

Interview mit Paul Maenz über Peter Roehr am 25. Oktober 2004

Tilman Baumgärtel: Mein Hauptinteresse sind die Film- und die Tonbandmontagen. Haben Sie noch Erinnerungen daran, wie diese Arbeiten entstanden sind?

Paul Maenz: Bei den Filmen war es ganz einfach so, dass ich in New York bei einer Werbeagentur arbeitete. Und wenn von den Rundfunkstationen unsere Werbespots zurückkamen, als 16-Milimeter-Film auf Blechbüchsen, dann bin ich da abgetaucht und habe versucht, 20, 30 Stück vom selben Film zu bekommen. Die habe ich nach Frankfurt geschickt, und da hat der Roehr sich dann die entsprechende Sequenz 15 oder 20mal herausgeschnitten und mit Klebstoff aneinander gehängt. Er hat es also nicht kopiert. Dazu hatte er gar nicht die technischen Möglichkeiten. Es ist das Original, das wiederholt wird.

Wichtig ist auch, dass bei den Tonmontagen wie auch bei den Filmmontagen die Länge der Sequenz von Schnitt zu Schnitt dauert. Das heisst, er hat sich nicht aus einer Szene etwas herausgesucht, sondern die Szene von Anfang bis Ende verwendet. Genauso hat er auch bei den Fotomontagen, die aus Werbefotos in der Fläche bestehen, immer das ganze Foto genommen, nicht bloss einen Ausschnitt. Auch bei den Objektmontagen verwendete er immer das ganze Objekt. Das ist ganz wichtig.

Es geht immer darum, welche Verbindung das Objekt mit seinesgleichen eingeht. Wenn es zuviel sind, wenn also zum Beispiel eine Text- oder Filmmontage zu lange dauert, dann wird es zur Struktur, im Grunde wie eine Tapete im Hintergrund. Sein Sport bestand darin, auszuprobieren, wie es sich verändert, bevor es sich ganz auflöst.

TB: Zurück zu den Tonband-Collagen. Es gibt ja einige Fotos, die Roehr im Studio des Hessischen Rundfunks zeigen. Wissen Sie, wie er da hin gekommen ist? Denn diese Montagen sind ja nicht gemacht worden, um gesendet zu werden...

PM: Nein, nein. Die waren in Frankfurt ganz freundlich, und hatten dem Roehr den Zugang zu diesem Schneidetisch verschafft. Der Fotograf, Günther Guben, fing damals auch gerade als freier Fotograf an, und bekam dafür vom Roehr eine kleine Arbeit. Das war damals eine ganz unkommerzielle Gesamtsituation.

TB: Wieso ist das überhaupt fotografiert worden? Ging es da schon um die Dokumentation einer eigentlich immateriellen, künstlerischen Arbeit, nämlich mit Klang?

PM: Ich vermute das. Der Peter Roehr war ja nicht dumm. So wenig damit vorderhand erstmal zu machen und zu verdienen war, war dem immer klar, dass es wichtig ist, die Dinge festzuhalten, von denen man annimmt, dass sie wichtig sind. Das habe ich auch von ihm gelernt. Wir haben auch in der Galerie Ausstellungen gemacht, die lösten sich nach vier Wochen auf. Darum haben wir immer, von Anfang an, Jahresberichte gedruckt. Das war auch zugunsten der Künstler, denn das musste ja bewiesen werden, dass sie bei uns ausgestellt hatten.

Der Roehr hatte nie einem Zweifel daran, dass das, was er machte, so nirgendwo anders gab, nicht so wie andere Künstler sagen können: Ja, ich male auch Landschaften. Es gibt ja Sachen, die stehen fest, und Roehr wollte, dass man an seinen Arbeiten etwas feststellt. Deswegen hat er, so weit es im Rahmen seiner Möglichkeiten war, seine Aktivitäten schon dokumentiert. Und ich bin sicher, diese Fotos sind gemacht worden, um sie später mal, irgendwann, irgendwo, zu veröffentlichen.

TB: Tonband-Collagen waren zu dieser Zeit für einen Künstler ein ungewöhnliches Medium. Zu dieser Zeit gab es in der bildenden Kunst noch kaum Klanginstallationen, Sound Art, Audio Art. Das war schon ein radikaler Akt

PM: Ja, radikal nach seiner Vorstellung schon. Was es gab, waren Sachen, die mit Happening und Performance zu tun hatten. Die gab es in den Mitt-Sechziger-Jahren schon. Das war natürlich genau das Gegenteil von dem, was der Roehr wollte.

