

Entgrenzung / Begrenzung. Dieter Roths «Originale» als Museums- und Sammlungsobjekte

Angela Matyssek

Das Oberlandesgericht Köln entschied im Jahre 1972 einen für die Frage nach dem Originalen und der Authentizität von Kunst signifikanten Gerichtsfall. Gegenstand waren vier *Inselbilder*, darunter das *Grosse Inselbild* (Abb. 1), des Künstlers Dieter Roth (1930–1998). Beim Material der Objekte handelt es sich um Küchenabfälle über einer Unterkonstruktion aus Nägeln und Drahtgeflecht, die ihrerseits auf einer blauen Hartfaserplatte montiert ist.¹ Die schimmelnden, sich zersetzenden Haufen hatte der Künstler zusätzlich mit Gips gefestigt. Der Kölner Galerist Helmut Rywelski verklagte Roth, weil dieser auf den Objekten, die sich in Rywelskis Besitz befanden und die der Galerist auf der Düsseldorfer Kunstmesse ausstellte, die Signaturen beseitigt hatte. Roth führte für sein Handeln einen triftigen Grund an: An Stellen, wo sich von Roths vornehmlich weisslich-braunen Bildern aufgrund der Verfallsprozesse Stücke ablösten, hatte der Galerist grosszügig farbigen Gips ergänzt und damit einen nicht rückgängig zu machenden Eingriff vorgenommen, der zum Widerruf von Roths Autorschaft führen musste. Rywelski hingegen betrachtete sein Vorgehen als eine legitime Massnahme, die auf nichts anderes als auf die Erhaltung von Roths *Inselbildern* zielte und zu der ihm der Künstler ausserdem seine Zustimmung gegeben hatte, durch die ausdrückliche Erlaubnis, Gips nachzugiessen. Das, was Roth aber zum Entzug seiner Signatur veranlasste, war die sehr grossflächige und buntfarbige Ergänzung. Rywelski zog vor Gericht, das die Zusätze jedoch im Sinne einer «Entstellung» der Roth'schen Werke bewertete und damit zugunsten des Künstlers entschied.²

Weder der bunte Gips noch die Zurücknahme der Signatur oder das Gerichtsurteil führten jedoch dazu, dass Kunstmarkt, Sammlungen oder kunsthistorische Sachverständige die betreffenden *Inselbilder* aus dem Œuvre

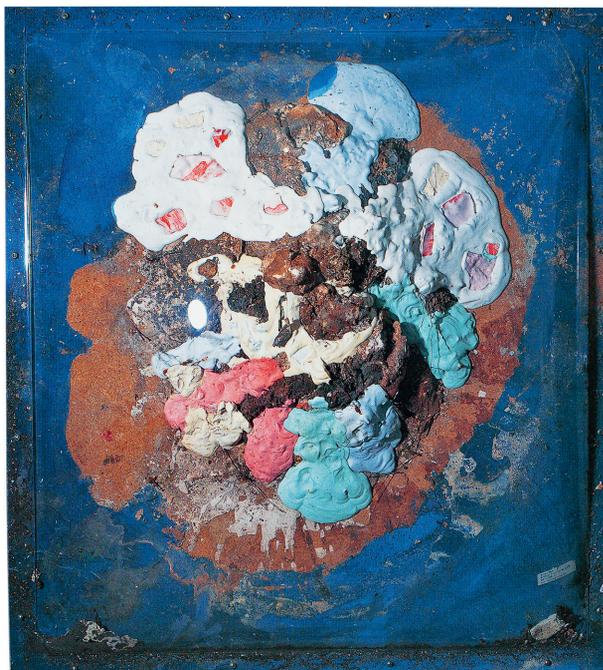


Abb. 1 Dieter Roth, *Grosses Inselbild*, 1970, Lebensmittel, z.T. mit gefärbtem Gips übergossen, auf Hartfaserplatte armiert, unter Plastikhaube in Holzrahmen, 102 × 92,5 × 40 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg

Roths entliessen. Sie wurden bei der Auflösung der Sammlung Rywelski als Werke Roths versteigert, sind heute Teil von Museumssammlungen und haben – nach dem Tod des Künstlers, der seine Autorschaft zeitlebens bestritt – auch ihren Platz in dem von Dirk Dobke erstellten Werkverzeichnis gefunden, unter den «Ergänzungen».³ Dort sowie in Ausstellungen und Sammlungskatalogen wird konstant auf die Hinzufügungen des Galeristen und die Geschichte der Objekte verwiesen. Die Entfernung der Signatur führte also vor allem dazu, dass auch diese Geste des Künstlers dokumentiert wurde.

Nun soll es natürlich nicht etwa darum gehen, Einspruch zu erheben gegen die Unabhängigkeit kunsthistorischer Sachverständiger von den Meinungen von Kunstschaffenden. Im Umgang mit den vom Galeristen überarbeiteten Bildern und deren Geschichte offenbart sich jedoch ihr prekärer Status. Von Roth konzipiert und produziert, werden sie trotz allem noch als Werke des Künstlers angesehen; das *Grosse Inselbild* ist zum Beispiel auch

im Sammlungsverzeichnis der *Originale* der Dieter Roth Foundation mit ganzseitiger Abbildung prominent aufgeführt.⁴ Allerdings fallen die Objekte durch ihr Erscheinungsbild und durch ihre stets simultan präsentierte Geschichte zugleich auch immer wieder ein Stück weit aus dem Werk Roths heraus. Infolge der Ergänzungen des Galeristen sind sie eben auch keine «Roths» mehr oder nicht ausschliesslich «Roths».

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen die Formen des Originalen und seiner Erhaltung sowie der fragile Status von Roths auf ihre Zersetzung hin angelegten Objekten. Dabei geht es um die Bedeutung des Originals als eigener Werkkategorie bei Roth genauso wie um die Dilemmata, vor die seine häufig schimmelnden oder auf andere Art verfallenden Objekte Erhaltungsabsichten stellen. Das Original erscheint als eine für die Kunst und Kunsttheorie der Gegenwart unzeitgemässe Kategorie und so mag Roths Festhalten daran zunächst erstaunen. Die Autorschaftsdebatten, die sich in den 1960er Jahren nachhaltig etablierten, und die Entgrenzung des Werkbegriffs durch neue prozessorientierte, kollektive oder appropriierende Kunstformen untergruben vielmehr Vorstellungen von Original und Authentizität, die auf ein Verständnis des Kunstwerks als ureigener Schöpfung und Ausdruck eines Künstlersubjekts zurückverweisen. Jenseits der theoretischen wie praktischen Verabschiedung in Kunsttheorie und Kunstproduktion blieben jedoch das Original und das Authentische in weiten Teilen des Kunstbetriebs, Markt und Museen, immer zentral.⁵ Roth holt vor diesem Hintergrund, so möchte ich argumentieren, postmoderne Konzepte wieder ein, gerade durch seine Insistenz auf dem Material, dem Ephemeren und dem Eigenleben seiner Werke. Er stellte Produktionsformen – wie es Ko- und Gemeinschaftsproduktionen, die Delegierung der Ausführung, variierende Wiederholungen von Objekten und der organische Verfall als zentrales Gestaltungsmittel sind – ein so ironisch gebrochenes wie romantisch geprägtes, melancholisches Selbstbild als Künstler und die Betonung materieller Authentizität gegenüber.

