

Stefan Ripplinger

Scheiße, Pudding und Zubehör Über Dieter Roths Bücher

*Bist du mit uns auch bereit, keinen Gott mehr anzuerkennen,
Als nur diese drei: das Chaos hier, die Wolken dort, und die Zunge?*
Aristophanes, „Die Wolken“

Es gibt Dichter, die nichts sagen wollen, solche, die sagen, dass sie nichts sagen, weil es unmöglich sei, etwas zu sagen, und solche, die etwas sagen wollen. Dieter Roth gehörte zu den Dichtern, die etwas sagen wollen, obwohl er wusste, dass es unmöglich ist, etwas zu sagen.

Aber wollte er mit seinen ersten Büchern tatsächlich etwas sagen? Es sind bunte Bögen, übereinander, gegeneinander zu verschieben, eine Art Do-it-yourself-Konstruktivismus, Op-Art *avant la lettre*. Was könnten diese Kaleidoskope schon sagen? Muss denn immer irgendetwas gesagt werden?

Die Titel geben erste Hinweise. In den Kreisen, in denen sich Roth damals bewegte – Eugen Gomringer, der Mitbegründer der Konkreten Poesie, gehörte dazu, der Abstrakte Marcel Wyss, der Dichter und Dramaturg Claus Bremer und Daniel Spoerri, zu jener Zeit erster Tänzer am Stadttheater Bern –, gab man sich cool, schloss an die exakten Wissenschaften an mit „Konstellationen“, „Extensionen“ und äußerstenfalls „Artikulationen“. So hießen die Bücher damals, Roth nannte aber sein erstes „Kinderbuch“, sein drittes „Bilderbuch“ und dann eine lange Reihe schlicht „Buch“ oder, in der Sprache des Landes, in dem er lebte, „bok“ und begründete das 30 Jahre später so:

Ich wollte schon so ein bisschen sozial erscheinen, kinderlieb ...¹

Das Kinderbuch war tatsächlich für ein Kind gedacht, nämlich für Bremers kleinen Sohn. Doch ob dieses Kind das Buch zu Gesicht bekam, ja, ob je ein Kind etwas damit hat anfangen können, darf mit dem Künstler selbst bezweifelt werden.

It's so easy, children cannot protest. You push it over to them and they say, „aaah, circles and squares“. At least that's what I thought, but I think no children have almost seen this book. They would be fantastically bored.²

Das Kind, an das sich diese ersten Bücher richteten, war Roth selbst, der auf die Abgeklärtheit der Abstrakten und Konkreten mit einer gewitzten Schlichtheit reagierte und an die Stelle ihrer zahnlosen Deduktionen die Ansichten eines Zahnlosen setzte. Der Säugling begann die Farben um sich her zu unterscheiden, er begann Gestalten zu erfassen und anzuordnen und wagte schließlich seine ersten Schritte.

Die „bokur“ zeigen Striche, Punkte, Buchstaben, die sich im Raum ballen, zerstreuen, aneinanderfügen. Visuelle Poesie, aber kein harmloses Spiel, nicht das dekorative „intermedium between poetry and painting“, nach dem so viele Betonbauer der

Concrete Poetry strebten,³ sondern ein sich über viele Buchseiten hinziehender Orientierungs- und Wahrnehmungsprozess. Das zeigt sich schon daran, dass die einzelnen Seiten nie für sich stehen. Wenn leere, schwarze oder gelochte Blätter eingeschaltet sind, so weist das, was ihnen vorausgeht, was ihnen folgt oder was durch sie zu erkennen ist, einen Wert, ja eine „bedeutung“ zu, wie Roth selbst in seiner eleganten Lautschreibung⁴ formuliert.

aine saite ler lasen / si bekommt genvg bedoitung fon andern saiten her vo etvas stet⁵

Es geht nicht um ein psychologisches Experiment, sondern um eine ganz private Erkundung. Was Roth schon in diesen Jahren vom Akademismus seiner Zeitgenossen scheidet, ist, dass er sich nicht klüger, größer und reifer gab, als er war, sondern naiver, kleiner und unreifer. Er schaute nicht von oben, sondern von unten auf die Welt, wie ein Kind.

ich wais nicht was raife ist ist es die fähigkeit morgen frü sterben zu könen (...) übrigens: wir sind noch furchtbar unraif wir solen uns den zucker abgewönen besonders den gegensaitigen wir sind grünlich ferschisene schafsköpfe wir waichen knaben wir blaichen raben wir ungesunden waisnichtse (...)⁶

Umso merkwürdiger, dass ausgerechnet seine ersten Arbeiten von Daniel Spoerri als Beispiele für den damals propagierten „Objektivismus“ angeführt werden. Ziel sei es,

to eliminate the subjective point of view of the author.⁷

Roths Ziel war das erkennbar nicht, aber er verbarg seine kindlichen Absichten noch hinter erwachsenem Purismus und stand damit nicht allein.

freilich waren die frühen gedichte (auch unsere) nur in der theoretischen draufsicht kahlkühl, drunter wabert der heisse erguss ... (Oswald Wiener)⁸

Irgendwann zwischen 1956 und 1959 trat das Kind in die Lallphase ein. Der Raum ist nicht länger bloß einer der Wahrnehmung, sondern auch einer der Sprache. Im „bok 1956 -1959“⁹ wirbeln die einander symmetrischen Buchstaben "d" und "b" in diesen leeren Raum und beginnen sich, zu sternartigen Vierergruppen gefasst, umeinander zu drehen und sich wieder aufzulösen. Darauf schieben sich zwei Ketten Konsonanten und Vokale ins Blickfeld.

... r r t r t r t r t r t r t ...
... eo a oa e oe a ae o ae e ...

Auf den nächsten Seiten greifen sie wie Reißverschlusszähne ineinander:

atoretoratorateroterat

In der bislang sinnlos erscheinenden Reihe erscheint der Name des Autors, „rot“ (Roth schrieb sich damals Diter Rot), zugleich eine Grundfarbe und, in der Schreibung und Aussprache „röt“, das isländische Wort für „böser Mensch“ oder „Unordnung“, bzw., in der Schreibung und Aussprache „rot“, für „Bewusstlosigkeit“. ¹⁰ Erkennen kann, wer will, neben anderem auch den „rat“, der dem „a(u)tor“ teuer ist, den oder das „tor“. ¹¹ Diese Folge rekombiniert sich auf den folgenden Seiten, „rot“ kristallisiert sich heraus.

Nun werden „a“ mit verschiedenen Konsonanten, „r“ mit verschiedenen Vokalen verknüpft:

... ar ak af ab af ab af ak ra ra ra

und

ar ur ar ir re ra re ri ro ru or ir er

Die Reihe bereitet den dramatischen Auftritt eines einzelnen

ir

vor; es bedeutet „ihr“ und ruft nicht nur alle andern Personalpronomen des Deutschen auf den Plan, „ich du es vir si“, sondern provoziert auch die Origo, das Ego, das sich ihm, ebenso pathetisch, auf leerer Seite gegenüberstellt:

ich

Schließlich beginnen sich die Pronomen im Raum zu drehen, wobei – Dieter Schwarz hat darauf hingewiesen¹² –, die Wirbel von „d“ und „b“ wieder aufnehmend, „np“ und „qn“ als gespiegelte „du“ gesehen werden können. Auf einer der folgenden Seiten wird der Raum von einem Kreuz aus Präpositionen (und dem unbestimmten Artikel „ain“, der ihre Substantivierung nahe legt) gebildet.

ain
für
in für mit gegen aus
gegen
in

Unselbständige, strukturierende, zeigende (deiktische) Wörter, Präpositionen und Pronomen, reißen also den Raum, das „Zeigefeld“, ¹³ auf. Das Buch führt das Spiel, aber auch das Drama der Orientierung innerhalb der Sprachwelt vor Augen. Es ist weder allgemein noch abstrakt, sondern unmissverständlich bezogen auf den einen, der um sich tastet und der sucht: rot.

Damit ist die große Frage gestellt, die ihn bis zum Ende seines Lebens nicht mehr losließ. Sie zu beantworten, hat er, vom Sonett bis zur Videoinstallation, mehr Mittel eingesetzt als irgendein anderer Künstler oder Schriftsteller seines Jahrhunderts, aber die Frage ist immer dieselbe. Wer oder was ist Roth? Was hat ihn gemacht, wo kommt er her, wo steckt er drin, wohin geht er? Warum muss er derart leiden? Alles andere interessierte ihn kaum.

Eine Dekade nach den „bukur“ ließ er, längst ein bekannter und international agierender Künstler, einen Essay mit dem Titel „Wer war Mozart?“¹⁴ erscheinen. Die Antwort findet sich in der Mitte der ansonsten fast leeren Broschüre:

Ich weiss es nicht.

