palermo, Polke, Richter, Rühm, Roth, Ruthenbeck, Schmit, Vostell, Wewerka, Winterberger. Rollschrank mit Schubladen, die jeweils von einem Künstler gestaltet wurden.

Schrank: 115 x 45 x 39 cm

Aufl.: 30 Ex.

Hrsg.: Edition: René Block, Berlin, 20. Edition



1970.6 Funkturm senkrecht, aufgesägt

[Vgl. **Stuttgarter Sendeturm**, 1967.6]

180 x 34 x 9 cm

Ausgestellt im Hamburger Kunstverein, 1974, Kat. #132, o.Abb.,

Ehemals Slg. Carlo Schröter, Düsseldorf

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1970.7 Funkturm waagrecht, aufgesägt

[Vgl. **Stuttgarter Sendeturm**, 1967.6]

34 x 180 x 9 cm

Ausgestellt im Hamburger Kunstverein, 1974, Kat. #133, o.Abb., Verbleib unbekannt,

ehemals Slg. Carlo Schröter, Düsseldorf

[o. Abb.]

1970.8 Gartenzwerg

(1969/70)

Kunststoffgartenzwerg in Schokoladenblock.

Aufl.: ca. 10 Unikate

ca. 38 x 20 cm

Bezeichnet: signiert und datiert

[vgl. 1969.7]

1970.9 Goldei als Nippes

Schokolade, in Schichten auf Papier gegossen.

65 x 47 cm

Galerie der Stadt Stuttgart



1970.10 Löwenturm

[temporäre Arbeit, vgl. Abb. S 84 im Text

Schokolade, Plexiglas, Holz.

Turm aus Schokoladenlöwen, wobei die einzelnen Etagen durch Plexiglasscheiben gebildet, von den darunter sitzenden Löwen getragen werden. Pro Etage befinden sich mindestens 5 Löwen, vier an den Ecken, einer in der Mitte.

Höhe ca. 170 cm

Bei dieser Version handelt es sich um die erste öffentlich ausgestellt. Die verschiedenen Fassungen des Turms wurden seitdem ständig erweitert. Die Löwenplastiken dieser Arbeit sind zum größten Teil in den **Löwenturm** des Dieter Roth Raums in Basel, Museum für Gegenwartskunst, integriert worden.

Ausgestellt im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Kat. # 72, m. Abb.

1970.11 Schokoladenmeer

Schokoladenstücke mit zwischengelegten, beschriebenen Papierstreifen, vgl. **Das Meer**, 1969.63 und **Die Geschichte**, 1968.5

110 x 66 x 32 cm

Slg. Onnasch, Museum Weserburg, Bremen



1970.12 Zwerge

Gartenzwerge, Schokolade.

Mehrere liegende Gartenzwerge in Schokoladenblöcke eingegossen, wobei die roten Mützen zu einer Seite herausragen.

56 x 105 x 46 cm

Bestände Onnasch, Berlin



1970.13 o.T.

Schokolade auf Wellpappe zwischen Glasscheiben.

50,2 x 60 cm

[lt. Katalog Auktionshaus Lempertz, Köln 1995, o. Abb.]

1970.14 Anis-Uhr

Anis, Glas, Holz.

Anis in sechs Holzkästen übereinander, durch je sieben Scheiben jeweils zusätzlich segmentiert, wobei das Gewürz nach dem Prinzip der Sanduhr in die unteren Kästen rieselt.

246 x 44 x 45,5 cm

Bezeichnet auf der Mitte der Seitenwand: Dieter Rot 70

Herst.: Rudolf Rieser, Kasten von Wilhelm Pütz

Galerie der Stadt Stuttgart



1970.15 Drei Springer

Siebdruck. Zwölf Farben und drei Gewürze in acht Druckgängen auf weißem Karton, in Plastiktasche.

62,5 x 90 cm

Aufl.: 100 numerierte und signierte Unikatdrucke

10 Künstlerexemplare

Druck und Herst.: H. Kaminski, Düsseldorf

Verlag Dieter Roth, Düsseldorf

Vgl. GW 20, G # 153, mit Abb.

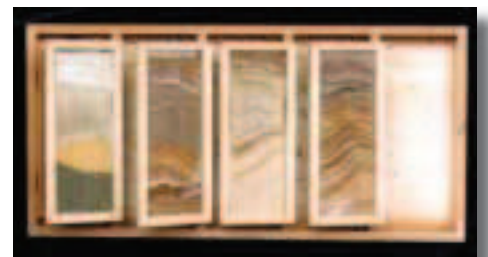


1970.16 Gewürzfenster

Fünf beidseitig verglaste Rahmen, die mit verschiedenen Gewürzen in mehreren Schichten gefüllt sind. Die Rahmen sind als Fenster zum Herausklappen aus einem größeren Holzkasten konstruiert.

je 110 x 50 x 7 cm

Aufl.: mehr als 30 Exemplare in zwei Versionen: Rahmen unbehandelt, sieben römisch nummerierte, und Rahmen weiß lackiert, dreißig arabisch nummerierte Exemplare.



1970.17 Gewürzobjekt / Geruchsorgel

[6-teilig]

Unterschiedliche Gewürze in sechs schmalen, verglasten Holzkästen mit Griff. Gewürze u.a.: Curry, Paprika, Ceylon-Zimt, Anis, Senfsaat.

je 220 x 40 x 7

Bezeichnet an jedem Teil seitlich: Diter Rot 70
(I of 6 bis VI of 6)
Slg. Lauffs, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld
[auf der Abb. hinten an der Wand lehnd]

1970.18 Gewürztruhe

Gewürze [Paprika, Pfeffer, Zimt, Ingwer, Kümmel,
Nelken, Senfsaat und Anis] in Holz-Glas-Truhe.
44,5 x 193 x 43,5 cm
Bezeichnet unter dem Deckel des äußersten rechten
Fachs: Diter Rot 1970
Slg. Lauffs, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld
[auf der Abb. im Vordergrund stehend]



1970.19 Lebenslauf

Zimt in Plastiktasche in Stundenglasform.
43 x 34 xm
Aufl.: 100 nummerierte und signierte Ex.
5 Künstlerex.
Herst.: Rudolf Rieser, Köln
Verlag Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen,
Düsseldorf 1971
Vgl. GW 20, G # 154, mit Abb.
[Die Abb. zeigt einen doppelten Kasten]



1970.20 Bohnen-Rotkohl-Bild

[keine Beschreibung vorhanden,]
120 x 79 x 8,5 cm
Laut Dieter Roth wurde das Bild zerstört.
Ausgestellt im Hamburger Kunstverein, 1974, Kat. # 134,
o. Abb.
[o. Abb.]

1970.22 Große Landschaft im Glaskasten

Acryl, auf Leinwand über Spannrahmen in einem Holzkasten.

82 x 117 x 17 cm

Die Landschaft „ging auf einer Ausstellung (in Holland) entzwei, ich löste das Objekt aus dem Kasten, applizierte (von hinten) eine Tischlerplatte und arbeitete sporadisch während einiger Jahre daran weiter, addierte Gegenstände, Malutensilien, Abfall.“ D.R.

Ausgestellt im Hamburger Kunstverein, 1974, Kat. # 137, Abb. 72

Die Landschaft befindet sich heute in der Slg. Illien, Zürich.



1970.22-1 Zeichnung zur Großen Landschaft im Glaskasten

1968/70

Tusche und Wasserfarbe auf weißem Karton (hinter Plexiglas in Stahlrahmen). Dabei handelt es sich um die Vorzeichnung der **Großen Landschaft im Glaskasten** für Rudolf Rieser.

39 x 53 cm in 51 x 73 cm

DRF



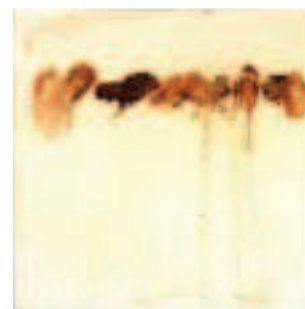
1970.22 Käserennen

Mehrere oben auf einer Kunststoffplatte applizierte Käsestücke, unterschiedlich weit nach unten verlaufen.

73 x 73 cm

Aufl.: 15 Ex.

Bezeichnet.: Dieter Rot 70.



1970.23 Kompothographie (mit Sam Francis)

(2-teilig)

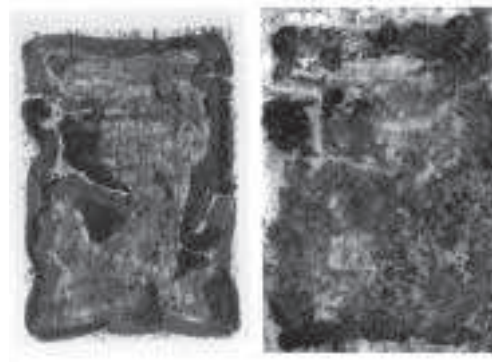
Heidelbeeren und Leim auf Leinen.

Die Arbeit besteht aus einer Lithografie von Sam Francis und dem ihr nachempfundenen Original aus Heidelbeerkompott von Dieter Roth.

Lithografie (Sam Francis): 94 x 67,5 cm

Original (Dieter Roth): 105 x 75 cm

Galerie der Stadt Stuttgart



1970.24 Verwesungsobjekt

(5-teilig)

Verschiedene Obstsorten: Erdbeeren, Bananen, Apfelsmus und Weintrauben in fünf Holz-Glas-Kästen.

je 200 x 45 x 7 cm

Bezeichnet auf allen Teilen seitlich: Dieter Rot 1965-70

Slg. Lauffs, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld

[o. Abb., eine spätere Version im *Schimmelmuseum*, Hamburg.]

1970.25 o.T. (Schimmelbild)

Organische Substanzen in grünem Holzrahmen, unter Plexiglashaube.

92 x 91 x 25 cm

Bezeichnet: Dieter Roth, Stuttgart 1970

[o. Abb.] DRF



1970.26 Dame

Holz, Teig, Ölfarbe.

„Drei Haufen aus Brot, Kuchen u.ä. auf einem Brett in vielen Gängen mit Acrylfarbe übergossen, dann in der Mitte durchgesägt und zusammengeklappt.“ D.R.

81 x 23 x 22 cm

Städtisches Kunstmuseum Bonn, dort irrtümlich als „Durchsägtes Farbphänomen“ bezeichnet.



1970.27 Daily Mirror

Sonderausgabe von Band 10 der *Gesammelten Werke*
Gelb gestrichener Einband aus Wellpappe, in dem sich auf der Vorderseite in einem kleinen Fenster zwei Minibuchobjekte aus zerschnittenen und gebundenen Daily Mirror-Seiten befinden.

23 x 17 x 12 cm

2 x 2 x 2 cm (Minibuch)

Aufl.: 1000 Ex., davon 100 als Sonderausgabe, signiert, nummeriert und datiert, auch die Minibücher sind signiert

Herausgeber: Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1970



1970.28 Snow

Sonderausgabe von Bd. 11 der *Gesammelten Werke*
Zerquetschte Glühbirne, mit Leim übergossen, in
Passepartout aus Wellpappe, als Buchumschlag.

23 x 17 x 6 cm

Aufl.: 100 Ex., signiert und datiert

Hrsg.: Wasserpresse (i.e. Rudolf Rieser und Dieter Roth),
Stuttgart 1970



1970.29 Trompete

Trompete, stehend, verfremdet durch Übergießen mit
Acrylfarbe

52 x 32 x 38 cm

„Die Trompete ist ein früher, kleiner Teil der Skulptur **Relief
mit 2 Trompeten** [1962-88]“ D.R.



1970.30 o.T.

Brot, mit Acrylfarbe übergossen.

30 x 24 cm

Privatsammlung, Brüssel

[o. Abb.]

1970.31 o.T.

(1970-73)

Materialgraphik **Lebenslauf**, vgl. 1970.19, mit Zeichnung
auf ehemaliger Verpackung, auf Holzplatte montiert

Zeichnung: 35 x 46 cm

Lebenslauf (mit Rahmen): 43 x 34 cm

Bezeichnet: Dieter Roth 1970/73, unten rechts

Privatsammlung Zumikon, Schweiz

[o. Abb.]

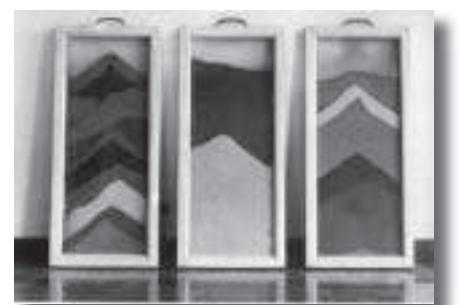
1970.32 Drei Gewürzfenster

Drei verglaste Holzrahmen mit verschiedenen Gewürzen
gefüllt.

jeweils 110 x 50 x 7 cm

Ausgestellt in Krefeld 1972

[Verbleib unbekannt]



1971

1971.1 Ace Shirt Pong Wad / Teach Sir Pong Wad / Rich Seat Pong Wad ...

(mit Robin Page, verschiedene Titel)

Schimmelobjekt von Dieter Roth zwischen Glasscheiben, mit einem Sandwich-Motiv gemalt von Robin Page.

10 Unikate mit individuellem Anagramm aus den Worten „Rot - Page - Sandwich“ als Aufschrift und Titel

54 x 41 x 4 cm

Bezeichnet und mit einer Skizze zum Anagramm versehen, recto von beiden Künstlern.



1971.2 Bananen unter Glas

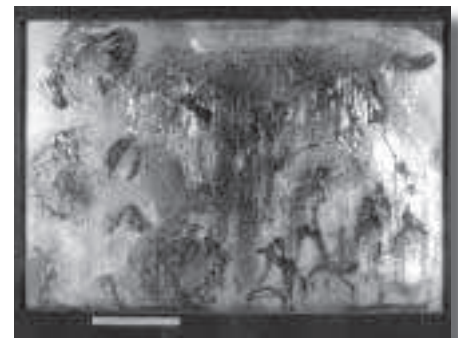
Lebensmittel, Bananenschalen etc., im Glaskasten mit Holzrahmen.

173 x 253 x 8 cm

Bezeichnet u.l.: 2. Stufe 8.12.1971 Dieter Roth

Vormals Slg. Wolleh, Düsseldorf

Slg. Westdeutsche Landesbank, Düsseldorf,



1971.3 Big Cloud

Filzstift und Mayonnaise, Senf, Tomaten püree, Rettichpaste o.ä. auf weissem Papier.

75 x 101 cm

Aufl. 10 Unikate

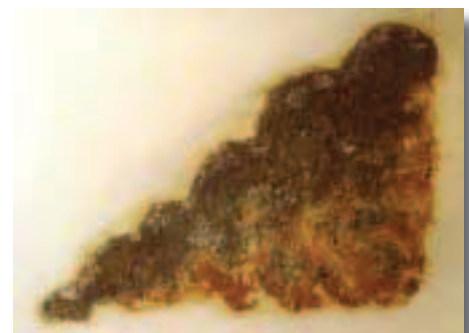
2 Künstlerexemplare

Bezeichnet: numeriert und signiert

Herst.: Dieter Roth und Valerie Pedlar, London

Verlag: Petersburg Press, London 1971

Vgl. GW 20, G # 174, mit Abb.



1971.4 Kleine Landschaft im Glaskasten

Esswaren, Farbe im Glaskasten.

82 x 25 x 25 cm

Ausgestellt im Hamburger Kunstverein, 1974, Kat. # 162

[o. Abb.]

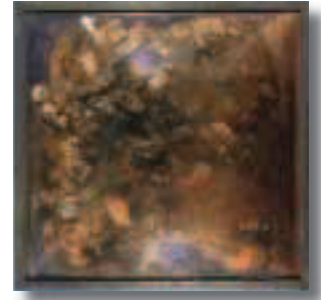
1971.5 Objekt / Schimmelhaufen

Abfälle: Milchpackung, Zigarettenschachtel, Plastik, Papier auf Holzplatte, unter Glas.

168 x 168 cm

„Der erste Riesenhaufen, auf dem Dachboden der Druckerei Straib + Mayer in Stuttgart [entstanden].“ D.R.

Kat. David Nolan Gallery, New York 1989, Abb. S. 19



1971.6 Rotkohlbild

Glas, Holz, dazwischen Rotkohl, Bohnen, Mehl.

120,5 x 83 x 8,5 cm

„Von Objekten dieser Bauart gibts mehrere (5 ?), eines [1970.20] ist weggeworfen worden, in Hamburg“ D.R.

Galerie der Stadt Stuttgart



1971.7 Wurstturm / Wurstbrunnen

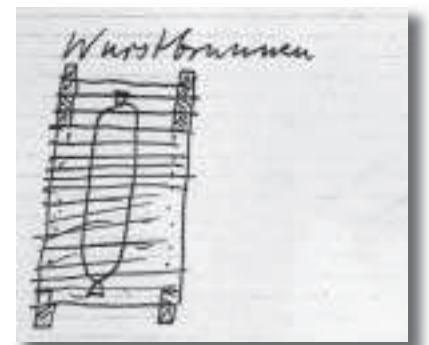
Holz, Glas, Wurstscheiben, Leim.

Vertikal zwischen gerahmten Glasscheiben gestapelte Salamischeiben, vgl. 1968.57.

60 x 20 x 20 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

[Abb.: Zeichnung D.R. 1997]



1971.8 Chinesische Landschaft

Gewürze, Glas, Holz.

Holzkasten mit sieben hintereinander liegenden Glasscheiben, zwischen denen sich jeweils ein Gewürz befindet. Durch die Staffelung hintereinander ergibt sich ein perspektivisch in die Objektiefe führender Eindruck einer Landschaft.

125 x 81 x 33 cm

Ausgestellt: Haus Lange, Krefeld, Kat. # 20, mit Abb.

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1971.9 Großes Gewürzquadrat

Gewürze, Holz, Glas.

25 Fächer [fünf mal fünf], mit Gewürzen gefüllt.

200 x 200 x 21,5 cm

Eine spätere Version, 1993 entstanden, befindet sich im *Schimmelmuseum*.

Ausgestellt im Hamburger Kunstverein, 1974, Kat # 161, Abb. 79

Slg. Krex, Schaffhausen



1971.10 Knoblauchtruhe

Knoblauchpulver, Glas, Holz.

Holzkasten mit sechs Doppelfächern mit Griff, mit Gewürzen gefüllt.

90 x 67 x 70,5 cm

Ausgestellt in Krefeld 1972 und im Hamburger Kunstverein, 1974, Kat. #156, Abb. S. 69.

Die Abbildung zeigt eine spätere Version, 1993 entstanden, die sich im *Schimmelmuseum* befindet.



1971.10-1 Entwurf einer Knoblauchtruhe

Wasserfarbe und Feder auf Papier

54 x 78 cm

Ausgestellt: Hamburger Kunstverein 1974

[vgl. Abb. S. 93 im Text]

1971.11 Kopfring / Hutring

Eisen, Kupfer, Messing, Silber, und Gold in Messingkassette
Beschreibung des Juweliers im Prospekt: „Ring in Kopfform aus Gold, dient als Träger der 5 verschiedenen auswechselbaren Hüte in verschiedenen Metallen. Kassette in Metall als Objekt und zum Versorgen der Teile.“

Kassette: 5 x 10 x 15 cm

Aufl.: 10 Ex.

Bez.: Dieter Roth 71. (in dem goldenen Ring)

Hrsg.: Goldschmiede Langenbacher & Wankmiller, Luzern.



1971.12 Löwenring (1)

Sterling-Silber, gegossen und handgraviert

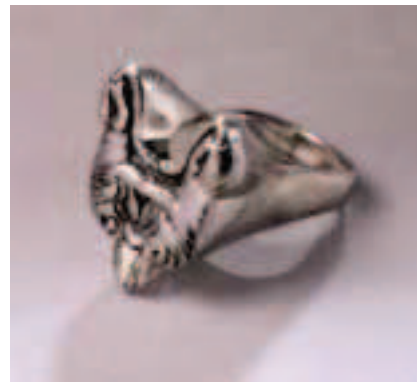
Eine von vier Variationen eines Löwenmotivs als erhabenes Relief auf einem Fingerring. Hier: vollständiger, liegender Löwe mit seinem spiegelbildlichen Abbild in symmetrischer Anordnung.

3,7 x 2,6 x 3,2 cm

Aufl.: 5 Ex.

Bez.: Dieter Roth 71.

Hrsg.: Goldschmiede Langenbacher & Wankmiller, Luzern.



1971.13 Löwenring (2)

Sterling-Silber, gegossen und handgraviert

Eine von vier Variationen eines Löwenmotivs als erhabenes Relief auf einem Fingerring. Hier: symmetrisches Motiv zweier gegeneinander versetzter Oberkörper der Löwendarstellung [s.o.] im Strahlenkranz.

3 x 2,5 x 2 cm

Aufl.: 5 Ex., signiert und datiert

Hrsg.: Goldschmiede Langenbacher & Wankmiller, Luzern.

[o. Abb.]

1971.14 Löwenring (3)

Sterling-Silber, gegossen und handgraviert

Eine von vier Variationen eines Löwenmotivs als vertieftes Relief auf einem Fingerring. Hier: Zwei Oberkörper der Raubkatze wurden von Roth direkt aneinander gesetzt.

3 x 2,5 x 2 cm

Aufl.: 5 Ex., signiert und datiert

Hrsg.: Goldschmiede Langenbacher & Wankmiller, Luzern.

[Auf der Abb. unten]



1971.15 Löwenring (4)

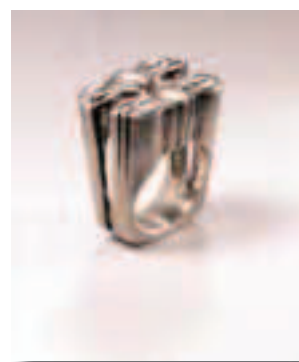
Sterling-Silber, gegossen und handgraviert

Eine von vier Variationen eines Löwenmotivs als erhabenes Relief auf einem Fingerring. Hier: Zwei Hinterteile des Löwen wurden von Roth aneinander gesetzt.

3 x 2,5 x 2 cm

Aufl.: 5 Ex.

Hrsg.: Goldschmiede Langenbacher & Wankmiller, Luzern.



1971.16 Ring mit Drehteilen

Gold, Kunststoff, Eisen.

Vergoldeter Fingerring mit 15 verschiedenen Aufsätzen aus Kunststoff und farbigen Acrylglas-Steinen in verschließbarer, rostiger Regenrinne aufgereiht. Das angerostete Rohr wurde vom Künstler mit Holzleim konserviert.

80 x 22 x 7,5 cm

Aufl.: 10 Ex.

Bezeichnet.: Dieter Roth 71.

Zwei Exemplare in Messingbehälter.

Hrsg.: Goldschmiede Langenbacher & Wankmiller, Luzern.



1971.17 Briefbeschwerer

(1967-71)

Motorradfahrer-Form aus Gußblei (Drucksatz-Metall).

17,2 x 20 x 12 cm

„Die ersten Bleifahrer habe ich in der Prentsmiðja [Druckerei] Jóns Helgasonar in Reykjavik gegossen, dort sind die Bücher 2 b und 4a gedruckt worden.“ D.R.

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1971.18 Dame

Durchsägt Accumulage aus verschiedenen Materialien, mit Farbe übergossen.

In eine Raumecke zu stellendes Objekt, bestehend aus einem Haufen auf einem Holzbrett, der mittig durchgesägt und dann gegeneinander geklappt aufgestellt wurde.

Höhe 113,5 cm

[vgl. *Dame*, 1970.26].

Ausgestellt: Haus Lange, Krefeld 1972,

Kat. # 32, auf Abb. im Hintergrund in der Raumecke

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1971.19 Quintett

Schubladenvorderseiten verkehrt herum auf ein Holzbrett montiert, elfenbeinfarbig lackiert.

„Die Front eines bei der Erneuerung des Mobiliars in H. [Hanns] Sohms Zahnarztpraxis weggeworfenen Schränkchens.“ D.R.

72 x 32,5 x 6,5 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1971.20 Rotes Klischeebild

Acrylfarbe auf Zink.

Bezeichnet auf der Rückseite von Roth: „bemalte Klischees“
„Mit Acrylfarbe übergossene Zinkklischees (Buchdruckklischees), die zum Prägen der Matern benutzt worden sind, welche wir in Vorder- & Hinterdeckel der Luxusausgabe Ges. W. Bd. 5 eingeklebt haben.“ D.R.

19 x 18,8, Höhe ca. 0,5 cm (Innenrahmenmaß)

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1971.21 Selbstportrait

Klebstoff, Glas, Metall

Stabilit-Klebmasse und mit schwarzem Pigment vermishtes UHU-Plus auf einer Drahtglasscheibe von unregelmäßiger Form, mit Stabilit auf vier Hartfaserklötzchen in verrostetem Blechkasten montiert.

