

„Eigentlich ... ein eher unangenehmer Ort“

Multisensorialität und Raumwahrnehmung in Zeug*innenberichten zu Dieter Roths ehemaliger Werkstatt mit *Selbstturm; Löwenturm* (1969–1998) in Basel

Abstract: “Actually ... a rather unpleasant place”. Multisensoriality and Perception of Space in Witness Reports of Dieter Roth’s Former Workshop with Selbstturm; Löwenturm (1969–1998) in Basel. The former studio of the Swiss artist Dieter Roth (1930–1998) in Basel houses his work *Selbstturm; Löwenturm* (1969–1998): cast figures made of chocolate and sugar stacked on top of each other form two towers that continuously change and decay due to the degradation of their components, which is what the artist intended. Roth’s former workspace is filled with odours created during this process. As part of a research project, room and work were documented using multi-perspective witness-reports, a method developed in the context of conservation-restoration. The resulting verbal reports contain numerous descriptions of sensory perception, illustrating how strongly multisensoriality and spatial perception as well as spatial construction are linked.

Key Words: Dieter Roth, “Selbstturm; Löwenturm”, documentation, conservation, multi-perspective witness-report, multisensoriality

Im Erdgeschoß eines Altbaus neben dem Kunstmuseum Basel Gegenwart tut sich Interessierten ein Sinnesraum auf: eine ehemalige Werkstatt des Schweizer Künstlers Dieter Roth (1930–1998), eingerichtet und vom Künstler über Jahre genutzt für den Aufbau zweier meterhoher Türme aus geschichteten Schokoladen- und Zuckerfiguren. Seit Roths Tod vor über 20 Jahren sind Raum und Werk in der Obhut musealer Sammlungen, die jedoch nicht viel mehr tun können als zusehen, wie beides

DOI: <https://doi.org/10.25365/oezg-2022-33-1-8>



Accepted for publication after external peer review (double blind)

Bruna Casagrande, Berner Fachhochschule, Hochschule der Künste Bern, Fellerstrasse 11, 3027 Bern, Schweiz; bruna.casagrande@hkb.bfh.ch

sich zersetzt, degradiert, vergammelt – sie haben die Haltung des Künstlers zu respektieren, der dem materiellen Zerfall seiner Werke kaum etwas entgegensetzen wollte. Entsprechend intensiv sind die Sinneseindrücke, die sich Besuchenden bieten: Die in *Selbstturm*; *Löwenturm* verwendeten und in der Werkstatt verarbeiteten und dort in degradierten Überresten noch vorhandenen Lebensmittel Schokolade und Zucker sprechen nebst dem visuellen besonders den olfaktorischen Sinn an und weisen dadurch die Besucher*innen implizit darauf hin, dass multisensorisch wahrgenommen wird – dass also grundsätzlich mehrere Sinnesorgane gleichzeitig bzw. parallel zum Einsatz kommen.

Im Rahmen eines Forschungsprojekts wurden Roths Werkstatt und Werk im Jahr 2019 mittels ‚multiperspektivischem Zeugenbericht‘ dokumentiert.¹ Dabei handelt es sich um eine Methode der Konservierung-Restaurierung, die mittels mündlicher Berichte von Kunstzeupient*innen Quellen zu Kunstwerken schafft. Zusammen mit Bildern entsteht ein Korpus an Informationsmaterial zum Werk, der (späteren) Fragen zu Erhaltung und Vermittlung zur Verfügung steht. Die gezielt ausgewählten Berichtenden sind dabei aufgefordert, vor ihrem individuellen beruflichen oder persönlichen Hintergrund ihre subjektive Erfahrung in der Begegnung mit dem Kunstwerk mündlich zu erläutern. Sie berichten als Zeug*innen also aus mehreren Perspektiven, das heißt multiperspektivisch, von demselben Objekt.

Die im Dokumentationsexperiment entstandenen fünf Zeug*innenberichte beinhalten umfangreiche Ausführungen zur Wahrnehmung des Werkstatttraums wie auch der darin enthaltenen skulpturalen Arbeiten, die eindeutig über das Visuelle hinausgehen. Dieses ‚junge‘ Quellenmaterial ist Gegenstand des vorliegenden Beitrags. Ausgehend von der These, dass Sinneswahrnehmung und Raumkonstruktion eng zusammenhängen, wird das Material daraufhin untersucht, wie Dieter Roths Werkstatt und die Skulptur von den Zeug*innen beschrieben werden. Welche Ausführungen zum Riechen, Hören, Fühlen usw. finden sich in den Zeug*innenberichten? Wie bestimmt die Multisensorialität den Bewegungsraum der Zeug*innen? Wie erschließen sie sich den Raum? Das Material zeichnet sich aus durch die Erwähnung zahlreicher Assoziationsräume, also imaginer Räume, die die Zeug*innen zur vergleichenden Beschreibung in ihren Berichten heranziehen und die Hinweise darauf geben, dass die körperliche Wahrnehmung an der Konstruktion des erlebten Raums maßgeblich beteiligt ist. Weiter interessiert, welche Gefühlsausdrücke im Zusammenhang mit Sinneswahrnehmung und Raumwahrnehmung in den Zeug*innenberichten zu finden sind.

1 Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds, Titel: „Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ-performativen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption“, Hochschule der Künste Bern, Laufzeit 2019–2022.

Die Kulturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert geht in Anlehnung an Henri Lefebvres Raumkonzept davon aus, dass jeder Ort zu einer Vielzahl von Räumen werden kann je nachdem, wann und wie er von wem bespielt wird, und nennt als Beispiele eine Kirche, die zum Ballsaal werden kann, ein Hotelzimmer, das zur Bühne eines privaten Dramas wird, und ein Ankleidezimmer, das gleichzeitig Experimentierfeld für Selbstentwürfe ist.² Im Unterschied zu Lefebvre legt Lehnert den Fokus nicht nur auf soziale Praktiken, die raumkonstituierend wirken, sondern bezieht kulturelle Praktiken mit ein, um Wahrnehmung, Aufmerksamkeitssteuerung, Symbolisierungen, Phantasien, ästhetische Arbeit, Gefühle und Atmosphären in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen.³ Dieser Ansatz liegt der Untersuchung der hier behandelten Zeug*innenberichte zugrunde. Raumwahrnehmung ist immer auch Raumpfindung, so Lehnert.⁴ Eine Nähe von Raum und Gefühl scheint sich auch in den Zeug*innenberichten zu manifestieren, was hier herausgearbeitet werden soll. Über die Auseinandersetzung mit den Ausführungen der Zeug*innen zur Sinnes- und Raumwahrnehmung zeigt der vorliegende Beitrag außerdem exemplarisch, wie das reichhaltige Quellenmaterial, das bei der Dokumentation mittels multiperspektivischem Zeugenbericht entstanden ist, genutzt werden kann. Nicht zuletzt aber wird die konservatorische Dokumentationsmethode im Folgenden methodisch verortet und ihre Anwendung im Kontext von Dieter Roths Werk beschrieben.

1. Dieter Roths Werk als Herausforderung für die Konservierungs- Restaurierung

Das Werk *Selbstturm; Löwenturm* (1969–1998) steht im Mittelpunkt des sogenannten Roth-Raums: Aufeinander gestapelte Figuren aus Schokolade und Zucker bilden zwei Türme, die sich aufgrund der raschen Degradation ihrer Bestandteile im Laufe der Zeit kontinuierlich verändern, destabilisieren und in sich zusammenfallen. Die büstenartigen Figuren wurden über die Jahre vom Künstler in der Werkstatt selbst seriell aus geschmolzener Schokolade und erhitztem, flüssigem Zucker gegossen und im Wechsel mit Glasplatten übereinandergeschichtet (vgl. Abbildung 1). Metallvorrichtungen stabilisieren die raumhohen Türme zu den Seiten hin, ermöglichen aber gleichzeitig ein teilweises Absinken der Glasregale in der Senkrechten. Für die Herstellung der kleinen Selbst- und Löwenporträts nutzte Roth die in der Werkstatt eingerichtete Kochstelle mit Herdplatten. Ein weiterer Raumbe-

2 Vgl. Gertrud Lehnert, Raum und Gefühl, in: dies. (Hg.), Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, 9–26, 12.

