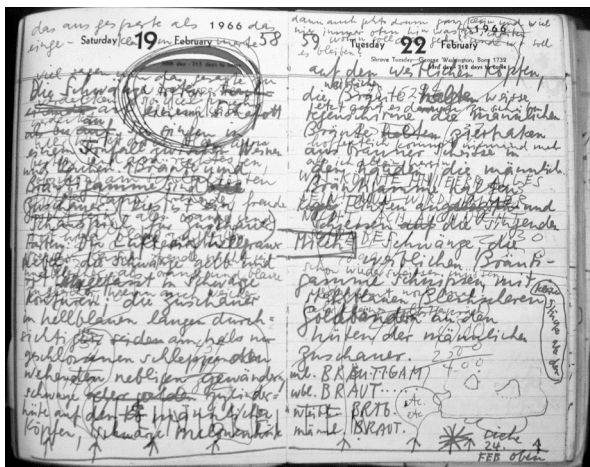


## B. MUNDUNCULUM - Ein tentatives Logico-Poeticum, dargestellt wie Plan und Programm oder Traum zu einem provisorischen Mytherbarium für Visionspflanzen BAND 1: Das rot'sche VIDEUM

### 1. Entstehung und Produktion

Vor dem Hintergrund der biografischen Situation gehe ich im folgenden Abschnitt auf Entstehung und Produktion von *Mundunculum* ein. Da die Materialien, die ich zur Untersuchung der Textgenese verwende, bislang größtenteils unbekannt sind, stelle ich sie zunächst kurz vor.

#### 1.1 Textgenese - Materialien



Doppelseite mit Texten aus »Modeschau der Schwänze«, Notizbuch von 1966  
(Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

Die Untersuchung des Produktionsprozesses von *Mundunculum* kann sich auf unterschiedliche Materialien stützen, unter denen die später publizierten Notizbücher von 1966 und 1967 zentral sind. Hier finden sich Skizzen und Textpassagen, die direkt in *Mundunculum* eingehen. Daneben erscheinen auch Einträge, die *Mundunculum* thematisch zuzuordnen sind.

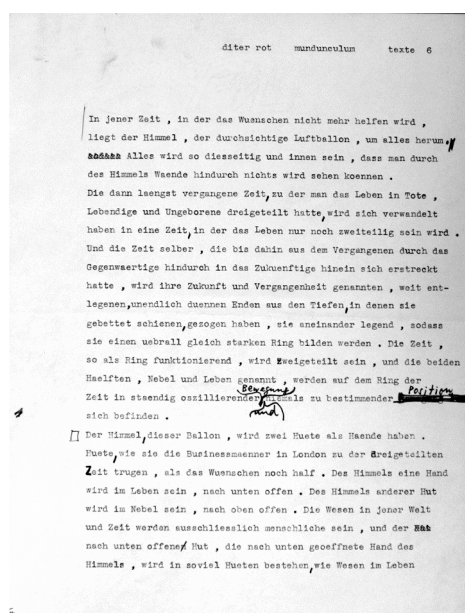
Es liegen außerdem vor:

- a) handschriftliche Notizen außerhalb des Notizbuches



Überarbeitungsspuren tragen. Der weitaus größere Teil der *Mundunculum*-Texte scheint in den genannten Notizbüchern erstmals niedergeschrieben.

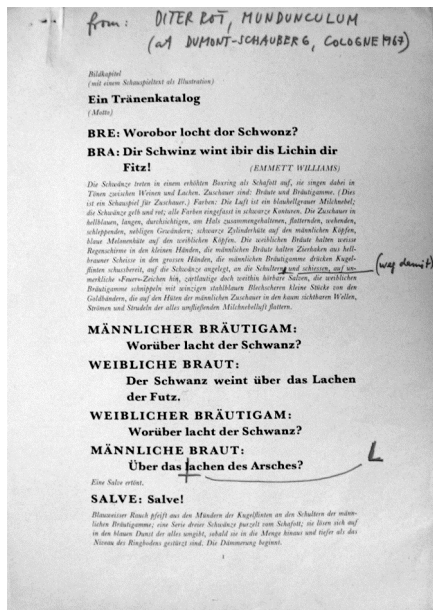
b) mit Schreibmaschine (aus dem Notizbuch oder von handschriftlichen Notizen ab-) geschriebene Manuskriptseiten. Die Nummerierung und die durchlaufende Kopfzeile »diter rot, mundunculum, texte« sind wohl bereits für den Setzer bei DuMont bestimmt.



Maschinengeschriebene Manuskriptseite, Text der oben abgebildeten handschriftlichen Notiz (Archiv Roth, Basel)

Umfangreicher sind diese zu Konvoluten zusammengehefteten Manuskripte, von denen wohl ungefähr dreißig vorhanden gewesen sein mögen, die jedoch nur zu einem kleineren Teil auffindbar sind. Sie umfassen jeweils zwei bis fünf Seiten und entsprechen in ihrer Struktur weitgehend dem Aufbau der Druckfassung. Die Nummerierung am oberen Seitenrand ordnet die Texte bereits annähernd in der Reihenfolge der späteren Buchpublikation. Roth notiert auf der jeweils ersten, mit »textanweisung« betitelten Seite des Konvoluts, handschriftlich detaillierte Angaben zu Type, Schriftgröße und Textlaufweite, sowie Anweisungen für den Setzer zu Durchschuss und Formatierung.

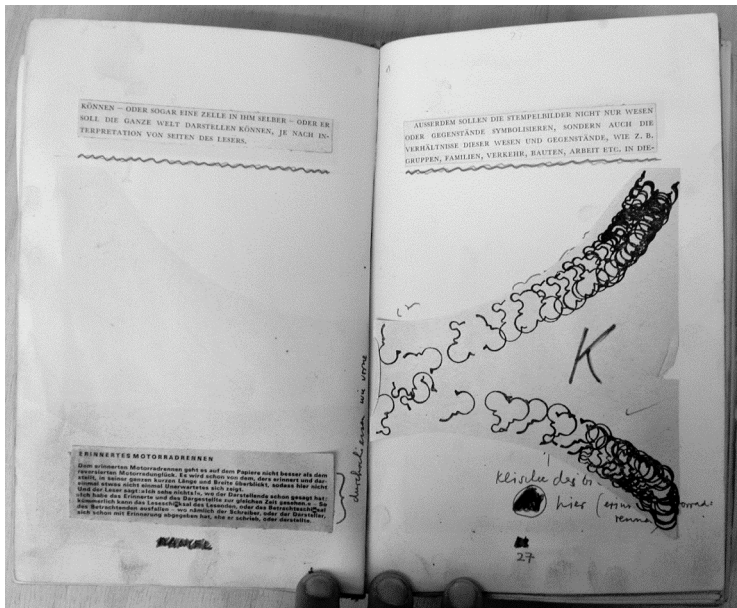
c) auf gelbem Papier (der Farbton entspricht ungefähr der Buchausgabe) gesetzte Druckbögen, auf denen in unterschiedlichem Umfang Korrekturen vorgenommen werden.



Korrekturfahne (aus: »Modeschau der Schwänze«) (Archiv Roth, Basel)

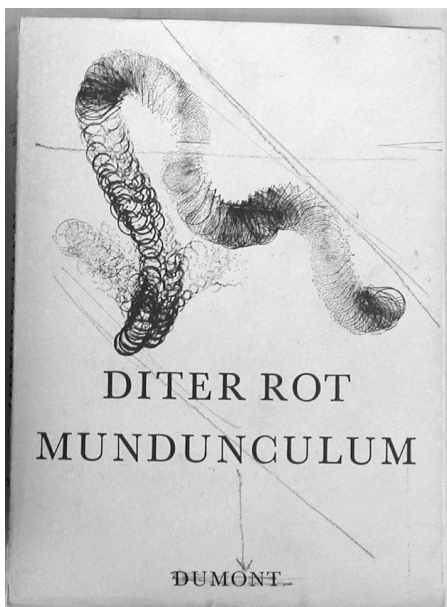
d) ein Prototyp (von Roth als »probekband« bezeichnet) des Buches, wie es 1967 bei DuMont erscheint, der von Roth selbst hergestellt wurde. Neben letzten Korrekturen dient diese Vorstufe wohl dazu, die Übersicht über den Produktionsprozess des Buches in der Phase zu bewahren. Hier wird von Roth unter anderem jeweils der Fortschritt des Klischierens seiner Zeichnungen und Stempelbilder vermerkt.





»probeband« (Archiv Roth, Basel)

e) ein »korrigiertes« Exemplar der Ausgabe von 1967.

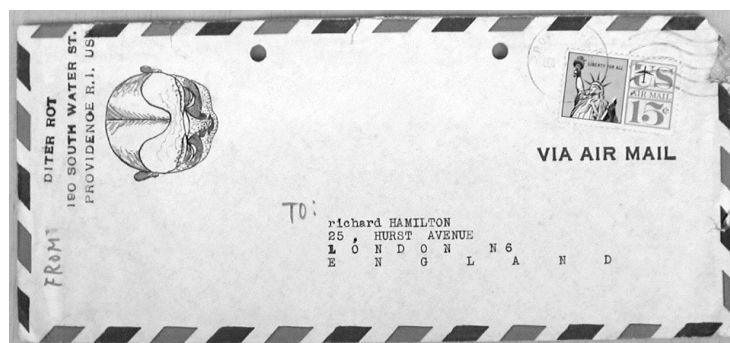


Von Roth korrigiertes *Mundunculum*-Exemplar der Ausgabe von 1967 (Archiv Roth, Basel)

In diesem Exemplar macht Roth die von DuMont verlangten Änderungen wieder rückgängig. Es diente offensichtlich als Vorlage für die Publikation in der Edition Hansjörg Mayer 1975.

Wie wir im Folgenden sehen werden, steht außerdem Roths Korrespondenz in einem engen Zusammenhang mit *Mundunculum*. Insbesondere in den Briefen an Richard Hamilton und Hanns Sohm äußert sich Roth über *Mundunculum*. Die Präsenz der zu *Mundunculum* gehörigen Motive in scheinbar allen Bereichen lässt sich stellvertretend an dem mit »Ego« assoziierten Stempel neben

Roths Absenderadresse erkennen. Mit Ernst Brücher vom Verlag DuMont Schauberg führt Roth ab 1964 eine umfangreichere Korrespondenz.



An Richard Hamilton adressierter Briefumschlag (23. 4. 1965) mit *Mundunculum*-Stempel (Archiv Roth, Basel)

## 1.2 Das Notizbuch von 1966

Nicht nur wegen der darin enthaltenen frühen Textstufen und Skizzen ist das Notizbuch von 1966 die wichtigste Quelle für die Untersuchung der Entstehung von *Mundunculum*, sondern insbesondere auch wegen der Dimension des Selbst- und Weltentwurfs, die Roth schreibend und zeichnend in der Entgrenzung von Kunst und Leben praktiziert: Er führt Kalender, Tage-, Skizzen-, Notizbuch parallel als eine programmatische Einheit, die die Unterscheidung von Alltag und Kunstproduktion unterläuft.

Über den Auslöser, der 1966 zur Verwendung eines Notizbuches führt, kann nur spekuliert werden. Ein Grund könnten die sprunghaft häufiger werdenden Reisen und der ebenso abrupt einsetzende internationale Erfolg, einhergehend mit den entsprechend umfangreicheren organisatorischen Aufgaben sein - beide Ereignisse stimmen ungefähr mit dem fraglichen Zeitpunkt überein. Auch das gleichzeitige Arbeiten an mehreren unterschiedlichen Projekten ist vor Mitte der 60er Jahre weniger ausgeprägt.



Umschlag des Notizbuches von 1966 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

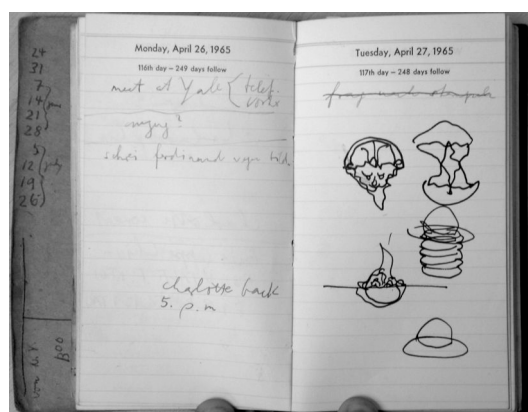
Verschiedene Indizien lassen vermuten, dass Dieter Roths 1966 verfasstes Notizbuch mit dem Gedanken an die Möglichkeit einer späteren Veröffentlichung entstand. Daneben ist es Ausdruck der

Hinwendung zum Tagebuch und zum Notieren des Entwerfens in einer Form, die diesem einen eigenständigen Wert zumisst. Für die Entwurf und Produktion verbindende Methode, durch die sich die Arbeiten Roths seit dieser Zeit auszeichnen, ist dies ein entscheidender Schritt, den er selbst rückblickend charakterisiert:

»1966 & 67 Ändere Texte Anderer (Herrmann Brochs Vergil, wo der Pseudo-mitteilungscharakter des Poetischen mir einigermaßen klar wird), beginne Tagebücher zu schreiben, zunächst in Form des Skizzenbuches & Ideenotizbuches (gemischt mit Alltagsnotizen)«<sup>1</sup>

Bei der Lektüre des Notizbuches von 1966 entsteht der Eindruck, Roth schreibe nicht, zumindest nicht nur, beiläufig dieses und jenes in seinen Taschenkalender, sondern verfasse einen vielschichtigen verzweigten Text, der Motive, Themen, Reflexionen enthält, die direkt in seine schriftstellerische Produktion dieses Jahres und der folgenden Jahre eingehen, und der zugleich als eigenständiger Text gelesen werden kann.

Teile dieses Notizbuches erscheinen bereits 1967 unter dem Titel *die blaue flut* in der edition hansjörg mayer.<sup>2</sup> Dafür werden die handschriftlichen Einträge zwischen Januar und Juli 1966 transskribiert und die Satzzeichen als »punkt«, »komma« bzw. »koma« etc. ausgeschrieben. Zudem besteht der Text »301 kleine wolken in memoriam big J and big G« aus Fragmenten des Notizbuches von 1966.<sup>3</sup> Als weitere Hinweise auf die Absicht, es zu publizieren, können eingestreute produktionstechnische Anweisungen gelesen werden, wie etwa am Anfang des Notizbuches: »in einer druckerei ausführen«.



Doppelseite aus Roths Kalender von 1965 mit an Formen der *Mundunculum*-Stempel erinnernden Zeichnungen (Archiv Roth Basel)

Im Kalender von 1965<sup>4</sup> finden sich derartige Texte dagegen nicht. Nur einige vereinzelte Skizzen, die zudem nicht in der Form ausgearbeitet sind, wie dies im Notizbuch von 1966 der Fall ist, weisen auf die Produktion dieses Jahre hin. Der verwendete Taschenkalender ist deutlich kleiner als der der

<sup>1</sup> Dieter Roth, *3 vorläufige Listen - Band 3 der Bibliothek des Angefangenen*, Basel 1987, n. pag.

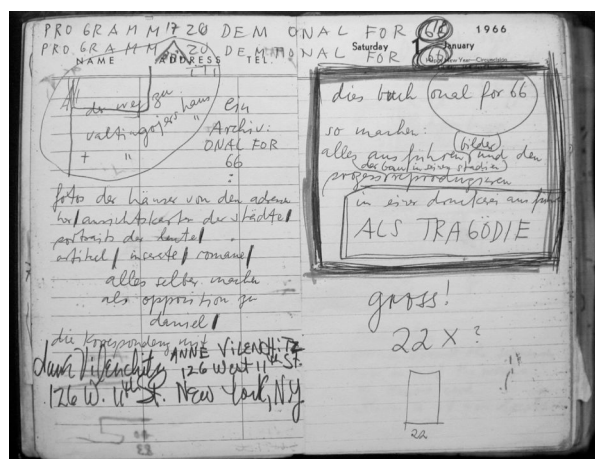
<sup>2</sup> Diter Rot, *die blaue flut*, Stuttgart 1967

<sup>3</sup> Diter Rot, *301 kleine wolken in memoriam big J und big G - ein fingierter Bericht aus der inneren Fremde von D. R. dem Schweizer im inneren Ausland - 48 tiefliegende Wolken für Rudolf Rieser*, s. Anm. 127

<sup>4</sup> Archiv Roth Basel

folgenden Jahre und über weite Strecken leer geblieben; er wird offensichtlich weder für das Notieren von Ideen, noch für das Skizzieren von Bildmotiven verwendet. Dies steht im deutlichen Gegensatz zum Notizbuch von 1966, in dem sich Spuren der Formierung von *Mundunculum* finden. Es scheint sich also nicht (nur) um eine retrospektive Entscheidung Roths zu handeln, das Notizbuch von 1966 als das früheste zu publizieren und damit in der eigenen Biografie den Beginn der Veröffentlichung des Produktionsprozesses zu bestimmen. Zu deutlich ist dafür die Zäsur zwischen den Notizbüchern von 1965 und 1966. Die nähere Untersuchung dieses Notizbuches ist somit auch unabhängig von der Produktion des *Mundunculum*s erkenntnisreich und in Bezug auf das Œuvre Dieter Roths aussagekräftig. Es handelt sich hierbei insofern um einen Sonderfall, als es neben dem Notizbuch von 1990 das einzige ist, das sowohl in transskribierter Form als auch als Kopiebuch erschienen ist.<sup>5</sup> Zudem sind parallel grafische Blätter entstanden (z.B. *Tagebuchskizzen*, Siebdruck, 1966), für die Zeichnungen aus dem Notizbuch reproduziert wurden.

Die Verfahren der Vervielfältigung, Kopie, Mehrfachverwendung und Wiederverwertung von Texten und Bildern, die Roth später häufig einsetzt, finden sich hier in einer frühen Form.



Notizbuch von 1966

Die Eintragung auf der Kalenderseite des ersten Januar 1966 lautet:

»dies buch onal for 66  
so machen:  
alles ausführen {bilder} und den  
prozess {der bau in seinen stadien} reproduzieren  
in einer druckerei ausführen  
ALS TRAGÖDIE«

Die Bezeichnung »onal« resultiert aus dem Namen des Herstellers, »National«, von dem der Kalender, der als »diary« bezeichnet wird, stammt, und dessen erste vier Buchstaben auf dem Umschlag übermalt sind. Die Worte »onal for 66« werden durch eine kreisförmige Markierung hervorgehoben und als Titel lesbar. Nach dem Wort »ausführen« ist nachträglich »bilder«, nach »prozess« »der bau in seinen

<sup>5</sup> Vgl. Dieter Roth, *Notizbuch 1990*, 1. Auflage, Hamburg 1991; Dieter Roth, *Notizbuch 1990*, 3. Auflage, Zürich 1991



stadien« eingefügt. Die Eintragung ist mit grünen und blauen Filzstiftstrichen quadratisch umrahmt, quer über die Doppelseite steht zweimal übereinander: »PROGRAMM ZU DEM ONAL FOR 66«. Dass das »Programm« tatsächlich am ersten Tag des Jahres 1966 aufgestellt bzw. niedergeschrieben wurde, kann nicht belegt werden. Häufig finden sich datierte Einträge an Stellen des Kalenders, die chronologisch einige Monate entfernt liegen. Doch auch wenn es sich um einen nachträglichen Eintrag handelt, wird durch dessen Positionierung die Gültigkeit dieses Mottos für das gesamte *Notizbuch* suggeriert.

Gemäß des vorangestellten »Programms« ist es das zentrale Anliegen dieses Buches, »den prozess [zu] reproduzieren« bzw. soll durch die »Ausführung« des Buches »in einer druckerei« der »prozess« reproduziert werden. Beide Lesarten sind möglich: Sowohl die, dass das Notizbuch als solches performativ seinen eigenen Schreib- und Produktionsprozess reproduziert, als auch die, dass durch den Druck des Buches der Prozess ein weiteres Mal reproduziert wird. Durch den angedeuteten Titel »onal for 66 [...] ALS TRAGÖDIE« wird darüber hinaus die Bedeutungsebene des Tagebuchs oder der Biografie eingeführt. Der »prozess« selbst oder das Jahr 1966 wird zur »TRAGÖDIE« erklärt.

Die Hervorhebung von »in einer druckerei ausführen ALS TRAGÖDIE« verweist durch die Nähe von »ausführen« und »aufführen«, zusammen mit dem dramatischen Gattungsbegriff auf Theatralität, Bühne und Performativität. Roth bedient sich immer wieder der Form des Dramentextes: *Mundunculum* wird von dem skurrilen Bühnenstück »Modeschau der Schwänze« in einer Folge von »Intermezzi« (M, 39) durchzogen, in einer der »Bastel-Novellen« erscheint das »Kurzschauspiel« »Unter Selbstfressern«. <sup>6</sup> Zudem erhält die Reproduktion, das Drucken, das hier als »ausführen« bezeichnet wird, damit eine eigene performative Qualität; dem Buch wird so zugleich die Funktion / Bedeutung der Partitur eines »prozess[es]« eingeschrieben. Um welchen »prozess« es sich handelt, der im »onal for 66« festgehalten und als Buch »reproduziert« werden soll, wird nicht explizit benannt. Es liegt jedoch nahe, den Schreib- und Entstehungsprozess des Textes dahinter zu vermuten.

Die Einfügung »der bau in seinen stadien« verweist auf die Absicht, die Zeit des Produktionsprozesses erkennen zu lassen, die insbesondere durch die Handschriftlichkeit gegeben ist, wie dies an der Einfügung selbst sichtbar wird. Die Sichtbarkeit der Textoperationen - Streichen, Einsetzen, Umstellen, Überschreiben - im handgeschriebenen Text führt im Falle der Notizbücher von 1966 und 1967 zu farbenfrohen, verwirrenden Text-Bildern.

Die Einträge in das Notizbuch von 1966 sind in verschiedener Hinsicht disparat. Längere, teils über mehrere Seiten fortgesetzte Texte stehen neben Zeichnungen, tagebuchartigen Einträgen und Einkaufslisten; zu erledigende Anrufe finden sich ebenso wie Gedichte oder aphoristische Sätze.

In Form eines Kalenders schafft Roth eine Collage aus Hinweisen auf einen Teil seines Tageslaufs, beziehungsweise legt die Art des bunten Neben-, Über- und Durcheinanders diese Lesart nahe. Der Punkt, an dem das Notieren in Inszenieren übergeht, um so beispielsweise ein intendiertes Bild des

<sup>6</sup> Dieter Roth, *Eine Bastel-Novelle Nr. 2, Das Original (2. Teil) von Fax Hundetraum*, Stuttgart London Reykjavík 1975, S. 10-13

Künstler-Seins zu vermitteln, lässt sich nicht bestimmen. Einträge wie »30. november, morgens 7 uhr: nervig, nervös, dünnschiss, dünnschiss. aber nur eine zigarette«<sup>7</sup> finden sich im Gegensatz zu den Tage- und Notizbüchern und den »Essays« der 70er bis 90er Jahre selten. In diesen später entstandenen, diaristischen Texten nimmt die repetitive Darstellung von psychischen, finanziellen und körperlichen Problemen, in deren Zentrum Alkohol, Angst und Depression stehen, großen Raum ein.<sup>8</sup> Im Notizbuch von 1966 steht hingegen das Aufzeichnen von Ideen, Textfragmenten, Skizzen etc. im Vordergrund.

Das Notizbuch von 1966 ist Produktion und Reproduktion zugleich. Es ist Niederschrift, Partitur, Dokumentation, Tagebuch. Die Verwendung eines Kalenders suggeriert Chronologie und Kontinuität des Schreibens, die vielschichtig demontiert werden, indem eine eigene Nummerierung der Seiten als weitere Ordnung eingeführt wird, und damit die Einträge zeitlich nicht mehr eindeutig zugeordnet werden können. Fortgesetzt werden begonnene Texte, wo sich Platz dafür findet. Als eine Referenz auf diese Schreibszenen, dem Schreiben in einem Buch voller einzelner Einträge, lassen sich die auch abgebrochenen und fortgesetzten Texte in *Mundunculum* verstehen. Durch das Übereinanderschreiben erhält der Text im Notizbuch eine zusätzliche räumliche Dimension des Davor und Dahinter bzw. Darüber und Darunter, deren Konvergenz mit der zeitlichen Dimension seiner Entstehung zwar nahe liegt, aber letztlich ebenfalls ungewiss bleibt. Die raumzeitliche Turbulenz und Vielschichtigkeit stellt die Frage nach der Relevanz bzw. der Bedeutung des Moments und nach dem Dazwischen. Der »prozess« und seine »stadien« sollen laut des oben zitierten »Programms« »reproduziert« werden. Da beide (raumzeitlichen) Extreme - Augenblick und Unendlichkeit - weder darstellbar noch rezipierbar sind, was in *Mundunculum* reflektiert und vorgeführt wird, bleiben allein die Formen relevant, die das Dazwischen annehmen kann.<sup>9</sup>

In Bezug auf *Mundunculum* bedeuten diese Beobachtungen: Dieter Roth schreibt wesentliche Teile der in die Druckversion eingehenden Texte in sein erstes Notizbuch, das Skizzenbuch und Tagebuch verbindet. Demnach entwickelt Roth, während er an den Texten für *Mundunculum* arbeitet, eine für ihn neue Form der Notation der Produktion. Diese Form ist selbst-referentiell im Hinblick auf den Werkbegriff und im Hinblick auf den sich zugleich ereignenden Selbstentwurf. Basis der Notation ist ein Kalender, in dem neben Texten, Skizzen und Zeichnungen auch Termine, Aufgabenlisten, Adressen und ähnliches festgehalten werden, wodurch eine gewisse Alltagsnähe oder Alltäglichkeit des künstlerischen Schaffens impliziert wird. Die Hinwendung zum (ver)öffentlich(t)en tagebuchähnlichen Schreiben und der Produktion des *Mundunculum*s verlaufen also parallel. In *Mundunculum* kann demnach ein Buch vermutet werden, das den Aspekt des Selbstentwurfs und den

<sup>7</sup> Dieter Roth, *Notizbuch 1966*, Basel 1988/89, 13. November

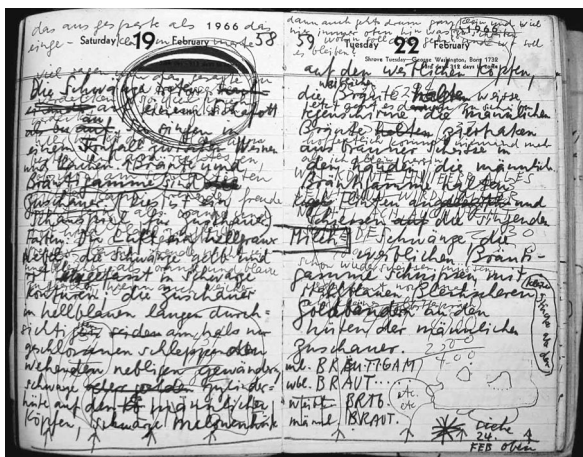
<sup>8</sup> S.u. zu *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* S. 175ff.

<sup>9</sup> Vgl. in *Mundunculum*: »Stopzeiten der Fehlentwicklung eines symmetrischen Wesens« (M, 86), »Reversiertes Motorradunglück« (M, 24). Dazu Nils Rölller über Roth, den er mit Melvilles Ismael in Verbindung bringt: »Das ist der Zwischenraum, der mediale Raum schlechthin, eben das, was sich zwischen den räumlichen und zeitlichen Endpunkten, vorne und hinten, vorher und nachher bewegt. In diesem Raum, nicht außerhalb, auf den Extrempunkten und ihrem möglichen Jenseits, bewegt sich der mediale Mensch. [...] der Mann des Dazwischen, Ismael [...].« (Rölller, S. 128f.)

des Produktionsprozesses gleichermaßen thematisiert und reflektiert. Der Zusammenhang von Entwerfen, Selbstbeobachtung und Ästhetik des Entwurfs, der im Notizbuch evident ist und sich durch die Handschriftlichkeit in dessen Erscheinungsbild zu spiegeln scheint, geht in Form der direkt aus dem Notizbuch in *Mundunculum* übernommenen Texte und Illustrationen auch in die Druckfassung ein. Hier verlagert sich der Schwerpunkt des Entwurfs vom sichtbaren Entwerfen mit dem Stift in Richtung inhaltlich sprachlichen und bildnerisch prozesshaften Entwerfens, doch bleibt diese Dimension im »tentativen« Buch ebenfalls erhalten.

Zwischen dem Notizbuch und dem als *Mundunculum* publizierten Buch lassen sich hinsichtlich der Genese von Texten und Bildern verschiedene Formen des Zusammenhangs unterscheiden.

Texte, die Roth handschriftlich in seine Notizbücher schreibt, erscheinen weitestgehend unverändert in der Druckfassung, - was übrigens nicht nur für *Mundunculum* zutrifft. Ein exemplarischer Vergleich zwischen zwei Versionen desselben Textes, im Notizbuch und in der Druckfassung, macht deutlich, welcher Art die Veränderungen sind, die Roth beim Abschreiben seiner Notizen mit der Schreibmaschine, der Herstellung des an den Verlag gesandten Manuskripts, vornimmt. Die folgende Beschreibung des »Setups« für die »Modeschau der Schwänze« findet sich im Notizbuch von 1966 auf der Seite des 19. Februar und ist hier jeweils als erste wiedergegeben, in der Zeile darunter der entsprechende Text aus *Mundunculum*:



Die Schwänze treten ~~nacheinander~~ auf einem Schafott ~~als bu auf~~ an. Sie singen in einem *Die Schwänze treten in einem erhöhten Boxring als Schafott auf, sie singen dabei in Tonfall zwischen Weinen und Lachen.* <sup>3</sup>Bräute <sup>4</sup>und <sup>5</sup>Bräutigamme <sup>2</sup>sind <sup>1</sup>Zuschauer. (Dies ist *Tönen zwischen Weinen und Lachen. Zuschauer sind: Bräute und Bräutigamme. (Dies ist ein Schauspiel für Zuschauer.)* Farben: Die Luft ein hellgrauer Milchnebel; die Schwänze gelb *ein Schauspiel für Zuschauer.)* Farben: Die Luft ist ein blauhellgrauer Milchnebel; die Schwänze gelb und rot, eingefasst in schwarze Konturen; die Zuschauer in hellblauen langen durchsichtigensten

und rot; alle Farben eingefasst in schwarze Konturen. Die Zuschauer in hellblauen, langen durchsichtigen, ~~seiden~~ am Hals nur geschlossenen schleppenden wehenden nebligen gewändern, am Hals zusammengehaltenen, flatternden, wehenden, schleppenden, nebligen Gewändern; schwarze ~~oder golden~~ Zylinderhüte auf den Kö männlichen Köpfen, schwarze melonenhüte schwarze Zylinderhüte auf den männlichen Köpfen, blaue Melonenhüte auf den weiblichen Köpfen, die weiblichen Bräute halten weisse Regenschirme, auf den weiblichen Köpfen. Die weiblichen Bräute halten weisse Regenschirme in den kleinen Händen, die männlichen Bräute halten Zierhaken aus brauner scheisse in den händen, die männlichen Bräute halten Zierhaken aus hellbrauner Scheisse in den grossen Händen, die männlich Bräutigamme halten Kugel Flinten angelegt und schiessen auf die singenden Schwänze, die männliche Bräutigamme drücken Kugelflinten schussbereit, auf die Schwänze angelegt, an die Schultern und schiessen, auf unmerkliche »Feuer«-Zeichen hin, zartlautige, doch weithin hörbare Salven, die weiblichen Bräutigamme schnipsen mit stahlblauen Blechscheren [kleine Stücke aus den] die weiblichen Bräutigamme schnippeln mit winzigen stahlblauen Blechscheren kleine Stücke von den Goldbändern an den hüten der männlichen Zuschauer. Goldbändern, die auf den Hüten der männlichen Zuschauer in den kaum sichtbaren Wellen, Strömen und Strudeln der alles umfließenden Milchnebelluft flattern. (M, 42)

Bis auf den - in der Transskription die letzten zwei Zeilen einnehmenden - Schluss des Textes aus dem Notizbuch, beschränkt sich dessen Veränderung für die Druckfassung auf Interpunktion, Orthografie und wenige Ergänzungen, die vorrangig der besseren Lesbarkeit dienen. Das einzige Element, das der beschriebenen Szenerie einen neuen Aspekt hinzufügt, ist der erwähnte »Boxring«. Durch die hinzukommenden Charakterisierungen »unmerkliche«, »zartlautige«, »winzigen«, »kaum sichtbaren« und »Milchnebelluft« wird in der Druckfassung die Anmutung des Schwebenden, des neblig Zarten weiter ausgearbeitet und dadurch der Kontrast zum handfesten Geschehen auf dem Schafott und im Publikum deutlicher gestaltet.

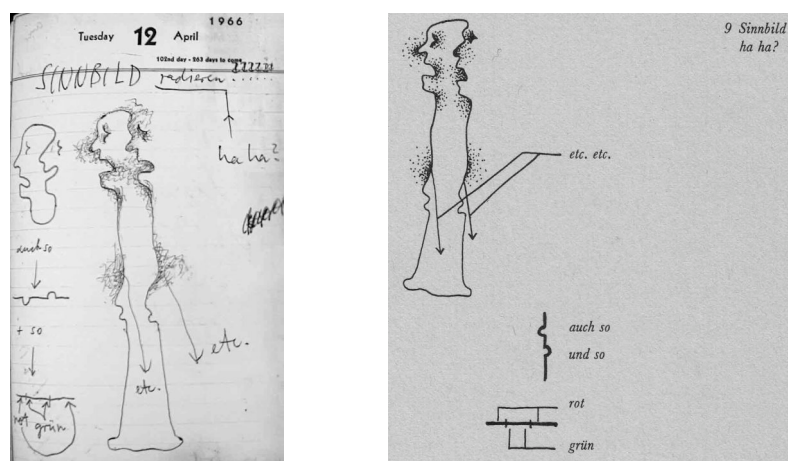
Im ersten Satz der Druckfassung wird gegenüber der früheren Textversion der »erhöhte Boxring« eingefügt. Dies ist insofern relevant, als dieses Element eine der intertextuellen Referenzen auf das *Große Glas* von Marcel Duchamp darstellt, die sich durch die gesamte »Modeschau der Schwänze« hindurchziehen, wie unten weiter ausgeführt wird. Duchamp spricht in seinen Erläuterungen und Notizen zum *Großen Glas* von einem »Boxing Match«, das Roth in seinem »Schauspiel« in eine öffentliche Hinrichtung verwandelt. Die Einfügung könnte also der Motivation entspringen, die

intertextuelle Nähe zu Duchamps über einen Zeitraum von vierzig Jahren entwickeltem Projekt zu intensivieren, die in Roths »Schauspieltext« evident ist.<sup>10</sup>

Im Typoskript<sup>11</sup> der auf den Notizbuchtext folgenden Fassung, auf den Korrekturbögen<sup>12</sup> und im »Probekband« entspricht der Text exakt dem der Druckfassung in *Mundunculum*. Die hier erkennbaren Veränderungen werden also beim Abschreiben der Texte mit der Schreibmaschine vorgenommen, einzelne Korrekturen darauf handschriftlich von Roth in die Typoskripte eingetragen. In den auf dieser Fassung basierenden Fahnen des Verlages ändert Roth im Wesentlichen noch einige Satzzeichen, korrigiert Typografie, Tippfehler, Groß- und Kleinschreibung und tauscht vereinzelt Worte aus.

Anschließend an die Beobachtung, dass die erste Niederschrift des Textes also weitestgehend seiner Druckfassung entspricht, sei angemerkt, dass auch für andere Texte Roths keine Spuren umfangreicher Vorarbeiten wie Materialsammlungen, Notizen oder Vorstudien erhalten sind. Schreiben und Publizieren bzw. Drucken befinden sich in maximaler Nähe zueinander. Diese wird im Falle der ca. 100 handschriftlichen »Kopiebücher«, die ohne den Arbeitsschritt des Setzens auskommen, noch gesteigert, indem hier, wie Roths Bezeichnung andeutet, ohne weitere Bearbeitung Autografen kopiert werden.<sup>13</sup>

Ähnlich verhält es sich mit den Skizzen und Zeichnungen in den Notizbüchern von 1966 und 1967 und ihrer Wiedergabe in *Mundunculum*:



Die rechte Zeichnung erscheint im »Anhang« von *Mundunculum*, in dem 28 Illustrationen und Anmerkungen zu einzelnen Textpassagen versammelt sind,<sup>14</sup> auf die an den entsprechenden Stellen in

<sup>10</sup> Im weiteren Verlauf dieses Textes im Notizbuch werden ein »Ringboden« (24. Februar) und »Seile« (2. März) erwähnt, der Boxing scheint also von vorneherein mitgedacht, in der ersten Niederschrift lediglich noch nicht explizit genannt.

<sup>11</sup> Bezeichnet mit »diter rot, mundunculum, texte 19« (Archiv Roth Basel)

<sup>12</sup> Die Korrekturbögen der »Modeschau der Schwänze« liegen nummeriert und von einer Büroklammer zusammengehalten in einer mit *Mundunculum* beschrifteten Box im Archiv Roth Basel. Hier handelt es sich um die erste Seite.

<sup>13</sup> Zu Roths »Kopiebüchern« s.u., S. 171ff.

<sup>14</sup> M, 293 - 320, 316

Form einer am Seitenrand stehenden Fußnote verwiesen wird.<sup>15</sup> Auffällig ist auch hier die weitgehend unveränderte Übernahme aus dem Notizbuch, einschließlich des Zusatzes »Sinnbild ha ha?«, der wie ein sich über die eigene Arbeit belustigender Kommentar Roths erscheint. In der Druckfassung fällt die Variante des Doppelgesichts links neben der Figur weg und der Gesichtsausdruck wird leicht verändert. Im Notizbuch mag sich das »ha ha?« auf das »radieren ?????« (Fragezeichen und Ausrufungszeichen sind übereinander geschrieben) beziehen, in der Druckfassung ist dieser Bezug verschwunden, und stattdessen wird das »Sinnbild« selbst durch den Kommentar in Zweifel gezogen. Skizze und Zeichnung - wenn diese Unterscheidung hier überhaupt sinnvoll ist - der als Umriss gegebenen Figur entsprechen einander so weitgehend, dass keine grundlegenden Veränderungen festzustellen sind. Es scheint sich lediglich um die Wiederholung der Skizze in klischierfähiger Form zu handeln.

Die exemplarischen Vergleiche von Notizbuch und Druckfassung vermitteln ein klares Bild des künstlerischen Schaffensprozesses. Beinahe gänzlich ohne Überarbeitungen gehen die Texte und Skizzen in die publizierte Form des Werkes ein.

Der Schaffensprozess, soweit er auf der Basis der vermutlich fast vollständig vorhandenen Materialien in seiner Chronologie und seinem Vorgehen rekonstruiert werden kann, vermittelt den Eindruck einer direkten, unmittelbaren künstlerischen Produktion, die im Widerspruch zu der strukturellen und inhaltlichen Komplexität von *Mundunculum* zu stehen scheint, sowie zu der sich auf unterschiedliche Weise ausdrückenden Reflexion des Prozesses, der eigenen Rolle, des »Selbst«, der Beziehung zum Betrachter etc. Doch sind es eben diese Themen, um die sich Roth in seinen Arbeiten dreht, sie scheinen unweigerlich im Zentrum zu stehen, so sehr er sich nach eigener Aussage bemüht, zu schreiben »ohne hinzusehen und ohne zu überlegen«.<sup>16</sup>

Die vielen, kurzen, oft in verschiedenen Farben über- oder direkt nebeneinander eingetragenen Fragmente in seinen Notizbüchern, insbesondere der 60er Jahre, sprechen dafür, dass Roth einzelne Gedanken sowie kürzere Texte notiert und grobe Skizzen zeichnet, wo er geht und steht. Auch Äußerungen von Freunden belegen das für diese Zeit: »in rascher folge greift er zum tagebuch« bemerkt beispielsweise Oswald Wiener.<sup>17</sup>

Roth, der kein Kunststudium, aber eine langjährige Ausbildung als Grafiker in verschiedenen Drucktechniken und Schriftkunde absolviert hat, verwendet in *Mundunculum* und andernorts häufig assoziativ Fachbegriffe aus diesen Bereichen. Im *Notizbuch 1966* findet sich die oben zitierte Wendung »Rothsches Tiefdruckverfahren der Träume«.<sup>18</sup> »Abziehform« und »Abziehbild« (M, 208)

<sup>15</sup> Der Satz, auf den sich die Illustration bezieht, lautet: »Das Lebewesen muss vorgestellt werden können als von einer äusseren Fremde umgeben - die dort beginnt, in einem räumlichen Sinn [...] wo die Sinne des Wesens ihr Fade-out erleben - eine innere Fremde einschliessend, die dort beginnt, wieder in räumlichem Sinn, wo die Wahrnehmung des Wesens, die nach sozusagen innen gerichtet ist, ihre Grenzen haben, aufhören [...]« (M, 33)

<sup>16</sup> Vgl. *Gesammelte Interviews*, S. 100: »Schreibst Du auch, ohne hinzusehen und ohne zu überlegen? Ja, ich schreibe einfach so weg.«

<sup>17</sup> *Frühe Schriften*, nicht paginiert

<sup>18</sup> Dieter Roth, *Notizbuch 1966*, 8. Juli

erscheinen in *Mundunculum* als Elemente einer Art Druckvorgangs, auf der gegenüber liegenden Seite findet sich die illustrierte Beschreibung eines Vorgangs, durch den eine körperliche Berührung als »das Gewichtsbild der Hand, vom Arme aufgenommen, abgenommen« (M, 209) wird. In diesem Zusammenhang wird schließlich auch auf Schreiben als »Druck« der Sprache Bezug genommen: »Der Nominativ ist das Unzeichen des Abziehbildes, welches die Sprache mit dem Druck ihres Körpers auf der papierenen Haut des Menschen hervorruft.« (M, 210) Wie der Mensch verfügt die Sprache über einen Körper, der Spuren auf anderen Körpern hinterlässt. Im Falle der aufgelegten Hand erscheint »hinter den Augen des Wesens«, dessen Haut diese Spuren aufnimmt, »ein Bild«. Die Sprache hingegen ruft ein »Unzeichen des Abziehbildes« hervor. Ein »Unzeichen« ist laut der vorangegangenen Bestimmung zwar ein Zeichen, »aber es kann nur auf nichts zeigen, es kann nichts zeigen, es kann also zeigen, aber es zeigt auf nichts [...]« und »[d]as Nichts ist doch das Andere, das Draussen vor der Welt [...]« (M, 204) Schwierig, zumindest vieldeutig, ist die Verwendung von »Abziehbild« an dieser Stelle; ein Begriff, der im Gegensatz zum »Unzeichen« keine weitere Erläuterung erfährt. Zumindest scheint es sich bei der direkt von der Sprache auf die »Haut des Menschen« gedruckten zeichenhaften Erscheinung nicht um lesbare Schrift im herkömmlichen Sinne zu handeln. Am Ende dieses Absatzes über den »Vollzug des Nominativ« wird differenziert, es handle sich um »Druck auf den Teil der papierenen Haut des Menschen, die der deutsche Mensch Grammatikbuch nennt.« (M, 210) Die Nähe des Stempelns zu dieser Art des »Vollzugs« von Sprache, die zu einem schriftähnlichen Zeichen wird, ist offensichtlich.

In der »Verzweigung«<sup>19</sup> von *Mundunculum*, den dazugehörigen Grafiken und Stempelzeichnungen, *die blaue flut*, *301 kleine wolken*, *48 tieferliegende wolken*, *48 wolken für hansjörg mayer*<sup>20</sup> und *Notizbuch 1966* bzw. *1967*<sup>21</sup> tauchen immer wieder die gleichen Motive, Bild- und Textelemente auf, teils variiert, teils exakt wiederholt, teils transskribiert oder in vergleichbarer Form von einem Medium in ein anderes überführt. Handschriftliches Schreiben, Transskribieren, Zeichnen, Klischieren, Drucken, Stempeln und Kopieren erscheinen als gleichermaßen Texte und Bilder generierende (im Sinne der inventio) und (re)produzierende Verfahren (im Sinne der Vervielfältigung). Vorstufen, Entwürfe, Skizzen und Überarbeitungen werden schließlich als »Werke« publiziert und stehen insofern gleichberechtigt nebeneinander. Indem sich überdies generierende und (re)produzierende Verfahren überlagern, wird der genuin »künstlerische« Schaffensprozess, - nämlich das Entwerfen und »erste« Notieren als Fixierung einer spontanen Idee, eines imaginierten Bildes -, in Richtung der (technischen) Produktion und Reproduktion entgrenzt und tendiert letztlich dazu, die qualitativen Unterschiede in Bezug auf das kreative Moment dieser verschiedenen Produktionsphasen aufzuheben. Bei den von Roth seit Ende der 80er Jahre hergestellten »Kopiebüchern« tritt dies noch deutlicher hervor, da hier der Autor auch als Buchbinder und Verleger agiert und sich somit der »künstlerische«

<sup>19</sup> Vgl. das Diagramm von Dieter Schwarz, »Eine Buchverzweigung«, 1976

<sup>20</sup> S. Anm. 127

<sup>21</sup> Dieter Roth, *Notizbuch 1966*, Basel 1988/89; ders., *Notizbuch 1967*, Basel 1988/89

Schaffensprozess vom Schreiben und Zeichnen über die Vervielfältigung des Buches bis hin zu dessen Vertrieb ausdehnt.

Eine andere Form der Verbindung von Notizbuch und Buchpublikation ist die Verwendung eines ›unterwegs‹ notierten Textes als Ausgangspunkt für eine Reflexion über das Verhältnis zwischen der Erfahrung und der Notation von Wahrnehmungen. Der illustrierte Text »Motorradrennen«, - in *Mundunculum* in sechs Variationen wiedergegeben,<sup>22</sup> - soll dafür als prägnantes Beispiel näher beschrieben werden. Im Notizbuch von 1966 findet sich eine Art Referenztext für das in diesen Variationen thematisierte Phänomen. Angesichts der Wiederholungen, die dieser Text im Notizbuch und in *Mundunculum* erfährt und des darin erscheinenden »ich« erscheint die Annahme plausibel, dass es sich dabei um eine reale Erfahrung Dieter Roths handelt.

Das in *Mundunculum* mit anderen Mitteln fortgesetzte Experiment mit der (Dis-) Kontinuität schriftlicher Aufzeichnung von erlebtem Geschehen ›in Echtzeit‹ findet sich im Notizbuch von 1966 auf den Seiten des 17. und 18. April. Vermutlich auf einer Busfahrt nach New York notiert Roth die vor dem Fenster vorbeiziehenden Worte: »Stony creek THIS EXIT HILLTOP ORCHARDS, EXIT 56 [...]«. Dies wird zum Incipit eines Textes, der sich über eineinhalb Seiten zieht und der eine geografische Distanz von ungewisser Erstreckung in einer Form abbildet, die die Beschreibungen des Textes ›filmisch‹ anmuten lässt. Der Reisende liest, aus dem fahrenden Bus schauend, meist unzusammenhängende Worte von Verkehrsschildern und Werbetafeln auf und notiert sie. Diese Notizen sind über eine grafische Skizze geschrieben, die in *Mundunculum* übernommen wird und deren schriftliche Erläuterung an entsprechender Stelle auch in *die blaue flut* zu finden sind. Die Grafik soll jene Ringform des ›Lebewesens‹ veranschaulichen, wie sie in *Mundunculum* beschrieben wird, mit den beiden Zonen »innere« und »äußere fremde«, sowie dem Bereich der »heimatvorstellungen« (M, 316). Zwischen der Zeichnung und dem darübergelegten Reisenotat lassen sich – von Roth zunächst vielleicht nicht intendierte – inhaltliche Korrespondenzen ausmachen. »heimatvorstellungen« stehen in deutlichem Kontrast zur Anonymität des Highways, der eher mit »äußerer fremde« assoziierbar ist, wodurch zugleich die Frage nach einer damit eventuell verbundenen »inneren Fremde« gestellt wird.