43 x 54,5 cm

Die Klebmasse war „[...] nach der Reparatur des Objekts [**Große Wolke**, 1969.35] übriggeblieben.“ D.R.

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle



1971.22 Stall 1

Gips, Glas, Metall, Schokolade, Wachs

Metallkasten mit Glasabdeckung. Darin stehen durch Metallstege voneinander getrennt vier Objekte aus Gips, mit rosafarbenen Farbspuren, lackiertem Alginat, Wachs und Schokolade. Motorradfahrer-Abgüsse in verschiedenen Variationen.

29,5 x 19 x 22 cm

Bezeichnet von Roth: „die Reiter von 1967, der Kasten von 1971“

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1971.23 Tratschke fragt

Weißer Acrylfarbe auf *Zeit-Magazin*-Doppelseite.

ca. 32 x 50,7 cm (aufgeschlagenes Heft)

Bezeichnet von Roth: „Zeitmagazin, ein Inserat übermalt“

Dabei handelt es sich um einen abgelehnten Entwurf für eine geplante Grafik der Wochenzeitung. Die Arbeit ist bei Hanns Sohm, Markgröningen, entstanden.

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

[o. Abb.]

1971.24 Wurzelbehandlung

Siebdruck, zwei Farben und Rost, drei Druckformen auf Blech, zweiseitig bedruckt;

Fotomechanische Reproduktionen einer Zeichnung, positiv und negativ.

63 x 91 cm

Aufl.: 50 Ex., numeriert, signiert und datiert

Druck und Verlag: H. Kaminski, Düsseldorf 1971.

Beitrag zur Mappe 6 *Düsseldorfer Künstler*

Vgl. GW 20, G #163, mit Abb.



1971.25 Faltring

Eisen, Messing Gold

Goldener Fingerring mit eisernem Klemmmechanismus, in dem zwölf miteinander verbundene, schablonenartige Plättchen liegen, die entnommen und zu einer Fläche auseinandergefaltet werden können.

Aufl. 5 Ex., numeriert, signiert und datiert

Herst.: Langenbacher und Wankmiller, Luzern



1972

1972.1 Grosser Piccadilly

(1969/72)

Große Fotografie der Piccadilly-Serie, mit Farbe und Schokolade überarbeitet.

138 x 209 cm

Die Arbeit ist der großen Piccadilly-Assemblage des Kunstmuseums St. Gallen verwandt, vgl. 1973.3

Ausst.: Gal. Nolan/Eckman, New York, 1998.



1972.2 Gewürzobjekt

16 verglaste Holzrahmen, gefüllt mit Gewürzen - Piment, Majoran, Zimt, Ingwer u.a. -, die in jeweils vier Rahmen hintereinander, in vier Etagen übereinander angeordnet sind. Nach dem Prinzip der Sanduhr sind innen zwischen den Rahmen Schlitze angebracht, vgl. **Anis-Uhr**, 1970.14, durch welche die Gewürze nach unten rieseln können, wozu man das Objekt umstülpen muß. Die Rahmen werden durch je acht vertikal und horizontal umlaufende Kupferdrähte zusammengehalten.

65 x 16,1 x 16,1 cm

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle

„Diese Anis-Uhr hat Siegfried Cremer nach einem eigenen Bauplan gemacht.“ D.R.

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle



1972.3 Entenjagd

Schokolade, Spielzeugfiguren in Holzkasten
Flacher, verschließbarer Holzkasten, mit Schokolade ausgegossen, in die im flüssigem Zustand kleine Spielzeugfiguren eingesetzt sind, z.B. Ritter, die Enten „jagen“.

55 x 65 x 7 cm

Aufl.: 20 Ex., unterschiedliche Ausführungen

Bezeichnet. Dieter Roth 71-72

Hrsg.: Edition René Block, Berlin



1972.4 Gartenzwerg

Gartenzwerg, Schokolade

In Schokoladenzylinder eingegossener Gartenzwerg, weiß verschimmelt, mit Spinnweben unter der Plexiglashaube, wobei die Mütze aus der Schokolade herauschaut.

Höhe: 52 cm

Durchmesser: 22 cm

Slg. Galerie der Stadt Stuttgart



1972.5 Wolke

Käseobjekt unter Käseglocke

Höhe: 27 cm

Durchmesser: 28 cm, verschiedene Variationen

Slg. Walter Moser, Basel, Schweiz

[o. Abb.]

1972.6 Bild (mit Rahmen) an die Wand

Collage und Mischtechnik

30 x 22 cm

Slg. Deutsche Bank AG, Frankfurt

[o. Abb.]

1972.7 Rotes Bild

(1971/72)

Mischtechnik

66,5 x 92 cm

ehemals Galerie Ziegler, Zürich,

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1972.8 Karnickelköttelkarnickel / Scheißhase

Stallmist, in Hasenform gepreßt

1. Version ca. 18 x 18 x 11 cm

Herst.: Bernd Minnich, Düsseldorf

2. Version ca. 15,5 x 19 cm x 11 cm

Herst.: Walter Moser, Basel

(unterschiedliche Größen durch Trocknung)

Aufl. 250 Ex. (210 lt. W. Moser-Vertrag, 40 Ex. Bernd Minnich)

25 Künstlerexemplare

Bezeichnet: signiert, datiert und numeriert auf Zertifikat auf der Unterseite [5,8 x 12,7 cm]

Hersteller: Walter Moser, Basel



1973

1973.1 Altes Paket für Sohm

(1969-73)

Papier, Gummiband, blaue Farbe

Stapel Papier, einmal mittig gefaltet und mit einem Einweckgummi zu einem Paket gebündelt, mit blauer Farbe bemalt.

18 x 13,5 x 6,5 cm (unregelmäßig)

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1973.2 Auslage

Zeichnung, Collage und Mischtechnik, pastos aufgetragene Farbe.

68 x 78 x ca. 1 cm

Bezeichnet. unten, mittig im Bild: Dieter Roth 73

Slg. Kunstmuseum Solothurn, Schweiz



1973.3 Giant Piccadilly

(1969-73)

Mit Kakao, Leim und Schokolade übergossene Fotografie.

138 x 209 cm

Slg. Kunstmuseum St. Gallen, Schweiz



1973.4 Grosse Insel

Lebensmittel, Stahldraht, Schrauben, Gips auf Preßspanplatte, mit Holzrandleisten und Kreuz zusätzlich verstärkt.

120 x 120 x 36 cm (mit halbrunder Plexiglasscheibe)

Bezeichnet auf der Unterseite: Dieter Roth 1973

Slg. Cremer, Hamburger Kunsthalle



1973.5 Insel

Mischtechnik auf Pappe.

55 x 79 cm

Ausgestellt im Hamburger Kunstverein, 1974, Kat # 190, o.

Abb.

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1973.6 In Oelper scheperts (Braunschweiger

Landschaft)

Schmelzkäse über Flachdruck, Handoffset, dunkelbraun auf weißem Karton in Plastikhülle.

Aufl.: 100 Ex., numeriert und signiert

25 Künstlerexemplare

Drucker: Karl Schulz, Braunschweig

Hrsg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf

Vgl. GW 40, G # 281, mit Abb.



1973.7 Selbstbild am Tisch

(ursprünglich: **Katzentriptychon**, 1973-76)

Fluoreszierende Farbe, Öl- und Acrylfarbe, Klebstoff, Schokolade, Butter, Pinsel und Collage (Drucksachen, Papier) auf Karton und eine Karte von Island montiert.

Das Bild zeigt den Künstler mit einem realen, aufgeklebten Pinsel am Tisch sitzend bei der Arbeit. Er ist umgeben von Katzenaugen, Resten von Schokolade und Butter und einem Aufkleber mit seiner isländischen Adresse u.a.

73,2 x 108,6 cm

Bezeichnet: signiert und betitelt mittig rechts: Dieter Roth 76
Slg. Tate Gallery, London.

[o. Abb.]

1973.8 Stall 2

(1967-73)

Holz, Glas, Alginat, Leim und Klebeband

Gläserner Behälter mit einer Reihe einer sich verjüngenden Figur aus Alginat

„Hier wurde von jeder Figur eine Folgefigur abgegossen; die Schrumpftendenz des Materials brachte eine stufenweise Verkleinerung.“ D.R.

50,5 x 24 x 16 cm

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1973.10 Riesenzwerg

Überdimensionaler Gartenzwerg aus Kunststoff, bis an die Mütze in Schokoladenzylinder eingegossen. Entstand ursprünglich für einen Gartenzwerg-Wettbewerb in Köln.

Höhe: ca. 180 cm, Durchmesser ca. 80 cm

Hersteller Bernd Minnich, Düsseldorf

Ausgestellt in Krefeld 1974

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1973.11 Morgon

Zur Hälfte gefüllte, mit Korken verschlossene Flasche mit vom Künstler gestaltetem Etikett.

Höhe: 25 cm

Durchmesser (breiteste Stelle): 6 cm

Bezeichnet.: (nicht signiert)

Herausgegeben von Langenbacher & Wankmiller, Luzern
DRF



1974

1974.1 Am Meer

(1970-74)

Zuckerguss, Papier auf Pressspanplatte.

55 Kegel aus mit Zuckerguss zusammengehaltenen Liebesperlen an einem oben angespitzten Holzstab. Dieser fusst in einer Tischlerplatte. Es befindet sich über dem Zuckergusskegel jeweils eine kleine Fahne über dem Schirm.

Die Arbeit besteht aus einem Teil der Auflage (100 Ex.) des Multiples **Am Meer**, 1970.1

188 x 56 x 27 cm

ehem. Galerie Ziegler, Zürich,

[Verbleib unbekannt, o. Abb.]

1974.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20

Bänden

G.W.F. Hegels Gesammelte Werke als Taschenbuchausgabe, Gewürze, Fett, Würstdarm.

Suhrkamp-Ausgabe des philosophischen Werks, zerkleinert, mit Gewürzen und Schweineschmalz angereichert, buchweise in Würstdärme gepreßt, in zwei Reihen in Holzrahmen aufgehängt.

Durchmesser der Würste: ca. 6 cm, unterschiedliche Längen, je nach Dicke des Bandes



Holzgestell: 100 x 85 x 14 cm
Herst.: Hanns Sohm
Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

1974.3 Flacher Abfall. Sammlung eines Jahres

Anfang 1973 - Anfang 1974

A[1973/1974, vgl. Abb. S 107 im Text

Zahlreiche Ordner (ca. 400) mit flachen täglichen Abfällen
Roths in transparenten Plastiktaschen.

Von Dieter Roth in Reykjavik zusammengestellt.

Slg. Kunstmuseum Basel, Schweiz

1974.4 Radrennbahn

Zweiteiliges Objekt, verschiedene Materialien.

340 x 108 cm (zwei Teile)

[Verbleib unbekannt]



1974.5 Angefangenes Bild

Assemblage mit kleinen Farbtöpfen.

78 x 104 cm

Bezeichnet: signiert, datiert und betitelt unten rechts - Okt.
1974

Ausgestellt. Galerie Ziegler 1975,

Kat. Ziegler # 52, mit Abb.

[Verbleib unbekannt]



1974.6 Bild mit Rahmen

Assemblage mit Pinseln und Tuben.

60 x 84 cm

Bezeichnet: Stuttgart., Okt. 74

Ausgestellt. Galerie Ziegler 1975,

Kat. Ziegler # 49, mit Abb.

Kunsthaus Zürich



1974.7 Ein Souvenir

Assemblage (kolorierte Zeichnung mit Applikationen).

54 x 74 cm

Bezeichnet: signiert unten rechts - Reykjavik 1974

Ausgestellt. Galerie Ziegler 1975,

Kat. Ziegler # 50, mit Abb.

[Verbleib unbekannt]



1974.8 Großes Doppeltrio

Mischtechnik / Assemblage mit Pinsel, pastoser Farbe, Farbtube etc. auf Leinwand.

200 x 120 cm

Bezeichnet: Zürich, Dez. 1974

Ausgestellt. Galerie Ziegler 1975,

Kat. Ziegler # 58, mit Abb.

Slg. Theo Hotz, Zürich



1974.10 Kammerquartett

Mischtechnik mit Pinseln und Stiften im Kasten.

63 x 90 cm

Bezeichnet: signiert, datiert, betitelt und mit Ortsangabe versehen unten rechts, Okt. 1974

Ausgestellt. Galerie Ziegler 1975,

Kat. Ziegler # 51, mit Abb.

Vermutlich im Besitz des Künstlernachlasses



1974.11 Mit Titel

Assemblage

Pastose Ölfarbe, Pinsel, Farbtuben und Palette auf Leinwand.

73 x 92 cm

Galerie der Stadt Stuttgart



1974.12 Selfportrait als Ertrunkener

Acryl, Wasserfarbe, Klebstoff auf Karton.

80 x 100 cm

Bezeichnet.: signiert, betitelt und datiert mittig:

Dieter Roth

74

Tate Gallery, London

[o. Abb.]

1974.13 Stillebeenen

Assemblage: Gemälde mit vier applizierten Pinseln auf Leinwand.

73 x 92 cm

Bezeichnet: signiert, datiert und betitelt mittig und rechts unten

Ausgestellt: Galerie Ziegler 1975,

Kat. Ziegler # 59, mit Abb.

[Verbleib unbekannt]



1974.14 **Wenigstens Dieses**

Assemblage: Mischtechnik mit kleinen Farbtöpfen, Patextube, Malkästen etc.

75 x 105 cm

Bezeichnet.: signiert, datiert auf collagiertem Prägedruck oben links, Stuttgart, Nov. 1974

Ausgestellt. Galerie Ziegler 1975,

Kat. Ziegler # 53, mit Abb.

[Verbleib unbekannt]



1974.15 **o.T. / Tischuhr**

Zerschlagene und grob mit dicken Leimspuren geflickte Porzellan-Tischuhr in der Form eines hochsteigenden Pferdes.

17,5 x 12 x ca. 7 cm (unregelmäßig)

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



1974.16 **Kleinvieh im Verborgenen**

Collage: Leim-Acrylfarbenmischung und Kartoncollage

35,5 x 50,5 cm in 39 x 54 cm

Bezeichnet.: Dieter Roth, April 74

DRF



1974.17 **o.T.**

Assemblage auf Karton, mit Leim und Acylfarbe übergossen, mit kurzem Brief an Hanns Sohm mittig rechts: „Lieber Meister S., schicke Ihnen hier [...] ein älteres, jetzt gefunden, so wie früh. das Unbrauchbare, das ja da doch meistens das Brauchbare geworden ist, o.k.? Moss. Juni '81, Ihr D.R.“

56 x 70,5 cm

DRF (vormals Slg. Hanns Sohm, Markgröningen)



1974.18 Bald gemachtes Bild

Assemblage: Acrylfarbe, Geodreieck und div. Materialien auf Hartfaserplatte

40 x 58,5 cm in 44 x 62,5 cm

Bezeichnet.: „für Reimi, an Weihnachten 1975 bald gemachtes Bild Dieter Roth“

DRF



1974.19 Sammlung flachen Abfalls

Drei Aktenordner der Firma *Leitz* mit Prospekthüllen, gefüllt mit flachem Abfall Dieter Roths vom 8. Juni 1974.

je: 32 x 28,5 x 12 cm

Bezeichnet: nicht signiert, jedoch von D.R. seitlich mit dem Datum und dem Kürzel „ST.“ bzw. Sutt. [= Stuttgart] versehen.

DRF



1974.20 Sammlung flachen Abfalls

Aktenordner der Firma *Leitz* mit Prospekthüllen, gefüllt mit flachem Abfall Dieter Roths vom 24. Juni 1974.

32 x 28,5 x 12 cm

Bezeichnet: nicht signiert, jedoch von D.R. seitlich mit dem Datum und dem Kürzel „ST.“ [= Stuttgart] versehen.

DRF

Vermutlich existieren noch etliche weitere Ordner mit künstlerischem Tagesabfall.

1975

1975.1 Fertiges Bild

(1974/75)

Pinsel und Farbtuben auf Holz, pastos übermalt

71,5 x 100 cm

Privatsammlung, München

[o. Abb.]

1975.2 Kleine Geschichte der neueren Reliefkunst

Assemblage: Acrylfarbe, Fotos, Drucksachen, Pinsel, Buch, ein Paar Schuhe, Farbtuben, Fotos u.a. auf Holzrelief

99 x 108 cm

Bezeichnet unten rechts: Dieter Roth Hamburg März 75

Privatsammlung, Frauenfeld, Schweiz



1975.3 Malkastenbild

Assemblage: Tube, Fläschchen, Stift auf Blechpalette, pastos mit Ölfarbe übermalt, auf Holzbrett montiert.

22 x 35 x 8 cm

Bezeichnet: dreimal signiert

Privatsammlung Wien, Österreich

[o. Abb.]

1975.4 Mann als Erdbewohner, Raumwesen

besprechend

Assemblage: Kolorierte Zeichnung mit appliziertem Pinsel und Aquarellkasten etc.

64 x 91 cm

Bezeichnet.: signiert und betitelt unten rechts

Ausgestellt. Galerie Ziegler 1975,

Kat. Ziegler # 55, mit Abb.

[Verbleib unbekannt]



1975.5 Oel & Acryl-Bild (Souvenir für Felix)

Farbtuben, Ölfarbe auf Palet-Box

20 x 34 x 2,5 cm

Das Bild hat Roth dem Kunsthändler Felix Handschin gewidmet.

Privatsammlung Basel, Schweiz

[o. Abb.]

1975.6 Schnelle Collage und Ölbild

Ölfarbe, Assemblage auf grundierter Leinwand über
Spannrahmen

39 x 29,5 cm

Bezeichnet.: Dieter Roth 75

DRF

[o. Abb.]

1975.7 Sebil als Tatermann

(1975/76)

Acrylfarbe, Pinsel, Tuben und diverse Materialien auf
Profilholzrahmen

52 x 64,5 cm

Bezeichnet. unten: „Sebil als Tatermann“, mittig: Dieter Roth
75-76

Privatsammlung Frauenfeld, Schweiz

„Sebil soll etwas wie Selbstbild sagen“ D.R.

[o. Abb.]

1975.8 Zoo-Ring

Zwei Ringe aus Messing, mit 15 auswechselbaren
Tierköpfen aus Messing, in Holzkassette.

Kasten: 12 x 31 x 13 cm

Bezeichnet.: Dieter Roth 75

Aufl.: 25 Ex., numeriert und signiert



1975.9 o.T. [Hase]

Gips, bemalt

Kauernder Hase aus Gips, der überwiegend grün und stellenweise weiß bemalt wurde.

Länge: 28 cm

Höhe: 13 cm (unregelmäßig)

Archiv Sohm, Staatsgalerie Sohm

[o. Abb.]

1975.10 Löwenselbst

1968-75

Schokoladenlöwen in Zinkwanne.

360 x 31 x 11 cm

in Holzkasten: 360 x 35 x 34 cm

Bezeichnet: Dieter Roth Löwenselbst 1968-1975



DRF

1975.11 o. T.

Gipsbüste

Portraitbüste des Künstlers aus Gips, mit grüner Dispersionsfarbe bemalt, auf Haftetikett (teilweise zerstört).

22 x 14,2 x 11 cm

Bez.: Dieter Roth 1969/75

Slg. Uwe Lohrer, Stuttgart

[o. Abb.]

1975.12 o. T.

Vorderer Teil der Negativ-Abgußform der Portraitbüste, vgl. 1975.11, aus Gips, mit grüner Dispersionsfarbe bemalt.

27,4 x 19 x 8 cm

unbez.

Slg. Uwe Lohrer, Stuttgart

[o. Abb.]

1975.13 Tomatenpumpe

Acryl, Leim, Bilderrahmen, Collage (Drucksachen), Malutensilien, Bleistift, auf Hartfaserplatte über Holzleisten.

59 x 49 cm

Bez.: Tomatenpumpe Dieter Roth 75

DRF



1975.14 Torte

(1970-75)

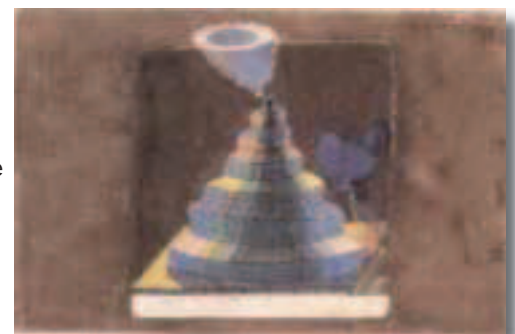
Aquarell, mit Kakaopulver bestreut

Das Motiv zeigt eine Torte als Aquarell, der sie umgebende Bereich des Papiers wurde vom Künstler mit Kakao bestreut.

34 x 49 cm

Bez. Dieter Roth 1970-75

DRF



1975.15 Selbstbild als Glatzenfasser

Gouache mit Collage in beschädigtem Passepartout.

62 x 102 cm in 76,5 x 116 cm

Bezeichnet: Dieter Roth 75

DRF



1975.16 Schnelle Collage & Ölbild

Ölfarbe, Acetylfarbe, Collage (Serviette) auf Leinwand über
Spannrahmen

39 x 29,5 cm

Bezeichnet: Dieter Roth 75

DRF



Nicht datierte Objekte und Materialbilder aus den Jahren 1960 - 75

N.D.1 6 Units (for Lions Tower & Self Tower)

(ca 1969-1989)

Vitrinenschrank mit sechs Fächern, in denen die
Schokoladen- resp. Zuckerobjekte stehen: Alter Mann,
Löwe, Sphinx, Elefant, als Variationen des Selbstbildnisses
bzw. des *Löwenselbst* aus Schokolade.

„Diese Objekte zeigen die Geschichte der Selbst- &
Löwentürme: Die Vorformen in Gips, die
Kombinationsformen aus diesen, die verschiedenen
Materialien in denen diese Formen erschienen sind (bis
heute - Jan. `98).“ D.R.

140 x 67 x 30 cm

Slg. Emanuel Hoffmann Stiftung Basel, Schweiz, Museum für
Gegenwartskunst

[o. Abb.]

N.D.2 Side

(ca. 1968/69)

Gerahmte Postkarte

Glas und Rahmen sind pastos mit roter Acrylfarbe übermalt.

Oben rechts spart die Farbe das Wort „Side“ aus.

18 x 14 x 2,2 cm

Slg. Rudolf Rieser, Brüssel, Belgien

Ausgest.: Hamburger Kunstverein 1974, Kat. # 99, o. Abb.

[o. Abb.]

N.D.3 o.T. (Brot)

(ca. 1967/68)

Brötchen auf Holzbrett, mit rotem, grünem und schwarzem Lack übergossen, dann mittig durchgesägt und gegeneinander geklappt, mit Tesastreifen montiert.

17 x 11 x 11,5 cm

Nach Roth handelt es sich dabei um das erste dieser mittig durchgesägten und dann gegeneinander montierten Objekte.

Unbezeichnet.

Slg. Rudolf Rieser, Brüssel, Belgien



N.D. 4 o.T. (Doppellöwe)

Gips, Farbe.

Form zweier sitzender Löwen aus Gips, an der Unterseite zu einem Objekt montiert, mit rotem, stellenweise auch grünem und blauem Acryllack bemalt.

47 x 25 x 17 cm

Unbezeichnet

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



N.D.5 o.T. (Mailart)

Postkartengroßes, ungeöffnetes Päckchen, an Sohm adressiert, Adresse und Anschrift stark verwischt, mit isländischen Briefmarken frankiert (zwei 40 Kr., eine 5 Kr.) und blauer Post-Aufkleber „Mit Luftpost - Per Avion“, elfenbeinfarbig bemalt, Strich mit brauner Farbe, der wohl Deutschland auf isländisch - ÞýZKALAND - unterstreicht.

ca. 14 x 9,5 x 2 cm (unregelmäßig)

Unbezeichnet

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

N.D. 6 Radrennbahn

Zwei Aktenordner mit Einlageblättern und Fotos.

32 x 29 cm

(keine weiteren Angaben)

Slg. Essl, Klosterneuburg, Österreich

N.D. 7 ohne Titel

(ca. 1972-74)

Materialbild: Spanplatte, Rahmen aus Fichtenholz, Folie,
Plexiglasscheibe

Papier, Karton, Plastikfolie auf Spanplatte und Plexiglas
montiert, Acrylfarbe, Filzstift

52,5 x 65,5 cm

Bez.: rückseitig: „für Uwe, Souvenir von der
Danneckerstrasse

Stutt. 7.11.1983“

Slg. Uwe Lohrer, Stuttgart

2. Ausstellungsverzeichnis der Jahre 1960-75

Die Auflistungen der Einzelpräsentationen und der Gruppenausstellungen, an denen Dieter Roth in diesem Zeitraum von 15 Jahren teilnahm, orientieren sich im wesentlichen an den Verzeichnissen in den *Gesammelten Werken Bd. 20* und *Bd. 40*, wie sie dort von Dieter Roth gewissenhaft angelegt worden sind. Sie wurden vom Verfasser, soweit das möglich war, hinsichtlich der Termine und der Schreibweisen überprüft und in einzelnen Punkten gegebenenfalls ergänzt. Um die Orientierung bei den Gruppenausstellungen zu erleichtern, sind bei jenen die Ausstellungstitel kursiv angefügt; bezüglich der Titel der Einzelausstellungen sei auf die genannten Bände der *Gesammelten Werke* verwiesen. Ein „K“ in Klammern bedeutet, daß es einen Katalog zu der Einzelausstellung gegeben hat. Für die Vollständigkeit der Angaben kann der Verfasser nicht garantieren.

