

## 'Die kostbare Akkumulation von Fehlern'

(Hartmut Kaminski über seine Zusammenarbeit mit Dieter Roth anlässlich einer Dieter Roth-Ausstellung in der Galerie Anitsch, N.Y. Oktober 2006.)

„Anfang 1970. Eines Tages kommt Dieter in meine Werkstatt und bringt ein S/W-Foto seines Bruders mit, aufgeklebt auf einer braunen Resopalplatte. Ein gemütliches, friedliches Bild: Auf einem Platz, umgeben von wohlhabenden Bürgerhäusern und begrünt mit Bäumen, tuckelt ein kleiner Fiat ins Bild. Nur drei Personen lustwandeln im Schatten. Sonntagmorgenstimmung auf dem „Solothurner Bahnhofsvorplatz“, diesem schweizerisch-deutschen Provinzstädtchen.

„Gefällt’s Dir? Dann mach was draus, wenn Du willst!“

Dies war Dieters Art: keine ultimativen Anordnungen, keine Befehle, kein Chefgehabe. Nicht seine eigene künstlerische Kreativität wollte er durchsetzen, sondern das schöpferische Potential seines Partners fordern und in seine Kunst integrieren.

Wir arbeiteten schon seit 1968 zusammen. Ich hatte die Siebdrucke „graphik mit kakau“ gedruckt, bestimmte, druckfeuchte Formen auf dem Bild mit Kakao bestreut und zusammen mit einem handgeschriebenen Satz einer Geschichte Dieters in eine Klarsichtfolie eingetütet. In das „thomkins patent“ wurden Obst- und Gemüsesäfte hineingeschüttet, die verschimmeln und das Papier samt Bild zersetzen sollten.

„Was soll ich mit dieser Fotografie anfangen?“ „Am besten drucken“, sagt Dieter.

So kaufen wir dicke, weiße Kartons und geben eine Reproduktion des Fotos auf durchsichtiger Folie in Auftrag. Nun gibt Dieter mir alle Freiheiten der Welt beim Drucken. Ich kann machen, was mein Herz begehrt: So wechsele ich die Farben, lass sie dick werden, so dass sie sich nur an einigen Stellen durch das Sieb auf das Bild pressen lassen oder verdünne sie so, dass sie verklieren und verschmieren. Manchmal lasse ich einfach die Farbe ausgehen oder nehme unterschiedliche Siebdruckrahmen, bespannt mal mit ganz feiner, mal mit ganz grober Seide. Verlängere und verkürze die Belichtungszeiten, die das Abbild der Reprofolie auf das Sieb kopieren. Manchmal rakele ich mit geringem Kraftaufwand die Farbe durchs Sieb, manchmal quetsche ich sie mit Gewalt durch und verzerre so das Bild. Oder ich bemale die Photoschicht des Siebes unterschiedlich dick, was keine gleichmäßige Ablichtung des Fotos zulässt. Alle Fehler – so sind Dieter und ich uns einig – sollen in das Bild integriert werden.

Von der spannenden Arbeit mit den vielen technischen Manipulationsmöglichkeiten (oder spielerischen, kreativen Möglichkeiten der Farbe, des Siebes und der Druckintensität) bleibt mir ein Ereignis besonders in Erinnerung: um das Foto auf das Sieb zu übertragen, muss dieses mit einer fotoempfindlichen Schicht bestrichen werden. Auf dieses wird dann der durchsichtige Reprofilm gelegt und mit einer dicken Glasplatte beschwert. (So unsere primitive Arbeitsweise aus der „Steinzeit-Technik“) Eine UV-Lampe bestrahlt dann das Bild.

