

## C. Selbstentwurf und Selbstbeobachtung als künstlerischer Schaffensprozess bei

Dieter Roth

### 1. Das Selbst als Kunstwerk zwischen Erfindung und Authentizität

Ich gehe davon aus, dass Entwerfen und das Entwerfen eines Selbst kein der Kunst vorbehaltener Prozess, sondern eine menschliche Fähigkeit und ein essentielles Charakteristikum des Menschen ist.<sup>1</sup> Der Vorstellung vom menschlichen Leben als Entwerfen und Verwerfen eines Selbst ist das notwendig Provisorische der dabei entstehenden Entwürfe inhärent, ebenso das kontinuierliche ›autobiografische‹ Umwerten und Umschreiben, sei es in Wort und Bild, in der Imagination, bewusst oder unbewusst. Damit verbunden ist zudem die Annahme der Unmöglichkeit eines statischen Selbst bzw. eines unveränderlichen Bildes des Selbst. Anlage und Beschreibung dieser Perspektive auf den Menschen scheinen durch die Fokussierung auf den schöpferischen Akt des Entwerfens die Nähe zwischen künstlerischem Schaffensprozess und individueller Lebensführung zu antizipieren.<sup>2</sup>

### Kunst und / als Leben

Die möglichen Bezugsebenen und Parallelen zwischen künstlerischem Schaffen und Lebensführung sind vielseitig. Denker verschiedener Provenienz stellen diese Verbindung her und gelangen zu ähnlichen Aussagen.<sup>3</sup> Michel Foucault<sup>4</sup> fordert von einem ethischen Standpunkt: »Wir müssen uns selbst als ein Kunstwerk schaffen [...] und sollten die Art des Selbstverhältnisses als eine schöpferische Tätigkeit ansehen.«<sup>5</sup> Theodor Adorno bemerkt im Hinblick auf den Schaffensprozess: »Als Arbeit, nicht als Mitteilung gelangt das Subjekt in der Kunst zu dem Seinen.«<sup>6</sup> Und schließlich Dieter Roth: »Als der Mensch sich selbst erfand, da erfand er sich als Kunstwerk.«<sup>7</sup> Bemerkenswert scheint dabei, dass unabhängig vom Hintergrund der jeweiligen Autoren explizit eine Analogie

<sup>1</sup> »Dass der Mensch ein Wesen ist, das Entwürfe macht, ja dass er selbst zu allererst ein Ergebnis dieser Begabung ist, färbt auf alles weitere Planen, Entwerfen und Bilden ab. Seine fünf Sinne teilt der Mensch mit den Tieren. Er allein hat aber einen sechsten, den Sinn für das Mögliche, mit dem er sich von aller Kreatur unterscheidet.« (Gert Mattenklott, *Sich selbst entwerfen - Pico della Mirandola*, in: *Entwerfen und Entwurf - Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hg. von Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien, Berlin 2003, S. 15-25, 15)

<sup>2</sup> Vgl. zur Bestimmung des Begriffs »Lebenskunst« Wilhelm Schmid: »Diese Arbeit der Gestaltung kann als *Kunst* bezeichnet werden, und zwar sowohl bezogen auf das Selbst, das zunächst nur das zufällig gegebene Konglomerat dessen ist, was es an Stoff des Lebens auf sich selbst vereinigt und was nun, aufgrund seiner bewussten Wahl, Form bekommen soll (*Selbstgestaltung*), als auch bezogen auf das Leben dieses Selbst mit sich und in der Vernetzung mit Anderen, das Leben in Gesellschaft, in sozialen und ökologischen Zusammenhängen, in denen das Selbst sein Leben nun auf reflektierte Weise führt (*Lebensgestaltung*).« (Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst - Eine Grundlegung*, Frankfurt aM 2000, S. 72)

<sup>3</sup> Gundel Mattenklott formuliert im Rekurs auf Franz Koppe die These, »[...] dass wir lebenslang an einem Bild unseres Selbst arbeiten und dass diesem unabschließbaren Bildungsprozess im Wortsinn der künstlerische Schaffensprozess als ein symbolischer Spiegel gegenübersteht [...]«. (Gundel Mattenklott, *Kindheit als Entwurf*, in: *Entwerfen und Entwurf - Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hg. von Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien, Berlin 2003, S. 27-42, 28)

<sup>4</sup> Foucault beschreibt das antike Verständnis (der ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderte) der ›Sorge um sich‹ als Aufforderung, »die Existenz in eine Art permanente Übung zu verwandeln« und zitiert Plinius: »Ich lese oder schreibe [...] ich unterhalte mich allein mit mir und meinen Büchern.« (Michel Foucault, *Die Sorge um sich, Sexualität und Wahrheit 3*, Frankfurt aM 1997, S. 67)

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Genealogie der Ethik - Ein Überblick über laufende Arbeiten*, in: Hubert L. Dreyfus u. Paul Rabinow, *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt aM 1987, S. 263-292, 274. Vgl. auch Michel Foucault, Rux Martin u.a., *Technologien des Selbst*, hg. v. Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick Hutton, Frankfurt aM 1993

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt aM 1973, S. 249

<sup>7</sup> Daniel Spoerri, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg 1998, S. 180

zwischen Mensch und Kunstwerk bzw. Lebensführung und künstlerischem Schaffen hergestellt wird.

Künstlerisches Schaffen geht mit dem Entwurf eines Selbst einher wie jede andere Tätigkeit auch.<sup>8</sup> Unterschiede lassen sich jedoch hinsichtlich der Reflexion dieses Prozesses und seiner Thematisierung finden. Damit sei nicht gesagt, dass künstlerisches Schaffen per se mit einem reflektierteren Selbstentwurfsprozess einhergehe als andere Beschäftigungen. Gleichwohl ist davon auszugehen, dass die Suche nach Formen bzw. Ausdrucksformen, die Entwicklung von Ideen, Bildern oder Welten, wie auch praktische, technische Entscheidungen, so wie die Wahl von Materialien und Medien usw. in einer Verbindung zum agierenden Künstler, Ich, Selbst stehen und damit sowohl auf dessen Bild von sich Einfluss haben, als auch auf das Bild, das sich der Rezipient von ihm macht.

Kunst ist eine Form, in der sich der Prozess des Selbstentwurfs in seinem Oszillieren zwischen bewussten, intendierten und unbewussten Aspekten ausdrücken kann und rezipierbar wird, ohne dass diese Ebenen in der Rezeption voneinander zu unterscheiden wären. Zu berücksichtigen ist das seitens des Künstlers vorhandene, prospektive Wissen um Öffentlichkeit und damit der Aspekt der Selbstinszenierung. Infolgedessen und wegen der prinzipiell gegebenen Unmöglichkeit der Mittelbarkeit eines authentischen Selbst ist der direkte Rückschluss auf die Person des Künstlers oder dessen Persönlichkeit nicht möglich.

Entwerfen impliziert gewöhnlich einen zielgerichteten Gestaltungsvorgang, was auf das hier untersuchte künstlerische Œuvre nicht zuzutreffen scheint. Als ›Ziel‹ kann in diesem Fall jedoch die Sichtbarkeit des Entwerfens und der Unmöglichkeit einer aus diesem Entwurfsprozess resultierenden, bildhaften oder sprachlichen, authentischen Selbst-Darstellung angesehen werden. Auch unabhängig davon gilt das primäre Interesse dieser Untersuchung nicht der biografischen Erforschung der Person Dieter Roths, sondern seinen Strategien und Techniken der Kunstproduktion, seinem künstlerischen Schaffensprozess und seiner Position im Kontext der Kunst der 1960er Jahre.

### **Selbsterfindung?**

Eine der wenigen Äußerungen Roths, die sich direkt auf den ›Ursprung‹ des Selbst beziehen, findet sich in den *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, einem kollektiven Buchprojekt, an dem zunächst Daniel Spoerri, Emmett Williams und Robert Filliou beteiligt sind.<sup>9</sup> Roth fertigt 1968 eine deutsche Version an und kommentiert seinerseits die bis dahin zusammengetragenen »Anekdoten«.

<sup>8</sup> Ähnlich Friedrich Block in seiner Untersuchung *Beobachtung des ›ICH‹ - Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie*: »Prinzipiell gehe ich davon aus, daß Selbstreferenz eine Grundeigenschaft jeder, also auch wissenschaftlicher Tätigkeit ist, d.h., daß sie jeweils auch eine Selbstbeschreibung des Akteurs ist.« (Friedrich Block, *Beobachtung des ›ICH‹ - Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie*, Bielefeld 1999, S. 17)

<sup>9</sup> Daniel Spoerri, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg 1998. 1962 erscheint dieses kollektiv von Daniel Spoerri, Emmett Williams und Robert Filliou geschriebene Buch zum ersten Mal. Darauf 1968 und 1998 jeweils erweitert durch Übersetzungen und hinzukommende Kommentare.

Als Reaktion auf die Frage Spoerri »Sind Stille und Meditation unumgängliche Voraussetzungen des Kunstverständnisses?«<sup>10</sup> schreibt Roth:

»Als der Mensch sich selbst erfand, da erfand er sich als Kunstwerk. Und dann erfand er sich selbst nochmal, und zwar als die Zeit. Und er sah diese Konstellation: Mensch Kunstwerk Zeit manchmal so arrangiert, daß die Zeit zwischen ihm und das Kunstwerk zu stecken kam, und als der Mensch dann obendrein noch zu sagen anfang: Zeit ist Raum - da sah er Raum zwischen sich und dem Kunstwerk sitzen. Und weiter versteifte er sich darauf: Zeit ist Geld - da lag ein Haufen Geld zwischen ihm und seinem Kunstwerk, und da fing er an zu meditieren, d.h. er setzte sich zwischen sich und das Kunstwerk (dabei Zeit, Raum und Geld aus ihren Zwischenpositionen verdrängend, sozusagen) und fühlte, wie er auf der einen Seite mit sich selber und auf der anderen mit dem Kunstwerk eins wurde. Und er sah, daß der Mensch und das Kunstwerk und er selber dasselbe sind, und er besann sich darauf, daß er die drei ja selber erfunden hatte - als sich selber. Und dabei wird ihm wieder wohl. Und weil ihm beim Meditieren wohl wird, darum meditiert er (besonders vor Kunstwerken. Weil ihm vor Kunstwerken - der Zeit, des Raumes und des Geldes wegen - erst immer unwohl wird) in Stille vor den Kunstwerken.«<sup>11</sup>

Der Mensch erfand - oder erfindet - »sich selbst«, das ist die Kernaussage dieser Anekdote. In Form einer *inventio* kommt er zu sich.<sup>12</sup> Und: Er entwirft »sich als Kunstwerk«, was doppeldeutig ist, insofern es den Charakter des Menschen als Kunstwerk und zugleich den Prozess der Erfindung selbst bezeichnen kann. Eine weitere Frage, die sich stellt, betrifft die Chronologie. Wer oder was war »der Mensch«, bevor er »sich selbst« erfand? Eine Möglichkeit bestünde darin, die »Anekdote« als individuelles Schicksal d.h. autobiografisch zu lesen. Dann wäre Selbsterfindung als das einsetzende Bewußtsein für die eigene Identität oder Individualität zu lesen. Geistesgeschichtlich ließe sich ebenfalls die Herausbildung von Individualität, jedoch im Sinne der Entwicklung der »Sorge um sich«<sup>13</sup> und schließlich des Aufkommens der »Lebenskunst« verstehen. Unabhängig davon, welche Deutung plausibler erscheint, ist es der Mensch »als Kunstwerk« oder dessen Erfindung, der bzw. die hier im Zentrum steht. Für Roth, der in hohem Maße skeptisch ist gegenüber allem, was als »Kunstwerk« bezeichnet wird, ist die Vorstellung des Menschen als Kunstwerk sicher keine ausschließlich positive.<sup>14</sup> Auch die offensichtliche Adaption biblischer Diktion in der zitierten Anekdote (»Und er sah, dass... «) schafft Distanz zum Gesagten und macht deutlich, dass das durch die Meditation »in Stille vor den Kunstwerken« erreichte Wohlbefinden eine ambivalente Konstruktion ist, unter anderem da sie auf der Verdrängung der ›beunruhigenden‹ Phänomene Zeit, Raum und Geld basiert: Die Erfahrung der Entfremdung wird überwunden durch die meditative Besinnung auf die dreifaltige Verfasstheit des Menschen, der sich selbst, den Mensch und das Kunstwerk zu vereinen bemüht ist. Es ist eine Aporie reflexiver Subjektivität, die hier erscheint, wenn der Beobachter und das Beobachtete als Subjekt und Objekt der Beobachtung in eins fallen. Denn der entscheidende Moment ist der, in dem der meditierende (sich beobachtende) Mensch sieht, dass er, der Mensch und das Kunstwerk dasselbe sind. Und was ist die (Selbst-) Erfindung des Menschen als

<sup>10</sup> *Topographie des Zufalls*, S. 174

<sup>11</sup> *Topographie des Zufalls*, S. 180

<sup>12</sup> Vgl. den mit Gott und Ego assoziierten Stempel, der zugleich den Charakter eines Selbstportraits besitzt.

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Die Sorge um sich, Sexualität und Wahrheit Bd. 3*, Frankfurt aM <sup>5</sup>1997

<sup>14</sup> Als »Preis-Abfallhaufen« werden in *Mundunculum* die von den Sammlern begehrten Objekte bezeichnet: »Die graphische Kunst als Abfallhaufen für Collectors Items.« (M, 296)

Mensch anderes als der Vollzug eines Perspektivwechsels, also ein durch Beobachtung hervorgebrachtes Ergebnis, das seinerseits der Beobachtung bedarf, um zu existieren.<sup>15</sup> Aus diesem Grund muss die Meditation zur permanenten Übung werden: »erst« wird ihm »immer unwohl«, doch durch die Beobachtung wird ihm »wieder wohl«.

Zirkuläre Strukturen dieser Art finden sich wegen der zugrunde liegenden Konstellation als durchgängiges Muster in Selbstbeobachtungen. Im zitierten Passus findet sich eine weitere, die die Funktion der Kunst zum Gegenstand hat: Die durch die Kunst erst ermöglichte Meditation über die Existenz der ›Einheit Mensch‹ (s.o.) ist zugleich die Funktion der Kunst.

### **Topografie der Selbstbeobachtung**

Beobachtung spielt in verschiedener Hinsicht eine zentrale Rolle für das Verständnis von Kunst (und Leben) als Selbstentwurf. Humberto Maturana, der 1970 den Begriff der »Autopoiesis« prägt<sup>16</sup> und in den Jahren, in denen sich Roth mit *Mundunculum* befasst, (Seh-) Experimente und Grundlagenforschung zur Beobachtung betreibt, kommt zu dem Schluss: »Leben und Beobachten sind gleichbedeutend« und »Beobachten ist unsere Lebenspraxis«.<sup>17</sup> So wird zugleich die zirkuläre Struktur deutlich, die dieser Vorstellung zugrunde liegt: Das Selbst beobachtet sich und bringt sich dadurch hervor.

Doch trifft diese harmonische Anlage - der Kreis, die Kugel sind die symbolischen Formen der Ausgewogenheit - den Kern der Sache im Falle Dieter Roths nur teilweise. Denn Roths Schaffen speist sich aus dem Zweifel gegenüber dem referentiellen Status dessen, was durch einen derartigen Prozess hervorgebracht wird.<sup>18</sup> Er scheint nicht davon auszugehen, was die vorliegende Untersuchungen zu zeigen beabsichtigt, *sich* in dieser Form konstituieren zu können. So muss der Behauptung von Felicitas Thun, »[d]ie vom Künstler [Roth] angestrebte und geforderte Parallelität von Kunstobjekt und Selbst [...] tendiert immer mehr zu einem Zustand totaler Authentizität«<sup>19</sup> entgegnet werden, dass dies weder eine notwendige Konsequenz ist, noch von Roth so dargestellt wird. Er kommt im Gespräch mit Thun hingegen zu dem Schluss, dass er sich »den Leuten nicht mitteilen kann«.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Vgl. die Formulierung in *Mundunculum*: »[...] ein Vorgang (Beobachtung), der ebenso sehr vom Betrachter als vom Betrachteten abhängt.« (M, 296)

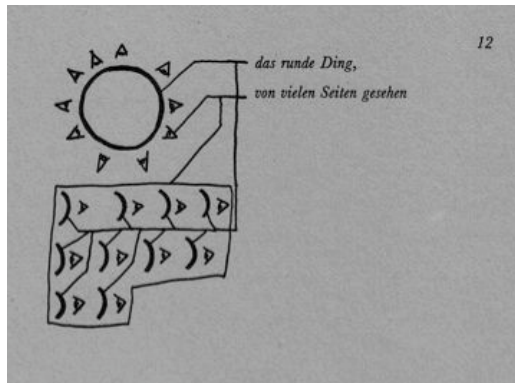
<sup>16</sup> Vgl. Humberto Maturana, *Biology of Cognition*, Urbana / Ill., 1970

<sup>17</sup> Humberto Maturana, *Was ist erkennen? Die Welt entsteht im Auge des Betrachters*, München 2001, S. 21f.

<sup>18</sup> Zweifel, Skepsis werden auch in der Nachfolge Descartes immer wieder als relevant für die Dynamisierung reflexiver Subjektivität genannt. (Vgl. Boris Groys, *Unter Verdacht - Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 55ff., 64ff.; Block, S. 22)

<sup>19</sup> Thun, S. 9

<sup>20</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 469



*Mundunculum*, S. 313

Das Kreisen um sich selbst führt zu immer neuen Ansichten und wer mag beurteilen, ob es Ansichten der immer gleichen Sache sind und was diese Ansichten verbindet. Diese Frage legt eine Illustration in *Mundunculum* nahe.<sup>21</sup>

Oft sind es jedoch scheinbar die ›puren‹ Beobachtungen selbst, die in das Rothsche Œuvre Eingang finden bzw. als Werk präsentiert werden. Das weitgehend unveränderte Übernehmen von Texten aus den Notizbüchern in die Druckfassungen oder die unbearbeiteten, filmischen Selbstbeobachtungen sind zwei Beispiele hierfür. Deutlich wird dieses Vorgehen auch in fotografischen, konzeptuellen Experimenten, wie dem erwähnten, das beginnt, indem Roth an einem bestimmten Punkt beschließt, jede Stunde sein momentanes Gesichtsfeld mit einem Foto zu dokumentieren.<sup>22</sup>

Räumlichkeit gehört sozusagen zum ›Innersten‹ der Dynamik reflexiver Subjektivität.<sup>23</sup> Sie ist konstitutiv für jegliche Selbstbeobachtung - auch der Begriff der Introspektion benennt diese Bedingung explizit - und liegt der Differenz von Sichtbarem und Unsichtbarem zu Grunde. Ohne räumliche Vorstellung wäre das Verborgene nicht denkbar, der Selbstbeobachtung würde es wohl gar an Motivation mangeln. Der Topos der Räumlichkeit verfügt über eine lange, komplexe Geschichte quer durch Disziplinen und Zeiten. Hier sollen einige auf Roth bezogene Bemerkungen genügen, um seinen Umgang mit diesem Phänomen zu skizzieren. Erhellend scheinen zudem Hinweise auf die Reflexionen des submedialen Raumes bei Boris Groys.<sup>24</sup> Roth reflektiert den Zusammenhang von Raum, Verborgeneheit, Beobachtung und Verdacht, indem er unter anderem in *Essay Nr. 7* und *Essay Nr. 11*, sowie den geschriebenen und filmischen Tagebüchern das »Zeigen« seiner Privatsphäre und

<sup>21</sup> Vgl. M, 34, 313

<sup>22</sup> *Roth in America*, S. 138-145

<sup>23</sup> Vgl. hierzu die Popularität räumlicher Modelle psychischer Phänomene und Vorgänge am Beispiel der Topografie des Freudschen ›Seelenapparates‹: »Da das Bewußtsein im wesentlichen Wahrnehmungen von Erregungen liefert, die aus der Außenwelt kommen, und Empfindungen von Lust und Unlust, die nur aus dem Innern des seelischen Apparates stammen können, kann dem System *W-Bw* [Wahrnehmung-Bewußtsein] eine räumliche Stellung zugewiesen werden. Es muß an der Grenze von außen und innen liegen, der Außenwelt zugekehrt sein und die anderen psychischen Systeme umhüllen. Wir bemerken dann, daß wir mit diesen Annahmen nichts Neues gewagt, sondern uns der lokalisierenden Hirnanatomie angeschlossen haben, welche den ›Sitz‹ des Bewußtseins in die Hirnrinde, in die äußerste, umhüllende Schicht des Zentralorgans verlegt.« (Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. 3, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Rards, James Strachey, Frankfurt aM 1997, S. 213-272, 234))

<sup>24</sup> Boris Groys, *Unter Verdacht - Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000

die dabei empfundene Scham thematisiert und imaginierte Kommentare des Publikums notiert.<sup>25</sup> In einer der »Bastel-Novellen« findet sich die folgende räumliche Beschreibung eines Selbst: »Ihr Blickraum schien ihr das Selbst zu sein, ein Selbst, in dem sie nicht wohnen musste, sondern dessen Wand sie war, eine Wand mit Augen.«<sup>26</sup> Die dem Beobachten und Zeigen zu Grunde liegende psychisch-mediale Topografie beschreibt Roth in einem Interview zugleich als Folge und als Herausforderung von Repräsentation:

»Man kann jedoch das Unglück und den Krampf darunter nicht zum Ausdruck bringen, denn wenn man das in einen korrekten Satz reinbaut, verwischt man das Unkorrekte und Schreckliche an der Sache. Es gelingt mir nicht, weil in gewissen tiefen Situationen die technischen Mittel etwas vortäuschen. Die täuschen Harmonie und Korrektheit vor, welche die Situation nicht hat. Ich habe mir vorgenommen, das ›Nicht Können‹ noch darzustellen in perfekten Sätzen und meine Grenzen zu beschreiben. Mehr ist nicht zu machen.«<sup>27</sup>

In Bezug auf diese räumliche Konstellation des nach ›innen‹ gewandten Blicks, dem sich laut *Mundunculum* eine »innere Fremde« offenbart, kommt Ina Conzen zu dem Ergebnis: »Die Grenzen der Mittelbarkeit dieser introspektiven Sicht auf die ›Haut der Welt‹ in Wort und Bild auszuloten, wird zu Roths Hauptthema.«<sup>28</sup>

Da also das Sehen in diesem Kontext eine wichtige Rolle spielt, muss Entsprechendes auch auf Räumlichkeit zutreffen. Offensichtlich dem räumlichen Denken verpflichtete Vorstellungen wie die des »Lebewesens als Ring«, das von einer »inneren« und einer »äußeren Fremde« umgeben ist, wie des sehenden Darstellens vor und hinter den Augen und wie der Annahme, dass jedes Ding ›rund‹ sei, wir es immer nur mit seinen ›Häuten‹ zu tun haben, nur diese benennen können usw., - diese Vorstellungen Dieter Roths zeugen vom unauflösbaren Zusammenhang des Sehens und der Räumlichkeit. Geht man mit Humberto Maturana davon aus, dass Beobachten Lebenspraxis ist und dass Roths Entwürfe des Ego auf der Basis eines permanenten Beobachtungsprozesses hervorgebracht werden, so findet sich in dieser Annahme die Notwendigkeit einer solchen Engführung für den Prozess der Selbstbeobachtung. Offen bleibt, ebenso notwendig, die Frage, inwiefern die Unterscheidung zwischen Oberfläche als Inszenierung, Maske etc. und Authentizität, Aufrichtigkeit etc. getroffen werden kann. Da die räumliche Orientierung der Wahrnehmung und des Denkens unhintergebar zu sein scheint, sind auch jegliche Beschreibungen der Beobachtung von optischen bzw. visuellen Metaphern durchzogen, wovon die Innen-Außen-Differenz nur die prominenteste ist. Auch die vielfach konstatierte Unsichtbarkeit des Selbst für sich selbst basiert auf Variationen der Vorstellung einer sich im Innern fortsetzenden Schichtung von Oberflächen. Boris Groys beschreibt als »Phänomenologie der medialen Aufrichtigkeit«<sup>29</sup> Wechselwirkungen zwischen Medienbetrachter und »submedialem Subjekt«, die um die oben skizzierte räumliche Konstellation der

<sup>25</sup> »[...] aus Angst vor solcher Blossstellung will ich 30 Filme dieser Sorte auf einmal zeigen - ein Flimmern vorführen welches blendet und von der Armut des einzelnen Films ablenkt.« »Angst, den unansehnlichen Körper zu zeigen, Ausdenken abfällig triumphaler Kommentare.« (Dieter Roth, *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*, Vorwort, S. 5, Polaroid 122)

<sup>26</sup> Roth, Dieter: *Bastel-Novelle, Nr. 1, Das Original (1. Teil) von Max Plunderbaum*, Stuttgart London Reykjavik 1974, S. 13

<sup>27</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 470

<sup>28</sup> Conzen, S. 10

<sup>29</sup> Boris Groys, *Unter Verdacht - Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 64

Selbstbeobachtung kreisen. Ausgangspunkt hierfür ist bei Groys der utopische Blick nach ›innen‹: »Die Wahrheit des Submedialen, Inneren, Verborgenen kann sich nur im Phänomen der Aufrichtigkeit, des Geständnisses, der Selbstpreisgabe manifestieren - als Blick durch die Zeichenschicht hindurch, die die mediale Oberfläche bedeckt.«<sup>30</sup> Der Betrachter, mutatis mutandis also auch der Selbst-Betrachter, ist nach dieser Vorstellung immer zwischen Vertrauen und Verdacht gefangen: In schnellerer oder langsamerer Folge wechselt er zwischen dem »Gefühl, dass er endlich weiß, wie die Dinge im Inneren wirklich aussehen« und dem Zweifel, denn »dieser Zustand des Vertrauens dauert bis zu dem Moment, in dem der alte Verdacht wieder erwacht und das Zeichen der aufrichtigen Offenbarung bloß als ein Zeichen unter vielen Zeichen auf der medialen Oberfläche erscheint.«<sup>31</sup> Aus diesem Kreislauf gibt es kein Entrinnen, da Vertrauen und Verdacht nicht willentlich entzogen bzw. angewendet werden können.<sup>32</sup> Der Beobachter seiner selbst hat »keinen privilegierten Zugang« zu sich, er ist »für sich selbst ebenfalls bloß eine mediale Oberfläche, hinter der ein dunkler, submedialer Raum verborgen bleibt.«<sup>33</sup> Aufrichtigkeit kann sich dennoch ereignen: als »Phänomen, das sich allein dem Beobachter manifestiert«, in dem »Gefühl, als ob die Maske gefallen sei [...]«.<sup>34</sup> Sprache gilt Groys wie jedes andere Medium als mediale Oberfläche. Die Differenz von Denken und Sprechen ist wie jede andere ein Produkt der Beobachtung, und: »Der Mensch denkt nicht - er spricht nur. [...] Die Sprache bezeichnet nicht das Denken - sie verbirgt es.«<sup>35</sup> Der Eindruck von Aufrichtigkeit wird demnach nicht durch den Inhalt des Gesagten evoziert, sondern durch das »Auftauchen des Fremden, Ungewöhnlichen und Abweichenden [...]«.<sup>36</sup> Ähnlich den imaginierten Wertungen der Betrachter / Leser etwa in Roths *Tagebuch* von 1982 geht Groys von der Suggestion von Aufrichtigkeit durch Bedienung moralischer Bewertungen aus, und kombiniert sie mit der Symbolik räumlicher Anordnungen. »Als Fenster zum submedialen Innern eines Zeichenträgers, der auf seiner medialen Oberfläche einen bestimmten Zeichenkontext trägt, dienen für den Betrachter solche Zeichen, die sich in diesem Kontext als [...] arm, niedrig und vulgär zeigen [...]. Solche Zeichen richten unseren Blick nämlich nach unten, in die Tiefe - und suggerieren dadurch einen Einblick ins Innere.«<sup>37</sup> Die ›Niedrigkeit‹ eines Zeichens auf der ästhetischen Werteskala wird, so Groys, in der Rezeption mit Aufrichtigkeit und Authentizität assoziiert.

Dieter Roth setzt diese Mechanismen wohl nicht bewußt ein, um einen derartigen Eindruck zu erzeugen, doch geht auch er von der Existenz derartiger Wahrnehmungsmuster aus. Das ›niedrigste‹ Zeichen, das Exkrement des Künstlers, zelebriert er, indem er es dem Betrachter auf Tellern serviert: In der Fotoserie *55 Schisse für Rosanna* (1982) sehen wir, penibel datiert und mit genauer Uhrzeit

---

<sup>30</sup> Groys, S. 64

<sup>31</sup> Groys, S. 65

<sup>32</sup> Im Gegensatz zu Descartes, der im Rahmen seiner Methode den Zeitpunkt des Einsetzens des Zweifels als der freien Entscheidung unterstehend ansieht.

<sup>33</sup> Boris Groys, S. 66

<sup>34</sup> Boris Groys, S. 66. Dass Groys an dieser Stelle ohne einen entsprechenden Verweis in biblischer Diktion von Geständnis, Offenbarung, Glaube spricht, verweist darauf, dass die Nähe des Diskurses der Selbstbeobachtung zur christlichen Religion und der langen Tradition dieser Beschäftigung unter ihren Vorzeichen als selbstverständlich angesehen wird.

<sup>35</sup> Groys, S. 67

<sup>36</sup> Groys, S. 69

<sup>37</sup> Groys, S. 73

versehen, auf 55 Polaroids eben jenes. Noch einmal Groy: »Der Effekt der Aufrichtigkeit kann also vom Subjekt des submedialen Raums durchaus künstlich hergestellt und strategisch eingesetzt werden - was allerdings nicht bedeutet, dass dieser Effekt bloß ›simuliert‹ wäre und in der ›Realität‹ nicht stattfinden würde«<sup>38</sup>. In diesem Sinne scheint auch Roth zu agieren. Seine stets adressierten, im prospektiven Wissen um den Betrachter / Leser medialisierten Selbstbeobachtungen spielen auf der Klaviatur solcher Rezeptionsweisen, indem Roth die Selbstbetrachtung und den fremden Blick gleichsetzt. Die imaginierte Vorwegnahme des fremden Blicks im Modus der Introspektion ermöglicht ein sich immer wieder neu entfaltendes Szenario der Authentizitätseffekte und -desillusionierungen.

