

A. Einleitung

1. Selbstbeobachtung

Dieter Roths Arbeiten lassen sich unter dem Aspekt der Selbstbeobachtung oder des Selbstentwurfs lesen und betrachten. Selbstbeobachtung unter wechselnden medialen Bedingungen bezeichnet das Movens des künstlerischen Schaffensprozesses von Roth. Selbstentwürfe können demnach seine Arbeiten, die Notate und Protokolle dieser Beobachtungen genannt werden. Damit sind nicht Illustrationen eines teleologischen spirituellen oder therapeutischen Selbstfindungsprozesses gemeint. Auch derartige Aspekte mögen in den untersuchten Arbeiten zu finden sein, doch verfolgt die vorliegende Untersuchung ein anderes Ziel und hat zudem nicht die Absicht, einen authentischen Dieter Roth aus seinen Äußerungen herauszupräparieren. Im Zentrum der hier unternommenen Betrachtung steht das Anliegen, das Rothsche Œuvre als Selbstbeobachtung zwischen Introspektion und Medienreflexion zu begreifen und dabei zu überprüfen, ob und inwiefern eine solche Lesart Plausibilität für sich in Anspruch nehmen kann. Beobachten und Entwerfen werden dementsprechend nicht als auf ein Bild oder eine Beschreibung *des* Selbst ausgerichtet verstanden. Der Zustand und der Prozess des permanenten Beobachtens und Entwerfens werden im Rahmen der Untersuchung - mit Roth - nicht als defizitär sondern als gegeben angesehen, als zentrale Eigenschaft des »Lebenslaufrennens«¹, das eine schnelle Folge flüchtiger Bilder - »Fetzen«² oder »Splitter«³ - hervorbringt. Roths Schreiben und seine künstlerische Produktion insgesamt stellen eine beobachtende Auseinandersetzung mit der ungewissen Existenz des Selbst dar und bedienen sich hierfür verschiedener Formen und Medien. In Texten und Bildern nehmen Phänomene Gestalt(en) an, die als »Ich« oder »Selbst« bezeichnet werden oder erkennbar als diese figurieren, ohne dass je behauptet würde, es handle sich hierbei um *das* Ich Dieter Roths.⁴ Es sind jeweils im produktiven Akt des Schreibens, Zeichnens, Filmens, Malens etc. entworfene, ephemere Bilder mit kurzer Lebensdauer. Entwerfen und Verwerfen werden als Werden und Vergehen sichtbar gemacht, wodurch den Arbeiten neben ihrem eigenwilligen Humor eine moralische Dimension zu eigen ist.

Die Untersuchung des künstlerischen Produktionsprozesses - wie die abgeschlossener Arbeiten - gibt Aufschluss darüber, wie sich dieser Prozess vollzieht, welche Richtungen er einschlägt und welcher Mittel er sich bedient. Produktion und Werk stehen aus dieser Perspektive als Selbstbeobachtungen gleichberechtigt nebeneinander.

¹ Dieter Roth, *Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, Luzern 1980, S. 5

² In *Ein Lebenslauf von 50 Jahren* wird das Bild des in »Fetzen« daliegenden Œuvres über Seiten hinweg entwickelt und variiert: »Man sah alles was man - begehrte man derlei Dinge - haben wollte, Zeichnungen und Schriftstücke lagen in Fetzen zerfetzt, unbrauchbar, manches noch brauchbar, umher, und sollte jemand nach solchen Funden begehren, so könnte er sie hier finden [...] da brauchte einer nur zulangem und sich das nehmen, was er am meisten begehrte. [...] Da lag alles [...] dem, der es begehrte, das Gesuchte offen, hilflos, zum Zugreifen, da.« (*Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, S. 12f.)

³ Vgl. »[...] die vielen Kleinideen & = Unternehmungen, in die sich meine (Lebens=)? Betätigungszeit zersplittert hat.« (Dieter Roth, *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*, Basel 1982, (nicht paginiert))

⁴ Vgl. meinen Versuch, den künstlerischen Schaffensprozess des Performance-Künstlers John Bock aus dieser Perspektive zu beschreiben: Benjamin Meyer-Krahmer, John Bock - The Quasi-Me as Optimal Existenzform, in: *nu: The Nordic Art Review*, Vol. III No. 5 / 2001, S. 46 - 53

Im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Problem des Selbst spielt die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden - allgemein und bei Roth - eine zentrale Rolle. Roth entwickelt ein breites Spektrum des aktiven Umgangs mit Fremdem, der mit Bearbeitung und Aneignung einhergeht. Er geht dabei jedoch davon aus, dass Eigenes und Fremdes letztlich nicht voneinander zu trennen sind, sich beide Sphären vielmehr mischen, da es lediglich eine »innere« und eine »äussere Fremde« gebe (M, 33 u. 316)⁵, die sich berühren.⁶ Lebewesen, die in *Mundunculum* als »ringförmige Wesen« repräsentiert werden,⁷ können sich demnach nur über das Fremde oder über die (eigene) Fremde äußern; der »eigene« Text wird im Moment des Schreibens fremd.

Roths Umgang mit Vorgefundenem reicht von der expliziten Referenz auf andere Autoren oder Künstler bis hin zur Herstellung von »Literaturwürsten«, die mit Büchern statt Fleisch gestopft werden, deren Titel sie daraufhin tragen, so entstehen die Arbeiten *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden* (1974), *Günther Grass: Die Blechtrommel* (1967) etc. Diese Verfahrensweisen praktiziert Roth zudem intermedial, Bilder werden dadurch ebenso zu Material seines künstlerischen Schaffens wie Texte oder Zeitschriften.

In der »Vorrede« von *Mundunculum* bringt Roth durch eine Referenz auf Augustinus sein langjähriges Projekt mit der großen Tradition der Selbstbeobachtung in Verbindung. »Nimm und lies, nimm und lies!« sind die Worte, die Augustinus in kindlichem Singsang zu Gehör kommen und die er als Aufforderung deutet, ein Buch aufzuschlagen, um die Stelle, auf die sein Blick als erstes fällt, als Bestimmung für sein zukünftiges Leben zu erkennen. Dies führt dazu, dass er sich infolge dieses Erweckungserlebnisses von seinem bisherigen weltlichen Leben abwendet und sein Tun gänzlich dem Lob Gottes widmet. Als Nachhall dieser Schlüsselworte lässt sich die Anweisung »NIMM ZEICHEN UND LIES DAMIT DIE WELT« in der »Vorrede« lesen, die Roth wie eine Handreichung zum Gebrauch seines Buches an den Leser richtet. An der Art des intertextuellen Verweisens lässt sich erkennen, wie Roth sich durch eine offensichtliche Anspielung auf den kulturhistorischen Kontext seines eigenen Tuns bezieht und erkennen lässt, dass ihm dieser Hintergrund bewusst ist.⁸ Diese Referenz bleibt jedoch der einzige Hinweis auf Roths Kenntnis der Augustinischen Texte und der christlichen Tradition der literarischen Bekenntnisse. Dadurch wird dem Text eine schillernde Bedeutungsebene eingeschrieben, die zwischen »seriösen« Referenzen auf das Studium der kanonisierten Literatur- und Geistesgeschichte und dem Pastiche oder der Parodie changiert. Nicht

⁵ Zur vereinfachten Angabe von Seitenzahlen in *Mundunculum* erfolgt diese in der hier verwendeten Form.

⁶ Vgl. »Das Unbewußte ist das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane.« (Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd. 3, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Rards, James Strachey, Frankfurt aM 1996, S. 580. [Hervorhebungen im Orig. Anm. BMK])

⁷ Vgl. die Nähe der Vorstellung des Wesens als Ring zu Freuds Vorstellung des Wesens als »Bläschen«: »Dieses Stückchen lebender Substanz schwebt inmitten einer mit den stärksten Energien geladenen Außenwelt und würde von den Reizwirkungen derselben erschlagen werden, wenn es nicht mit einem Reizschutz versehen wäre. [...] Bei den hochentwickelten Organismen hat sich die reizaufnehmende Rindenschicht des einstigen Bläschens längst in die Tiefe des Körperinnern zurückgezogen, aber Anteile von ihr sind an der Oberfläche unmittelbar unter dem allgemeinen Reizschutz zurückgelassen. Dies sind die Sinnesorgane [...].« (Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders., *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. 3, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Rards, James Strachey, Frankfurt aM 1997, S. 213 - 272, 237)

⁸ Vgl. zur Bedeutung der augustiniischen Texte unter dem Aspekt des Selbstentwurfs Herschel Baker, *The Image of Man - a Study of the Idea of human Dignity in classical Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, New York 1961, S. 159-186

zuletzt entsteht dieser Eindruck durch den humorvollen und spielerischen Umgang mit erkennbaren Versatzstücken dieses Kanons. Diese Charakterisierung des Status des Gesagten und Gezeigten trifft auf große Teile von *Mundunculum* zu, wie ich im Laufe der Untersuchung an verschiedenen Textbeispielen zeige.

2. *Mundunculum*

Mit *Mundunculum*, dessen Untertitel vollständig »Ein tentatives Logico-Poeticum, dargestellt wie Plan und Programm oder Traum zu einem provisorischen Mytherbarium für Visionspflanzen BAND 1: Das rot'sche VIDEUM« lautet, begibt sich Dieter Roth weiter als mit anderen Arbeiten in die Gefilde der »Wissenskünste«.⁹ Einleitend findet sich im Abschnitt »kleine Anzeige« folgende Beschreibung: »DAS GANZE KÖNNTE MAN ALS DEN VERSUCH DER DARSTELLUNG EINER WELT BEZEICHNEN, ODER ALS EIN ILLUSTRIRTES KAPITEL SCIENCE-FICTION, DOCH WÄRE DER NAME VIDEO-FICTION EHER ANGEMESSEN.« (M, 23f.) In teils pseudo-wissenschaftlichen, teils poetischen Texten und bildlichen Darstellungen werden Definitionen und Reflexionen zum Begriff des Zeichens, des Lebewesens, des Lesers, des Dichters und ein eigenes Alphabet, mit dessen Hilfe Sprach- und Schriftkritik praktiziert werden, in Form von Kunst- und Theorieproduktion performativ miteinander verwoben. Von Roth rückblickend als »verschwommene, halbironische, halbtraurige, verpfuschte Affäre« bezeichnet¹⁰, arbeitet er von 1962 bis 1967 mit diesem Projekt nach Einschätzung Laszlo Glozers an »seinem ambitioniertesten Buchprojekt, an dem zu seiner grundlegenden *ars poetica* gewordenen ›Mundunculum‹«.¹¹ Wobei es sich bei *Mundunculum* nicht um eine klassische poetologische Reflexion im Stile eines Horaz handelt, sondern um ein Projekt, das auf der experimentellen Entgrenzung von Poetik und Poetologie basiert und einen Zugang zum Œuvre Dieter Roths insgesamt ermöglicht.