Eines Tages kracht meine abenteuerliche Lampenkonstruktion zusammen und die Birne zersplittert das Glas. „Die hat uns heute aber eine schöne Struktur geliefert“. So Dieters Kommentar dazu. Nun lassen wir alles so liegen und bestrahlen das „Unglück“ mit einer neuen Lampe. Das Resultat: Über das Abbild des „solothurner bahnhofvorplatzes“ legt sich als zweite Ebene die Struktur des gesplitterten Glases. Alles wird nun so gedruckt. Aber der eigentliche Auslöser für die vielschichtigen Veränderungen war die Primitivität – oder besser Einfachheit – meiner Werkstatt. Alles musste per Hand gemacht werden. Die Druckplatte bestand aus einem ausrangierten, alten Küchentisch – natürlich ohne Vakuum-Vorrichtung, die das Papier beim Druck ansaugte, damit es nicht verrutschte, und die Farbe wurde nicht maschinell, sondern mit dem Rakel schweißtreibend per Hand durch das Sieb gequetscht. Auch bei der Kopierung des Bildes, beim Belichten, fehlte das Vakuum zum Ansaugen. Nur das Gewicht einer Glasplatte presste die Fotofolie auf das Sieb, das auf einer Schaummatte lag. So konnten natürlich feine Rasterungen nicht perfekt abgebildet werden, was zu Moiré-Strukturen im Bild führte. Normalerweise ist dies das Leid und Schreckgespenst jedes Druckers, aber uns war dieser verhasste Fehler sehr willkommen und konnte sich in aller Schönheit entfalten mit all seinen vielfältigen, ästhetischen Reizen.

Und was kommt dabei heraus, bei all dieser Unperfektion, bei dem Durcheinander der Farben, dem Spiel mit den Fehlern? Nach dem Drucken von etwa 4 Farben beäugen wir nach jedem weiteren Druckvorgang alle Exemplare, ob da nicht in diesen halluzinatorischen Farbstimmungen und künstlich geschaffenen Atmosphären „sich schon einige Bilder zu Wort melden, dass sie fertig sind“ (so Dieter). Und dann werden die anderen Drucke „in die Mangel genommen“, bis nach 20 oder 30 Farbschichten die letzten ihren Widerstand aufgeben und nun alle mit ihrem Aussehen das Herz des Meisters erfreuen, der sie dann dafür mit seiner Signatur „Dieter Rot“ belohnt. (Zu dieser Zeit ohne „h“).

Doch was bei der Herstellung des „solothurner bahnhofvorplatzes“ geschehen war, kann man als Revolution in der Druckgraphik bezeichnen: Die fertigen, gedruckten Bilder waren nicht einfach reproduzierte Kunstwerke, deren Formen in allen Exemplaren wiederholt wurden, sondern jeder Druck war ein Original, vergleichbar einem gemalten Bild oder einer gemeißelten Plastik: Jedes dieser 100 Exemplare war einzigartig und unverwechselbar.

Die einzelnen Drucke hatten nur noch eine entfernte Ähnlichkeit durch das gemeinsame Foto-Motiv. Der Prozess des Druckens hat mehr mit der Tätigkeit eines Gärtners zu tun, der seine Pflänzchen großzieht, sie wachsen und die Früchte heranreifen sieht. Er kann nicht das ganze Wachstum steuern, aber mit seiner Erfahrung optimale Voraussetzungen für ein gutes Gelingen des Heranwachsens der Pflanze schaffen, bis sie ihm die wohlverdienten Früchte schenkt. Dieter hatte meine Druckwerkstatt und meine Fähigkeiten gebraucht, seine Originale in Form einer Druckgraphik herzustellen. Der Drucker mit seiner Ausrüstung und seiner Technik waren für ihn das, was einem Maler der Pinsel oder einem Bildhauer Meißel und Hammer sind.

Die Grenze zwischen Original und reproduziertem Druck war aufgehoben. Vorher hatte Dieter schon einige Drucke geschaffen, die er als UNIKATE bezeichnete. Da wurde – wie bei „thomkins patent“ oder später bei „daheim“ – die Farbe einer Druckform während des Druckprozesses der Auflage geändert (z.B. schrieb Dieter seinen Wunsch an mich, den

Drucker, bei „daheim“ als Text direkt auf die Original- Folie. Dieser wurde dann mitgedruckt: von „weiß zu gelb“ oder „rot zu braun“). Oder es wurden zusätzlich zu den changierenden Farben durch Materialien wie Kakao oder Obst- und Gemüsesäfte und deren einsetzenden Fäulnisprozess unterschiedliche Bilder geschaffen. Aber die Grundform, das "/image/", blieb erhalten, auch wenn die Drucke farblich unterschiedlich aussehen. Dies hat sich bei den Städte- und Landschaftsdrucken fundamental geändert.