2.1. Einzelausstellungen

1960 Galerie Koepcke, Kopenhagen (mit Christian Megert)

1963 Galerie Koepcke, Kopenhagen

1964 Museum School of Art, Philadelphia

1967 Galerie Zwirner, Köln (mit Dorothy Iannone)

Galerie der Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart

Galerie Zwirner, Köln: Mundunculum- 4 Stunden-Ausstellung

1968 Galerie Zwirner, Köln

Galerie Felix Handschin, Basel

Galerie Tobies & Silex (mit Stefan Wewerka)

Galerie Neuendorf, Hamburg

Galerie René Block, Berlin

1969 Galerie Ernst, Hannover

Galerie Eugenia Butler, Los Angeles

Galerie Hake, Köln

Art Intermedia, Köln

Galerie Müller, Stuttgart

1970 Galerie Werner, Köln

Galerie Kümmel, Köln (mit St. Wewerka)

Galerie Mikro, Berlin (K., mit St. Wewerka)

1971 Art Intermedia

Galerie Toni Gerber, Bern

Galerie Ziegler, Zürich

Goldschmiede Langenbacher und Wankmiller, Luzern
Eat Art Galerie, Düsseldorf
Universität Kiel (K., Objekte aus der Slg. Carl Vogel)
Museum Haus Lange, Krefeld (K)
Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal (K., mit St. Wewerka)
1972 Gemeentemuseum, Den Haag
Kunsthalle, Basel
Helmhaus, Zürich
Kunsthalle, Baden-Baden
Galerie Grünangergasse, Wien
R. Foncke Gallery, Gent
Museum Haus Lange, Krefeld
Galerie 2, Stuttgart
Galerie Kammer, Hamburg
Eat Art Galerie, Düsseldorf
1973 Hayward Gallery, London
European Gallery, San Francisco
Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt
Galerie Steinmetz, Bonn (K.)
The Vancouver Art Gallery, Vancouver
Kunstverein, Braunschweig (K.)
Akademie der Künste, Berlin
Kunsthalle, Düsseldorf
1974 Galerie Steinmetz, Bonn (K.)
Kunstverein, Mannheim
Galerie Kammer, Hamburg
Goldschmiede Langenbacher und Wankmiller, Luzern
Manus Presse, Stuttgart
Kestner-Gesellschaft, Hannover (K.)
Kunstverein, Hamburg
1975 Stedelijk Museum, Amsterdam
Galerie Steinmetz, Bonn
Galerie Bama, Paris
De Moriaan, Den Bosch
Galleria del Capricorno, Venedig
Galerie Grünangergasse, Wien
Dieter Roth Pictures (Foundation), Hamburg
Galerie Ziegler, Zürich
Galerie Ariadne, New York (K. *Misch-und Trennkunst* mit Arnulf Rainer)
Galerie Hoss, Stuttgart

2.2. Beteiligungen an Gruppenausstellungen

1960 Gallery One, London - *Oeuvres d'art transformables*
ICA, London - *Texts read simultaneously from a mobile axis*
Kunstverein, St. Gallen - *43 junge Schweizer*
Helmhaus, Zürich - *Konkrete Kunst*
Paris - *Festival d'art avantgarde*
1961 Werkkunstschule, Wuppertal - *Internationale Manuskript-
Ausstellung Konkreter Poesie*
Stedelijk Museum, Amsterdam - *Bewogen Beweging*
Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb - *Nove tendencije 1*
1962 Ásmundarsalur, Reykjavik - *Myndlistaskólinn reykjavíkur*
1963 Stedelijk Museum, Amsterdam - *Schrift en beeld*
Römer, Frankfurt - *Europäische Avantgarde*
1964 Galerie der Spiegel, Köln - *Edition Mat Coll 46*
1965 Pvi Gallery, New York - *100 artists*
American Theater for Poets, New York - *artists key club*
Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb - *Nove tendencije 3*
Galerie der Spiegel, Köln - *Edition Mat Mot (Buchmesse)*
ICA, London - *Between poetry and painting*
Multiples Inc., New York - *A new concept in art galleries*
Leo Castelli, Tibor de Nagy, Kornblee galleries, New York - *drawings'
benefit foundation for contemporary performing arts*
1966 Rhode Island School of Design, Providence - *Faculty show*
Museum of Art, Providence - *Recent still life*
Something Else Gallery, New York - *Object poems*
Filmmakers Cinematheque, New York - *Toward more sensible boredom*
Galeria Universitaria aristos, Mexico City - *Poesía concreta internacional*
Benson Gallery, Bridgehampton
Africa Center, London - *dias 1966*
1967 Galerie Tobies & Silex, Köln - *Fetische*
Landesgewerbeamt, Stuttgart (Lesung) - *Moderne Literatur in Stuttgart*
1968 Wallraf-Richartz Museum, Köln - *Ars Multiplicata*
Wallraf-Richartz Museum, Köln - *Sammlung Hahn*
Documenta IV, Kassel - *Graphik und Objekte*
Galerie Felix Handschin, Basel - *Schweizer Kunst*
Reykjavik - *Útisyning á höggmyndum skólavörðuholti*
Gemeentemuseum, Den Haag - *Edition Hansjörg Mayer*
1969 Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver -
Concrete poetry
Haus der Heimat, Iserlohn - *Quadrum 69*

Kunsthalle, Bern - *Freunde + Freunde*
Reykjavik - *Útisyning à höggmyndum skólavörðuholti*
Kunsthalle, Düsseldorf - *Freunde + Freunde*
Kunsthalle, Rostock - *3. Biennale der Ostseestaaten*
Landesmuseum, Schleswig - *Napoleon 1969*
Galerie Súm, Reykjavik - *súm III*
1970 Kunsthalle, Köln - *Jetzt*
Düsseldorf - *Damenfrisör*
Schloss Morsbroich, Leverkusen - *Zeichnungen*
Kunsthalle, Nürnberg - *Das Ding als Objekt*
Helmhaus, Zürich - *Text, Buchstabe, Bild*
Kurpfälzisches Museum, Heidelberg - *Heidelberg im Bild*
College of Art, Edinburgh - *Strategy: get arts*
Kunstmuseum, Luzern - *Postkarten*
Stedelijk Museum, Amsterdam - *Konkrete Poesie*
Whitechapel Art Gallery, London - *3 - Unendlich: new multiple art*
Neue galerie, Aachen - *Beethoven 1770 - 1970*
1971 Staatliche Graphische Sammlung, München - *Schweizer
Zeichnungen im 20. Jahrhundert*
Kunstverein, Heidelberg - *Sammlung Cremer*
Künstlerhaus, Nürnberg - *Graphik der Welt*
Aktionsgalerie, Bern - *Daniel Spoerri presents Eat Art*
Museum of Art, Philadelphia - *Multiples, the first decade*
Palais des Beaux Arts, Brüssel - *Metamorphose des Dinges*
Galerie Verna, Zürich - *71 Collection 11 Schweizer*
Galerie Block, Berlin - *Entwürfe, Partituren, Projekte*
Gallery Angela Flowers, London - *Post Card Show*
Kunstverein, Stuttgart - *Konkrete Poesie, akustische Texte, visuelle
Texte*
Institut für moderne Kunst, Nürnberg - *Poesie Konkret*
Morley Gallery, London - *The Artist and the Book*
1972 Akademie der Künste, Berlin - *Welt aus Sprache*
Galeries Nationales du Grand Palais, Paris - *31 Artistes suisses con-
temporains*
Galerie Súm, Reykjavik - *Listahátid i Reykjavik*
Guggenheim Museum, New York - *Amsterdam-Paris-Düsseldorf*
Comune di Milano, Mailand - *Giovane arte svizzera*
The National Museum of Modern Art, Tokyo - *the 8th international
biennial exhibition of prints*
Stadthaus, Olten - *Junge Schweizer Kunst*
Forum, Madrid - *experimenta*
Kunstverein, Heidelberg - *Plakatabrisse und Textbilder, Sammlung*

Cremer

Museum Folkwang, Essen - *Szene Rhein-Ruhr '72*

Galeria Pryzmat, Krakau - *utwory graficzne pochoza z Museum Folkwang Essen*

Berner Galerie, Bern - *Schweizer Künstler im Ausland*

Museum Bochum, Bochum - *Schweizer Kunst heute*

Tel Aviv Museum, Tel Aviv - *Contemporary Swiss Art*

Nigel Greenwood, London - *Book as Artwork*

1973 Kunsthalle, Hamburg - *Kunst in Deutschland 1898-1973*

Kunstverein, Stuttgart - *Mit Kunst leben*

Haldenschulhaus, Grenchen - *6. internationale Triennale für farbige Druckgraphik*

Galerie Grünangergasse, Wien - *Accrochage*

Epinal - *2e Biennale internationale d'Epinal*

Parccheggio di Villa Borghese, Rom - *Contemporanea*

Galerie im Lenbachhaus, München - *Bilder, Objekte, Filme, Konzepte*

Kunstverein, Hannover - *Kunst aus Photographie*

Kunsthalle, Tübingen - *Sammlung Cremer*

Neuer Berliner Kunstverein, Berlin - *Grafische Techniken*

Musee Cantonal des Beaux Arts, Lausanne - *Tell '73*

Moore College of Art, Philadelphia - *Artists Books*

Galerie Craven, Paris - *Jazz and Girls*

1974 University Art Museum, Berkely - *Artists books*

Simon Fraser Gallery, Burnaby - *Artists stamps*

Kunstmuseum, Bonn - *25 Jahre Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*

Kunstverein, Stuttgart - *Schaufenster*

Galeria U, Montevideo - *Sky Art*

Galerie Genval-Lac, Genval-Lac - *Ars Intermedia*

Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld - *Christo-Roth-Ulrichs*

The New School Art Center, New York - *Twentieth Century German Graphics*

1975 Galerie Felix Handschin, Basel - *Swiss Art 2 '75*

Städtisches Museum, Mönchengladbach - *Aus den Beständen der Sammlung Etzold*

The Israel Museum, Jerusalem - *Recycling 1975*

British Council (Wanderausstellung) - *Artists' Bookworks*

Contemporary Arts Gallery, New York - *The 1st Post Card Show*

3. Im Text erwähnte Dokumente

Dokument 1	S. 97
Dokument 2	S. 101
Dokument 3	S. 102
Dokument 4	S. 108
Dokument 5	S. 110
Dokument 6	S. 112
Dokument 7	S. 113
Dokument 8	S. 115
Dokument 9	S. 116
Dokument 10	S. 121
Dokument 11	S. 124
Dokument 12	S. 125
Dokument 13	S. 126
Dokument 14	S. 127
Dokument 15	S. 128
Dokument 16	S. 132
Dokument 17	S. 133
Dokument 18	S. 134
Dokument 19	S. 141
Dokument 20	S. 147
Dokument 21	S. 150
Dokument 22	S. 153
Dokument 23	S. 154
Dokument 24	S. 157
Dokument 25	S. 159
Dokument 26	S. 163
Dokument 27	S. 165



9. „Ein Strumpf bzw. ein Socken od. eine Socke“ 72. Stanzung u. Siebdr., 2 Farben auf einseitig weißem Karton, 60x40, Endpr. p. Ex, DM 400,-



10. „Zwei Unfreundliche“ 72. Kupferstich, schwarz auf chamoisfarb. Bütten, 60 x 120 cm, Auflage 34 Exempl.



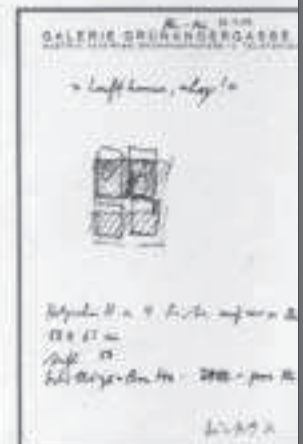
11. „Schneewittchen und die sieben“ 72. Offset-Postkarte in 4 Farben, un...



17. „Waldhotel Fiemstal. Wieder mal“ 72. Holzschnitt, blau auf Rechnungsformular, Format A4, Auflage 21 Exempl. DM 10.500,-



18. „Ich bekomme eine Chance den Rest meines Bieres dann zu trinken“ 72. Schneidbrett, 30 x 50 cm, Auflage 10 Exempl. DM 10.000,-



19. „Lufthansa, ahoy!“ 72. Holzschnitt, Farben auf weißem Bütten, 60 x 95 cm, 50 Exempl. DM



25. „Vor dem Mittagessen“ 72. Steindruck, 12 Farben auf weißem Bütten, 80 x 40 auf 90 x 70 cm, Auflage 200 Exempl. DM 60.000,-











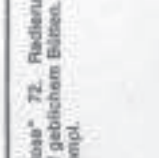
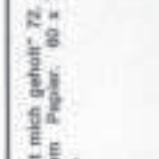
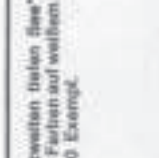

26. „Eine Fünf“ 72. Lithographie (Offset), 65 Farben auf hartem Papier, 3 x 4 auf 5 x 6 cm, Auflage 26 Exempl. 26.000,-



27. „Eine Szene auf dem Blech“ druck auf Stahl in 27 Farben, 80 x 110 lage 20 Exempl. DM

Die oben abgebildeten Auflagenentwürfe werden nach Bestellung von Dieter Rol und der Galerie Grünangergasse 12 verlegt. Es gelangen jeweils 80% jeder Auflage zum Verkauf. Auf die oben genannten Endverkaufspreise der gesamten Auflagen erhält der Käufer 40% Rabatt minus der Nettosumme der nicht zum Verkauf gelangenden 20% der Auflage.

Bestellungen bitte an: Galerie Grünangergasse 12, Austria, 1010 Wien, Grünangergasse 12, Tel.: 52 93 75

<p>Was macht (machen) der denn da (da) en da? 72. Holzschnitt, schwarz auf weißem Bogen, 40 x 30 cm, Aufl. 250 Ex. DM 50.000, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English describing the drawing.</p>	<p>Lepton auf dem Vornarsch? 72. Aluminiumritz auf Kupferpapier, 100 schwarze Druckgänge, 5 x 10 auf 10 x 20 cm, Aufl. 6 Ex. DM 6.000, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>	<p>Zwei Dirische (Fontänen)? 72. Kupferstich, schwarz auf rosa Blüten, 70 x 100 cm, Auflage 100 Exempl. DM 100.000, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>	<p>Eis Zweier? 72. Bleidruck, schwarz auf Holz, 80 x 80 cm, Auflage 500 Exempl. DM 63.000, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>
<p>Die Hose? 72. Radierung (Kohlestift), schwarz auf geblichem Bogen, 52 x 94 cm, Auflage 20 Exempl. DM 20.500, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>	<p>Er hat mich geholt? 72. Litho, 10 Farben auf weißem Papier, 60 x 70 cm, Auflage 80 Exempl. DM 46.000, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>	<p>Am zweiten teilen Sie? 72. Lithographie (Stein), 10 Farben auf weißem Blüten, 60 x 70 cm, Auflage 10 Exempl. DM 12.850, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>	<p>Galeries Brunnen? 72. Lithographie (Stein), 10 Farben auf weißem Blüten, 60 x 70 cm, Auflage 10 Exempl. DM 12.850, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>
<p>Die Hose? 72. Radierung (Kohlestift), schwarz auf geblichem Bogen, 52 x 94 cm, Auflage 20 Exempl. DM 20.500, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>	<p>Er hat mich geholt? 72. Litho, 10 Farben auf weißem Papier, 60 x 70 cm, Auflage 80 Exempl. DM 46.000, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>	<p>Am zweiten teilen Sie? 72. Lithographie (Stein), 10 Farben auf weißem Blüten, 60 x 70 cm, Auflage 10 Exempl. DM 12.850, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>	<p>Galeries Brunnen? 72. Lithographie (Stein), 10 Farben auf weißem Blüten, 60 x 70 cm, Auflage 10 Exempl. DM 12.850, -</p>  <p>Handwritten notes in German and English.</p>

DIETER ROT · 5. SEPTEMBER BIS 30. SEPTEMBER 1972
MONTAG BIS SAMSTAG 10 – 20 UHR · ERÖFFNUNG DIENSTAG, 5. SEPTEMBER, 19 UHR

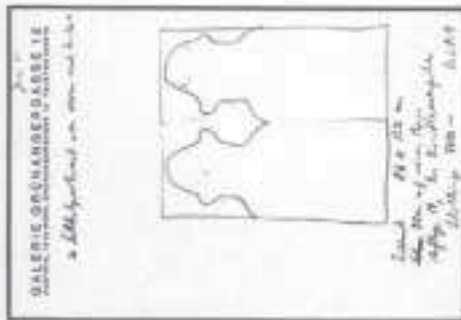
WURFE

GALERIE GRÜNANGERGEASSE 12

AUSTRIA, 1010 WIEN, GRÜNANGERGEASSE 12 TELEFON 52 93 75



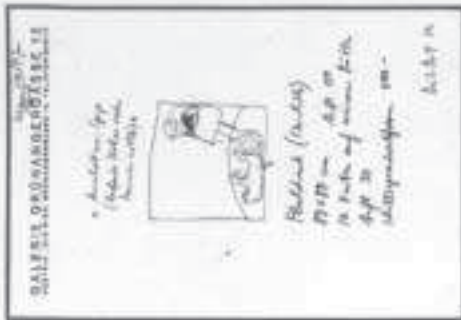
1. „Ein Untergang“ 72. Grafitogrosche, grau auf weißem Bütten mit Loch in 3 Farben, 50 x 20 auf 70 x 100 cm, Aufl. 2 Exempl. DM 3.000, —



2. „Selbstporträt von vorne und hinten“ 72. Siebdruck, blau auf weißem Papier, 65 x 130 cm, Auflage 14 Exempl. DM 14.000, —



3. „Am weißen Meer“ 72. Siebdruck, 7 Farben auf Bleikontammerschleiben, 40 x 25 cm, collim. Aufl. Endverkaufspreis pro Exempl. DM 100, —



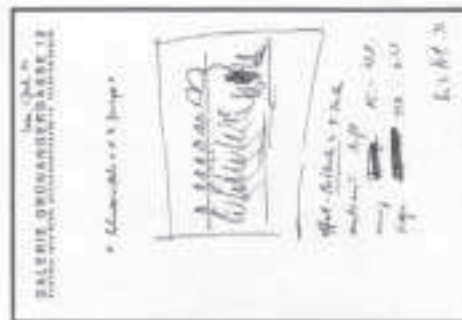
4. „Ausschnitt aus: Gelbe (schwarze) Haare werden kommen wollen“ 72. Siebdruck, 12 Farben, weißes Bütten, 80 x 80, Aufl. 30 Ex., DM 25.000, —



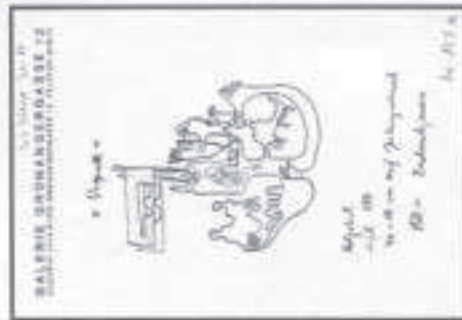
9. „Ein Strumpf bzw. ein Ströcken od. eine Socke“ 72. Siebdruck 4. Siebdr., 2 Farben auf einseitig weißem Karton, 65 x 40, Endpr. p. Ex. DM 500, —



10. „Zwei Unschwändliche“ 72. Kustentisch, schwarz auf chamoisfarb. Bütten, 62 x 130 cm, Auflage 34 Exempl. DM 24.000, —



11. „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ 72. Offset-Postkarte in 4 Farben, unaltrierbe Auflage. Endverkaufspreis p. Exempl. DM 50, —



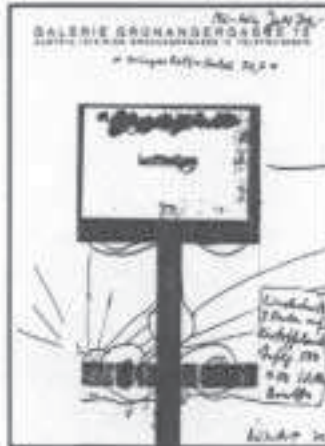
12. „Urquell“ 72. Holzschnitt auf Zeitungspapier, 40 x 50 cm, Auflage 500 Exempl. DM 10.500, —

DIETER ROT

UNGEN, 100 AUFLAGENENTWÜRFE, 50 DRUCKGRAPHIKEN



6. „Rettung des Schweines auf Papier“ 72. je dr. Kleinposter, 3 Farben, 10 x 6 cm, Aufl. Endverk.-Pr. p. Exempl. DM 29,-



7. „Grüngerloft-Hahah“ 72. Linschnitt, 3 Farben auf Kartoffelsteck, 30 x 20 cm, Auflage 500 Exempl. DM 25.500,-



8. „Lachende Löwen werden kommen“ 72. Siebdruck, schwarz, blau und grün auf Sandpapier, 30 x 40 cm, Aufl. 250 Exempl. DM 70.000,-



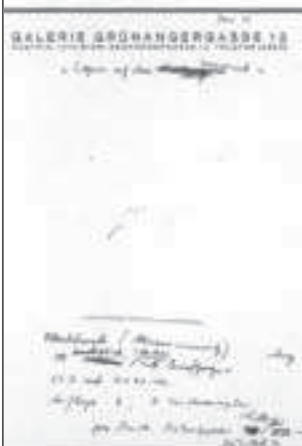
14. „Schwäche der Kraft“ 72. Radierung, 2 auf rosa Blüten, 50 x 35 cm, Auflage 25 Exmpl. DM 52.000,-



15. „Zwei Bärtige“ 72. Holzschnitt, schwarz auf weißem Blüten, 40 x 38 cm, Auflage 25 Exempl. DM 18.000,-



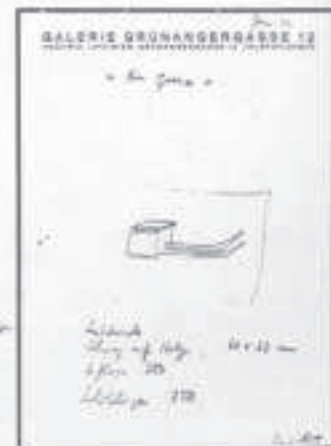
18. „Der Fischkrieg (die Fische)“ 72. Kupferstich, schwarz auf chamoisfarbenen Blüten, 80 x 80 cm, Auflage 44 Exempl. DM 63.000,-



20. „Region auf dem Vormarsch“ 72. Aluminium-Druck auf Briefpapier, 100 schwarze Druckgänge, auf 10 x 20 cm, Aufl. 8-Ex. DM 5.000,-



21. „Zwei Striche (Fontanena)“ 72. Kupferstich, schwarz auf rosa Blüten, 70 x 100 cm, Auflage 100 Exempl. DM 100.000,-



24. „Ein Zweier“ 72. Siebdruck, schwarz auf Holz, 60 x 60 cm, Auflage 500 Exempl. DM 53.000,-

Reykjavik, 27. August 69.

①

2/10 DITEKPTI 69.
 3/10 DITEKPTI 69.
 4/10 DITEKPTI 69.
 5/10 DITEKPTI 69.
 6/10 DITEKPTI 69.
 7/10 DITEKPTI 69.
 8/10 DITEKPTI 69.
 9/10 DITEKPTI 69.
 10/10 DITEKPTI

← Lieber Rudolf, hier die Unterschriften in Werner Haaras flanscheiben-Schimmelschutzkisten. Ich war eine Woche aus Reykjavik weg + dazu im Kopfe wieder mal wie üblich nicht ganz richtig, da hatt ichs ganz vergessen, wie üblich.

Auf einem zweiten Blatt die Unterschriften für die in die Plastsäcke eingesackenden Schimmelblätter des Herrn Rywelsky - die wird Dir der Bern Münich aus Düsseldorf bringen, wenn er sie schon gebracht hat braucht er sie nicht mehr zu bringen.

Wie hat Werner Haara das zu Bezahlende bezahlt?
 Hat Hanschiu dito?

Bitte, vergiss nicht, dem Dr. Schmidthausen an der Drakestr. 7 die 600 Mark Miete zu schicken - erinnert Du Dich?