Hinsichtlich seines Umfangs, seiner inhaltlichen Dichte und der Heterogenität der Darstellungs- und Reflexionsformen stellt *Mundunculum* ein hervorstechendes Beispiel für Roths sich in verschiedenste Richtungen entfaltendes - und darin oft ausufernd wirkendes - künstlerisches Schaffen dar. Er arbeitet an keinem anderen Buch so lange wie an diesem und das zeitweise unter großen Mühen, wie sich seiner Korrespondenz entnehmen lässt: »die sorgen, die irre arbeit, das viele blut, was da alles reingegangen ist!«¹² Das Vorhaben klingt auch in Roths eigenen Worten schwer bewältigbar, komplex und ungewöhnlich im Vergleich zu seinem sonstigen künstlerischen Schaffen: »Ich wollte so

⁹ Ein Bereich, dessen Aktualität sich derzeit in zahlreichen Publikationen, Ausstellungen, Veranstaltungen und Forschungsprojekten niederschlägt. Eine wichtige Rolle spielt hierbei das Zentrum für Literaturforschung (Berlin) unter der Leitung von Sigrid Weigel, die die Nähe von Science und Fiction aus Sicht der Wissenschaft folgendermaßen bestimmt: »Die bündige Definition des wissenschaftlichen Gedankenexperiments heißt damit: Fiktion als Erkenntnismedium mit einem argumentativem Vermögen im Hinblick auf Aussagen über die Gesetze der Natur.« (Sigrid Weigel, Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die facultas fingendi in Wissenschaft und Literatur, in: *Science & Fiction - Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, hg. v. Thomas Macho und Annette Wunschel, Frankfurt aM 2004, S. 183 - 205, 186). Vgl. *Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur. Bilder und Texte*, hg. v. Stefan Iglhaut und Thomas Spring, Berlin 2003; *Video, ergo sum: Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften*, hg. v. Olaf Breidbach und Karl Clausberg, Hamburg 1997

¹⁰ *Gesammelte Interviews*, S. 269

¹¹ Glozer, S. 17

¹² Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, 30. März 1967 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

eine Art Abhandlung über das Verhältnis von Wort und Bild machen. Irgendwas schwebte mir vor, so ein wissenschaftliches Ding, das die ganze Buchstaben-, Wörter- und Bilderwelt abhandelt... «.¹³

Zur Sonderstellung von *Mundunculum* in Roths Gesamtwerk schreibt Stefan Ripplinger: »[Es] ist, nachdem hoffentlich deutlich wurde, was Roth sagen wollte, nämlich Roth, zu fragen, warum es unmöglich war, genau das, Roth, zu sagen. Sein wichtigster Beitrag dazu ist das [...] *Mundunculum* [...].« Und in Fortsetzung dieses Gedankens im selben Text: »Das *Mundunculum* ist eben nicht nur Bestandsaufnahme, Einsicht in die Unmöglichkeit, sondern, wie gesagt, auch eine kleine Welt. [...] ein ›Mytherbarium für Visionspflanzen‹, freilich eines ausschließlich für die selbst gezüchteten.«¹⁴ Felicitas Thun sieht das Projekt »als Schlüsselwerk eines sich bis in die 70er Jahre entwickelnden Bildfindungsprozesses, in den Roth um 1961 eintritt [...]«. ¹⁵ Ich komme im Laufe der Untersuchung auf diese Einschätzungen zurück.

In der sechsjährigen Entstehungszeit entwickelt Roth teilweise parallel, teilweise im Zusammenhang mit *Mundunculum* wichtige Bestandteile der Palette seiner künstlerischen Vorgehensweisen, mit denen er in den folgenden drei Jahrzehnten arbeitet: Es entstehen Anfang der 1960er Jahre die ersten Schimmelbilder, das *Notizbuch 1966* markiert den Beginn des veröffentlichten autobiografischen Schreibens, für das Projekt *Snow* entwickelt Roth seine erste Form der Dokumentation von Gefundenem etc.¹⁶ Auch der Roths Arbeiten eigene Humor, der teils parodistische Züge annimmt, lässt sich hier erkennen.

Der Entstehungsprozess des *Mundunculum*s wird, wie dies bei vielen Arbeiten Dieter Roths der Fall ist, im Werk selbst auf verschiedenen Ebenen reflektiert. Insbesondere die Technik des Stempelns führt bei den reproduzierten »Stempelzeichnungen« zu einer deutlichen Sichtbarkeit des Produktionsvorgangs. Dass die Stempel als Edition dem Publikum zugänglich gemacht werden, ist ein weiterer Schritt, der zur Offenlegung des Produktionsprozesses beiträgt und dazu führt, dass sich Produktion und Rezeption überlagern.¹⁷ Felicitas Thun beschreibt dieses Verhältnis zwischen Produktion und Rezeption: »Das Kunstwerk mutiert vom produktionsästhetisch abgeschlossenen Objekt zum performativen, rezeptionsästhetischen und transparenten Gestaltungsvorgang.«¹⁸

So nimmt *Mundunculum* im künstlerischen Schaffen Roths und in seinem künstlerischen Kontext eine schillernde Position ein, die im Laufe der Untersuchung durch den vergleichenden Blick auf diese beiden Bezugsrahmen und die Interpretation ausgewählter Textpassagen differenziert wird. In seiner eigenwilligen Kombination aus persönlichem (Glaubens-) Bekenntnis zu einem nebulösen, sich

¹³ *Gesammelte Interviews*, S. 379

¹⁴ Stefan Ripplinger, Scheisse, Pudding und Zubehör, in: *Dieter Roth, Bücher + Editionen*, Catalogue Raisonné (Bd. 3), Hamburg London 2004, S. 127 - 143, 138 u. 140

¹⁵ Felicitas Thun, Dieter Roth - Mein Auge ist ein Mund, Gepresstes Gedrucktes Gebundenes 1949-1979, in: *Ausst. Kat. Dieter Roth, Gepresstes Gedrucktes Gebundenes Druckgraphik und Bücher 1949-1979*, Albertina Wien, Wien 1998, S. 8-55, 41

¹⁶ So auch Felicitas Thun: »Mundunculum«, das 1967 als Ergebnis einer fünfjährigen Entwicklungsarbeit vorgelegte Kompendium, war eine Arbeit, in der der Künstler jene grundlegenden ästhetischen und inhaltlich-programmatischen Erfindungen gemacht hat, die sein Werk bis heute, sein druckgrafisches Werk aber in unmittelbarer Weise bis Ende der 70er Jahre geprägt haben.« (Thun, S. 49)

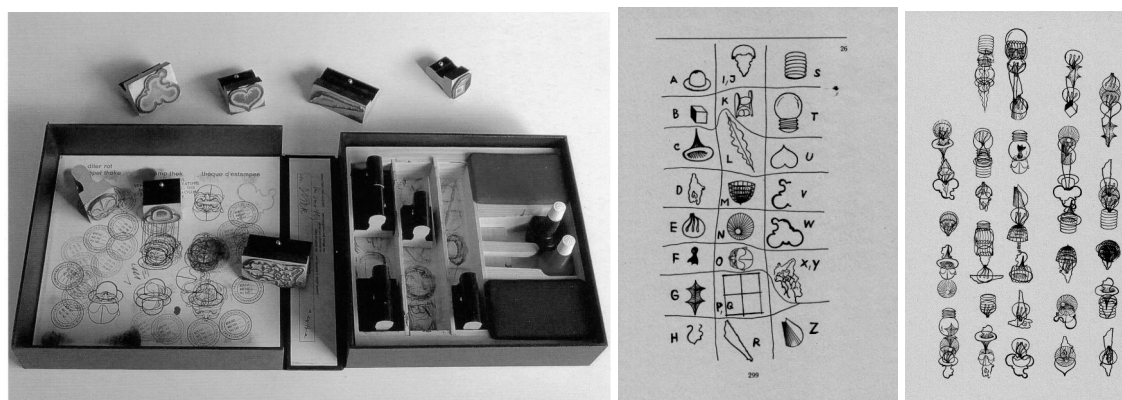
¹⁷ Dieter Roth, *stempel theke* erscheint 1967 in der Edition TAM Thek (Düsseldorf), hg.v. Karl Gerstner und Daniel Spoerri und umfasst eine Auswahl von zwölf der 23 in *Mundunculum* verwendeten Stempel.

¹⁸ Thun, S. 26

verdampfenden »Ego«, dessen existierender Nichtexistenz und der theoretischen und künstlerisch praktischen Reflexion der damit verbundenen Implikationen ist das Projekt nicht leicht zu fassen oder zu kategorisieren. Dass es sich offensichtlich aus sehr unterschiedlichen Quellen speist, wird insbesondere in der Betrachtung der intertextuellen Spuren und des zeitgenössischen Kunstkontextes evident.

Werkbeschreibung

Mit der Arbeit an *Mundunculum* beginnt Roth Anfang der 1960er Jahre. Zunächst entwirft er 23 »Bilder« und lässt sie als Gummistempel herstellen (Vgl. M, 19f.). Das »Stempelalphabet« entsteht, indem er jedem Stempel einen (in drei Fällen zwei) Buchstaben des lateinischen Alphabets zuordnet. Laut der »kleine anzeige« genannten Einleitung zu *Mundunculum* entstehen die Stempel 1963-1965 und jedes der 23 Bilder stellt für den Autor »ein wichtiges Wesen« dar (M, 20).



Stempelkasten (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart); Stempelalphabet; gestempelter Text in *Mundunculum*

Die Stempel werden solchermaßen mit einer doppelten Bedeutungsebene ausgestattet: Sie besitzen einerseits in ihrer Bildhaftigkeit eine persönliche Relevanz für den Künstler, andererseits eine objektivierte Bedeutung durch ihre Zuordnung zum Alphabet. Die Stempel kommen dementsprechend auf zwei verschiedene Arten zum Einsatz: Sie dienen als Formenrepertoire, mit dem Bilder hergestellt werden, daneben gibt Roth lesbar einen Text in dieser Schrift wieder, der allerdings auch in gewöhnlicher Type dechiffriert in *Mundunculum* enthalten ist.¹⁹ Außer den Stempelbildern enthält *Mundunculum*, das bei seinem Erscheinen auf einen Umfang von ca. 330 Seiten angewachsen ist, eine Vielzahl von Texten verschiedenster Art, die in konventioneller Form gesetzt sind.

Mundunculum beginnt mit einer zweigeteilten »Vorrede«, unterbrochen von der oben erwähnten »kleinen anzeige«, in der sich eine Variation der biblischen Schöpfungsgeschichte und des Sündenfalls erkennen lässt. Das Sehen wird als »originale Sünde« bezeichnet, da es ein »Hervorbringen« sei, wodurch die Erschaffung der Welt in die Augen des Menschen verlagert wird. Biblische Diktion und Referenzen prägen diesen ersten Abschnitt des Textes, in dessen Verlauf von »Glaube«, »Vergebung«

¹⁹ Auf der abgebildeten Seite ist zu lesen: »Wenn uns der Laut zukommt / von Kindern / die die Wolken begleiten auf der / Fahrt nach vorne / liegen wir unter ueber dem Berge / des eigenen Herzens«. (M, 300)

etc. gesprochen wird.²⁰ Auf die Bibel wird als Urtext der Problematisierung von bildlicher und sprachlicher Repräsentation Bezug genommen, der programmatisch den Weltentwurf mit dieser Frage verbindet. Neben den mit dem »Sehen« verbundenen Sündenfall tritt im Neuen Testament die ideale Selbstidentität des »Wortes«, dem das transzendente Signifikat Gott inhärent ist.²¹ Die Bezeichnung der Bibel als »Heilige Schrift« erhebt deren Schriftlichkeit über einen supplementären Status als Ersatz des gesprochenen Wortes. Damit werden den ersten Seiten von Roths Text durch intertextuelle Verweise eine Fülle inhaltlicher Aspekte eingeschrieben, die sich um den Entwurf einer Welt ansiedeln lassen. Nachdem zunächst die Entstehung und Existenz der Erde durch ihre Betrachtung erklärt wird, folgt im zweiten Teil der »Vorrede« die Beantwortung der Frage nach der Herkunft des Menschen: »Das Lebewesen ist ein Meteor, der in die Erde eingeschlagen hat (nicht etwas das aus der Erde hervorgegangen ist).« (M, 35) So sind in den beiden einleitenden Abschnitten des Textes die Grundlagen für die weitere Ausformung des Weltentwurfs gelegt: Eine durch Sehen hervorgebrachte Welt, bewohnt von Menschen, die sich mittels eines auf Sünde und Vergebung basierenden Zeichengebrauchs verständigen, nebst einem System von wesenhaften Bildzeichen und einer Vision: »IN JENER WELT, DIE IN DIESEM BUCH DARGESTELLT WERDEN SOLL, SOLL JEDER TEIL JEDEN TEIL DARSTELLEN UND BEDEUTEN KÖNNEN.« (M, 25)

Es folgt ein surreales »Schauspiel für Zuschauer« mit dem Titel »Modeschau der Schwänze«, angekündigt auch als »Bildkapitel (mit einem Schauspieltext als Illustration)«, das sich, in drei »Intermezzi« unterteilt, durch das Buch fortsetzt. Eine längere Abhandlung über »Engel«, die ebenfalls aus Bildern und Texten besteht, enthält unter anderem eine Reflexion über die Bedeutung der Symmetrie für Sprache und widmet sich dem Widerstreit zwischen der ordnenden Gewalt der Sprache und dem wolkenhaft Nebulösen der Empfindungen eines »Ich«. Das den gestempelten Text enthaltende »Maerchen – Katalog der Tränen« handelt vom »unschuldigen Gesang« der Kinder und dem schuldigen Schweigen der Erwachsenen. In einem »Essay« mit dem Titel »Vereinsemele als Abziehformen der Unzeichen«²² werden das Funktionieren des Zeichens, des »Unzeichens« und des Sehens beschrieben: »Die Welt, das ist doch das, wo alles drin ist was man sieht, wenns nicht in der Welt wäre könnte mans ja nicht sehen, was? Denn ob mans vor den Augen sieht oder hinter den Augen sieht, das kommt doch aufs Gleiche raus [...].« (M, 202) Eine der zentralen Aussagen dieses Kapitels, die auch für spätere Texte und bildnerische Arbeiten Gültigkeit besitzt, ist die im zitierten Passus angedeutete Aufhebung der Unterscheidung von innen und außen. Bezieht sie sich in diesem Fall auf das Sehen, wird sie an anderer Stelle in *Mundunculum* am Beispiel der Vorstellung des »Lebewesen als Ring«, das von einer »inneren« und »äußeren Fremde« umgeben ist, die ineinander übergehen, wieder aufgegriffen. Auch im Gedicht »Mein Auge ist ein Mund« erscheint die Figur der Umkehrung von innen und außen, hier durch die Einverleibung des Gesehenen, die die Gleichsetzung von Auge und Mund suggeriert. Daneben sind weitere Wort und Bild kombinierende Abschnitte