3 Vgl. ebd., 13.

4 Vgl. ebd.

reich bestand aus einem Bürotisch, den der Künstler für die Dokumentation und die weitere Planung der Türme nutzte. Er hatte nämlich bereits Ende der 1960er-Jahre mit dem Schichten der gegossenen Büsten begonnen. 1989 kaufte die Emanuel-Hoffmann-Stiftung *Selbstturm; Löwenturm* an und sicherte Roth gleichzeitig die Möglichkeit zu, die Arbeit daran weiterführen zu können, indem sie ihm in unmittelbarer Nähe zum neu gebauten Museum für Gegenwartskunst einen ebenerdigen Raum in einem Altbau anmietete, zu dem der Künstler ständigen Zutritt hatte und sich rund um die beiden Türme eine Werkstatt mit Kochstelle und Bürobereich einrichten konnte. Im Sinne eines *work in progress* wurde das Werk in die Sammlung aufgenommen und dem Publikum zugänglich gehalten.⁵



Abbildung 1: Dieter Roth, *Selbstturm*, 1969–1998, Holz, Glas, Gussfiguren aus Schokolade und Zucker, ca. 245 x 87 x 80 cm; *Löwenturm*, 1970–1998, Eisen, Glas, Gussfiguren aus Schokolade und Zucker, ca. 260 x 100 x 100 cm.

Foto: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Martin P. Bühler

© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth / 2021 Laurenz-Stiftung, Schaulager Basel, Schweiz

⁵ Vgl. Dirk Dobke, „Selbstturm/Löwenturm“ und „Schimmelmuseum“, in: Theodora Vischer/Bernadette Walter (Hg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*. Ausstellungskatalog Schaulager Basel, Baden 2003, 256–258, 256.

Der Arbeitsraum des Künstlers beherbergt heute auch Insekten, die den Zerfall des Werks begünstigen, und er ist gefüllt mit Gerüchen, die während dieses Prozesses entstehen. Atelier und Werk werden durch das Schaulager in Münchenstein bei Basel betreut und sind der Öffentlichkeit auf Anmeldung weiterhin zugänglich; dies in ‚Absprache‘ mit dem Künstler, der die materielle Veränderung und damit den stetigen Zerfall seiner Werke zeitlebens begrüßte: „[D]ie 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“.⁶

Das Erscheinungsbild der Türme ändert sich also fortlaufend: Schon als Roth noch an der Arbeit war, beteiligten sich Würmer und klimatische Schwankungen an der ständigen Veränderung des Werks.⁷ Entgegen diesem radikalen Konzept soll Roth allerdings später den Einbau einer Klimaanlage angeregt haben, um über Belüftung und Stabilisierung der Temperatur die Verfallsprozesse zu verlangsamen.⁸ Grundsätzlich verweigerte Roth kurative restauratorische Maßnahmen; präventive Konservierung hieß er jedoch teilweise gut.⁹ Daran zeigt sich, worin die Herausforderung liegt, der sich die zuständigen Konservator*innen seither stellen müssen: Die künstlerisch intendierte Vergänglichkeit des Werks respektieren, gleichzeitig aber das Werk bewahren und für das Publikum zugänglich halten. Es bieten sich ihnen damit einzig Erhaltungsmaßnahmen an, welche die fortlaufenden Degradationsprozesse nicht stoppen, sondern nur verlangsamen. In den 1990er-Jahren wurde der Raum begast, um eine Ausbreitung des Ungezieferbefalls in benachbarte Räume einzudämmen.¹⁰

Parallel dazu wird jede Veränderung im Raum konservatorisch dokumentiert, um seine unterschiedlichen Zustände und damit gleichsam das Verschwinden von Roths Werk für ein späteres Publikum festzuhalten. Eine ausführliche Dokumentation wurde vom Künstler selbst betrieben: Fester Bestandteil der Werkstatt ist eine Videokamera auf einem Stativ, mit der sich Roth bei der Arbeit dokumentierte. Sie war auf seine Anweisung hin auch dann einzuschalten, wenn der Raum während seiner Abwesenheit für Besucher*innen geöffnet wurde.¹¹ Das erlaubte ihm, deren

6 Dieter Roth, zit. n. Theodora Vischer/Carsten Höller, Check in. Eine Reise im Museum für Gegenwartskunst, Ausstellungskatalog Museum für Gegenwartskunst, Basel 1997, 53.

7 Vgl. Peter Berkes, Die Kunst und die Würmer. Dieter Roths verderbliche Werke. Erhaltung und Präsentation von Gegenwartskunst – das Beispiel eines glücklichen Ausnahmefalls, in: NIKE Bulletin 3 (1997), 8–11, 11.

8 Vgl. Dobke, Selbststurm/Löwenturm, 2003, 257.

9 Vgl. Dirk Dobke, Melancholischer Nippes. Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder 1960–75, unveröffentlichte Dissertation, Universität Hamburg 1997 [überarbeitet 1999], https://ediss.sub.uni-hamburg.de/bitstream/ediss/163/1/Dissertation_gesamt.pdf (24.8.2021).

10 Vgl. Berkes, Kunst und Würmer, 1997, 11.

11 Vgl. ebd. Die digitalisierten Videoaufzeichnungen sind im Archiv des Schaulagers in Münchenstein bei Basel einsehbar, die Aufzeichnungen wurden nach dem Tod des Künstlers nicht mehr weitergeführt.

Aufenthalt und Reaktion auf seine Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt nachzuvollziehen. Die entstandenen Videobänder wurden im Bürobereich aufgereiht und so selbst zum Teil der Installation, womit der Künstler die Besucher*innen indirekt ebenfalls einbezog, sei es auch nur durch ihre (aufgezeichnete) Anwesenheit.¹² Die Dokumentation des Werks – und, über die erwähnten Videoaufzeichnungen auch dessen Rezeption durch die Besucher*innen – ist also Thema seit seiner Entstehung und bietet sich als Werkzeug der Konservierung-Restaurierung ebenfalls an.

Bildmaterialien zu Werk und Raum sowie Beschreibungen visueller Eindrücke dazu sind zahlreich vorhanden. Die kunsthistorische Literatur bespricht ausführlich die visuelle Erscheinung der Zucker- und Schokoladenbüsten, ihre Anordnung, die verwendeten Materialien. Ebenfalls erwähnt wird zwar der Geruch im Raum, den Versuch einer konkreten Beschreibung desselben unternehmen die Autor*innen jedoch bis auf wenige Ausnahmen kaum, obwohl er sehr prominent wahrzunehmen ist, sobald die Tür zur Werkstatt geöffnet wird. Der Kontrast vom Außen- zum Innenraum wird durch die Tatsache verstärkt, dass der Raum direkt von der Straße aus zu betreten ist. So wird der Besuch des Ateliers beispielsweise als eine „olfaktorisch intensive und körperlich immersive Erfahrung“ beschrieben.¹³ Der Raum gebe sich „unheimlich und doch vertraut wie eine aus der Zeit gefallene Erinnerungslandschaft, über der ein säuerlicher Schokoladengeruch liegt“,¹⁴ ist im Sammlungskatalog der Emanuel-Hoffmann-Stiftung von 2015 zu lesen. Betritt man Roths ehemalige Werkstatt heute, schlägt einem tatsächlich ein intensiver Geruch entgegen, der zwar Schokolade und Zucker erahnen, einen aber auch an Zersetzung und Verwesung denken lässt. Gleichzeitig tritt man aus dem Tageslicht kommend in einen abgedunkelten Raum mit beengten Platzverhältnissen, anderer Temperatur und Luftqualität, die Geräuschkulisse verändert sich im Vergleich zur Außenwelt. Der Besuch von Roths Werkstatt mit *Selbstturm; Löwenturm* ist eine multisensorische Erfahrung: All unsere Sinne werden angeregt, wir werden uns unserer vielfältigen Sinneswahrnehmungen bewusst. Dieses intensive körperliche Erleben prägt in hohem Maße, wie Besuchende Raum und Kunstwerk wahrnehmen, wenn sie die Gelegenheit haben, sich vor Ort damit auseinanderzusetzen. Bildmaterial vermag jedoch bekanntlich die sensorischen Eindrücke der Besuchenden nicht zu beschreiben, und auch in der bestehenden restauratorischen Literatur zu Raum und Werk werden solche nur am Rande wiedergegeben. Diese fokussiert vielmehr auf die Besonderheit der gewähl-