Das könnte bloß ein netter Witz sein, folgte diesem Büchlein nicht im selben Jahr eines zur Frage „Wer ist der der nicht weiss wer Mozart war?“¹⁵ Wiederum in der Mitte:

Ich weiss es nicht.

Das erste trägt als Motto den Sinnspruch:

Es füllt sich mit Erwartung da rein
das kleinste Buch – so soll es sein.

16 geheftete Seiten, die ein kulturhistorisch derart bedeutsames Thema bündig behandeln wollen, ziehen die größte Erwartung auf sich. So soll es sein. Und dann zeigt er, wie es nicht sein soll, aber doch ist.

Es füllt sich mit Erwartung da rein
das kleinste Kind – so soll es sein.

Der wüste Ignorant porträtiert sich im Motto des zweiten Essays als sehr kleines Kind, auf das die größten Erwartungen gesetzt werden. Er hat sie nicht erfüllt. Selbst die Frage „Wer bist du?“, auf die jedermann zumindest eine Hausnummer oder ein Schulzeugnis parat hat, kann er nicht beantworten oder sie wenigstens, wie die nach Mozart, entschlossen ignorieren. Mit 41 Jahren wusste der Essayist nicht, wer er ist. Mit 46 Jahren wusste er es noch immer nicht. Und mit 50 oder 60¹⁶ noch viel weniger.

Kristbaumsplizer Christbaumsplitter in der. In der Fortbewegungs- und Erlebnismaschine, wie der Pökel im Braten. Wie Frau Schwein in Kleinwürfelgestalt in Herrn Hasen, vertreten von seinem eigenen Rücken, sitzt. Ohweh! Wie viele Runden Lebenslaufes später sitzen ihm noch Kritz Christpfahlsplitter im den Weichteilen den weichen Muskelseilen der Fortbewegungsmaschine? Es sitzen ihm viele viele Runden später die Kritzpflaumsprinter im Zentralorgan. Wie heisst dieses Zentralorgan, wie heiss ist es? Es heisst nicht etwa heisser Brei, frau Katz! Sondern hier wird gesprochen, wie man wohllesen kann von den Paulusinischen Pfählen, welche der R., auch D.R. abgekürzterweise genannt sich aus dem Fortbewegungs- und ErlebensKombinat langsamlich her- oder hinausgedreht hat – sagt er.¹⁷

Der „Lebenslauf mit 5C Jahren“¹⁸ wandelt den „von 46 Jahren“¹⁹ ab und verschneidet ihn mit anderen Texten des Autors.²⁰ Der Anfang zeigt D.R. als weichgekochten und mit Splintern des Christbaums gepökelten Braten, als Körpermaschine, als Aufnahmeapparat, als gefühlten Paulus²¹ und sein Leben als Wettrennen. Man wird an das zwischen Hase und Igel denken müssen, in dem Roth die Rolle des Hasen bzw. des „Pisshasen im Scheissklemmsatz“ oder des „Scheißhasen“²² (schwäbisch für einen ängstlichen Menschen) in der Klemme zugebracht ist, den das „Ick bün all hier“ der schlaunen Igel verdrießt.

Jetzt kommt das allumfassende Schraubstück Ehrgeiz, Ambition oder Vorankommensdrang genannt. Genannt auch Das Schraubstück oder die Brust oder Herzkäfig der Enge, die allumklammernde Presswurstmaschine, das Herzsäulen Pressbrett, Ambitio die Gewaltige, Verschlingerin der neun Musen, Muse die Zehnte. genannt.²³

Aber die Klemme, in der er steckt, ist nicht allein die eines quälenden Ehrgeizes. Er sieht sich auch in einem „tiefdunklen Loch“ feststecken, nacheinander in dem des Körpers, der Familie, der Angst, der Zivilisation, des Triebes, Deutschlands, der Schweiz, Islands, der Ehe und vor allem in dem der Sprache.

Geboren werde unter die Maulscheisser, tarnigerweise Menschen genannt. Mord und Tod dem, der nicht mit dem Munde seine Notdurft zu verrichten lernt. Lernen mit dem Maul zu scheissen und Pissen.²⁴

Schon im „Mundunculum“ hat er sich als „rauchenden und trinkenden und scheissefressenden Rot“ gezeichnet.

Wenn er im „Lebenslauf“ darauf hinweist, dass es die Sprachscheiße, die einer in sich hineinfrisst, auch wieder auszuscheißen gilt, bezeichnet das ein allgemeines Gesetz und Verhängnis, aber auch den Stoffwechsel des Künstlers Roth. Was in ihn gestopft wird, gibt er, möglichst vollständig, wieder zurück. Dabei wird Scheiße nie angenehm, etwa als süßliche, schmiegsame Masse, empfunden, sondern stets als widerlich, fremd, formlos.²⁵

So zeichnet er sein Leben nach als Scheißen und Beschissenwerden, aber auch als „Kurve“, „Sehne“, „Kurvensehne“, „Bogen“, „Bogensehne“, „Biegung“, als eine Beugung (hier ist auch an seine „Konjugationen“ zu denken),²⁶ ein Hingebogenwerden und als „Kurve ins Nichts“ oder, an Kierkegaard angelehnt, als „Rennen zum Tode“. Der Terror der Hitlerzeit wird erinnert, die Bombennächte, die Moralhölle der Schweiz, die Verzweiflung auf Island. Er hält sich freilich nur wenige Seiten damit auf, dann platzt in dieses ohnehin in Trümmern dargebotene Leben eine Erzählung. Ihr Protagonist, abwechselnd Friedemann, Friedebert, Friedrich und Fritz genannt, stellt mit Schrecken fest, dass sein Architekturbüro von einer Bombe zerstört worden ist. Nicht dass seine Zeichnungen und Unterlagen zerfetzt und zerstreut sind, schockiert ihn, sondern dass sie offen und ungeschützt daliegen. Er vergleicht sie mit kleinen Walen, die an ein Ufer getrieben werden, wo sie verenden müssen, der Gier der Jäger preisgegeben.

Die Zeichnungen, wie wenn man Wale an Land treibt und dort in ihrer Hilflosigkeit abschlachtet. Man treibt sie an Land und schlachtet sie in grossen Zahlen ab. Wie eine Walfischtreibjagd sah das hier aus, für jeden Begehrlichen ein gefundenes Fressen. Man sah alles was man – begehrte man dererlei Dinge – haben wollte, Zeichnungen und Schriftstücke lagen in Fetzen zerfetzt, unbrauchbar, manches noch brauchbar, umher, und sollte jemand nach solchen Funden begehren, so könnte er sie hier finden, wie bei einer Wal-Treiberei, da brauchte einer nur zuzulangen und sich das nehmen, was er am meisten begehrte. Wie wenn man Wale in Haufen an Land treibt, musste das für den aussehen, der serbisches Schweinefleisch nicht bekommen konnte. Da lag alles offen herum, oder umher, wie auf einer Kleinwaltetreibjagd, offen daliegend dem, der es begehrte. Wie auf einer Wal-Treibjagd lag hier dem, der es begehrte, das Gesuchte offen, hilflos, zum Zugreifen, da. Wer das suchte, was hier offen dalag, dem musste dies wie zu Haufen an Land getriebene, und gejagte, hilflos daliegende Kleinwale vorkommen, oder erscheinen.²⁷

In dieser Weise wird der Satz noch einige Dutzend Mal abgewandelt, nicht in der Art einer Steinschen Fuge, sondern in der einer Rothschen Selbstkorrektur. Erkennbar ist der stilistische Unterschied zum autobiographischen Manteltext. An die Stelle von dessen Brüchigkeit und Emotionalität tritt die distanzierte Reflexion auf das Material der Erzählung selbst. Die Szene der Zerstörung, die sie ausmalt, ließe sich mit Schwarz

als Metapher für den Text lesen; die Abschnitte lägen wie Fetzen eines einstmaligen Ganzen umher (...).²⁸

Da dieser Text aber von ganz realen Bomben, von „Menschenfressern“ und dem Abschlachten, Pökeln und Verspeisen eines Kindes handelt, muss die Metapher

wohl auch auf den Porträtierten selbst bezogen werden. *O, what a noble mind is here o'erthrown.*

Roth wäre nicht Roth, erlaubte er sich nicht selbst in dieser finstersten Finsternis noch manche Finte. Es fängt damit an, dass die eingefügte Erzählung aus der seinen Lesern wohlbekannten Übersetzung des Romans „2 tvöfaldir & 4 einfaldir“ stammt; bei ihm heißt er „2 Doppelverhehlte plus 2 Einverhehlte“, weil das isländische „tvöfaldur“ sowohl „doppelt“ als auch „doppelzünftig“ bedeutet. Eine erste Partie der Übersetzung erschien 1969 in der von Roth und Rudolf Rieser veranstalteten Zeitschrift *Poetrie* (später *Poeterei* bzw. *PoEmetrie* und *Posiererei*),²⁹ ein zweiter als „bruchstück. aufgegebenen teil eines fortsetzungsromans 1969-1971“,³⁰ ein dritter in „Das Fatal-Original“, dem dritten Heft der „Bastelnovellen“.³¹