²⁰ *Mundunculum*, S. 13-15, 32-36

²¹ Vgl. zur Funktion des transzendentalen Signifikats Jaques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt aM ⁵1994, S. 38

²² *Mundunculum*, S. 202-212

unterschiedlicher Länge und thematischer Ausrichtung enthalten, wie beispielsweise »S.O.Z. / eine rötliche Anstrengung / oder auch / ein gelblicher Dreck«.²³ In Variation der dreigliedrigen Struktur des barocken Emblems - Inscriptio, Pictura, Subscriptio - findet sich hier eine Serie von 23 (sic!) identisch aufgebauten Text-Bild-Seiten aus ebenfalls drei Bestandteilen: Die obere Hälfte füllt ein mit verschiedenen Stempeln hergestelltes Bild, unter einer waagerechten Trennlinie erscheint jeweils eine einfache Konstellation basierend auf dem einen Kopf darstellenden Stempel, darunter eine knappe Wendung nach Art der Inscriptio.

Der komplexe Aufbau von *Mundunculum*, der eine lineare Lektüre verhindert, ist durch Verschachtelungen der disparaten Abschnitte geprägt, die durch leere Seiten und Zwischentitel wie den folgenden mehr oder weniger deutlich gekennzeichnet und voneinander abgegrenzt werden: »flüchtiges Interinterinterintermezzo ohne Interinterinterinterintermezzo« (M, 165). Neben der komplizierten Struktur der unterbrochenen und wieder aufgenommenen Kapitel findet sich Symmetrie als ordnendes Prinzip. »Vorrede« und »Nachwort«, die inhaltlich eng aufeinander bezogen sind, bilden einen äußeren Rahmen, als nächste Schicht sind der illustrierte Anmerkungen enthaltende »Anhang« und die »kleine anzeige« einander zugeordnet. Dabei läuft die Leserichtung in den einleitenden Abschnitten der des Anhangs entgegen, da die Anmerkungen rückwärts nummeriert sind. So entsteht eine auf die Buchmitte gerichtete, »symmetrische« Rezeptions-Bewegung.

Laut der »kleinen anzeige« werden mit den Stempeln vor der Drucklegung des *Mundunculum* »etwa 300 Bilder gemacht«, von denen »der grössere Teil« in das Buch aufgenommen worden sei (M, 22). Katalogisiert findet sich jedoch nur ein kleiner Teil der Originalbilder.²⁴ Roth verwendet die Stempel parallel zur Herstellung der schwarzweißen Stempelzeichnungen auch in anderen Bildern, in denen sie teils mit weiteren Farbaufträgen und / oder Materialien kombiniert werden.²⁵ Auch für die Mitte der 1960er Jahre realisierten Projekte *Snow* und *Copley Book* entstehen grafische Arbeiten, in denen sich vereinzelt einige der Stempel finden lassen. Schließlich stellt Roth in den 1980er Jahren noch einmal eine Gruppe von Bildern her, in denen die *Mundunculum*-Stempel wiederum neben anderen Formen des Farbauftrags erscheinen.²⁶ Durch diese Bildproduktion erfährt *Mundunculum* eine Erweiterung über die Buchform hinaus und ist auch in Ausstellungen präsent. Dies geschieht zudem auch durch die Publikation des Stempelalphabets als Edition.²⁷

²³ *Mundunculum*, S. 245-248

²⁴ In Ina Conzen, *Dieter Roth - Haut der Welt*, werden 21 Stempelbilder verzeichnet. In Dieter Roth, *Originale* sind es ebenfalls 21, die sich jedoch nur teilweise entsprechen. (Ina Conzen, *Dieter Roth - Haut der Welt*, Stuttgart 2000, S. 130-137; Dieter Roth, *Originale*, Catalogue Raisonné (Bd. 1), bearbeitet von Dirk Dobke, mit einer Einführung von Laszlo Glozer, Hamburg London 2002, S. 226-228)

²⁵ Z.B. *Hier ist was, hier ist nichts* (1964/65), Presspappe, Papier, Acryl, Stempeldruck, in: Roth, *Originale*, S. 229; o.T. (Stempelfarbe, Acrylfarbe, Leim, Klebestreifen, auf Transparentpapier zwischen Glasscheiben in Eisenrahmen), in: Roth, *Originale*, S. 229

²⁶ Roth, *Originale*, S. 278f.

²⁷ Dieter Roth, *stempel theke*, Düsseldorf 1967

4. Forschungslage

Angesichts seiner zahlreichen Einzelausstellungen, der Präsenz in wichtigen Gruppenausstellungen, der Kollaboration mit namhaften Künstlern und seiner Bedeutung für die Entwicklung des Künstlerbuches ist der Umfang der Forschung zu Dieter Roth nach wie vor erstaunlich gering.

Bislang liegt lediglich eine literaturwissenschaftliche Dissertation vor, verfasst von Dieter Schwarz: *Auf der Bogen Bahn*, eine Referenz auf Roths Text *Ein Lebenslauf von 5C Jahren*,²⁸ erscheint 1981 und enthält laut Untertitel zwar »Studien zum literarischen Werk von D.R.«,²⁹ erwähnt *Mundunculum* jedoch nicht, was angesichts der Bedeutung dieses Projekts und der zentralen Stellung im Rothschen Œuvre der 60er Jahre überrascht. Schwarz konzentriert sich auf eine strukturelle Analyse von Elementen, aus denen die frühen Texte Roths bestehen. Die Arbeit scheint mir in methodischer Hinsicht fragwürdig. Im Vorwort schreibt Schwarz zum Aufbau seiner Untersuchung: »Die folgende Arbeit wird drei Kapitel haben und einen Anhang. Im ersten Kapitel soll etwas stehen über das Wort im Text, im zweiten Kapitel etwas über die Teile, die zu einem Text zusammenkommen, im dritten Kapitel etwas über den Text im Buch oder als Buch.«³⁰ Entsprechend der vagen Inhaltsangabe »das Wort im Text« beginnt Schwarz mit einem nach eigenem Bekunden willkürlich ausgewählten Text Roths³¹, bringt Texte verschiedenster Autoren mit ihm in Verbindung und zieht - »Auf der Bogen Bahn« - seinen immer wieder aus dem Blickfeld verschwindenden Gegenstand umkreisend, große Schleifen u.a. von Rousseau über Jacques Lacan, Lewis Carrol, Getrude Stein, Marcel Broodthaers bis hin zu Hans-Georg Gadamer. Dabei werden vereinzelt Aussagen und Beobachtungen eingestreut, die in Bezug auf das literarische Schaffen Roths nicht uninteressant sind, doch gehen sie in dem ungegliederten Text, der ohne Überschriften und Zusammenfassungen auskommen muss, leicht verloren.

Erschwert wird die Lektüre zudem durch die Inkompatibilität des weitschweifigen Stils und dem assoziativen Aneinanderreihen von Gedanken mit der trockenen, strukturell analysierenden Methode. Insgesamt wird die Studie durch ihre Verweigerung gegenüber sinnvollen wissenschaftlichen Gepflogenheiten und ihrem zwischen Gelehrten-Duktus und Roth-Adaption schwankenden Stil unproduktiv. Dementsprechend wird sie auch kaum in den neueren Texten zu Roth besprochen, die sich zumindest teilweise seinem literarischen Schaffen zuwenden und auf die ich an den entsprechenden Stellen näher eingehe. Auch Katalogtexte, Rezensionen und Aufsätze in Zeitschriften ändern nichts an dem Befund einer defizitären Forschungslage und insbesondere an der Diskrepanz zwischen kuratorischer und wissenschaftlicher Aufmerksamkeit für diesen hochproduktiven und vielseitig arbeitenden Künstler.

²⁸ »[...] so schmiegte sich Roth in dieser Biegung, der Bogensehne überm Segment seines Lebenslaufens, seines Lebensrennens auf der zur Einfachheit sogenannt runden Bahn [...].« (Roth, *Ein Lebenslauf von 5C Jahren*, S. 4)

²⁹ Dieter Schwarz, *Auf der Bogen Bahn - Studien zum literarischen Werk von D.R.*, Zürich 1982

³⁰ Schwarz, S. 16

³¹ »Lassen wir also die Beliebigkeit uns leiten, fürchten wir uns nicht vor ihrer Willkür und geben wir doch ruhig zu, dass wir auch nur darin die Liebe zu den bevorzugten Zügen erkennen können.« (Schwarz, S. 19)

Eine Ausnahme ist die 2002 unter dem Titel *Dieter Roth 1960 - 1975, Melancholischer Nippes*³² erschienene kunsthistorische Dissertation von Dirk Dobke, Leiter und Kurator der Dieter Roth Foundation in Hamburg.³³ Sie nimmt sich erstmals detailliert der frühen Material- und Schimmelbilder Roths an. Der von Dobke betrachtete Zeitraum stimmt also mit dem der vorliegenden Untersuchung teilweise überein. Jedoch finden Texte jeglicher Art, die Dieter Roth parallel zu den von Dobke untersuchten bildnerischen Arbeiten schreibt, nahezu keine Berücksichtigung. In der mehr an Impressionen als an Systematik interessierten Auflistung der künstlerischen Ausdrucksformen, denen Roth sich zuwendet, wird Literatur nicht genannt:

»[...] Schokoladen-Selbstbildnisse, mit Milch übergossene Accumulagen aus Lebensmitteln, kiloschwere Objekte, gefüllt mit Zimt, Curry und Anis, daneben goldene Fingerringe als Auflagenobjekte, unzählige Künstlerbücher, Filme, Schallplatten, mehrere tausend Zeichnungen und sicher eine der umfangreichsten Grafikproduktionen [...].«³⁴

So müssen auch die vielfältigen Bezugsmöglichkeiten zwischen schriftstellerischen, skulpturalen und bildnerischen Arbeiten unbeachtet bleiben.

Begründet wird dieses Vorgehen unter anderem mit der Unzugänglichkeit und der angeblich nicht gegebenen Kohärenz des Rothschen Œuvres, was einem weiter gehenden Vordringen in die Gefilde der Interpretation entgegenstehe:

»Dieser Ansatz, sich ausdrücklich einem wissenschaftlichen Zugriff zu entziehen, ist werkimmanent. Es verbietet sich nahezu, angesichts der äußerst komplexen, gerade auf Brüchen und ständigen Widersprüchen fußenden Werkidee Roths, Interpretationen oder Deutungen zu entwickeln, die sich zu weit vom Sichtbaren entfernen und nicht eindeutig intendiert sind.«³⁵

Es wird nicht ausgeführt, wie es Roth gelingt, sich »einem wissenschaftlichen Zugriff zu entziehen«, bzw. warum und ob er damit erfolgreicher sei als andere Künstler. »Brüche« und »Widersprüche« als essentielle Bestandteile ihrer »Werkidee« zu verwenden, können viele Künstler mit Recht für sich in Anspruch nehmen; sie aus diesem Grund a priori aus dem Korpus wissenschaftlicher Betrachtung auszuschließen, kommt einer Ohnmachtserklärung der Geisteswissenschaften gleich. Ebenso wirkt das Ziel einer Interpretation befremdlich, die lediglich Paraphrase oder Re-Formulierung der »eindeutigen Intentionen« des Künstlers sein will. Derartigen Vorbehalten scheint auch Dobkes Entscheidung gegen eine parallele Untersuchung von Arbeiten unterschiedlicher Art und Medialität geschuldet, die ein Netz von Bezügen und thematischen Zusammenhängen hervorbrächte, das dem von Roth bevorzugten Widersprüchlichen oder Disparaten gegenüber zu stellen wäre. Neben ihren aufschlussreichen Beobachtungen zu den Lebensmittelbildern Dieter Roths ist Dobkes Studie daher ein aktuelles Beispiel für die Notwendigkeit einer intermedialen, interdisziplinären, künstevergleichenden

³² Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960-1975 - Frühe Objekte und Materialbilder, Melancholischer Nippes*, Köln 2002

³³ S. <http://www.dieter-roth-museum.de/> (08.05.2006)

³⁴ Vgl. Dobke, *Frühe Objekte*, S. 6, erster Satz der Einleitung: »Dieter Roth: Die Aufzählung seiner künstlerischen Ausdrucksformen läßt eher an die mehrjährige Produktion einer Künstlergruppe als an das bislang unvollendete Werk eines einzigen Mannes denken: Schokoladen-Selbstbildnisse, mit Milch übergossene Accumulagen aus Lebensmitteln, kiloschwere Objekte, gefüllt mit Zimt, Curry und Anis, daneben goldene Fingerringe als Auflagenobjekte, unzählige Künstlerbücher, Filme, Schallplatten, mehrere tausend Zeichnungen und sicher eine der umfangreichsten Graphikproduktionen - so könnte man versuchen, sein umfangreiches Schaffen zusammenzufassen, und dennoch würde man dem vielseitigen schweizer Künstler nicht gerecht.«

³⁵ Dobke, *Frühe Objekte*, S. 8

Perspektive, die für die Annäherung an einen solchen Künstler ›zwischen den Disziplinen‹ angemessen wäre.

