

Mapping a World. Zur Tischmatte von Dieter Roth

*Ina Jessen*

S. 173–192

aus:

# **Metabolismen**

Nahrungsmittel als Kunstmaterial

Herausgegeben von  
Isabella Augart und Ina Jessen

Hamburg University Press  
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg  
Carl von Ossietzky

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung  
und der Geschwister Dr. Meyer Stiftung

## Impressum

### BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

### LIZENZ

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Abbildungen und sonstiges Drittmaterial.

### ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar. DOI <https://doi.org/10.15460/HUP.202>

ISBN 978-3-943423-71-6

### COVERGESTALTUNG

Hamburg University Press

### COVERABBILDUNG

Bildnachweis: Dieter Roth, *Zuckerturm* (Schimmelmuseum), 1994. Fotografie: Heini Schneebeli, 1999  
© Dieter Roth Foundation, Hamburg / Courtesy Hauser & Wirth.

### SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (<https://github.com/huertatipografica/Alegreya>). This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: <http://scripts.sil.org/OFL>

### DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

### VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2019  
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

# INHALT

---

Metabolismen. Zur Einführung <i>Ina Jessen und Isabella Augart</i>	1
Don't be a Chocolate Soldier – künstlerische Positionen zur Nahrungsmittelpolitik in Israel und Palästina <i>Isabelle Busch</i>	11
Einverleibungen – interpikturale Bezugnahmen und intermediale Verfahren durch Lebensmittel in der Gegenwartskunst <i>Fabiana Senkpiel</i>	27
The Pages of Day and Night – von Saatgut-Tresoren und Herbarien in Pia Rönickes Arbeit <i>Magdalena Grüner</i>	41
Plastik. Ein spekulativer Metabolismus <i>Inka Lusic</i>	55
Lebensmittel als Medium und Material in Kunst und Küche <i>Felix Bröcker</i>	65
Entschuldigung – Sie haben da ein totes Tier im Essen <i>Barbara Uppenkamp</i>	81
Die Stadt als Organismus – Atelier van Lieshouts Slave City zwischen Nachhaltigkeitsdiktum und künstlerischer Selbstbefragung <i>Anita Hosseini</i>	99
Geschmacksdifferenzen – Kochen als künstlerische Praxis bei Rirkrit Tiravanija <i>Mirja Straub</i>	115
Sonja Alhäuser. Einverleibungen – Hedonismus als künstlerische Befragung <i>Dirk Dobke</i>	129

hoe schilder hoe wilder – Alkoholkonsum von Malern in den Künstlerviten des Karel van Mander	145
<i>Johanna Moczny</i>	
Das Gegenteil von Appetit – Ekel als ästhetische Erfahrung	161
<i>Tobias Weilandt</i>	
<b>Mapping a World. Zur Tischmatte von Dieter Roth</b>	<b>173</b>
<i>Ina Jessen</i>	
Verfasserinnen und Verfasser	193

# Mapping a World. Zur *Tischmatte* von Dieter Roth

---

Ina Jessen

Ein süßlich-warmer Duft alternder Schokolade gepaart mit jenem eines staubigen Raumes, von Holzmöbeln, altem Teppichboden, Büchern, Papier und anderen undefinierbaren Geruchsnoten – diese sinnlichen Reize begleiten die Besucher\*innen beim Betreten des Appartements des deutsch-schweizer Künstlers Dieter Roth (1930–1998) in der Hamburger Abteistraße, wo sich heutzutage ein Konglomerat aus Lebens- und Arbeitsspuren künstlerischer Prozesse eröffnet. Neben dem Wohninventar und Grafikschränken zählen hierzu Portraitbüsten bestehend aus farbigem Zucker und Schokolade, Prototypen aus Gips zu den vier Multiple-Formen des Künstler-Selbst sowie die entsprechenden Silikon-Gussformen.<sup>1</sup> In den hölzernen Wandregalen sind Arbeitsutensilien, diverse Materialien und Werkstoffe sowie zahlreiche Bücher zu entdecken, bei denen unklar ist, ob diese einst als Materialien zur Verarbeitung in Roths *Literaturwürsten* oder zur ernsthaften Lektüre gedacht waren.<sup>2</sup> Zwischen der Eingangstür und dem Bett ist zudem eine eigens angefertigte Garderobenkonstruktion lokalisiert, an der noch immer Roths Morgenmantel hängt, als sei er nur eben aus dem Zimmer gegangen. Erst im Raum stehend wird die Sicht auf eine zentrale Arbeit des Künstlers eröffnet: Über dem von einer Woldecke geschützten Bett gehängt und auf einer Tischlerplatte fixiert, handelt es sich um die zwischen 1991 und 1998 entstandene Akkumulative *Tischmatte*, die zugleich das letzte in Hamburg entstandene Objekt von Dieter Roth vor dessen Tod im Juni desselben Jahres darstellt (Abb. 1).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Die vier Multiple-Formen sind als Löwenselbst, Selbstbüste, Hybrid und Sphinx titulierte.

<sup>2</sup> Zu Roths *Literaturwürsten*, vgl. u.a.: Das Große Fressen. Von Pop bis heute, Ausst. Kat., Kunsthalle Bielefeld, 2004, S. 130.

<sup>3</sup> Vgl. Dirk Dobke: Die Dieter Roth Foundation. Ein Künstlermuseum, in: Dieter Roth Foundation (Hg.): Dieter Roth. Originale, bearbeitet von Dirk Dobke, Hamburg / London 2002, S. 214.



Abb. 1  
Dieter Roth  
*Tischmatte*  
1991–1998,  
Schreibtisch-  
unterlage aus Karton  
mit fixierten Fotos,  
Schreibgeräten,  
Tomaten auf  
Tischlerplatte, 104  
x 200 cm, Dieter  
Roth Museum,  
Hamburg

Die Arbeit besteht aus vielfältigen, in ihrer ursprünglichen Eigenschaft und Funktion unterschiedlichen Elementen und Materialien.<sup>4</sup>

Neben all dem bereits Gezeichneten und Festgeklebten standen und lagen [auf der Matte, Anm. d. Verf.] Flaschen, Tassen, leere und noch volle Tablettenpackungen, Tomaten, etwas Brot und alle möglichen Abfälle, die Zeugnis vom Wochenende ablegten. [...] [Roth] klebte [...] die Stifte, Zettel, die Tomaten und alles das, was für ihn einen gewissen tagebuchartigen Mehrwert besaß, an der Stelle auf dem Graukarton fest, wo es gerade gelegen hatte.<sup>5</sup>

Gebunden an den Einsatz solcher alltäglichen Materialien kommen der Aspekt des Prozessualen und der in der menschlichen Existenz angelegte Verfall zudem als physische und intellektuelle Entwicklungsebenen Roths zum Vorschein. Nicht zuletzt aufgrund seiner körperlich geschwächten Verfassung zum Ende des Objektwerdungsprozesses verweist die Materialität seiner Arbeit auf die existenzielle Auseinandersetzung im Sinne des *memento mori*. Dabei wurde das Metabolistische des Selbst künstlerisch produziert, reproduziert und anhand unterschiedlicher Materialkonstruktionen, -beschaffenheiten und semantischer Zuschreibungen verhandelt. Dem Einsatz von Nahrungsmitteln als Kunstmaterial kommt hier eine Sonderrolle zu, da diese eine eigene, stark wandelbare Prozessualität aufweisen und durch Fäulnisprozesse visuelle und olfaktorische Rezeptionsweisen provozieren.