Immer wieder werden diese gedruckten Bildwerke Dieter's mit Andy Wharhol's Serien „Marilyn Monroe“ oder „Mick Jagger“ verglichen. Diese können einem in den Sinn kommen, wenn man in einer Ausstellung mehrere unserer Städte- oder Landschaftsdrucke nebeneinander sieht. Doch der Unterschied zur Produktions-Methode von Wharhols Werken ist noch größer als der zu Dieters eigenen Unikaten wie „daheim“ oder „thomkins patent“. Wharhol änderte die verschiedenen Druckformen (z.B. das Haar eines Porträts) innerhalb eines sets, in dem er verschiedenfarbig gestaltete Porträts zusammenstellte. Aber innerhalb der Auflage - der gedruckten Exemplare - veränderte sich die Farbe in den einzelnen Formen nicht: z.B hat bei Porträt Monroe Nr. 3 Marilyn immer dasselbe Gelb im Haar, und dies wird so häufig reproduzierend gedruckt, wie die Auflagenhöhe der Graphik (oder der Mappe) ist.

Nur durch die Addition der nebeneinander hängenden Druck-Porträts entsteht der Eindruck einer Verschiedenart, einer Farbenvielfalt. Aber es handelt sich um einzelne Drucke einer Druckauflage z. B. der von Marylin 1, (gelbes Haar) Marylin 2, (rotes Haar) und Marylin 3 (blaues Haar) usw., die zudem noch dasselbe Foto-Bild als Form haben. Oder anders erläutert: Das set setzt sich zusammen aus 4 Porträts mit demselben Motiv 1- 4 (z.B. M. M.) Das Motiv (Foto-Porträt von M.M.) besteht z.B. aus den 3 Druckformen a,b,c. Hier ändert Wharhol lediglich die Farbe, z.B. bei 1a. nimmt er ein Gelb, bei 1b ein Rot, bei 1c ein Blau. Aber bei allen (z. B. 100) Exemplaren sind diese Farben absolut gleich.

Wir haben es somit mit einer klassischen Druckgraphik zu tun, die ihre farbliche Variation nur durch das Ändern der Farbe innerhalb eines "sets" erreicht. Doch nun zu dem Begriff „Akkumulation der Fehler“, die diesen unvergleichlichen Formen-und Farbenreichtum auf Dieter's Landschafts- und Städtedrucken hervorbringt. Bei Dieter war die „Akkumulation der Fehler“ nicht nur ein kreatives Rezept, um neuartige Bildwerke hervorzubringen. Dieses Programm entsprang seiner Lebenserfahrung und -überzeugung. Es war ein Teil seiner Lebens-Philosophie, die ihn über alle Maßen charakterisiert. Für ihn heißt es: Nicht das Zielgerichtete, Durchgeplante, das Perfekte fördert die Kreativität und die Vielfalt unserer menschlichen Lebens, sondern - und gerade - die Fehler.

Schauen wir uns das menschliche Zusammenleben an, die menschlichen Erscheinungsformen mit ihren Deformationen, Behinderungen, ihrer Andersartigkeit und ihren Besonderheiten im Denken und Fühlen. Gerade diese fehlerbehafteten Abweichungen, die von einigen heute immer noch gesellschaftlich als „überflüssig“, „unnützlich“ und „unwert“ eingestuft werden, können gerade die entscheidenden Farbtupfer im Gesamtbild sein, die das Kunstwerk zum Leuchten bringen und zu etwas unverwechselbar Genialem macht. Und vielleicht geschieht dies auch zukünftig im Leben der Menschheit? Dies genau war und ist Dieters tiefe Überzeugung.

""Die Besonderheiten der unterschiedlichen Städte- und Landschaftsdrucke: ""

Während Dieter und ich beim „solothurner bahnhofsvorplatz“ nur mit einem positiven Repro-Foto arbeiteten, ließen wir von den Aufnahmen - ebenfalls von Hartwig Roth, seinem Bruder, fotografiert - von „an der emme“ und dem „berner oberland“ - jeweils ein Positiv und ein Negativ herstellen. Dies erweiterte unsere Gestaltungsmöglichkeiten beträchtlich.