Ein Verfahren seiner umdeutenden Übertragung wird schon daran kenntlich, dass die Fassung von 1969 den Verfassernamen Hreggviður Hlynur alias Vigfús Björnsson als „Schreckholz Alleiner“ wiedergibt, wobei „Holz“ eine Übersetzung von „viður“ ist, während „Schreck“ den Klang von „Hregg“ (wörtlich „Sturm, Hagelschauer“) und „Alleiner“ den von „Hlynur“ (wörtlich „Ahorn“) nachahmen, also Oberflächenübersetzungen sind. Im „Lebenslauf“ erscheint er als „SCHRECKFUSS ALLEINER“, bezieht also „Vigfús“, den bürgerlichen Namen des Autors, eines Freundes von Roth, mit ein. Auf diese Weise auf Anklänge reagierend und die Wörter beim Wort nehmend, beginnt die Übersetzung der spannenden Geschichte 1969:

Das Grossgehäuse des Werkwissenschaftszusammengusses zündete, eins einem Riesengestirn, über das Hohe der Stadt Rauchbucht, an einem Kurztag. Das war gesagt, dass diese neue Stadtmitte dazugeworden sei nächst dem in einer Nacht. – Glanzliches Zeichen auf Reichumsleben hin, Kunstreines Erfassen und Grosshäuptigkeit.³²

Im „Lebenslauf mit 50 Jahren“, also 1980:

Das Gebäude der Vereinigten Hoch- und Tiefbau Unternehmungen ragte und leuchtete wie ein grosses Gestirn über die Stadt Reykjavík, die Rauchbucht, hinaus, die eigentlich Dampfbucht heissen sollte. DAS GROSSGEBÄUDE DES WERKWISSENSCHAFTS-ZUSAMMENGUSSES ZÜNDETE, EINS EINEM RIESENGESTIRN, ÜBER DAS HOHE DER STADT RAUCHBUCHT, AN EINEM KURZTAG. Es war an einem der dunklen Wintertage, wie sie über der Stadt Rauchbucht zu liegen pflegen. Das Hochhaus der Vereinigten Bauunternehmen leuchtete wie ein riesiges Sternbild vom hochgelegenen Teil der Stadt herunter. An einem der schwarzen Wintertage die auf der Stadt Rauchbucht zu liegen pflegen ragte das Hochhaus, das bekannte Hochhaus der Ingenieure, hinaus und herüber über die ganze Stadt. Es war an einem schwarzen Wintertag. Es war ein Wintertag, dunkel wie sie über der Stadt Reykjavík zu liegen pflegen. Das Hochhaus der Vereinigten Technischen Unternehmen leuchtete, einem Riesengestirn gleich. ES WAR EINER DER KURZEN WINTERTAGE, SCHWARZ, WIE SIE ÜBER DER STADT REYKJAVIK ZU LIEGEN PFLEGEN. Das hohe Gebäude der Vereinigten Werknehmer und Ingenieure zündete gleich einem Sternbild über die oberen Teile der Stadt. Oder es glitzerte wie Sterne oder wie die Sternbilder, oder einfach: es glitzerte wie ein Riesen-Sternbild, oder noch einfacher gesagt: Es glitzerte Sternen ähnlich. Das hoch-Haus der Vereinigten Bau-Unternehmen. Das war das Hochhaus, hoch und elegant, welches über der Stadt hinwegfunkelte, es wohnt manch armer Mensch im Dunkel anderer Städte, wohl! jedoch, der kurze Tag, die lange Nacht, das alles, oder dieses Eine oder diese Zwei Beiden brachten Ordnung unter die Gäste des an Emsigkeit selbstverständlich interesseweise teilhabenden Volksabgeordneten aus der dunkleren Seite des Unternehmens, das hier aber nur die Seite zeigte, welche der Helligkeit des dunklen Tages die ähnlichste war oder sein konnte, nämlich fast keine Helligkeit. Nur das Hochhaus strahlte es aus, dieses Licht, das man dem Tageslichte versucht sein kann zuzurechnen oder schreiben. Denn dieses Licht, von altersher was Dunkles, und nicht, wie man vom Worte Licht her zu strahlen oder herzu strahlen gewohnt sein könnte und überhaupt gewohnt ist, so leuchtete es, nicht hell aber auch nicht dunkel, sondern es kam einem nur so vor, d.h. ein Haus, gross wie das genannte,

das Hochhaus der Vereinigung, das kam einem entweder leuchtend vor oder höhrend, denn es hatte durchaus etwas Höhnendes, Lichtes an sich.³³

Obwohl die bearbeitete Übersetzung sich dem Standarddeutschen angenähert hat, ist sie dunkler als die ursprüngliche, die in Versalien noch einmal mitgeliefert wird. Das Hochhaus leuchtet wie ein Stern im Dunkel des Wintertags. Aber was ist das Dunkel eines Tages? Was ist ein Tag, was ist eine Nacht in Reykjavík? Was für ein Licht verströmte das Hochhaus also, eines des Tages, eines der Nacht, eines der Nacht im Tage, des Tags in der Nacht? Solche immer neu abgewandelten kindlichen Nachfragen brechen den Satz auf. Denn nichts verträgt die Sprache schlechter, als dass man ihr zu nahe rückt, und verständlich ist sie, wie Valéry bemerkt, nur

dank der *Geschwindigkeit unseres Überquerens der Wörter*. Auf gar keinen Fall darf sich einer auf ihnen niederlassen, denn zur Strafe löst sich dann die klarste Rede in Rätsel auf, in mehr oder weniger komplizierte Illusionen.³⁴

Die *décomposition* durch Verlangsamung und Verwörtlichung wird, den „Maulscheissern“ zum Trotz, mit großer Lust betrieben, und wer die seriellen Arbeiten Roths von den stofflichen und verweslichen trennen will, sollte bedenken, dass die Serialität der wahre Kompost sein kann. Erschien die Übersetzung von „2 tvöfaldir“ in *Poesiererei* noch als übermütiges Spiel, gewinnt sie als Kommentar zu Leben und Werk etwas Abgründiges. Etwa wenn der mit „Diedrich (...), Karlerich, dem Dritten, Karl-Dietrich I., Dieder dem Biederem“ gleichgesetzte Friedrich/Friedebert/Friedemann/Fritz seine der Neugier der Kollegen ausgelieferten Papiere larmoyant mit geschlachteten Walbabies vergleicht. Roth hat aber, je älter er wurde, desto offener, seine Papiere, seine geliebten Dinge, ja selbst die intimsten Ereignisse seines Lebens, in Fetzen, Trümmern und „Tischruinen“, der Öffentlichkeit ausgehändigt. Es ergibt sich nebenbei, dass er nicht aus Exhibitionismus handelte. Immer ging es ihm um die ebenso schmerzliche wie selbstironische Beantwortung der Frage, wer der ist, der nicht wusste, wer Mozart war.

Als Höhepunkt dieser Erkundung gilt sein Beitrag zur Biennale 1982, als er mit Super-8-Filmen, Polaroids und Tagebuchaufzeichnungen sein

täglich stattfindendes Gelebe zeigen³⁵

wollte. Dokumentation und Diarium, spätestens seit „snow“ (1964)³⁶ und „die blaue flut“ (1967)³⁷ integraler Bestandteil des Werks, wurden mit diesem Jahr zu seiner hauptsächlichen Beschäftigung. Vor allem die seit Ende der Achtziger entstehenden so genannten Kopiebücher, in meist minimaler Auflage fotokopierte Konvolute, bieten Autobiographisches, von frühen, etwa den Notizbüchern aus den sechziger Jahren, bis hin zu letzten Aufzeichnungen. Wie immer liegen Banalität und Verzweiflung nahe beieinander. Im „Notebook '88“³⁸ berichtet er etwa unter dem 17.1., dass sein Tintenschreiber („Rotring No 0,25“) nicht funktioniere, belegt den Fakt mit Polaroids, handelt von der „laundry situation“, fällt plötzlich in eine sprachphilosophische Reflexion

„Diese Sprache ist so & so“
Unsinn (?) redet von den Leuten (die sie sprechen) nicht

fügt eine

translation (in pencil, to get back to drawing and patterning)

an, berichtet wieder von der Arbeitssituation, den verschiedenen Stiften, die er benutzt. Es folgt die Notiz

(heute, 31. Jan immer noch) meistens im Bett. Grippe kam dazu (zu den Entzugserscheinungen); auf der Bank kein Geld mehr (nur kleine & unzureichende Verkäufe, die (ich) z.T. aufschieben muss(te) – weil, eben, krank?

in mid January, when tried: to stop drinking Alc., to eat almost nothing (diabetes from overweight), stop smoking (...)