So werden im Notizbuch Phänomene und Fragen in einem alltäglichen Kontext thematisiert, die sich in anderer - ›künstlicherer‹ - Form in *Mundunculum* wiederfinden. Dass die eigene Erfahrung als Basis, Korrektiv, Ausgangspunkt jeglicher Reflexion, wie sie das *Mundunculum* beinhaltet, vorausgeht, lässt sich im Notizbuch im wahrsten Sinne des Wortes nachlesen. Vorgeführt wird im Notizbuch noch deutlicher als in *Mundunculum* selbst die Konstruktion der individuellen Welt aus Erfahrung und Wahrnehmung: »merging traffic, PAY TOLL ahead, road surface test [...]«<sup>23</sup> - die

<sup>22</sup> Zum »Motorradrennen«, s.u., S. 82ff.

<sup>23</sup> Vgl. die im selben Jahr durchgeführte Aktion *Road Test* von Ed Ruscha, Patrick Blackwell, Mason Williams. Eine Schreibmaschine wird aus einem fahrenden Cabrio geworfen und die Aktion mittels zahlreicher Fotos und einer detaillierten Beschreibung minutiös dokumentiert. Darauf werden die Spuren dieses Ereignisses ›kriminalistisch‹ gesichert und die Dokumentation als Künstlerbuch (1967) publiziert.



fragmentierten Informationen reichen aus, um während der Lektüre in der Imagination aus Bruchstücken eine Szenerie zu formen. Die Zeitdauer des Schreibens und die Zeit des Lesens des Notizbuches mögen weitgehend korrelieren, doch die angedeutete Bewegung überholt das Schreiben, da das Schreiben Zeit benötigt, während draußen die Welt quasi als ungelesener Text weiterzieht. Umgekehrt könnte es Lücken, d.h. keine Schilder und damit keinen Text geben, die für den Leser jedoch ebenso wenig wahrnehmbar bleiben, da die real verstrichene Zeit und die zurückgelegte Distanz zwischen den Worten nicht erkennbar sind. Der Schreibende hat die angedeutete Situation wohl erlebt, im Gegensatz zum Leser, der lediglich den »kurzatmigen, linearen [z]weidimensionalen« Text als Beschreibung übermittelt bekommt, wie es in den Variationen über das »Motorradrennen« beschrieben wird (M, 24). Dass jedoch auch der Aufzeichnende den Raum nicht (als) kontinuierlich wahrnimmt, kann aus eigener Erfahrung angenommen werden; auch ohne die Inanspruchnahme durch Auflesen und -schreiben wäre er nicht zu einer lückenlosen Raumwahrnehmung in der Lage. Die leitmotivisch durchgängigen, von den Verkehrsschildern abgeschriebenen Geschwindigkeitsbeschränkungen schreiben dem Text das zentrale Problem des Experiments ein: die unterschiedlichen Tempi und Zeiten der Wahrnehmung des Lesens, der Bewegung der schreibenden Hand und des fahrenden Busses. Schließlich wird der rasende Text durch die Ankündigung eines Tempowechsels - »speed limit ahead« - ausgebremst, woraufhin das Notat abbricht.

Auch in den variierten Texten über das »Motorradrennen« wird die Unmöglichkeit der kontinuierlichen Wahrnehmung und Wiedergabe eines Ereignisses beschrieben, denn »die Zeit« ist eine »Kette aus Erlebniskleinigkeiten«: »Bis in irgendeinem Augenblick schliesslich die Gegenwärtigkeit des Erinnerten bewusst wird, oder die Erinnerbarkeit des Gegenwärtigen. Oder die Anschauung es aufgibt, sich Bilder von der Zeit oder der Unzeit zu machen.« (M, 24)

### 1.3 Chronologie

Roth arbeitet an keinem anderen Buch so lange wie an *Mundunculum*. 1962 stellt er die ersten Stempel her, die ab sofort in seinen »Stempelzeichnungen« auftauchen.<sup>24</sup> Im Januar 1963 schreibt er an Richard Hamilton: »i am thinking of some pictures or a book with stamps.«<sup>25</sup> 1963 mag also wohl auch bereits die Idee entstanden sein, aus den Stempelbildern ein Buch zu entwickeln. Der erste Hinweis, dass Roth konkret an dessen Realisierung arbeitet und die Publikation bei DuMont geplant ist, findet sich Anfang des darauffolgenden Jahres. An Hanns Sohm schreibt Roth im Februar 1964: »bei DUMONT in Köln soll ein buch aus stempeln zusammengesetzt von mir herauskommen, kann noch sehr lange dauern«.<sup>26</sup> Es ist jedoch nicht mit Sicherheit zu sagen, wann die Idee entstanden ist, ein aus Bildern und Texten kombiniertes »WELTSYSTEM« (M, 28) zu entwickeln. Ebenfalls nicht sicher festzustellen ist der Zeitpunkt der Entscheidung, dem Stempelalphabet die Buchstaben des lateinischen Alphabets

<sup>24</sup> »14 Zeitungsskizzen« (1963-64). Illustriert werden Texte und Gedichte von isländischen Autoren, aber auch von John Steinbeck, Bertolt Brecht u.a. (Vgl. Dieter Roth, *Druckgraphik*, Catalogue Raisonné (Bd. 2), bearbeitet von Dirk Dobke, Hamburg London 2003, S. 49f.)

<sup>25</sup> Dieter Roth, Brief an Richard Hamilton, Januar 1963, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>26</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, Februar 1964, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

zuzuordnen und ebensowenig, wann die Idee entsteht, diese Zuordnung in *Mundunculum* wiederzugeben. Es ist jedoch eine von der schließlich verwendeten und dort veröffentlichten Zuordnung abweichende Version aus dem Jahr 1965 erhalten, die - erstmals - in *Dieter Roth in America* abgedruckt ist.<sup>27</sup> Hier sind den »Wesen« nicht nur jeweils andere Buchstaben zugewiesen, sie sollen zudem durch Drehung um jeweils 90 Grad unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Dadurch werden in dieser Variante auch die Ziffern 0 bis 9 und die deutschen Umlaute mittels des Stempelalphabets chiffrierbar.

Für den größeren Teil der Texte kann anhand der Notizbücher als Entstehungszeitraum die Zeit zwischen 1966 und 1967 belegt werden. In der Einleitung von *Mundunculum* wird die Produktion der Bilder zeitlich eingegrenzt: »[...] ILLUSTRATIONEN MIT 23 GUMMISTEMPELN GEMACHT, DIE DER AUTOR IN DEN JAHREN 1963-65 GEZEICHNET HAT.« (M, 19f.) Nach der Reihenfolge dieser Schritte wäre es also möglich, dass die Texte als Reaktion auf die Stempelbilder entstanden sind. Es wäre dann aus der Produktion und Betrachtung der Stempelbilder die Idee einer theoretischen Reflexion und eventuell auch ihrer Weiterentwicklung zu einem »WELTSYSTEM« (M, 28) entstanden, wie das Projekt in der Einleitung genannt wird. In *Mundunculum* finden sich jedoch auch eine Reihe von Bildern, die eindeutig mit Bezug auf einen bestimmten Text als dessen Illustration erscheinen. So zum Beispiel in der »Modeschau der Schwänze«, deren Text fast vollständig im Notizbuch von 1966 enthalten ist und die Roth offenkundig nachträglich mit einer Serie von Bildern illustriert. Es ist demnach davon auszugehen, dass auch nach dem in *Mundunculum* angegebenen Zeitraum 1963-65 noch »ILLUSTRATIONEN [...] GEZEICHNET« werden. Verschleiert wird der Gang der Produktion im genannten Fall zusätzlich dadurch, dass in *Mundunculum* gesagt wird, es handle sich um ein »Bildkapitel (mit einem Schauspieltext als Illustration)«. (M, 39)

Der Entstehungsprozess ist vor 1966 auch deswegen nur lückenhaft rekonstruierbar, da Roth seine Ideen zuvor vermutlich nicht in einem Notizbuch festhält bzw. zu *Mundunculum* keine früheren Notizen gefunden werden konnten. Die Korrespondenz mit Künstlern und Freunden ist infolgedessen eine wichtige Quelle. Umfangreiche, aber immer wieder von langen Pausen unterbrochene Briefwechsel entstehen mit Hanns Sohm, Emmett Williams, Richard Hamilton, Daniel Spoerri, Arthur Köpcke. Roth spricht häufig von seiner »durcheinanderreichen lebensweise« und sorgt sich: »da koennte es mal unters eis gehen, und dann weis niemand mehr, wies zusammengesetzt werden soll.«<sup>28</sup> Diese Befürchtung, dass im Falle seines Todes die in der Entstehung begriffenen Arbeiten nicht vollendet werden könnten, mag als zusätzliche Motivation der recht umfassenden Aufzeichnung von Ideen und Überlegungen bzw. Anweisungen zu ihrer Ausführung beigetragen haben. Im zitierten Brief schreibt Roth in Bezug auf das *Mundunculum* weiter: »ich habe karl gerstner in basel gefragt, ob ers uebernehmen will, das ganze zum abschluss zu bringen wenn ichs mal nicht mehr koennen sollte, und er hat gesagt, das macht er gerne.«<sup>29</sup>

<sup>27</sup> *Dieter Roth in America*, London 2004, S. 91

<sup>28</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, 30. März 1967, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>29</sup> ebd.

*Mundunculum* scheint auch hinsichtlich der Mühen, die die Arbeit an diesem Projekt bedeuten, und seiner langwierigen Fertigstellung, ein Sonderfall gewesen zu sein. In besagtem Brief an Sohm beschreibt Roth die »die sorgen, die irre arbeit, das viele blut, was da alles reingegangen ist!«<sup>30</sup> In einem ebenfalls an Sohm gerichteten Brief vom November 1966 wird *Mundunculum* als das Projekt beschrieben, dessen Fertigstellung Roth vordringlich am Herzen liegt und von dem er befürchtet, dass ihm dies möglicher Weise nicht gelingen könnte: »das herz macht nicht mehr so richtig und der alkohol steht mir bis an den obersten hals der seele ich werde wohl bald drin untergehen bevor das verfluchte verfluchte mundunculum raus ist.«<sup>31</sup>

In Briefen und Notizbüchern ist *Mundunculum* so präsent wie kein anderes Projekt, was angesichts der gleichzeitig realisierten, aufwändigen Bücher und Projekte wie *Snow* und dem *Copley Book* erstaunlich ist. Auch den ersten Band der *Scheisse*-Gedichte schreibt und publiziert Roth in Providence, daneben beschäftigt er sich intensiv mit Grafikproduktion bzw. den Experimenten mit neuen Drucktechniken und Materialien.<sup>32</sup>

In einem Gespräch äußerte Daniel Spoerri mir gegenüber, dass Roth im Hinblick auf aktuelle Projekte »sehr zurückhaltend« gewesen sei.<sup>33</sup> Plausibel wird durch diese Einschätzung Spoerris, der mit Roth bereits seit Anfang der 50er Jahre befreundet ist, dass sich in der gesamten zugänglichen Korrespondenz nie genauere Hinweise darauf finden lassen, woran er im Einzelnen arbeitet, welche Fragen ihn beschäftigen etc. Mitgeteilt werden Ängste und Sorgen, auch an welchen Projekten er arbeitet, aber keine den Produktionsprozess betreffende Details.

Im Mai 1963 schreibt Roth an Richard Hamilton:

»i am thinking of some pictures or a book with stamps. so i had made 4 stamps already, when it came to my mind that Paolozzi has made his metaphysicals with stamps! it must be that i have picked up the idea there and without consciously doing it must have used it (the idea) for this start. here i make a small sample - do you think it is undecent to use that idea? i imagine that you see P. sometimes, could you try to find out, somehow, if he would be offended? i would look at it as an ›hommage à P.«<sup>34</sup>

Diese Äußerung Roths ist insofern auffällig, als er um die Originalität ›seiner‹ Ideen besorgt zu sein scheint und sich in dieser Hinsicht abzusichern versucht. Andererseits findet sich in *Mundunculum* auf inhaltlich reflexiver Ebene die Auffassung, dass zwischen Eigenem und Fremdem nicht zu unterscheiden sei (vgl. M, 316). Es besteht eine Ähnlichkeit zwischen den *Metafisikal Translations* von Sir Eduardo Paolozzi (1924-2005)<sup>35</sup> und Roths *Mundunculum* insofern der britische Künstler

<sup>30</sup> ebd.

<sup>31</sup> D.R. an Hanns Sohm, undatiert, vermutlich November 1966, Archiv Sohm Staatsgalerie Stuttgart  
Auch in einem Interview beschreibt Dieter Roth 1981 seine Ängste, das Projekt nicht beenden zu können und dementsprechende Vorkehrungen: »Ich habe es [das Manuskript] immer mitgenommen auf die Reise nach Amerika [...] und dann hatte ich so eine Angst, dass ich sterben würde bevor das Buch rauskommt. Ich habe abends den Haufen vor das Bett gelegt und hatte dann dem Gerstner geschrieben, dem Schweizer, er solle aufpassen, wenn ich sterbe, soll er sofort... ich schrieb oben seine Adresse auf [...] dann sofort dahin geschickt werden und er solle es dann fertig arrangieren.« (*Gesammelte Interviews*, S. 270)

<sup>32</sup> S.o., biografische Skizze

<sup>33</sup> Telefonat mit Daniel Spoerri am 26. November 2003.

<sup>34</sup> Dieter Roth, Brief an Richard Hamilton, Mai 1963, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>35</sup> Sir Eduardo Paolozzi, *Metafisikal Translations*, 1962. Erschienen als Künstlerbuch in einer nur wenige Exemplare umfassenden Auflage; vgl. die Wiedergabe von einigen exemplarischen Seiten auf der Website der Tate Britain:

ebenfalls ein Stempelalphabet verwendet, allerdings handelt es sich hierbei um das lateinische Alphabet in einer an die Schriftart Times erinnernden Serifenschrift. Richard Hamiltons Antwort vom 26. Januar 1964 fällt dementsprechend deutlich aus, was erklären mag, warum von Paolozzi in der Folge nicht mehr länger die Rede ist:

»It doesn't seem to me that your rubber stamp pieces have much in common with Paolozzi's use of a rubber stampset to make text for his book. You are the only one who could possibly suspect any plagiarism and that would be a completely erroneous hypersensitivity. Forget it. The stamps are beautiful.«<sup>36</sup>

#### 1.4 DuMont

Roth macht im Zusammenhang mit seiner Arbeit an *Mundunculum* erstmals die Erfahrung einer Kooperation mit einer Institution und lernt damit deren wohl auch zwiespältige Vorzüge kennen, was ihn später, im Fall von *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* für den Schweizer Pavillon der Venedig-Biennale, zur Veröffentlichung dieser Bedingungen bewogen haben mag.<sup>37</sup>

In der Korrespondenz Roths mit Ernst Brücher, dem verantwortlichen Lektor beim Verlag M. DuMont Schauberg in Köln<sup>38</sup>, werden die verschiedenen Faktoren erkennbar, die das künstlerische Produkt prägen. Dabei fällt auf, wie Roth die vom Lektorat vorgebrachten Einwände aufgrund absehbarer Produktions- und Distributionsschwierigkeiten mitunter als Zensur auffasst.

Den Verlauf der Produktion von *Mundunculum* und insbesondere die Zusammenarbeit mit DuMont genauer zu rekonstruieren ist auch deshalb erkenntnisreich, da die Phasen des Produktionsprozesses, in denen der Verlag, seine Mitarbeiter und Vertreter und schließlich die Setzerei und Druckerei zum Zuge kommen, neben der Arbeit Roths ausschlaggebend für die Gestalt (und selbst für einige inhaltliche Aspekte) des Buches sind. So ist es wohl auch zu verstehen, wenn Roth in Briefen von »bruecher und sein und mein mundunculum« spricht. Roth betont neben der eigenen intellektuellen und künstlerischen Arbeit selbst den großen Anteil der Drucker, Setzer etc. und macht ihn auch häufig in seinen Grafiken und Büchern sichtbar.

Aus dem ersten vorliegenden Brief von Brücher, geschrieben im Dezember 1964, geht hervor, dass Roth für die Arbeit an *Mundunculum* 2000 DM bekommen hatte, die jedoch von seiner Frau »kassiert« wurden, und dass Roth aus den USA bereits wiederholt Stempelbilder geschickt hat: »Hochverehrter Meister vom Stuhl, [...] Die neuen Stempelbilder habe ich (zum ersten Mal leider etwas zerknittert) mit Dank erhalten. Mein Gefallen daran hat immer noch nicht nachgelassen.« Aus

---

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=67807&searchid=8453&tabview=image>  
(08.05.2006)

<sup>36</sup> Richard Hamilton, Brief an Dieter Roth, 26. Januar 1964, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>37</sup> In eine Variante des Vorworts zu *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* nimmt Roth eine Zusammenstellung der materiellen und technischen Bedingungen auf, unter denen er an diesem Projekt arbeitet: »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.)

<sup>38</sup> Die Briefe Brüchers an Roth befinden sich mit einer Ausnahme im Archiv Roth, Basel, ein Brief liegt im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

den Jahren 1965 und 1966 sind keine Briefe von Brücher an Roth erhalten, doch ist davon auszugehen, dass durch die Arbeit an den umfangreichen Buch- und Ausstellungsprojekten *Copley-book* und *Snow* der Kontakt mit DuMont in dieser Zeit spärlich war.

Roth scheint in den USA zwar viel Material für das *Mundunculum* produziert zu haben, jedoch zunächst, ohne sich um dessen Zusammenstellung und Ordnung für das Buch zu kümmern. Hin und wieder schickt er offenbar an befreundete Künstler Beispiele dessen, was das Buch enthalten wird. Auf eine solche Sendung antwortet Richard Hamilton am 12. April 1966: »Your new book will be great I know. The first pages that you sent I liked enormously.«<sup>39</sup>

Brücher schreibt zwei Jahre später, im Dezember 1966, an den wieder auf Island lebenden Roth:

»Lieber Schreiber aus Eifer, bestätige wieder einmal mit Komplimenten den Erhalt von riesigen Rollen samt Dichtwerk. So sehr das Ergötzen auf meiner Seite sein mag - so wird es mir doch irgendwie langsam mulmig. Oder will sagen: Ich übersehe das Projekt in seinem Umfang überhaupt nicht mehr. Mein Vorschlag: Wir sollten doch mal stoppen, abwarten bis das Material vorliegt, eine Zusammenstellung möglich ist und damit auch die Übersicht. [...] So oder so, ergebene Grüße an den Fischmeister Ihr Brücher«.

Im Dezember 1966 erwähnt Roth in einer Postkarte an den Verlag den richtig ausgeführten »probeabzug zum Schutzumschlag«, es scheint also in Köln und Reykjavík am Layout des Buches gearbeitet zu werden. Doch am 30. März 1967 schreibt Roth an Sohm: »bruecher und sein und mein mundunculum, da ist schwarze schweigende nacht.«

Zu ersten offenen Querelen zwischen Roth und DuMont kommt es im April 1967, also kurz vor der Fertigstellung des Buches. Schon 1965 erwähnt Roth in einer Postkarte aus Providence, dass seiner Meinung nach Bilder verloren gegangen sind. Dieses Thema wird sich bis zur Fertigstellung des Buches durch die Korrespondenz hindurchziehen. Im April 1967 meldet Roth nach Köln, dass er den »proband fertiggeklebt« und die vermissten Bilder noch einmal gestempelt habe. Für den Fall, dass wieder Bilder »unters eis« gehen sollten, bietet er an: »so viel wuerde das nicht machen, ich koennte sie ja noch einmal stempeln, die stempel habe ich immer bei mir.« In Bezug auf Satz und Typografie zeigt sich Roth hier offen: »einige kurze texte sollten noch gesetzt werden. ich ueberlasse es ihnen, die schriftarten zu bestimmen, das ist mir egal, meinerwegen koennen sie alles in der gleichen art und groesse absetzen, ich finde es nett, wenn unheimlicher schriftsalat entsteht.« Im Zusammenhang mit einer künstlerischen Arbeit, in deren Zentrum die Reflexion des Verhältnisses von Schrift und Bild steht, überrascht die Offenheit ihres Autors an dieser Stelle. Von der Anmutung »unheimlicher schriftsalat« ist die Druckfassung jedoch weit entfernt. Kurze Zeit später fragt Roth auf einer Karte aus Island: »wie geht's mit meinem kram? ich fühle mich recht verlassen, so kurz bevor alles zum guten ende kommen könnte!« Die Abgeschiedenheit auf Island, die Roth vor seinem dreijährigen Aufenthalt in den USA häufig beschreibt, schlägt sich nach seiner Rückkehr offenbar auch in der Zusammenarbeit mit DuMont nieder, indem sie zu seinen Zweifeln bezüglich der Unterstützung durch den Verlag in Köln beiträgt.

<sup>39</sup> Richard Hamilton, Brief an Dieter Roth, 12. April 1966, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

Am 26. April 1967 schreibt ein Mitarbeiter Brüchers, der das Buch wohl zum ersten Mal sieht, einen längeren Brief an Roth. Darin wird die von Roth vorgesehene Buchschleife, die dann 1975 für die zweite Auflage bei Hansjörg Mayer verwendet wird, mit dem Argument abgelehnt, sie sei nicht stabil genug. Da er »in der Formulierung nicht an Originalität oder Poesie« mit dem Buch konkurrieren sollte, wird außerdem der Klappentext Roths nicht angenommen. Als Anleitung für den von Roth zu verfassenden Text heißt es weiter: »Bitte schreiben Sie mir noch einige nüchterne, sachliche Zeilen, möglichst ohne geistige Nabelschau oder Selbstinterpretation. [...] Nun ist aber, wie Sie wissen, Kunst immer Prostitution, und so sollten Sie mir den Text möglichst unverschlüsselt schreiben.« Roth schickt diesen Brief an Sohm weiter und schreibt auf die Rückseite:

»lieber sohm, ich hasse diese menschen, ich weine und schreie und schreibe + saufe, man kommt nicht durch! es wird nichts mehr. das, was man diesen leuten antun kann ist: sich nicht zu erschiessen. diese zynischen schweine! diese schweine! diese scheisser!«

Und neben die Unterschrift des Mitarbeiters: »mensch, SOHM, was ist denn das? welch dummes schwein! D.R. 67«. Brücher versucht die Wogen wieder zu glätten, indem er Roth schreibt: »Lieber Chef im fernen Lande, und der Chef sind Sie ja im Grunde. Das ist mir lange klar. So soll es auch sein und ist es gut. [...] Schreiben Sie ruhig alle Ihre Bedenken und Sorgen, wir werden bestimmt zu einem guten Ende kommen.« Eine knappe Woche später, vier Wochen vor dem Drucktermin, schreibt Brücher einen weiteren heiklen Brief:

»Lieber Meister vom Stempelkissen, [...] heute nun muss ich [...] leider mit einer schwierigen Frage vor Sie hintreten: [...] Von jedem einzelnen Vertreter wurde aus den verschiedenen Gegenden berichtet, dass die Buchhändler, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, sich weigern, das Buch einzukaufen. Grund: Die harmlosen 6 bis 8 Seiten, auf denen die sattsam bekannten Worte wie ›Schwanz‹ etc. vorkommen. Ich bin allerdings sprachlos und frage mich, was diese Leute sich denken bzw. wie und wo sie leben. Aber ein Faktum bleibt es doch. [...] Wenn Sie die entsprechenden Stellen nicht weglassen können, was ich von Ihrer Sicht aus verstehen würde, wäre ich bereit, Ihnen sämtliches Material, nämlich Klischees und fertigen Satz, zu schenken. Sie können dann in Ruhe überlegen, was sie tun wollen.«

Angesichts dessen, dass es in dieser Situation so aussieht, als wäre das langjährige Projekt kurz davor zu scheitern und die Investitionen des Verlags damit verloren, wirkt Brücher vernünftig bzw. verhält sich diplomatisch. Für Roth ist die Lage der Dinge wohl schwierig, aber durch das Angebot, »sämtliches Material« geschenkt zu bekommen, nicht katastrophal. Zunächst wendet er sich an Dick Higgins von Something Else Press in New York:

»dear dick, i think you will remember my book MUNDUNCULUM? it is all ready now for print [...] but now: dumont does not want to publish it [...] because of some pages of obscenity [...] would you be willing to publish it and sell the stuff from me? I THINK YOU COULD GET IT FROM ME FOR A COUPLE OF THOUSAND DOLLARS?«

Der Brief vermittelt einen Eindruck davon, wie Roth die Äußerungen des Verlags aufnimmt: Während Brücher Verhandlungsbereitschaft signalisiert, geht Roth davon aus, dass DuMont das *Mundunculum* schlicht nicht publizieren will. Hanns Sohm ermahnt Roth jedoch zu bedachtem Vorgehen und betont die »eselsgeduld« Brüchers: »einen verleger, der so viel mitmacht wie brücher werden sie so schnell

nicht finden. [...] bitte denken sie an die vielen freunde, die alle auf das buch warten.« Eine Einigung wird schließlich in der Form gefunden, dass die Anstoß erregenden Worte »Schwanz« und »Futz« mit »Schwarz« und »Fuss« überdruckt werden. Da sich hierzu in der Korrespondenz keinerlei Aussagen finden, ist davon auszugehen, dass dies telefonisch besprochen wird; der Eintrag »Brücher tel.« findet sich in den Notizbüchern 1966 und 1967 regelmäßig. Zwei Tage vor dem Drucktermin verkündet Brücher: »Lieber Freund, aber vor allem Kupferstecher, alles läuft bestens und erstaunlich wacker. Wir haben Ihre verschiedenen ›Schwänze‹ mit schwarzer Farbe übertüncht [...].« In dieser Zeit scheint bei Roth Euphorie aufzukommen, an Emmett Williams schreibt er am 23. Mai 1967: »i am overworked this week, i had to do the proofreading of the 333 pages of my MUNDUNCULUM, they want to finish printing before the end of may!! so it will be out in june!!« Und schließlich, am 21. Juni, verkündet Brücher: »Ich gebe die letzten Pfennige in der Kasse aus, um Ihnen per Luftpost das erste Exemplar ›M‹ zu schicken. Ich kann mir nicht helfen, aber ich bin entzückt. Ob Erfolg oder nicht: Sie haben eine ganz famose Sache gemacht.« Auch Richard Hamilton ist voll des Lobes, das er gegenüber Emmett Williams im Juni 1967 formuliert:

»What a sad story about the Diter book. I received Mundunculum this morning and it certainly is fabulous. What a man. To think that Dick [Dick Higgins von Something Else Press, Anm. BMK] is passing up the honour of being associated with a project such as this. There should be this queue of publishers offering to give their right arms (if not their cock and balls) for the privilege of printing the next Diter opus. He knocks me out.«

Dick Higgins, der *Mundunculum* nicht verlegen wollte, ist ebenso begeistert: »Dear Diter, MUNDUNCULUM arrived!!!! God what a beauty! Thank you very much for having it sent. Many wonderful hours will be sent unscrambling it.« Und schließlich Richard Hamilton an Dieter Roth, 3. August 1967:

»Dear Diter I received a MUNDUNCULUM this morning - it is out of this world, I saw the dummy paste-up at H Sohm's and thought how wunderbar but the printed book is even more wunderbar. One day I must learn German to get you fully. I get so much anyway that I wouldn't like you to think that it was wasted in me. Every book you make I say is one of the great books of our time; they go on greater and greater.«<sup>40</sup>

Neben der offenkundig letztlich produktiven Reibung zwischen Roth und dem Verlag bzw. dessen Lektor, ist der Verlauf dieser Phase des Schaffensprozesses insbesondere im Hinblick auf den Aspekt der Autonomie und ihrer Aufgabe erhellend. Roth gründet früh in seiner künstlerischen Laufbahn, 1957 auf Island, seinen ersten Verlag und das wohl nicht primär, weil er keine andere Möglichkeit des Publizierens findet. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass er im Zusammenhang mit der Entwicklung des Künstlerbuches ein Verständnis dieser Kunstform entwickelt, das es ihm unabdingbar werden lässt, alle Entscheidungen, die sich auf Inhalt, Gestaltung und Produktion beziehen, allein treffen zu können. Insofern ist die Zusammenarbeit mit einem etablierten Verlag, der bis zu diesem Zeitpunkt keine Erfahrung mit Künstlerbüchern hat, ein Wagnis. Roth lässt sich trotz Anfragen Brüchers kein weiteres Mal darauf ein, wie aus der Korrespondenz der Folgejahre

<sup>40</sup> Alle in diesem Absatz zitierten Briefe im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

hervorgeht. Einzig für *Frühe Schriften und typische Scheiße* kommt es noch einmal zu einer Verlagskooperation, in diesem Fall mit Luchterhand. Roth übergibt die Kontrolle weitestgehend an Oswald Wiener, also einen befreundeten Künstler, der wie eingangs erwähnt eine Textauswahl zusammenstellt und diese mit einem ausführlichen Kommentar zu Dieter Roth verbindet.<sup>41</sup>

Nach dieser Ausnahme Anfang der 70er Jahre kümmert sich Roth (wieder) zunehmend selbst um alle Details der Buchproduktion und -publikation, gründet verschiedene Verlage und veröffentlicht ab Ende der 80er Jahre beinahe ausschließlich »Kopiebücher«, deren einfache Herstellung und Machart es ihm ermöglichen, auch alle Produktionsschritte selbst durchzuführen. Mit der Hinwendung zur direkteren, dokumentarischen Beschäftigung mit dem Selbst, in Form von Tagebüchern und anderen Arten der Aufzeichnung des Alltags scheint im Bereich der Produktion eine Hinwendung zu größtmöglicher Autonomie einherzugehen. Die Konstellation von Selbstentwurf und -verlag finden im Namen »Dieter Roth Verlag« einen deutlichen Ausdruck. Die Erfahrung mit DuMont, die dank eines geduldigen, von Roth überzeugten Lektors zu einem für Roth und sein Umfeld wichtigen Buch führt, mag diese spätere Entwicklung zu selbstverwalteter Produktion, die aus den besagten Gründen die angemessene zu sein scheint, vorangetrieben haben.

Eine weitere Beobachtung sei in diesem Zusammenhang angedeutet. Zwei Projekte Roths, die sich als Schlüsselwerke in seinem künstlerischen Schaffen bezeichnen lassen, entstehen für bzw. in engem Zusammenhang mit einer kulturellen Institution und werden von dieser bezahlt: *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* und *Mundunculum*. Dadurch gibt es in diesen beiden Fällen mehr Materialien, die über finanzielle, technische, bürokratische und sonstige Aspekte, die auf den ersten Blick nicht zum inneren Bereich der Kunst gehören, Auskunft geben. Wie zu Beginn dieses Abschnittes am Beispiel der Auflistung zu *Ein Tagebuch (aus d. Jahre 1982)* gezeigt, reflektiert Roth derartige Bedingungen der Zusammen- oder Auftragsarbeit und tendiert zumindest ab einem bestimmten Zeitpunkt dazu, sie auch zugänglich zu machen. Sosehr Roth darum bemüht ist, sich zu nicht mehr als einem »fallweisen Füttern seines inneren Museumstieres« hinreißen zu lassen,<sup>42</sup> sich damit der Maschinerie des Ausstellungsbetriebes zu entziehen und Abstand zu gewinnen von »den Museen, dem ganzen Getue und den Meisterwerken«,<sup>43</sup> scheint er diese beiden Projekte mit besonderer Hingabe zu verfolgen und jeweils viel Arbeit zu investieren. Zumindest lassen sich beide als Wendepunkte bzw. als deren künstlerischer Ausdruck verstehen. Es mag also sein, dass Roth diese Projekte als öffentliche Aufträge versteht und sich insofern herausgefordert sieht.

Nachdem das verfügbare Material, zu dem auch die eben ausgewerteten Briefwechsel gehören, die Chronologie und faktische Gegebenheiten der Arbeit an *Mundunculum* beschrieben wurden, wende ich mich im Folgenden wieder konkreter dem Schaffen Roths zu. Auf der Basis des oben vorgestellten

---

<sup>41</sup> Dieter Roth, *Frühe Schriften*

<sup>42</sup> Zitiert nach Thun, S. 9

<sup>43</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 470



Notizbuch von 1966 soll der Schaffensprozess Roths unter dem Aspekt künstlerischer Ökonomie beschrieben und unter Bezugnahme auf dessen Bataille-Rezeption charakterisiert werden. Letzteres stellt zudem den Übergang zu den nachfolgenden, inhaltlich interpretierenden Abschnitten zu »Symmetrie« und »Narration« dar.

## 1.5 Kunst/Produktion zwischen Buchhaltung und Verschwendung

«wie mit text  
so mit bild  
so MIT Geld»

D. R., Notizbuch von 1966

«Quantity instead of Quality.  
So, let us produce Quantities for once.»  
D. R., 1962

Bei der Darstellung und Analyse der Ökonomie des künstlerischen Schaffens von Roth liegt der Schwerpunkt im Folgenden weiterhin auf dem Notizbuch von 1966 und der entsprechenden Zeit. Auf den letzten Seiten der 1966 und 1967 von Roth als Notizbücher verwendeten amerikanischen Taschenkalender, »diaries«, befinden sich Tabellen, in denen laut Überschrift unter anderem »Earnings and Witholding Tax« verzeichnet werden können. Im Kalender ist eine Anzeige des Verlags enthalten, die zur Bestellung weiterer buchhalterischer Artikel auffordert. So ist die Verbindung von Tagebuch und persönlicher Ökonomie gewissermaßen durch den Beschreibstoff der Notizen präfiguriert.

In einer dieser Tabellen erstellt Roth 1966 ein Verzeichnis der im Notizbuch enthaltenen Texte, indem er jeweils mit Datum und einem thematischen Schlagwort auf das Notierte verweist. Darauf folgt eine weitere Tabelle, deren Spalten für »Date«, »Item«, »Rec'd«, »Paid«, »Bal.« vorgesehen sind. Von Roth mit »bilderzeichnungen« überschrieben, werden hier die im Notizbuch als Skizzen festgehaltenen Bildideen ebenfalls mit Datum und einem Stichwort vermerkt. Auch an weiteren Stellen in den Notizbüchern finden sich verzeichnisartige Aufstellungen.<sup>44</sup>

The image shows two pages from a diary. The left page is titled "EARNINGS AND WITHOLDING TAX" and contains a table with columns for Date, Earnings, and Tax. The right page is titled "Bilderzeichnungen" and contains a table with columns for Date, Item, Rec'd, Paid, and Bal.

Date	Earnings	Tax
5. March	unter dem Himmel	
15. febr.	Drehstuhl ist	
17. jan.	Kalender "mensch"	
18. "	Kaffeebohnen	
21. "	"	
25. "	"	
30. "	"	
31. "	"	
10. März	an - Übertragung	
Jan. HAM	BURKHARDT	
25. "	PEBAYO	
3. APRIL	die Hängebrücke	
14. APRIL	WISSEN	
18-20. APRIL	SPRACHENHÜTE	
23. "	ein Buch	
16. "	DUMONT - DEE	
9. "	engl	
12. "	die sprache verändert	
29. "	Blauer blau	

Date	Item	Rec'd	Paid	Bal.
11.	10. - Roman + Buch			
17.	zwei Gichtros + wolle			
3-4	wort für leicht?			
6	10. - Roman + Buch			
28	10. - Roman + Buch			
5.	10. - Roman + Buch			
22.	10. - Roman + Buch			
2.	10. - Roman + Buch			
30.	10. - Roman + Buch			
29.	10. - Roman + Buch			
2.	10. - Roman + Buch			
5.	10. - Roman + Buch			
30.	10. - Roman + Buch			
26.	10. - Roman + Buch			
19.	10. - Roman + Buch			
21.	10. - Roman + Buch			
15.	10. - Roman + Buch			

Zwei Tabellen im Notizbuch von 1966: links sind Texte verzeichnet (»literarische blafluft«), rechts Skizzen (»bilderzeichnungen«)

<sup>44</sup> Vgl. Seite des 29. Juli im Notizbuch von 1966

Offensichtlich soll durch dieses Ordnungssystem sicher gestellt werden, dass keine Idee, kein Einfall im vielschichtigen Gewebe des Notizbuchs und trotz der »durcheinanderreichen lebensweise«<sup>45</sup> verloren geht. Zwischen dem buchhalterischen Umgang mit Ideen, Bildern, Texten und der assoziativ anarchisch sich verausgabenden Form des Notierens, die häufig mehrere Schriftschichten übereinanderlegt, scheint eine produktive Spannung zu herrschen. Zumindest entstehen aus der Kombination beider Produktionsmodi die zahlreichen Arbeiten dieser Jahre, die selbst für Dieter Roth zu den besonders fruchtbaren gehörten. Gleichermaßen umfangreich sind in dieser Zeit sowohl die Text- als auch die Bildproduktion bzw. die der vielfältigen Mischformen.

Allerdings brechen die für die ersten Monate des Jahres recht vollständig wirkenden Verzeichnisse im August ab, und schon zuvor werden die Einträge immer spärlicher. Auffällig ist außerdem, dass auch hier keine chronologische Ordnung herrscht. Der Kalender scheint, wie es der für seine Publikation verwendete Titel benennt, als Notizbuch verwendet zu werden, in dem geschrieben und gezeichnet wird, wo es sich gerade ergibt. Neben den zahlreichen Seiten, auf denen Texte und Skizzen in verschiedenen Farben einander überlagern, finden sich im letzten Viertel des Notizbuches immer mehr leere Seiten. Auf der Seite des 23. November ist der Eintrag zu lesen: »schreib noch was rein, voll wirds sowieso nicht mehr, wieso nicht?« Am 12. Juni hingegen: »der Sinn des mit verschiedenen Farben schreibens: Seitenpapier sparen die pile-up idee«. Die Idee des ›Aufhäufens‹ wird am 19., 22., 23. Februar umgesetzt:

»jetzt geht's darum zu schreiben«, »grün besprenkeln grün übersprinkeln und grün durchpinkeln grün sprinkeln grün punkeln purzeln grün grün da grün grün hier grün hiergrün hier bespringen grün dort bepinkeln grün besudeln der grüne sprenkel der grüne die grüne flut sprinkelt das grüne mehr grün grünliches grün«<sup>46</sup>, »viel schreiben«, »schon wieder schreiben müssen«, »viel sagen nur das gesagte zu verdecken«.

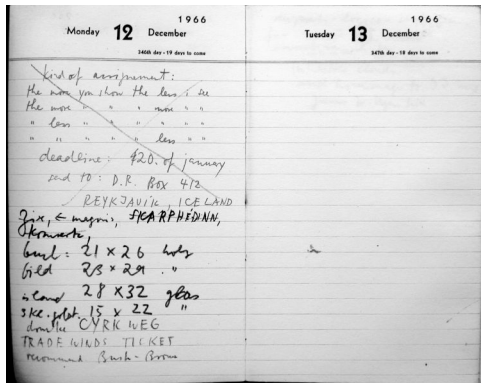
Und am 3. März: »die zwei jungs habe ich schon lange lange lange lange lange lange lange lange lange lange lange abgeschickt«. Dazwischen findet sich im Notizbuch von 1966 die in den Text eingeflochtene Frage: »wie weit wenn man sagt und so weiter?« Deutlich stehen das mechanisch wirkende, sich im Wiederholen und Überschreiben erschöpfende Notieren und das penible Verzeichnen von als wertvoll erachteten Entwürfen nebeneinander.

Neben der leitmotivisch wiederkehrenden Figur der Repetition finden sich auch Einträge, die so sparsam wie möglich geschrieben werden, indem ›Faulenzerzeichen‹ die Worte ersetzen, wie der folgende auf der Seite des 12. Dezember<sup>47</sup>:

<sup>45</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, 30. März 1967, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>46</sup> Die Abstände zwischen den Wörtern bzw. Wortgruppen sollen die der handschriftlichen Notation andeuten.

<sup>47</sup> Variationen von »less is more« notiert Roth im Notizbuch von 1966 auch auf der Seite des 9. November.



kind of assignment:  
 the more you show the less i see  
 the more " " " more " "  
 " less " " " " " "  
 " " " " " less " "

In diesem Fall entfaltet das Spiel mit den die Worte substituierenden Zeichen eine eigene programmatische Komik, indem auf den Slogan »less is more«<sup>48</sup> Bezug genommen und entsprechend seiner scheinbaren Widersprüchlichkeit in den aufeinander folgenden Zeilen jeweils das Gegenteil des zuvor Behaupteten festgestellt wird. Zudem verschwindet der Text im Sinne der Maxime beinahe gänzlich; zuletzt bleibt das Wort »less« fast am Ende der Zeile stehen und weist auf die Möglichkeit, dass hier auch »noch weniger« stehen könnte. Der in der Art eines Decrescendos notierte Text stellt sowohl auf der grafischen als auch der verbalen Ebene die Frage nach Sinn und Zweck von Quantität im Zusammenhang mit dem Schreiben. Das »assignment« in seiner französisch anmutenden Schreibung reflektiert die Rollenverteilung zwischen Autor und Leser, zwischen Sehendem und Zeigendem. Das scheinbar ins Leere laufende Fadeout endet mit der offenen Frage, ob der Leser / Betrachter weniger sieht, je mehr der Darstellende zeigt. Eine Frage, die sich wiederum auf das Nebeneinander der leeren und der übervollen Seiten des Notizbuches, jedoch gleichermaßen auf andere Arbeiten Roths beziehen lässt. Auch *Mundunculum* wird durch den Wechsel zwischen dicht bedruckten und leeren Seiten strukturiert.

Roth geht, wie bereits angedeutet, bei der Reflexion ökonomischer Fragen von sich, seiner Lebenssituation und seiner künstlerischen Produktion aus und ebnet dabei jegliche Grenzen zwischen diesen Bereichen ein. Daran anknüpfend sei hier auf zwei biografische Parallelen zum Nebeneinander von Reduktion und Verschwendung hingewiesen, um schließlich kurz auf ein ebenfalls biografisches Ereignis zu sprechen zu kommen, das Anfang der 60er Jahre einen oder gar den Umbruch in Bezug auf Roths Haltung gegenüber der Verausgabung bewirkt haben könnte. Auf den derart bereiteten Boden fällt dann, so die These, seine Bataille-Lektüre, die sich spätestens für Mitte der 60er Jahre belegen lässt.

<sup>48</sup> Durch die Verwendung als Motto ihres Schaffens haben Mies van der Rohe und Buckminster Fuller ihn zum geflügelten Wort werden lassen.

Die erste Beobachtung ist recht banal und besteht darin, dass Roths eigene ökonomische Situation extremen Schwankungen unterliegt. Mit seiner Frau und drei Kindern lebt er Ende der 1950er Jahre auf Island in ärmlichen Verhältnissen, zeitweise auch alleine in einer Waschküche in Reykjavík. Der plötzlich einsetzende Erfolg verschafft Roth Anfang der 1970er Jahre innerhalb kurzer Zeit die Möglichkeit, Häuser zu kaufen und in Europa mehrere Wohnungen und Ateliers zu halten. Ebenso schnell verbraucht er durch seinen aufwändigen Lebensstil diese Mittel wieder und bewegt sich seitdem zwischen akuten finanziellen Problemen und relativem Wohlstand. Vielfach bezeugt sind seine Großzügigkeit und sein exzessiver Lebensstil unabhängig von der aktuellen Situation.

Ein zweiter Anknüpfungspunkt ist Roths von 1958 bis zu seinem Tod 1998 beibehaltenes Pendeln zwischen Europa, den USA und Island. Letzteres ist ihm eine Insel der Abstinenz in verschiedener Hinsicht. Hier trinkt er nicht oder wenig und arbeitet zurückgezogen in einem barackenartigen Haus, weitab von jeglicher Zivilisation.<sup>49</sup> Mehrere Monate im Jahr verbringt er in dieser Form, die dem Leben »on a micro-scale« zu entsprechen scheint, das Roth im Brief an Hamilton 1966 beschreibt. An anderer Stelle bezeichnet er die Menschen in seiner alten Heimat als »di loite im oiropäishen volleben« im Gegensatz zu seinem Leben auf Island.<sup>50</sup>

Im Notizbuch von 1967 findet sich ein kurzer Passus, der diese geografisch ökonomische Parallele benennt und als zentrales Phänomen mit Roths Kunstproduktion in Zusammenhang bringt, indem er Island als die ›schwarzweiße Insel‹ bezeichnet: »ich mache die bilder (oft) da ich zeichnend leicht zeigen kann was ich beschreibend schwer zeigen kann. die bilder sind schwarzweis (iceland) zum sparen. die bilder sollen aber was zeigen das (ich glaube) farbig immer im sinn erscheint. also, wenn ich nicht sparen muss (z.b. wenn ich ein billiges schnelles farbproduktions und -reproduktionsverfahren zur hand habe),«.<sup>51</sup> Der Satz ist ab dieser Stelle unlesbar, dadurch ist der Unterschied zwischen sparsamer und aufwändiger Produktion nur angedeutet.

Im Brief an Richard Hamilton aus dem Jahr 1966 führt Roth eine Fülle ökonomischer Phänomene und Argumente an, die er mit der Situation des Künstlerseins in Beziehung bringt.<sup>52</sup> Roths Aufgabe des Malens und die Hinwendung zum Schreiben ist demnach eine Entscheidung für die Reduktion, ausgelöst durch einen ›Wink des Schicksals‹. Gleichzeitig Maler und Schriftsteller zu sein, schließt sich für ihn aus: »i have given up painting alltogether because i call myself a writer now«. Zu unterschiedlich ist das Niveau der Arbeits- und Lebensweisen: Das Malen erfordert ein »big huge painterly studio« und bedeutet entsprechend mehr Aufwand und Anstrengung. Ein »tiny little place with one tiny little table« reicht hingegen zum Schreiben aus. In Folge der Umkehr reduzieren sich gar Leib und Seele, »i shrunk in body and soul«, da das Leben sich nun in einem vergleichsweise mikroskopischen Maßstab abspielt. Doch der Abschied vom Malen fällt offenbar schwer und geht mit einem Opfer einher: »oh, all the beautiful cultures of mold and rot etc!« Neben der Übereinstimmung

<sup>49</sup> Vgl. Glozer, S. 15ff.

<sup>50</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, April 1964, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>51</sup> Notizbuch von 1967, Seite 17. Juni

<sup>52</sup> Dieter Roth, Brief an Richard Hamilton, Oktober 1966, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

mit dem Namen des Briefschreibers, steht das englische »rot« für Fäulnis und Moder, umgangssprachlich für Blödsinn, Quatsch, Nonsense. Die auf der Müllhalde deponierten »beautiful cultures of rot« schillern demnach in ihrer Farbigkeit zwischen Rot und den Farben des Schimmels, die von Roth zu dieser Zeit erstmals eingesetzt werden. Wie ernst die Klage um die verlorenen Arbeiten und diese selbst genommen werden, bleibt ebenso offen wie die Frage, inwiefern es sich aus der Perspektive des Künstlers bei den »beautiful cultures of rot« um schöne Bilder, schöne Schimmelkulturen oder überhaupt um Werke handelt. Kunst und Abfall bleiben in diesem Fall in einem schwebenden Verhältnis zueinander; über den Wert des einen wie des anderen erfahren wir nichts Konkretes. Klar wird dadurch jedoch, dass die Grenzen zwischen beidem schnell unsicher werden können; ein Thema, mit dem sich Roth ausführlich beschäftigt, wie es unter anderem die *Sammlung flachen Abfalls* (1973-1976) zeigt, für die er 1200 Aktenordner chronologisch mit gefundenen, maximal 3 bis 4 mm dicken Gegenständen füllt.

Der zitierte Absatz ist ein Beispiel dafür, wie sich Roth ökonomischer Metaphern und Argumente bedient, um über sein Leben und seine Kunstproduktion zu sprechen.

Zahlreich sind die Hinweise auf die Mühe und die harte Arbeit, die das Kunstschaffen für ihn bedeutet. So äußert Roth Ende der 70er Jahre in einem Interview:

»Du mußt also etwas Undeutlichem eine deutliche Form geben, du mußt weltlich werden, du mußt arbeiten und diese Arbeit scheue ich. [...] Für mich ist das ja sowieso kein Ausdruck, die Sprache, sie ist nur eine Formung, etwas, das man aus sich herausstellt und das einfach Mühe macht. Und ein Elend mit sich führt.«<sup>53</sup>

Wie im oben zitierten Brief an Sohm, in dem er in Bezug auf *Mundunculum* »die sorgen«, »die irre arbeit« und »das viele blut« beklagt, die er in dieses Projekt investiert hat, wird auch hier betont, dass es nicht nur abstrakte intellektuelle Energie ist, die die Kunst erfordert, sondern es sich dabei um etwas handelt, »das man aus sich herausstellt«, - ob als Lebenselixier, faustischem Schreibstoff oder körperliches Zeichen »echter« Involviertheit.

