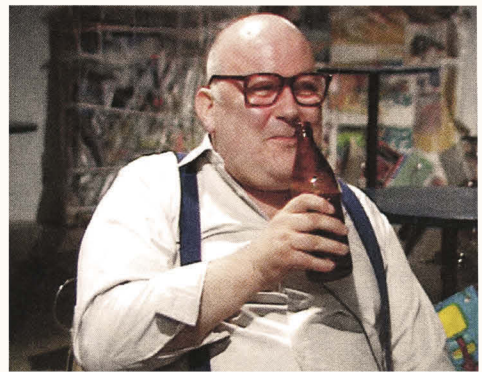
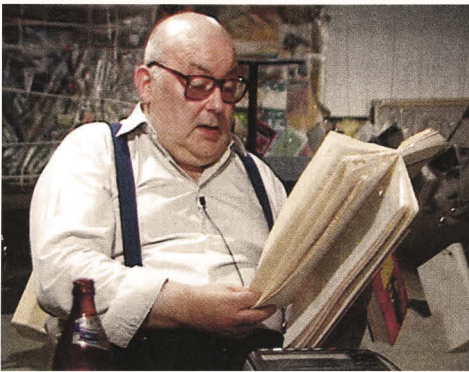
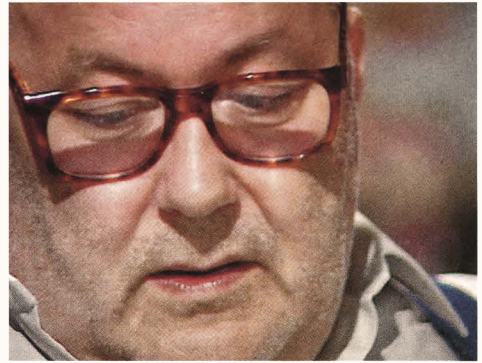
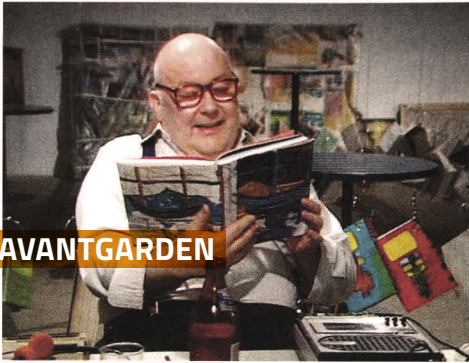


Thomas Eder/Florian Neuner (Hg.)

DIETER ROTH

Zum literarischen Werk
des Künstlerdichters



Thomas Eder, Leiter des Referats für Publikationen und Grafik im Bundeskanzleramt der Republik Österreich, lehrt am Institut für Germanistik der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Kognitive Literaturwissenschaft, Literaturtheorie sowie Kunst und Literatur der (Neo-)Avantgarden. Zahlreiche Publikationen u. a. zuletzt: »Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie« (Hg. mit Thomas Raab, Berlin 2015), »Franz Josef Czernin« (Hg.), München 2017.

Florian Neuner ist Schriftsteller und Journalist (u. a. für Deutschlandfunk Kultur). Mit Ralph Klever Herausgabe der Zeitschrift »Idiome. Hefte für Neue Prosa«. Kurator der Reihe »maerz_sprachkunst« in der Linzer Künstlervereinigung MAERZ. Veröffentlichungen u. a.: »Rost. Eine psychogeographische Expedition« (Klagenfurt 2021). »Ramsch« (Berlin 2019), »Drei Tote« (Ostheim/Rhön 2017), Literarische Stadtforschung u. a. im Ruhrgebiet, Arbeiten im Grenzbereich zur Musik, Kooperationen mit Komponisten wie Christoph Herndler.

Thomas Eder/Florian Neuner (Hg.)

Dieter Roth

Zum literarischen Werk des Künstlerdichters

neo**AVANTGARDEN**

et+k

edition text+kritik

neo**AVANTGARDEN**

Herausgegeben von Hans-Edwin Friedrich
und Sven Hanuschek

Wir danken der Galerie Hauser & Wirth für die freundliche Überlassung
des Bildmaterials.

Gefördert von:

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-496-3 E-ISBN 978-3-96707-497-0

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: R. A. P., Kunstagentur, Karlheinz + Renate

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz
Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6,
75015 Bretten

Inhalt

Vorwort 7

Gerhard Rühm

anekdotische notizen zu dieter roth 11

Michael Glasmeier

Laudatio und Konstellationen. Dieter Roth 1953 und 1994 19

Maggie Rosenau

Das Medium ist das Gedicht: Nichts lesen im Frühwerk Dieter Roths 32

Sebastian Kiefer

»Fallenlassen nach oben«. Über-/Unterbietungen,
parodistisches Adaptieren und andere Strategien Dieter Roths 55

Nils Röllner

Verschränkungen – Mathematik, Philosophie,
Dichtung im *Mundunculum* 87

Thomas Eder

»der Pseudo-mitteilungscharakter des Poetischen«.
Mundunculum, ein tentatives Logico-Poeticum 105

Elisabeth Sedlak

Zahlendreher

Zu Dieter Roths *Mundunculum* und Hans Bellmers Puppenprojekt 132

Georg Oberhumer

Einige Fehler, die sich die Literatur von Dieter Roth erlaubt 171

Florian Neuner

Unter einer Schutzschicht aus Dreck. Koprographie
und Poetik bei Dieter Roth 182

Bertram Reinecke

Einige Probleme mit einem Sonett von Dieter Roth
und der Art, wie es aufgefasst wurde 200

Paul Pechmann

Murmelt MURMEL? Zu Dieter Roths konzeptionellem
Theaterstück *MURMEL* (1974) 227

Malcolm Green

Dieter Roth als Hinübersetzer 245

Man darf auch weben, was man nicht sieht.

Nils Röllner im Gespräch mit Ingrid Wiener 272

Mechthild Rausch

Exil mit Pauken und Trompeten. Über die *Schastrommel*,
ihren Gründer und ihre Beiträger 279

Beiträgerinnen und Beiträger 297

»Ich habe eigentlich als Dichter angefangen«, bekannte Dieter Roth einmal in einem Interview. Und er kokettierte auch damit, im Grunde nur deshalb künstlerisch tätig zu sein, um seine Dichtung finanzieren zu können. Dabei ist seine Literatur untrennbar verschränkt mit seiner (Buch-)Kunst. Roth hat als sein eigener Verleger und als Gestalter seiner literarischen Publikationen immer die Kontrolle über die grafische Präsentation behalten. Seine Texte sind nicht zu trennen von der (typo-)grafischen Gestaltung, die er ihnen angedeihen ließ. Und doch ist dieses Schreiben kein Nebenaspekt im Werk des großen Buchkünstlers, der Dieter Roth zweifellos war. Michael Glasmeier spricht sogar von den »wohl aufregendsten Texten deutschsprachiger Literatur nach 1945«.

Bei Dieter Roths literarischem Werk handelt es sich keineswegs um einen Seitenweg im Œuvre des spätestens seit der posthumen Retrospektive *Roth-Zeit* (Basel, Köln und New York 2003/04) kanonisierten, in Ausstellungen weltweit präsenten Künstlers. Während Roths Aktivitäten als improvisierender Musiker, die tatsächlich als Seitenweg betrachtet werden müssen, inzwischen sogar eine große Ausstellung gewidmet war (*Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik*, Zug und Berlin 2014/15), hat sein literarisches Werk bislang nicht annähernd die ihm gebührende Beachtung gefunden. Das liegt zunächst daran, dass die meisten Texte Roths nur in aufwendig gestalteten und entsprechend kostspieligen, in kleiner Auflage gedruckten Künstlerbüchern vorliegen und deshalb keine große Verbreitung gefunden haben. Zwei in Taschenbuchreihen großer Verlage erschienene Auswahlbände (*Frühe Schriften und typische Scheiße*, Luchterhand 1973, und *Da drinnen vor dem Auge*, Suhrkamp 2005) sind längst vergriffen. Aber nicht nur die aus diesen Umständen resultierende geringe Präsenz seiner literarischen Arbeiten, auch ihre Widerborstigkeit und die notorische Selbstbesudelung machten Roth, dessen Leben und Werk unter dem Motto »dem Chaos ein Flussbett« (Gottfried Boehm) stehen könnte, selbst auf dem Feld der neoavantgardistischen Literatur zum Außenseiter.

Dem endlich positiv zu entgegnen, ist die Intention dieses Bandes. Er basiert zu großen Teilen auf einem Symposium, das im September 2018 im kunsthau muerz in Mürzzuschlag (Steiermark, Österreich) stattgefunden hat, und möchte Dieter Roth nun erstmals breiter literaturwissenschaftlich in den Blick nehmen. Bei diesem »Künstlerdichter« versteht es sich beinahe von selbst, dass dem verwickelten Verhältnis von Text und Bild besonderes Augenmerk gelten muss. Insofern verwundert es auch nicht, dass Roths 1967 publiziertes *Mundunculum*, das sich anarchisch-spielerisch mit dem Zeichenbegriff im weitesten Sinne beschäftigt, unter seinen Schriften die bislang größte Aufmerksamkeit gefunden hat; Benjamin Meyer-Krahmers

Dissertation Dieter Roth. *Selbstbeobachtung als künstlerischer Schaffensprozess*, in der *Mundunculum* im Mittelpunkt steht, ist die bislang fundierteste Studie zum literarischen Werk Roths. Der frühe »konkrete« Roth wiederum hat einen Platz in der Geschichte der Konkreten Kunst und Poesie und wird in einschlägigen Anthologien und Publikationen meist auch nicht übersehen. Diese Vorgeschichte affiziert auch unseren literaturwissenschaftlichen Aufsatzband, der der Roth-Rezeption einen zündenden Impuls geben möchte und dabei vom bisherigen Forschungsstand, der etwa einen klaren Schwerpunkt bei *Mundunculum* hat, ausgehen muss. Demzufolge spielt das *Mundunculum* in zumindest vier der vorliegenden Aufsätze eine entscheidende Rolle, und es werden neue theoretische Perspektiven und Anknüpfungsmöglichkeiten eröffnet. Anderem, das ebenso eine genauere Betrachtung wert wäre, etwa der Kosmos der »Bastel-Novellen« und die autobiografischen und tagebuchartigen Texte, bleibt eine weitere Befassung in künftigen Forschungsarbeiten zum Dichter Roth vorbehalten.