Je mehr sich Roth seinem Leben zuwandte, desto mehr wandte er sich von den Produkten der andern ab, die ihn in den fünfziger und sechziger Jahren noch sehr beschäftigt hatten. Die andern, ob Eltern, Geschwister, Freunde, Feinde, Klassiker oder Modernisten, nahm Roth bis zu seinem Ende selten anders denn als Konkurrenten, Gegner, Feinde, als bevormundend und bedrohlich wahr. Doch gerade diese allgemeine Gegnerschaft trieb ihn, der im Schraubstock der Ambitio und der Angst steckte, an. Das „ir“ provozierte, ja erzwang das „ich“.

Der Künstler, den seine Bekannten und Freunde als großzügig rühmen,³⁹ stellte sein Geld und seinen Einfluss gerne zur Verfügung, veröffentlichte im „Familienverlag“ die Bücher von Bekannten und Verwandten, öffnete seine *Zeitschrift für Alles* ohne Ausnahme jedem, der etwas beitragen wollte. Doch in den mit seinen Namen gezeichneten Arbeiten blieb er ganz bei sich, und hinter einem Titel wie „Franz Eggenschwiler der Jünglich, der Mann, die Zeit, das Werk (bis heute 2.4.71)“,⁴⁰ der anderes erwarten lässt, verbirgt sich nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine trunkene Roth-Geschichte; von Eggenschwiler keine Spur. Selbst die „Kollaborationen“ mit Arnulf Rainer, Richard Hamilton, Stefan Wewerka und anderen sind häufig als „Duelle“, als „Trennkunst“ angelegt.

Es ergaben sich da Gewächse, Gebilde und Konstruktionen, die manche vielleicht Kontrastierungen, Komparationen, Paraphrasen, Persiflagen nennen, als wir nebeneinander zeichneten und zur präzisen Abgrenzung eine Trennlinie zogen, die nur gegen ein Pönal (100 DM pro Strich) überschritten werden durfte, um so jede Vermengung zu vermeiden⁴¹

beschrieb Rainer eine Zusammenarbeit. 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. Obwohl er die Berühmten in einen Sack steckte, traf er doch immer den Richtigen:

(Denn) find ich de Frisch blöd, und de Dürrenmatt grausam, und de Brecht eklig, und so. Eifach so. Ganz ungefähr. Ganz ungefähr.⁴²

Nur der Tod der anderen wusste sein Urteil ein wenig zu mildern.

Also mini Mueter han ich überlebt – weg isch si, Gott sei Dank. Min Vater – weg, Gott sei Dank. Alle sind weg. Und jetzt chunnt, jetzt han ich nume no de Sport, dass ich ganz gwüssi Lüt no chan überflügge, und abschiebe und wegstosse, na. Und das, für mich sind de Frisch und Dürrenmatt so chlii, die bruch ich gar nümme wegstosse, die sind scho wegfuulet, oder.⁴³

So sind also die aus isländischen Tageszeitungen,⁴⁴ Comic-Heften,⁴⁵ aus dem *Daily Mirror*,⁴⁶ dem *Köln Express*⁴⁷ oder der *Quick*⁴⁸ geschnittenen Blätter aufzufassen – als Bewältigung, Berichtigung, Besetzung von Feindlichem; von der Pop Art sind sie denkbar weit entfernt. Unvergesslich die Behandlung, die er erst dem *Daily Mirror*,

später Grassens „Blechtrummel“, Alfred Andersch, Hegels Werken und dem *Spiegel* angedeihen ließ. Er weichte sie ein, würzte sie nach allen Regeln der Fleischerkunst und stopfte sie in Naturdärme. Auch dies eine genuin literarische Arbeit, zu der Barbara Wien kategorisch feststellt:

Die Literaturwürste sind Bücher.⁴⁹

Sie sind also nicht nur (meist) aus Büchern gemacht, sondern Rothsche Bücher geworden, Kriegsgefangene, seinem Imperium einverleibt.

Seit Mitte der Sechziger begnügte sich der Künstler gelegentlich damit, aufdringliche Bücher, statt sie zu verwursten, lediglich zu ändern, etwa die „Germania“ des Tacitus, Hermann Brochs „Tod des Vergil“, eine bräunliche Schrift über Nietzsche oder eine Übersetzung von Benjamin Pérets „Histoire naturelle“. In einem Aufsatz von Ulrich Dibelius, „Abfälle – Ausfälle. Notizen zum Musikbegriff bei Dieter Schnebel“, verändert er den ersten Satz durch Streichung:

~~Musik als die umhagte Region des ästhetischen Wohlbefindens für Naive, Weltflüchtige, Unentschiedene, Ausgestoßene, auch allzusehr Angepaßte und Integrierte oder anderweis Geschädigte müßte wohl zu einem kulturellen Sektendasein verkümmern, wollte (darüber geschrieben: überliesse) man sie allein den Ansprüchen oder Interessen dieser Anhängerschar von Sonderlingen und Schwärmern überlassen.⁵⁰~~

Die Änderung ist nicht ganz zu Ende geführt, aber es wird doch deutlich, um wieviel schöner und eleganter die Welt wäre, hätte Roth sie redigiert. Noch deutlicher bei seiner Verbesserung der „Paare Passanten“ von Botho Strauß, der schrieb:

Der Eindruck, den man von den Geretteten gewinnt, ist allgemein ein enttäuschender. Für ihre Lage vor dem großen Übertritt finden sie nachträglich keine oder nur die flauten Worte.

Roth kritzelte an den Rand:

Die Geretteten enttäuschen, sie sprechen flau ...⁵¹

Vieles, was er produziert hat, war Korrektur, und alles war Selbstkorrektur. Bevor er zu den „Konstruktivistischen“ stieß, hatte Roth Gedichte geschrieben, die er, nachdem sie von jenen als sentimental abgelehnt wurden, in einem poetischen Akt zerstörte: Er ließ sie mit einem selbstgebastelten Bötchen die Aare hinuntertreiben. Noch als er in den Sechzigern, vor allem in den „Scheisse“-Büchern, zur traditionellen Gedichtform, zum Empfindsamen und Leidenschaftlichen, sprich zum Eigenen zurückkehrte, artikuliert sich dieses Eigene häufig als Abwehr des Anderen.

Die von Roth gewählten Formen, einerseits elaborierte, auf die er immer wieder ironisch verweist – „hexe, meter, wer ist es?“, „Ah, so nett“, „Sonettengeist“ –, andererseits populäre wie Klosspruch, Abzähl- und Schüttelreim, Nonsense, zeigen, wie sehr er sich von den Tendenzen seiner Zeit distanzieren wollte. Was das Schreiben betrifft, schien ihm die schwäbische Dichterschule näher als die Wiener Gruppe, Wilhelm Busch näher als Ernst Jandl zu stehen. Lieber bog er sich den Schrott des Abendlandes, der unser Fühlen und Denken in unvergänglichen Sprüchen, Binsenweisheiten, Märchen, Gebeten und Versen bestimmt, auf seine Weise zurecht, als dass er sich an Niezuvorgedachtem oder -gemachtem versuchte. Ja, in seinem Dichten scheint die resignative Einsicht beschlossen zu sein, dass in

der Sprache das Alte immer fortweist und zuallererst mit ihm zu Rande kommen muss, wer etwas Neues denken will.

Die Backe knackt,
dass die Kacke klackt
auf den glatten Trakt
in schnellem Takt .

Da saust man geschwind
dahin wie der Wind ,
das himmlische Kind .

Der himmel blaut,
und das Auge schaut
wie das Selbst das §i Ich verhaut .

Unbekümmert dass man Aengste kriegt
die Kacke fliegt ,
dass sich die Backe biegt
und sich bange fragt , wer da wohl wen besiegt ?⁵²

Das Gedicht, aus dem ersten „Scheisse“-Band (1966), lässt dem derb beschriebenen Scheißen eine gehobene Stimmung folgen, die typischerweise mit einem zur Redensart gewordenen Schüttelreim, aus dem Grimmschen Märchen, gefasst wird. „Der Wind, das himmlische Kind“ ist hier freilich ein Darmwind. Auch „Der himmel blaut“ ruft Allgemeingut gewordene deutsche Lyrik auf, er entstammt der „Wacht am Rhein“:

Auf blickt er, wo der Himmel blaut,
Wo Vater Hermann niederschaut,
Und schwört mit stolzer Kampfeslust:
„Du, Rhein, bleibst deutsch wie meine Brust!“

Wen der Zusammenprall des Sentimentalen, Abgestandenen mit dem Derben erst erheitert hat, der fragt sich vielleicht irritiert, warum auf einmal das Selbst mit dem Ich streitet und ob sich hier nicht einer vor Angst in die Hose macht?