Kunstproduktion wird als ein Vorgang beschrieben, der an die eigene Substanz geht, Ressourcen erschöpft und demnach mit Verausgabung einhergeht. Im Gegensatz dazu wird das »ich« in *Mundunculum* als sich unerschöpflich erschöpfend bezeichnet: »fröhlich dampft es sich und unermüdlich, inexhaustible usw.« (M, 85) Das Zitat ist der letzte Satz eines verfremdet autobiografischen Textes über den Sprach- und Schrifterwerb des Autors, wodurch auch hier ein Zusammenhang hergestellt wird zwischen Verausgabung und dem produktiven »Ich«. Die Wolke avanciert in dieser Zeit zu einem von Roth häufig verwendeten Sprachbild. Sie ist Produkt ebendieses Dampfens oder Verdampfens des »Ich«, das immer wieder auch mit Schreiben gleich gesetzt wird.<sup>54</sup> Auch auf einigen der vielschichtig und vielfarbig beschriebenen Seiten der Notizbücher dieser Jahre erinnern die so entstandenen Texturen an dieses nebulöse Gebilde mit seinen unklaren Grenzen.

<sup>53</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 99f.

<sup>54</sup> Vgl. Interview mit Hans-Joachim Müller, Die Wolke innen, die Wolke aussen (1989), in: *Gesammelte Interviews*, S. 413-442

Als ein einschneidendes Ereignis kann im Zusammenhang mit der Entwicklung von Roths Haltung gegenüber dem Thema der Ökonomie seine Begegnung mit den auto-destruktiven Maschinenskulpturen Jean Tinguelys angenommen werden.<sup>55</sup> In das Jahr 1960 fällt das ›Tinguely-Erlebnis‹, Roths Besuch einer Ausstellung des Künstlers in Basel, von dem er immer wieder erzählt, hier im Interview mit Irmelin Lebeer-Hossmann:

»Ich habe nämlich ungefähr 1960 [...] die erste Tinguely-Ausstellung gesehen, in Basel. Und da war alles so verrostet und kaputt und hat so einen Krach gemacht, und ich war so... ich war einfach tödlich beeindruckt. Das war gegen meinen Konstruktivismus einfach eine ganz andere Welt, das war so etwas wie ein Paradies, das ich verloren hatte. Da hab ich schwer drunter gelitten in dieser Ausstellung. Ich glaube, das hat mir irgendwie den Umschwung gegeben. Das muß damals gewesen sein.«<sup>56</sup>

Roth wendet sich in dieser Zeit von der in der konkreten Poesie und Malerei angestrebten Sparsamkeit der Mittel ab und experimentiert mit Schimmelbildern, Assemblagen und anderen Formen der »pile-up idee«. Auch *Mundunculum* ist, wie erwähnt, einerseits geprägt von einer Reduzierung des Formenrepertoires, andererseits eröffnen die Stempel trotz ihrer begrenzten Anzahl scheinbar unendlich viele Kombinationsmöglichkeiten und führen zu Bildern, die in ihrer grafischen Struktur mitnichten reduziert wirken. Da Zeichnungen und gesetzter Text kommentierend oder illustrierend hinzukommen, entsteht ein Wort-Bild-Gewebe, das in seiner Vielschichtigkeit schwer zu erfassen ist und sich einer vorschnellen Kategorisierung entzieht.

Dass sich Roth, während er an *Mundunculum* arbeitet, mit Bataille beschäftigt, lässt sich unter anderem seiner Korrespondenz mit Hanns Sohm entnehmen. Im Januar 1964 schreibt Roth aus Island: »könen si mir tip geben vi man bücer fon george bataille bekommt?«<sup>57</sup> Im August 1964 schreibt er, ebenfalls in seiner charmant reduzierten Orthografie: »NATUERLIC ALES VON BATAILLE IMER VILKOMEN«.<sup>58</sup> Und schließlich 1965, wiederum an Hanns Sohm: »bitte, schicken sie bataille + wittgenstein luftpost, drucksache, hierher.«<sup>59</sup> Im Stuttgarter Sohm-Archiv liegt zudem eine auf August 1964 datierte und von Sohm unterschriebene Quittung für Batailles *L'Érotisme* mit dem handschriftlichen Vermerk, dass das Buch an Roth geschickt werden solle. Offensichtlich ist Roth des Französischen so weit mächtig, dass er Bataille im Original lesen kann, was insofern relevant ist, als einige seiner Texte bis heute nicht übersetzt sind und zentrale Aufsätze wie »La notion de dépense« (»Der Begriff der Verausgabung«), erst 1975, also über 40 Jahre nach ihrem ersten Erscheinen auf Deutsch vorliegen.<sup>60</sup>

Dass die Texte Batailles für Roth eine große Attraktivität besitzen, verwundert angesichts ihrer

<sup>55</sup> Vgl. Felicitas Thun beschreibt dieses Erlebnis mit Roth ebenfalls als »richtungsweisend«. (Thun, S. 33f.)

<sup>56</sup> Gesammelte Interviews, S. 138

<sup>57</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, Januar 1964, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>58</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, August 1964, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>59</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, undatiert, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Die Datierung des Briefes auf das Jahr 1965 kann auf der Basis im Brief genannter Ereignisse als gesichert angesehen werden; mit großer Wahrscheinlichkeit wurde er im Februar d. J. geschrieben.

<sup>60</sup> Georges Bataille, La notion de dépense, in: *La Critique Sociale*, Nr. 7, Januar 1933, S. 7-15 (Georges Bataille, Begriff der Verausgabung, in: ders., *Die Aufhebung der Ökonomie* (Der Begriff der Verausgabung, Der verfemte Teil, Kommunismus und Stalinismus, Die Ökonomie im Rahmen des Universums) München 2001, S. 7-31)

thematischen Zentren, der ästhetischen und moralischen Reflexionen und insbesondere der Beschäftigung mit dem Phänomen der Verausgabung nicht. Roth, der in Interviews mehrfach von sich sagt, sein Fach sei die Moral, der feines Hammelfleisch und Gedichte in Plastikbeuteln als Zeitschrift herausgeben, Bücher in wertvollstes Zickelembryoleder binden lässt, der sich vor allem in seinem autobiografischen Schreiben mit Verboten, ihrer Überschreitung und Überschreibung beschäftigt, der sich der Schuld, der Scham und den Exkrementen widmet - man könnte diese Liste fortsetzen und gelangt zum Eindruck einer engen Geistesverwandtschaft zwischen Roth und dem 1962 verstorbenen Bataille. Es gehört jedoch zu den Eigenarten des Rothschen Umgangs mit den Texten Anderer, einige Autoren nicht oder nur am Rande zu erwähnen, mit denen er sich offensichtlich intensiv auseinandergesetzt hat. - So stellt es sich zumindest im Fall Batailles und ebenso Duchamps dar.<sup>61</sup> In seiner Korrespondenz der 60er Jahre werden wiederum einzig Wittgenstein und Bataille als Autoren genannt, deren Bücher er zu lesen wünscht. Wie angemerkt, finden sich derart konkrete Hinweise sonst nicht, in diesem Fall geschieht es aus dem praktischen Grund, dass Roth auf Island lebt und somit auf die Zusendung der Bücher angewiesen ist. Im Gegensatz zu Wittgenstein, zu dem sich Bezüge in Form markierter Intertextualität finden lassen, handelt es sich bei Bataille und dessen Rezeption durch Roth um eine Beziehung, die eher als geistesverwandt zu bezeichnen ist. Dass Batailles Ideen, seine Haltung und seine Erzählungen attraktiv für Roth sind, wohl auch inspirierend und ermutigend, den Weg der Überschreitung etablierter Kriterien etc. weiter zu verfolgen, ist evident. Im Folgenden sollen an einigen Beispielen diese inhaltliche Nähe gezeigt und die Möglichkeiten einer weitergehenden Untersuchung angedeutet werden.

»Le mouvement de prodigalité de la vie et la peur de ce mouvement«<sup>62</sup> betitelt Bataille seine Beschreibung des Lebens als »un mouvement tumultueux« in *L'Érotisme*:

»Nous refusons de voir que la vie est la chausse-trappe offerte à l'équilibre, qu'elle est toute entière l'instabilité, le déséquilibre où elle précipite. C'est un mouvement tumultueux qui appelle incessamment l'explosion. Mais l'explosion incessante ne cessant pas de l'épuiser, elle ne se poursuit qu'à une condition: que ceux des être qu'elle engendra, et dont la force d'explosion est épuisée, cèdent la place à de nouveaux êtres, entrant dans la ronde avec une force nouvelle.«<sup>63</sup>

Auf der vorletzten Seite von *Mundunculum* entwirft Roth ein sprachliches Bild von der »Vorstellung«, also einer sich permanent vollziehenden Tätigkeit, die ebenfalls auf Explosionen basiert: »Die *Explosionskraft* der Vorstellung der Symmetrieachse kann folgendermaßen angedeutet werden: [...] und so weiter explosiv ad infinitum. / Die *Implosionskraft* der Vorstellung der Symmetrieachse [...] und so weiter implosiv in infinito.« (M, 326) Auf der letzten Seite steht schlicht: »finito? ((AUS))

<sup>61</sup> Zu Roth und Duchamp, s.u., S. 89ff.

<sup>62</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, S. 66f (»Die Verschwendungssucht des Lebens und die Angst vor ihr« (*Erotik*, S. 59))

<sup>63</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, S. 66f. (»Wir weigern uns zu sehen, daß das Leben eine dem Gleichgewicht gelegte Fußangel ist, daß es ganz und gar die Unbeständigkeit und Unausgewogenheit ist, in die es sich hineinstürzt. Es ist eine rauschende Bewegung, die unaufhörlich zur Explosion führt. Da aber die unaufhörliche Explosion es ebenso unaufhörlich erschöpft, kann es sich nur unter einer Bedingung fortsetzen: nämlich daß die Wesen, die es erzeugte und deren Explosionskraft erschöpft ist, ihren Platz neuen Wesen abtreten, die mit frischer Kraft in den Reigen eintreten.« (*Erotik*, S. 59f.))



p.k.)« (M, 327), wobei die an Initialen erinnernde Abkürzung »p.k.« ungelöst bleibt. Im Notizbuch von 1966 findet sich wie oben zitiert die Frage »wie weit wenn man sagt undsoweiter?«<sup>64</sup> Diese Wendungen Roths lassen sich als Parallelen zu Batailles Bestimmung des sich erschöpfenden Lebens lesen. Die seitenlangen Variationen über eine Explosion in Roths autobiografischem Text *Lebenslauf von 50 Jahren*, auf den unten eingegangen wird, kommen hier ebenfalls in den Sinn.<sup>65</sup>

Desweiteren spricht Bataille über »de folles quantités d'énergie«<sup>66</sup>, von ungeheurer Vergeudung, den Massen verschlungener Nahrungsmittel und der Unersättlichkeit der Fleischfresser<sup>67</sup> und kommt zu dem Schluss: »La vie est en son essence un excès, elle est la prodigalité de la vie.«<sup>68</sup> Roth, der zumindest phasenweise nicht nur hinsichtlich seines Alkoholkonsums ein exzessives, Kräfte und Gesundheit verzehrendes Leben führt, scheint auch in Bezug auf seines eigenen Lebensstils eine Affinität zu dieser Auffassung zu besitzen. Zudem versichert Bataille in *L'Érotisme*, dass er sich nicht aus der Distanz mit abstrakten Phänomenen beschäftigt, vielmehr handle es sich bei seinem Tun um »ma recherche, que fonde essentiellement l'expérience intérieure [...]«<sup>69</sup> In seinem ökonomiekritischen Text »La part maudite« schreibt er: »En effet l'ébullition que j'envisage, qui anime le globe, est aussi mon ébullition.«<sup>70</sup> Auch in dieser Hinsicht, des Selbstbezugs als Methode, befinden sich Roth und Bataille also in deutlicher Nähe zueinander.<sup>71</sup>

Die Relevanz Batailles für Roth, für dessen künstlerische Produktion und sein Kunstverständnis, lässt sich pars pro toto an einer Bestimmung der Poesie in »La notion de dépense« erkennen:

»Le terme de poésie, qui s'applique aux formes les moins dégradées, les moins intellectualisées, de l'expression d'un état de perte, peut être considéré comme synonyme de dépense: il signifie, en effet, de la façon la plus précise, création au moyen de la perte. Son sens est donc voisin de celui de sacrifice. [...] pour les rares êtres humains qui disposent de cet élément, la dépense poétique cesse d'être symbolique dans ses conséquences: ainsi, dans une certaine mesure, la fonction de représentation engage la vie même de celui qui l'assume.«<sup>72</sup>

<sup>64</sup> Notizbuch 1966, 7. März

<sup>65</sup> Zu *Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, s.u., S. 177ff.

<sup>66</sup> Bataille, *L'Érotisme*, S. 67 (»irrsinnige Energiemengen« (*Erotik*, 60))

<sup>67</sup> Bataille, *L'Érotisme*, S. 67 (*Erotik*, S. 60)

<sup>68</sup> Bataille, *L'Érotisme*, S. 96 (»Das Leben ist seinem Wesen nach ein Exzeß, es ist die Verschwendung von Leben.« (*Erotik*, S. 84f.))

<sup>69</sup> Bataille, *L'Érotisme*, S. 40 (»[...] meine Untersuchung, die vor allem in der inneren Erfahrung gründet [...]« (*Erotik*, S. 36))

<sup>70</sup> Georges Bataille, *La Part maudite*, in: ders., *Œuvre complètes*, VII, Paris 1976, S. 17-179, 20 (»Das Sieden, das ich untersuche und das den Erdball bewegt, ist auch mein Sieden.« (Georges Bataille, *Der verfemte Teil*, in: ders., *Die Aufhebung der Ökonomie* (Der Begriff der Verausgabung, Der verfemte Teil, Kommunismus und Stalinismus, Die Ökonomie im Rahmen des Universums) München 2001, S. 33 - 234, 36))

<sup>71</sup> Bataille geht - was angesichts seiner eigenen Erfahrungen wenig überrascht - davon aus, dass der Dichter zum »Ausgestoßenen« wird, »aussi profondément séparé de la société que les déjections le sont de la vie apparente [...]« (Georges Bataille, *La notion de dépense*, in: ders., *Œuvre complètes*, I, Paris 1970, S. 302-320, 307f. (»von der Gesellschaft abgesondert [...] wie die Exkreme vom sichtbaren Leben [...]« (Bataille, Verausgabung, S. 15) Roths Polaroids seiner mit »Alkodurchfall« verschmierten Unterwäsche im *Essay Nr. 9*, lassen sich ihrerseits als Rekurs auf derartige Aussagen Batailles verstehen.

<sup>72</sup> Georges Bataille, *La notion de dépense*, in: ders., *Œuvre complètes*, I, Paris 1970, S. 302-320, 307 (»Der Begriff der Poesie, der die am wenigsten intellektualisierten Ausdrucksformen eines Verlorenenseins bezeichnet, kann als Synonym von Verschwendung angesehen werden; Poesie heißt nämlich nichts anders als Schöpfung durch Verlust. Ihr Sinn ist also nicht weit entfernt von dem des Opfers. [...] für die wenigen Menschen, die über dieses Element der Poesie verfügen, hört die poetische Verschwendung in ihren Folgen auf, symbolisch zu sein: die Aufgabe der Darstellung bedeutet für den, der sie übernimmt, sozusagen den Einsatz seines Lebens.« (Georges Bataille, *Der Begriff der Verausgabung*, in: ders., *Die Aufhebung der Ökonomie* (Der verfemte Teil, Kommunismus und Stalinismus, Die Ökonomie im Rahmen des Universums) München 2001, S. 7-31, 15))

Es ist die Entgrenzung von Kunst und Leben, die Bataille hier unter ökonomischen Aspekten, in Bezug auf die Ökonomie der poetischen Existenz, formuliert und die sich als Thema bei Roth in den verschiedenen Phasen seines Schaffens immer wieder findet. Batailles Begriff einer »économie générale«, den er in der Einleitung zu »La part maudite« entwickelt<sup>73</sup> und der neben den materiellen, auch den Umgang mit ästhetischen und körperlichen Ressourcen einschließt, stellt sich Roth wohl als ein Anknüpfungspunkt zu seinen eigenen Auffassungen dar und führt in Kombination mit den weiteren inhaltlichen Parallelen zu der umrissenen positiven Aufnahme des französischen Philosophen.

Ein weiterer Aspekt, der sich im hier entwickelten Zusammenhang beschreiben lässt, ist das des Verständnisses von Poesie und Kunst als Opfer. Am deutlichsten bringt Roth es in seiner aus Vogelfutter hergestellten, skulpturalen Selbstdarstellung »P.o.th.A.a.VfB.« (1968) zum Ausdruck, in der er sich den Vögeln zum Verzehr anbietet, es folgen Büsten in Schokolade und Zucker, die ebenfalls als Selbstportraits gestaltet sind. Doch lassen sich auch seine umfangreichen und aufwändigen Sammlungen wie die 30.000 »Reykjavík Slides«, die sämtliche Häuser der isländischen Hauptstadt dokumentieren oder die »Sammlung flachen Abfalls« als Projekte sehen, die sich in einer »poetischen Verschwendung« dem vermeintlich Unbedeutenden und Wertlosen zuwenden.<sup>74</sup>

Als eine spezielle Form des Opfers, als Potlatsch, kann Roths künstlerisches Schaffen im Modus des Selbstentwurfs und mit Material verstanden werden, das seiner Substanz entspringt: Er opfert sich, als nicht zu übertreffende Opfergabe, in Form seiner Kunst. Dieser Gedanke klingt auch in Jörg Wiesels und Maja Naefs Text über die Schreibszene Roths an, ohne dass er explizit mit dem Ritual des Potlatsch in Verbindung gebracht wird: Die Autoren bezeichnen Roths Schaffen als »Poetologie der Verschwendung [...]: Roth sammelt, hortet, vermehrt, ordnet, vermischt, transformiert, bastardisiert, verdichtet und verdaut Material, um sich dann – im doppelten Wortsinne – zu über-geben [...].«

In einem Interview Mitte der 70er Jahre formuliert Roth Poesie als Verschwendung unter Einsatz des Lebens folgendermaßen: »[Frage:] Dieser Zwang, dein ganzes Leben abzubilden. [Antwort Roth:] Ja. Das ist meine Krankheit zum Tode, das ist wahrscheinlich meine Todesursache.«<sup>75</sup>

Bataille beschreibt das Ritual des Potlatsch in »La parte maudite«.<sup>76</sup> Ähnliche Prozesse finden sich dem anonymen Publikum gegenüber, vor dem Roth gemäß seiner Selbstaussagen Angst hat, und das er ebenso mit Hilfe seiner Kunst zu beeindrucken versucht. Auch in der »Vorrede« von *Mundunculum* wird, auf moralischer Ebene argumentierend, davon ausgegangen, dem Autor müsse sein Tun durch die Lektüre seiner Texte und das Betrachten seiner Arbeiten vergeben werden. (M, ??)

Nach der Untersuchung des Produktions- und Entstehungsprozess von *Mundunculum* unter den Aspekten des Materials, der Quellen, der Fakten und der Ökonomie, richtet sich der Fokus nun auf die inhaltliche Interpretation einzelner Abschnitte.

<sup>73</sup> Vgl. Georges Bataille, La Part maudite, in: ders., *Œuvre complètes*, VII, Paris 1976, S. 17-179, 19

<sup>74</sup> Vgl. hierzu Beate Söntgen, Keine Reste. Dieter Roths Versprechen, in: *Über Dieter Roth*, S. 69-84

<sup>75</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 133

<sup>76</sup> Vgl. Georges Bataille, La Part maudite, in: ders., *Œuvre complètes*, VII, Paris 1976, S. 17-179, 66ff.

## 2. Selbstentwurf und Sprachkritik in *Mundunculum* – Die »Engel« und das »Motorradrennen«

An Roths Umgang mit Symmetrie und deren Kritik, dem von ihm hergestellten Zusammenhang mit Sprache und deren Funktionieren beschreibe ich im Folgenden eine Form der Reflexion, die sich in seinem künstlerischen Schaffen wiederholt findet. Es handelt sich dabei um die assoziative Übertragung einer Bezeichnung für eine primär visuell wahrgenommene Struktur in den Bereich der Sprache. An diesem Vorgehen Roths wird zudem dessen zwischen Sprach-Bild und materialisiertem Bild changierender Bild-Begriff erkennbar, der einen solchen Ebenenwechsel selbstverständlich erscheinen lässt. Im hier besprochenen Fall ist es die Struktur der Symmetrie, die verwendet wird, um sprachliche Phänomene zu verdeutlichen. Im *Essay Nr. 11*, auf den ich unten weiter eingehe, sind es die Begriffe »Ornament« und »Pattern«, die nach einer Demonstration ihrer akzidentellen Entstehung im Bild als Ausgangspunkt dienen, das hypothetische Modell eines Textes aus redundanten Elementen zu veranschaulichen.<sup>77</sup> Wie an den genannten Beispielen erkennbar, handelt es sich dabei um Phänomene bzw. Begriffe, die aus dem visuellen Bereich stammen, indem sie beispielsweise eine Struktur oder Figur benennen, jedoch im übertragenen Sinne auch in anderen Bereichen erscheinen. Roth demonstriert durch sein Verfahren der explizierten Übertragung den Zusammenhang zwischen verschiedenen Formen der Repräsentation und kommt unter anderem dadurch zu seinem Verständnis von Sprache und Bild, das ich im Schlusskapitel weiter ausführe.

Als ein weiteres Problem innerhalb der Repräsentationskritik in *Mundunculum* wird darauf die Reflexion des Erinnerns und Darstellens am Abschnitt über das »Motorradrennen« dargestellt und untersucht.

### 2.1 Symmetrie

Symmetrie wird in *Mundunculum* als bilderzeugendes Verfahren verwendet und reflektiert, mit Sprache in Zusammenhang gebracht und einer allgemeinen Betrachtung unterzogen. Sie gehört außerdem zu den Techniken, die Roth ab den 60er Jahren durchgängig verwendet und die er in den Notizbüchern und *Mundunculum* erstmals entfaltet und reflektiert. Roth äußert sich Ende der 70er Jahre zu seiner Verwendung von symmetrischem Schaffen als künstlerischer Vorgehensweise in einem Gespräch mit Irmelin Lebeer-Hossmann:

»I. L.-H.: Hast Du denn irgendwas beibehalten aus dieser systematischen Zeit [der 50er Jahre]? Wenn du heute spontan arbeitest, läßt du dir dann völlige Freiheit oder legst du dir trotzdem irgendwelche Zwänge auf?

D. R.: Klar. Ich habe immer Systeme.

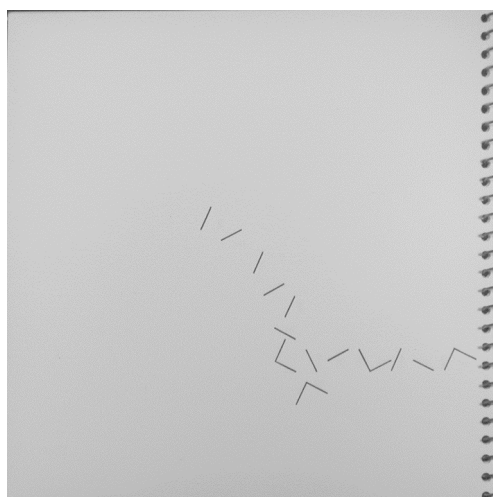
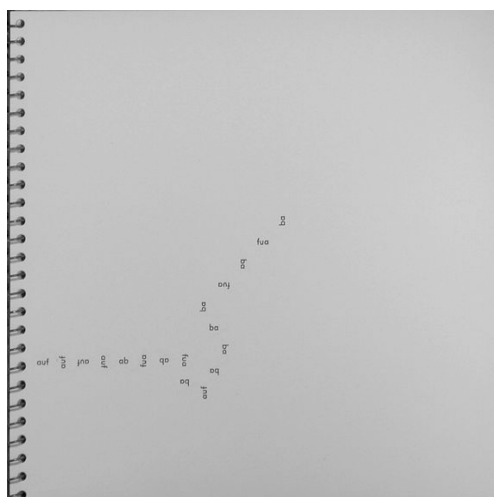
I. L.-H.: Was denn zum Beispiel?

D. R.: So kleine Rezepte, wie man es aufbauen kann, also zum Beispiel habe ich oft jetzt etwas, das oberflächlich angeschaut, garnicht konstruktivistisch ist, nämlich die Symmetrie. Also z.B. ich

<sup>77</sup> An diese Struktur erinnern auch die »regelmäßig wiederkehrenden Motive des schablonenartigen Selbstporträts« wie Felicitas Thun zutreffend beobachtet. (Thun, S. 44)

habe etwas vor mir und möchte gern ein Bild malen, damit ich Geld verdiene: ich überlege mir also jetzt, was soll ich machen. Es muß irgendetwas sein, was schlagend ist, und kommerziell, aber es darf doch nicht so aussehen als wäre es kommerziell, damit die Leute nicht sagen können, der Roth ist ein Geldmaler. Ja dann denke ich mir... z.B. Symmetrie: ich male rechts was in rot, rot ist immer gut, kann man immer gut verkaufen. Dann leiste ich auf der linken Seite Abbitte und male dasselbe - aber in grün. Oder ich sage mir: rechts male ich oder zeichne ich, oder klebe ich was hin, das so ein bißchen sexy wirkt und dann mache ich dasselbe links, aber daß es nicht sexy wirkt. Und dann wieder umgekehrt, damit links auch was Kommerzielles ist und rechts was Unkommerzielles. In der Symmetrie ist die eine Seite immer die Entschuldigung für die andere. Man weiß garnicht, welche ist die echte Seite. Das ist so wie eine Gebetsmühle. Du kannst eben einen weglieren und es haut immer hin.«<sup>78</sup>

Bereits in diesem Abschnitt lässt sich erkennen, dass Roth »Symmetrie« in einem sehr weiten Sinne als binäre Struktur oder Formung versteht, die auf sprachlich metaphorischer, semantischer wie auf visueller Ebene bestehen kann und allgemein die (räumliche, sprachliche etc). Konstellation zweier aufeinander bezogener Gegensätze bezeichnet. In der »introduction zu SNOW« findet sich die Übertragung von Optik auf Semantik formuliert als »Die Umkehrung: a) spiegelverkehrt b) sinnverkehrt«.<sup>79</sup> Formen und Strukturen, die eindeutig symmetrisch sind, nennt Roth hingegen »plumpsymmetrisch«.<sup>80</sup>



Dieter Roth, *bok 1956-59*, Reikjavík 1959

Roth beschäftigt sich auch vor Beginn der Arbeit an *Mundunculum* mit Symmetrie. Ein Beispiel ist das zweiteilige visuelle Gedicht »auf ab«: Auf einer Seite von *bok 1956-59* stehen die Worte »auf« und »ab« mit verschiedenen Buchstabenreihenfolgen geschrieben und formen in ihrer Anordnung auf der Fläche eine aufsteigende Linie. Auf der nächsten Seite, der »Rückseite«, bilden einzelne und rechtwinklig zusammengesetzte Striche eine ähnliche Struktur und ergeben in Leserichtung eine abfallende Bewegung. Buchstaben und Striche sind durch das Papier hindurch auch auf der jeweils

<sup>78</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 105f.

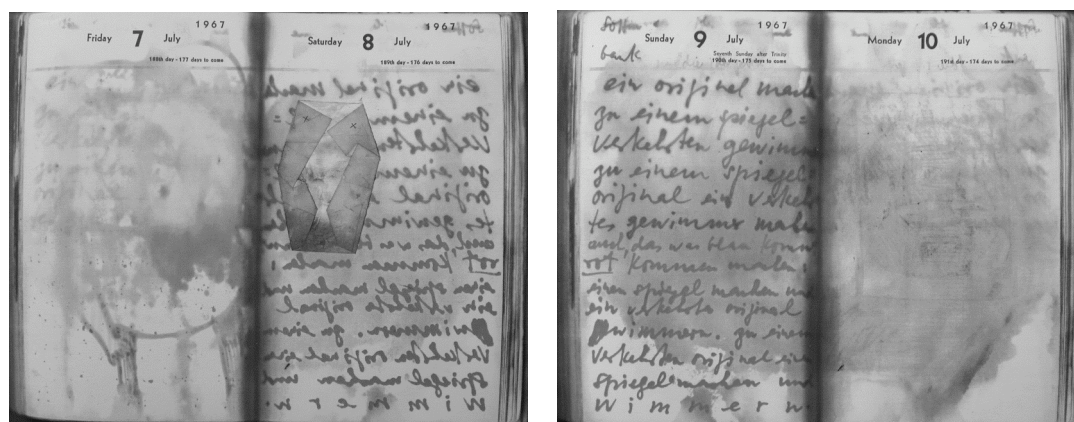
<sup>79</sup> »verdeutlichungen aus der introduction zu SNOW aus dem skizzenbuch 1960 - 1962«, in: Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 18, kleinere werke (1. teil), veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966*, Hellnar Köln London 1971, S. 33-40, 39

<sup>80</sup> Dieter Roth, *3 vorläufige Listen*, Basel 1987, S. 1

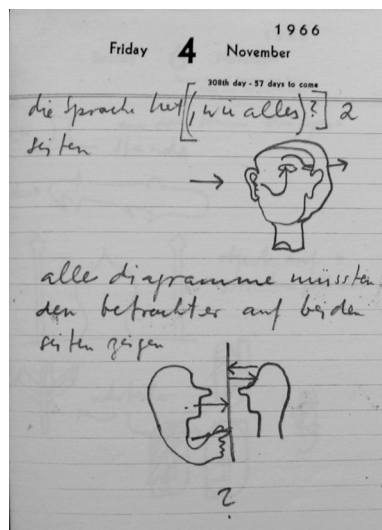
anderen Seite sichtbar, so dass sich Worte und Zeichen überlagern und grafisch miteinander korrespondieren. Buchstaben und einfache Striche werden in ihrem Bedeutungsgehalt einander gegenübergestellt. Vergleichbar den Stempelbildern in *Mundunculum* entstehen zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit changierende Strukturen; jedoch sind sie (typo)grafisch stark reduziert. Symmetrie wird beim Betrachten des Buches durch Umblättern der Seite und die Zusammenschau beider Seiten hervorgerufen, also durch eine der Rezeption zugehörige Handlung, die in diesem Fall dazu führt, dass der Betrachter selbst Symmetrie erzeugt. Die Form der Symmetrieerzeugung entspricht dem Vorgehen Roths bei der Herstellung der *Mundunculum*-Stempelzeichnungen, für die er auf die Vorder- und Rückseite von Transparentpapier-Bögen stempelt.

Auf Transparenz basierende Symmetrie ›ereignet‹ sich akzidentell auf den Seiten des Notizbuchs von 1967, indem durch die Einwirkung von Feuchtigkeit das Geschriebene zwei Mal, spiegelverkehrt und in der eigentlichen Schreibung, sichtbar wird. Roths Tasche wurde entwendet und das Notizbuch anschließend in einen Brunnen geworfen. Die Folgen dieses Unfalls beschreibend und weiterspinnend schreibt Roth, nachdem das Notizbuch mit Wasser in Berührung gekommen ist:

»ein original machen zu einem spiegelverkehrten gewimmer zu einem spiegeloriginal ein verkehrtes gewimmer machen auch, das was blau kommt rot kommen machen: einen spiegel machen und ein verkehrtes original wimmern. zu einem verkehrten original einen spiegel machen und wimmern.«



Durch die Sichtbarkeit der Schrift auf Vorder- und Rückseite erscheinen die Schriftbilder auf den beiden aufeinanderfolgenden Seiten symmetrisch zueinander, wie in der Abbildung zu sehen ist. Roth scheint mit dieser Passage auf die leichte Verwechselbarkeit von »spiegelverkehrten«, symmetrischen Formen anzuspielden und bezieht dies auf die Frage von Erkennbarkeit und Status des »original[s]« und dessen Verhältnis zum »verkehrten original«.



Im Notizbuch von 1966 findet sich eine Zeichnung, die »betrachter« auf beiden Seiten einer senkrechten Linie, eventuell eins Blattes, zeigt. Sie ist mit dem Kommentar versehen: »alle diagramme müssten den betrachter auf beiden seiten zeigen« (4. November). Der rechts erkennbare »betrachter« wird scheinbar von dem auf der Seite Geschriebenen oder Gezeichneten angesehen; so jedenfalls könnte der Pfeil zu verstehen sein, der von der Oberfläche des Papiers in Richtung der Augen des Betrachters zeigt. Dies entspricht der Wendung der »Vorrede« in *Mundunculum*, die auf etwas vorbereiten soll, »das Euch aus den hier folgenden Seiten ansieht, anzusehen versucht zumindest« (M, 13). In der Höhe der Stirn bzw. des Gehirns deutet ein Pfeil auf das Papier, also nach der Logik der Zeichnung von der rationalen Bewegung des Denkens oder der Projektion auf das Gelesene oder Betrachtete. Beide Pfeile zusammen ergeben einen Zirkel zwischen »betrachter« und »diagramm«. Der »betrachter« auf der linken Seite scheint auf das Blatt zu schreiben, ein Pfeil weist auf der Höhe seines Mundes auf die Oberfläche des Papiers.

Die Doppeldeutigkeit von Zeichnung und Kommentar liegt darin, dass es sich sowohl um beide Seiten eines Blattes Papier als auch um die zwei Seiten des Produktionsprozesses handeln kann, der zur Entstehung eines Bildes oder eines Textes führt. Entsprechend der Aussage »Das Sehen ist ein Darstellen«, die im Nachwort des *Mundunculum* getroffen wird, sehen wir hier »den betrachter auf beiden seiten« des Produktionsprozesses bzw. wird die Unterscheidung von Betrachter und Autor aufgehoben. Beide scheinen sich außerdem durch die »schwachweisslich schimmernde Transparenz« (M, 208) der Seite hindurch anzuschauen. Die Seite als Symmetrie- oder Spiegelachse trennt und verbindet die beiden »betrachter«, deren Anteil am Zustandekommen einer Repräsentation unklar bleibt, die in dieser Darstellung eine enge Verbindung eingehen und durch ihre spiegelbildliche Anordnung scheinbar leicht die Position des anderen einnehmen können.

Schreiben und Lesen, Zeichnen und Betrachten werden als Entsprechungen dargestellt, jedoch nicht als einander entgegengesetzte, sondern als zusammengehörige, durch eine fragile Grenze voneinander geschiedene Tätigkeiten. Überschritten wird diese Grenze in *Mundunculum* durch Formulierungen wie »das Sehen ist ein Darstellen« oder »DOCH ES REISST DIE SAITE LAUTLOS«

(M, 110, 301), wobei »SAITE« in der von Roth bis Anfang der 60er Jahre verwendeten Schreibweise auch als »Seite« gelesen werden kann.

Daneben liegt als zeichentheoretische Referenz dieses Schemas - jedoch auch der durch beidseitiges Schreiben auf einem transparenten Beschreibstoff entstehenden Symmetrie - Saussures Veranschaulichung des Verhältnisses von Signifikant und Signifikat als zwei Seiten eines Blattes Papier nahe: »Das Denken ist die Vorderseite und der Laut die Rückseite.«<sup>81</sup> Die dyadische Struktur des Zeichens besteht laut Saussure aus Lautbild (Signifikant) und Vorstellung (Signifikat). Nach Saussure ist das Zeichen das Ganze, das den Signifikanten und das Signifikat als seine zwei Teile enthält. Referenzen auf ein derartiges Zeichenverständnis, die mit dem Prinzip Vorder- und Rückseite experimentieren finden sich bei Roth auch in früheren Büchern. In *bok 1956-1959*, aus dem auch das oben wiedergegebene Gedicht »auf ab« stammt, werden in einem Fall Worte eng an den rechten Rand der Seite gesetzt und auf der nächsten Seite, der ›Rückseite‹, rückwärts wiedergegeben. Die Kante des Papiers wird so zu einer Art Symmetrie- oder Spiegelachse.



Durch die Verwendung von Transparentpapier im Stadium der Bildproduktion erhalten die Seiten von *Mundunculum* eine räumliche Dimension, die in der gedruckten Reproduktion verschwindet, die konzeptuell und aus praktischen Gründen für die Bildherstellung dennoch eine eigene Bedeutung besitzt: Das im Buch wiedergegebene Alphabet zeigt alle verwendeten Stempelzeichen und lässt die Frage unbeantwortet, wie die Spiegelbilder der Zeichen zustande kommen.<sup>82</sup> Die ›mediale‹ Qualität des Papiers wird hier materiell fassbar, indem das Papier als Medium nicht nur zwischen Autor und Leser vermittelt, sondern auch in einer Position zwischen den Bildern steht, wie es oben an den früheren Beispiele gezeigt wurde. Die hier zu beobachtende Verbindung der ästhetischen mit der konzeptuell illustrativen Ebene ist exemplarisch für die Methode von *Mundunculum*, die sich als

<sup>81</sup> Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967, S. 134

<sup>82</sup> Auch das zeitgleich entstehende *Copley-Book* enthält symmetrische, auf Transparentpapier gezeichnete Bilder.

künstlerisch performativ, basierend auf einer Kombination von Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffens charakterisieren lässt.

Die Verweigerung des Stempelalphabets gegenüber der Ökonomie einer einfach iterierbaren Schrift ist nicht nur durch die exklusiven Stempel gegeben, sie kann auch unter dem Aspekt der Symmetrie betrachtet werden. Denn, wie Alexandra Wiebelt in ihrer vergleichenden Studie zur Lesbarkeit verschiedener historischer und zeitgenössischer Schriftsysteme feststellt, ist

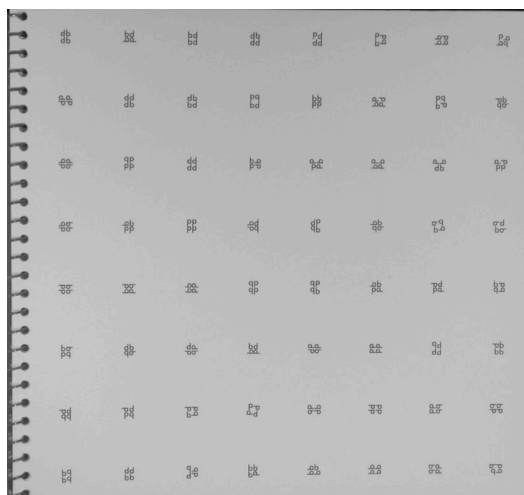
»Symmetrie [...] neben ihrer ästhetischen Funktion auch ökonomisch. Für den Produzenten symmetrischer Zeichen wird der kognitive Aufwand gering gehalten. Bei der ›Schöpfung‹ eines neuen Zeichensatzes besteht die Ökonomie darin, dass bereits bestehende Formen nur gespiegelt werden müssen, um das Inventar zu vergrößern.«<sup>83</sup>

Dieses Verfahren wendet Roth bei der »Schöpfung« seines Stempelalphabets nicht an und es finden sich im Vergleich zum lateinischen Alphabet unter den Buchstaben-»Wesen« weit weniger punkt- oder achsensymmetrische Zeichen.<sup>84</sup> Diese sind jedoch, wie einige Beispiele visueller Poesie in *bok 1956-59* zeigen, wiederholt Gegenstand Roths früher Schrift- und Sprachexperimente. So finden sich im genannten Buch auf zwei Seiten insgesamt 128 Konstellationen, die aus den vier durch Drehung und/oder Spiegelung ineinander überführbaren Buchstaben d, b, p, q bestehen. Indem das Variieren auf Basis von Viererkonstellationen geschieht, bleibt die Referenz auf das Ausgangsmaterial, die vier Buchstaben des lateinischen Alphabets erhalten. In Form dieser (typo-) grafischen Anordnung sind die Buchstaben teilweise nicht mehr eindeutig zu identifizieren, was auch eine Folge ihrer Punkt- und/oder Achsensymmetrie ist, die in der verwendeten serifenlosen Type ausgeprägter ist als beispielsweise in der hier verwendeten Times. Ebenso können im Fall des p Minuskel und Majuskel teils nicht unterschieden werden. Neben der Ökonomie der Symmetrie wird hier die durch symmetrische Formen begünstigte Vieldeutigkeit reflektiert und durch die zahlreichen Variationen demonstriert. Zu sehen ist außerdem, wie simple typografische Elemente zwischen Bild und Buchstabe zu oszillieren beginnen und zu einem nicht als Wort oder Text wahrgenommenen Muster tendieren, sobald sie in einer Form angeordnet werden, die nicht der Struktur von Wort und Zeile folgt. Das Spiel mit dem Changieren zwischen lesbarem Wort und unlesbarem Bild (Muster, Ornament) und vice versa, das in *Mundunculum* mit dem individualisierten Stempelalphabet weiter betrieben wird, lässt sich hier ebenfalls finden.

<sup>83</sup> Alexandra Wiebelt, *Symmetrie bei Schriftsystemen. Ein Lesbarkeitsproblem*, Tübingen 2004, S. 269

<sup>84</sup> S.o., S. 12





## 2.2 Engel - Die Symmetrie der kristallisierten sprachlichen Ordnung

Als Gegenpol zu den »Kindern«, die als »Unschuldslämmer« und »Wolken aus Unschuldsdampf« beschrieben werden und deren Rede »Gesang« ist (vgl. M, 103), erscheinen in *Mundunculum* die »Engel« (M, 60-63, 85) als Bewohner und Gesandte eines »Reiches« von »grässliche[r] Schönheit« (M, 85). Roth bezeichnet die »Engel« in einem Interview mit Kees Broos als die Stellvertreter des Menschen in einem ironischen Sinne und bringt beide Spezies mit Symmetrie in Verbindung:

»D.R. Und die Symmetrie habe ich erreicht, indem ich auf Durchsichtspapier gestempelt habe. Wenn du so stempelst und du drehst das Blatt um und nochmal, dann ist da Symmetrie. Dann gibt's so diese Körpergefühle, Ritme und so.

K.B. Weil der Mensch auch symmetrisch ist?

D.R. Ja, eigentlich sollten es Menschen sein im Buch und dann habe ich sie Engel genannt, dass ist dann auch wieder ironisch abgetreten.«<sup>85</sup>

Die ersten drei Zeilen des Kapitels »ENGEL, allgemein«, wie es im Inhaltsverzeichnis an einen Lexikoneintrag erinnernd heißt, lauten:

- »1 die wesen der vollkommenen symmetrie,
- 2 die wesen der am weitesten gehenden symmetrie;
- 3 engel.« (M, 60)

Ähnlich dem *Tractatus logico philosophicus* Wittgensteins, auf den sich der Untertitel von *Mundunculum* bezieht, sind die ersten Zeilen oder Sätze dieses Textes nummeriert, allerdings endet die Nummerierung bei der Zahl 21. An dieser Stelle steht in Roths Alphabet der Buchstabe »W«, also der Anfangsbuchstabe des *Tractatus*-Verfassers. Die Häufung derartiger Bezüge, die mittels einfacher mathematischer Operationen hergestellt werden, lässt in einem mit Chiffrierung und Dechiffrierung agierenden Buch solche »Zufälle« beabsichtigt erscheinen. Das Zitieren und Vereinfachen des Wittgensteinschen Ordnungssystems und dessen Aufgabe an einem scheinbar beliebigen Punkt entspricht dem komisch polemischen Umgang mit der Person des Philosophen in der bildlichen

<sup>85</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 379

Darstellung »warum der Wittgenstein ein Asket sein muss und warum der Rot kein Philosoph sein kann« (M, 306), die sich im Notizbuch von 1966, in *Mundunculum* und als eigenständige Grafik findet.

Doch der Text selbst suggeriert ein seriöses, systematisches Vorgehen (und einen dementsprechenden Autor). Die Beschreibung geht im weiteren Verlauf von der Ausgangsthese zum Wachstum der Engel über, darauf zur genaueren Spezifizierung ihrer Symmetrie und deren körperlicher Bedeutung. Dem Bezug von Sprache und Symmetrie ist schließlich der größere Teil des Textes gewidmet. Auch hier tritt ein ungenanntes »Ich« hervor und bezeichnet den Text als Niederschrift seiner eingeschränkten Kenntnis der Welt:

»der der hier die engel beschreiben will,  
der überblickt die welt nicht ganz;  
darum kann er nicht sagen die engel sind vollkommen symmetrisch [...].« (M, 61)

Dass die individuelle, beschränkte Perspektive des Einzelnen letztlich immer das ist, worauf sich auch vermeintlich global gültige Aussagen berufen können, schwingt in dieser Bemerkung ebenso mit. Davon scheinbar unbeeindruckt folgt im Text weiter ein thetischer Satz auf den anderen: Die Engel entstehen durch

»4 zweiseitiges wachstum ohne störung. [...]  
16 während eine hälfte wächst,  
17 während man eine hälfte wachsen sieht,  
18 weis man dass ihr gegenteil sich im unsichtbaren entwickelt.« (M, 60)

Das Entstehen von Symmetrie durch gleichmäßiges »wachstum« in entgegengesetzte Richtungen wird als Phänomen in den Notizbüchern und *Mundunculum* immer wieder thematisiert. Dabei steht meist der Prozess im Vordergrund, der zu einer symmetrischen Erscheinung führt. Die Formulierung der zitierten Sätze 16 bis 18 bezieht sich zwar im Zusammenhang des Textes auf das »wachstum« der Engel, ist aber so offen gehalten, dass sie den Verweis auf die allgemeine Bedeutung der Symmetrie im Weltentwurf des *Mundunculum*s impliziert. Ausgehend vom Körper wird auf die semantische Ebene referiert: Das »gegenteil« kann in diesem Fall körperlich und sprachlich gedacht werden. Avisiert wird ein Verständnis von Symmetrie, das auf Dualismen und Oppositionen basiert.

Dieses Axiom findet sich auch in der »Vorrede«, wenn dort Sprache bzw. Rede als auf Sünde und Vergebung basierendes, binäres System charakterisiert wird und es vom Gegensatz heißt, er sei das »Lieblingskind der Sprache« (M, 33) und existiere »WAHRSCHEINLICH NNUURR IN DER SPRACHE« (ebd.). In der auffälligen Schreibweise von »nur« ist eine Andeutung von Symmetrie enthalten, indem durch die Verdopplung der Buchstaben das Wort aus drei in sich - wenn auch nicht im strengen geometrischen Sinne - symmetrischen Einheiten besteht.

Der Symmetrieachse, als ein zentrales Phänomen in *Mundunculum*, wird eine aggressive Konnotation zugesprochen: »die symmetrieachse als schlachtfeld.« (M, 60) Die dort ausgetragenen Kämpfe sind die des »englischen symmetrischen« und des »unenglischen nichtsymmetrischen« (ebd.). Denn »die engel leben in einer umwelt in die ihre symmetrie nicht eingreift« (ebd.) und müssen um

Symmetrie kämpfen. Jedoch ist der Antagonismus ein verinnerlichter bzw. ein individuell auszufechtender: »die haut als symmetrieachse zwischen dem wesen und der handlung des wesens.« Unter oder hinter der Haut gibt es demnach etwas »der handlung des wesens« entgegengesetztes, das zu dieser symmetrisch ist, und die Oberfläche des Körpers ist eines der Schlachtfelder, auf dem der Konflikt zwischen beiden Ordnungen ausgetragen wird.

Als Symmetrieachse werden auch »die gefühle [...] zwischen dem willen des wesens und dem raum in dem das wesen herumläuft« beschrieben oder »der mund zwischen magen und gehirn.« (M, 61) Demnach wird im und auf dem »wesen« an verschiedenen Fronten zwischen »symmetriezwang« und dem »nichtsynchronen« gerungen. Im weiteren Verlauf des Textes wird deutlich, dass es sich bei den erwähnten »schlachten« um den Konflikt zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem handelt:

»die engel können nichts nennen was ausserhalb ihrer  
symmetrie west  
weil ihre sprache eine zwangssymmetrische ist;  
ihr einziger kontakt mit dem unenglischen ist kampf für die symmetrie.  
die engel können nicht sprechen.  
sprache ist symmetrische gebärde unsymmetrischer wesen.  
sprache als symmetriesurrogat symmetriegestörter wesen.«

Da die Sprache der Engel auf Symmetrie angewiesen ist, diese »wesen« jedoch in einer »unsymmetrischen umwelt« leben, befinden sie sich in permanentem »kampf für die symmetrie« und »können nichts nennen«.