12 Vgl. Dobke, Melancholischer Nippes, 1997, 135.

13 Vgl. Fabiana Senkpiel, Dieter Roths Werkstatt der Sinne. *Selbstturm; Löwenturm* (1969–1998), in: Bildsinne. Sonderausgabe von *Visual Past. A Journal for the Study of Past Visual Cultures* 5 (2018) [2020], 299–320, http://visualpast.de/archive/pdf/vp2018_0299.pdf (10.5.2021), 313.

14 Vgl. Laurenz-Stiftung, Schaulager Basel (Hg.), *Future Present. Die Sammlung der Emanuel-Hoffmann-Stiftung*, Basel 2015, 266.

ten Materialien und setzt sich mit dem Aspekt der Vergänglichkeit auseinander. So bezeichnete 1997 der Chefrestaurator der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Peter Berkes, das Werk *Selbstturm; Löwenturm* als „glücklichen Ausnahmefall“¹⁵ im Kontext von immer häufigeren Wechsellausstellungen mit zunehmender Bewegung der involvierten Kunstwerke und damit einhergehender Belastung des Materials. Er hält fest: „Das Vergängliche soll vergehen. Die vom Künstler aufgebauten Türme erfahren nach seinem Wunsch ständigen Zerfall und dadurch bedingt ein stets erneuertes Erscheinungsbild.“¹⁶ Wichtiger Bestandteil des Werks sei denn auch die Dokumentation des Kunstschaffens und der Veränderung im Laufe der Zeit.¹⁷

Rezipiert man Roths Arbeit jedoch ausschließlich über Fotografien, archivierte Videoaufnahmen oder die bestehenden wissenschaftlichen Texte dazu, fehlen die werkimmanenten Eindrücke körperlicher Sinneserfahrung. Eine konservatorische Dokumentation, die zum Ziel hat, das Kunstwerk umfassend zu beschreiben, muss deshalb Möglichkeiten finden, seine multisensorische Dimension festzuhalten. Schließlich hat sie, gerade bei einem sich vergleichsweise schnell verändernden Werk wie *Selbstturm; Löwenturm*, nicht nur die Aufgabe, neu entstandene Schäden oder restauratorische Maßnahmen für die Nachwelt aufzuzeichnen; sie soll das Werk in seiner Ganzheit dokumentieren und damit zukünftigen Interessierten die Möglichkeit bieten nachzuvollziehen, woraus Roths Werk – in seinen unterschiedlichen Zuständen über die Zeit – bestand und wie es wahrgenommen wurde.

2. Konservatorische Dokumentation mittels sprachlicher Berichte

Der multiperspektivische Zeugenbericht als Dokumentationsmethode, die mit sprachlichen Berichten von Rezipient*innen arbeitet, versucht, diesem Anspruch der Konservierung-Restaurierung gerecht zu werden und bietet sich insbesondere an, um die multisensorische Dimension von Roths Werkstatt mit *Selbstturm; Löwenturm* festzuhalten. Die Zeug*innen sind dabei aufgefordert, ihre Sinneswahrnehmungen in einen sprachlichen Bericht zu übersetzen, also zu versprachlichen, was sie sehen, aber auch hören, riechen, schmecken und tasten bzw. fühlen. Das heißt, sie übermitteln Erfahrungen, die sie als unmittelbar vor Ort Gewesene machen, an ein Publikum, dem diese Unmittelbarkeit verwehrt ist: „Witnesses serve as the surrogate sense-organs of the absent“,¹⁸ formuliert es der Medienhistoriker John

15 Vgl. Berkes, Kunst und Würmer, 1997, 9.

16 Vgl. ebd., 11.

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. John Durham Peters, Witnessing, in: Media, Culture & Society 23 (2001), 707–723, 709, DOI: 10.1177/016344301023006002.

Durham Peters prägnant. Sie fungieren damit gleichzeitig als Medium der Wahrnehmung und der Kommunikation.¹⁹

Die Philosophin Sybille Krämer beschreibt ein grundsätzliches Dilemma der Zeug*innenschaft; dieses liegt in der Tatsache begründet, dass der*die Zeug*in zwar neutral und unbeteiligt, ja als „Datenerhebungs- und Datenwiedergabeinstrument“ auftreten soll, dass er*sie aber ja immer auch Mensch mit eigener Reflexion, Meinungsbildung und Beurteilung ist.²⁰ Die Methode multiperspektivischer Zeugenberichte arbeitet bewusst mit dieser doppelten Funktion der Zeug*innen, indem sie vorsieht, die Berichterstattenden für jede Durchführung anhand des zu dokumentierenden Kunstwerks auszuwählen und gezielt einzuladen, und zwar aufgrund ihres persönlichen oder beruflichen Hintergrunds. Je nach Kontext, in dem das zu dokumentierende Kunstwerk zu verorten ist, eignen sich Zeug*innen mit entsprechendem Vorwissen, welches ihren Bericht prägt, ihn aber auch bereichert, beispielsweise mit präzisiertem Vokabular der Beschreibung und entsprechenden Fachtermini. Multiperspektivisch wird der Zeugenbericht dadurch, dass mehrere Zeug*innen mit unterschiedlichem Hintergrund aus verschiedenen Blickwinkeln auf dasselbe Objekt schauen, es multisensorisch wahrnehmen und aufgrund ihres individuellen Wissens qualifiziert beschreiben.

Für das eintägige Dokumentationsexperiment von Roths Werkstatt mit *Selbstturm; Löwenturm* im Rahmen des Forschungsprojekts wurden fünf Zeug*innen eingeladen: ein Sensoriker, eine Sensorikerin, eine Ernährungssoziologin, eine Kunsthistorikerin und eine Restauratorin. Die Auswahl erfolgte unabhängig von Geschlecht, Alter und sozialem Hintergrund, sondern wurde aufgrund von spezifischem (Fach-)Wissen und Fähigkeiten der Beschreibung, die für die Dokumentation des Raums fruchtbar gemacht werden sollten, getroffen: Die Zeug*innen waren im Vorhinein über ihre Aufgabe im Dokumentationsexperiment und über dessen Sinn und Zweck informiert worden. Sie alle hatten Roths Werkstatt jedoch zuvor nie besucht und hatten unterschiedliches Vorwissen zum Werk des Künstlers. Sie wurden aufgefordert, ihre sinnliche Wahrnehmung direkt vor Ort auf Band aufzuzeichnen, die Werkstatt also mit einem Aufnahmegerät in der Hand zu betreten und ihre Eindrücke ‚live‘ wiederzugeben (vgl. Abbildung 2) – damit wurde hier die Methode des ‚Lauten Denkens‘ angewandt, die unter anderem in der psychologischen Forschung zum Einsatz kommt. Sie soll es ermöglichen, Einblicke in die Gedanken,

19 Zur doppelten Funktion als Wahrnehmungs- und Kommunikationsmedium des Boten vgl. Thorsten Hahn, Bote/Botschaft, in: Christina Bartz u.a. (Hg.), Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München 2012, 71–77, 74.

