

# Dieter Roth

und die Musik / and Music



Selten  
gehörte  
Gespräche

# **Dieter Roth** und die Musik / and Music



# *Selten gehörte Gespräche*

*Texte von | Essays by*

FLURINA PARAVICINI

MICHEL ROTH

**Edizioni Periferia**



## Inhalt | Contents

### FLURINA PARAVICINI

- 7 *Selten gehörte Gespräche: Ein Expeditionsbericht*
- 9 Hansjörg Mayer, London
- 11 Oswald Wiener, Wien
- 13 Christian Ludwig Attersee, Wien
- 14 Dominik Steiger, Wien
- 17 Arnulf Rainer, Wien
- 18 Günter Brus, Graz
- 20 Hermann Nitsch, Mistelbach
- 23 Björn Roth, Mosfellsbær
- 28 Gerhard Rühm, Köln

### MICHEL ROTH

- 33 *Selten gehörte Gespräche: Schlagworte, ausgewählte Passagen, Time Code*

### FLURINA PARAVICINI

- 123 *Rarely heard conversations: An expedition report*
- 125 Hansjörg Mayer, London
- 127 Oswald Wiener, Vienna
- 129 Christian Ludwig Attersee, Vienna
- 130 Dominik Steiger, Vienna
- 133 Arnulf Rainer, Vienna
- 134 Günter Brus, Graz
- 136 Hermann Nitsch, Mistelbach
- 139 Björn Roth, Mosfellsbær
- 144 Gerhard Rühm, Cologne



FLURINA PARAVICINI

## Selten gehörte Gespräche: Ein Expeditionsbericht

Unsere Auseinandersetzung mit Dieter Roths Musik beginnt schon vor Jahren. Immer wieder kommen uns – Gianni und Flurina Paravicini, Verleger von Edizioni Periferia – verschiedene Objekte, Schallplatten, Bücher und Werke, darunter *Harmonica Curse*, *Lorelei* (Langstreckensonate) und *Tibidabo* (24 Stunden Hundegebell), in die Hände. Die Frage, «wie kam es zu dieser Musik?», lässt meinen Mann und mich als Musikerin und Verlegerin bald nicht mehr los. Gemeinsam mit Michel Roth von der Musik-Akademie Basel und Matthias Haldemann sowie Jana Bruggmann vom Kunsthaus Zug suchen wir den Kontakt mit Roths einstigen Mitmusikern. Wir sind sehr glücklich, dass es uns gelungen ist, mit fast allen von ihnen zu sprechen. Einzig Richard Hamilton verstarb leider bereits am 13. September 2011 viel zu früh.

In den ausführlichen Gesprächen mit Hansjörg Mayer, Oswald Wiener, Christian Ludwig Attersee, Dominik Steiger, Arnulf Rainer, Günter Brus, Hermann Nitsch, Björn Roth und Gerhard Rühm leuchten viele unerwartete Facetten auf. Deren lebhaftes Schilderungen wecken unsere Lust, nochmals vertiefter die faszinierenden Schallplatten anzuhören und mehr über diese eher schwer zugängliche Musik zu erfahren.

Unser Arbeitstitel *Selten gehörte Gespräche* verdeutlicht den thematischen Fokus, die *Selten gehörte Musik*. Dabei sollten auch die Gesprächspartner selbst, ihr eigener Musikbezug, ihr eigenes Schaffen und die Reflexionen über ihre jeweilige Rolle im Ganzen thematisiert werden. Wir besuchten sie meist in

ihrem eigenen Umfeld, zu Hause, im Atelier oder in einem ihnen gewidmeten Museum. Im Sinne einer Oral History konnten die einzelnen Protagonisten dort, von vereinzelt Fragen angeregt, ihren Erinnerungen freien Lauf lassen.

Sämtliche Gespräche sind unter [www.dieterrothmusic.ch](http://www.dieterrothmusic.ch) ungekürzt abrufbar. Eine Zusammenstellung der wichtigsten Schlagworte und Passagen mitsamt Time Code folgt auf den Seiten 33–120 dieses Buches. Die Begegnungen wurden von der [videocompany.ch](http://videocompany.ch), Zofingen – Aufdi Aufdermauer und Karin Wegmüller – aufgezeichnet und möglichst ungeschnitten und un bearbeitet belassen, sodass auch Beiläufiges, Zufälliges, Spontanes dokumentiert wird. Dies erklärt, warum die Videos zwischen 90 Minuten und viereinhalb Stunden lang geworden, respektive geblieben sind.

## Hansjörg Mayer, London

Unsere Gesprächs-Expeditions-Reise beginnt am 18. Januar 2012 in London mit einem ganztägigen Treffen mit Hansjörg Mayer. Wir haben bewusst ihn an den Anfang der Reihe gestellt, da er einer der engsten Vertrauten von Dieter Roth war und zugleich aber bei den Konzerten eher ein Beobachter am Rand – für uns, die wir damals erst am Einsteigen in diese komplexe Thematik waren, der ideale erste Auskunftgeber. Mayer empfängt uns herzlich und unkompliziert in seinem Atelier an der Boscobel Street in London – ein ehemaliges Simulationszentrum für Aviatik aus dem Zweiten Weltkrieg. Wir betreten eine Wunderkammer, beseelt mit Büchern, Bildern, Objekten, Archivalien, Musik; ein Grossteil von und zu Dieter Roth. Daneben findet sich aber noch vieles mehr, persönliche Reiseandenken, bis zu ostasiatischer Kunst. Diese Fülle kommt unserem Eintauchen in Roths musikalisches Schaffen sehr entgegen: Viele seiner Arbeiten sind vor Ort, Objekte wie *Lorelei* oder *Fernquartett* werden von Mayer sogleich bereitwillig in Aktion versetzt. Entsprechend hat der Gesprächsverlauf den Charakter, vom Hundertsten ins Tausendste zu kommen, die Augen schweifen über Mayers grossen Tisch sowie das dahinter stehende Büchergestell, und immer neue Werke und Zusammenhänge tun sich auf – ein Glücksfall, denn vieles kannten wir bis dato nur vom Hörensagen; nun wird es greifbar und bekommt dank Mayer auch eine plastische Geschichte. Er schildert die Anfänge der *Selten gehörten Musik*, als Roth plötzlich mit Tonbändern vom 3. Dichterworkshop ankam und Schallplatten produziert werden mussten. Zu dritt haben sie begonnen, und im Verlauf der weiteren Konzerte kamen immer mehr Künstlerfreunde hinzu. Mayers Rolle war in erster Linie die, diese unkonventionellen Dinge zu produzieren und verlegen. Er habe nie gefragt weshalb, sondern einfach gemacht. Schlussendlich



Hansjörg Mayer in seinem Atelier in London, 18.1.2012

wurden die gepressten Scheiben über seinen Verlag und nicht im Musikhandel vertrieben – anfänglich ein Verlustgeschäft, bis sie mit einem Mal alle «weg» waren. Mayer bemisst das klangliche Ergebnis dieser Stücke bis heute an musikalischen Grössen: «Es wird immer runder, fast melodischer», sagt er einmal



Hansjörg Mayer in seinem Atelier in London, 18.1.2012

beim gemeinsamen Anhören und meint, dass ihm der «schöne Mischmasch» von Tönen und Rhythmen besonders gefalle. Dabei lässt er nicht unerwähnt, dass offenbar inzwischen sogar DJs die Platten der *Selten gehörten Musik* scratchen.

Mayer ist noch heute ein kongenialer Verleger von Dieter Roths Werken, und die Spannweite seines Wirkungskreises reicht darüber hinaus von Max Bense über Richard Hamilton bis zum gegenwärtigen Dalai Lama und schliesst sogar die Kultivierung eines eigenen Olivenöls in Spanien ein; es wird deutlich, dass auch er selbst ein äusserst vielseitig aktiver und innovativer Zeitgenosse ist. Entsprechend bewundert Mayer besonders, wie sich Dieter Roth so gewandt auf allen Ebenen bewegte, alle Kunstrichtungen verband und daraus immer Neues schuf. Er

meint, Roths unermüdliches Schaffen sei ihm persönlich wohl eine Art «Trost» gewesen.

Hansjörg Mayers ansteckende Begeisterung und grosse Hilfsbereitschaft ist für uns ein sehr ermutigender Beginn, uns dem Künstler und Menschen Dieter Roth weiter anzunähern und zu versuchen, als Unbeteiligte in diese komplexe Welt einzutauchen – in ein Leben, wo der Tag einst wohl hätte 48 Stunden beanspruchen müssen und dennoch zu kurz für alle Ideen gewesen wäre.

Ein erlesenes burmesisches Gericht gleich um die Ecke des Ateliers rundet kulinarisch unser erstes Gespräch wunderbar ab; mit ungewohnten Kompositionen von Gewürzen, Aromen, Farben und serviert in ausgedehntem Rhythmus an einem langen Tisch, sodass wir Zeit genug haben, uns auf das Ungewohnte einzulassen und dabei Mayers fachkundigen Erläuterungen zu lauschen.

## Oswald Wiener, Wien

Am 26. September 2012, nachmittags, besuchen wir Ingrid und Oswald Wiener in der Taborstrasse in Wien. Die mit vielen Bildern und Kunstgegenständen ausgestattete Wohnung verbreitet eine äusserst anregende Atmosphäre für das Gespräch. An einem grossen Tisch finden alle Platz, es gibt Getränke und Käse. Ursprünglich hatten wir vor allem Oswald Wiener in den Fokus der Kamera gerückt. Ganz selbstverständlich bringt sich aber Ingrid Wiener mehr und mehr ins Gespräch ein. Es wird deutlich, dass auch sie neben ihrer eigenen künstlerischen Zusammenarbeit mit Roth eine wichtige Rolle im Hintergrund der *Selten gehörten Musik* gespielt hat. Sie zeigt uns ihre liebevoll gestalteten Speisepläne für die «Arbeitssitzungen» zum *Berliner Konzert*, die sowohl die gute Köchin als auch die kreative Künstlerin erahnen lassen. Roth habe ihre Küche, besonders Kutteln, sehr geschätzt. Man spürt deutlich, dass er zu ihr ein offenbar weniger distanzierteres und konflikthanfälliges Verhältnis hatte als zu ihrem Mann – dies macht unser Treffen mit den beiden Wieners besonders spannend.

Viele Dokumente gibt es leider nicht zu sehen, da sie ihren Vorlass inzwischen der Österreichischen Nationalbibliothek übergeben haben und sich im Verlauf des Interviews überdies herausstellt, dass unser Gespräch in der Wohnung der Tochter stattfindet.