Dieses Vermengen von Komischem und Irritierendem ist so typisch für Roth, wie seine Weise typisch ist, mit dem Kulturmüll fertigzuwerden. Besonders reich bedachte er das altehrwürdige Institut des Sinngedichts, das bei ihm, hier durch rigorose Schematisierung, leicht zu einem Unsinnsgedicht werden kann:

bleibe dabei :
bei eins
und zwei :
– vielleicht auch drei .
an vier
reite vorbei !
und sechs auch .
sieben ist zu gross !
acht ist das zu grosse leben !
- leb da vorbei ,
und auch alles drueber
ist vom uebel !⁵³

Soviel wir wissen, ist Roth nirgendwo je vorbeigeritten. Er setzte sich nicht aufs hohe Ross. Aber er wollte sich auch nicht reiten lassen.

Auffällig ist, dass er zu einer Zeit, als in der Literatur und Literaturkritik der Autor abgeschafft wurde, sich, wenn auch spöttisch, vor den Meistern verbeugte. Er schlüpfte sogar in ihr Gewand, und gern dichtete er „mit Goethe um die Wette“:

Die Wiege mit mir meiner Sehnsucht stand
an eines Fließchens Strand.
Wir wollten gern zugeritten sein,
da drangen die Alten zu uns herein
und trampelten uns beide weich und klein.

Das stellte ich meine Wiege weiter landein,
und lud mir eine Geliebte ein.
Als ich ihr einen Ritt anbot,
ritt sie mir die Sehnsucht wund und rot,
und ritt uns beide halb tot.

Da trug ich mich und meine Sehnsucht an des Meeres Strand,
dort waren die Kindlein all zur Hand
und sprangen auf meiner Sehnsucht herum,
und hetzten uns beide kurz und krumm
und brachten uns fast um.

Da stellt ich die Wiege ins Wirtshaus rein
und will nur noch besoffen sein.
Ich trete mich und meine Sehnsucht in den Arsch,
und blase uns beiden einen grausigen Marsch,
und schreie wie ein Barsch.⁵⁴

Dass einer Wiege und Sehnsucht sein Leben lang, bis zuletzt ins Wirtshaus, mit sich schleppt, verhöhnt die nach Reife und Erlösung strebende Klassik, ist aber überdies „Noch ein Lebenslauf“. Befreiend wirken diese Gedichte, weil sie zureiten, was uns zugeritten hat. Bei dem folgenden, das den Bock zum Hirten macht, klingen etwa der 23. Psalm („Der Herr ist mein Hirte“) und volkstümliche Gebete („Komm, Herr Jesus, sei unser Gast“) an:

Lieber Schafbock, tritt herein!
Du sollst unser Hirte sein,
schafe die Frau,
bocke das Kind,
sodaß wir alle glücklich sind
(ich ausgenommen).⁵⁵

Eine spätere Fassung stellt die erste in Frage:

Im Reiche der Eifersucht Nr. 3

Grosser Schafbock!
Tritt hier ein,
du willst unser Hirte sein?
Willst bocken (vögeln) die Frau
und schafen (vögeln) das Kind,
sodass – wie noch nie gehabt –
wir alle glücklich sind?⁵⁶

Wie Roth trübe Vorlagen modelte, modelte er seine Gedichte oder ließ sie modeln. Auch vom Zufall; das erste „Scheisse“-Buch setzten und druckten seine des Deutschen nicht kundigen Studenten in Providence (wörtl. „Vorsehung“). Roth

achtete darauf, dass die Fehler erhalten blieben. Nach diesem entstanden immer neue Abwandlungen, illustrierte Ausgaben, Erweiterungen, Verbesserungen, Verbesserungen der Verbesserungen. Niemand hat dieses Wuchern mit den Pfunden besser beschrieben als Emmett Williams, für den die „Scheisse“-Bücher

present an almost cross-sectional view of the ideas, visual imagery and working methods of the mature artist at work and at play.

First, the pure poems themselves, printed with all their impurities in the little blue paperback. Then, from volume to volume comes the root treatment. The restoration of the texts. Their revision. Alternate readings. New additions, new revisions, augmentations and alterations. Found drawings (found in the oeuvre of Dieter Roth, of course), explicative drawings, related drawings, and the intrusion of unrelated elements that become related as the confusion fuses from volume to volume. Gradual, and often violent, destruction of the elements as texts, drawings, and residual objects of the printing process fight for dominance. And the metamorphosis of text and sense into image, into process, into a ... into a

...

I hate to use the word, it's too easy, but what, in the name of *Scheisse*, what can one call it but a Gesamtkunstwerk?⁵⁷

So verliert sich das Original im Gestrüpp der Varianten und Verschlimmbesserungen. Das Entstehen und Vergehen wird wichtiger als das poetische Produkt. Das Mustern und Ausmustern, mit dem ein Künstler seine Sachen nach Gelungenem und Nichtgelungenem scheidet, das Gute ins Köpfchen, das Schlechte ins Kröpfchen, ist bei Roth außer Kraft gesetzt. Bei ihm ist alles gleich wertvoll, das Werkstück und die Späne, das Erzeugte und der Ausschuss, das Hohe und das Niedrige. Nihilismus und Indifferenz sind dabei wohl weniger im Spiel als ein immerwaches Misstrauen gegen den Erfolg, auch den eigenen. Und natürlich das Erforschen der sozialen, erkenntnistheoretischen, strukturellen Bedingungen von Emergenz: Was kommt durch? Was kommt nicht durch? Warum kommt das eine durch, das andere nicht? Was kann nicht durchkommen?

Hier ist, nachdem hoffentlich deutlich wurde, *was* Roth sagen wollte, nämlich *Roth*, zu fragen, warum es unmöglich war, genau das, *Roth*, zu sagen. Sein wichtigster Beitrag dazu ist das schon erwähnte „Mundunculum. Ein tentatives Logico-Poeticum, dargestellt wie Plan und Programm oder Traum zu einem provisorischen Mytherbarium für Visionspflanzen“ (1967), in dem er nicht nur, sehr eigensinnig, über Darstellung und Zeichen handelt, sondern auch, wie der Titel sagt, eine kleine Welt errichtet.

Roths Vorwort geht das Thema theologisch an. Sehen – und auch Darstellen, denn „Sehen ist ein Darstellen“⁵⁸ – wird als Erbsünde, „ORIGINALE SÜNDE (ORIGINAL SIN)“, ⁵⁹ gefasst. Roth schreibt,

daß unsere schlimmen Taten von unseren, den menschlichen AUGEN, verübt werden⁶⁰

und folgert, dass

DIE VERGEBUNG auch auf dem Wege der Augen vom Vergeber (...) zum Demzuvergebenden⁶¹

gelangen müsse, also der „Akt der Vergebung ein Augenakt“ sein müsse.

Wenn ich auf den nun folgenden Feldern Papiers die Werkzeuge gewisser Augentaten beschaffe, so beschaffe ich damit auch die Werkzeuge der Rechtfertigung und der Vergebung, und der Augen Sünden wird der Augen Rechtfertigung sein!⁶²

Obwohl er oft als heiterer und komischer Dichter und Künstler erscheint, müssen solche ebenso wunderlichen wie düsteren Hinweise ernst genommen werden. Nicht nur der allgemeine Stoffwechsel, auch und gerade derjenige, den die Augen – „mein Auge ist ein Mund“⁶³ – mit der Welt unterhalten, war für ihn ein heikler, von Scham begleiteter Vorgang. Dass Sehen und Darstellen im Grunde verbrecherisch seien, weist ihn als einen Ikonoklasten in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes aus, nämlich als einen Rebellen gegen den (im zweiten Konzil von Nicäa, 787 u.Z., verkündeten) Bildkult;⁶⁴ mit dem, allerdings entscheidenden, Unterschied, dass, seiner Ansicht nach, um die Bilder zu zerschlagen, selbst wieder Bilder geschaffen werden müssen. Denn auch Sprache ist für ihn Bild. Und Bilder sind, sofern sie etwas darstellen, Zeichen. Was immer er sieht, ist sprachlich gefasst.

In einem Interview von Irmelin Lebeer-Hossmann hat er das zehn Jahre später drastisch beschrieben:

(Die) Lampe sagt doch fortwährend zu mir: du sollst sagen, ich bin eine Lampe. Oder: da ist eine Lampe. Der Fabrikant stellt doch die Lampe her, damit ich sage: „L a m p e!“ Nicht wahr? Ich übertreibe es jetzt, aber ich sage es ja mit meinen Augen. Ich betrachte ja meine Augen auch als ein Schreiborgan. Wie eine Feder. Ich schreibe fortwährend die verdammten Bilder, die Schriftbilder dieser vermeintlichen Gegenstände schreibe ich doch fortwährend hin, indem ich dahingucke. Ich schreibe die Lampe doch direkt da hin. Verstehst du, was ich meine?