Roths Pluralisierung des Originalen und seine Kollaborationsprojekte

Mit einem Werk aus Büchern, Gemälden, Grafik, Schmuck, Filmen, Installationen und Materialbildern sowie -objekten gehört der 1930 geborene und 1998 verstorbene Dieter Roth zu den vielseitigsten Künstlern der zweiten

Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sein Œuvre stellt zudem einen der (gewollt) ambivalentesten Fälle von Entgrenzung des Werkbegriffs dar. Denn Roth hielt nicht nur am Werkbegriff fest, um diesen zu hinterfragen und ironisch zu brechen, sondern weil er zugleich durchaus seinem künstlerischen Selbstverständnis entsprach.

«Originale 1946–74» hiess eine seiner frühen Ausstellungen im Hamburger Kunstverein. Im zugehörigen Katalog entwand sich Roth geschickt der vom Kurator Uwe M. Schneede vorgebrachten Bitte um eine Definition, was er denn eigentlich genau unter einem «Original» verstehe.⁶ Auch der Titel des von Dirk Dobke bearbeiteten, 2002 publizierten Sammlungsverzeichnisses der Dieter Roth Foundation, *Dieter Roth. Originale*,⁷ geht auf diese Klassifikation des Künstlers zurück. Roth hatte die Datenbank der Dieter Roth Foundation in die Kategorien «Originale», «Multiples», «Druckgraphik», «Bücher» und «Design» untergliedert, hinzu kamen noch «Plakate», «Filme» und «Schallplatten». «Original», so Dobke, bedeutete hier schlicht alles, was nicht reproduziert worden war und die Signatur Roths trug. Neben den Gemälden und den Verfallsobjekten wie den *Inselbildern* zählten also beispielsweise auch bearbeitete Postkarten und Briefzeichnungen dazu.⁸

Allerdings lässt sich für eine ganze Reihe von Roths Objekten die Einordnung in sein scheinbar so einfaches und klares Klassifikationsschema nicht zweifelsfrei nachvollziehen. Roth führte seine Ordnung selbst ad absurdum und gab damit zu erkennen, dass sie ein Künstlerprodukt ist. So verwischte er etwa bei seinen Druckgrafiken die Grenzen zwischen Auflage und Unikat, indem er sie durch individuelle Weiterbearbeitungen, Überarbeitungen oder auch das Mitdrucken von Nahrungsmitteln zu Einzelstücken machte (beispielsweise die *Graphik mit Kakau*, 1968)⁹. Gleiches gilt für die Multiples. Mit Materialien wie Bananenscheiben (etwa Roths *Taschenzimmer*)¹⁰ oder an Kunststoffplatten herunterlaufenden Käsestücken verschiedener Sorten (*Käserennen*, Abb. 2) ist eine homogene Serienproduktion auch gar nicht zu gewährleisten, die identisch angelegten Werkgruppen entwickelten sich zu Reihen von Unikaten.¹¹ In den frühen 1990er Jahren liess Roth im Zuge der Einrichtung seines *Schimmelmuseums* Objekte der 1960er und 1970er Jahre nachbauen, allerdings nicht getreu ihren Vorbildern. Sie waren vielmehr Varianten der früheren Werke, wie zum Beispiel die *Knoblauchtruhe* (Abb. 3), eine mit Knoblauchpulver gefüllte Glas-Holzkonstruktion auf Rädern, die Dobke mit «(Idee 1968) 1994» datiert.¹² Klassischen Originalvorstellungen entzieht sich nicht nur, dass und wie Roth sich in seinen Verfallsobjekten



Abb. 2 Dieter Roth, *Käserennen*, 1970, Käsestücke auf Kunststoffplatte, 73 × 73 cm, Auflage: 15

gegen den Anspruch der Überzeitlichkeit richtete, sondern auch der Sachverhalt der zum Teil jahrzehntelangen Produktionszeiträume, die aus kontinuierlichen Überarbeitungen resultierten: «Er zitiert eigene Motive und Arbeitsweisen und verschont auch bereits fertige Arbeiten nicht vor einer ständigen Erweiterung oder Erneuerung, zumindest so lange nicht, wie sie sich in seinem Besitz befinden», so Dobke.¹³

Das befestigte, ge- oder übergossene, geformte oder gepresste Material betont das Handgemachte von Roths Kunst. Ähnlich verweisen seine auch auf Ausstellungen gezeigten Atelierinszenierungen auf das Künstlersubjekt zurück. Natürlich bedeutet dies aber nicht, dass Roth seine Objekte unbedingt eigenhändig hergestellt hätte. Der in Köln ansässige gelernte Buchbinder Rudolf Rieser fertigte beispielsweise die Vielzahl der Schokoladenauflagenobjekte Roths von Mitte der 1960er bis Mitte der 1970er Jahre. Von dieser Zusammenarbeit berichtet Dobke: «Roth, der meist auf Reisen war, hinterliess oder schickte Rieser seine Entwürfe und Skizzen für die Multiples nach Köln und dieser produzierte die Auflagenobjekte nach Anweisung. War Roth zum Signieren nicht in der Nähe, schickte er Rieser einfach eine



Abb. 3 Dieter Roth, *Knoblauchtruhe* (*Schimmel-museum*), (Idee 1968) 1993, Knoblauchpulver, Holz und Glas, auf Rädern, 164×75×57 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg

Liste mit Signaturen, die der Auflagenhöhe entsprechend nummeriert waren und Rieser brauchte sich nur noch die dazu gehörende Signatur auszuschneiden und klebte sie weisungsgemäss auf das Werk. So autorisiert ging das Objekt direkt in den Kunsthandel.»¹⁴ Rieser produzierte auch eine Reihe von Werken, die als Originale Roths gelten, wie die *Grosse Landschaft im Glaskasten*.¹⁵ Im Hinblick auf die Herstellung des Auflagenobjekts *Karnickelköttelkarnickel* für die Eat Art Galerie von Daniel Spoerri wurde 1972 ein Ausführungsvertrag mit dem Bildhauer Walter Moser aufgesetzt.¹⁶ Mit seiner Ausstellung *Bestellzettel* für Spoerris Eat Art Galerie verblieb Roth im selben Jahr gleich ganz im Konzeptuellen. Ausgestellt wurden lediglich die Entwurfszeichnungen für Kuchenplastiken, zusammen mit dem Hinweis, dass

«die Objekte jeweils DM 1000,- kosten, wenn Roth sie nach Bestellung ausführen lässt.»¹⁷ Ein solch radikales Konzeptkunst-Projekt blieb der Einzelfall; Roth hat sich vielmehr deutlich und nachvollziehbar gegen diese Einordnung verwahrt.