Gerhard Rühms präladierende »anekdotische notizen« spannen einen Bogen von den konkreten Anfängen des *spirale*-Mitherausgebers in Bern bis zum späteren »triumph der negation« und setzen einen Rahmen. Michael Glasmeier beginnt ebenfalls anekdotisch, mit seiner Erfahrung als Laudator Roths, um dann aber eine Arbeit aus dem Frühwerk in den Mittelpunkt zu stellen und die scharfe Trennung zwischen dem konkreten Anfang und der darauf folgenden Schmierphase zu relativieren. Dem Frühwerk widmet sich auch Maggie Rosenau, die textlose Künstlerbücher *als Literatur* liest und so aus einem neuen Blickwinkel den unauftrennbaren Zusammenhang von bildkünstlerischen und literarischen Arbeiten bei Roth betont. Sebastian Kiefer begreift den Künstler Dieter Roth – in seinem gesamten Œuvre, nicht nur den Literaten – als einen Zu-spät-Gekommenen, der sich nicht durch Innovationen, sondern vielmehr durch parodistische Adaptionen auszeichnet, u. a. mit Blick auf *Mundunculum*. Dem *Mundunculum*-Komplex und seinen zeichentheoretischen und philosophischen Implikationen widmen sich aus verschiedenen Perspektiven Nils Röller, Thomas Eder und Elisabeth Sedlak, die vergleichende Betrachtungen zu Hans Bellmer anstellt. Die Tatsache, dass das Roth'sche Schreiben sich zentral als Deviation begreifen lässt, nimmt Georg Oberhumer zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen über »Fehler«, die Roth nicht nur zugelassen, sondern bewusst herbeigeführt hat – auch im Kontext einer geradezu systematischen Abwertung und Besudelung seiner Literatur, die Florian Neuner untersucht, der – von den *Scheisse*-Bänden ausgehend – diese Poetik der Koprografie zu fassen versucht. Eine der klassischen Formen, an welcher der Dichter Roth sich bis zur Dekomposition rieb, ist das Sonett, und seine Sonette sind auch schon wiederholt Gegenstand essayistischer Betrachtungen geworden – so bei Ferdinand Schmatz und Sebastian Kiefer. Das erlaubt Bertram Reinecke, die Analyse eines Sonetts aus dem *Scheisse*-Band von 1966 mit einer Diskussion seiner Rezeption durch

die beiden genannten Autoren zu verknüpfen. *Paul Pechmann* widmet sich dem Ein-Wort-Drama *MURMEL* und zeigt, dass es sich um keine sich schnell totlaufende Konzept-Idee handelt, sondern dass eine genauere Beschäftigung mit Roths Buch-Kunstwerk durchaus Subtilitäten zu Tage fördert. Dass Dieter Roth nicht nur in den Sprachen Deutsch, Englisch und Isländisch zu Hause war, sondern auch ständig damit beschäftigt – erwartungsgemäß eigenwillig –, eigene und fremde Texte aus den und in diese Sprachen zu übersetzen, zeigt *Malcolm Green* in seinem Beitrag. Ergänzend dazu beleuchtet ein Gespräch, das *Nils Röllner* mit der Künstlerin *Ingrid Wiener* geführt hat, Roths Rolle als kollaborierender Künstler zwischen Großzügigkeit und Renitenz. *Mechthild Rausch* wiederum zeichnet einen Kontext, in dem Roth sich im Westberlin der 1970er Jahre bewegt hat: die von Günter Brus edierte und von ihm und anderen »exilierten« österreichischen Künstlern bespielten Zeitschriften *Die Schastrommel* und *Die Drossel*.

Als Jörg Drews in einem der Lyrik gewidmeten Sonderheft des *Merkur* 1999 über die »neue Unersetzlichkeit der Lyrik« nachdachte, widmete er einen Abschnitt seines Beitrags Dieter Roth. Leider konnten wir den 2009 verstorbenen Drews nicht mehr zur Mitarbeit an diesem Band einladen. Es sei an dieser Stelle aber daran erinnert, dass er sich noch kurz vor seinem Tod angetan zeigte von der Idee, eine Tagung zur Literatur von Dieter Roth zu veranstalten und seine Unterstützung zusagte. Seine skizzenhaften Überlegungen zu Roth sind weiter bedenkenswert: »(...) mit seinem Schwinden aus dem Bewußtsein der Literaturkritik (falls er da je drin war) sinkt die Chance, daß von ihm, von der Lektüre seiner Bücher angestoßen eine Diskussion in Gang käme über die Frage des Kalauers in der Literatur des 20. Jahrhunderts, über die Gründe für die wichtige und konstruktive Rolle von Wortspielen, faulen Wortwitzen, »danebengegangenen« Formulierungen, verrutschten Pointen, peinlichen Metaphern in der Literatur seit Paul Scheerbar, seit Otto Nebel, Hans Arp, über Schwitters und Joyce bis zu Konrad Bayer, zum Beispiel.«

Die Herausgeber

anekdotische notizen zu dieter roth

im dezember 1960 fuhren friedrich achleitner und ich auf seinem motoroller von wien nach bern, um dort auf gut glück den von uns geschätzten expressionistischen dichter otto nebel aufzusuchen. er war zu beginn der nazibarbarei in die schweiz emigriert. als exzellenter rezitator nicht nur expressionistischer lyrik bekam er ein engagement am berner schauspielhaus, daneben konnte er seine aussergewöhnliche poetische arbeit ungestört fortsetzen. es gab aber noch einen weiteren grund für unsere spontane reise. wir wollten persönlichen kontakt mit marcel wyss, dem leiter der exklusiven zeitschrift für konkrete kunst *spirale*, aufnehmen. die unterabteilung poesie betreute seinerzeit eugen gomringer. für die nächste nummer war ein schwerpunkt »wiener gruppe« in aussicht gestellt, mit beiträgen von friedrich achleitner, oswald wiener und mir (konrad bayer stand der »konkreten poesie« damals eher reserviert gegenüber). so positiv und anregend sich der besuch bei otto nebel erwies, so ein fehlschlag war jener bei der *spirale*, denn marcel wyss war wegen erkrankung zu der zeit nicht erreichbar.

als fritz und ich abends auf einer geschäftsstrasse der innenstadt dahinschlenderten, um ein preislich günstiges hotel zu finden, kam uns von der gegenüberliegenden seite geradewegs ein mann entgegen. spontan kam uns in den sinn, das könnte dieter roth sein – und er war es auch. wir begrüßten uns sofort wie alte freunde, obwohl wir uns persönlich noch nie begegnet waren. die ersten konkreten dichter wussten ja zumindest von der existenz der anderen, kannten die noch wenigen namen, oft auch einzelne beispiele ihrer produktion. dieter roth gehörte unbedingt dazu und wurde aufgrund seiner radikalen arbeit von uns besonders geschätzt. es war daher kein zufall, dass er sich eben in bern aufhielt, wo es die *spirale* gab. wir stolchten also nun zu dritt weiter, nicht ohne dabei in gaststätten einzukehren, und hatten reichlich gesprächsstoff. roth meinte, wir benötigten kein hotel, er sei bei verreisten freunden untergebracht und da wäre auch noch genug platz für uns. stets bei schlechter kasse, liessen wir uns gern einladen und fuhren mit dieter per taxi in eine entlegene vorstadt. ich erinnere mich noch, dass die gegend ziemlich trist war, was auf uns nicht gerade beruhigend wirkte. die angepeilte wohnung machte jedenfalls einen durchaus komfortablen eindruck. nachdem dieter etwas alkoholisches gefunden hatte, sassen wir noch eine weile in gehobener stimmung beisammen. dann führte er uns vor ein offensichtlich benutztes ehebett, in dem wir alle drei genügend platz finden sollten. ermüdet, wie wir inzwischen waren, schlieffen wir sofort ein.

als wir vormittags erwachten, war dieter weg. in der ganzen wohnung keine spur von ihm, auch keine nachricht. das war schon ein gewisser schock. wir wussten nicht, wo wir waren und wie wir wieder in die stadt kommen könnten. aufgrund von achleitners besonnener art meisterten wir die situation halbwegs und fanden eine strassenbahn, die uns ins innere der stadt brachte. dort trafen wir überraschenderweise plötzlich wieder auf dieter roth und waren von da an nicht mehr zu trennen. er hatte einen termin gehabt und konnte unsere verwirrung nach dem erwachen gar nicht verstehen. für ihn war alles selbstverständlich.

nun, das war meine erste begegnung mit dieter roth, mit dem ich später noch viel gemeinsame zeit verbringen sollte.