TB: Eröffnung von Schwarzen Bildern. Da hat Peter Rohr in der Ankündigung in einem Interview gesagt, bei der Eröffnung soll Beat-Musik gespielt werden und die Besucher werden tanzen. Hat das tatsächlich stattgefunden? Und woher kam so eine Idee überhaupt?

PM: Der Roehr war sehr pragmatisch und sehr unsentimental. Ihm war aus den Reaktionen der Besucher, die er bei seinen vorangegangenen Ausstellungen erlebt hatte, vollkommen klar, dass die Leute das völlig uninteressant fanden. Die gingen gerne zu Eröffnungen, weil man sich da traf, so wie heute auch. Bei dem Adam Seide hatte er diese zehn schwarzen Tafeln. Für ihn war das Interessante, dass die Objekte, die bei diesen Tafeln verwendet wurden, sich nochmal potenzieren, indem sich die Tafeln wiederholen. Deswegen hiess das Ganze später auch „Ausstellungs-Ausstellung“.

Er sagte sich, dass, wenn wir die Bilder an der einen Seite des Raums hängen haben, sich die Leute mit dem Rücken zu den Bildern natürlich unterhalten und sie erwarten was zu trinken. Diese Erwartungen wollte er auch erfüllen. Wir bieten ihnen was an, aber mehr als Wasser kriegen sie aber nicht – damit das sozusagen sauber bleibt. Und wir stellen auf der gegenüberliegenden Seite des Raums, wo die Fenster waren, einen Fernseher auf. Da lief dann, ich weiß es nicht mehr genau, wahrscheinlich ein Musikprogramm, was halt damals so lief. Und es kam dann auch wirklich: die Leute standen mit dem Rücken zu den Bildern, zu denen ja auch wenig zu sagen war. Hat man eins gesehen, hat man alle gesehen. Der wirkliche, radikale Gedanke daran ist ja auch bei Eröffnungen selten Gesprächsgegenstand. Und so haben die Leute da gestanden, und fern gesehen. Das sind so Dinge, wo man heute sagen würde: „Was soll’s?“ Aber wird reden von einer anderen Zeit, das ist jetzt fast ein halbes Jahrhundert her.

TB: War da auch Zynismus oder Bitterkeit dabei? Nach dem Motto: „Wenn euch meine Bilder nicht gefallen, könnt ihr ja fernsehen?“

PM: Eher Sarkasmus, und auch ein bißchen Ironie. Der Roehr war zwar sachlich, aber er war auch spielerisch. Der war nicht so stur, wie man denken könnte. Und es machte dem auch Spass zu experimentieren.

TB: Serielle Strukturen haben sich ja vor allem in der Musik auf populärer Ebene durchgesetzt, im Techno und im Hip Hop, bei der man sich zu diesen Repetition ja auch körperlich verhält, indem man tanzt. Deswegen interessiert mich die Verbindung mit Popmusik bei dieser Eröffnung auch so. Glauben Sie, dass Roehr ein ähnlicher Zusammenhang vorschwebte, oder erscheint ihnen das zu weitgehend?

PM: Ja, ganz und gar. In den Sechziger Jahren hat ja England in Europa noch eine große Rolle gespielt, von Carnaby Street bis... Und deswegen hat er für den kleinen Katalog, den wir für

die Ausstellung gemacht haben, auch diese Fotos gemacht, um da ein gewisses Spiel rein zu kriegen. Er hat mit einer Modedefotografin und einigen Models Bilder gemacht, bei denen diese Modelle - und unter anderem auch ich – vor den Bildern tanzen. Aber das war vor allen Dingen als Kontrast zu diesen sehr grundsätzlichen Arbeiten gedacht. Die waren natürlich das, was den Roehr eigentlich interessiert hat. Aber diese Fotos waren als eine Art Gegenpol gedacht. Man hätte da natürlich ganz stur schwarze Rechtecke abbilden können, aber wäre sicher sehr puristisch gewesen. Auf der anderen Seite hatte der Roehr ja - wie viele Künstler in der Zeit - den Wunsch, das die Dinge eine Popularität kriegen. Das ist im Grunde ein typischer Werbegegedanken. „Man muss die Leute da abholen, wo sie stehen“, wie es heute heißt. Damit hat sicher auch die Musik zu tun.