Die von ihm so genannte «Collaboration» war Roths bevorzugte Produktionsform. Wichtige Gemeinschaftsarbeiten entstanden etwa mit den Künstlern Arnulf Rainer und Richard Hamilton. Abgesehen von den Künstlerfreunden kann man zu seinen Ko-Produzenten aber auch seine Drucker zählen, seine Freunde, Gäste, Kinder und Enkel, sogar Ausstellungsbesucher. «Es ist eine der herausragenden Fähigkeiten Roths», betont Dobke, «seine Mitarbeiter so zu instruieren, dass sich jeder weitestgehend frei fühlt in seiner kreativen Gestaltung, und die Objekte am Ende doch eindeutig Roths Handschrift tragen.»¹⁸ Roth hat seine Produktionsgemeinschaften auch nicht verschleiert; bei den Neufassungen älterer Objekte in den frühen 1990er Jahren vermerkte er auf der Rückseite beispielsweise die Namen aller an der Produktion Beteiligten. Zentraler und langjährigster Mitarbeiter – als ausführender Assistent wie auch als koproduzierender Künstler – war Roths jüngster Sohn Björn (*1961). Seit 1980 arbeitete Björn Roth an den meisten Gemälden, Assemblagen und Installationen seines Vaters mit und hat sie auch mitsigniert (Abb. 4).¹⁹ Björn Roth wurde in einer Reihe später Ausstellungstitel sogar gleichberechtigt neben seinem Vater genannt. Ihn bestimmte Roth zu seinem Nachfolger, der seine künstlerische Arbeit nach seinem Tod allein weiterführen sollte.²⁰

Roth, so hebt überdies Theodora Vischer hervor, konzipierte nicht nur seit Anfang der 1980er Jahre seine Ausstellungen selbst, sondern bestimmte schon sehr viel früher alles, was über ihn und seine Arbeit veröffentlicht wurde – als Autor, Interviewpartner, Herausgeber und Verleger eigener Publikationen.²¹ Er hat auch das Entstehen der ersten Dissertation über sein Frühwerk gefördert und nach Abschluss das ihm übereignete Exemplar korrigiert, kommentiert und mit erläuternden Skizzen versehen an den Autor zurückgesandt. Die Dissertation ist 2002 in dieser korrigierten Fassung als Faksimile publiziert worden.²² Die sichtbar werdende Kontrolle gilt genauso für die Werk-«Collaborationen». Der Künstler behielt immer, wie ein Werkstattleiter, die Übersicht und gab die Anweisungen – etwa durch detaillierte Konstruktionszeichnungen, die Masse, Materialien und deren Menge präzise festlegten und so die Freiheiten der Mitarbeiter in seine Bahnen lenkten, aber auch bewusst Raum für den Zufall als weiteren Akteur liessen.²³ Damit



Abb. 4 Dieter Roth mit Björn Roth, *Landschaft mit Turm*, 1976–1994, Abfälle, Spielzeug, Farbdosen, Malutensilien in drei Eisenblechwannen, 157 × 230 × 30 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg

er die Übersicht wahren konnte, legte er genaue Werkkarteien an: Von grossen Installationen verzeichnete er in extra angelegten Ordnern sorgfältig alle einzelnen Teile.²⁴ Zu den Bestrebungen um Entgrenzung kamen damit die für Roth notwendige Begrenzung des Werkbegriffs und der Habitus des starken, bestimmenden Autors. Roths Betonung des Originalen war also nicht nur als Provokation des Kunstbetriebs zu verstehen, auch wenn dies immer eine wichtige Rolle gespielt hat.

Das *Schimmelmuseum* als Verfalls-, Produktions- und Museumsobjekt

Roths Absichten und die ihnen innewohnenden Spannungen lassen sich am deutlichsten am *Schimmelmuseum* zeigen, einem seiner letzten Grossprojekte. Der Künstler richtete ab 1991 in Hamburg eine alte, zweigeschossige Remise, deren Innenräume stark von Schimmel befallen waren und die eigentlich dem Neubau eines nie vollendeten Dieter-Roth-Museums hätte weichen

sollen, als eine Art Gesamtkunstwerk ein. Drei Türme aus Schokoladen- und Zuckerplastiken dominierten die insgesamt 200 m² grossen Räume. Dabei handelt es sich um den geradezu durch die Decke brechenden, beide Geschosse verbindenden *Selbstturm* aus Schokoladenbüsten, den kleineren *Zuckerturm*, bestückt mit verschiedenfarbigen Zuckerplastiken und den *Schokoladenlöwenturm*, dessen Objekte in einem zwei Meter hohen Holzgestell auf Rädern lagerten (Abb. 5). Alle Türme enthielten gegossene Selbstbildnisse von Roth und bei allen waren die Glasböden nicht in den Gestellen verankert, sondern wurden von diesen lediglich seitlich abgestützt. Die kleinen Schokoladen- oder Zuckerfiguren trugen damit das gesamte Gewicht aller darüber liegenden, ihrerseits mit weiteren Formen bestückten Böden. Im Laufe der Zeit wurden die vielen kleinen Dieter Roths dadurch zusammengedrückt; das Material in den nicht klimatisierten, offenen Räumen wurde von Insekten zerfressen und spröde. Geruch, Ungeziefer, Staub und Zersetzung machten den Besuch der Installation zu einer eindrücklichen Erfahrung. Die Produktionsmaximen Roths kamen hier voll zum Tragen: die Verwendung von Nahrungsmitteln und anderen organischen Materialien; der Zufall, der darüber entscheidet, wie sich diese genau entwickeln, und die Prozessorientierung, der Verfall, in dem sich das Werk selbst realisiert und in den Roth – hat er ihn einmal in Gang gesetzt – nicht mehr gestaltend eingriff.

Dem konstanten Schwund seiner Türme setzte Roth die Neu- und Nachproduktion entgegen. Zentraler Teil des *Schimmelmuseums* waren zwei Küchen, in denen Roth, Björn und Mitarbeiter stetig neue Figuren produzierten und immer neue Regalböden auf die in sich zusammensinkenden Türme setzten (Abb. 6). Die Installation war damit klar als Atelier mit dem ihm eigenen «Authentizitätsversprechen» gekennzeichnet.²⁵ Kunst und Leben waren auch deshalb so offensichtlich und eng aufeinander bezogen und miteinander verschränkt, weil es sich bei den Figuren der Türme eben um kleine, zerbrechliche Selbstporträts des Künstlers handelte. Roths gesamtes Schaffen kreiste seit den 1980er Jahren zunehmend um seine eigene Person. Die Selbstsicht, der allgegenwärtige Schimmel, der Verfall der kleinen Figuren durch die zu tragenden Lasten (der *Selbstturm* soll pro Jahr um etwa einen halben Meter in sich zusammengesackt sein) sowie die Sisyphusarbeit der Nachproduktion liessen die Installation so pathetisch wie melancholisch erscheinen. Wenn Roth also zu seiner Arbeit erklärte, «[s]tatt so einen Imponiergegenstand herzustellen [...] stelle ich dar, wie ich selber in der Klemme bin oder wie ich aus der Klemme mich herausholen möchte. Nicht auf die Erhöhung und die



Abb. 5 Links: Dieter Roth, *Selbstturm*, Aufnahme aus dem *Schimmelmuseum*, 1994, aus Schokolade gegossene Porträtköpfe von Dieter Roth als alter Mann, dazwischen Glasscheiben, die seitlich von Eisenstützen gehalten werden, 740 × 77,5 × 77,5 cm, ehemals Dieter Roth Foundation, Hamburg
 Rechts: Dieter Roth, *Zuckerturm*, Aufnahme aus dem *Schimmelmuseum*, 1994, Holz, Glas, Zucker, Lebensmittel- und Acrylfarbe, 445 × 96 × 96 cm, ehemals Dieter Roth Foundation, Hamburg