Oswald Wiener kündigt an, das Interview seinerseits aufnehmen zu wollen und beginnt zunächst eher reserviert und trocken – vergleichbar mit einigen später stattfindenden Gesprächen mit seinen Mitmusikern. Nachträglich können wir annähernd rekonstruieren, dass der Künstlerkreis unsere Gesprächsanfragen wohl zuerst missverstanden hatte: als Kurzinterview zu einer einseitigen Dieter-Roth-Musik-Monografie. Wie bei den meisten anderen entwickelt sich das Interview mit Oswald Wiener folglich in mehreren Phasen: Anfänglich abtastend vor allem auf Roth bezogen, dann immer entspannter individuelle Erinnerungen aktivierend und schliesslich sehr persönlich auf die eigene schöpferische und musizierende Tätigkeit eingehend.

Um das Gespräch zu beleben, servieren Ingrid und Oswald Wiener mehrere Flaschen Frizzante. Auf das Angenehmste werden wir so daran erinnert, dass die beiden längere Zeit professionelle

Gastwirte waren. Wiener hat noch unglaublich viele Details und Namen im Gedächtnis und erzählt sehr faktenorientiert, in Untertönen aber auch deutlich emotional gefärbt. Besonders



Oswald Wiener in der Wohnung seiner Tochter in Wien, 26.9.2012

einige gemeinsame Erlebnisse mit Roth in Island scheinen ihn bis heute sehr zu berühren. Daneben hat das Gespräch durchaus Unterhaltungswert, da Oswald Wiener ungemein sprachmächtig und zunehmend besser gelaunt berichtet. Der unvermindert ernste Hintergrund wird uns jedoch sofort wieder bewusst, als er, nach dem Humor befragt, antwortet: «Ich habe Humor immer empfunden als Resignation, als Versagen.»

Während unserer Aufnahmen ertönt einmal die Hausklingel, einmal das Telefon – man fühlt sich spontan an Nummern der Wiener Gruppe oder Roths *Novembersymphonie* erinnert. Ingrid Wiener kümmert sich jeweils darum; Oswald Wiener reagiert kaum irritiert und fährt unterdessen mit grosser Erzähllust fort. Auch der Defekt einer unserer Kameras lässt ihn den Faden nicht verlieren.

Oswald Wiener war zusammen mit Gerhard Rühm Mitglied der Wiener Gruppe und war auch in den Wiener Aktionismus involviert: Entsprechend ausgedehnt und informativ sind seine Schilderungen über die historischen Wurzeln der *Selten gehörten Musik*, über das damals feindselige politische Umfeld in Österreich und sein legendäres Berliner «Exil», schliesslich das Hinzukommen von Dieter Roth – Wiener bezeichnet ihn als «Komet im Exil».

Wieners Perspektive auf die Ereignisse ist naturgemäss kognitionswissenschaftlich geprägt: Er reflektiert über Blamage und Scheitern, Dilettieren und Kollaborieren mit dem Anspruch, dass Kunst eine Erkenntnisfunktion habe. Auf dieser Ebene sieht er auch seine Zusammenarbeit und Freundschaft mit Dieter Roth – wobei Wiener zunächst das Wort «Freundschaft» in seiner akribischen Art sorgfältig definiert, bevor er es im Bezug auf Roth anwendet. Über andere Weggefährten äussert er sich unverblümt und sehr pointiert, wobei dies gegen

Ende des Gespräches eher der vertrauensvollen und nunmehr gelösten Stimmung geschuldet ist.

Nach über vier Stunden endet diese faszinierende Begegnung mit dem führenden Denker der österreichischen Nachkriegsavantgarde und seiner überaus interessanten und herzlichen Frau.

## Christian Ludwig Attersee, Wien

In einer ehemaligen Synagoge in Wien erwartet uns am Morgen des 27. September 2012 der Maler, Musiker und Aktionskünstler Christian Ludwig Attersee. Dieser Raum hätte Dieter Roths Atelier werden sollen, doch dieser fühlte sich damals zu alt und übergab ihn zwei Jahre vor seinem Tod Attersee. Es ist eine grosszügige Halle mit Balkon, unzähligen farbenfrohen Bildern und einer grossen Jukebox, auf der – im Interviewvideo teilweise sichtbar – ein Porträt von Elvis Presley steht.

Noch bevor wir mit dem Gespräch beginnen, beschenkt er uns mit einer CD-Dokumentation der Konzertreihe *Attersee und seine Freunde*. Er spricht von der Idee, in ähnlicher Form auch die Platten der *Selten gehörten Musik* wiederzuveröffentlichen. Dann beginnt er zu erzählen, etwas nüchtern, aber in Details sehr informativ. Attersees eigene Musikerkarriere als Dilettant scheint ihm zu helfen, sich – damals wie heute – gut in Roths Musikpraxis einzufühlen. Pointierter als fast alle anderen hebt er hervor, dass Dieter Roth durchaus Fähigkeiten als Musikinterpret hatte, diese aber zu verbergen gewusst habe. Die *Selten gehörte Musik* sei einmalig, unwiederholbar, da fanden sich Künstler, Freunde und Feinde beim Musikmachen zusammen. Durch diese Musik seien noch nie dagewesene Freiheiten und Stimmungen entstanden. Abenteuerlichste Tricks und schräge Ideen erzählt er uns mit abgeklärter



Christian Ludwig Attersee mit seiner 1981 erschienenen Single *Atterseeelied / Atterseewalzer* in Wien, 27.9.2012

Selbstverständlichkeit. Einleuchtend ist Attersees Aussage, dass man sich bei den Konzerten «ins Publikum hineinbewegt» habe: Man habe zwar Sessel von der Bühne geworfen, nie aber die Instrumente – um weiterspielen zu können.

Er erzählt ausserdem die uns bis dato unbekannte Geschichte, dass Dieter Roth ein sehr wertvolles historisches Cello aus dem Stift Kremsmünster zertrümmert hätte. Lakonisch meint Attersee, das Instrument habe dann eben so geklungen, wie Dieter es gewollt habe. Es folgen weitere ähnliche Anekdoten, auch zu Roths verschwenderischem Umgang mit Geld. Attersee spricht von der «Generation der Zerstörung», grenzt sein eigenes Schaffen aber davon ab.

Attersee ändert bei all diesen Schilderungen kaum den Tonfall, doch zur Auflockerung dürfen wir aus der Musikbox seine Weihnachtslieder anhören. Er habe immer alles gleichwertig behandeln wollen, von der Hochkunst bis zu den Niederungen des Schlagers. Man müsse aber zehnmal so gut sein wie andere Künstler, um sich das leisten zu können. Er könne alles, aber «in verschiedenen Qualitätsstufen halt». So lässt er uns auch seine *Attersee Zigeuner* hören und seine Rock'n'Roll-Version von *Kling, Glöcklein, klingelingeling*.

Mit einer kleinen Anekdote über dessen Umgang mit Büchern fasst er zentrale Schaffenseigenheiten von Dieter Roth nochmals gut zusammen: Man hätte ihn nie einfangen können, er habe sich immer einen Weg gesucht, er sei immer der Schlauere gewesen, ein «absolut guter Künstler».

Zum Schluss äussert Attersee den Wunsch, anlässlich unserer Ausstellung im Kunsthaus Zug ein Konzert spielen zu können.

## Dominik Steiger, Wien

Am 27. September 2012 empfängt uns nachmittags Dominik Steiger in seinem prächtigen Wiener Jugendstilbürgerhaus, das sich am Rande eines Parks mit einem imposanten Flakbunker aus dem Zweiten Weltkrieg befindet. Ein hochgewachsener, hagerer, von Krankheit gezeichneter Mann führt uns durch sein geräumiges lichtdurchflutetes Atelier im Dachgeschoss, bestückt mit unzähligen skurrilen Kreationen und Basteleien. Alles ist liebevoll hergestellt und ausgestellt, obwohl noch kurze Zeit

davor – wie wir berichtet bekommen – der ganze Raum aufgrund von Bauarbeiten umgepflügt worden sei. Dampfer Bau­lärm stört später auch an diesem Tage teilweise unser Gespräch.

Steiger ermuntert alle, sich frei zu bewegen und alles anzuschauen, und will sich – in seiner offenkundigen Bescheidenheit – schon fast wieder verabschieden. Doch wir verkabeln diesen äusserst liebenswürdigen Menschen mit einem Mikrofon und bitten ihn trotzdem zum Gespräch. Ganz unerwartet kommt das für ihn dann wohl doch nicht, denn er hat sich auf unser Treffen erkennbar gut vorbereitet und setzt sich unauffällig, aber gezielt neben eine kleine Arbeit von Dieter Roth, die er in seinem Atelier sorgsam aufbewahrt.

Steigers zweite Frau Renate ist während unserer Anwesenheit im Hintergrund präsent. Erst am Tag zuvor ist er selbst aus dem Krankenhaus entlassen worden, kurz nach unserem Besuch wird er erneut eingeliefert. Wir erleben ein eindrückliches und intensives Aufbäumen – er geniesst es sichtlich, uns von alten Zeiten zu erzählen.

«Dieter Roth war ein grosser Spassvogel», so Steiger mit warmer, aber leicht angegriffener Stimme, den Blick innerlich auf seinen Freund gerichtet und doch charmant in die Runde zwinkernd. Mimik und Gestik machen deutlich, wie sehr er Dieter Roth verehrt – ja, er selbst hat sogar anhand von Roths Lippen eine Physiognomik entwickelt, um Genies erkennen zu können. Sein eigenes Schaffen als – wie er behauptet – sehr unergiebig­er Künstler und jugendlicher Mitläufer nimmt er stets bescheiden zurück. Auch im *Berliner Konzert* hielt er sich mit Alurassel und Türenknallen vornehmlich im Hintergrund. Alle hätten immer etwas gekonnt, ihm sei hingegen nichts gelungen, das sei deprimierend gewesen, schmunzelt er.