Der Roehr hat beispiels gedacht, dass es schön wäre, wenn man die Elemente, die er für seine Bilder verwendet hat, für fünf Mark in Tüten im Kaufhaus kaufen könnte. Also keine hohe, hehre Kunst. Da steckt schon dieser Demokratiedanke drin, der auch viele andere Künstler in der Zeit eine Rolle gespielt hat. Und der für die meisten von ihnen nach hinten los gegangen ist, denn Kunsthandel und Kunstmarkt gehen immer noch über das Besondere, nicht das Allgemeine. Es ist das Elitäre und das Seltene das Objekts, das das Kunstwerk begehrenswert macht. Aber das sind spätere Erkenntnisse.

Für den Roehr war dieser Unterhaltungsaspekt das Schmierfett, mit dem er seine eigentlichen Ideen unter die Leute bringen wollte. Aber das war natürlich auch ein spätes Ereignis, ein Jahr später war er schon tot. Da steckt aber auch ein bißchen dieser Geist der Sechziger Jahre drin, mit den Beatles und Mary Quant und Twiggy etc. Auch nach der 68er Revolution, die wir hier dann hatten, da kündigte sich im Grunde ja auch eine Dominanz einer neuen Generation an. Man muss sich vorstellen, als Roehr und ich 1964 ins Kino gingen, dann zischte die Platzanweiserin ihm hinterher: „Sie Beatle, Sie!“ Nur weil er Haare hatte, die ihm über die Ohren gingen... Es war am Anfang eine sehr feindliche Grundhaltung gegenüber diesen Veränderungen da. Auch das spielt da natürlich eine Rolle. Das hat mit der Kunst jetzt nicht unbedingt was zu tun, aber der Roehr war ja auch noch eine Person.

TB: dieser Umschlag von Galerienkunst

PM: Das war ganz heftig. Das ist auch nur aus der Zeit heraus zu erklären. Aber sie müssen sich vorstellen: wir hatten draussen den Verfassungsschutz vor der Tür, weil wir Anti-Nazi-Spray verkauften, auf dem ein Hakenkreuz zu sehen war! Das war ein Raumspray mit Tannennadelduft. Solche harmlose Kinderreien! Oder wir haben die Village Voice, wegen der viele amerikanische Soldaten zu uns gekommen sind, weil sie die bei der Armee nicht bekommen konnten. Oder Sex-Zeitschriften aus Amsterdam. Also Dinge, die heute die größte Selbstverständlichkeit haben, die aber damals noch Restriktionen unterlagen. Überall witterte man Verrat. Das war die Zeit von Rudi Dutschke, es war noch nicht die Zeit der RAF. Alles, was an Veränderungen durch diese neue Generationen stattfand, war brisant, viel brisanter als die Kunst, die immer noch ihren alten Marktgesetzen folgte.

Ich habe damals mit der Werbung aufgehört, weil ich gedacht habe: „Ich kann nicht für Marlboro Reklame machen und gleichzeitig mit diesen Veränderungen sympathisieren.“ Und der Roehr war auch entnervt von diesem Kunstbetrieb, der einfach nicht hinterher kam. Die documenta fand statt, als wäre nichts geschehen. Dieses Apolitische hat der Roehr ungeheuer aufgeregt, und er hat sich ja auch entschieden, mit der Kunst ganz aufzuhören. Dabei hat sich auch seine immer schlimmer werdende Krankheit eine Rolle gespielt. Es ist der Spekulation überlassen, ob diese ganze Arbeit weiter gegangen wäre, hätte er weiter gelebt. Ich glaube eigentlich nicht, er hätte wahrscheinlich was anderes gemacht.

Er hatte auf jeden Fall auch mit der Arbeit den Punkt erreicht, wo man nur noch sagen konnte: Man kann das jetzt größer machen, man kann mehr davon machen. Aber da der kein Gewohnheitstier war, kann ich mir nicht vorstellen, dass er so wie Armand immer wieder und immer wieder das gleiche gemacht hätte. Dem Roehr war auch klar: Es kann bei diesem Prinzip keine Variationen geben. Es gab damals den Galeristen Alfred Schmela, das war so ungefähr der liebe Gott für Künstler in Deutschland. Der hat dem Roehr damals gesagt, er fände seine Arbeit sehr interessant, das Interessanteste, was er seit langer Zeit gesehen habe, aber er wolle erstmal die weitere Entwicklung abwarten. Da hat der Roehr gesagt: Hier entwickelt sich nichts mehr, das ist fertig. Mit 23 oder 24 ist das natürlich ein sehr merkwürdiges Statement...