»die engel können nicht sprechen« da die Welt sich dem symmetrischen Zugriff entzieht bzw. sind sie selbst nur »die wesen der am weitesten gehenden symmetrie«. Innere Bilder, Vorstellungen, Ideen lassen sich nicht in einer ihnen symmetrisch entsprechenden Form äußern, da sie Äußerungen »symmetriegestörter wesen« wären. Sprache wird so zu einem »symmetriesurrogat symmetriegestörter wesen« und befindet sich in einem spannungsreichen Widerspruch (sic) zu einer Welt, die sie zu benennen versucht oder »einigermaßen haltbar« zu machen bemüht ist, wie es an anderer Stelle in *Mundunculum* heißt (Vgl. M, 18).

Die hier als Zwangssystem entlarvte Sprache würde eine Entsprechung von Innen- und Außenwelt erfordern, um sich äußern zu können. Mit dieser Entsprechung kann die der Dinge mit ihren Bezeichnungen gemeint sein, aber auch die des Vokabulars mit der Umwelt, der Signifikanten mit den Signifikaten. Ein in seiner Struktur »symmetrischer« Zeichenbegriff wie der Saussures, scheint hier Gegenstand der Kritik zu sein, wobei auch dies keine Symmetrie im geometrischen Sinne ist, sondern eine Form der Bezeichnung, die auf dem Funktionieren eines Entsprechungsprinzips basiert.

Die hier ausgeführte Sprachkritik sieht die Sprechenden »wesen« von »schlachtfeldern« umgeben und durchzogen, auf denen um eine »unsymmetrische« Sprache gerungen wird. Eine hier nur ex negativo angedeutete Utopie wäre eine Sprache, die sich vom Zwang der Symmetrie befreit und ein anderes, freieres Verhältnis zwischen Sprecher, Sprache und Bezeichnetem ermöglicht, wie es in der »kleinen anzeige« für *Mundunculum* gefordert wird: »IN JENER WELT [...] SOLL JEDER TEIL JEDEN TEIL DARSTELLEN KÖNNEN.« (M, 25)

Neben dem der Sprache unterstellten Zwang zur Symmetrie wird festgestellt:

»gesprochen wird nur von den dinge in ihrer haut,  
von der haut der dinge.« (M, 63)

Bezeichnet werden kann demnach nur die äußerste Hülle der Dinge bzw. ihrer Erscheinung, denn die Dinge befinden sich »in ihrer Haut« und können demzufolge nicht selbst benannt werden. Unter Hinzunahme des Lautes funktioniert Sprache als Verständigungsmodell nach dieser Vorstellung:

»die form des tons die sichtbare  
ruft im kopf die haut des sichtbaren hervor,  
ruft das hautbild des sehbaren hervor.«

Die in der Abhandlung über »ENGEL« formulierte Sprachkritik befindet sich in offensichtlicher Nähe zur tradierten Kritik an der normativen Macht von Sprache und Schrift und auch zu zeitgenössischen Reflexionen der 60er Jahre wie z.B. Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, worauf ich unten zu sprechen komme. Es kann also davon ausgegangen werden, dass es sich dabei nicht in erster Linie um fantasiereiche Darstellung des Lebens von »wesen« in einer unerreichbaren Sphäre handelt, sondern um eine künstlerisch poetische Form, sprachtheoretische Inhalte zu äußern, indem menschliche Zustände metaphorisch in eine andere Sphäre übertragen werden. Dennoch wird dadurch der Status des über Sprache Gesagten unklar, da nicht erkennbar wird, inwieweit die Rückübertragung auf die menschliche Umwelt und die Lektüre des Textes als Sprachkritik angelegt sind.

### »Beginn der Engel«

Im Inhaltsverzeichnis wird der genau eine Seite füllende Text dem in Teilen von *Mundunculum* vorherrschenden pseudo-wissenschaftlichen Duktus gemäß als »ENGEL, allgemein, forts.« geführt; als Überschrift findet sich diese Bezeichnung jedoch nicht. Er ist Teil des Kapitels über Engel, das mit der - oben besprochenen - vierseitigen Darstellung dessen beginnt, was diese »wesen« ausmacht, die vorrangig mit Symmetrie in Verbindung gebracht werden. Nach der allgemein gehaltenen Beschreibung der Engel erscheint hier der Bezug auf ein »Ich« und die Andeutung einer autobiografischen Perspektive. Im Gegensatz zu anderen Texten des *Mundunculum* fungiert das Ich hier zudem explizit als Erzähler:

»Der Beginn der Engel war als mir das Rückgrat ins Wesen rutschte, und allerlei Dränge von dieser neu gebildeten Mitte meines Wesens, symmetrischerweise ausstrahlend, bis unter meine Haut drangen, das Reich der Symmetrie in mir befestigend. Die unbeschränkt allseitige Blüte ES wuchs in mir, die dem Ich, dem ungenannten, nie geordneten, ihren symmetrisch um einen innersten Nullpunkt angeordneten Blick zuwirft, von welcher Seite immer ich sie zu Gesicht bekomme.« (M, 85)

Unter Verwendung der im Abschnitt »ENGEL, allgemein« eingeführten Begriffe wird beschrieben, wie sich der Konflikt zwischen »symmetrischem« und »unsymmetrischem« im Innern eines Menschen etabliert. Wieder wird dies als unmittelbar körperliche Erfahrung geschildert, entsprechend der »haut

als Symmetrieachse zwischen dem Wesen und der Handlung des Wesens.« Das »Rückgrat« stellt eine Art Symmetrieachse des Körpers dar, im Falle der Engel handelt es sich zudem um die Körperregion, der die Flügel entwachsen. Im Anschluss an die Ausführungen über die Sprache der »engel« kann der zitierte erste Absatz des Textes als persönlicher Bericht über den Spracherwerb verstanden werden. Sprechen und Schreiben zu lernen bedeutet demzufolge, das »Reich der Symmetrie« zu verinnerlichen und sich ihm unterzuordnen.<sup>86</sup> Die »Blüte ES« parodiert die nach psychoanalytischer Anschauung ebenfalls im Laufe der frühen Kindheit verinnerlichte Kontrollinstanz des Über-Ich. Auch die »Dränge« als Entsprechung der Triebe weisen in diese Richtung. Die »Blüte ES« als Vertreterin des »symmetrischen« steht »dem Ich, dem ungenannten, nie geordneten«, also unsymmetrischen, gegenüber. Ironisch werden die Protagonisten des mit Zwang operierenden Systems Sprache als »engel«, ihr intrapsychischer Ableger als »Blüte« bezeichnet.

Es ist der »Blick« der »Blüte ES«, von dem die Unterwerfung ausgeht: »[...] das ES, der umfassende Hypnotiseur, baut mich um in etwas Engelhaftes.« Bis schließlich dem eroberten Mensch das Eigene fremd wird:

»[...] als Blüte oder Blumen von waagenhaft balanciertem Wuchs stehen dem Ich seine Gefühle, Gedanken und Bilder vor dem staunenden Auge, das oft nicht weiß, ob es nicht nur eine Spiegelung der in ihm schon fast herrschenden Kristallisationserscheinungen bewundert [...]«.

Auch »Blüte oder Blumen« sind bis zu einem gewissen Grad symmetrisch und insofern Schmuck oder Ausgeburt des »symmetrischen«, wohingegen »Gefühle, Gedanken und Bilder« der Sphäre des »nie geordneten« Ich angehören.

Vom unerbittlichen Vordringen der Symmetrie und der damit verbundenen Kristallisation wird in kräftigen Farben ein gewalttätiges Bild gezeichnet. Als Antagonist steht der erstarrte Kristall den freien »Wolkenbewegungen des Ich« gegenüber:<sup>87</sup>

»In endlosen Schlachten auf den Schlachtfeldern der zahllosen Symmetrieachsen, die das Ich durchwachsen, baut sich die grässliche Schönheit des Reiches der Engel in mir auf; es baut sich durch die zahllosen Häute des Ichs hindurch in den Raum hinaus [...]; von den Kristallen des ES voller und voller, von den Wolkenbewegungen des Ich verlassener und verlassener.«

Ablehnung von (zu) vollkommener Symmetrie ist im Bereich der Kunstgeschichte kein unbekanntes Phänomen. Sie findet sich beispielsweise im Unbehagen gegenüber ägyptischen Standfiguren, die in einem Standardnachschießwerk der 60er Jahre als »streng symmetrisch [...] erstarrt gleichsam in regungsloser Unbeweglichkeit, ewig derselbe«<sup>88</sup> beschrieben werden.<sup>89</sup> Derartige Charakterisierungen

<sup>86</sup> Vgl. die Paraphrase Kristevas von Winfried Menninghaus: »Das Erlernen der Sprache, die Integration in die symbolische Ordnung ist für Kristeva koextensiv mit dem Werden des ›sprechenden Subjekts‹ und der gleichzeitigen Emergenz von Objekten. Aufgrund eines eigenen Mechanismus verlangt alles Bezeichnen die Verwerfung des mütterlichen Ungeschiedenen - ist die Sprache doch, mit Saussure, das Feld der diskreten und differentiellen Artikulation, der Einschnitte in präsignifikante ›Wolken‹ von Lauten und Vorstellungen.« (Winfried Menninghaus, *Ekel - Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt aM 1999, S. 525)

<sup>87</sup> Ausgelöst u.a. durch die Bilder von M.C. Escher kam es Anfang bis Mitte der 1960er Jahre zu einer intensivierten Beschäftigung mit kristallografischer Symmetrie im Hinblick auf Kunstwissenschaft und zeitgenössische Kunst. Vgl. hierzu den informativen Überblick H. Weitzel, *Kristallographische Symmetrien in der bildenden Kunst*, in: *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Redaktion Bernd Krimmel, Darmstadt 1984, S. 417 - 436

<sup>88</sup> R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, Bd. 1: *Vorgeschichtliche Kunst - Ägyptische Kunst*, München 1963, S. 641, zit. nach Weitzel, *Kristallographische Symmetrien*

scheinen zumindest in dieser Zeit verbreitet und sind symptomatisch für die allgemeine Beurteilung der ägyptischen Kunst als starr, undynamisch, statisch, empfindungsarm.<sup>90</sup> Ein Grund für die Präsenz der Diskussion über Symmetrie liegt wohl im Einfluss der Hegelschen Ästhetik, die in dieser Zeit breit rezipiert wird und in der die ägyptische von der klassisch griechischen Kunst mittels dieses Kriteriums unterschieden wird.<sup>91</sup>

An der Rhode Island School of Design in Providence, an der Roth 1965 unterrichtet, findet 1961 eine von Dozenten der Schule organisierte Ausstellung unter dem Titel »Dynamic Symmetry« statt. Inspiriert durch die zu dieser Zeit vor allem unter nordamerikanischen Designern, Altertumsexperten und Künstlern populären Schriften von Jay Hambidge aus den 1920er Jahren<sup>92</sup> werden hier Gemälde und Zeichnungen versammelt, die der von Hambidge eingeführten Bezeichnung gemäß komponiert sind.<sup>93</sup> Es ist davon auszugehen, dass auch Dieter Roth, als er vier Jahre später an der Schule Design unterrichtet, mit der anhaltenden Diskussion um Symmetrie als bildgebendes Prinzip in Berührung kommt. Diese kursorischen Anmerkungen seien hier nur angeführt, um den Kontext zu skizzieren, in dem Roth sich mit dem Phänomen der Symmetrie beschäftigt.

Teils als Gegensatz zu symmetrischen Erscheinungen ziehen sich Wolken bzw. die Wolke als zentrales Motiv in Wort und Bild durch das Œuvre Dieter Roths. Wie im hier zitierten Zusammenhang wird die Wolke häufig positiv auf das ›Ich‹ bezogen oder als dessen bildlich metaphorische Darstellung verwendet. So erlaubt auch am Ende des Textes über den »Beginn der Engel« ›die Wolke‹ einen Ausweg aus der Zwangssymmetrie der Sprache: »Aber das Ich wurde stark über dem

---

<sup>89</sup> Vgl. zur Diskussion der Symmetrie im deutschsprachigen Raum unter dem Einfluss der Hegelschen Ästhetik: Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 236-239

<sup>90</sup> Vgl. Sylvia Schoske, Symmetrophobia - Symmetrie und Asymmetrie in der altägyptischen Kunst, in: *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Redaktion Bernd Krimmel, Darmstadt 1984, S. 151 - 156  
Von H. Pückler-Muskau wird der Begriff »Symmetrophobia« kolportiert, den er von einem Ägyptenreisenden namens Wilkinson übernimmt, dessen Missfallen angesichts des ›Mangels an Symmetrie‹ in Ägypten er nicht zu teilen gewillt ist. (Vgl. Schoske, Symmetrophobia, 151, diese beruft sich auf H. Pückler-Muskau, *Aus Mehemed Ali's Reich*, Band 2, Stuttgart 1844, S. 166 u. 169f.)

<sup>91</sup> Vgl. Hegels Unterscheidung der ägyptischen von der griechischen Skulptur: »Das nächste, dessen zu erwähnen wäre, ist der Mangel an innerer, schöpferischer *Freiheit*, aller Vollendung der Technik zum Trotz. Die griechischen Skulpturwerke gehen aus der Lebendigkeit und Freiheit der Phantasie hervor, welche die vorhandenen religiösen Vorstellungen zu individuellen Gestalten umschafft und sich in der Individualität dieser Produktion ihre eigene ideale Anschauung und klassische Vollendung objektiv macht. Die ägyptischen Götterbilder dagegen behalten einen starren Typus [...]. [...] In der ägyptischen symmetrischen, geradlinigen, unbeweglichen Stellung aber zeigt sich, wie neuerdings gesagt ist (*Cours d'Archeologie* par Raoul Rochette, 1 -12me legon. Paris 1828; Kunstblatt Nr. 8 zum *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1829), ›weder eine Mutter noch ein Kind; keine Spur von Neigung, von Lächeln oder Liebkosung, kurz, nicht der geringste Ausdruck irgendeiner Art [...].‹ Dies eben macht den Bruch von Bedeutung und Dasein und die Bildungslosigkeit für die Kunstanschauung bei den Ägyptern aus. Ihr innerer, geistiger Sinn ist noch so verdumft, daß er nicht das Bedürfnis der Präzision einer wahren und lebendigen, bis zur Bestimmtheit durchgeführten Darstellung hegt, zu welcher das anschauende Subjekt nichts hinzuzutun, sondern sich nur, da vom Künstler alles gegeben ist, empfangend und reproduzierend zu verhalten braucht. Es muß schon ein höheres Selbstgefühl der eigenen Individualität, als die Ägypter es haben, erwacht sein, um sich nicht mit dem Unbestimmten und Obenhinigen in der Kunst zu begnügen, sondern den Anspruch auf Verstand, Vernünftigkeit, Bewegung, Ausdruck, Seele und Schönheit bei Kunstwerken geltend zu machen. [...] Dies Selbstgefühl sehen wir in betreff der Skulptur vollständig zuerst bei den Griechen lebendig werden und finden dadurch alle die Mängel dieser ägyptischen Vorstufe getilgt.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke 14, Vorlesungen über die Ästhetik II, Frankfurt 1970, S. 447-453)

<sup>92</sup> Jay Hambidge, *The Parthenon and other greek temples, their dynamic symmetry*, New Haven 1924; ders., *Dynamic symmetry: the Greek vase*, New Haven 1920

<sup>93</sup> Ausst. Kat. *Dynamic Symmetry - A Retrospective Exhibition*, Rhode Island School of Design, 1961

Haltegerüst der Engelkolonien; es bewies den Engeln eine endlose Dehnbarkeit [...].<sup>94</sup> Das Ich integriert die ›zwangssymmetrische Sprache‹ durch »endlose Dehnbarkeit«; es dehnt sich so weit aus, dass es sich die Sprache einverleiben und sich ihrer bedienen kann, ohne an ihr Schaden zu nehmen und ohne sich ihren Regeln vollkommen unterwerfen zu müssen. Wie um dies unmittelbar unter Beweis zu stellen, wird in der nächsten Zeile die regelgemäße Klein- und Großschreibung auf einmal missachtet und so ein Exempel des eigenen freien Umgangs mit der Sprache statuiert: »das ich [...] hat sich seiner äussersten kristallblüte, seinem namen, nicht ergeben. fröhlich dampft es sich und unermüdlich (inexhaustible) usw.«<sup>95</sup>

Roth schreibt seinen Namen im Laufe seines Lebens immer wieder anders, er ›ergibt‹ sich wie in der zitierten manifestartigen Äußerung nicht der für ihn vorgesehenen Schreibung.<sup>96</sup> Das Ich kann sich »unermüdlich«, unerschöpflich (ver-) »dampfen«, es ist eine Wolke oder lebt in einer Wolke, die sich ständig erneuert, indem das Ich ›sich dampft‹. Das Wachstum des Kristalls unterliegt der ›Symmetrietendenz‹, die in seiner Materialität begründet ist, die Wolke formt sich frei von derartigen Zwängen.

Am Umgang mit Symmetrie als pars pro toto für Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit lässt sich Roths Vorgehen hinsichtlich derartiger strenger, definierbarer Strukturen erkennen: Die Regel wird nicht strikt abgelehnt, aber mit ihr soll gespielt werden. Sie wird als bildgebendes Verfahren verwendet, in andere Bereiche übertragen, dadurch praktisch erprobt und untersucht und in Bezug auf das Ich und die ihm fremde Sprache als Exempel der destruktiven Auswirkungen einengender Vorschriften herangezogen.

## 2.4 Der »Motorradfahrer«, das »Motorradrennen«

Der »Motorradfahrer« ist eines der zentralen Motive Roths, das sich ab 1962 durch sein Schaffen verfolgen lässt. Zunächst als Stempelbild entworfen, trifft man die Figur immer wieder an, - als Einzelgänger oder in Gruppen<sup>97</sup>, gemalt<sup>98</sup>, aus unterschiedlichen Materialien geformt<sup>99</sup>, in Blei gegossen<sup>100</sup>, als Keks gebacken<sup>101</sup>, als Blechspielzeug<sup>102</sup> oder in ›Ställen‹<sup>103</sup>. Entstanden Anfang der 60er Jahre in der Zeit, in der Roth nach der hier vertretenen These, nicht nur große Teile seiner Bild- und Motivsprache (u.a. *Scheisse*, *Wolke*, *Schimmel*) und künstlerischen Strategien entwickelt, sondern sich - einhergehend mit der Ablösung von der konkreten, konstruktivistischen Kunst - entschiedener

<sup>94</sup> Vgl. auch die mit »Dehnbarkeit des Embryos« (M, 135) betitelte Illustration.

<sup>95</sup> Auf der Manuskriptseite dieses Textes ist zu erkennen, dass Roth die Großschreibung erst nachträglich einfügt. Wie der Abschnitt über Engel war auch der Text über den »Beginn der Engel« zunächst durchgehend klein geschrieben.

<sup>96</sup> U.a. Dieter Roth, Dieter Roth, Dieter Roth, Karl-Dietrich Roth

<sup>97</sup> *Motorradrennen III* (1994[?]), Spielzeugmotorräder, Mal- und Kochutensilien, Schokolade, Holz

<sup>98</sup> Z.B. *Motorradladen* (1965), Plakatfarbe, Leim, vier Glasstreifen auf Foto einer Doppelseite aus *Snow* auf Karton; *Motorradfahrer* (1965), Deckfarbe und Bleistift auf Transparentpapier

<sup>99</sup> 2 *Motorradfahrer* (1967/68), Apfel, Glas, Klebstreifen, Kakao, zwei Motorradfahrer aus Schokolade auf Holz

<sup>100</sup> *Briefbeschwerer* (1967/71), Bleiguß

<sup>101</sup> *Pass, oder ich fress dich! (kleinkuchen)* (1967), Mürbteigplätzchen und Filzstift auf Papier

<sup>102</sup> *Motorradfahrer* (1969), Blechspielzeug auf Holzplatte montiert, mit Acrylfarbe übergossen

<sup>103</sup> *Stall 1* (1967/71), Behälter aus verzinktem Stahlblech mit Kompartimenten und Glasdeckel, vier Motorradfahrer aus Gips, Wachs, Schokolade; *Stall 2* (1967/73), Glasbehälter auf Spanplatte, 11 Motorradfahrer aus Alginat

dem Phänomen des Selbst zuwendet, kann der »Motorradfahrer« als das Motiv angesehen werden, dem zumindest in dieser Zeit am deutlichsten die Funktion einer symbolischen Darstellung des Selbst zukommt.<sup>104</sup> Dem vielgestaltigen Schicksal, das dem »Motorradfahrer« in seinen diversen Metamorphosen über die Jahre im Œuvre Roths zuteil wird, scheint selbst eine Narration zu Grunde zu liegen, die den Protagonisten in den diversen zu bewältigenden Situationen eines bewegten Lebens zeigt. Der schräg aufgerichtete gebeugte Fahrer auf seinem schnellen Gefährt verkörpert neben Männlichkeit und Geschwindigkeit das gefährliche »Lebenslaufrennen«, von dem Roth in einem späteren autobiografischen Text spricht.<sup>105</sup>

In seinen diesbezüglichen Kommentaren setzt Roth den auch »Reiter« genannten, aufrecht dem Fahrtwind trotzen Fahrer mit dem männlichen Geschlecht gleich; häufig ist er zudem so gestaltet, dass der Umriss von Oberkörper und Reifen eine formale Ähnlichkeit mit den männlichen Genitalien aufweist. In einem Brief an Ina Conzen führt Roth 1998 weiter aus:

»Mein M'fahrer hat - mir selbstem - zunächst etwas (nebulos) sportlich Technisches, also Beneidetes bedeutet.<sup>106</sup> Nachdem ich die Form einige Zeit lang in Stempelbildern, Zeichnungen, gemalten Bildern und Reliefs gebraucht hatte, schien sie mir vor Allemanderen das männliche Geschlechtsorgan zeigen zu wollen. Der Penis liegt in meinen Darstellungen schlaff nach links, eine Andeutung der Impotenz (wenn dieselbe auch täuschenderweise, kräftiglich streckend, den P. in den Fahrtwind zu stemmen scheint).«<sup>107</sup>

Roth entschlüsselt hier das von ihm über dreißig Jahre hinweg verwendete Motiv in psychoanalytischer Manier, ohne dass entschieden werden könnte, inwiefern es sich dabei um eine nachträgliche Entdeckung oder eine humorvolle Referenz auf nahe liegende freudianische Interpretationen handelt.

Findet der »Motorradfahrer« in den 60er und 70er Jahren vorrangig als Bildmotiv und als skulpturale Figur Verwendung, dient er in *Mundunculum* dazu, in einer Serie zusammengehöriger Text-Bild-Kombinationen am Beispiel eines »Motorradrennens« die Problematik der Darstellung eines vergangenen Ereignisses zu illustrieren. Durch die autobiografische Referenz des von Roth für dieses Kapitel des *Mundunculum* verwendeten Zeichens erhalten auch das Erzählen des »MOTORRADRENNENS«, das Scheitern der Bemühungen um eine adäquate Erzählung und das Ereignis selbst eine autobiografische Konnotation.

Unter den Überschriften

- »REVERSIERTES MOTORRADUNGLÜCK« (M, 24)
- »ERINNERTES MOTORRADRENNEN« (M, 26)
- »REVIDIERTES MOTORRADUNGLUECK (2., verbesserte Ausgabe des reversierten Motorradungluecks)« (M, 29)

<sup>104</sup> Conzen, S. 28

<sup>105</sup> *Ein Lebenslauf von 50 Jahren*, S. 5

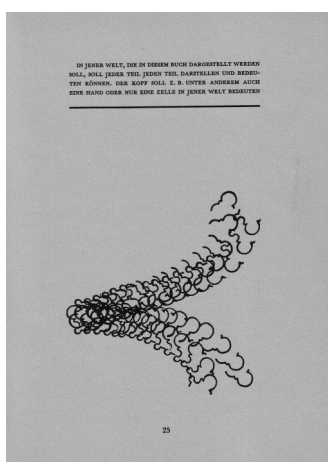
<sup>106</sup> Für Oswald Wiener, den Roth 1966 kennenlernt, gehört zu dieser Zeit ein Motorrad als Accessoire zum Gesamtbild seiner Erscheinung.

<sup>107</sup> Conzen, S. 28



- »VERINNERLICHTES MOTORRADRENNEN (2., verbesserte Ausgabe des erinnerten Motorradungluecks)« (M, 51)
- »RESERVIERTER PFLAUMENSACK (Poetische Ausgabe des reversierten Motorradunglücks)« (M, 53)
- »VERSCHLIMMTERTE PFLAUMENLIST (Poetische Ausgabe des verinnerlichten Motorradrennens)« (M, 55)
- Anmerkung 21 (M, 305)

werden ein Text und die dazugehörige Illustration in sieben Variationen wiederholt, wobei der Text nicht von einem Motorradrennen oder Ähnlichem berichtet, sondern jeweils Aspekte des schriftlichen und bildlichen Darstellens und der Lektüre bzw. Betrachtung dieser Darstellung beschreibt. Dass diese Folge von Texten eine Fokussierung auf die »Schicksale des kurzatmigen, linearen Zweidimensionalen« (M, 24), also die Beschränkungen der Darstellung in Wort und Bild verfolgt, wird zu Beginn angekündigt. Sprachlich geschieht dies in der für *Mundunculum* charakteristischen Mischung aus theoretisch reflektierenden Aussagen und assoziativen Wortspielen, die aus dem Fluss des Schreibens, dem Spiel mit Rhythmus und Klang der Sprache zu entstehen scheinen. Bereits aus den Überschriften geht hervor, dass das Ereignis selbst nicht unmittelbar präsent ist, sondern in Form verschiedener Versionen und Revisionen auf das Vorgefallene verwiesen wird: Ein narratives Vorgehen, das an die psychoanalytische Vorstellung eines infolge seiner traumatisierenden Wirkung nicht unmittelbar darstellbaren Ereignisses erinnert, wofür auch der Hinweis auf ein geschehenes »UNGLÜCK« spricht. An den zunehmend kommentierenden Überschriften vermeint man die steigende Distanz gegenüber dem Ereignis ablesen zu können. Steht am Beginn ein »REVERSIERTES MOTORRADUNGLÜCK«, das bzw. dessen Darstellung in nicht genannter Form auf einer »schriftlichen Verpflichtung« basiert,<sup>108</sup> verfremden daraufhin Erinnerung, Revision, Verbesserung, Verschlimmerung und der Einzug des »Poetischen« das unbekannte Urereignis. Angedeutet ist das »Unglück« jedoch in den Stempelbildern, die den Texten jeweils gegenübergestellt sind.



Im ersten Bild - »REVERSIERTES MOTORRADUNGLÜCK« - sieht man zwei Motorradfahrer aufeinander zu fahren und zusammenstoßen, wobei das »UNGLÜCK« hier als Annäherung und Verschmelzung gestaltet ist, ein Eindruck, der grafisch durch sich verdichtendes Stempeln und Überstempeln erreicht wird. Die Symmetrieachse der zwei Bahnen, auf denen sich die beiden Fahrer bewegen, wird zum »schlachtfeld« (M, 60), wie es in den oben besprochenen Ausführungen zum Phänomen der Symmetrie beschrieben wird, indem die Bahn des einen die des anderen auf dieser Linie kreuzt. Der zugehörige Text beginnt mit den Sätzen: »Aus dem Unglück ins Glück sehen. Die Fetzen des Zerfetzten im

Zerfetzten suchen und mit nicht einmal sorgfältiger Hand aufreihen, bis - siehe da! - sich das nicht

<sup>108</sup> »REVERSIERTES« ermöglicht zwei Lesarten: zum einen das Partizip Passiv von reversieren (sich schriftlich verpflichten), zum anderen die nicht korrekte Ableitung von Reversion (Umkehrung, Umdrehung).

einmal Unerwartete zeigt: Das Motorrad und sein Reiter.« (M, 24) Entsprechend der Leserichtung sieht der Leser zunächst das »Unglück« und dann das »Glück«, im Hinblick auf die Narration ist das Problem die gleichzeitige Sichtbarkeit beider Zeitpunkte des Ereignisses: »Warum ist das was gerne unerwartet sein soll hier nicht unerwartet? Antwort des Lesers: ›Weil ich das Zerfetzte und das Entfetzte zur gleichen Zeit sehen kann.« Das ist eines der Schicksale des kurzatmigen, linearen Zweidimensionalen.« (ebd.) Zeitlichkeit und Verlauf des Ereignisses stimmen in dessen Darstellung und Rezeption nicht überein und unumgänglich fügt sich das Geschehen für den »Leser« in der Betrachtung zu einem konsistenten Bild zusammen, obwohl es aus »Fetzen« besteht. Denn er kann »aus dem Unglück ins Glück sehen« (ebd.), ist also dazu in der Lage, innerhalb eines kurzen Ausschnitts der Zeitachse in beide Richtungen zu schauen. Der »Darstellende« kennt Verlauf und Ausgang des Ereignisses und kann es infolgedessen nicht unabhängig von diesem Wissen, seiner Erinnerung, darstellen. Dementsprechend lautet seine Antwort auf die auch dem Leser gestellte Frage nach dem Ausbleiben des Unerwarteten: »›Weil ich die Bildteile des Zerfetzten als umgekehrtes Embryo in meinem umgekehrten Magen, dem Gehirn, schon getragen habe, während ich noch im Zerfetzten nach Fetzen suche.«<sup>109</sup> (ebd.)

Der dialogische Duktus des Textes, die hier nicht - wie bei Roth häufig der Fall - als Adressierung an den Leser gestaltet ist, sondern einen »Leser« und einen »Darstellenden« miteinander ins Gespräch bringt, führt zu einer Veranschaulichung des kommunikativen Prozesses von Produktion und Rezeption und ermöglicht eine Reflexion der Beziehung beider zueinander. Dabei wird in performativer Engführung zum einen das Verhältnis von Rezeption und Produktion bzw. die Produktivität der Rezeption und vice versa die Rezeptivität der Produktion in Frage gestellt. Zum anderen legt die Illustration im Zusammenhang mit dem Text die Überlegung nahe, ob sich »Leser« und »Darstellender« in einem ›symmetrischen‹ Verhältnis befinden: Nähern sie sich wie die beiden Motorradfahrer von zwei unterschiedlichen Seiten demselben »UNGLÜCK« oder ist dies eine durch die Sprache - bzw. ihr hypnotisches Potential, das sie in der Lektüre entfaltet<sup>110</sup> - suggerierte Vorstellung von »grässlicher Schönheit« (M, 85), die die ordnende Gewalt der Sprache überdeckt? Entspricht es nicht eher den Tatsachen, dass der »Darstellende« überlegen ist, indem er aus »Zerfetztem« und »Entfetztem« Bilder schafft? Roth thematisiert damit offenkundig ein Problem, das ihn als Künstler beschäftigt, ohne jedoch in der angedeuteten Frage eine eindeutige Position zu vertreten. Offensichtlich geht er im Hinblick auf das Entstehen von Bildern jedoch von der

<sup>109</sup> Vgl. Die Beschreibung des Vorgangs der Erinnerung bei Augustinus, die ebenfalls mit digestiven Metaphern operiert: »In meinem Gedächtnis finde ich alles, was ich sagen kann, von dort hole ich es hervor. Aber dabei verwirrt mich keine von diesen Verwirrungen, wenn ich mich ihrer erinnere und sie aufzähle. Dort waren sie, bevor ich sie wiederaufrief und neu erörterte; nur deswegen konnte ich sie durch Erinnern hervorziehen. Vielleicht werden sie aus dem Gedächtnis durch Erinnern hervorgeholt, wie die Speise aus dem Magen durch das Wiederkäuen.« (S. 266f.) An anderer Stelle spricht Augustinus vom ›Verschlingen der Bilder‹ (S. 262) und vom Gedächtnis als »Bauch des Geistes« (S. 266). (Augustinus, *Bekenntnisse*, übersetzt, mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 1989, (10. Buch, 13. und 14. Kapitel))

<sup>110</sup> Vgl. Roth über Sprechen als Hypnose, *Gesammelte Interviews*, S. 125

notwendigen Beteiligung beider Seiten aus.<sup>111</sup> Typisch für seine Arbeiten der 60er Jahre ist die Form, in der dies hier geschieht. Es handelt sich gewissermaßen um die »poetische Ausgabe«, in der der Autor nicht explizit als solcher in Erscheinung tritt. Ab den 80er Jahren spielt das Aufzeichnen des »inneren Geredes« eine wichtige Rolle, doch führt daneben in Texten wie den *Bastelnovellen* literarische Reflexionen kunsttheoretischer Fragen in ausgeprägt bilderreichem Sprachgebrauch fort.

Auf den ersten Absatz des »REVERSIERTE[N] MOTORRADUNGLÜCK[S]« folgt eine Erörterung zur Frage der Herstellung von Kontinuität im Umgang mit gegenwärtiger und erinnelter Zeit, die an die zitierte »Antwort des Darstellenden« anknüpft und daher weiter als autobiografisch konnotierbare Reflexion des Autors gelesen werden kann. »Erinnerungskleinigkeiten« müssen demnach durch die »Erinnerungsspannung zusammengehalten« werden. Wenn man es also unternimmt, sich die eigene Vergangenheit zu vergegenwärtigen, führt dies zu einem Anstieg der »Erinnerungsspannung« und zu einem »Ansteigen des Spannungsspiegels in dem der Erinnerungsfähigkeit entgegengesetzten Lager der Sinne: dort wo das Gefühl fürs Gegenwärtige haust.« Durch die Konzentration auf die Erinnerung wird die Wahrnehmung der Gegenwart als Aufgabe bewusst. Was als »lustiges Begehen der erinnerten Kleinigkeiten« beginnt, »wie man Steine springend begeht, die einen Pfad anstelle einer Brücke über seinen Bach führen«, wird zu einer Vergegenwärtigung der »das Zeitlose wollenden Spannung« (M, 24). »Bis in irgendeinem Augenblick schliesslich die Gegenwärtigkeit des Erinnerten bewusst wird, oder die Erinnerbarkeit des Gegenwärtigen. Oder die Anschauung es aufgibt, sich Bilder von der Zeit oder der Unzeit zu machen.« (M, 24) Die Gegenwärtigkeit des Gegenwärtigen kommt nicht in Betracht, da sich die Gegenwart nur erinnert vergegenwärtigen lässt, also durch eine bewusste Tätigkeit »mittels des Sinns der Anschauung«, wie es weiter oben im selben Absatz heißt. Die Möglichkeit des Aufgebens, Scheiterns, die im letzten Satz des Zitats anklingt, wird auch in anderen Passagen des *Mundunculum*, in denen komplexe theoretische Fragen behandelt werden, offen gehalten.<sup>112</sup> Das ›markierte Scheitern‹ bewirkt, mehr noch als allgemein gehaltene Verweise auf die eigene ›Impotenz‹ wie oben in Bezug auf den »Motorradfahrer«, jeweils einen Authentifizierungseffekt, da der Autor an einem konkreten Punkt seine Grenzen aufzuzeigen scheint, damit als Subjekt in Erscheinung tritt und sein Schreiben im Sinne eines Bekenntnisses als wahrhaftig verifiziert.<sup>113</sup> Im hier besprochenen Text begegnet eine solche Geste im Zusammenhang mit der Beschreibung von Hürden, die bei der Vergegenwärtigung von Erinnerung auftauchen, also im Zentrum des Prozesses autobiografischen Schreibens und der Beschäftigung mit dem oder einem Selbst: »Und je tiefer das Lebewesen in den Raum der Erinnerung vordringt - von Stein zu Stein hüpfend über jenen Bach, der ihm die Welt bedeutet, der aber während der Reise sich verbreitert, zum Strome wird und manchmal

<sup>111</sup> Vgl. in *Mundunculum* die schematische Darstellung des Sehens, das sich zugleich als Perzeption und Projektion vollzieht, und den dazugehörigen Kommentar: »DA DRAUSSEN VOR DEM AUGE / [...] / DA DRINNEN HINTER DEM AUGE / DA DRINNEN VOR DEM AUGE / [...] / DA DRAUSSEN HINTER DEM AUGE«. (M, 203)

<sup>112</sup> Bspw. endet der Absatz des Essays »VEREINSEMBLEME ALS ABZIEHFORMEN DER UNZEICHEN«, in dem der Versuch einer Klassifizierung der Zeichen und »Unzeichen« in vier Kategorien unternommen wird, mit der Aufforderung: »Da denken wir lieber mal nächste Jahr drüber nach, was?« (M, 205)

<sup>113</sup> Zu derartigen Effekten, s.u., S. 145ff.

zum Meere [...].« (M, 24) Uferlos erscheint dem Betrachter des eigenen Lebens phasenweise das Unterfangen von dessen Darstellung.

In den folgenden Text- und Bildvariationen entfaltet sich über Symmetrieachsen und durch generative Verfahren wie Ersetzung und Übersetzung, sowie durch leichte inhaltliche Verschiebungen ein komplexes Spektrum von Darstellungen, das eine nichtlineare Narration entwickelt. Zwar ist die Reihenfolge der Seiten im Buch festgelegt<sup>114</sup>, doch sind die Texte durch Einschübe voneinander getrennt und erfordern zudem laut ihrer Überschriften eine von der Seitenfolge abweichende Lektüre. Erkennbar ist zumindest teilweise eine gewisse Regelmäßigkeit in der Produktion von Texten und Bildern, doch sind sie von Abweichungen durchzogen, die zu Störungen der Symmetrieverhältnisse führen.

In der Illustration zu »RESERVIERTER PFLAUMENSACK« (M, 52) wird das »Motorradfahrer«-Stempelzeichen gegen ein anderes, in der »kleinen anzeige« mit »Pflaume« assoziierten Zeichen des Stempelalphabets ausgetauscht. Im zugehörigen Text werden Substantive und Verben entsprechend einer Liste von Begriffen ersetzt, die in der »kleinen anzeige« enthalten ist und dem nun verwendeten Stempelzeichen eine Reihe assoziativer Bedeutungen zuordnet. Dieser Ersetzungsvorgang geschieht jedoch nicht streng mechanisch, sondern als subjektive Entscheidung und nicht ohne Humor. Es entstehen Sätze wie: »Die Beutel des Gebeutelten im Gebeutelten suchen [...].« (M, 53) Oder: »Bis in irgendeinem Ass schließlich die Bagatelligkeit des Gekukten bekickt wird, oder die Kukbarkeit des Bagatelligen.« (M, 53)

Roth verwendet hier ein Verfahren, das Generieren eines Textes auf der Basis einer Liste, das sich unter anderem bei Oulipo-Autoren finden lässt.<sup>115</sup> Darauf verweist zudem die Überschrift der folgenden Version des Textes, »VERSCHLIMMTERTE PFLAUMENLIST«, die auf die Liste als eine »LIST« hindeutet. Während Listen und andere Vortexte zu Georges Perecs *La Vie mode d'emploi*<sup>116</sup> posthum als *Cahier des charges*<sup>117</sup> publiziert werden, hebt Roth diese Unterscheidung auf, indem er beides, Liste und narrativen Text, gleichberechtigt nebeneinander stellt und nur durch einige Buchseiten voneinander trennt.<sup>118</sup> Damit legt er zugleich die Prinzipien offen, nach denen dieser Text - zumindest teilweise - gefertigt ist.<sup>119</sup> Das Aneignen, Variieren und Verwerfen einer von anderen Autoren praktizierten Methode lässt sich als historische Referenz, als Reflexion verschiedener

<sup>114</sup> Roth experimentiert zur gleichen Zeit wieder mit Buchformen, bei denen das nicht der Fall ist. So sind die Seiten des *Copley Book* von einer Klammer zusammengehalten, die zur Betrachtung geöffnet werden muss, danach ist die Reihenfolge der losen Blätter veränderbar. Die früheren »Schlitzbücher« erscheinen teilweise als in Umschlägen oder Boxen liegende einzelne Bögen oder in einem Ordner, der sich öffnen lässt (Z.B. *Bilderbuch* (1956), *Book* (1958)).

<sup>115</sup> Auf den Oulipo-Gründer Raymond Queneau wird in der Einleitung von *Mundunculum*, zwei Seiten vor der Liste der mit dem Pflaumen-Zeichen assoziierten Begriffe, durch die Überschrift »Ein paar QUENAUEREIEN« hingewiesen (M, 21). Auch Marcel Duchamp gehört seit 1962 zu der 1960 gegründeten Gruppe.

<sup>116</sup> Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris 1978

<sup>117</sup> Georges Perec, *Cahier des charges de »La Vie mode d'emploi«*, hg. v. H. Hartje, B. Magné, J. Neefs, Paris 1993

<sup>118</sup> Vgl. hierzu die erhellende Analyse dieses Verfahrens von Sabine Mainberger, Von der Liste zum Texte - vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur, Mit einem Blick in Perecs Cahier des charges zu La Vie mode d'emploi, in: *Entwerfen und Entwurf - Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hg. von Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien, Berlin 2003, S. 265-283

<sup>119</sup> Vgl. zu diesem Aspekt Sabine Mainberger: »Unter den Mitgliedern des *Ouvrir de littérature potentielle*, der mit artifiziellen Regelwerken, oft mathematischen Modellen arbeitenden Werkstatt, gab es Diskussionen darum, ob die Prinzipien, nach denen ein Text gefertigt ist, sichtbar sein sollen oder nicht. Perec, seit 1967 bei Oulipo, machte die seinen getrennt vom Werk zugänglich.« (Mainberger, S. 274)

Ästhetiken verstehen, in diesem Fall wohl zudem als Ironisierung des »Avantgarde-Fetisch der maschinellen Verfertigung«, wie es Mainberger auch in Bezug auf Perecs *La Vie mode d'emploi* feststellt.<sup>120</sup> In Bezug auf den Schaffensprozess erscheint dieses Vorgehen einmal mehr als die Entmystifizierung des genialisch schöpfenden Künstlers, vergleichbar der als solche kenntlich gemachten Generierung neuer Texte aus vorgefundenen Texten,.

Die »ASYMMETRISCHE BEWEGUNG« (M, 90) der unregelmäßigen Ersetzung und Entfaltung macht deutlich, dass nicht ein Regelsystem durch ein anderes ersetzt, vielmehr die herrschende Vorstellung davon, wie ein derartiges (Zeichen-)System beschaffen sein muss, mit einem Gegenmodell konfrontiert werden soll, das seinerseits nicht streng ist, sondern auf Störungen basiert, die durch subjektive Entscheidungen und Eingriffe ins System zustande kommen. Den »STOPZEITEN DER FEHLENTWICKLUNG EINES SYMMETRISCHEN WESENS« ist eine Serie kompliziert betitelter Stempelbilder gewidmet, die die Symmetrie- Reflexionen im Kapitel über »Engel« beschließt.<sup>121</sup>

Unter Einführung der »wesen« »Engel«, »Motorradfahrer«, »Leser« und »Darstellender« werden in den beiden besprochenen Abschnitten von *Mundunculum*, deren Aufbau an das Modell des *theatrum mundi* erinnert, wesentliche Elemente der Sprachkritik Roths dargestellt. In der performativen Verbindung von künstlerischer Produktion und deren Reflexion, die die auftretenden »wesen« als Figurationen des Autors erscheinen lässt, wird zudem die Form des in *Mundunculum* entwickelten Selbstbezugs deutlich. Diese Vorgehensweise unterscheidet sich offenkundig von der einer »ars poetica«, wie sie Laszlo Glozer in *Mundunculum* sieht.<sup>122</sup>

Sprache ist in Roths Worten wie das Sehen »ein Vorgang (Beobachtung), der ebenso sehr vom Betrachter als vom Betrachteten abhängt.« (M, 296) Sie ist keine »Mitteilungssache«<sup>123</sup>, seine Beobachtung ist vielmehr, dass »man die eigene Sprache über die Welt ausschüttet, damit die Welt einigermaßen haltbar wird oder Eindruck macht.« (M, 18) Sprache und Sehen, von dem es in *Mundunculum* heißt, es sei »ein Darstellen« (M, 323), bringen demnach »die Welt« hervor (Vgl. M, 14), die wir nicht unabhängig von diesen konstruktiven Tätigkeiten wahrnehmen können, von der wir also auch nicht sagen können, ob sie das ist, als was sie uns erscheint, da »alle wahrgenommenen Komponenten der Vision sowohl vom Betrachter als auch von jener Welt selbst beschafft werden.« (M, 296) Der Status des Betrachteten wie der des Gesprochenen bleibt infolgedessen nebulös im Hinblick auf dessen Referenzialität. Die schöpferische Dimension der Sprache, die sich zu einem ›Reich von grässlicher Schönheit‹ (M, 85) entwickeln kann, geht zudem mit dem Unvermögen einher, Ereignisse in einer Form darzustellen, die sie einem Leser ›mitteilen‹ würden bzw. scheitert die

<sup>120</sup> Mainberger, S. 279

<sup>121</sup> M, S. 86-90, darin z.B. eine Darstellung der »SICHTBARKEIT DER ASYMMETRIETENDENZ EINES SYMMETRISCH ASSEMBLIERTEN« (M, 87)

<sup>122</sup> Glozer, S. 17. Bei einer klassischen *ars poetica* wie der des Horaz handelt es sich um eine Anleitung zum Dichten, die Hinweise zum Finden des Stoffes, der mimetischen Beziehung zur Wirklichkeit und der Funktion der Poetik beinhaltet.

<sup>123</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 101

Repräsentation an der Unmöglichkeit, Raum und Zeit im linearen System der Schrift zu notieren. Roth schreibt hierzu 1961:

»doch die sprache ist zum denken in keiner hinsicht gewachsen oder passend [...] das ist weil sie sich zum beispiel linear bewegt ausdehnt an einer linie laeuft einzig [...] sprache kann nicht raemlich [...] die sprache kann hoechstens in einer linie auftreten dann ist es aber text wie der zum beispiel auf papier«. <sup>124</sup>

### 3. *Mundunculum* – Intertexte, Kontexte

Nach dem ›close reading‹ zweier Abschnitte aus *Mundunculum* wende ich mich im Folgenden zwei Quellen zu, aus denen sich Roths Selbst- und Weltentwurf speist. So jedenfalls scheint es, widmet man sich den Referenzen und Allusionen, die eine Verbindung des *Großen Glases* von Duchamp und Roths »Modeschau der Schwänze« erkennbar werden lassen. Entsprechendes gilt für Roths Beschäftigung mit Wittgenstein, die Gegenstand des zweiten Abschnitts zu den Intertexten von *Mundunculum* ist. Mit einem Schwenk über den künstlerischen Kontext dieses Projektes versuche ich schließlich, Roths Position in den 1960er Jahren differenzierter zu bestimmen.

#### 3.1 Marcel Duchamp - Dieter Roth

«how to make a reversed duchamp /  
the bachelors lost from sight by their bride in full performance»  
Dieter Roth, *Snow*

Auf den ersten Blick scheint es sich bei dieser Konstellation um zwei Namen zu handeln, die sich nur schwerin einem Atemzug nennen lassen. Einerseits der gepflegt und elegant, intellektuell und mit einer Tendenz zum Dandytum auftretende Marcel Duchamp (1887-1968), der sich zunächst der impressionistischen, dann kubo-futuristischen Malerei widmet, schließlich eine erstaunliche Wandlung zum Vorreiter der Kunst des Readymades vollzieht und sich so populär und einflussreich wie wenig andere Künstler in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts einschreibt. Andererseits der Quantität statt Qualität schaffende, schimpfende und trinkende Roth, der ohne Skrupel ein Medium nach dem anderen ausreizt, um - produzierend und das Scheitern erwartend - zu beobachten, wo dessen Grenzen liegen, an denen das Darstellen zwangsläufig in die ›Bedienung grausamer (Sprach-)Mechanismen‹ umschlägt.