### **Der verlorene Glaube an die ›Essenz‹**

Ästhetik und Anlage des Rothschen (Selbst-) Versuchs über die Natur des Menschen und die menschliche Erkenntnis scheinen auf die Traditionen des Humanismus und der Renaissance zu verweisen. Seine Vorgehensweise erinnert zudem an die von Platon auf der Basis seiner Ideenlehre entwickelte, dialektische Methode des Schließens von den ›Phänomenen‹ auf die ›Essenz‹ der unveränderlichen Ideen, - allerdings ohne von der Existenz einer solchen ›Essenz‹ auszugehen. An die Stelle des Glaubens an eine ›Essenz‹ tritt bei Roth die Aporie.

Leonardo da Vincis Notizbücher und Traktate können als prototypisch für diese empirische Form der Erkenntnissuche angesehen werden, die sich der Notation von Sinneserfahrungen in Wort und Bild bedient, - nicht allein um sie zu fixieren, sondern ebenso sehr, um den Prozess der Wahrnehmung selbst zu reflektieren.

Handschrift und Skizze als individuelle Modi dieser Notationen münden in Entwürfen von Welten, die in doppelter Hinsicht von ihrem Autor ›gezeichnet‹ sind. Sie lassen sich somit als eine Form des indirekten Selbstporträts lesen, als Entwerfen eines Selbst durch die Aufzeichnung dessen, *wie* sich diesem Selbst die Welt darstellt und was sich ihm als Welt darstellt. Dieser Eindruck entsteht insbesondere, wenn - wie im Falle der Notizbücher von Da Vinci, die in einem Umfang von ca. 7000 Seiten erhalten sind - in enzyklopädischer, transdisziplinärer Manier, die Grenzen von Kunst und Wissenschaft unterlaufend, Phänomene beobachtet werden. Dabei scheint zugleich in einem Prozess von allumfassendem Maßstab die Schöpfung einer subjektiven Welt im status nascendi dokumentiert und vollzogen zu werden.

Da Vinci erklärt, warum das Studium der Welt und das des Menschen sinnvollerweise parallel verlaufen sollten:

»Der Mensch wird von den Alten eine Welt im kleinen genannt, und das ist gut gesagt, denn der Mensch besteht ja aus Erde, Wasser, Luft und Feuer, und daher ist ihm der Körper der Erde ähnlich. Wie der Mensch als Stütze und Gerüst des Fleisches die Knochen hat, so hat die Welt das Gestein als Stütze der Erde; wie der Mensch den See des Blutes in sich hat und darin die Lunge beim Atmen zu- und abnimmt, so hat der Körper der Erde seinen Ozean, der gleichfalls alle sechs Stunden durch das Atmen der Welt zu- und abnimmt; wie vom genannten See des Blutes die Adern

---

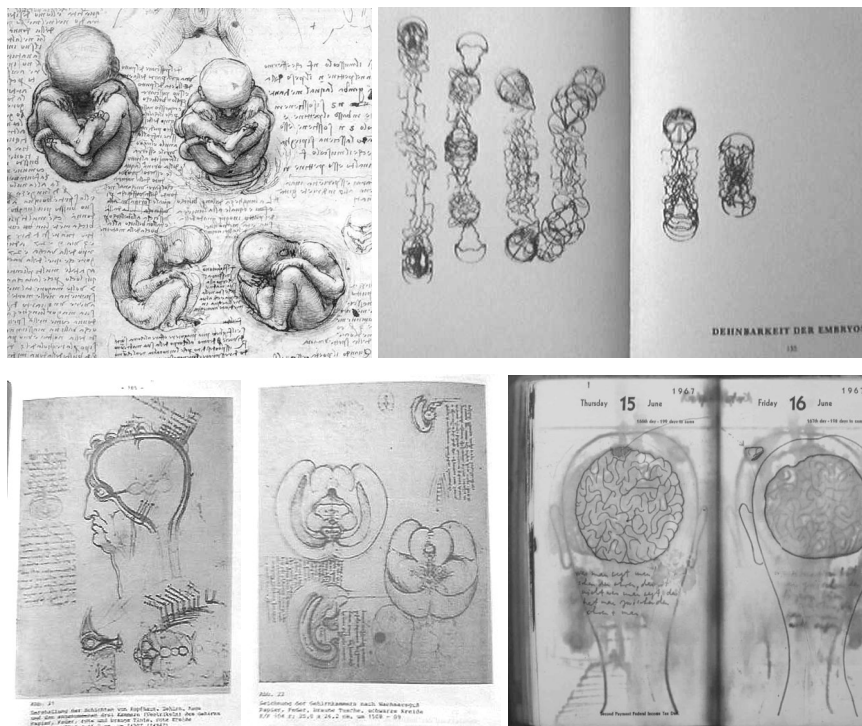
<sup>38</sup> Groy, S. 79



ausgehen, die sich über den ganzen Körper verästeln, ähnlich durchzieht das Meer den Körper der Erde mit unendlichen Wasseradern.«<sup>39</sup>

Durch die Bildung von Analogien können demnach Erkenntnisse gewonnen werden. Für den Vorgang der Analogiebildung spielt wiederum das Sehen und in der Folge die visuelle Darstellung und die Beschreibung des Gesehenen eine tragende Rolle. Dementsprechend entwickelt Da Vinci eine dieser Methode adäquate Form, seine Beobachtungen darzustellen. Sie besteht aus einer zusammenhängenden Serie von Zeichnungen, deren Struktur er mehrfach überarbeitet. So legt er fest, in welcher Reihenfolge und aus welcher Perspektive das Ganze und seine Teile zu zeichnen sind.<sup>40</sup>

Roth entwickelt keine vergleichbar strenge Systematik, doch evoziert sein Vorgehen eines parallelen Selbst- und Weltentwurfs und dessen Visualisierung die Zeichnungen des Forscher-Künstlers Da Vinci.



Zeichnungen und Illustrationen aus Notizbüchern Leonardo Da Vincis und Roths und aus *Mundunculum*

In *Mundunculum* versammelt Roth unter anderem als Fundstücke präsentierte Elemente zu einer Anatomie oder Archäologie der »Engel«, in der Art eines reisenden Forschers, der wertvolle Zeugnisse abzeichnet und so in seinem Notizbuch erfasst. Roth findet eine »Engelsflügelfederspitze« (M, 122), »Engelsschwungflügelfederfetzen mit Schaftstück« (M, 124), ein »Bruchstueck aus dem

<sup>39</sup> Leonardo Da Vinci, *Das Wasserbuch, Schriften und Zeichnungen*, ausgewählt und übersetzt von Marianne Schneider, München Paris London 1996 (Transskription s. Anna Maria Brizio, *Scritti scelti di Leonardo*, Turin 1952, S. 287)

<sup>40</sup> Vgl. zur Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogie und Darstellungsmethode Leonardos: Kim H. Veltman, Leonardo da Vinci - Untersuchungen zum menschlichen Körper und Prinzipien der Anatomie, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, ed. Klaus Schreiner, Bad Homburg 1992, S. 287-308. Allgemein zu Leonardos anatomischen Untersuchungen: *Leonardo da Vinci, Atlas der anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II. in Windsor Castle*, 3 Bände, hg. von Kenneth D. Keele, Carlo Pedretti, Gütersloh 1978; vgl. auch Keeles *Leonardo da Vinci's elements of the science of man*, New York 1983.

Rueckgrat eines Engels« (M, 92f.), und ein »Engelsschwingenfederbruchstück mit Schaftteil« (M, 96). Sie werden in einer Serie von Illustrationen präsentiert, als hätten sie den Status der auf Sezierung basierenden Zeichnungen Da Vincis, nur eben im ›Weltchen‹ Roths und nicht in der Welt, auf die sich der Forscher-Künstler der Renaissance bezieht. In der Figur des Pastiche verwandelt sich Roth diese Form der Weltbetrachtung an, ohne jedoch zu behaupten, dass sich die Welt, aus der die ›Fetzen‹ und ›Bruchstücke‹ stammen, in ihrer Gänze rekonstruieren lasse. Auch die pseudo-wissenschaftlich illustrierten »Stopzeiten der Fehlentwicklung eines symmetrischen Wesens« (M, 86), die »Assemblage eines Insekts« (M, 91) oder die »Visiologische Abwicklung des VIELLEICHT« (M, 179) zeichnen sich durch ihre in der Schwebe gehaltene Referenzialität aus, die sich aus der Kombination von scheinbar Bekanntem und Elementen der Rothschen Phantasmagorie speist. So wird zugleich auch im Hinblick auf die in *Mundunculum* dargestellte Welt des Autors eine unergründbare Fremde konstatiert.

Im Kern der Repräsentationskritik Roths steht demnach der erschütterte Glaube an Authentizität und vor allem ›Essenz‹. Diese Skepsis bezieht sich gleichermaßen auf Selbst- wie auf Weltwahrnehmung und trägt dazu bei, die Differenz von innen und außen zu unterlaufen. Einem modernen Wissenschaftsverständnis setzt Roth sein Beharren auf die Ungewissheit jeglicher Erkenntnis und seine phantasmagorisch anmutenden Weltentwürfe entgegen.

## 2. Selbstbeobachtung in den Medien des Rothschen Œuvres

Dass und inwiefern sich ein Großteil der Arbeiten Roths aus jeder Phase und in jedem Medium als Selbstentwürfe basierend auf Selbstbeobachtung charakterisiert werden können, zeige ich im Folgenden konkreter anhand einer Synopse und ausgewählter Beispiele.

Roth experimentiert nicht zufällig mit verschiedenen Aufschreibesystemen, denn seine Frage ist originär - zumindest auch - eine der Medialität<sup>41</sup> wie es die Tradition des Schreibens als eine »Technologie des Selbst« zeigt. Sprachskepsis, Schriftkritik und Selbstentwurf gehen hier eine enge Verbindung ein.

Wenn hier von Dieter Roths Arbeiten als Selbstentwürfe im skizzierten Sinne die Rede ist, bedeutet dies nicht, dass als Illustrationen eines lebenslänglichen Selbstfindungsprozesses verstanden werden, dessen Motivation das Erreichen eines ›wahren Selbst‹ ist.<sup>42</sup> Ebenso wenig ist das Entwerfen auf ein gültiges Selbstportrait oder eine umfassende Beschreibung *des* Selbst ausgerichtet, weswegen das Entwurfsstadium nicht überwunden werden könnte. Vielmehr stellen Roths Schreiben und seine

<sup>41</sup> Vgl. hierzu ausführlich die erhellende Einleitung in Friedrich Blocks Untersuchung *Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie* (S. 13-82). Roth beschreibt in *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* die Problematik der Ausgangslage: »(Die Texte) Der Text gibt, vielleicht, dem Leser eine Vorstellung (im Theater-Sinn) vom dünn=dicken, seicht=tiefen Gewebe des unablässig murmelnden inneren Geredes. (Obs das gibt, ob man davon reden und schreiben kann ist nicht gewiss - niemand hat noch das innere Gerede eines anderen vernommen. Nichteinmal der »innerlich Redender« genannte selber, denn man hats nur entweder beschrieben oder geschrieben gehört bzw. gelesen.)« (*Ein Tagebuch*, Vorwort, S. 5f.)

<sup>42</sup> »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.« (Glozer, S. 11)

visuellen Arbeiten eine performativ autobiografische, zugleich jedoch auch theoretische Auseinandersetzung mit der ungewissen Existenz des Selbst dar, die sich verschiedenster Formen und Medien bedient. In Texten und Bildern nehmen Phänomene und Figuren Gestalt(en) an, die als »Ich« oder »Selbst« bezeichnet werden<sup>43</sup>, ohne dass je behauptet würde, es handle sich hierbei um das einzige, wahre, authentische Ich oder Selbst Dieter Roths. So unterstreichen auch die Einschränkungen »tentativ«<sup>44</sup> und »provisorisch« im Untertitel von *Mundunculum* das Vorläufige, Entwurfshafte des Buches und des darin beschriebenen Selbst.

## 2.1 Das Leben als *Langstreckensonate*: Roth-Musik

Kompositionen im herkömmlichen Sinne finden sich unter den knapp 20 Audiopublikationen Roths nicht. Es sind Mitschnitte von Improvisationen, die als abendfüllende Konzerte aufgeführt werden, von einem vierzigminütigen Klavierstück mit dem beredten Titel »Radio Sonate«, einem »Dichterworkshop«, der sich über mehrere Tage erstreckte, oder von 24 Stunden Hundegebell am Mt. Tibidabo in Barcelona. Die Zeit, in der sich Roth in dieser Form mit Musik beschäftigt, umfasst nur wenige Jahre. Die genannten, als Editionen verlegten Aufnahmen entstehen alle zwischen 1972 und 1979, doch scheint Musik auch neben dem Produzieren verkäuflicher Aufnahmen eine Bedeutung für Roth zu haben.<sup>45</sup> Noch in den *Soloszenen* von 1998 sieht man ihn immer am Klavier sitzen und spielen. Von seiner meist ablehnenden Haltung gegenüber Fluxus sind Konzerte und musikalische Performances von Phil Corner, Nam June Paik und Charlotte Moorman und insbesondere La Monte Young ausgenommen. Für letzteren begeistert er sich Mitte der 60er Jahre in New York und äußert rückblickend: »Das fand ich so wunderbar. Die Musik war herrlich, die war unglaublich schön. [...] Ich habe ihn sehr verehrt, er ist wunderbar.«<sup>46</sup> Es finden sich nur wenige uneingeschränkt positive Bemerkungen Roths über Künstler aus seiner unmittelbaren Umgebung. Wie in der Literatur ist Roth nach Beobachtung seiner Freunde und Zeitgenossen auch im Bereich der Musik ausgesprochen kenntnisreich, Schubert und Haydn werden zu seinen Lieblingskomponisten. Nach eigenem Bekunden hat Roth auch vor Mitte der 70er Jahre »immer« Klavier gespielt, es jedoch »nicht gewagt, jemandem das vorzuspielen.« Als er schließlich öffentlich spielt und beginnt, Aufnahmen zu machen, geschieht dies zunächst mit Gerhard Rühm und Oswald Wiener, woraus die sieben LPs »Selten gehörte Musik« hervorgehen.<sup>47</sup> 1973, während des »3. berliner dichterworkshops« werden zwei Tage lang »vokal- und klavierklänge [...] unmittelbar auf einem spezialtonbandgerät, das dieter roth eigens dafür angeschafft

<sup>43</sup> Auch Bezeichnungen wie »Dichter«, »the artist« oder »Dichterbüste« finden für als solche erkennbare Selbstporträts Verwendung.

<sup>44</sup> versuchsweise

<sup>45</sup> Zu diesem wenig untersuchten Bereich siehe die beiden kurzen Texte: Friedhelm Döhl, Dieter Roth und die Musik, in: *Bücher + Editionen*, S. 79-82 und Gerhard Rühm, Einige Daten zu »Selten gehörte Musik«, in: *Bücher + Editionen*, S. 83-85

<sup>46</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 95

<sup>47</sup> S. die Übersicht in *Bücher + Editionen*, S. 86-93

hatte, manipuliert (gemischt, verzerrt, beschleunigt, verlangsamt).«<sup>48</sup> Im Münchner Lenbachhaus finden zwei Konzerte statt, die ebenfalls als Schallplatten ediert werden.<sup>49</sup>

In diesen kooperativen Projekten arbeitet Roth in einer Form mit Künstlern zusammen, die auch in seinen visuellen Arbeiten erkennbar ist. Die Kommunikation, die für Roth immer (auch) ein Sich-Behaupten bedeutet, das gegenseitige Kommentieren oder Dominieren stehen im Mittelpunkt. Mit dem gewöhnlich den Virtuosen vorbehaltenen Kommunikationsmittel der Musik und ihrer Aufzeichnung experimentiert er innerhalb der genannten Phase wie mit anderen Medien auch.

Am Beispiel des Soloprojekts »R adio Sonate« wird besonders deutlich, wie Roth Musik einsetzt, um sie als strukturiertes Verstreichen von Zeit direkt mit der eigenen Lebenszeit in Beziehung zu setzen. Roth wird 1976 auf sein eigenes Bestreben und das Helmut Heissenbüttels vom Radiosender SWR eingeladen, für eine Aufzeichnung 45 Minuten Klavier zu spielen.<sup>50</sup> Das Setup trägt Züge eines Experiments, nicht zuletzt durch die räumlichen Gegebenheiten des Tonstudios, das an eine Laborsituation erinnert, wobei die Rollenverteilung von Proband und Wissenschaftler nicht eindeutig ist, schließlich beobachten sich Roth und der Tontechniker wechselseitig durch eine Glasscheibe. Die Aufnahme wird im selben Jahr gesendet und erscheint in der Edition Hansjörg Mayer, 1995 erfährt sie eine zweite Auflage in Dieter Roths Verlag, was als Indiz für ihre Bedeutung aus der Sicht von Roth gesehen werden kann.

Roth improvisiert auf dem Klavier und kommentiert die Situation: ein einfacher, aus drei Tönen bestehender Triller fungiert als eine Art Leitmotiv, das in diversen Tonlagen wiederholt wird, häufig begleitet von Bemerkungen wie »bißchen weicher, noch etwas weicher«, »das einfachste ist doch immer wieder der da«, »bißchen höher«, »jetzt ganz unten« etc. Zu Beginn der Aufnahme lässt sich Roth mehrfach vom Tontechniker versichern, dass auch wirklich alles aufgenommen wird, sowohl dessen Äußerungen wie auch seine eigenen und nicht zuletzt das Gluckern, das beim Trinken aus den bereitstehenden Bierflaschen und der Whiskyflasche entsteht. Ein weiteres wiederholtes Element ist die regelmäßig gestellte Frage danach, wieviel Zeit schon vergangen ist, worauf Roth mit »verdamm, die Zeit geht langsam dahin« reagiert. Durch den sich über die Dauer der gesamten Aufnahme erstreckenden Dialog mit dem Techniker und die anderen »unmusikalischen« Geräusche, bleibt die Situation der Entstehung dessen, was der Hörer vernimmt, stets präsent. Dabei wird trotz des Beharrens auf der Idee vom »Spielen ohne Können«<sup>51</sup> in verschiedenen Passagen offensichtlich, dass Roth im Improvisieren und Klavierspielen einige Übung besitzt.<sup>52</sup> »Schön gestimmt, nicht?« bemerkt

<sup>48</sup> Rühm, S. 83

<sup>49</sup> *Selten gehörte Musik* - Brus, Nitsch, Roth, Rühm, Wiener, Münchner Konzert, Mai 1974, Stuttgart London Reykjavík 1975 und *Selten gehörte Musik - Wiener Abschöpsymphonie*, Stuttgart Brüssel 1979

<sup>50</sup> Vgl. Roths Kommentar im Interview mit Irmelin Lebeer-Hossmann: »Ich hab neulich dreiviertel Stunde Klavier gespielt: 1200 DM. Gut, nicht? Im Süddeutschen Rundfunk. [...] Ich hab sofort am selben Tag noch kassiert. Mit frecher Schnauze vorbereitet.« (*Gesammelte Interviews*, S. 12)

<sup>51</sup> Vgl. hierzu Tomas Schmit: »die medaille roth [...] hatte eine können- und eine nichtkönnen-seite. [...] seine kunst ist natürlich auf der könnenseite. auf der nichtkönnenseite war sein musikalisches tun, egal ob er es allein oder mit anderen betrieb.« (*Gesammelte Interviews*, S. 632)

<sup>52</sup> Vgl. Roths eigene Einschätzung in einem Interview 1979: »So kleine Tricks habe ich mir im Laufe der Jahre angeeignet. Wo immer Klaviere standen, hab ich dann gespielt, nicht? Wenn niemand dabei war. Habe mir so eine gewisse Fingerfertigkeit angeeignet. Also für meine eigenen Zwecke.« (*Gesammelte Interviews*, S. 95)

Roth, schwelgt für eine kurze Zeit in getragenen Molldreiklängen, bricht ab, trinkt, und sagt darauf: »Das war vom Brahms seinem Nachfolger.«

Zehn Minuten vor Ende der vereinbarten Aufnahmezeit verfällt Roth in einen rhythmisch über die Musik gesprochenen Text: »und weg mit den Minuten, und weg mit den Minuten, und weg und weg und weg...«. Wie im *Notizbuch 1966*, in dem an einer Stelle das Wort »lange« über viele Zeilen hinweg handschriftlich wiederholt wird, erfährt auch hier das Verstreichen der Zeit eine performative Veranschaulichung. Die Frage nach der Unendlichkeit, ebenfalls ein häufiges Motiv in Roths Œuvre, klingt im repetitiven »und weg und weg und weg« ebenfalls an, ähnlich wie Roth im genannten Notizbuch fragt: »Wie weit wenn man sagt und so weiter?« Auf das unweigerliche Schwinden der Lebenszeit verweist auch die Schreibung der »Radio-Sonate«, die die Verabschiedung »radio« wie auch das »R« für Roth hervorhebt.

In verschiedener Hinsicht ähnelt dieses Musikstück und seine Entstehung einer der filmischen »Soloszenen«, aus denen sich Roths letzte Selbstdokumentation zusammensetzt. Wie der Film zeichnet die Tonspur den Verlauf der Performance als Selbstbeobachtung auf. Durch die Präsenz der Entstehungssituation in der Aufnahme wird der Aspekt des Dokumentarischen unterstrichen, etwa durch Hinweise auf die körperliche Befindlichkeit (wie das Verkrampfen des Unterarms) oder durch den kommentierten Griff zum »Rauschbehälter«.

## 2.2 Bilder des Selbst: Druckgrafik

Im Bereich Druckgrafik und insbesondere in den 1970er Jahren avanciert bei Dieter Roth die Produktion von Bildern des Selbst zum Zentrum des künstlerischen Schaffens und führt zu beachtlichem bildnerischem und auch materiellem Reichtum. Hinter den teilweise humorvoll variierenden Titeln verbergen sich scheinbar unbegrenzt mögliche Metamorphosen des Selbst: *Selbstbild als Topfblume* (1971), *Vierfaches Selbstportrait von hinten* (1972) *Selbstbildnis als Loch* (1972) usw.<sup>53</sup>

Im zweiten Band des *Catalogue Raisonné*, zu Dieter Roths Druckgrafik,<sup>54</sup> findet sich als frühestes Bild das *Selbstbildnis* von 1946<sup>55</sup>, das sich in die Typologie der Frühwerke anderer Künstler unauffällig einreicht. Ein ernst schauender Jugendlicher mit markantem Gesicht wird mit groben Strichen in einer Radierung portraitiert. Nach der konstruktivistischen Phase der 50er werden ab Anfang der 60er Jahre die Hinweise auf ein dargestelltes Selbst, Ego oder Ich allmählich deutlicher.

<sup>53</sup> Eine Auswahl: *Selbstbildnis*, 1946; *Hut*, 1965; *Doppelego*, 1966; *Warum der Wittgenstein ein Asket sein muß und der Rot kein Philosoph sein kann*, 1966; *Mein Auge ist ein Mund*, 1966; *Selbstportrait*, 1969; *P.o.th.A.a.Vfb. (Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste)*, 1970; *Herr mit Hut*, 1970; *Herr mit Hut im kleinen Theater*, 1970; *Selbstbildnis als Topfblume*, 1971; *Selbstportrait*, 1971; *Grosses Theater, farbig*, 1971/79; *Selbstbildnis auf Nachttopf (von hinten)*, 1972; *Doppelsebst, Portrait von hinten*, 1972; *Am Meer, von hinten*, 1972; *Selbstbildnis als Loch*; 1972; *Male Ego & Pale Ego*, 1972/73; *Vierfaches Selbstportrait von hinten*, 1972; *Selbstbildnis als Portion grünen Salates*, 1973; *Selbstportrait als Portion gemischten Salates*, 1973; *Süchtiger Tiger, als Selbst seiner Selbst & Selbstbildnis, als eifersüchtiger Tiger*, 1973; *Selbstbildnis als Pariser*, 1973; *Löwenselbst*, 1973; *Selbstbildnis als Luftbewohner*, 1973; *Selbstbildnis als Frühlingkartoffel*, 1973 (22 Drucke); *Selbstbildnis als Herbstkartoffel*, 1973 (20 Drucke); *Selbstbildnis als Niemand*, 1973; *Bildnis D. Roth*, 1979; drei Bilder o.T., 1974; *Doppelköpfe*, 1974 (22 Drucke); *Selbstbild als Selbstbildnishaltender Löwe*, 1975; *Selbstpokalschwein*, 1977; *Selbstbild als Klassiker*, 1977; *Selbsthebetraum*, 1981; *Karussell I*, 1986

<sup>54</sup> Dieter Roth, *Druckgraphik*, *Catalogue Raisonné* (Bd. 2), bearbeitet von Dirk Dobke, Hamburg London 2003

<sup>55</sup> Roth, *Druckgraphik*, Kat. Nr. 224, S. 26

Der in *Mundunculum* mit »Ego« assoziierte Stempel, dessen Bild einen Kopf von oben darstellt, erscheint zuerst in Illustrationen für isländische Zeitungen 1963-64.<sup>56</sup> *Hut*, ein Siebdruck von 1965<sup>57</sup>, zeigt das von jetzt an häufig wiederkehrende Motiv der Melone, das ebenfalls Teil des Stempelalphabets wird. Als eine weitere Haut<sup>58</sup> verweist er auf den sich darunter befindenden Kopf und schließlich auf das Gehirn als eigentlichem Ort der Bilder und Gedanken - so suggerieren es die fotografisch wiedergegebenen isländischen Landschaften, die in der genannten Grafik unter dem Hut zu erkennen sind. Noch bleibt das Gesicht unsichtbar, doch die Nähe zum Selbstportrait wird deutlicher. 1970 folgen wie eine Fortsetzung, was sich auch in den länger werdenden Titeln auszudrücken scheint, die Siebdrucke *Herr mit Hut* und *Herr mit Hut im kleinen Theater*.<sup>59</sup> In letzteren finden sich jeweils Andeutungen eines der Physiognomie Roths ähnelnden Gesichtes. Mit *Doppelego* wird ein symmetrisch strukturierter Tiefdruck von 1966 betitelt, der zwei angedeutete Gesichter in ohrenförmigen Gebilden zeigt.<sup>60</sup> Gliederung und Thema des Blattes lassen deutlich die Nähe zu *Mundunculum* erkennen. Aus der Beschäftigung mit Wittgenstein entsteht 1966 die in *Mundunculum* leicht variiert als Illustration wiedergegebene Grafik *Warum der Wittgenstein ein Asket sein muß und der Rot kein Philosoph sein kann*.<sup>61</sup> Stärker einen Aspekt der Selbstwahrnehmung illustrierend als dieses portraittierend, erscheint auch *Mein Auge ist ein Mund* (1966), das zum gleichnamigen Gedicht gehört, welches zuerst in den *Scheisse*-Gedichten und dann wieder in *Mundunculum* publiziert wird.<sup>62</sup>

Anfang der 70er Jahre erreicht die Produktion von Selbstportraits in der Druckgrafik ihren Höhepunkt und verebbt dann gänzlich.<sup>63</sup> Damit geht die Hinwendung zu geschriebenen Selbstdarstellungen in Form von Lebensläufen einher (deren erster 1980 erscheint), die Beschäftigung mit dem Tagebuch und ab 1982 schließlich die fotografische und filmische Selbstdokumentation. Auffällig ist, dass das Genre des Selbstportraits in Roths Druckgrafik wesentlich mehr Raum einnimmt als in seiner Malerei.<sup>64</sup> Dies hat zur Folge, dass nur wenige Selbstbildnisse als Original oder Unikat vorliegen, andererseits die teilweise hohen Auflagen (bis zu 1000 Exemplare) der Grafiken zu einer materialisierten Vervielfältigung des dargestellten Selbst führen. Wegen der technisch bedingten leichten Abweichungen der Portraits voneinander, die mit dem Druckvorgang einhergehen, werden jedoch meist Variationen eines Bildes in Umlauf gebracht und nicht eine größere Zahl exakt identischer Selbstdarstellungen. Auch in dieser medienpezifischen Gewichtung im Bereich des Selbstentwurfs drückt sich Roths Bestreben aus, das Selbst nicht als Original oder Unikat erscheinen

<sup>56</sup> »14 Zeitungsillustrationen«. Illustriert werden Texte und Gedichte von isländischen Autoren, aber auch von John Steinbeck, Bertolt Brecht u.a.. (Roth, *Druckgraphik*, Kat. Nr. 040, S. 49)

<sup>57</sup> Roth, *Druckgraphik*, Kat. Nr. 045, mit zwei Variationen, S. 50f.

<sup>58</sup> Hingewiesen sei auf die Wichtigkeit und Ähnlichkeit der Motive Haut und Hut: z. B. in *Mundunculum* als »Haut der Welt«, »äußerste Haut« im »Beginn der Engel« etc. oder »der name als die haut der tragödie« in *Notizbuch 1966*; »selbst, ich mein hut« (*Poetrie 1* (in: *Druckgraphik*, Kat. Nr. 416)).

<sup>59</sup> Roth, *Druckgraphik*, Kat. Nr. 145 u. 146, S. 105

<sup>60</sup> Roth, *Druckgraphik*, Kat. Nr. 062, mit Probedruck, S. 58

<sup>61</sup> Roth, *Druckgraphik*, Kat. Nr. 063, mit Variation, S. 59

<sup>62</sup> »mein Auge ist ein Mund«, in: Diter Roth, *Scheisse - Neue Gedichte von Diter Rot*, Providence, 1966; *Mundunculum*, S. 308

<sup>63</sup> S. Anm. 528

<sup>64</sup> Dem ersten Bandes des Catalogue Raisonné *Originale* zufolge sind es unter den Gemälden nur fünf Bilder, die als Selbstportraits bezeichnet werden können.

zu lassen. Mit der Frage des Originals<sup>65</sup> hat sich Roth in verschiedenen Formen beschäftigt, jeweils mit dem Ziel, dessen Existenz bzw. Wert in Fragen zu stellen. Billige, schnelle Reproduktionsverfahren waren, wie erwähnt, seine bevorzugten Vehikel der Produktion und Distribution.