In ihrer substanziellen Beschaffenheit ist zugleich die immanente Vergänglichkeit von Nahrungs- und Lebensmitteln angelegt, die entweder dem metabolistischen Prozess von Verdauung zuteil werden oder – so sie nicht verspeist oder konserviert werden – natürlichen Verfalls-, Verwesungs-, Schimmel- und Fäulnisprozessen anheimfallen. Aktiven Transformationsprozessen von Nahrungsmitteln als künstlerischem Werkstoff kommt insofern eine Sonderrolle zu, als diese beispielsweise multisensuell wahrnehmbar sind, unkonventionelle Praktiken verhandeln und zur Hinterfragung normativ geprägter Rezeptionsmuster beitragen. Sie spiegeln somit einen Kunstbegriff wider, der losgelöst von jedwedem Statischen funktioniert und sich der Evidenz und des Nomos eines immerwährend gleichbleibenden Kunstwerks verwehrt. Mit dem transmedialen Einsatz von Nahrungsmitteln, solchen und anderen

<sup>4</sup> Roth arbeitete bis 1994 an der *Tischmatte*. Nach einer dreijährigen Pause nahm er die Bearbeitung im Januar 1998 wieder auf. Im Anschluss an eine Herzattacke beendete Roth die Bearbeitung, sodass die *Tischmatte* nach Ostern und damit wenige Monate vor seinem Tod als Objekt an der Wand im Apartment der Abteistraße fixiert wurde. Gespräch mit Dirk Dobke, 31.12.2018, vgl. auch: Dirk Dobke: Das Atelier als Kunstwerk bei Dieter Roth, in: Hayo Heye (Hg.): *Wo Kunst entsteht. Künstlerateliers in Hamburg*, Hamburg 2013, S. 52–53.

<sup>5</sup> Ebd.

Abfällen im Werk Dieter Roths gelten seine Arbeiten als beispielhaft für den gemeinsam mit Daniel Spoerri (\*1930) definierten Begriff *Eat Art* und die gleichnamige Kunstform.<sup>6</sup> Schokolade, Käse, Früchte, Gewürze, Hackfleisch und viele andere Lebensmittel finden in Roths Œuvre ihre Verwendung als Kunstmaterial und damit einhergehend eine Neuzuschreibung in ihrer Funktion. Deren Einsatz birgt zugleich Raum für alternative Darstellungs- sowie multisensuell geprägte Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen, aus denen heterogene Fragestellungen an das jeweilige Kunstobjekt wie auch Konzepte der Urheber- und Autorschaft resultieren. Hierbei wird die Reflexion von Aspekten wie Zufall und Zeitlichkeit, werk- und existenzbezogene Prozessualität oder Formen von Erinnerungskultur angeregt. Dieter Roths bislang in der Forschung wenig beachtete Werkgruppe der *Tischmatten* leitet in Hinblick auf diese Aspekte zu Fragen der Materialität, deren semantischer Konnotation und sensuellen Rezeptions-Wahrnehmung sowie der im Transformationsprozess vom Alltags- zum Kunstobjekt begriffenen Performativität. Im Zusammenhang der Werkgenese und -analyse des Objekts *Tischmatte* erschließen sich Materialzuschreibungen und Bedeutungsebenen mit konkretem Zeit- und Ortsbezug. So stellt sie eine sich translokativ wiederholende Raumstruktur dar, die als Kartografie von Arbeits- und Lebensorten, -prozessen und -zuschreibungen lesbar ist. Diese Einheit beschreibt der Sohn des Künstlers Björn Roth 2010:

The studio was at once a workplace and an apartment. Things were flowed together and became isolated. It was a kind of laboratory, to search for the beauty in nothing, and a workshop for assembling findings.<sup>7</sup>

Im Titelzusammenhang *Mapping a World* klingen unterschiedliche Perspektiven respektive *Welten* Dieter Roths an, deren Rezeptionsvoraussetzung wiederum auf der jeweiligen Materialität und bildlichen Darstellung sowie deren semantischer Aufladung basieren. Vom kulturell geprägten Ort der sozialen Begegnung etwa am Küchentisch, über die Verknüpfung von Esskultur, Lebensmitteln und deren Zuschreibung bis hin

<sup>6</sup> Zur Forschungsgeschichte von Nahrungsmitteln als Kunstmaterial, siehe u.a. Roger Fayet und Regula Krähenbühl: *Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900*, Zürich 2018. *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst*, Ausst. Kat., Kunsthalle Düsseldorf, Galerie im Taxispalais Innsbruck, Kunstmuseum Stuttgart, Köln 2009. Monika Wagner: *Vom Umschmelzen. Plastische Materialien in Kunst und Küche*, in: Beate Söntgen und Theodora Vischer (Hg.): *Über Dieter Roth*, Basel 2004, S. 121–135. Dietmar Rübél: *Nahrung*, in: Monika Wagner, ders. und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 182–186. Ralf Beil: *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln 2002. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 197–234.

<sup>7</sup> Björn Roth: *Introduction*, in: Barry Rosen (Hg.): *Dieter Roth, Björn Roth. Work Tables & Tischmatten*, New Haven 2010, S. 29.

zum Arbeitsplatz oder gar Lebensort Tisch – die *Tischmatte* verknüpft unterschiedliche Gebrauchs- und Deutungsformen des Objektträgers. Nachdem Roth Mitte der 1950er Jahre nach Island gezogen war, bedeutete der Tisch bereits in den Anfangsjahren den zentralen Arbeitsort für ihn. Da der Künstler in dieser Zeit, in der er sowohl Schmuck, Bücher als auch Möbel produzierte, nicht über ein Atelier verfügte, wurde der Tisch neben der gemeinschaftlich sozialen Komponente als Arbeitsort relevant.<sup>8</sup> Die *Tischmatte* spiegelt das darauf stattfindende Leben. Dabei ist die darauf befestigte Materialsammlung äquivalent zur Kartografie bzw. den Landmarken, Orten und Ebenen einer Landkarte zu erachten, sodass die Fäden von Roths kunstspezifischer Lebensstruktur in bzw. auf der *Tischmatte* zusammen laufen. Einerseits sind es Ateliers und Lebensorte, die sich in der *Tischmatte* anhand entsprechender Utensilien oder Fotografien abbilden. So beschrieb Björn Roth ihren Stellenwert in den Ateliersituationen:

Our studios were like ‚safe houses‘. We could always find shelter there from various kinds of intrusion. In Mosfellsbær, Seyðisfjörður, Hamburg, Basel, Unterterzen, and Vienna. Different Places and different ambiances, but with one common element: the work tables and the place mats – *Tischmatten*.<sup>9</sup>

Andererseits lassen die Materialzuschreibungen Rückschlüsse auf Roths Urheber- und Autorschaft zu.<sup>10</sup> Im selben Moment ist allen Deutungsebenen gemein, dass ihnen ein selbstreflexives Moment des Künstlers innewohnt. In der Abteistraße entstanden und von Roth über dem Bett – somit einem der intimsten Orte – gehängt, ist die *Tischmatte* eindeutig dem Hamburger Künstleratelier zuzuschreiben. Roth unterhielt zeitweise sieben Ateliers, die einem vergleichbaren Konstruktionsmodell mit wiederkehrenden Materialien, Schreib- und Arbeitsutensilien bis hin zu seinen selbstkonstruierten Holzmöbeln folgten und das künstlerische Wirken mit den realen Narrativen des Lebens verbanden. Seine in den wechselnden Lebens- und Arbeitsorten begriffene nomadische Existenz ist demnach in den Ateliersituationen gebannt, da diese wiederkehrende räumliche Voraussetzungen und Lebensstrukturen darstellen.<sup>11</sup> Strukturell bildet sich der Atelierraum zudem in der Werkgruppe der *Tischmatten* und insbesondere im gleichnamigen Objekt ab. Indem Roth Zeichnungen

<sup>8</sup> Vgl. Dobke 2013, S. 48.

<sup>9</sup> Roth 2010, S. 29.

<sup>10</sup> Zu Autorschaft und Entgrenzung des Werkbegriffs vgl. u.a. Angela Matyssek: Entgrenzung / Begrenzung. Dieter Roths «Originale» als Museums- und Sammlungsobjekte, in: Roger Fayet und Regula Krähenbühl: Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900, Zürich 2018, S. 132–153, S. 134.