TB: Wie finden Sie die Tonband-Collagen eigentlich?

PM: Wie soll ich die finden? Das ist einfach faktisch. Da kann man nichts dran finden.

TB: Finden Sie das es funktioniert?

PM: Roehr hat versucht, das, was er im Visuellen gemacht hat, auch ins Akustische zu übertragen. Und wenn es für alle fünf Sinne möglich gewesen wäre, sowas zu machen, hätte er es sicher gerne getan. Der Ehrgeiz war ja, in allen möglichen Medien dieses Wiederholungsprinzip zu erproben. Und darum hat er Ton- und Film- und Objekt-Collagen gemacht, also sowohl in der Zeit wie in der Fläche. Und die Schnittstelle zwischen Zeit, sprich Tonband, und der Fläche, also den Bildern, war natürlich der Film, wo sie das eine wie das andere hatten. Wobei die Filme zum Teil Ton hatten, zum Teil nicht.

TB: Ich finde, dass die meisten von diesen Schleifen zu lang sind. Sie entwickeln keinen Rhythmus, keine eigene Dynamik. Und der „Inhalt“ kommt der Struktur in den Weg. Sprache drückt halt immer etwas aus, und es schwer, sich dieser Bedeutung zu entziehen...

PM: Sie sind sehr lästig. Es ist schwer, da dran zu bleiben. Warum soll ich den Wetterbericht zehnmal hören? Bei den Bildern kriegen sie sofort einen Gesamteindruck, bei Klang, bei Musik muss man eben die Zeit investieren, um hinein zu kommen. Das ist der Unterschied der beiden Medien. Ich würde mir sicherlich auch eher eine Roehr-Montage an die Wand hängen als eine Ton-Montage ständig im Hintergrund laufen zu lassen, klar.

TB: Sind die denn jemals gezeigt worden?

PM: Die Film-Montagen sind immer wieder gezeigt worden, vor allem bei Avantgarde-Filmveranstaltungen. Die Ton-Montagen haben wir als eine Art Hintergrund-Musik bei Roehr-Ausstellungen laufen lassen, als ein Klangteppich, würde man heute sagen.

TB: Und wie war die Reaktion von den Leuten? Im Gegensatz zu den Bildern kann man diese Tonband-Wiederholungen ja nicht so leicht ignorieren...

PM: Die Leute sagen ja bei Ausstellungen in der Regel wenig, auch zu den Bildern. Die Bild-Montagen sind schließlich über den Handel in die Welt gekommen. Das ist ein ganz wichtiger Aspekt. Bei den Tonmontagen gibt es nichts zu besitzen. Die Vermarktbarkeit ist ein wichtiger Faktor. Man kann sich eine Kopie von dem Tonband ziehen, oder sie billig kaufen, und jetzt gibt es sie als CD. Wir haben damit nie groß Handel getrieben.

TB: Haben Sie es denn mal versucht?

PM: Ja, wir haben mal eine Kassetten-Edition gemacht, und fast zu Entstehungskosten abgegeben. Wenn jemand eine haben wollte, konnte er sie haben. Wir haben sie auch verkauft, aber das waren immer eher so Liebhaberstücke.

TB: Bei den Filmmonaten erwähnt Peter Roehr in einem Selbstzeugnis, das er einen Teil gar nicht selbst ausgeführt hat, sondern ein Cutter nach seinen Anweisungen die Montagen geschnitten hat....

PM: Ja, alle eigentlich. Es gab einen Roland Krell, der arbeitete in der Werbeagentur, in der der Roehr jobbte. Die Agenturen hatten ja alle diese Möglichkeiten, Schneidetische und so weiter. Der Roehr hat sich alle diese Filme angesehen, und dann mit einem Faden in der Perforation markiert, welche Sequenz er haben wollte. Dann hat er dem Cutter gesagt: Das machen sie zehnmal und das machen sie fünfzehnmal und das machen sie zwölfmal. Dann hat er das gemacht, Roehr war zu dieser Zeit wahrscheinlich auch wieder im Krankenhaus. Daran gab es nichts auszusetzen. Dann wurden sie kopiert, und wir haben noch einen kleinen Vorspann gemacht, und das war's.