Aufschlussreich und anregend sind insbesondere folgende vier Aufsätze jüngeren Datums, auf die ich mich an den entsprechenden Stellen berufe: Felicitas Thun beschäftigt sich in ihrem Katalogtext »Dieter Roth - Mein Auge ist ein Mund, Gepresstes Gedrucktes Gebundenes 1949-1979«³⁶ anlässlich der von ihr 1998 für die Albertina in Wien kuratierten Ausstellung vor allem mit dem grafischen Werk und den Büchern Roths. Dabei beobachtet sie als zentrales Movens einen »Verhinderungs- und Verschleierungsprozess«, der dazu führe, dass »seinem Werk [...] ein konsequenter Zug demonstrativer Verweigerung eigen« sei.³⁷ Auf ihre Lesart von *Mundunculum* als »Versuch, ein permutatives und narratives Bildsystem zu entwerfen«³⁸ komme ich am Ende der Untersuchung zurück, ebenso auf ihre These zur Entgrenzung von Kunst und Selbst bei Roth: »Die vom Künstler angestrebte und geforderte Parallelität von Kunstobjekt und Selbst verweist vor allem auf seine eigene Persönlichkeit und tendiert immer mehr zu einem Zustand totaler Authentizität.«³⁹

Ina Conzen, Leiterin des Sohm-Archivs in der Staatsgalerie Stuttgart⁴⁰, unternimmt mit ihrer Einführung zu *Dieter Roth - Die Haut der Welt*⁴¹ im Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung erfolgreich den Versuch eines Überblicks über das Werk Roths, dessen unterschiedliche Phasen und wiederkehrende Themen. Sie widmet sich dabei »schwerpunktmäßig den frühen Jahren des ›Bilderherstellens‹ und dem Versuch einer Entzifferung ihrer (visuellen) Zeichensprache«⁴², öffnet den Blick aber auch auf das Gesamtwerk. Roths unsteten Lebenswandel nimmt Laszlo Glozer zum Ausgangspunkt und Leitfaden für seinen Text »Ankommend abreisen - Dieter Roth, der Nomade in seiner Zeit«⁴³. Auf diesem Weg gelingt ihm eine erhellende Darstellung des Zusammenhangs von Biografie und künstlerischem Schaffensprozess⁴⁴, verbunden mit en passant geäußerten, aber zentralen Hinweisen wie dem, dass Roth sich »[i]n dem Alter als es darauf ankam, [...] als Dichter« begriffen habe und ihm später zugute gekommen sei, dass er die »Scheuklappen des bildgläubigen Spezialisten nicht erst ablegen musste«.⁴⁵ Der einzige Text, in dessen Zentrum die Bücher und Texte Roths stehen, ist Stefan Ripplingers »Scheisse, Pudding und Zubehör - Die Bücher«.⁴⁶ Er leitet seinen Text mit der Feststellung ein: »Dieter Roth gehörte zu den Dichtern, die etwas sagen wollen, obwohl er wusste,

³⁶ Felicitas Thun, Dieter Roth - Mein Auge ist ein Mund, Gepresstes Gedrucktes Gebundenes 1949-1979, in: Ausst. Kat. *Dieter Roth, Gepresstes Gedrucktes Gebundenes Druckgraphik und Bücher 1949-1979*, Albertina Wien, Wien 1998, S. 8-55

³⁷ Thun, S. 9

³⁸ Thun, S. 41

³⁹ Thun, S. 9

⁴⁰ S. <http://www.staatgalerie.de/archive/sohm.php> (08.05.2006)

⁴¹ Ina Conzen, Dieter Roth - Die Haut der Welt (Einführung), in: dies., *Dieter Roth - Die Haut der Welt*, Stuttgart 2000, S. 9-47

⁴² Conzen, S. 10

⁴³ Laszlo Glozer, Ankommend abreisen - Dieter Roth, der Nomade in seiner Zeit, in: *Dieter Roth, Originale*, Catalogue Raisonné Bd. 1, bearbeitet von Dirk Dobke, mit einer Einführung von Laszlo Glozer, Hamburg London 2002, S. 9 - 33

⁴⁴ So z.B. die Erklärung der »Praxis des Selbsteinrichters« aus der schwierigen ökonomischen Situation im »Schlammland Island« (Vgl. Glozer., S. 22)

⁴⁵ Glozer, S. 11

⁴⁶ Stefan Ripplinger, Scheisse, Pudding und Zubehör - Die Bücher, in: *Dieter Roth, Bücher + Editionen*, Catalogue Raisonné Bd. 3, Hamburg London 2004, S. 127-143

dass es unmöglich ist, etwas zu sagen.«⁴⁷ Als Antrieb des in viele Richtungen gleichzeitig ausufernden Schaffens sieht Ripplinger die Frage: »Wer oder was ist Roth? Was hat ihn gemacht, wo kommt er her, wo steckt er drin, wohin geht er? Warum muss er derart leiden? Alles andere interessierte ihn kaum.«⁴⁸ Und er kommt zu dem Schluss, wegen der bislang nicht gefundenen Bezeichnung dafür, »[...] was Roth war und was er getan hat, [...] ihn vorerst den erfindungsreichsten und charmantesten Puddingkoch seiner Zeit zu nennen.«⁴⁹

Daneben sind eine nicht publizierte kunsthistorische Dissertation zum »Frühwerk«⁵⁰ und vier ebenfalls unveröffentlichte Magister- bzw. Diplomarbeiten zu erwähnen.⁵¹ Auf das *Mundunculum* selbst bezieht sich neben einigen Passagen in den Aufsätzen von Felicitas Thun, Ina Conzen und Stefan Ripplinger lediglich ein Abschnitt der Magisterarbeit Angelika Weßbechers von 1982, *Sprache als Symmetriesurrogat*. Obwohl sich Weßbechers Untersuchung einer Formel des *Mundunculum*s als Titel bedient und auch die thematische Ausrichtung eine intensive Auseinandersetzung mit dieser Arbeit nahe legen würde, führt sie – ähnlich wie Schwarz – eine rein strukturelle Analyse von Textelementen durch und äußert sich dementsprechend nur am Rande über die hier im Zentrum stehenden inhaltlichen Aspekte und den künstlerischen Schaffensprozess.

Die jüngste Monografie, die sich Dieter Roth widmet, ist Nils Röllers *Ahabs Steuer*, ein überzeugender Vergleich Roths mit Oswald Wiener unter dem Aspekt ihres Medienverständnisses.⁵² Im Zusammenhang mit der Darstellung des Kontextes, in dem *Mundunculum* in den 60er Jahren entsteht, gehe ich detaillierter auf diese Studie ein.⁵³

Schließlich ist auf den Sammelband *Über Dieter Roth - Beiträge und Aufsätze*⁵⁴ hinzuweisen, der auf einem die Retrospektive »Roth-Zeit« begleitenden Symposium basiert. Im Ton einer Entschuldigung wird im Vorwort dargelegt, dass infolge der Entscheidung für einen Ausstellungskatalog, der als »wirkliche Einführung« fungieren und ein »interessiertes, auch nicht vertrautes Publikum ansprechen« sollte, die Notwendigkeit zu dieser Publikation bestand, um das Werk Roths »für ein wissenschaftliches, interpretierendes, analysierendes Gespräch« zu öffnen und »in einem grösseren kunst- und zeitgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen«.⁵⁵ Offenbar ungeplant stellte sich dabei ein thematisches Zentrum ein. Es gehört auch zu den Grundannahmen der vorliegenden Untersuchung: »Interessant und durchaus als Tagungsergebnis festzuhalten ist [...], dass

⁴⁷ Ripplinger, S. 127

⁴⁸ Ripplinger, S. 129

⁴⁹ Ripplinger, S. 143

⁵⁰ Michael Baumgartner von Trub, *Dieter Roth - Das Frühwerk*, Dissertation, Bern 1997 (unveröffentlicht)

⁵¹ Magdalena Kiessler, *Symptoms of matter, Systems of Meaning. Dieter Roth - Joseph Beuys a comparison* (MA, Columbia University 2000, unveröffentlicht); Michael Voets, *Dieter Roth. Untersuchungen zum bildnerischen Werk*, Magisterarbeit (unveröffentlicht), Bochum 1991; Angelika Weßbecher, *Sprache als Symmetriesurrogat - Ausgewählte Texte von Dieter Roth, dargestellt im Zusammenhang mit dem Gesamtentwurf*, Magisterarbeit, Stuttgart 1982 (unveröffentlicht; einsehbar im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

⁵² Nils Rölller, *Ahabs Steuer, Navigationen zwischen Kunst und Naturwissenschaft*, Berlin 2005

⁵³ S.u., S. 138f.

⁵⁴ *Über Dieter Roth - Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung »Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive« im Schaulager Basel*, hg. v. Beate Söntgen und Theodora Vischer, Basel 2004. Darin Texte von: Hannes Böhringer, Gabriele Brandstetter, Maja Naef / Jörg Wiesel, Beate Söntgen, Hans-Joachim Müller, Gottfried Boehm, Monika Wagner, Uwe M. Schneede, Gary Garrels, Beatrice von Bismarck.

⁵⁵ *Über Dieter Roth*, Vorwort, S. 7

in fast allen Beiträgen der Arbeitsprozess oder die Verfahren und Strategien im Schaffen von Dieter Roth im Mittelpunkt stehen [...].⁵⁶ Auf einige der hier versammelten Texte wird an entsprechender Stelle Bezug genommen. Hervorzuheben sind der Beitrag »Dieter Roth, Schreibszenen« von Maja Naef und Jörg Wiesel⁵⁷ und Beatrice von Bismarcks Überlegungen zu »Elend und Beneidenswertes: Das Atelier und seine Ausstellung«⁵⁸. Naef und Wiesel liefern anhand des Rothschen Tagebuch-Schreibens und Campes Bestimmung der »Schreibszenen«⁵⁹ eine überzeugende Charakterisierung des Schreibens als »materielles Verfahren, bei dem ein Schreibgerät die Bewegung der Hand bzw. des Körpers als Spur auf eine Trägerfläche ablegt«, das sich im Fall von Roth als eine »Notation« verstehen lasse: »Es [das Schreiben Roths] setzt vielmehr eine Art System voraus, innerhalb dessen etwas notiert, zugleich aber auch differenziert wird, Abweichungen erzeugt und sich erweitert, strukturell und semantisch.«⁶⁰ Insbesondere für das unten besprochene Notizbuch von 1966 scheint mir diese Beschreibung essentiell. Beatrice von Bismarck widmet sich neben den Funktionen des Ateliers unter anderem dem *Essay Nr. 11*, auf den ich als ein Beispiel für Roths Schreiben zwischen Selbstbeobachtung und theoretischer Reflexion ebenfalls näher eingehe. Die Dimension des Selbstentwurfs zieht sich nach ihrer Betrachtung durch beide Untersuchungsgegenstände gleichermaßen. In Bezug auf das Schreiben im Atelier formuliert von Bismarck zutreffend: »In Erweiterung des Selbstporträtcharakters, den die Atelier-Präsentation stets besitzt, entwirft er sich über die fortdauernden Arbeitsverläufe im, mit und durch das Atelier.«⁶¹

5. Gegenstand, Aufbau, Methode

Mein Interesse gilt der Interpretation einer Arbeit Dieter Roths, den Prozessen ihrer Produktion und Entstehung, ihrer Kontextualisierbarkeit und der Präsenz von Techniken der Selbstbeobachtung. Daraufhin unternehme ich - ebenfalls unter dem Aspekt der Selbstbeobachtung - den Versuch einer nach Medien differenzierten Synopse seines Œuvres. So soll ein Beitrag zur Rezeption von und der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Dieter Roth geleistet und zugleich eine Überprüfung der Lesart von Kunst als Selbstbeobachtung unternommen werden.