20 Vgl. Sybille Krämer, Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt am Main 2008, 258f.

Gefühle und Absichten einer denkenden Person zu erhalten.²¹ Die Zeug*innen betraten den Raum einzeln und durften sich darin so lange aufhalten, wie sie mochten, das waren durchschnittlich 20 Minuten. Sie konnten sich frei bewegen und den Raum spontan erkunden, waren jedoch darin nicht allein, denn die Sammlungsverantwortlichen schreiben für jeden Besuch der Werkstatt die ständige Anwesenheit einer Sicherheitsperson vor. Diese Tatsache und auch die Herausforderung, laut zu denken, wirkten sich auf die Zeug*innen und ihre Berichte aus. ‚Lautes Denken‘ setzt eine hohe Fähigkeit zur Verbalisation bzw. entsprechende Übung voraus und kann auf die mentalen Prozesse der Berichtenden rückwirken.²²



Abbildung 2: Eine Zeugin verlässt Dieter Roths ehemalige Werkstatt mit dem Audioaufnahmegerät in der Hand. Foto: Nathalie Noorlander

Bei dieser Form der Berichterstattung handelte es sich um einen ersten Versuch für den multiperspektivischen Zeugenbericht: Ursprünglich entwickelt habe ich die Dokumentationsmethode im Kontext der Erhaltung von Performancekunst. Anlässlich ihrer ersten Anwendung berichteten die Zeug*innen unmittelbar *nach* dem Live-Event.²³ Roths Atelier und sein installatives Werk boten nun die Gelegen-

21 Vgl. Klaus Conrad, Lautes Denken, in: Günter Mey/Katja Mruck (Hg.), Handbuch qualitative Forschung in der Psychologie, Bd. 2: Designs und Verfahren, 2. Aufl., Wiesbaden 2020, 373–393, 374.

22 Vgl. Georg Peez/Tom Rathmann, Sequenzielle Bilderschließung mit Hilfe der Aufzeichnung von Blickbewegungen und ‚Lautem Denken‘, in: Heiko Hausendorf (Hg.), Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Lesens und Schreibens über Kunst, München 2007, 123–145, 140.

23 Vgl. Bruna Büttler (Casagrande), Bericht aus dem Publikum. Eine Untersuchung zur Dokumentation von Performancekunst mittels multiperspektivischem Zeugenbericht, unveröffentlichte MA-Thesis, Hochschule der Künste Bern 2014; Bruna Casagrande, A Report From the Audience. The Multi-

heit, diese unmittelbare Form der Berichterstattung zu erproben, da die Zeug*innen den Raum zeitungebunden und einzeln begehen konnten. Im Anschluss an ihre Berichterstattung äußerten sich die Zeug*innen denn auch unterschiedlich zum ‚Lauten Denken‘: Die einen empfanden es als eher anstrengend, quasi gleichzeitig zu denken und zu sprechen, die Gedanken also nicht vor dem Sprechen verfertigen zu können. Sie sprachen zum Beispiel deswegen eher leise und gaben an, sich durch die anwesende Sicherheitsperson beobachtet gefühlt zu haben. Die anderen hingegen nutzten ihr eigenes Sprechen als Stütze und Anregung für weitere Gedankengänge – gerade einer der beiden Sensoriker*innen gab an, im unmittelbaren Verbalisieren von Sinneseindrücken Übung zu haben; sein Zeugenbericht fiel entsprechend umfangreich aus.

Im Experiment zu Dieter Roth hat sich erneut die Annahme bestätigt, dass die Zeug*innen ihr jeweiliges individuelles Wissen in ihren Zeug*innenberichten zur Anwendung bringen. Die Kunsthistorikerin nutzte spezifische Fachtermini wie Prekarität, Temporalität, Vergänglichkeit, Fragilität, sie thematisierte die verwendeten Materialien, die Farbigkeit, die Lichtverhältnisse: „Die Frage des Lichts scheint mir hier auch zentral zu sein, welche Lampen sind angeschaltet, welche nicht. [...] Was ist beleuchtet, was nicht“.²⁴

Die Restauratorin erörterte zentrale Aspekte zur Erhaltung, indem sie laut darüber nachdachte, ob der Turm tatsächlich einstürzen soll. Sie interessierte sich dafür, was original sein könnte und was nachträglich hinzugefügt wurde, und fragte sich, ob der Geruch Teil der Arbeit sei, ob er immer schon so stark gewesen sei:

„Ich sehe, dass hier ein Musikabspielgerät ist [...] und man sich ja auch vorstellt [...], wenn hier noch Musik gelaufen ist, ist nochmal ein anderer Eindruck, vielleicht noch geraucht wurde zusätzlich, dass vielleicht dieser Geruch, den man heute so vordringlich hat [...], gar nicht so präsent war“.²⁵

Die beiden Sensoriker*innen bereichern die Dokumentation mit ihrer Neugierde in Bezug auf Geruchseindrücke und ihrer Erfahrung im Wahrnehmen und Beschreiben. Auffällig ist, dass beide den Raum mit einer gewissen Unerschrockenheit betreten, sich Gegenständen bewusst näherten, um an ihnen zu riechen: „Hier ein weiterer verschmutzter Topf ... mit einem Satz ... er riecht eher erdig ... leicht fruchtig

Perspective Witness-Report as a Method of Documenting Performance Art, in: VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst und Kulturgut 2 (2017), 95–99.

24 MPZB-KH #00:20:05–3#. Die Referenzen zu den Auszügen aus den multiperspektivischen Zeugenberichten (MPZB) bzw. dem Fokusgruppengespräch (FGG) setzen sich wie folgt zusammen: Kürzel für Zeug*in (Sensoriker SR, Sensorikerin SN, Kunsthistorikerin KH, Konservatorin-Restauratorin KR, Ernährungssoziologin ER), Zeitangabe im Transkript der Audioaufnahme. Die Aufnahmen werden nach Projektende über den Schweizerischen Nationalfonds online zugänglich gemacht.

25 MPZB-KR #00:18:41–5#.

... und eine eher süße Aromatik ist zu erkennen, dies auf einer Kochplatte, die stark verschmutzt ist“,²⁶ heißt es im Bericht des Sensorikers. Die Sensorikerin beobachtete ihre Sinneswahrnehmungen und die körperlichen Reaktionen darauf sehr genau, sie berichtete: „Ich versuche auch anders zu atmen, wie ist es, wenn ich wirklich atme [...], es ist interessant, wie sich der Geruch für mich wirklich nicht verändert [...]. Es bleibt wirklich diese alte Schokolade, einmal kurz ist dieses Waben[artige], Honig gekommen“.²⁷

Die Ernährungssoziologin thematisierte die Vergänglichkeit des Materials über die Auseinandersetzung mit Lebensmittelverschwendung. Die Begegnung mit den beiden Türmen beschrieb sie als Schockmoment, den man für die Sensibilisierung von Konsumierenden zum Thema *food waste* einsetzen könnte:

„Es hat auch [...] was Luxuriöses, etwas, was sich vielleicht auch nicht alle leisten können und das Gemeine ist ja irgendwie, dass es, obwohl es niemand gegessen hat oder konsumiert hat, dass es dann auch die Leute [...] trotzdem nicht bekommen haben, also da hätten vielleicht Leute viel Spaß gehabt damit, oder hätten es wirklich, ja, essen können [...]. Jetzt ist es zu spät“.²⁸

Im Anschluss an die Begehung des Raums führten die Zeug*innen ein sogenanntes Fokusgruppengespräch (*focus group*), wie es in der Marktforschung und in der qualitativen Sozialforschung eingesetzt wird. Anhand eines Leitfadens mit offenen Fragen regt ein*e Moderator*in ein Gespräch unter den Teilnehmenden zu einem bestimmten Thema an und verfolgt dabei das Prinzip der Offenheit: Die Fragen der Moderation sollen nicht lenkend, sondern lediglich anregend wirken. Die Zeug*innen hatten in diesem Gespräch die Gelegenheit, ihre subjektiven Erfahrungen im Raum zu reflektieren. Im intersubjektiven Austausch konnten die Zeug*innen in der Diskussion ihre Eindrücke erneut schildern und vertiefen. Das Audiomaterial, aufgezeichnet bei den Begehungen der Zeug*innen und beim Fokusgruppengespräch, wurde transkribiert und steht Forschenden und Interessierten als Quellenmaterial zur Verfügung.