(Lebeer-Hossmann:) Ja.

(Roth:) Ich bin ein Sklave, unter den Menschen vollkommen versklavt. Ich bin ein Sklave. Wir sind Sklaven.⁶⁵

Die Sprache formt nicht nur das Darstellen, sondern schon das Denken und das Wahrnehmen. Wenn einer eine Lampe sieht, sie als „Lampe“ erkennt, ist es, als schriebe er, mit seinen Augen, „Lampe“. Das Verbrechen könnte also darin bestehen, das mit sich machen zu lassen. Deshalb untersuchte er im „Mundunculum“ die Zeichen als Werkzeuge der von Augen begangenen Verbrechen oder der von Augen gewährten Vergebungen.

Also, das Zeichen, das ist etwas; wenn man „Zeichen“ sagt, dann redet man doch von was das man zeigen sieht, man sieht das, was man Zeichen nennt, auf etwas hinzeigen. Ich meine, man sieht das Zeichen zeigen, und das da, wo das Zeichen drauf zeigt, das muss doch in der Welt drin sein, das ist doch in der Welt drin, weil mans ja sieht.⁶⁶

Ob die Welt, auf die das Zeichen zeigt, vor oder hinter den Augen liege,⁶⁷ sei gleichgültig. Allein weil es ein Zeichen, also ein Zeigendes, gibt, müssen wir eine Welt unterstellen, in der sich das Gezeigte und das Bezeichnete befinden. Welche Realität dieser Welt zukommt, ist zweitrangig. Zeichen interessieren ihn also nicht als Elemente eines konventionellen Zeichensystems, sondern als Schablonen des Denkens und der Wahrnehmung. Was wäre aber, fragt er listig, ein „Unzeichen“? Dafür gibt er dieses Beispiel:

Der Druck der Hand auf den Arm, das ist das, wo du dir nochmal eine Skizze ankucken sollst. Der Druck der Hand auf den Arm und das Gefühl das der Arm in seinem Innern fühlt, dicht unter der Haut beginnt, dies Gefühl, ist das nicht ein Bild, dieses Gefühls? Ein Bild das hinter den Augen des Wesens erscheint, welches den Arm sein Eigen nennt, auf den die Hand drückt, die Hand drückt das Bild ihres Gewichts auf den Arm. Und dann wird das Gewichtsbild der Hand, vom Arme aufgenommen, abgenommen, während sie, die Hand, vom Arme aufgenommen, abgenommen, während sie, die Hand, vom Arme abgezogen wird als die Abziehform, wessen?, die Abziehform eines Unzeichens selbstverständlich. Das Bild des Gefühls des Gewichtes der Hand, meiner, des Mannes, ist ein Abziehbild, und es ist ein Unzeichen, denn es steht unter der Haut des Armes, des Armes der

Frau. Die Haut ist in dieser schönen Situation die Haut der Frau, und das Bild, dieses Zeichen, weist über die Grenze der Frauwelt hinaus, d.h. durch die Haut der Frau hinaus, und daher kommt es, dass man sagen kann, es ist ein Unzeichen, und die Hand des Mannes ist eine Abziehform für Unzeichen, nicht?⁶⁸

Das Bild oder Zeichen der Hand erhält sich auch, nachdem sie zurückgezogen wurde, in der Haut. Es verweist also auf etwas Nicht-mehr-Vorhandenes und ist damit ein Unzeichen. Im Grunde gilt aber für alle Zeichen, dass sie immer auch Unzeichen sind, denn wo sie sind, ist das, worauf sie zeigen, nicht oder nicht mehr. Drückte die Hand des Mannes noch immer auf den Arm der Frau, wäre doch das Zeichen „Hand“,⁶⁹ als das sie wahrgenommen wird, etwas anderes als diese Sensation, es wäre Individuum der Klasse „Hand“, vielleicht ein Hinweis „Ich bin da“ oder „Lass uns gehen“, ein Unzeichen, abgezogene Abziehform. Das gilt umso mehr für Fingerzeige, Wegweiser, Spuren, Piktogramme und erst recht für Buchstaben.

Zeichen bedeutet Nicht-da-Sein, diese schmerzhaft sprachphilosophische Einsicht rekapituliert Roth sehr lässig. Zeichen bedeutet auch Konvention, Schablone, „Abziehform“, also Nicht-Eigenes, Scheiße. Und Zeichen, begriffen als Teil eines Satzes oder Texts, bedeutet Beugung, nicht nur grammatische Flexion, sondern auch – mit dem „Lebenslauf“ und den „Konjugationen“ – Biegen, Hingebogenwerden, Unterwerfung.

Der Nominativ ist das Unzeichen eines Abziehbilds, welches die Sprache mit dem Druck ihres Körpers auf der papierenen Haut des Menschen hervorruft. Druck auf den Teil der papierenen Haut des Menschen, die der deutsche Mensch Grammatikbuch nennt.⁷⁰

Berücksichtigt man, dass nicht nur ein darstellender Künstler spricht, einer, der etwas zeigen und zeichnen will, sondern auch ein Mensch, der sein Schauen, soweit es darstellbar ist, als durch und durch sprachförmig erkennt, sind die gewonnenen Ergebnisse niederschmetternd. Was immer er erblickt und darstellt, muss sich den Schablonen der Sprache fügen, es steht unter dem Unzeichen der Abwesenheit und des Verlustes und es wird in jeder Hinsicht gebeugt. Wenn es eines Grundes zur Verzweiflung bedürfte, hier wäre er gelegt. Doch Roth steigert sich, nach jenem theologischen Vorwort, in immer größere Heiterkeit hinein.

Das „Mundunculum“ ist eben nicht nur Bestandsaufnahme, Einsicht in die Unmöglichkeit, sondern, wie gesagt, auch eine kleine Welt. 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 denkerische Wirklichkeit,

6.41 Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert.⁷¹

bietet Roths ein „Mytherbarium für Visionspflanzen“, freilich eines ausschließlich für die selbst gezüchteten. Es setzt sich aus 23 „Bildelementen“ zusammen, nämlich

23 GUMMISTEMPELN, DIE DER AUTOR IN DEN JAHREN 1963-1965 GEZEICHNET HAT. JEDES DER 23 BILDER STELLT FÜR IHN – ODER STELLTE FÜR IHN ZU DER ZEIT, DA ER SIE ENTWARF – EIN WICHTIGES WESEN DAR. WESEN NICHT NUR IM SINN VON LEBEWESEN, SONDERN AUCH IM SINN VON TOTEN WESEN, WIE Z.B. WERKZEUGE, DIE ELEMENTE, OBJEKTE, FIXE IDEEN, ALBTRÄUME, ILLUSIONEN ETC.⁷²

Die gestempelten Bilder ergeben ein Alphabet von Roths Privatsprache. Was wie ein Trichter aussieht ist für ihn Loch, Blüte, Blume, Gefahr, Kohl, Saum, Verkehr, Georg, Georgina, Futz und manches mehr, was wie ein männlicher Kopf in Draufsicht erscheint, repräsentiert Ego, Gott, Narzissus, Betrachter und anderes.⁷³ Die Bedeutung von Glühlampe, Herz, Island, Hut, Kubus und anderen Stempeln ist zwar nicht angegeben, aber auch sie sind mehr und anderes als das, was sie auf den ersten Blick zu sein scheinen. Es sind Wesen in Roths Welt.

Aus den Zeichen bildet er Wörter und Sätze, Szenen und Stilleben. Ein stilisierter Motorradfahrer, mehrfach hintereinander und übereinander gestempelt, stellt, fast futuristisch, den Verlauf eines Unfalls und dessen Reversion, das „Zerfetzen und Entfetzen“, dar (weil das Erinnern an einen Unfall dessen Ereignisse simultan erscheinen lässt und auch den Wunsch verwirklichen kann, er wäre nicht geschehen).⁷⁴ Hut mit nach unten offenem Trichter ergibt einen „weiblichen Braeutigam“, Hut mit nach oben offenem Trichter eine „weibliche Braut“. Viele aus den Piktogrammen gebauten Sätze sind nicht erläutert, aber auch hier empfiehlt es sich, nicht die eigenen Assoziationen mit ihnen zu verknüpfen. Wir können nur ahnen, was gemeint sein könnte. Williams fasst im Nachwort zusammen, dass