Auf den Bereich der Zeichnung komme ich im Abschnitt über die Bücher Roths zurück, da er sie größtenteils auf diesem Weg publizierte, - also wie die Grafiken als Auflagenobjekte. Etwa fünfzig »Kopiebücher« mit Zeichnungen erscheinen zwischen 1977 und 1994, von denen ein großer Teil Darstellungen des Selbst gewidmet ist. Zeichnen und Schreiben, bzw. Zeichnung und Handschrift sind für Roth eng miteinander verwandt. Fließend werden die Übergänge, wenn die Schrift in einer nicht mehr lesbaren Wellenlinie ausläuft oder sich umgekehrt aus der Linie der Zeichnung erkennbare Buchstaben und Worte herausheben. Beides lässt sich in Essays und Tagebüchern finden.<sup>66</sup>

### 2.3 »Matten« - der Arbeitstisch als Rezeptorfläche des Selbst

Zwischen autobiografischem Relikt, Alltagsdokument und indirektem Selbstportrait changieren die seit Ende der 70er Jahre zu eigenständigen Arbeiten erhobenen »Matten«; Unterlagen von Schreib- und Arbeitstischen, auf denen sich Zeichnungen, Arbeitsutensilien, Abfall und sonstige unterschiedliche Gegenstände versammelt finden.<sup>67</sup> Deutlich erkennbar ist die bei Roth Anfang der 80er Jahre parallel auch in anderen Medien einsetzende Entwicklung in Richtung des Dokumentarischen, hier in Form von collagenhaften »Topografien des Zufalls«. Die ersten Arbeiten dieses Typs bestehen aus abstrakten Zeichnungen auf kleineren Kartons ohne dreidimensionale Gegenstände, und sie entstehen in einem relativ kurzen Zeitraum.<sup>68</sup> Demgegenüber finden sich in den späteren, teils über mehrere Jahre hinweg entstandenen Assemblagen deutlich die oben genannten Spuren. Mit Hilfe von Leim fixiert und konserviert, werden Stifte, Zigarettenstummel, Essensreste, Tablettenpackungen, Zettel, Polaroidfotos zu Landschaften des täglichen Lebens und Arbeitens bzw. der künstlerischen Produktion, um daraufhin signiert, gerahmt, aufgehängt, ausgestellt und verkauft zu werden. Gestaltung und Zufall bleiben hierbei gleichermaßen sichtbar.<sup>69</sup> Namen, Telefonnummern und datierte, kurze Notizen wie Adressen von Treffpunkten vermitteln eine Ahnung von dem, was sozusagen um die Produktionsszene herum stattgefunden hat, ohne dass ein konkreter Anhaltspunkt des tatsächlichen Geschehens geliefert würde. Auf den Polaroidfotos ist häufig Roth selbst zu sehen, aber auch andere Personen oder frühere Zustände der »Matte« und des Tisches. Dadurch wird der Entstehungsprozess der Assemblage Teil des Werks und des dokumentierten Lebens.

Die Arbeitstischunterlagen aus Karton werden von Roth in einem von ihm bestimmten Moment, in dem sie sonst wohl ausgetauscht würden, als »Werke« betrachtet und durch diese Zuweisung mit

<sup>65</sup> Vgl. Dieter Roth, *Bastel-Novelle, Nr. 1, Das Original (1. Teil) von Max Plunderbaum*, Stuttgart London Reykjavík 1974; ders., *Bastel-Novelle, Nr. 2, Das ORIGINAL (2. Teil) von Fax Hundetraum*, Stuttgart London Reykjavík 1975; ders., *Bastel-Novelle, Nr. 3, DAS FATAL-ORIGINAL, Gedichte von Ratz Hundefutter von Wix Stundenschaum*, Stuttgart London Reykjavík 1978

<sup>66</sup> Vgl. die ersten Seiten des *Essay Nr. 11*

<sup>67</sup> Vgl. Roth, *Originale*, S. 273

<sup>68</sup> Z.B. o.T. (1978), Tischmatte, 35 x 24 cm, Bleistift, Tinte und Acrylfarbe auf Karton (in: Roth, *Originale*, Kat. Nr. O 78 0002)

<sup>69</sup> Offensichtlich ist die Nähe zum Projekt *Topographie des Zufalls* und zu Daniel Spoerri »Fallenbildern«.

Bedeutung aufgeladen. Ihre alltägliche Veränderung wird unterbrochen, indem sie - einem Foto vergleichbar - fixiert werden. Im Vollzug der Beobachtung des Selbst und seiner Spuren werden so Bilder produziert, die auf der Wahrnehmung der rezeptiven Schicht des Arbeitstisches als Aufnahme­fläche basieren. Wie in einer Art Langzeitbelichtung werden Daten aufgezeichnet, Informationen gesammelt und als Kontingenzerfahrung (in) der Bildproduktion und des Erlebens exponiert.<sup>70</sup> Kohärenz und Lesbarkeit entstehen in gewissen Grenzen durch die Serialität und die Ähnlichkeit der Matten, d.h. indem sie sich chronologisch als Serie von Ereignissen ordnen lassen und so eine auf sie (als Autobiografie) bezogene Kommunikation ermöglichen. Durch die Fixierung der Instrumente der Hervorbringung als Bild im Bild wird die Zirkularität der Selbst(re)produktion in diesem Medium besonders deutlich.<sup>71</sup>

Für die letzte »Tischmatte« wird ein Entstehungszeitraum von sieben Jahren, 1991 bis 1998, angegeben.<sup>72</sup> Im Werkverzeichnis der »Originale« wird die Arbeit mit einem Kommentar versehen: »Diese Tischmatte entstand auf Dieter Roths letztem Arbeitsplatz [...]. Sie wurde von ihm im April 1998 über seinem Bett aufgehängt.«<sup>73</sup> Roth verleiht dem Umgang mit diesem Relikt eine besondere Bedeutung, indem er es im ursprünglichen Zustand fotografieren lässt, das Aufhängen filmt und es als eines von 131 Videos in die *Soloszenen* integriert.<sup>74</sup> Wie eine Grabplatte oder ein Damoklesschwert wirkt schließlich die in ihren Dimensionen dem darunter stehenden Bett nahezu entsprechende »Matte«, die durch die aufgeklebten Gegenstände und die Holzplatte, auf die sie aufgezogen wird, eine räumliche Tiefe erhält.

Neben ihrem offensichtlichen autobiografischen Bezug stellen diese Arbeiten eine Form der Beschäftigung mit dem Phänomen der Symmetrie dar, indem ihnen eine reproduzierende Reflexion der Symmetrie des menschlichen Körpers eingeschrieben ist: Auf Grund ihrer ursprünglichen Funktion spiegeln sie teils deutlich erkennbar die Rechts-Links-Teilung des Körpers wieder. Eine wolkenartige Verdichtung der Zeichnungs- und Schriftebene lässt sich entsprechend der Sitz- und Arbeitsposition in vielen Fällen an einer der Längsseiten finden, die infolge der Rechtshändigkeit leicht aus der Mitte verschoben ist. Bei »Matten« von beidseitig genutzten Tischen, wie sie in Roths Ateliers ebenfalls üblich sind, erscheinen zwei dieser Zeichnungsüberlagerungen näherungsweise punktsymmetrisch einander gegenüber.<sup>75</sup> Durch Bearbeitungen wie Zerschneiden und umgekehrtem Zusammensetzen der Kartons verändert Roth in manchen Fällen den von ihm als »plumpsymmetrisch«

<sup>70</sup>Vgl. zu diesem Prozess der Bildproduktion Leo Steinbergs These, dass sich um 1950, am deutlichsten zuerst bei Rauschenberg und Dubuffet, eine revolutionäre Verschiebung der Bildfläche in die Horizontale vollzogen hat: »We can still hang their [Rauschenbergs und Dubuffets] pictures - just as we tack up maps and architectural plans [...]. Yet these pictures no longer simulate vertical fields, but opaque flatbed horizontals. [...] The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floors, charts, bulletin boards - any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, printed, im pressed - whether coherently or in confusion.« (Leo Steinberg, *Other Criteria - Confrontations with Twentieth-century Art*, New York 1972, S. 85)

<sup>71</sup> In seiner Malerei der 80er Jahre geht Roth entsprechend vor, indem er Pinsel, Paletten und ganze Farbtöpfe im Bild fixiert.

<sup>72</sup> *Tischmatte* (1991-1998), Assemblage, 104 x 200cm, Schreibtischunterlage aus Karton mit fixierten Fotos, Schreibgeräten, Tomaten etc. auf Tischlerplatte aufgezogen (Roth, *Originale*, S. 273, Kat. Nr. O 98 0001)

<sup>73</sup> Roth, *Originale*, S. 273

<sup>74</sup> Dobke beschreibt die Entstehungsgeschichte in Roth, *Originale*, S. 214

<sup>75</sup> Vgl. *Studio-Tisch II*, 1988-1991, 92,5 x 189,5 x 10 cm (Abb. in *Roth-Zeit*, S. 224)



bezeichneten Bildaufbau.<sup>76</sup> Unerwartet erscheinen hier an einer Stelle, an der vermeintlich weder Form noch Formung vorhanden sind, Spuren des menschlichen Körpers, die etwas über seine Anatomie und Motorik verraten, indem sie sich - in symmetrischer Form - einer Fläche einschreiben. Roth, der Symmetrie in *Mundunculum* als Inbegriff des Zwangs und als »Reich von grässlicher Schönheit« beschreibt, greift ein, um die sich ›von selbst‹ ergebende symmetrische Struktur zu verändern. Diese, das authentische Abbild verfremdende Formung erscheint wie der Versuch, ein symmetrisches Abbild des Selbst zu verhindern.

#### **2.4 Polaroid als »Instant-Vision des Gedanken-Körper-Hybris-Feldes«**

Wie die dem *Mundunculum* entnommene Bezeichnung andeutet<sup>77</sup>, eignet sich das Medium der Polaroidfotografie, um die Beziehung zu reflektieren, die zwischen einem imaginierten Bild und der technischen Verfertigung eines diesem vermeintlich entsprechenden Bildes herrscht. Das »Polaroid«, englisch »instant photography«, bietet scheinbar die Möglichkeit, fast ohne zeitliche Differenz eine Abbildung des Sehens und des Gesehenen chemisch zu fixieren. Die Beobachtbarkeit des bei diesem Typ der Fotografie für den Fotografen unmittelbar sichtbaren Entwicklungsprozesses scheint die Vorstellung zu illustrieren, dass Machen und Sehen dasselbe seien, wie es in *Mundunculum* behauptet wird. Fast möchte man meinen, dass die Beobachtung selbst dazu im Stande ist, aus dem zunächst geheimnisvoll weißen Quadrat das Bild hervorzubringen. Das nach seiner Einführung schnell akzeptierte, technisch bedingte Bildformat, mit dem typischen breiten unteren Bildrand, der die notwendigen Chemikalien (und somit potentiell jedes Bild) enthält, bringen dem Betrachter die Apparatur der Bildproduktion so klar wie kein anderes fotografisches Medium vor Augen. Die Bezeichnung der »Instant-Vision des Gedanken-Körper-Hybris-Feldes« nimmt die Bedeutung der Polaroidfotografie für Roth vorweg; sie ist gewissermaßen Polaroidfotografie *avant la lettre*, denn sie stammt aus einer Zeit, in der Roth noch nicht mit ihr arbeitet. Dass in *Mundunculum* ein Stempelbild als »Instant-Vision« bezeichnet wird, weist auf die Begeisterung voraus, mit der Roth einige Jahre später dieses neue Medium aufnimmt. Jedes Bild ist (nur) eine »Instant«-Vision, insofern es – ähnlich wie bei den gleichnamigen Lebensmittelprodukten das Wasser - der Zutat des sehenden Betrachters bedarf, und insofern es im Gegensatz zur Lektüre eines Textes vermeintlich unmittelbar erfassbar ist: »in an instant« - eine medienspezifische Differenz, mit der sich Roth in *Mundunculum* ausführlich beschäftigt. Desweiteren ist nach der zitierten Wendung jedes Bild ein Bild des »Gedanken-Körper-Hybris-Feldes«, hier also ein Abbild des Künstlers, des Selbst.

Auffällig ist das plötzliche Auftauchen der Fotografie in Roths Schaffen Ende der 70er Jahre, als die Polaroidtechnik sich auf breiter Basis etabliert hat. Mit einer gewöhnlichen Spiegelreflexkamera scheint Roth nur wenig gearbeitet zu haben. Eine einzelne solche Arbeit, die sich nun erstmals dokumentiert findet, besteht in dem bereits erwähnten Projekt, das Roth am 1. Januar 1978 um ein Uhr

<sup>76</sup> Vgl. Roth in: Barbara Wien, *3 vorläufige Listen*, Basel 1987, S. 1

<sup>77</sup> » INSTANT-VISION des GEDANKEN-KÖRPER-HYBRIS-FELDES einer Welt, wobei alle wahrgenommenen Komponenten der Vision sowohl vom Betrachter als auch von jener Welt selbst beschaffen werden.« (M, 296)

früh mit dem Vorsatz beginnt, von nun an jede volle Stunde das aufzunehmen, was sich direkt vor ihm befindet, also den eigenen Blick im stündlichen Rhythmus zu dokumentieren.<sup>78</sup> Zwischen Anfang Januar und März, als Roth das Projekt wieder fallen lässt, entstehen 305 Fotos, - in einem Zeitraum, in dem bei Einhaltung der Regeln 2161 Fotos hätten aufgenommen werden müssen.<sup>79</sup>

Roth scheint das Schnelle und Beiläufige der Polaroidfotografie bevorzugt zu haben. Auch die oben erwähnte Präsenz der technischen Bedingungen der Bildentstehung reiht sich in seine diversen Verfahren ein, den Produktionsprozess im Bild selbst sichtbar zu machen oder zu erhalten. Roth fotografiert sich, nicht nur im Rahmen der Biennale-Arbeit von 1982<sup>80</sup>, so scheint es, ab Anfang der 70er Jahre kontinuierlich selbst. Diese Polaroid-Selbstportraits erscheinen in seinen Notiz- und Tagebüchern und Essays (Nr. 11, Nr. 7), als Bestandteil der »Matten« oder anderer Arbeiten wie *Harmonica Curse*<sup>81</sup>, auf Briefen - jedoch nie isoliert als eigenständige Arbeiten.

So kommt es zu dem erstaunlichen Umstand, dass Fotografie als Medium in keinem der drei Bände des Catalogue Raisonné Beachtung findet und Roth nie als Fotograf, wohl aber als Komponist, Maler, Grafiker, Schriftsteller etc. bezeichnet wird, obwohl Hunderte Fotos erhalten und in Katalogen wiedergegeben sind. In Anbetracht der Präsenz, die Roths Physiognomie in seinem Œuvre nicht zuletzt wegen der vielen fotografischen Selbstportraits erreicht, und der auch in diesem Medium erkennbaren Handschrift Roths, erscheint dieser Konsens einerseits schwer nachvollziehbar. Andererseits sagt eben dieser Befund etwas darüber aus, wie Roth fotografiert und Fotografie einsetzt. Er selbst beschreibt 1998 sein fotografisches Vorgehen als Holen und »Finden«: »Den Bildervorrat hole ich zum großen Teil mit Polaroid, photographiere was da ist und schreibe darüber was passiert. So bekomme ich die Literatur, die ich gerne mache und finde den Bildervorrat, den ich brauche.«<sup>82</sup> Neben der in einem Interview geschilderten Funktion der Polaroid-Fotografie gehen die Fotos wie nebenbei angefertigte Notizen oder Skizzen jeweils als Bestandteile größerer Zusammenhänge in diese ein. Eine häufige Verwendung ist dabei das fotografische Dokumentieren des Schaffensprozesses. Im Gegensatz zu herkömmlicher Fotografie, die einen längeren, komplizierteren Entwicklungsprozess mit sich bringt, lassen sich mittels der Polaroidfotografie zirkuläre Produktions- und Beobachtungsprozesse in zeitlicher Dichte visualisieren. Roth macht davon Gebrauch, indem er beispielsweise beim handschriftlichen Verfassen des *Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* das Schreiben unterbricht, die nur zu einem kleinen Teil beschriebene Seite fotografiert, das Foto an der Stelle der Unterbrechung aufklebt und darauf weiterschreibt.<sup>83</sup> So kommt der Rezipient in die Situation, eine Momentaufnahme aus dem Entstehungsprozess dessen betrachten zu können, was er vor sich hat: eine

<sup>78</sup> S. Kommentar von Ira Wool und vollständige Wiedergabe der 305 in diesem Zusammenhang entstandenen Fotos (*Dieter Roth in America*, S. 138 - 145)

<sup>79</sup> Es sei an dieser Stelle der Vergleich mit Konzeptkünstlern wie On Kawara angedeutet, die in den 60er und 70er Jahren ähnliche Projekte verfolgen, die sich zu einem regelrechten Zwang entwickeln. So beendet On Kawara *I met, I went, I read* (1968-1979) schließlich 1980, als ihm seine Tasche mit den darin befindlichen Aufzeichnungen gestohlen wird und er dadurch das Dokumentationsmaterial für einen längeren Zeitraum unwiederbringlich verliert.

<sup>80</sup> Dieter Roth, *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*, Basel 1982

<sup>81</sup> Dieter Roth, *Harmonica Curse*, London 1981

<sup>82</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 469f.

<sup>83</sup> *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*, Vorwort, S. 6

noch überwiegend leere, weiße Seite, aus der Schrift hervorzutreten scheint, ähnlich dem zunächst weißen Quadrat des Polaroids, aus dem ein Bild auftaucht.

Vergleichbar der Bevorzugung, die die Druckgrafik bei Roth gegenüber der Malerei erfährt, verhält es sich mit der Polaroidfotografie gegenüber der gewöhnlich als kunstvoller angesehenen Fotografie mit normalem Film und Spiegelreflexkamera. Und auch hier stellt sich der Eindruck von Masse ein, versucht man sich als Rezipient einen Überblick über Fotografie im Rothschen Œuvre zu verschaffen. Eine scheinbar endlose Serie von Selbstportraits und beiläufigen Aufnahmen alltäglicher Situationen und Details, die sich einer kohärenten, linearen Ordnung entziehen, verbinden sich zu einem ausufernden Komplex frei flottierender Ich-Welt-Relationen, deren Signifikanz dem radikal subjektivierten Blick, der laut *Mundunculum* ein darstellender Blick ist, unterworfen wird. Die fehlende Beachtung, die diesen Arbeiten im Catalogue Raisonné zukommt, könnte als Indiz dafür verstanden werden, dass Kunst und Leben hier in einer sich gegenseitig entgrenzenden Konstellation zueinander stehen, sich so einer eindeutigen Zuordnung entziehen und infolgedessen nicht als Teile des Œuvres in den Kanon aufgenommen werden. Dies spricht zudem für eine zwischen Kunst und Leben oszillierende Stellung des Selbstentwurfs.

## 2.5 Film / Video - »video, ergo sum«

Wie bereits in Bezug auf die frühen Bücher festgestellt, erscheinen auch Roths erste Filme im 16mm-Format wie Experimente: wie behutsam tastende Schritte in einem für ihn neuen Medium, als Kontaktaufnahme mit der Welt aus einer durch die Apparatur vermittelten Perspektive und als Erkundung der dadurch gegebenen Möglichkeiten. *Pop 1* und *Dock 1* entstehen 1957 und widmen sich einfachen geometrischen Strukturen und ihrer Variierbarkeit; in diesem Fall durch nächtliches Filmen von künstlichen Lichtquellen, schnelles Drehen und Schwenken der Kamera und direktes Ritzen in den Filmstreifen.<sup>84</sup> So erscheinen vor den Augen des Betrachters abstrakte Muster und Formen, die beispielsweise aus anfangs statischen Aufnahmen von Straßenlaternen hervorgehen, die zunächst wie ausgeschnitten vor einem sonst schwarzen Hintergrund stehen. Dann wird die Kamera schnell geschwenkt und verharrt schließlich auf Reflexionen der Lichtpunkte in Fensterscheiben, wodurch die realen Objekte zu Material werden, mit dessen Hilfe wiederum experimentiert werden kann. Teils sind die sich einstellenden visuellen Effekte und ›Täuschungen‹ identisch mit denen, die auch mit bloßem Auge erfahrbar sind, was den Eindruck einer spielerischen Erforschung des Sehens verstärkt, die sich der Kamera als Visualisierungstechnik bedient. Auch hier zeigt sich eine Verschränkung von Kunstproduktion und forschender Erkenntnissuche, wie sie Roth andernorts am Gegenstand der Wort-Bild- oder der Selbst-Welt- Beziehungen praktiziert.

*Dock 2* dreht Roth im Hafen von Reykjavík.<sup>85</sup> Fragmente von Schiffen, dem Horizont, dem Meer eilen durch die schnellen Bewegungen mit der Kamera während des Filmens im raschen Wechsel über die Leinwand, dazwischen Bilder der Stadt, Wellen und Gegenlichtaufnahmen. Wie bei *Pop 1* und

<sup>84</sup> Vgl. *Bücher + Editionen*, 95ff.

<sup>85</sup> *Bücher + Editionen*, S. 99-102

*Dock 1* überwiegt das Experiment mit dem Sehen der Kamera bzw. des Auges hinter der Kamera und der Rezeption durch den Betrachter deutlich vor dem Narrativen. In seinem Textfilm *Letter* (1956/61) schreibt Roth durch das Ritzen von Buchstaben direkt in das Zelluloid eine kurze Geschichte. Jedoch ziehen die Worte infolge der Bildfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde so schnell vorüber, dass sie nie vollständig lesbar werden. So sieht bzw. liest jeder Betrachter eine andere, kontingent entstandene Geschichte. Hierin ebenfalls der Entwicklung der Bücher vergleichbar, verändern sich die Filme nach dieser angedeuteten »Grundlagenforschung«<sup>86</sup> in Richtung narrativer Dokumentation, was in Bezug auf den Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung bedeutet: In beiden Fällen folgt auf die Beobachtung des Sehens die Selbstbeobachtung, jedoch mit dem aus der ersten Phase gewonnenen Wissen, das sich in der Annahme niederschlägt, dass das Sehen ein Darstellen ist.

Zwischen 1975 und 1978 entstehen die Aufzeichnung einer Lesung von *Scheisse*-Gedichten<sup>87</sup> Roths und einige unterhaltsame Videos, die gemeinsame Performances mit Arnulf Rainer wiedergeben: Rainer und Roth liefern sich *Duelle im Schloss*<sup>88</sup>, malen vor der Kamera und spielen einen Krankenbesuch im Stil von Liesl Karlstadt und Karl Valentin.<sup>89</sup> In *Ein trüber Nachmittag, 29. Juli 1977*<sup>90</sup> wird die zunehmende Nähe zur Alltagsdokumentation schon im Titel deutlich. Hier monologisiert Roth teils humorvoll, teils deprimiert vor Rainer und dem Galeristen Kurt Kalb über den Kunstmarkt und persönliche Erlebnisse.

1982 entsteht für den schweizer Pavillon der Venedig-Biennale Roths erstes von zwei umfangreichen filmischen Tagebüchern: *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*.<sup>91</sup> Aus finanziellen Gründen verwendet Roth im Gegensatz zu den Performance-Videos hier Super8-Film.<sup>92</sup> Die Filme sind von deutlich variierender Qualität. Zum Teil sind sie unscharf, verwackelt, über- oder unterbelichtet, bis hin zu Filmen, auf denen nur Farben und nicht identifizierbare Formen zu sehen sind. Andere wiederum zeigen in deutlicher Abbildlichkeit verschiedenste Situationen, Tätigkeiten und Räume an zahlreichen Orten, darunter viele Aufnahmen von teils anonymen, teils wohl zum Bekanntenkreis des Künstlers gehörenden Personen und ihren Aktivitäten. Aus 350 zwischen Januar und Juni 1982 aufgenommenen Filmen von jeweils ungefähr drei Minuten Länge wird in der Ausstellung ein verwirrendes Kaleidoskop von Personen und Situationen, da immer 30

<sup>86</sup> Glozer, S. 11

<sup>87</sup> Dieter Roth, *Scheissegedichtlesung*, München Stuttgart London Reykjavík 1976

<sup>88</sup> Dieter Roth, *Duell im Schloss* (mit Arnulf Rainer), München Stuttgart London Reykjavík 1976

<sup>89</sup> Dieter Roth, *Der Kranke* (mit Arnulf Rainer), München Stuttgart London Reykjavík 1977

<sup>90</sup> Dieter Roth, *Ein trüber Nachmittag, 29. Juli 1977* (Titel Rainer), *Wer hätte das gedacht, dass auch das Verwerfen nichts macht!* (Titel Roth), München Stuttgart London Reykjavík 1977

<sup>91</sup> Erstaunlicher Weise wird diese Arbeit, die nicht zuletzt wegen des Biennale-Zusammenhangs für die öffentliche Roth-Rezeption wichtig ist und auch in der Entwicklung des künstlerischen Vorgehensweisen Roths einen Einschnitt markiert, im Catalogue Raisonné mit nur zwei Sätzen bedacht und im Gegensatz zu den anderen genannten Filmen nicht durch Filmstills dokumentiert.

<sup>92</sup> Eine Auflistung der einzelnen Budgetposten und Andeutungen der Vereinbarungen zwischen dem Künstler und der zuständigen Institution finden sich in einer Variante des »Vorworts« von 1982: »Ich bekam vom Budgetmeister (Finanzbureau des Schweizer. Bundesamt für Kulturpflege) folgende Mittel bewilligt: Eine Super 8 Kamera: ~ 3000 Fr. Film Material + Entwickeln 450 Filme, Assistent: 20 000,- SFR, 1 Kopie aller Filme, hierüberhinaus Ausgaben, wie: Reisen nach und von Venedig + Hotel + ein Tagegeld (100 Fr.). Ausserdem sollte ein Katalog gedruckt werden (bei Ausgaben für die Herstellung wie bei den vorhergegangenen Katalogen), mit billiger Druckweise (Handschriften des Textes spart Setzkosten, z.B.) konnte ich einen dicken, ausführlichen Katalog machen. Die Kamera + die Film Originale konnte ich behalten.« (Dieter Roth, *Ladenhüter (aus den Jahren 1965 - 1983)*, Berlin 1983, S. 17f.)

unterschiedliche Filme gleichzeitig nebeneinander projiziert werden und ebenso viele Tonspuren sich im Raum überlagern.

In den *Soloszenen* (1997/98)<sup>93</sup> herrscht hingegen fast vollkommene Stille, sowohl visuell als auch akustisch. Mit Hilfe einer statischen Kamera filmt sich Roth über die Dauer von 131 Videokassetten in seinen Ateliers in Basel, Hamburg und auf Island während des Schreibens, Zeichnens und Lesens, aber auch beim An- und Ausziehen, beim Duschen, auf der Toilette etc. Er ist sich der Präsenz der Kamera bewusst, kontrolliert immer wieder mit einem Blick, ob sie noch läuft, und richtet den Kamerawinkel vor jeder ›Szene‹ sorgfältig aus. In der Ausstellungssituation findet sich der Betrachter 128 Monitoren und der gleichen Zahl leise surrender Videorekorder gegenüber. Die aus Bildschirmen zusammengesetzte mediale Wand, die in Form eines Triptychons mit leicht erhöhtem Mittelteil strukturiert ist und an Nam June Paiks Videoarbeiten erinnert, changiert - aus der Distanz - zwischen christlich religiöser Formensprache und fröhlich bunter Videoästhetik. Doch stellt sich bei längerer Betrachtung der Eindruck eines von Ernsthaftigkeit geprägten Versuchs der Darstellung dessen ein, was »Leben« für den soli(psi)stisch agierenden Protagonisten bedeutet. Das Wissen, dass Roth unmittelbar nach Fertigstellung dieser Arbeit gestorben ist, macht es schwer, sich der Wahrnehmung der monumentalen Installation als Summa eines seinem Ende zugehenden Künstlerlebens zu erwehren, zumal Roth sichtlich geschwächt ist und mit seiner Herzerkrankung kämpft. Angesichts des symmetrisch sakralen Aufbaus und des skulpturalen Charakters, der Nacktheit des mühsam hantierenden Einsiedlers und seines scheinbaren Verzichts auf Masken oder Rollen stellen sich zudem religiöse Assoziationen wie Vanitas oder Erlösung ein. Wie auf einem Altarbild spielen sich Szenen ab, deren Bedeutung jedoch nicht der Entschlüsselung durch den Betrachter bedarf, sondern schlicht im dokumentierten Dasein des Akteurs und dessen Authentizität zu bestehen scheint. Allerdings handelt es sich dabei offenkundig um eine sorgfältig ausgeführte Einrichtung implizierter Authentizität, deren vielschichtiger Referenzialität eine eigene inszenatorische Qualität zueigen ist. Ich-Monument, Selbstzersplitterung, Selbstkonstruktion überlagern hier einander.

Roths Umgang mit dem Medium Film lässt sich insgesamt durch seine Nähe zur (Selbst-) Beobachtung charakterisieren, die zwar durch das Medium selbst nahe liegt, doch wird dieses von ihm in einer Form eingesetzt, die sich unter weitgehendem Verzicht auf Plot und Handlung auf diesen Aspekt konzentriert. Hierzu trägt neben der Art des Films bei, dass die Filme nicht geschnitten werden. In der vom Hersteller vorbestimmten Länge läuft die Aufnahme, bis Spule oder Kassette ›voll‹ sind. *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* und *Soloszenen* sind die beiden Arbeiten, die Selbstbeobachtung am unmittelbarsten als Prozess veranschaulichen und dessen Produktivität vorführen. Die Sichtbarkeit des simplen Settings aus Akteur, statischer Kamera und Beschränkung auf den Innenraum in den *Soloszenen* lässt diese Arbeit wie eine Versuchsanordnung zur Beobachtung der Selbstbeobachtung erscheinen.

---

<sup>93</sup> »Soloszenen« als Titel z. B. Karl Valentin, *Monologe und Soloszenen*, Sämtl. Werke in acht Bänden, Bd. 1  
Wie erwähnt nimmt die Dokumentation dieser Arbeit im Catalogue Raisonné so viel Raum ein wie keine andere, sechs Seiten sind ihr alleine im Abschnitt über Roths Filme in *Bücher + Editionen* gewidmet (*Bücher + Editionen*, S. 120-125).