Angesichts dessen überrascht Laszlo Glozers Behauptung über Roth: »Mit Duchamp haderte er sein Leben lang.« <sup>125</sup> Zu weit voneinander entfernt erscheinen die beiden Ausnahmekünstler, als dass der eine dem anderen zur Belastung werden könnte. Als Beleg dieses Haders führt Glozer eine einzelne Arbeit Roths an, »P.O.TH.A.A.VFB (Portrait of the Artist as a Vogelfutterbüste)« (1968), die

<sup>124</sup> »orthographische übersetzung eines textes von 1961 / unveröffentlichtes manuskript 6 seiten / übersetzung des lochtextes von 1961«, in: Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 18, kleinere werke (1. teil), veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966*, Hellnar Köln London 1971, S. 212-217, 216

<sup>125</sup> Glozer, S. 30

Duchamps Geste der Mona Lisa-Verulking »L.H.O.O.Q« (1919) aufgreife<sup>126</sup> - was mir indessen für die Dauer eines produktiven Künstlerlebens und die Vehemenz, die das Hadern Roths in anderen Bereichen entwickelt, wenig beweiskräftig scheint. Weitere Hinweise auf diese Auseinandersetzung finden sich meiner Kenntnis nach in der Literatur zu Roth nicht.<sup>127</sup> Ein weiteres vereinzelt Indiz ist eine Äußerung des Künstlers Dadi Wirz, der Roth 1965 an der Rhode Island School of Design in Providence kennenlernt. In einem Interview erwidert Wirz auf die Frage »Did he ever tell you which artist had left the greatest impression on him?«: »What do you think? Marcel Duchamp! And that certainly impressed me.«<sup>128</sup> Eine noch weiter gehende Behauptung äußert Wirz auf die Rückfrage, ob nicht auch Wittgenstein zu dieser Zeit wichtig für ihn gewesen sei: »He didn't like Wittgenstein one bit. He had a strange relationship to Wittgenstein. But in the case of Duchamp I had the feeling he was a kind of model for him.«<sup>129</sup> Inwiefern Duchamp ein Modell für Roth gewesen sein könnte oder wie sich dies Mitte der 60er Jahre geäußert haben könne, führt Wirz nicht weiter aus. Auch ist die Roth-Forschung dieser Frage bislang nicht weiter nachgegangen. Dass diese wenigen Anhaltspunkte eine Grundlage haben und es eine intertextuelle Verbindung zwischen Duchamp und Arbeiten Roths aus den 60er Jahren gibt, wird im Folgenden zu zeigen sein. Zunächst soll ein kurzer Blick auf die Fakten die Umstände der Begegnung Roths mit Duchamp und dessen Œuvre beleuchten.

Als Mittler zwischen beiden wirkt Richard Hamilton. In den 1960er Jahren finden vier Ausstellungen statt, die dazu führen, dass Duchamp in Europa und den USA zu der zentralen Figur der Kunst des 20. Jahrhunderts wird, als den wir ihn heute selbstverständlich ansehen: *Dokumentation über Duchamp* 1960 in Zürich<sup>130</sup>, *By or of Marcel Duchamp or Rose Selavy* 1963 in Pasadena, darauf 1965 *NOT SEEN and / or LESS SEEN of / by MARCEL DUCHAMP / RROSE SELAVY 1904-64*<sup>131</sup> in New York und *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp* ein Jahr später in der Tate Gallery in London.<sup>132</sup> An den beiden letzten Ausstellungen ist Richard Hamilton als Kurator, Verfasser der Katalogtexte und Organisator maßgeblich beteiligt. Bereits 1960 erscheint das Buch *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even - a typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*.<sup>133</sup> Es enthält die transkribierten und ins Englische übersetzten Notizen der 1934 als Multiple in einer Auflage von 300 Exemplaren publizierten *Green Box* und macht diese damit erstmals einer breiteren Leserschaft zugänglich. Der größte Teil der hier versammelten Notizen bezieht sich auf Duchamps umfangreichstes Projekt - *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ebenfalls 1960 begegnen Hamilton und Roth einander im Zusammenhang mit dem *Copley Award*, zu dessen Jury Hamilton gehört, und der Roth in den folgenden Jahren die Realisierung des *Copley Book*

<sup>126</sup> Glozer, S. 30

<sup>127</sup> Evt. ist die Situation unter amerikanischen Roth-Kennern anders. So äußerte Gary Garrels, der für die Roth-Retrospektive verantwortliche Kurator am Museum of Modern Art in New York, in einem Gespräch im Dezember 2003, dass er sich der Auseinandersetzung Roths mit Duchamps bewusst sei.

<sup>128</sup> *Dieter Roth in America*, S. 79

<sup>129</sup> *Dieter Roth in America*, S. 80f.

<sup>130</sup> Kunstgewerbemuseum Zürich, 30. Juni bis 28. August 1960, kuratiert und gestaltet von Max Bill.

<sup>131</sup> Mary Sisler Collection, New York, 14. Januar bis 13. Februar 1965

<sup>132</sup> Tate Gallery, London, 18. Juni bis 31. Juli 1966

<sup>133</sup> *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

ermöglicht. Beide Künstler stehen von nun an in regem Austausch und lassen sich sowohl bildnerische Arbeiten als auch Bücher zukommen.<sup>134</sup> Es ist demnach davon auszugehen, dass auch Hamiltons Buch *The Bride* auf diesem Weg zu Dieter Roth gelangt, umso mehr, da es im Jahr ihres Kennenlernens erscheint. Als Dieter Roth 1964 in Philadelphia unterrichtet, sieht er im dortigen *Museum of Art* wohl Duchamps *Großes Glas*, das dort seit 1926 installiert ist. So scheint sehr wahrscheinlich, dass Roth bei verschiedenen Gelegenheiten mit dem Werk Duchamps, insbesondere mit dem *Großen Glas* und den darauf bezogenen Notizen in Berührung kommt. Eine persönliche Begegnung ereignet sich 1965 in New York, bei der Eröffnung von Duchamps dortiger Ausstellung. Über dreißig Jahre später, in seinem letzten Interview, schildert Roth dieses Zusammentreffen ausführlich und kommt zu dem Schluss: »Für mich war er einfach ein überhebliches und ziemlich raffiniertes Arschloch. Ziemlich raffiniert. Also wahnsinnig raffiniert.«<sup>135</sup>

Auf meine Nachfrage, ob er von einer Bezugnahme Roths auf Duchamp wisse, antwortet Richard Hamilton:

»While I am sure that Dieter had great respect for Duchamp I cannot say that I am well informed about any Duchampian influence on him, indeed the idea comes as a surprise to me. We did not talk of Duchamp except in a general sense and I certainly cannot remember any specific discussion on the subject. [...] I am only able to read what Dieter wrote in English and there is no reference to Duchamp of which I am aware.«<sup>136</sup>

Dass Hamilton von der Möglichkeit einer intensiveren Beschäftigung Roths mit Duchamp »überrascht« ist, mag dafür sprechen, dass die künstlerische Distanz zwischen beiden - vielleicht gerade einem Kenner wie Hamilton<sup>137</sup> - zu ausgeprägt zu sein scheint, um derartiges plausibel erscheinen zu lassen. Die beiden, diesem Abschnitt vorangestellten Wendungen aus *snow* sind wohl tatsächlich die einzigen exponierten englischen Verweise auf Duchamp: »how to make a reversed duchamp« und »the bachelors lost from sight by their bride in full performance«.<sup>138</sup>

Darüber hinaus ist die von Hamilton beschriebene Situation vermutlich symptomatisch dafür, wie Roth über die ihn beschäftigenden Inhalte kommuniziert bzw. schweigt. Wenn Hamilton, der so eng mit Roth zusammenarbeitet wie wenig andere Künstler, über dessen Auseinandersetzung mit Duchamp nichts erfährt, darf wohl auch das Fehlen von Hinweisen dieser Art an anderer Stelle nicht verwundern. Wie oben erwähnt, finden sich in den teils umfangreichen Korrespondenzen mit befreundeten Künstlern keine konkreten Hinweise auf Themen, Autoren oder Künstler, auf die Roth in seinen Arbeiten Bezug nimmt. Allein die vereinzelt »Bestellungen« von Büchern bei Förderern oder Sammlern wie Hanns Sohm geben Aufschluss z.B. über die von Roth gelesene Literatur.<sup>139</sup>

<sup>134</sup> Vgl. die Korrespondenz im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>135</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 586, Interview mit Patrick Frey, 28.5.1998

<sup>136</sup> Richard Hamilton, Brief an den Verfasser, 26.8.2004

<sup>137</sup> Die Gemeinschaftsarbeiten finden sich gesammelt in: *Dieter Roth & Richard Hamilton, Collaborations - Relations - Confrontations*, Einleitung von Vicente Todoli, Texte von Etienne Lullin & Emmett Williams, London Porto 2003

<sup>138</sup> Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Band 11, snow, with an introduction by the author (fotoverision des originals von 1964)*, Stuttgart London Reykjavik 1970, S. 233. Daneben findet sich dort die skizzierte Idee »bild benutzt scharnierprinzip« mit dem Zusatz: »duchamp shon gedact« (S. 16).

<sup>139</sup> S.o. »alles von bataille immer vilkommen«.



### *The Large Glass und Mundunculum*

Glozers Diktum des Rothschen Haders wird plausibler, nimmt man sich der in *Mundunculum* erkennbaren Spuren der Auseinandersetzung mit dem *Großen Glas* an. Gemeinsam ist den beiden in vieler Hinsicht vollkommen unterschiedlichen Projekten, Ausdruck eines künstlerischen Schaffensprozesses zu sein, der sich im Bereich der Wissenskünste ansiedeln lässt. Als früher Protagonist eines solchen Kunstverständnisses wird immer wieder auf Leonardo da Vinci verwiesen. Unten wird die ästhetische und methodische Nähe der Notizbücher Roths zu denen Leonardos erläutert<sup>140</sup>, im Fall Duchamps lässt sich dieser Bezug weiter konkretisieren, was auch entsprechende Untersuchungen belegen.<sup>141</sup> Nicht nur Duchamps berühmte Appropriation der Mona Lisa, auch seine Staub-Arbeiten und allgemein die Experimente mit neuen Materialien, der präzise, ingenieurhafte Stil seiner Zeichnungen, das Interesse am Entwerfen von Maschinen, die Beschäftigung mit Optik und Perspektive, die Anschauung des menschlichen Körpers unter dem Aspekt seines mechanischen Funktionierens und die Pflege einer geheimnisvollen Aura können als Anknüpfungspunkte genannt werden.<sup>142</sup>

Auch für Duchamp sind es speziell Leonardos Notizbücher, die eine herausragende Rolle spielen. So stellt Henderson fest: »When Duchamp looked to Leonardo, he was most interested in the artist's notebooks, which demonstrated his intellect and established the recording of ideas in notes as a legitimate form of artistic production.«<sup>143</sup> Darüber hinaus komme dem Akt des Notierens im Prozess des Selbstentwurfs bei Duchamp selbst eine tragende Rolle zu: »[...] his notes were crucial acts of private self-fashioning - to be revealed at some point in the future.«<sup>144</sup>

Im jeweiligen Kontext des Œuvres beider Künstler – Roths und Duchamps - nehmen die hier miteinander in Beziehung gesetzten Projekte eine Sonderstellung ein. Die reine Dauer der Beschäftigung Duchamps mit dem *Großen Glas* scheint für sich zu sprechen. Zeichnend und malend beginnt Duchamp 1912 damit, Protagonisten und Motive des *Großen Glases* zu entwickeln: »The Bride«, »Nude Descending a Staircase«, »Transition of Virgin into a Bride« und »The King and Queen Surrounded by Swift Nudes« entstehen in diesem Jahr, darauf 1913 der »Chocolate Grinder«. Erste Notizen stammen von 1911, 1915 bis 1923 arbeitet er weiter konzentriert an der Vorbereitung von *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*. Ausgestellt wird das *Große Glas*, so der alternative Titel, schließlich 1926.<sup>145</sup> Ein weiterer Anhaltspunkt für die große Bedeutung, die Duchamp diesem Projekt zumisst, ist die von ihm betriebene, sukzessive Publikation der dazugehörigen Notizen

<sup>140</sup> S.u., S. 149ff.

<sup>141</sup> Vgl. z.B., Theodore Reff, Duchamp & Leonardo - L.H.O.O.Q. - Alikes, in: *Art in America* 65 (Jan./Febr. 1977), S. 82 - 93; Jean Clair, 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; Craig E. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass - An N-Dimensional Analysis*, Michigan 1983, S. 137-200

<sup>142</sup> Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in context - science and technology in the Large glass and related works*, Princeton 1998, S. 72

<sup>143</sup> Henderson, S. 188

<sup>144</sup> Henderson, S. 189

<sup>145</sup> Zur Problematik der Datierung vgl. Craig E. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass - An N-Dimensional Analysis*, Michigan 1983, S. 2f.

über einen Zeitraum von über fünfzig Jahren hinweg: Es erscheinen die *Box of 1914*<sup>146</sup> (16 Notizen), die *Green Box*<sup>147</sup> 1934 (94 Dokumente, bestehend aus 11 Reproduktionen und 83 Notizen bzw. Skizzen) und 1966 *A l'infinifif*<sup>148</sup> (79 Notizen). Hierin Roth und dessen veröffentlichten Notizbüchern vergleichbar, legt Duchamp - allerdings wohlgeordnet und mit Bedacht ausgewählt - Materialien und Ideen offen, die er in der langjährigen Beschäftigung mit dem *Großen Glas* schreibend und zeichnend notiert. Ohne eine direkte kausale Verbindung behaupten zu wollen, sei angemerkt, dass das Erscheinen von *A l'infinifif* und das Verfassen von Roths erstem zur Veröffentlichung vorgesehenen *Notizbuch* in das gleiche Jahr, 1966, fallen. Es ist zudem das nächste Notizbuch, das Roth nach der Begegnung mit Duchamp 1965 zu schreiben beginnt.<sup>149</sup> Beides kann als Beleg der Tendenz zur »dematerialization« des Werkes<sup>150</sup> gesehen werden, wobei es sich in Duchamps Fall bereits um die dritte Veröffentlichung dieser Art handelt. Zudem scheint ein Zusammenhang zwischen dem Bereich der Wissenskünste und dem Führen und Veröffentlichenden von Notizbüchern plausibel, die den künstlerischen Schaffensprozess entmystifizieren, die Annahme genialischer Inspiration in Richtung des nachvollziehbaren Experiments korrigieren und einen dem Kunstwerk ebenbürtigen Rang einnehmen. 1959 geht Duchamp in einem Interview so weit zu behaupten, dass die Notizen die unabdingbare Grundlage zum Verständnis des *Großen Glases* seien: »In the *Large Glass* there is nothing to converse about, unless you make an effort to read the notes in the *Green Box*.«<sup>151</sup>

Im Hinblick auf den thematischen Rahmen der vorliegenden Untersuchung sei zudem angemerkt, dass für beide Künstler die hier kontrastierten Projekte in Bezug auf ihre jeweiligen Selbstentwürfe als Schlüsselwerke angesehen werden können und jeweils in einem Zeitraum entstehen, der für diesen Prozess zentral ist. Duchamp vollzieht seine Wandlung vom kubistischen Maler zum Anti-Kubisten und intellektuell distanzierten Ingenieurs-Künstler. Er entwickelt eine Form des technisch präzisen Zeichnens und der Darstellung von Bewegung; nicht zuletzt spielt das Verfassen erläuternder und illustrierender Notizen in dieser Zeit eine zentrale Rolle. Der fundamentale Unterschied zwischen den Selbstentwürfen beider Künstler ist jedoch, dass im Falle Roths Selbstentwurf bedeutet, die Existenz des Selbst in Frage zu stellen bzw. zu beobachten, wie sich die Unmöglichkeit seiner Darstellung äußert. Bei Duchamp hingegen lassen sich, wie Henderson und andere überzeugend darlegen, Formen des bewussten Selbstentwurfs finden. Dies drückt sich beispielsweise in Entscheidungen aus wie dem Umzug aus dem Viertel der Maler in ein anderes Pariser Viertel, einen Beruf außerhalb des Kunstkontextes zu ergreifen oder der langen Geheimhaltung und geplanten Publikation von Notizen

<sup>146</sup> In einer Auflage von vermutlich fünf Exemplaren, dazu Henderson: »As an experiment in note publishing, the edition of about five copies of the *Box of 1914* was a particularly important (and unprecedented) gesture [...].« (Henderson, S. 189)

<sup>147</sup> Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (The Green Box)*, Editions Rose Sélavy, Paris 1934

<sup>148</sup> Marcel Duchamp, *A l'infinifif (The White Box)*, New York 1966. Richard Hamilton transskribiert auch diese Notizensammlung, gemeinsam mit Ecke Bonk (Marcel Duchamp, *A l'infinifif - A tyotranslation by Richard Hamilton and Ecke Bonk of Marcel Duchamp's White Box*, Northend Chapter 1999).

Schließlich werden 1980 posthum 289 weitere, bislang unbekannte Notizen veröffentlicht. (*Marcel Duchamp: Notes*, hg. u. übers. von Paul Matisse, Paris 1980)

<sup>149</sup> Also ein möglicher Hinweis darauf, dass Duchamp für Roth in dieser Zeit ein »Modell« dargestellt haben könnte, wie es Wirz behauptet. S.o., S. 90

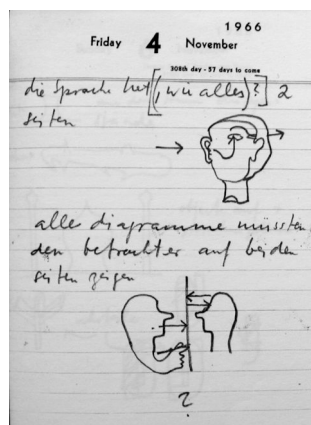
<sup>150</sup> Vgl. Lucy Lippard, *dematerialization*, s. Anm. 114

<sup>151</sup> Duchamp 1959 in einem BBC Interview, transskribiert als »A Radio Interview«, in: *Duchamp - Passim (A Marcel Duchamp Anthology)*, hg. v. Anthony Hill, London 1994, S. 68 - 82, 77

und Arbeiten: Heimlich arbeitet Duchamp beispielsweise zwanzig Jahre lang an seiner letzten großen Arbeit *Etant donnée* (1946-1966), posthum werden zudem eine große Menge bis dahin unbekannter Notizen entdeckt. Hierin lassen sich Roth und Duchamp als Antipoden bezeichnen, dem ungefilterten Ausscheiden Roths steht die sorgfältig geplante Publikationspraxis Duchamps gegenüber.

Zwischen dem *Großen Glas* und *Mundunculum* lassen sich über die angedeuteten strukturellen Verwandtschaften hinaus eine Reihe inhaltlicher Referenzen benennen, die sich in der »Modeschau der Schwänze«, dem »Schauspiel für Zuschauer«, zu einer konkreten Auseinandersetzung verdichten. Zunächst eine Beobachtung zur farblichen Gestaltung von *Mundunculum*: In Anlehnung an die *Green Box* von 1934 erscheint auch Hamiltons »typographic version« von 1960 in einem dunkelgrünen Umschlag. Der zweite Untertitel lautet gemäß Duchamps Notizen in der Transskription »a world in yellow«, <sup>152</sup> in der Handschrift findet sich zweimal die Wendung »un monde en jaune: sous-titre général« <sup>153</sup> durch Unterstreichung hervorgehoben. In dieser Farbkonstellation, auf die es in *Mundunculum* und in Roths Notizbuch selbst keine Hinweise gibt, erscheint *Mundunculum* sowohl 1967 als auch 1975 - ein dunkelgrüner Umschlag und gelbe Seiten.

Symmetrie ist ein Phänomen, das in Duchamps Notizen zum *Großen Glas* und, wie oben dargestellt, in *Mundunculum* eine wichtige Rolle spielt.



Eine kommentierte Skizze aus dem *Notizbuch* Roths von 1966 kann geradezu als Kommentar auf das *Glas* gelesen werden. »die sprache hat [(wie alles)?] 2 seiten« und »alle diagramme müssten den betrachter auf beiden seiten zeigen«.

Roth erzeugt seine symmetrischen Stempelbilder gemäß dem in der Skizze erkennbaren Prinzip, indem er auf Vorder- und Rückseite von Transparentpapier-Bögen stempelt. Der Betrachter des *Großen Glases* hat einen ähnlichen Eindruck, wenn er es zunächst von der einen, dann von der anderen Seite anschaut. Eine Betrachtungsweise, die das Bild durch seine Materialität und seine Präsentation als frei stehende Glasscheibe nahe legt. <sup>154</sup> Horizontal ist das *Große Glas* achsensymmetrisch durch seine Rahmenkonstruktion zweigeteilt; die obere und die untere Hälfte sind beinahe gleich groß. Als 1926 beide Hälften zu Transportzwecken aufeinandergelegt werden, zerbrechen die Glasplatten auf der Fahrt von Philadelphia nach New York in Hunderte von Scherben und behalten auch nach der Wiederherstellung durch Duchamp ihre charakteristischen, annähernd symmetrischen Sprünge, die Duchamp als »symmetrical architecture« begrüßte. <sup>155</sup>

<sup>152</sup> *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. In den Notizen erscheint noch ein weiteres Mal »color: yellow green« (S. 46). Im Folgenden wird zur Vereinfachung das Kürzel »GB« für die »typographic version« der Green Box verwendet.

<sup>153</sup> Notizen 115, 118 (Adcock, *Marcel Duchamp's Notes*)

<sup>154</sup> Roths Gewürzfenster werden in derselben Form ausgestellt, ebenso sein Schimmelfenster, das unter diesem Aspekt an Duchamps *Fresh Window* (1920) erinnert.

<sup>155</sup> Henderson, 178

In einem Interview, das im Juni 1966 in der Zeitschrift *Studio International* veröffentlicht wird, erklärt Duchamp sein Interesse an Symmetrie und vertritt wie Roth die Auffassung, dass sie ein Phänomen darstellt, dessen Bewertung Schwankungen unterworfen ist: »Since asymmetry dominated from 1870, I re-introduced symmetry in order to use something not accepted at the time.«<sup>156</sup>

Vergleichbar dem symmetrischen »Reich der Engel« in *Mundunculum*, das dem der Symmetrie (noch) nicht unterworfenen »ich« gegenübersteht, umfasst das *Große Glas* die Sphäre der »célibataires«, die der Symmetrie gehorcht und die Sphäre der Braut, die derartigen geometrischen Kategorien entzogen ist:

»The principal forms of the Bachelor Machine are imperfect: rectangle, circle, parallelepiped, symmetrical handle, demi-sphere = i.e. they are measurable (relation of their dimensions among themselves [...]) / In the Bride, the principle forms are more or less large or small, have no longer [...] a measurability [...].«

Es werden desweiteren »disSymmetrical« (GB, 32), »symmetrical« (GB, 35), »symmetrical fashioning of the situation« (GB, 65) voneinander abgegrenzt.

Erläutert wird in Duchamps Notizen, wie die Braut und ihre Junggesellen mit Hilfe eines komplizierten Vorgangs kommunizieren können, also inwiefern eine Verständigung zwischen der symmetrisch geordneten und der wolkenhaften Hemisphäre stattfindet (Vgl. GB, 31). Dies erinnert wiederum an die in »Reich der Engel« beschriebene Situation, in der das »sich verdampfende« »ich« als Antipode zur harten Symmetrie der Sprache erscheint. In der Figur der Braut scheint sich, wie im »ich« des *Mundunculum*, ein Konflikt zwischen den Optionen Symmetrie und Asymmetrie zu manifestieren. Einerseits schwebt in ihrer Hälfte des Glases eine wolkenartige Form, die von Duchamp als »milky way« bezeichnet wird, andererseits ist vom »cinematic blossoming« der Braut die Rede, das zu »Kristallisationserscheinungen« führt, wie sie im *Mundunculum* beschrieben werden: »Boughs frosted in nickel and platinum« (GB, 16). Angeregt wird diese Form des Erblühens der Jungfrau jedoch durch den Kontakt mit der Sphäre des Junggesellen.

In seinen Notizen legt Duchamp besonderen Wert auf die Beschreibung und Entwicklung dieses filmhaften Erblühens, des »cinematic blossoming«. Er schreibt: »this cinematic blossoming is the most important part of the painting. [...] in all this blossoming, the painting will be an inventory of the elements of this blossoming [...].« (GB, 18) Wie in Duchamps Gemälde »Nude Descending a Staircase« (1912), das von den fotografischen Bewegungsstudien Muybridges beeinflusst ist<sup>157</sup>, scheint bei den Überlegungen und Experimenten zum »cinematic blossoming« die bildnerische Darstellung einer Bewegungssequenz im Zentrum zu stehen. Duchamp verfolgt im Rahmen seiner Beschäftigung mit derartigen Fragen die wissenschaftlichen Neuerungen seiner Zeit und lässt sie direkt in seine eigene Auseinandersetzung einfließen. Entsprechend groß ist sein Interesse in den 1910er Jahren an der Röntgentechnik und anderen Verwendungsmöglichkeiten elektromagnetischer Wellen.<sup>158</sup> Erklärtes Ziel ist in Bezug auf das »cinematic blossoming« die Erstellung eines »inventory of the elements of

<sup>156</sup> Dore Ashton, An Interview with Marcel Duchamp, in: *Studio International*, 171 (Juni 1966), S. 244 - 247

<sup>157</sup> Vgl. Fotoserie »Woman walking downstairs«, in: Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Philadelphia 1901

<sup>158</sup> Vgl. Henderson, S. 8-15, 98-121

this blossoming«. So beginnt die Beschreibung von »The Bride« in den Notizen der *Green Box* mit dem »skeleton« (GB, 10). Ähnlich dem Vorgang des Stempelns stellt Duchamp in Gemälden wie in den Notizen Bewegung durch wiederholtes, versetztes Zeichnen der gleichen Form dar, im Falle der »Nude Descending a Staircase« scheint die malerische Umsetzung mit Studien zur Bewegung des Skeletts zu beginnen, auf das im Zuge des Farbauftrags Schichten gelegt werden, die Haut und Kleidung andeuten. Am deutlichsten wird diese Parallele zwischen Stempelbildern des *Mundunculum* und dem *Großen Glas* im Fall der »Standard stops« und der »Stopzeiten der Entwicklung eines symmetrischen Wesens« (M, 86). Doch scheint »cinematic blossoming« für viele der in *Mundunculum* eingehenden Stempelzeichnungen eine treffende Formulierung zur Charakterisierung ihrer Anmutung zu sein. So auch für die Serie der Darstellungen, die sich dem »Ego« und dem »Embryo« widmen (M, 130 - 137) und beispielsweise die »Dehnbarkeit des Embryos« (M, 134f.) in verschiedenen Stadien illustrieren. Im *Mundunculum* sind die 23 Stempel das »inventory« der am Wachsen, Blühen und Bewegung beteiligten Elemente, aus denen die dargestellten Wesen bestehen.

Auch die Idee der Entwicklung eines neuen Alphabets begegnet in den Notizen zum *Großen Glas*. Es soll durch eine Zusammenstellung aller so genannten abstrakten Begriffe entstehen, denen jeweils ein Zeichen zugeordnet wird: »These signs be thought of as the letters of the new alphabet« (GB, 85). Am Ende dieser Ideenskizze erscheint ein weiterer Gedanke, der einen möglichen Zusammenhang zwischen den Illustrationen und dem Alphabet in *Mundunculum* als eine spezielle Form der Ekphrasis anzudeuten scheint: »This alphabet very probably is only suitable for the description of this picture.« (GB, 85) 1912 beginnt Duchamp, visuelle Repräsentation als ein System »hieroglyphischer« Zeichen anzusehen, um Information in einem Bild (image) zu kodieren.<sup>159, 160</sup>

### ***The Large Glass* und die »Modeschau der Schwänze«**

Dieter Roth schreibt den Text zum Schauspiel »Modeschau der Schwänze« 1966, zumindest ist er größtenteils in seinem Notizbuch dieses Jahres enthalten.<sup>161</sup> Nach der oben geschilderten Lage der Dinge kennt er zu diesem Zeitpunkt sowohl die Notizen der *Green Box* als auch das *Große Glas*. Dafür, dass Roths »Modeschau der Schwänze« eine Reaktion auf *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ist, sprechen eine Reihe von inhaltlichen, motivischen und strukturellen Parallelen. Anhand einer Beschreibung der beiden Setups lässt sich deren Ähnlichkeit bereits erkennen. In beiden, Wort und Bild umfassenden Texten treten Bräute bzw. eine Braut und Bräutigamme auf, deren Kommunikation in Form des Austauschs von Signalen im Zentrum des Interesses steht. Die räumliche Konstellation basiert in beiden Fällen auf einer Zweiteilung. Als »the Bride's Domain« und »the

<sup>159</sup> Vgl. Henderson, S. 189

<sup>160</sup> Es lassen sich weitere mögliche Referenzen finden: Z.B. die Darstellung von Bewegung: Duchamps Beschäftigung mit Bewegungsfotos und Darstellung von Geschwindigkeit durch blässer werdende Stempelabdrücke wie in »Motorradrennen« (M, 25). Das Eingreifen einer »Hand« im »Motorradrennen« (M, 24) und »juggler of gravity« im *Großen Glas*. Arbeiten von Roth aus der entsprechenden Zeit, in denen er unterschiedliche Materialien zwischen Glasscheiben als Bild anordnet, z. B. o.T., 1964/65 (Stempelfarbe, Acrylfarbe, Leim, Klebestreifen, auf Transparentpapier zwischen Glasscheiben in Eisenrahmen), in: *Originale*, S. 229

<sup>161</sup> S.o., S. 45f.

Bachelor Apparatus« sind die obere und die untere Hälfte des *Großen Glases* durch einen »Horizon« voneinander getrennt. Im Schauspiel der »Modeschau« sind der Bereich des »Publikums« und der der auf einem Schafott auftretenden »Schwänze« räumlich unterschieden. In Dreiergruppen stellen sich die »Schwänze« »in einem erhöhten Boxring als Schafott auf« und werden von den »männlichen Bräutigammen« aus dem Publikum erschossen. Im *Großen Glas* sind die Junggesellen als »nine malic moulds« präsent, »forming the cemetery of uniforms and liveries«. »Nine shots«, deren »imprints« markiert sind, werden laut der Notizen aus einer »toy cannon« auf das *Glas* abgegeben. Daneben lassen sich übereinstimmende Motive feststellen wie der »hook« bzw. »Haken«, die Schere, das gasförmige Aufleuchten etc.

Im letzten Teil der »Modeschau« ist schließlich nur noch von »der Braut« die Rede. Das »garment« der Braut wird in den Notizen zum *Großen Glas* beschrieben, im »Finale« der »Modeschau« tanzt »die weibliche Braut« über ihr auf dem Boden liegendes Gewand. Die Braut der »Modeschau« steht »als eine weisse Spindel« (M, 148) auf dem bühnenartigen Schafott, dann »dreht sie sich mit wachsender Geschwindigkeit um sich selber« und »brennt mit der unteren Spitze ihres nun in der Röte flüssigen Eisens leuchtenden Leibes die Figuren ihres Tanzes in die Gewandfetzen«, die sie zuvor auf dem Boden ausgelegt hat. In Duchamps Notizen wird detailliert ein mit der Braut verbundener »Sex Cylinder« beschrieben, der die Form einer Spindel hat und die Aufgabe, »Heat produced by rotation« (GB, 19) der Braut zuzuführen. Die »Modeschau« endet damit, dass »die Braut« mit Hilfe einer nicht näher bezeichneten »Hand« die Schwerkraft überwindet und davonfliegt. Eine vergleichbare Figur erscheint im *Großen Glas* als »juggler of gravity«.

Ein weiteres vieldeutiges Phänomen, das in beiden Texten erscheint, sind Gase in verschiedenen Aggregatzuständen und Farben. In den neun »malic moulds« werden aus »gas« die »bachelors« geformt, auch ihre Ausdrucksform wird als »gas« bezeichnet; in den Notizen Duchamps erscheint außerdem »fog«, der aus diesem »gas« entsteht. Wird in der »Modenschau« das »Gewand« eines »weiblichen Bräutigamms« aufgeschlitzt, löst sich »der Getroffene [...] in den Umnebel auf, traurigart zischend aus dem Loch in seinem Mantel strömend.« (M, 46) Auch die »Schwänze« »lösen sich auf in den blauen Dunst, der alles umgibt [...].« (M, 46) Dem »illuminating gas« (GB, 63ff.) der Notizen Duchamps scheint zu entsprechen, dass die weiblichen Bräutigamme der Modenschau »mit bleichrotbläulichem Schein in Bewunderung aufleuchten«. (M, 46)

Aus dieser Übersicht wird deutlich, dass die inhaltlichen, motivischen und strukturellen Parallelen eine so weitgehende Nähe aufweisen, dass sie schwerlich als bloßer Zufall zu bewerten sind. Daraus schließe ich, dass die assoziativ und hermetisch wirkende »Modeschau der Schwänze«, ein »Bildkapitel (mit einem Schauspieltext als Illustration)« (M, 39), als Reaktion auf Duchamps *Large Glass* entstanden ist.

Die intertextuelle Nähe beider Arbeiten zeigt sich auch in der Umkehrung, beispielsweise darin, dass sich für das Verhältnis, in dem die Notizen Duchamps und das als gläserne Skulptur realisierte *Große Glas* zueinander stehen, die Bezeichnung »Bildkapitel (mit einem Schauspieltext als

Illustration)« (M, 39) übernehmen lässt. Die detaillierten, ›illustrierenden‹ Erläuterungen des komplizierten Geschehens zwischen der Braut und den Junggesellen, von dem das *Große Glas* eine schematische Momentaufnahme darstellt, scheinen ein Text zu sein, dessen primärer Zweck es ist, dieses »Schauspiel« beschreibend zu zeigen. In beiden Fällen wird wesentlich mehr beschrieben als in der visuellen Darstellung zu sehen ist.

Folgt man der Lesart, die »Modeschau« als Reaktion auf Duchamps *Großes Glas* zu betrachten, ergibt sich folgender Eindruck: Beide Wort-Bild-Konstellationen entwickeln humorvoll und bilderreich ein dramatisches Tableau der (teils sublimierten) erotischen Kommunikation zwischen Bräuten und Bräutigammen. Roth erweitert sein Personal um die hermaphroditischen Figuren »weiblicher Brautigam« und »maennliche Braut« (M, 40).<sup>162</sup> Duchamp entwirft Metaphern für körperliche Phänomene, die offenkundig aus dem Bereich sexueller Erregung und Aktivität stammen. So wird die Erektion eines »malic mould« zu »the phenomenon of stretching in the unit of length the gas finds itself solidified in the form of elemental rods« (GB, 63). Während sich im *Großen Glas* die Kontaktaufnahme zwischen Braut und Junggesellen sehr kompliziert vollzieht und eine ganze Palette mechanischer und chemischer Abläufe involviert, werfen die »männlichen Bräute« der »Modeschau« »ihre Scheisshaken nach den weiblichen Bräutigammen«, bei Erfolg »leuchtet der Getroffene mit bleichrotbläulichem Schein in Bewunderung auf« (M, 46), ohne die Funktionsweise eines »illuminating gas« länger auszuführen, wie dies Duchamp in seinen Notizen unternimmt.

Roths intertextuelles Vorgehen in der »Modeschau« ist dadurch gekennzeichnet, dass er - teils pointierend, teils ihre Bedeutungsvielfalt erweiternd - thematische und motivische Elemente aus Duchamps *The Bride* aufgreift und humorvoll variiert. Ersteres geschieht beispielsweise mit den »nine malic moulds«, die in Duchamps Skizzen und im *Großen Glas* phallische Formen aufweisen und für Roth Ausgangspunkte für die hingerichteten »Schwänze« zu sein scheinen. Im *Großen Glas* besteht für die »malic moulds« eine vergleichbare Bedrohung in den überdimensionierten »scissors«, die direkt über ihren Köpfen schweben, jedoch nicht in der drastischen, direkten Art und Weise, wie dies in der »Modeschau« der Fall ist. Durch Roths hermaphroditische Erweiterung der Personage entsteht andererseits eine komplexere Konstellation im Beziehungsgefüge der Protagonisten.

Duchamps Notizen erklären in erster Linie das ansonsten nicht erkennbare Geschehen des *Großen Glases* und bedienen sich hierfür eines technischen, häufig abstrakten Vokabulars, das den direkten Rückschluss auf menschliche Verhaltensweisen und Emotionen nur bedingt zulässt. Roth hingegen greift unmittelbarer Themen und Phänomene aus dem Bereich erotischer oder erotisierter Kommunikation auf und beschreibt beispielsweise, wie sich die »männlichen Bräute« ihre »weiblichen Bräutigamme« durch das Auswerfen von Haken ›angeln‹. Im Motiv der »Modeschau«, hinter der sich eine Hinrichtung verbirgt, lässt sich offensichtlich eine humorvolle Parabel auf

<sup>162</sup> In *100 fragen an dieter roth* antwortet er auf die Frage »welches sind die elemente deiner persönlichen ›mythologie?‹« mit »mann + frau + hermaphrodit.« (in: Karl Gerstner, Dieter Rot, Daniel Spoerri, André Thomkins und Freunde, *friends, freund, freunde, freunde*, Stuttgart 1969)

männliches Imponiergehabe und der damit verbundenen Gefahr des Ausgestochenwerdens durch Konkurrenten lesen. Die Form, in der Duchamp distanziert und technisiert das Funktionieren des »bachelor apparatus« entfaltet, kann durchaus den Eindruck eines überlegenen »Artist as Scientist-Engineer« erwecken, der selbst über den Dingen steht und sie dementsprechend präzise beschreiben kann. Duchamps omnipräsenter Humor, eines seiner »pet tools«,<sup>163</sup> mag Dieter Roth zu seiner vehementen Kritik gebracht haben, Duchamp verbinde seine künstlerische Produktion stets mit einer ironischen Geste, die unterschiedslos Relevanz, Bedeutung und Wert von schlicht Allem in Frage stelle.

### Duchamps Ironie und »Playful« Science

Duchamp leistet Mitte der 1960er Jahre der mit moralischen Kategorien argumentierenden Kritik Roths Vorschub, indem er beispielsweise in seinem letzten ausführlichen Interview 1967 feststellt: »It wasn't for love of science that I did this [introducing the precise and exact aspect of science into art]; on the contrary, it was rather in order to discredit it, mildly, lightly, unimportantly. But irony was present.«<sup>164</sup> Diese Haltung widerspricht jedoch offenbar so deutlich früher vertretenen Standpunkten, dass auch Freunde und Kollegen dies kritisch anmerken. So befürchtet Robert Lebel, Duchamp habe die Attitüde eines Spaßvogels angenommen, den nichts mehr kümmern.<sup>165</sup> Das Neue und Auffällige an diesen Bemerkungen ist die retrospektive Behauptung, dass die ernsthafte Auseinandersetzung mit Wissenschaft kein Anliegen gewesen sei, genau dies jedoch scheint für Zeitgenossen die Balance in Duchamps »Playful Science« ausgemacht zu haben.

An Duchamps Darlegungen zu seinem Verständnis von Humor aus diesen Jahren lässt sich erkennen, wie weit die Übereinstimmungen mit Roth und dessen Kunstverständnis - auf der Ebene des Kommentars - reichen und an welchen Punkten essentielle Differenzen bestehen:

»I've never had a special respect for enshrined art. The minute people say ›It's an outrage‹, I'm ready to do it. It tempts me. [...] It's an amusing form of giving light meaning instead of heavy, serious meaning. I have to defend myself. Seriousness and importance are my main enemies.«<sup>166</sup>

Während Roth gegenüber einer Kunst für den Schrein ebenso wenig Respekt zollt, stellt die Aussicht, einen Skandal zu provozieren, laut seiner Selbstaussagen keine Versuchung für ihn dar.

Entscheidender ist aber wohl, dass Roth Ernsthaftigkeit nicht in dieser allgemeinen Weise ablehnt.

Duchamp hingegen erklärt es gar zu seiner Philosophie, die Welt nicht zu ernst zu nehmen: »Humor and laughter [...] are my pet tools. This may come from my general philosophy of never taking the world too seriously - for fear of dying of boredom.«<sup>167</sup>

<sup>163</sup> Duchamp im Interview mit Katherine Kuh, in: *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York 1962, S. 81-93, 90

<sup>164</sup> Zit. nach Henderson, S. 71

<sup>165</sup> Vgl. Henderson, S. 71

<sup>166</sup> Interview mit Dore Ashton. »An Interview with Marcel Duchamp«, in: *Studio International*, 171 (June 1966), S. 244 - 247, 246

<sup>167</sup> Duchamp im Interview mit Katherine Kuh, in: *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York 1962, S. 81-93, 90



Unabhängig davon, wie diese späteren Äußerungen zu bewerten sind, gehören Humor und Ironie für Duchamp auch in den teils fünfzig Jahre früher entstandenen Notizen, die in die *Green Box* eingehen, zu den wiederkehrenden Themen. Dort findet sich die folgende Empfehlung: »Always or nearly always give reasons for the choice between 2 or more solutions (by ironical causality). Ironism of affirmation: differences from negative ironism dependent solely on Laughter.« (GB, 84)

Roth hingegen bedauert, dass *Mundunculum* ironisch geraten sei: »[...] das habe ich genannt die ›Kleine Welt‹, ›Mundunculum‹ und dann ist mir das aber abgeglitten, ich wollte das richtig, wissenschaftlich fast, machen und dann habe ich gemerkt, ich komm nicht durch, hab keine Zeit, keine Nerven usw. und dann habe ich das in der Ironie weggeschoben.«<sup>168</sup> Es kann nur spekuliert werden, was Roth in Bezug auf *Mundunculum* eigentlich geplant hatte, da beispielsweise in den vor dessen Erscheinen geschriebenen Briefen nie von einem grundsätzlich anderen Projekt die Rede war. Hier hingegen klingt es so, als hätte es kohärenter, ›wissenschaftlicher‹ werden sollen.

Schließlich spricht für die These Glozers, Roth habe »sein Leben lang« mit Duchamp gehadert, dass er 1998 in seinem letzten Interview ausführlicher auf Duchamp zu sprechen kommt als je zuvor. Der entsprechende Abschnitt aus dem Gespräch mit Patrick Frey lautet:

»P. F.: [...] Es gibt ja möglicherweise einen ironischen Ansatz.

D. R.: Der ist überhaupt keiner. Die Kunst ist überhaupt kein ironisches Abenteuer. Das ist ein schreckliches Abenteuer. [...]

P. F.: Was ist denn das, was Ihnen nicht gefällt an Duchamp? Was ist denn das Problem bei Duchamp? Von Ihnen aus?

D. R.: Seine Idee, das was er propagiert, ist eigentlich: macht mich nach und macht keine Kunst mehr, hört auf! Das ist Scheisse. Er macht die Kunst zunichte. [...] Das ist ja nur so ein ironischer Abzug... [...] Das ist einfach unehrenhaft. Das ist mitleidlos und überheblich.«

Roth erzählt daraufhin von seiner Begegnung mit Duchamp, der ihm auf die Frage, ob seine Zeichnungen ironisch gemeint seien, entgegnet, dass er nur gegen Bezahlung antworten werde und fährt fort:

»Das war vielleicht auch ironisch gemeint, aber das ist ja nun das, was man nicht sagt. Für mich war er einfach ein überhebliches und ziemlich raffiniertes Arschloch. Ziemlich raffiniert. Also wahnsinnig raffiniert. [...] Der hat einfach nur eine Ablehnungstechnik gehabt. Er hat das Ganze ironisiert und hat damit seine Trumpfkarten fabriziert. [...] Wie beim Poker. Er hat gepokert.

P. F.: Aber dass die Kunst ein Spiel ist...

D. R.: Ich meine eben, dass sie das nicht ist.«<sup>169</sup>

Dass Roth, der sich dem traditionsreichen Projekt der Beobachtung des Selbst verschreibt, die Ernsthaftigkeit im Umgang mit der Existenz - bei allem Humor, der seinen Bildern und Texten zueigen ist - nicht verraten sehen will, erklärt sich aus dem moralischen Anspruch, der mit diesem Vorhaben verbunden ist. Aus der Kombination von Einflüssen wie Dada und verschiedenen Naturwissenschaften speist sich hingegen die humorvolle und distanzierte Haltung, die den Arbeiten Duchamps zueigen ist.

<sup>168</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 379

<sup>169</sup> Gespräch Patrick Frey - Dieter Roth, Teil 1 - 9 (18., 19., 25., 28. 5.1998), in: *Gesammelte Interviews*, S. 505 - 629, 586

Warum Roth mit Duchamp ab dem Moment hadert, in dem er dessen Werken und ihm persönlich begegnet, und dass er ihm einen so großen Einfluss zuschreibt, scheint mir in der konträren Haltung gegenüber dem Ernst bzw. der Ironie des Lebens einerseits und einer Vielzahl geteilter Interessen andererseits begründet zu sein. So mag es provozierend für Roth gewesen sein, einige Jahre nach Beginn der Arbeit an *Mundunculum* auf einen Künstler zu stoßen, der - wie er selbst es versucht - »wissenschaftlich fast« und voller Humor ein Tableau entwickelt, aus dem sich im Zusammenspiel mit den dazugehörigen Notizen ein (Mikro-) Kosmos entfaltet, in dem wie in *Mundunculum* eine Welt entworfen wird, doch eben auf eine Art, die keine persönliche Involviertheit erkennen lässt, sondern Elemente kombiniert, ingenieurhaft konstruiert und sich stets distanziert. Vor dem Hintergrund des Lebens-Projekts von Roth, einer intermedialen Selbstbeobachtung, die unter Einsatz von Leib und Seele eine Auslotung der (Un-) Möglichkeit von Authentizität verfolgt, wird plausibel, dass Duchamps Erklärung, Kunst aus Angst vor Langeweile zu produzieren, ironisch und illegitim erscheinen muss. Auch das Durchhaltevermögen, die Intelligenz, die Geduld und die vollkommen konträre Ökonomie mögen auf Roth herausfordernd gewirkt haben. Insofern kann die »Modeschau der Schwänze« als eine Reaktion auf Duchamps *Large Glass* gesehen und gelesen werden.

### 3.2 Roth und Wittgenstein

»Und wieviel Rot enthielte Rot?«  
L.W., *Philosophische Bemerkungen*

Mit Ludwig Wittgenstein hat Dieter Roth auf den ersten Blick vielleicht noch weniger Berührungspunkte als mit Marcel Duchamp. Wittgenstein, dem man nachsagt, er sei ein humorloser Asket gewesen, wartet zu Lebzeiten mit einer dünnen Publikationsliste auf, - nicht zuletzt deshalb, weil er sich nicht zu einer Ordnung seiner in großen Mengen vorhandenen Notizen durchringen kann. Ganz anders der trinkende Polemiker Roth, der in jedem Sinne ›haufenweise‹ veröffentlicht, was er produziert. Doch auch in diesem Fall lohnt es sich, nach Kongruenzen und Anknüpfungspunkten und ebenso nach fundamentalen Gegensätzen zu fragen. Überraschend ist dabei, dass Beziehungen auszumachen sind jenseits von Gemeinsamkeiten ganz allgemeiner Art, wie dem Interesse an der Sprache, nämlich im Bereich der Methode, wo man Parallelen zwischen dem Philosophen und dem Künstler wohl am wenigsten erwarten würde.

#### »Arbeit an der Philosophie« als Entwerfen

Mit der Unterstützung Gottlob Freges und Bertrand Russels beginnt Wittgenstein 1911 an der *Logisch-philosophischen Abhandlung* zu arbeiten. Nach der Fertigstellung 1918 erfolgt die Publikation zuerst 1921 in einer fehlerhaften Abschrift, dann 1922 zweisprachig und mit der heute geläufigen

Bezeichnung als Titel der englischen Übersetzung. Der *Tractatus logico-philosophicus* bleibt neben zwei kleineren Aufsätzen Wittgensteins einzige Veröffentlichung zu Lebzeiten. Er wendet sich daraufhin zunächst anderen Tätigkeiten zu, kehrt Ende der 20er Jahre jedoch nach Cambridge zurück und unterrichtet dort mit einer durch den Zweiten Weltkrieg bedingten Unterbrechung bis 1947 Philosophie.