3. Multisensorische Wahrnehmung in Dieter Roths Basler Werkstatt

In allen fünf Zeug*innenberichten lassen sich Passagen finden, in denen hauptsächlich aufgezählt wird, was das Auge wahrnimmt. Über diese Schilderungen fanden

26 MPZB-SR #00:08:00-6#.

27 MPZB-SN #00:09:02-7#.

28 MPZB-ES #00:08:35-9#.

die Berichtenden aber jeweils einen Einstieg ins Assoziieren und Beschreiben von Sinneseindrücken, die nicht mehr nur das Sehen betreffen. Diese Passagen interessieren im Folgenden besonders.

Bei der Arbeit mit Quellenmaterial, insbesondere im Umgang mit Beschreibungen multisensorischer Erfahrung, muss stets berücksichtigt werden, dass diese zeitabhängig und kontextgebunden sind. Mark M. Smith als Vertreter der *Sensory History* schlägt deshalb vor, zwischen „production and consumption of the senses“ zu unterscheiden: „While it is possible to reproduce, say, a particular sound from the past, the way we understand, experience, ‘consume’ that sound is radically different in content and meaning to the way people in the past understood and experienced it“.²⁹ Unsere Sinneswahrnehmung (und so auch die visuelle Wahrnehmung) ist abhängig von derart zahlreichen Umständen (historischer und sozialer Kontext, Ort, Raum, Temperatur, persönlicher Erfahrungshorizont etc.), dass sie unmöglich zu einem späteren Zeitpunkt exakt reproduziert werden kann. Sie kann aber durchaus nachvollzogen werden, zum Beispiel über deren sprachliche Beschreibung – wobei auch hier im Hinterkopf behalten werden muss, dass Sprache sich wandelt und damit gleichermaßen zeitgebunden ist. Denn natürlich ist die sprachliche Beschreibung von Geschmack und Geruch, also die Versprachlichung der Sinneseindrücke, ebenfalls von zahlreichen Faktoren abhängig.

Hier lohnt sich ein kurzer Exkurs in die linguistische Untersuchung von Geschmack und Geruch, wie sie beispielsweise die Sensorikerin Jeannette Nuessli-Guth und die Linguistin Maren Runte vornehmen. Sie unterscheiden zwischen einer Konsument*innen- oder Alltagssprache und einer Expert*innensprache oder auch Fachsprache, die in der Lebensmittelsensorik für eine möglichst objektive Beschreibung von Produkten aus Industrie und Forschung eingesetzt wird.³⁰ Letztere basiert jedoch auf einem Wortschatz, der ohne Training und Schulung kaum passend einsetzbar ist.³¹ Die Autorinnen halten fest, dass selbst die einfachsten Geschmacksbeschreibungen nicht ohne Weiteres in eine andere Sprache übersetzt werden können, da dort andere Konzepte zugrunde liegen, und dass gerade bei sensorischen Lai*innen Geschmack und Geruch häufig an Erinnerungen und Emotionen geknüpft und damit subjektiv sind.³²

29 Vgl. Mark M. Smith, Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense. Perils and Prospects for Sensory History, in: *Journal of Social History* 40/4 (2007), 841–858, 841, DOI: 10.1353/jsh.2007.0116.

30 Vgl. Jeannette Nuessli-Guth/Maren Runte, Sensorische Sprache im Fokus. Ein interdisziplinärer Austausch zu Geschmacksbeschreibungen, in: *Amuse-bouche. Der Geschmack der Kunst. Ausstellungskatalog Museum Tinguely Basel, Berlin 2020*, 40–47, 41.

31 Vgl. ebd., 43.

32 Vgl. ebd., 46f.

Bei der Arbeit mit den multiperspektivischen Zeugenberichten als Quellenmaterial wird diese Subjektivität nicht problematisiert, sondern produktiv genutzt: Im Wissen um deren Entstehungskontext, die Urheber*innen und den Entstehungszeitpunkt können und müssen die Beschreibungen ihren Leser*innen nicht ermöglichen, einen bestimmten Geschmack oder Geruch zu reproduzieren; sie sollen vielmehr verständlich machen, welche Wahrnehmungsweisen des dokumentierten Werks es zu einem in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt gab. Die Zeug*innenberichte sind also als Momentaufnahme in der Geschichte des Roth-Raums zu verstehen und entsprechend zu rezipieren. Sie wären beispielsweise nicht geeignet für eine spätere restauratorische Rekonstruktion eines Werkzustandes; allenfalls würden sie den zuständigen Fachpersonen eine Entscheidungs- und Informationsgrundlage dazu bieten, ob und wenn ja wie ein solches Unterfangen angegangen werden sollte.

Auch bei der Beschreibung von Emotionen spielt die Zeitgebundenheit von Sprache eine wichtige Rolle. Ute Frevert, die als Historikerin die Zeitlichkeit von Gefühlen untersucht, vertritt eine sozial- und kulturellrelativistische Lesart von Gefühlen, indem sie davon ausgeht, dass Gefühle und ihre Sprache in gesellschaftliche Zusammenhänge eingebettet sind, welche ihnen erst Bedeutung verleihen; sie haben einen Ort und eine Zeit:

„Die Sprache der Gefühle hört sich bei Arbeitern und Bauern anders an als in der Aristokratie oder im gebildeten Bürgertum. Sie klingt bei Kindern und Jugendlichen anders als bei Erwachsenen. Sie ist für Frauen anders konnotiert als für Männer. Und sie ist kulturell heterogen.“³³

Gefühle und ihre Versprachlichung sind demnach abhängig vom Zeitgeist und nicht universell. Für die Rezeption der Zeug*innenberichte ist es deshalb einmal mehr relevant, deren Entstehungskontext und Verfasser*innen zu kennen und zu berücksichtigen; der multiperspektivische Zeugenbericht als Dokumentationsmethode erhebt keinen absoluten Wert, sondern hält Wahrnehmungsweisen zu einer festgelegten Zeit fest, die, weil sprachliche, menschliche Zeugnisse, per se subjektiv sind.