<sup>11</sup> Dauerhafte Ateliers hatte Roth in Island (Mosfellsbaer, Hellnar, Seyðisfjörður), Wien, Hamburg, Basel sowie teilweise in Zürich, London, Zug und anderen Orten. Vgl. hierzu Dieter Roth Foundation 2002, S. 196.

und handschriftliche Notizen vermerkte, Arbeitsutensilien, Fotografien als Momentaufnahmen seines familiären Lebens und die Dokumentation von Werkentstehungs- und Arbeitsprozessen festhielt sowie Relikte des alltäglichen Lebens in Form von Abfällen wie auch Notizen armierte, akkumuliert sich das Künstleratelier als Kleinformat wiederum in der *Tischmatte*. An der Wand über dem Bett in der Abteistraße 57 hat demzufolge ein Mapping stattgefunden, das sowohl kunst-, subjekt- und ortsspezifische als auch translokative Inhalte miteinander verknüpft.<sup>12</sup>

Als Materialobjekt an der Schnittstelle zwischen Arbeits- und Lebensort begriffen, ist die *Tischmatte* zugleich als abstraktes, subjektives sowie lokal geprägtes Abbild ihres Urhebers lesbar. Letztgenannter Aspekt transportiert im Zusammenhang von Roths Ansicht seit den 1980er Jahren – „das tägliche Leben sei die wahre wirkliche Kunst“<sup>13</sup> – zugleich die Frage nach der tagebuchähnlichen, dokumentarischen oder kommentierenden Zuschreibung, wie sie etwa im Sammlungskatalog des Dieter Roth Museums in Hamburg (2002) mit der Gleichsetzung von Tagebüchern, *Tischmatten* und Zufallszeichnungen (im Sinne von Telefonzeichnungen<sup>14</sup>) als Resultate von Roths konsequenter wie schonungsloser Selbstdarstellung begriffen ist.<sup>15</sup> Der vorliegende Beitrag dient der Untersuchung von Roths *Tischmatte* in Hinblick auf den Aspekt der Liminalität, inwiefern diese als Akkumulation reale, physische Räume simultan als Denk- und Reflexionsraum verknüpft, sodass beide Ebenen miteinander korrespondieren. Hierbei stellen materialspezifische Metabolismen im Sinne realer Transformationsprozesse den Ausgangspunkt zur Objektuntersuchung dar. Auf dem Objektträger fixierte Gegenstände, Roths Zeichnungen sowie jeweils einhergehende Bedeutungszuschreibungen stehen dabei ebenso im Betrachtungsfokus wie die Semantiken geistiger, physischer und kunstbezogener Nahrung und schließlich der Objektwerdungsprozess der *Tischmatte*.

### Die *Tischmatte* (1991–1998)

Die mit vielfältigen Materialien versehene Kartonfläche beträgt in den Maßen 104 x 200 cm und ist ausgehend von beiden Querseiten bearbeitet. Roth wirkte folglich

<sup>12</sup> Im Moment der Gleichgewichtung aller Materialien als „Leben in der Kunst“ anerkennt und zeigt Roth die Gattungszuschreibungen auf, verwehrt sich dieser Form der Hierarchisierung jedoch.

<sup>13</sup> Roth entwickelte die seitens der Künstler\*innen-Generation der 1960er Jahren geforderte kausale Einflussnahme von Kunst und Leben weiter, indem er diese kausale Verwebung seit den 1980er Jahren nicht länger als Forderung postulierte, sondern diese zum zentralen Gegenstand und Ausgangspunkt seiner Kunst im alltäglichen Umgang manifestierte, vgl. Dieter Roth Foundation 2002, S. 201.

<sup>14</sup> Zu den Telefonzeichnungen vgl. Klaus Fischer et al.: Über Telefonzeichnungen von / about telephonedrawings by Franz Eggenschwieler, Alfonso Hüppi, Dieter Roth, Stuttgart / London 1980.

<sup>15</sup> Vgl. Dieter Roth Foundation 2002, S. 201.

perspektivisch von zwei Seiten daran, zeichnete darauf, integrierte Notizen und beklebte sie mit Fotos und diversen anderen Gegenständen. Von beiden Seiten weist das Zentrum der Pappoberfläche zahlreiche, bis zur Unkenntlichkeit ineinander verwobene Zeichnungen auf. Das Gewimmel erinnert in übersteigerter Form an den 1970 von Roth gestalteten Siebdruck *Daheim*, der ebenfalls eine Vielzahl unterschiedlicher Motive und ineinander verwobene Schraffuren aufweist und somit einen vergleichbar chaotischen Zustand wiedergibt.<sup>16</sup> Im Verhältnis zur benannten Druckgraphik handelt es sich bei den Zeichnungen auf der *Tischmatte* jedoch vielmehr um Linienformationen und Kompositionen, die ihren Ursprung etwa in der konzentrisch-spiralförmig entwickelten Rahmung von Notizen wie Namen, Telefonnummern oder ähnlichem fanden und somit keine eigentlichen Motive darstellen. Die Linien und Schraffuren sind vielfach so eng ineinandergreifend, dass der Eindruck des Chaos umso stärker hervortritt. In diesem zeichnerischen, auf den alltäglichen Arbeitsprozess rekurrierenden Objektlement der *Tischmatte* liegt zugleich der Ursprung dieser Objektgattung begründet.

Während andere Künstler jener Zeit unter Drogeneinfluss, mit verbundenen Augen oder der linken Hand arbeiteten, um zu einer authentischen Zeichnung zu gelangen, begann Roth schlichtweg seine beim Telefonieren entstandenen Zeichnungen und gekritzelten Notizen aufzuheben. Ab 1977 definierte er jene vollgeschriebenen dicken Graupappen, Buchbinderkartons, die als Schutz auf allen Arbeitstischen in den Ateliers lagen, als vollwertige Bilder. Damit hatte er sich fast beiläufig eine neue Form der annähernd automatischen Bildproduktion erschlossen.<sup>17</sup>

Die auf der *Tischmatte* sichtbaren Zeichnungen lassen keine konkrete Motivik – wie etwa jene Stempelzeichnungen zum *Mundunculum* (1961) – erkennen. Diese Tatsache geht auf die in den 1970er Jahren im Sinne des freien Zeichnens entstandenen Telefonzeichnungen zurück.<sup>18</sup> Die willkürlich erscheinende Akkumulation unterschiedlicher Gegenstände und Materialien auf der Pappe wirkt vergleichbar in der Beiläufigkeit und ist zugleich bild- und objektprägend für die *Tischmatte*. Teilweise dienen Papierstücke wie die auf dem Karton fixierte Quittung der Drogerie Meister als Zeichnungsgrundlage, meist zeichnete Roth hingegen direkt auf der Pappunterlage. Zu

<sup>16</sup> Dieter Roth, *Daheim*, 1970, Siebdruck, 15 Farben auf grauem Karton, 65 x 92 cm, Auflage: 120, nummerierte und signierte Unikate, ca. 20 Künstlerexemplare, Druck: Hartmut Kaminski, Düsseldorf, Verlag: Dieter Roth, Düsseldorf und U. Breger, Göttingen. Inv.-Nr. DRF: G 7020143.

<sup>17</sup> Dobke 2013, S. 49.

<sup>18</sup> Telefonzeichnungen entstanden während des Telefonierens und implizieren eine Unmittelbarkeit im Entstehungsprozess, die darauf zurückgeht, dass es sich um eine nicht-intendierte Motivik als Kritzelei handelt. Der zeitgleiche Prozess des Zeichnens und Telefonierens findet auf einer Metaebene statt, die keine bewusste Intention des Gezeichneten bedingt. Diese Prozessualität schildert Roth im Vorwort zur gleichnamigen gemeinsamen Publikation mit Alfonso Hüppi und Franz Eggenschwiler, vgl. Dieter Roth: Vorwort, in: Fischer 1980, o.S.