Wenn Geld kommen (reinkommen) sollte: Mir so gleich schicken!

die mit grün geschriebenen Signaturen sind für die Thomkinspräsentate, die man ja noch einsacken muss!

Preisliste

Seite ①

Es war einmal einer, der sass auf einer Wurst, einer der berühmten und beachtlichen Literaturwürste zu 300 Mark das Stück, und er schrieb,



auf einer dieser beachtlichen Würste sitzend und schwitzend, eine Karte, eine Postkarte, eine der bekannten Postkarten zu 2 Mark das St

ück, von denen die eine dies

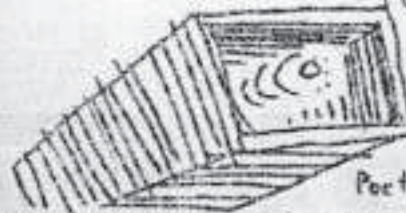
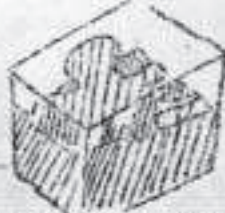
und die andere das

zeigt.



Da sass er also da, auf einer solchen kleinen roten Skulptur, die man schon für 700 Mark, deutsche, haben kann, und er schrieb folgen des :

Einmal war da einer, der sass auf einem Packesel, einer jener kleinen und teuren 300-Mark-Esel, und indem er da so auf seinen Wurstbrunnen



sass, den er für 800 Mark verkaufen könnte, wenn er nur wollte.

Posterei in Karte

1.400

da fiel ihm folgendes ein :

Einmal, als er selber einmal da so auf einer der kleinen Wolken dahin

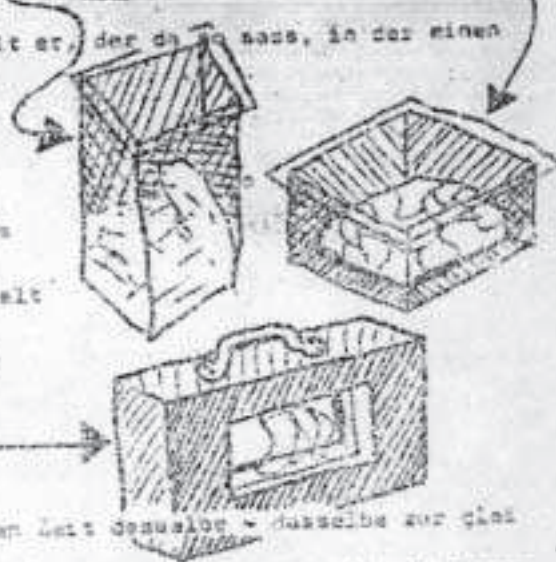
flog und sich das, was über drüber er dahinflog auf seiner kleinen



... das mit ... waschen
... das Wasser waschl, dann
... innerhin 2000 Mark!

Ja, er sah ihn auf der grossen weichen Skulptur sozusagen für 2000 Mark das!

besitzen und in der Hand ...
tur. Diese, die n. g. st. w. Sk., hielt er, der da sass, in der einen
Hand, und in der anderen Hand,
jener Hand, die der da oben auf
seiner grossen Kiste oben mit seinem
anderen Auge sah, in seiner Hand hielt
er den geheimnisvollen, leider ganz
unverkäuflichen KASTI. über beide
der oben und der unten.



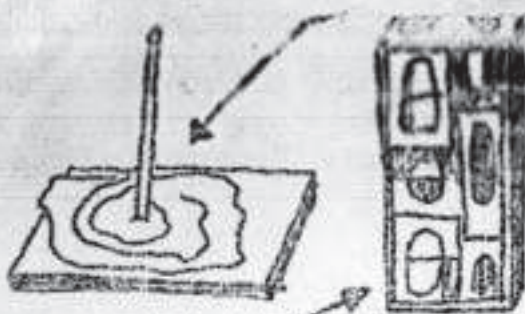
eigenartigweise beide zur gleichen Zeit denselben - dasselbe zur gleich
chen Zeit, nämlich : Aha, die mittelgrosse, umgestülpte weiche Skulptur
kostet günstige 1800 Mark, das ist ja gut ! Und indem die beiden so
dahinsauten bzw. dahin sassen, da erschien ihnen plötzlich einer, bei dem
sah es so aus als säesse der auf einem der vier "Selbstbildnisse aus Vogel
futter."



und so sah weiterhin so aus als hielt er
in der linken Hand eine der zwei weichen Skulpturen am Stück - und in

der rechten Hand die andere der zwei weichen Skulpturen am Stück. Und nun,
da wir, die wir das hier schreiben, die Zeichnung einer der zwei weichen Skulp-
Skulpturen am Stück nicht mehr auf diese Seite - Seite Nr. 2 - kriegen können,
wollen wir die mal auf die nächste Seite zeichnen, dann da :

je D.H. 1800,-



... die andere weiche Skulptur ...

900 Mark kosten soll bzw. sollen, gezeichnet fast genau so, wie sie von den beiden im Geiste gesehen und im Preise erhandelt wurden! Aber da wurden dem, der da so sass und die beiden wunderbar weichen Skulpturen in den beiden Händen hielt, die Hände schwer, und er dachte schnell mal an etwas leichtes, - zur Abwechslung und vielleicht auch zur Erholung, und er dachte an etwas leichtes indem er sich folgendes dachte: Es könnte doch einmal eine Fliege werden und in eines der altbewährten Fliegen-Bauer fliegen - wie gesagt, und gedacht, als Fliege, ach, so ein Bauer kostet ja doch einfach zum Glück schönerweise nur 800 Mark - vorausgesetzt, es ist ein kleines, eines der sogenannten kleinen Fliegenbauer.

Wenn es dagegen ein grosses ist - ein grosses Fliegenbauer - ja, da kostet schon DM 900,-!



und wenn es gar die allerschöne Fliegenhaube ist, ja, dann kostet grossartige 2000 Mark !!

Also, der, der ja an was leichtes dachte, der dachte sich: Warum sollte ich nicht, - da ich ja auf der grossen Wolke sitze - , die übrigens ganz nett was kostet - nämlich 3500 DM,-, -!, warum sollte ich mir nicht auch mal was

SCHWERES denken, zB. alle 28 Haufen auf einmal?! Und dann, warum sollte ich nicht mir noch einen dazudenken, der ebenreins in die mit Schokolade über

zugesen zwei Haufen denkt?! - die ja wirklich auch sowieso noch ganz was etwas mehr als gewöhnlich Haufen kosten - nämlich 700 Mark, wo doch die gewöhnlichen 300 kosten, und beide Arten auf der folgenden Seite dargestellt sind

ein sechshunderterhaufen ohne Schokolade und ein siebenhunderterhaufen mit Schokolade, wie auf der vorhergehenden Seite angekündigt, hier zu sehen.



Also auf dem Haufen aus 78 plus zwei Haufen sitzend, dachte sich der darüberhinaus noch einen anderen Haufen, nämlich einen aus Schnee, und er nannte ihn SNOW, weil der so hiess, und dazu kommt noch dass der Haufen

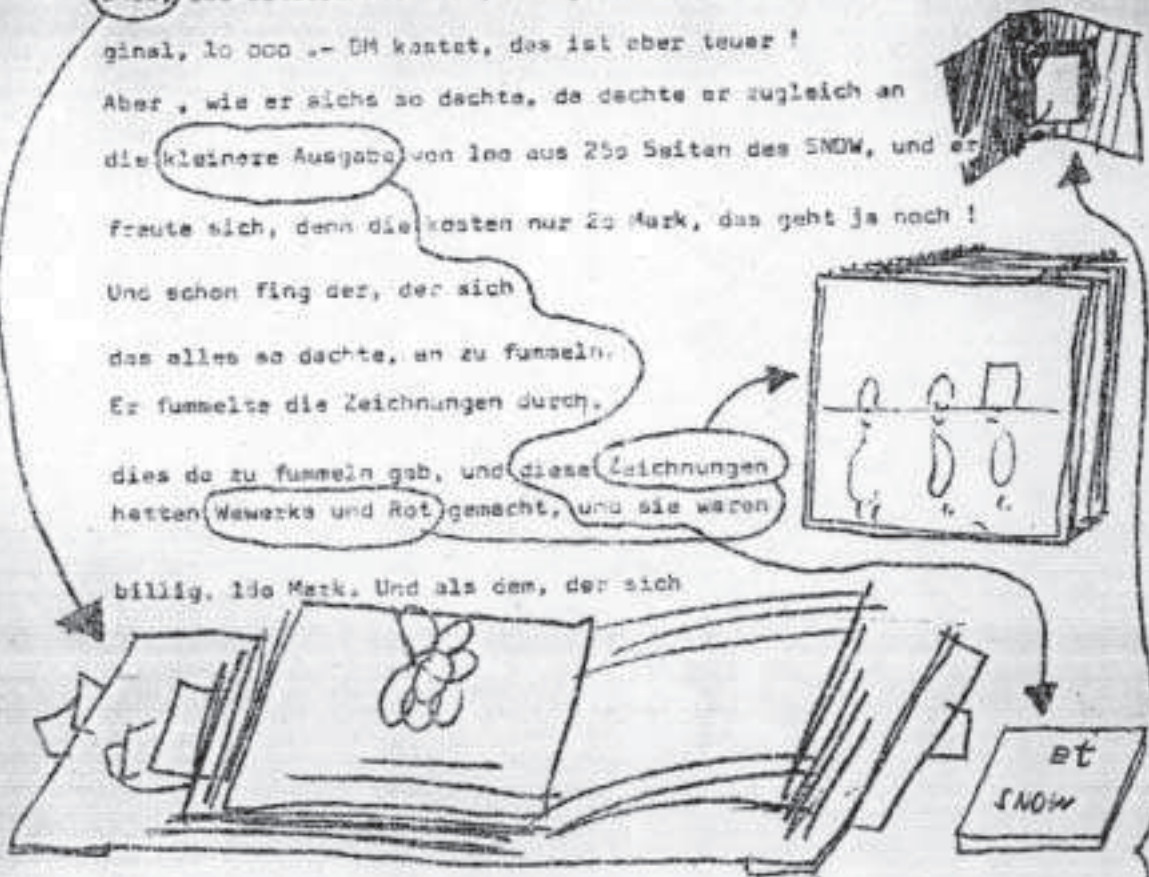
SNOW, das altberühmte Buch, das grossartige Original, das einzige Original, 10 000,- DM kostet, das ist aber teuer!

Aber, wie er sich so dachte, da dachte er zugleich an die kleinere Ausgabe, von 100 aus 250 Seiten des SNOW, und er freute sich, denn die kosten nur 20 Mark, das geht ja noch!

Und schon fing der, der sich das alles so dachte, an zu fummeln. Er fummelte die Zeichnungen durch.

dies da zu fummeln gab, und diese Zeichnungen hatten Wewerks und Rot gemacht, und sie waren

billig, 100 Mark. Und als dem, der sich



das alles so dachte, das Billige einfiel, da sah er sich im Geist auf

was Billigen sitzen, nämlich einen Buch mit aufgeklebtem Kleiderbügel was auch Zeichnungen, halb Wewerks - halb Rot, drin sind, in einem kleinen Ordner nämlich, und das ganze wundervolle Ding kostet nur 1600 Mark!

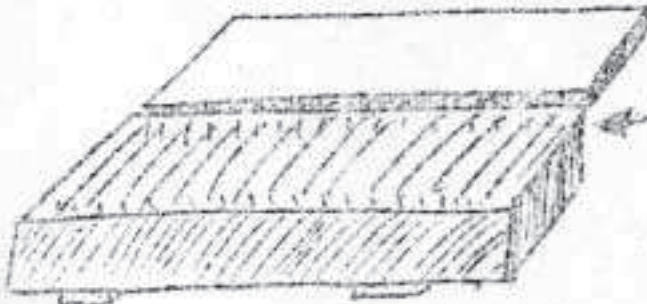
(-SIE-)

Ja, man denkt im Sitzen, ein sitzender Denker, lenkt man sitzend, das ist es, ja, so ist ungerade Welt! Sie wird besessen und bedacht! Und schon wieder fällt uns, die wir das hier mal schreiben wollen, einer ein, der sitzt. Wo sitzt er drauf? - Er sitzt auf einem Sonnen-unterspan, aber eigentlich sitzt er auf einer Wurst, dann - man ruhe und staune -



er sitzt auf einem Sonnen untergang aus Salami! und das Ganze kostet einfach nicht mehr als 40 Mark!

Und das war billig! Oh wie billig sitzt er da, auf seiner fischgedröckten Kiste voll POEFERET, die übrigens nur 1800 Mark macht, ist das nicht was?



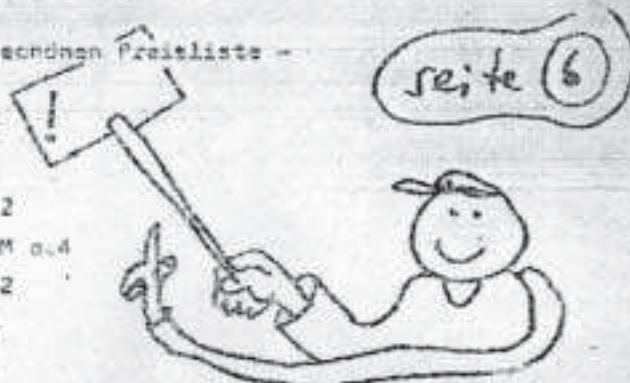
Und aus der Kiste steigt ihm, der da so drauf sitzt, ein Gedanke - samt einer Vorstellung auf, und wir, die wir auch da so dastehen und uns

wie denken und vorstellen, wir denken uns vorstellen uns das mal, was er sich da so denkt und vorstellt. Und was ist's? Eine Freiliste ist es, eine richtiggehende, schöne Freiliste! Und was lesen wir auf dieser richtiggehend schönen Freiliste? folgendes:

- 14 Chansons - DM 15
- die blaue flut - DM 15
- An Anthology of Concrete Poetry - DM 27
- Artuch 11 - DM 1
- Artuch. Sammelband - DM 10
- Nach mehr Schaitze - DM 30
- Poetrie 1 - DM 45
- Poetrie 2 - DM 25
- Poetrie 3 - 4 - DM 14
- Katalog H.J. Meyer - DM 20

Fortsetzung der richtig sondern Preisliste -

- 246 Little Clouds - DM 25
- Mundunculum - 50 DM
- Postkarten signiert - DM 2
- Postkarten unsigniert - DM 0,4
- Kakosener Gamsine - DM 12
- Snow (edition et) - DM 20



Ja, so sah die Liste aus, diese schöne Preisliste, auf der der man, der sich sie im Geiste vorstellte. Und plötzlich sah er noch was anderes, und zwar folgendes: Er sah einen auf einem Buch sitzen, das noch garnicht rausgekommen war, und dieses Buch heisst "Anmerkungen zu einer Topographie des Zufalls", und dieses Buch stellte er sich vor, und zwar so stark, das heisst: so intensiv stellte er sich einen auf dem Buch sitzend vor, der sich dieses Buch vorstellte, dass ihm gleich ein Kapitel aus dem vorgelesen einfiel, und dieses Kapitel geht so, d.h. liest sich wie folgt:

Der Fisch Lachs (gemeint SALM).

*Lachschmaul-Verlag
März 1969.*

Der Salm ist der Fisch Lachs. Dieser arme Fisch wird von den Leuten ge'essen, wo nur und wann immer das erlaubt oder möglich ist oder möglich wird. Und das geht vor sich wie folgt:

Man wirft Leinen, unten in langen Stängen, oben in gezackten Haken, mit der dem Lachs Verlockendem dreifarbigen, dorthin wo der Lachs, dieser arme Fisch, durchweilt, nämlich ins frische Wasser. Und man lässt den trauen Fisch auf das Verlockende drauf - mit dem Haken an - draufbissen. Bis tief in das Verlockende rein. Bis auf den Haken drauf, der so tief in das Lachses Vorteil - wo das Maul sitzt - hineinhakt. Und der Salm sitzt mit seiner Mault auf dem Haken fest. Und da ziehen die bösen Leute, die ja den Lachs nicht gut gerannt sind, sondern nur sich selber gut gerannt sind, ebendiese Leute ziehen und zerren den guttrauen Salm aus seinem frischfröhlichen und feuchten Element heraus und schlagen ihn Lachschmaul, und sie reißen und rupfen das weiche, frische Innere des Lachses ganz nach aussen heraus, und sie werfen es weg. Und sie legen das übriggebliebene, das Innere, das da übriggeblieben ist, in ein Hohlrohr zum Köchen, oft Tarp genannt, oder in ein Hohlrohr zum Breiten, oft Pfanne genannt, worin man Salz und Pfeffer kocht und brät, und sie kochen ihn, den küsseren Lachs oder Salm darin. Und dann, wenn es, der küssere Salm, ge'kocht, das durchgebrät ist, dann nehmen die ihn heraus und frassen ihn. Und es sogar das bisschen Innere, die Gräten, das nehmen sie raus, schneiden es hin

Rey Gjo. 29.12.67.

patte Junge, bis kommen Gedanken zum

inistennam - der wolt nur aus einem Kopf

fischen wird - Kuckts mel an, denke mal

+ sag mal, was du denkst, ich meine, ob

man es barten könnte. - Dann würde ich

ein Modell bauen, ja?

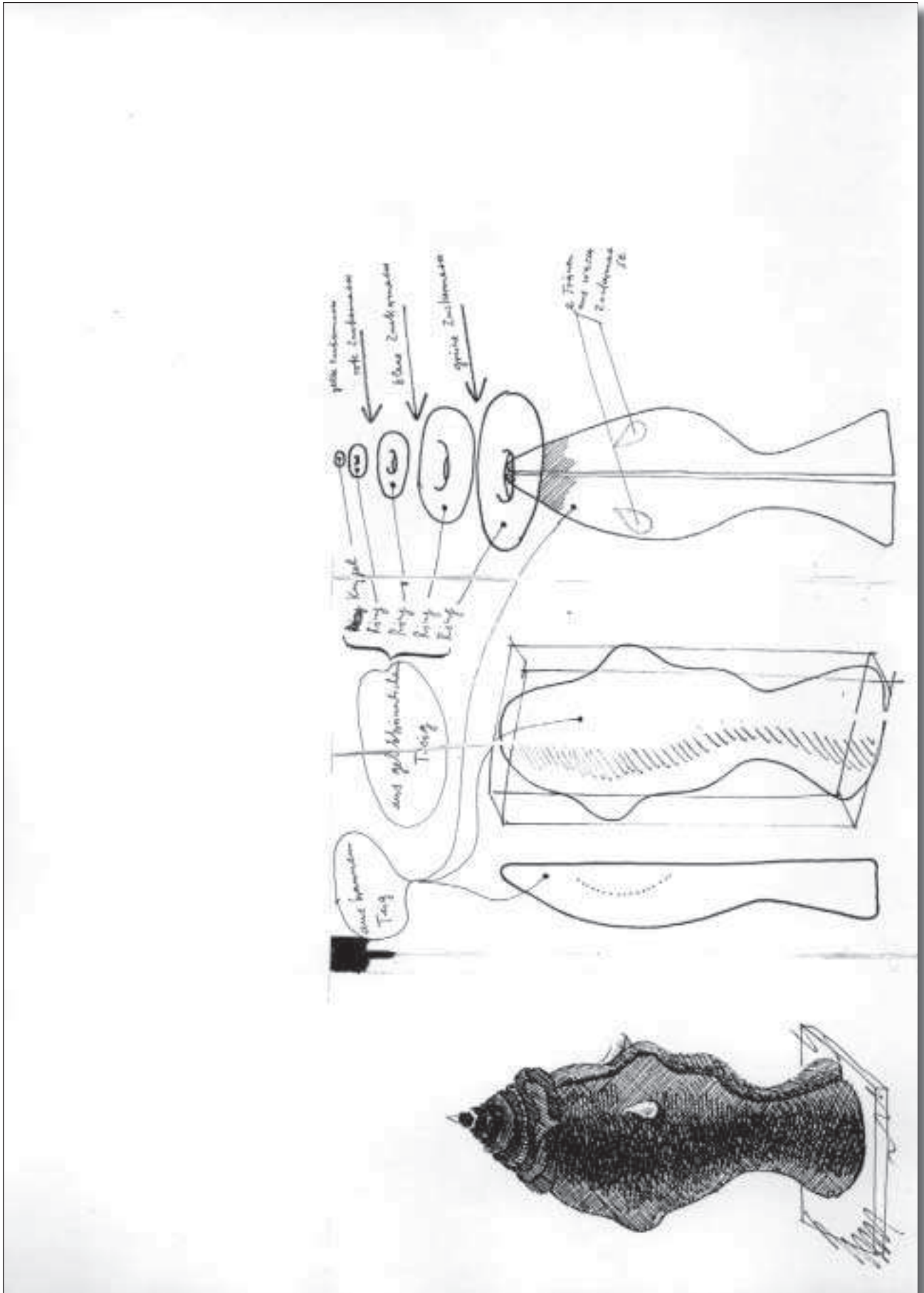
Brock

im 2.

• bild mehr (es ist kalt + es schreit zu
sich + des Leben war lang aber
ist kurz [fürwahr])

dein

Sound 10



Hochkirchen, 15.1.1970

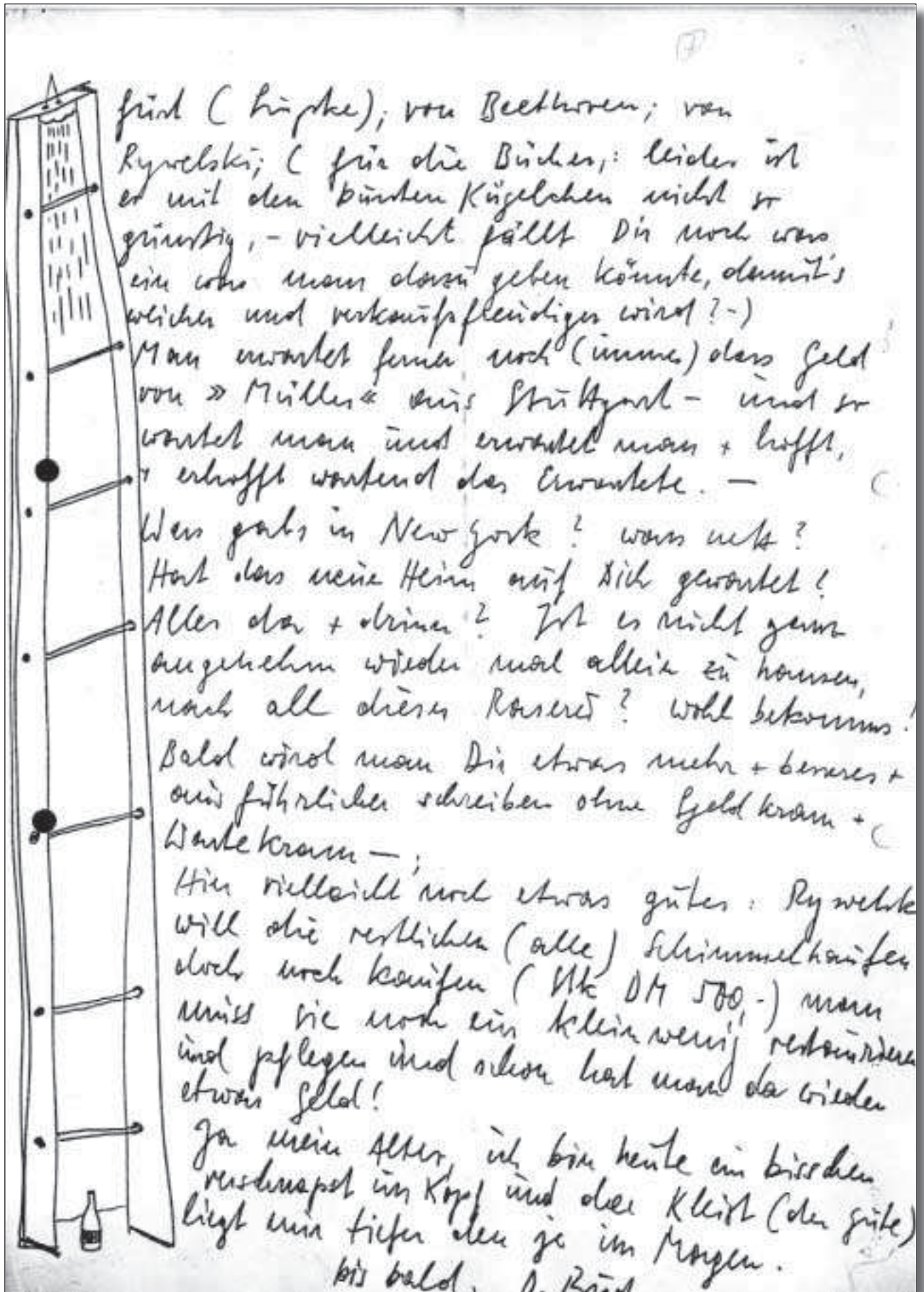


Lie Dit; jetzt schreibe ich mal nach
Johann von wo das letzte Wort von Dir
kam und wohin auch das liebe harte
Geldlein (das telegrafisch bestellte) hingewen-
deten ist. Ist's recht so? Auch die Miete
in Dü-roof würde beglichen! So ist alles im
rechten Schlot u.s.w. —

Dein Printerkopffünge ist gefällig und
man wünscht sich jetzt die von Dir geer-
wartete Originalgröße um diesem Besteller
in Aachen einen Münsterprint vorzustellen.
Dazu würde das ca.-Maß für die beiden
gleichseitigen (man benötigt diesen für die
Auffertigung der Blechformen) - schon genü-
gen, ja? —

Fripke's Motorradf. sind auch schon am
fahren und werden bei der Geschwindigkeit
so um den 25. Jan. herum abgefahren
sein. —

Der Beethoven-Schrank ist 3x gebrühen;
+ die Köpflin zuklopft; auch die
Namen gebrüht; + geklebt + bedrückt +
bald ist alles versammelt und man
kann ihn stehen sehen + kaufen.
Man erwartet das Geld von Frank-



Dieter Roth Brúnaveg 12 Reykjavík

9.7.77

Lieber Herr Hahn, schliesslich kommt hier endlich der Entwurf fürs vor vielen Jahren bestellte Backwerk, hoffe ich doch Sie wollens noch ?