dieter roth war ein rührend gutmütiger und grosszügiger mensch. zugleich war er erstaunlich unsicher, geradezu ängstlich, was die öffentlichkeit betrifft, und gegenüber anderen auch höchst empfindlich, ja misstrauisch. schon bei einer harmlosen bemerkung konnte er einen persönlichen angriff wittern und richtig eingeschnappt reagieren. in den letzten jahren entwickelte er zudem eine art verfolgungswahn, der ihn beispielsweise schon überfiel, wenn in das bahnteil, in dem er sass, ein fremder fahrgast eintrat, um da platz zu nehmen. er fühlte sich dann sichtlich bedroht und suchte unruhig nach einem noch freien abteil. ein mir unvergesslicher beleg für seine damalige scheu vor der öffentlichkeit ist ein erlebnis mit ihm während einer lesung in stuttgart, bei der mehrere kollegen auftraten. initiator war der damals allgemein bekannte rührige buchhändler wendelin niedlich. er hatte zuvor schon in seinem laden eine ausstellung meiner visuellen poesie veranstaltet. neben mir sass in der ersten reihe dieter roth. je näher – nach alphabetischer reihenfolge – unser auftritt rückte, umso unruhiger wurde er. er flüsterte mir schliesslich zu, er werde nicht auftreten, und ich solle an seiner statt aufs podium gehen. ich versuchte ihm das auszureden, schliesslich war er jedoch bereit zu lesen, vorausgesetzt ich käme mit ihm aufs podium und bliebe bei ihm bis zum ende seines auftritts sitzen. so unangenehm es mir war, stimmte ich diesem kompromiss zu, um seine lesung nicht zu gefährden. so mussten wir, trotz der peinlichen situation, gemeinsam aufs podium und nebeneinander sitzen, bis er seinen vortrag beendet hatte. gleich darauf huschte er hinunter und nahm wieder den alten platz ein. ich fand sein verhalten schon extrem, die ganze sache kostete mich viel überwindung.

weihnachten und neujahr 1972 verbrachten ich und meine damalige gefährtin mechthild rausch (unter anderem eine dieter roth-expertin) aufgrund einer grosszügigen einladung dieters in reykjavík, wo er seinen hauptwohnsitz hatte. er schwärmte derart von island, dass wir trotz anfänglicher bedenken seinen überredungskünsten folgten. er wohnte in einem

nicht gerade einladenden plattenbau, doch der aufenthalt erwies sich als voll zufriedenstellend. das zusammenleben mit dieter in einer wohnung war überraschend harmonisch, es gab nicht die geringste misshelligkeit. stets vergnügt zeigte er uns die fremdartig wirkenden sehenswürdigkeiten der insel. hin und wieder gab es auch angstausslösende autofahrten in unwirtlich steilem gelände auf kaum befahrbaren strassen. der islandaufenthalt entwickelte sich dank seiner zu einem erlebnisreichen abenteuer. obgleich es strenge einschränkungen des alkoholverkaufs gab, hatte dieter eine quelle, so dass daheim stets bier und wein vorhanden waren. wider erwarten enttäuschend war für uns das beschränkte fischangebot. tatsächlich gab es in der stadt nur einen winzigen laden, in dem man fische kaufen konnte. der eigentliche fischhandel sollte sich angeblich am hafen abspielen, den bekamen wir aber nur flüchtig zu sehen. dieter erwarb für den weihnachtsabend einen grösseren, uns unbekanntem seevogel, den er selbst zubereiten wollte. das spielte sich dann so ab: er warf den gerupften vogel ins kochende wasser, bis er seinem ermessen nach weich genug war. so servierte er uns den fachgerecht zerteilten vogel ohne beilage auf den tellern und erwartete sichtlich ein positives urteil über seine kochkunst. das war nun schwierig, denn der gekochte vogel schmeckte natürlich nach nichts. da wir wussten, wie empfindlich dieter war, mussten wir freundliche zustimmung mimen, was mir nicht ganz leicht fiel. ich dachte nur, deinen teil musst du jetzt, wie auch immer, brav hinunterwürgen. und so ging das weihnachtsessen friedlich zu ende.

ein skurriles ereignis aus den wochen in reykjavík soll noch erwähnung finden. dieter verwirklichte damals ein künstlerisches projekt, das darin bestand, alle papiere, auf denen etwas geschrieben stand, zu sammeln und chronologisch nach funddatum in aktenordnern abzuheften. dazu gehörten etwa auch übelriechende einwickelpapiere von fischen, wenn nur der einkaufspreis darauf zu lesen war. im zimmer reihte sich schon eine ansehnliche menge vollgefüllter aktenordner aneinander. als dieter wieder einmal eine leere bierflasche in den müll warf, fragte ich ihn unvorsichtigerweise, warum er denn nicht auch die aufschriften von flaschen in seine sammlung einbringe – sie liessen sich ja im wasser gut ablösen. dieter sah mich einen augenblick ebenso verdutzt wie erschreckt an; ja, daran hatte er gar nicht gedacht. von da an hatte ich ihm unwillentlich eine zusätzliche aufgabe aufgebürdet und sein projekt noch umständlicher gemacht. in der mit wasser gefüllten abwaschschüssel standen nun täglich neu hinzugekommene leere flaschen.

es wäre wohl ein unverzeihliches versäumnis, würde ich mit diesen persönlichen erinnerungen an dieter roth schliessen, ohne einige bemerkenswerte momente unserer künstlerischen zusammenarbeit erwähnt zu haben. sie begann 1972 in berlin. daran beteiligt waren neben dieter roth und mir

auch oswald wiener, der 1970 – sechs jahre nach mir – hierher übersiedelte, günter brus, der ebenfalls aus wien nach berlin geflüchtet war, und friedrich achleitner, der aufgrund eines berlinstipendiums gerade hier weilte. wir sassen mehrere tage in meinem berliner atelier beisammen, dichteten und zeichneten munter drauflos, einzeln und miteinander. das umfangreiche allerlei erschien 1973 unter dem titel »Ergebnisse des ersten Berliner Dichter-Workshops (30. 10. – 7. 11. 1972)/Achleitner Brus Roth Rühm Wiener« als sondernummer der von brus gegründeten zeitschrift *Die Schastrommel* (im verein mit der edition hansjörg mayer). da wir die texte und zeichnungen im ganzen als gemeinschaftsarbeit ansahen, gibt es zu den beiträgen keine autorenangaben.

am 6. februar 1973 trafen wir – brus, roth, rühm, wiener – von neuem zusammen, diesmal zu einem »glossolalen dichterworkshop«. geplant war, sich bei laufendem tonband ausschliesslich in einer spontan artikulierten fantasiesprache zu unterhalten, also eine art elementare sprache zu kreieren. das wort »glossolal« im arbeitstitel spielt auf das sogenannte pfingstwunder an (2. kapitel der apostelgeschichte des lukas). ich experimentierte damals mit psychischen automatismen, wofür sich auch oswald wiener interessierte. unser dichterworkshop artete allerdings rasch in ulkerei aus. roth und brus fiel es schwer, ernst zu bleiben – was wiener und ich in diesem fall für nötig hielten – und das oft schallende gelächter der beiden steckte natürlich an. das spontane, situationsbezogene erfinden einer ursprünglichen sprache stellte sich als schwieriger heraus, als wir angenommen hatten. das ergebnis der versuche waren meist outrierte lauteruptionen bis hin zu kehlkopfkakrobatik. wiener geriet einmal kurz ins tschechische idiom, was sofort wieder zu lachsalven anlass gab. manche fantasiewörter verleiteten zum schweinigeln oder zu munteren kommentaren, und schon war man wieder in die normalsprache eingerastet. die lautverbindung »zozn« setzte sich als einzige mit neuem mitteilungscharakter für das zuprosten durch – es kam daher ziemlich häufig vor. das ganze mündete in reihenweiser verballhornung von schweizer ortsnamen und schliesslich in kalauernden wortspielen. bevor wir das unternehmen endgültig abbrechen, hatten wir also viel spass gehabt, wenngleich dieser workshop von seiner zielsetzung her misslungen war. das tonband besitze ich heute noch, verwertet wurde es nicht.

viel befriedigender verlief der dritte berliner dichterworkshop mit roth, rühm und wiener am 12. und 13. juli 1973. eigentlich sollte man hier eher von einem musikworkshop sprechen, da jetzt klavierpassagen und nonverbale rein stimmliche äusserungen absolut dominierten. daniel spoerri, der seinen berlinaufenthalt eben aufgrund einer usa-visite unterbrochen hatte, stellte uns seine wohnung in der meinekestr. 6, einer seitenstrasse des kurfürstendamms, zur verfügung, weil wir da – ohne nachbarn zu stören – auch nachts rumoren konnten. tatsächlich machten wir die ganze nacht

durch. roth hatte tags zuvor kurz entschlossen, wie es seine art war, ein mehrspuriges magnetophon gekauft, mit dem wir ohne zusätzliche apparaturen aufnahmen rückwärts laufen lassen, mischen und durch veränderung der bandlaufgeschwindigkeit schallereignisse verzerren oder oktaversetzt transponieren konnten. einschaltgeräusche und andere technische unsauberkeiten wurden um der authentizität willen akzeptiert. wir musizierten und artikulierten etwa, wie man vor sich hin kritzelt, den momentanen impulsen folgend, triebhaft, motorisch, dann wieder aufeinander reagierend. verbessert oder geschönt wurde nichts. stimmungen, launen, einfälle, emotionen, auch alle ausrutscher sollten unretuschiert zum ausdruck kommen, als die »ganze wahrheit« dokumentiert werden. so erzielten wir klanglich unterschiedliche stimmungen simultan, beispielsweise wenn einer in gedanken versunken vor sich hin spielte, während der andere »loslegte«, sich gehen liess, der dritte blödelte, motzte oder lachte. so kam eine mehrschichtigkeit des klanges zustande, die aufeinander eingespielte, in einem gemeinsamen stil musizierende improvisationsgruppen selten, wenn überhaupt je, erreichen. stillosigkeit also als unmittelbares ausdrucksprinzip. der workshop endete mit musik über musik, für die die eichen-dorff-zeilen »es war als hätt' der himmel / die erde still geküsst« erhalten mussten – sie lassen an eines der bekanntesten schumann-lieder denken. als die ergebnisse dieses treffens auf eine platte gepresst werden sollten, zeigte sich, dass nicht genügend material vorhanden war. so wurden einfach mehrere schlusspassagen repetiert, bis die platte gefüllt war. damit thematisiert die platte ihre abspiel-wiederholbarkeit bereits selbst.