Meine Untersuchung basiert auf der Annahme, dass im Arbeiten und im Werk von Dieter Roth ein Zusammenhang zwischen der Dimension der Selbstbeobachtung, dem Entwerfen als Modus des künstlerischen Schaffensprozesses und der Ästhetik des Entwurfs und der Produktion besteht, die seinem Œuvre in den verschiedenen Medien zueigen ist.

⁵⁶ *Über Dieter Roth*, Vorwort, S. 8

⁵⁷ Maja Naef / Jörg Wiesel, Dieter Roth - Schreibszenen, in: *Über Dieter Roth*, S. 36-68

⁵⁸ Beatrice von Bismarck, Elend und Beneidenswertes: Das Atelier und seine Ausstellung, in: *Über Dieter Roth*, S. 171-185

⁵⁹ Vgl. Campe, Rüdiger, Die Schreibszenen, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich, Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt aM 1991, S. 757-772

⁶⁰ Maja Naef / Jörg Wiesel, Dieter Roth - Schreibszenen, in: *Über Dieter Roth*, S. 36-68, 39

⁶¹ Beatrice von Bismarck, Elend und Beneidenswertes: Das Atelier und seine Ausstellung, in: *Über Dieter Roth*, S. 171-185, 181

Eine ausführliche Beschäftigung mit dem Schreibprozess, der Entstehung und Produktion von *Mundunculum* steht am Anfang des ersten Teils; sie ist dem Interesse am künstlerischen Schaffensprozess und dessen Relevanz für Dieter Roths ästhetische Strategie gewidmet. Zur Wahl des Untersuchungsgegenstandes trug entscheidend bei, dass in Form der Notizbücher von 1966 und 1967, sowie erhaltener Manuskripte wichtige Quellen für eine produktionsästhetische Analyse zugänglich sind. Große Teile der in *Mundunculum* eingegangenen Texte finden sich in den genannten Notizbüchern in ihrer wohl jeweils ersten Fassung, daneben auch Zeichnungen und skizzenhaft notierte Bildideen, die später als eigenständige Grafiken oder als Illustrationen in *Mundunculum* wieder erscheinen. Für eine kleinere Zahl von Texten sind zudem die erwähnten Manuskripte erhalten; sie stellen das Stadium zwischen dem Notizbuch und den maschinengeschriebenen Korrekturbögen dar. Daneben liegt ein von Roth hergestellter ›Dummy‹ vor, ein handgefertigter Prototyp des vollständigen Buches, der der Klärung des Satzes, Layouts und letzter Text-Korrekturen dient und der als Ausdruck der Sorgfalt gesehen werden kann, die Roth beim Entwurf seiner ›logico-poetischen‹ Abhandlung walten lässt.⁶² Neben diesen Materialien sind die Korrespondenzen mit dem DuMont Verlag, verschiedenen befreundeten Künstlern wie Richard Hamilton und Emmett Williams und dem Sammler Hanns Sohm aussagekräftig im Hinblick auf Entstehung und Produktion des *Mundunculum*, wie es 1967 als Buch erscheint. Bei der Untersuchung des Schreibprozesses ist es die Kombination von Reduktion und Verschwendung, die zu einem Modell der Ökonomie Rothscher Kunstproduktion führen soll. Anhand der genannten Materialien kann das Schreiben Dieter Roths differenziert charakterisiert werden, auch durch den Vergleich verschiedener Fassungen derselben Texte.

Im Hinblick auf die detaillierte Interpretation der heterogenen, in sich abgeschlossenen Texte, die in *Mundunculum* enthalten sind, muss auf Grund ihrer Anzahl und des Umfangs eine Auswahl getroffen werden. Dies geschieht ebenfalls unter Berücksichtigung der Aspekte Selbstbeobachtung und Selbstentwurf sowie der Untersuchung des Umgangs mit Werken anderer Autoren und Künstler. Roths Auseinandersetzung mit Marcel Duchamp und Ludwig Wittgenstein wird am Beispiel der entsprechenden Textpassagen untersucht, wodurch neben einem Erkenntnisgewinn hinsichtlich der Textinterpretationen Charakteristika seines Schaffensprozesses und die Spezifika seiner in *Mundunculum* formulierten Sprachkritik dargestellt werden können. Ein Abschnitt ist dem Verhältnis von Symmetrie und Sprache gewidmet, das für die Sprachreflexion Roths zentral ist und das er in *Mundunculum* in einem Kapitel über »Engel« abhandelt. In der Betrachtung der Text-Bild-Serie »Motorradrennen« werden parallel die Präsenz der Textgenese im Werk und die Beziehung von »Darstellendem« und »Leser« untersucht.

Nicht zuletzt wegen des bislang geringen Umfangs der Forschung zu Dieter Roth wird auf die Verortung des untersuchten Werkkomplexes in seinem künstlerischem Umfeld und in seinem eigenen Œuvre besonderes Gewicht gelegt. Neben intertextuellen Bezügen lässt sich wie oben angedeutet durch den Blick auf zeitgleich entstehende Arbeiten anderer Künstler ein differenzierteres Bild des

⁶² Manuskripte und Dummy befinden sich im Archiv Roth Basel, einem seiner ehemaligen Ateliers, zu dem ich im Sommer 2004 dankenswerter Weise durch Dirk Dobke und Björn Roth Zugang erhielt.

Mundunculum-Projektes zeichnen. Bei einem zwischen den Künsten schaffenden Künstler wie Roth ist im Rahmen der Untersuchung seines Schaffensprozesses und dessen Bedingungen eine Beschränkung auf »Text« offensichtlich unangemessen. So sind in die Betrachtung intertextueller Bezüge bildende Künstler ebenso einzubeziehen wie Schriftsteller.

Der produktionsästhetischen Perspektive entsprechend soll *Mundunculum* in der vorliegenden Untersuchung statt als Gegenstand eines zusammenhängenden Metatextes als Zentrum einer kreisenden Betrachtung gesehen werden, deren Blick sich immer wieder auf den weiteren Horizont des Œuvres öffnet. Aus der textnahen, werkimmanenten Interpretation werden auch zentrale Begriffe der Untersuchung entwickelt, wozu insbesondere das Verhältnis von Sprache und Bild gehört.

Laszlo Glozer formuliert eine in diesem Zusammenhang produktive These, auf die ich am Ende der Untersuchung zurückkomme:

»In seinem Gesamtœuvre, das man in dieser Hinsicht versuchsweise als eine sämtliche medialen Bereiche des (Selbst-) Ausdrucks erfassende experimentelle Grundlagenforschung ansprechen könnte, dürfen Bild-Sprache und Sprach-Bilder in Korrespondenz bleiben.«⁶³

Im zweiten Teil der Untersuchung wird in Form einer medienspezifischen Synopse die anhand der Beschäftigung mit *Mundunculum* und den zu dessen Genese gehörenden Materialien entwickelte (Fokussierung auf die) Dimension der Selbstbeobachtung als Leitfaden einer Auseinandersetzung mit dem intermedial schaffenden Künstlerautor Roth dargestellt. Dies bietet die Möglichkeit, im Bereich der Grafik, Musik, Installation, Film, Fotografie den spezifischen Techniken der Selbstbeobachtung nachzugehen und einen thematisch fokussierten Überblick über das Schaffen Roths zu geben. Daran schließen sich zwei Kapitel an, die sich Roths Schaffen in Buchform widmen. Zunächst geschieht dies in einer kommentierten Aufstellung seiner über 200 Werke umfassenden Buchproduktion. Abschließend werden anhand von fünf teils rein textuellen, teils intermedialen Arbeiten aus verschiedenen Phasen Techniken und Formen des Selbstentwurfs detaillierter untersucht.

Da die Untersuchung das Ziel verfolgt, neben den genannten Schwerpunkten einen Überblick über das Œuvre Roths zu leisten, wird immer wieder auf Arbeiten aus verschiedenen Phasen seines Schaffens verwiesen. Um diesen Bezugsrahmen darzustellen und den Zusammenhang mit der jeweiligen biografischen Situation deutlich zu machen, werden im Folgenden zunächst Leben und Werk der im Zentrum der Untersuchung stehenden Zeit skizziert.⁶⁴

6. Biografie / Werk (1930-1967)

Dieter Roth wird 1930 als Sohn einer deutschen Mutter und eines schweizer Vaters in Hannover geboren. Nach einer durch Nationalsozialismus und Krieg geprägten Jugend führt schließlich die Gefährdung durch alliierte Bombardements 1943 zu der Entscheidung, den Sohn zu Adoptiveltern

⁶³ Glozer, S. 11

⁶⁴ Die Darstellung folgt wesentlich der bislang ausführlichsten, im Ausstellungskatalog *Roth-Zeit* wiedergegebenen Biografie, jedoch ergänzt und fokussiert im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung. (Ausst. Kat. *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Baden / Schweiz 2003)

nach Zürich zu geben. Dort kommt Roth mit verschiedenen Künsten in Berührung, erhält Klavierunterricht, beginnt zu zeichnen und Gedichte zu verfassen. Briefe an die Eltern aus dieser Zeit zeugen von inneren Nöten, jedoch auch von sprachlicher Gewandtheit und erstaunlicher reflektorischer Reife.⁶⁵ 1947 verlässt Dieter Roth mit Zustimmung seiner mittlerweile ebenfalls in die Schweiz übersiedelten Eltern vorzeitig das Gymnasium und beginnt eine Grafikerlehre in Bern. Auf der dortigen Gewerbeschule erhält er ab 1948 Unterricht in verschiedenen grafischen Fächern wie Entwerfen, Schrift, Lithografie, Druck- und Radiertechniken. Nach Abschluss seiner Lehre 1951 unterrichtet ihn weiterhin Eugen Jordi, Roths Lehrer an der Berner Gewerbeschule, in Lithografie, daneben hält er sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser.

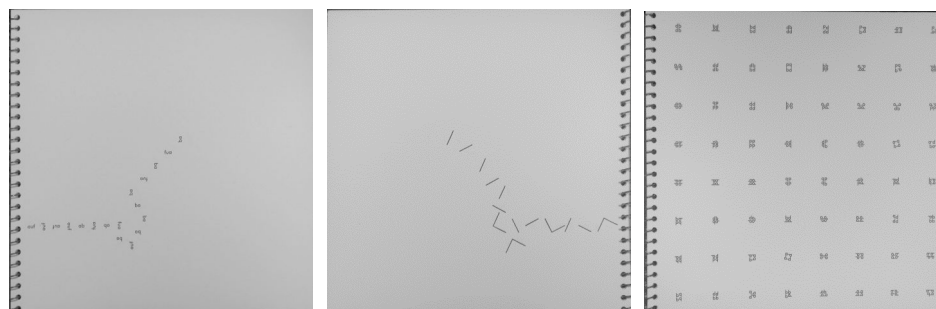
1953 gründet Roth mit Eugen Gomringer und Marcel Wyss die Zeitschrift *spirale*, ein wichtiges Organ der konkreten Kunst; mit Wyss betreibt er außerdem die »Galerie 33«, eine Plattform für Ausstellungen, Filme und Konzerte der internationalen jungen Kunstszene. Dieter Roths Arbeiten aus dieser Zeit sind geprägt von der in der Schweiz vorherrschenden konkreten Kunst.



Dieter Roth, *Kinderbuch*, 1954 - 57 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

1954 nimmt Roth an einer Gruppenausstellung in Zürich teil, die die Protagonisten der ›Schweizer Konkreten‹ präsentiert. Im selben Jahr begegnet er Daniel Spoerri, der für ihn zu einem wichtigen Diskussionspartner und Freund wird. Durch ihn lernt er viele der Künstler kennen, mit denen er später immer wieder zusammenkommt; u.a. André Thomkins, Emmett Williams, Robert Filliou und Marcel Broodthaers. Ende 1955 folgt Roth der Einladung eines dänischen Textilproduzenten nach Kopenhagen, wo dieser ihm für den Entwurf von Stoffmustern und für andere grafische Tätigkeiten ein Atelier zur Verfügung stellt.