## 2.6 Das Selbst im / als Raum - Roth-Interiors

Als räumlicher Selbstentwurf lässt sich das zwischen 1991 und 1998 entstandene »Schimmelmuseum« in Hamburg betrachten.<sup>94</sup> Für das ehemalige Kutscherhäuschen auf dem Gelände der von Roths langjährigem Förderer, Freund und Sammler Philipp Buse gegründeten Dieter Roth Foundation, das selbst schon deutliche Spuren des Verfalls trägt, entwirft Roth eine vergängliche Installation, die sich über zwei Stockwerke erstreckt.<sup>95</sup> Sie enthält schon bald eine große Menge von Arbeiten aus Lebensmitteln, die in der von Roth im Haus eingerichteten Schokoladen- und Zuckerküche hergestellt werden. Ideen und Formen zu diesen Arbeiten stammen teilweise noch aus den 1960er Jahren, hier können sie nun im großen Maßstab realisiert werden. So werden in den 1990er Jahren aus einer Wiederauflage der schokoladenhaltigen Büsten *P.O.T.H.A.A.VFB (Portrait of the artist as Vogelfutterbüste)* (1968) und *Löwenselbst* (1969) meterhohe Skulpturen gebaut. Der *Selbststurm* (1993/94) ragt aus dem Erdgeschoss durch die eigens dafür durchbrochene Decke bis in das darüber liegende Stockwerk in eine Gesamthöhe von ungefähr zehn Metern. Roth hatte sich 1968, im Alter von 38 Jahren und in offensichtlicher Anlehnung an die Erzählung *A Portrait of the Artist as a Young Man* von James Joyce, als alter Mann dargestellt. Nun tatsächlich in diesem einst vorweggenommenen Alter, errichtet er mit Hilfe seines Sohnes Björn ein fragiles Denkmal aus mehreren Hundert dieser Portraits, die langsam verfallen. Durch die enorme Last der über ihnen gestapelten Schokoladenbüsten, sacken die unteren in sich zusammen oder werden seitlich aus ihrer Position gepresst. Humorvoll und süßlich im wahrsten Sinne des Wortes finden sich so das Streben nach Höherem, die damit verbundene Gefahr des Falls und die Vergänglichkeit eines mit großem Aufwand hergestellten »Säulenheiligen« in diesem Turm veranschaulicht. Roth formuliert dies 1974 in einem Brief: »das Fallenlassen des Werkes ist eine Stufe, die erst nach Besteigen der Hochhaltestufe betreten werden kann.«<sup>96</sup>

So inszeniert das »Schimmelmuseum« den von Roth in vielen Variationen formulierten Vanitas-Gedanken, richtet sich durch den eingeplanten Verfall gegen den Prozess der Musealisierung eines Künstlers und seiner Werke und trägt dennoch zugleich auch zu ihm bei. Am Ende wird zwar im Sinne der Bezeichnung nur noch Schimmel zu sehen sein, doch nie vollkommene Leere. Auch Roths aktives Mitwirken an den Plänen zu einem an dieser Stelle zu errichtenden Museum macht deutlich, dass gänzlichliches Verschwinden nicht seine Sache ist.

Zu den verräumlichten Selbstentwürfen gehören auch Roths Ateliers in Basel und auf Island, mit denen er sich in der mit der Tagebuch-Arbeit für die Venedig-Biennale 1982 beginnenden Phase

<sup>94</sup> Zu verschiedenen Lesarten des »Schimmelmuseums« vgl. Laszlo Glozer, *Ankommend abreisen. Dieter Roth, der Nomade in seiner Zeit*, in: Dieter Roth, *Originale*, bearbeitet von Dirk Dobke mit einer Einführung von Laszlo Glozer, Hamburg London 2002, S. 9 - 33

<sup>95</sup> Vgl. Dobke liefert eine ausführliche Darstellung der Entstehung des »Schimmelmuseums« (Dirk Dobke, *Die Dieter Roth Foundation - Ein Künstlermuseum*, in: Dieter Roth, *Originale*, bearbeitet von Dirk Dobke mit einer Einführung von Laszlo Glozer, Hamburg London 2002, S. 195 - 215).

Für einen virtuellen Rundgang siehe: [www.dieterrothfoundation.com](http://www.dieterrothfoundation.com) (08.05.2006)

<sup>96</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, 1974 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart); vgl. Glozer, S. 32

intensiv beschäftigt. Sie alle zeichnen sich durch ihre funktionale Strenge und die in ihrer Einrichtung deutlich erkennbare Handschrift Roths aus. Fragmente davon sind auch in den überbordenden Rauminstallationen erkennbar, wie in der *Großen Tischruine* (1983 - 1998). Hier finden sich die für Roths Ateliers typischen Hängevorrichtungen für Werkzeuge, Malinstrumente und Küchenutensilien, deren Umrisse jeweils direkt auf die Wand gezeichnet sind und so ihren genauen Aufbewahrungsort markieren.<sup>97</sup> Auf Grund seiner Broterwerbstätigkeit als Bauhelfer in der Schweiz und als Modellbauer bei einem Architekten auf Island verfügt Roth über einige handwerkliche Qualifikation, die ihm bei der Realisierung der (Aus-)Bauten zugute kommt. In *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* beschreibt er ausführlich die Arbeit an einer mit einem Freund geplanten und realisierten Hütte in einer abgelegenen Region Islands.

Die Ausstellung eines kompletten Atelierbodens aus einer seiner isländischen Behausungen, deren Grundriss und die dadurch vorgegebenen, alltäglich zurückgelegten Wege als autobiografisches Dokument erkennbar sind, kündigt ebenfalls von einer Verräumlichung des Selbstentwurfs.<sup>98</sup> Als Entstehungszeitraum wird eine Spanne von siebenundzwanzig Jahren, von 1975 bis 1992, angegeben.

Laszlo Glozer beschreibt in seinem Essay über den »Nomaden Roth« dessen »lange Praxis des Selbsteinrichters« und die daraus resultierenden »Ambienten [...], die, aus der Keimzelle der privaten Abschottung sprießend, meisterlich, nach allen Regeln der Kunst entwickelt sind.«<sup>99</sup> Eine sicher zutreffende Beobachtung, die zudem den Rothschen Hauptwiderspruch andeutet, dass trotz aller prinzipieller Ablehnung der Hochachtung vor »Meisterwerken« und »allen Regeln der Kunst« es ihm dennoch gelingt, ebensolche Werke zu schaffen. Zusammenfassend beschreibt Glozer den Charakter dieser Innereien - es sind ausschließlich Innenräume, denen sich Roth widmet - am Beispiel eines der beiden Roth-Ateliers in Basel, laut Glozer Roths »Vorzeige-Selbst«<sup>100</sup>:

»Die beim Betreten des Raumes sofort wahrnehmbare eigene Atmosphäre rührt von der Totalität der szenischen Leistung her. Man betritt den ausgezirkelten hortus conclusus des Künstlers. Ort der Zuflucht und der Entfaltung. Exklusiv: Der Rest der wirren Welt bleibt draußen. Die These sei riskiert: In und mit seinem Atelier-Ambiente bildet Roth sein künstlerisches Selbstverständnis ab. Das Atelier gerät im Vollzug seiner argumentativen Durchgestaltung zum metaphorisch erweiterten, stellvertretenden Selbstporträt des darin wirkenden Künstlers. Das plastische Raumwerk offenbart Grundzüge der inwendigen Physiognomie seines Autors. Die beiden Treppen führen zum Kopfstück der Skulptur hinauf - zum Feldherrenhügel, wo der Chef, ausgestattet mit Schreib- und Bürotischen, Photokopiermaschine und Bettstatt, rundum mit bester Übersicht sein Reich überwacht. Da wird auch deutlich: Roths Atelier ist alles andere als ein esoterischer Sperrbezirk. Es ist ein eminent poetischer Ort von überbordender Fülle, in dem dennoch Rationalität, herber Ordnungssinn, das Sagen hat.«<sup>101</sup>

<sup>97</sup> Vgl. Glozer: »Er demonstriert [in der Gestaltung seiner Wohn-Ateliers] räumlich musterhaft einen ›modus vivendi‹, dessen tatsächlich skulpturale Beschaffenheit bruchlos hinüberführt und einmündet in die späten ausstellerischen Installationen.« (Glozer, S. 23)

<sup>98</sup> Dieter Roth, *Fussboden* (1975-1992), Holderbank-Ausstellung 1992. Vgl. auch hierzu Leo Steinbergs oben angeführte These, dass sich Bilder ab 1950 symbolisch auf Flächen wie z. B. den Atelierboden beziehen.

<sup>99</sup> Glozer, S. 22

<sup>100</sup> Glozer, S. 25

<sup>101</sup> Ebd.

Im Bewohnen dieser kunstvollen Räume, dem Leben und Arbeiten in ihnen, vollzieht sich eine theatrale Form des Daseins in einem Selbst bzw. Selbstentwurf, deren Faszination sich Roth bewusst gewesen sein mag, - wie zumindest seine letzte Arbeit *Soloszenen* (1997/98) vermuten lässt, in der ebendieses »Gelebe« in verschiedenen Ateliers 131 Videokassetten lang dokumentiert wird. Die Assoziation der Theaterbühne - eines theatrum mundi - drängt sich auch unabhängig vom Titel der späten *Soloszenen* auf; nicht zuletzt angesichts der wie im Bühnenbau größtenteils aus Holz und mit primitiven Mitteln - von Roth selbst oder nach seinen Entwürfen - gebauten Interiors, die neben ihrer spartanischen und temporären Anmutung zugleich in allen Details durchdacht und ausgeklügelt scheinen. Roths Beschäftigung als Modellbauer Ende der 50er Jahre bei einem Architekten mag mit dazu beitragen, dass seine Räume so kleinteilig ausgearbeitet wirken, als ließen sie sich auch in einem größeren Maßstab realisieren. Glozer verwendet ebenfalls mehrfach die Bezeichnung »modellhaft«. Auch die von ihm beschriebene »argumentative Durchgestaltung« des Raumes klingt nach einem der Architekturkritik entlehnten Qualitätskriterium. Die Bauweise aus einfachen, billigen Materialien, die alle konstruktiven Elemente sichtbar lässt, spricht ebenfalls die Sprache des Modells.

Dass es bei Roth - in seinem Leben und in seinen Ateliers - kein Hinter-den-Kulissen gibt, zu diesem Eindruck tragen posthum vor allem die *Soloszenen* bei, bzw. prägen ihre monumentale Größe und die häufigen, exponierten Präsentationen - auf der Venedig-Biennale 1999, in der Retrospektive »Roth-Zeit«, im Rahmen der Flick-Collection in Berlin und zuletzt in Paris<sup>102</sup> - dieses Bild Roths für ein breites Publikum. Auch der Catalogue Raisonné leistet seinen Beitrag, um das Video-Projekt Roths zu dessen spektakulärstem und wichtigstem Selbstportrait zu stilisieren, indem ihm deutlich mehr Raum gegeben wird als jeder anderen Arbeit.<sup>103</sup>

## 2.7 Das Selbst im / als Buch

»**bücher** soll darunter bzw. dabei das heissen was gruppenweise bzw. als gesellschaft seinesgleichen aufgeschichtet mit seinesgleichen verklebt oder vernäht herumsteht oder umhersteht bzw. eingeklemmt dasteht oder herumliegt (nicht eingeklemmt)«<sup>104</sup>  
Dieter Roth, 1972

Früh in seiner künstlerischen Laufbahn beginnt Roth damit, Bücher herzustellen und wie kein anderes Medium durchziehen sie sein gesamtes Œuvre. Er selbst listet ungefähr 220 Arbeiten als »bücher« im Sinne seiner oben zitierten Definition von 1971 auf. Felicitas Thun stellt fest:

<sup>102</sup> Vom 24.10. bis 18.12.2005 ist *Soloszenen* im Centre Culturel Suisse, Paris, in einer Ausstellung zum 25jährigen Jubiläum des Schweizer Kulturinstitutes zu sehen.

<sup>103</sup> *Soloszenen* wird als einzige Arbeit in zwei der drei Bände aufgenommen, dadurch bleibt unklar, ob es sich hierbei nach Meinung der Herausgeber um eine Edition oder ein Original handelt. (Es sind drei Kopien und eine Archivkopie der 131 Kassetten. vorhanden.) Im eigenwillig strukturierten Werkverzeichnis des *Originale*-Bandes stehen die *Soloszenen* eine Doppelseite füllend an dessen Ende, Glozers Einführung ist mit 86 Video-Stills illustriert, im Band *Bücher + Editionen* findet sich ein weiterer Text zur Arbeit mit zusätzlichen 55 Stills.

<sup>104</sup> Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 20, Bücher und Grafik (1. Teil), aus den Jahren 1947 bis 1971*, Stuttgart London Reykjavík 1972 (Vorwort, nicht paginiert)



»Das strukturelle Denken des Künstlers kreist um und mündet im Grunde genommen immer wieder im Buch. In dieser konzentrierten und in seiner verlegerischen Praxis begründeten, von den institutionellen Mechanismen des Kunstbetriebes unabhängigen und persönlichsten Form, entwickelt Roth seine zentralen Gedanken, gestalterischen Entwicklungen, inhaltlichen und formalen Umbrüche und versucht zuletzt sein autobiografisches Universum in den Tagebüchern zu vermitteln.«<sup>105</sup>

Hinsichtlich der zentralen Bedeutung des Buches für Roth ist der Beobachtung Thuns sicher zuzustimmen, ob es seine ›persönlichste Form‹ ist bzw. was darunter zu verstehen ist, bleibt fraglich.<sup>106</sup>

Roths Bücher lassen sich zunächst grob in drei Hauptgruppen unterscheiden: 1. Neben zahlreichen Einzelpublikationen und Serien wie den *Scheisse*-Gedichtbänden, den *Tränen* und den *Wolken* erscheinen 2. zwischen 1969 und 1986 die 25 Bände der »Gesammelten Werke« und 3. ab 1977 Jahre die ca. 100 »Kopiebücher«. Exklusivität und Masse, überbordende Fülle und karge Reduktion lassen sich auch in diesem Bereich Rothscher Kunstproduktion finden, der sich in jeder Hinsicht als äußerst heterogen darstellt. Eine monografische Untersuchung dieses Werkkomplexes steht bislang noch aus; auch im Folgenden wird es sich nur um cursorische Andeutungen und Hinweise handeln.<sup>107</sup>

Mit dem Erscheinen des dritten Bandes des Catalogue Raisonné *Bücher + Editionen* liegt erstmals ein Verzeichnis der gesamten Buchproduktion von Dieter Roth vor.<sup>108</sup> Auf über 200 Seiten zeigt es die meisten Cover und jeweils beispielhaft einige Seiten aus den Büchern. Hinsichtlich der Beschäftigung mit diesen Arbeiten ist dies insofern relevant, als keine Institution - und wohl auch kein privater Sammler - eine vollständige Sammlung der teilweise sehr teuren und in nur wenige Exemplare umfassenden Auflagen erschienenen Bücher besitzt. Insbesondere die Auflagen der »Kopiebücher« sind sehr klein, im Normalfall wird sie mit 10 Exemplaren angegeben, von denen jedoch bis zu sechs Ansichts- und Autorenexemplare nicht in Umlauf kommen. Erstellt wurde die »Bibliografie in Gruppen« auf der Basis dreier Listen, die Roth selbst 1971, 1979 und 1987 anfertigt bzw. anfertigen lässt. Dies hat, neben der dadurch vermutlich weitgehenden Vollständigkeit, zur Folge, dass problematische Zuordnungen von einzelnen Arbeiten auf dieser Basis entschieden werden können. So erscheinen in Übereinstimmung mit Roths Aufzeichnungen die »Literaturwürste« als zur Werkgruppe der Bücher gehörig, »Kataloge« hingegen nicht. Um auch hier den Versuch eines Überblicks zu unternehmen, sei eine knapp kommentierte Aufstellung eingefügt, die zudem dazu dienen soll, die im Verlauf der Untersuchung genannten Buch-Arbeiten zu kontextualisieren. Ich folge hierbei der Gliederung, die sich im Catalogue Raisonné findet:

<sup>105</sup> Thun, S. 40f.

<sup>106</sup> Anzumerken ist daneben, dass zumindest der Beginn des Schreibens von Tagebüchern 1966 anzusetzen ist und deren Publikation 1982 beginnt. So scheint die durch die zeitliche Bestimmung »zuletzt« implizierte Entwicklung nicht zutreffend.

<sup>107</sup> Hinweise auf Roth außer in den hier zitierten Aufsätzen z. B. in Johanna Drucker, *The Century of Artist's Books*, New York 1995 und Dominique Moldehn, *Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte von 1960 bis 1994*, Nürnberg 1996

<sup>108</sup> *Bücher + Editionen*, S. 145 - 351

## Die Bücher

### A. Konkretes, Op-Art (15 Einträge zwischen 1957 und 1976)

Die ersten Bücher Roths basieren auf Überlagerungen geometrischer Figuren. Darauf folgen aus Satzzeichen bestehende »Ideogramme«, eine Reihe von isländisch als »Bok« bezeichneten Büchern mit Variationen geometrischer Muster und Konkrete Poesie. Titel und Idee der beiden ersten Bücher *Kinderbuch* und *Bilderbuch*, die Experimente mit einfachen Formen und Farben darstellen, wirken auf die (Auto-) Biografie des Selbst bezogen wie erste Schritte der Weltwahrnehmung und in Richtung bildlicher Vermittlung vorgefundener Strukturen. Sie veranschaulichen, wie aus einem reduzierten Repertoire an Formen und Farben komplexe Vielschichtigkeit entsteht und liefern so ihren Beitrag zu einer subjektiven Beobachtung des Sehens, Roths lebenslanglichem Projekt. Ein Credo Roths aus dieser Zeit: »etwas tun das laicht felt«.<sup>109</sup>

### B. Änderungen (17 Einträge, zwischen 1961 und 1974)

Blätter aus Tageszeitungen, Comic-Heften, farbigen Offsetvorlaufbögen und Kindermalbüchern werden in verschiedenen Formaten beschnitten (zwischen 2 x 2 cm und 65 x 50 cm), teils broschiert, teils aufwändig in Leder gebunden, oder in einer passenden Holz- oder Kunststoffschachtel ediert. Auch die Literaturwürste gehören in diese Kategorie. Aneignung, Verdauung und Veränderung der Welt und die damit einhergehende Produktion eigener Arbeiten, die auf Fremdem basieren, stehen hier im Vordergrund. So entwirft sich das Selbst (und s)eine Welt. Roths Formulierung des »sich neuscheissenden Selbsthaufen«<sup>110</sup> kommt angesichts dieser Arbeiten in den Sinn.

### C. Lebensläufe (14 Einträge, zwischen 1964 und 1991)

Dies ist eine formal und inhaltlich heterogenere Gruppe von Büchern, als es die Kategorie erwarten lässt. *Snow* (1964) besteht aus ca. 300 Einzelblättern, die den Entstehungsprozess des Buches in Fundstücken, Zeichnungen, Texten dokumentieren. Das *Copley Book* versammelt 112 lose Einzelblätter in einem von einer Heftklammer zusammengehaltenen Kartonumschlag. *Die Blaue Flut* (1967) gibt Sätze aus dem handschriftlichen *Notizbuch 1966* transskribiert wieder. 1980 erscheint *Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, ein verfremdet autobiografischer, poetischer Text. *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* markiert die Hinwendung zum protokollierenden, dokumentarischen Selbstentwurf. Das *Notizbuch 1990* ist ein in seiner Kombination aus Intimität und Reflexion beeindruckendes, mehrfach aufgelegtes Protokoll der Alltäglichkeiten, Befindlichkeiten und Gedankengänge.

### D. Scheisse (13 Einträge, zwischen 1966 und 1975)

<sup>109</sup> Material 1, in: Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 2, ideogramme*, Hellnar Köln London 1971, S. 65

<sup>110</sup> *Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, S. 3

Das lyrische Hauptwerk Roths verzweigt sich komplex in mindestens 13 Büchern.<sup>111</sup> Ein Repertoire an Gedichten wird über zehn Jahre hinweg variiert, wiederholt, überarbeitet, illustriert. Auch das *Mundunculum* hat durch ein Gedicht Anteil an diesem Netz. Die bereits zitierte Wendung, laut der das Ich als ein »sich selbst immer wieder neuschaffender Selbsthaufen«<sup>112</sup> anzusehen ist, stellt eine der Selbstbezeichnungen dar, durch die Roth sein Verständnis von »Scheisse« veranschaulicht: Alle Lebensäußerungen fallen für ihn darunter, insofern sie Ausscheidungen von Einverleibtem und Verdautem sind. In Bezug auf den Selbstentwurf als Prozess lesen sich die »Scheisse«-Gedichte damit als programmatische Aussagen, wie z. B. das auch in *Mundunculum* enthaltene »Mein Auge ist ein Mund« (M, 308f.).

#### E. *Mundunculum* (3 Einträge, zwischen 1967 und 1975)

Das einzige keiner Gruppe zugeordnete Buch ist *Mundunculum*, was folgendermaßen begründet wird: »Das [...] *Mundunculum* ist das philosophische Hauptwerk Roths und bildet in seiner Verschränkung von Grafik, Reflexion, Prosa und Lyrik eine Kategorie für sich.«<sup>113</sup> Es finden sich hier die beiden Ausgaben von 1967 und 1975 und der 1968 als Edition erschienene »Stempelkasten«.

#### F. Wolken (8 Einträge, zwischen 1966 und 1976)

Als »Wolken« hat Roth unter den Bezeichnungen *Poetrie Nr. 1* (1966), *Nr. 2* (1967), *80 Wolken* (1967) und *246 little clouds* (1968) Sätze und Illustrationen aus seinen Notizbüchern in dichter Folge publiziert. Er verwendet das Motiv der Wolke ab 1966, u.a. im *Mundunculum*, in Wort und Bild als Metapher bzw. Symbol des Selbst. Wendungen aus den »Wolken« wie »selbst, ich mein hut« oder »..... und schrieb, und schrieb sich ein Stück vom Herzen ab« bringen diesen Bezug zum Ausdruck.<sup>114</sup> In *Mundunculum* ist von den »Wolkenbewegungen des Ich« die Rede, als Gegensatz zur kristallinen Starre der »Engel« (M, 85).

#### G. Zeichnungen (10 Einträge, zwischen 1966 und 1987)

Markieren die in dieser Gruppe aufgeführten *Stupidogramme* (1966), Schlangenlinien um einen in Quadratform gesetzten Block von Kommata, den Abschied Roths von der konkreten Kunst, haben die symmetrischen »zweihändigen Schnellzeichnungen« (1981), die sich seriell zu hermaphroditischen Figuren mit deutlich Rothscher Physiognomie entwickeln, den Charakter phantastischer Selbstporträts. Selbstbildnishaft erscheinen auch die »schnellen Weichzeichnungen« (1982 und 1983). Häufig wirken die Zeichnungen wie Aufzeichnungen, die zwischen Schreiben und Zeichnen changieren; wie nonverbale Notizen eines scheinbar unerschöpflich produktiven Beobachters.

#### H. Essays (9 Einträge, zwischen 1971 und 1989)

<sup>111</sup> Vgl. das Diagramm von Dieter Schwarz, »Eine Buchverzweigung«, 1976

<sup>112</sup> *Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, S. 3

<sup>113</sup> *Bücher + Editionen*, S. 182

<sup>114</sup> Dieter Roth, *Poetrie Nr. 1*, Stuttgart 1966, o. P.

Wie die ›Urbilder‹ der Essays von Michel de Montaigne sind auch die Essays von Dieter Roth Befragungen der Welt, die vom Autor selbst ausgehen. Ab 1980 erhalten sie tagebuchartigen Charakter. Roths Bezugnahmen auf künstlerische, vorwiegend literarische Traditionen sind in diesem Genre besonders deutlich.

#### I. Postkarten (4 Einträge, zwischen 1967 und 1977)

Übermalungen von Postkarten, die Sehenswürdigkeiten, Natur oder Tiere zeigen, entstehen zu Hunderten. Darunter befindet sich die Serie *The Piccadillies*, die zunächst aus sechs übermalten Postkarten des Piccadilly Circus in London besteht, aus denen Roth 1969/70 ein 32teiliges »Piccadilly Alphabet« entwickelt und großformatige Offset-Drucke anfertigt.

#### J. Tränen (6 Einträge, zwischen 1973 und 1979)

»Tränen« nennt Roth die ursprünglich im »Luzerner Stadtanzeiger« als Inserate erschienenen Aphorismen, wie z. B. diesen: »Wenn jemand über mich spricht, ist der, die oder das ich?«. Sie werden ähnlich wie die *Scheisse*-Gedichte über sechs Jahre hinweg verwoben, erweitert, illustriert und variiert.

#### K. Bastel-Novellen (5 Einträge, zwischen 1974 und 1991)

Seine längsten zusammenhängenden Texte publiziert Roth in der Serie der »Bastel-Novellen«. Der Serientitel parodiert die Groschenhefte aus dem Bastei-Verlag und bezeichnet eine Gruppe von »4 Novellen«. Literarisch ragen sie in ihrer opulenten sprachlichen Fülle aus dem Schaffen Dieter Roths heraus. *Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, die anlässlich seines 50. Geburtstags verfasste Autobiografie, wird von Roth ebenfalls unter die »Novellen« rubriziert.

#### L. Kollaborationen (14 Einträge, zwischen 1968 und 1984)

Zusammenarbeiten mit anderen Künstlern gehören im Bereich der Buch-, Bild- und Filmproduktion zu den vielfach praktizierten Vorgehensweisen Roths. Unter den beteiligten Künstlern finden sich unter anderem Daniel Spoerri, Arnulf Rainer, Richard Hamilton und sein Sohn Björn Roth.

#### M. Anderes (14 Einträge, zwischen 1968 und 1998)

Versammelt sind hier verschiedene schwer zuzuordnende kleinere Beiträge und Publikationen, sowie sechs Bände der »Gesammelten Werke«. Insbesondere Arbeiten wie *futura 11 - zum laut lesen* (1966) oder Zeitungsprojekte wie *Otto - Die Zeitung für Verfünglichkeit, Vergänglichkeit, Verständlichkeit* (1968) sind jedoch aussagekräftig für Roths literarisches, zwischen Bild und Sprache oszillierendes Schaffen in den 60er Jahren. Die »Gesammelten Werke« erfüllen zum einen die Aufgabe, entlegene publizierte Text- und Bildarbeiten zugänglich zu machen und erhalten die Anmutung einer Dokumentation, indem die Reproduktion der Arbeiten beispielsweise erkennbar durch Abfotografieren

der Seiten bewerkstelligt wird. Viele der schon veröffentlichten Arbeiten werden zudem über das sichtbare Reproduzieren hinaus überarbeitet oder verfremdet. Die Bände tragen dementsprechend Titel wie *Kleinere Werke, Teil 1 - Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahren 1953-1966*.<sup>115</sup>

### »Kopiebücher«

Hinzu kommt der Komplex der annähernd einhundert »Kopiebücher«, der nun ebenfalls erstmals und vermutlich vollständig dokumentiert ist. 1978 publiziert Roth das erste derartige Buch, das in diesem Fall aus Kopien von Zeichnungen besteht: 150 »Schnellzeichnungen« aus der Serie »Selbsthunde«. Einen großen Teil der Kopiebücher durchziehen explizite Bezüge auf das Selbst. Dass Roth bei allen »Kopiebüchern« die Rolle des Autors, Verlegers und teils auch Buchbinders innehat, lässt sie nicht nur als zusammengehörigen Werkkomplex, sondern auch als eine Art Selbstportrait, das sich über zwanzig Jahre entwickelt. Zu diesem Eindruck tragen auch Machart und äußere Erscheinung bei, die bis auf wenige Ausnahmen beibehalten werden. Umschlag und Bindung wirken so, als könnten sie mit etwas Geschick von jedermann selbst hergestellt werden. Zwei dicke graue Buchbinderkartons und ein oft nicht sonderlich sauber geleimter Gazestreifen halten die Seiten zusammen. Die Sichtbarkeit des Bindevorgangs und der praktischen Funktion des Umschlags setzen diese »gruppenweise zusammen gehaltenen Seiten« überdeutlich als »bücher« in Szene: »**bücher** soll darunter bzw dabei das heissen was gruppenweise [...] aufgeschichtet mit seinesgleichen verklebt oder vernäht herumsteht [...].«<sup>116</sup>

Der Serialität der Kopiebücher, die sich unter anderem in ihrer weitestgehend identischen äußeren Erscheinung ausdrückt, steht ihre inhaltliche Heterogenität gegenüber, was ebenfalls im Hinblick auf ihre Lesart als Autobiografie bedeutsam erscheint. Angesichts des Umfangs dieses Werkkomplexes und seiner Entstehungszeit von über 20 Jahren drängt sich der Eindruck eines Lebenswerkes auf, was sich auch in Bezug auf die 25 Bände der »Gesammelten Werke« sagen lässt. Roth schafft verschiedene solcher Lebenswerke parallel, auch seine Grafikproduktion ließe sich so bezeichnen. Als Symptom des parallelen Lebens mehrerer Biografien erscheinen auch die permanenten Ortswechsel, das Nomadisieren, das Laszlo Glozer treffend beschreibt.<sup>117</sup> Ateliers und Wohnungen in verschiedenen Ländern und an so unterschiedlichen Orten wie Island und Basel scheinen dies auf geografisch biografischer Ebene auszudrücken.

### K1. Tage- und Notizbücher (15 Einträge, zwischen 1988 und 1997)

Alle fünfzehn als »Tage-« und »Notizbücher« aufgelisteten Bücher enthalten farbig kopierte Notizbücher, erscheinen im gleichen Format (29,7 x 21 cm, Hoch- oder Querformat) in oben

<sup>115</sup> Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 18, Kleinere Werke, Teil 1 - Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahren 1953-1966*, Stuttgart, London. Reykjavík 1971

<sup>116</sup> Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 20, Bücher und Grafik (1. Teil), aus den Jahren 1947 bis 1971*, Stuttgart London Reykjavík 1972 (Vorwort, nicht paginiert)

<sup>117</sup> Glozer, *Ankommend Abreisen*, s. Anm. 59

beschriebener Klebebindung und mit handbeschriebenem, nummeriertem und signiertem Umschlag. Kopiert werden ungeachtet ihres Inhalts jeweils alle Seiten der Vorlage, so werden Adressen und Telefonnummern ebenso zu Bestandteilen dieser Arbeiten wie Berichte über emotionale Befindlichkeiten oder Skizzen später als Grafik oder Gemälde realisierter Bilder.