Neben Hansjörg Mayer und Björn Roth ist Steiger der einzige, der sogleich die von uns intendierte, unbegrenzte Dokumentationsform auszufüllen versteht. Grosse Teile unseres Gesprächs handeln deshalb von Steigers eigener Lebensgeschichte, vom *Zupfgeigenhansl*, von der Fremdenlegion, von



Dominik Steiger in seinem Atelier in Wien, 27. 9. 2012

seinen literarischen Arbeiten, aber auch vom Scheitern. Nach Roths Tod wollte er beispielsweise ein Gedenkkonzert für den verehrten Freund organisieren, eine weitere Veranstaltung *Selten gehörter Musik*. Dafür mietete er eigens den Wiener Ehrbar-saal und lud alle Freunde zur Teilnahme ein. Auch ein wunderschönes Plakat hatte er gestaltet. Steiger zeigt uns zögernd das Video dieser an Blamage und Hilflosigkeit kaum zu überbietenden Veranstaltung, zu der statt der erhofften einhundert nur ein halbes Dutzend und kein einziger von Roths früheren Mitmusikern gekommen sei. Das doppelte Drama, das groteske Konzert und dazu Steigers Mienenspiel beim Betrachten dieses peinlich anmutenden Videos, gehört zweifellos zu den berührendsten Momenten unserer ganzen Gesprächsreihe.

Wir gewinnen den vagen Eindruck, dass Steiger aus dem Kreis der *Selten gehörten Musik* später ausgeschlossen wurde. Vieles wird nur angedeutet, auch von anderen Gesprächspartnern; und direkt zu fragen, traut sich von uns niemand. Steiger hat sich stattdessen eine eigene Musikpraxis zugelegt: Er demonstriert, wie er mit Spielzeuginstrumenten Tonbandaufnahmen gemacht und Lieder in verschiedenen Sprachen komponiert hat. Das Anhören dieser Tonbandkassetten sei jedoch fast eine Zumutung, wir sollten uns bitte nur auf das «Schöne» konzentrieren. Er pflegt auch «Hängenbleiber» und «Höhepunkte» auf Kassetten zu kompilieren, was er uns ebenfalls ausgiebig vorspielt. Völlig in sich gekehrt lauscht er dieser Musik und vergisst spürbar die Zeit und die Aufnahmesituation. Es folgen Lieder von Ghédalia Tazartès und interessante Hinweise auf mit Roths Arbeit und der *Selten gehörten Musik* vergleichbare Klangstücke von Jean Dubuffet und Brion Gysin.

Nach unserem fast vierstündigen Gespräch zeigt uns Dominik Steiger noch seine Bibliothek: viele Regale gefüllt mit Büchern und Objekten von einem Menschen, der ihm sehr nahestand, von Dieter Roth. Beiläufig erwähnt er dabei die Geschichte, warum er nicht an der *Abschöpfungssymphonie* teilnahm, und schliesst mit folgenden denkwürdigen Worten: «Mir ist es im Leben oft so passiert, dass ich irgendwo hinggerufen werde, und dann komme ich, und dann verschwinde ich einfach von der Bildfläche, also ich bin noch da, aber für die anderen bin ich weg, ich falle irgendwie heraus aus dem Ganzen, aus dem Komplex.»

Am 12. Januar 2014 ist Dominik Steiger nach schwerer Krankheit 73-jährig verstorben.

## Arnulf Rainer, Wien

In der Wiener Mariahilfer Strasse empfangen uns am Morgen des 28. September 2012 Arnulf Rainer und seine Frau Hannelore. Ihre grosszügige Dachwohnung birgt zugleich ein umfangreiches Privatarchiv des Künstlers. Beide sind sichtlich überrascht von unserem grossen Team, obwohl wir uns in dieser Formation angekündigt hatten. Hannelore stellt in einem Nebenraum Stühle neben einem Sofa bereit, fast einer Theaterbestuhlung ähnlich, und vorne – uns gegenüber – setzt sich der Meister, von gelegentlich eintretenden Sonnenstrahlen beschienen.

Bevor wir mit dem Gespräch beginnen, schenkt er uns ein von ihm und Roth signiertes Buch *Neo Nix und Neo Mix*. Rainer deklariert sogleich, dass Musik nicht sein Fach sei. Zwar ist uns eine ähnliche Selbsteinschätzung aus seinem Beitrag zum Programmheft des *Berliner Konzerts* bekannt, trotzdem überrascht uns diese Deutlichkeit, denn auch die allermeisten anderen Mitwirkenden der *Selten gehörten Musik* sind nicht explizit vom Musikfach. Rainer begründet sein Mitwirken mit einer gewissen Gruppensolidarität, äussert aber auch den Eindruck, er sei das fünfte Rad gewesen mit seinen Körperposen. Soviel zum Thema *Selten gehörte Musik*.

Rainer analysiert im Gespräch immer wieder zwischenmenschliche Konstellationen und versucht, psychologische Mechanismen in der Zusammenarbeit von Künstlern zu benennen. Für ihn sind diese kaum dokumentierbaren zwischenmenschlichen Vorgänge interessanterweise untrennbare künstlerische Bestandteile solcher Kollaborationen. Als einziger unserer Gesprächspartner wertet er für sich diese Form der Zusammenarbeit jedoch ab, gegenüber dem für ihn grösseren Intensitätserlebnis des alleinigen Arbeitens. Auch dem hohen Alkoholkonsum, der in Roths Umfeld üblich war – wie alle anderen in den Gesprächen ebenso freimütig bekennen –, steht Rainer ablehnend gegenüber.



Arnulf Rainer in seinem Atelier in Wien, 28.9.2012

Rainer spricht recht offen, bisweilen selbstkritisch über die Vergangenheit. So betont er immer wieder, dass er sich selbst eher als «Stichwortgeber» gefühlt habe, da Roth selbst «mehr Sprachkraft» gehabt hätte. Er sieht die Gemeinschaftsarbeiten heute als einzigen grossen Zusammenhang, benutzt sogar den Begriff «Gesamtkunstwerk» – meint aber damit vor allem, dass man alle Arbeiten aus dem grossen Gesamtzusammenhang verstehen müsse. Deshalb bedauere er, dass gerade Roth seinen Anteil immer sehr schnell veräussert und damit zerstreut hätte. Sehr anregend für uns ist Rainers Sichtweise, dass auch und gerade die kaum dokumentierbaren zwischenmenschlichen Vorgänge einen untrennbaren künstlerischen Bestandteil einer solchen Kollaboration seien.

Zum Schluss gibt Arnulf Rainer die berühmte Anekdote zum Besten, als er zusammen mit Roth und einem Affen in der Wiener Secession malen wollte, was aber scheiterte und Roth so in Rage brachte, dass er – wie Rainer schalkhaft sagt – sich einen anderen «Affen» suchen musste und dabei eine Installation von Joseph Beuys mit grosser Gestaltungskraft zerstört habe. Rainer bezeichnet dies als ein «schockierendes Ende» seiner Kollaboration mit Roth.

Dann lädt er uns in das Arnulf Rainer Museum in Baden bei Wien ein, dessen Besuch wir uns für den Folgetag vornehmen. Rainer empfiehlt, nach Baden «die Elektrische» zu nehmen – seine Frau korrigiert sogleich, der Ausdruck sei veraltet, man sage heute «Strassenbahn» oder in der Schweiz «Tram»: Nach der 90-minütigen Begegnung mit einer so geistreich erzählenden Künstlerpersönlichkeit wird uns plötzlich wieder bewusst, dass wir es bei Roths Mitmusikern auch mit bereits historisch gewordenen Figuren zu tun haben!

## Günter Brus, Graz

Nach einer intensiven Woche in Wien mit Oswald Wiener, Christian Ludwig Attersee, Dominik Steiger und Arnulf Rainer reisen wir am 1. Oktober 2012 nach Graz zu Günter Brus. Zunächst gehen wir über Mittag ins Bruseum, das neue Museum im Joanneumsviertel. Der dortige Kurator Roman Grabner führt uns durch die gerade im Umbau befindliche Ausstellung und verschafft uns einen eindrücklichen Überblick über das vielschichtige und kontrastreiche Schaffen des Künstlers.

Gut eingestimmt besuchen wir am Nachmittag Günter und Ana Brus in ihrem grosszügigen Privathaus inmitten einer ländlichen Umgebung am Rand der steirischen Landeshauptstadt. Das Haus ist sehr geschmackvoll und mit vielerlei Kunstgegenständen eingerichtet, im Herzen steht die Küche. Ana Brus berichtet sogleich, wie sie kürzlich viele Pilze gefunden hätte. Um Pilze dreht sich anschliessend das Gespräch mehrfach.

Auf der Terrasse neben einem prächtigen Quittenbaum setzen wir uns alle an einen Tisch. Es entwickelt sich sofort ein anregendes, bisweilen launiges Gespräch, das ungezwungen von der bildenden Kunst zur Musik wechselt und wieder zurück. Obwohl körperlich angeschlagen, ist Brus geradezu physisch bei der Sache und gibt gerne ein paar Kostproben zum Besten.

Eine in diesem entspannten Rahmen beiläufig geäusserte Frage zu Dieter Roth und «seiner» Musik provoziert umgehend eine engagierte Gegenreaktion: Ana Brus hebt das «gruppendedynamische Unternehmen» der *Selten gehörten Musik* hervor. Offenbar ist uns auch hier das Gerücht vorausgeeilt, dass unsere Projektgruppe oder – wie Ana offensichtlich vermutet – Björn Roth den Beitrag von Dieter Roth zur *Selten gehörten Musik* überbewertete. Ausnahmslos alle Gesprächspartner haben übereinstimmend die Kollaboration anstelle von künstlerischen Eigenleistungen gesetzt und sich auffallend oft nicht mehr erinnern können, von wem nun welche Idee eingebracht wurde.

Ähnlich wie beim Ehepaar Wiener ist auch hier die doppelte Sichtweise auf bestimmte Ereignisse aufschlussreich. Ana und Günter relativieren sich zwar gelegentlich gegenseitig – etwa bei der Frage der Behandlung der Frauen im Kreis der *Selten gehörten Musik* –, ohne jedoch dabei ihre Aussagen zu diskreditieren; vielmehr werden diese so differenzierter und perspektivisch angereichert. Beide sind ungemein wortgewandt und schlagfertig, mit einer Liebe zu Anekdoten und persönlichen Geschichten über sich selbst und die übrigen



Günter Brus in seinem Garten in Graz, 1.10.2012

Mitmusiker. Brus grenzt sich dabei in einigen Punkten dezidiert von Roth und von der *Selten gehörten Musik* ab. Sein eher traditionelles Selbstverständnis als Künstler und seine selbstkritische Selektion des eigenen Schaffens hat sich schliesslich auch als unvereinbar mit Roths Praxis erwiesen. Trotzdem setzt Brus die Kollaboration mit anderen Künstlern unter neuen Vorzeichen bis heute fort.