⁶⁵ »[...] dieser Krieg hat einen so gewaltigen Umsturz - ich kann nur sagen - der äusseren Wertverhältnisse, denn die inneren scheinen mir ewig gleich, dass das, was ich heute ausdrücke, morgen Anmassung wäre, und das, was ich morgen spreche, heute Wahnsinn bliebe. Darum will ich mich isolieren, muss ich es, und wenn ich z.B. ein Gedicht mache, dann hat es Wert, aber aus dem obigen heraus: nur für mich; es ist sozusagen die ewig wechselnde äussere Form des inneren Wertes, eine Form, die weil äusserlich, immer wechseln muss, bis auch sie mir inneren Wert zu haben scheint; dann erst kommt die Ruhe. Und solange dieser Krieg tobt - es ist wohl auch ein innerer Krieg in mir, der, der Entwicklung -, solange bin ich keine Persönlichkeit; nach aussen hin. Erst muss der Krieg vorbei sein, der grosse zur Entwicklung und endlichen Ruhe der Menschheit, und der gleiche, kleine in mir, dann ist die Menschheit Menschheit, dann bin ich Dieter.« Dieter Roth, Brief an die Eltern, 3. Februar 1945 (Archiv Roth Basel)



Dieter Roth, *bok 1956 - 1959*, Reykjavík 1959 (Museum of Modern Art, New York)

Roth konzipiert *bok 1956 - 1959*, aus ersten Experimenten mit Super-8-Film entstehen drei kurze Filme, die er jedoch kurz darauf vernichtet.⁶⁶ Im Sommer 1956 lernt er die Isländerin Sigrídur Björnsdóttir kennen und zieht im folgenden Jahr nach Reykjavík, wo das Paar bald darauf heiratet und ihr erstes Kind zur Welt kommt. Da er keine Arbeitserlaubnis erhält, ernährt vor allem seine Frau die mit ihrer Tochter insgesamt vierköpfige Familie. Roths Arbeiten aus der ersten Zeit in Island weisen ein reduziertes Formenrepertoire auf, das durch Variationen und permutierende Konstellationen zu grafisch komplexen bildnerischen Arbeiten führt. In seinen Zeichnungen und Büchern will er »etwas tvn das laicht fält«.⁶⁷ Mit dem isländischen Schriftsteller Einar Bragi gründet er den *forlag ed*, in dem er bis 1961 seine Bücher publiziert. Roth arbeitet bei einem Goldschmied und für einen Architekten, daneben gelegentlich auch als Grafiker.

Geografisch und damit auch in Bezug auf den Kontakt mit der internationalen Kunstszene lebt Roth auf Island im Abseits und ist abhängig von den durch Freunde übermittelten Informationen. An Daniel Spoerri schreibt er 1958: »las hören ven dv etvas interesantes gemacht hast oder gefvnden hast dv vaist: hir isolation vnd ich kann forloifig nicht gvt one kontakte avskomen«⁶⁸. Vermutlich in der Zeit dieser Äußerung kommen erste Kontakte in die USA zustande. Einem amerikanischen Architekten fallen die Goldschmiedearbeiten Roths auf, und er stellt ihm, nachdem er weitere Arbeiten gesehen hat, einen Lehrauftrag am Philadelphia Museum, School of the Arts, in Aussicht. Dieses Versprechen nimmt Roth zum Anlass, Anfang 1959 dorthin zu reisen. Bei seinem ersten Treffen mit den dortigen Lehrern zerschlagen sich jegliche Hoffnungen auf eine temporäre Dozentur, woraufhin er sich nach New York aufmacht, um dort das Geld für die Rückfahrt nach Island zu verdienen. Dies gelingt ihm schließlich durch eine Anstellung als Grafiker bei einem schweizer Unternehmen. Für vier Tage kann Roth als »Visiting Critic« Yale besuchen. Dort begegnet er Josef Albers, der von seinen Büchern sehr angetan ist.⁶⁹ Auch gelingt es ihm, in New York einige einflussreiche Abonnenten für die Zeitschrift *material* zu finden. Nach einigen Monaten kann Roth sich schließlich die Reise zurück nach Island leisten. Dort nimmt er seine Arbeit bei einem Architekten wieder auf, arbeitet als

⁶⁶ S.u., S. 163ff.

⁶⁷ Dieter Roth, Manuskript für Nachwort, in: *ideogramme*, nr 2 der zeitschrift »material«, 1959

⁶⁸ Dieter Roth, Brief an Daniel Spoerri, undatiert, ca. August 1958 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

⁶⁹ Vgl. *Gesammelte Interviews*, S. 40

Dekormaler für Keramik und widmet sich seinen Buchprojekten. Daniel Spoerri verhilft ihm zu verschiedenen Ausstellungsbeteiligungen.⁷⁰

Die Herstellung von Unikatbüchern, die auf Variationen einer einzigen Druckform basieren, ist die Fortführung der Arbeit an ästhetisch grafischer Reduktion, wie sie auch in der Konkreten Poesie angelegt ist, mit der sich Roth seit 1953 beschäftigt. Als neue Themen tauchen in Roths Arbeiten dieser Jahre Bewegung und die Interaktion des Rezipienten auf. Seine »Gummibandbilder« bestehen aus farbig gestrichenen Holzplatten mit einem regelmäßigem Raster aus Nägeln, dazu gibt es ein Päckchen Gummibänder, die vom Ausstellungsbesucher in verschiedenen Mustern gespannt werden können. An der Ausstellung »Bewogen Bewegung« 1961 in Amsterdam nimmt Roth mit derartigen Bildern und Büchern teil und gestaltet außerdem das Ausstellungsplakat. Sein *Lochplakat* ist in Form eines Rasters perforiert, so dass durch die Sichtbarkeit des Untergrunds immer ein anderes, ortsspezifisches Bild entsteht.⁷¹ Vertreten sind hier die internationalen Exponenten der kinetischen Kunst, u.a. Bury, Duchamp, Soto, Spoerri, Tinguely, Vasarely. Durch seine Präsenz auf dieser Ausstellung etabliert sich Roth in der Gruppe der populärsten Künstler der Op-Art und der kinetischen Kunst.

Daneben entstehen »Dreh-Rasterbilder«, die aus einer runden, drehbaren, mit parallelen Linien bemalten Glasplatte und einer ebenfalls in dieser Art bemalten Holzplatte bestehen. Durch die rotierende Überlagerung der beiden Lineaturen entstehen für das Auge irritierende optische Interferenzen.⁷²

Richard Hamilton sieht 1960 Bücher von Dieter Roth in einer Londoner Galerie und schlägt ihn daraufhin für den »William and Noma Copley Foundation Award« vor. Juroren für diesen Preis sind neben Hamilton u.a. Jean Arp, Max Ernst, Man Ray und Marcel Duchamp. Roth bekommt den Preis verliehen, lehnt jedoch die damit verbundene Monografie ab und realisiert stattdessen ein Künstlerbuch: Mit dem *Copley-Book* verabschiedet sich Roth vom Reduktionismus der konkreten Kunst.⁷³

1961 gründet Roth mit zwei Isländern ein Geschäft, in dem von ihm entworfene Möbel angeboten werden. Wegen ausbleibender Verkäufe muss es nach kurzer Zeit wieder geschlossen werden. Seit den frühen 50er Jahren Mitglied des Schweizer Werkbundes und Bezieher der Zeitschrift *Das Werk*, ist Roth gut informiert über aktuelle Diskussionen und Entwicklungen im Bereich der Produktgestaltung. Die Familie lebt weiterhin in ärmlichen Verhältnissen, da der Kunstverkauf wenig abwirft.

⁷⁰ »Vision in Motion«, Amsterdam 1959; »Dynamo 1«, Wiesbaden 1959

⁷¹ Vgl. Abbildung in Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 20, Bücher und Grafik (1. Teil) aus den Jahren 1947 bis 1971*, Stuttgart London Reykjavík 1972, S. 34

⁷² Umberto Eco erwähnt diese kinetischen Objekte Roths in *Das offene Kunstwerk* neben Arbeiten von Duchamp, mit dessen Roto-Reliefs Roths Dreh-Rasterbilder eine gewisse Ähnlichkeit haben. (Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt aM 1973, S. 158)

⁷³ Dieter Roth, *Copley Book*, 1965

Im selben Jahr fertigt Roth die ersten »Literaturwürste« an. Dafür stellt er mit den für Wurst üblichen Zutaten eine Masse her, mit dem Unterschied, dass das Fleisch durch zermahlene Buchseiten ersetzt wird, und füllt diese in Därme.⁷⁴

Die aus gestapelten Zeitungen gestanzten Miniaturbücher *Daily Mirror Book* und *Dagblegt Bul*, die Roth im eigenen Verlag publiziert, stellen eine weitere Form der Verarbeitung gedruckter Texte dar, eine der Appropriation Art verwandte Vorgehensweise, mit der sich Roth immer wieder beschäftigt.⁷⁵



Literaturwurst (Spiegel), 1967; *Dagblegt Bul*, 1961 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

Neben der Arbeit an kinetischen Objekten und dem *Copley Book* beschäftigt sich Roth 1962 unter anderem mit der Entwicklung und Produktion der *Konjugationen*, auf die ich wegen ihrer Nähe zu Verfahren experimenteller Literatur, um die es im Folgenden immer wieder gehen wird, kurz eingehe. Es sind dies Gedichte, die auf der Variation von jeweils drei Wörter umfassenden Phrasen - Personalpronomen, Verb, Reflexiv- bzw. Personalpronomen - und der eigenwillig praktizierten Konjugation des Verbs basieren. Durch einfache Manipulationen, wie der ›falschen‹ Verwendung intransitiver Verben oder durch die Kombination nicht zusammen passender Personalpronomen, entstehen verwirrende Bedeutungen und Bilder: »ihr sitzt mich / er kriecht es / du läufst euch / wir sitzen mich / du fährst mich / es geht mich / sie liegen es / sie sitzen dich / du stehst dich / ich krieche sie / [...]«. ⁷⁶ Wie aus dem kurzen Ausschnitt erkennbar, führt Roth keine strenge Permutation durch, vielmehr ist der langen Folge von identisch strukturierten Wendungen eine Anmutung eigen, die angesichts ihres repetitiven Duktus aus einem eigendynamischen Verfahren, einer Art *écriture automatique*, generiert zu sein scheint. Durch den Spaltensatz ist die Leserichtung der insgesamt 574 Wortkonstellationen nicht vorgegeben; in der Lektüre kollidieren Alltagserfahrung und Gelesenes, infolge der beschriebenen Abweichungen von grammatikalischen Regeln werden ›neue‹ Bilder hervorgebracht. Dabei wird auf subtile Art der Zusammenhang von Grammatik und Lebenspraxis reflektiert, indem die *Konjugationen* die Frage provozieren, ob grammatikalische Regeln darüber bestimmen, wie das Sitzen, Kriechen, Stehen etc. vor sich geht, oder ob diese Vorgänge sprachlich

⁷⁴ Wurstrezept, in: Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 19, kleinere werke (2. teil) veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1967 bis 1971*, Hellnar Köln London 1971, S. 262

⁷⁵ Dieter Roth, *Daily Mirror Book*, Reykjavík 1961; Dieter Roth, *Dagblegt Bul*, o. O. 1961

⁷⁶ Zunächst publiziert als 8-teiliges Faltblatt in der Reihe *futura*, Nummer 11 (Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1966), dann in: Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Bd. 18, kleinere werke (1. teil) veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966*, Hellnar Köln London 1971, S. 183-189

richtig oder falsch wiedergegeben werden können.⁷⁷ In der Imagination des Lesers wird außerdem sichtbar, dass seine Phantasie - angeregt von den grammatikalisch falschen Formulierungen - dazu in der Lage ist, Bilder zu erzeugen, die sich über Grammatik und Alltagserfahrung hinwegsetzen. Die Wahl der verwendeten Verben - sitzen, kriechen, laufen, fahren, gehen, stehen, fliegen, liegen, schweben - ist geeignet, den Eindruck einer sich während der Lektüre verändernden körperlichen Selbstwahrnehmung entstehen zu lassen. Derartige Verfahren gehören zu Roths subtilen Experimenten zur Erkundung der Beziehung zwischen Welt und Sprache, wobei sein Untersuchungsgegenstand die Alltagswelt bzw. die Alltagssprache ist und die Experimente den Charakter von Exerzitien haben, die sich durch die Engführung von Selbst- und Weltbeobachtung auszeichnen. Daneben sind Referenzen auf verschiedene Strömungen experimenteller Literatur wie Dada, Oulipo, visuelle und konkrete Poesie in diesem Vorgehen evident.