Abb. 2 Dieter Roth, *Supermatte*, 1976–1977, Bleistift, Tusche, Acrylfarbe auf Karton, 70 x 100 cm, Dieter Roth Museum, Hamburg

den typographischen Elementen zählen handschriftliche Notate wie die Namen von Beat K. oder WOOL Ira, jeweils mit der entsprechenden Telefonnummer versehen, oder die Notiz, dass Vera in der Schule ist (Vera edda i skolen).<sup>19</sup> Mit dem im Ursprung als Arbeitsunterlage verwendeten Karton hatte Roth einen der hölzernen Tische im Hamburger Atelier versehen, ehe er den Umwandlungsprozess von der Arbeitsunterlage zum Kunstobjekt vollzog. Einerseits diente der Karton somit im Ursprung als Schutz der Tischplatte vor etwaigen Verschmutzungen, sodass sich hierin seine ursprüngliche Funktion als Arbeitsunterlage zeigt, andererseits versah der Künstler seine papierenen Unterlagen mit Farbproben, Zeichnungen und anderen handschriftlichen Notaten. Dies geht etwa aus den ebenso zur Objektgattung der *Tischmatten* zählenden Arbeit *Supermatte* (1976–1977) hervor (Abb. 2). Bei dieser hatte Roth darauf verzichtet, unterschiedliche Materialien zu assemblieren und es bei der Einbindung von Zeichnungen, Farbproben und handschriftlichen Beigaben belassen. Die gleichnamig zu der von Roth konzipierten Gattung titulierte *Tischmatte* be-

<sup>19</sup> Im Rahmen künstlerischer Arbeitsprozesse – etwa in dem noch heute zu besichtigenden Raum mit Selbstturm und Löwenturm im Kunstmuseum Basel | Gegenwart – wurde Dieter Roth unter anderem durch seinen langjährigen Freund Beat Keusch unterstützt. In Kollaboration mit seinen Kindern, für und bei dem befreundeten Ira Wool hatte Dieter Roth zwischen 1976 und 1984 das große Wandbild *Chicago Wall. Hommage à Ira and Glorje Wool* (1976–1984) angefertigt, vgl. hierzu: Ina Jessen: Dieter Roth. *Chicago Wall. Hommage to Ira and Glorje Wool, 1976–1984*, in: Kunstmuseum Bern. Die Meisterwerke, Samlungskatalog, München 2016, S. 151.

schreibt aufgrund ihrer Materialfülle und -diversität sowie den damit einhergehenden semantischen Lesarten eine besondere Objektreferenz. So zählen sowohl Lebensmittel als auch Fotografien, ebenso zahlreiche wie unterschiedliche Arbeitsutensilien, Abfälle, Besteck und Notizzettel zu den darauf fixierten Elementen.

Der Tisch ist für seine an sich sehr ordnungsliebende Art ungewöhnlich vollgemüllt. Vor seinem Stuhl in der Mitte liegt ein Buch über die Geschichte des Nationalsozialismus in Deutschland. Drum herum benutzte Gläser, Münzen, leere Joghurtbecher, aufgebrauchte Tablettenverpackungen und sonstiger Abfall, der dort vom Wochenende liegen geblieben ist. Bier und Kaffeereste, erklärte er, seien die Zeugen eines eiligen Alkoholzugs. [Dieter Roths] Herzprobleme seien über Ostern so stark geworden, dass er sich mittels Kaffee, Bier und Medikamenten von einem Tag auf den anderen vom täglichen Gin kuriert habe.<sup>20</sup>

In Dirk Dobkes Beschreibung wie auch der Objektdatierung 1991 bis 1998 klingt bereits der vom alltäglichen Leben geprägte, langwierige Entwicklungs- und Objektwerdungsprozess an. So war die *Tischmatte* Unterlage für alle Dinge, mit denen Roth alltäglich umging, die sein Leben dokumentieren und die er im Objektwerdungsprozess einsetzte. Dies sind Elemente unterschiedlicher Funktion und Materialität, die ebenso divers konnotiert sind, wie aus den Beschreibungen zum Zustand des Tisches wie auch Roths körperlicher Verfassung hervorgeht. So belegt die leere Medikamentenpackung von Thomapyrin-Schmerztabletten dessen physischen Schmerz und wiederum den kalten Alkoholzug, bedingt durch das unmittelbare und heftige Herzleiden. Zugleich zeigt sich hieran Roths Auseinandersetzung mit dem Tod, dessen Nähe für den Künstler im Moment der akuten Gesundheitsgefährdung eine existenzielle wie bedrohliche Erfahrung gewesen sein muss. Insofern tritt ein implizites *memento mori* zutage, wobei das Visionäre zur bedrohlichen Gewissheit transzendieren sollte. Einerseits bezeugen die befestigten Gegenstände den Exzess, andererseits zugleich den damit einhergehenden Verfall. Violettblaue Eierschalen-Fragmente verweisen auf den zeitlichen Zusammenhang um Ostern 1998 und zugleich das zeitliche Moment des Objektstatus-Wandels von der *Tischmatte* als Arbeitsunterlage zum gleichnamigen Kunstobjekt.<sup>21</sup>

Zu den weiteren akkumulierten Elementen zählt der Haken eines Kleiderbügels ebenso wie Gummibänder, Rechnungen und Quittung sowie ein Reinigungsbeleg. Neben kleinformatigen Geburtstagskuchen-Kerzenhaltern aus Plastik fixierte Roth Korkenzieher und Korken sowie Kronkorken, die als Relikt des Alkoholkonsums ebenso den Kreislauf von Versuchung und Zerstörung dokumentieren. Letztere

<sup>20</sup> Vgl. Dieter Roth Foundation 2002, S. 214.

<sup>21</sup> Zur Datierung der abschließenden Arbeiten an der Tischmatte an Ostern 1998, vgl. Dobke 2013, S. 52–53.

kennzeichnen zudem die selbstreflexive Ebene Roths als Trinker, wie sie beispielsweise auch in der Mappe *Unterhaltungsmusik 1* verhandelt wird und insbesondere an der ÄtZRadiierung *Warum der Wittgenstein ein Asket sein muß und warum der Rot kein Philosoph sein kann* von 1966 deutlich wird.<sup>22</sup> Das Blatt verbindet Querschnitt-Zeichnungen zu den Kopfprofilen Roths und Ludwig Wittgensteins inklusive den jeweilig schematisch aufgezeigten Gehirnwindungen mit entsprechend erläuterndem Text. Roth stellt sein Konterfei konkret dem österreichisch-britischen Wittgenstein gegenüber, dessen Philosophie maßgeblich auf Fragen des Wesens, der Form und Wahrheit des Satzes im Sinne der Logik zum Wesen der Welt basiert. Der direkte Vergleich impliziert etwa Roths Bezug auf Wittgensteins Welterklärung „1. Die Welt ist alles, was der Fall ist. 1.1 Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge“, indem Roth die Tatsachen entsprechend beigefügter Attribute wie Zigaretten, Alkohol und Nahrung respektive „Scheisse“ aufzeigt. Zudem findet eine kritische Selbstüberprüfung statt, indem die Radiierung mit „Bemerkungen“ ergänzt ist:

- 1: der fluss des denkens hat die form der haut
- 2: das denken des philosophen will im kreis fließen
- 3: Roths denken fließt um die in seine haut eingegangenen dinge herum [...]
- zu A + 1: die denkbahnen des Vegetariers und Nichtraucher und Nichttrinkers
- zu B + 2: die denkbahnen des fastenden leeren Asketen Wittgenstein
- zu C + 3: die denkbahnen des rauchenden und trinkenden und Scheisse fressenden Rot.