Also (wies auf den Zeichnungen steht) : Ein Bild zeigt meine Fremdselbstschnellkrehmkuchenetcetera von vorn, das andere Bild zeigt selbige von hinten, bitte, einen Vanillekrehmkuchen von irgendeinem Bäcker in Köln backen zu lassen, wie ers kann oder will, nach den Vorlagen. Wenns nicht gefällt, kann man einen weiteren Bäcker drüberlassen, und so weiter. Die Zeichnungen nicht fixieren, damit sie verschmieren und verfeilten etcetera, O.K. ?

Darf ich um Fotos der Produkte bitten ?

Darf ich auch um Schickung der DM 1000, der vereinbarten, an folgendes Konto bitten : Dieter Roth Kontonr. 00-714.236-06

Zuger Kantonalbank, Zug Schweiz

Also dann, nichts für ungut wegen die Verspätung !

Schönste Grüsse ! Ihr

D.R.



Anlagen 2 Fotokopien der Originalzeichnungen (blau/rot/weiß). Original P.R. gezeichnet

grunderstig 11 , 15 märz 1969

lieber guter rudy, ich verstehe das gebrassel mit dem ver-
lagsnamen nicht, was soll es bedeuten ?

Bis jetzt haben wir gehabt (und das sollte doch eine genügend
grosse auswahl sein) :

TAUCHER	VERLAG
JAUCHER	VERLAGER
VERBRAUCHER	* GELAGE
STRAUCHLER	* KLAGE
JAUCHZER	* MAGEN
HAUCHER	* BETRAG
FAUCHER	* GEMACH

aber ich schreibe hier ganz schnell eigentlich nur wegen dem dummen
landkartengebrassel :

Hier ist die gescheite kombinationsidee :

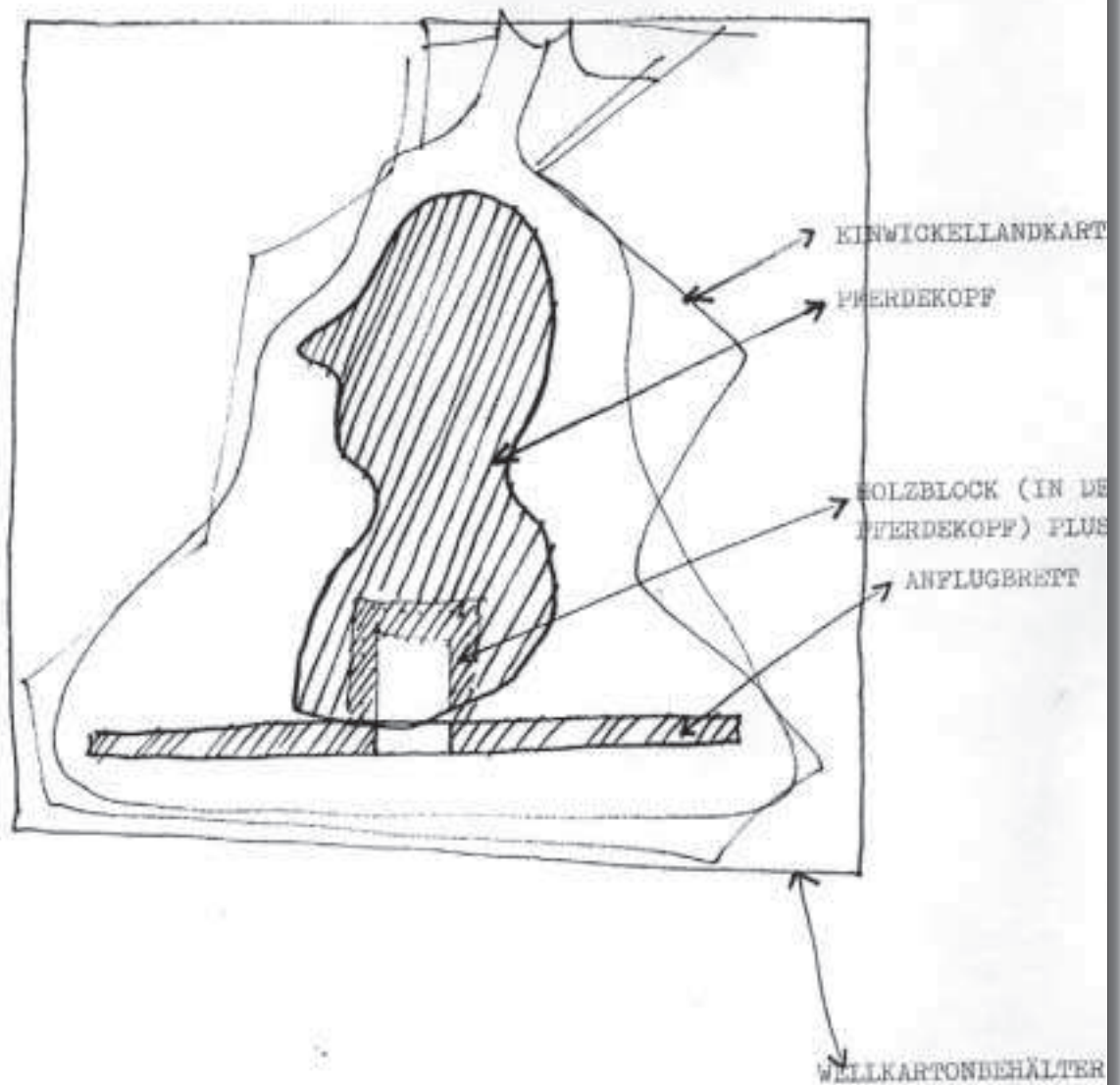
druckt das blatt, genau wie von mir schon früh beschrieben, aber
druckt es GROSS, etwa einen quadratmeter, auf dünnstes papier, und
wickelt ~~das~~ schokolsdehengst darin ein ! DRUCKT DAS DING ALS EINWIK-
KELPAPIER UND WICKELT DAS ANDERE DING DARIN EIN ! du weisst : wie
man leicht zerbrechliche sachen in seidenpapier einwickelt bevor man
sie in ihre tragekisten oder -kästen steckt und den armen käufern
aushändelt.

dann ist noch zu sagen - wenn ich darf : MAN SOLL DIE RASTERFOTOART
(NICHT DIE STRICHFOTO) NEHMEN !

Und lass dir geld geben von werner hake, sonst ist das alles kake !
schick mir auchnbischen was davon !?

und da fällt mir noch folgendes ein : man kann ja den besenstiel
bei dem schokolsdenpferdezüchterkopf weglassen, das ding einfach
nur mit dem anflugbrett verkaufen, wie man die besen verkauft, wo
die leute sich ja die besenSPIELE selber kaufen müssen. Dann kann man
nämlich versandschwierigkeiten umgehen, und das ganze (KOPF, ANFLUG-
BRETT und EINWICKELPAPIER MIT LANDKARTE) kann schön in einer standard-
kiste ruhen ?

immer hat der kopf auch für 100.- D.M. von mir bekommen!



und zu deinen fragen : mir gehts nicht so gut (grosse krise)
vera gehts lustig
die fische sind unterm eis
die wildenten sind irgendwo
das blockhaus geht noch nicht (siehe :kr
die insel und der wind sind auch noch da

wäre das ? *wein, und was, hier*

achso : warum nicht einfach taucherverlach immer schreiben
und drucken, und auf die 20000 mark scheissen, wie bisher ??
lebe wohl, gruss an frau und kind ! dein

BRICHARD ✓	PENISSULINAO ✓	BJOHANNES ✓
V BEMMETT ✓	BROT ✓	PTATIBADA ✓
BIE EMME ✓	GUTE NACHT ✓	BETON ■ II ✓
PBAMSE ✓	BORZELLAN ✓	BETON III ✓
BEORGE ✓	PORZELLAN ✓	BEI MIR ✓
PFORZ ✓	BARSCH ✓	PTASSE ✓
PVORHANG ✓	BRAUTPFZSCHNAPS ✓	GUTE NACHT ✓
BREISE ✓	BEZAHLEN ✓	GUTE NACHT ✓
PFZWIRNER ✓	BETON I ■ ✓	GUTE NACHT ✓
BASCHENBECHER ✓	BBASELBB ✓	GUTE NACHT ✓
BEECHER ✓	BAS VATERLAND ✓	ORO ✓
BTASSE ✓	BER FREUND ✓	BENIGN ✓
BSTUHL ✓	BIE FREUNDIN ✓	NEIN ✓
BSTUHL ✓	PKR ✓	(OH) ✓
BSTUHL ✓	PKRAIF ✓	
BLO ✓	BVAN KRAUTB ✓	
BANNE ✓	EINER ✓	
BANNA ✓	MEINE ✓	
PANNE ✓	BKEINER ✓	
PANNA ✓	GUTE NACHT ✓	
PROBIEREN ✓	GUTE NACHT ✓	
BROBERT ✓	GUTE NACHT ✓	
PZEIT ✓	BANGE ✓	
BEREIT ✓	FLEICH ✓	
BSTPSTEFAN ✓	BLEIB ✓	
V BRITA ✓	ODORO ✓	
DORO ✓	PFRANZ ✓	
PVAT ✓	BFRANZ ✓	
EMUTT ✓	BO ✓	
EMUD ✓	BIER ✓	
	PARZIPANFEIN ✓	

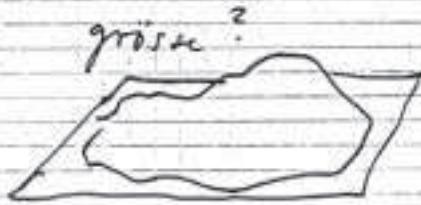
D.R. Aug. 69.

ca. 100 x 100 x 15
cm

Grosse Wolke

Wurstscheiben,
Papierbögen
Farbe
zwischen Glasscheiben

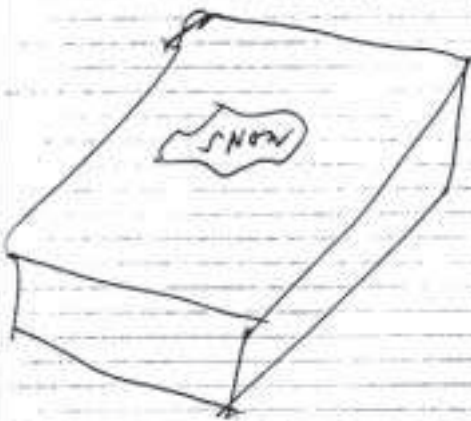
(in d. Staatsgalerie Stuttgart)



grün?

Haufen

mit Schokolade überzogenem
Abfallhaufen
auf Brett



SNOW

grosses Buch
80 x 60 x 30 cm

in der Sammlung Herbst,
in Kassel

SNOW

Reproduktionen eines Teiles der
Seiten des grossen Buches

Sonnenuntergang ☉ → ges. Werke Bd. 20





Weiche (kleine, rote) Skulpturen
Limburger Käse Kuben,
rot angestrichen
(die Kuben ~ 5 x 5 x 5 cm)
in Plexiglas
auf Brettchen

Packend ?

etwas in kleinem Aquarium



Wurst (Salami)
in Scheiben geschnitten
zwischen Glasscheiben
die Wurstscheiben
Distanzhölzchen
ca 60 x 40 x 20 cm

grosse Weiche Skulptur
mittelgroße " " "

Käsepyramiden unter
Aquariumhaube,



umgestülpt, nach einigen Tagen,



Kassi

Schokoladen-gegossene
Figur (Motorradfahrer)

festge =
glas =

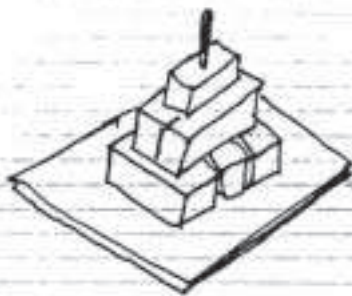
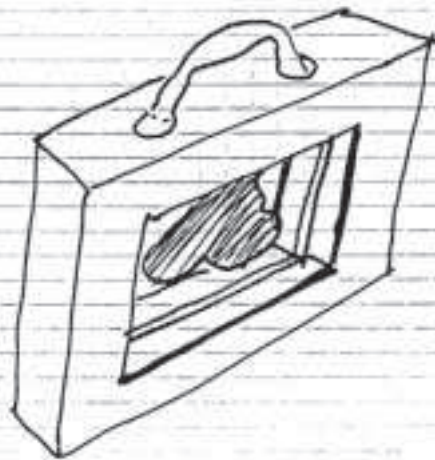


gepresst an
scheibe,

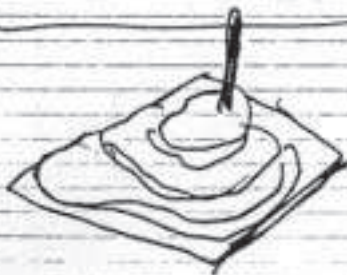
in Eisenkartonrahmen,
verglast, vergipst



mit Handgriff



Weiche Skulptur auf Stab
Weichkiesepyramide,
auf Stab gepresst
welcher in Brett festgemacht



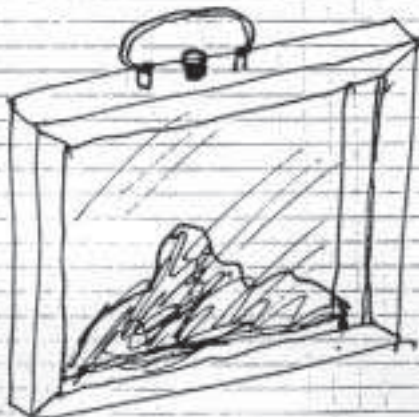


Kleines Fliegenbauer
 /Kasten (mit Handgriff)
 worin Fliegen Eier auf
 Würst- & Käsescheiben
 ablegen
 Öffnung, die Fliegen ein-
 zulassen,
 Verschlussbar, sobald sich
 Maden zeigen soll geschlossen
 werden (gummipfropfen)



40-50 cm hoch (!)

Fliegenhaube
 Haufen **gehacktes**
 unter Glassturz
 (Uhren waren früher
 darunter)
 auf Brett



grosses Fliegenbauer
 bzw Fleischfenster
 gehacktes in
 Fensterahmen,
 Glas vorn & hinten
 mit Fliegeneingang
 & Gummistopfen



Kiste mit Posterei
 ⑤ → ges. Werke Bd 20

Bücher, Drucksachen, Listen:

⑤ → ges. Werke Bd. 20

liebes Dirk Dotke, die Liste hat mich
 gefreut! Ich habe auf einigen Seiten
 Ihnen was gerechnet - und, soweit ichs
 wusste, Ihnen das mit Anmerkungen
 versehen, alles von dieser Liste abgeleitet.

Können Sie mir eine zweite Liste
 verschaffen?

Jetzt (in der nächsten Zeit) werde ich
 die dicke Liste durcharbeiten, die mit
 den Texten.

o.k.?

auf bald, also,

Ihr Dieter Roth

Basel, 22. Nov. 1996

9



Köln 21.5.70



dieses ist die
erste Antwort auf den ersten
Brief und die erste Frage vorher:

"Geld angekommen?" (1.000)

- (Möllendorf geht zuh!
- : Karten mit Abteilungen +
Blechschubladen hergestellt. (ent + 1 Stück)
- : Dampfer f. Neimulorf fallen-
gelassen. (hat nicht mehr nach-
gebracht!)
- : Die obere Hälfte Rhein ist halb-
schwer geworden (durch senk-
rechtes Aufstellen ausgeleitet)
und muss jetzt nochmals
(~~at~~) am besten von Dir nach-
behandelt werden!
- : Die Picardillies sind noch

⑥

27

zu Garage - Horas kann sich
nicht von lösen; - noch nicht
von eingepackt; nichts von mü-
nnerisch; noch kein Cover!

: Silencia hat seinen Obst-
laden immer noch zu Hause
stecken + wischt jeden Tag fleißig
den, während der Nacht raus-
gelaufrige Getränke sind.

: die von die vorgehen an-
gekommenen ersten Korridor-
beispiele sind schon in der
Frage;

: (Kyrilki macht sich Sorgen!)

: (Köllerkhof auch)?

: (ich nicht)!

: die Bücher für Dorothy
werden erst nächste Woche

vom Steiner fertiggedruckt,
 er müsste so lange auf die
 Platte warten (sagte er mir),
 im übrigen sind die schwarz-
 weiss Drücke von dem Heibant-
 Bekannten unter aller Sonn!
 : wie müsste jeden Boyen einzeln
 anlegen + unterschiedlich farben
 (: wir haben erst mal 250 Exempl.)
 gemacht.



: sonst gehts langsam aber
 gut, - lese z.B. Dieterich:
 = Jakob + sein Herr =
 nicht schlecht!

: wie gehts dir + dem Harris +
 dem Kleinen + dem Großen
 + dem Autos + dem Regen -
 + dem Bankrott + dem Vulkan
 + dem Himmel + Wolken?
 Dein Rischolf

Eat Art Galerie

CARLO SCHRÖTER D 4 Düsseldorf Burgplatz 18 WEST GERMANY Telefon 13328

Ausführungs-Vestrag

*1. Teil
d. gesamten Auftr.*

Auftragsbestätigung / Rechnung

Datum

	zwischen Herrn Walter Mose, Hohen- + Carlo Schröter, Vorstadt 39, Basel in ESTARTIG	
--	--	--

Herr Mose 210 Platten aus Platten mit 1 Form wird gestaltet pro Stück erhält Herr Mose DM 20.- = DM 4200.-	Mose meint für die EAG	Juli 72 1 Mose 011 Sept. 72 13 114 74
--	------------------------	---

Bestellt am von:	Vertrag an der Kunstmesse Basel abgeschlossen Mose	Angefertigt am: durch:	Bezahl am: durch:
---------------------	--	---------------------------	----------------------

Bankkonto: Commerzbank Düsseldorf-Kaiserswerth Konto Nr. 6312490

*Reception mit Walter Mose v. 18.7.72
plus nach Auslieferung im Foto*

Eat Art Galerie

Herrn
Walter Moser

Basel / Schweiz
Spalen-Vorstadt 39

Düsseldorf, den 30. 6. 72

Lieber Herr Walter Moser,

Ich bin jetzt wieder hier in Düsseldorf, und ich wäre sehr froh, wenn schnellstens diese Misthasen gemacht würden.

Senden Sie bitte so schnell wie möglich ein Probe-Exemplar nach Düsseldorf, auch wenn es noch nicht trocken sein sollte.

Da Herr Dieter Rot anschließend wieder verraist, ist es sehr silig.

Ich hoffe, daß alles gut geht.

Mit lieben Grüßen



Eat Art Galerie

Herrn
Walter Moser

Basel / Schweiz
Spalen-Vorstadt 39

Düsseldorf, den 20. 7. 72

Lieber Herr Moser,

vielen Dank für die prompte Lieferung des Kaninchens
aus Hasenmist. Es ist sehr schön geworden!
Wir bitten um weitere Lieferungen.

Gut zum Drücken v. Dr. Reil
Mit freundlichem Gruß

Carlo Schröter

Carlo Schröter D-4 Düsseldorf Burgplatz 18 (WG) Telefon 1335

Eat Art Galerie

Herrn
Walter Moser
Spalenvorstadt 39
4051 Basel/Schweiz

Düsseldorf, den 27. 7. 72

Lieber Herr Moser,

wir bedanken uns für Ihr Nachricht vom 25. Juli.

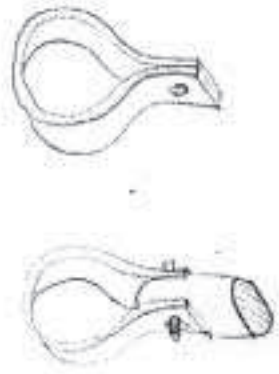
Herr Schröter, der sich z. Zt. in München aufhält,
wird Ihnen bei seiner nächsten Fahrt in die Schweiz
zwei Formen für das Karnickel mitbringen.

Zu Ihrer ersten Lieferung möchten wir Ihnen mitteilen,
daß das Kaninchen leider, je trockener es wird, an
vielen Stellen bröckelt. Bitte, versuchen Sie doch
den Hasenmist noch fester zu pressen.

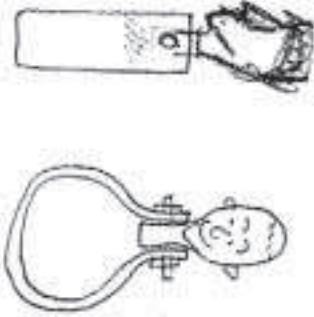
Mit freundlichem Gruß

Eat Art Galerie

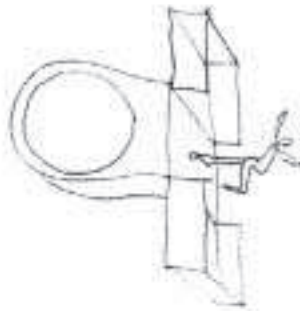
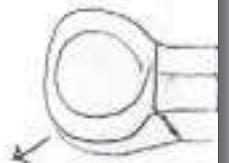




GEGENSTÄNDE
ZWISCHEN DIE
ENDEN DER KLEINEN
GESEH KAMST



Z.B. KLEINE GEGENSTÄNDE
IN EDELMETALL ABGESTELLEN
(PUPPEN KÖPFE, SCHRAUBEN,
BLUMEN ETC.)



RING ZUM AUFKLAPPEN

(MIT ETWAS DRIN DAS ERFRISCH
LICHT IST ODER DAS BEWEGLICH
IST - MIT MOTOR)

(ODER MIT ETWAS DRIN DAS
MAN AUCH TREUEN FELDUNG WENN
ZEIGEN KANN)



RING FÜR
GUTE FRAUEN
PHALLOS DREHT
SICH

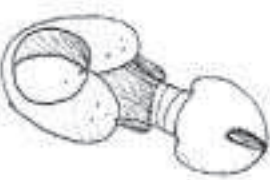
INSEKT :

DER KÄFIGRING
(WIR SINGEN IN IHREM
KÄFIGRING, PATIENTEN) VON
IHREM GELIEBTE ODER VERHEIRATETE
KLEINSTGEGENSTÄNDE AN)

→ FELLQVÄN, GALLENSTEINE,
HAARE VON KÖPFEN, FÜßEN,
SCHWÄNZEN, GELIEBTE TIERNEN,
ZÄHNE, PORTKÄTSÜTEN



FÜR DIE DAME :

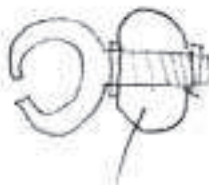




SILBER,
GOLD,
EISEN,
ETC.
ETC.



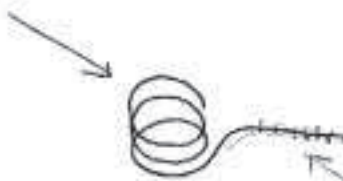
SCHRAUBE



KUGEL
RAD
STEIN
ROHR
ETC
ETC



2. AUF =
SCHRAUBEN



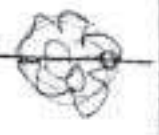
SPIRALE
UM DEN
FINGER
HERUM

DRAT:
SILBER,
EISEN,
GOLD,
ETC.

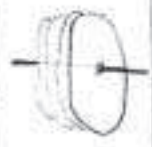


KUGEL,
STEIN
KERAMIK
ETC.