Wie erwähnt, beginnt Roth 1962 außerdem, als Auftakt der Arbeit an *Mundunculum*, die dafür verwendeten Stempel zu entwerfen und herstellen zu lassen.

In einem Brief an Richard Hamilton schildert Roth 1963 seine Lage:

»LIVING IN ICELAND BECAUSE MADE ALL THE CHILDREN (WITH EXCEPTION OF 1) HERE: 13, 5, 2, 1 YEAR OLD -> MY WIFE ICELANDER
I DO NOT TEACH. AM LIVING ON MODELMAKING FOR ARCHITECTS OR SOMETIMES INTERIOR-DESIGN OF SHOPS, MADE ALSO LETTERHEADS, SOMETIMES DESIGN OF GARDENS, ONCE A GREENHOUSE, ALSO FURNITURE, JEWELLERY ONCE FOR 1/2 YEAR, WHEN I MADE IT ALWAYS MYSELF (SILVER MOSTLY -> BEWARE THE CUSTOMERS) [...] NOT VERY FREE TO MOVE AROUND: I DID NOT PAY THE TAXES FOR 3 YEARS. THEN YOU DON'T GET OUT OF THE COUNTRY.
BUT I MIGHT GO TO PHILADELPHIA SOON FOR A KIND OF TEACHING VISIT.«⁷⁸

Dass Roth neben der Ausübung der genannten Broterwerbstätigkeiten zu dieser Zeit bereits an einigen international beachteten Ausstellungen teilgenommen und sich damit zumindest in bestimmten Kreisen der Kunstszene etabliert hatte, müsste Hamilton, der Roth seit 1960 kennt, bekannt gewesen sein. Im selben Jahr besucht Hansjörg Mayer Roth auf Empfehlung von Max Bense in Island. In einer rückblickenden Beschreibung der Bedingungen, unter denen diese erste Begegnung mit seinem späteren Verleger stattfindet, zeichnet Roth ein düsteres Bild der materiellen Situation: »Das war furchtbar, wir hatten überhaupt keine Betten da, nur Matratzen auf dem Boden und so, das war beschissen. Und da kommt so einer rein und man hat das Gefühl, der hat gewisse Mittel, gewisses Geld und eine Druckerei... «.⁷⁹

Mayer und Roth beginnen unmittelbar mit der Konzipierung erster gemeinsamer Buchprojekte, die in Mayers Verlag publiziert und in seiner eigenen Druckerei hergestellt werden sollen. Durch die

⁷⁷ Roth verweist mit den *Konjugationen* en passant auch auf das weitreichende Problem der Subjekt-Objekt-Spaltung, das sich linguistisch und philosophisch weiter untersuchen ließe. Die Sprachwissenschaften liefern entsprechende Hinweise, dass die indogermanischen und die semitischen Sprachen mit ihrer strengen Unterscheidung der grammatischen Fälle beim Substantiv und der Transitivität bzw. Intransitivität beim Verb möglicherweise eine besondere Affinität zu dieser Denkstruktur haben. Sie ermöglicht einen effektiven, weil einfühlungslosen Umgang mit Objekten sowie ein Absehen von der Subjektivität der Wahrnehmung und den Rückwirkungen des Wahrgenommenen.

⁷⁸ Dieter Roth, Brief an Richard Hamilton, undatiert (1963), Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

⁷⁹ *Gesammelte Interviews*, S. 103

Vermittlung Mayers lernt Roth den Sammler Hanns Sohm kennen, der sich in den folgenden knapp zwanzig Jahren maßgeblich um die Archivierung ephemeren Materials und auch um die Erledigung organisatorischer Arbeiten kümmert, die sonst in den Aufgabenbereich einer Galerie fallen.⁸⁰ Da Roth nie länger von einer Galerie vertreten wird, sondern meist mit diversen Galeristen und Händlern im Clinch liegt, kommt der privaten Initiative von Sammlern wie Sohm und später Philipp Buse, dem Initiator der Dieter Roth Foundation in Hamburg,⁸¹ eine entsprechend große Bedeutung zu. Ebenfalls in diesem Jahr entsteht das erste Schimmelbild, ein Portrait des Schweizer Sammlers Carl Laszlo.⁸² Schnell erkennt Roth das Potential dieser künstlerischen Technik und experimentiert in den folgenden Jahren exzessiv mit den Möglichkeiten verfallender Bilder, Objekte und Skulpturen, was er bis zu seinem Lebensende fortsetzt.⁸³

Beiträge von Roth erscheinen in verschiedenen Fluxuspublikationen.⁸⁴ In der Kopenhagener Galerie von Arthur Köpcke wird eine Serie seiner *Stupidogramme* ausgestellt.⁸⁵



Copley Book, 1965 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

Im Zusammenhang mit dem *Copley Book*, aber auch unabhängig davon, arbeitet Roth mit dem Prinzip der symmetrischen Komposition, das er auch für *Mundunculum* verwendet.

Seine zweite USA-Reise führt Roth aus der isländischen Abgeschiedenheit 1964 zunächst nach New York, wo er die Protagonisten der amerikanischen Fluxus-Gruppe trifft (Georg Maciunas, Alison Knowels, Dick Higgins, Charlotte Moorman, Nam June Paik, George Brecht, Al Hansen, Bob Watts, Joe Jones), sich jedoch bis auf eine Ausnahme nicht an ihren Aktionen beteiligt. Polemisch urteilt Roth rückblickend über Fluxus als eine ›Bewegung der Talentlosen‹, andererseits berichtet er in seinen

⁸⁰ Die Sammlung von Hanns Sohm befindet sich seit 1981 als »Archiv Sohm« in der Staatsgalerie Stuttgart. (Vgl. Ausst. Kat. Thomas Kellein, *Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm*, Stuttgart 1986; *Liber maister s: Hanns Sohm zum siebzigsten Geburtstag*, zusammengestellt von Ina Conzen-Meairs, Stuttgart 1991)

⁸¹ Vgl. <http://www.dieter-roth-museum.de/> (08.05.2006)

⁸² Dieter Roth, *Portrait Carl Laszlo*, 1964

⁸³ Vgl. hierzu die Untersuchung von Dirk Dobke, *Melancholischer Nippes - Frühe Objekte und Materialbilder 1960 - 1970*, Köln 2002

⁸⁴ *Kalenderrolle 63, An Anthology, edition originär 1*. Vgl. Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, 23. März 1967, hier eine chronologische Auflistung der »zeitschriften wo ich mit drin bin«. (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

⁸⁵ »Stupidogramme« in Buchform s. Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 9, stupidogramme. gedruckte beispiele der handgezeichneten originalserien von 1961 bis 1966*, Stuttgart London Reykjavik, 1975

Interviews immer wieder auch davon, dass einzelne Fluxus-Künstler ihn nachhaltig beeindruckten; euphorisch erzählt er beispielsweise von der Musik La Monte Youngs.⁸⁶

In Philadelphia zerschlägt sich zwar erneut die Hoffnung auf einen Lehrauftrag wegen seiner inzwischen vollzogenen Abkehr von konkreter Kunst und Poesie⁸⁷, Roth kann jedoch drei Monate mit Studenten in der druckgrafischen Abteilung der Philadelphia Museum, School of the Arts, arbeiten und in dieser Zeit das Buch- und Ausstellungsprojekt *Snow* realisieren. Für kurze Zeit nimmt er darauf einen Lehrauftrag in der Architekturabteilung der Yale University (New Haven) an, der wegen seiner Auffassung vom Unterrichten wiederum ein rasches Ende findet.

Von Amerika aus lässt sich Roth von seiner Frau scheiden, Island bleibt dennoch ein Zentrum seines nomadisierenden Lebenswandels.

1965 kann Roth ein Jahr lang an der Rhode Island School of Design in Providence Gebrauchsgrafik unterrichten. Da alle drei Aufenthaltsorte Roths an der Ostküste und in der Nähe von New York liegen, besucht er die für die Kunst der 60er Jahre wichtige Metropole in den Jahren 1964 bis 1966 regelmäßig. Dadurch steht er in regem Austausch mit Vertretern verschiedener Künste und Kunstrichtungen. Verlage wie Dick Higgins' Something Else Press, bei dem 1966 Roth u.a. ein *Manifest* in der Reihe »Great Bear Pamphlet« veröffentlicht,⁸⁸ spielen dabei eine wichtige Rolle als Anlaufstellen und Multiplikatoren.

In seinem Unterricht finden sich jeweils Themen und künstlerische Vorgehensweisen wieder, mit denen sich Roth auch in seinen eigenen Arbeiten beschäftigt. Parallel zu seiner Arbeit an *Snow* versucht er seinen Studenten in Philadelphia das Experiment einer neuen Perspektive auf scheinbar Wertloses näher zu bringen.⁸⁹ In Providence ist es die Idee eines persönlichen Alphabets aus gefundenen Dingen, ähnlich des Ausgangspunktes für das *Mundunculum*, die er zu vermitteln versucht:

»Zum Beispiel habe ich gewisse Leute dazu gebracht, ihr eigenes Alphabet zu machen. [...] und manche haben weitergemacht, dann habe ich gesagt: [...] was du da siehst, da kannst du einen Buchstaben draus machen und dann nimmst du 25 Details und hast ein Alphabet.«⁹⁰

Von Studenten lässt Roth 1966 auch den ersten Band der *Scheisse*-Gedichte setzen, der im selben Jahr in Providence erscheint.⁹¹ In den darauf folgenden Jahren werden die vielfach überarbeiteten und erweiterten Texte in immer neuen Formen publiziert, unter anderem auch als Bilder: *gezeichnete darstellungen der gedichte in ›scheisse‹ providence*.⁹² Hier tauchen verschiedene Themen und Motive auf, wie der Motorradfahrer, das Auge als Mund etc., die parallel auch in *Mundunculum* verwendet, variiert und weiter entwickelt werden. Das Gedicht »Mein Auge ist ein Mund«, das nicht nur für das *Mundunculum* von zentraler Bedeutung ist, entsteht und erscheint in Providence. Im selben Jahr fertigt

⁸⁶ Vgl. *Gesammelte Interviews*, S. 95, zu Roths Beziehung zu Fluxus s.u., S. 128ff.

⁸⁷ *Gesammelte Interviews*, 103-104

⁸⁸ Dieter Roth, *Manifest*, New York 1966

⁸⁹ Vgl. *Gesammelte Interviews*, S. 48f.

⁹⁰ *Gesammelte Interviews*, S. 50

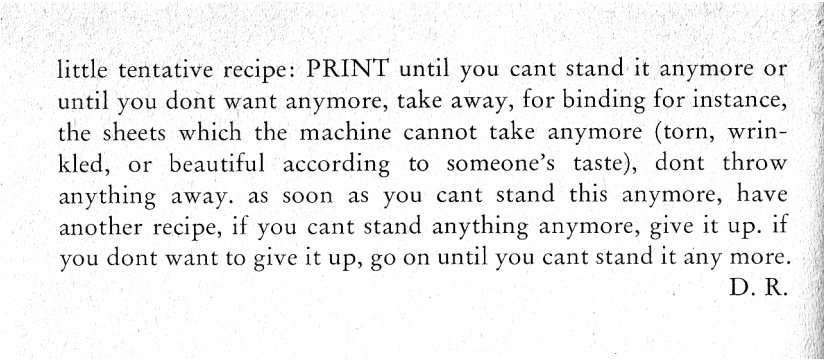
⁹¹ Dieter Roth, *Scheisse - Frühe Gedichte*, Providence 1966

⁹² Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 13, Scheisse - vollständige Sammlung der ›Scheisse‹ Gedichte mit allen Illustrationen*, Stuttgart London Reykjavík 1972

Roth auch die Grafik *Warum der Wittgenstein ein Asket sein muss und warum der Rot kein Philosoph sein kann*, die als Variation auch in *Mundunculum* zu finden ist.⁹³

Da Roths Studenten der deutschen Sprache nicht mächtig sind und Roth die Texte nicht korrigiert, erscheinen sie voller Fehler. Dieses Verfahren folgt dem Vorsatz, den er 1962 in einem Brief an Hamilton formuliert: »i think i will give up worriing about accurateness of execution i want to give the executioner a chance of his own«.⁹⁴

Roth entwickelt in der Hochphase der Konzeptkunst eine Art ›Rezeptkunst‹.⁹⁵ Dies geschieht sicher nicht zufällig in der Zeit, in der er sich stärker dem Unterrichten - und den Lebensmitteln - zu widmen beginnt; ein Rezept zur Herstellung von Literaturwürsten findet sich wie erwähnt schon früher. In Philadelphia oder Providence ist die folgende Anleitung für den Grafikbereich entstanden.⁹⁶



little tentative recipe: PRINT until you cant stand it anymore or until you dont want anymore, take away, for binding for instance, the sheets which the machine cannot take anymore (torn, wrinkled, or beautiful according to someone's taste), dont throw anything away. as soon as you cant stand this anymore, have another recipe, if you cant stand anything anymore, give it up. if you dont want to give it up, go on until you cant stand it any more.
D. R.