Der Roehr sagte immer: Das müssen die Leute erstmal begreifen. Ich habe ein paar hundert Bilder gemacht, und ich hatte nie einen Pinsel in der Hand, und ich habe 22 Filme gemacht, und ich besitze nicht mal eine Kamera. Das war ein ganz wichtiger Gedanke, dass der Autor nicht mehr durchscheint. Das ist ganz typisch für die Sechziger Jahre, da gibt es auch verschiedene andere Beispiele, dass man dieses Nicht-Kreative als das Kreative sah. Für den Roehr war diese ganze Happening-Kultur und diese ganze Anti-Kunst so vollkommen altmodisch. Er sagte immer: Da hätten wir auch in den 20er Jahren bleiben können.

Es ging darum, sich als Person aus der Kunst rauszunehmen. Am Anfang, als er das erste Mal von Warhol erfuhr, war er ganz nervös. Und dann sah er die ersten Warhol-Bilder und war ganz erleichtert: „Kein Problem, der Mann ist Romantiker.“ Der Warhol malt, der variiert, der bezaubert, so wie es ein Matisse auch gemacht hätte. Warhol bringt den ganzen Charme des Action Paintings rein. Warhol ist sicher über jede Kritik erhaben, aber was er macht ist etwas vollkommen anderes. Warhol und Rauschenberg und Lichtenstein, das ist sich alles so nah, und es steht alles in so einer Malereitradition. Und das gilt für den Roehr ganz klar nicht.

TB: Haben Sie eine Erklärung dafür, warum in den 60er Jahren plötzlich überall diese seriellen Strukturen aufkommen? Das war ja nicht nur Peter Roehr, das spielt ja auch in der Minimal Art, der Pop Art und der Konzeptkunst eine Rolle...

PM: Von Max Bense gibt es ein schönes Buch: „Die präzisen Vergnügen“. Eine Erklärung dafür ist sicher, dass das eine Reaktion auf die Maler war, die im weitesten Sinne diese ganzen Emotionen der Kriegsgeneration auslebten, in Deutschland auch ausleben mussten. Wir hatten da den Abstrakten Expressionismus und das Informel. In Deutschland konnte natürlich vieles gemacht werden, was während der Nazi-Zeit nicht möglich war. Da spielte auch ein gewisser Verzögerungseffekt eine Rolle.

Aber bei Peter Roehr oder auch bei den Minimalisten in Amerika war genau das Thema, dass man nicht mehr seiner Verzweiflung Ausdruck geben wollten, sondern seinem Verstand und seinen Einsichten. Das sehen Sie, wenn sie die frühen Schriften von Morris und Stella lesen, aber vor allen Dingen von Judd. Bis dahin ging es immer um ein Abbild. Es gab zwar den Zank, ob man gegenständlich oder ungegenständlich malen sollte, der hat lange nicht

aufgehört und war auch zu Roehrs Zeiten noch wirklich ein Thema. Aber entweder man malte Dinge ab oder stellte Dinge dar, dann war es repräsentierende Kunst, und wenn man abstrakt malte, dann stellte man seine Seelenzustände dar. Aber es war immer etwas anderes als das, was das Bild selbst war.

Und das entscheidende gerade bei Judd war, dass er sagte: „You get what you see.“ Das hier ist ein Kubus, und der steht für nichts anderes als für sich selbst. Er hat bestimmte Proportionen, eine bestimmte Erscheinung, er hängt mit dem Licht und dem Raum zusammen. Und das gilt auch für Roehr, und das ist auch das Interessante an ihm, denn in Europa gab es nicht viele, die so dachten. Es ging immer noch um Kompositionen, um Spannungen, um Perspektiven, um Seelenlandschaften.

Es ist, was es ist – das hat die Leute vor den Kopf gestossen. Ich selbst war da keine Ausnahme. Es ist, was ist, und wenn du es beim ersten Mal nicht begreifst, dann guckst dir fünfmal an oder zehnmal. Und das blendet dann so allmählich alles andere aus, bis klar ist, es geht nur um dieses Bild oder diesen Klang oder diese Bewegung.

TB: Neue Technologien, Medien?