Mystifizierung des Künstlerbildes ist das Werk angelegt, sondern auf das Niederreißen aller Gewissheiten und Selbstgewissheiten», dann erscheint dieser Kommentar ohne Weiteres glaubhaft und nachvollziehbar.²⁶

Zur Verschränkung von Produktions- und Zersetzungsprozessen kam im *Schimmelmuseum* der museale Aspekt hinzu, die schon angesprochenen Nachbauten älterer Objekte. Als Roth 1991 an die Einrichtung des *Schimmelmuseums* ging, griff er mit den Verfallsobjekten eine lange abgeschlossene, von etwa 1960 bis 1975 währende Arbeitsphase wieder auf. Wo immer sich für ihn wichtige Werke nicht mehr in seinem Besitz befanden oder zurückzukaufen waren, variierte und produzierte er sie neu, um einen Überblick über diese Werkphase zu gewährleisten.

Das *Schimmelmuseum* war damit in mehrfacher Hinsicht ein Work in Progress. Produktion, Niedergang, Nachproduktion, Neuauflage und Weiterarbeit griffen direkt ineinander. Das Dilemma vom Museum mit seinem



Abb. 6 Blick in die Zuckerküche, *Schimmelmuseum*, 2002

Erhaltungsparadigma gegenüber dem intendierten Verfall der Roth'schen Objekte war hier auf die Spitze getrieben. Damit verweist das *Schimmelmuseum* auf die Herausforderungen und Probleme, die Roths Einzelobjekte gerade an die Institution Museum stell(t)en.

Roths Verfallsobjekte als «Pflege-» und Geschichtsobjekte

Roth agiert mit seinen Werken gegen den traditionellen Anspruch an Kunstwerke, für die Ewigkeit geschaffen zu sein. Können beispielsweise Sammler ohne Weiteres Roths prozessorientierte Arbeiten einfach der Zersetzung überlassen, so stellt sich für Museen die Problemlage komplexer dar: Es ist ihre Aufgabe, die ihnen anvertrauten Werke zu bewahren. Doch was bedeutet dies angesichts von Verfallsobjekten? Noch dazu stellen die verschimmelnden, unter Umständen von Insekten befallenen Objekte auch eine Gefahr für andere Kunstwerke dar.

Roths Haltung gegenüber der Institution Museum, der Konservierung und der Restaurierung von Kunst ist bisher vor allem als ambivalent beschrieben worden.²⁷ Der Künstler stellte auch bei der Kunsterhaltung gängige Vorstellungen und Praktiken infrage. Trotzdem lässt sich bei ihm in späten Jahren durchaus eine Tendenz zunehmender Akzeptanz musealer Notwendigkeiten nicht nur der Konservierung, sondern auch der Restaurierung ausmachen.

Einen Vorschlag wie den an Helmut Rywelski, abgefallene Brocken von Schimmelhaufen wieder zu befestigen, wiederholte er offenbar nicht. Im Gegenteil dominierte lange eine abwehrende Haltung gegenüber restauratorischen Eingriffen. Noch 1991, in einer Notiz zu einer Anfrage aus dem Museum für Gegenwartskunst in Basel, wie mit einem von einer Maus angefressenen Schokoladenrelief zu verfahren sei, verwahrt er sich dagegen: «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] Dieter Roth aufgesetzt zum Gebrauch im Museum D. R.»²⁸ Dass es ihm gleichzeitig nicht um ein völliges Verschwinden seiner Objekte ging, zeigt der frühe Rat von 1966 an den Archivar und Sammler Roth'scher Kunst Hanns Sohm zu einem runden, roten Bild, von dem Farbe abblätterte: «man könnte glas darübertun, so dass alles abgeblättert drinnen sich ansammelt.»²⁹ Plexiglashauben gehörten bald zu den konservatorischen Standardmassnahmen und sie wurden nach einer gewissen Zeit Teil der Objekte, da sie häufig auch eine Stützfunktion für auseinanderbrechende Materialteile übernahmen. Roth stellte sich auch nicht gegen präventive Konservierung. Beim Dieter-Roth-Raum gegenüber dem Basler Museum für Gegenwartskunst – einer ähnlichen Installation wie dem *Schimmelmuseum*, aber viel kleiner – hatte er nichts gegen eine Insektenbegasung und auch keine Einwände dagegen, dass «die Lufttemperatur [...] mittels einer Klimaanlage annähernd konstant gehalten» wurde.³⁰ Auch den Vorschlag einer Restauratorin, seine Objekte nur noch bei reduzierter Lux-Zahl zu zeigen, nahm er 1998 positiv auf.³¹

Dass sich seine Kunst, anders als von Aussenstehenden befürchtet, gar nicht automatisch auflösen würde, betonten er selbst sowie sein Sammler, der Restaurator Siegfried Cremer. Die *Inselbilder* und anderen Verfallsobjekte sind offenbar sogar recht stabil gebaut.³² Roth notierte 1998: «grössere Portionen der Insel- & Haufenmassen Kompostieren, werden mit der Zeit braunes Erdreich.»³³ Eine ganze Reihe von Objekten, deren Materialien anfangs

rapide Zersetzungsprozesse durchmachten, hatte nach einiger Zeit «ein Stadium kaum merklicher Degradation erreicht».³⁴ Darauf verwies Roth selbst, wenn er konstatierte: «Es tritt allmählich schon eine gewisse Verlangsamung [des Abbaus] 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, sie halten sich als Bild, obschon sie als Materie vielleicht untergehen. Das ganze kaputte, durchfaulte Bild steigt eigentlich, bekommt immer mehr Museumsleben.»³⁵ Siegfried Cremer bestätigte die Haltbarkeit der Roth'schen Arbeiten: «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.»³⁶

In den wenigen Fällen, in denen Roth selbst Hand an beschädigte Werke legte – dabei handelte es sich allerdings nie um Verfallsobjekte –, führte er klar als solche erkennbare (Weiter-)Bearbeitungen, «Restaurierungen», durch, wie bei der *Grossen Wolke*, einer Anzahl versetzt hintereinander aufgereihter Wurstscheiben, die durch Glasscheiben voneinander getrennt sind. Er reparierte das zersprungene Glas deutlich sichtbar mit viel Stabilit-Kleber und vermerkte in der noch nicht ganz getrockneten Klebmasse «rest. 7I».³⁷ Fehlstellen bei dunkelbraunen Schokoladenwerken überarbeitete er bisweilen augenfällig mit heller Schokolade.³⁸ Bei einigen seiner Installationen baute Roth sogar Dokumentationsmedien mit ein, die immer wieder Momente der verrinnenden Zeit festhielten. Das *Schimmelmuseum* bzw. dessen Vorgängerinstallation gegenüber dem Museum für Gegenwartskunst in Basel fotografierte Roth bzw. liess er fotografieren; in Basel installierte er eine Videokamera, mit der jeder Besucher des Atelierraums gefilmt wurde. Auch die *Bar 0* in der Staatsgalerie Stuttgart stattete er mit einem solchen Apparat aus.³⁹