Diese existenzielle Selbstbeleuchtung findet am Beispiel der *Tischmatte* neben den alltäglich gebrauchten Gegenständen wie Korkenziehern oder Abfällen mit Rothreflexiver Zuschreibung zudem anhand von Fotografien statt. Selbstportraits, Fotos und Polaroid-Aufnahmen etwa von Roths Familienangehörigen sowie Ateliersituationen, dem Materialobjekt *Keller-Duo* (1980–1989) im Entstehungsprozess sowie Moment- und Zustandsaufnahmen vom Entstehungsprozess der *Tischmatte* zählen zu diesen Aufnahmen. Zu den weiteren befestigten Alltagsgegenständen zählen Löffel, ein Cocktail-Stick, Einkaufszettel, das Stanniolpapier einer Pralinenummantelung, Batterien, Locher-Konfetti, eine Glühbirne,<sup>23</sup> BüROUTENSILIEN wie Klebstoff (UHU), Büroklammern, Stifte, Klebeband, zudem Schrauben, Dübel und 21 Nägel zur Befestigung der *Tischmatte* auf der Tischlerplatte, damit diese nicht verrutscht sowie Hygieneutensilien wie

<sup>22</sup> Dieter Roth, *Warum der Wittgenstein ein Asket sein muß und warum der Rot kein Philosoph sein kann*, 1966, Tiefdruck (Ätzung), schwarz auf weißem BüTTen, 27,5 x 22,3 cm (Platte), ca. 10 Probedrucke, Druck: Radierklasse Dadi Wirz, Rhode Island School of Design, Providence, in: *Unterhaltungsmusik 1*, schwarz auf weißem BüTTen, 57 x 79 cm, Druck: Harry Snook, London, Verlag: Divers Press, London 1969.

<sup>23</sup> In motivischer Hinsicht treten hieran erneut Werkbezüge zutage wie etwa zu Dieter Roth, *Zwei Birnen* (1969), Pressung, Glühbirnen und Leim in Plastiktasche, 35 x 43 cm, Aufl.: 100, nummerierte und signierte Unikat, 5 Künstlerexemplare.

Wattestäbchen, Zündhölzer (2 Päckchen), Gepäckanhänger, ein Boardingpass und Bierdeckel. Über diese persönlichen wie auch tätigkeitsbezogenen Gegenstände und Fragmente von Dingen aus dem Appartement, Atelier und persönlichen Leben des Künstler hinaus sind Lebensmittel wie zwei fragmentierte Scheiben Toastbrot, Tomaten, halbierte Pfirsiche oder Äpfel und Brotkanten auf der *Tischmatte* erkennbar. Dabei weist das Objekt im Zuge von Alterungsprozessen aktuell einen heterogenen Zustand im Vergleich zu früheren Objektzuständen auf. Insbesondere die Lebensmittel haben starke Veränderungsprozesse durchlaufen und sind teilweise nicht mehr vorhanden. Küchenabfälle wie die Eierschalstücke und andere übriggebliebene Lebensmittel stellen alltägliche Lebens- und Alltagsbezüge her und bedeuten aufgrund ihres organischen Verfallsprozesses ein aktives *Vanitas*-Moment. Sind sie nicht einem natürlichen Vertrocknungsprozess anheim gegeben oder tatsächlich zerfallen, wurden sie buchstäblich aufgefressen, wie es die Einfluglöcher von Insekten etwa an den Brotkanten belegen. So fehlen die getoasteten Brotscheiben, Tomaten und Früchte sind vertrocknet sowie farblich vergraut, die Brotkanten weisen ausgeprägte Fresskanäle auf. Dies wird im Verhältnis des aktuellen Objektzustands gegenüber einer Abbildung von 2002 deutlich.<sup>24</sup> Hieran zeigt sich der Alterungsprozess als metabolistisches Verdauungsmoment, das der *Tischmatte* implizit ist und aus der sich die Konsequenz dieses Werkstoffes ableitet: diese besteht im Aspekt des Ephemeren und damit in der Auflösung des Nahrungsmittels als Kunstmaterial sowie dem schwindenden Kunstobjekt. Da die Materialien im Sinne von Roths Credo der Einheit von Kunst und Leben demokratisiert und gleichgestellt sind, ist der durch ihn performativ angestoßene Transformations- und Verfallsprozess zugleich auf jedwede menschliche Existenz und somit auch die seine zu beziehen. Waren die eingesetzten Nahrungsmittel einst zu Verzehr und Einverleibung bestimmt, findet der Metabolismus hier nicht mehr im menschlichen Verdauungstrakt sondern als organischer Verfallsprozess des Kunstobjektes statt und ist als „materielle Kommunikation des Essens selbst [...] Gegenstand der Kunst.“<sup>25</sup> Gleichzeitig ist die Nahrungsaufnahme mit der visuellen und olfaktorischen Wahrnehmung von Kunst gleichzusetzen. Diese körperlich-sinnliche Rezeptionsform ruft kognitive Bezüge hervor, wie sie etwa in Marcel Prousts physischer und memorativer Genuss-Erfahrung der ‚Madeleine‘ in Verbindung mit dem Lindenblütentee geschildert wird.

<sup>24</sup> Vgl. Dieter Roth Foundation 2002, S. 190–191.

<sup>25</sup> Rübél 2002, S. 184.

## Wie es sich mit der ‚Madeleine‘ verhält. Semantiken geistiger, physischer und kunstbezogener Nahrung

„Wenn von einer früheren Vergangenheit nichts existiert nach dem Ableben der Personen, dem Untergang der Dinge, so werden allein, zerbrechlicher aber lebendiger, immateriell und doch haltbar, beständig und treu Geruch und Geschmack noch lange wie irrende Seelen ihr Leben weiterführen, sich erinnern, warten, hoffen, auf den Trümmern alles übrigen und in einem beinahe unwirklich winzigen Tröpfchen das unermessliche Gebäude der Erinnerung unfehlbar in sich tragen.“<sup>26</sup>

In seiner vielfach zitierten Episode über das kleine Gebäck ‚Madeleine‘ verhandelt der französische Schriftsteller und Sozialkritiker Marcel Proust (1871–1922) die Verankerung und Verknüpfung von Erlebtem mit und in der sinnlichen Wahrnehmung von Nahrung. Das kleine Gebäck entsendet den Protagonisten im Moment der gustatorischen Erfahrung seines Geschmacks in Verbindung mit dem Lindenblüten-tee in eine vormalige Welt, die in der Vergangenheit existierte. Allein durch dieses gustatorische und olfaktorische Moment, kann das Erlebte als Erinnerung ins Bewusstsein gerufen werden und somit kognitiv und emotional in der Gegenwart fortbestehen. Dieses Erfahrungsmoment ist subjektiver Natur und durch die Reduktion auf das geistige Moment rein ephemeral. Einen auf soziale Gefüge und die Verbindung mit sprachlichen Ausdrucksweisen bezogenen Aspekt stellt Klaus Pfenning 2017 heraus. Die erinnerungsgeprägte, semantische und im Spiegel der Literaturgeschichte betrachtete Konnotation von Essen und dessen Diskrepanz zur ‚Mahlzeit‘ beschreibt er folgendermaßen:

Und dann erst das Schmecken! Allein die Erinnerungen sind ein lustvolles Erlebnis. Seit Jahrhunderten schreibt die Literatur immer wieder von ihm. Sie macht uns klar, dass jede Mahlzeit auch eine soziale Situation ist, unser Gedächtnis bestätigt diese Einsicht und erweist sich als vielschichtig abhängig von der Sprache. Fragt man im Rückblick, was denn nun die beste ‚Mahlzeit‘ überhaupt gewesen sei, die man zu sich nehmen durfte, lenkt uns die Erinnerung primär auf die Speisen, die man auf dem Teller hatte. [...] Fragt man dagegen nach dem schönsten Essen, das man erlebt hat, stehen nicht die Speisen, sondern die Atmosphäre, die Kontakte, die Gesprächspartner im Vordergrund des Gedächtnisses. Der Sprachgebrauch zeigt es: Das ‚Essen‘, so erweist sich, ist ein komplexer Begriff, er umfasst sowohl eine Handlung als auch eine Speise und eine vielschichtige Bedeutungssituation.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Marcel Proust: *In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit I*, zitiert nach: Beil 2002, S. 26.

<sup>27</sup> Klaus Pfenning: Neue Drucktechnologien als Appetizer, in: Alois Wierlacher und Regina Bendix (Hg.): *Kulinaristik. Forschung – Lehre – Praxis*, Berlin 2008, S. 187.