Trocken notiert Wittgenstein nach sechs Jahren der Beschäftigung mit seinem logisch-philosophischen Werk im Tagebuch von 1916, als antwortete er auf eine schon oft gehörte Frage: »Ja, meine Arbeit hat sich ausgedehnt von den Grundlagen der Logik zum Wesen der Welt.«<sup>170</sup> In den *Tagebüchern 1914-1916* lässt sich diese inhaltliche ›Ausdehnung‹ nachvollziehen. Steht 1914 die Logik im Zentrum des Interesses, gewinnt das Phänomen der Sprache in den Einträgen des Jahres 1915 an Bedeutung. Dies scheint auch mit einer Veränderung des Sprachduktus einherzugehen, der sich ›poetisch‹ anmutender Metaphern wie »Die Worte sind wie die Haut auf einem tiefen Wasser« bedient.<sup>171</sup> Parallel taucht das Sehen als Thema zunehmend häufiger auf, das auch in der Vorstellung der verhüllenden Worte anklingt.<sup>172</sup> Schließlich tritt nach einer zehnmonatigen Unterbrechung der Einträge 1916 das Subjekt in Erscheinung. Formuliert ist dieser Auftritt in einigen Sätzen, die nach Art des allumfassenden cartesianischen Zweifels die Existenz Gottes und die Selbstvergewisserung als einzig gesicherte Basis und damit als Ausgangspunkt für jegliches weitere Denken ansehen: »Was weiß ich über Gott und den Zweck des Lebens? / Ich weiß, daß diese Welt ist. / Daß ich in ihr stehe wie mein Auge in seinem Gesichtsfeld. / Daß etwas an ihr problematisch ist, was wir ihren Sinn nennen. / Daß dieser Sinn nicht in ihr liegt, sondern außer ihr.«<sup>173</sup> In den folgenden Einträgen verschwindet das Ich nicht mehr, im Gegenteil, scheint es mehr Gewicht zu bekommen, was sich in Äußerungen wie den folgenden niederschlägt: »Es gibt zwei Gottheiten: Die Welt und mein unabhängiges Ich.«<sup>174</sup> Oder: »Das Ich, das Ich ist das tief Geheimnisvolle!«<sup>175</sup> Nachdem zunehmend religiöse und psychologische Fragen thematisiert werden, enden die *Tagebücher 1914-1916* mit dem Selbstmord als ethischem Problem:

»Wenn der Selbstmord erlaubt ist, dann ist alles erlaubt. / Wenn etwas nicht erlaubt ist, dann ist der Selbstmord nicht erlaubt. / Dies wirft ein Licht auf das Wesen der Ethik. / Denn der Selbstmord ist sozusagen die elementare Sünde. / Und wenn man ihn untersucht, so ist es, wie wenn man den Quecksilberdampf untersucht, um das Wesen der Dämpfe zu erfassen.«<sup>176</sup>

Dass bereits zwei der Brüder Wittgensteins zu diesem Zeitpunkt Selbstmord begangen haben, sein Vater gestorben ist und er während des Verfassens der *Tagebücher* als Soldat am Ersten Weltkrieg teilnimmt, hat auf die inhaltliche Entwicklung der Texte vermutlich einigen Einfluss. Wittgensteins

<sup>170</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914 - 1916, Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt aM <sup>12</sup>1999, S. 174

<sup>171</sup> *Tagebücher*, S. 144

<sup>172</sup> Vgl. *Tagebücher*, 157ff. zu »Gesichtsbild« und »Gesichtsraum« (Juni 1915)

<sup>173</sup> *Tagebücher*, S. 167. Ich kennzeichne Zeilenwechsel jeweils durch einen Schrägstrich, da sich Wittgenstein häufig nicht nach der Länge der Zeile, sondern nach Sinneinheiten richtet, was entscheidend zur Anmutung seiner Texte als ›Bilder‹ beiträgt.

<sup>174</sup> *Tagebücher*, S. 169

<sup>175</sup> *Tagebücher*, S. 175

<sup>176</sup> *Tagebücher*, S. 187

Homosexualität, Religiösität und konfessionelle Ambivalenz - seine katholische Erziehung trotz der Herkunft aus einer überwiegend jüdischen Familie - tragen wohl ebenfalls zu seiner lebenslang virulenten Beschäftigung mit religiösen und moralischen Fragen bei, die sich jeweils in enger, aber nicht expliziter Beziehung zur eigenen Erfahrung vollzieht. Vor diesem Hintergrund erscheinen viele der Fragen, die in den *Tagebüchern* gestellt werden über die philosophische Reflexion hinaus als autobiografisch und historisch konnotiert, so beispielsweise 1915: »Das große Problem, um welches sich alles dreht, was ich schreibe, ist: Ist, a priori, eine Ordnung in der Welt, und wenn ja, worin besteht sie?«<sup>177</sup> Thomas Macho formuliert diese Beobachtung in Bezug auf einen späteren Text Wittgensteins: »Dass keine sprachliche Gestalt von der Lebensform, in der sie generiert wurde, abgelöst werden kann, zählt nicht umsonst zu den zentralen Einsichten der *Philosophischen Untersuchungen*.«<sup>178</sup>

In den 1953 posthum publizierten *Philosophischen Untersuchungen* entwickelt Wittgenstein seine spätere, gegenüber dem *Tractatus* grundlegend veränderte Sprachauffassung. Er revidiert die Behauptung einer fixierten Beziehung von Signifikant und Signifikat: »Der Name bedeutet den Gegenstand. Der Gegenstand ist seine Bedeutung.« (3.203) Entsprechend wird die Vorstellung, dass sprachliche Mitteilung auf dem »Prinzip der Vertretung von Gegenständen durch Zeichen« (4.0312) basiere, verworfen und das angenommene Abbildungsverhältnis zwischen der Welt und den Sätzen als inadäquat disqualifiziert. An die Stelle der durch den bezeichneten Gegenstand gegebenen Bedeutung tritt das »Sprachspiel«, das Bedeutung im Sprechakt jeweils performativ konstruiert: »Was ist die Beziehung zwischen Namen und Benanntem? - Nun, was *ist* sie? Schau auf das Sprachspiel, [...] dort ist zu sehen, worin diese Beziehung etwa besteht.«<sup>179</sup> Und auf eine noch kürzere Formel gebracht: »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«<sup>180</sup> Damit rückt die gesprochene Sprache als Gegenstand und als Sprache der Philosophie an Stelle logischer Kategorisierung von Sätzen, der logischen Formalisierung ins Zentrum des Interesses: »Wenn ich über Sprache (Wort, Satz etc.) rede, muss ich die Sprache des Alltags reden.«<sup>181</sup>

Einen autobiografischen Bezug erhalten die *Philosophischen Untersuchungen* unter anderem dadurch, dass sich Wittgenstein explizit vom »Verfasser der *Logisch-Philosophischen Abhandlung*«,<sup>182</sup> wie er sich selbst nennt, distanziert, indem er immer wieder eigene Annahmen zitiert, um sie zu verwerfen. Dabei scheint die frühere Methode des Philosophierens ebenso Anlass zur Revision zu geben wie der Inhalt der jeweiligen Aussage. So schreibt er über einen Satz des *Tractatus*: »Das ist ein Satz von jener Art, die man sich unzählige Male wiederholt. Man glaubt, wieder und wieder der Natur nachzufahren, und fährt nur der Form entlang, durch die wir sie betrachten.« Darauf folgt die Erklärung, wie es zu diesem Irrtum kommen konnte: »Ein *Bild* hielt uns gefangen. Und heraus

<sup>177</sup> *Tagebücher*, S. 145

<sup>178</sup> Thomas Macho, Denken im Entwerfen - Wittgenstein als Künstler, in: *Entwerfen und Entwurf - Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hg. von Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien, Berlin 2003, S. 43-56, 49

<sup>179</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 259

<sup>180</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 262

<sup>181</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 301

<sup>182</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 250

konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen.«<sup>183</sup> Vernehmbar klingt die persönliche Betroffenheit angesichts der Gefangenschaft in der Sprache an. Philosophie wird damit neben dem beibehaltenen Anspruch allgemeingültiger Aussagen zur individuellen Auseinandersetzung mit diesen durch Sprache »unerbittlich« befestigten Bedingungen, was gegenüber der Absicht, das »Wesen der Welt« zu erkunden, einen Maßstabswechsel bedeutet. Bereits 1931 schreibt der erst kurz im Dienst stehende Philosophiedozent in Cambridge: »Die Arbeit an der Philosophie ist [...] eigentlich mehr die Arbeit an Einem selbst. An der eigenen Auffassung. Daran, wie man die Dinge sieht.«<sup>184</sup> Diese »Arbeit an der Philosophie« zeichnet sich darüber hinaus durch eine auf die Vergangenheit ausgerichtete Tätigkeit aus. Da sich auch der Philosoph bei der Beschreibung seiner Welt auf die eigene Erfahrung stützt, wird er nach Wittgenstein notwendig zum Autobiografen: »Die Arbeit des Philosophen ist ein Zusammentragen von Erinnerungen zu einem bestimmten Zweck.«<sup>185</sup> Neben dem zweckgerichteten Sammeln, dem Aufschreiben von »Erinnerungen«, ist das Aufzeichnen von Monologen das Kernstück dieser Form des Philosophierens: »Ich schreibe beinahe immer Selbstgespräche mit mir selbst. Sachen, die ich mir unter vier Augen sage.« [1948]<sup>186</sup>

Beim Lesen entsteht der Eindruck, die *Philosophischen Untersuchungen* entwickelten sich in Form kurzer Monologe, maßgeblich durch die Dialogizität der Texte, wodurch jedoch häufig Autor und Leser als Adressat in Frage kommen und so die Ausschließlichkeit des Selbstgesprächs geöffnet wird. Ein Beispiel für derartige Sequenzen aus Rede und Antwort folgt: »Was ist es denn eigentlich, was uns vorschwebt, wenn wir ein Wort *verstehen*? - Ist es nicht etwas, wie ein Bild? Kann es nicht ein Bild *sein*? / Nun, nimm an, beim Hören des Wortes ›Würfel‹ schwebt dir ein Bild vor. [...] Vielleicht sagst du [...]«<sup>187</sup> usw. Und korrigierend im darauf folgenden Absatz: »Wie konnte ich denn das glauben? Was *habe* ich da geglaubt?«<sup>188,189</sup> Dieser charakteristische Duktus der Texte Wittgensteins, der ihnen eine selbstbezogene Dimension einschreibt, die Präsenz des reflektierenden, suchenden, fragenden Selbst suggeriert und sich durch einen Großteil seines Oeuvres verfolgen lässt, ist essentieller Bestandteil ihrer literarischen Qualität, die das Denken als ein Entwerfen sichtbar macht. Von Thomas Macho stammt die treffende Charakterisierung: »Wittgensteins Sätze, ja selbst die apodiktischen Formulierungen des Tractatus, wirken [...] wie iterierte Entwürfe, Gedanken mit Fragezeichen, die ihre eigene Wiederholung geradezu herausfordern.«<sup>190</sup> Zur Ästhetik des Entwurfs, die den Texten Wittgensteins zu eigen ist, gehört neben der Nachvollziehbarkeit von abgeschlossenen Gedankengängen, die sich in Form von Frage und Antwort entwickeln, auch die auffällige Kürze der

<sup>183</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 300

<sup>184</sup> Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen - eine Auswahl aus dem Nachlass*, hg. v. Georg Henrik von Wright, Frankfurt aM. 1978, S. 38

<sup>185</sup> *Vermischte Bemerkungen*, S. 303

<sup>186</sup> *Vermischte Bemerkungen*, 149

<sup>187</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 308

<sup>188</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 309

<sup>189</sup> Vgl. in den *Philosophischen Untersuchungen* weitere Adressierungen an den Leser wie »Denke daran...« (S. 251); »Bist Du nun doch geneigt...« (S. 252); »Betrachte noch diesen Fall...« (S. 255).

<sup>190</sup> Thomas Macho, Denken im Entwerfen - Wittgenstein als Künstler, in: *Entwerfen und Entwurf - Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hg. von Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien, Berlin 2003, S. 43-56, hier S. 48

zusammenhängenden Texte. Sie erleichtert - auch dem Leser - eine visuelle Übersicht und vereinfacht wohl auch den Fortgang des Entwurfsprozesses, also das Variieren, Verwerfen und Wiederholen.

Aufschlussreich im Hinblick auf Wittgensteins Arbeitsweise sind, neben Archivstudien und der Auseinandersetzung mit den publizierten Texten, auf die sich die Beobachtungen Machos ausschließlich beziehen, auch die Vorworte der jeweiligen Herausgeber, die über die Schilderung der editorischen Arbeit einen Eindruck davon vermitteln, wie sich sein Schaffen vollzieht.<sup>191</sup> Zu den Entscheidungen, die bei der Zusammenstellung der *Vermischten Bemerkungen* zu treffen waren, schreibt Georg Henrik von Wright:

»Im handschriftlichen Nachlaß von Wittgenstein kommen häufig Aufzeichnungen vor, die nicht unmittelbar zu den philosophischen Werken gehören, obgleich sie unter den philosophischen Texten zerstreut sind. Diese Aufzeichnungen sind teils autobiografisch, teils betreffen sie die Natur der philosophischen Tätigkeit, teils handeln sie von Gegenständen allgemeiner Art wie z. B. von Fragen der Kunst oder der Religion. Sie vom philosophischen Text scharf zu trennen ist nicht immer möglich; in vielen Fällen hat Wittgenstein jedoch selbst eine solche Trennung angedeutet - durch den Gebrauch von Parenthesen oder auf andere Weise.«<sup>192</sup>

Auf die Fragen, die sich an das Vorgehen der Herausgeber stellen lassen, sei hier nicht weiter eingegangen, sondern lediglich festgehalten, dass sich der Nachlass Wittgensteins als ein Textkorpus darstellt, das die Trennung von »philosophischen Werken« und anderen Aufzeichnungen höchstens andeutet.<sup>193</sup> Dies lässt zumindest Teile der gewöhnlich verwendeten Werkausgabe in einem bestimmten Licht erscheinen, nämlich als einen Extrakt aus einer zusammengehörigen Menge von Texten, die durch die Auswahl nicht nur hinsichtlich ihrer Zahl, sondern auch ihrer Art deutlich reduziert werden. Für den hier untersuchten Zusammenhang von Selbst- und Weltentwurf und einer Ästhetik des Entwurfs wäre der ursprüngliche Kontext dieser unterschiedlichen Texte aufschlussreich. Auf Basis der verschiedenen Vorworte kann nur vermutet werden, dass sich in Teilen des Nachlasses eine Kombination aus philosophischer Reflexion, Autobiografie und Tagebuch findet, die derjenigen der Notizbücher Roths nicht unähnlich sein mag. Die Datierung der einzelnen Gedanken, die Wittgenstein in seinen Notizen vornimmt, und die in der Werkausgabe weitestgehend erhalten ist, trägt auch in den publizierten Fassungen zum Eindruck der sich autobiografisch, als Tagebuch entwickelnden philosophischen Reflexion bei, die den Gedanken als dem Lauf der Zeit und damit der Veränderung unterworfen ansieht.

<sup>191</sup> Wittgenstein's *Nachlass*: the Bergen Electronic edition (BEE), the completed edition on CD-ROM, Oxford 2000; vgl. auch die im Internet zugänglichen Editionsprojekte des Wittgenstein Archives at the University of Bergen (WAB): <http://wab.aksis.uib.no/> (08.05.2006)

<sup>192</sup> *Vermischte Bemerkungen*, S. 447

<sup>193</sup> Eine ähnliche »Unschärfe« zwischen autobiografischen Aufzeichnungen und »philosophischen Werken« wird auch in den späten Notizbüchern Friedrich Nietzsches sichtbar, die in einer IX. Abteilung der Kritischen Gesamtausgabe (seit 2001) mit einer editorischen Behutsamkeit ediert werden, die alle erhaltenen Aufzeichnungen gleichwertig und in ihren topografischen Verhältnissen transskribiert. Dass dies keineswegs nur modisches Interesse an Grenzphänomenen, sondern ein erkenntniskritisches Problem darstellt, deutet sich in folgendem Passus der Editoren an: »Die vorrangige Absicht war es, den typischen Notatcharakter der Aufzeichnungen nicht [...] durch Konstituierung geglätteter Lesetexte (mit anschließender philologischer Kommentierung im textkritischen Apparat des Nachberichts) zu verdecken. Ein solches Vorgehen hatte nämlich in allzu vielen Fällen einen falsch-eindeutigen Text und die Zerstörung der ursprünglichen Zusammenhänge von Nietzsches Niederschriften zur Folge.« (KGA, IX.1, S. XI)

### *Mundunculum und Tractatus*

Im Gegensatz zu Roths Auseinandersetzung mit Duchamp, finden sich einige explizite Referenzen auf Wittgenstein, - in den Interviews meist polemischer Art. Dass sich Roth in der Entstehungszeit der Texte für *Mundunculum* und auch später mit Wittgenstein auseinandersetzt, lässt sich unter anderem seiner Korrespondenz und den Notizbüchern der entsprechenden Jahre entnehmen. So schreibt er 1965 an Hanns Sohm: »bitte, schicken sie [...] wittgenstein luftpost, drucksache, hierher.«<sup>194</sup> Und im Jahr darauf: »ein buch von wittgenstein (und zwar nicht die logicophilosophische abhandlung, sondern eins das er später geschrieben hat) geht das?«<sup>195</sup>

Auch in den Interviews finden sich entsprechende Äußerungen:

»Ich wollte damit [*Mundunculum*] eine wissenschaftlich-poetische Arbeit machen. In der Zeit hab ich viel Wittgenstein gelesen und habe einiges nicht verstanden. Der Typ kam mir immer so frech vor, und dann kam noch ein gewisser Neid dazu. Ich ahnte da so eine Systematik. Ich dachte mir, wie kann so ein Mensch so frech sein, denn es ist ja so schwer verständlich.«<sup>196</sup>

Es lässt sich nicht mit letzter Sicherheit feststellen, wie intensiv und mit welchen Texten Wittgensteins Roth sich befasst.<sup>197</sup> Wie auch in Bezug auf andere Autoren ist er in seiner Korrespondenz zurückhaltend und berichtet weder von seinen Lektüren, noch konkret von den inhaltlichen Fragen, die ihn umtreiben. Eine Beschäftigung mit dem *Tractatus* kann angesichts des *Mundunculum*-Untertitels und des zitierten Briefes an Sohm allerdings vorausgesetzt werden. Auch die Auseinandersetzung mit den *Philosophischen Untersuchungen* scheint wahrscheinlich, nicht nur weil er Sohm um die Zusendung späterer Schriften bittet, sondern wegen deutlicher inhaltlicher Bezüge in *Mundunculum* und den genannten Verweisen in den Notizbüchern. Zudem sind in der 1960 erschienenen Wittgenstein-Werkausgabe der *Tractatus*, die »Tagebücher 1914-1916« und die »Philosophischen Untersuchungen« in einem Band versammelt.

Roth schreibt in seinem *Notizbuch 1967* auf der Seite des 19. Mai: »das mit der NASE ausdenken + schreiben in verbindung mit wittgenstein S. 255 und der retina ausdenken z.b. kreis...«. Da dieses Notizbuch gestohlen und in einen Brunnen geworfen wurde, wodurch der größte Teil der Texte unlesbar geworden ist, können weitere konkrete Hinweise nur vermutet werden. Zumindest erscheint in der von Roth wahrscheinlich verwendeten Ausgabe der *Philosophischen Bemerkungen*<sup>198</sup> auf der angegebenen Seite tatsächlich ein Verweis auf die Retina, der ihn interessiert haben dürfte: »Die Retina hat ein Oben und Unten etc., und so ist es leicht verständlich, daß es das Analoge im

<sup>194</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, undatiert, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Die Datierung des Briefes auf das Jahr 1965 kann auf der Basis im Brief genannter Ereignisse als gesichert angesehen werden; mit großer Wahrscheinlichkeit wurde er im Februar d. J. geschrieben.

<sup>195</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, undatiert, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Die Datierung des Briefes auf das Jahr 1965 kann auf der Basis im Brief genannter Ereignisse als gesichert angesehen werden; mit großer Wahrscheinlichkeit wurde er im Februar d. J. geschrieben.

<sup>196</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 364

<sup>197</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass Roths Bibliothek auf Grund seiner nomadisierenden Lebensweise immer verstreut war und bis heute nicht zusammengeführt wurde.

<sup>198</sup> Vgl. Ludwig Wittgenstein, Schriften Bd. 2, *Philosophische Bemerkungen*, a. d. Nachlaß herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt aM 1964

Gesichtsfeld gibt.«<sup>199</sup> In *Mundunculum* erscheint eine schematische Darstellung des Sehens, im genannten Essay über die »Unzeichen«, die die Oben-Unten-Verkehrung des Gesehenen veranschaulicht (M, 203).

Über *301 kleine Wolken*<sup>200</sup> schreibt Roth 1967 in einem Brief an Hanns Sohm:

»301 kleine wolken, das sind so etwa 350 kleine saetze a la wittgenstein, ins eklige und suesse verzogener wittgenstein, ich meine: es ist nicht so, dass ich wittgenstein genommen und verzogen habe, sondern, nachdem ich die dinger so geschrieben hatte im laufe der tage, und nachdem ich wieder mal wittgenstein angeschaut habe, da habe ich gesehen, dass ich manchmal was aehnliches sage, nur eben, suesser und ekelhafter.«<sup>201</sup>

Größtenteils stammen die durchnummerierten Sätze in den *301 kleinen Wolken* aus dem *Notizbuch 1966*. Sie sind sehr unterschiedlicher Art und lassen sich nur teilweise als direkte Referenzen auf Wittgenstein verstehen. Es finden sich Sätze wie »8. Mehr gruen, um halb drei«, Werkideen wie »162. der sauermilchberg auf glasscheiben, eher rundum« oder Ausrufe: »192. EIN KURS IN POETRIE!«. In *48 tiefliegende wolken für Rudolf Riester*, einem zu *301 kleine Wolken* gehörigen Text, der jeweils den unteren Teil der Seite füllt, erscheint der folgende Gedanke: »13. die TAUTOLOGIE / bei Wittgenstein / das ist die RUHE / bei mir«.

Roth spielt im Untertitel von *Mundunculum* unverkennbar auf den *Tractatus* von Wittgenstein an, indem er es als ein »tentatives Logico - Poeticum« bezeichnet. Dies bleibt in *Mundunculum* jedoch die einzige eindeutige Referenz auf den frühen Text Wittgensteins. Die 1966 entstandene Grafik *Warum der Wittgenstein ein Asket sein muß und der Rot kein Philosoph sein kann*<sup>202</sup>, die leicht variiert in *Mundunculum* eingeht (M, 306f.), lässt sich weder ausschließlich auf den *Tractatus*, noch auf einen anderen Text Wittgensteins beziehen. Die Form der Darstellung erscheint vielmehr als Parodie der in verschiedenen Texten Wittgensteins enthaltenen Diagramme und Skizzen, insbesondere auf den berühmten »H-E-Kopf« in den »Philosophischen Untersuchungen«: »Man kann ihn als Hasenkopf, oder als Entenkopf sehen.«<sup>203</sup> Dadurch dass Roth an prominenter Stelle im »Paratext«<sup>204</sup> explizit auf den *Tractatus* verweist, scheint die Möglichkeit einer Auseinandersetzung Roths mit anderen Texten Wittgensteins bislang nicht ausreichend Beachtung zu finden. So ist der folgenden Beobachtung Stefan Ripplingers hinsichtlich der Charakterisierung beider Bücher weitgehend zuzustimmen, sie beschränkt sich jedoch auf den Vergleich von *Mundunculum* und *Tractatus*:

»Sein ›Logico-Poeticum‹ nimmt sich wie eine buntscheckige Hütte aus neben dem fensterlosen Gelass des ›Tractatus logico-philosophicus‹ Wittgensteins. Ist dessen aus Sätzen gebaute Welt zwar geordnet, geschlossen und logisch, aber leer, ohne jeden Bezug auf eine empirische oder

<sup>199</sup> *Philosophische Bemerkungen*, S. 255

<sup>200</sup> Dieter Roth, *301 kleine Wolken*, s. Anm. 128

<sup>201</sup> Dieter Roth, Brief an Hanns Sohm, 14. April 1967, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>202</sup> Dieter Roth, *Druckgraphik*, Catalogue Raisonné (Bd. 2), bearbeitet von Dirk Dobke, Hamburg London 2003, Kat. Nr. 063, mit Variation, S. 59

<sup>203</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 519f. Wittgenstein entnimmt den »H-E-Kopf« aus Joseph Jastrow, *Fact and Fable in Psychology*, Boston New York 1901. Zudem erscheint auf derselben Seite ein »Bildgesicht«, dessen Parodie in die genannte Darstellung Roths eingeflossen sein mag.

<sup>204</sup> Gérard Genette, *Palimpseste - Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt aM 1993, S. 11



denkerische Wirklichkeit, [...] bietet Roth ein ›Mytherbarium für Visionspflanzen‹, freilich eines ausschließlich für die selbst gezüchteten.«<sup>205</sup>

In späteren Texten Wittgensteins erscheint dessen »Welt«, wie oben angedeutet, weit weniger »geordnet, geschlossen und logisch« und damit wohl attraktiver für Roth.

Ähnlich fixiert allein auf den *Tractatus* bemerkt Ina Conzen in Bezug auf Roths Wittgensteinrezeption in *Mundunculum*: »Roths *Mundunculum* ist eine Auseinandersetzung mit den apriorischen Thesen in Wittgensteins früher Schrift, die er im Untertitel ironisch zitiert [...].«<sup>206</sup> Durch die Konzentration auf den Untertitel des *Mundunculum* scheint die Frage, auf welche(n) Text(e) Wittgensteins Roth sich in seinem ‚Weltentwurf‘ und an anderer Stelle bezieht, für Conzen und Ripplinger abschließend geklärt.

In seinem humorvollen und aufschlussreichen Klappentext zu *Mundunculum* legt Emmett Williams durch Namensschöpfungen eine Wittgenstein-Travestie Roths nahe, freilich ohne sich auf konkrete Bezugstexte festzulegen: »Wittgenrot (or is it Rotgenstein?) has created a whole new world, the illustrated record of a cosmos that exists by and for itself, in which everything can be anything, including, of course, itself.«

Erst unter Berücksichtigung auch späterer Texte und Äußerungen Wittgensteins wird verständlich, inwiefern und warum dieser für Roth die Bedeutung erhalten kann, wie sie in Interviews, Texten und visuellen Arbeiten bis in die 90er Jahre immer wieder zum Ausdruck kommt. Würde sich Roths Lektüre auf den *Tractatus* beschränken, wäre dies sicher nicht der Fall. Für diese Einsicht ist zunächst wichtig, den bekannten Umstand zu beachten, dass sich die Sprachauffassung Wittgensteins in den Jahren und Jahrzehnten nach Verfassen des *Tractatus* grundlegend verändert, was unter anderem zur Revision der Annahme einer durch Sprache erklärbaren und sprachlich abbildbaren Welt führt. Exemplarisch sei ein Passus aus den *Philosophischen Untersuchungen* angeführt, der am Ende einer Überlegung zu den Sprachspielen und ihrer unendlichen Vielfalt steht:

»Es ist interessant, die Mannigfaltigkeit der Werkzeuge der Sprache und ihrer Verwendungsweisen, die Mannigfaltigkeit der Wort- und Satzarten, mit dem zu vergleichen, was Logiker über den Bau der Sprache gesagt haben. (Und auch der Verfasser der *Logisch-Philosophischen Abhandlung*.)«<sup>207</sup>

Im hier entwickelten Zusammenhang fällt zudem eine Aussage auf, die sich direkt auf die Frage nach den Möglichkeiten einer logisch-philosophischen Sprache bzw. auf die Frage nach der Sprache der Philosophie bezieht. 1933/34, ungefähr zwanzig Jahre nach Verfassen des *Tractatus* (1911-1918), schreibt Wittgenstein: »Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefasst zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur *dichten*.«<sup>208</sup> Wittgenstein behauptet nicht, diese Forderung in seinen Texten selbst zu erfüllen, vielmehr fährt er fort: »Daraus muß sich,

<sup>205</sup> Ripplinger, S. 140

<sup>206</sup> Conzen, S. 39

<sup>207</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 250

<sup>208</sup> *Vermischte Bemerkungen*, S. 53

scheint mir, ergeben, wie weit mein Denken der Gegenwart, Zukunft oder Vergangenheit angehört. Denn ich habe mich damit auch als einen bekannt, der nicht ganz kann, was er zu können wünscht.«<sup>209</sup> Unabhängig davon, ob Roth diese Bemerkung vertraut war oder nicht, zeugt sie von einer gemeinsamen Skepsis gegenüber einer Sprache, die es unternimmt, poetische Qualitäten und semantische Komplexität zugunsten einer ›logischen‹ Sprache der Philosophie zu reduzieren. Wie Echos auf derartige Bemerkungen des späten Wittgenstein lesen sich Formulierungen bei Roth, wie etwa die folgende aus dem in *Mundunculum* enthaltenen »Essay« »Vereinseembleme als Abziehformen der Unzeichen«: »Und jetzt benehmen wir uns weil du willst poetisch.« (M, 209) - Eine Wendung Im *Notizbuch 1966* findet sich am 21. Juli als Weiterführung dieser Roth offensichtlich beschäftigenden Frage der Eintrag: »es muss poesie sein und bleiben bis an des deters ende. und kann philosophie sein.« So lässt sich der Untertitel des *Mundunculum* nicht nur als parodistische Geste mit Verweis auf den frühen Text Wittgensteins verstehen. Vielmehr findet sich darin der Hinweis auf einen Text zweiten Grades, auf eine »Transformation«, deren Gehalt und Intention es weiter zu untersuchen gilt.<sup>210</sup>

Dass Roth zentrale Annahmen des *Tractatus* ablehnt, die Wittgenstein später größtenteils selbst revidiert, geht aus *Mundunculum* deutlich hervor. Dazu gehört die Behauptung einer fixierten Beziehung von Signifikant und Signifikat: »Der Name bedeutet den Gegenstand. Der Gegenstand ist seine Bedeutung.« (3.203) Dem wird mit *Mundunculum* eine Welt gegenübergestellt, in der jedes Zeichen alles bedeuten kann. Ebenso findet sich unter den für Roth nicht haltbaren Gedanken die Möglichkeit der Abbildung von Wirklichkeit in Sätzen, »Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit« (4.01), die im *Tractatus* mehrfach wiederkehrt, da von »jener abbildenden internen Beziehung« ausgegangen wird, »die zwischen Sprache und Welt besteht.« (4.014) In der Formel »Das Sehen ist ein Darstellen«, das das Gesehene »hervorbringt« liegt ein Teil der Begründung, warum nach Roth ein derartiges Abbildungsverhältnis nicht möglich ist. Auch einem Sprachverständnis, das auf dem »Prinzip der Vertretung von Gegenständen durch Zeichen« (4.0312) basiert, und das von Wittgenstein in den »Philosophischen Untersuchungen« verworfen wird, kann Roth nicht zustimmen.

Hinsichtlich des methodischen Vorgehens gibt es jedoch Parallelen zwischen dem *Tractatus* und *Mundunculum*, die ebenso offensichtlich sind wie die genannten Referenzen. Die Kopplung der Frage nach dem Verhältnis der Sprache zur Welt an die Frage nach der Existenz des Selbst und dessen sprachlicher Prägung erscheint in beiden Texten gleichermaßen präsent. So nehmen der *Tractatus*, wie auch andere Texte Wittgensteins, und *Mundunculum* ihren Ausgang bei einem Selbst, einem schreibenden, sprechenden Ich, stellen Beobachtungen aus dieser Perspektive an, kehren immer wieder dorthin zurück und praktizieren insofern eine Form des literarisch theoretischen Selbstentwurfs, dessen erkenntnistheoretisches Interesse auf das Selbst wie auf seine Welt ausgerichtet ist. Thomas Macho bezeichnet diese Form der Reflexion Wittgensteins als »das selbstbezügliche,

<sup>209</sup> *Vermischte Bemerkungen*, S. 53

<sup>210</sup> Genette, S. 15

manchmal geradezu autotherapeutische Denken in erster Person.«<sup>211</sup> Wie oben bereits angeführt, äußert sich Wittgenstein später selbst entsprechend: »Die Arbeit an der Philosophie ist [...] eigentlich mehr die Arbeit an Einem selbst. An der eigenen Auffassung. Daran, wie man die Dinge sieht.«<sup>212</sup> Während jedoch für Roth das Selbst und seine Sprache die Schöpfer der Wirklichkeit sind, existiert für den Wittgenstein des *Tractatus* eine in Sprache abbildbare Welt.

Wittgenstein hat wie Roth den Entwurf(sprozess) (s)einer Welt im Kopf, als er am *Tractatus* schreibt, - so legen es jedenfalls viele der darin enthaltenen Sätze nahe. Der erste lautet: »Die Welt ist alles, was der Fall ist.« (1) Auch die beiden darauf folgenden und ein weiterer der Sätze auf der ersten Seite des Textes beginnen mit »Die Welt [...]«. Der universale Gestus des Projektes offenbart sich zudem in der wiederholten Verwendung basaler Kategorien wie »die Wirklichkeit«, »die Sprache«, »das Denken« etc. So abstrakt und allgemein die Reflexionen gehalten sind, so deutlich ist gleichzeitig die Kopplung an ein schreibend und denkend die Welt entwerfendes und ordnendes »ich«, was in der zentralen Bedeutung des wahrnehmenden Subjekts begründet ist, in der Lektüre jedoch die Anmutung eines parallelen Selbst- und Weltentwurfs hervorruft. Vielfach scheint »ich« in einem Sinne verwendet zu werden, der es in der Nähe eines verallgemeinernden »man« ansiedelt, wie z. B. »Die Gegenstände kann ich nur *nennen*.« (3.221) So oszilliert der Gebrauch des »ich« zwischen dem eines Stellvertreters für »man« oder »Mensch« und dem der Referenz auf den Autor: »[...] Ich nenne eine solche Variable [...]«. (3.313) Das schreibend fixierende »Nennen« als ein sprachlicher, performativer Vorgang, in dem sich hier der Prozess des Entwerfens manifestiert, ist das Zentrum des poetischen Verfahrens des Autorphilosophen.

Dass diese Form des konsequent auf das reflektierende Ich bezogenen Denkens, Schreibens und Benennens sich der grundlegenden wissenschaftlichen Gepflogenheiten wie des Anknüpfens an Diskurse, These und Gegenthese, Zitat etc. entzieht, wird als bewusste methodische Entscheidung angeführt und im Vorwort des *Tractatus* begründet:

*»Wieweit meine Bestrebungen mit denen anderer Philosophen zusammenfallen, will ich nicht beurteilen. Ja, was ich hier geschrieben habe, macht im Einzelnen überhaupt nicht den Anspruch auf Neuheit; und darum gebe ich auch keine Quellen an, weil es mir gleichgültig ist, ob das, was ich gedacht habe, vor mir schon ein anderer gedacht hat.«<sup>213</sup>*

Da davon auszugehen ist, dass Wittgenstein über detailliertes Wissen verfügt, ob und inwiefern seine hier dargelegten Gedanken Vorläufer haben und er im *Tractatus* wiederholt Namen von Philosophen nennt, die er studiert (Frege, Russel, Husserl etc.) und mit deren Annahmen er sich nun schreibend auseinandersetzt, können neben den angegebenen auch andere Gründe vermutet werden. So wird durch dieses Vorgehen, sich der wissenschaftlich geforderten Überprüfbarkeit zu verweigern, die Behauptung der Gültigkeit von Aussagen, die alleine auf Basis des eigenen Denkens entstehen,

<sup>211</sup> Macho, S. 52

<sup>212</sup> *Vermischte Bemerkungen*, S. 38

<sup>213</sup> *Tractatus logico-philosophicus*, S. 9

bekräftigt. In *Mundunculum* beschreitet Roth einen ähnlichen Weg, indem Namen von Autoren zwar angegeben, diese aber nie zitiert oder genaue Quellen genannt werden. Im Vorwort der »Philosophischen Untersuchungen« schreibt Wittgenstein 1945 hierzu: »*Tragen meine Bemerkungen keinen Stempel an sich, der sie als die meinen kennzeichnet, - so will ich sie auch weiter nicht als mein Eigentum beanspruchen.*«<sup>214</sup> Per negationis wird die Existenz eigener »Bemerkungen«, die gar einen entsprechenden Anspruch rechtfertigen, hier behauptet. In den als *Vermischte Bemerkungen* publizierten Gedanken formuliert Wittgenstein gleichwohl verschiedentlich seinen Zweifel, ob »Eigentum« im Bereich der Philosophie überhaupt eine sinnvolle Kategorie sei: »Es ist, glaube ich, eine Wahrheit darin, wenn ich denke, daß ich eigentlich in meinem Denken nur reproduktiv bin. Ich glaube, ich habe nie eine Gedankenbewegung *erfunden*, sondern sie wurde mir immer von jemand anderem gegeben.«<sup>215</sup> Auch diesen fragenden, tendenziell widersprüchlichen Äußerungen Wittgensteins zur Möglichkeit der Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem im Bereich des Denkens lässt sich entnehmen, dass ihn neben der philosophischen Dimension des Problems besonders das Wesen seines Denkens interessiert. So versucht er, sich und seinen Lesern Rechenschaft darüber abzulegen, woher es stammt und entwirft damit ein Bild von sich. Vergleichbar stellt Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* fest: »Horchte ich auf die Rede meines Mundes, so könnte ich sagen, ein Anderer spreche aus meinem Mund.«<sup>216</sup> Weder vor dem Denken noch vor dem Sprechen macht die Ungewissheit Halt, wer es ist, den wir vernehmen.

Im *Tractatus* scheint die Basis, auf der die Aussagen getroffen werden, weniger zweifelhaft, wengleich auch diesem Text die Sichtbarkeit des Werdens und damit der Gestus des Entwerfens eingeschrieben ist, nicht zuletzt durch die eigenwillige Nummerierung, die neben der Hierarchisierung der Aussagen das Entwickeln der Differenzierungen aus dem zuvor notierten, mit weniger Dezimalstellen bezifferten Satz suggerieren. Wenden wir uns den berühmten Sätzen zu, die sich explizit auf die hier behandelte Thematik der Verbindung von Sprache, Selbst- und Weltentwurf beziehen und deren erster lautet: »*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt.« (5.6) Im übernächsten Abschnitt wird ergänzt: »Daß die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.« (5.62) Wittgenstein führt eine Unterscheidung zwischen der Welt als »alles, was der Fall ist« und »meiner Welt« ein. Die am Anfang des *Tractatus* gegebene Bestimmung »[d]ie Welt ist alles, was der Fall ist«, bezieht sich offensichtlich nicht auf die Welt, deren Grenzen durch »meine Sprache« bestimmt sind. Dass diese Unterscheidung für das Ich irrelevant sei, liegt in der Annahme begründet, dass sich über das Unsagbare nicht sprechen, über das Undenkbare nicht nachdenken lasse. Aus demselben Grund wird als Ziel der Philosophie genannt, sie solle »das Undenkbare von innen durch das Denkbare begrenzen« (4.114) und »[s]ie wird das Unsagbare bedeuten, indem sie das Sagbare klar darstellt.« (4.115) »[W]as der Fall ist« ist mehr als das, was wir denken, benennen, ausdrücken,

<sup>214</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 232

<sup>215</sup> *Vermischte Bemerkungen*, S. 43

<sup>216</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 516

worüber wir sprechen können. So existiert für uns in einem bestimmten Sinne jeweils nur »meine Welt«, diejenige, die ich wahrnehme und mit der ich übereinstimme: »Ich bin meine Welt. (Der Mikrokosmos.)« (5.63) Dass dem so ist, liegt primär darin begründet, dass es eine Sprache gibt, »meine Sprache«, die von mir verwendete Sprache, über die ich nicht hinaus kann. Es ist die Sprache, »die allein ich verstehe« und die somit »die Grenzen meiner Welt« bestimmt. Wittgenstein hält im *Tractatus* die Unterscheidung von außen und innen aufrecht und assoziiert in seiner räumlichen Metaphorik das Innere mit dem Vertrauten, Denk- und Sagbaren, das Außen mit den entsprechenden Antagonismen. Aus Sicht seiner später vertretenen Auffassung erzeugen Sprachspiele derartige Gegensätze.

Im »Essay [...] VEREINSEMBLEME ALS ABZIEHFORMEN DER UNZEICHEN« widerspricht Roth der Annahme, das Jenseits der Grenzen »meiner Welt« sei bedeutungslos: »Das Nichts ist doch das Andere, das Draussen vor der Welt, das der Wittgenstein auch vergessen hat dran zu glauben [...].« (M, 204) Desweiteren hebt Roth die Unterscheidung von innen und außen in *Mundunculum* unter anderem dadurch auf, indem er ein Bild des Körpers der »Lebewesen« entwirft, demzufolge dieser ringförmig geformt ist und »VON EINER ÄUSSEREN FREMDE UMGEBEN [...] EINE INNERE FREMDE EINSCHLIESSEND« (M, 33). Beide Formen der »Fremde« gehen offensichtlich ineinander über, sind nicht durch eine Grenze voneinander geschieden. Zur Hervorbringung von Gegensätzen durch die Sprache heißt es in *Mundunculum*:

»IN DER WIRKLICHKEIT NÄMLICH, D.H. DORT WO DAS SPIEL ODER DIE ARBEIT DER SINNE VOR SICH GEHT, IST ES GAR NICHT SO EINFACH, GEGENSÄTZE ODER AUCH NUR ETWAS ALTERNATIVES AUSZUMACHEN, UND WENN HIER VON ›IN‹ UND ›OUT‹ GESPROCHEN WIRD, SO GESCHIEHT DAS NUR IM SPIEL MIT DEM LIEBLINGSKIND DER SPRACHE: DEM GEGENSATZ - DER WAHRSCHEINLICH NUNUR IN DER SPRACHE LEBT.« (M, 33)

Roth scheint mit *Mundunculum* Wittgensteins Annahme der Existenz einer eigenen Welt und einer eigenen Sprache<sup>217</sup> insofern zu folgen, als er eine Welt, ein Zeichensystem und eine Form der Repräsentation entwirft, die auf einer Schrift aus ›wichtigen Wesen‹ basiert. Emphatisch wird im Anschluss an die Verkündung seines Vorhabens in Majuskeln kundgegeben: »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.« (M, 23f.) Wie Roth ebenfalls in *Mundunculum* feststellt, bringt das Sehen das Gesehene hervor, das Sehen ist demnach vom Darstellen nicht zu unterscheiden (Vgl. M, 14, 323): »VIDEO« und »FICTION« hängen nach dieser Auffassung untrennbar miteinander zusammen.

Eine Kombination aus »Science« und »Fiction« lässt sich bei Wittgenstein in gewisser Weise ebenfalls beobachten. Nicht nur sind seine literarischen Qualitäten auf sprachlicher Ebene offensichtlich und häufig Gegenstand von Untersuchungen gewesen. Auch seine Methode lässt sich in einer ähnlichen Art charakterisieren, da der Entwurf einer Welt an sich notwendig ein fiktionaler Akt ist, die strenge

<sup>217</sup> Vgl. hierzu auch die Formulierung in *Mundunculum*: »[...] so wie man die eigene Sprache über die Welt ausschüttet, damit die Welt einigermaßen haltbar wird oder Eindruck macht.« (M, 18)

hierarchische Gliederung und das Darlegen des Gedankengangs, wie sie in der Form des *Tractatus* angestrebt wird, sich zugleich jedoch wissenschaftlicher Techniken bedient.

Die Poetizität der von Wittgenstein entworfenen Bilder soll an einem Beispiel aus den *Philosophischen Bemerkungen*<sup>218</sup> verdeutlicht werden. Wittgenstein beschreibt hier eine an Batailles *Histoire de l'Oeil*<sup>219</sup> erinnernde Phantasie: »Angenommen, alle Teile meines Körpers könnten entfernt werden, bis auf einen Augapfel [...]. Wie würde mir die Welt erscheinen?«<sup>220</sup> Er fragt sich und seine Leser desweiteren, ob es in diesem Fall möglich sei, sich räumlich zu orientieren, Größenverhältnisse einzuschätzen etc. Im nächsten Schritt geht er davon aus, »mein Augapfel sei hinter dem Fenster befestigt«, und »[a]ußerdem nehme ich an, daß ich meinen Augapfel im Spiegel zu sehen imstande bin, und etwa an den Bäumen draußen ähnlich Augäpfel wahrnehme.«<sup>221</sup> Die bestimmten Artikel erwecken den Anschein, als sei das gezeichnete Bild eine Beschreibung dessen, was der Autor selbst vor sich sieht. Auf die »draußen« erkennbaren Augäpfel wird nicht weiter Bezug genommen, ebensowenig auf das Sich-Selbst-Sehen im Spiegel. Der darauf folgende Absatz wendet sich wieder dem einzelnen Auge zu: »Ja, wenn mein Auge frei an der Spitze eines Astes säße [...].«<sup>222</sup> Erstaunlich surreal wirkt die Szenerie, die nach ihrem überraschenden Auftauchen in den *Philosophischen Bemerkungen* im weiteren Verlauf ebenso schnell und kommentarlos wieder verschwindet. Doch sind die in diesem eindrücklichen Bild versammelten Bedeutungsebenen erkennbar vielschichtig, so z. B. die Konnotation des ›Augapfelbaums‹ mit dem Baum der Erkenntnis. Im Unterschied zur biblischen Vorstellung tragen die Äpfel dieses Baumes das Sehen jedoch unmittelbar in sich, indem sie es als Augäpfel verkörpern. In der Bibel nehmen die Ereignisse, die zur Vertreibung aus dem Paradies führen, ihren Lauf durch das Essen der verbotenen Früchte, das mit dem Verlust der unschuldigen Blindheit einhergeht: »Da wurden ihnen die Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren [...].«<sup>223</sup> Wittgenstein nimmt an dieser Stelle keine expliziten moralischen Wertungen vor, dennoch wird durch diese Referenz der Komplex von Sünde und Vergebung mit dem Auge in Verbindung gebracht.

<sup>218</sup> Ludwig Wittgenstein, Schriften Bd. 2, *Philosophische Bemerkungen*, a. d. Nachlaß herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt aM 1964

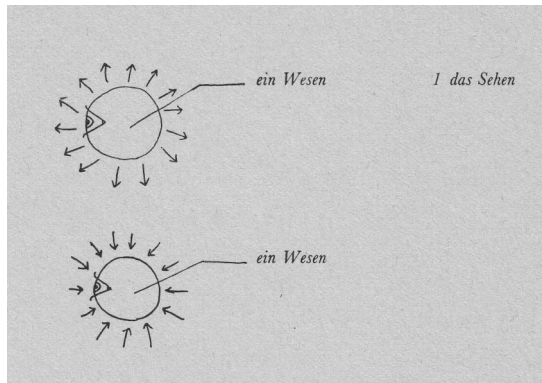
<sup>219</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'Oeil*, Paris 1928

<sup>220</sup> *Philosophische Bemerkungen*, S. 100. Vgl. wiederum Freuds Vorstellung des ›schwebenden Bläschens‹, s. Anm. 24

<sup>221</sup> *Philosophische Bemerkungen*, S. 101

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> 1. Mose 3, 7 (zit. n. *Die Bibel*, Lutherbibel Standardausgabe mit Apokryphen, Stuttgart 1985, S. 5)



*Mundunculum*, Anmerkung 1 (M, 320)

Roth entwirft in der »Vorrede« zu *Mundunculum* ein Verständnis des Sehens, das ebenfalls auf Sündhaftigkeit basiert: »Etwas zu sehen, das ist [...] dieses Etwas zu machen und, ETWAS ZU MACHEN [...] IST DIE ORIGINALE SÜNDE (ORIGINAL SIN).« (M, 14f.) Jedoch heißt es ebendort auch: »[...] der Augen Sünde wird der Augen Rechtfertigung sein.« Roth legt den möglichen biblischen Bezug auch dadurch nahe, dass die Beschreibung seines Weltentwurfs mit dem Thema der Sünde beginnt. Im die »Vorrede« illustrierenden »Anhang« wird in der ersten Anmerkung »das Sehen« mit Hilfe eines Bildes veranschaulicht, das »ein Wesen« auf einen Augapfel reduziert darstellt (M, 320).<sup>224</sup>

### Sprachkritik

Im Zusammenhang mit der in *Mundunculum* geäußerten Sprachkritik, dem Entwurf eines eigenen Alphabets und der Auseinandersetzung mit dem Prozess des Selbstentwurfs wurde der Text »Beginn der Engel« als metaphorische Schilderung des Spracherwerbs gelesen.<sup>225</sup> Demnach führt das ›Durchdrungenwerden‹ des Ich von symmetrischen Strukturen - nach der oben entwickelten Lesart von Sprache und ihrer Grammatik - zu Selbstentfremdung:

»[...] als Blüte oder Blumen von waaghaft balanciertem Wuchs stehen dem Ich seine Gefühle, Gedanken und Bilder vor dem staunenden Auge, das oft nicht weiß, ob es nicht nur eine Spiegelung der in ihm schon fast herrschenden Kristallisationserscheinungen bewundert [...].« (M, 85)

Roth beschreibt an dieser Stelle in kräftigen Bildern die Dominanz der Kristallisation des Es über die Wolkenhaftigkeit des Ich als Symptom des »Beginns der Engel«.