Brus benennt sehr offenerzig Meinungsverschiedenheiten, aber auch Rivalitäten zwischen den einzelnen Protagonisten. Wunderbar dabei Anas Einspruch, man könne diesen Buben nichts glauben, viele Geschichten würden inzwischen in verschiedenen Erzählvarianten existieren. Gerade in diesen Momenten flackert trotz trennender Faktoren doch auch wieder eine sehr grosse Sympathie für Dieter Roth auf.

Nach einer guten Stunde ist eine erste Gesprächsrunde vorbei, Brus wird es in der Sonne langsam zu heiss. Wir hätten doch sicherlich keine Fragen mehr, meint er, und schlägt vor, sich gemeinsam nach dem köstlichen Holundersirup von Ana noch einen kurzen Schlusstrunk beim Sterzbauer zu genehmigen. Brus' aktueller Kollaborationspartner, der mexikanische Künstler Enrique Fuentes, gesellt sich dazu. Aus dem angekündigten Schlusstrunk wird eine ausgedehnte Jause, redselig wird Brus' Ausstellung *Werkumkreisung 2004* im Kunsthaus Zug rekapituliert. Es mutet kurios an: Dieser einst zum Staatsfeind erklärte und juristisch verfolgte Künstler mischt sich heute gesellig und ohne Dünkel unter die im Gasthof anwesenden Dörfler, ein Original unter Originalen, die einzig ihren berühmten Mitbürger respektvoll mit «Herr Professor» anzusprechen pflegen.

## Hermann Nitsch, Mistelbach

Am 20. Februar 2013 reisen wir mit der Schnellbahn von Wien nach Mistelbach ins nordöstliche Niederösterreich, eine einstündige Fahrt durch eine weite, verschneite Landschaft. Hier, im Herzen des Weinviertels besuchen wir am frühen Nachmittag den Maler und Aktionskünstler Hermann Nitsch in seinem Museum, einem ehemaligen Fabrikareal, das zu einer klösterlich anmutenden Museumsanlage umgebaut und im Jahr 2007 eröffnet wurde.

Der Meister empfängt uns herzlich und bittet uns sogleich an den Arbeits- und Esstisch. Die Atmosphäre ist unkompliziert, jeder bedient sich mit Getränken und Snacks. Anfänglich beschäftigen sich Mitarbeiter im Hintergrund mit der Hängung von Bildern für eine neue Ausstellung. Nitsch bittet persönlich um mehr Ruhe – das Thema unseres Gesprächs liegt ihm offenbar am Herzen.

Zunächst etwas eingeschüchtert wegen der monumentalen Orgien und ohrenbetäubenden Sinfonien, für die er berühmt ist, können wir rasch feststellen, dass uns ein humorvoller und bescheidener Mensch gegenüber sitzt. Dieter Roth war für ihn nicht nur ein guter Freund, sondern auch ein grosszügiger Mäzen. Nitsch erzählt in neuen Varianten die eine oder andere uns bereits bekannte Anekdote – besonders jene Geschichte, dass Roth einmal Wirtshausmusikern Tausenderscheine in die Falten der Harmonika gesteckt habe, ist ein Dauerbrenner unserer Gesprächsreihe!

Als bei der kurzen Vorstellungsrunde der Name der Musik-Akademie Basel fällt, beginnt Nitsch gleich zu erzählen.

Leider sind nur Teile dieser seiner Schilderungen nun auf Band. Die Erinnerungen an seine Zeit als Gastprofessor in Island, die der Konzerttournee durch Mitteleuropa vorausging und die laut seinen Angaben in Island zur «Legende» wurde, sind den Beteiligten heute noch sehr präsent – wobei Nitsch immer wieder auf den ungeheuren Alkoholkonsum zu sprechen kommt.

Nitsch geniesst es sichtlich, mit den in unserer Runde beteiligten Musikspezialisten ein Fachgespräch führen zu können, und erläutert seine Art der Strukturpartituren, die Probenarbeit und die musikalischen Vorbilder. Auf seine Bitte holt sein Assistent Partituren von Aktionen, die das Gesagte anschaulich demonstrieren. Er empfindet es als besonderes Talent, dass er jeweils andere Musik beim Komponieren höre. Offenkundig hat er sich auch die unterschiedlichsten Einflüsse einverleibt und greift nun in einer sehr persönlichen Weise vielfältig auf diese zurück: Ganz natürlich wechselt Nitsch im Gespräch von Anton



Hermann Nitsch in seinem Museum im österreichischen Mistelbach, 20. 2. 2013

Bruckner zu John Cage, von La Monte Young zu Wolfgang Amadeus Mozart.

Im Vergleich zu den anderen Gesprächen ist dieses mehr von Fragen und Antworten geprägt. Nitsch kommt nie ausführlich ins Reden, er wartet auf Fragen, beantwortet sie dann, dies aber sich freudig erinnernd und redselig. Er reflektiert dabei auch überraschend offen seine eigene Rolle und wie er gelegentlich durch die schlagfertigeren Kollegen an die Wand gedrängt wurde. Dabei fasst Nitsch auch grundsätzliche, komplexe ästhetische Überlegungen stets in eine einfache, sehr menschliche Alltagssprache. So verwurzelt er sein Schaffen in der Freud'schen These, dass der Ursprung der Kultur das Kot-schmierer gewesen sei, spricht aber in ähnlicher Terminologie auch über Bruckners sinnlichen Umgang mit Tönen. Eine kritische Distanz zu anderen Künstlern deutet er oft nur dadurch an, dass er ihnen seine Schaffenseigenheiten entgegenhält, dabei aber stets betont, er wisse nicht, ob ihm das auch gelungen sei. Über solchen Diskursen scheint ihm die freundschaftliche Verbundenheit mit vielen Künstlern, etwa denen der Fluxusbewegung, zu stehen.

Nitsch entschuldigte sich bereits anfänglich, dass er etwas müde sei, da er kurz vor unserem Treffen gerade von einer Asienreise zurückgekehrt sei. Nach einer Stunde Gespräch fallen die Antworten wohl deshalb auch immer knapper aus, und einmal nickt er sogar kurz ein.

Nach anderthalb Stunden unterbricht er schliesslich das Gespräch, indem er uns bittet, in den unterirdischen Geschossen des Museums einen Ort der «Kontemplation» zu besichtigen, eine von Nitsch geschaffene archaische Inszenierung. Für Fragen stehe er danach weiterhin zur Verfügung, müsse aber nun weiterarbeiten. Tatsächlich treffen wir ihn nach unserer Rückkehr bereits wieder im Kreise seiner Assistenten in die Arbeit vertieft. Zu einem zweiten Teil des Gesprächs kommt es hingegen nicht mehr, aber ein Tag später ermöglicht uns ein Besuch in der Wiener Nitsch Foundation weitere Einblicke, besonders in die musikalischen Aspekte seines Schaffens.

## Björn Roth, Mosfellsbær

Unsere Reise vom 22. bis 27. Juni 2013 nach Island zu Björn Roth und seiner Familie ist die Krönung der gemeinsamen Expeditionen. Da Björn oft in Basel weilt und das Studio seines Vaters in der dortigen Hegenheimerstrasse nach wie vor unterhält, dachten wir zunächst daran, das Gespräch da aufzuzeichnen, was hinsichtlich verschiedener Aufwendungen wesentlich einfacher gewesen wäre. Rückblickend hat sich aber die Islandreise nicht nur gelohnt, sondern als geradezu essenziell herausgestellt: Man kann Dieter Roths Schaffen kaum in Gänze verstehen, ohne die kraftvollen und reichhaltigen natürlichen Schöpfungsvorgänge auf dieser wunderbaren Insel gesehen und den dortigen Menschenschlag kennengelernt zu haben. Zudem sind wir so unserem Konzept treu geblieben, die Künstler, mit denen wir das Gespräch gesucht haben, jeweils in ihrer eigenen Umgebung zu besuchen und zu befragen. Besonders im Fall von Björn Roth hat die gemeinsam verbrachte Woche zu einer gegenseitigen Vertrautheit geführt, die zu einer wesentlichen Grundlage für unsere Kollaboration anlässlich der Ausstellungen im Kunsthaus Zug und im Hamburger Bahnhof in Berlin sowie dieser mit ihnen verknüpften Publikation *Dieter Roth und die Musik* werden sollte.

Hinsichtlich dieser Ausstellungen gesellen sich in Island auch Gabriele Knapstein vom Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin und Karin Seinoth aus der Zürcher Galerie Hauser & Wirth zu uns. Bereits am ersten Tag nach unserer Ankunft in Island werden wir von Björn Roth sehr herzlich empfangen und in sein Atelier in Álafoss bei Mosfellsbær gebracht. Die ganze Woche nimmt er sich Zeit für uns und steht für Fragen zur Verfügung. Anfänglich wollen wir, die Spontaneität der ersten Begegnung nutzend, das Gespräch möglichst zeitnah aufzeichnen. Für Björn ist es aber spürbar noch zu früh;



Björn Roth an der Bar seines Ateliers in Álafoss, Island, 22. 6. 2013

er lässt uns zunächst selbstständig in seinem Privatarchiv uns bisher unbekannte Schätze sichten, auch legt er offensichtlich Wert auf ein näheres persönliches Kennenlernen. Dies ist wichtig zu wissen für die Auswertung: Im Gegensatz zu allen anderen Begegnungen haben wir mehrere Tage gemeinsam reisend, essend, erzählend und ausgelassen geniessend verbracht, bis es zur Aufzeichnung gekommen ist.



Björn Roth in seinem Atelier in Álafoss, 26. 6. 2013

Björns Atelier liegt unmittelbar neben der Schreinerei von Gunnar Helgason, einem wichtigen Kollaborationspartner der Familie Roth. Ihm gehört auch ein benachbartes Café, in dem zahlreiche Bilder und andere Zeugnisse von Dieter Roth zu sehen sind. In Rufweite befindet sich das Tonstudio Sundlaugin, wo etwa auch die berühmte Rockband Sigur Rós ihre Platten einspielt; auch der bekannte isländische Musiker Davíð Þór Jónsson arbeitet ganz in der Nähe – beide werden später noch eine Rolle spielen.