Hierin spiegelt sich ein soziologisch bedingter, in der jeweiligen Erinnerung sichtbar werdender Verdauungsprozess, der das individuelle Subjekt, also die sich an das Essen oder die Mahlzeit erinnernde Person, durch Einflüsse wie soziale und damit zwischenmenschliche Beziehungen und Interaktionen prägt. Die olfaktorische und gustatorische Wahrnehmung bildet dabei die sinnbildliche Brücke zu subjektiven Erfahrungen und Erinnerungen. Es handelt sich um das Erlebnis des Essens und der Speisen, die etwa Pfenning beschreibt und die im Essens-Gedächtnis gespeichert bleiben sowie assoziativ auf die Gegenwart transferiert werden. Dies geschieht, indem die Erinnerung als Maßstab fungiert und somit als Vergleichsmoment im Positiven wie Negativen Verwendung findet. In diesem Zuschreibungs-Zusammenhang ist auch die semantische Ebene von Lebensmitteln wie Schokolade, Fett, Brot, Gewürzen, Käse, oder Wurst zu erachten, wie Roth sie in seinen Arbeiten als Kunstmaterial und Werkstoff einsetzte. In zahlreichen Fällen wirken solche Kunstmaterialien dabei zunächst über den Geruchssinn, ehe die Rezeption über den visuellen oder gar taktilen Sinn erfolgt und schließlich synästhetisch wahrnehmbar wird. Am Beispiel eines Museumsbesuchs wird deutlich, dass bereits beim Betreten musealer Räume wie dem 2003 abgerissenen Schimmelmuseum oder dem heutigen Dieter Roth Museum in Hamburg der Duft von alter, süßlich-klebriger Schokolade wahrnehmbar ist. So geht von Roths Schokoladenobjekten – etwa dem 1993 umgesetzten *Schokoladenlöwenturm* – trotz einiger Dekaden zwischen Produktion und Geruchserlebnis ein intensiver Duft aus.<sup>28</sup> Eine besondere Gattung spiegeln in diesem Kontext die zwischen 1967 und 1972 angefertigten Objekte der Werkgruppe des *Melancholischen Nippes* unter der vielfach primären Verwendung des Werkstoffs Schokolade dar.<sup>29</sup> Der metaphorische Verweis auf die Zeit der Kindheit, der mit dem visuell und olfaktorisch wahrnehmbaren Material der Schokolade in Kombination etwa mit Blechspielzeugen einher geht, deutet als Rekurs auf Roths eigene frühen Jahre in Hannover und ab 1943 in der

<sup>28</sup> Vgl. Beil 2002, S. 21. Mit materiellen Verfallsprozessen geht vielfach eine Transformation von Gerüchen einher, die aufgrund von Fäulnis- und Zersetzungsprozessen zunächst verstärkt wahrnehmbar sind, die Intensität des Geruchserlebnisses jedoch sukzessive abebbt. Diese sind abhängig vom jeweiligen Lebensmittel und dessen Eigenschaften. So führt der Restaurator Christian Scheidemann in Bezug auf die werkimmanente Geruchs Komponente als wesentlichem Objektbestandteil an: „Dieter Roths Camembert-Objekte strahlten damals einen penetranten Geruch aus, heute nicht mehr. Als Restaurator müsste man vielleicht, quasi als Retusche, eine Form von Aromastoff finden, um solche Gerüche wiederherzustellen.“ Peter Sager: Der Herr der Speisereste. Peter Sager im Gespräch mit Christian Scheidemann, in: ZEIT-Magazin, Nr. 49, Essen & Trinken Special, 28.11.1997, S. 62.

<sup>29</sup> Vgl. Dobke 2002, S. 56; Zur Werkgruppe des Melancholischen Nippes, siehe Dirk Dobke: Melancholischer Nippes, 2 Bde., Köln 2002.



Abb. 3 Dieter Roth, *Motorradrennen III*, 1970–1990, Spielzeugmotorräder und -fahrer (mit Beiwagen- und Beiwagenfahrern), Mal- und Kochutensilien in Schokolade auf Holz, 33 x 46 x 18 cm, Dieter Roth Museum, Hamburg

Schweiz hin. Das Objekt *Motorradrennen III* (1970–1994) verdeutlicht diese Lesart, indem Motorradfahrer mit Beiwagen als Blechspielzeuge in einem Block aus Schokolade eingegossen und fixiert sind (Abb. 3).<sup>30</sup>

Sieben Motorradfahrer-Fragmente sind erkennbar, die – so scheint es – entgegen der Leserichtung in eine Schokoladen-Überschwemmung hineinfahren und von dem Material umringt und eingeschlossen sind. Die Schokolade gibt die kleinen Blechleiber und ihre Gefährte nicht mehr frei, sodass die Biker im metaphorischen Sinne unweigerlich erdrückt werden und in der ausgehärteten Schokolademasse ersticken. Zugleich handelt es sich bei der üppig die Blechspielzeuge übergossene Schokolade um einen besonderen Werkstoff: Schokolade als Rarität und teures Gut stellte insbesondere in den Jahren des Mangels der Kriegs- und Nachkriegsjahre eine Seltenheit und Kostbarkeit dar. Die von Roth eingesetzten, verschwenderisch großen Materialmengen lassen im Umkehrschluss soziokritische und moralisch bewertende Lesarten zu Idiomen wie ‚Mit dem Essen spielt man nicht‘ zu.

<sup>30</sup> Dieter Roth, *Motorradrennen III*, Köln 1970–Hamburg 1990, Spielzeugmotorräder und -fahrer (mit Beiwagen- und Beiwagenfahrern), Mal- und Kochutensilien in Schokolade auf Holz, 33 x 46 x 18 cm, Hamburg, Dieter Roth Foundation.

Im Interview mit Peter Hans Göpfert beantwortete Roth die Frage, ob die von ihm eingesetzten Lebensmittel eine symbolische Bedeutung innehaben, mit: „Ich glaube nicht. Vielleicht auch doch. Da muß man die Spezialisten fragen [...]“<sup>31</sup>. Im Sinne Prousts impliziert Roths Arbeitsweise eine naheliegende Verbindung von kognitiv-emotionaler Rezeption im Moment der organischen Nahrungsaufnahme respektive Wahrnehmung, wobei der Schriftsteller Proust lediglich das Bild der ‚Madeleine‘ wiedergibt, der bildende Künstler Roth den Rezipierenden das Nahrungsmittel Schokolade hingegen tatsächlich visuell und olfaktorisch präsentiert. Es ist die schwere Süße, die durch die alternde Schokolade ausdünstet und den olfaktorischen Reiz der Rezipierenden erfüllt. Im Zusammenspiel mit blechernen Spielzeugen als buchstäbliche Zeugen und Relikte einer Zeit, in der auch Roth Kind war, verweist die Intensität des Schokoladengeruchs fast plakativ auf eine selbstreflexive Lesart.<sup>32</sup> Insofern erscheint der Verweis auf autobiographische Kindheitserfahrungen in der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs naheliegend. In Hinblick auf die reproduzierte Wiedergabe von Lebensmitteln und damit Abbildungen derselben, schreibt Pfenninger:

Das Auge isst also mit, wissen wir. Es stiftet einen Teil des Sinnlichen Wahrnehmung, häufig den ersten. In aller erster Linie gilt dies natürlich für den Anblick von Original-Lebensmitteln. Bei der gedruckten Darstellung von Speisen und Getränken verhält es sich vom Grundsatz her aber nicht anders: Eine fotografisch und drucktechnisch hochwertige Abbildung in Kochbüchern, Katalogen, Anzeigen, Kalendern und Prospekten kann schnell Appetit machen, eine schlechte ihn leicht verderben.<sup>33</sup>

Die reine Abbildung von Lebensmittel wird durch Künstler\*innen verstärkt seit den 1960er Jahren durch den aktiven Einsatz derselben als Kunstmaterial ergänzt und ersetzt. Als beispielhaft sind demzufolge auch die an der Schnittstelle von Nahrung als Kunstmaterial und semantischer Zuschreibung fungierenden Arbeiten der angeführten Künstlerposition Roths zu begreifen. Er verhandelt die Redewendung ‚das Auge isst mit‘ in metaphorischer Hinsicht, indem er die metabolistische Beziehung von Sehens- und physischen Verdauungsprozessen zum Gegenstand seines Gedichts *Mein Auge ist ein Mund* (1973) macht.