Ganz ähnlich wie diese Installationen der 1990er Jahre vermittelt die Lektüre der Dissertation von Dirk Dobke über Roths Frühwerk und vor allem der von Dieter Roth handschriftlich in das Manuskript eingefügten Kommentare den Eindruck, dass der Künstler am Ende seines Lebens nicht mehr auf dem ohne weitere Eingriffe verlaufenden Zersetzungsprozess beharrte. Roth argumentiert vielmehr gegen seine frühen, radikalen Standpunkte. Betont Dobke, Roth sei dagegen, dass «Objekte restaurativ in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden» und dass das «Sichtbarmachen

von Prozessen [...] konzeptueller Bestandteil seiner Arbeiten» ist, so kommentiert Roth: «fast (bald aber noch nicht jetzt) könnte man Restaurationen zu den sichtbarzumachenden Prozessen zählen / Basel, 28. Dez. '97».⁴⁰ Verweist Dobke mit Nachdruck darauf, dass es Roth nicht um den Verfall an sich gehe, sondern dass seine Objekte bei diesem Vorgang vielmehr eine eigene Geschichte erhielten, deren sichtbare Spuren Bestandteil von ihnen würden, vermerkt Roth dazu: «Restaurieren, habe ich später eingesehen, trägt zum Verfall bei, und ich lasse es (mit Schwierigkeiten) gelten (Basel, 1. Jan. '98)».⁴¹

Obwohl Roth bereit war, immer mehr Eingriffe zu akzeptieren, gibt es jedoch von ihm keinerlei Leitlinien zum «richtigen» Umgang mit seiner Kunst, und er wehrte derlei Anfragen immer durch ausweichende, gleichmütige Antworten ab («verlassen Sie sich darauf, dass ich Ihnen nicht helfen kann».)⁴² Seine einzige, stetig wiederholte Grundregel war, dass die Objekte gepflegt werden sollten. Was immer dies aber zu bedeuten hätte, überliess Roth den Besitzern. «Der vorher befragte Künstler selbst», so notierte der Restaurator der Kasseler Neuen Galerie angesichts des Zerfalls der Installation *7×3 Zwerge*, «zeigte sich zufrieden mit der Nachricht, dass man sich um sein Verfalls-Kunst-Objekt kümmert. Er hat nicht empfohlen, es dem Zerfall zu überlassen. Er bot auch keine alternativen Vorschläge an.»⁴³ Wenn Roth auch auf einen vorsichtigen Umgang pochte, so gab es gleichwohl keine weiteren Selbstabschreibungen ausser den von Rywelski so grossflächig und bunt ergänzten *Inselbildern*. Roths Objekte müssen daher als «Pflegeobjekte» begriffen werden, als Objekte, denen man ihr Alter und ihre Museums-, Ausstellungs- oder Sammlungsvergangenheit ansehen soll und insofern auch, wie mit ihnen umgegangen wurde. Ihre materiale Authentizität ist damit – neben Roths Kontrolle der Produktion – zentrales Charakteristikum.

Strategien des Werkerhalts: Konservierung, Restaurierung, Weiterproduktion, Nachbildungen?

Roths Verfallskunst-Objekte verweisen auf den in der westlichen Kultur allgemein akzeptierten musealen Bewahrungsanspruch, demzufolge wir unsere Kulturgüter in Museen sammeln, um uns ihrer zu versichern und sie so an kommende Generationen weiterzugeben. Sie bringen letztlich diese selten in ihrer Bedeutung hinterfragte Maxime ins Wanken, indem sie selbst die unaufhaltbare Vergänglichkeit der Dinge exemplarisch vorführen. «In Museen»,

so brachte die Kuratorin Ann Temkin den Status quo auf den Punkt, «konservieren wir nicht nur Kunstwerke, sondern auch die Fiktion, diese seien unveränderlich und unvergänglich.»⁴⁴ Eine solche Illusion schliesst Roths Verfallskunst aus, wenn sie vor den Augen des Betrachters verschimmelt, sich zersetzt, zerbröseln oder von Insekten vertilgt wird. Roths dynamischer Werkbegriff erklärt vielmehr Konservierung von vornherein für aussichtslos, im besten Fall einen Aufschub gewährend.

Anders als Privateigentümer müssen sich Museen trotzdem mit der Erhaltung der Objekte auseinandersetzen. Dementsprechend ist der Umgang mit Roths «Originalen» ähnlich vielfältig wie seine eigene Verwendung dieses Begriffs. Jede Art des Handlings der Objekte verweist dabei auf das zugrundeliegende Verständnis davon, was diese eigentlich ausmacht. Die unterschiedlichen Handhabungen stellen praxisbezogene Diskussionsbeiträge zur Erhaltungsproblematik dar. Wenn Privatsammler Objekte, deren Materialien sich zersetzt hatten, wegwarfen,⁴⁵ sahen sie den Prozessablauf als massgeblich an und damit Roths Objekte gewissermassen als Verbrauchskunst. Wenn sie dagegen, wie Siegfried Cremer in seiner Privatsammlung, den Prozessen keinerlei Einhalt geboten, betrachteten sie demnach Roths Werke unabhängig von ihrer Form als nicht endlich und als unberührbar. Die meisten Museen entschieden jedoch offenbar dahingehend, ihrem Bewahrungsauftrag nachzukommen, ohne dabei substanziell in die Kunstwerke einzugreifen. Sie suchten allerdings durch günstige Klima- und Lichtbedingungen sowie eventuell auch temporäre Insektenvertilgung die Verfallsprozesse zu verlangsamen. Im Falle eines Gewürzobjektes von Roth ist überliefert, dass ein Sammlungsleiter die mit der Zeit ihren Geruch verlierenden Gewürze auswechselte, um diesen Aspekt des Werks zu erhalten oder besser zu erneuern. Roth akzeptierte 1998 diese Lösung.⁴⁶ Das *Schokoladenbild* im Kunstmuseum Stuttgart wurde wie ein Gemälde gefestigt, als sich die Schokolade vom Büttchen löste.⁴⁷ In einem anderen Museum retuschierte der Restaurator nach einem Transportschaden Schokoladenobjekte, wobei er sich bemühte, die normalen Alterungsspuren nicht zu beseitigen. Auch hier behandelten die Verantwortlichen die Objekte als Museumsobjekte, indem sie versuchten, bei der Erhaltung ganz klassisch zwischen Sachschaden und Patina zu unterscheiden⁴⁸ – ein eher hilfloses Unterfangen im Umgang mit Verfallskunstwerken, die musealen Erhaltungslogiken entgegenstehen. Übrigens ist bei den letzten beiden Beispielen unklar, ob Roth davon Kenntnis hatte.