Als erstes Highlight entdecken wir sogleich den Originalkoffer mit der Gesamtausgabe von *Harmonica Curse*. Die bislang in mühseliger Akribie von Gianni Paravicini zusammengetragenen Kassetten und Polaroids werden

auf einmal umfassend ergänzt – Euphorie macht sich breit. Auch Dieter Roths Bösendorfer-Flügel und Teile seiner umfangreichen Schallplattensammlung sind vorhanden, ebenso viele seiner eigenen gedruckten Werke, Bücher, Schallplatten und haufenweise Kassetten, über deren Inhalte weder die Beschriftungen noch Björn Roth so genau Auskunft geben können. Am Abend sind wir bei der Familie eingeladen, wo sich die Söhne Oddur und Einar nicht nur als unverzichtbare Assistenten von Vater und Grossvater erweisen, sondern ebenso als brillante Köche und sympathische Gastgeber. Wir erleben einen überaus gemütlichen und anregenden Abend, an dessen Ende Björn sogar zur Gitarre greift und singt.

Insgesamt lässt sich Björn Roth Zeit, das heisst, er gibt uns Zeit – sicherlich ganz bewusst –, um die Umgebung, die Kultur, die Insel und die isländischen Sitten auf uns wirken zu lassen.

Er spricht viel von kulturellen Unterschieden, vom andersartigen Rhythmus des Lebens hier. Wie sein Vater ist er multikulturell geprägt und viel gereist; seine Beobachtungen lassen uns zu einem gewissen Grad erahnen, was Island wohl für Dieter Roth bedeutet haben mag.

Am Sonntag werden wir von Björns Sohn Oddur mit dem Jeep nach Hellnar am Fuss des Vulkanberges Snæfellsjökull gefahren. Auf dem dortigen Friedhof liegt Dieter Roth begraben. Auf dem Grabstein sind die Spuren eines gelegentlich darüber gekippten Biers, das Björn mit seinem Vater zu teilen pflegt, zu sehen. Dann können wir Roths direkt an den Klippen gelegenes Haus ausgiebig besichtigen. Besonders fasziniert uns die grosse Bibliothek, die von Roths vielsprachiger Belesenheit zeugt. Einen inhaltlichen Schwerpunkt bilden Künstlerbiografien und Briefausgaben. Auch die Gästebücher sind sehr aufschlussreich, enthalten sie doch nicht wenige Hinweise auf gemeinsames Musizieren mit Besuchern, sogar kurze Musiknotationen. Die Musik geniesst in der Familie Roth zweifellos einen sehr hohen Stellenwert. Oddur führt uns danach zu einem Café, wo es neben Speisen und Getränken auch lokale Produkte zu kaufen gibt, darunter eine CD einer gewissen Ólína, die laut CD-Booklet auf Vermittlung von Roths Sohn Karl im eben von uns besuchten Haus aufgenommen wurde. Sogar Dieter Roth wird erwähnt, er sei – im Geiste – auch anwesend gewesen. Auf die Frage, wer denn die Sängerin Ólína Gunnlaugsdóttir sei, meint Oddur lakonisch, das sei die Frau, die dort drüben gerade unsere Sandwiches zubereite. Ihre schwermütigen isländischen Schlager verkürzen und erheitern unsere Rückfahrt.

Am Montag will Björn mit uns nach Seyðisfjörður reisen, um uns einen weiteren Arbeitsort seines Vaters zu zeigen. Vom kleinen Regionalflughafen Reykjavík starten wir zu einem einstündigen Inlandflug, der uns quer über das pulsierende Herz der Insel an die Ostseite bringt. In Egilsstaðir hat Björn bereits einen Bus mit Chauffeur organisiert, der uns – nach einem obligaten Zwischenstopp in einer Vínbúðin, einer Verkaufsstelle für Tabak und Alkoholika – über einen kleinen Pass nach Seyðisfjörður bringt. Das Bootshaus mit angegliederter Werkstatt und einem im Dachgeschoss ausgebauten Wohnbereich liegt etwas ausserhalb des Städtchens. Beim Mittagessen im Bistro Skaftfell, dessen Innenausstattung von Dieter Roth

teils mitgestaltet wurde, treffen wir den isländischen Künstler Tumi Magnússon, den Sohn von Magnus Pálsson, einem Künstlerfreund von Dieter Roth. Björn kündigt an, dass bald ein Fischerboot kommen werde, das uns zum Loðmundarfjörður, dem gleich nördlich benachbarten Fjord, bringen werde. Warum wir diesen weitgehend menschenleeren und kaum zu erreichenden Ort besuchen, wissen wir zunächst nicht; erst mit der Zeit wird klar, dass hier die Jagdgründe der Familie Roth liegen. Während der 90-minütigen Überfahrt erinnern wir uns an Fotos von Dieter Roth in dieser wunderbaren Bucht mit der markanten Sandbank und dem mäanderreichen Flussdelta.

Nach längerem Fussmarsch erreichen wir einen geparkten Jeep, der zuerst wieder fahrtüchtig gemacht werden muss, und uns dann mit stotterndem Motor abenteuerlich zu einer Farm bringt, wo Eiderdaunen gewonnen werden. Von der nordischen Sonne in die Irre geführt, beginnen wir langsam zu realisieren, dass der versprochene kurze Abstecher in dieses Tal wohl zu einem veritablen zweitägigen Abenteuer wird. Wir erreichen spätabends schliesslich einen Komplex aus Hütten, Gerätschaften und winterfesten Materiallagern weit hinten im Fjord. Offenbar wurde dies alles nach Plänen von Dieter Roth gebaut, er selbst hat die Verwirklichung jedoch nicht mehr erlebt. Es ist nun allen klar, dass wir notgedrungen hier übernachten müssen, zum Glück genährt von einigen vorhandenen Notkonserven – inwiefern Björn diese Situation bewusst eingeplant hat, bleibt unklar. Dass er es genießt, mit uns an diesem wunderbar einsamen Ort zusammenzusein, ist aber offensichtlich. Sein Wohlgefühl führt schliesslich dazu, dass er schon sehr bald auf den ausgebreiteten Rentierfellen einnickt und wir uns selbstständig organisieren, wer nun wo schläft.

Am nächsten Tag (Dienstag), wolkenlos und warm, müssen wir warten, bis der Fischer seinen täglichen Fang sichergestellt hat, erst hernach kann er mit uns wieder Seyðisfjörður ansteuern. Wir verbringen den Tag mit Wandern, dem Beobachten von Rentieren, mit Steinesuchen und gemütlichem Diskutieren. Ungemein bereichert, verlassen wir schliesslich diesen Ort der Stille an Islands äusserstem Rand und fliegen noch am selben Abend wieder zurück an die Westküste.

Am Mittwoch, einem regnerischen und stürmischen Tag, zeichnen wir schliesslich das Interview auf. Björn war seit seiner Kindheit eng mit seinem Vater verbunden – beim Arbeiten, Helfen, Zeichnen, Assistieren, manchmal weiss er selbst nicht

mehr, wo er wirklich mitmachte. Vom anfänglichen Assistenten wird er immer mehr zum künstlerischen Partner und dadurch auch Teil der Kollaborationen seines Vaters mit anderen Künstlern. Björns Schilderungen, wie er bei den Wieners in Berlin gewohnt hat, wie er die *Abschöpfungssymphonie* oder Nitschs Auftritt an der Musik-Akademie Basel erlebt hat oder über seine Zusammenarbeit mit ihm im Tonstudio «Bali», sind sehr aufschlussreich und zeigen eine neue Facette im Vergleich der bereits zuvor interviewten Künstler. In einer Pause des Gesprächs fährt Björn mit uns in ein nahe gelegenes Haus, wo früher das Tonstudio «Bali» gewesen ist – wir betreten eine eher spiessige Privatwohnung.

«Kunst ist ein Überlebenstrick», das hat Dieter seinem Sohn beigebracht, vorgelebt und bewiesen, dass es möglich war. Auch Björn kann seine Kinder nicht davon abhalten, so zu leben. Oddur ist ihm etwa eine grosse Hilfe im Bewältigen dieses Betriebes, die Beziehung zu seinem Grossvater war zu stark, verbunden mit den schönsten und unmöglichsten Erlebnissen. Björn äussert sich durchaus kritisch zur aktuellen Kommerzialisierung und Musealisierung der Kunst seines Vaters, obwohl ihm bewusst ist, unwillkürlich auch ein Teil dieses Systems zu sein. Er bedauert, dass aus Konservierungsgründen der Gebrauch von Roths musikalischen Objekten in Ausstellungen dem Publikum meist nicht erlaubt ist. Dies widerspreche der Grundeinstellung seines Vaters. Seine Rolle als Koautor und Assistent will er deshalb nutzen, dies künftig mit zusätzlich zu den «unberührbaren» Werken gebauten Konstruktionen, die das Publikum benutzen darf, zu umgehen. Solche Anregungen sind für die Konzeption der geplanten Ausstellungen in Zug und Berlin sehr wichtig: Wir dürfen nicht alles hinter Glas halten, eine Interaktion muss stattfinden können.

Schon am ersten Tag unserer Reise hat uns Björn auf einem kleinen, von André Thomkins gebauten Xylophon, das auf Dieter Roths Flügel zu liegen pflegt, einen Song vorgespielt.



Björn Roth überquert einen Fluss in Loðmundarfjörður, 24. 6. 2013

Um dies nun auch noch auf das Video zu bannen, bitten wir um eine Wiederholung dieser Präsentation. Björn folgt dem, doch im Gegensatz zur ersten Version wirkt seine Darbietung nun leicht clownesk verzerrt. Daraufhin ruft er den benachbarten isländischen Musiker Davíð Þór Jónsson herbei und bittet ihn, für uns auf Roths Bösendorfer-Flügel zu spielen. Jónsson musiziert sich quer durch sein Repertoire – von Schuberts *Erk König* über Wagners *Walkürenritt* zu Helge Schneiders *Käsebrot* – und schliesslich erklingt sogar in Ansätzen Dieter Roths *Radio Sonate*. Björn wird uns später erzählen, Jónsson sei gerade daran, die *Radio Sonate* von der Schallplatte abhörend einzuüben.

Am Abend werden wir im nahe gelegenen Studio Sundlaugin Zeugen, wie ein Männerchor Jónssons Musik zum archaischen isländischen Film *Hross í oss* einspielt. Im selben Studio machen wir am Donnerstag, unserem letzten Tag, eine verblüffende Entdeckung: Der dortige Tonmeister Birgir Jón Birgisson hat während unseres Aufenthalts auf Wunsch von Björn zwei bis dato unbekannte Tonbänder digitalisiert. Auf dem einen hören wir nun eine ganz späte Aufnahme von Dieter Roth am Klavier, Björn vermutet aus den letzten Lebenswochen. Auf der anderen Spule finden wir zu unserer grossen Überraschung einen Remix des verschollen geglaubten Mitschnitts des Basler *Quadrupelkonzerts*! Mit grossem Glücksgefühl, unglaublich viel Material für unsere Forschungsarbeit und tiefer Dankbarkeit gegenüber Björn Roth und seiner Familie endet unsere intensive Woche in Island.