**KUGELN
ZUM AUFSCHRAUBEN**



KLASSIK +
EISENDRAT



STÜBE- +
EISENDRAT



GOLDKUGEL
IM EISENDRAT
KÄFIG

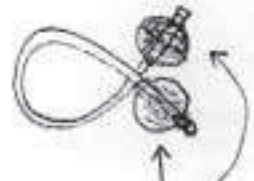
GEGENSTÄNDE IN

PLAT EINGEGOSSEN

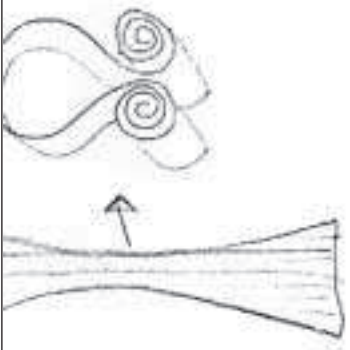
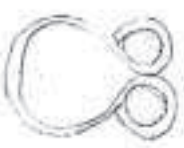
(TIERE, HAARE, SCHNUR, ETC)

KLEINE GEGENSTÄNDE

PAPPEN, AUTOS, SEXUALSYMBOLS,
FEEDERN

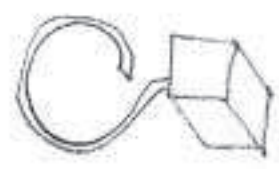


ZWEI
ELEMENTE
AUFGE-
SCHRAUBT



ODER VERBULT

KLEINE KISTE
MIT WINZIGEM
GEGENSTAND DRIN
(SCHELLE)

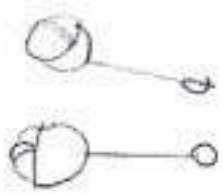


ECKIG

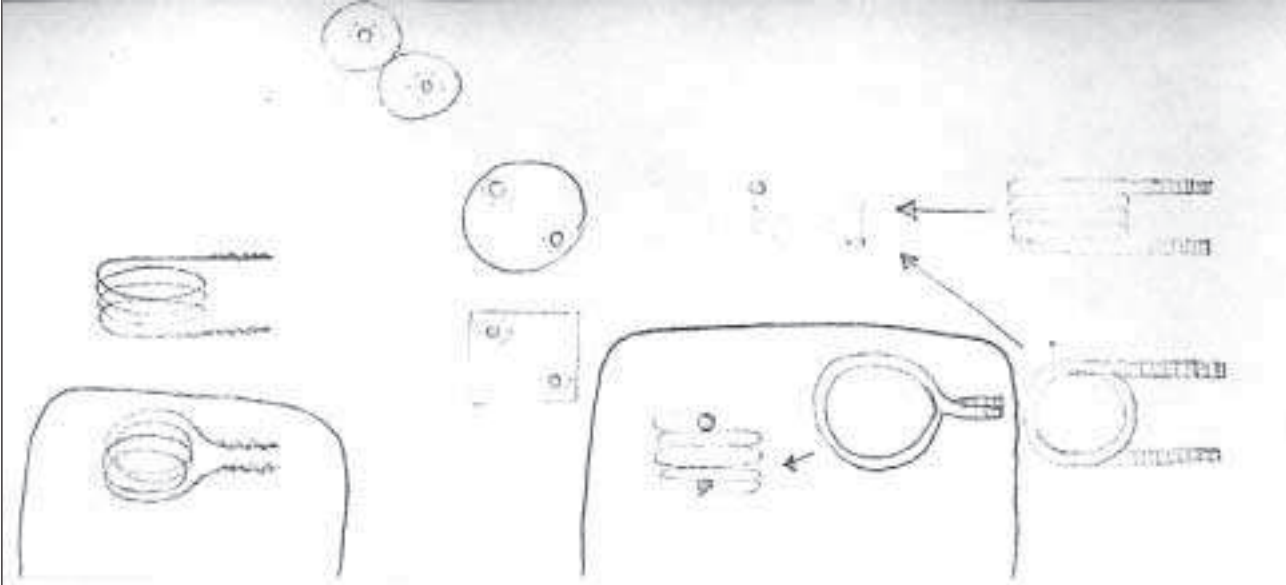


RUND

ODER



SCHELLEN ALS
OHRRINGE



RING MIT FREISCHNEISE

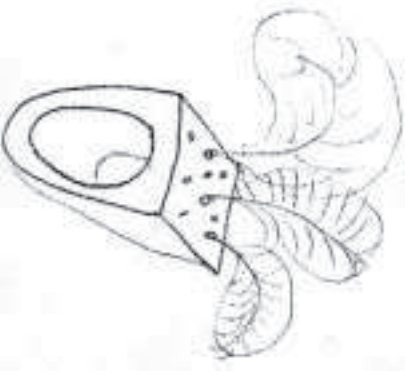
1. AUF DIE MAN ETWAS SCHÖNES
KANN

2. AUF DER EIN DIE AUGEN
IRRTIERENDES MUSTER
AUSGEBRÄCHT IST
(GENAUE MUSTERVORLAGE
KÖNNEN BEI MIR ANGEFORDERT
WERDEN)

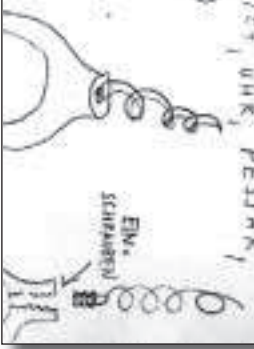


RING MIT LÖCHERN

ZUM WAS REINSTECKEN
(FEDERN, BLUMEN, NÄGEL,
NADELN)



RING ZUM BEFESTIGEN VON
GERAUCHIGEN GEMUSTERTEN FÜR
HERREN UND DAMEN
(KORKEU ZIEHFE, NAGELFELF,
KUPPENSTICH, UHR, PESSAR,
PARISER)



li hana hoite komt dein brif und ic schreibe glaic sonst wird
 sovise nichts aus einer antwort ic myine van ic nicht glaic schreibe
 vir schlagen uns imer dure (weil du fragst) geld ist knap
 sigge sagt soeben ei l'ist freindlic grüßen das schreibe ic glaic hir der
 ice nicht fergesse
 dank für di einladung etwes zu erwerfen
 zuerst eine frage : was ist aus den 2 ringen geworden di vir hir
 meoten oder venigten anfangen zu macen erinnerst du dic ? du voltest
 in der schwaiz fertigstellen und den feruonen ei zu ferkaufen ?
 ic werde mal nachdenken und den dir was skizen mit skizen und beschreibungen
 fer ein par monaten habe ic ein par ringe gem. et aus fergüllgen und alt
 mashinentailen urentailen und schrauben
 ic habe einen ferckenkt und einen ferkauft wol ic dir filaiet
 einen oder zwai skizen ? das ist ein bisschen ein kamisher stil aber
 ic glübe er kon mode vorden
 auf einen de ferkaufften habe ic ein urwerk angebracht (ein altes
) und d. h. ic di ide : ringe mecen mit kleinen uren drauf
 anstete fon armbändern hat man ringuren
 des noiste : ringuren besonders beliebt bei den damen
 weissauer habe ic mal gesen das heist bilder fon im
 litografien oder niet ?
 den artikel in werk hat mir gerätner geschikt obehen er in ge
 schriben habe ore mein vissen (ieressal falah)
 nun werde ic mal an di ringe gen
 und dan shik ic skizen
 das mus ic nicht so genau gezeichnet sein oder ?
 ic danke du konst so genau erbeiten die di technik oder ausführung
 dir selber an klaraten sein mus
 herzli grus und gute wünsche
 dit

diter rot box 412 reykjavik island 18 11 62

lieber hans das hat vider lunge geduert bis ic mit ein par skizzen für ringe
 kome
 hir sind ei
 du sieh das sind recht fraie skizzen und lassen oie fil spilraum
 von ir genauere angaben für nötig haltet last mio vizen.
 schreib mir ob ir etwas brauchen volt und vi vir das geschäftlic regeln
 können
 selber bin ic nicht dazu gekommen etwas zu machen
 schreib mir aber ob ir was brauchen könnten (verkaufen volt) das ic selber hir
 gemacht habe
 was ist eigentlich aus den ringen geworden di vir hir nach meinen angaben bei
 dainem regnar johnsson gemacht haben ?
 grus an das faterland
 besonders guter grus an die
 diter

Nach meines
 Zeit in Island,
 wo wir ab und zu
 miteinander Schmucke
 produzierten.
 Diese Sache find
 nie entstanden.

[1]

Reykjavík, 30. 5. 71.

Lieber Freund, vorgestern kam ich hier an und fand Deinen Brief nebst Skizzen, da bestete ich mich so gut es geht gleich zu antworten:

Sei nicht traurig, dass ich das feld, das ich abgeholt habe, nicht wiederschieße - ich war eben so faul über abgewartet (dass Du es in Deinem Brief nicht erwähnt hast gibt mir ein wige Zuversicht, dass Du es nicht allzu übel genommen hast?).

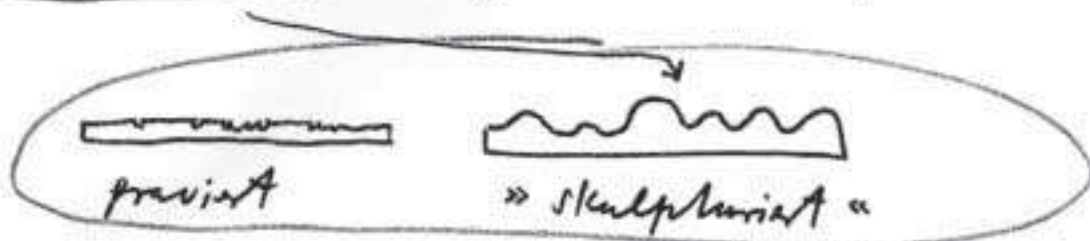
[Dieser Stift schreibt etwas deutlicher:]

Ich schicke den Skizzenteil Deines Briefes mit einigen Anmerkungen und Abbiegungen versehen Dir wieder. Du wirst schon verstehen bzw. erkennen, was ungefähr gemeint ist. - Die verschiedenen Arten, die Löwenrinne auszuführen, betreffen nicht eigentlich die Rinne, an denen ichs angezeichnet habe, sondern gelten am liebsten ganz allgemein. D.h.: Du kannst sie anwenden wo Du willst - oder auch nicht. Mach wie Du magst, das ist immer das Beste.

[2]

Vielleicht kann man das Zeug - wenn es schon
 graviert und auf den Ringen montiert - ab=
 gießen: In billigem Material; Eisen,
 farbiges Plastik, Glas?

Lieb wäre mir, wenn einige Löwen recht
PLASTISCH rausgeholt würden, das macht

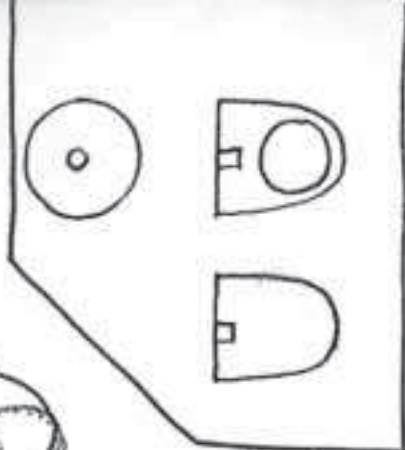


sich gut, wenn in fremdem Material gegossen.

Auf dem vorletzten Briefblatt sind noch
 Skizzen für etwas Buntet - es muß natürlich
 nicht bunt (oder nicht nur bunt) sein. Das Prinzip
 eine Grundform (G), auf die man Dinge mit
 rundem Grundriss schrauben oder schnappen
 kann. Verschiedene Metalle, Steine, Plastik,
 Zucker, u.ä. Material. federt oder gegossen.

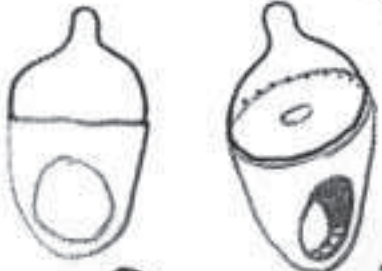
Die Farbigkeit der Skizzen ist nicht nativ
 lich - ich habe die verschiedenen Filzstifte
 nur benutzt, um ein Bild der jeweiligen

3



Struktur geben zu können.

Ihr könnt ~~vielleicht~~ ~~einen Schnapp~~verschluss zu dieser Sache finden?



Ich bin noch bis zum 25. in Reykjavik. ^{*}Lasst von Euch hören. Herzliche grüße an Herrmann! Macht's gut! Dein D.R.



Schrittförmig, zum den Aufsatz verlängern,

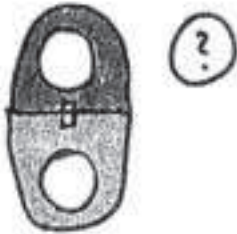
50 g.b.



4 Schritten g.b.

4

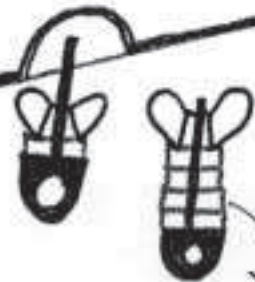
zwei Unterteile zusammen



?



Unterteil-Idee



Schwanz

beliebig ~~viel~~ ^{zu} ~~Wischen~~ ^{gratai}
viele Zwischenabschnitte

?



Unterteil

hier was sehr lose gedachtet,
da kann man vielleicht was draus

machen?

* 25. Juni - 20. Juli

wieder auf dem Festland, dann bis Ende ~~des~~ August
in Reykjavik

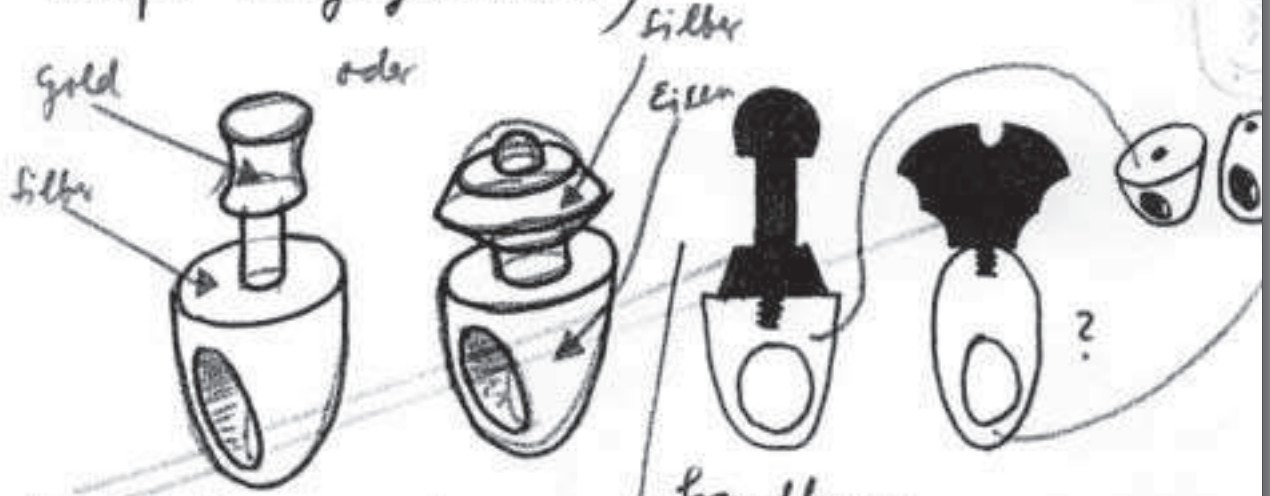
Extrablatt

Zur Eröffnung können wir
Bonbons in diesen Formen
verfeiden bis allen

Bonbon



Von den Formen des Klappringes
hebe ich ein paar genommen und
als Schnittbild ~~gezeichnet~~ rund
gedrehter Elemente benutzt. Man
könnte die Negativformen sozusagen
als Schablonen nehmen und Gebilde
wie die auf der nächsten Seite drehen lassen.
Mit kleinem Gewindestab untendran, so
dass man sie auf einen Grundring schrauben
kann. (Ihr werdet die Formen schon wiederer-
kennen, wenn Ihr die Skizze zum Klappring
vornehmt - hier sind die Schritte mit früher
Stift beigezeichnet)



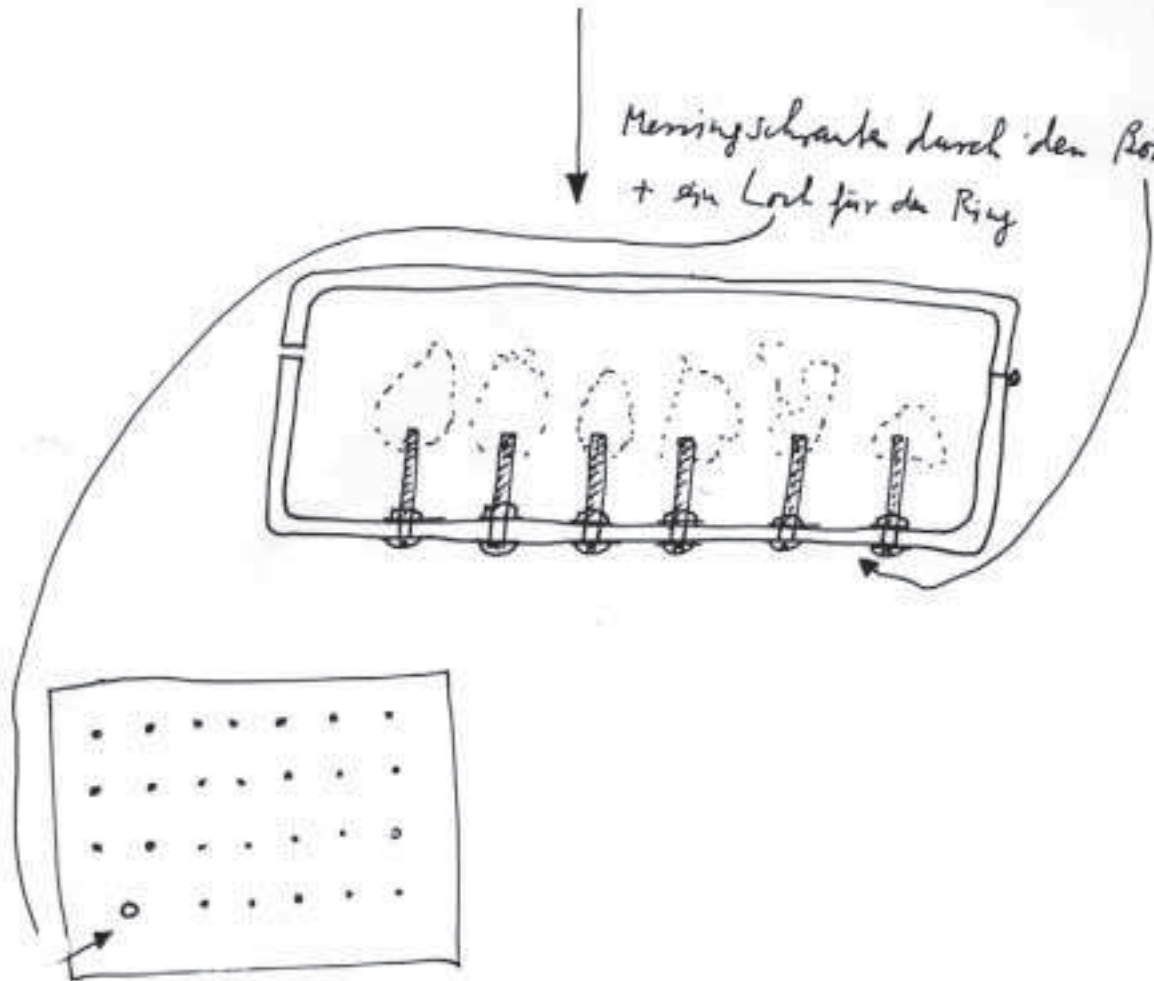
diese 2 Formen sind zur
die halbe Größe tut !!

Grundformen
größer beigezeichnet (vielleicht)

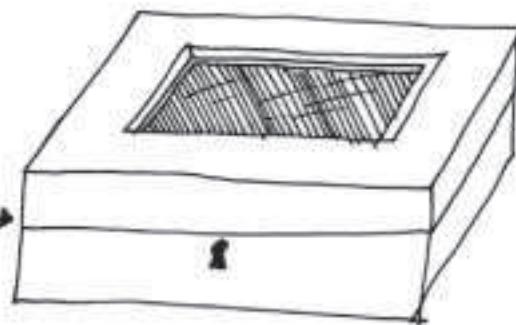


Wie immer der Kasten beschaffen sei, das System muss so sein

Messing-Schraube durch den Boden
+ ein Loch für die Ring



am besten
ein primitiver Holz-
Kasten, jedoch falls
mit Glasfenster!



grundartig " Reykjaviík

(Düdo. 22.3.71.)

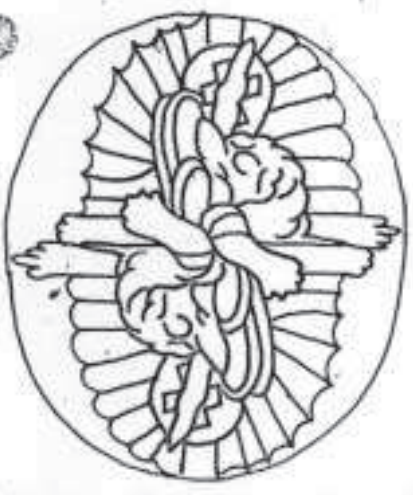
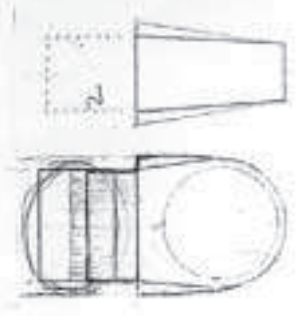
diese Adresse gilt für den
hin

liebe Freund, hier kommt einiges
Versprochenes. Ein wenig ziemlich
spät, nicht? Ich wusste mich
aber erst mal aus meiner Tiefe
wieder rausholen bzw. ziehen.

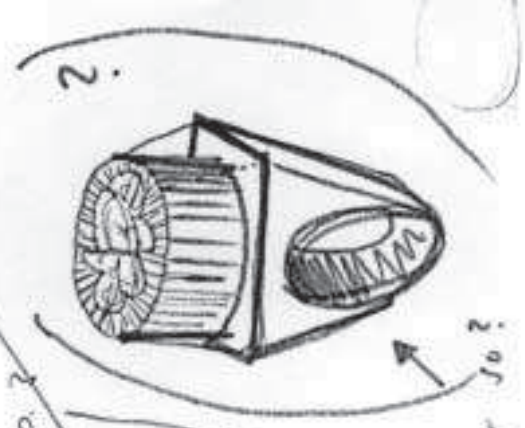
Diese Zeichnungen, wie Du siehst,
für den Frauen. Wenns etwas zu
schreiben oder zeichnen gibt, dann
lass mich bitte an meine Reykjavi
= Adresse wissen.

Bald mehr.
herst. from an Hermann

Dietes

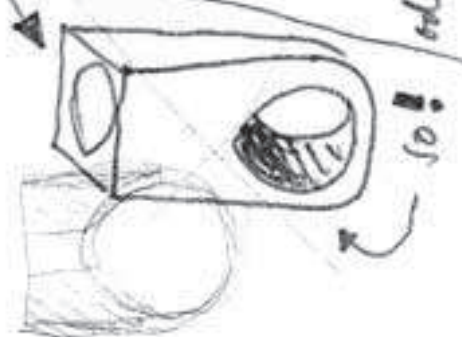


Ja, das ist Variante
 Ich denke auch die könnte möglich
 sein, oder vielleicht die diese
 Later in 170?

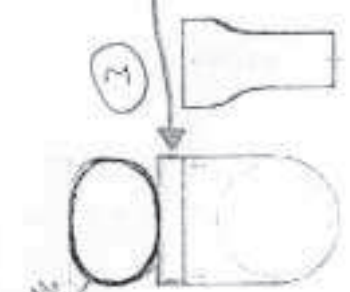


?

so?



so!