#### K2. Zeichnungen (51 Einträge, zwischen 1978 und 1994)

Roth verwendet die Form des »Kopiebuch« auch, um seine Zeichnungen in kleinen Auflagen zu publizieren. Er siedelt dadurch das Zeichnen in der Nähe des Schreibens an, und schafft so eine weitere Form der zwischen Wort und Bild oszillierenden Selbstdarstellung. In den Titeln dieser Bücher wird häufig die Zahl der in ihnen dargestellten »Selbste« benannt, durch die Jahres- und Ortsangaben wird der diaristische Umgang mit dem Medium deutlich: *14 Selbstlollies, Hamburg 1981-82* (1982), *6 verzweifelt=eklige Selbstzeichnungen* (1987), *5 Bildnisse ängstlicher, fetter Selbste, Mosfellsveit, 1978* (1987), *57 Selbstreisebilder für Kees Broos, 1980* (1994), *8 verzagt-saure Selbstpfürze* (1994), *17 fast fertige Selbstpopos mit 17 Durchgedrücktem, Mosfellsveit, August 1980* (1997).<sup>118</sup>

#### K3. Ausstellungskataloge (8 Einträge, zwischen 1983 und 1997)

Ab 1983 erscheinen zu Roths Einzelausstellungen von ihm selbst gestaltete Kataloge mit handschriftlichen Texten und Polaroidfotos. Es handelt sich dabei weniger um einen Katalog im herkömmlichen Sinne als um einen auf die Ausstellung bezogenen, häufig tagebuchartigen Bericht über Zustandekommen und Aufbau der jeweiligen Schau.

#### K4. Gästebücher und andere (23 Einträge, zwischen 1989 und 1997)

Gesammelte Zeichnungen seiner Kinder und Enkel, Gästebücher der Häuser auf Island, in denen sich Tabellen mit den Ergebnissen von Kartenspielen und Polaroidfotos von geselligen Szenen finden, machen einen Teil dieser heterogenen Gruppe aus. Darunter sind aber auch das 290 Seiten umfassende Interview mit Irmelin Lebeer-Hossmann (1976-1979), eine Foto-Dokumentation zur *Grossen Tischruine* und der *Sammlung flachen Abfalls* und vier Bücher zu dem sich von 1987 bis 1994 entwickelnden Teppich-Projekt mit Ingrid Wiener.

Dirk Dobkes »Das veröffentlichte Archiv - Die Kopiebücher« ist wohl der erste Text, der sich mit dieser speziellen Buchform Roths auseinandersetzt.<sup>119</sup> Symptomatisch für die auch hier ausbleibende Rezeption von Dieter Roth als Schriftsteller ist das Fehlen jeglicher Hinweise auf die seitenlangen literarischen Texte in den genannten Notiz- bzw. Kopiebüchern, die geprägt seien geprägt durch ihre »spontane Mischung aus kunsttheoretischen Notizen, persönlichen Einträgen und Zeichnungen. Als

<sup>118</sup> Vgl. André Kamber, Vom Zeichnen, von den Büchern (- vom Leben) des Dieter Roth, in: Dieter Roth, *Zeichnungen*, Hamburg 1988, S. 41 - 43

<sup>119</sup> Dirk Dobke, Das veröffentlichte Archiv - Die Kopiebücher, in: Dieter Roth, *Bücher + Editionen*, bearbeitet von Dirk Dobke, Hamburg London 2004, S. 236 - 239

Skizzenbücher werden sie zu kunsthistorisch wichtigen Dokumenten [...].<sup>120</sup> Keine Erwähnung finden beispielsweise die hier teils vollständig niedergeschriebenen Texte, die, wie ich oben beschrieben habe, nahezu unverändert in *Mundunculum* und andere Bücher eingehen.

#### 4. Poetik und Poetologie der Selbstbeobachtung

Auch im Zusammenhang mit Roths Selbstentwürfen in Buchform gilt es also, die Erscheinungsweisen der Texte, Zeichnungen, Polaroids etc. in den Blick zu bekommen. Denn Roth verfährt so differenziert und unterschiedlich in den verschiedenen Formen des Publizierens von Text, dass eine ausschließlich auf den Text selbst gerichtete, streng literaturwissenschaftliche Untersuchung von Roth als Schriftsteller eine Dimension seines literarischen Schaffens unbeachtet lassen würde, die ebenso wichtig ist wie das Geschriebene selbst. In seinen Büchern und Texten findet und erfindet Roth einen großen Reichtum an Formen des Selbstentwurfs. In Notiz- und Tagebüchern, Gedichten, Essays und Lebensläufen, aber auch in Texten, deren Titel Derartiges nicht erwarten lassen, finden sich Selbstbeschreibungen, die ungeachtet ihres seit Anfang der 80er Jahre zunehmend dokumentarischen Charakters meist Selbstzersplitterungen und -auflösungen sind. Dieser Umstand liegt vorrangig in der stets präsenten und reflektierten Skepsis begründet, die bei aller obsessiven Selbst(bild)produktion nicht verschwindet: Ob es das überhaupt gibt, was man als »Ich« oder »Selbst« bezeichnet, ob man davon sprechen, darüber schreiben, es filmen, malen, fotografieren oder erdichten kann.<sup>121</sup> Roth formuliert, variiert und wiederholt sein Fragen nach diesem schwer greifbaren ›Wesen‹ in einer dem Gegenstand entsprechenden Fülle verschiedener Arten und Weisen. Von den der Konkreten Poesie zuzuordnenden Texten der frühen 50er Jahre, in denen trotz des propagierten Objektivismus deutlich sichtbare Spuren des Autors zu finden sind<sup>122</sup>, bis hin zu den *Soloszenen* (1997/98), der groß angelegten filmischen Selbstdokumentation, durchzieht Roths Arbeiten dieses Thema, das Fragen nach dem schreibenden, filmenden, essenden, trinkenden usw. »Ich«.

Dabei geht Roth nicht davon aus, dass etwas wie eine feststellbare Identität existiert bzw. eine sinnvolle Kategorie darstellt. Ihn beschäftigt vielmehr die Frage, was dieses Ich ist, von dem unser Denken dominiert wird: Wer ist dieses Ich, wenn nicht Ich es bin? Welche Funktionen hat es? Welche bzw. wessen Rollen spielt es? - Stefan Ripplinger findet dafür die folgende Formulierung:

»Sie zu beantworten, hat er, vom Sonett bis zur Videoinstallation, mehr Mittel eingesetzt als irgendein anderer Künstler oder Schriftsteller seines Jahrhunderts, aber die Frage ist immer dieselbe. 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 interessiert ihn kaum.«<sup>123</sup>

Es liegt in der Natur der Sache, dass sich diese Fragen nicht aus einer ähnlich distanzierten Perspektive untersuchen lassen wie ein Problem der Ur- und Frühgeschichte. Roth geht dem

<sup>120</sup> Dobke, Das veröffentlichte Archiv, S. 236

<sup>121</sup> S. Anm. 498. Ausgangspunkt des Fragens, zugleich Grund der Skepsis ist häufig die immer schon sprachliche Verfasstheit jeglicher Äußerung.

<sup>122</sup> Vgl. zur Stellung Roths in der Konkreten Poesie s. Ripplinger, S. 127f.

<sup>123</sup> Ripplinger, S. 129

Beobachterproblem nicht aus dem Weg, indem er sich abstrakter Reflexionen bedient, die scheinbar ohne Bezugnahmen auf sein Leben auskommen. Bei aller emotionalen und psychischen Nähe zu seinem Gegenstand bleibt jedoch immer eine programmatische Differenz deutlich: Die Überzeugung von der Unmöglichkeit, vielleicht notwendigen Ungewissheit eines wahren, authentischen Ich oder zumindest der Unmöglichkeit, es zu vernehmen.

Im Folgenden entwickle ich an fünf Beispielen, teils reinen Texten, teils intermedialen Konstellationen, Roths Methode des (Selbst-) Entwurfs und seine Poetik der Beobachtung, um das Gesagte weiter zu konkretisieren.

#### 4.1 *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*

Das *Notizbuch 1966* und *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* lassen sich als zwei Arbeiten anführen, die jeweils einen Schritt in Richtung der Phase bedeuten, in der Roth nach Laszlo Glozer schließlich »[...] seine Tagebücher und seine Kalendereintragungen gleichsam als öffentliche Konfession führte.«<sup>124</sup> Rückblickend setzt Roth diese Entwicklung ebenfalls für diese Zeit an: »1966 & 67 [...] beginne Tagebücher zu schreiben, zunächst in Form des Skizzenbuches & Ideennotizbuches (gemischt mit Alltagsnotizen)«<sup>125</sup>

*Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* nimmt nicht zuletzt durch seine intermediale Konstellation eine Sonderstellung ein. Handschriftlicher Text, Polaroidfotos und Super8-Filme werden als distinkte Medien involviert und aufeinander bezogen, wodurch ein Kaleidoskop der Selbstbeobachtung entsteht, dem ein Gewebe intermedialer Referenzen eingeschrieben ist. Zudem ist dieses Projekt, das infolge seiner Präsentation auf der Venedig-Biennale schnell einem breiten Publikum bekannt wird und wie die späten *Soloszenen* das Bild Roths prägt, seine erste »öffentliche Konfession« und auch insofern wesentlich in Bezug auf das gesamte Œuvre.<sup>126</sup> Noch einmal Glozer: »Der protokollierte Alltag enthält Passagen der Selbstprüfung, die den psychischen Haushalt vorbehaltlos in beichtendem Redefluss sprechen lassen.«<sup>127</sup> Roth schreibt zwar seit Anfang der 70er Jahre Tagebücher, die sein psychisches Befinden und Details seines Alltags detailliert beschreiben und teils auch durch Polaroidfotos veranschaulichen, doch werden diese erst ab Ende der 80er Jahre publiziert. Da dies in Form der exklusiven »Kopiebücher« geschieht, ist die Gruppe der Leser auch nach ihrer Veröffentlichung bis heute sehr klein. Dementsprechend bedeutet das Selbstdokumentationsprojekt *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* auch im Hinblick auf die Roth-Rezeption einen deutlichen Einschnitt. Zumal der dazugehörige »Katalog«, das Text und Polaroidfotos enthaltende Tagebuch, bei Ausstellungsbeginn in 1000 Exemplaren zu einem Kubus geschichtet ausliegt und kostenlos mitgenommen werden kann.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Glozer, S. 26

<sup>125</sup> Dieter Roth, *3 vorläufige Listen - Band 3 der Bibliothek des Angefangenen*, Basel 1987, n. pag.

<sup>126</sup> Dass dies im Catalogue Raisonné verzerrt wiedergegeben wird, indem *Soloszenen* ein Vielfaches der Beachtung findet, wurde oben bereits angemerkt.

<sup>127</sup> Glozer, S. 12 über *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*

<sup>128</sup> 1984 erfährt das Tagebuch eine neue, um eine englische Übersetzung erweiterte Auflage, wiederum in einer Höhe von 1000 Exemplaren. 1997 wird es anlässlich der Ausstellung in Marseille unter dem Titel *Ein Tagebuch - A Diary, 1982* als



In Bezug auf den Text zu *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* lassen sich drei zentrale poetische Verfahren benennen: Redundanz, Kommentar und die Einschreibung der Genese.

Wiederholungen spielen für den Text und seine Entstehung auf verschiedenen Ebenen eine tragende Rolle. Jeweils zyklisch verläuft beispielsweise die Folge von Tagen exzessiven Trinkens, Katertagen und nachfolgender hektischer Betriebsamkeit.<sup>129</sup> Indem dieser Zyklus mehrfach beschrieben wird, entsteht eine Kongruenz zwischen Textgenese und Erleben. Dem Darstellen des Erlebten im Text eignet als Rahmen diaristischen Schreibens ebenfalls eine auf Wiederholung basierende Struktur. Im Falle der ausgeprägten Redundanz dieses Textes, die sich auf Ereignisse, Gefühlszustände und nicht zuletzt auf die Darstellung der Schreibsituation bezieht, entwickelt die Wiederholung eine diffundierende Dynamik, die auch die Funktion des Autors berührt. Dieser scheint immer das Gleiche zu erleben, doch jedes Mal anders. Im Text erscheint keine Festlegung auf eine letzte, gültige Fassung, es stehen vielmehr Versionen Desselben nebeneinander. Eine Folge ist der Eindruck des Verschwindens des Autors hinter diesen verschiedenen Formulierungen des Immergleichen.

Der Text ist daneben jedoch auch von Strategien geprägt, die als Bemühen des Autors um Präsenz in seinem Text gelesen werden können. Ob es sich hierbei um ein Anschreiben gegen das Verschwinden des Autors aus seinem Text handelt oder um das Vorführen des zwangsläufigen Scheiterns derartiger Bemühungen, sei dahingestellt. Eine dieser Techniken, die sich in der Lektüre ebenso als destabilisierend erweist, ist die des in den Text eingeschriebenen Kommentars, wodurch sich der Autor als Verfasser und als kritischer Leser des Textes darstellt. Die Handschriftlichkeit erlaubt direkte, grafisch als solche erkennbare Interventionen in den Text wie Durchstreichen, Unterstreichen, Einfügen von Pfeilen und anderen Zeichen, was Roth vielfach tut und zu einer pluralen Offenheit des Textes führt, die gewöhnlich nur in Vorstufen zu finden ist.<sup>130</sup>

Ein weiteres Charakteristikum des Textes stellen die eingeschriebenen Spuren der Textgenese dar. Zum einen werden Zeitpunkte des Schreibens angegeben, zum anderen Scheitern und Mühen des Schreibens häufig beklagt. Betont wird dadurch die Abhängigkeit der Entstehung des Textes von der Befindlichkeit des Verfassers: »Kann [...] die Vorarbeiten z. Biennale-Katalog (Aufkleben der Fotos) anfangen, aber noch keine Kraft zu schreiben.« (162) Die wie der Großteil des Textes im Präsens geäußerte Behauptung Roths wirkt paradox, indem er die Unfähigkeit zu schreiben niederschreibt.

---

Kopiebuch ein drittes Mal publiziert. Auf der ersten Seite schreibt Roth: »A Diary has, until now, only been printed in black & white [...]. Now, Mai 1997, the third edition is appearing - in colours. This I had wished and imagined often, for a time. My Amsterdam friends [...] and me (D.R.) have bought a Canon Copier, so we can afford the publishing of books in colour.«  
<sup>129</sup> Das Schema wird folgendermaßen beschrieben: »[...] z.B. 1 Abend & Nacht trinken, 2-3 Tage zur Erholung, am 3. dieser Tage und 4.-5. danach Erledigung der dringendsten aber auch leichteren [...] oder leichtesten Aufgaben, Versprechen, Treffen, Geldbeschaffungen.« (*Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*, 147)

<sup>130</sup> Ein Beispiel: »Das was ich »mein Leben« nennen könnte besteht jetzt (1982) fast ganz aus technischer Betätigung zur Erfüllung der Pläne meines Ehrgeizes + Besitzgier (Besitz-Sehnsucht eher zu nennen (?): Irgendwo auf einem Orte sitzen (Hausbesitz z.B.) und »die Aussicht (auf mehr oder weniger fernen »weiteren« Besitz oder Applaus) genießen.«  
 15.4. sage: »Der würgt sich aber einen ab!«; letzter Satz (vom 12.4.) wirkt am 15. peinlich; und das (»er wirkt peinlich« wirkt auch peinlich.« (*Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*, 190)

Zur Zitierweise von *Ein Tagebuch*: Der »Katalog« ist nicht paginiert, statt der Seitenzahl kann jedoch die Nummer des Polaroids angegeben werden, neben dem der entsprechende Text zu finden ist, in Einzelfällen wird das Datum des Eintrags angegeben.

Eine weitere Form der Präsenz des Schreibprozesses ist jeweils angezeigt mit der Marke »Faden verloren« oder einer Variation derselben: »Ich bedenke [...], dass man [...] sich sagen könnte: [...] ›Einfach hinschreiben, was man nicht hinschreiben kann.« ← Das ist noch nicht das, was ich sagen wollte (Faden verloren, müde).« (213f.) In diesem Fall wird die Selbstreflexivität der Aussage besonders deutlich, da der »Faden« im Rahmen einer Überlegung zum »einfach hinschreiben« »verloren« wird. Der Verweis auf nicht Geschriebenes bleibt so einzig lesbares Resultat des Schreibens, das als nurnmehr der Produktion von Lücken und Leerstellen fähig erklärt wird.

In einigen Passagen verschiebt sich der Bedeutungsschwerpunkt des Textes durch das weitgehende Fehlen des als Subjekt oder Objekt verwendeten »ich« oder »Ich« subtil von seinem autobiografischen Fokus in Richtung des Lesers. In Fällen, wie »beobachte meine Ausdrucksformen der Anstrengung die Angst hinter ruhigem Zuhören zu verbergen« (144) oder »höre mich Sätze sagen...« (155), ist dies evident. Für den Leser wird der Text zu einer Aufforderung, das verschwiegene »Ich« des Textes wahrzunehmen, wie es sich selbst wahrzunehmen behauptet. An einem weiteren Beispiel sei der mit dem nebulösen Phänomen des Selbst gepflegte dialogische Umgang ausgeführt. In Roths Tagebüchern erscheint das Wort »selbst« häufig, sowohl groß- als auch kleingeschrieben. Durch das Auslassen von »ich« und den Reflexivpronomen »mich« und »mir« steht es meist alleine, wodurch Wendungen entstehen wie »Schimpfe laut mit Selbst«<sup>131</sup>, die den Eindruck eines personalisierten, autonomen Selbst vermitteln. Zum Anschein eines Gesprächs zwischen autonomen Partnern trägt in den Tagebüchern zudem die durchgängige Verwendung von Anführungszeichen für die dialogisch notierten Abschnitte der Texte bei. Aus dem Zusammenspiel dieser Charakteristika entstehen teils schwer auflösbare Überlagerungen von Stimmen und Perspektiven: »Nach einigem hin= u. hergerede, halblaut, mit Selbst, sage laut will dableiben, ›kann aber nicht mehr‹.« (226) Es wird die Vorstellung eines protokollierenden Selbst-Beobachters evoziert, der jedoch keine vollständige, kontinuierliche Mitschrift des Gesprochenen anfertigt, sondern offenbar zu einem gewissen Zeitpunkt mit dem Aufschreiben beginnt, als nämlich das zunächst murmelnde »hin= u. hergerede« »laut« wird und so das angedeutete Gespräch ein Ende findet. Doch wie hat man sich einen »laut«, hörbar, sprechenden Protokollanten vorzustellen? Die Gleichzeitigkeit von emotionaler Äußerung - die sich nicht ohne Mimik oder Gestik denken lässt - und schriftlicher Fixierung scheint schwer denkbar. Das Unmittelbarkeit signalisierende Präsens, »sage laut« beharrt jedoch auf dem synchronen Sprechen und Schreiben, das in einfache Anführungszeichen gesetzte »›kann aber nicht mehr‹« lässt sich sowohl als aufgeschriebener Gedanke wie auch als ausgesprochenes Ergebnis eines inneren Ringens lesen, seine Vernehmbarkeit ist ungewiss. Ebenso diffizil bleibt eine Bestimmung der Position des Beobachters, dessen Protokoll wir hier vor uns haben. Er hört »gerede«, so viel scheint sicher, das er sich und »Selbst« zuordnen kann. Dass (»dableiben«) Wollen und (»nicht mehr«) Können im Widerspruch zueinander stehen, ist symptomatisch für *Ein Tagebuch*, das über weite Strecken eine Reisetagebuch ist, ebenso wie der Umstand, dass das Scheitern letztlich tonangebend ist. Als der ungenannte Ort, an dem

<sup>131</sup> *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*, 21.1.

es, das verschwiegene »ich«, zu bleiben wünscht bzw. den es verlassen muss, kann mit einiger Plausibilität der Text, die Schrift angenommen werden. Denn die Äußerung lässt sich mit ebenso großer Berechtigung auf den im Tagebuch nicht weiter ausgeführten realen Sachverhalt wie auf die Schreibszene<sup>132</sup> bzw. das letztlich im Text und anderswo nicht fixierbare Ich beziehen. Das »nicht mehr« scheint hierbei per viam negationis auf das nicht aufgeschriebene momenthafte Erscheinen des Ich im »hin= und hergerede mit Selbst« zu verweisen. So finden sich im zitierten Satz zentrale Elemente und Verfahren der Rothschen selbstbezogenen Schreibweisen kondensiert, indem die Situation des Schreibens angesichts seines ephemeren Gegenstandes, die Problematik des Beobachters und das Scheitern in kausale Zusammenhänge gebracht werden. Das Selbst erscheint als Gesprächspartner, der sich - wie sein Gegenüber, der Schreibende - nur in seinen Äußerungen zeigt und zumindest potentiell als Kontrahent auftritt.

#### 4.2 *Ein Lebenslauf von 5C Jahren*

Der Text erscheint laut Klappentext als »Beibuch zur Ausstellung ›Dieter Roth, Graphik, Bücher u.a.m. 1971-79« im Kunstmuseum Luzern 1980.<sup>133</sup> Er ist zweispaltig gesetzt und im Format etwas größer als DIN A 5. Format und Art des Satzes verwendet Dieter Roth in Anspielung auf »Bastei«-Hefte auch für seine drei *Bastel-Novellen*. Auf dem Umschlag erscheint lediglich der zu Initialen verkürzte Name des Autors, dadurch bleibt »D.R.«, betont durch die Homophonie mit »der«<sup>134</sup>, anonym. Beim handschriftlich wiedergegebenen Titel handelt es sich offenkundig nicht um einen Druckfehler, wenn statt der zu erwartenden »50« auf dem Umschlag »5.« geschrieben steht.<sup>135</sup> Nur schemenhaft ist außer dem Punkt der Rest einer Null erkennbar. Mindestens zwei Lesarten - »fünfzig« und »fünften« - sind so möglich. Das nur schemenhaft erkennbare fotografische Portrait auf dem Umschlag entspricht der vagen Zuordnung des Buches zu einem Autor.

Vergleichbar mit der in Bezug auf das *Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* beschriebenen Einschreibung der Textgenese, erscheinen im *Lebenslauf von 5C Jahren* Einschübe wie der folgende: »oder sollte ich lieber schreiben: [...] oder sollte ich lieber, oder besser, schreiben: [...]« (7). Das äußerst selten in Erscheinung tretende »Ich« interveniert unerwartet in den Textfluss, den Prozess des Schreibens als stockend beschreibend und die Lektüre durch die Intervention ebenso ins Stocken bringend. Zudem wird auf das hier im Gegensatz zum oben untersuchten, handschriftlichen Text nötige Schriftsetzen als ein zur Textgenese gehöriger Prozess verwiesen: »Diesen Text bitte so abschreiben, wie er ist, nichts korrigieren, das ich nicht schon selber korrigiert habe! Die unterstrichenen Stellen könnten kursiv oder

<sup>132</sup> Unter »Schreibszene« versteht Rüdiger Campe Ort und Zeit des Schreibens, da das »Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste« zusammenspielt. Vgl. Rüdiger Campe: *Die Schreibszene, Schreiben*, in: Hans Ulrich Gumbrecht / Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt aM 1991, S. 759-772, hier S. 760. Ganz explizit ist hier – für das Schreiben Dieter Roths wichtig – auch die Körperlichkeit des Schreibens mitgemeint.

<sup>133</sup> Dieter Roth, *Ein Lebenslauf von 5C Jahren*, Luzern 1980

<sup>134</sup> Spielerisch wird auf diesen Gleichklang im ersten Abschnitt des Textes verwiesen: »Sondern hier wird gesprochen von den Paulusinischen Pfählen, welche der R., auch D.R. abgekürztweise genannt [...] sagt er.« (*Ein Lebenslauf*, S. 1) Und wieder aufgegriffen zwei Seiten später: »der von dem hier aus seiner Geschichte etwas erzählt werden soll.« (*Ein Lebenslauf*, S. 3)

<sup>135</sup> In sämtlichen Bibliografien wird der Titel als *Ein Lebenslauf von 5C Jahren* geführt, obwohl kein »C« erkennbar ist.

in Grossbuchstaben kommen, wie ihr wollt.« (17) Technische Anweisungen an die Setzer werden so zu gleichwertigen Bestandteilen des Textes und Teil der Autobiografie.

Am prägnantesten sind jedoch die Wiederholungen, Variationen und Varianten, die den »Lebenslauf« prägen. Sowohl einzelne Worte als auch Sätze, Abschnitte und ganze Seiten werden wiederholt. Wortwörtliche Wiederholungen sind neben solchen zu finden, die Vorangegangenes variierend aufgreifen. Eine Szene des Textes, die durch ihre Gestaltung den Anschein erweckt, von großer Bedeutung zu sein, ist komponiert aus dem geradezu zwanghaft wirkenden Variieren und Wiederholen eines kurzen Satzes. In seiner kürzesten Form lautet er: »Friedemann eilte aus dem Büro in seine Abteilung [...]«. (6) Nach etwa fünfzehn Variationen und Wiederholungen wird in wenigen Sätzen angedeutet, was Friedemann weiter zustößt. Darauf wird der zitierte Satz wieder aufgenommen und variiert, dem folgt eine weitere kurze Schilderung der Ereignisse. Hiernach wird der Satz »Friedrich reichte es zu Angst nicht einmal, er stürmte und eilte« (7) dreimal wörtlich wiederholt, erfährt in der vierten Wiederholung eine Veränderung und mündet in eine weitere Erzählpassage. Diese Szene beendend, wird eine um den Halbsatz »[...] und warf einen Blick hinein« (ebd.) erweiterte Form des anfänglichen Satzes, in Versalien gesetzt, wiedergegeben. Die Struktur erinnert an eine Liedform, die durch den wiederkehrenden Refrain gegliedert wird. Allerdings wird der Refrain nie exakt wiederholt und erscheint am Ende stark verkürzt. In Entsprechung zu dieser Beobachtung findet sich in einem Satz, der den derart strukturierten Abschnitt einleitet, die Bemerkung, dass Friedemann sich zunächst in einem »[...] Büro, allwo in Eilendhast ein Lied gesondert mit Versen versehen wurde« (6), befindet. Im Gegensatz zur betonten Eile bewegt sich das Erzählen durch die Redundanz in ›rasendem Stillstand‹ auf der Stelle.

Wiederholung als zum Prozess des Entwerfens gehörige Struktur wird im Lebenslauf auch mit dem Entwerfen eines Selbst in Verbindung gebracht: »ein sich selbst immer wieder neuscheissender Selbsthaufen« (3) heißt es am Anfang des Textes. Diese Beschreibung des ›Selbst‹ lässt sich gleichermaßen als Produkt von Erfahrungen oder als Ausscheidung, als dem Körper nicht weiter Nutzen bringende Substanz verstehen. Das Umschreiben, Neuschreiben und Weiterschreiben der Autobiografie wird hier als naturbedingte Notwendigkeit, als natürliches Bedürfnis bezeichnet und so Körperlichkeit und Identität in einen engen Zusammenhang gebracht. Der lebensnotwendige Stoffwechsel wird zum Paradox, da er als Abfall das Selbst produziert, zugleich ist es das Selbst, das produziert.