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.⁷⁵

Die Stempel mögen wie Schablonen erscheinen, aber sie sind keine, weil sie nicht denotieren, sondern ein freies Spiel der Bedeutungen erlauben. Sie überwinden die Grenzen der Sprache, aber um den Preis der Verständlichkeit. Begrenzt ist ihr Bedeutungsumfang nur durch Roths Assoziation selbst, die einmal mehr, einmal – etwa beim Motorradfahrer – weniger Spielraum zu geben scheint. Wenn, wie Derrida in „De la grammatologie“ (1967) analysiert, es die Eigenart des symbolischen Zeichens ist,

nicht Abbild zu sein⁷⁶

ist es die Eigenart des Stempelbilds, nur sich selbst, ein Wesen in Roths Welt, abzubilden. Hier schrieb er also tatsächlich ohne Beimengung von Scheiße und konventioneller Sprache von sich. Doch es ist nicht mehr lesbar, was er schrieb. Dem widerspricht auch nicht, dass der Künstler den Lesern sein Alphabet in einer „Stempel Theke“ (1968) zur Verfügung stellte. Sie können damit schreiben, jedoch nicht Roths,

because this is my little idiotic alphabet, it's not theirs.⁷⁷

Damit ist ein Extrem erreicht, befindet er sich im Eigenen, aber auch in einer, wenn auch verführerischen Einsamkeit. Deshalb wohl gibt es in „Mundunculum“ auch den Versuch, zur Lesbarkeit zurückzukehren. Indem er jedem Stempel einen Buchstaben des deutschen Alphabets zuwies, entstanden hieroglyphenartige Schriften wie diese: Von links nach rechts und kolumnenweise von unten nach oben gelesen, ergeben sich die Verse eines zuvor⁷⁸ bereits gegebenen Gedichtes:

Wenn uns der Laut zukommt / von Kindern / die die Wolken begleiten auf der / Fahrt nach vorne /
liegen wir unten ueber dem Berge / des eigenen Herzens

Das gestempelte Gedicht geht weiter:

(p. 106:) Das ist eine Zunge die uns / in den Hals schwillt / (p. 109:) Dann oeffnen sich die beiden / weissen Muender / und spucken Traenen hinunter / in das auf merksame Auge / Und das Schiff da oben / das abfahren will / gefuellt bis an den Rand / mit Kindern / (p. 112:) haengt noch ein Weilchen / Doch es reisst die Saite lautlos / wie der Schmerz oft zerreist / Und von dem schwarzen Berg / der sich in seiner Gruene / (p. 113:) von Schimmel verbirgt / kullern wir schweigend / obwohl wir atmen / Und es hat der Himmel zwei / Huete als Haende / Die Kinder des Gewimmels segeln / (p. 114:) in jenem / Ueber unserer Bleibe woelbt / sich dieser / Und das Segeln zerschneidet / uns die Augen / so dass unser Herz / (p. 115:) weiter heraufschwellen kann / hinaus aus diesen Muendern / Und des Herzens zwei Enden / schwellen zu zwei Ballonen / obschon wir sie fesseln / Die heben den Handhut / (p. 116:) von uns ueber dem Berge / heben hoeher / dieses Praeservativ / den Hut die / eine Hand des Himmels / So schaut es ueber den Rand / (p. 117:) des andern / jenes auf ewig entlegenen Meeres / auf dessen Horizont der Kinder / Segelschiffe ihre Saiten ziehn / Oh ihr gluecklichen Kinder/ sagt wohl das zweifache Herz / (p. 118:) bevor es zerbricht / Da hoert man kein / Rufen am Fusse des Berges / und niemals zu schrein / wird unsere brotlose Kunst

Seine zarteste Poesie glaubte Roth verstecken zu muessen.

Seine Traenen und Seufzer versteckte er im Meer der Kleinanzeigen des *Luzerner Stadt-Anzeigers*, zwischen

Kinderwagen, Wuersten und so einem Kram⁷⁹

Es dauerte fast ein Jahr, bis die Luzerner hoernten, was ihnen da zugefluestert wurde. Doch dann bestuermten sie mit Protestbriefen den Verlag, der schliesslich keine Anzeigen von Roth mehr annahm. So entstand sein vielleicht schoenstes, den „Stadtanzeigerlesern in der Schweiz hoeflichst“ gewidmetes Buch, „das Traenenmeer“ (1973).

Eine Traene ist besser als ein boeses Wort.

*

Zwei Traenen sind besser als eine Traene.

*

Ein Wort ist fast so gut wie eine Traene.

*

Eine Traene ist kein Wort.

*

Ein Stein ist keine Traene.

*

Ein Stein ist kein Stein

fängt es an, mit einander bestimmenden und widersprechenden Definitionen und Relationen, die sich zu einem zerbrechlichen Mobile von Saetzen fuegen. Es versetzt sich in Schwingung. Hier und da gibt sich der Moralist zu erkennen.

Boeses Wort versteinert.

*

Traenen sind besser als Steinerweichen.

*

Die Wesen leiden nicht immer unter Traenen

*

Die Wesen leiden, nicht immer unter Traenen

*

Alle Wesen leiden leider immer

Den Luzernern unterbreitet er manches fragwuerdige Sonderangebot, um unversehens zur Natur-, Menschheits- und Weltgeschichte zurueckzukehren.

Einer, der dir ein Filetsteak zurückserviert, bekommt von mir zurück ein Filetsteak zurückserviert?

*

Nein, einer der mir 2 Filetsteak serviert, der bekommt von mir ein Filetsteak zurückserviert.

*

Einer und eine, die mir, je, ein Filetsteak servieren, die bekommen von mir je zwei Filetsteaks zurückserviert

*

Die Kühe haben uns die meisten Filetsteaks serviert.

Das Buch endet mit einer englischen Koda.

O Engel, Deine Sehnen zäh!

*

O Engel, Deine Tränen jäh!

*

Fly Icelandair

In der isländischen „Air“, die mit „jäh“ und „zäh“ zusammenklingt, also doch ein raues Lüftchen ist, treiben die Wolken dieser Sätze, die ihr Vorbild in den „Wolken“ haben, welche Roth in den Sechzigern auf weiße Zettel schrieb und, als sprechende Kumuli, an einer Wand aufhängte. Sie sind bunt gewürfelt, Notizen, Memos und Einkaufszettel wechseln mit Aphorismen, kleinen Gedichten und Persiflagen ab.

68. Gleichmacherei mit Hilfe der Sprache

69. mehr Gleichmacherei

70. wie ist THOMAS WOLFE verreckt ?

71. analytisches Hühnchen

72. syntetisches Hühnchen

73. heute abend habe ich keine angst (stuttgarter hofbraeu, schlichte)

74. Vom Strome befreit sind / Eis und Baeche / durch des Gebimmels tollen, / belebenden Tick

75. Ich lebe, d.i.: ich VERTEIDIGE die form meines kopfes in den ihren augen⁸⁰

Die „Wolken“ zeigen den reflektierenden, auch spintisierenden und spielenden Dieter Roth, ihre den Notiz- und Tagebüchern entnommenen⁸¹ Sätze sind nicht geordnet wie jene des „Tränenmeers“ oder des „Mundunculum“, aber stehen, wie übrigens alle Werke dieses Künstlers untereinander, mit diesen in unterirdischer Verbindung. Wenn er seine Bücher

(a kind) of a Nietzschean pudding⁸²

genannt hat, könnten „Scheisse“ Schoko-, die „Wolken“ Vanillepudding sein. Mag das „Nietzscheanische“ des Puddings sein tragisches Aroma meinen, versäumte es der Koch doch nicht, um dessen Bitterkeit zu mildern, stets noch ein Sahnehäubchen oben draufzusetzen.

Bis jetzt ist kein Begriff gefunden, der groß und genau genug wäre zu fassen, was Roth war und was er getan hat, deshalb schlage ich vor, ihn vorerst den erfindungsreichsten und charmantesten Puddingkoch seiner Zeit zu nennen.

Für ihre Hilfe bei der Beschaffung der Literatur danke ich Dirk Dobke (Dieter Roth Foundation, Hamburg), Ilona Lütken (Archiv Sohm / Staatsgalerie Stuttgart), Hansjörg Mayer und insbesondere Barbara Wien.