Emotionsäußerungen sind in Bezug auf den Roth-Raum besonders spannend. Die körperlich immersive Erfahrung seines Besuchs löst zahlreiche Gefühle aus, die sich in den Zeug*innenberichten wiederfinden. In diesem Kontext macht es Sinn, sich die Körperlichkeit von Gefühlen bewusst zu machen, ihren Ort als den *Leib* festzustellen, so wie das der Phänomenologe Bernhard Waldenfels tut: Weder in den Dingen noch in der Seele oder im Geist sind sie zu finden, sondern sie setzen ein

33 Vgl. Ute Frevert, *Vergängliche Gefühle*, Göttingen 2013, 12.

spürendes Wesen voraus.³⁴ Mehrere Zeug*innen machen Angaben zu ihrer Befindlichkeit im Raum und in Anbetracht von *Selbstturm*; *Löwenturm*. Sie beschreiben, wie sie sich fühlen, und dies steht oft in direktem und kausalem Zusammenhang mit sensorischer, also körperlicher Wahrnehmung, insbesondere das Tasten/Fühlen, Riechen und Hören betreffend. Die Ernährungssoziologin äußert ein Unbehagen im Raum, das direkt auf den Geruchseindruck zurückzuführen ist:

„Ich laufe ein bisschen drumrum, ganz rum traue ich mich nicht [...], auch um an nichts ranzukommen [...]. Also ich bin auf jeden Fall nachher froh, wenn ich wieder raus darf von meinem eigenen Gefühl, wie ich mich jetzt fühle [...], in der Nähe vom Fenster geht es [...]. Ich hoffe mein Mantel stinkt nachher nicht nach Schokolade, das fällt mir gerade noch ein. Ich hoffe, ich werde nicht selber krank, wenn ich raus gehe als stark krankheitsängstlicher Mensch.“³⁵

Auch die Sensorikerin spricht von Ekel und Widerwillen aufgrund von Geräuschen, Geruch und der Enge im Raum, beobachtet sich dabei selbst und bemerkt, dass sich der starke Eindruck nach einer Weile etwas abschwächt:

„Und man hört Wasser laufen durch die Leitung, das [...] verstärkt so ein bisschen das Gefühl von Ekel [...] und Widerwillen, also ich merke, dass so eine Art Widerwillen in mir ist ähm [...], ja der Wunsch hier wieder raus zu gehen [...]. So jetzt nach einer Viertelstunde ist es [...], es hat sich jetzt eigentlich bis jetzt immer mehr gesteigert dieser Widerwillen [...], diese monotonen Geräusche, dieses bisschen Gefühl von Gefangensein in einem Kellerloch, Gestank und drängende Figuren [...], aber merke, dass ich mich gewöhne, dass es so ein bisschen sich normalisiert.“³⁶

Demgegenüber sind Gefühlsäußerungen zu finden, deren unmittelbarer Zusammenhang mit sensorischer Wahrnehmung weniger offensichtlich ist, die aber ein körperliches Befinden im Raum beschreiben und damit ebenfalls einen Bezug herstellen zwischen dem Körper der Zeugin und der direkten Umgebung. So spürte die Sensorikerin Erleichterung aufgrund einer Wand, in deren Nähe sie sich befand und die ihr offenbar Halt versprach: „Das Gefühl in meinem Magen bleibt, es bleibt und es bleibt und es ist etwas, was ich sonst nicht so kenne, deshalb drehe ich mich jetzt mal um und finde auch gerade etwas, was mich sehr erleichtert und befriedigt, da

34 Vgl. Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, 3. Aufl., Berlin 2010, 326.

35 MPZB-ES #00:03:05-0# bis #00:08:35-9#.

36 MPZB-KR #00:11:08-8# bis #00:17:48-9#.

hat es so eine ganz ordentliche Wand“.³⁷ Der Sensoriker, der den Raum grundsätzlich mit großer Offenheit und Neugierde erkundete, beschrieb die Nische hinter den Türmen als „entspannend“, da bestand offenbar ein Gegensatz zu anderen Bereichen des Raums. Auch er spürte eine Enge:

„Ein volles Regal kehrt mir den Rücken zu [...], ich fühle mich weniger beobachtet, es hat etwas Entspannendes an sich [...]. Ein beengendes Gefühl kommt auf, vielleicht auch an den Gedanken, Stunden in diesem Raum verbracht zu haben, befasst mit einer eher engen Auswahl an Themen oder Materialien und Tätigkeiten, mit der Dokumentation des Aufbaus, des Regals, dieser Büsten, nummeriert, eins, zwei, drei, vier“.³⁸

Die ungereinigten Töpfe an der Kochstelle irritierten die Ernährungssoziologin: „Verstörend, dass die verschmierten Töpfe überall rumstehen, wo man ja selber das Gefühl hat, man müsste immer alles sauber und reinlich halten, und wir eh so über-sauber sind in unserer Gesellschaft“.³⁹ Dagegen bereitete der Restauratorin das „Ruinenhafte“, dem sie sich gegenüber sieht, Unbehagen: „Der Künstler, der lange tot ist, und man denkt, dass er irgendwo hier mit [...] unter diesem Ruinenhaften dabei ist, es ist beklemmend“.⁴⁰

Hier lassen sich Gertrud Lehnerts Überlegungen zu Raum und Gefühl anschließen: Gefühl und Raum sind untrennbar miteinander verbunden, sie stehen in ständigem produktiven Austausch und konstituieren so Mentalitäten, Lebensformen und Lebensstile einer Kultur; Lehnert definiert Gefühle (im Gegensatz zu den Emotionen als physiologisch beschreibbare Regungen und Reaktionen) plausibel als in Raum und Zeit gewachsene und geprägte Bewegungen des Inneren in Kommunikation mit dem Außen.⁴¹ Ein solcher kontinuierlicher Austausch zwischen Raum und Gefühl, zwischen Raum und sensorischer Wahrnehmung bildet sich in den Berichten zum Roth-Raum ab, wenn sich die Zeug*innen die ehemalige Werkstatt erschließen.

Mehrere Berichte beschreiben, wie sich die Zeug*innen bei der Begehung der Werkstatt von olfaktorischen und auditiven Eindrücken leiten ließen. Die Qualität der Luft und der unterschiedlich intensive Geruch beeinflussten den Bewegungsraum der Berichtenden deutlich. Die Sensorikerin ging gezielt einem Geruch hinterher und bemerkte anschließend eine Reaktion ihres Magens:

37 MPZB-SN #00:13:20–8#.

38 MPZB-SR #00:18:57–9# bis #00:32:45–8#.

39 MPZB-ES #00:07:55–1#.

40 MPZB-KR #00:02:07–8#.

41 Vgl. Lehnert, Raum und Gefühl, 2011, 10f.

„Ich gehe mal ein bisschen näher ran [...], der Geruch intensiviert sich, jetzt habe ich auch etwas wie Honig, der Geruch von Waben, aber oh, auch etwas wirklich so [...] eben, das Wort alte Schokolade habe ich vorhin gebraucht, es hat etwas Verdorbenes [...]. Und wenn ich das Wort dann brauche, verdorben, passiert auch grade physisch etwas, dass ich wie merke, dass mein hmm, dass mein Bauch so rumplig wird“⁴²

Auch der Sensoriker bezog immer wieder in seinen Bericht mit ein, wie er sich im Raum bewegte, er machte unterschiedliche Luftqualitäten und Gerüche in verschiedenen Bereichen aus:

„Es geht eine Belüftung, sie sorgt für Bewegung im Raum [...]. Trotz dieser Belüftung ist die Luft [...] dicht [...], es wirkt allerdings so, als ob [...] wie Lehm in der Luft schwebt [...]. Der Raum ist nicht allzu warm und durch die Bewegung der Luft kommt noch der Eindruck von Kühle hinzu. [...] Ich bewege mich nun vorbei am Eingangsbereich und gehe auf die rechte Seite des Gestells [...]. Die Luft [ist] in diesem Bereich hölzerner, eher an Holz erinnernd, weniger kalt [...]. Dahinter vorbeigehend bin ich wieder an der Werkbank, hier in einem Regal [...] unterschiedliche Gussformen, welche wohl verwendet wurden für die Büsten [...], auch in diesen unterschiedlichen Zuständen, aus unterschiedlichen Materialien [...]. Hier wieder eher dieser lehmige Geruch [...] und wieder die kalte Luft [...] von der Belüftungsanlage [...], eigentlich [...] ein eher unangenehmer Ort. [...] Die Farben in dem Raum wirken alle alt [...], es gibt kaum Frisches zu erkennen, selbst die sich immer im Kreis bewegend Luft ist [...] nicht abgestanden, aber [...] Frischluft ist anders“⁴³

Demgegenüber blieb der Bewegungsradius der Ernährungssoziologin, die sich stark von Geruchseindrücken und Ekelgefühlen leiten ließ, relativ eingeschränkt: „Das hätte man vielleicht mal genießen können (lacht), jetzt ist es stinkig [...], also wenn man rechts rumgeht, muss ich sagen, wird es übler, als wenn man links ist, deswegen bleib ich mal links (lacht), vielleicht liegt das auch daran, dass das Fenster offen ist“⁴⁴ Ihr Aufenthalt war dementsprechend der kürzeste von allen, auch hielt sie sich vor allem im unmittelbaren Eingangsbereich auf.