die musikalische zusammenarbeit hatte uns so viel spass gemacht, dass wir gleich einen, wie wir ihn nun nannten, »2. Berliner Musikworkshop« vereinbarten. wir – roth, rühm, wiener – trafen uns dazu vom 15. bis zum 26. november in meinem berliner atelier. für das ergebnis dieser zusammenarbeit wählten wir naheliegenderweise den titel *NOVEMBERSYMPHONIE (Doppelsymphonie)*. sie umfasst die sätze: »1. Attacca, 2. Corona / Konrad Bayer gewidmet, 3. ohne Tempo, 4. Subito (72 Bagatellen) / den Ausländern gewidmet«. ich erinnere mich nicht mehr, wie wir auf den heute (anfang januar 2021) höchst brisanten namen »corona« kamen, auch oswald wiener konnte dazu nichts mehr sagen. diesmal wurde ein doppelalbum daraus, da wir wenig später der ersten aufnahme noch einiges nicht gerade bereicherndes, wie ich meine, hinzufügten. die lautstärke der aufnahmesitzung zu später stunde provozierte einen benachbarten hausbewohner so heftig, dass er mit seinem protestierenden türklingeln ausgerechnet dem ruhig atmenden, meditativen langsamen satz, der uns als besonders gelungen erschien, einen überraschenden farbtupfer verlieh, den wir dankbar entgegennahmen. um darauf hinzuweisen, dass es sich hier um ungewöhnliche musik handelt, erfanden wir den slogan »selten gehörte musik«, der als kennmarke für derartiges in zukunft ein fester begriff wurde. von unseren weiteren

gemeinsamen aktivitäten möchte ich noch zwei dieser produktionen besonders erwähnen. 1974 beschlossen wir, »selten gehörte musik« im hinflick auf eine schalldokumentation nicht mehr nur privat zu produzieren, sondern die tonaufzeichnung mit einer öffentlichen veranstaltung zu verbinden. wir erwarteten uns von den reaktionen einer zuhörerschaft, ja schon von ihrem vorhandensein, neue, herausfordernde impulse. so folgten wir – nun zu fünf (günter brus, hermann nitsch, dieter roth, gerhard rühm, oswald wiener) – im mai 1974 einer einladung nach münchen: »selten gehörte musik« im noblen lenbachhaus, der saal war voll, die stimmung bestens. nach zaghaft tastenden anfängen kamen wir auf dem podium vor kostbaren gestickten gobelins zunehmend in fahrt. der kontrast unserer meist klanglich aggressiven vorführungen zu dem gepflegten ambiente der ausstellungsvilla hatte einen aufregenden reiz. dieter spielte sich anfangs exhibitionistisch in den vordergrund. wir beschlossen daher, uns zu seiner abkühlung vom podium vorübergehend zurückzuziehen und ihn solistisch agieren zu lassen. es dauerte nicht lange, bis dieter uns merklich irritiert aufsuchte und kleinlaut fragte, warum wir ihn denn auf dem podium allein gelassen hätten. es ging also wieder gemeinsam weiter. dieter hatte schon einiges getrunken und trank weiter, bis er plötzlich in rage geriet, einen ihm missliebigen galeristen im publikum grob zu beschimpfen begann und einen stuhl vom podium nach ihm warf. wir konnten ihn gerade noch davon abhalten, eine volle bierflasche nachzuschleudern, die dann auf der bühne lautstark explodierte – das war schon ziemlich gefährlich. offenbar selbst erschrocken, beruhigte dieter sich wieder, und wir brachten das konzert bei überschreitung der geplanten zeit friedlich zu ende. die begeisterung des unversehrt gebliebenen publikums war groß.

nachdem wir schon einige dichter- und musikworkshop-veranstaltungen hinter uns gebracht hatten, schien es – zumindest hinsichtlich der profession mancher mitwirkender – naheliegend, nun auch einen »selten gesehenen kunst-workshop« zu veranstalten. aus technischen gründen fand er wieder in einer privatwohnung statt. ossi wiener hatte in berlin-kreuzberg unter dem namen »exil« ein wiener lokal eröffnet, das schnell kultstatus gewann, nicht zuletzt wegen seines ungewöhnlichen und wohl auch manche abschreckenden musikprogramms. hier konnte man gelegentlich auch »selten gehörte musik«-aufnahmen hören. in wieners wohnung über dem lokal wurde eine grosse tischplatte auf stelzen mit zeichenutensilien aufgebaut und ein extratisch mit mehr als genügend belegten brötchen, wein- und bierflaschen bereitgestellt. die arbeit begann im dezember 1975 und erstreckte sich mit unterbrechungen über drei tage. es ist klar, dass bei diesmal schon sieben beteiligten – attersee, brus, nitsch, roth, rühm, steiger und wiener – eine menge zeichenblätter zusammenkamen, viele davon in mischtechnik, wobei auch sprachliches einfluss. höchst bedauerlicherweise ging ein grösserer teil davon kaputt – es waren gerade die besten und reich-

haltigsten des ersten tages. dieter hatte, von uns unbemerkt, zwischen die aufgehäuften zeichnungen reichlich speisereste geschmiert, so dass die blätter bis zur auflösung durchgeweicht wurden: eine typische roth-aktion, die etwas selbstzerstörerisches an sich hatte. immerhin fanden die heil gebliebenen arbeiten beachtlichen anklang bei diversen ausstellungen und einer publikation der galerie klewan.

von weiteren treffen möchte ich zum schluss noch eines hervorheben, mit dessen dokumentation ich allerdings wenig freude habe. es fand am 12. februar (meinem geburtstag) 1975 in diessen am ammersee in der villa romenthal, dem damaligen wohnsitz hermann nitschs, statt. brus, nitsch, roth und ich wollten dort ein streichquartett produzieren. auch oswald wiener fehlte nicht. er hatte aber keine lust, sich aktiv an der sache zu beteiligen, und bediente nur das aufnahmegerät. eine beherrschung der instrumente war nicht gefragt, was sich bei streichinstrumenten doch als sehr problematisch erwies, auch wenn nebenbei nicht zu selten nitschs orgel und brusens abrupte schreiorgien zu hören sind. ich hatte zwar in meiner studienzeit vorübergehend an der wiener musikakademie violoncello gelernt, musste mich aber nicht bemühen, alles gelernte zu vergessen – es war davon so gut wie nichts mehr vorhanden. wir blieben zwei oder drei tage lang bei der sache, und auf dem tonband kam eine menge gräuliche musik zusammen, von der ich einen ausschnitt in der maximalen dauer einer langspielplatte gerade noch für vertretbar hielt. in der abschliessenden diskussion zeigte sich dieter mit einer radikalen reduktion des umfangreichen materials am ende einverstanden. ich übernahm die tonbänder und machte mich in berlin an die zermürbende abhörtätigkeit. das ergebnis meiner auswahl mit einem genauen sekundenplan schickte ich an roths adresse. nach einigen monaten erhielt ich ein paket mit meinen belegexemplaren: es waren mehrere attraktiv gestaltete pappschachteln mit jeweils drei langspielplatten. dieter hatte sich bei der pressung doch nicht entschliessen können, auf etwas zu verzichten. trotz ganz witziger stücktitel wie »trauermarsch, sockel napoleons, zwischenrede, adagio mit höllenfahrt oder die wut über den verlorenen wiener [in anspielung auf beethovens klavierstück], programmusik (elfenreigen) und zwischenruine« ist das ganze eine in die länge gezogene hörplage. für dieter roth gab es damals nichts qualitativ schwaches. alles war gleichwertig, ja völlig missglücktes freute ihn sogar besonders. es war die periode seiner sogenannten scheisseideologie, der er selbst insofern wenig gerecht wurde, als ihm stets nur qualitativ hochwertiges gelang. dass ein solches ästhetisches programm – auf alle und alles ausgeweitet – nur totale nivellierung bedeutete, kummerte ihn nicht im geringsten. das begeisterte lobpreisen auch des verfehlten, des leerlaufs hatte bei ihm durchaus etwas von masochistischer selbstentblössung, ja selbstzerstörung an sich. die totale akzeptanz gegenüber dem versagen, der künstlerischen unfähigkeit wurde, als triumph der

18 negation gefeiert, bei Dieter zu einem Lebensprinzip. Dies war schon ein krass gewaltsamer Bruch im Vergleich zu Roths frühen Arbeiten, die sich durch strengste konzeptuelle Disziplin auszeichnen. Für jemanden wie mich, der in seiner kreativen Arbeit stets auf formale Stringenz, auf radikale Ökonomie der Mittel bedacht war und weiterhin ist, waren die Zeiten dieser Zusammenarbeit oft eine harte Schule des absoluten Korrekturverzichts, der entschlossenen Akzeptanz des Misserfolgs, die gleichwohl auch etwas lustvolles, ja sogar befreiendes an sich hat.

Laudatio und Konstellationen

Dieter Roth 1953 und 1994

Bevor ich zu Konstellationen und der Einzelbetrachtung eines Frühwerks Dieter Roths übergehe, möchte ich die Gelegenheit nutzen, um Angelegenheiten in eigener Sache zu besprechen, zumal sie Roth und sein Leben betreffen und die Kenntnis über Letzteres durch vielleicht unbekanntere Facetten bereichern könnte.