-
- ¹ Gespräch mit Kees Broos bei der Verleihung des Charles-Nypels-Preises, Maastricht, 31. 10. 1986, in: Barbara Wien, Hg.: „Dieter Roth. Gesammelte Interviews“. London 2002, p. 377
- ² Videointerview von Ira Wool, Chicago 1978, in: Wien, a.a.O., p. 219
- ³ Emmett Williams, „Foreword and Acknowledgments“ in: Ders.: „An Anthology of Concrete Poetry“. N.Y., Villefranche, Frankfurt, Stuttgart 1967, p. VI
- ⁴ Homophonen oder verwandten Phonemen wird jeweils nur ein Graphem zugeordnet: n = n, nn; o = o, oo, oh; ai = ai, ei; ö = ö, öh; f = f, v; usw.
- ⁵ „Gesammelte Werke“ (im Folgenden: GW) II, unpag.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ „An Anecdoted Topography of Chance“, zit. n. Williams, a.a.O., unpag.
- ⁸ „Haufen Teilverdautes“, in: Dieter Roth: „Frühe Schriften und typische Scheiße“. Darmstadt und Neuwied 1973, unpag.
- ⁹ GW II
- ¹⁰ Ich folge Hans Ulrich Schmid: „Wörterbuch Isländisch-Deutsch“. Hamburg 2001
- ¹¹ Ina Conzen, in: Dies., Hg.: „Dieter Roth. Die Haut der Welt“. Köln, Stuttgart 2000 (Sohm Dossier 2), p. 18, kommt durch „anagrammatische Umstellung auf die Begriffspaare Rot-Tod, Tat-Erare (*sic*), Erot-Tod“.
- ¹² Dieter Schwarz: „Auf der Bogen Bahn. Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth“. Zürich 1981, p. 29
- ¹³ Karl Bühler: „Sprachtheorie“. Jena 1934 (Repr. Stuttgart, N.Y. 1982), p. 78ff.
- ¹⁴ Reykjavík 1971
- ¹⁵ ebenfalls Reykjavík 1971
- ¹⁶ „Ein Lebenslauf von 6C Jahren“. Basel, Mosfellsbaer 1998. „Gebundene Hefte des *Szenario* (Beilage zur Wiener Zeitung *DER STANDARD*) mit eingefügten Texten Roths, die sich genau in den Satzspiegel einpassen und so kaum als Fremdmaterial erkennbar sind. Letzte literarische Arbeit des Künstlers vor seinem Tod. Von den geplanten 111 Exemplaren sind nur ca. 40 produziert worden.“ Conzen, a.a.O., p. 105
- ¹⁷ „Lebenslauf mit 5C Jahren“, zuerst Luzern 1980, hier zitiert nach „Lebenslauf mit 5) Jahren“, *Hermannstraße 14*, 5/1980, p. 7
- ¹⁸ „wobei ach-wie-gut niemand weiß, warum Roth 5C schreibt wenn er 50 meint; immerhin weiß man, daß es kein tipp- oder setzfehler ist“, Tomas Schmit, in: Wien, a.a.O., p. 632
- ¹⁹ GW XXXVIII
- ²⁰ Eine Strukturanalyse des „Lebenslaufs“ bietet Schwarz, a.a.O., pp. 83-107
- ²¹ Angespielt wird auf 2 Kor 12,7: „UND auff das ich mich nicht der hohen offenbarung vberhebe / Ist mir gegeben ein Pfal ins Fleisch / nemlich / des Satanas engel / der mich mit Feusten schlahe / auff das ich mich nicht vberhebe.“ Zit. n. „Biblia Germanica 1545. Die Bibel in der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Ausgabe letzter Hand“. Stuttgart 1983. In einem Interview von Irmelin Lebeer-Hossmann, Stuttgart, 20.-22. 6. 1979, nennt Roth die Paulusbriefe das „ekelhafteste Beispiel“ für Moral; Wien, a.a.O., p. 116
- ²² Vgl. die aus Mist geformten „Karnickelköttelkarnickel“ oder „Scheißhasen“. Abbildung und Kommentar in Conzen, a.a.O., p. 127
- ²³ „Lebenslauf mit 5) Jahren“, a.a.O., p. 7
- ²⁴ ebd., p. 30
- ²⁵ Vgl. hierzu vom Verfasser: „Scheiße“, *Jungle World*, 25/1998, sowie „Scheiße und Pudding“, *Jungle World*, 32/2002
- ²⁶ GW XIII und XVIII
- ²⁷ „Lebenslauf mit 5) Jahren“, a.a.O., p. 24f.
- ²⁸ Schwarz, a.a.O., p. 94
- ²⁹ GW XV
- ³⁰ GW IXX
- ³¹ Stuttgart, Zug 1978
- ³² GW XV, „2 Doppelverhehlte ...“, p. 1
- ³³ „Lebenslauf“, a.a.O., p. 32
- ³⁴ Paul Valéry: „Poésie et pensée abstraite“, in: Ders., „Œuvres“, I, Paris 1957, p. 1318 (meine Übers.)
- ³⁵ Dieter Roth, „Biennale Venezia 1982“, zit. n. Conzen, a.a.O., p. 94
- ³⁶ Das von Roth, J. Frederick und Studenten 1964 produzierte Einzelobjekt, das u.a. ein Notizbuch Roths enthält, ist dokumentiert in GW XI.
- ³⁷ GW XIV
- ³⁸ In: Dieter Roth: „Essay Nr. 11“, Zürich 1989
- ³⁹ Schmit, a.a.O., p. 631
- ⁴⁰ o.O. (Stuttgart) 1971

-
- ⁴¹ Arnulf Rainer: „DUETTE, DUELLE USW.“ In: Roth & Rainer: „MISCH- UND TRENNKUNST. 7. JUNI BIS 28. JULI 1979“. Katalog, Galerie Klewan, München
- ⁴² Gespräch mit Patrick Frey, Zürich, 18./19. 5. 1998, in: Wien, a.a.O., p. 506
- ⁴³ ebd.
- ⁴⁴ „BOK 3a“ (1961), GW V
- ⁴⁵ „BOK 3b“ (1961), GW VII
- ⁴⁶ „Daily Mirror Book“ (1961), GW X
- ⁴⁷ „SCHNEEWITTCHEN“ (1965), Köln 1965
- ⁴⁸ „quick“, Reykjavík 1965
- ⁴⁹ „Das ist die Urwurst“, in: Johannes Gachnang, in Zusammenarbeit mit Peter Erismann und Janine Perret Sgualdo, Hgg.: „Dieter Roth. Die Bibliothek“. Neuchâtel 2003, p. 76
- ⁵⁰ GW XXXIX
- ⁵¹ ebd.
- ⁵² GW XIII
- ⁵³ ebd.
- ⁵⁴ ebd.
- ⁵⁵ ebd.
- ⁵⁶ ebd.
- ⁵⁷ Emmett Williams: „Dieter Roth: The Alchemist, or, Iceberg on Fire“. In: Ders.: „My Life In Flux – And Vice Versa“. Stuttgart 1991, p. 448f.
- ⁵⁸ „MUNDUNCULUM. Ein tentatives Logico-Poeticum, dargestellt wie Plan und Programm oder Traum zu einem provisorischen Mytherbarium für Visionspflanzen. BAND 1: Das rot'sche VIDEUM“. Köln 1967, p. 323
- ⁵⁹ ebd., p. 15
- ⁶⁰ ebd., p. 13
- ⁶¹ ebd., p. 13f.
- ⁶² ebd., p. 14
- ⁶³ ebd., p. 308
- ⁶⁴ Zur Bewegung des Ikonoklasmus s. Hubert Jedin, Hg.: „Handbuch der Kirchengeschichte“. Freiburg 1962-1979, Bd. III, 1, p. 8ff. u. passim
- ⁶⁵ a.a.O., p. 124
- ⁶⁶ „MUNDUNCULUM“, a.a.O., p. 202
- ⁶⁷ Damit ist eine konzeptualistische Auffassung angedeutet.
- ⁶⁸ „MUNDUNCULUM“, a.a.O., p. 209
- ⁶⁹ Nach der Peirceschen Klassifizierung ein „indexikalisches“ Zeichen.
- ⁷⁰ „MUNDUNCULUM“, a.a.O., p. 211
- ⁷¹ Ludwig Wittgenstein: „Tractatus logico-philosophicus“ (Werkausgabe Band 1). Ffm. 1984, p. 82
- ⁷² „MUNDUNCULUM“, a.a.O., pp. 19-21
- ⁷³ ebd., p. 20
- ⁷⁴ Hierzu Conzen, a.a.O., pp. 37-43
- ⁷⁵ „MUNDUNCULUM“, a.a.O., p. 321
- ⁷⁶ Jacques Derrida: „Grammatologie“. Übers. v. H.-J. Rheinberger und H. Zischler. Ffm. 1983, p. 79
- ⁷⁷ „The Little World of Dieter Roth“, Radiointerview mit Richard Hamilton, BBC, Radio 3, 23.1. 1974. In: Wien, „Dieter Roth. Gesammelte Interviews“, a.a.O., hier p. 200
- ⁷⁸ „MUNDUNCULUM“, a.a.O., p. 103.
- ⁷⁹ Interview von Mechthild Rausch (1981). In: Wien, a.a.O., p. 278
- ⁸⁰ GW XV
- ⁸¹ Im Interview von Mechthild Rausch, a.a.O., p. 272, merkt Roth an, die „Wolken“-Sätze seien „zwischen durch geschrieben worden. Ich habe mich zu dieser Zeit nie hingesetzt, um so richtig zu schreiben, sondern habe immer das Buch bei mir gehabt, und besonders wenn ich besoffen war habe ich sie hingekriegt, diese Wolken, und dann sind sie oft so tränenselig, so wie Bonbons, die etwas zu süß geraten sind.“
- ⁸² Videointerview von Ira Wool, a.a.O., p. 225