Intertextualität als zweites Hauptaugenmerk der hier unternommenen Textanalyse erscheint im Zusammenhang mit autobiografischen Texten per se auffällig. Die Inkorporation ›fremder‹ Texte in die Beschreibung des ›eigenen‹ Lebens scheint dem primären Anliegen der Autobiografie zu widersprechen. Zumindest zwei Texte lassen sich benennen:<sup>136</sup> Zum einen ist dies der Roman »2

<sup>136</sup> Zu untersuchen wäre der Text desweiteren z.B. auf Spuren der Novelle »Der Mann von 50 Jahren«, die in J.W. Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre (II, 3) enthalten ist.

tvöfaldir & 4 einfaldir« des isländischen Autors Vigfús Björnsson in einer Art freien Übersetzung.<sup>137</sup> Zum anderen finden sich, wie durch die oben zitierten Sätze bereits angedeutet, Spuren der Erzählung »Der kleine Herr Friedemann« von Thomas Mann.<sup>138</sup> Verkompliziert wird die Zuordnung bestimmter Textpassagen durch eine überlagerte Einschreibung: In den übersetzten Romantext wird der Verweis auf die Erzählung Thomas Manns unter anderem durch die Umbenennung des Protagonisten in »Friedemann« eingearbeitet.<sup>139</sup> Zentrales Ereignis des *Lebenslaufs* ist eine »Dynamit-Explosion« (6), die in Abwandlung von »Sprengung« unter anderem auch als »Dynamitsprechung« (8) bezeichnet wird. Den Friedemann des *Lebenslaufs* lässt dieser Vorfall, wie oben zitiert, »aus dem Büro in seine Abteilung hinüber« eilen. Dem »kleinen Herr Friedemann«, der seine Lebenserwartung auf fünfzig Jahre schätzt<sup>140</sup>, widerfährt Ähnliches in Form des Schmerzes, den er bei der Erfahrung der ersten hoffnungslosen Verliebtheit spürt. Seine von Thomas Mann geschilderte Reaktion: »[...] ein scharfer, drängender Schmerz stieg ihm aus der Brust in den Hals hinauf. Aber er würgte ihn hinunter [...].«<sup>141</sup> Im Gegensatz hierzu wird im *Lebenslauf* die »Explosion« als »Glück« bezeichnet: »Es bedeutete ein Glück, dass diese entsetzlich starke Explosion nicht eine Implosion gewesen noch geworden war [...].« (10) Denn die nach Innen gerichtete Dynamik hätte »Schweigen« (ebd.) bedeutet. In weiterer direkter Umkehrung der Geschehnisse des *Lebenslaufs* »eilte« der »kleine Herr Friedemann«, als ihm die Frau seiner Träume unerwartet einen Besuch abstattet und so erneut eine »Explosion« auslöst, nicht in das Besuchszimmer, sondern »er ging hinunter in sein ›Bureau‹«<sup>142</sup> - er zieht sich erneut schweigend zurück. Am Ende richtet sich eine weitere »Implosion« gegen ihn selbst und weckt in ihm den Wunsch, »[...] sich in Stücke zu zerreißen, sich auszulöschen...«.<sup>143</sup>

Eine weitere Konkretisierung der intertextuellen Referenzen lässt sich am Begriff des »Bogens« vornehmen. Im *Lebenslauf* wird mehrfach ein zu durchlaufender »Bogen« beschrieben: »[...] so schmiegte sich Roth in dieser Biegung, der Bogensehne überm Segment seines Lebenslaufens, [...] auf der zur Einfachheit sogenannt runden Bahn, in die er sich, sich krümmend [...].« (4)<sup>144</sup> An anderer Stelle heißt es vom »Dierothschen Leben« (ebd.), »er ist dort hindurchgebogen worden.« (ebd.) Nachdem Johannes Friedemann im Säuglingsalter von der Wickelkommode gestürzt ist, untersucht

<sup>137</sup> Eine andere Version dieser im »Lebenslauf« wiedergegebenen Romanpassage und weitere Auszüge von Roths Übersetzung finden sich in der »Bastel-Novelle 3«, veröffentlicht unter dem Pseudonym »Wix Stundenschaum«. Hier heißt der Held jedoch noch nicht Friedemann. Ein weiterer Auszug dieser Übersetzung findet sich daneben in der »Posiererei Nr. 5«. (Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 15, poetrie 5 bis 1, Zeitschrift für Posiererei Pometrie Poeterei und Poesie*, Köln London Reykjavík 1969, S. 1-57)

<sup>138</sup> Thomas Mann, *Der kleine Herr Friedemann*, in: ders., *Frühe Erzählungen*, Frankfurt aM 1981, S. 69 - 98

<sup>139</sup> Eine detailliertere Auseinandersetzung mit dem Roman Björnssons und dessen Übersetzung ist mir wegen der mangelnden Sprachkenntnisse nicht möglich. Dieter Schwarz geht in seiner umfangreichen, jedoch wenig hilfreichen Untersuchung des *Lebenslauf von 5. Jahren* ebenfalls nicht über die hier angeführten Hinweise hinaus. (Vgl. Dieter Schwarz, *Auf der Bogen Bahn - Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth*, Zürich 1981, S. 81 - 124, bes. S. 86, 88 )

<sup>140</sup> »Das wären nun dreißig Jahre. Nun kommen vielleicht noch zehn oder auch noch zwanzig, Gott weiß es.« (Mann, *Friedemann*, S. 75)

<sup>141</sup> Mann, *Friedemann*, S. 72

<sup>142</sup> Mann, *Friedemann*, S. 79

<sup>143</sup> Mann, *Friedemann*, S. 98

<sup>144</sup> S. auch: »[...] wie eine Beule sah die Sehne mit ihrem Bogen von Tagen, Monaten und Jahren Durchlaufzeit drein, wie ein zu spät begonnenes Irgendwas, vorzeitig Abgebri brochenes [...].« (*Ein Lebenslauf von 5C Jahren*, S. 5) Körperliche Versehrtheit (»Beulen«) und eine Andeutung des Suizids (»vorzeitig Abgebri brochenes«) lassen sich hier als Spur von »Der kleine Herr Friedemann« lesen.

der Arzt »die Glieder des gekrümmten und zuckenden kleinen Wesens«. <sup>145</sup> Diese Krümmung des Körpers bleibt ihm erhalten, so dass auch der »kleine Herr Friedemann« »gebogen« sein Leben durchläuft. Das Zurechtbiegen eines Menschen in jungen Jahren, damit er sich in die individuelle Krümmung seiner Lebensbahn füge, steht als gewaltvoller Akt einem durch Nachlässigkeit vorgefallenen Unfall gegenüber. So wird durch die gleichzeitige Veränderung und Einarbeitung eines Textes in einen anderen mit dem literaturgeschichtlichen Rekurs eine aussagekräftige Verschiebung des Textgehaltes verbunden.

Der hier untersuchte Zusammenhang von Intertextualität, Maskerade und Autobiografie lässt sich abschließend an der Einleitung von *Ein Lebenslauf von 50 Jahren* verdeutlichen. In einer Art Vorwort wird der Text als »Rede« eines Schauspielers auf einer »fast könnte man sagen Daurbühne« (1) angekündigt: »[...] folgende Rede hält jener der Sch'sp. welcher den R. jetzt Ihr wisst ja was!« (ebd.) Begreifen ließe sich der zitierte Satz versuchsweise in dem Sinne, dass »jener der« Schauspieler, also einer von mehreren, die »folgende Rede hält«, der »den R.«, den Roth, spielt. Durch das »Ihr wisst ja was!« scheint eine unaussprechbare oder tabuisierte Wahrheit angedeutet zu werden, die sich auf die Erwartungen des imaginierten Publikums bezieht. Nahegelegt wird jedoch durch die Formulierung, daß es sich um den Schauspieler handelt, der »den R. jetzt« spielt. In Form einer verschwiegenen Wahrheit wird so darauf hingewiesen, dass der sich selbst Darstellende immer maskiert vor sein Publikum tritt. Bis zur Unkenntlichkeit verschleiert dieses »Vorspiel auf dem Theater« die narrative Rollenverteilung des Textes, den es einleitet. Die Inszenierung der Autobiografie als Monolog auf der »Daurbühne«, also in der Konstellation des »theatrum mundi«, lässt Maskeraden und das Spielen von Rollen erwarten. An die Stelle der Erzählung eines »Ich«, das von »seinem Leben« berichtet, treten verwirrende Spiele der Identität. Dieses Verwirrspiel bedient sich hier unter anderem der intertextuellen Montage und verweist so auf das nur in Form einer Andeutung bezeichnete Phänomen, dass »D.R.« nur eine der Masken ist, die die zahlreichen anderen im Text genannten - »D.«, »Klein D.«, »Dieterboy«, »Roth Dieter«, »er«, »Friedemann«, »ich«, »Dieter« usw. - beinhaltet. <sup>146</sup> »D.R.« wird zur Maske für die Funktion Autor, zumindest erscheint sie an der dafür vorgesehenen Stelle.

### 4.3 Essay Nr. 11

Eine weitere, Sprache und Bild kombinierende Form der Reflexion des Selbstentwurfs im Modus künstlerischen Schaffens stellt der *Essay Nr. 11* (1989) dar. <sup>147</sup> Durch seinen verschachtelten Aufbau,

<sup>145</sup> Mann, Friedemann, S. 69

<sup>146</sup> Auf die multiple Identität des Sprechers scheint in der folgenden Passage hingewiesen zu werden; die Identitäten werden als »Folge« des »Wortes Uns« oder »WIR« beschrieben: »Finden wir uns, das sind, oder diese sind, die »uns« genannten [...]. Es ist uns wer immer hier im Gefolge, oder in der Folge, des Wortes Uns auftrete, oder wer immer in der Folge, oder dem Erfolge, des Wortes Uns, oder derer unter der Fahne, sozusagen, des Wortes WIR, [...] die also, welche es nicht gibt, [...] spricht der Kleine [...]. Wir schauen, oder schau wir nicht wir sondern ihr?« (*Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, S. 11) Am Ende wird als Rekurs auf die angekündigte »Rede« eines Schauspielers die Frage nach den Blickrichtungen des Publikums und der Schauspieler gestellt.

<sup>147</sup> Dieter Roth, *Essay Nr. 11*, Basel 1988. Daneben erschienen zahlreiche weitere »Essays«, u.a.: ders., *2 Probleme unserer Zeit. Ein Essay von Dieter Roth*, Reykjavík 1971; ders., *Wer ist der der nicht weiss wer Mozart war. Ein Essay von D. Roth*, Reykjavík 1971; ders., *Eine Frage? Ein Essay von Dieter Roth*, Reykjavík 1971; ders., *Franz Eggenschwiler. der jüngerling der mann die zeit das werk (bis heute 2 5 71)*, Stuttgart 1971; ders., *Ein Essay über das Verhalten des Allgemeinen zu oder*

das Variieren kleinteiliger Motive sowie das undurchdringlich scheinende Gewebe aus Handschrift, Polaroid und Zeichnung wirkt der »Essay« trotz seines geringen Umfangs sperrig und unzugänglich. Auf engstem Raum - auf wenigen Seiten und in der Betrachtung seines unmittelbaren Wohn- und Arbeitsumfeldes - entwirft Roth monologisierend schreibend eine intermediale Innenschau seines Künstlerdaseins, das sich zwischen Notizbuch, Arbeitstisch, Bett und Küche abspielt. Einzig der ebenfalls fotografierte Blick aus dem Fenster verweist auf die Existenz eines weiteren Horizont außerhalb dieses Ambientes. Eindrücklich wird der Blick des Künstlers auf sich und seine Welt als das Instrument in Szene gesetzt, das den Dingen ihre Form gibt und das Sehen zum Darstellen werden lässt. Jeder Tusche-Tropfen lässt sich kommentieren, deuten und zeichnend zum Insekt verwandeln, - also als Anlass für das Schaffen von Texten und Bildern begreifen. Selbst der Müll in der Küche »writes a fairly distinct history« (3-1), die jedoch ungelesen bleibt, wendet sich der Blick des Künstlers anderen Gegenständen zu. Im Ergebnis überlagern sich Vorgefundenes und Geschaffenes schließlich ununterscheidbar. Manches wird durch die Nähe zum Gegenstand unscharf, diesen Eindruck vermitteln jedenfalls die vielen unscharfen Polaroids. Unterschreitet Roth beispielsweise beim Fotografieren den durch das Objektiv vorgegebenen Mindestabstand zum Motiv, wird das Geschehen undeutlich.

Der *Essay Nr. 11* scheint mir die Arbeit Roths zu sein, in der er seinen künstlerischen Schaffensprozess am detailliertesten zu dokumentieren versucht und damit zugleich die Grenzen einer derartigen Darstellung aufzeigt.<sup>148</sup> Bei dieser innerhalb von ungefähr zwei Wochen entstandenen Aufzeichnung scheint die mikroskopartige Fokussierung auf Details der Demonstration der Prozesse zu dienen, die - gewöhnlich unsichtbar - seinem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegen. Als Methode lässt sich hinter diesem Projekt eine die Atelier-Wohnung als Raum des Selbst und die Außenwelt gleichsetzende Analogiebildung erahnen, die den Transfer zwischen Mikro- und Makrokosmos ermöglicht. In Bezug auf seine Gedanken benennt Roth gegen Ende des Textes diese Maßstabsveränderung, das Problem der präzisen Beobachtung und den »Nebel«, in den sich die »Essenz« des Beobachteten hüllt: »These miniature turbulences do though never last long and go out of focus and into the fog (again? ... where they come from?)« (5-1).

Der Text besteht aus 24 einseitig bedruckten Seiten in vierfarbigem Offsetdruck. Das Format ist etwas größer als A4, die Seiten variieren in der Breite zwischen zwei unterschiedlichen Maßen. Auf den unbeschnittenen Seitenrändern sind Farbskalen und Markierungen zu sehen, die für den Druckvorgang relevant sind. Durch die unbeschnittenen Ränder wirken die einzelnen Seiten wie vor einem

---

*Gegenüber dem Besonderen bzw. des Besonderen zu order gegenüber dem Allgemeinen*, Reykjavík 1972; ders., *Der Moralist. Essay von Dieter Roth (Essay Nr. 7)*, Zürich Stuttgart London Luzern 1981; ders., *Essay Nr. 9*, in: Sondern 6, Zürich 1985, n. pag.

<sup>148</sup> Roth befindet sich damit an einer auch in der »critique génétique« reflektierten Grenze. Denn neben den sogenannten Textoperationen, die im textgenetischen Vokabular etwa als Streichen, Einsetzen, Umstellen, Überschreiben, Collagieren zu beschreiben sind, finden sich »Gesten« der schreibenden Hand, die kaum begrifflich erfasst werden können, sondern als Grafik beschrieben werden müssen: »In diesen Gesten der Hand steckt ein körperlicher und geistiger Energieaufwand, der keinem gelernten Modell, keinem vorgegebenen Programm, keinem Plan, keinem »Sagen-Wollen« entspricht.« (Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften - Einführung in die »critique génétique«*, Bern 1999, S. 30)

schwarzen Hintergrund abfotografiert, die Erhabenheit der aufgeklebten Polaroidfotos bleibt sichtbar. Da die Seiten bei der Reproduktion nicht vollkommen exakt ausgerichtet sind, erhalten sie einen unregelmäßigen, schwarzen Rahmen. Unterteilt ist der Text in sechs Abschnitte, die durch eine ungewöhnliche Seitennummerierung markiert werden.<sup>149</sup> Neben den Fotos sind im »Essay« Zeichnungen, sowie in unterschiedlichen Farben handgeschriebene, größtenteils englische Texte enthalten. Die Abschnitte sind mit Ausnahme des dritten datiert, der als sechster wiedergegebene ist laut seiner Datierung als fünfter geschrieben (13., 17., ?, 24., 31., 25. Januar 1988, Basel).

Der *Essay Nr. 11* beginnt mit einer Art Einleitung, einer Kombination aus Zeichnungen und Texten: »3 STILLIVES, unfinished Selfportraits as flowers with Mountains & Clouds« (1-4). Gezeichnet wird mit Bleistift und Filzstift, letzterer dient teilweise der Hervorhebung der blässeren Bleistiftlinien, zugleich jedoch der Engführung von Schreiben und Zeichnen. Im ersten »Selfpicture« (1-1) geht eine scribentische Wellenlinie der Zeichnung in die Handschrift über. Die Linie endet in einer kreisförmigen Verdickung am Anfang des Satzes, der den Schaffensprozess kommentiert: »the shadows on the clouds I make (the 14<sup>th</sup>) with feltpen, to integrate the feltpenwriting« (ebd.). Drei weitere Textfragmente, einer ebenfalls mit Bleistift geschrieben, werden mit ähnlichen Linien auf der Fläche des Blattes einander zugeordnet. Einige Worte in der oberen Blatthälfte sind mit einer Wellenlinie durchgestrichen und infolgedessen einerseits unlesbar, andererseits Bestandteil der Zeichnung. Das Durchstreichen wird so zum Transfer einer Zeichenfolge von einem Zeichensystem in ein anderes, durch einen gleichermaßen verwerfenden und produktiven Akt. Da die Texte auf den ersten drei Seiten teilweise in die Zeichnungen hinein- oder, deren Konturen nachvollziehend, um sie herumgeschrieben sind und zudem auch inhaltlich direkt auf sie Bezug nehmen, werden die Grenzen zwischen beiden Zeichensystemen immer wieder aufgehoben.

Auf der vierten Seite (1-4), auf der der zusammenhängende Text beginnt, finden sich vier farbige Polaroids, darunter ein verwackeltes Selbstportrait und eines, auf dem zwei der vorangegangenen Seiten erkennbar sind. Wie auch im »Katalog« des Biennale-Beitrags wird der Arbeitsprozess fotografisch dokumentiert und diese Dokumentation als gleichberechtigter Bestandteil ins Werk integriert.

Der zweite Abschnitt beginnt mit der Benennung des zweiten zentralen Themas neben dem Selbstporträt: der Gegenüberstellung von »ornament« (2-1) und »pattern« (ebd.). Ausgangspunkt hierfür sind drei Polaroids, die das gleiche Motiv wiedergeben: ein Teil eines Küchenbrettes und eine Schale, in der die Spitze eines Zeichenstiftes liegt. Zeichnend wird die Form des Brettes neben der Fotografie auf dem Blatt fortgesetzt, die Ergänzung des vom Rand des Fotos Abgeschnittenen mit rotem Filzstift teilweise ausgemalt und diese Umrissform schließlich als Muster (»pattern«) sechs Mal wiederholt. Die Kreisform des Schalenumrisses erscheint ebenso ein weiteres Mal, wird aber nicht durch Wiederholung weiterverarbeitet. Als Prinzip wird hier die Generierung von Ornamenten durch die Wiederholung einfach strukturierter »pattern« erkennbar praktiziert und zugleich diese für den

<sup>149</sup> In der Form 1 - 1, 1 - 2, 1 - 3, 1 - 4, 2 - 1 usf. bis 6 - 4.



*Essay Nr. 11* wesentliche Unterscheidung terminologisch gesichert.<sup>150</sup> Nachdem das »pattern« auf der ersten Seite des Abschnittes etabliert wurde, genügen auf der folgenden Seite andeutende Linien, um es wiedererkennbar zu machen. Wendet man dieses Verfahren, wie es die programmatische Einführung der einleitenden Seiten nahelegen scheint, auf das Schreiben an, ergibt sich folgendes Bild. Durch Wiederholung entsteht ein Ornament, auf das im Folgenden rekuriert werden kann. Ein einzigartiges Element oder Ereignis scheint es nicht zu geben, denn sowohl Ornament als auch »pattern« sind geprägt von Wiederholbarkeit. Nachdem der Satz »sick in bed« (3-2) in mehreren Variationen im Text erscheint, kann durch Lücken darauf verwiesen werden: »this page I wished to look like this, simply, but I am too..... to do it« (3-4).

Das Selbstportrait in seiner gezeichneten oder fotografischen Form und in seiner geschriebenen als Autobiografie dient dem *Essay Nr. 11* als Referenzpunkt und Experimentierfeld der Bemühungen um eine Reflexion der verschiedenen Zeichensysteme. Die »unfinished Selfportraits as flowers with Mountains & Clouds« (1-4) ließen sich auch diesem Schema - »Ornaments as different from Pattern« (2-1) - zuordnen. Die Form, in der hier und auf späteren Seiten Berge durch eine einfache Linie angedeutet werden, bringt sie in Gegensatz zum »Ornament« der mit dem Selbst assoziierten »Blume«.<sup>151</sup> Um die einfache Wiederholbarkeit des »Berg-Patterns« zu veranschaulichen, wird dessen Entstehen fotografisch dokumentiert: Die mit Hilfe eines Geodreiecks ausgeschnittene Form dient als Vorlage für weitere Bearbeitungen. Das Selbstportrait als Ornament verweist auf den Menschen als Pflanze, bestehend aus wiederholbaren Formen, wie Blättern, Blüten, Stiel etc. Der *Essay Nr. 11* formuliert dieses Menschenbild: »pattern (reminding of ornaments) brings the main ornament into the picture: the upright human« (2-2).

Ein geschriebenes Selbstportrait würde dementsprechend aus wiederholten »patterns« bestehen, die ein »Ornament« ergeben. Diese Lesart scheint angesichts der tragenden Rolle von Wiederholung und Variation auch auf die beiden oben untersuchten Texte *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* und *Lebenslauf von 5C Jahren* zuzutreffen. Der dieses Modell entwickelnde *Essay Nr. 11* als seinerseits autobiografischer Text behauptet durch diese Verknüpfung ein Hervorgehen des Modells aus der Selbstbetrachtung. In Bezug auf *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* lassen sich neben der Struktur des Textes auch die vielen Hundert Polaroids als Entsprechung dieser Konzeption verstehen. Die Anordnung der Filmprojektionen erinnert ebenfalls an ein mäandrierendes Ornament.

Dass diese experimentelle Reflexion im *Essay Nr. 11* in den drei Medien Schrift, Zeichnung und Fotografie vollzogen wird, erinnert ebenfalls an die oben untersuchte intermediale Konstellation der Biennalearbeit. Eine weitere Form des intermedialen Vorgehens, die im *Essay Nr. 11* praktiziert wird, ist das Überschreiten- oder schreiben medialer Grenzen. Als ein Beispiel ließe sich die dreifache

<sup>150</sup> Es soll der Hinweis genügen, dass beide Begriffe in den unterschiedlichen Künsten verwendet werden. Neben der jahrtausendealten Tradition des Ornaments in der Bildenden Kunst, taucht »Pattern-Painting« als Bezeichnung einer in den 1970er Jahren entwickelten Form der Malerei auf (Vgl. Kushner, Schapiro, Zakanitch u.a.) In der Architekturtheorie sind beide Begriffe seit der Renaissance (Vgl. L.B. Alberti) bis heute aktuell. In der Musik findet sich die »Ornamentik« vor allem im Barock, das »Pattern« ist die kleinste Einheit der Jazzimprovisation (Vgl. Jerry Coker, *Patterns for Jazz*, Lebanon/Indiana 1970).

<sup>151</sup> In der Tradition des Ornaments ist die Blume eine der frühesten verwendeten Formen.

Einrahmung der Seiten nennen, die ebenfalls eine Art medialer Grenze darstellt. Die äußersten Seitenränder beinhalten, wie angemerkt, technische Markierungen, Skalen etc. Vielschichtig reflektiert der *Essay Nr. 11* so seine eigene Produktion und lenkt den Blick auf Spuren seiner Reproduktion. Vor dem Hintergrund der Druckmaschinerie, deren Sichtbarkeit Teil des *Essay Nr. 11* ist, erscheinen die Seiten als Fotografien.

Der Selbstentwurf ist zugleich, und in diesem Fall vorrangig, theoretische Reflexion der verschiedenen ihn generierenden Akte. Deutlicher noch als in vergleichbaren Arbeiten Roths wird die Dokumentation des Alltags hier zum theoretisierenden Text. So folgt beispielsweise auf einen angedeuteten Satz in diaristischer Manier dessen Kommentierung, die den Rest der Seite einnimmt. Neben der Datierung »Sunday, 24. o. Jan. 88« (4-1) steht »office-table« (ebd.) wie eine Überschrift für diese Seite oder den vierten Abschnitt. Der Text beginnt hier mit dem Satz: »said to myself, when walking past it: ›pass this terrible table, where those horrible letters....‹ this sentence started whispering (this sentence started, writing [...].« (ebd.) Darauf wird das Wechseln des Stiftes beschrieben, der gleiche Satz leicht variiert wiederholt und zum Ausgangspunkt für Überlegungen zum Flüstern innerer Sätze, ihrem vernehmbaren Aussprechen, der Bedeutung der Auslassungspunkte und Anführungszeichen. Am Ende heißt es in einer sich als Resultat dieser Überlegungen präsentierenden Fassung des Satzes: »[...] and then (I even whisper) the sentence goes: to have to pass that terrifying table, where those horrible letters are worked out.« (ebd.) Das vergessene oder weggelassene Anführungszeichen nach dem Doppelpunkt erfährt keine Erklärung in der vorangehenden Reflexion und etabliert ein verwirrendes Element, da die detaillierten Erwägungen durch eine Flüchtigkeit scheinbar zunichte gemacht werden. Begreifen ließe sich diese Form der Markierung jedoch als Andeutung des Schwankens zwischen nicht vernehmbarer innerer Stimme, Flüstern und Sprechen; dies ist zugleich auch einer der Gegenstände des paraphrasierten Abschnitts.<sup>152</sup>

#### **4.4 Gesammelte Interviews**

Dieter Roth hat eine beeindruckende Masse an Arbeiten produziert und dabei scheinbar auf keine Form und keine Ebene der künstlerischen Äußerung verzichtet. Er hat sich ›ausgedehnt‹ und die Ausdehnung als Zerreißprobe, als Umfassen eines Maximums an Bedeutungen praktiziert. Schichtungen gehören wesentlich zu dieser Lust an der Fülle: Texte, die in verschiedenen Farben handschriftlich übereinander geschrieben sind, Kommentare, die ihrerseits mehrfach kommentiert werden oder Gedichte, die in zahlreichen Variationen erscheinen; entsprechend wird mit Bildern umgegangen. Auch vor Fremdem macht Roth nicht Halt z.B. in »Änderungen von Texten Anderer, Korrektur von Texten Anderer« (1966). Schließlich bleibt alles gleichberechtigt nebeneinander stehen, scheinbar nichts wird verworfen; neben den eigenen Reformulierungen werden Fehler, beispielsweise die des Druckers, nicht korrigiert, oder es werden Menschen, die des Deutschen nicht mächtig sind,

<sup>152</sup> Weiter differenziert wird dieses System im *Notizbuch 1990*; hier findet sich auf der Einbandinnenseite eine Art Legende zur Kennzeichnung verschiedener Formen der inneren Rede:

›Rede‹ geflüstert, (tonlos, bis) stimmhaft - «, ›› gesprochen mit Stimme - «, ››› gerufen bis geschrien «  
(Dieter Roth, *Notizbuch 1990*, Basel 1990)

mit dem Setzen beauftragt. Dieses Neben- und Übereinander ist auch Merkmal der Interviews. ›Fehler‹ wie Reden über das baldige Ende des Tonbands oder die Frage der Kellnerin, ob es noch etwas zu trinken sein darf, sind ebenso Bestandteil des Gesprächs wie kunsttheoretische Reflexionen. Dass diese Dinge für Roth nicht voneinander trennbar sind, teilt sich in aller Deutlichkeit mit, wenn ein Interview mit »Du dreckiges Saumikrofon, du mistiges!« beginnt und er einige Sätze später seine Haltung gegenüber der Malerei erläutert.<sup>153</sup> Die Fragen wiederholen sich, die Antworten auch, doch variieren sie bis zur Widersprüchlichkeit. Gesprächs- und Sprachschichten überlagern einander wie in den Arbeiten, die man mit weniger Zögern dem künstlerischen Werk zurechnen würde.<sup>154</sup> Roth hingegen spricht zumindest in einem Fall rückblickend über ein Interview als »work of art«.<sup>155</sup> Barbara Wien sieht das Interview als eine unkonventionelle literarische Form, die Roth für sich in der Zeit entdeckt, in der er sich den dokumentarischen Selbstentwürfen zuwendet:

»Von heute aus betrachtet könnte man sagen: es war sicher kein Zufall, daß Dieter Roth das Interview in den 80er und 90er Jahren [...] forciert hat. Man könnte es in Verbindung sehen zum Tagebuch, das für ihn auch eine Form war, sich von der Poesie zu lösen, herauszugehen aus den bekannten Bereichen des Literarischen und andere Formen des Schreibens zu finden.«<sup>156</sup>

So entsteht zwischen 1958 und 1998 ein unüberschaubares Geflecht, ein wucherndes Gewebe aufeinander beziehbarer Äußerungen in Gesprächsform, das in der von der Herausgeberin besorgten Transskription ca. 600 Seiten füllt.<sup>157</sup> Entsprechend der Arbeitsweise Dieter Roths werden die Gespräche als *Gesammelte Interviews* Wort für Wort, mit allen Hängern, Versprechern und Missverständnissen wiedergegeben und vermitteln so neben den Gesprächsthemen ein plastisches Bild von der Situation ihrer Entstehung. Der während der Unterhaltung gewöhnlich steigende Alkoholpegel hinterlässt ebenfalls seine lesbaren Spuren. Auch die Entscheidungen der Herausgeberin Barbara Wien und des Roth-Verlegers Hansjörg Mayer hinsichtlich Titel und Format unterstreichen die Zugehörigkeit des Interviewbandes zur Reihe der »Gesammelten Werke« Roths. Teile der Interviews werden auf Schweizerdeutsch geführt und finden sich so auch im Buch wieder. Groß ist die

<sup>153</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 234

<sup>154</sup> Auch Gabriele Brandstetter liest Roths Interviews als Teil seiner künstlerischen Produktion. In ihrem Beitrag unterscheidet sie jedoch verschiedentlich nicht zwischen den Interviews und deren Edition in transkribierter Form, obwohl sie sich auf den genannten Band bezieht. Auffällig ist neben weiteren sachlichen Ungenauigkeiten die pauschale Unterstellung einer suizidären Haltung bei Roth, die sich wesentlich auf eine etymologische Beobachtung zu stützen scheint: »Das Wort im Griechischen für Zeugenschaft ablegen und zugleich für das suizidäre ›Hand-an-sich-Legen‹ ist dasselbe: Authentēs.« (Gabriele Brandstetter, »Fast Alles«. Dieter Roth: Sui-Zitat und Inter/View, in: *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, S. 16-36, hier S. 34)

<sup>155</sup> zitiert nach: *Gesammelte Interviews*, Nachwort, S. 634

<sup>156</sup> *Gesammelte Interviews*, Nachwort, S. 635

<sup>157</sup> Das editorische Vorgehen erläutert Barbara Wien im Rekurs auf Roths Kunstverständnis: »Dieter Roth, der von Kunst erwartete, daß sie nicht harmlos sei, sondern zeige was ist, waren die Interviews, vor allem in den 80er und 90er Jahren, ein Versuch, das abzubilden, was beim Reden wirklich geschieht - man verspricht sich, man verliert den Faden, man spricht verschiedene Sprachen und mißverstet sich etc.. Aber nicht nur das, auch der Kampf mit der Technik, die Schwierigkeiten bei der Aufnahme, [...] alles sollte Teil des Interviews sein. Zu Patrick Frey sagte er bei den über dreizehn Stunden dauernden Gesprächen 1998, daß er es schade fände, wenn man das Interview schneiden würde, denn: ›Der Unsinn geht verloren.‹ Bei der Herausgabe der Interviews habe ich mich an diese Vorgabe gehalten. Da viele der Interviews [...] in unterschiedlichster Weise bearbeitet sind, und ich oft schon gekürzte Manuskripte oder gedruckte Interviews vorliegen hatte, ist die Vollständigkeit, die Roth anstrebte, nur dann zu bewerkstelligen gewesen, wenn das Bandmaterial vorlag.« (*Gesammelte Interviews*, S. 633)

Bandbreite der Gesprächspartner, die von Künstlern wie Richard Hamilton über Journalisten, Freunde und Kunstkritiker reicht; entsprechend unterschiedlich ist die Gesprächsatmosphäre.