Bei „köln“ wählte Dieter eine gelbe Papiersorte aus und bei „heidelberg“ ein Orange-Rot. „heidelberg“ war der einzige dieser Drucke, bei dem wir zusätzlich einen weißen Passepartout-Rahmen druckten. Als einer dieser Rahmen beim Drucken verrutschte und damit das Bild regelrecht "aus dem Rahmen fiel", signierte Dieter diesen Extra-Druck als Besonderheit.

Für „köln“, „heidelberg“, später auch „düsseldorf“ und „münchen“, wählte Dieter kein persönliches Foto mehr aus, sondern kaufte normale S/W- Ansichtskarten, wie sie an jedem Kiosk zu erwerben sind. Bei „düsseldorf“ druckten wir sogar die einkopierte Postkartenunterschrift „Düsseldorf – Hochstraße und Thyssen-Haus“ mit. Bei diesem Druck wurde mit den Repro-Folien der Ansichtskarte am meisten experimentiert: Wir zerschnitten die Positiv- und Negativ-Folien in vier gleiche Rechtecke und tauschten sie bei einem Farbdurchgang einfach aus, z.B. klebten wir mit Tesafilm links oben das Positiv, rechts oben das Negativ, unten links das Negativ und unten rechts das Positiv. Alle möglichen Konstellationen wurden durchprobiert. Es gab sogar Drucke, wo wir Folien-Vorlagen klappsymmetrisch kopierten, indem wir sie einfach umgekehrt auflegten. Und noch eine Besonderheit hatte „düsseldorf“: Es ist der einzige Städtedruck, für den Dieter 3 Original-Folien malte. Mit diesen akzentuierte er die skyline der Gebäude und schraffierte einige Schatten. „münchen“ entstand mit 4 Foto-Folien: Neben dem gerasterten Positiv und Negativ ließen wir ein weiteres Positiv und Negativ als Strich-Folie herstellen, d.h. von dem Foto wurde ein Film reproduziert, der nur – ohne jeglichen Zwischengrautöne, die ein Raster suggerieren – schwarz oder weiß war. Damit hatte ich eine größere Möglichkeit zu „spielen“: wenn ich wollte, konnte ich eine gewisse Flächigkeit oder Reliefartigkeit erzeugen.

Doch Kunstwerke sind nicht nur Kunstwerke (l'art pour l'art), besonders Dieters Werke nicht. Wir bekamen den vorfinanzierten Auftrag für „münchen“. Dieter und ich liebten das jetzige München, den „Englischen Garten“, die Biergärten usw. aber gleichzeitig spürten wir immer noch versteckt im Untergrund den „Nazi-Mief“. Es ist ja bekannt, dass Dieter in Hannover als Kind eines Schweizer Vaters und einer deutschen Mutter 1930 geboren wurde, dann aber 1943 in die Schweiz übersiedelte. Obgleich sich Dieter im direkten Sinne nie politisch engagierte oder äußerte, war ihm alles, was „rechts“ war oder mit Gewalt, Unterdrückung und Entrechtung zu tun hatte, zutiefst zuwider. Auch ich hatte durch meine protestantische Internatserziehung eine eingewurzelte Abneigung gegen alles, was mit den Nazis oder Neonazis zu tun hatte. Mein Lebenswerk in meinem späteren filmischen Schaffen belegt dies.

Mit dieser Haß-Liebe im Kopf und in der Seele begannen wir „münchen“ zu drucken. Natürlich kamen dabei auch Drucke heraus, die wie „köln“, „heidelberg“ oder „düsseldorf“ einfach in ihrer Schönheit brilliant waren. Aber besonders gefielen Dieter und mir die „münchen“, die auf den ersten Blick „schmuddelig“, „unästhetisch“, „dreckig“ und „schmierig“ aussahen.

„Oh, sind die aber schön hässlich“, bemerkte dann Dieter lächelnd, oder: „Na, der ist ja in seiner Hässlichkeit nicht zu übertreffen!“ und legte sie zu den „Guten“, denen, die „reif“ waren und auf ihre Signatur warteten. Und sie waren es auch: Die vielen ästhetischen Reize im Hintergrund oder Details kämpften mit der hässlichen Außenfassade. Und dies traf genau das, was wir mit unserem „münchen“ ausdrücken wollten.

(Hartmut Kaminski anlässlich einer Dieter Roth-Ausstellung  
in der Galerie Anitsch, N.Y. Oktober 2006)