Das Hamburger *Schimmelmuseum* wurde 2004, sechs Jahre nach dem Tod des Künstlers, wegen Baufälligkeit abgerissen.⁴⁹ Viele Objekte wurden zuvor geborgen, darunter von Roth gerahmte schimmelnde Wandstücke des Hauses, die *Obstfenster*, Schokoladenzwerge, einige noch erhaltene Figuren vom *Zuckerturm* und vom *Selbstturm* sowie die Küche. Das noch mit Roth an derselben Stelle geplante Neubauprojekt eines eigenen Privatmuseums, in dem auch die Ateliersituation wieder eingerichtet werden sollte, wurde jedoch aufgegeben. Als Reminiszenz an die abgetragenen beiden Hauptwerke des *Schimmelmuseums*, den *Selbst-* und den *Zuckerturm*, wurden im Auftrag des Sammlers und Stifters der Dieter Roth Foundation und mit Erlaubnis von Björn Roth 2008 die Figuren für zwei neue Türme nachgegossen, die in den Räumen der Foundation aufgebaut, allerdings nicht mehr für den Verfall vorgesehen sind (Abb. 7). Dasselbe gilt für die *Coquillen-Zwerge*, eine Installation von Gartenzwerge in Schokolade auf einer Holzpalette. Der *Schokoladenlöwenturm* befindet sich heute in der Dieter Roth Foundation unter einer Plexiglashaube. Dessen einzelne Glasböden werden nun von einer sichtbar und nachträglich in das Holzgestell eingesetzten Halterung getragen. Die Vorrichtung verlangsamt seinen Ruin und beeinflusst seine Form, da nun das Gewicht der Etagen keinen Druck mehr auf die Figuren ausüben kann. Zu diesen Nachgüssen und Sicherungen – Versuchen des Werkerhalts – kam im Jahre 2008 eine Ausstellungskopie des *Schokoladenlöwenturms*, die ursprünglich für die Ausstellung «Kunst und Kalter Krieg» angefertigt wurde: «Speziell für unsere Ausstellung» – so die Kuratorin Stephanie Barron – «haben die Verwalter des Roth-Nachlasses [damals Björn Roth] eine Reinstallation hergestellt, die über den Zeitraum eines Jahres, also die Dauer der Ausstellung mitsamt ihren weiteren Stationen, zerfallen wird»⁵⁰ (Abb. 8). Sieht man von der Wortwahl ab – der Begriff «Reinstallation» verspricht natürlich eine grössere Nähe zum Kunstwerk als die schlichte funktionale Vokabel «Ausstellungskopie» und vermittelt mögliche Statusprobleme, die Nachgüsse mit sich bringen können –, verweisen letztlich alle bisherigen Roth-Nachgüsse auf eine aktuelle Entwicklung. Nachbildungen werden in den letzten Jahren als neue Strategie für die Erhaltung moderner und zeitgenössischer Kunst diskutiert. So präsentierte das Conservation Department der Tate Modern 2007 einem Fachpublikum Nachbildungen von zwei Objekten Naum Gabos, die mit Erlaubnis der Nachlassverwalter angefertigt worden waren. Gabos Arbeiten aus Zelluloseacetat und anderen Kunststoffen – Materialien, von denen der Künstler ganz anders als Roth angenommen hatte, dass sie äusserst



Abb. 7 Nachbildung des *Selbststürms* (Detail), 2008, Schokoladenfiguren, Glasböden eingehängt in ein Stahlgerüst, Dieter Roth Foundation, Hamburg (Foto: Dirk Dobke)

haltbar wären – unterliegen mittlerweile rapiden, nicht aufhaltbaren Zersetzungsprozessen. Anlässlich der Präsentation der Gabo-Nachbildungen wurden das Für und Wider dieser Praxis, ihre Geschichte sowie ihre künftige Rolle in Sammlungen und ihr möglicher Status erstmals auf breiter Ebene ausgelotet.⁵¹ Es ging dabei um den Einsatz von «replicas» in der Dokumentation von Kunstwerken, für Studienzwecke und in Ausstellungen. Als unliebsame, aber mögliche Folgeprodukte wurden jedoch auch Editionen thematisiert, die Funktion von Repliken als Substitut verlorener Objekte, als Realisierungen nicht ausgeführter Werke oder gar als etwa in der Materialwahl «verbesserte» Versionen früherer Arbeiten. Ähnlich unklar, wie letztlich die Kontrolle über diese Praxis zu behalten wäre und wer die Autorität ausübe, blieb die Frage, für welche Kunstwerke die sogenannte «replication» überhaupt angewendet werden könnte. Für die Kunst Dieter Roths zeigte sich die Restauratorin Heide Skowranek in ihrem Beitrag eher skeptisch.⁵² Sie spielt zwar die möglichen Bestimmungen von Repliken durch,⁵³ lehnt aber etwa den Einsatz einer Nachbildung als «starting point for a new aging



Abb. 8 Ausstellungskopie des *Schokoladenlöwenturms* in der Ausstellung «Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89», 28. Mai bis 6. September 2009, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

process» ab, da man das Werk Roths damit nur auf seine Prozessualität, den Ablauf des Verfalls, reduziere, während andere Aspekte wie vor allem die Authentizität des Werks – auch für Skowranek offenbar vor allem eine materiale Authentizität – keine Rolle mehr spielen würden.⁵⁴

Ausstellungskopien – die trotz aller Kritik bisher akzeptierteste Form der Replik – werden in Museen meist mit dem Auftrag, Erfahrung zu vermitteln, gerechtfertigt.⁵⁵ Aber welche Art von Erfahrung kann beispielsweise ein solches frisch nachgebautes Schokoladenlöwengestell vermitteln, dessen Figuren ausgetauscht werden, sobald sie einen bestimmten Grad des Zerfalls erreicht haben? Natürlich geben Nachgüsse ihren Betrachtern einen Eindruck vom Material und unter Umständen von dessen beginnendem Verfall, von Oberflächen, Formen, Figurenmassen und der Größe des Gesamtobjekts sowie seiner Komposition. Wo es jedoch Roth um «Wehmut?» ging, wie er in Dobkes Dissertation das Wort «Provokation» verbesserte, wirken die Nachgüsse notwendigerweise gezähmt und im ungünstigsten Fall weniger melancholisch, da eben nicht ausweglos der Zersetzung ausgeliefert, sondern verspielt. Innerhalb der nur angemeldeten Besuchern zugänglichen Räume der Dieter Roth Foundation vermitteln sich durch die Umgebung

des vielschichtigen Roth'schen Werks, durch Dokumentationsmaterial und die Erklärungen der Mitarbeitenden die künstlerischen Produktionsmaximen, während zugleich auch eine Auseinandersetzung mit der Praxis des Nachgiessens herausgefordert wird – schon dadurch, dass die neuen Schokoladenobjekte einen intensiven Geruch verströmen. Es ist also immer kontextabhängig, welche Werkinhalte eine Ausstellungskopie vermitteln kann.