Roth signiert sein Kunstrezept, verleiht ihm dadurch Werkcharakter und bedient sich einer Form, die verschiedene Konzeptkünstler zu dieser Zeit ebenfalls praktizieren, und die Lucy Lippard in ihrer Untersuchung »dematerialization« als Teil des Paradigmenwechsels beschreibt, der mit der Entstehung der Konzeptkunst einhergeht.⁹⁷ Das Vorgehen erinnert an die »Statements« von Lawrence Weiner, in denen er die Idee als der realisierten Arbeit gleichwertig bzw. die Ausführung der Idee als zweitrangig bezeichnet - »1. Der Künstler kann die Arbeit realisieren 2. Die Arbeit kann von anderen hergestellt werden 3. Die Arbeit braucht nicht ausgeführt zu werden«⁹⁸ - oder an Rezepte der Kunstproduktion wie das *Schema* (1966) von Dan Graham.⁹⁹ Auch skizzierte, signierte Beschreibungen von

⁹³ Vgl. die Skizze in Roths *Notizbuch 1966*, 31. Juli 1966; *Mundunculum*, S. 306f.

⁹⁴ Dieter Roth, Brief an Richard Hamilton, 25. Dezember 1962 (Archiv Roth Basel)

⁹⁵ Eine entsprechende Formulierung findet sich 1979 in einem Interview mit Irmelin Lebeer-Hossmann: »So kleine Rezepte, wie man es aufbauen kann [...]« (*Gesammelte Interviews*, 106)

⁹⁶ Dieter Roth, *Frühe Schriften und typische Scheiße*, Darmstadt Neuwied 1973, n. pag.

⁹⁷ Vgl. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*. Edited and annotated by Lucy Lippard, New York 1973, Berkeley ²1997

⁹⁸ Zuerst erscheint das Statement von Lawrence Weiner im Katalog der Seth Siegelauß-Ausstellung *January 5-31 1969*, seitdem in den meisten Veröffentlichungen seiner Arbeiten. Dtsch. zuerst in: *Ausst. Kat. documenta 5: Befragung der Realität. Bildwelten heute*, Kassel 1952, S. 17.82

⁹⁹ http://www.ubu.com/concept/graham_schema.html (08.05.2006)

»SCHEMA for a set of pages whose component variants are to be published in various places. In each published instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the particular publication where it is to appear, the exact data used

Performances (Allan Kaprow, Vito Acconci), die zugleich als Performancedokumentation fungieren oder die Performance-Partituren von John Cage und anderen, verweisen auf die Gleichwertigkeit von Idee und Aus- bzw. Aufführung. Vor diesem Hintergrund wichtiger künstlerischer Strömungen der Zeit und Roths eigenem bildkünstlerischen Schaffen scheint es plausibel, auch seine Notizbücher aus diesen Jahren nicht einfach als mnemotechnische Hilfsmittel für die in Buchform publizierten Projekte, wie etwa das *Mundunculum*, zu lesen. Also nicht als Notizen, die einen bloßen Zwischenschritt darstellen, der nach erneuter Abschrift unwichtig wird, sondern als einen, den zuerst publizierten Fassungen durchaus gleichrangigen, Teil des ›Werkes‹ anzusehen. Diese Annahme verifiziert sich im Verlauf meiner Untersuchung anhand der Analyse von Einzelstellen aus dem *Mundunculum*.

Hanns Sohm, seinen Sammler und Organisator in Deutschland, beginnt Roth bestimmte Arbeiten nach seinen Instruktionen ausführen zu lassen und signiert sie nachträglich. Dies bedeutet in Bezug auf die Abgabe von Kontrolle im künstlerischen Schaffensprozess eine qualitative Veränderung, durch die Roth in der Frage der Autorschaft eine für ihn neue Position bezieht.¹⁰⁰ Auch das Arbeiten mit Lebensmitteln bringt die Abgabe der Kontrolle der Aus- bzw. Weiterführung eines Werkes mit sich, da sich der Zerfallsprozess einer vorhersehbaren Planung weitgehend entzieht. Roth verwendet Lebensmittel nun auch im Bereich der Druckgrafik und walzt beispielsweise mittels einer Radierpresse Bananen auf einer fünf Meter langen Stoffbahn aus.¹⁰¹

Daniel Spoerri bittet Roth um die Übersetzung seiner *Topographie anecdotée du hasard* ins Deutsche.¹⁰² Dieses Projekt, an dem sich unter anderem auch Emmett Williams und Robert Filliou beteiligen, wird zu einem der am meisten beachteten kollektiven literarischen Projekte dieser Zeit und erscheint bis 1998 in vier verschiedenen Ausgaben.

Der Beginn der intensiveren Auseinandersetzung mit dem Genre des Tagebuchs, die Roth bis an sein Lebensende fortführen wird, lässt sich ebenfalls 1966 erkennen. Er überträgt erstmals Skizzen und Zeichnungen aus seinem Notizbuch auf Zinkplatten, um sie drucken zu lassen. Das *Notizbuch 1966* wird auch das erste der später publizierten »Kopiebücher« sein.¹⁰³ Ob es bereits mit dem Gedanken an eine Publikation geschrieben ist, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit entscheiden, doch ist unter anderem deshalb davon auszugehen, weil das Schreiben in einer Art kommentiert wird, die sich an den Leser zu richten scheint.¹⁰⁴ Für eine Ausstellung bei Hansjörg Mayer lässt Roth außerdem Tagebuchseiten von Magnus Pálsson in Öl leicht vergrößert auf Zinkplatten malen.

to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of the final published appearance. The work defines itself in place only as information with simply the external support of the facts of its external appearance or presence in print in place of the object.« (March, 1966)

¹⁰⁰ Dies geschieht insbesondere bei der Herstellung der »Motorradfahrer« und der »Literaturwürste«.

¹⁰¹ Dieter Roth, (2x) o.T. (*Banane*); vgl. *Originale*, S. 80

¹⁰² Daniel Spoerri, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg 1998

¹⁰³ Dieter Roth, *Notizbuch 1966*, Basel 1988/89. Als »Kopiebücher« publiziert Roth ab 1977 eine Fülle von Texten, Zeichnungen, Grafiken, ausführlich dazu s.u., S. 171ff.

¹⁰⁴ Vgl. Notizbuch 1966, 12. Juni: »der Sinn des mit verschiedenen farben schreibens: Seitenpapier sparen«.

Im selben Jahr, als Roth den eingangs zitierten Brief an Richard Hamilton schreibt¹⁰⁵ und formuliert »i call myself a writer now and am acting this way« lernt er Oswald Wiener in Providence kennen. Dies ist eine weitere Begegnung, aus der eine langjährige Freundschaft und diverse gemeinsame Projekte hervorgehen.¹⁰⁶ Wiener schreibt zu dieser Zeit an *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, der in Teilen bereits vor seiner Publikation zwischen 1965 und 1969 in der Grazer Zeitschrift *manuskripte* als ›Fortsetzungsroman‹ erscheint. Es lassen sich thematische und formale Parallelen mit dem *Mundunculum* Roths benennen, denen ich unten weiter nachgehe.¹⁰⁷ Beide setzen sich kritisch mit Sprache, ihrem determinierenden Einfluss auf Wahrnehmung und konkret mit der wittgensteinschen Sprachphilosophie auseinander und verwenden hierfür parodistisch wissenschaftliche Gepflogenheiten, Textformen wie den Essay und integrieren umfangreiche Appendizes in ihre Werke.

Roths Atelier in Providence wurde wegen angefallener Mietrückstände im Sommer 1966 in seiner Abwesenheit durch den Vermieter geräumt. Wahrscheinlich verströmten die zahlreichen dort gelagerten Lebensmittelarbeiten einen unangenehmen Geruch, und der nicht bezahlte Mietzins bot einen willkommenen Anlass zur Räumung. Sämtliche Arbeiten wurden vernichtet, darunter wohl auch Bilder und Grafiken, die im Zusammenhang mit *Mundunculum* entstanden. Von den Schimmelbildern der Jahre 1964 und 1965 ist infolgedessen nur ein einziges erhalten: *Selfportrait* (1964), das unter der Verwendung von Schokolade, Dispersions- und Ölfarbe entstand.

Aus Providence kehrt Roth 1967 nach Island zurück. Dort lernt er die Amerikanerin Dorothy Iannone kennen, die ihn mit ihrem Mann besucht. Roth und Iannone verlieben sich ineinander, woraufhin sie sich von ihrem Mann trennt und bald darauf zurück nach Island reist, um mit Roth zusammenzuleben.¹⁰⁸

In diesem Jahr entstehen die ersten *Inseln* aus übereinander geschichteten Lebensmitteln, die auf Holzplatten befestigt sind.¹⁰⁹ Roth arbeitet an der *Poetrie 2*¹¹⁰, es erscheinen *Die blaue Flut*¹¹¹ und *A Look into the blue Tide Part 2*¹¹² in der Edition Hansjörg Mayer in Stuttgart.

Erste finanzielle Erfolge stellen sich durch die guten Verkaufsmöglichkeiten für grafische Arbeiten ein, förderlich wirkt außerdem die zunehmende internationale Bekanntheit, die vorwiegend mit den Verfallsobjekten zusammenhängt.

¹⁰⁵ Dieter Roth, Brief an Richard Hamilton, Okt. 1966, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

¹⁰⁶ Neben der Textsammlung *Frühe Schriften und typische Scheiße* (1973) sind es sechs der insgesamt sieben LPs umfassenden Reihe *Selten gehörte Musik*, die unter Mitwirkung von Oswald Wiener entstehen. Sie tragen Titel wie *Novembersymphonie* oder *Abschöpfersymphonie*. Zu Dieter Roth und Musik, s.u., S. 151ff.

¹⁰⁷ S.u., S. 135ff.

¹⁰⁸ Dorothy Iannone beschreibt in einer comicartigen Serie von Zeichnungen und Texten die Geschichte ihrer Begegnung mit Dieter Roth. (Dorothy Iannone, An Icelandic Saga, in: *Dieter and Dorothy - Dieter Roth, Dorothy Iannone, Their Correspondence in Words and Works 1967-1998*, Edited by Dorothy Iannone, Zürich 2002, S. 15-27)

¹⁰⁹ Die ersten »Inseln« sind verloren gegangen, vermutlich im Zuge der Atelierräumung. Vgl. Dieter Roth, *Insel*, 1968, in: Originale, S. 82f.

¹¹⁰ Dieter Roth, *Poetrie 2 - 301 kleine Wolken in memoriam big J und big G / 48 tiefliegende Wolken für Rudolf Rieser*, Stuttgart 1967; reproduziert erschienen in Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 15, poetrie 5 bis 1 zeitschrift für posiererei pometrie poeterei und poesie*, Köln London Reykjavík 1969 (nicht paginiert)

¹¹¹ Dieter Roth, *die blaue flut*, Stuttgart 1967; reproduziert erschienen als Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 14, Die Blaue Flut*, Stuttgart London Reykjavík 1973

¹¹² Dieter Roth, *a LOOK into the blue tide part 2*, New York 1967

Im Juni 1967 ist die Produktion von *Mundunculum* bei DuMont Schauberg abgeschlossen, die sich nicht nur wegen des langen Entstehungszeitraums der Bilder und Texte über sechs Jahre hinzieht, sondern auch aus verlagsinternen Gründen und Zensurauflagen, wie unten weiter ausgeführt wird.