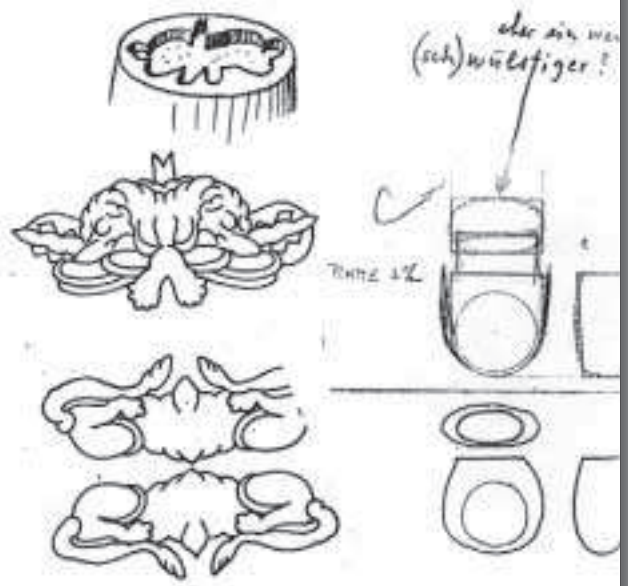
Rand 1/4

1/4-1/2
 eingegraben

Ring man hat und Platte ein geschn.

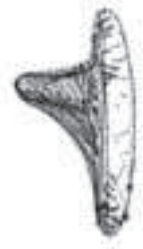
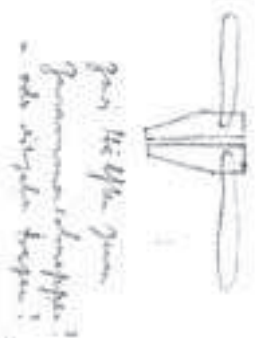
Ja! aber vielleicht RAND
 etwas höher!

Ich glaube, diese beiden Ringe
könnten wir in dieser Art
nutzen? Ja, vielleicht (aber) so
wie technisch möglich lassen?



3

(1)



zu 40 Rindend?
in vielteiligen in zwei
Lücken kommen?



Kann man
das so machen?
(die an innen -
und innen -
Nennweise aufbau
an...)

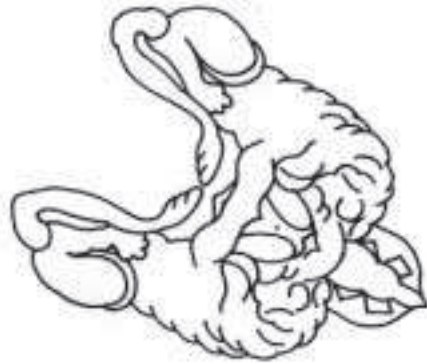


Wads!



and plus
20
20





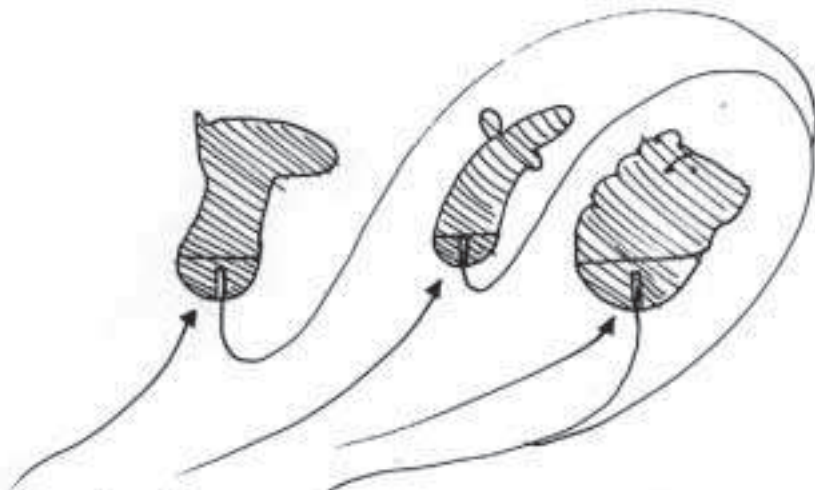
3



6



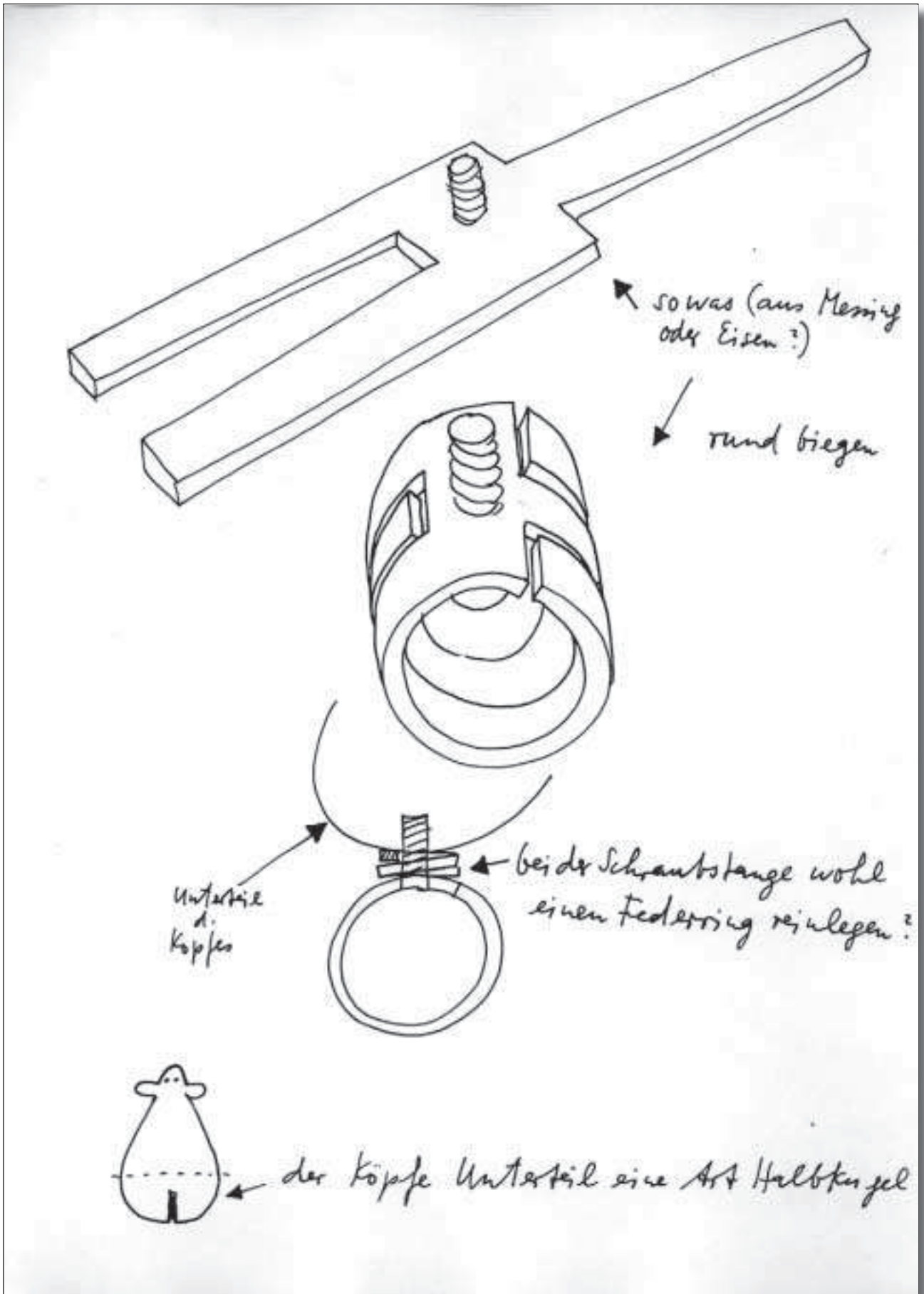
5

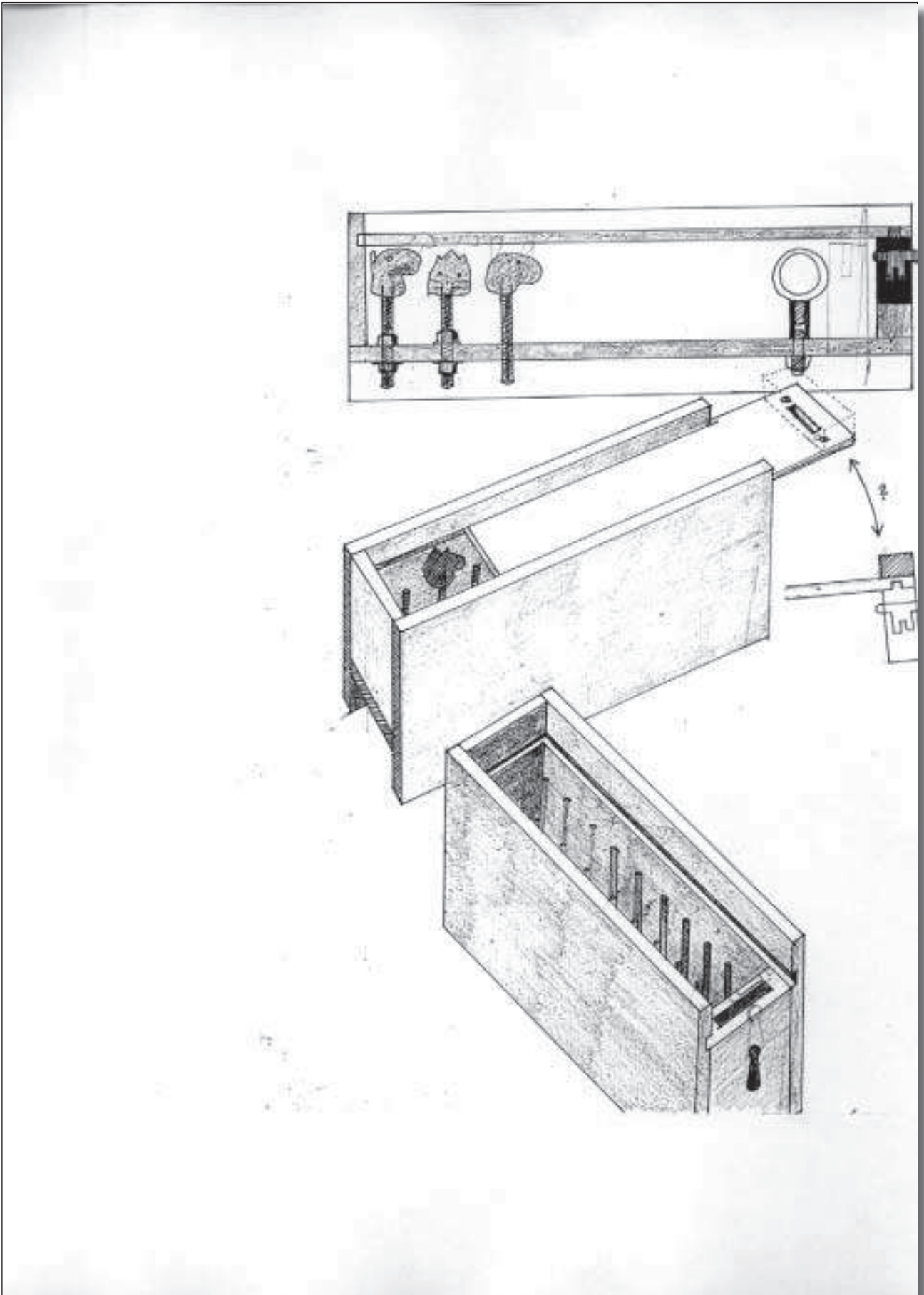


die Türköpfe mit halbkugeligem Fortsatz nach unten in den ein Loch, mit Schraubgang innen, gebohrt ist

Sie sollten nicht alle aus Silber sein,
 auch Messing, ← ah, alle aus Massivmessing
 Zinn, (und der Kasten auch, ah!!!?)
 Kupfer,
 Eisen
 u. a.

oder: oh, alles aus Kupfer!!!?
 oder gar: jeh, alle aus Blei!!!?
 und der Kasten auch!!!!!!





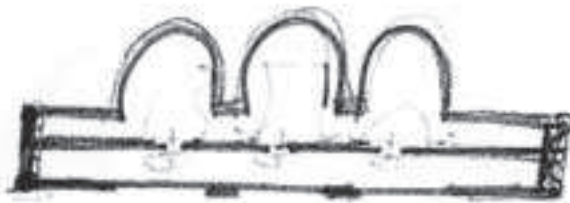
D. Ret

①

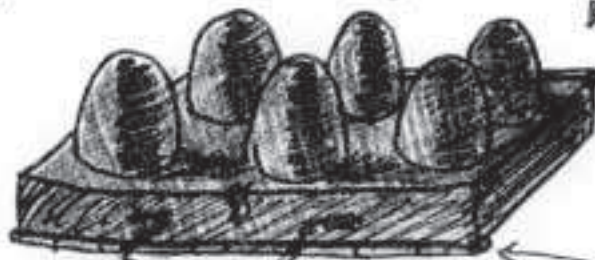
GRÄNSÄLVESKUR
BASKARIS

19.12.71

Lieber Hans, mir ist eingefallen, dass wir die box für die Haut-Ringe noch besser machen könnten, und das sehe i. mi. gleich hier und skizze Dir das:



Von oben
gesehen



KUPFER?

scharnier



scharnier

Von unten
gesehen

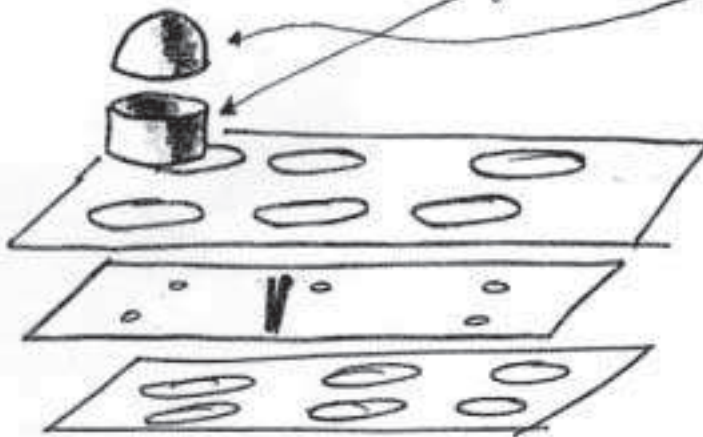
1972

ICELANDAIR

(2)

die gewölbe evtl. machen
aus Ring + Halbkugel?

MESSING?



Reckel

Mittelpfalte ↑

Bohlen (gleich)

dann wird das Ding kleiner + eleganter

innen in den Reckel könnte man etwas
wisches spraysen ~~zu~~ oder piraceln?

(gerummi)



vielleicht könnte man dasselbe sogar mit dem
15-er Plastikzeug machen?

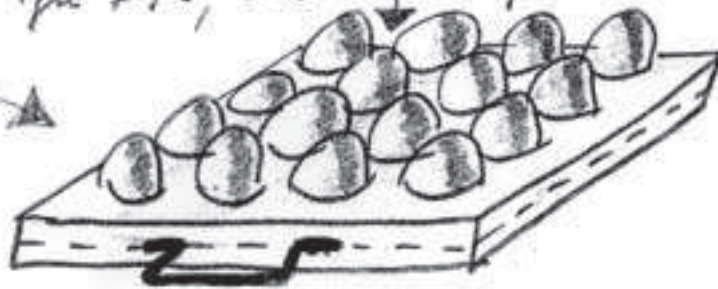
siehe Blatt (3)

ICELANDAIR

3

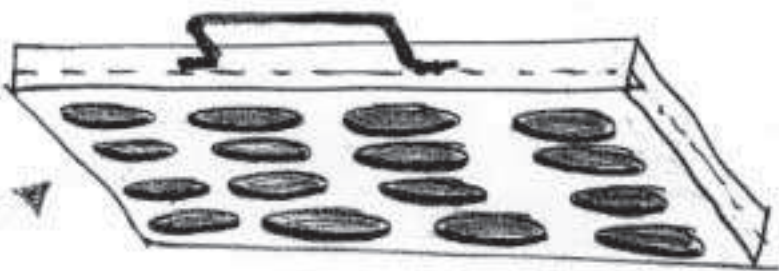
von oben

hier braucht der Boden aber nicht klappbar zu sein, da man ja nicht von unten



an die Ringe herankommen können man

Schnitt:



Messing

herzlicher frues! 2 Stücke Kupfer
Dietrich
senior

Fly Icelandair

Fly ICELANDAIR

D. Roth, im Museum f. Gegenwartskunst,
in Basel, am 9. September 1991.

die Gegenstände (d. ~~Welche~~^[Korr. D.R.] ich, D.R.,
gemacht habe) ~~die~~^[Korr. D.R.] welche ~~aus~~^[Korr. D.R.]
Schokolade u. Ä. ~~bestehen~~^[Korr. D.R.] sind,
dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen,
zerfallen; abgefressen, abgebrochen, zer-
schritten, verkratet u. Ä. werden, ^[und] ^[das]
tut ihnen (uns ^[Korr. D.R.]) gut, meist
der Unterzeichnende].

Dietrich Roth

aufgesetzt zum Gebrauch
im Museum
D.R.

PROF. BRUNO SCHWITZ

Berlin-Charlottenburg, den 17. April 1903
Hardenberg-Strasse 22.

Lieber Ludwig!

Ich empfang heute Deinen Stibolienbrief und sehe mich sofort hin, um Dich über die Dinge zu beruhigen. Ich halte es für selbstverständlich, daß wir uns darüber offen ausdrücken, ohne Gefahr zu laufen, daß dies unserer Freundschaft schaden könnte. Daraus erlaube ich Dir, daß irgendjemand Alles von mir angeordnet ist, um weiteren Schaden, den Ihr geschäftlich nehmen könntet, zurückzuhalten. Du weißt, ich bin gar kein Opponent und Rechtshaber, sondern suche im Leben aus der Meinung anderer Leute die Erkenntnis einer Berechtigung abzugewinnen, wenn ich auch selbst nicht derselben Meinung bin. Ich war von vornherein außerordentlich überrascht, überhaupt gegen diese Darstellung etwas zu bemerken, denn das angebotene Skizze ist mir sehr gefällig und in der schönsten Weise von mir bearbeitet worden, ohne daß ^{ich} jemals auf solche Gedanken gekommen bin, wie jetzt darin gefunden werden. Ich stehe diesen Dingen viel zu sehr als schaffender Künstler gegenüber, der lediglich Freude am Gelingen hat und nichts unter diesen schönen Formen sucht, was nicht von mir selbst darin gewollt wurde. Irgend eine gemeine Handlung damit darzustellen, liegt mir so fern, wie es jedem Künstler fern liegt, wenn er eine nackte Figur darstellt, irgend eine Gemeinheit damit ausdrücken oder auf die Sinnlichkeit dadurch einwirken zu wollen. Steht man die Remus dar, so hat das seinen Grund lediglich eben in der kumberbaren, formalen Schönheit, in dem weichen Fluß der Linien, keineswegs denkt der Künstler dabei an ein nacktes Fleisch. Er hat eben nämlich das Material, den Ton oder den Marmor oder woraus sonst die Sache ausgeführt wird im Auge und alles andere um ihn her hat er vergessen. Wie ich schon mitteilte, habe ich dasselbe Skizze in sehr großer Ausführung in Mannheim an

den

PROF. BRUNO SCHMITZ.

Berlin-Charlottenburg, den _____
Hardenberg-Strasse 24.

den Jacoben angebracht, ich finde heute zum ersten Male, daß man Unnöthiges darüber sagen könnte, obwohl es sich schon ein Jahr lang an der Jacobe befindet und Niemand daran Unstoth genommen hat. Hätte nicht irgend einer in Köpfeiborf darauf aufmerksam gemacht, hätte sich nicht ein Gesandter an diese Einzelbartheilung geknüpft und hätte man die Mehr die Arbeit verhüllt und als Ganzes fertiggestellt und dann erst der Öffentlichkeit übergeben, so bin ich sicher, daß sich Niemand daran geüßelt und sich Niemand belästigt gefühlt hätte. Jetzt ist das natürlich etwas anderes, solche Dinge, namentlich mit so pliantem Beigefährad, verbreiten sich wie ein Lauffeuer und, einmal darauf aufmerksam gemacht, wird jeder nur wegen dieser Einzelheit hinaufrennen und nur dieses eine ansehen, darüber so viel geredet und geschwätzt wurde. Bekanntlich sieht unser Volk die Stumme mit den Ohren an, hört nur, was der eine und der andere sagt und an ein naives Urtheilen, an ein sich Treuen an der Form in garntal zu denken, man kritisiert überall Gelehrtsche und Murai und irquitiert dem schwaffenden Münder Dinge, an die er sich bein nie gedacht. Das ist im Guten wie im Schlechten so und begegnet mir täglich.

Wer mag nun das weitere Neben? Ich wollte Dir auch damit nur darstellen, wie unsäulbig man zu Dingen kommen kann, die selbstredend unter den Händen äußerst schädlich wirken können. - Ob man die Frauenzimmer durch eine Drapierung und Verdringung der Stellung, namentlich des Kopfes, in etwas verändern kann oder ob man etwas ganz Neues, natürlich bei kurzen Zeit entsprechend, Einfaches machen muß, wird sich finden. Ich muß nun mit Behrens daran gehen, einige Tage zu arbeiten und dann wird hoffentlich Alles ins Geleise kommen. Ich habe auch an Feder telegraphiert, die Sachen sofort zu verhüllen, direct entfernen möchte ich sie jetzt noch nicht, da ich nicht weiß,

wie

PROF. BRUNO SCHMITZ.

Berlin-Charlottenburg, den _____
Hardenberg-Strasse 24.

X Die zwei Einzelnes haben noch gebraucht werden kann.

Ich hoffe bestimmt, daß das sein Gehaben durch die ganze Gabe erhöht, im
Gegensatz, das Gemüth, was man doch schon bessere Stelle gezogen hat,

1 / 2 / wird nicht verstanden und man wird mit mir so größerer Interesse das von
den zwei einzelnen besten Einzelungsobject beirathen und resp. die nach
den gezeigten Zeichen suchen. Inwiefern könnte die Gesetze also noch einen
Einen gehabt haben.

Ein Unglück kommt eben selten allein, die Aufregungen dieser Gesetze
te, so sehr ich mich auch ruhig verhalten will, sind doch nicht aus der Welt
zu schaffen, es kommt eben Vieles auf einmal.

X Ich gedenke ein kleines Lobell zu machen von irgend einer anderen, or-
namentaleren Gattung an Stelle der Braunglitzer und zwar nur in Hinsicht,
welches hauptsächlich Sonntag schon dem Unternehmer Wirtner ausgehändigt
wird, damit er bis zur Eröffnungstage die Gabe an Ort und Stelle neu an-
tragen kann.

Mit herzlichsten Grüßen

Dein getreuer

Bruno

Prof. BRUNO SCHWITZ

Berlin-Charlottenburg, den 14. October 1903.
Herdenberg-Strasse 24.

Handwritten notes:
Wiederholungsarbeiten
Wiederholen des 2. Aufg.
Hilfen für Berlin
Hilfen für
Hilfen für
Hilfen für

Handwritten notes:
Tiefen sind durch die
neue Schwammdecken in
dem weichen Gestein
abgesunken

Hochwürdigster Herr, in sofortiger Beantwortung Deines Briefes betr. St. Louis, beilegen, mit der Bitte um Übergabe, einer Grundriß vom heutigen St. Louis, wenn man nur das von mir mit Befugnis beschaffte Mittelmaß ausfüllt, so kann ich schon 7 m in St. Louis heraus. Es müßte aber vorher festgestellt werden, ob eine Erhebung hermit möglich ist, damit man den ungefähren Einbruch hat, wie er in Wirklichkeit ist. Diese Erhebung reicht um 1 m über den natürlichen 2 m breit zu sein, dann besäße man oben noch ein Niveau, wo man nach hinten ausweichen kann. So habe auch auf demselben Blatt eine Handlung gezeichnet, einen Querschnitt, wie eine bei 2 m Höhe bei Pferdeshöhe bei 2 m Höhe ist. Diese Schnitt ist nach der Höhe von 2 m Pferdeshöhe auf 4,50 m hoch und weiter nach hinten zusammen dann 2,50 m hoch. Aber auf einen großen Herdstand würde ich direkt hinweisen.

Bei dieser Maß würde das Gedeihnere nicht begangen werden können, besonders in der Gabel in Wirklichkeit an Ort und Stelle eine begehrte Pfeilerhalle und darin liegt der Maß. Dadurch macht es auf den Besauer etwas so außerordentlichen Einbruch, daß man mit dem Bauplatz verfahren ist und über und unter das Ding betreten kann.

Bei dem gewählten Maßhöhe von 2 m Pferdeshöhe würde aber die Pfeilerhalle nur 1 m hoch sein, ein Maß, was nicht zu betreten ist. Man müßte direkt das Doppelte nehmen, also eine Pferdeshöhe von 5 m und alle anderen Maße würden sich dementsprechend verdoppeln. Ich glaube auch nicht, daß eine Pferdeshöhe von 2 m ausreichend ist, um eine annähernd glückliche Wirkung zu haben. Im Allgemeinen ist das Betriehmaß, wie man es im kleinsten

Maßstab

Handwritten calculation:
20
10

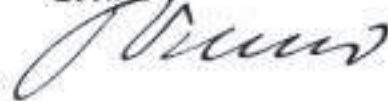
10
13.48

PROF. BRUNO SCHWITZ

Berlin-Charlottenburg, den
Herbstmonat 24.