Es war im Jahr 1994, als Roth der Berliner Kunstpreis der Akademie der Künste im Auftrag des Senats von Berlin überreicht werden sollte. Den Laudator sollte ich machen. Auffällig geworden war ich einerseits durch Ausstellungen zur Konkreten und Visuellen Poesie (1987 für den Preußischen Kulturbesitz) und 1989 zusammen mit Ursula Block zur Künstlermusik, *Broken Music* für den DAAD in Berlin. In beiden Unternehmungen spielte Roth seine zentrale Rolle. Gleichzeitig arbeitete ich, bezahlt durch eine Arbeitsbeschaffungsmaßnahme, an der Ausstellung *Erzählen* für eben diese Akademie der Künste, die im Oktober eröffnete, und für die Wanderausstellung *Die Bücher der Künstler* für das Institut für Auslandsbeziehungen, die im November in Berlin startete und mit der ich zehn Jahre vor allem durch Osteuropa touren sollte, bis sie 2004 in der Bremer Weserburg eingelagert wurde. So kam ich um die Welt, geradezu als Botschafter Roths, dessen fast gesamte Bücherproduktion ich auch im Gepäck hatte, um sie im kommunistischen Minsk oder Moskau ebenso zu zeigen wie im demokratischen Canberra oder Wellington.

Ich war also zwar ein Arbeiter im Weinberg des Textes, aber auch nur das, und mir war damals unklar, warum ich, der ich in Kunstkreisen eher durch Abwesenheit glänzte, zum Laudator Roths erkoren wurde, bis mir bekannt wurde, dass es eine Leidenschaft Roths war, den Laudator zu verachten, weshalb die sonst zu jeder Laudatio bereite Prominenz in seinem Fall gern zurückzuckte. Bis ich dahinterkam, war es allerdings zu spät. Der Auftrag ward angenommen, ein Zurück nicht möglich.

Der 18.3.1994 war gekommen, das Auditorium für mich unangenehm bis auf den letzten Platz gefüllt, alle Berliner Freunde Roths in der ersten Reihe. Ich war als Letzter dran, da vorher u. a. noch Preise an Musiker verliehen wurden. Da trat der hagere Walter Jens auf die Bühne, um in seiner Eigenschaft als Präsident der Akademie der Künste Publikum und Preisträger zu begrüßen. Doch kaum hatte er »Guten Abend, ich freue mich ...« gesagt, schallte es aus der ersten Reihe: »Sie sind ein Lügner!« Das war Dieter Roth,

der immer wieder die Worte von Jens mit »Lügner«-Rufen unterbrach und schließlich persönlich auf der Bühne erschien, um den schlaksigen Redner zu attackieren. Er hatte seine Mütze auf und eine Pulle Rotwein in der Hand. »Lügner, Lügner!« Es kam zu einer leichten Rangelei, die sich beruhigte, weil die jungen Preisträger der Musik, die schon auf der Bühne warteten, dazwischen gingen. Roth blieb aber auf der Bühne und setzte sich mit Mütze und Rotweinflasche auf einen Stuhl hinter die Musiker, die ihr atonales Streichquartett durchbrachten. Nach einiger Zeit nervten die Klänge selbst Roth, der ja mit *Selten gehörte Musik* einiges mitgemacht hatte, und er ging unter lautem Knarren der Bühnenbretter ab, ich weiß nicht wohin. Mir, der seine Laudatio noch vor sich hatte, war nach dieser Szene angst und bange.

Aber ich konnte diese dann ohne Störung verlesen und stellte vor allem den Literaten Roth vor, der mir bis dato in der Rezeption absolut unterbelichtet schien. Die 1981 erschienene Dissertation von Dieter Schwarz war noch ein Solitär in dieser Richtung, während ich zudem durch meine theoretische und praktische Beschäftigung mit konkreter Poesie und Künstlerbüchern – auch ich war in einigen Ausgaben von Roths *Zeitschrift für Alles* mit lyrikartigen Gebilden vertreten –, meine Bekanntschaft mit Hansjörg Mayer, der für die verlegerische und gestalterische Arbeit am Katalog *Die Bücher der Künstler* zuständig war, und meine Freundschaft mit u. a. Dorothy Iannone, Emmett Williams oder Barbara Wien den Poeten schätzen lernte. Und so war es ein Gedicht Roths, das ich während der Laudatio dem Publikum dreimal einzubläuen versuchte: »Wenn sich das Leben richtet / nach dem Falle wieder auf, / hab ich die Falle schon gesichtet / und haue dem Leben eins drauf.«

Wie ging's weiter? Nach der Laudatio traf ich im Foyer Roth, mit dem ich vorher noch nie ein Wort gewechselt hatte. Und seine erste Frage war: »Wie haben Sie das gemacht?« Dabei ging es aber nicht um meine Rede. Er hatte gehört, dass ich seit einem Jahr – nach einem furchterregenden Selbstentzug – als trockener Alkoholiker rumlief. Noch bevor ich eine Erklärung diesbezüglich abgeben konnte, wurde Roth von Kunstleuten in Richtung Sofaecke eskortiert. Und dort saßen sie alle, die Berliner Bewunderer und Freunde, fingen an zu feiern, während ich mich, vom Entzug immer noch geschwächt, in mein Kreuzberger Zuhause flüchtete. Hier klingelte nach drei Monaten die Post und überreichte mir ein Paket von Roth mit signierten Büchern und der handschriftlichen Bitte um Zusendung des Laudatio-Manuskripts, der ich gern nachkam.

Interessant an der Sache ist, dass von ihr nichts übrig blieb. So publizierte ich zwar die Laudatio in meinem Essayband *Üben!*, aber für die Roth-

1 Vgl. Michael Glasmeier: »Eine Lobrede auf Dieter Roth«. In: Ders.: *Üben. Essays zur Kunst*, Köln 2000, S. 120–131.

Diskussion, gerade auch die literarische, war sie inexistent. Das allerdings ist marginal im Vergleich zur schon symbolischen Attacke von Roth auf Jens, für die ich trotz der Aggression immer größte Sympathie aufbrachte. Sie fand coram publico, vor aller Augen statt, aus Anlass eines Festaktes und wurde zu einem skandalösen Skandal, weder von der Presse noch von dem für das Danebenbenennen eigentlich empfängliche Kunstvölkchen weiter diskutiert. Sehr merkwürdig, zumal doch in vielen Fällen (leider immer noch) es der Skandal ist, der den Künstler erst macht.

Wer war 1994 dieser 71-jährige Jens, der heute fast vergessen ist, aber seinerzeit als Kulturapparatschick omnipräsent? Er war ein Altphilologe, Literaturhistoriker, Schriftsteller, Professor für Rhetorik in Tübingen, Mitglied der Gruppe 47, die maßgeblichen Einfluss auf das geistige Leben im Nachkriegsdeutschland besaß und Literatur im Wesentlichen als moralische Veranstaltung zur Aufarbeitung von Schuld in jeder Form verstand, was insbesondere im literarischen Werk von Jens deutlich wird, das wie so vieles der Gruppe 47 heute vielleicht noch dokumentarischen Wert besitzt. Zudem war er Christ, der in der Friedensbewegung der 1980er Jahre aktiv war. Ein aufgeklärter Christ also, wie Heinrich Böll, was eigentlich eine *contradictio in adjecto* ist, die sich ästhetisch in leicht dissonantem Gemeinschaftssingen mit Gitarrenbegleitung auf Kirchentagen ausdrückt. 2001 bekannte sich Jens in einer Talkshow zu seiner Depression, 2003 kam heraus, dass er Mitglied der NSDAP war, 2004 begann seine Demenz, 2013 starb Jens in Tübingen. Aber noch 1994 war Jens das gute Gewissen der Nation, leicht links, gesellschaftlich höchst anerkannt und als einer der letzten Vertreter der klassisch westlichen Bildung Repräsentant der Figur des aufgeklärten Gelehrten.

Wenn der damals 64-jährige Roth diesen vorbildlichen bundesrepublikanischen Intellektuellen auf offener Bühne immer wieder einen »Lügner« nannte, ließe sich das als Wichtigtuerei unter Alkoholeinfluss abtun. Doch interpretiere ich es so, dass dieser Ausbruch sich genau gegen den Stellvertreter jener Kultur, jenes Kunstbegriffs richtete, der zwar alles erlaubt, sich mit Avantgarde schmückt, immer auf der richtigen Seite steht, aber letztlich eben ein »Lügner« ist, der mit seiner Freundlichkeit und rhetorischen Eleganz gewissermaßen schon längst den Restaurator bestellt hat, um die Schimmelobjekte Roths vor dem Verfall zu retten, der als bürgerliche Mitte jeden Widerstand und damit das Schöpferische selbst sprachlich zukleistert, der klassische *Zeit*-Leser also. Ich muss zugeben, als alter Punker hatte ich eine helle Freude an Roth an diesem Abend, auch wenn ich davor zitterte, vielleicht als Nächster dran zu sein. Roths Angewohnheit, die Hand, die ihn füttern will, zu schlagen, demonstriert seine vehemente Abneigung, eingenommen, kassiert, verfügbar gemacht zu werden, und das hat meine größte Sympathie. Wenn also dieser exemplarische öffentliche Akt nie öffentlich wurde, so weil das Publikum der Akademie sich schon längst

arrangiert hatte mit einem monetären Kulturbegriff, der seit der Postmoderne die westliche Kunst der Einfallslosigkeit zum Event hochjazzt. Da übersieht man aus lauter Scham, dass Kunst auch eine Kraft haben könnte, eine körperliche Kraft der Anwesenheit, jenseits dessen, was wir heute alles mit dem Begriff »Performance« zukleistern.