## Gerhard Rühm, Köln

Zufälligerweise haben wir Gerhard Rühm persönlich bereits ein Jahr früher getroffen, da er am Abend des Gesprächs mit Arnulf Rainer gerade in Wien weilte und in einer Galerie eine Lesung abhielt, die wir alle gemeinsam besucht haben. Eine erste Fühlungnahme hat also dort schon stattfinden können, und Rühms damaliges spontanes Statement, er hätte über das Projekt herzlich lachen müssen, denn Roth sei nun wirklich kein Musiker gewesen, klang noch lange in den Ohren ...

Am 11. September 2013 empfangen uns Gerhard Rühm und seine Frau Monika Lichtenfeld in ihrer grosszügigen Altbauwohnung in Köln. Rühm schlägt vor, sich im Wohnzimmer vor

einer Spiegelwand nahe eines grossen Fensters mit Blick auf einen Stadtpark hinzusetzen – Konfekt und Getränke werden gereicht. Auf Kunstlicht kann verzichtet werden, der stürmische Herbstnachmittag lässt später während des Gesprächs die Lichtverhältnisse aber immer düsterer werden. Dafür wird Gerhard Rühm beim Erzählen lebhafter: Anfänglich entschuldigt er sich, dass er sehr müde sei; davon ist im Gespräch aber kaum noch etwas zu spüren: Er erzählt uns von vielen neuen herausfordernden Projekten, besonders Editionen seines umfangreichen eigenen Schaffens – was ihn während unseres Interviews auch zwischenzeitlich ans Telefon ruft.



Gerhard Rühm in der Christine König Galerie, Wien, 29.9.2012

Er hat sich auf das Treffen gut vorbereitet und einige Notizen zusammengetragen. Wie viele unserer anderen Interviewpartner geht er zunächst davon aus, dass wir unsere Aufnahmen auf ein paar Statements zusammenschneiden werden und primär an einigen Fakten und Erinnerungen zu Dieter Roth interessiert sind. Da das Gespräch jedoch stark seine eigene künstlerische Arbeit und besonders die Wiener Gruppe einschliesst, sind Rühm spannende neue Einblicke und Reflexionen zu entlocken, einige spürbar spontan wieder ins Bewusstsein kommend. Eindrücklich ist die sehr offenerzige Beschreibung seiner besonderen Rolle als einziger professioneller Musiker in der *Selten gehörten Musik* und auch zum Einfluss dieser Erfahrung auf sein späteres persönliches, davon scheinbar nur wenig geprägtes Schaffen. Erwartungsgemäss hebt Rühm die Bedeutung der Sprache und Sprachkritik im Kontext der Wiener Gruppe und des Berliner Kreises hervor. Rühm, von allen Mitmusikern sicher der profilierteste Schriftsteller, bringt diese Seite von Roths Schaffen und den Gemeinschaftsarbeiten sehr wertvoll in unsere Interviewreihe ein. Man merkt deutlich, dass er den Autor und Künstler Dieter Roth mehr bewundert als den Musiker, doch er wird etwas zurückhaltender in der Bewertung von Roths Musikqualitäten, als wir von unseren Forschungsergebnissen erzählen.

Rühm gewährt uns im Gesprächsverlauf einige sehr intime Einblicke in sein eigenes Schaffen, insbesondere wie er selbst mit seinem Drang nach Perfektion und Beherrschung des Metiers gehadert habe, dabei einerseits unter Roths Methode, alles Aufgenommene zu veröffentlichen, etwas litt, andererseits im Stillen auch damit experimentiert habe, einmal eine Tasse Kaffee über eine Zeichnung zu schütten ... Seine Schilderung der ersten zufälligen Begegnung mit Dieter Roth in Bern verdeutlicht eine tiefe Sympathie zwischen diesen zwei so verschiedenen Künstlern.

Er erweist sich auch als interessanter Zeitzeuge aus dem Umfeld der Zweiten Wiener Schule, der Kölner Musikszene um das Elektronische Studio und des Kölner Fluxus. Während sich andere Gesprächspartner wie Oswald Wiener oder Günter Brus von der Fluxusbewegung eher abgrenzten, betont Rühm bezeichnenderweise mehr die «fliessenden Übergänge» und kollegialen Beziehungen. Generell zeichnen sich Rühms Ausführungen durch die Verdeutlichung vieler Entwicklungen, Zusammenhänge und wechselseitigen Impulse zwischen den einzelnen Strömungen aus. Da er selber bereits mehrfach über die Wiener Gruppe und die *Selten gehörte Musik* publiziert hat, ist er gewohnter, die grossen Verbindungslinien festzustellen. So stellt er auch einen sehr aufschlussreichen Vergleich zwischen Dieter Roth und Kurt Schwitters an. Daneben kommen Schriftstellerpersönlichkeiten wie Otto Nebel, Franz Richard Behrens, Carl Einstein, Eugen Gomringer, Emmett Williams, Eugène Ionesco und h. c. artmann, die *Écriture automatique* und die Lettisten zur Sprache. Faszinierend ist seine Schilderung der nicht realisierten Idee von Roth, Rühm und Wiener, einen Film über einen (normalsterblichen) Namensvetter von Heinrich von Kleist zu drehen.

Rühms grosse Belesenheit, sein wacher Geist und seine ungewöhnlich breite künstlerische Palette zeigen sich nochmals deutlich beim abschliessenden Gang durch seine Wohnung, die eine umfangreiche Privatbibliothek beherbergt und Zimmer für Zimmer den Medien Musik, Malerei und Literatur gewidmet ist. Da und dort kann man auch Kunstwerke seiner Mitstreiter aus der *Selten gehörten Musik* entdecken, mit denen sich Rühm offenbar auch heute noch beim Arbeiten umgibt.





# Selten gehörte Gespräche

*Schlagworte, ausgewählte Passagen, Time Code*

Die nachfolgende tabellarische Verschlagwortung unserer Gespräche mit Dieter Roths einstigen Mitmusikern und Kollaborationspartnern versteht sich als informative und leserfreundliche Zusammenstellung der wichtigsten diskutierten Themenbereiche, Werke und Namen. Der Fokus liegt primär auf der Musik, andere inhaltliche Stränge aus den Bereichen Literatur und Bildende Kunst werden meist nur stichwortartig angedeutet. Wo ein einzelnes Schlagwort allein wenig Aussagekraft über das tatsächlich Gesprochene hat, sind Transkriptionen ausgewählter Passagen ergänzt, doch wurden hierbei einige für die mündliche Rede typische Konjunktionen und abgebrochene sprachliche Konstruktionen weggelassen oder vereinzelt Aussagen in die indirekte Rede gesetzt, um längere Ausführungen sinnvoll zusammenzufassen. Für eine textphilologisch einwandfreie Nutzung und insbesondere Zitierung dieser Quellen ist der Rekurs auf das Originalvideo daher in jedem Fall unumgänglich. Da sich manche Themenkreise in den Gesprächen überschneiden haben, sind in den aufbereiteten Übersichten jeweils nur die Anfangspunkte der betreffenden Passage angegeben, sodass oftmals Gedankengänge noch über das nächste Schlagwort hinaus fort dauern.

Link zu den Gesprächsvideos: [www.dieterrothmusic.ch](http://www.dieterrothmusic.ch)

MICHEL ROTH

---

**SIGLEN** D.R. = Dieter Roth SGM = Selten gehörte Musik

## Hansjörg Mayer, London

18. Januar 2012

Schlagworte	Ausgewählte Passagen	Time Code
Friedhelm Döhl		00:01:00
«Selten gehörte Gespräche»		00:02:30
Dominik Steiger	Steiger habe nicht so gerne mitgemacht, aber «Dieter hat immer so reingeschubst!»	00:04:30
Layout der Schallplatten	«Die ganzen Umschläge sind natürlich alle von Dieter Roth.»	00:05:20
SGM als D.R.s Idee?		00:06:20
<i>The Kümmerling Trio</i> Emmett Williams	«Je mehr wir das abgelehnt haben, desto mehr hat er das forciert.»	00:08:10
<i>Dichterworkshops</i>		00:08:50
Plattenproduktion		00:10:30
SGM-Platten in Nachtclubs		00:13:30
«Prozess des Spielen Lernens»	D.R. sei mehr «am Prozess des Spielen Lernens interessiert gewesen, als am perfekt Eingebühten.»	00:15:40
Zahl der Mitwirkenden <i>Abschöpfungsymphonie</i> Dieter Schwarz	Die immer grössere Zahl der Mitwirkenden habe zu Unstimmigkeiten zwischen D.R., Rühm und Wiener geführt. D.R. habe immer eingeladen. Am Schluss seien tw. Leute auf der Bühne gewesen, die Wiener oder Rühm nicht eingeladen hätten.	00:16:50
<i>Abschöpfungsymphonie</i>		00:18:00
<i>Münchner Konzert</i>		00:19:20
<i>Novembersymphonie</i> Vorzugsausgabe		00:20:10

---

00:20:20	D.R. habe während des Druckens immer Dinge noch verändert, z. B. zusätzlich Farbe auf die Walzen geschüttet und so den Druckvorgang manipuliert.	Druckvarianten und ihre Entstehung
00:24:30		Druckstile/Design
00:25:30		«Benutzung von Gefühlszuständen»
00:26:20		Tagebücher
00:28:40		Nachlass und Dieter Roth Foundation
00:31:10		Permanentes Schaffen als «Trost»
00:31:40	«Das war ihm auch ein grosser Trost, um von denen zu hören, wie dreckig es denen nämlich auch gegangen ist.»	Autobiographien
00:32:20	«Der hätte ja gar nicht alle Ideen ausführen können, die er in seinem Leben gehabt hat, ausgeschlossen!»	Tempo/Intensität
00:34:30		Catalogues raisonnés und Gesammelte Interviews
00:35:20		Idee der SGM
00:35:50		Erklärungen zu den Werktiteln
00:36:00		<i>The Kümmerling Trio</i>
00:41:20	«Er hat überhaupt nie begründet und [...] ich habe ihn auch eigentlich nie gefragt, «warum willst Du jetzt das, Dieter?» [...] Man macht's einfach.»	«Man macht's einfach»
00:42:00		Mayers Zusammenarbeit mit D.R.
00:43:50		Vertrieb
00:46:40		Die Platten als Sammlerobjekte
00:47:30	Mayer über wiederholtes Anhören der SGM: «Es wird immer runder und fast melodischer.» «Ich finde es unglaublich kreativ.»	Die Qualität der SGM
00:49:00		John Cage