Darstellungen eines »Selbst« in den verschiedensten Medien sind ein Zentrum des Rothschen Œuvres. Häufig ist die dargestellte Person in der einen oder anderen Weise vervielfacht, was Roth in den Interviews mit dem Unterschied zwischen seiner Erscheinung und seinem Sein begründet: »Es ist eine Form, in der ich auftrete. Ich *bin* das nicht.«<sup>158</sup> Diese Form der Selbsterzeugung findet sich auch in den *Gesammelten Interviews* wieder. Intermedialität und Vervielfältigung sind die Techniken, auf denen das Vorgehen dieser Arbeiten basiert. Gut 600 Seiten transskribierter Gespräche stellen einen Text dar, der auf Grund seines Umfangs und seiner Heterogenität nicht auf einfache Aussagen reduziert werden kann. Zieht man zudem seine sich über vierzig Jahre erstreckende Entstehung in Betracht, sieht man sich einem Gebilde gegenüber, das man mit Dieter Roth eine »Wolke« zu nennen geneigt ist.

Die Wort-Bild-Felder »Nebel« und »Wolke« stellen eine wichtige Sprach-Palette für das Schaffen Roths bereit. Er beschreibt sich und seine Selbstwahrnehmung als »nebulös«, spricht von seiner »Vorstellungs-«, »Personen-« und »Umgebungswolke«, davon dass sein Hören und Sehen vor sich gehe, als ob »die Nebel ausser mir und in mir sich berühren«.<sup>159</sup> Viele der überraschend poetischen Formulierungen in den Interviews schöpfen aus diesem Repertoire, das Tomas Schmit als »die Leichtigkeit, die aus der schwere kommt« bezeichnet, als »hämmer, die aus dampf bestehen«.<sup>160</sup>

Auf die Grundfesten des Buches und des Mediums Interview zielt schließlich das sich durch alle Unterhaltungen hindurchziehende Fragen nach dem Status des Gesprochenen: »Du weißt ja nicht, was du sagst, du mußt es ja hören. Und wenn du es hörst, dann weißt du nicht, was du gesagt hast, weil du es nur gehört hast.«<sup>161</sup> Mit großem Enthusiasmus wird die Aussagekraft und der Referent des überhaupt Sagbaren angezweifelt, indem Roth die Frage, welche Beziehung das Gesagte zur Welt unterhält, wie ein Mantra wiederholt: »Ich möchte nur behaupten, daß das, was wir sagen, nur das ist, was wir sagen. [...] Der Reiz des Lebens liegt darin: zu sehen, wie das, von dem wir glauben, es gäbe es, daß es das nicht gibt und wie wir glauben, wir reden von etwas, daß es das auch nicht gibt und daß wir nicht mal von was reden können [...]«<sup>162</sup> Bemerkenswert ist die Konsequenz, mit der Roth bei aller Vielfalt der Themen, der Gesprächspartner, der Zeitpunkte, stets die Bedingungen, unter denen die aktuelle Kommunikation stattfindet, seinerseits fragend thematisiert. Hinweise auf die kontinuierliche Präsenz dieser reflexiven Ebene tauchen immer wieder unvermittelt aus dem Gesprächsfluss auf: »Ich meine, die Interview-Situation geht ja unter in der großen Welle, die ich sehe. Ich bin so, daß ich das sehe, wenn wir sprechen miteinander.«<sup>163</sup>

<sup>158</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 154

<sup>159</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 453

<sup>160</sup> Tomas Schmit, »strategofy: forget arts!«, in: Dieter Roth, *Gesammelte Interviews*, hg. v. Barbara Wien, mit einem Nachwort von Barbara Wien und einem Text von Tomas Schmit, London 2002, S. 630-632, 630

<sup>161</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 113

<sup>162</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 273

<sup>163</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 352

Ungeachtet seines Umfangs und des Gewichts des Gesagten eignet dem Text doch etwas schwebend Leichtes. Dies mag eine Folge davon sein, dass es ein Text ist, der ohne Stabilität verleihende Grundlagen auskommen muss, da diese ihm im Sprechen immer wieder entzogen werden: Durch die sich wiederholenden, variierenden Fragen und Antworten zur ungewissen Gewissheit des Gesagten entfaltet sich eine Dynamik der kontinuierlichen Verschiebung.

In einem aufschlussreichen Vergleich von Schreib- und Interviewsituation, erläutert Roth die Bedeutung dieser Form der Rede für ihn: »Mich dünkte das [Interview] gut [...], denn dort war etwas, was ich nicht schreiben würde, und es fiel mir nicht ein, darüber zu reden. Ich denke sowas oft, für mich, aber dann schreibe ich es nicht auf.«<sup>164</sup> Erst im Dialog, durch die Fragen eines Gegenübers, finden Gedanken ihren Weg ins gesprochene und schließlich geschriebene Wort, die sonst ungehört blieben.

---

<sup>164</sup> *Gesammelte Interviews*, Nachwort, S. 635

#### 4.5 *Mundunculum*

»this is my little idiotic alphabet,  
it's not theirs.«  
Dieter Roth über *Mundunculum*

Im Anschluss an die Reihe der aus unterschiedlichen Phasen stammenden und sich unterschiedlicher Medien bedienender Arbeiten, kehrt die Untersuchung zu *Mundunculum* zurück, um sich den Formen des Selbstbezugs und der Selbstbeobachtung darin zuzuwenden. Zunächst stelle ich dem Aufbau des Buches folgend die Dramaturgie dieses Selbstentwurfs dar, der sich durch die komplexe Struktur der ineinander verwobenen Abschnitte hindurch entwickelt.

Bereits im letzten Teil des umfangreichen Untertitels wird darauf hingewiesen, worum es sich bei *Mundunculum* handelt: »Das rot'sche VIDEUM« (M, 9), - also ein visuelles Kompendium, das die Welt oder ein Weltchen aus der Perspektive des Autors wiedergibt. Die »Vorrede« richtet sich laut Überschrift an »Liebe Freunde! Gefürchtete Feinde!« und suggeriert durch die Adressierung einen emotional involvierten Autor und Mündlichkeit. Dieser Duktus wird in den einleitenden Abschnitten beibehalten. Auf der ersten Seite der »Vorrede« fallen die wiederkehrenden Selbst-Korrekturen auf, die den Fluss der Lektüre ins Stocken bringen und die Aufmerksamkeit auf das Ich lenken,<sup>165</sup> indem sie »wir« zu »ICH«, »unser« zu »MEIN« etc. abändern: »sagen wir (korrekt: sage ICH)« (M, 13). Hervorgehoben werden die auf das Ich verweisenden Personal- und Possessivpronomen zusätzlich durch die in diesen Fällen verwendeten Versalien. Ab der zweiten Seite erscheint die erste Person Singular ohne derartige rhetorische Inszenierungen, so als hätte sie zunächst eingeführt oder gegen das mächtigere »wir« positioniert werden müssen, um damit die Perspektive des Erzählers zu bestimmen und diesen im Text zu etablieren. Darauf wird diese Perspektive als diejenige deklariert, die für das gesamte Buch gültig ist: »Wenn ich auf den nun folgenden Feldern Papiers die Werkzeuge gewisser Augentaten beschaffe [...].« (M, 14)

Sperrig und dem Eindruck der Mündlichkeit zuwiderlaufend, wirken in der »Vorrede« die durch Klammern und Gedankenstriche markierten Einschübe. Sie modifizieren oder revidieren das Gesagte, wodurch die dialektische Dynamik des Entwerfens und Verwerfens demonstriert wird. An einigen Stellen sind - einem durch Streichungen und Ersetzungen korrigierten Text vergleichbar - zwei oder mehr Versionen lesbar, indem einzelne Sätze und längere Abschnitte mittels der beschriebenen Verfahren unterteilt und somit unterschiedliche Zusammenhänge möglich werden. Ein Beispiel:

»Liebe Freunde, Ihr werdet verstehen, ebensogut wie ich es verstehe: Etwas zu sehen, das ist (wie Ihr eigentlich alle wißt - Verzeihung, daß ich es überhaupt erwähne) dieses Etwas zu machen (hervorzubringen), und, ETWAS ZU MACHEN [(Verzeihung wiederum, daß ich es hier sage - oder besser vorläufig: Schreibe) ich schreibe - oder, weniger gut: Sage - es hier nur für die nicht prähypnotierten Hörer - oder besser, genauer: Nicht prähypnotisierten Leser (!) - wenn da überhaupt irgendsowas ist wie: ETWAS FÜR JEMANDEN MACHEN KÖNNEN, denn ich selber gehöre ja in den Klub der Egos mit der herzeingebauten Babbelmaschine - ] IST DIE ORIGINALE SÜNDE (ORIGINAL SIN).«  
(M, 15)

<sup>165</sup> Vgl. hierzu die Beobachtung von Ripplinger: »Vieles, was [Roth] produziert hat, war Korrektur, und alles war Selbstkorrektur.« (Ripplinger, 135)

Der palimpsestartige Charakter dieser Abschnitte zeigt sich in der Lektüre, wenn sich im wiederholten Lesen eine Version über eine andere legt. Zudem ist dem Text eine eigene Ebene des Kommentars eingeschrieben, indem die Korrekturen ihrerseits mit Attributen wie »korrekter«, »bescheidener«, »richtiger«, »besser«, »weniger gut«, »genauer« versehen werden und damit die Präsenz eines seinen eigenen Text überarbeitenden Autors implizieren. Dies fällt insbesondere in einem sorgfältig, mit großem Zeilenabstand und breitem Rand gesetzten Text auf, der seiner wertvollen Anmutung nach souverän eine Behauptung aufstellt, dessen Status jedoch durch die genannten Interventionen im Inneren des Textes ausgehöhlt wird.

So erscheinen Selbst- und Weltentwurf auf diesen ersten Seiten tastend oder »provisorisch« »tentativ«, wie es im Untertitel von *Mundunculum* spezifiziert wird. In der »kleine[n] anzeige« (M, 18-29, 50-57), die durch Unterteilungen und Fortsetzungen mit der »Vorrede« und der »Modeschau der Schwänze« verflochten wird, erfährt das in *Mundunculum* verfolgte Vorhaben eine weitere Erläuterung:

»MUNDUNCULUM, FLUECHTIGER VERSUCH DER ILLUSTRIRTEN DARSTELLUNG EINER KITSCHWELT ZUM WEINEN, EINER WEINERLICHEN WELT ILLUSTRATIV VERKITSCHT, EINES WELTLICH-KITSCHIG-ILLUSTREN WEINENS, WEINENDEN WELTKITSCHES, EINER VERWEINTEN WELT, EINES LAECHERLICHEN WEINENS, EINER ILLUSTRIRTEN TRAENE, UAM.

ALLERLEI TEXTE, ILLUSTRIRT. DIE ILLUSTRATIONEN MIT 23 GUMMISTEMPELN GEMACHT, DIE DER AUTOR IN DEN JAHREN 1963-1965 GEZEICHNET HAT. JEDES DER 23 BILDER STELLT FÜR IHN - ODER STELLTE FÜR IHN ZU DER ZEIT, DA ER SIE ENTWARF - EIN WICHTIGES WESEN DAR. WESEN NICHT NUR IM SINNE VON LEBEWESEN, SONDERN AUCH IM SINN VON TOTEN WESEN, WIE Z.B. WERKZEUGE, DIE ELEMENTE, OBJEKTE, FIXE IDEEN, ALBTRÄUME, ILLUSIONEN ETC. [...] UND 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. IN JENER WELT, DIE IN DIESEM BUCH DARGESTELLT WERDEN SOLL, SOLL JEDER TEIL JEDEN DARSTELLEN UND BEDEUTEN KÖNNEN. [...] JE NACH INTERPRETATION DES LESERS.« (M, 18-26)

Selbst- und Weltentwurf werden in diesem Passus miteinander verbunden, indem laut der »anzeige« an der »DARSTELLUNG EINER KITSCHWELT« mittels »23 GUMMISTEMPELN« gearbeitet wird, die für den Autor jeweils »EIN WICHTIGES WESEN« darstellen. Durch die Datierung »IN DEN JAHREN 1963-1965« und Hinweise auf den künstlerischen Schaffensprozess, wie die Reihenfolge der Arbeitsschritte, wird der Erläuterung dieses langjährigen Projekts dessen autobiografische Dimension eingeschrieben. In der einleitenden »kleine[n] anzeige« finden sich außerdem sechs der oben besprochenen Versionen der Darstellung des »Erinnerte[n] Motorradrennen[s]« (M, 26), die sich parallel aus Sicht des »Darstellenden« und des Lesers der Erinnerung und ihrer Darstellung annehmen. Auch in diesen Texten scheint es sich bei der Beschreibung des Vorgangs der Vergegenwärtigung um die Ich-Perspektive dessen zu handeln, der sich zuvor als »Autor« bezeichnet und eingeführt hat. Neben diesen sprachlichen Verweisen erscheint im selben Abschnitt eine Art Selbstporträt: »EGO« wird als erster Begriff in einer Liste von Assoziationen genannt, die dem Stempel zugeordnet werden, der einen Kopf aus der Draufsicht darstellt. Dieter Roth, dessen fotografisches Portrait in der hinteren

Klappe des Buches wiedergegeben wird und dessen Kopf mit zunehmender Kahlheit dem genannten Stempelbild immer stärker ähnelt, mag sich hier auch selbst als »EIN WICHTIGES WESEN« dargestellt haben.

(Auto-) Biografisch lässt sich wie oben gezeigt der Text »Beginn der Engel« (M, 85) als Schilderung des Spracherwerbs des Autors lesen. In »endlosen Schlachten« ringt das »ES« um die Macht über das »Ich«, das von den »Symmetrietendenzstrahlen« der Sprache durchdrungen wird und fast nicht mehr unterscheiden kann zwischen »Kristallisationserscheinungen« und den eigenen »Dampfwolken«. Das »Ich« erhält sich seine Freiheit durch »endlose Dehnbarkeit« und »hat sich seiner äussersten kristallblüte, seinem namen, nicht ergeben.« An dieser Stelle klingt die Möglichkeit einer erfolgreichen Verweigerung gegenüber den ansonsten als unentrinnbar bezeichneten sprachlichen Mechanismen an.

Nachdem in den genannten Abschnitten Elemente und Motive des Selbst- und Weltentwurfs in Wort und Bild dargestellt werden, folgen in den weiteren Kapiteln wie der oben besprochenen »Modeschau der Schwänze« oder dem »MAERCHEN (Katalog der Traenen)« (M, 99-118) diverse in sich geschlossene, surreale Miniaturen von jeweils einigen Seiten Umfang. Sie stellen mit Hilfe des reduzierten grafischen Materials der Stempel Szenarien dar, die durch das ihnen gemeinsame Zeichenrepertoire als zusammengehörig erscheinen, doch in einem nicht näher bestimmten Sinne. In der betrachtenden Lektüre verflüchtigt sich das Netz der unter den Miniaturen entwickelten Bezüge immer wieder in den Bereich der Spekulation. Teils lassen sich Referenzen auf eine »aussermundunculumische« (M, 198) Realität erahnen, doch bleiben auch diese meist vage, wodurch insbesondere in den genannten Passagen der Eindruck hervorgerufen wird, man betrachte eine aus Phantasie und spielerisch assoziativem Verfolgen und Verwandeln von visuellen und sprachlichen Motiven entstandene, »fremde« Welt. Passend zu diesem Eindruck wird in dem in *Mundunculum* enthaltenen »Essay« darauf hingewiesen, dass es in der Gruppe der Zeichen auch das »Unzeichen« geben mag, das »als etwas ausserhalb der Welt, was?, auf etwas ausserhalb der Welt zeigt«. (M, 205)

So steht offenkundig nicht die auf Vermittlung ausgerichtete Darstellung dieser Welt im Vordergrund, sondern der Entwurfsprozesses, aus dem sie hervorgeht.

Entwurf und Verwendung des aus »Wesen« bestehenden Alphabets führen schließlich vor, dass ein nur auf das »Ego« ausgerichteter Selbstentwurf in die Isolation führt.<sup>166</sup> Vor diesem Hintergrund behauptet Stefan Ripplinger zu Recht, *Mundunculum* sei Roths wichtigster Beitrag zur Reflexion der Frage, »warum es unmöglich war [...] Roth zu sagen«.<sup>167</sup>

An den seitenlangen gestempelten Texten, die auf Grund ihrer grafischen Struktur als solche erkennbar, jedoch unlesbar sind, wird der Zusammenhang zwischen der Entscheidung für eine

<sup>166</sup> In der »Vorrede« klingt die radikalisierte Vorstellung eines Selbstentwurfs an, nach der jede Handlung ihre Relevanz nur für den Handelnden besitzt: »[...] wenn da überhaupt irgendsowas ist wie: ETWAS FÜR JEMANDEN MACHEN KÖNNEN, denn ich selber gehöre ja in den Klub der Egos mit der herzeingebauten Babbelmaschine [...].« (M, 14f.)

<sup>167</sup> Ripplinger, 138



›eigene‹ Schrift und dem Aussetzen der Kommunikation demonstriert: »Damit ist ein Extrem erreicht, befindet [Roth] sich im Eigenen, aber auch in einer, wenngleich verführerischen Einsamkeit.«<sup>168</sup>

Durch die Angabe des Codes wird das Alphabet aus »Wesen« des Autors jedoch der »aussermundunculumischen« (M, 198) Referenzialität unterworfen und der Schritt aus seinem ›Weltchen‹ hinaus in Richtung der Welt der »Freunde« und »Feinde« gewagt. Tatsächlich ist, wie oben angemerkt, nicht festzustellen, ob Roth von vorneherein geplant hatte, die Bilder seines »Stempelalphabets« dem lateinischen Alphabet zuzuordnen. Stefan Ripplinger geht davon aus, dass es sich dabei um den »Versuch« handelt, aus der »verführerischen Einsamkeit« »zur Lesbarkeit zurückzukehren«, wie er in der Begründung seiner Lesart des Stempelalphabets ausführt:

»Die Stempel mögen wie Schablonen erscheinen aber sie sind keine, weil sie nicht denotieren, sondern ein freies Spiel der Bedeutungen erlauben. Sie überwinden die Grenzen der Sprache, aber um den Preis der Verständlichkeit. Begrenzt ist ihr Bedeutungsumfang nur durch Roths Assoziation selbst, die einmal mehr, einmal - etwa beim Motorradfahrer - weniger Spielraum zu geben scheint. [...] Hier schrieb er also tatsächlich ohne Beimengung von Scheiße und konventioneller Sprache von sich. Doch es ist nicht mehr lesbar, was er schrieb. Dem widerspricht auch nicht, dass der Künstler den Lesern sein Alphabet in einer ›Stempel Theke‹ (1968) zur Verfügung stellte. Sie können damit schreiben, jedoch nicht Roths, ›because this is my little idiotic alphabet, it's not theirs.« [...] Deshalb wohl gibt es in ›Mundunculum‹ auch den Versuch, zur Lesbarkeit zurückzukehren.«<sup>169</sup>

Infolge seines Egozentrismus ist *Mundunculum* nicht allein ein hermetischer Weltentwurf. Jenseits der semantischen Schwer- oder Unverständlichkeit eignet ihm der Modellcharakter eines Projektes der Konstruktion einer ›eigenen‹ Welt. Dazu tragen insbesondere die Präsenz und Explikation des Entwurfsprozesses bei. In »Vorrede« und »kleiner anzeige« findet sich angekündigt und beschrieben, was hier unternommen wird, und der eingeschlagene Weg, mit Bildern persönlicher Provenienz eine eigene Welt darzustellen, erscheint als plausible autobiografische Tätigkeit, die in einem Werk experimenteller Machart ihren Ausdruck findet. Die darauffolgenden Beschreibungen der Komplikationen - das Problem der Erinnerung, die Fremdheit der Schrift etc. - lassen sich dieser Lesart offenkundig zuordnen. Durch das modellhafte Zeigen des Entwerfens und Verwerfens und damit auch der »irren mühen« wird dem Buch eine Bedeutungsebene eingeschrieben, die es trotz der Hermetik seiner im Vagen verbleibenden Referenzialität als autobiografisches Zeugnis erscheinen lässt. So ist in der Darstellung eines ausschließlich Rothschen Kosmos außerdem die Darstellung der menschlichen, konstruktiven Tätigkeit des Selbst- und Weltentwurfs als Modell enthalten. Der moralische Anspruch und die Nähe zur Tradition der Selbstbeobachtung, die in den späteren Alltagsdokumentationen deutlicher hervortreten, sind in *Mundunculum* in der beschriebenen Form bereits präfiguriert.

---

<sup>168</sup> Ripplinger, 141

<sup>169</sup> Ripplinger, 141

Für Felicitas Thun, die sich *Mundunculum* ausführlicher widmet als die Autoren der anderen drei wiederholt zitierten Aufsätze<sup>170</sup>, ist dieses Projekt das »Schlüsselwerk eines [...] Bildfindungsprozesses.«<sup>171</sup> Zudem sei es der »Versuch, ein permutatives und narratives Bildsystem zu entwerfen, das dem Künstler die Sicherheit eines Vokabulars gibt und Kommunikation zumindest ansatzweise ermöglicht.«<sup>172</sup> Inwiefern es sich bei Roths Stempelalphabet und/oder *Mundunculum* um ein spezifisch »permutatives und narratives Bildsystem handelt«, führt sie nicht weiter aus. Wie Ripplinger nimmt auch Thun eine Demonstration des Scheiterns an: »Gleichzeitig wird aber auf Grund der fragmentarischen inneren Systematik dieser Sprache wiederum das Scheitern der Systeme metaphorisch vorgeführt.«<sup>173</sup> Demnach läge der Grund des Scheiterns in einem Desiderat der Rothschen Systematik, was insofern überrascht, als eine solche in *Mundunculum* gar nicht behauptet wird. Thun geht in Bezug auf *Mundunculum* dennoch von einer derartigen Arbeitsweise bei Roth aus: »Auf den radikalen Umbruch der frühen 60er Jahre reagierte er [...] mit dem systematischen Aufbau einer Bildsprache unter ganz spezifischen und persönlichen Bedingungen.«<sup>174</sup>

Demgegenüber ist die Ursache für das »Scheitern« der Kommunikation nach der hier vertretenen Auffassung nicht in einer defizitären Systematik zu suchen, sondern in der Aporie reflexiver Subjektivität, die um ein imaginiertes, nicht greifbares Selbst kreist und dabei sozusagen ›Wolken‹ vager Referenzialität produziert, um schließlich festzustellen: »fröhlich dampft es sich und unermüdlich (inexhaustible) usw.« (M, 85)

Neben der Annahme einer »systematischen« Vorgehensweise scheint für Thun der Selbstbezug, von dessen zentraler Bedeutung für Roths Œuvre sie generell ausgeht, im Falle von *Mundunculum* in den Hintergrund zu treten. Dies mag mit der von ihr fokussierten »autobiografischen Selbstbezogenheit«<sup>175</sup> zusammenhängen, die sie unter anderem als »schonungslose Demonstration des künstlerischen Selbst«<sup>176</sup> apostrophiert, und die in *Mundunculum* in dieser Form tatsächlich nicht zu finden ist.

Ohne selbst das Resultat einer ›systematischen Reaktion‹ auf einen Umbruch darzustellen, findet sich in *Mundunculum* jedoch ein differenzierter Umgang mit Regeln und Systematik. Auf Systematik beruhen nicht nur das Stempelalphabet und die mit diesen Zeichen geschriebenen Texte. Wie oben am Beispiel der Symmetrie entwickelt, bedient sich Roth zudem Techniken der Bildproduktion, die ein Vorgehen nach Regeln erfordern, die wiederum auf der Beobachtung von optischen Phänomenen basieren.

Im Verfolgen und Missachten einer planmäßigen Darstellung zur Einordnung »symmetrischer«, »einer Art symmetrischer« und »asymmetrischer« »Wesen« (M, 86-91) wird die Reflexion einer

<sup>170</sup> Ina Conzen, Laszlo Glozer, Stefan Ripplinger

<sup>171</sup> Thun, S. 41

<sup>172</sup> Thun, S. 41

<sup>173</sup> Thun, S. 41

<sup>174</sup> Thun, S. 49

<sup>175</sup> Thun, S. 48

<sup>176</sup> Thun, S. 52

Taxonomie angedeutet, die eine Einteilung nach den genannten Kriterien unternimmt. Diese Serie von Stempelzeichnungen beginnt mit einer Illustration, deren Anlehnung an den Querschnitt eines menschlichen Wirbels deutlich erkennbar und die mit »Rueckgrat« betitelt ist (M, 86). Dadurch wird dieser Abschnitt nicht nur explizit auf den Menschen bezogen, sondern auch in den planvollen Aufbau des Buches integriert, da auf der Seite zuvor der Text mit der Formulierung anhebt: »Der Beginn der Engel war als mir das Rückgrat ins Wesen rutschte [...]« (M, 85). Insofern finden sich zumindest passagenweise Experimente mit systematischen Darstellungsformen, die sich jedoch in ihrer Allusion auf wissenschaftliche Vorgehensweisen als Pastiche zu erkennen geben.<sup>177</sup> Sie scheinen verworfen zu werden, da ihre Legitimation angesichts der eigenen Weltwahrnehmung und Erfahrung nicht gegeben ist und wegen des fehlenden Glaubens an die Referentialität der Phänomene und eine verborgene ›Essenz‹. Sie eignen sich jedoch als Sprache und Bild verbindende Konstellation unter anderem dazu, das von Roth beobachtete Oszillieren der Repräsentation zwischen diesen beiden Ebenen zu reflektieren.

---

<sup>177</sup> Vgl. die Überschrift »Maerchen (Katalog der Traenen) - Ein Tränenkatalog« (M, 99) als ein weiteres Experiment der Rubrizierung.

## 5. Sprache - Selbst - Bild

Meine Untersuchung kreist um ein Phänomen, das von Dieter Roth »Selbst« genannt wird, und um dessen scheinbar unmögliche Repräsentation in verschiedenen Medien des Rothschen Œuvres.

Das Phänomen der individuellen Identität und Authentizität wird gleichermaßen in Kunst und Wissenschaft problematisiert; dabei kommt es in manchen Fällen zu Übereinstimmungen mit den Darstellungen Roths. So formuliert Friedrich Block in seiner Studie *Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie*:

»Konstruktivismus und empirische Theorien des Geistes konvergieren in der Auffassung, dass es sich beim Ich um eine raffinierte Konstruktion, Inszenierung, Fiktion innerhalb der Wirklichkeit der Kognition handelt, um die Erdichtung einer mit sich selbst identisch bleibenden und darin unabhängigen Instanz.«<sup>178</sup>

Er stellt desweiteren fest, dass sich reflexive Subjektivität als »medientheoretisches« und »als spezifisch literarisches Problem« untersuchen lasse und kommt zu dem Schluss: »Wissenschaft und Kunst stehen, was diese Fragestellung angeht, offensichtlich in enger Nachbarschaft.«<sup>179</sup> Die konstatierte »Nachbarschaft« liegt zudem in der Annahme begründet, das »Ich« könne als »semantisches Produkt von Selbstbeschreibungen des kognitiven Systems [...]«<sup>180</sup> begriffen werden.

Auf die dem »Problem« eigene Position zwischen Wissenschaft und Kunst weise ich an dieser Stelle hin, da sie mir in Bezug auf die Beschreibung der künstlerischen ›Methode‹ Roths aussagekräftig erscheint, die sich, wie oben beschrieben, pseudo-wissenschaftlicher Techniken der Visualisierung, der Systematisierung, der sprachlichen Reflexion und des Experiments bedient. Zudem handelt es sich dabei offensichtlich um ein Phänomen, dem aus wissenschaftlicher - siehe Zitat von Block - und künstlerischer Perspektive der Status einer Inszenierung oder Fiktion zugesprochen wird. Roth, der sich primär mit literarischen Selbstbeobachtungen, mit theoretisch wissenschaftlichen Zugängen dagegen nur am Rande, beispielsweise in Form der Psychoanalyse, beschäftigt, bewegt sich damit in einem Bereich, in dem auch die von ihm abgelehnten Wissenschaften um die Beschreibung von ›Fiktionen‹ nicht umhin können. So antwortet Roth auf die Frage »Du wolltest die wissenschaftlichen Reden vom Sockel holen? Na ja, ich hole die Wissenschaft herunter und hopse selber rauf, nicht?«.<sup>181</sup>

An Roths Œuvre und seinem spezifisch künstlerischen Versuch über das »Selbst« interessiert sein Vorgehen auch im Hinblick auf den künstlerischen Schaffensprozess im Bereich der »Wissenskünste«. So gehe ich im Unterschied zu Ina Conzen nicht davon aus, dass sich in Roths Schaffen die Entwicklung »einer sich zunehmend präziser herauskristallisierenden Wahrnehmungstheorie« finden

---

<sup>178</sup> Block, S. 76

<sup>179</sup> Block, S. 37

<sup>180</sup> Block, S. 77

<sup>181</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 364

lasse.<sup>182</sup> Er beschreibt und reflektiert eine breite Palette von Aspekten und Phänomenen aus dem Bereich der Wahrnehmung, doch offensichtlich weder mit dem Ziel noch mit dem Ergebnis einer kohärenten Theoriebildung. Roths Methode ist kein zielgerichteter, rationaler und auf klare Erkenntnisse zielender Weg, sondern eine durch persönliches Unbehagen gegenüber den ›Mitteilungssachen‹ Sprache und Bild motivierte Hinwendung zum ›Tatsachenbericht‹ mit ungewissem Ausgang. Dies versuche ich im Folgenden im Zusammenhang mit Roths Verständnis von Sprache, Bild und Selbst und seinem Umgang mit diesen Begriffen noch einmal zusammenzufassen.

Roth praktiziert seine künstlerische Reflexion des Selbst auf der »Daurbühne«<sup>183</sup> der Selbstbeobachtung. Dieses Vorgehen trägt Züge einer performativen Repräsentationskritik, da er diese Bühnen in Form seiner unterschiedlichen »Soloszenen« selbst errichtet. Doch unternimmt er dies nicht primär um der Repräsentationskritik willen, sondern infolge seiner Entscheidung, sich dem Problem der alltäglichen Selbstvergegenwärtigung zu- und von der poetischen Sprache als »Mitteilungssache« abzuwenden. Sprach- und Bildkritik entwickeln sich aus diesem Vorgehen als eine künstlerische Praxis und ihrer Reflexion. An dem Gegenstand, der ihm - und jedem anderen - vermeintlich am nächsten liegt, dem Selbst, entwickelt er seine Kritik der Repräsentation. So entdeckt er in *Mundunculum* eine »innere Fremde«, die in eine »äußere Fremde« übergeht, im *Lebenslauf von 5C Jahren* sind es »Splitter« eines nicht rekonstruierbaren Ganzen, in *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* ist es Zersplitterung als Prozess, die eine zusammenhängende Darstellung unmöglich macht usw.