Man wagt das Wörtchen ja kaum noch auszusprechen, aber Dieter Roth ist mir ein Anarchist wie Gustave Courbet, Alfred Jarry, Erik Satie oder die Berliner Dadaisten. Anarchie im wörtlichen Sinne Proudhons als »Abwesenheit jeden Herrschers, jeden Souveräns ...«, welche die Kunst mit einschließt, d. h. der anarchistischen Kunst ist nicht – wie in unseren Tagen so augenfällig – daran gelegen, irgendwelche Diskurse zu illustrieren und moralische Vorgaben zu erfüllen. Stattdessen ist sie zunächst einmal in der Herstellung kostengünstig und nutzt zur Verbreitung idealerweise Medien der Reproduktion wie Grafik, Multiple oder eben das Buch, auch wenn nach dem Tod des Künstlers die Preise selbst dafür ins Unbezahlbare rutschen sollten. Daneben besteht Roths Meisterschaft darin, sich dem Endgültigen in Kunst und Leben immer zu entziehen. So ist seine unermüdliche Arbeit am Palimpsest Schutz vor aufscheinender Qualität und ein Kunstpreis tatsächlich das Widerlichste, das ihm passieren kann. Denn so Roth 1976: »... es gibt keine Sätze und keine Meisterschaft und keine Moral. Auf dem Gebiet der Kunst auf keinen Fall.«² Jens ist für Roth die institutionalisierte Rhetorik als eine Redekunst, die seit der Antike Überzeugungsarbeit in Literatur, Politik, Religion und Werbung leisten will, was die Verschleierung und Manipulation durch Lüge miteinschließt. Jens könnte in diesem Sinne durchaus zu Recht als Lügner bezeichnet werden, auch wenn sein Sophismus eher aufklärerischer Art war. Statt also auf Befreiung der Sprache, setzt die Rhetorik auf ihre Fesselung durch Tropen und ein erlernbares Regelwerk, das vor allem in Politik, Wissenschaft, aber auch in den Künsten nicht nur als Handwerk, sondern ebenso als Herrschaftsinstrument eingesetzt wird. Da sei Roth vor, der in seinen Texten, Bildern, Objekten und Musiken jegliche rhetorische Maskierung scheut, selbst dann, wenn er Sonette übt. Und damit bin ich endlich beim Thema.

In meiner Laudatio formulierte ich in Bezug auf den Dichter Roth und nach Aufzählung sämtlicher Titel der Scheisse-Bücher: »Diese Drastik mag für Liebhaber gepflegter und moralingesäueter Literatur, wie sie ja in diesem unserem Lande so üppig, preisgeehrt und langweilig blüht, abschreckend sein, aber lassen Sie sich dadurch nicht beeindrucken. In diesen Büchern finden sich die wohl aufregendsten Texte deutschsprachiger Literatur seit 1945. Ihre sich selbst abqualifizierenden Titel gehören zu einem

2 Dieter Roth: »Interview von Irmelin Lebeer-Hossmann«. In: Ders.: Gesammelte Interviews. Hg. v. Barbara Wien. London 2002, S. 9–160, hier S. 16.

Prinzip, das es Roth erlaubt, alles zu sagen, zu schreiben und zu dichten, sentimental, kitschig, reduktionistisch, seriell, schimpfend zu sein, ohne das Meisterwerk hervorkitzeln zu wollen.«³ Dieser Meinung bin ich noch immer, nur, dass damals der Zugang zu den Roth-Texten einfacher war. Sie waren tatsächlich auf dem Markt, und den Luchterhand-Auswahlband *Typische Scheiße* von 1973 konnte man damals tatsächlich noch im Ramsch-Antiquariat finden.⁴ Inzwischen gibt es den preiswerten Auswahlband *Da drinnen vor dem Auge*, 2005 bei Suhrkamp⁵, der einen eklatanten Fehler hat, nämlich die unterschiedlichsten Typografien, die Roth bewusst nutzte, anzugleichen und im Wesentlichen auf einen Standard zu reduzieren. Halten wir den Luchterhand-Auswahlband, an dem Roth beteiligt war, dagegen, wird schon beim oberflächlichen Blättern deutlich, dass es dem Dichter um mehr ging als einen Suhrkamp-Fließtext. Wie seine Kunst und Musik besteht auch seine Dichtung aus einer Summe von Brüchen, aus präzisen Konzentrationspunkten, die unterschiedlich aufleuchten und sich präsentieren. Jede Seite seiner Bücher ist als einzelne herausgestellt, ist auffällig im Vergleich zur nächsten. Jede Seite setzt neu an, ohne allerdings die Verbindung zur vorherigen in ihrer Wirkmächtigkeit zu kappen. Es entsteht eine engste Verzahnung von Typografie und Text, aber auch von Buchgröße, Papierqualität etc. Text, Textort und Materialität gehören zusammen. Davon zeugt auch die direkte Zusammenarbeit etwa mit Hansjörg Mayer oder Rainer Pretzell, die eben mehr war als eine verlegerische. Roth präzierte in seinen Büchern seine Haltung der visuellen Imprägnierung von Texten, die allerdings, und das ist das Schwierige, nicht unbedingt inhaltlich motiviert sein muss.

Manchmal erscheint mir Roth wie ein Renaissancekünstler aus Vasaris Viten, wenn er mit 13 Jahren nicht nur erste Zeichnungen und Gedichte fertigt, mit 17 Jahren eine Grafiklehre beginnt und mit 20 Jahren mit Marcel Wyss und Eugen Gomringer in Bern die Zeitschrift *spirale* herausgibt, mit der sie 1953 u. a. ein Gründungsmanifest der Konkreten Poesie vorlegen.⁶ Das Cover stammt von Roth und zeigt als Holzschnitt eine amorphe, kopfartige, braune Form auf gelbem Papier, die von einem willkürlich erscheinenden Lineament durchzogen ist, das eine angenommene Zweiteilung aufnimmt, oben ein eher eckiges Gekrakel, unten ein eher rundes.

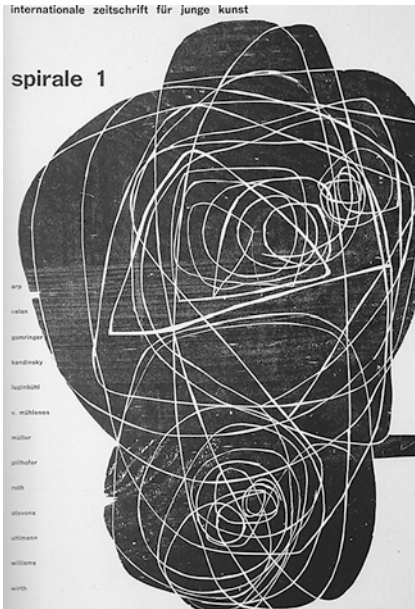
Die in sich ruhige, an Hans Arp erinnernde, dominierende Form, die in einem klassischen Modernismus zu Hause ist, wird durch die Willkür des

3 Glasmeier: »Eine Lobrede auf Dieter Roth« (Anm. 1), S. 129.

4 Vgl. Dieter Roth: *Frühe Schriften und typische Scheiße*. Ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von Oswald Wiener. Darmstadt, Neuwied 1973.

5 Vgl. Dieter Roth: *Da drinnen vor dem Auge*. Lyrik und Prosa. Frankfurt a. M. 2005.

6 Vgl. Annemarie Bucher: *spirale*. Eine Künstlerzeitschrift. 1953–1964. Baden 1990.

**Abb.:**

Dieter Roth: spirale 1., Titelblatt, Holzschnitt 1953. In: Annemarie Bucher, spirale. Eine Künstlerzeitschrift. 1953–1964. Baden 1990, S. 69.

Lineaments in einen Zustand der Erregung versetzt, nimmt fast das ganze Cover ein und lässt für die Schriftblöcke in der damals üblichen Kleinschreibung kaum Raum. Die Zeitschrifteninformation verteilt sich links von oben nach unten und nutzt die knappen Leerräume, während die Form selbst rechts und unten angeschnitten ist. Das Cover präzisiert drei Elemente in ihrer eigentlichen Substanz: die Form als Form, die Linie als Linie und die Schrift als Schrift. Alles reduziert sich auf das jeweilige Wesen: das Typografische, das Zeichnerische und das Körperliche, oder anders: die Sprache, die Geste und der Körper. Ohne die Sache jetzt überinterpretieren zu wollen, lässt sich sagen, dass sich aus diesen Elementen die modernistische Nachkriegsgestaltung des Angewandten organisieren sollte. Gleichzeitig sind dies auch die zentralen Elemente jener Kunst, die Roth in Zukunft nicht nur ausdehnen, sondern auch untereinander vermischen und in Gleichwertigkeit überführen wird, wie er es in *Mundunculum* später so grandios erörtern wird.⁷

Bleiben wir bei diesem Cover der 1. *spirale* von 1953 und betrachten es weniger als Gebrauchsgrafik, denn als das Werk, das es bei Roth, dem unermüdlichen Erweiterer des Werkbegriffs, sein muss und sich entsprechend in seinem Werkverzeichnis (*Gesammelte Werke*, Band 20) findet. Ina Conzen: »Roths Einbindung in die Produktion dieser wichtigen Zeitschrift steht für

⁷ Vgl. Dieter Roth: *Mundunculum*. Köln 1967.