Die Geräusche im Raum beeinflussten die Raumwahrnehmung der Zeug*innen intensiv. Die Besucher*innen nahmen nicht nur die Bewegung oder Kühlung der Luft durch die Belüftung wahr, sie bemerkten auch deren Betriebsgeräusche und stellten fest, dass sie in den unterschiedlichen Ecken der Werkstatt unterschiedlich

42 MPZB-SN #00:02:32–9#.

43 MPZB-SR #00:01:38–0# bis #00:35:58–5#.

44 MPZB-ES #00:06:38–6#.

intensiv waren, was unmittelbaren Einfluss auf ihr Befinden und ihre eigene Bewegung im Raum hatte:

„Der Ventilator, dieses Rattern [...], das über allem liegt [...]. Gehe nochmal drum herum. Wo man alle Seiten wahrnimmt, hier drüben ist es deutlich leiser, angenehmer [...]. Ich glaube, mittlerweile fehlt mir der Klang, der mich vorher gestört hat [...]. Ich werde zu sehr zurückgeworfen auf mich selbst“⁴⁵

Der Sensoriker sprach davon, dass es hinter den Türmen leiser sei, und er nahm wahr, dass der Bürobereich derjenige ist, der den besten Überblick über den Werkstatttraum gewährt:

„Der hintere Teil des Regals [...], hier ist es etwas ruhiger, man hört die Lüftung weniger [...]. Jetzt bewege ich mich hinter den Tisch in der rechten Ecke, hier wieder Fotos [...]. Aus diesem Winkel in der Ecke wirkt der Raum offener, freier, man hat eine Übersicht, man sieht auf die beiden Gestelle [...]. Beim letzten Rundgang fällt einem auf, dass je nachdem, auf welches Gitter man tritt [...], ein leichtes Knistern entsteht [...], mit der Frage, wie stabil ist der Grund“⁴⁶

Es ist davon auszugehen, dass die Frage nach der Stabilität des Grundes Einfluss darauf hat, wie wir auftreten, uns im Raum bewegen, uns den Raum erschließen. Die Art und Weise, wie die Zeug*innen den Raum begingen, war individuell unterschiedlich, aber in jedem Fall abhängig von den intensiven Sinneswahrnehmungen, die sich hier erfahren ließen. Gleichzeitig erschlossen sich die Berichtenden den Raum über zahlreiche Assoziationsräume, die sie für Vergleiche heranzogen. Sie setzten also vorhandenes Raumwissen ein, um sich zu orientieren, und bildeten neues. Der Sensoriker beispielsweise dachte an eine Höhle in Anbetracht eines Details aus *Selbstturm; Löwenturm*: „Hier ein Teil einer Skulptur [...], der an [...] einen Bergkristall in einer Höhle erinnert“⁴⁷. Der Glanz der Skulpturen aus Zucker regte auch die Ernährungssoziologin zu Assoziationen an:

„Also dieses Überangebot, vielleicht auch so ein bisschen ja, wenn man jetzt das so anschaut, sieht es auch ein bisschen aus, wie in einem großen Kaufhaus mit ganz vielen Etagen, wo ganz viel, wenn ich jetzt eigentlich davorstehen würde und mir das so vorstellen würde, wahrscheinlich alles ganz fest glänzen würde [...], aber eben niemand hat es konsumiert, und jetzt glänzt es nicht mehr“⁴⁸

45 MPZB-KH #00:08:14-3# bis #00:24:43-3#.

46 MPZB-SR #00:18:38-9# bis #00:38:11-0#.

47 MPZB-SR #00:09:15-1#.

48 MPZB-ES #00:06:38-6#.

Nicht nur visuelle Eindrücke, auch der Geruch im Raum führte zu Vergleichen mit anderen bekannten Räumen. So ist in direktem Zusammenhang mit dem Riechen im Bericht des Sensorikers die Rede von einem Keller und einer Bibliothek: „Es riecht, als ob jemand [...], es riecht wie ein Handwerkerkeller [...], und jemand oben in der Küche macht gerade einen Kakao oder einen Schokoladenkuchen [...]. Hier riecht es [...] eher wie in einer Bibliothek [...] der medizinischen Fakultät“.⁴⁹ Die Sensorikerin dagegen musste an Leichen denken: „Dieser Geruch, ein bisschen übelkeitsverursachend, und jetzt kommt mir der Vergleich, wie wenn ich in ein Leichenschauhaus gehen würde“.⁵⁰

Ein spannender Assoziationsraum ist das Innere des menschlichen Körpers. In Anbetracht der intensiven, körperlich immersiven Erfahrung, die sich den Besuchenden des Roth-Raums bietet, scheint es naheliegend, Teile des (eigenen) Körpers für Vergleiche hinzuzuziehen. Dafür ist einerseits der eigene Magen ein Beispiel, der sich bei der Sensorikerin wiederholt bemerkbar machte, auf den aber auch die Ernährungssoziologin zu sprechen kam: „Ich weiß nicht, was im Magen so zugeht, wenn man Schokolade gegessen hat, aber vielleicht wäre es auch so [...], ein Blick in den eigenen Magen“.⁵¹ Der Sensoriker dagegen stellte einen Vergleich an mit dem Inneren des menschlichen Kopfes:

„Gerade der Gedanke, dass man sich in einem Kopf bewegt [...] oder in einem Teil des Kopfes, der für das Selbstbildnis verantwortlich ist [...], mit einer permanenten Aktualisierung seines Selbstverständnisses [...] und gleichzeitig der Zerfall all dieser Selbstverständnisse [...] ein Archiv [...] des Ichs [...] mit der Infrastruktur, die dafür nötig ist“.⁵²

Der Kopf, klar begrenzt durch den Schädelknochen, ist ein abgeschlossener Raum, gefüllt mit Informationen, einem Archiv sehr ähnlich. Beide Vergleiche bilden eine Reihe mit weiteren Assoziationsräumen, die sich durch ihre Abgeschlossenheit auszeichnen. So sprach die Restauratorin von einem Mausoleum und die Sensorikerin von einer Kapsel.⁵³ Die Kunsthistorikerin thematisierte das Eingesperrtsein: „Die Fenster sind mit Lamellenstoren geschlossen [...]. Auch hier ein [...] Zurücknehmen, ein [...] Eingesperrtsein vielleicht auch [...]. Diese Kammer, diese Geschlossenheit“.⁵⁴

49 MPZB-SR #00:23:40-5# bis #00:29:27-7#.

50 MPZB-SN #00:07:57-2#.

51 MPZB-ES #00:07:25-2#.

52 MPZB-SR #00:28:07-2#.

53 MPZB-KR #00:11:08-8# und MPZB-SN #00:19:10-7#.

54 MPZB-KH #00:20:19-7#.

Der Begriff der Zeitkapsel fiel im Fokusgruppengespräch, das im Anschluss an die individuelle Begehung der Werkstatt stattfand:

KH: Für mich hat das Licht noch eine relativ große Rolle gespielt, wo ich mich auch gefragt habe, inwiefern ist das, eben auch immer diese Frage, was ist Inszenierung, was ist [...] dieser Stillstand, die Zeit hat für mich auch eine große Rolle gespielt in dem Raum [...] und das eben auch im Zusammenhang mit diesem Licht.