Neben den beschriebenen inhaltlichen, und in beschränktem Maße auch methodischen Parallelen, bleiben hinsichtlich des Vorgehens, wie etwa Sprachkritik von den beiden Autoren entwickelt wird, grundlegende Unterschiede bestehen. Während Wittgenstein davon ausgeht, dass man darüber schweigen müsse, worüber man nicht sprechen kann, öffnen sich bzw. eröffnet sich Roth durch künstlerische Ausdrucksformen andere Möglichkeiten. Eine Besonderheit gegenüber dem philosophischen Text ist die Kombination von starken, Reflexion und Imagination anregenden Bildern, gepaart mit terminologischer Unschärfe und pseudo-wissenschaftliche Diagrammen. Dem

<sup>224</sup> *Mundunculum*, S. 320

<sup>225</sup> S.o., S. 79ff.

›Nebulösen‹, Wolkenhaften der Kunst, wie Roth es emphatisch nennt, ist zueigen, dass es semantische Felder erschließt, ohne sich mit der trennscharfen Bestimmung von Begriffen aufzuhalten. Darin findet Roth die Vorgehensweise, die seinem Gegenstand angemessen ist. Wittgenstein hingegen strebt trotz seines literarisch und formal eigenwilligen Stils als Philosoph nach einer Kohärenz der Begriffe und einer Sytematik.

Wittgenstein bezeichnet in den »Philosophischen Untersuchungen« die »Einsicht in das Arbeiten unserer Sprache« als das Herzstück seiner Philosophie der Beschreibung.<sup>226</sup> Eine der nach dieser Methode gewonnenen Einsichten ist das unkontrollierbare Wirken der Sprache, das mit ihrem Gebrauch einhergehe und eine Gefahr für den »Verstand« darstelle: »Die Philosophie ist ein Kampf gegen die Verhexung unsres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache.«<sup>227</sup> Eine sinngemäße Entsprechung findet sich in Roths Interviews: »Das ist eine Hypnosetechnik, die Sprache. Es ist nicht eine Mitteilungssache.«<sup>228</sup> Wobei die Kritik Roths weitergeht, insofern der Sprache nicht nur der »Verstand« sondern auch die Authentizität zum Opfer fällt. Dies klingt in der Formulierung der entsprechenden Beobachtung in *Mundunculum* an, in der der Bezug auf das die Symmetrie der Sprache verkörpernde »Es« formuliert wird: »[...] das ES, der umfassende Hypnotiseur, baut mich um in etwas Engelhaftes.« (M, 85) Roth referiert ironisch auf die übermenschliche, »englische« Perfektion und Reinheit, die dem Menschen jedoch nicht gemäß sind.

Als eine weitere Form, in der das Regiment der Sprache auftritt, wird von Roth und Wittgenstein als Teil ihrer jeweiligen Sprachkritik die ordnende Macht der Sprache problematisiert. Wittgenstein: »Je genauer wir die tatsächliche Sprache betrachten, desto stärker wird der Widerstreit zwischen ihr und unsrer Forderung. (Die Kristallreinheit der Logik hatte sich mir ja nicht *ergeben*; sondern sie war eine Forderung.) Der Widerstreit wird unerträglich; [...].«<sup>229</sup> In *Mundunculum* ist vom Toben der »endlosen Schlachten« die Rede und davon, dass sich »das ich [...] nicht ergeben« habe: »fröhlich dampft es sich und unermüdlich (inexhaustible) usw.« (M, 85)<sup>230</sup> Die inhaltlichen Parallelen werden an der bei beiden Autoren zu findenden Verwendung verschiedener Begriffe aus dem Wortfeld »Kristall« evident. Wittgenstein macht von diesem Bild Gebrauch, um die Härte und Reinheit der (sprachlichen) Ordnung der Welt zu veranschaulichen. In den *Philosophischen Untersuchungen* erscheint der Gedanke:

»Sie [die Ordnung der Welt a priori] ist *vor* aller Erfahrung; muß sich durch die ganze Erfahrung hindurchziehen; ihr selbst darf keine erfahrungsmäßige Trübe oder Unsicherheit anhaften. - Sie

<sup>226</sup> »Und wir dürfen keinerlei Theorie aufstellen. Es darf nichts Hypothetisches in unsern Betrachtungen sein. Alle *Erklärung* muß fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten. Und diese Beschreibung empfängt ihr Licht, d.i. ihren Zweck, von den philosophischen Problemen. Diese sind freilich keine empirischen, sondern sie werden durch eine Einsicht in das Arbeiten unserer Sprache gelöst, und zwar so, daß dieses erkannt wird: *entgegen* einem Trieb, es [das Arbeiten] mißzuverstehen. Diese Probleme werden gelöst, nicht durch Beibringen neuer Erfahrung, sondern durch Zusammenstellung des längst Bekannten.« (*Philosophische Untersuchungen*, S. 299)

<sup>227</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 299

<sup>228</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 101

<sup>229</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 297

<sup>230</sup> Vgl. hierzu Wittgenstein, *Tagebücher 1914-1916*, S. 181: »Das künstlerische Wunder ist, daß es die Welt gibt. Daß es das gibt, was es gibt. Ist das das Wesen der künstlerischen Betrachtungsweise, daß sie die Welt mit glücklichem Auge betrachtet?«



muß vielmehr vom reinsten Kristall sein. Dieser Kristall aber erscheint nicht als eine Abstraktion; sondern als etwas Konkretes, ja als das Konkreteste, gleichsam *Härteste*.«<sup>231</sup>

Auch die möglichen Formen, in denen sich das Selbst entwickeln kann, sind demnach durchzogen von einer kristallinen Ordnung. Es herrscht zudem »vollkommene Ordnung auch im vagsten Satz«<sup>232</sup>, der immer den »strengen und klaren Regeln des logischen Satzbaus«<sup>233</sup> genügen muss.

Schließlich sei auf eine Doppeldeutigkeit hingewiesen, die eine Verwandtschaft mit dem oben zitierten Satz aus dem »Beginn der Engel« mit sich bringt: »(Die Kristallreinheit der Logik hatte sich mir ja nicht *ergeben*; sondern sie war eine Forderung.)«<sup>234</sup> Der Autor kann demnach entweder auf die »Kristallreinheit der Logik« gestoßen sein oder er berichtet, dass sie sich ihm im »Widerstreit« nicht ergeben habe - beide Lesarten der ersten Satzhälfte sind möglich. Bei Roth heißt es: »das ich, die farbe der orange, hat sich seiner äussersten kristallblüte, seinem namen, nicht ergeben.« (M, 85)

Die Entfremdung des Selbst in der Sprache scheint das gemeinsame Moment dieser Aspekte der Sprachkritik zu sein. »Gefühle, Gedanken und Bilder« verlieren im Zuge sprachlicher Formung ihre Individualität. Im Spracherwerb - oder bereits in der ersten Berührung mit Sprache durch das Hören unverständlicher Laute - kann das Einsetzen des unumkehrbaren Prozesses der Entfremdung in der Sprache gesehen werden. Wittgenstein greift in den *Philosophischen Untersuchungen* dieses Thema mehrfach auf und bezeichnet den Spracherwerb bzw. das Lehren der Sprache als »Abrichtung«, unter anderem im Zusammenhang mit seiner Kritik der Gegenstandssprache: »Solche primitiven Formen der Sprache verwendet das Kind, wenn es sprechen lernt. Das Lehren der Sprache ist hier kein Erklären, sondern ein Abrichten.«<sup>235</sup>

Im ersten Paragraf der *Philosophischen Untersuchungen* zitiert Wittgenstein einen Abschnitt aus den *Bekanntnissen* von Augustinus<sup>236</sup>, in dem aus der Perspektive eines Kindes der Spracherwerb beschrieben wird. Darauf paraphrasiert Wittgenstein das dort zum Ausdruck kommende Sprachverständnis: »Die Wörter der Sprache benennen Gegenstände [...]. Jedes Wort hat eine Bedeutung. Diese Bedeutung ist dem Wort zugeordnet. Sie ist der Gegenstand, für welchen das Wort steht.«<sup>237</sup> Mit deutlicher Kritik, die sich zugleich auf das Modell des Funktionierens von

<sup>231</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 294f.

<sup>232</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 295

<sup>233</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 296

<sup>234</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 297

<sup>235</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S.239; vgl. auch S. 288 und S. 418

<sup>236</sup> Augustinus schildert in diesem Abschnitt, wie er das Sprechen erlernt hat, jedoch nicht nach seiner eigenen Erinnerung: »wie ich sprechen lernte, erfuhr ich erst später« (Erstes Buch, achttes Kapitel, 13. Abschnitt; vgl. Augustinus, *Bekanntnisse*, Stuttgart 1989): »Nannten [appellabant] die Erwachsenen irgend einen Gegenstand und wandten sich ihm dabei zu, so nahm ich das wahr und ich begriff, daß der Gegenstand durch die Laute, die sie aussprachen, bezeichnet wurde, da sie auf ihn hinweisen wollten. [...]« (*Philosophische Untersuchungen*, S. 237) Augustinus scheint von seinem Sprachverständnis oder von dem seiner Zeit auf den eigenen Spracherwerb zu schließen. Wittgenstein bedient sich dieser Passage, um seine Kritik an der Gegenstandssprache zu entwickeln, statt eines in diesem Zusammenhang kanonischen Textes wie beispielsweise dem *Phaidros*, wohl um den Einfluss nicht nur der Sprache sondern auch des Sprachverständnisses auf das Selbstbild eines Autors zu veranschaulichen, der sich im Besitz der Sprache glaubt, doch in Wirklichkeit lediglich reproduziert, was deren Struktur ihm vorgibt.

<sup>237</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 237

Repräsentation im *Tractatus* bezieht, fährt er fort: »Jener philosophische Begriff der Bedeutung ist in einer primitiven Vorstellung von der Art und Weise, wie die Sprache funktioniert, zu Hause.«<sup>238</sup>

Scheinbar in Anlehnung daran formuliert Dieter Roth in seinem *Notizbuch 1967* auf der Seite des 14. Februar:

»der (aber)glaube an den gegenstand ist heutzutage so sehr da, da die sprache der logik von dem grösseren teil der menschheit nur im medium der gegenstandsschrift verstanden wird. (vielleicht verstanden werden kann) der glaube an den gegenstand ist das hoffnungsloch für logische beruhigungssehnsucht. ← bedenken«

Und noch einmal auf der Seite des 4. März: »die gegenstandsbesessenheit (heutzutage): das leben der sogenannten logik. die gegenstände: die buchstaben der rechtfertigenden (sprache) tätigkeiten«.

In der Dialogstruktur der Texte, die sich bei beiden Autoren findet, drückt sich ebenfalls Abneigung gegenüber einem ›hypnotisierenden‹ Sprachduktus aus. Denn auch dieses stilistische Mittel kann als ein Gegenmodell zu langen, zusammenhängenden Textpassagen verstanden werden, die sich in Wittgensteins ›entwerfendem‹ Schreiben nicht finden lassen. Eine derartige Sequenz aus Rede und Antwort kann beispielsweise so klingen: »Was meine ich denn, wenn ich sage ›hier [...]‹? Ich möchte doch, daß du sagst: ›Ja, es ist wahr [...]!‹«<sup>239</sup>

In Roths *Mundunculum*-»Essay« »Vereinselemente als Abziehformen der Unzeichen« (M, 202-212) finden sich vergleichbare Passagen: »Was ist denn das? [...] Also, das Zeichen, das ist etwas; wenn man Zeichen sagt, dann redet man doch von was das man zeigen sieht [...]« (M, 202) In Texten wie diesem scheint die lebendige, sich im Sprechen entwickelnde Rede als Antipode gegen die ›Kristallisationsform‹ des toten Wortes gerichtet zu werden. Adressierung spielt in den Texten Roths jedoch durchgängig eine wichtige Rolle. Es sind die in Frageform gehaltenen Sätze, die als Antworten darauf formulierten Annahmen, das Tastende, das diesem Vorgehen als Stil zueigen ist und der Eindruck, dem allmählichen Verfassen der Gedanken während des Schreibens beizuwohnen, das sich als Gemeinsames der hier miteinander verglichenen Texte ausmachen lässt. Die Dialogstruktur und die Anmutung mündlicher Rede sind Teil der Ästhetik des Entwurfs, indem die Entstehung des Textes als dialogisch prozesshaft, sich im Entwerfen und Verwerfen entwickelnd inszeniert wird. In der philosophischen Literatur schwebt der sokratische Dialog wohl als Modell dieser Art des Reflektierens über allen späteren Texten, die sich dieser Methode bedienen. Im Falle Wittgensteins sind Rede und Antwort nicht unterschiedlichen Personen zugeordnet, Adressat kann häufig sowohl er selbst als auch der Leser sein.

Dass und warum die im *Tractatus logico-philosophicus* vertretenen sprachtheoretischen Positionen bei Berücksichtigung alltäglicher Kommunikation nicht haltbar sind, entwickelt Wittgenstein in seinen späteren Texten wie erwähnt ausführlich. Roth befindet sich hier im Konsens mit dem späteren

<sup>238</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 238

<sup>239</sup> *Philosophische Untersuchungen*, S. 312

Wittgenstein. Wie gezeigt wurde, stimmen Roth und Wittgenstein in ihrer Beurteilung der Macht der Sprache über das sprechende Subjekt überein. Insbesondere an Schlüsselpunkten, wie der Beschreibung des Spracherwerbs, oder der sukzessiven Ordnung des Subjekts durch die Sprache wird dies evident. Erst vor dem Hintergrund dieser grundlegenden und weitreichenden Übereinstimmungen, die in der Literatur zu Roth bislang nicht erörtert werden, lässt sich der ›lebenslange Hader‹ erklären, den Roth in Bezug auf Wittgenstein hegt. Gäbe es nur Roths Auseinandersetzung mit dem *Tractatus* bzw. dessen Ablehnung, hätte er die ›causa Wittgenstein‹ schnell zu den Akten legen können. Die ›Frechheit‹ Wittgensteins mag für Roth darin bestehen, dass dieser es trotz der Erkenntnis einer sich über Sprachspiele entfaltenden, endlosen Semiose unternimmt, ein philosophisches Gebäude zu errichten, gar eine Systematik zu entwickeln und dem Gestus des seriösen Philosophen nicht abschwört.<sup>240</sup> Derartige Projekte sind für Roth schlicht »Imponiermache«<sup>241</sup>, die unter anderem an der fehlenden Legitimation ihrer apodiktischen Rede krankten. Wittgenstein wirft er dessen asketisches Streben nach Klarheit vor, das Thomas Macho mit folgenden Begriffen apostrophiert: »Wittgenstein war ein Experte visueller, bildhafter Wissensformen, verliebt in Symmetrie und Klarheit [...].«<sup>242</sup>

Roth entwirft in *Mundunculum* eine Gegenposition zum *Tractatus* unter anderem hinsichtlich der dort geäußerten Behauptung einer sprachlich erklärbaren Welt. Zugleich verfolgt er mit *Mundunculum* das Vorhaben einer idealiter ›logico-poetischen‹, wissenschaftlichen »Abhandlung«,<sup>243</sup> eine Bezeichnung, die Roth für keines seiner anderen Projekte verwendet, und die auf das von ihm anvisierte, als provozierend empfundene Vorbild hinweist: »Ich wollte so eine Art Abhandlung über das Verhältnis von Wort und Bild machen. Irgendwas schwebte mir vor, so ein wissenschaftliches Ding, das die ganze Buchstaben-, Wörter- und Bilderwelt abhandelt... «.<sup>244</sup> Damit ist der Anspruch verbunden, die als falsch betrachteten Annahmen des *Tractatus* auf Augenhöhe mit diesem zu widerlegen. Dass Roth im zitierten Kommentar aus seinem ›Weltchen‹ eine »Abhandlung« macht, betont das philosophische Niveau, auf dem er sich zu äußern beabsichtigt. Methodisch bedeutet dies eine Annäherung an das angedeutete, ›dichtende‹ Vorgehen des späteren Wittgenstein. Insofern trifft Emmett Williams mit seinen Schöpfungen »Wittgenrot« und »Rotgenstein« den richtigen Punkt, denn Roth nähert sich Wittgenstein weiter an, als es der Untertitel und insbesondere die holzschnittartige, ausschließlich ablehnend wirkende Parodie erwarten lassen. Und, es sei noch einmal wiederholt: Roths Haltung gegenüber Wittgenstein - dessen Methode, sprachphilosophischen Annahmen und der Form ihrer Äußerung - scheint insbesondere auf Wittgensteins eigener Auseinandersetzung mit seinem *Tractatus* zu basieren und auf eigener Beschäftigung mit dessen späteren Texten, nach denen er im oben zitierten Brief an Sohm verlangt.

Intertextualität, die Roths Texten und visuellen Arbeiten als dichtes Gewebe eingeschrieben ist, bewegt sich im Falle der Auseinandersetzung mit Wittgenstein zwischen expliziten Markierungen und

<sup>240</sup> Vgl. *Gesammelte Interviews*, S. 364

<sup>241</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 369

<sup>242</sup> Macho, S. 52

<sup>243</sup> »Ich wollte damit [*Mundunculum*] eine wissenschaftlich-poetische Arbeit machen. In der Zeit hab ich viel Wittgenstein gelesen [...].« (*Gesammelte Interviews*, S. 364)

<sup>244</sup> *Gesammelte Interviews*, 379

abstrahierten, echogleichen Bezügen, die vom Leser nur bei Kenntnis des Referenztextes als Verweise erkannt werden.

Die methodischen Parallelen lassen sich also weiter konkretisieren. Wie Wittgensteins kurze (Ab-) Sätze besteht *Mundunculum* aus einer Reihe eigenständiger Texte und Bilder, die sich wie Wittgensteins Gedanken einer kreisenden Bewegung um thematische Zentren und Phänomene zuordnen lassen. Die im Anhang von *Mundunculum* enthaltene Illustration »das runde Ding, von vielen Seiten gesehen« (M, Anm. 12) veranschaulicht dieses Vorgehen. Der Leser muss den Zusammenhang zwischen den dargestellten Facetten selbst herstellen. Damit ist Wittgenstein Roth methodisch und inhaltlich nah genug, um provozierend auf ihn zu wirken, zumal das Vorgehen Wittgensteins nach Roths Meinung von Humorlosigkeit und Asketentum gekennzeichnet ist, wodurch sich ein Graben zwischen beiden auftut. Denn dieses Manko ist für Roth unvereinbar mit (s)einer Haltung gegenüber Wahrheit, Sprache etc., die sich bei ihm einerseits in der Methode der Aporetik ausdrückt, als auch mit den Erkenntnissen, auf denen sie basiert, nämlich, dass sich letztlich nichts sagen lässt und die Sprache keine ›Mitteilungssache‹ ist. Versteht man eine wissenschaftliche oder künstlerische Methode als Ausdruck und Konsequenz von Erkenntnissen über den in dieser Form behandelten Gegenstand, lassen sich das Vorgehen Roths und Wittgensteins unter diesem Aspekt vergleichen. Wittgenstein sucht einen Ausweg aus der ›Verhexung‹ durch die Sprache durch kurze, abgeschlossene Gedanken, Entwürfe. »Er zeichnete Bilder«<sup>245</sup> d.h. er vertraut bei seiner Untersuchung der Sprache auf die visuellen Qualitäten seiner Sprach-Bilder (»Landschaftsskizzen«). Dahinter mag sich die Vorstellung oder Hoffnung verbergen, die Sprache entfalte ihre ›hypnotische‹ Wirkung (Roth) erst ab einer gewissen Länge des Textes. Fragmente hingegen ermöglichen dem Leser ein Durchschreiten der skizzierten Landschaften. Dem *Mundunculum*-Leser wird aus demselben Grund die nichtlineare Lektüre eines vielschichtig verzweigten Textes zugemutet.

### **3.3 *Mundunculum* im Kontext der 1960er Jahre: Konzeptkunst, Fluxus, Oswald Wiener**

Das in fünfzig Jahren entstandene Œuvre Dieter Roths unter dem Aspekt der Bezugnahmen auf den sich verändernden künstlerischen Kontext zu untersuchen und Spuren der Rezeption des jeweiligen Umfeldes zu sichten und zu analysieren, ist bislang nicht unternommen worden. Erkenntnisreich und komplex wäre ein solches Unterfangen gleichermaßen; das Netz der Referenzen ist eng, teils aus offensichtlichen intertextuellen Bezügen gewoben, teils nur als leises Echo auf Rezipiertes vernehmbar. Die Erläuterungen der Beziehungen zu Bataille, Duchamp und Wittgenstein haben gezeigt, dass auf diesem Weg eine Annäherung an den künstlerischen und intellektuellen Kosmos Roths möglich ist. Hier soll nun der Fokus auf die unmittelbare, zeitgenössische Szenerie der 1960er Jahre gerichtet werden, also auf das künstlerische Umfeld, in dem *Mundunculum* entsteht.

---

<sup>245</sup> Macho, S. 51

### »ankommend abreisen« - Dieter Roth in den 1960er Jahren

Aus Interviews, Verweisen in den Werken und auch angesichts des Umfangs seiner Bibliotheken<sup>246</sup> und Korrespondenzen lässt sich erkennen, dass Dieter Roth mitnichten eine isoliert monolithische Künstlerexistenz lebt, wie es seine Eremitagen in Island nahe legen könnten. »[A]nkommend abreisen«<sup>247</sup>, seine griffige Formel für den eigenen nomadisierenden Lebenswandel, schließt neben der permanenten Bewegung auch den Wechsel zwischen dieser isländischen Abgeschlossenheit, die mit Schreiben und Alkoholabstinenz einhergeht, und die Teilnahme am Leben der Kunstszene an verschiedenen Orten ein. Ungeachtet der Polemik gegen zahlreiche zeitgenössische Künstler und der damit implizierten Behauptung eines singulären Profils, sind Roths Tagebücher und andere Arbeiten durchzogen von Spuren eines rege und international geführten Austauschs. Die zahlreichen Gemeinschaftsarbeiten zeugen ebenfalls von dieser Haltung. Ab Mitte der 60er Jahre intensivieren sich mit zunehmendem Erfolg, den Aufenthalten in den USA und der Scheidung von seiner isländischen Frau die direkten Kontakte und das stetige Reisen. Dem war in den 50er Jahren, zu Zeiten der Zeitschrift »spirale« und seiner Zugehörigkeit zu den ›Schweizer Konkreten‹, bereits eine Phase der Zugehörigkeit zu einer künstlerischen Avantgarde vorausgegangen.

Es sind mehrere, (bis) heute als langfristig wirksam angesehene Bewegungen, Kunstrichtungen und Gruppen, denen Roth zugerechnet wurde und wird, und zu denen er zumindest teilweise nachweislich in engem Kontakt stand. In den 50er Jahren gehört er im Bereich der Konkreten Poesie und Malerei zu den Protagonisten dieser künstlerischen Strömung.<sup>248</sup> 1960 ist er auf den wichtigsten Ausstellungen der Kinetic Art vertreten.<sup>249</sup> Schließlich kommt er in New York 1964 mit Fluxus in Berührung und ist mit mehreren Vertretern der Gruppe befreundet, nimmt jedoch an nur einer kollektiven Performance teil.<sup>250</sup> Die Publikation *Dieter Roth in America*<sup>251</sup> widmet sich dieser Zeit, wie der Titel besagt. Neben einem einleitenden Text zum Thema finden sich Interviews mit ehemaligen Studenten und Kollegen der Kunsthochschulen in Philadelphia und Providence und mit Künstlern, Galeristen und Sammlern, die mit Roth in verschiedener Form Kontakt hatten. Im Zentrum stehen jedoch die Spuren des »profound influence«<sup>252</sup>, den Roth auf die Befragten gehabt oder immer noch habe und nicht

<sup>246</sup> Auch dies ist ein bislang nicht untersuchter Bereich. Eine größere Menge Bücher liegt im Basler Archiv, weitere Bestände finden sich nach Auskunft von Björn Roth verteilt auf die verschiedenen Atelier-Häuser in Island.

<sup>247</sup> »ankommend abreisen« ist Roths Antwort auf die Frage »ekstatische zustände, wie?« (100 fragen an dieter roth, in: *freunde*, 1969, nicht paginiert).

<sup>248</sup> Unter anderem die Teilnahme an den entsprechenden Ausstellungen bzw. Beiträge zu Anthologien deuten darauf hin. S.o., biografische Skizze.

<sup>249</sup> S.o., biografische Skizze, S. 22f.

<sup>250</sup> S.u., S. 129ff.

<sup>251</sup> *Dieter Roth in America*, London 2004

<sup>252</sup> »In their different ways these interviews and reflections show the profound influence of Dieter Roth during his seminal period in America.« (*Dieter Roth in America*, S. 14)

umgekehrt seine Auseinandersetzung mit der nordamerikanischen Kunstszene, die in der Einführung lediglich angedeutet wird.<sup>253</sup>

Wie weit sich der zeitgenössische - künstlerische und geistige - Horizont aufspannen ließe, in dem *Mundunculum* entsteht, will ich durch einige Stichworte andeuten: Die Jahre 1962 bis 1967, der Zeitraum, in dem sich Roth mit *Mundunculum* beschäftigt, sind geprägt von Aufbrüchen<sup>254</sup> und Umwälzungen in unterschiedlichen Bereichen, die sich neben vielen Ereignissen und langfristigen Veränderungen auch in überdurchschnittlicher Innovationskraft und Publikationsdichte im Bereich der Kunst und Theorie niederschlagen. Nicht nur wird Fluxus 1962 »geboren« und Oswald Wiener beginnt *die verbesserung von mitteleuropa, roman* zu schreiben, auf beides wird unten weiter eingegangen, - auch Michel Foucault und Jacques Derrida verfassen in dieser Zeit die Bücher, die ihren nachhaltigen Einfluss begründeten: Es erscheinen in dichter Folge 1966 *Les mots et les choses* und 1967 *De La Grammatologie, L'écriture et la différence* und *La voix et le phénomène*.<sup>255</sup> Marshall McLuhan publiziert innerhalb dieser sechs Jahre die vier Bücher, die seine Theorie der Medien populär machen.<sup>256</sup> Ausdruck einer (erneuten) Hinwendung zur Frage der sprachlichen Verfasstheit von Philosophie, einer »linguistic philosophy« ist zudem das Erscheinen des Bandes *The Linguistic Turn* 1967, herausgegeben und mit einer ausführlichen Einleitung versehen von Richard Rorty.<sup>257</sup> Mit dieser breiten - künstlerischen und theoretischen - Beschäftigung mit repräsentationskritischen Themen geht eine breite Auseinandersetzung mit Wittgenstein einher, die sich ebenfalls in Kunst und Theorie verfolgen lässt.<sup>258</sup>

Aus dieser angedeuteten Fülle von Möglichkeiten einer Kontextualisierung werden für die folgenden Gegenüberstellungen exemplarische Bezugspunkte ausgewählt und anhand zentraler Begriffe und Methoden, ästhetischer und inhaltlicher Merkmale mit dem Schaffen Roths kontrastiert.

Eine Gemeinsamkeit der sich parallel entwickelnden, heterogenen künstlerischen Ansätze der 60er Jahre, deren Anliegen es ist, in dieser Phase politisch gesellschaftlicher Umwälzung auch den etablierten Kunstbegriff in Bewegung zu bringen, lässt sich in ihrer Abneigung gegenüber »Meisterwerken«, einer entsprechend neu zu bestimmenden Rolle des Künstlers und einer Tendenz zur »dematerialization of the art object«<sup>259</sup> ausmachen. Letzteres trifft wiederum in besonderem Maße auf Konzeptkunst und Fluxus zu.<sup>260</sup>

<sup>253</sup> Die Interviewpartner sind durchgängig persönlich mit Roth bekannt gewesen, so überwiegt in den Gesprächen häufig das Erzählen von Episoden die Aussagen zu Roths Kunst.

<sup>254</sup> Vgl. 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

<sup>255</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966; Jaques Derrida, *De La Grammatologie*, Paris 1967; ders., *L'écriture et la différence*, Paris 1967; ders., *La voix et le phénomène*, Paris 1967

<sup>256</sup> *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962; *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964; *Verbi-Voco-Visual Explorations*, New York 1967; *The Medium is the Massage*, New York 1967

<sup>257</sup> *The Linguistic Turn - Essays in Philosophical Method*, hg. v. Richard Rorty, Chicago (1967)<sup>2</sup>1992

<sup>258</sup> Neben Roth und Wiener finden sich Diskussionen der sprachphilosophischen Überlegungen Wittgensteins unter anderem bei Richard Rorty und Joseph Kosuth.

<sup>259</sup> Vgl. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe,*

Am Beispiel von Sol LeWitt lassen sich etwa Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Roths künstlerischer Methode und Beschäftigung mit Repräsentationskritik und der nordamerikanischen Konzeptkunst ausmachen. Roths Nähe und Distanz zur Gruppe der Fluxus-Künstler wird durch eine Lektüre der Manifeste von George Maciunas und »event-scores« von George Brecht verdeutlicht. Einen entsprechenden Vergleich nehme ich in Bezug auf Oswald Wiener vor, dessen Text *die verbesserung von mitteleuropa, roman*<sup>261</sup> in der Hauptsache parallel zu *Mundunculum* entsteht.<sup>262</sup>

Das Erkenntnisinteresse dieser cursorisch ausgeführten Gegenüberstellungen ist, dem Fokus der Untersuchung entsprechend, stärker auf die Kontextualisierbarkeit Roths als auf Einsichten in Konzeptkunst, Fluxus oder das Werk Wieners ausgerichtet.

### **Conceptual Art - Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art***

Vertreter der Konzeptkunst finden bei Roth und in den wenigen Texten über seine Zeit in den USA nahezu keine Erwähnung. Offensichtlich ist jedoch, wie nah das *Mundunculum*-Projekt der Haltung und Methode dieser Kunst ist, die sich kunsttheoretischen Fragen in einer neuen Form von ›Wissenskünsten‹ widmet. Als ein bekanntes Beispiel können Joseph Kosuths Auseinandersetzung mit Wittgenstein und seine Serie *Investigations* (1965-73) dienen. Eine experimentell ausgeführte Reflexion des Zeichenbegriffs und medienspezifischer Repräsentation im Rahmen der *Investigations* stellt etwa *One and three chairs* (1965) dar: Die Installation besteht aus drei Konstellationen, die jeweils aus einem Stuhl, einer Fotografie des Stuhls und einem Lexikoneintrag bestehen, der das Wort »chair« etymologisch herleitet, ihn englisch-französisch und englisch-deutsch übersetzt. In der Serie *Titled (Art as Idea as Idea)* (1967) werden von Kosuth Begriffe - vorwiegend zentrale Begriffe der Kunsttheorie - in Form von reproduzierten Lexikoneinträgen ausgestellt. Schließlich greift der Künstler mit seinem Text *Art after Philosophy* (1969) nachhaltig in kunsttheoretische Debatten seiner Zeit ein, unter anderem indem er Kunstwerke als »analytical propositions« beschreibt.

Sol LeWitts »Paragraphs on Conceptual Art«, die im Sommer 1967 in der Zeitschrift *Artforum* veröffentlicht werden,<sup>263</sup> bedeuten für die öffentliche Anerkennung und die Formierung der Konzeptkunst einen wichtigen Schritt, obwohl schon seit den frühen 60er Jahren immer wieder und von verschiedenen Seiten eine »Concept« oder »Conceptual Art« proklamiert wird.<sup>264</sup> Die beiden

---

*England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*. Edited and annotated by Lucy Lippard, New York 1973, Berkeley 1997

<sup>260</sup> Lucy Lippard nennt Fluxus im Titel ihrer Materialsammlung zum Phänomen der Dematerialisierung nicht. Dort werden »conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art« angeführt.

<sup>261</sup> Oswald Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Hamburg 1972

<sup>262</sup> Zum Umfeld von Wiener und für eine Verortung des »romans« in der experimentellen Literatur siehe die hilfreiche Dissertation von Horst Kunz, *Die Transzendierung des Menschen im »bio-adapter« - Oswald Wieners Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman*, 1997

<http://class.georgiasouthern.edu/~hkurz/wiener/ow-diss.htm> (08.05.06)

<sup>263</sup> Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: *Artforum*, V, 10, Summer 1967, S. 79-83

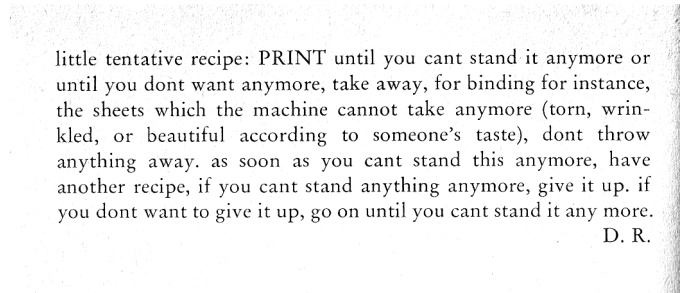
<sup>264</sup> Vgl. *An Anthology*, hg. v. Jackson Mac Low, La Monte Young, New York 1963, auf der Titelseite wird der Inhalt u.a. als »concept art« bezeichnet, Henry Flint schrieb für die Publikation einen Text mit dem Titel »Concept Art«. Eine detailliertere Gegenüberstellung findet sich in: *Fluxus & Concept-Art / Sammlung Beck*, hg. v. Roland Scotti, Ludwigshafen 1991

Sätze der »Paragraphs« von LeWitt, die häufig als allgemeingültige Definition von Konzeptkunst angeführt werden, lauten: »In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. [...] The idea becomes a machine that makes the art.«<sup>265</sup>

Die beiden primären Ziele des Konzeptkünstlers sind LeWitt zufolge »avoiding subjectivity« und »[...] to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry.«<sup>266</sup> Entsubjektiviertes Kunstschaffen, ebenfalls ein populärer Topos der Zeit, scheint für LeWitt ein zentraler Beweggrund zu sein, sich der Methode der Konzeptkunst zu verschreiben bzw. sie in dieser Richtung zu entwickeln. An die Stelle des Künstlers tritt nach dem »Finden« und Entwickeln einer Idee der Plan ihrer Ausführung: »The plan would design the work.« Die Ausführung bezeichnet LeWitt als »a perfunctory affair«.

Die Vertreter der Conceptual Art sind nicht allein mit ihrem Lob der Maschine und der daran geknüpften Erwartung, mittels eines automatisierten Prozesses Kunst produzieren zu können, »that depends as little as possible (ideally not at all) on subjective choice [...]«<sup>267</sup>. Diese Beobachtung stellt Jonathan Flatley an den Anfang seines erhellenden Vergleichs der Kunstpraxis von Sol LeWitt und Andy Warhol unter dem Paradigma der »art machine«. Er charakterisiert die Maschinenbegeisterung als »[a]rtists' baldly proclaimed and widely publicized embrace of the machine in the 1960s«.<sup>268</sup> Während Warhol 1963 in einem Interview davon spricht, »machine-like« malen zu wollen und an der Kopplung mit anderen Maschinen interessiert zu sein<sup>269</sup>, beschäftigt sich LeWitt mit der Konstruktion der Maschine selbst.<sup>270</sup> Für Warhol scheint auch die durch Anleitungen gegebene Möglichkeit der Ausführung durch andere aus diesen Gründen attraktiv zu sein, was *Dance Diagram* (1962) und die Serie *Do It Yourself* (1962) belegen.

In Roths Œuvre finden sich in der gleichen Zeit Hinweise auf ähnliche Überlegungen. In den USA entsteht das schon zitierte »little tentative recipe«<sup>271</sup>:



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

Mit seinen verschiedenen Rezepten zur Kunstproduktion, die ab Anfang der 60er Jahre entstehen, geht eine methodische Reflexion einher, die der Idee - dem »recipe« - den Wert des Kunstwerkes

<sup>265</sup> Vgl. hierzu Jonathan Flatley, »Art Machine« in: *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, hg. v. Nicholas Baume Cambridge/Mass., 2001, S. 81-102

<sup>266</sup> LeWitt, 81

<sup>267</sup> Flatley, S. 83

<sup>268</sup> Ebd.

<sup>269</sup> Von seinem Aufnahmegerät spricht Warhol als »my wife«. (Vgl. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol from A to B and back again*, New York 1975, S. 42)

<sup>270</sup> Vgl. Flatley, S. 93: »If being a machine for Warhol is about coupling with other machines, for LeWitt it is about duplicating for the viewer one element of life in a machine-like world.«

<sup>271</sup> Abgedruckt in *Frühe Schriften und typische Scheiße*, nicht paginiert (S. 82)



zuspricht. Durch die Signatur als solches gekennzeichnet, wird sie veröffentlicht und als ›dematerialized art object‹ in Umlauf gebracht. Einige Jahre zuvor schreibt Roth an Richard Hamilton: »i think i will give up worriing about accurateness of execution i want to give the executioner a chance of his own«. <sup>272</sup>

So eng verwandt das »recipe« und die Absicht, seine Ausführung anderen zu überlassen, dem Geist der Konzeptkunst bzw. der Kunstpraxis der »art machine« sind, wird doch zugleich ein Unterschied deutlich. Die Regeln, nach denen das Buchobjekt hergestellt werden soll, basieren auf subjektiven, emotionalen Entscheidungen und nicht etwa auf einer objektiven, mathematischen Vorgabe, wie dies bei LeWitt der Fall wäre: »PRINT until you cant stand it anymore or until you dont want anymore«.

Auch im Hinblick auf den Umgang mit industrieller Produktion lassen sich die grundlegenden Differenzen zwischen der Haltung Roths und LeWitts gegenüber der Idee als Maschine plausibel verdeutlichen. LeWitt bedient sich in Terminologie und Praxis seines künstlerischen Schaffens Strukturen und Technologien aus dem Bereich rationalisierter Produktion. <sup>273</sup> Insofern er die Idee als Maschine einsetzt, die ohne weiteren subjektiven Input dazu in der Lage ist, Kunst zu produzieren, verhält er sich ökonomisch im Sinne eines industriellen Effizienz-Denkens. Flatley argumentiert an dieser Stelle mit LeWitt, dass dessen Kunstproduktion jedoch letztlich auf das Irrationale und insofern nicht auf Effizienz und Vorhersehbarkeit ausgerichtet sei und sich hierin grundlegend von den Zielen rationalisierter Arbeit im industriellen Sektor unterscheide: »Irrational ideas are precisely those that are unpredictable, wasteful and ›purposeless‹.« <sup>274</sup> Unabhängig davon, ob man dieser Argumentation folgt und wie LeWitts Vorgehen ökonomisch zu beurteilen ist, wird deutlich, wie weit sich LeWitt der ›fordistischen Arbeitsorganisation‹ <sup>275</sup> annähert.

Roth selbst spricht nicht davon, Maschinen zu entwickeln oder »machine-like« zu arbeiten, obwohl eine solche Lesart seines »recipes« und anderer von ihm verwendeten Kunstpraktiken angesichts der beschriebenen Parallelen und im Kontext der Zeit möglich scheint. Seine Haltung gegenüber dem Phänomen und dem Potential der Maschine bleibt distanziert. Wie erwähnt, bezeichnet er den Umgang mit Sprache als Bedienung ›grausamer Sprachmechanismen‹ und konstatiert in einem Interview, dass ›wir alle in einer großen Sprachmaschine sitzen‹. <sup>276</sup> Verschiedentlich thematisiert Roth seine Schreibmaschine, die immer wieder zur »schreimaschine« <sup>277</sup> mutiert, wodurch ebenfalls die Ambivalenz zwischen Mittel zum Zweck und damit einhergehender Unterwerfung reflektiert wird.

<sup>272</sup> Dieter Roth, Brief an Richard Hamilton, 25. Dezember 1962 (Archiv Roth Basel)

Auch hier findet sich eine überraschende Parallele bei Warhol, dessen Bilder in ihrer Anmutung eine hohe Perfektion erreichen: »If people never misunderstand you, and if they do everything exactly the way you tell them to, they're just transmitters of your ideas, and you get bored with that. But when you work with people who misunderstand you, instead of getting transmissions, you get trasnmutations, and that's much more interesting in the long run.« (Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol from A to B and back again*, New York 1975, S. 6)

<sup>273</sup> Vgl. Flatley, S. 97: »The planning and execution are as rigorously divided as in a factory [...].«

<sup>274</sup> Vgl. Flatley, S. 97f.

<sup>275</sup> Vgl. Flatley, S. 98

<sup>276</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 100

<sup>277</sup> »der mensch ist eine schraimaschine [...] der mensch sol kaine schraimaschine sein« (Brief an Daniel Spoerri, in: *freunde*, n. pag.)

In Bezug auf *Mundunculum* lässt sich die Entwicklung eines eigenen Inventars von Zeichen und die damit verbundene Entscheidung für eine Begrenzung des Zeichenrepertoires als die grundlegende »idea« für das Projekt betrachten. In diesem zentralen Punkt lässt sich somit eine deutliche Parallele mit der künstlerischen Vorgehensweise der Konzeptkunst feststellen. Konkret kann im mechanischen Stempeln - das nicht zwangsläufig der Hand des Künstlers bedarf - die Realisierung einer maschinenhaft funktionierenden Idee gesehen werden. In Bezug auf die Entstehung von *Mundunculum* gehe ich wie oben erläutert davon aus, dass die Stempelbilder den Anlass zum Schreiben der Texte liefern, die sich einem breiten Spektrum von Fragen der Repräsentation und Narration widmen, also in einem nachvollziehbaren Zusammenhang zueinander stehen. Dafür ist es unerheblich, ob die Stempel von Anfang an als Alphabet organisiert sind und entsprechend verwendet werden sollen. Ist die Idee der Stempel oder die der Entwicklung eines Stempelalphabets in vielfacher Hinsicht grundlegend für *Mundunculum*, so zeigt sich in der Entwicklung des gesamten Projekts über einen Zeitraum von mehreren Jahren, dass nicht »all of the planning and decisions are made beforehand«,<sup>278</sup> wie es LeWitt von einem »konzeptuellen Künstler« fordert. Vielmehr hat bei Roth das Launenhafte, Zufällige durchaus Einfluss auf die Entwicklung des Projekts.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die Ebene der Ökonomie des künstlerischen Schaffens, was hier dazu dienen soll, den unterschiedlichen Bezugsrahmen deutlich zu machen, in dem Roth und LeWitt ihre künstlerische Produktion sehen. Neben der Vorgabe, beim Verfolgen des Projekts »the arbitrary, the capricious« auszuschließen, sind Schnörkellosigkeit und Sparsamkeit auch darüber hinaus für LeWitt wichtige Kriterien: »This kind of art, then, should be stated with the greatest economy of means.« Er beschäftigt sich zur Zeit des Verfassens der »Paragraphs« mit der Methode der Wiederholung und Permutation in Form umfangreicher Serien von Kuben, die teils als raumfüllende Skulpturen, teils als diagrammartige Zeichnungen in Büchern realisiert werden. Installationen wie *46 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes* (1967), die in emailliertem Aluminium und der Größe eines Ausstellungsraumes gebaut werden, machen deutlich, dass sich die Forderung der »greatest economy« hier auf die Reduktion der Formensprache bezieht und nicht auf den materiellen Aufwand, obwohl »means«, äquivalent dem deutschen »Mittel«, sowohl Geldmittel als auch Mittel im Sinne der Ermöglichung bedeuten kann. Für Roth, den auch die Frage des materiellen Aufwands der Produktion (und des Erwerbs) von Kunst beschäftigt, zählen beide Aspekte: der Verbrauch von Geld ebenso wie der von Zeichen, und er bringt ökonomische Erwägungen in einen direkten Zusammenhang mit seiner künstlerischen Arbeitskraft. Wiederholt äußert er sich über »die Arbeit, die irre Mühe«, die er in *Mundunculum* investiert. In seinem *Notizbuch 1966* notiert Roth, künstlerische und materielle Mittel gleichsetzend: »wie mit text, so mit bild, so mit geld«. Wobei letzteres, »so mit geld«, in einer anderen Farbe (rot) wohl nachträglich und vielleicht aus gegebenem Anlass hinzugefügt wird. »[T]he finger of fate [...] pointed in the direction of reduction«

---

<sup>278</sup> LeWitt, 82

schreibt er 1966 an Richard Hamilton,<sup>279</sup> um seine Bekehrung zum Schriftsteller zu begründen und hat auch dabei Reduktion auf verschiedenen Ebenen im Blick, denn er betont die Vorzüge des Lebens und Arbeitens »on a micro scale«.<sup>280</sup>

Ebenso liegt der Idee von *Mundunculum*, mittels »23 Bilder«, die jeweils »ein wichtiges Wesen« darstellen, »eine ganze Welt« zu entwerfen, eine Ökonomie der Mittel (»means«) und Zeichen zugrunde - wie grundsätzlich jeder anderen Form des (schriftsprachlichen) Zeichengebrauchs, hier jedoch individualisiert durch den damit verknüpften Selbstentwurf. Die simplen, teils piktogramm-, teils hieroglyphenhaften Strichzeichnungen, aus denen das Inventar besteht, sollen laut der Einleitung komplexe Phänomene darstellen. Sie sind »Wesen nicht nur im Sinn von Lebewesen, sondern auch im Sinn von toten Wesen, wie z.B. Werkzeuge, die Elemente, Objekte, Fixe Ideen, Albträume, Illusionen etc.« (M, 21).<sup>281</sup>

Roth entwirft eine in mehrerer Hinsicht aufwändige Schrift aus »Wesen«, die nur mit Hilfe des dem Leser an die Hand gegebenen Codes dechiffrierbar ist, die visuell komplexer ist als gewöhnlich verwendete Typen und sich nur mittels der exklusiven Stempel schreiben lässt - so gesehen also »art that wallows in gaudy baubles«, wie LeWitt verächtlich über derartige Zeitgenossen und deren Kunst urteilt. Andererseits bleiben die für Schrift charakteristischen Aspekte der Reduktion, der Abkürzung und des Substituts auch in Roths verspieltem Stempelalphabet enthalten. Im Fall der »Paragraphs« und der »Variations« LeWitts kann nur behauptet werden, sie würden sich einem »ökonomischen Imperativ«<sup>282</sup> unterordnen, wenn man der Verengung des Bezugsrahmens - dem nicht hergestellten lebensweltlichen Bezug, der Ausblendung ökonomisch ambivalenter Aspekte des Zeichengebrauchs, der Einschränkung des Gültigkeitsbereiches auf kunstimmanente Kriterien (»Schnörkellosigkeit«) - folgt.

So scheint mir der divergente Umgang mit der Dimension der Ökonomie in der Kunst auf den grundlegenden Unterschied hinzuweisen, nämlich die Haltung gegenüber der Subjektivität (in) der Kunst. Roth kann als Konsequenz seines entgrenzten Verständnisses von Kunst und Leben Ökonomie ebenfalls nur als allumfassendes System begreifen. Also als Zirkulation von Ressourcen und Werten, unabhängig davon, in welcher Beziehung sie zu ihm stehen: Hierzu gehören seine Texte und Bilder und deren Wert auf dem Kunstmarkt ebenso wie sein Körper, dessen Energie(verbrauch), seine Emotionen, - also alle in den künstlerischen Schaffensprozess und das »tägliche Gelebe« involvierten Belange. In LeWitts Primat des »avoiding subjectivity« liegt offenkundig die Begründung des

<sup>279</sup> Der Absatz des Briefes, aus dem hier zitiert wird, beginnt mit dem Hinweis »i will not show at bischofberger«. Gemeint ist die Galerie Bruno Bischofberger in Zürich, in der 1968 Sol LeWitts Installation *46 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes* gezeigt wird.