seine Integration in die ›Berner Szene‹ der 50er Jahre, die Künstler, Musiker, Dichter und Gestalter, bei denen Protesthaltung und Sendungsbewußtsein für eine zukünftige Kultur mehr oder minder verknüpft sind, vereinte. Nicht nur, daß Künstler, mit denen er lebenslang befreundet sein sollte (wie Daniel Spoerri, Bernhard Luginbühl, Karl Gerstner), in diesem Umfeld wirkten ist hervorzuheben, sondern vor allem auch der alle Aktionen bestimmende und gegen offizielle Kunstströmungen gerichtete Aufbruchsgedanke, dem Roth für seine Arbeit wichtige Impulse verdankt. Wohl auch aus diesem Solidaritätsgefühl heraus sollte er in der Folge hier vertretene Prinzipien von Konkretismus und Kinetismus weitergehender adaptieren, als es der [...] ›Spirale‹-Beitrag erwarten ließe.«⁸ Dieses »Weitergehende« ist es, das für jegliche Interpretation Roth'scher Werke nicht nur in dieser frühen Phase, sondern auch im Gesamtwerk von Bedeutung sein wird. Dieses Weitergehende bringt sich im Cover mit einem wüsten Liniengewirr in Position, in dem das anarchistische Modell wunderbar aufleuchtet. In der Zeitschrift selbst findet sich neben Beiträgen von Hans Arp, Paul Celan, Wassily Kandinsky, Luginbühl, Wallace Stevens, Heinz Uhlmann oder Emmet Williams – also als eine bunte Mischung von alter und neue Avantgarde – das inzwischen durch einen Berliner Skandal berühmte Gedicht »avenidas« von Eugen Gomringer (hier noch unter dem Titel »ciudad«), das als erste »Konstellation« Gomringers publiziert wurde.⁹ Gomringer entwickelt seine »Konstellationen« durchaus in Abhängigkeit von konkreter Kunst, wie sie 1924 von Theo van Doesburg formuliert wurden, eine streng geometrische Kunst der Primärfarben, die von Max Bill 1949 mit einer Ausstellung in Zürich wieder ins Zentrum der Schweizer Diskussion gesetzt, von Max Bense theoretisiert und Mitte der 50er Jahre dann vor allem von der Hochschule für Gestaltung in Ulm auch zur Basis typografischer Gestaltung wurde. Max Imdahl bringt die Konkrete Kunst kurz auf einen Nenner: »Diese ist eine Kunst, die nichts darstellt, was sie nicht selbst auch ist.«¹⁰

Früher als Gomringer nennt Anfang der 1920er Jahre der in der *spirale* 1 mit einem Gedicht vertretende Hans Arp, dessen Frau Sophie Taeuber 1943 im Hause Max Bills an Kohlendioxidvergiftung starb, seine bekannten Reliefs *Konstellationen*. Es sind biomorphe Figurationen unterschiedlichster Größe, die auf einem Untergrund befestigt und dann meist durch monochrome Farbigekeit egalisiert werden. Die Formen verhalten sich zueinander auf einer Fläche. Sie machen also das, was Gomringer für die Konstellationsgedichte analysiert: »wesentliches merkmahl ist sowohl bei buchstaben- wie bei wort- und

8 Ina Conzen: Dieter Roth. Die Haut der Welt. (= Sohm Dossier 2). Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Köln 2000, S. 51.

9 »ping pong« entstand 1951, war aber noch unveröffentlicht.

10 Max Imdahl: »Konkrete Plastik«. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 1. Zur Kunst der Moderne. Frankfurt a. M. 1996, S. 312–315, hier S. 313.

satzkonstellationen der einbezug des raumes als zwischen- und umgebungsraum, der einzelne elemente nicht nur trennt, sondern auch verbindet und dabei assoziationsmöglichkeiten schafft. Konstellationen benötigen deshalb keine verbalen bindemittel. Ein besonderes merkmale ist die dadurch ermöglichte inversion der elemente, deren semantische auswirkungen mit einbezogen werden. Konstellationen sind in mehrfacher hinsicht bausteine internationaler kommunikation. In den besten fällen sind konstellationen aber auch weise spiele.«¹¹ Festzuhalten ist, dass Konstellationen nicht nur sprachliche Gebilde betreffen, wie es heute oft den Anschein hat, sondern eben auch bildnerische, und nicht nur bei Hans Arp, sondern vor allem dann in der Kinetischen Kunst ab den 1950er Jahren, welche die Fläche gewissermaßen durch Elemente, die bewegt erscheinen oder in Bewegung versetzt werden, in das »Gesehener« (Dieter Roth) überführt.

Wir haben es nun inzwischen mit einigen Konstellationen zu tun: mit Roths persönlichen und freundschaftlichen in Bern, mit den ideengeschichtlichen, den kunsthistorischen, präsentiert von Arp, und den literaturhistorischen als erste Manifestation von Gomringer. Es sei noch darauf hingewiesen, dass letztere Konstellationen als eine Praxis konkreter Poesie radikal mit der Sprache des Faschismus brechen und als internationale bzw. europäische Utopie verstanden werden sollten. Hans Magnus Enzensberger und Günther Grass, die Freunde von Jens aus der Gruppe 47, schlugen sich auf die reaktionäre Seite, als Enzensberger 1960 vom »Geblok der Schafe im experimentellen Wolfspelz« und »Mumpitz« sprach und Grass später abfällig von »Labordichtern«.

Betrachten wir weiter motiviert das Titelblatt der ersten *spirale* zunächst als Konstellation verschiedener Elemente auf der Fläche, so können wir es als ein Treffen der Arp'schen mit der Gomringer'schen interpretieren, wobei die Bildform dominiert und die Schriftformen in drei unterschiedlichen Typengrößen mit dem Restraum kompositorisch aktiv werden. Die mittlere Größe findet sich in einer Waagrechten an den oberen rechten Rand gepresst, die dickste Größe mit dem Zeitschriftentitel nimmt für ihre horizontale Positionierung rechts oben einen Knick in der Form auf, während die kleinste im japanischen Stil eine senkrechte Reihung beschreibt. Hinzuweisen ist auf das doch plakathafte Seitenvolumen der Zeitschrift insgesamt, das bei 50 x 35 cm liegt, sodass eine optimale Lesbarkeit zusammen mit den grafischen und bildkünstlerischen Elementen garantiert ist. So lässt sich leicht wahrnehmen, dass das Amorphe als das Rundliche sich bei näherer Betrachtung brüchig erweist. Es besitzt zwei kleinere Einkerbungen auf der linken Seite in der unteren Hälfte, wird beschnitten auf der rechten und

11 Eugen Gomringer: »definitionen zur visuellen poesie«. In: Ders. (Hg.): konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie. Stuttgart 2018, S. 257–359, hier S. 257.

der unteren Seite und verbindet sich mit dem rechten Seitenrand im unteren Drittel durch einen rechteckigen Streifen. Mit diesen Störungen löst sich Roth vom eleganten Biomorphismus Arps und konstruiert seinen eigenen, unangepassten Raum. Während die Konstellationen der Kunst und die der Literatur getrennt auftreten, gelingt es dem Titelblatt sie unter dem Diktum der Gebrauchsgrafik zu vereinen und in Beziehung zu setzen. Damit ist die junge Zeitschrift tatsächlich auf der Höhe der Zeit, einmal indem sie in der horizontalen und vertikalen Anordnung der Schrift auf die Zukunft der Konkreten Poesie verweist und mit der Form der Form auf die anarchistische Überwindung der klassischen Moderne.

Was aber ist nun mit diesem Gekritzel, welches das Konstellative in seiner Reinkultur augenscheinlich vehement stört, ja negiert? Denn sowohl konkrete Kunst wie konkrete Dichtung sind flächenorientiert, sonst könnten sie nicht konstellativ auftreten. Die Konstellation behauptet die gegenseitige Wirksamkeit von inszenierten Elementen auf der Fläche. Ihre Rhetorik vermittelt sich in den Zwischen- und Leeräumen und wird im Wesentlichen an den Betrachter delegiert, d. h. der Autor macht einen textlichen oder bildlichen Vorschlag, der – auch im Sinne des Umberto Eco von 1962 – je offener er ist, desto mehr Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Das nennt Franz Mon *Die Poesie der Fläche* und beruft sich hier natürlich auf Stéphane Mallarmé¹², den Gottvater nicht nur der »Konkreten Poesie«, der in dem berühmten Vorwort zu *Un Coup De Dés* von 1897, also noch vor Arp und Gomringer, großartig formuliert: »Das ›Weiß‹ ist tatsächlich von Bedeutung, obwohl es zunächst überrascht; die Vergestaltung verlangt es als eine umgebende Stille, die meist dem Platz entspricht, den ein lyrisches oder aus nur wenigen Zeilen bestehendes Gedicht in der Mitte einnimmt [...]. Das Papier drängt sich immer dann auf, wenn ein Bild sich von selbst verliert oder zurücktritt, anderen das Kommen überlassend [...]«.¹³ Mallarmé bezeichnet das Auftreten der Schrift in diesem Raum als »geistige Inszenierung« in Richtung auf die Simultanität der Buchseite. Die geistige Beweglichkeit, mit diesen Leerräumen umzugehen und sie als Teil des Poetischen zu begreifen, liegt allerdings wesentlich am Leser, der jetzt zudem verschärfter Betrachter ist, zum Preis, dass der Dichter, der Künstler ihm nicht mehr mit Wahrheit kommt, ihn tröstet oder motiviert, sondern ihn gewissermaßen im Regen des Vagen stehen lässt, des Angedeuteten, der »unendlichen Interpretation«, wie Michel Foucault das nennt. Aber genau das macht Poesie.

12 Vgl. Franz Mon: »Zur Poesie der Fläche«. In: Ders.: *Texte über Texte*. Neuwied, Berlin 1970, S. 44–47.

13 Stéphane Mallarmé: »Ein Würfelwurf. Vorwort«. In: Ders.: *Sämtliche Dichtungen*. Aus dem Französischen von Carl Fischer und Rolf Stabel. München, Wien 1992, S. 223–225, hier S. 223.