Methode und Ausrichtung der Repräsentationskritik, die Roth in dieser Form künstlerisch praktiziert, entsprechen damit offensichtlich nicht der Philosophie seiner Zeit. Neben der konsequenten Ausrichtung auf das Phänomen des »Selbst«, die durchaus den Eindruck einer Suche nach ›Erkenntnis‹ hervorruft, treten Humor und spielerischer Umgang mit Regeln umso deutlicher hervor. Zudem steht der fundamentale Zweifel an der Mittelbarkeit von Inhalten jeglicher Art in Sprache oder Bildern dem ernsthaften Bemühen um ein wissenschaftlich reflektierendes Opus unüberwindbar im Weg. Aus diesem Grund findet sich bei Roth auch keine Auseinandersetzung mit dem »Selbst« (als Begriff und/oder Phänomen) in Form eines um Kohärenz bemühten Diskurses. Roth konzentriert sich darauf, Beobachtungen anzustellen und diese zu protokollieren, was sich in verschiedenen Formen der Dokumentation seines Alltags vollzieht. Dokumentiert wird alles, was dieser mit sich bringt: Emotionen, Gedanken, Bilder, Abfall, - ohne klare Grenzen zwischen diesen Bereichen, die immer schon als Gemengelage vorliegen. Dementsprechend muss Roth gewissermaßen nur ›mitschreiben‹ bzw. filmen, sammeln, fotografieren, um als Ergebnis ein Protokoll zu erhalten, das als Reflexion der Selbstrepräsentation lesbar ist. Dies ist wiederum nicht zu verwechseln mit autobiografischem Schreiben, wie es gewöhnlich verstanden wird. Es ist vielmehr eine Erkundung der Grenzen des Bewußtseins in verschiedenen Medien.<sup>184</sup> Dabei werden Beobachtungen angestellt und

<sup>182</sup> Conzen, S. 23

<sup>183</sup> Dieter Roth, Vorwort zu *Ein Lebenslauf von 5C Jahren*, s.o., S. 181

<sup>184</sup> Vgl. Röller, S. 107

Ansichten aufgezeichnet, jedoch immer en miniature, ohne dass sich die Aussicht auf ein Ganzes einstellen würde: »These miniature turbulences do though never last long and go out of focus and into the fog (again? ... where they come from?)«. <sup>185</sup>

Daneben findet sich das Entwerfen und Verwerfen »tentativer«, provisorischer Metaphern und Symbole des Selbst - der »Motorradfahrer«, »Engel«, der »Ego«-Stempel usw. - die als Figurationen des Selbst in Erscheinung treten und als Projektionsfläche und Instrument der Beschäftigung mit dem nicht darstellbaren Phänomen dienen. Einige dieser Selbst-Bilder, unter anderem der »Motorradfahrer«, finden über einen langen Zeitraum immer wieder Verwendung oder werden Metamorphosen unterworfen und können ihre Rolle dadurch länger spielen. <sup>186</sup> Nur in *Mundunculum* geschieht dies in einer Weise, die verschiedene solcher »Wesen« zueinander in Beziehung setzt, sie zu einem Alphabet zusammenfügt, als grafisches Repertoire verwendet und so zumindest Fragmente zu einem Kosmos versammelt. Der Status dieser Metaphern und Symbole changiert jedoch zwischen ihrer behaupteten persönlichen Bedeutung und ihrer Funktion als »künstlerische Hilfsarbeiter«, insofern sie offensichtlich nicht unersetzlich sind und ihre Relevanz Schwankungen unterworfen ist.

Bei näherer Beschäftigung mit den Arbeiten Roths wird deutlich, dass sich die drei Begriffe und Phänomene - Sprache, Bild, Selbst - auf denen sein künstlerischer Schaffensprozess basiert, nicht trennscharf unterscheiden und abschließend definieren lassen. So ist einer Untersuchung des Rothschen Œuvres auch nicht mit über- oder vorweggenommenen Bestimmungen dieser Begriffe gedient, sie können vielmehr nur in seinen Arbeiten betrachtet werden. Eine provisorische Annäherung steht dementsprechend am Ende der Untersuchung und in einer gewissen Spannung zu ihrem Befund.

Dass Roth selbst in seiner sich über Jahrzehnte erstreckenden Auseinandersetzung mit dieser Trias keine Definitionen entwickelt, ist Ausdruck seiner Einsicht in die unscharfen Konturen dieser Phänomene. Er unternimmt den Versuch, »schwebend«, also ohne eine derartige Basis zu agieren. Vor diesem Hintergrund muss die verschiedentlich vertretene These überdacht werden, Roths Arbeiten seien gekennzeichnet durch ihren »autobiografischen Selbstbezug«, die »schonungslose Selbstoffenbarung«, »Selbsterforschung«, »Selbstprüfung«, »Selbstentfaltung« etc. und tendierten zu »totaler Authentizität«. Diese These scheint zumindest in ihrer uneingeschränkten Form nur sinnvoll, wenn von der Existenz eines Selbst bzw. der Möglichkeit seiner Repräsentation ausgegangen wird. Andere Formen des Selbstbezugs scheinen demgegenüber in den Hintergrund zu treten.

Laszlo Glozer formuliert die eingangs zitierte These:

<sup>185</sup> Dieter Roth, *Essay Nr. 11*, S. 5-1

<sup>186</sup> Der »Motorradfahrer« verwandelt sich in eine neue Figur, indem sich der »Reiter« zu den Ohren eines »Karnickels« verlängert, dem seinerseits als »Karnickelkötterkarnickel«, in Schokolade gegossen etc. ein abwechslungsreiches Dasein beschieden ist. Das *P.O.T.H.A.A.VFB* wird zum »Löwenselbst«, eine von Ferne an einen Löwen erinnernde Büste, die wie die »Vogelfutterbüste« vorrangig aus Lebensmitteln gefertigt wird.

»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.«<sup>187</sup>

In *Mundunculum* findet sich der Zusammenhang von Sprache und Bild in verschiedenen Formen reflektiert und demonstriert. Die Übertragung optischer Phänomene in den Bereich der Semantik - wie oben am Beispiel der Symmetrie gezeigt - führt zu phantasmagorischen Metaphern wie den durch Sprache hervorgebrachten ›Kristallen‹ (M, 85). Das Stempelalphabet basiert auf »Bildern«, die »Wesen« darstellen und durch ihre Zuordnung zum lateinischen Alphabet zu lesbarer Schrift werden. Durch Listen von assoziativen Begriffen erhalten diese Zeichen zusätzliche Bedeutungen zugeschrieben. Roth scheint jedoch mit diesem Vorgehen einen Prozess illustrieren zu wollen, der ohnehin vor sich geht: »Wir sehen nur Schrift«<sup>188</sup>, behauptet er, was bedeuten würde, über jedes Bild legt sich für den Betrachter unweigerlich eine Schicht, die eine von Sprache unabhängige Wahrnehmung unmöglich macht. Wort und Bild lassen sich demnach nicht voneinander trennen, sie gehen im Prozess der Wahrnehmung und der Darstellung ineinander über, wie Roth es in folgender Interviewpassage beschreibt:

»Man sieht ein Bild und findet dafür ein Wort, sagen wir einen Namen. Die Bilder, die man sich vorstellt, sind aber dauernd sich verändernde, fließende Sachen. Mit den Worten ist das ähnlich. Hat man ein Wort für das Bild gefunden, so hat man gleich das Bedürfnis, es zu verändern, ein anderes dazuzusetzen, um deutlich zu machen, was man meint. Dieser ähnliche oder andere Name ruft dann wieder ein anderes Bild hervor. Bild und Name, beide fließen.«<sup>189</sup>

Da sich »Bild und Name« im fließenden, nicht zu stoppenden, das heißt keine klaren Definitionen erlaubenden Prozess der Semiose befinden, sind die Möglichkeiten der visuellen und der sprachlichen Repräsentation begrenzt: Dem permanenten Fließen der Bedeutungen stehen jedoch gewöhnlich statische Zeichensysteme wie das Alphabet oder die lexikalische Semantik gegenüber, deren Funktionieren auf fixierten Zuschreibungen basieren.

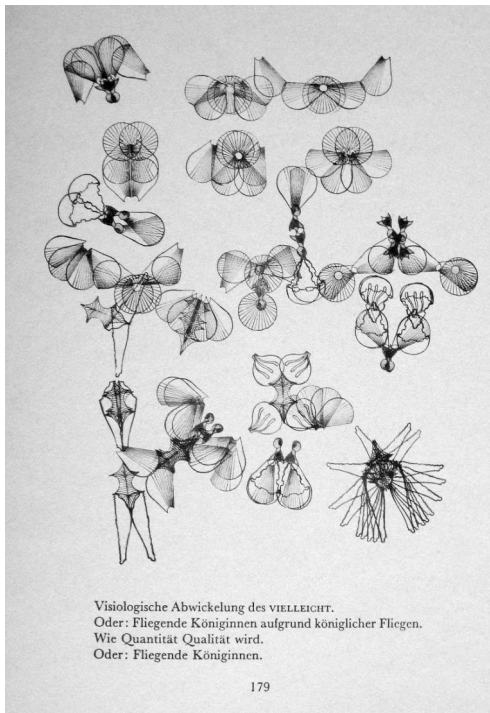
Abschließend möchte ich an einem Beispiel aus *Mundunculum* zeigen, wie Roth dieses Problem reflektiert und sich darüber zu erheben versucht.

---

<sup>187</sup> Glozer, S. 11

<sup>188</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 123

<sup>189</sup> Fortsetzunginterview mit Barbara Wien, 1987 (unpubl.), zitiert nach: Ausst. Kat. *D.R. Gesammelte Werke u.a.*, Neues Museum Weserburg Bremen 1992, S. 14



*Mundunculum*, S. 179

In der Stempelzeichnung »Visiologische Abwicklung des VIELLEICHT« (M, 179) wird das Schillern der Repräsentation zwischen Sprache und Bild demonstriert und das poetische sowie das poetologische Potential einer derartigen Konstellation sichtbar gemacht. Wie die Bildunterschrift besagt, handelt es sich dabei um die Beschäftigung mit Sprache bzw. einem Wort mittels der Kombination von visuellen und ›logischen‹ Elementen. Zu sehen sind insektenartige, fliegende Wesen, die in der Bildunterschrift als »fliegende Königinnen« klassifiziert werden und auch auf die »Engel« verweisen, denen einer der vorangehenden Abschnitte gewidmet ist. Auf die Wortbildung von »vielleicht« als Komposition aus »viel« und »leicht« anspielend, heißt es im Kommentar: »Wie Quantität Qualität wird.«

So legt Roth eine sprachwissenschaftliche Fährte und erbringt spielerisch einen humorvollen ›Beweis‹ für sein Credo ›Quantität statt Qualität‹. »Vielleicht« verweist - neben Wahrscheinlichkeit und Hoffnung - auf schwebende Ungewissheit, Vagheit, worin als ›Leichtigkeit‹ wiederum eine Qualität liegen kann. Der dem »vielleicht« inhärente Zweifel beflügelt gewissermaßen die erhoffte Leichtigkeit des Schwebenden.

In diesem Spiel der Zeichen scheint sich eine Art performativer Authentizität zu ereignen, die als Geschehen der Zeit und der Transformation unterworfen ist. Das Spielfeld und die Figuren entwirft der Autor, Regeln deutet er nur an, indem er das Mögliche vage begrenzt. Der Leser/Betrachter spielt mit, indem er in der Rezeption das Oszillieren zwischen Sprache und Bild vollzieht. Diese Aktion befindet sich in offensichtlicher Nähe zum künstlerischen Schaffensprozess wie ihn Roth beschreibt und damit auch zum Prozess des Selbstentwurfs, da dieses Oszillieren nach seiner Darstellung grundlegend ist für seine Art der Weltwahrnehmung.



Roth nimmt nicht für sich in Anspruch, das Funktionieren der Repräsentation ›verstanden‹ zu haben. Er reflektiert anhand intermedialer Konstellationen aus distinkten Zeichensystemen den prozesshaften Charakter semiotischer Prozesse im Gegensatz zu statischen Repräsentationen. Damit demonstriert er zugleich die unumgängliche Vagheit jeglicher Referenzialität als deren unerschöpfliches poetisches und poetisches Potential.

Lapidar fasst er dies im Hinblick auf den Prozess der Selbstbeobachtung zusammen und benennt damit Perspektive und Gegenstand seines künstlerischen Schaffens: »es kommt mir so vor, als wenn ich mich selbst beschreibe.«<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 133

## Editorische Notiz

Im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung habe ich drei Archive besucht: Das Archiv der Bibliothek des Museum of Modern Art in New York, das Archiv Sohm der Staatsgalerie Stuttgart und das Archiv Roth in Basel. Wobei letzteres kein Archiv im eigentlichen Sinne ist, sondern ein nicht öffentlich zugängliches, ehemaliges Atelier Roths. Das Material dort ist nur teilweise geordnet und nicht katalogisiert.

Um archivarisches, nicht publiziertes Material handelt es sich bei den Notizen und den Typo- bzw. Manuskripten, die im Abschnitt über die Textgenese von *Mundunculum* vorgestellt werden, sowie bei den zitierten Briefen. Bei der Transskription der nicht publizierten Texte habe ich die Orthografie Roths beibehalten und Wortabstände durch Leerzeichen angedeutet.

## Literaturverzeichnis

### 1. Bücher von Di(e)ter Rot(h)

(chronologisch, »Gesammelte Werke« und »Bastel-Novellen« jeweils als Gruppe):

rot, diter: *Kinderbuch*, Reykjavík 1957

rot, diter: *bok 1956 - 1959*, Reykjavík 1959

rot, diter: *bok 2*, Reykjavík 1960

rot, diter: *bok 3c*, Reykjavík 1961

rot, diter: *Copley Book*, Reykjavík 1965

Rot, Diter: *Mundunculum*, Köln 1967

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

Roth, Dieter: *Manifest*, New York 1966

Roth, Dieter: *Poetrie 2 - 301 kleine Wolken in memoriam big J und big G / 48 tiefliegende Wolken für Rudolf Rieser*, Stuttgart 1967

Diter Rot, *die blaue flut*, Stuttgart 1967

Diter Rot, *a LOOK into the blue tide part 2*, New York 1967

Roth, Dieter: *Frühe Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O.Wiener*, Darmstadt Neuwied 1973

Roth, Dieter: *Der Tränensee*, Reykjavík 1973

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 2, ideogramme*, Hellnar Köln London 1971

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 9, stupidogramme. gedruckte beispiele der handgezeichneten originalserien von 1961 bis 1966*, Stuttgart London Reykjavík, 1975

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 11, snow, with an introduction by the author (fotoversion des originals von 1964)*, Stuttgart London Reykjavik 1970

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 13, Scheisse - vollständige Sammlung der »Scheisse« Gedichte mit allen Illustrationen*, Stuttgart London Reykjavík 1972

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 14, Die Blaue Flut*, Stuttgart London Reykjavík 1973

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 15, poetrie 5 bis 1 zeitschrift für posiererei pometrie poeterei und poesie*, Köln London Reykjavík 1969

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 16, MUNDUNCULUM - leicht korrigierte und erweiterte version des 1967 bei dumont schauberg köln 1967 erschienenen buches*, Stuttgart London Reykjavík 1975

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 18, kleinere werke (1. teil) veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966*, Hellnar Köln London 1971

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

Roth, Dieter: *Gesammelte Werke, Band 20, Bücher und Grafik (1. Teil) aus den Jahren 1947 bis 1971*, Stuttgart London Reykjavík 1972

Roth, Dieter: *Bastel-Novelle, Nr. 1, Das Original (1. Teil) von Max Plunderbaum*, Stuttgart London Reykjavík 1974

Roth, Dieter: *Bastel-Novelle, Nr. 2, Das ORIGINAL (2. Teil) von Fax Hundetraum*, Stuttgart London Reykjavík 1975

Roth, Dieter: *Bastel-Novelle, Nr. 3, DAS FATAL-ORIGINAL, Gedichte von Ratz Hundefutter von Wix Stundenschaum*, Stuttgart London Reykjavík 1978

Roth, Dieter: *Ein Lebenslauf von 5C Jahren*, Luzern 1980

Roth, Dieter: *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)*, Bern 1982

Roth, Dieter: *Ladenhüter (aus den Jahren 1965 - 1983)*, Berlin 1983

Roth, Dieter: *3 vorläufige Listen - Band 3 der Bibliothek des Angefangenen*, Basel 1987

Roth, Dieter: *Notizbuch 1966*, Basel 1988/89

Roth, Dieter: *Notizbuch 1967*, Basel 1988/89

## **2. Kataloge, Sammlungen:**

Gerstner, Karl; Rot, Diter; Spoerri, Daniel; Thomkins, André und Freunde, *friends, freund, freunde, freunde*, Stuttgart 1969

Ausst. Kat. *Dieter Roth, Zeichnungen*, Hamburg 1988

Ausst. Kat. *Dieter Roth, Gepresstes Gedrucktes Gebundenes Druckgraphik und Bücher 1949-1979*, Albertina Wien, Wien 1998

Conzen, Ina: *Dieter Roth - Haut der Welt*, Stuttgart 2000

Roth, Dieter: *Gesammelte Interviews*, hg. v. Barbara Wien, mit einem Nachwort von Barbara Wien und einem Text von Tomas Schmit, London 2002

Iannone, Dorothy (Hg.): *Dieter and Dorothy - Dieter Roth, Dorothy Iannone, Their Correspondence in Words and Works 1967-1998*, Zürich 2002

Roth, Dieter: *Originale, Catalogue Raisonné (Bd. 1)*, bearbeitet von Dirk Dobke, mit einer Einführung von Laszlo Glozer, Hamburg London 2002

Roth, Dieter: *Druckgraphik, Catalogue Raisonné (Bd. 2)*, bearbeitet von Dirk Dobke, Hamburg London 2003

*Dieter Roth & Richard Hamilton, Collaborations - Relations - Confrontations*, Einleitung von Vicente Todoli, Texte von Etienne Lullin & Emmett Williams, London Porto 2003

Roth, Dieter: *Bücher + Editionen*, Catalogue Raisonné (Bd. 3), bearbeitet von Dirk Dobke, Hamburg London 2004

*Dieter Roth in America*, London 2004

*Dieter Roth*, ein Film von Edith Jud, 2004

Ausst. Kat. *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, hg. v. Theodora Vischer und Bernadette Walter, Baden / Schweiz 2003

Roth, Dieter: *Da drinnen vor dem Auge - Lyrik und Prosa*, hg. v. Jan Voss, Beat Keusch, Johannes Ullmaier, Björn Roth, Frankfurt aM 2005

### 3. Über Dieter Roth

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

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

Glozer, Laszlo: 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

Jud, Edith: *Dieter Roth - ein Film*, 2004

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

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

Söntgen, Beate; Vischer, Theodora (Hg.): *Über Dieter Roth - Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung »Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive« im Schaulager Basel*, 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, Basel 2004

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

Thun, Felicitas: 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

Weißbecher, Angelika: *Sprache als Symmetriesurrogat - Ausgewählte Texte von Dieter Roth, dargestellt im Zusammenhang mit dem Gesamtentwurf*, Magisterarbeit, Stuttgart 1982 (unveröffentlicht; einsehbar im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

### 4. Sonstiges

Adcock, Craig E.: *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass - An N-Dimensional Analysis*, Michigan 1983

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt aM (1970) 1973
- Ashton, Dore: An Interview with Marcel Duchamp, in: *Studio International*, 171 (Juni 1966), S. 244 - 247
- Augustinus: *Bekenntnisse*, übersetzt, mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 1989
- Ausst. Kat. *Aufbrüche - Manifeste, Manifestationen: Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, hg. v. Klaus Schrenk, Köln 1984
- Ausst. Kat. *documenta 5: Befragung der Realität. Bildwelten heute*, Kassel 1952
- Ausst. Kat. *Dynamic Symmetry - A Retrospective Exhibition*, Rhode Island School of Design, 1961
- Ausst. Kat. Thomas Kellein, *Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm*, Stuttgart 1986
- Baker, Herschel: *The Image of Man - a Study of the Idea of human Dignity in classical Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, New York 1961
- Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie* (Der Begriff der Verausgabung, Der verfernte Teil, Kommunismus und Stalinismus, Die Ökonomie im Rahmen des Universums), aus dem Französischen von Traugott König, Heinz Abosch und Gerd Bergfleth, München <sup>3</sup>2001  
(zuerst: La notion de dépense, in: *La Critique Sociale*, Nr. 7, Januar 1933, S. 7-15;  
*La part maudite*, Paris 1949; Le communisme et le stalinisme, in: *Critique*, Nr. 71, Mai 1953, S. 415-428 und Nr. 73, Juni 1953, S. 514-535; L'économie à la mesure de l'universe, in: *Constellation - La France libre*, Nr. 65, Juli 1946, S. 7-16)
- Bataille, Georges: La part maudite, in: ders., *Œuvre complètes*, VII, S. 17-179
- Bataille, Georges: La notion de dépense, in: ders., *Œuvre complètes*, I, Paris 1970, S. 302-320
- Bataille, Georges: *Die Erotik*, neu übersetzt und mit einem Essay versehen von Gerd Bergfleth, München 1994  
(zuerst: *L'Erotisme*, Paris 1957)
- Bataille, Georges: *Histoire de l'Oeil*, Paris 1928
- Becker, Jürgen; Vostell, Wolf (Hg.): *Happenings - Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme - eine Dokumentation*, Hamburg 1966
- Block, Friedrich: *Beobachtung des ›ICH‹ - Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie*, Bielefeld 1999
- Block, René: *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Berlin 1983
- Brecht, George: *Notebooks I/II/III*, hg. v. Dieter Daniels, Herrmann Braun, Köln 1991
- Breidbach, Olaf; Clausberg, Karl (Hg.): *Video, ergo sum: Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften*, Hamburg 1997
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen, Schreiben, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich, Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt aM 1991, S. 757-772

Clair, Jean: Duchamp, Léonard, la tradition maniériste, in: *Marcel Duchamp: Tradition de la rupture ou rupture de la tradition*, hg. v. Jean Clair, Paris 1979, S. 117-144

Conzen-Meairs, Ina (Hg.): *Liber maister s: Hanns Sohm zum siebzigsten Geburtstag*, Stuttgart 1991

de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übersetzt v. Herman Lommel, hg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye, Berlin <sup>2</sup>1967  
(zuerst: *Cours de linguistique générale*, Paris 1916)

*Grammatologie*, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler, Frankfurt aM <sup>5</sup>1994  
(zuerst: *De la Grammatologie*, Paris 1967)

Derrida, Jaques: *L'écriture et la différence*, Paris 1967

Derrida, Jaques: *La voix et le phénomène*, Paris 1967

Duchamp, Marcel: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (The Green Box)*, Editions Rose Sélavy, Paris 1934

Duchamp, Marcel: *A l'infinif (The White Box)*, New York 1966

Duchamp im Interview mit Katherine Kuh, in: *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York 1962, S. 81-93

»A Radio Interview«, in: *Duchamp - Passim (A Marcel Duchamp Anthology)*, hg. v. Anthony Hill, London 1994, S. 68 - 82

*The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even - a typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box translated by George Heard Hamilton*, New York 1960

Duchamp, Marcel: *A l'infinif - A typotranslation by Richard Hamilton and Ecke Bonk of Marcel Duchamp's White Box*, Northend Chapter 1999

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt aM <sup>2</sup>1977  
(zuerst: *Opera aperta*, Mailand 1962)

Flatley, Jonathan: »Art Machine« in: *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, hg. v. Nicholas Baume Cambridge/Mass., 2001, S. 81-102

Flux Generation. A Conversation between Bracken Hendricks, Geoffrey Hendricks, Alison Knowles, Hannah Higgins and Janet A, Kaplan, held on Nov. 6, 1999; in: *Art Journal*, vol. 59, no. 2, summer 2000, S. 6-17, 7

Foucault, Michel: *Die Sorge um sich, Sexualität und Wahrheit 3*, Frankfurt aM <sup>5</sup>1997  
(zuerst: *Histoire de la sexualité, Vol. 3, Le souci de soi*, Paris 1984)

Foucault, Michel: *Der Mensch ist ein Erfahrungstier*, Gespräch mit Ducio Trombadori, übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt aM <sup>2</sup>1997  
(zuerst: *Conversazione con Michel Foucault*, in: *Il Contributo*, 4. Jg., Heft 1, Januar-März 1980, S. 23-84)

Foucault, Michel; Martin, Rux u.a.: *Technologien des Selbst*, hg. v. Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick Hutton, aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff, Frankfurt aM 1993  
(zuerst: *Technologies of the Self*, Amherst 1988)

Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, Paris 1966

Foucault, Michel: Genealogie der Ethik: Ein Überblick über laufende Arbeiten, in: Hubert L. Dreyfus u. Paul Rabinow, *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Mit einem Nachwort von und einem Interview mit Michel Foucault. Aus d. Amerik. v. Claus Rath u. Ulrich Raulff. Frankfurt aM 1987, S. 263-292

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd. 3, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Rards, James Strachey, Frankfurt aM (1900) 1996

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips (1920), in: ders., *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. 3, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Rards, James Strachey, Frankfurt aM 1997, S. 213 - 272

Genette, Gérard: *Palimpseste - Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt aM 1993  
(zuerst: *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris 1982)

Grésillon, Almuth: *Literarische Handschriften - Einführung in die »critique génétique«*, Bern 1999  
(zuerst: *Éléments de critique génétique - Lire les manuscrits modernes*, Paris 1994)

Groys, Boris: *Unter Verdacht - Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000

Hambidge, Jay: *The Parthenon and other greek temples, their dynamic symmetry*, New Haven 1924

Hambidge, Jay: *Dynamic symmetry: the Greek vase*, New Haven 1920

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke 14, Vorlesungen über die Ästhetik II, Frankfurt 1970

Henderson, Linda Dalrymple: *Duchamp in context - science and technology in the Large glass and related works*, Princeton 1998

Iglhaut, Stefan; Spring, Thomas (Hg.): *Science + Fiction - Zwischen Nanowelt und globaler Kultur. Bilder und Texte*, Berlin 2003

Keeles, Kenneth D.: *Leonardo da Vinci's elements of the science of man*, New York 1983

Knapstein, Gabriele: *George Brecht: Events*, Berlin 1999

Krimmel, Bernd (Hg.): *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1984

Leonardo Da Vinci: *Das Wasserbuch, Schriften und Zeichnungen*, ausgewählt und übersetzt von Marianne Schneider, München Paris London 1996

*Leonardo da Vinci, Atlas der anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II. in Windsor Castle*, 3 Bände, hg. von Kenneth D. Keele, Carlo Pedretti, Gütersloh 1978

LeWitt, Sol: Paragraphs on Conceptual Art, in: *Artforum*, V, 10, Summer 1967, S. 79 - 83

Lippard, Lucy (Edited and annotated): *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).*, New York 1973, Berkeley <sup>2</sup>1997



- Maciunas, George: Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art (1962), in: *In the Spirit of Fluxus*, Ausst. Kat. Walker Art Center, Chicago 1993, S. 156 - 157
- Mac Low, Jackson; Young, La Monte (Hg.): *An Anthology*, New York 1963
- Mann, Thomas: Der kleine Herr Friedemann, in: ders., *Frühe Erzählungen*, Frankfurt aM 1981, S. 69 - 98
- Mattenklott, Gundel; Weltzien, Friedrich (Hg.): *Entwerfen und Entwurf - Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin 2003
- Maturana, Humberto: *Biology of Cognition*, Urbana / Ill., 1970
- Maturana, Humberto: *Was ist erkennen? Die Welt entsteht im Auge des Betrachters*, hg. v. Rudolf zur Lippe, aus dem Englischen von Hans Günter Holl, München 2001
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964
- McLuhan, Marshall: *Verbi-Voco-Visual Explorations*, New York 1967
- McLuhan, Marshall: *The Medium is the Massage*, New York 1967
- Menninghaus, Winfried: *Ekel - Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt aM 1999
- Muybridge, Eadweard: *The Human Figure in Motion*, Philadelphia 1901
- Paolozzi, Eduardo: *Metafisikal Translations*, 1962
- Perec, Georges: *La Vie mode d'emploi*, Paris 1978
- Perec, Georges: *Cahier des charges de »La Vie mode d'emploi«*, hg. v. H. Hartje, B. Magné, J. Neefs, Paris 1993
- Reff, Theodore: Duchamp & Leonardo - L.H.O.O.Q. - Alikes, in: *Art in America* 65 (Jan./Febr. 1977), S. 82 - 93
- The Linguistic Turn - Essays in Philosophical Method*, hg. v. Richard Rorty, Chicago (1967) <sup>2</sup>1992
- Schmid, Wilhelm: *Philosophie der Lebenskunst - Eine Grundlegung*, Frankfurt aM (1998) <sup>6</sup>2000
- Spoerri, Daniel: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg 1998
- Steinberg, Leo: *Other Criteria - Confrontations with Twentieth-century Art*, New York 1972
- Warhol, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol from A to B and back again*, New York 1975
- Weigel, Sigrid: 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
- Wiebelt, Alexandra: *Symmetrie bei Schriftsystemen. Ein Lesbarkeitsproblem*, Tübingen 2004
- Wiener, Oswald: *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Hamburg (1969) <sup>2</sup>1972

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914 - 1916, Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt aM <sup>12</sup>1999

Wittgenstein, Ludwig: *Vermischte Bemerkungen - eine Auswahl aus dem Nachlass*, hg. v. Georg Henrik von Wright, Frankfurt aM <sup>2</sup>1978

Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewißheit*, Werkausgabe Band 8, Bemerkungen über die Farben, Über Gewißheit, Zettel, Vermischte Bemerkungen, Frankfurt aM (1984) <sup>7</sup>1997

Wittgenstein, Ludwig: *Schriften Bd. 2, Philosophische Bemerkungen*, aus dem Nachlass hg. von Rush Rhees, Frankfurt aM 1964