Maßstab ausführt, 4,50 m. Wenn man sich auf diese 4,50 m bezieht, dann würde der Unterbau 8-10 m hoch und die Höheausbe, muss bei den mir vorliegenden Zeichnungen keine Größe 14 m Durchmesser erhalten. Das sind ganz tolle Maße, für die ein enormer Aufwand erforderlich ist und grade bei der Ausführung des Rheinischen Landes auf dem Bergplateau des Reiterstandbildes zu dem enormen Kosten. Hier kann man ja auch nicht anders und es fragt sich, ob man dann vielleicht bei Unterbau eine Größe wie, welche das Bild enthält, fertigt. Kann bleiben und stellen 6 m Höhe übrig bei 12 m Querschnitt, man hat aber die Wirkung bedeutend feiner. Die Sache kann ja sehr effectvoll werden bei Anwendung der wie oben vorgeschlagen, 4,50 m für den Reiter und dergleichen verhältnismäßige Dimensionen für den Unterbau, aber es scheint mir doch mit ganz bedeutenden Kosten verbunden. Den ganzen Unterbau kann man ja in Holz machen und zum Teil anstreichen, zum Teil auch mit Chocolate behenden, auch das Pferd würde leicht zu machen sein und man würde hier keine besonderen Schwierigkeiten in der Ausführung haben. Ich würde empfehlen, in Berlin eine Werkstatt damit zu beauftragen, welche für unsere familiären Künstler die Reiter mit einer Maschine punziert - Reiter in der Hand. Sobald ich weiß, welche Werkstatt für ein ganz tüchtig ausgeführtes Reiterstandbild 4 bis 5000 Mk. hierzu kostet noch eine Figur, sobald das vorliegende Object wohl etwas teurer würde, dazu der fertige Transport und die Aufstellung an Ort und Stelle, es ist also keine Kleinigkeit, aber wenn Sie einen entsprechenden Platz in der Mitte einer großen Halle habt, so würde das Ding tollfoll sein. Haben Sie bereits die Germania in Chocolate gemacht und hat das keinen Eindruck gefunden, so kann man in Amerika auch mal den Kaiser Wilhelm in Chocolate machen, dagegen ist nichts einzubringen, ich glaube auch, daß der Kaiser nicht "Nein" sagt, aber immerhin muß das vorher geregelt werden. - Alles andere müßte. Verläufig herzlichen Gruß

Deines



1 Zeichnung m. h. T. u. S.



DER REICHSKOMMISSAR
FÜR DIE WELTAUSSTELLUNG IN ST. LOUIS 1904

TELEGRAMM-ADRESSE:
REICHSKOMMISSAR-BERLIN
FERNSPRECHER: AMT VI, Nr. 294
ABC CODE 3. AUFL.

BERLIN W. 35, DEN 29. Oktober 1903
SCHÖNEBERGER UFER 21, 1

Hochgeehrter Herr Stollwerck!

Wie ich Ihnen schon telephonisch aussprach, würde ich es auf das Lebhafteste beklagen, wenn es nicht gelänge, eine Verständigung über die Art der Beteiligung Ihres grossen Hauses an der Weltausstellung in St. Louis herbeizuführen und wenn Ihr guter Wille, eine grosse und bedeutende Ausstellung zu veranstalten, an teils persönlichen Missverständnissen und teils formellen Hindernissen scheitern sollte. Ich habe daher mit dem geschäftsführenden Ausschuss für das Nahrungsmittelkomitee eingehend verhandelt und den beteiligten Herren dargelegt, welche grossen Vorteil ich auf die von Ihnen beabsichtigte Ausstellung lege. Die Herren haben sich daraufhin bereit erklärt, dass der noch freie runde Platz im Zentrum der ganzen Gruppe von 7 m Durchmesser Ihnen reserviert bleiben soll und dass seitens Ihres Hauses hierfür anteiliger Betrag der allgemeinen Dekorationskosten 5000 M. an das Komitee zu entrichten wären. Ich möchte annehmen, dass dieser Vorschlag Ihnen acceptabel sein kann, zumal da andere Aussteller die einen weniger günstigen Platz von erheblich geringeren Ab-

An

mes-

Herrn Ludwig Stollwerck

Hochwohlgeboren

Cöln a. Rh.

massungen haben, einen grösseren Beitrag entrichten, so beispielsweise die vereinigten Münchener Grossbrauereien zusammen 25000 M. die Firma Schlichte 7000 M. usw. Die betreffenden Herren legen darum auch Wert darauf, dass der Betrag Ihrer Beteiligungssiffer vertraulich behandelt und den übrigen Teilnehmern an der Ausstellung nicht bekannt wird. Wenn hiernach eins der Hindernisse Ihrer Beteiligung fortgeräumt sein dürfte, so erhebt sich die weitere Frage, in welcher Form Sie auf dem vorgesehenen Platze eine eindrucksvolle und die öffentliche Aufmerksamkeit erregende Ausstellung arrangieren können. Ich habe hierüber auch mit Herrn Baumeister Höhring gesprochen, der der Ansicht war, dass Ihr Düsseldorfer Ausstellungs-Arrangement sich hierfür in ausgezeichnete Weise eignen würde. Wenn dasselbe in Düsseldorf nicht die gewünschte Wirkung erzielt habe, so beruhe dies darauf, dass es ungünstig platziert gewesen sei und von Vitrinen der Textilindustrie eingeengt. Diese Bedenken fielen hier fort. Das Halbrund könne sich frei aufbauen, gestatte einen Durchblick und der gewaltige Kopf, der dort, so viel ich weiss, in Gips hergestellt war, könne hier in Chokoladenmasse ausgeführt einen stärkeren Eindruck hervorrufen. Ich habe daraufhin die Angelegenheit auch mit Herrn Professor Bruno Schmitz eingehend besprochen, der Höhrings Idee durchaus beipflichtete und gerne bereit sein würde, Ihnen eine entsprechende Skizze zu machen. Schmitz bemerkte mit Recht, dass

ar-

31/10/1903

artiger kollossaler Kopf. Es würden damit alle Fedenken, die schliesslich eben doch gegen die Nachbildung eines Reiterstandbildes in Chokoladenmasse bestehen, in Fortfall kommen. Sollten Sie aber mit diesem Vorschlag nicht einverstanden sein, so würde sich zwischen den beiden 7 m auseinander stehenden Stützen unter Benutzung derselben sehr wohl ein tempelähnlicher Rundbau von bedeutender Höhe errichten lassen, in dem ev. eine Idealfigur, beispielsweise eine Hygiea oder Aeskulap oder dergl. Aufstellung finden könnte. Eventuell liesse sich auch, wie ich schon mündlich bemerkte, an eine Nachbildung des Roland denken, oder auch irgend eines anderen am Rhein befindlichen Denkmals. Bei der zentralen Lage des Platzes liesse sich, wenn Sie mit einem solchen Rundtempel 7,8 m in die Höhe gingen, ein ausserordentlich packender Aufbau erzielen. Professor Schmitz hat, während wir darüber sprachen, auch flüchtig eine solche Skizze angegeben, die ich Ihnen, wenn auch ohne seine Autorisation mit übersenden möchte. Jedenfalls bitte ich Sie, sehr geehrter Herr Stollwerck, die Angelegenheit in Uebereinstimmung mit Ihrem Herrn Bruder noch einmal in gründliche Erwägung ziehen zu wollen und dabei versichert zu sein, dass ich Ihre Beteiligung mit besonderer Freude begrüssen und alles tun würde, um Ihnen dieselbe nach jeder Richtung hin zu erleichtern. Andererseits ist es ja erforderlich, dass Sie Sich bald entscheiden, da sonst für diesen hervorragenden Platz ein anderer

de-

bedeutender Aussteller gesucht werden müsste.

Indem ich Ihrer freundlichen Rückfasserung entgegen sehe, bin ich
in ausgezeichnetester Hochachtung und mit aufrichtigen Grüßen

Ihr ergebener

A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'Kunze' or similar, written in dark ink.

Wiederholungs 15

Holzskrippen am Jauchzergrund 8.3./69

Dieba Lifer

die grafikblättchenleackarte ist mit unverdorbener stärke aber auch mit froher augen freude und tiefen herzens jauchzer hereingeknattert, hab dank für die schnelle bedienung und all die frohen botschaften, embleme, signaturen, skizzen, farbangaben, ratschläge, hammel, aufrechnungen, abrechnungen, nachrechnungen, wünsche und grüsse

jetzt schnell denn letzten stand der letzten dinge ja ?

galeriewernervonhake ist mit dem grafiklenckärtlein zu innerst froh und äusserlichst glücklich weil es sich wie er meint besser verkaufen lässt wie er meint als der schokokopp meint er, aus diesem grund heraus hat er zu mir gesagt: " also herr rieser" hat er gesagt " wenn noch

eines zu machen ginge, dann wäre alles okay, fragen sie herrn rot ob er nicht eine art verbindung zwischen den beiden so gegensätzlich werken herstellen kann, ein paar zeilen oder so die man dann mitdruckt, ich kann die ganze sache dann komplett verkaufen, d.h. der siebdruck als zugpferd (als verkaufstaktischer erwägung wie gesagt) um den büstenverkauf ins rollen zu bringen, für die sich die rotkäufer erst erwärmen müssen, da sie ja keine typische rot'sches objekt ist" etwas geällener blick sonet aber freundlich bis fröhlich, dann etwas beleidigt bis traurig Weinerlich" vielleicht können sie auch erwähnen dass ich den vereinbarte preis akzeptiere andererseits aber erfahren habe, dass zwirner einen sehr viel günstigeren bekommen hat womit ich mich etwas benachteiligt fühle was sie veratehen werden, da zwirner ja besser in der lage ist, sie wissen! na ich hoffe dass sie herr rot in zukunft mit den preisen alle gleich behandeln wird, d.h. nicht, dass ich den preis für diese zwei sachen zu hoch finde, im gegenteil, günstig, nur im vergleich eben zu zwirners einkäufen scheint es mir ungerecht" ich gebe ihm recht, du lieber dit bestimmt auch und sage dass zwirner ja auch sonst viele dein sachen kauft(was nicht ganz stimmt, da er die wichtigsten dinge und die besten nicht für gut gelo kauft sondern sie für'n appel und'n ei vor dir rausgräht) und verspreche ihm, dir zu schreiben und seine anliegen zu erläutern" dann können sie mit der produktion beginnen und ich höre von ihnen bzw. hoffe ich, dass herr rot diese verbindungssache dazu macht und schöne grüsse" sagte er

Wie geht's
Dir
Wie geht's
Vera
Was machen die
Fische
und was die
Wildenten
das
Blockhaus
+
die Insel
in der Wind

die bessere, sein erstes wochen ist das schonste, es gibt aber
 eine menge schwierigkeiten mit unseren verlagennamen der ja
 so schön wäre aber h.j.m. hat sich in stuttgart erkundigt wenn wir eine
 verlagennamen gründen z.bsp. taucher verl. oder wie immer so müstet
 wir eine gesellschaft sein o. h. wir müstet ein
 gründungskapital von mindestens 20.000 l.m. in die gesellschaft investie
 ren und das ist glaube ich nicht das richtige für uns, oad
 wir müssen also unsere namen wenn wir wollen und können als schilger
 für die bürger rauhängen, wenn hansyörg seinen vorne als ersten
 stehen lässt, könnten wir unsere falschen hinten dran
 hängen, dann ist es ein unsichtbarer taucherverlag ?? aber dir
 fällt bestimmt was ein dazu!! mit stefans frühlingbilderkinderbuch
 ist es auch nicht einfach, erst wollten wir nur so um die hundert
 stück machen aber das kommt viel zu teuer denn es sind zwölf motive
 ohne nachschlag und jedes motiv hat mindestens vier farben du hast sie
 ja gesehen! ich habe jetzt überlegt das ganze im buchruck zu machen
 und gleich so um die zweitausend herum, dann kann man sie auch im
 kaufhof etc. verkaufen lassen das stück etwa zu sieb - neun cm
 denn im siebdruck ist es zu teuer, was meinst du ?? dem szeptan hab
 ich's ja nun versprochen und er freut sich ja schon so kindlich drauf
 hast du'ne bess're idee? weisst du im buchruck wirts zwar nicht
 billiger in der herstellung aber man kann dann viel höhere aufla
 gen machen, die werden dann billiger im verkauf! ?

nicht wahr ? !

die KLEBENFOTO sind schon alle auskaschiert und warten auf die bemalung
 ich glaube das musst du schon selber machen und sei es wenn es wieder kommt, ?
 du solltest wir nen richtigjen schlagerraus machen und nicht zu billig sein denn:
 ich habe den fotografen schon bezahlt den siebmann auch und alles vorbereitet
 für DICH zum einfärben und signalieren und einkassieren !

ein a n h a n g e r!!!!

das sind die fotos vom siebografen ich kann das
 nicht entscheiden für den endgültigen landk,druck!!
 meine bescheidene meinung wäre vielleicht das rasterbild vom
 vorne beleuchtet?oder das seitlich beleuchtete strichbild das
 durch die knickfalten zu starke schatten wirft? bitte entscheide
 und schicke ecksbräss?!

viel glück im neuen jahr und besonders gesundheit und ein
 langes leben.

wünsch dich ^{LEB}WIR ^{UCH}UNS ^{UCH}immergrün
 ewig für dich jauchzender
 strauchler

H.J.M. hat mich leider
 noch nicht bezahlt -
 vielleicht bald -
 hoffentlich ! ?

RUDOLF

Brief
von
DITER ROTH
an

Felix Handstein

Dieser Brief (Nachlass Handstein)
lag in einer Vitrine einer * D. R.-
Ausstellung im KM Basel
wo ich ihn kopiert habe.

Verbleib: KM Basel Kupferstichkabinett
(m. Vermutung)

* Dieter Roth, plastische, zeichnerische,
druckgraphische u. geschriebene (gedruckte) Werk
im K.M. Basel

17. April bis 27. Juni 1982

①

DIETER ROT

DRAKESTR. 7

4, DÜSSELDORF-CHERKASSEL

11 juni 68.

extrasendung: 5 POETRIE no. 2

lieber herr HANDSCHIN, hier die
5 POETRIE, die Sie noch haben
möchten. Verkaufspreis also

sfr. 80.-

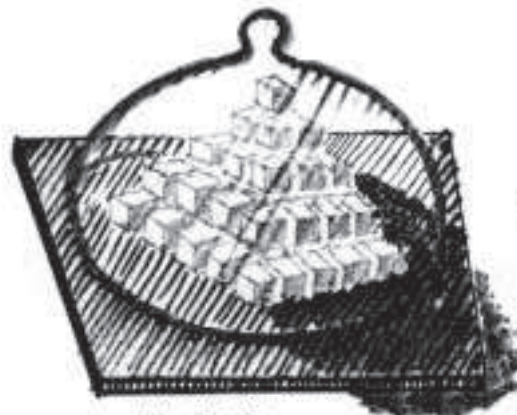
für die illustrierten exemplare
schicken Sie nun bitte die 200.- franken
(5 x 40.- fr.) an:

RUDOLF RIESER
im Rabengrund 10
5039 HOCHKIRCHEN-KÖLN

der mann ist buchbinder + mein mit
herausgeber + hats geld sooo nötig!

②

am 15. juli beginnen hier die
 Ferien (bis 15. oktober), dann werde
 ich, wie gesagt und versprochen, nach
 ISLAND gehn und dort in ruhe was
 für unsere novemberausstellung auftürmen.
 wäre es Ihnen möglich, mir so
 2- 3000.- franken mit auf die reise
 zu geben, damit ich ohne geldsorgen
 arbeiten kann? ich könnte Ihnen dafür
 einige arbeiten zum voraus geben?
 das neueste sind KÄSEPYRAMIDEN, die
 langsam in sich zusammensinken, unter
 glasglocke, so:

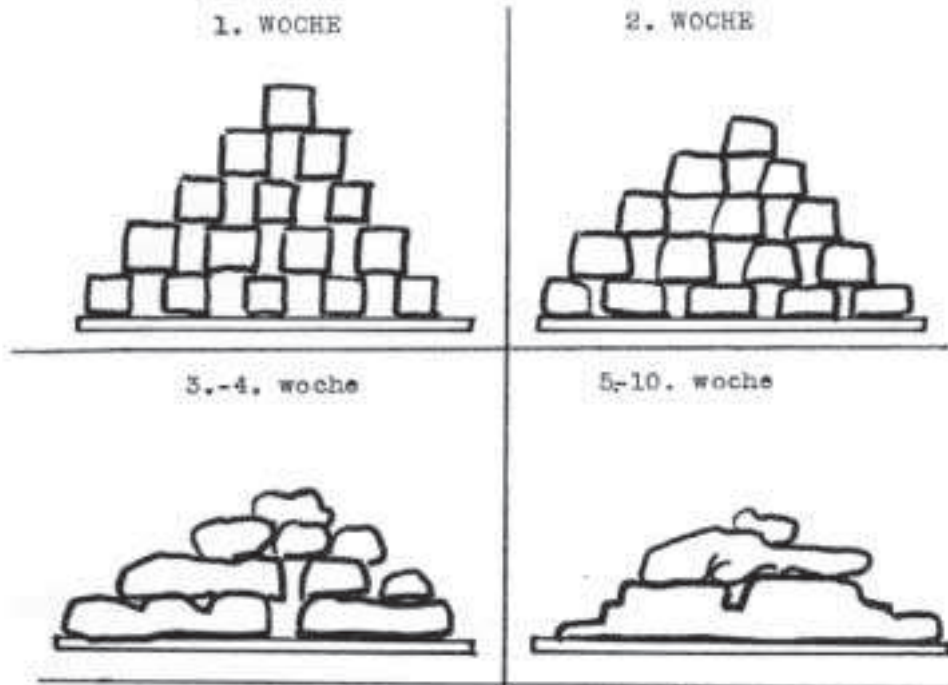


(limburgerkäse)

wie ist das?

ca. 60 x 60
 x 60
 cm

3



manchmal stark farbig angestrichen, sodass
 der gelbe käse dann aus den roten nähten
 platzt, so:



wie ist das ? können Sie sowas brauchen ?
 (wenn es unter glocken vor sich geht, stinkt es
 nicht.)

Ihr DITER ROT

Abbildungsnachweis (Teil I und II)

Archiv Sohm, Stuttgart: II) 6.1 / 13.2 / 14.1 / 18.2 / 18.3 / 19.1 / 19.2 / 24.2 / 24.3 / 26.1
Archiv Dieter Roth, Basel: I) 16 / 26 / 37 / 40 / 41 / 42 / 65 / 76 / 81.2 / 83 / 84 / 88 / 100 / 114 / 118.1 II) 24.1 / 37.4 / 45.4 / 59.3 / 61.1 / 78.3 / 85.1
ART Das Kunstmagazin 5/1995: I) 192
Artforum, New York, 10/98: I) 67
Dieter Roth Foundation: I) 118.2 / 124 / 126 / 127.1-3 / 130 / 131 / II) 4.3 / 5.1 / 5.2 / 5.3 / 6.2 / 8.1 / 8.2 / 10.1 / 10.2 / 10.3 / 10.4 / 11.1 / 11.2 / 12.2 / 12.3 / 15 / 16 / 17.1 / 20 / 21 / 22 / 23 / 28 / 31.3 / 34 / 41.2 / 42.2 / 42.3 / 42.4 / 43.1-3 / 44.2 / 44.3 / 49.2 / 51.1 / 52.1 / 54.1 / 54.5 / 55.2 / 56.2 / 57.1 / 58.4 / 60.1 / 60.2 / 64.2 / 66.2 / 67.1 / 67.3 / 68.1 / 69.1 / 71.2 / 71.3 / 72.1 / 72.3 / 75.1 / 79.1 / 80.1 / 81.1 / 83.3 / 83.4 / 84 / 86 / 87 / 88
Dieter Roth (*Gesammelte Werke*): I) 94.2 / II) 31.1 / 31.2 / 32.3 / 39.2 / 47.4 / 55.3 / 69.3
DU- Die Zeitschrift der Kultur, II) 6/93: 37.4
Emanuel-Hoffmann-Siftung, Basel: II) 59.2
Galerie Bruno Bischofberger: II) 47.1 / 47.2 / 63.1
Galerie der Stadt Stuttgart: II) 25.1 / 49.1 / 64.1 / 66.4 / 70.2 / 76.3 / 82.3
Galerie David Nolan, New York: II) 11.3 / 48.1 / 70.1 / 75.3
F. Heigl, Wien: II) 26.3
Jackie Heuman (Hrsg.) *From Marble to Chocolate ...*: I) 191
Dietrich Helms: Hamburg: II) 68.2
Beat Keusch, Basel: I) 124 / 126 / 127.1-3 / 128 / 132 / II) 41.4
Kunstmuseen Krefeld: I) 135 II) 61.2 / 65.1 / 68.3 / 71.1
Kat. *Artax-Kunsthandel*, März 1998: II) 43.4
Kat. *Christies*, Slg. Herbig, London 1998: I) 89 II) 41.3 / 44.1 / 50.1 / 57.2
Kat. *Der unverbrauchte Blick*: II) 63.3
Kat. *Faszination des Objekts*, Wien: I) 45
Kat. *Fröhliche Wissenschaft*, Stuttgart: II) 9.2 / 13.3 / 80.2 /
Kat. *Gal. Ziegler*, Zürich, 1975: II) 81.2-4 / 82.1 / 82.2 / 82.4 / 83.1 / 85.2
Kat. *Im Material*, Stuttgart: I) 180
Kat. *Kunstverein Hamburg 1974*: II) 9.1 / 13.1 / 66.1
Kat. *Recent Still Life*, Providence: II) 18.1
Kat. *Reykjavik*: II) 4.1 / 4.2 / 7 / 12.1 / 14.2 / 27.1 / 56.1
Kat. *Slg. Cremer*, Hamburger Kunsthalle: I) 80 II) 17.2 / 25.2 / 26.2 / 30.3 / 54.2 / 76.1 78.4
Kat. *Slg. Feelisch*, Remscheid: II) 51.2
Kunstmuseum Bonn: II) 67.2
Kunstmuseum Solothurn: I) 15 / 19 / 113 / 114.2
Hans Langenbacher, Luzern: II) 72.2 / 75.2
Öffentliche Kunstsammlung, Basel: II) 53.4
Reclam Künstlerlexikon: I) 48
Slg. Hahn, Museum moderner Kunst, Wien: I) 25 II) 8.3 / 9.3 / 29.3 / 33.3 / 45.1 / 46.4 / 58.1-3
Slg. Ludwig, Aachen: II) 55.1
St. Gallen, Kunstmuseum: II) 46.1
Städtisches Museum Mönchengladbach: II) 57.3
SZENE, Stadtmagazin Hamburg 3/1999: I) 195
Westdeutsche Landesbank, Düsseldorf: II) 69.2
Dadi Wirz: II) 17.3 / 19.3

Alle übrigen Aufnahmen stammen vom Verfasser. Die Zeichnungen sind den vorgestellten Dokumenten entnommen, die dem Verfasser zur Verfügung gestellt wurden.

Lebenslauf d. Verf.

Name:	Dirk Dobke
Geburtsdatum:	4.10.1966
Geburtsort:	Neviges / Rheinland
Familienstand:	verheiratet
Ausbildung	
Schulbildung:	1973 - 77 Besuch der Grundschule in Bielefeld. 1977 - 86 Besuch des Gymnasiums Schillerschule in Hannover, 1986 mit dem Abitur abgeschlossen.
Hochschulstudium:	1988 Immatrikulation an der Universität Hamburg: Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Sozial- und Wirtschaftsgeschichte.
Examen:	8.6.1994 Magisterabschluß mit einer Arbeit über das Künstlerpaar Bernd und Hilla Becher
Dissertation:	"Melancholischer Nippes - Dieter Roths früh Objekte und Materialbilder (1960 - 75)".
Stipendium:	Die Dissertation wurde mir durch ein Promotionsstipendium der Friedrich-Ebert-Stiftung finanziert.
Tätigkeiten:	
1.8. - 31.10.89	Praktikum in der Galerie Jürgen Becker, Hamburg
1.1.90 - 31.7.96	Mitarbeit in der Galerie Renate Kammer, Hamburg
18.11.96 - 3.1.97	Hospitant in der Hamburger Kunsthalle
Juli. 1996 - Nov. 1997	Freie Mitarbeit bei dem Fernsehsender "Hamburg 1"
	Arbeit als freier Fotograf
Nov. 1997 - Jan. 1998	Texter bei der Werbeagentur Scholz & Friends, Hamburg
seit Ende Jan. 1998	Dieter Roth Foundation, Hamburg