<sup>31</sup> Dieter Roth und Peter Hans Göpfert: Ich weiß es nicht. Wie ein Gespräch mit Di(e)ter Rot(h) verläuft, in: Barbara Wien (Hg.): Dieter Roth. Gesammelte Interviews, London / Berlin 2002, S. 189–190, S. 190.

<sup>32</sup> Roths Auseinandersetzung mit dem Themenspektrum um Maskulinität und Potenz in Hinblick auf das Motorradfahrer-Motiv wird an dieser Stelle nicht näher beleuchtet. Zur Ikonographie des Motorradfahrers, des erschlafften männlichen Geschlechtsorgans und „kaschierter Impotenz“ vgl. Ina Conzen: Dieter Roth. Die Haut der Welt, Köln 2000, S. 28.

<sup>33</sup> Pfenning 2008, S. 188.

mein Auge ist ein Mund  
 meine Lider sind des Mundes Lippen  
 meine Wimpern sind des Mundes Zaehne  
 mein Augapfel ist des Mundes Zunge  
 mein Augenstern ist des Mundes Zungenspitze  
 meine Pupille ist des Mundes Kuss  
 meine Augenhoehle ist des Mundes Gaumen  
 mein Sehnerf ist des Mundes Schlund  
 mein Gehirn ist des Mundes Magen  
 meine Bilder sind des Mundes Verdauung  
 mein Leben ist des Mundes Kot  
 mein Kot ist des Auges Leben  
 meine Verdauung ist des Auges Bilder  
 mein Magen ist des Auges Gehirn  
 mein Schlund ist des Auges Sehnerf  
 mein Gaumen ist des Auges Hoehle  
 mein Kuss ist des Auges Pupille  
 meine Zungenspitze ist des Auges Stern  
 meine Zunge ist des Auges Apfel  
 meine Zaehne sind des Auges Wimpern  
 meine Lippen sind des Auges Lider  
 mein Mund ist ein Auge<sup>34</sup>

Das Gedicht zeigt den visuellen Metabolismus in reziproker Verbindung mit dessen organischer Zuschreibung und bindet somit die Assoziation von visualisierter und aktiver Verdauung an sich. Dabei nimmt der hier beschriebene Metabolismus über den physischen Verdauungsprozess hinaus auch den kognitiven, mentalen und sinnlichen Metabolismus in sich auf, sodass die Nahrungsaufnahme, Verdauung und Ausscheidung sowohl auf körperliche Metabolismen als auch metaphysische Prozesse Bezug nehmen. In der Kombination unterschiedlicher, oftmals alltäglicher Materialien sind Roths Lebensmittelobjekte multisensuell erfahrbar. Darin setzt er den eindeutig der Verdauung und dem Zerfall zugeordneten Werkstoff Nahrungsmittel in Hinblick auf diese zentrale Eigenschaft ein.

---

<sup>34</sup> Dieter Roth: Frühe Schriften und typische Scheiße, Darmstadt bei Neuwied 1973, o.S.

## Entstehungs- und Objektwertungsprozess der *Tischmatte* als statusbezogener Metabolismus

Die *Tischmatte* selbst gibt Aufschluss über ihren Objektwertungsprozess, indem Fotografien derselben im Entstehungsprozess darauf befestigt sind und somit Momentaufnahmen des Transformationsprozesses in einem früheren Stadium abbilden. Die ursprüngliche Arbeitsunterlage wird seitens des Künstlers und allen am Entstehungsprozess beteiligten Personen sukzessive zu einem Kunstobjekt transformiert, wodurch ein statusbezogener Umwandlungsprozess stattfindet. Demnach zeichnete Roth auf der Pappe und fixierte die Fotografien, ehe er die übrigen organischen und dreidimensionalen Materialien hinzufügte. Zwei überlappend angebrachte Fotografien in der oberen linken *Tischmatten*-Ecke dokumentieren darüber hinaus, dass Roth die Matte tatsächlich als Arbeitsunterlage nutzte; erkennbar sind neben einem Telefon, Kaffeetassen, Bücher oder andere Büroutensilien.<sup>35</sup> In Zusammenarbeit mit dem Schreiner Heinz Busse und dessen Sohn Dirk Busse wurde die *Tischmatte* auf einer „etwa zwei Meter breite Tischplatte auf Holz aufgezogen und über sein Bett gehängt (O 98 0001)“ (Abb. 4).<sup>36</sup>

Dabei stimmt das zugrundeliegende Konzept mit den Fallenbildern Daniel Spoerris überein. So beschreibt Spoerri 1968 „das Fallenbild“ in seinen *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*.<sup>37</sup>

In unordentlichen oder ordentlichen Situationen zufällig gefundene Gegenstände werden, genau dort, wo sie sich befinden, auf ihrer Unterlage (je nach Zufall – Tisch Stuhl, Schachtel u. a. m.) befestigt. Verändert wird nur ihre Lage im Verhältnis zum Betrachter: Das Resultat wird zum Bild erklärt, Horizontales wird Vertikales. Beispiel: Die Reste eines Frühstücks werden auf dem Tisch befestigt und mit dem Tisch an der Wand aufgehängt.<sup>38</sup>

Als Tische konzipiert, wurden die darauf platzierten Speisen buchstäblich aufgegessen. Verwendete Utensilien wie Geschirr, Besteck und die Lebensmittel und wiederum abgeessene oder übrig gelassene Speisen und Essenskultur-Relikte wurden nach dem Mahl auf den Tischplatten fixiert. Einerseits bilden sich hieran Spuren der Nahrungsaufnahme sowie der Essgemeinschaft ab, sodass das Lebensmittel semantisch mit der soziokulturellen Zuschreibung des Essens und der Tischgemeinschaft konnotiert ist.

<sup>35</sup> Ausgangspunkt der Betrachtung ist die aktuelle Hängung im Dieter Roth Museum (2019).

<sup>36</sup> Dieter Roth Foundation 2002, S. 214.

<sup>37</sup> Vgl. ebd.

<sup>38</sup> Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Neuwied / Berlin 1968, S. 122.



Abb. 4 Dieter Roth, Heinz Busse und Dirk Busse während der Hängungsvorbereitung der *Tischmatte* im Künstleratelier (Abteistraße, Hamburg), April 1998

Es bindet eine Dokumentation von sozialer Gemeinschaft, Interaktion und Einverleibung in sich.<sup>39</sup> Andererseits wird der performative skulpturale Akt der Objektherstellung deutlich. Letzterer zeigt sich beispielsweise in der Arbeit *vorher – nachher* von 2013 (Abb. 5). Mit dem Shift des dargestellten Tisches aus der horizontalen Ausrichtung in die Vertikale und ihrer Hängung an die Wand, entzog der Künstler respektive die jeweilig beteiligte Person ihr die ursprüngliche Intention als Tischplatte und verlieh ihr zugleich einen neuen Status: den eines Kunstobjekts. Im Zusammenhang des Tisches sowie des Objektwerdungsprinzips, das unter anderem aus dem Spiel der Perspektiven – aus der Horizontalen in die Vertikale – resultiert, ist die Werkgruppe der *Tischmatten* Dieter Roths äquivalent zu betrachten. Im Ausgangsmoment besteht ein Anklang an Daniel Spoerris Arbeiten, indem etwa Bezüge auf die formale Struktur, den performativen Akt des Hängens und gewissermaßen auch auf die Intention in dessen *Fallenbildern* bestehen. Dabei ist Roths *Tischmatten*-Prinzip ein spezifischer, auf drei Ebenen wirksamer Metabolismus immanent: einerseits wird dieser anhand der Materialität und damit einhergehender, tatsächlicher Verfallsprozesse sowie den jeweiligen semantischen Zuschreibungen generiert. Ein zweiter Aspekt besteht in der tagebuchähnlichen Implikation der *Tischmatte*, um die Objektgattung im Werkzusammenhang einordnen und kategorisieren zu können. Schließlich

<sup>39</sup> Vgl. Renate Buschmann: Evokationen von Genuss und Ekel. Daniel Spoerri und die Etablierung der Eat Art, in: *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst*, Ausst. Kat., Kunsthalle Düsseldorf, Galerie im Taxispalais Innsbruck, Kunstmuseum Stuttgart, Köln 2009, S. 20–55, S. 32.