Neue Musik Stockhausen, Kagel		00:49:20
Jazz Wieners Saxophonspiel	D.R. habe sich über Wieners jazziges Saxophonspiel geärgert: «Er wollte nicht in die moderne Klassische oder in den Jazz abrutschen in irgendeiner Art, da wollte er eben nicht hin.»	00:50:10
<i>R adio Sonate</i>	«Natürlich hat er wieder das benutzt: Klar, wenn ich eine Flasche Whisky trinke, ändert sich mein Gemütszustand, das ist natürlich klar, und er wollte eben in verschiedenen Gemütszuständen da irgendwas machen.»	00:51:20
Selbsexperimente und Konzepte	«Er hat überhaupt nichts eingeplant.» D.R. hätte schon Konzepte gehabt, aber nie darüber geredet. «Was kommt, kommt!»	00:55:50
<i>Abschöpfsymphonie</i> «Eifersucht» auf Fluxus	D.R. habe eine Trommel zerstört und es damit begründet, dass er immer eifersüchtig auf die Fluxus-Künstler gewesen sei, die Flügel «zerhackt» haben usf. Das habe er auch mal machen wollen.	00:58:40
Mayer und die Musik		01:00:10
Max Bense Darmstadt und Donaueschingen		01:00:50
Mayer als Filmmusik- komponist		01:01:20
Pierre Schaeffer		01:02:10
<i>Terry Jo or The Uncer- tainty Principle</i>		01:05:00
Mayers erste Begegnung mit D.R.		01:05:40
Erste gemeinsame Buchprojekte		01:09:00
Mayers typographi- sche Version von D.R.s Tagebüchern		01:10:40
Konkrete Poesie		01:11:50
3. Berliner Dichter- workshop		01:14:20
Plakate		01:15:50

---

01:18:40		D.R.s Kommentare zur SGM
01:20:00		Selektion des aufgenommenen Materials
01:20:40		«Eine andere Art, wie man Musik machen kann.»
01:21:30		<i>Harmonica Curse</i>
01:21:40		<i>Lorelei</i>
01:23:10		SGM als Fortsetzung der Konkreten Poesie
01:24:30	«Das Liebste wäre ihm gewesen, wenn er ein erfolgreicher Dichter oder Schriftsteller gewesen wäre. Und er war immer unglaublich enttäuscht, wenn diese Bücher, die wir dann verlegt haben, wenn die einfach schlecht zu verkaufen waren.» «Die ganzen Bücher sind doch immer nur von den Kunstheinis gekauft worden, ist doch ganz klar!»	D.R. als Dichter
01:26:10		<i>Frühe Schriften und typische Scheisse</i>
01:28:20		Vorzugsausgaben
01:30:30	D.R. habe bei Serien oft jede Kassette einzeln aufgenommen, also Unikate gefertigt. «Er mochte die Idee nicht, dass es immer das gleiche ist.»	<i>Tonalfabet</i> Charlotte Moorman Name June Paik
01:36:20		<i>Harmonica Curse</i>
01:37:40		Audio Arts
	Gesprächspause	
01:40:00		Kleinere Werke von D.R.
01:41:10		D.R.s Notenschrift
01:42:00		<i>Symphony (No. 1)</i> <i>From the Old World</i>
01:42:10		Joseph Haydn und die <i>Abschöpfungsymphonie</i>

D.R.s Kenntnisse von klassischer Musik (Schubert, Schönberg, Strawinsky)		01:42:30
<i>Novembersymphonie</i> , Versionen		01:45:00
Basteln, D.R.s Grossvater	D.R. habe einen Grossvater gehabt, der Erfinder war und mit dem Fahrrad zu den Leuten fuhr, um seine Kreationen zu verkaufen.	01:51:00
Das Instrumentarium der SGM	Gegenüber von Mayers Stuttgarter Druckerei sei ein Geigenbauer gewesen, wo D.R. guter Kunde war und «viel Geld» habe liegen lassen. Für die Konzerte habe D.R. die Instrumente zusammengetragen, aber dann die Mitmusiker frei wählen lassen.	01:52:20
D.R.s Rolle in der SGM	«Er wollte nicht der Dirigent sein – was er eigentlich war.»	01:53:30
Kollaboration		01:55:40
«Fallen stellen», «verführen»		01:58:30
Kitsch	D.R. habe Dinge als «Kitsch» bezeichnet, die zu nahe am schon bekannten lagen. Er brauchte dafür auch das Wort «süsslich».	02:00:40
«Leitmotive» und «Melodien»: «Ekel vor dem Wiederholen»		02:02:00
Deklinieren		02:03:50
«Endlose Variationen»		02:04:50
«Er spielte eben auf der ganzen Breite»		02:06:10
Müdigkeit		02:07:20
Björn Roth, Familie		02:09:10
<i>Gartenskulptur</i>		02:11:50
Ausstellung in Holderbank		02:12:50
<i>Fussboden</i>		02:13:20
Ausstellung in der Coppermill		02:14:10

---

02:15:00		<i>Grosses Bar-Bild</i>
02:15:50		Richard Hamilton
02:19:20		<i>Copley Buch</i>
02:25:50		<i>Canciones de Cadaqués</i>
02:26:20		Kollaboration von Hamilton mit D.R.
02:30:20		Eifersucht
02:34:40		Joseph Beuys
02:35:50		D.R. als Dozent
02:39:00		<i>Snow</i>
02:39:10		<i>Little tentative recipe</i>
02:44:20		Emmett Williams
02:44:40		<i>Noch mehr Scheisse und Footnotes to Sweethearts</i>
02:46:20	«Mit dem Arnulf Rainer hat er mehr so Unsinn betrieben, glaube ich, so ganz bewusst wollte er noch verrückter sein wie der Arnulf Rainer.» D.R. habe sich für die unterschiedlichen Charaktere seiner Kollaborationspartner interessiert und mit ihnen oft «exklusiv» bestimmte Haltungen eingenommen. «Er hat sich dann schon die richtigen Partner gesucht.»	Arnulf Rainer
02:50:50	«Ich glaube ohne die «Wiener» hätte die <i>Selten gehörte Musik</i> nicht funktioniert. Das hätte er mit niemand anderem machen können.» D.R. habe sofort gesehen, mit wem man was machen konnte, er habe aber auch den Überblick über verschiedene Kunstszene gehabt.	D.R. und die «Wiener»
02:54:40		«Ein schnell funktionierendes Gehirn»
02:56:10		Designs
02:58:20		Grenzen der Kollaboration in der SGM
03:00:20		Kollaboration mit Mayer

Dieter Roth's Familienvlag; Dieter Roth's Verlag		03:03:00
<i>Zeitschrift für Alles</i>		03:04:50
D.R.s eigene Schall- platteneditionen		03:07:30
D.R. als Grafiker und Designer		03:08:50
Mayers Faszination an D.R. Max Bense	«Ich könnte mir vorstellen, dass ein Teil meiner Faszination an der Person Dieter Roth damit zu tun hat, dass er auf so vielschichtigen Ebenen sich bewegt hat, weil ich über [Max] Bense sozusagen gleich von ganz jung auf da reingezogen wurde, dass man Verbindung hat zu allen Künsten und sonstigem Zeug, Design, Musik und alles drum und dran.»	03:09:30
Tom Phillips		03:10:30
Gerhard Rühm		03:12:40
John Cage		03:13:10
Marcel Duchamp (Anekdote)		03:13:40
D.R. und die musika- lische Avantgarde		03:16:40
Fluxus	«Er wollte mit den Fluxus-Leuten eigentlich nichts zu tun haben.»	03:17:20
Rivalitäten bei der SGM		03:18:50
Hermann Nitsch	«Er war nie in den Aktionen von Nitsch beteiligt, er fand nur den Nitsch sehr interessant und [...] er fand die Musik unheimlich schön.»	03:19:30
Aktionismus		03:20:40
Anti-Aktionismus mit Arnulf Rainer		03:21:00
Blamage		03:22:10
Was war inszeniert an der SGM?	«Ich glaube nicht, dass da viel inszeniert worden ist, von ihm speziell sowieso nicht. [...] Das Dazu-gehören von allem ist ja auch bei den Büchern und anderen Dingen auch der Fall [...], das geht ja	03:23:40

überall als roter Faden durch, aber ich glaube nicht, dass er dazu bewusst inszeniert oder extra was gesagt hat, weil er wusste, dass es jetzt drauf ist, das glaube ich nicht. Er hat bestimmte Informationen vielleicht übermittelt.»