<sup>280</sup> »i sit in a tiny little place with one tiny little table«.

<sup>281</sup> Im selben Jahr, in dem Roth vermutlich die Einleitung für *Mundunculum* schreibt, führt Derrida in *Grammatologie* aus, inwiefern die ökonomische Bilanz der Schrift ambivalent ist. Im Verständnis der Supplementarität der Schrift ist für ihn beides enthalten: »Das Supplement fügt sich hinzu, es ist ein Surplus; Fülle, die eine andere Fülle bereichert, die Überfülle der Präsenz.« Doch das Supplement »gesellt sich nur bei, um zu ersetzen«, insofern ist es »Substitut« (Jaques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt aM 1994, S. 250) oder, wie es an anderer Stelle heißt, »Abkürzungstechnik« (*Grammatologie*, S. 483).

<sup>282</sup> »[...] Schema einer ökonomischen, technischen und rein objektiven Rationalität. Der ökonomische Imperativ muß hier im Sinne einer zu machenden Ökonomie [...] verstanden werden.« (*Grammatologie*, S. 482f.)

Ausschlusses von im Kunstkontext als irrelevant angesehenen lebensweltlichen Dimensionen, die sich hier am Beispiel des Verständnisses der Ökonomie (in) der Kunst zeigt. Ebenso kann LeWitts Behauptung »I don't sell the commodity. I sell the idea.«<sup>283</sup> nur unter der Prämisse gelten, dass die Notwendigkeit einer physischen Form, die die Idee annehmen muss, um sie verkäuflich zu machen, ausgeblendet wird. So ließe sich diese Haltung gegenüber der Ökonomie als eine utopisch theoretische charakterisieren. Demgegenüber ist der autobiografische, subjektive Bezug in Roths Œuvre ubiquitär und macht eine in dieser Form distanzierte Reflexion, die von der eigenen lebensweltlichen Realität absieht, unmöglich.

### **Fluxus - George Maciunas' »Manifest«, George Brechts Scores**

Die Beziehung zwischen Dieter Roth und Fluxus entwickelt sich zu einem aus bestehenden Freundschaften mit Emmett Williams, Arthur Köpcke und Robert Filliou, die ab der Gründung von Fluxus im Rahmen des ersten Festivals 1962 in Wiesbaden zum engeren Kreis der Gruppe gehören.<sup>284</sup> In Bezug auf diese drei schreibt Ina Conzen: »Roths Eintreten für einen erweiterten, am Spiel und unmittelbaren Erleben orientierten Textbegriff zeigt [...] große innere Verwandtschaft mit den Sprachexperimenten jener Fluxus-Künstler, mit denen er seit 1960/61 eng befreundet war.«<sup>285</sup>

Zum anderen kommt Roth 1964 in New York dank der bestehenden persönlichen Verbindungen unmittelbar nach seiner Ankunft mit den dortigen Fluxus-Künstlern in Kontakt, wie er 1976 in einem Interview schildert: »Ich war gerade in New York als Dick Higgins und diese Leuten da rumgestrampelt haben [...]. Da hab ich mich mit denen abgegeben.« Trotz enger Kontakte und Freundschaften mit verschiedenen Fluxus-Künstlern und der künstlerischen Affinität nimmt er nach seinen Angaben nur einmal an einer Fluxus-Aktion teil: »Und einmal habe ich bei so einem Fluxusabend [...] ein bißchen mitgemacht. So eine kleine Szene gemacht mit Spoerri, ich habe gezeichnet auf so einer Rolle und dann haben wir darüber gesprochen, was ich da so gezeichnet habe.«<sup>286</sup> Erhalten ist zudem eine Einladungskarte zu einem »Fluxus event« im Oktober 1964 am Museum College of Art, Philadelphia, an dem Roth zu dieser Zeit unterrichtet. Angekündigt wird folgendes (Nicht-) Geschehen: »g.brecht. d.higgins. a.knowles. c. moorman. n.j. paik. d.rot will / just / drink / or / perhaps / do / something / or / not [...].«<sup>287</sup>

»Pieces« nach Ideen von Roth scheinen jedoch häufiger aufgeführt zu werden, so beispielsweise ein nicht näher identifizierbares *Lullaby for Whipple* in New York im April 1966.<sup>288</sup>

<sup>283</sup> *Recording Conceptual Art*, hg. v. Alexander Alberro und Patricia Norvell, Los Angeles London 2001, S. 123  
Auch Seth Siegel, Händler und früher Promoter von »Conceptual Art«, sagt von sich: »The type of art that I'm involved with and concerned about has to do less with materiality than ideas and intangible considerations.« (*Recording Conceptual Art*, S. 32)

<sup>284</sup> Vgl. *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, hg. v. René Block, Berlin 1983

<sup>285</sup> Conzen, S. 40. Mit Blick auf *Mundunculum* sind hier insbesondere die verschiedenen sich mit dem Alphabet beschäftigenden Arbeiten interessant: Emmett Williams, *Alphabet Symphony*, 1962; Robert Filliou, *General Semantics*, 1967

<sup>286</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 94

<sup>287</sup> Archiv Library Museum of Modern Art, New York; abgedruckt in: *Dieter Roth in America*, 2004, S. 9

<sup>288</sup> An der sich über zwei Abende erstreckenden Aktion in der »Film-Maker's Cinematheque« sind neben den Protagonisten Charlotte Moorman und Nam June Paik auch Jonas Mekas, Takehisa Kosugi, Wolf Vostell, Emmett Williams, Jud Yalkut beteiligt. (Einladung und Programm im Archiv der Bibliothek des Museum of Modern Art New York)

Neben der Teilnahme an mindestens einem Fluxus-Abend lassen sich als weitere Anzeichen, die von einer vorhandenen Nähe zu Fluxus zeugen, drei kleinere Beiträge zu Fluxus-Publikationen<sup>289</sup> nennen, sowie Roths allerdings erfolgloser Versuch, George Maciunas 1963 für die Edition einer Literaturwurst als Fluxus-Objekt zu gewinnen.<sup>290</sup>

Demenstprechend beschreibt Laszlo Glozer Roths Position zwischen Freund, punktuelltem Teilnehmer und Kritiker: »Sich der Gruppendynamik entziehend, agiert er, gastweise in der Szene, ›unterhalb‹ einer verpflichtenden Festlegung.«<sup>291</sup>

Roth lobt an Fluxus vor allem die musikalischen Aktionen von La Monte Young und Phil Corner. Er behauptet von sich, er »habe die Leute gern gehabt, zum größten Teil«, beklagt jedoch, dass sie »immer so einen leicht sektiererischen, asketischen Ton am Leib« gehabt hätten.<sup>292</sup> Die deutlichste Kritik äußert er in Bezug auf die angebliche Askese der Fluxus-Künstler, die nichts weiter sei als ein kaschierter Mangel an Talent, infolgedessen sie sich in einem »Klub der Talentlosen«<sup>293</sup> zusammengefunden hätten: »Das finde ich ja nun das Lächerlichste bei den meisten Fluxus-Leuten, daß sie ein Schrumpftalent haben und dann noch glauben, daß ihr Talent nicht verschrumpft ist, sondern daß sie nur so asketisch sind, so sparsam oder so genügsam. Die Typen sind mir zu moralisch.«<sup>294</sup>

Anhand des Manifests *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*, das George Maciunas 1962 verfasst und das in verschiedenen Versionen kursiert, lassen sich pointiert einige grundlegende Parallelen und Differenzen zwischen Roth und Fluxus, wie ihn dessen Begründer versteht, ausmachen.<sup>295</sup>

Maciunas strebt laut des Manifests Realitätsnähe an und zieht insofern »concretism« dem »illusionism« vor, als ihm »the reality of a rotten tomato« wichtiger ist als »an illusionistic image or symbol of it.«<sup>296</sup> Er lehnt das Virtuositentum ab, das möglichst reine, doch artifizielle Töne hervorzubringen sucht, da sie keine hörbare Referenzialität bezüglich ihrer Quelle besitzen.<sup>297</sup> So formuliert es Maciunas am Beispiel des Klavierspiels; in der Tendenz wohl im Sinne Roths, doch mit anderen Begründungen als dieser. Zudem verwendet Maciunas »reality« in einem emphatischen Sinne und geht von einer erlebbaren, hörbaren, sichtbaren Realität aus, deren intersubjektiv überprüfbare physische Existenz er nicht in Frage stellt. Ziel ist die Mitteilung von Realität mittels ihrer »concrete

<sup>289</sup> *Kalenderrolle 63, An Anthology, edition originär 1*. Vgl. den Brief von Dieter Roth an Hanns Sohm vom 23. März 1967, hier eine chronologische Auflistung der »zeitschriften wo ich mit drin bin«. (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)

<sup>290</sup> Vgl. Dieter Roth, Brief an Arthur Köpcke, 19. Februar 1963, Archiv Dieter Roth Foundation, Hamburg. Die Antwort von Maciunas ist mir nicht bekannt, doch kam es nicht zur von Roth vorgeschlagenen Edition.

<sup>291</sup> Glozer, 11

<sup>292</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 96

<sup>293</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 601

<sup>294</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 96

<sup>295</sup> George Maciunas, *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art* (1962), in: *In the Spirit of Fluxus*, Ausst. Kat. Walker Art Center, Chicago 1993, S. 156 - 157. Es sind mindestens drei Versionen dieses Textes in Umlauf, die deutsche Übersetzung folgt dem Mikrofilm des Typoskripts in der Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm und ist geringfügig umfangreicher als die englische im Katalog von 1993, die hier zu Grunde gelegt wird.

<sup>296</sup> Maciunas, S. 156

<sup>297</sup> Vgl. Maciunas, S. 156

sounds«, die etwas über die Beschaffenheit des Materials erzählen, durch das sie hervorgerufen werden:

»A sound, for instance, produced by striking the same piano itself with a hammer or kicking its underside is more material and concrete since it indicates in a much clearer manner the hardness of hammer, hollowness of piano sound box and resonance of string.«<sup>298</sup>

So sehr Roth in seinem künstlerischem Schaffen den Wert des Kunstwerks, den Mythos des ›Originals‹ in Frage zu stellen bemüht ist, lehnt er das Virtuosenstum doch nicht rundweg ab, es behält für ihn einen besonderen Wert. Im Hinblick auf seine eigenen musikalischen Fähigkeiten stellt er fest: »[...] so richtig einen weghobeln auf dem Klavier ist etwas anderes als so einen wegstümpfern. [...] die volle Befriedigung bekommt man nur, wenn man voll alles kann, wenn man so richtig triumphierend dasitzt und alles so wegplätschert.«<sup>299</sup>

Bei aller Affinität und Sympathie wird schnell erkennbar, dass zwischen Roth und Fluxus essentielle Differenzen bestehen. Mag ein Teil des zeitgenössischen Publikums Roths *Scheisse-Gedichte*, seine Schimmelbilder oder gequetschten Lebensmittel in den 60er Jahren als »Anti-Kunst« empfunden haben, so war sie dies sicher nicht in dem Sinne, in dem Maciunas dies für Fluxus verstanden haben will: »[...] against the artificial patterns or methods of art itself; [...] against [...] meaningfulness of art.«<sup>300</sup>

Roths humorvolle Ansage, »mit Goethe um die Wette« schreiben zu wollen oder seine oben zitierten Bemerkungen zum Klavierspielen illustrieren die unterschiedlichen Vorgehensweisen und Zielsetzungen beim Angriff auf die Bastionen der kanonisierten Museumskunst.

Deutlich ist zudem die Differenz zwischen Roth und Maciunas hinsichtlich ihres jeweiligen Realitätsbegriffes. Das von Maciunas propagierte Primat des Realitäts- und Weltbezugs (›concretism‹), bezieht sich nicht auf eine subjektive oder emotionale Ebene, sondern auf materiell physische, neben der Wahrnehmung, Erfahrungen, Empfindungen des Künstlers sekundär erscheinen. Mit der Formulierung »the playing down of ego«<sup>301</sup> kommentiert Geoffrey Hendricks die Forderung nach Anti-Individualismus, kollektiver Produktion und kollektiver Autorschaft im Fluxus, die Sol LeWitts »avoiding subjectivity« vergleichbar ist und die Maciunas in einem Brief an Tomas Schmit weiter ausführt.<sup>302</sup>

Sein Manifest von 1962 schließt Maciunas mit der Utopie der Wahrnehmung von Realität als Kunst, die die Kunst schließlich überflüssig machen soll: »If man could experience the world, the concrete world surrounding him, [...] in the same way he experiences art, there would be no need for art, artists and similar ›nonproductive‹ elements.«<sup>303</sup>

<sup>298</sup> Maciunas, S. 157

<sup>299</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 131

<sup>300</sup> Maciunas, S. 157

<sup>301</sup> Geoffrey Hendricks, in: 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

<sup>302</sup> Der seinerseits manifestartige Brief findet sich abgedruckt in: *Happenings - Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme - eine Dokumentation*, hg. v. Jürgen Becker, Wolf Vostell, Hamburg 1966, S. 197-200

<sup>303</sup> Maciunas, S. 157

Auf die Frage, welche Fluxus-Künstler ihn neben La Monte Young interessiert haben, antwortet Roth: »[...] also erstensmal George Brecht natürlich, der hat mich sehr interessiert. Mit dem bin ich unheimlich gut ausgekommen. Damals hat er ja viel getrunken und es auch vertragen.«<sup>304</sup> Überraschend ist dies angesichts der intensiven Beschäftigung Brechts mit Zen und anderen Formen des »oriental thought«<sup>305</sup> Anfang der 60er Jahre, worauf Roth in anderen Fällen mit Spott und Ablehnung reagiert, was Bezeichnungen wie »Gaga-Yoghi«<sup>306</sup> für Robert Filliou oder »Zen-Onkel« für John Cage illustrieren. Was Roth an Brecht neben seinem Trinkvermögen und seinem »gelöst[en]« Auftreten sympathisch gefunden haben mag, könnte die Kombination aus diesen Eigenschaften und der Haltung des Forscher-Künstlers sein, von Brecht als »explanatory artist« oder »research artist« bezeichnet.<sup>307</sup> Auch Brechts offene Kritik an den Bestrebungen von George Maciunas, die Fluxus-Künstler mit Hilfe einer einheitlichen »Fluxus-Policy« zu einer Gruppe zusammenschweißen<sup>308</sup>, stoßen bei Roth, der diesem Ansinnen ebenso skeptisch gegenübersteht, wohl auf Zustimmung.<sup>309</sup>

Ausschlaggebend für die Wahl Brechts als Bezugspunkt sind neben diesen Aspekten seine zwischen Partitur und visueller Poesie anzusiedelnden »event-scores«, die die Ausgangspunkte für Aufführungen alltäglicher Ereignisse bilden. Kunst und Leben werden durch diese Arbeiten in einer Form entgrenzt, die auch mit den späteren (Film-) Tagebüchern Roths in Verbindung gebracht werden können. In beiden Fällen werden alltägliche Handlungen und die Frage nach ihrem »Kunst-Wert« oder ihrer Künstlichkeit zum Gegenstand der Kunst.

Brecht beginnt 1961 damit, seine »scores« als Splitter in Zeitungen zu publizieren, wie Roth später mit den Sätzen von *Tränenmeer* verfährt.<sup>310</sup>

1957, also vor Entstehung der Fluxus-Gruppe, bezeichnet Brecht sein künstlerisches Vorgehen als »overall approach to experience« und formuliert dies in einem »Personal Statement«: »My art is the result of a deeply personal, infinitely complex, and still essentially mysterious, exploration of experience. No words will ever touch it.«<sup>311</sup> In seinem *Notebook II* aus der gleichen Zeit schreibt er:

<sup>304</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 95

<sup>305</sup> Brecht bezeichnet mit »oriental thought« und »oriental philosophy« das buddhistische und taoistische Denken.

<sup>306</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 97

<sup>307</sup> Vgl. Gabriele Knapstein, *George Brecht: Events*, Berlin 1999, S. 9

<sup>308</sup> Brecht begründet seine Kritik an Maciunas 1964 im *Fluxus Newspaper* (No 4, June 1964). Der folgende Passus dient daraufhin mehrfach als Bezugspunkt in der Debatte um die fragliche Einheit der Bewegung: »The misunderstandings have seemed to come from comparing Fluxus with movements or groups whose individuals have had some principle in common, or an agreed-upon program. In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods; individuals with something unnameable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work. Perhaps this common something is a feeling that the bounds of art are much wider than they conventionally seemed, or that art and certain long-established bounds are no longer very useful.«

<sup>309</sup> Als nicht zutreffend erscheint angesichts dieser Äußerungen Roths und der erkennbaren künstlerischen »Verwandtschaft« die folgende Feststellung von Ina Conzen: »Zu ihnen [Williams, Köpcke, Filliou] fühlte er sich weitaus mehr hingezogen als zu den amerikanischen Mitgliedern der Fluxusbewegung, die er erst 1964 kennenlernte und deren Aktionen er nicht sonderlich schätzte - mit Ausnahme der Stücke des Koreaners Nam June Paik, die ihn emotional tangierten [...]« (Conzen, S. 40)

<sup>310</sup> Als *Der Tränensee* publiziert Roth die im Luzerner Stadtanzeiger als Inserate erschienenen Sätze (Dieter Roth, *Der Tränensee*, Reykjavík 1973).

<sup>311</sup> George Brecht, Personal Statement, in: George Brecht, Allan Kaprow, Robert Watts, *Project in Multiple Dimensions*, 1957/58, unveröff. Typoskript, Archiv Braun, Remscheid, S. 8

»My life is devoted to research into the ›structure of experience‹.«<sup>312</sup> 1961 äußert Brecht zu seiner Vorstellung des Event als »Modus der Erfahrung«: »Events in experience: an immediate (as other than a past-present-and-future) ›now‹.«<sup>313</sup> Eine weitere Affinität zwischen Roth und Brecht liegt demnach in der »deeply personal« Herangehensweise zum Bereich der Erfahrung, die sich primär der Wirklichkeitserfahrung des Selbst widmet und dementsprechend nicht mit der von Maciunas vertretenen Auffassung harmoniert, das Hauptaugenmerk gelte der intersubjektiven Realität.

Brechts »event-scores« bestehen aus kleinformatigen Karten, auf denen Tätigkeiten oder kurze Aktionen beschrieben sind, die größtenteils überall und zu jeder Zeit aus- bzw. aufgeführt werden können. Die Karten erscheinen ab 1961 in festgelegten Formaten und sind durchgängig nach derselben Struktur aufgebaut. Unter einer Überschrift in Versalien, die den Titel des Ereignisses vorgibt, ist in einfachen Worten, manchmal in nur einem Wort zu lesen, was zu tun ist: »LADDER / Paint a single straight ladder white / Paint the bottom rung black. Distribute spectral colors on the rungs between«. In anderen Fällen sind die Angaben kryptischer: »SUITCASE / from a suitcase«. 1963 werden in der Box *Water Yam* ungefähr 80 dieser »scores« erstmals gesammelt publiziert.<sup>314</sup>

Setzt sich Roth in den 60er Jahren mit Wahrnehmung und Erfahrung explizit auseinander, indem er schreibend, zeichnend, druckend und sammelnd das ›Sehen als ein Darstellen‹ (M, 323) oder die sprachliche Prägung des Wahrgenommenen reflektiert, scheint es Brechts Anliegen zu sein, Handlungen zu entwerfen und zu notieren, durch deren Aus- oder Aufführung sich sein Publikum dieser individuellen Aktion und deren Erleben bewusst werden. Brechts persönliche Involviertheit ist weitgehend abstrahiert, sie ließe sich allenfalls darin erahnen, dass die notierten Ereignisse für ihren Autor eine persönliche Bedeutung haben mögen. Sprache stellt für Brecht keine Möglichkeit dar, sich der Erfahrung und ihrer Struktur anzunähern, da sie für Worte unerreichbar bleibt: »no words will ever touch it«, - wie oben zitiert. Wahrnehmung als strukturierende Interaktion mit der Wirklichkeit kann nur in Handlung erfahren werden. Diese Haltung, die Person des Künstlers im Werk nicht erscheinen zu lassen, veranlasst Brecht dazu, keine biografischen Angaben zu seiner Person zu machen. Auf die Frage nach seinem Geburtsdatum entgegnet er: »I think being born is one of the great fictions of modern times, hence, I allow myself to reinvent my birthplace and -time whenever anyone asks me.«<sup>315</sup> Deutlich sind die Spuren der Auseinandersetzung mit Zen, anderen Schulen östlicher Philosophie und der Haiku-Dichtung in den »events« Brechts enthalten. So ist das »event« als Modus der Erfahrung offenkundig in der Nähe der Meditation anzusiedeln, ein »score« wie »TEA EVENT / preparing / empty vessel« verweist auf die im Zen-Buddhismus praktizierte Tee-Zeremonie.

Im Vergleich zu Fluxus und dem in ephemeren Handlungs-Miniaturen forschenden Brecht erscheint das langjährige *Mundunculum*-Projekt geradezu als klassisches Unterfangen in enzyklopädischem

<sup>312</sup> George Brecht, *Notebooks I/III/III*, hg. v. Dieter Daniels, Herrmann Braun, Köln 1991, S. 107

<sup>313</sup> George Brecht, Events (assembled notes), in: *Notebook VI*, Juni 1961

<sup>314</sup> Deutlich ist die Nähe dieser Box (wie im Fall der anderen Fluxus-Schachteln ebenso) zu den Schachteln Duchamps, dem zu dieser Zeit noch lebenden Forscher-Künstler par excellence. In Duchamps Notizen zum Großen Glas finden sich zudem ähnliche Anweisungen z. B.: »Make a / sick / picture / or a sick / Readymade.«

<sup>315</sup> Zitiert nach Knapstein, S. 17



Maßstab. In der Gegenüberstellung mit einem künstlerischen Vorgehen, das sich der Entwicklung neuer, antimusealer Kunstformen zur Hinterfragung herrschender Verhältnisse verschreibt, tritt Roths Festhalten an Sprache, Schrift, Bild und Buchform in seiner Nähe zu (wissenschaftlichen) traditionellen Formen der Theoriebildung deutlich hervor.

**Oswald Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman***

»einem sanften simplen mann zeigte ich meine sympathie, indem ich mit der faust auf seine brust schlug und ›du alter trottel‹ sagte, ohne weiteres abzuwarten«<sup>316</sup> – so lautet der Beginn des Berichts von Oswald Wiener über sein erstes Zusammentreffen mit Dieter Roth, das sich 1966 in Providence ereignet. In *Frühe Schriften und typische Scheiße* (1973) charakterisiert Wiener, der Texte von Roth für diese Publikation zusammenstellt und kommentiert, den »sanften simplen mann« und seine Werke in freundschaftlich direktem Ton, ohne mit kritischen Urteilen zu sparen: »zu der sich in seinem zögern ausdrückenden naivität gehörte gewiss die ehrlichkeit, die aus dem mangel an selbstvertrauen und aus der abwehr des ausgenutztwerdens kommt.«<sup>317</sup> Es ist ein bemerkenswerter Text, laut Titel ein »Haufen Teilverdautes«, den Wiener den Rothschen »Schriften« unterlegt. Voller Anspielungen auf die bis 1973 entstandenen Arbeiten Roths setzt er diese in direkten Bezug zu dessen Leben, psychischen Befindlichkeiten, sowie Trink- und Gesprächsverhalten. So beobachtet er etwa Roths »flucht aus der zeit des ablaufs in ein vor der welt geschütztes weltchen [...]«<sup>318</sup> In diesem Fall ist offensichtlich *Mundunculum* gemeint, auf das Wiener auch an anderer Stelle etwas abfällig als »weltchen« anspielt.<sup>319</sup> In seiner Mischung aus erkennbarer Zuneigung, detaillierter Kenntnis des Œuvres und in der kritischen Reflexion gewahrter Distanz ist der Text neben seiner Qualität als Kommentar ein literarisches Zeugnis der Beziehung zweier Künstler, die von geteilten inhaltlichen Interessen und konträren künstlerischen Vorgehensweisen geprägt ist.

Nicht nur der identische Entstehungszeitraum von Roths *Mundunculum* und Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*<sup>320</sup> legen einen Vergleich beider Werke experimenteller Literatur nahe. Beide führen eine grundlegende Kritik der Sprache und ihrer Verwendung im Schilde, bedienen sich kenntnisreich - und ironisch – der Schriften Wittgensteins, betonen die ubiquitäre gestaltgebende, normative Kraft der Sprache und entwerfen Welten bzw. utopische Gegenwelten.

Wiener bleibt bei seiner Beschäftigung mit Sprache in *die verbesserung von mitteleuropa, roman* der Schriftsprache treu, - bis auf ein Diagramm zur Veranschaulichung von Begriffsbildungsprozessen. Er verhält sich auch ansonsten (pseudo-)wissenschaftlicher als Roth, insofern er dem Leser ein ausführliches »personen- und sachregister«<sup>321</sup> und umfangreiche

<sup>316</sup> *Frühe Schriften*, nicht paginiert (S. 10f.)

<sup>317</sup> *Frühe Schriften*, nicht paginiert (S. 46f.)

<sup>318</sup> *Frühe Schriften*, nicht paginiert (S. 3)

<sup>319</sup> »angst vor den dingen, angst vor den leuten (weltchen: zwischen langerweile und angenehmer angst [anders: alles ist angst, er wird seiner selbst in der angst gewahr und dieses gewahrwerden ist angst - er gebraucht das wort angst ganz anders als ich]).« (*Frühe Schriften*, nicht paginiert (S. 178f.))

<sup>320</sup> »in der hauptsache 1962 bis 1967 geschrieben« merkt Wiener auf der ersten Seite an, was als Hinweise auf die Bedeutung des historischen Kontextes verstanden werden mag.

<sup>321</sup> *die verbesserung*, S. 1 - 10

»literaturhinweise«<sup>322</sup> als Bestandteile seines »romans« an die Hand gibt. Fußnoten und ein mit zahlreichen Anmerkungen versehener »essay« tragen ebenfalls zu diesem Eindruck bei. Ungewöhnlich ist freilich die Positionierung des Registers, das auch mit »inhaltsverzeichnis« überschrieben ist, am Beginn des Buches, ebenso wie die Zusammenstellung der Begriffe. Neben den in einer sprachtheoretischen Abhandlung zu erwartenden Stichwörtern wie »abbildung«, »bedeutung«, »begriff«, »linguistik«, »logik« usw. finden auch »arsch«, »blöd«, »darmhirn«, »helga«, »ich«, »ja«, »nein«, »oswald«, »scheisse«, »sieh es so« und einige weitere in diesem Zusammenhang deplaziert wirkende Worte und Wendungen Erwähnung. Doch wird das Projekt des Registers von a bis z durchgeführt, im Gegensatz zu Roth, der derartige Vorhaben meist schnell aufgibt wie zum Beispiel das oben genannte chronologische Verzeichnis der *Notizbuch*-Einträge in Tabellenform.<sup>323</sup> Die Zusammenstellung der »Personen«, »Sachen« und »Inhalte« auf den ersten Buchseiten gibt Auskunft über den Zugang, den Wiener zu seinen Themen wählt. Bezogen auf den gesamten »roman« und im Zusammenhang des hier unternommenen Vergleichs lässt sich die Bezeichnung »Logico-Poeticum«, mit der Roth *Mundunculum* tituliert, auch auf Wieners Text anwenden. Sowohl die Auseinandersetzung mit Wittgenstein, der bei Wiener immer wieder zu »weinstein« mutiert, als auch die Kombination längerer poetischer Passagen und theoretisch motivierter Begriffsreflexionen sind, wie gesagt, als Gemeinsamkeiten beider Werke auszumachen. Im Falle der *verbesserung* folgen auf ein gut fünfzigseitiges »Vorwort«, dessen Struktur an Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* erinnert, narrative Texte, die häufig zwischen Autobiografie und Fiktion changieren, eine »reportage vom fest der begriffe«<sup>324</sup>, das Drama »PURIM«<sup>325</sup>, in dem zunächst das Publikum, dann Passanten von den Schauspielern verprügelt werden, und schließlich der wohl bekannteste Teil, die »notizen zum konzept des bio-adapters«<sup>326</sup> und »appendix A der bio-adapter«<sup>327</sup>. Wieners »roman« ist in kleiner Type gesetzt, die meisten Seiten wirken durch Blocksatz und schmale Ränder sehr dicht, die ganze Aufmerksamkeit des Lesers fordernd. Im Gegensatz zu Roths *Mundunculum*, dem die Kombination von Wort und Bild, größere Typen und leere Seiten eine luftige Anmutung verleihen, steht hier der Text als Text im Vordergrund, seine fundamentale Sprachkritik auf semantischer, nicht aber auf visueller Ebene entwickelnd. Dementsprechend wird im Kapitel »zwei studien über das sitzen« gefordert: »ihr müsst euch mehr zeit nehmen! heutzutage lesen die menschen nicht mehr richtig: viel zu flüchtig!«<sup>328</sup> Abgesehen von der Auflistung einiger Comics und Kriminalromane könnte das wissenschaftlichen Standards genügende Literaturverzeichnis der *verbesserung* ebensogut in eine weniger experimentelle linguistische Untersuchung eingehen. Auffällig ist die große Zahl aktueller Publikationen aus den Bereichen Linguistik, Psychologie und Cognitive Sciences, auf die sich Wiener

<sup>322</sup> *die verbesserung*, S. 193 - 207

<sup>323</sup> S.o., S. 60

<sup>324</sup> *die verbesserung*, S. 89-98

<sup>325</sup> *die verbesserung*, S. 105-113

<sup>326</sup> *die verbesserung*, S. 134-174

<sup>327</sup> *die verbesserung*, S. 175-183

<sup>328</sup> *die verbesserung*, S. 124

»im verlaufe des vorliegenden bandes ausdrücklich oder stillschweigend« bezieht<sup>329</sup>, wodurch - neben Textumfang und inhaltlicher Dichte - sein Projekt der *verbesserung* bei allem Humor und offensichtlicher Ironie als eine ernsthaft betriebene Suche nach Auswegen aus ›vorgeschriebenen‹ Formen erscheint. Seiner Aufstellung der konsultierten Bücher und Texte stellt er die Bemerkung voran: »ich hatte gute lust, auch eine liste sonstiger quellen beizugeben - habe in der tat auch schon begonnen, sie zusammenzutragen (schaufenster, gespräche, landschaften, daten, gesichter, pornografische photos, zufälle, schallplatten, filme) - doch musste ich vor der fülle aufgeben.«<sup>330</sup> Anders als Roth, der 1200 Aktenordner mit ›flachem Abfall‹ füllt und in seinen Filmtagebüchern »schaufenster, gespräche, landschaften, daten, gesichter, pornografische photos, zufälle, schallplatten, filme« als eine autobiografische »liste sonstiger quellen« aufzeichnet, entscheidet sich Wiener für ein Vorgehen, das den lebensweltlichen Bezug nicht in dieser dokumentarischen Form integriert. Durch Erzählungen von alltäglich scheinenden Szenen aus der Perspektive eines »ich«, deren Protagonisten und Handlungsorte authentische bzw. authentisch wirkende Namen tragen, wird jedoch immer wieder ein diaristischer Gestus in den Text eingeführt. So zum Beispiel in den »zwei studien über das sitzen«<sup>331</sup>: »wir schreiben den 22. oktober 5 uhr morgens. es ist kalt und sonnig, luftdruck normal. [...] es ist anzunehmen, dass das café zwerina geschlossen ist, dennoch gehen wir vorbei und treffen auf dem wege paul katzinger.«<sup>332</sup> Im entgegen der Erwartung geöffneten »café zwerina« trifft der Erzähler auf eine Gruppe von Bekannten, mit denen er über Kunst, Psychologie und Politik diskutiert. Die sinnlichen Wahrnehmungen des »ich« - im Verlauf des Textes treten auch »oswald«, »hl. oswald«, »metaoswald« und »überoswald« in Erscheinung - werden wie unter Drogeneinfluss geschildert, wodurch die Ausschließlichkeit der eigenen Erfahrung veranschaulicht wird.<sup>333</sup> In diesen Passagen, die um die Wahrnehmung des über Sprache und Schreiben reflektierenden »ich« - oder eines alter ego - kreisen, begegnet bei Wiener eine performative Verflechtung von Reflexion, Narration und Aufzeichnung, die formal an Tagebuchtexte Roths erinnert.

In deutlichen - und teils durchaus schönen - Worten wird dem Leiden unter der Enge und Gewalt der Sprache Ausdruck verliehen: »[...] die sprache geht sozusagen mitten durch uns hindurch, der wirklichkeit unseres bewusstseins enge gassen vorschreibend [...].«<sup>334</sup> Oder unverblümt: »die organisation der wirklichkeit durch die sprache ist unerträglich.«<sup>335</sup> Und schließlich ein etymologisch fundierter Gedanke, der dem ›hervorbringenden Sehen‹ verwandt scheint, das Roth in *Mundunculum* beschreibt: »sehen und sagen (gemeinsame bedeutung ›bemerken‹, mit merke versehen, zeigen) zeigen

<sup>329</sup> So der Kommentar zu den »literaturhinweise[n]« (*die verbesserung*, S. 193)

<sup>330</sup> *die verbesserung*, S. 193

<sup>331</sup> *die verbesserung*, S. 115-133

<sup>332</sup> *die verbesserung*, S. 131

<sup>333</sup> »sie verzerren ihre leiber, bogen und streckten die arme, zerknüllten ihre gesichter und glätteten sie [...].« (*die verbesserung*, S. 115) »ich sah ihn mit seinen worten hantieren und sah seine sätze 3D vor dem was ich von ihm hielt [...].« (*die verbesserung*, S. 116)

<sup>334</sup> *die verbesserung*, S. 138

<sup>335</sup> *die verbesserung*, S. 52

mit ihrer gemeinsamen vergangenheit den wirklichkeitsschöpferischen charakter der sprache (sagen: etwas sehen lassen, die aufmerksamkeit richten).«<sup>336</sup>

Während Wiener sich auf den akademischen Diskurs seiner Zeit einlässt, ihn offenbar breit rezipiert und sich in der *verbesserung* teils auch einer entsprechenden Ausdrucksweise bedient<sup>337</sup>, bezieht sich Roth auf Theoretiker wie Wittgenstein oder McLuhan in *Mundunculum* vorzugsweise polemisch.<sup>338</sup> Wiener versucht sich auf Grundlage der Auseinandersetzung mit dem Kanon westlicher Bildung<sup>339</sup> und dem verfügbaren Spezialwissen insbesondere in den Disziplinen Linguistik und Psychologie schreibend auf den Weg zu den Grenzgebieten seines Bewusstseins zu machen, um die dort eventuell vorhandenen nicht sprachlich organisierten Bereiche zu erkunden.<sup>340</sup> »ein abhauen aus der sprache« nennt er in der *verbesserung* dieses Unterfangen, dem staatlichen »monopol auf die wirklichkeit« zu entkommen.<sup>341</sup> Für Roth fallen jegliche Anstrengungen dieser Art unter die »Bedienung der schrecklichen Sprachmechanismen.«<sup>342</sup> Er wendet sich ab von dieser Form der Suche nach Auswegen aus der Sprache und bedient sich stattdessen aller Ausdruckstechniken, derer er sich bemächtigen kann. Er beobachtet (sich) im Spiegel medialer Ordnungen beim obsessiven, unentwegten Aufzeichnen von Daten und dokumentiert die Implosionen der Medien als Peripetien seiner Selbstentwürfe, jedoch nicht als Vorboten der Katastrophe, sondern als Hinwendungen zu anderen Technologien der Selbstbeobachtung. Roth fürchtet die Implosion - in *Mundunculum* ist sie Ausdruck der inneren Kristallisierung durch Teilung des menschlichen Bewusstseins in immer kleinere Abteilungen - zugleich schreibt, zeichnet, filmt, fotografiert etc. er sie herbei: »[...] und so weiter implosiv in infinito« (M, 326).

Überzeugend vergleicht Nils Rölller in *Ahabs Steuer*, einer Gegenüberstellung von Oswald Wiener und Dieter Roth, die beiden mit Ahab und Ismael aus Melvilles *Moby Dick*<sup>343</sup>: »Wie Ahab drängt der gelehrte Dichter [Wiener] darauf, Grenzen zu überschreiten und die ›weiße Wand‹, das Gefängnis seines Bewusstseins zu durchstoßen.«<sup>344</sup> Wohingegen Roth »[...] im Binnenbereich, im Gefängnis des Bewusstseins rumort, und dafür Sorge trägt, dass ›der Unsinn nicht verloren geht‹, den Schimmel kultiviert, aber ismaelitisch nicht versucht, die Wände des Gefängnisses zu durchstoßen.«<sup>345</sup> Letzterer ersteinert sich nach Rölller Freiheiten im Medienwechsel, in Zwischenräumen, im Erschreiben von

<sup>336</sup> *die verbesserung*, S. 159, Anm. 47

<sup>337</sup> »bevor ich jedoch meine auffassung entwickle, stelle ich fest, dass es mir schwerfällt, relevante unterscheidungen zwischen pragmatismus, behaviorismus und positivismus oder neupositivismus einerseits, und den verschiedenen strömungen des zeitgenössischen marxismus andererseits zu treffen.« (*die verbesserung*, S. 137)

<sup>338</sup> Vgl. die parodierende Wittgenstein-Darstellung und Formulierungen wie »Great McLuhan hat das zum Beispiel auch vergessen [...]. Da verpasst er aber eine gute Gelegenheit zu schlagen.« (M, 203)

<sup>339</sup> In einem dem Literaturverzeichnis vorangestellten Absatz heißt es in *die verbesserung*: »[...] ich verzeichne auch bücher, deren kenntnis nichts weiter als einen generellen hintergrund besorgt [...] und die internationalen ›klassiker‹, deren kenntnis man bei jedem einigermaßen gebildeten voraussetzen kann, habe ich gestrichen.« (*die verbesserung*, S. 193)

<sup>340</sup> Vgl. Nils Rölller, *Ahabs Steuer - Navigationen zwischen Kunst und Naturwissenschaft*, Berlin 2005, S. 22, 100

<sup>341</sup> *die verbesserung*, S. 147

<sup>342</sup> *Gesammelte Interviews*, S. 100

<sup>343</sup> Nils Rölller, *Ahabs Steuer Navigationen zwischen Kunst und Naturwissenschaft*, Berlin 2005

<sup>344</sup> Rölller, S. 22

<sup>345</sup> Rölller, S. 22

Grenzen und dem damit einhergehenden Formulieren von Fragen, im Unterlaufen von gelehrten Anstrengungen und im Scheitern.<sup>346</sup>

Dass beide Künstler in ihrem Tun explizit von ihrer eigenen Erfahrung, ihrer subjektiven Wahrnehmung ausgehen und immer wieder zu deren Reflexion zurückkehren, scheint mir keine Gemeinsamkeit unter vielen, sondern die Basis zu sein, auf der die zahlreichen geteilten Interessen - deren Zentrum die Sprache bildet - in produktiven Austausch treten können; wodurch also auch eine Kontrastierung, wie die von Röller vorgenommene, möglich und sinnvoll wird. Das Phänomen des Selbst und seine Beziehung zur Sprache stehen am Ende der *verbesserung von mitteleuropa* - und am Ende von *Ahabs Steuer*: Anhand des Paradigmas der Schreibmaschine wird die Frage gestellt, inwiefern es »eine spekulative Auseinandersetzung mit dem Selbst als Maschine« ermöglicht, die »Schwebe zwischen Selbst- und Fremdbestimmtheit« zu akzeptieren.<sup>347</sup> Dies sei die »Art zu steuern«, die Ismael praktiziere, »der sich mit den Worten vorstellt: nennt mich Ismael«<sup>348</sup> - und sich so als Erzähler und im weiteren Verlauf des Textes als Beobachter seines Selbst einführt.

Auf der letzten von knapp zweihundert Seiten der teilweise assoziativ und hermetisch wirkenden *verbesserung* wird eines ihrer Anliegen explizit und ernsthaft dargelegt, einhergehend mit einer überraschenden stilistischen Modulation in die Diktion der Authentizität:

»ich habe an mir selbst gelernt, dass der sprachgebrauch entscheidend ist für die empfindungsweise, und über und durch diese für die materiellen zustände des körpers. [...] wenn der leser einen gewinn aus der lektüre meines buches ziehen kann, so wird das, hoffe ich, ein gefühl davon sein, dass er sich mit aller kraft gegen den beweis, gegen die kontinuierität und die kontingenz, gegen die formulierung, gegen alles richtige, unabwendbare, natürliche und evidente richten muss, wenn er eine entfaltung seines selbst - und sei es auch nur für eine kurze zeit - erleben will. möge er bedenken, welcher kraft, welchen formats es bedarf, gegen eine im grossen und ganzen abgerundete, stimmige, einhellige welt aufzustehen, wie sie uns in jedem augenblick an den kopf geworfen wird: er wird mir verzeihen, wenn ich die richtigen ansatzpunkte selten gefunden und in vielem über das ziel hinausgeschossen habe.«<sup>349</sup>

Auffällig ist der bekenntnishafte Charakter des Absatzes, zumal ohne erkennbare distanzierende Ironie oder das Gesagte relativierenden Humor. Der Gestus der authentischen Betroffenheit - »ich habe an mir selbst gelernt« - steht in deutlichem Kontrast zum sonstigen Ton der *verbesserung*, insbesondere die emphatische Verwendung des »ich«, »seines selbst« und die Rede davon, dessen »entfaltung« zu »erleben«. Ausgangspunkt des Schlussworts ist ein weiteres Mal der Umgang mit Sprache bzw. der »sprachgebrauch«, was den Fokus in Richtung der Verantwortung des Einzelnen verschiebt. Ob es eine Realität jenseits der Sprache gibt, bleibt in diesem Absatz offen, der »sprachgebrauch« ist zwar »entscheidend«, sogar »für die materiellen zustände des körpers«, aber ob er eine von der Sprache unabhängige Präsenz besitzt, wird nicht ausgeführt. In Bezug auf die oben festgestellte Parallele zwischen Roth und Wiener, das »ich« oder »selbst« und seine »empfindungsweise« in den Mittelpunkt

<sup>346</sup> Vgl. Röller, S. 131

<sup>347</sup> Röller, S. 140

<sup>348</sup> Röller, S.140

<sup>349</sup> *die verbesserung*, S. 191

zu stellen, erhellt das Ende der *verbesserung*, worauf Wiener dabei abzielt. Ihm geht es um eine Rebellion gegen das als richtig Angesehene: »gegen eine im grossen und ganzen abgerundete, stimmige, einhellige welt«.

### ***Mundunculum* zwischen Wissenskunst und Selbstbeobachtung**

Weitgehend repräsentativ für die tonangebenden künstlerischen Tendenzen dieser Zeit sind es Forscher-Künstler unterschiedlicher Couleur mit unterschiedlich ausgeprägter Nähe zu den Wissenschaften und ihren Methoden, die das Bezugsfeld Roths in den 1960er Jahren prägen. Die Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragen - wie Repräsentation, Zeichen- und Werkbegriff, Idee als Kunst - hat Konjunktur; Reflexion, Idee und Methode wird mehr Aufmerksamkeit geschenkt, sie werden im Werk explizit sichtbar und sind von diesem nicht zu trennen. In der Konzeptkunst gilt nicht nur bei LeWitt das Gebot »avoiding subjectivity«, keine wichtige Rolle spielen Subjektivität oder Emotionalität auch im Fluxus. Literarisch überformt und verfremdet findet sich der Selbstbezug bei Wiener. Roth ist in der Reihe dieser Gegenüberstellungen der Einzige, der einen expliziten Selbstbezug in den Vordergrund stellt und dem Selbstbeobachtung als Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens dient.

In der zentralen Bedeutung, die Texte in verschiedenen Formen und der Umgang mit Sprache für Roth haben, ließ sich für die 60er Jahre eine prinzipielle Nähe zu einem Großteil seines künstlerischen Umfelds in Europa und den USA feststellen.

Durch die Kontextualisierung wird deutlich, inwiefern sich Roth mit *Mundunculum* Themen, Fragen, Phänomenen annimmt, die in Kunst und Theorie dieser Zeit breit diskutiert werden: Sprache als Zeichensystem, die Zeichenhaftigkeit (und damit Lesbarkeit) der Dinge bzw. der Welt und damit einhergehend die Skepsis gegenüber sprachlicher und insbesondere schriftlicher Repräsentation.

»Roths Verhältnis zu den Kollegen ist eines des Wettbewerbs, das zur Tradition eines der Notwehr, das zur herrschenden Kultur eines des Ekels, das zu den Großkopferten der Gegenwart eines des Hasses.«<sup>350</sup> Diese Zusammenfassung Ripplingers folgt offensichtlich der Selbstdarstellung Roths, zumindest formuliert sie treffend den Eindruck, der etwa im Laufe der Lektüre von Interviews und bestimmten Tagebuch-Texte entsteht. In diesen Äußerungen überwiegt wahrhaftig Roths polemische Rhetorik der Ablehnung, Abgrenzung und Verweigerung gegenüber Zuschreibungen jeglicher Art. Unternimmt man dagegen den Versuch, »Roths Verhältnis zu den Kollegen«, »zur Tradition«, »zur herrschenden Kultur« etc. anhand anderer Texte und bildnerischen Arbeiten zu betrachten, indem man intertextuellen Referenzen und anderen Spuren der Rezeption nachgeht, ergibt sich ein differenzierteres Bild, wie es hier in Bezug auf verschiedene Autoren und Künstler nachgezeichnet wurde. Auch über diese hinaus lässt sich Roths Projekt der Selbstbeobachtung, das als solches auf eine lange Tradition rekurriert, nicht (nur) als »Notwehr« bezeichnen. Es mag dies ein Aspekt sein - Roth

---

<sup>350</sup> Ripplinger, S. 134

begegnet der herrschenden Moral auch in seinen eigenen Worten mit einer eigenen (Un-)Moral - doch lassen sich Nähe und Distanz gleichermaßen finden. Damit relativiert sich auch die Beobachtung Ripplingers bezüglich der künstlerischen Vorgehensweisen: »Die von Roth gewählten Formen [...] zeigen, wie sehr er sich von den Tendenzen seiner Zeit distanzieren wollte.«<sup>351</sup>

Laszlo Glozer beschreibt Roths Position in seinem Umfeld als ›kompatibel‹ und zugleich souverän und kommt damit der hier vertretenen Auffassung näher:

»Sobald man Roths Wirken im Milieu seiner Zeit zu fassen sucht, verschärft sich das Profil des souveränen Einzelgängers. Einerseits: die Kompatibilität wird deutlich hinsichtlich Ideen, Beweggründe, Haltung. Kontakte, Dialoge, Freundschaften kommen in Sicht, die des öfteren sogar in Gemeinschaftsarbeiten mit anderen Künstlern münden können.

Aber, andererseits, auch die Differenz zur Zeitkunst stellt sich heraus. So wie Roth, ein früher Protagonist der ›Konkreten Poesie‹, das ihn bald beengende System abstreift und in seinen *Stupidogrammen* bildnerisch verulkend ad absurdum führt, so ambivalent gestaltet sich sein Verhältnis in den folgenden Runden zur ›Kinetik‹ und zur ›Fluxus‹-Bewegung. Sich der Gruppendynamik entziehend, agiert er, gastweise in der Szene, ›unterhalb‹ einer verpflichtenden Festlegung.«<sup>352</sup>

Aufbauend auf den Beobachtungen zu *Mundunculum*, dessen Entstehung, inhaltlichen Reflexionen, Intertexten und Kontexten werden als Einleitung in das folgende Kapitel Selbstentwurf und Selbstbeobachtung im Rothschen Œuvre genauer beschrieben. Diese beiden Kategorien können danach als Perspektive für eine nach Medien differenzierte Synopse in Anschlag gebracht werden.

---

<sup>351</sup> Ripplinger, S. 135

<sup>352</sup> Glozer, S. 11