Ähnliches gilt für Björn Roths Nachgüsse von *Selbststurm* und *Zuckerturm*. Nachdem er häufig darauf verwiesen hatte, dass er durch seinen Vater als künstlerischer Nachfolger legitimiert worden war, der die Produktion einfach in seinem Sinne weiterführen und sich dadurch auch eine Einnahmequelle sichern sollte,⁵⁶ produzierte er beide Türme anlässlich einer Ausstellung in der New Yorker Niederlassung der Galerie Hauser & Wirth 2013 als Arbeiten Dieter Roths neu. Jedoch machen das Hantieren mit den alten Gussformen und die Erklärungen Björn Roths als künstlerischer Nachfolger die neuen, in einer Edition zum Verkauf angebotenen Türme genauso wenig zu Werken Dieter Roths wie es die Ausstellungskopien sind. Sie sind Produkte Björn Roths.⁵⁷ Dass ich mit dieser Einschätzung den Künstler Dieter Roth und die von ihm zu Lebzeiten ausgeübte Regie ernster nehme, als er selbst es mit der Bestimmung seiner Nachfolge suggerierte, liegt – wenn man bereit ist, seine «Originale» als «Pflege-» und Geschichtsobjekte anzusehen – im prozessualen Werk und Werkbegriff Roths begründet und ist eine Frage der durch seine künstlerische Autorität und durch die Zielsetzung des Verfälschens dem Werk verliehenen Authentizität.

Roth erweiterte den Begriff des Originals, strapazierte und verwischte seine Grenzen – durch die Verwendung organischer Materialien beim Druck oder durch leicht variierte Nachbauten früherer Objekte. Im Gegenzug machen die strenge Regie und die Deutung seiner Kunstwerke als zu pflegende Objekte sowie natürlich seine Selbstmusealisierungen und Atelierinszenierungen wiederum klar, wie gut die Vorstellung des Künstlers als Erzeugers des Originalen – des trotz Zufall, Prozessualität und «Collaborationen» starken Autors – zu Roth passt. Ganz ähnlich wie für ihn wäre es aber auch für uns wohl keine Alternative, das «Original» als Kategorie bei Roth nicht ernst zu nehmen. Sie erinnert uns vielmehr so ironisch wie insistierend an das nicht durch Kopien oder Nachbildungen zu ersetzende Eigenleben seiner Kunstwerke.

Der Text basiert auf meiner Habilitationsschrift an der Philipps-Universität Marburg, *Theorien und Praktiken des Originalen und Authentischen: Barnett Newmans Gemälde, Duane Hansons Plastiken, Dieter Roths «Untergangsbilder», Joseph Beuys' Installationen und die Tradierungsformen der Kunst*, Typoskript, 2016 (vgl. auch Anm. 57). Dank an Dirk Dobke und Gabriele von Schroeter von der Dieter Roth Foundation, Anke te Heesen, Hubert Locher und Dietmar Rübél.

- 1 Dirk Dobke, *Dieter Roth. Frühe Objekte und Materialbilder, 1960–1975*, Bd. 1: *Melancholischer Nippes*, Bd. 2: *Werkverzeichnis*, urspr. Diss. Univ. Hamburg, 1997, beide Bde. erg. und komm. von Dieter Roth, hrsg. von der Dieter Roth Foundation, Köln: König, 2002, Bd. 2, S. 122–123.
- 2 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 48, und Bd. 2, S. 122.
- 3 Ebd., Bd. 2, S. 99–131, hier S. 123.
- 4 *Dieter Roth. Originale*, bearb. von Dirk Dobke, mit einer Einf. von Laszlo Glozer, Hamburg: Dieter Roth Foundation / London: Edition Hansjörg Mayer, 2002, S. 85 und 237 (dort beide Abb. auf dem Kopf).
- 5 Das Original – und eng damit verknüpft Authentizität – sind Zuschreibungs- und Beglaubigungsbegriffe, vgl. u. a. die Lemmata Authentisch / Authentizität und Original / Originalität in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart: Metzler, 2000–2005, Bd. 7 (2005), S. 40–65, und Bd. 4 (2002), S. 638–655. Sie verweisen vor allem auf die Autorität des Urhebers im Sinne der Authentifizierung sowie Echtheit eines Objekts und damit auf das semantische Feld von «wahrhaftig, eigentlich, unvermittelt, unverstellt, unverfälscht» (Authentisch / Authentizität, Bd. 7, S. 43). Im Rahmen von Konservierungsproblematiken, wie sie hier im Mittelpunkt stehen, wird Authentizität zudem nicht länger als singular verhandelbar, sondern vielmehr als Plural begriffen – im Sinne etwa materialer, konzeptueller, funktionaler oder historischer Authentizitäten, die es zu untersuchen und gegeneinander abzuwägen gilt.

- 6 *Dieter Roth. Originale 1946–74*, Ausst. und Kat. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat. Kunstverein in Hamburg, 1.6.–14.7.1974; vgl. darin den Text «Das Original oder Kann das Gemälde der Maler sein? Eine Basel-Novelle von Dieter Roth», S. 20–24.
- 7 Dobke / Glozer 2002 (wie Anm. 4).
- 8 Freundliche Auskunft von Dirk Dobke, Dieter Roth Foundation, Hamburg.
- 9 «*Graphik mit Kakao* – 1968 – Siebdruck, neun Farben und Kakao auf weissem Karton in Plastiktasche, bearbeitet, Druckformen vom Drucker auf Folie gezeichnet – 70 × 100 cm – Auflage: 50, nummerierte und signierte Unikate, 10 Künstlerexemplare – [...] Jedes Blatt ist mit einem handgeschriebenen Satz versehen; der Nummerierung der Drucke entsprechend gelesen ergeben die Sätze eine Geschichte von Dieter Roth.» *Dieter Roth. Druckgraphik. Catalogue Raisonné 1947–1998*, bearb. von Dirk Dobke, Hamburg: Dieter Roth Foundation / London: Edition Hansjörg Mayer, 2003, S. 75.
- 10 «*Ein Taschenszimmer von Dieter Roth* – Remscheid – 1968 – Bananenscheibe über Reisnagel [sic!] auf Stempelbild, Plastikschachtel in Karton – 2 × 10,5 × 7,5 cm in 2,5 × 11,5 × 8 cm – Auflage: unlimitiert, unnummeriert und signiert [...]» Dirk Dobke, «Unikate in Serie – Die Multiples», in: *Dieter Roth. Bücher + Editionen. Catalogue Raisonné*, hrsg. von der Dieter Roth Foundation, bearb. von Dirk Dobke, Hamburg: Dieter Roth Foundation / London: Edition Hansjörg Mayer, 2004, S. 15–37, hier S. 25.
- 11 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 42.
- 12 Roth selbst vermerkte auf dem Objekt «Dieter Roth 1968–1993.» Vgl. Dobke / Glozer 2002 (wie Anm. 4), S. 112.
- 13 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 166.
- 14 Dirk Dobke, «Kollaboration als Medium – Dieter Roths Zusammenarbeit mit Künstlern, Freunden und Familie», in: *Dieter Roth – Souvenirs. Vorträge, Filme und Gesprächsrunden mit Wissenschaftlern, Freunden und ehemaligen Mitarbeitern des Künstlers anlässlich der Tagung der Dieter Roth Akademie in Stuttgart am 14. und 15. November*