Es ist also notwendig, dass die Elemente für die »geistige Inszenierung« der Konstellation selbst in sich als konstitutiv begriffen werden können, d. h.: Sie sollten stillstehen, im wahrsten Sinne des Wortes, damit die »umgebende Stille« ihre Wirksamkeit erproben kann. Sie sollten Punkte, Worte, Flächen auf der Fläche in Ruhe ausprägen, damit sich das Theater der Positionen in den Beziehungen der einzelnen Elemente »da drinnen vor dem Auge« entwickeln kann. In der kinetischen Kunst dürfen sich aus solchem Beweggrund die Elemente wie etwa beim Kinetiker Gerhard von Graevenitz nur langsamst die Zeit erobern. Alles, was nicht in sich ruht, was keine singuläre Festigkeit in sich hat, ist der Feind des Konstellativen, daher wirken konkrete Kunst und konkrete Dichtung zunächst statisch, so als ob sie keinen Schöpfer, keinen Autor benötigen würden, zumal dem Betrachter eh eine maximale Bedeutung zukommt. Und jetzt leuchtet ein, was Roth mit seinem Gekritzeln da macht. Er löst die Ruhe, die Stille auf, indem er innerhalb der Form eine der Konstellation entgegenwirkende optimale Unruhe des Subjektiven anrichtet und gleichzeitig das Gewirr mit der Fläche an mehreren Stellen der Außenhaut verbindet. Mit der konstellativen Stille ist es vorbei. Die Form ist zwar noch statisch, aber sie tobt, setzt sich zur Wehr, und das in der schönen Schweiz der Farbflächen, der vorbildlich ruhenden Typografie und Architektur, aber vielleicht darum eine Brutstätte für Anarchisten aller Art wie Robert Walser, Adolf Wölfli oder eben Jean Tinguely.

Wie wird es nun weitergehen? Nun exakt so; denn wenn Roth einmal ein ästhetisches Prinzip begriffen hat, liegt ihm daran, das Prinzip einerseits auf den Punkt zu bringen, andererseits es »weitergehend« zu bearbeiten, um zu erproben, ob sich vielleicht neue Funken daraus schlagen lassen bzw. ob es auch in der Um- und Verkehrung noch funktioniert. Bis zum Ende seines Lebens wird er bei all seinen differenten Verfahren und künstlerischen Strategien die Ökonomie der Mittel hochhalten. Auch aus diesen strategischen und sozialen Gründen wird er Buchautor. Er feiert das Buch als Bildtextmaschine, als Basiskinematografie, Vervielfältigungsinstrument und preiswerte multiplizierbare Kunst und praktiziert natürlich auch hier das Weitergehende bis zur Selbstauflösung. Sein erstes heißt bezeichnenderweise *kinderbuch* (1957) und besteht aus 14 sehr farbigen Doppelpappen mit eingestanzten quadratischen oder runden Löchern unterschiedlicher Größe.¹⁴ Das Ganze natürlich spiralgebunden. Durch Blättern entstehen mit den Leerstellen jeweils andere Konstellationen. Das besitzt die Anmutung eines Musterkatalogs Konkreter Kunst, der wie eine totale Parodie wirkt, wäre es nicht tatsächlich an ein Kind, den Sohn des Konkreten Poeten und

14 Ich verzichte auch im Folgenden auf weitere Abbildungen der Roth'schen Publikationen, weil sie als einzelne einfach nichts bringen, und verweise auf das opulente Werkverzeichnis von Dirk Dobke: Dieter Roth: Bücher + Editionen. Catalogue Raisonné. London 2004.

Berner Theaterintendanten Claus Bremer, adressiert. Darauf folgt 1959 auch in Island *book*, was allerdings kein Buch ist, sondern eher eine Mappe mit 19 schwarzen, weißen oder farbigen Kartons mit handgeschnittenen Schlitzten. Diese lassen sich nun vom Betrachter frei untereinander vertauschen, sodass sich unzählige Kombinationsmöglichkeiten von Konstellationen ergeben. Auch hier wird das Konkrete wieder mit der Betrachterautonomie verknüpft, d. h.: Der Künstler überlässt es dem Gucker jetzt, selbst die Lage der Elemente und der Zwischenräume zu definieren. Damit ist der Künstler fast völlig draußen. Er liefert lediglich Module. In beiden Büchern entwickelt Roth die Konkrete Kunst in Richtung auf ihr Verschwinden, auch indem er das, was bei Arp noch Relief war und damit ein räumliches Erheben der Fläche und bei Max Bill etwa noch Konstruktion mit Farben und Flächen, getaucht in Geometrie, in Löcher verwandelt und damit das Figur-Grund-Problem inversiv aushebelt. Durch das Medium Buch werden die Flächen zudem haptisch und durch die Löcher und Schlitzte quasi zu umgekehrten Reliefs. Alles sehr einfach, sehr logisch, handgemacht und in kleiner Auflage produziert und 1976 als Band 1 der *Gesammelten Werke* bei Hansjörg Mayer nochmals produziert.

Was aber passiert mit der Konkreten Poesie? Mit ihr sollte sich Roth noch bis 1961 beschäftigen, quasi bis zu den *stupidogrammen* und dem *book 2 b*, in dem er im Buchdruck typografische Raster erscheinen lässt, die sich aus Variationen von Drehungen und Spiegelungen ableiten lassen. Die Konstellationen verdichten sich hier zu einem an Op-Art erinnernden Muster. Die Buchstaben sind in den reinen Himmel des Visuellen aufgegangen, weil ihre Form beim besten Willen nicht mehr auszumachen ist, im Gegensatz zu den typografischen Arbeiten seines Freundes Hansjörg Mayer, der zwar auch mit Verdichtungen und Geometrisierungen arbeitet, aber auf der Sichtbarkeit des Buchstäblichen besteht.

Zuvor jedoch die gerade für die Konkrete Poesie einmaligen und zentralen Publikationen *Ideogramme*, 1959 als zweite Ausgabe der von Daniel Spoerri herausgegebenen Zeitschrift *material*, und *bok 1956–59*, ebenfalls 1959 als Spiralbuch im Roth Verlag in Reykjavik erschienen. Bei den *Ideogrammen* fällt als das Weitergehende sofort auf, dass die 62 Seiten von schwarzen und weißen Leerbögen durchsetzt sind. Nur ab und an finden sich vereinzelt Linien, Punkte, Buchstaben, Zahlen und durch Überdruck Unlesbares. Zudem ist nicht immer klar von welcher Seite aus das Buch zu lesen ist. Es erfordert Drehung. Und die Seiten 8 bis 11 verdeutlichen durch ihre vereinzelt Linien, dass wie bei Mallarmé immer auch die Doppelseite als Ganzes gesehen werden sollte, lediglich mit einem drucktechnischen Knick in der Mitte. Das Konstellative radikalisiert sich, indem die Leere konstitutiv wird und die Form nicht mehr benötigt, bzw. jetzt zwei leere Flächen eine Kons-

tellation eingehen, das heißt selbst zur Form werden. Dann könnten die auftretenden idiomatischen Zeichen als eine Störung der Form, wie das Gekritzelt auf dem Titel der *spirale*, angesehen werden. Oder aber wir benennen den Ort der Zeichen auf der umgebenden Leere als Konstellation und bezeichnen etwa ein Blatt mit Punkten als eine Konstellation von Punkten, was Sinn macht. Dann hat sich das Konkrete an der Konkreten Kunst quasi in den Mikrobereich verflüchtigt. Aus den sprachlichen Zeichen werden Elemente des Visuellen, unabhängig von der Semantik, die jedoch durch den verschiedentlichen Gebrauch der Schreibmaschine oder die Lesbarkeit einzelner Buchstabengruppen nicht gänzlich auszulöschen ist. Grenzwertigkeit mit der Aussicht auf die radikale Leere. Absolute Vereinzelnungen neben Reihungen des Minimalen. Poesie des Winzigen, des Leeren. Poesie, die zu suchen ist und manchmal nicht gefunden werden muss. Und dann taucht in dem Ganzen noch ein Manifest Roths in seiner eigenen Kurzschreibweise auf: »etvas tvn, das laicht fält / zb aine saite ler lasen / si bekomt genvg bedoitvng fon andern saiten her vo etvas stet / oder hoite fon der überfüllen vmvelt her / si hat genvg aktivität in farbe vnd avsdenvng.«¹⁵

Dieses Leichte, das Bedeutung schafft und Bedeutung ist und erst 1984 durch Italo Calvino als »Leichtigkeit« in den Rang einer ästhetischen Kategorie erhoben wurde¹⁶, diese Leichte prägt auch *bok* 1956–59, das wir uns als Anthologie unterschiedlicher Werkansätze vorstellen können. Die Spirale bindet hier Seiten mit geometrischen Löchern, mit geometrisierten Wort- und Buchstabengebilden zu einem Reigen, indem sich Konkrete Poesie und Konkrete Kunst nochmal verbinden, sich in ihren konstellativen Methoden nochmals demonstrieren, um gleichzeitig im Medium Buch ihren Geist aufzugeben. Es besitzt die Meisterschaft eines Lawrence Sterne, der zu Beginn der Großform des Romans, diesen in Mikrostrukturen zerlegt und an ihr Ende führt. So auch Dieter Roth, den auch in Zukunft das Leichte, das sich prinzipiell erst mit der Durchdringung eines Prinzips einstellt, vorwärtstreiben wird. Denn was Roth immer mitdenkt, auch wenn es erst im Schimmel sichtbar werden wird, ist die Bedeutung dessen, was von außerhalb der Kunst in die Kunst hineinwirkt, die »überfüllte vmvelt«, wie er das nennt. Für diese hat Roth ein offenes Herz, wie Mallarmé für den Sternenhimmel. Und so erscheint das Wort »Konstellation« – in den letzten Versen des dramatischen *Un Coup De Dés* markant in Versalien – in seiner ursprünglichen Bedeutung als Stellung der Sterne am Himmel, als Lichtpositionierung in der Unendlichkeit des Alls. Und wenn ich meinen Nach-

15 Dieter Roth: ideogramme. Gesammelte Werke, Band 2. Hellnar, Köln, London 1971, S. 65.

16 Vgl. Italo Calvino: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen. Übersetzt von Burkhardt Kroeber. München, Wien 1991.