PM: Das ist in dieser Zeit allen klar geworden, dass über die Massenmedien und die Popkultur mehr Leute zu erreichen sind als über die hohe Kultur. Genau wie Roehr sagen würde: man muss nicht das Konsumieren kritisieren, sondern man muss lernen, wie man konsumiert. Dass heisst also, für jemand wie Roehr war natürlich alles Mechanische und in der Herstellung Perfekte attraktiv, um aus diesem Gestischen raus zu kommen, diesem „Das bin ich, und wer bist Du?“ Am Anfang hat er beispielsweise diese Schreibmaschinen-Bilder, bei denen er einen Buchstaben oder ein Zeichen so oft tippte, bis ein Quadrat rauskam, noch auf ganz normalen Schreibmaschinen gemacht. Später gab es bei IBM die Möglichkeit,

Für den Roehr war so ein Tonstudio faszinierend, auch wenn das aus heutiger Sicht natürlich die einfachsten aller Bedingungen waren. Wenn der heute ein Tonstudio sehen könnte! Aber es geht nicht um Technik. Es geht darum, die Dinge so perfekt oder so unbeschadet aneinander zu hängen. Und wenn Sie sich die Roehr-Filme ansehen, da haperts. Da gibt es Knackse und Aussetzer. Wir haben sie restaurieren lassen, aber sie waren von vornherein nicht so perfekt. Bei den Kontaktstellen gibt es manchmal so kleine Sprünge, bei denen der Ton nicht hinterherkommt. Das empfinden wir heute so als den Charme und als das Menschliche, aber das war absolut unerwünscht.

TB: Drogen, heikles Thema...

PM: Das ist gar nicht heikel, ich will ja nicht Präsident werden. Darum kann ich darüber sprechen. Bei Roehr spielten Drogen überhaupt keine Rolle, der hat überhaupt keine Drogenerfahrung gehabt. Er hätte es wahrscheinlich auch abgelehnt, weil er halt sehr rational war. In der Hippiekultur spielte natürlich Cannabis eine grosse Rolle., und dann kam auch LSD dazu. Aber wir waren von der Seele her keine Hippies. Und auch keine Alkoholiker.

Der Roehr war sehr humorvoll, er hatte sehr viel Spass am Theater interessanterweise, aber da war es dann Brecht, was auch wieder typisch ist. Aber ansonsten war das alles unglaublich normal. Es hatte nicht die Spur von Delirium, weil ich denke, der Roehr fand ja dieses Boheme-hafte furchtbar, dass die Künstler hier mit einer Baskenmütze und einem Cord-Anzug rumliefen. Das gehörte zum Outfit, das vergisst man ja leicht. Ein Künstler mit Krawatte, das gabs nicht, und der Roehr wurde geradezu verhöhnt, weil er bei seinen

Auftritten Wert darauf legte, anständig angezogen zu sein. Yves Klein, nebenbei bemerkt, hat ja auch immer Schlips und Kragen angehabt, als wollte er sagen: Wir sind keine Freaks, wir sind Leute, die zur Wirklichkeit gehören. Und dieses Reale, was in seinem Kunstkonzept und dem Material, das er verwendet – er nimmt ja gerne Materialien, die diese Alltagsbanalität haben, deswegen ist es für uns auch so schwierig, uns eine Wetterbericht anzuhören. Diese Fotomontagen, die eigentlich die ersten erfolgreichen Arbeiten darstellten, hat er ja aufgehört, weil er sagte, die Leute haben die aus dem falschen Grund gern. Die sagen, ach dieses Mädchen. Wofür steht das Mädchen nicht alles, und dann lächelt die auch noch. Es ist also kein Kunststück, dass die Leute das gut finden. Es geht aber nicht darum, ein schönes Gefühl zu erzeugen, Es war das Faktische. Und das kommt vielleicht nirgends so trocken rüber wie bei diesen Tonmontagen, obwohl es da ein paar Werbespots gibt, die schon sehr komisch sind. Dieses „Wie kommt die Luft in die Schokolade?“ – das ist schon witzig.

Zu ihrem Loop-Thema trägt das nicht so viel bei, aber das entscheidende ist es dass es nicht darum ging, einen interessanten ästhetischen Effekt zu haben, sondern den Hörer oder den Betrachter wirklich mit der Nase draufzustossen und zu sagen: so ist es, jetzt guck es dir an – und ist es nicht toll. Das spielt bei Roehr natürlich auch immer eine Rolle., dass wir den Alltag eigentlich nicht wahrnehmeln und das das wahrscheinlich das reichste ist, was es gibt. Wie Warhol sagen würde: es gibt nichts unter der oberfläche. Was wir am wenigsten sehen, sind die oberflächen. Wir fragen uns immer: was steckt dahinter – dieser alte Erlösungsgedanke, das ist ja was ganz menschliches.

Dandyhaftes

Der wirkt auf Fotos manchmal sehr dandyhaft. Er war nicht sehr gross, nicht dandyhaft.

Der Beigeschmack von Alltag