2009. *Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart und im Kunstmuseum Stuttgart*, hrsg. von Uwe Lohrer mit Ingo Borges, Stuttgart: Frechdruck, 2011, S. 25–48, hier S. 29.
- 15 Ebd., S. 30.
- 16 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 87–88.
- 17 Ebd., S. 63.
- 18 Dirk Dobke, «Die Gartenskulptur von Dieter Roth. «Ein Auf= und Abbaugeschichten»», in: *Wounded Time. Avantgarde zwischen Euphorie und Depression*, hrsg. von Veit Loers, Ausst.-Kat. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 9.4.–20.8.2000, S. 122–144, hier S. 133.
- 19 Dobke 2011 (wie Anm. 14), S. 43.
- 20 Ebd.
- 21 Theodora Vischer, «Vorwort», in: *Über Dieter Roth. Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung «Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive» im Schaulager, Basel*, hrsg. von Beate Söntgen und Theodora Vischer, Münchenstein: Schaulager, 2004, S. 6–8, hier S. 6–7; vgl. auch dies., «Roth-Zeit. Eine Retrospektive», in: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, hrsg. von Theodora Vischer und Bernadette Walter, Ausst.-Kat. Schaulager, Basel, 24.5.–14.9.2003; Museum Ludwig, Köln, 18.10.2003–11.1.2004; The Museum of Modern Art Queens und P.S. 1 Contemporary Art Center, New York, 10.3.–7.6.2004, Baden: Lars Müller, 2003, S. 11–15, hier 12–13.
- 22 Dies ist Dobke 2002 (wie Anm. 1).
- 23 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 42 und 79.
- 24 Dobke 2000 (wie Anm. 18), S. 129.
- 25 Vgl. Beatrice von Bismarck, «Elend und Beneidenswertes: Das Atelier und seine Ausstellung», in: Söntgen/Vischer 2004 (wie Anm. 21), S. 171–185, hier S. 176.
- 26 Zit. nach Ina Conzen, «Eröffnungsrede», in: Lohrer/Borges 2011 (wie Anm. 14), S. 13–18, hier S. 18.
- 27 Vgl. z.B. Heide Skowranek, «Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth», in: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, hrsg. von Angela Matyssek, München: Silke Schreiber, 2010, S. 87–104, hier S. 87.
- 28 Zit. nach Monika Kneer, *Nahrungsmittel als künstlerischer Werkstoff bei Dieter Roth. Überlegungen zum Erhalt von auf Verfall angelegten Kunstobjekten*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, 1992, S. 65.
- 29 Ebd. der volle Wortlaut: «lieber freund, [...] das rote runde bild soll nicht restauriert werden! es ist zum Abblättern! man könnte glas darüber tun, so dass alles abgeblätterte drinnen sich ansammelt. nur nie was restaurieren! bitte nicht!»
- 30 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 110.
- 31 Ebd., S. 124: «da würde ich mich nicht gegensträuben, heute (Jan. '98)».
- 32 Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 64.
- 33 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 120v.
- 34 So Skowranek 2010 (wie Anm. 27), S. 92.
- 35 Zit. nach Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 56.
- 36 Zit. nach Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 127.
- 37 Ebd., S. 120–121 und Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 34r und v, 35.
- 38 Skowranek 2010 (wie Anm. 27), S. 99.
- 39 Vgl. hier auch Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 109, und Conzen 2011 (wie Anm. 26), S. 14.
- 40 Dobke 2002 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 74r und 73v.
- 41 Ebd., S. 121r und 120v. Noch 1993 äusserte Roth sich zu «einer anderen Art des Untergangs – ein Bild zu restaurieren», und zwar einer «hässlichen Art»; zit. nach Skowranek 2010 (wie Anm. 27), S. 87.
- 42 So Roth auf die Bitte einer Sammlerin um Hilfe (zit. nach ebd., S. 94).
- 43 Zit. nach Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 56.
- 44 Zit. nach Barbara Basting, «Vom raschen Verfall der zeitgenössischen Kunst. Eine polemische Einführung», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 52 (2001), Nr. 4, S. 6–11, hier S. 10.
- 45 Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 62.
- 46 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 123.
- 47 Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 70.
- 48 Ebd., S. 58–62.
- 49 Dirk Dobke, «Kunst als Verfallsprozess – Das «Schimmelmuseum» von Dieter Roth», in: *Schimmel – Gefahr für Mensch und*

- Kulturgut durch Mikroorganismen* (VDR-Schriftenreihe zur Restaurierung, 1), Beiträge der gleichnamigen Tagung in München, 21.–23.6.2001, hrsg. von Angelika Rauch, Stuttgart: Theiss, 2005, S. 114–120, hier S. 120.
- 50 Stephanie Barron, «Unscharfe Grenzen. Deutsche Kunst und Kalter Krieg zwischen Mythos und Geschichte», in: *Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945–89*, hrsg. von ders. und Sabine Eckmann, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art (unter dem Titel *Art of Two Germanys / Cold War Culture*), 25.1.–19.4.2009; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 28.5.–6.9.2009; Deutsches Historisches Museum, Berlin, 3.10.2009–10.1.2010, Köln: DuMont 2009, S. 12–33, hier S. 21 mit Anm. 19.
- 51 Vgl. Matthew Gale (Hrsg.), *Inherent Vice. The Replica and its Implications in Modern Sculpture. Workshop, Tate Modern, 18.–19. Oktober 2007*, unterstützt von der Andrew W. Mellon Foundation, publ. als *Tate Papers*, Nr. 8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08>, Stand 15.3.2018.
- 52 Heide Skowranek, «Should We Reproduce the Beauty of Decay? A «Museumsleben» in the work of Dieter Roth», ebd., <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth>, Stand 15.3.2018.
- 53 Skowranek erwähnt ebd. «copy for exhibition purposes», «replacement [...] of lost or damaged elements within an installation», «duplicate, documentation, and didactic aid to understanding», «starting point for a new aging process».
- 54 «This option [Nachbildungen von Accumulagen; A. M.] would limit the work to processuality and neglect any attempt to retain its authenticity, which may also include a large number of levels of meaning such as the aesthetic, historical, artistic, social and scientific dimensions.» Ebd.
- 55 Das Museum als Erfahrungsraum wurde in den 1970er Jahren unter dem Stichwort «Lernort contra Musentempel» vehement diskutiert. In den 1990er Jahren unter neuen Vorzeichen wieder aufgegriffen, kreisten die Debatten nach 2000 zunehmend um die Abgrenzung zur Szenografie, vgl. z. B. Gottfried Korff, «Das Popularisierung-Dilemma», in: *Museumskunde*, 66 (2001), Nr. 1, S. 13–20.
- 56 Zu Roths Nachfolge-Erklärungen vgl. Dobke 2011 (wie Anm. 12), S. 43, Kneer (wie Anm. 26), S. 7, und bezogen auf die *Gartenskulptur* sowie am öffentlichkeitswirksamsten in Edith Juds Film *Dieter Roth* von 2004.
- 57 Vgl. dazu Angela Matyssek, *Theorien und Praktiken des Originalen und Authentischen: Barnett Newmans Gemälde, Duane Hansons Plastiken, Dieter Roths «Untergangsbilder», Joseph Beuys' Installationen und die Tradierungsformen der Kunst*, Typoskript, Habilitationsschrift, Philipps-Universität Marburg 2016, S. 154 und passim (Drucklegung unter dem Titel *Kontinuitäten der Kunst. Konservierung-Restaurierung als angewandte Kunstgeschichte* in der Edition Metzler für 2018 in Vorbereitung).