Moderatorin: Meinst du die Zeit, die jetzt ist, oder die Zeit, die auch [...] gezeigt wird? Also die jetzige Zeit, die du erlebt hast da drin, oder ...?

KH: Sowohl als auch, ich finde, die Zeit kommt als Thema in verschiedener Form immer wieder auf, also das Vergehen der Zeit, das Stillstehen von Zeit, das eigene Verbringen von Zeit in dem Raum, also es kommt immer wieder diese Thematik auf.

KR: Ja.

SR: Hm (bejahend). Hinten an der Wand, da waren ja drei Fotos. Drei Porträts von Männern in unterschiedlichem Alter, vielleicht sogar die gleiche Person [...], mit Kleidungsstücken, die drunter hingen, und also ich gehe davon aus, dass die beiden oben die gleiche Person sind, bei der jüngeren, sie ist ein bisschen überbelichtet, da sieht man es nicht so, aber es [ist] relativ einfach sich vorzustellen, oder, mir fiel es relativ einfach mir vorzustellen, dass das dreimal die gleiche Person ist zu unterschiedlichen Lebensaltern. Und wo man eigentlich dann einen ähnlichen oder eine Parallele zum Altern, wie auch die Schokolade oder die Skulpturen gealtert sind, von dem her ja, man bemerkt die Zeit sehr mit dem Wecker, 17 Minuten vor 9 (Lachen).

Moderatorin: Auf seinem Tisch, auf dem Arbeitstisch, dieser braune, große, ja.

SR: Ja genau. Stehen geblieben [...] mit der Dokumentation des ...

SN: Anleitung für diesen Raum.

KR: Ja.

SR: Ja. Und eben diesem Prozess der Herstellung, der ja chronologisch ist, der ja auf den kleinen Polaroidfotos festgehalten wurde hinter dem Schreibtisch, da hat man ja erstmal die Gerüste, die leer dastehen, und dann sind sie immer mehr gefüllt, von demher ist eben ganz viel, was auf so [...] Zeitliches hinweist [...] und was auch damit spielt, weil ich bin, also, den Raum durchgehend, wirkte der Raum auf mich so, als ob der Künstler einfach nur kurz

weg ist [...], er hat einfach aufgeräumt, vielleicht fürs Wochenende, keine Ahnung, aber er kommt wieder.

Moderatorin: Hm (bejahend).

SR: Und gleichzeitig überhaupt nicht.

KH: Ja, und gleichzeitig bist du in so einer Zeitkapsel, oder? Also es ist wirklich in den 1990er-Jahren stehen geblieben.

SR: Hm (bejahend).⁵⁵

In eine Reihe gestellt mit der Kammer, dem Keller, dem Mausoleum, dem Leichenschauhaus, aber auch dem Archiv und dem Provisorium weist die Zeitkapsel auf mehrere Aspekte hin, die in Zusammenhang mit der Dokumentation des Roth-Raums mittels multiperspektivischem Zeugenbericht relevant sind. Wie in einem Behälter befinden sich in Roths ehemaliger Werkstatt die beiden Türme aus Materialien, die sich verhältnismäßig rasch zersetzen, deren Vergänglichkeit über ihren Zerfall für die Besucher*innen des Raums sofort ersichtlich, mehr noch, riechbar, körperlich erfahrbar ist, wobei diese Erfahrung noch intensiviert wird durch die Abgeschlossenheit des Raums, abgekapselt von der Außenwelt. Einerseits findet darin also ein Eigenleben statt, an dem sich auch Ungeziefer beteiligt. Andererseits scheint die Zeit dort stehen geblieben zu sein, die enthaltenen Materialien wirken konserviert oder in ihrer Veränderung gebremst, die Einrichtung unverändert seit Jahrzehnten.

4. Resümee

In der Ambivalenz zwischen Vergänglichkeit und Stillstand, zwischen Zersetzung und Erhaltung, die sich in den Zeug*innenberichten und im Fokusgruppengespräch zeigt, liegt die Herausforderung der Konservierung-Restaurierung im Umgang mit dem Raum und dem Werk Dieter Roths. Die Zeug*innenberichte als Momentaufnahmen zeigen, wie beides von fünf ausgewählten Zeug*innen in der heutigen Zeit wahrgenommen wurde. Es wäre denkbar und wünschenswert, diese Dokumentationsmethode zukünftig in regelmäßigen Abständen zu wiederholen. Damit würde die Quellenlage weiter verbessert und aktualisiert, der Zeitlichkeit des Werks, seiner Veränderlichkeit würde Rechnung getragen.

⁵⁵ FGG #00:32:34-0# bis #00:35:03-5#.

In Hinblick auf Raumpraktiken demonstrieren die hier untersuchten Zeug*innenberichte eindrücklich, wie Orte verschiedene Räume werden und gleichzeitig sein können: Sie beschreiben explizit subjektiv die Begehung, das Erlebnis und die Erschließung eines Ortes, der gleichzeitig Werkstatt, Büro, Kochstelle, Ausstellung und Museum von Beginn an war und heute noch ist, dabei aber auch, zum Beispiel über den Prozess des Vergleichs, als Archiv, geschlossene Kammer, Zeitkapsel gedacht werden kann. Kulturelle Praktiken, wie sie Gertrud Lehnert nennt, wie zum Beispiel Phantasien, ästhetische Arbeit, Gefühle, sind hier maßgeblich an der Raumkonstruktion beteiligt. Interessant ist, dass die Zeug*innen dieses vorhandene Raumwissen nutzen, um ihre Wahrnehmung von Roths Werkstatt mit *Selbstturm*; *Löwenturm* zu beschreiben. Die Tatsache, dass hier auch Räume aus dem Körperinneren als Vergleich dienen, könnte in Zusammenhang stehen mit der eingangs postulierten engen Verbindung von Sinneswahrnehmung, Körperwahrnehmung und Raumkonstruktion.

Die Intensität der sensorischen Reize, die erlebbare Multisensorialität im Roth-Raum hat das Potenzial, den Körper als Wahrnehmungsorgan deutlich ins Bewusstsein seiner Besucher*innen treten zu lassen. Bei der Erkundung der Werkstatt und der Skulptur ließen sich die Zeug*innen von ihren Sinneswahrnehmungen leiten, wenn Raumbereiche gemieden wurden, in denen der Geruch besonders intensiv war oder festgestellt wurde, dass es darin offenbar angenehme und unangenehme Ecken gibt. „Der Betrachter mobilisiert mehr als sein Auge, wenn er sich dem Kunstwerk nähert“,⁵⁶ schreibt der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp, der als Vertreter der Rezeptionsästhetik davon ausgeht, dass im Kunstwerk stets die Betrachter*innenfunktion vorgesehen ist: Das Werk ist auf aktive Ergänzung durch den*die Betrachter*in angelegt, es findet ein Dialog der Partner*innen statt.⁵⁷ In Dieter Roths ehemaliger Werkstatt warten zusammen mit *Selbstturm*; *Löwenturm* zahlreiche Möglichkeiten für multisensorische Wahrnehmungen auf die Besucher*innen. Die Zeug*innen, die hier zur Sprache kamen, lassen uns über ihre Berichte an ihrem jeweiligen Dialog mit dem Werk von Dieter Roth teilhaben und zeigen uns damit einmal mehr, wie stark an unserer Wahrnehmung und Raumkonstruktion der ganze Körper beteiligt ist.

56 Vgl. Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting u.a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, 7. Aufl., Berlin 2008, 247–265, 249.

57 Vgl. ebd., 248.