Abb. 5 Daniel Spoerri, *vorher – nachher*, 2013, 75 x 75 x 1,5 cm, zwei Motive à 25 Blatt im Block, Schubler aus Balsaholz, vorder- und rückseitig mit jeweils signiertem Blatt kaschiert, Rücken mit Lasergravur, Edition griffelkunst

bildet sich die dritte Ebene im transformativen Hängungs- und damit Objektwertungsprinzip ab.

Mit der Befestigung der im Atelier und zum Herstellungsprozess der *Tischmatte* notwendigen Materialien und Arbeitsutensilien schließt Roth die Fertigstellung der *Tischmatte* schließlich auch bildlich ab. „Roth [...] fixierte Schreibutensilien, die sich gerade auf den Unterlagen befanden. Erst nach diesem Finish signierte er sie und erklärte sie zu Werken.“<sup>40</sup> Dobke beschreibt den Objektwertungsprozess, indem „im Erkennen der Bildhaftigkeit des Gefundenen und durch den Akt der Rahmung [und Hängung, Anm. d. Verf.] das Kunstwerk *per definitionem* [entsteht]. Nicht mit dem eigentlichen Schöpfungsakt, sondern durch seine künstlerische Haltung erscheint der Künstler.“<sup>41</sup> Dem Moment der Hängung ist entgegen der Differenzierung von Schöpfungsakt und künstlerischer Haltung jedoch ebenfalls ein schöpferischer Objektwertungsprozesses immanent, da der Alltagsgegenstand in den Kunststatus erhoben und damit einem Transformationsprozess unterzogen wird. Dieser Schritt zur Vollendung des Objektwertungsprozesses ist anhand der Werkgruppe der Materialbilder seit den 1970er und 1980er Jahren zu beobachten.<sup>42</sup> Roth vollzog die Bearbeitung der *Tischmatte* in der Horizontalen und verwob darin seine Lebens- und Arbeitswelten mit kontemplativen Denk- und Reflexionsräumen und wiederum Mate-

<sup>40</sup> Ebd., S. 50.

<sup>41</sup> Dieter Roth Foundation, S. 201.

<sup>42</sup> Ebd., S. 200.

rial- und Verfallsstrukturen miteinander. Mit dem Shift in die Vertikale und der einhergehenden Perspektivverschiebung ist ebenso der statusbezogene Wandel vollzogen: die Arbeitsmatte wurde *Tischmatte* und vom Handwerkszeug zum Kunstwerk. Damit folgt und zeigt sich anhand der finalen Hamburger Arbeit *Tischmatte* von 1998 Dieter Roths seit den 1980er Jahren vertretene Auffassung und Handlungsweise, die sich einer Differenzierung von Leben und Kunst verwehrt, sodass sich im Künstler und seinen Arbeiten vielmehr die metabolistische Verwebung beider Bereiche manifestiert.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1 © Dieter Roth Foundation, Hamburg, Courtesy Hauser & Wirth
- Abb. 2 © Dieter Roth Foundation, Hamburg / Courtesy Hauser & Wirth
- Abb. 3 © Dieter Roth Foundation, Hamburg / Courtesy Hauser & Wirth
- Abb. 4 © Foto Dirk Dobke, Hamburg
- Abb. 5 © griffelkunst und Daniel Spoerri

# Verfasserinnen und Verfasser

ISABELLA AUGART ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar und an der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Forschungsschwerpunkte bilden die Kunst der Frühen Neuzeit v.a. in Italien und Deutschland, sakrale Kunst und Architektur, die Bildgeschichte der Landschaft und Semantiken von Naturmaterialien.

FELIX BRÖCKER arbeitete nach seiner Ausbildung zunächst als Koch und absolvierte später einen Bachelor in Filmwissenschaft und Philosophie sowie einen Master in Curatorial Studies. Der Master an der Goethe-Universität und Städelschule in Frankfurt ermöglichte es ihm, Verbindungen von Kochen und Kunst praktisch und theoretisch zu betrachten. Derzeit promoviert er an der HfG Offenbach über visuelle Inszenierungsstrategien in der Hochküche.

ISABELLE BUSCH ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2017 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und war zuvor unter anderem als Co-Direktorin des Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg tätig. 2017 war sie Stipendiatin des Residenzprogramms für Kurator\*innen des Goethe-Instituts Tel Aviv.

DIRK DOBKE studierte Kunstgeschichte in Hamburg. Von 1998–2010 leitete er die Dieter Roth Foundation in Hamburg und kuratierte u.a. die internationale Retrospektive des Künstlers. 2001 Mitbegründer der Galerie artfinder in Hamburg und betreute von 2006–2010 das Werkarchiv Sonja Alhäuser. Seit 2010 leitet er die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg. Dobke ist Senior President der Dieter Roth Foundation.

MAGDALENA GRÜNER studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Design. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte der Ozeanographie, der feministischen Wissenschaftskritik sowie der Interrelation von Künsten und Naturwissenschaften.

ANITA HOSSEINI studierte Kunstgeschichte, Sozialpsychologie/-anthropologie und Gender Studies. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsverbund „Bilderfahrzeuge“ am Warburg Institute in London. Ihre Forschung fokussiert die Migration von Bildern, das Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften sowie Fragen der Wissensgeschichte.

INA JESSEN Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre widmet Ina Jessen kunstpolitischen Reziprozitäten der Klassischen Moderne sowie dem Prozessualen und Ephemeren in der Kunst. Zu beruflichen Stationen zählen ihre Tätigkeit als Kuratorin (Dieter Roth Museum; Sammlung Hans Holtorf) sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin (Forschungsstelle „Entartete Kunst“, UHH / Prof. Dr. Françoise Forster-Hahn, UCR).

INKA LUSIS studierte Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaften in Kassel und Lüneburg. Derzeit beschäftigt sie sich mit Steinen und Pflanzen. Sie ist freie Kuratorin und im Natur- und Umweltschutz aktiv.

JOHANNA MOCNY Seit Abschluss des Studiums in Schottland und den Niederlanden promoviert Johanna Mocny zum Thema früher niederländischer Stillleben mit Fokus auf künstlerischen Austausch in Europa. Neben der Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana arbeitet sie freiberuflich als Kunsthistorikerin (zum Beispiel Alte Pinakothek München).

FABIANA SENKPIEL ist Kunstwissenschaftlerin im „Institut Praktiken und Theorien der Künste“ an der Hochschule der Künste Bern und leitet seit 2019 das Forschungsprojekt „Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ-performativen künstlerischen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption“, das vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert wird.

MIRJA STRAUB lebt und arbeitet in Freiburg im Breisgau. Am dortigen Augustinermuseum zeichnet sie verantwortlich für den Bereich Ausstellungsmanagement. Sie hat in Konstanz, Paris und Braunschweig Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften studiert. Im Rahmen ihrer Doktorarbeit forscht sie zu den Koch-Aktionen des Künstlers Rirkrit Tiravanija.

BARBARA UPPEKAMP studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Indogermanistik in Hamburg. Sie kuratierte mehrere internationale Ausstellungen und war als Dozentin für Kunstgeschichte an deutschen und englischen Universitäten tätig. Von 2016 bis 2017 vertrat sie die Juniorprofessur für Architekturgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar Hamburg.

TOBIAS WEILANDT studierte Kulturwissenschaften, Jura und Philosophie in Frankfurt (Oder), Malmö und Marburg. 2008 war er eines der Gründungsmitglieder des Museumsprojektes „DenkWelten – Deutsches Museum für Philosophie“ und war dort 10 Jahre Vorstandsmitglied. Er hielt zahlreiche Vorträge und veröffentlichte Aufsätze, vor allem zu bildwissenschaftlichen Themen.