03:25:00	«Der Schritt von einem Dichterworkshop zu einem Musikworkshop, also von einem Workshop, wo man zusammen was schreibt, zu einem Musikworkshop sozusagen, ist gar nicht so weit weg, so unähnlich ist das gar nicht.»	Vom <i>Dichterworkshop</i> zum <i>Musikworkshop</i>
03:25:50		D.R.s Verhalten in Restaurants
03:27:50		Ingrid Wiener
03:29:30		«Stage Presence»
03:30:20		<i>Scheissgedichtlesung</i>
03:31:20		Schüchternheit
03:32:10		Alkohol
03:34:10		Schallplattencover-Varianten; Vorzugsausgabe des <i>3. Berliner Dichterworkshops</i>
03:45:30		Hans Sohm
03:45:50		Jan Voss, Dirk Dobke
03:58:30		«Geldrausschmeissen» (Anekdote)
04:03:20		Druck zum Geldverdienen
04:04:00		Masslosigkeit
04:05:40		Taxi (Anekdote) Maja Sacher
04:07:50		Abschluss

# Oswald Wiener, Wien

26. September 2012

Zusammenarbeit von Ingrid Wiener mit D.R.	«Keiner von den vielen, die ich gekannt habe, die versucht haben, mit Dieter zusammenzuarbeiten und zusammengearbeitet haben, hat so reibungslos gearbeitet wie sie.»	00:00:00
Arbeitssitzungen zum Berliner Konzert; Ingrid Wiener als Köchin		00:00:50
Vorgeschichte der SGM; Wiener und D.R. lernen sich kennen		00:04:30
Walter Pichler		00:04:50
Wien in den 60er Jahren		00:06:40
D.R. als Mensch	«Er war überhaupt ein sehr ängstlicher Mensch, ein sehr gehemmter und sehr zögernd, aber er war sehr sympathisch.» Jedoch sei dies eine «merkwürdige Sympathie» gewesen, «was in einem Moment gestimmt hat, hat im nächsten nicht mehr gestimmt.» «Wenn man auf seine Unberechenbarkeit gesetzt hat, ist man am besten gefahren mit ihm.»	00:06:50
Konrad Bayer		00:08:20
Freundschaft		00:08:40
Ungeklärte Fragen der Philosophie Kollaboration	«Was heisst sehen?» «Was heisst denken?» «Was heisst Bewusstsein?» «Was heisst Verstehen?» Wiener glaubt, dass diese Dinge so komplex seien, dass man sie nur als Team erforschen könne.	00:10:10
Der Künstler als Selbstbeobachter?	«Die besten Künstler, die ich kennengelernt habe in meinem Leben, die haben die grösste Angst vor Selbstbeobachtung gehabt und die grösste Angst davor, eventuell erklärbar zu sein.»	00:12:10
Joseph Beuys, Andy Warhol, Sigmar Polke, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Günter Grass		00:13:00
Die Wieners als Gastwirte		00:14:00

---

00:14:20		<i>Mundunculum</i>
00:14:50	Die Wiener Gruppe habe versucht, «den Raum dessen, was Kunst sein konnte, auszumessen und uns einmal klar darüber zu werden, welche Möglichkeiten existieren.»	Wiener als Wissenschaftler und Künstler «Spätsurrealismus in Wien»
00:16:00		Österreich in den 50er-Jahren  André Breton, Carl Einstein, Hugo Ball, Louis Aragon
00:17:30		Surrealismus
00:18:40		Österreich nach dem Krieg
00:20:00	Wiener Gruppe als «Neuerfindung von Dada». Dada als «eine gewisse Leichtigkeit».	Wiener Gruppe, Dada, Hugo Ball, Michel Sanouillet, Walter Serner, Raoul Hausmann, Carola Giedion-Welcker, Kurt Schwitters
00:22:00		Abgeschottetheit als Chance
00:22:30		Erkenntnistheorie und Denkpsychologie; Philosophie oder Poesie
00:23:30		D.R. und der Surrealismus
00:24:20	«Die Kunst kann etwas, was keine andere Tätigkeit des Menschen kann», sie habe «Erkenntnisfunktion», sei ein «Instrument der Erkenntnis.»	Das Leichte und das Gefährliche; Kunst als «Instrument der Erkenntnis»
00:26:20	«Wir haben von der Kunst viel mehr verlangt als die anderen und natürlich, wie ich heute sage, viel mehr als die Kunst zu liefern im Stande ist, aber das haben wir nicht gewusst damals.»	Ernst Jandl Ansprüche an die Kunst
00:26:50		h. c. artmann
00:27:20		Leben und Kunst «Unreflektierte Kunstverfallenheit»

Maria Lassnig, Friederike Mayröcker, Joseph Beuys, D.R.		00:27:50
Kollaboration	«In der Wiener Gruppe war die Kollaboration Ideologie, das heisst das war programmatisch». «Wir waren Individualanarchisten».	00:29:10
Richard Hamilton		00:30:30
D.R.s Kollaborationen in Island		00:30:40
«Oberflächen- deutsch»		00:31:30
Kollaboration Wiener – D.R. Wiener geht ins Exil nach Berlin		00:32:10
<i>die verbesserung von mitteleuropa</i>		00:32:40
D.R. als «Komet» im «Exil»		00:33:40
Rainer Pretzell		00:33:50
Der Stammtisch im «Exil»: Günter Brus, Gerhard Rühm		00:34:10
<i>Frühe Schriften und typische Scheisse</i>		00:35:00
D.R. als Musikfreund Ludwig van Beethoven Franz Schubert Jazz	«Ich wusste ja, dass er [D.R.] ein grosser Musik- freund ist, der aber sehr merkwürdige Präferenzen hatte [...]. V.a. die Klassiker: Schubert, Beethoven und so. [...] Dann habe ich aber gesehen, dass er doch die wichtigsten Jazzstücke auch kannte und zwar ganz gut und dass er eben musikalisch interessiert war und offenbar Musik hörte auch zuhause allein.»	00:36:10
Vorläufer zum 3. <i>Berliner Dichter- workshop</i> Konrad Bayer	Wiener hat schon in den 50er-Jahren mit Konrad Bayer auf Kinderinstrumenten Musik gemacht – aber nur «für uns».	00:37:20
Gemeinsame Ver- tonung von Gedichten h. c. artmanns		00:37:50

---

00:38:30	«Dass man nämlich dann begriffen hat, dass man selber unfähig ist, im klassischen Sinn, dass man aber nichtsdestoweniger etwas produzieren kann, was irgendwie anrührt und dass man da sozusagen neue Dinge macht einfach dadurch, dass man nicht weiss, wie man die alten Dinge zu machen hat. Mit anderen Worten: Was auf literarischem Gebiet irgendwie beschrieben war durch ein Manifest, das ich in den 50er-Jahren geschrieben habe, <i>das coole manifest</i> , da habe ich behauptet, dass es einfach nur auf den Versteher ankommt und dass man gar nichts auszusagen hat und auszusagen braucht, weil der Versteher wird schon verstehen, wird was draus machen und das ist in diese Musik auch eingeflossen.»	Dilettieren <i>das coole manifest</i>
00:39:40		Wieners Versuch, ein Musiker zu werden
00:40:50	Wiener sagt, er habe das Scheitern bereits in den 50er-Jahren entdeckt. «Die Blamage als ganz stark emotional packendes Erlebnis und das absichtlich Herbeiführen dieser Blamage und dann das Vermeiden, dass diese Blamage allzu kunstfertig herbeigeführt wird, also nicht eine oberflächliche, sondern eine echte Blamage usw. Da hat sich ein ganz neues Feld des Nachdenkens ergeben. Und da war der Dieter auch schon, unabhängig von uns hat er schon etliche Erfahrungen gemacht.» Wiener empfindet das Scheitern als zweiseitige Sache, er sei an Erkenntnis interessiert, Scheitern trage vielleicht auch zur Erkenntnis bei, aber «umweglich».	Scheitern, Blamage
00:42:20		<i>die verbesserung von mitteleuropa Wieners Mathe- matikstudium</i>
00:43:00		<i>Tote Rennen Lieder</i>
00:43:40	«Diese Scheiternphilosophie bedeutet ja, dass man Ernst machen muss damit und das ist selber schon wieder ein Widerspruch.» «Wer diese Scheiternphilosophie ernsthaft vertritt, der hat den Selbstmord programmiert.»	Scheiternphilosophie
00:45:00		<i>Zeitschrift für Alles</i>
00:45:40	«Dieter hat in den letzten Lebensjahren nur mehr Abfall produziert.»	<i>Flacher Abfall Piero Manzoni</i>
00:47:40		Nachkriegsentwick- lung in Europa; Wieners Werdegang zur Sprachphilosophie

3. Berliner Dichterworkshop		00:50:10
Hansjörg Mayer		00:51:00
Plattencover	«... und da war er aber unerbittlich, Dieter, dass man auf die Gestaltung des Covers zum Beispiel keinen Einfluss mehr [hatte], das hat er an sich gerissen.»	00:51:20
Tote Rennen Lieder Cover		00:51:30
D.R.s musikalische Präsenz in der SGM <i>Novembersymphonie</i>	«Mir wär lieber gewesen, dass er [D.R.] in der Musik so prominent gewesen wäre, wie er in der graphischen Gestaltung war. Weil in der Musik ist er nämlich nicht sehr prominent. Vielleicht in dieser ersten Platte noch am meisten, aber schon dann für <i>Novembersymphonie</i> , da gibt's ein Stück, [...] das heisst 'Attacca', der Titel stammt vom Dieter, [...] wir sind ja unglaublich gut im Titel finden, und dann war ausgemacht: Er spielt ein Althorn oder Tenorhorn [...] und Rühm und ich Klavier und zwar Klavier nur C-Dur, die Grundakkordzerlegung, Tonikazerlegung, soweit war ausgemacht, und dann haben wir eben den Dieter aufgenommen und dann haben wir dazugespielt und dann ist es ein bisschen zu laut geworden, das Klavier (da hat man ihn im Hintergrund ein bisschen furzen gehört), der hat geweint [...] vor Zorn! [...] man musste ihn trösten, musste sagen: 'Dieter, wir haben das nicht absichtlich gemacht'.»	00:52:10
<i>Novembersymphonie</i> , 4. Satz	«Der Plan war 'Bagatellen', also irgendwie eben so kurze Fürze zu machen. Ich hab schon gedacht, das wird schlimm genug, aber es war dann gar nicht schlimm, sondern es war in einem anderen Sinn schlimm, als ich erhofft hatte, es war nämlich nicht provozierend, sondern es war unglaublich fad. Weil wir ja die Instrumente nicht handhaben konnten und nicht so wilde Töne hätten erzeugen können oder wenn ein wilder Ton kam, dann war das Zufall. Und da haben wir dann aufgehört am Abend oder in der Nacht, und dann sind wir wohl ins 'Exil' gegangen und am nächsten Abend haben wir weitergemacht oder am Nachmittag, und da hat er [D.R.] gesagt: 'Ich habe eine Idee. Wir machen eine weitere Spur, lassen das so wie es ist und machen einen Kommentar, wie scheisse das ist.' Da haben wir gesagt 'that's it!'»	00:54:20
«Schallplatten-funktionelles akustisches Cabaret»		00:56:00

---

00:56:30		John Cage
00:57:20		Befreiender Verzicht auf Autorität
00:58:30		Konzerte
00:59:00	<p>«Alle ausser dem Dieter wollten, glaube ich, Musik machen, so gut sie es konnten, es war noch dieses Prinzip des Gleichgültigen, dieses Prinzip, dem Zuhörer den Schwarzen Peter zuzuschieben, das war noch nicht so richtig durchgesickert bei allen. Und dann erinnere ich mich an Szenen, wo alle ausser dem Dieter dann versucht haben, so diese öde Improvisationstechnik anzuwenden, dass einer auf den anderen antwortet. Und das hat ihn [D.R.] furchtbar gestört und dann ist grad eine sehr delikate Stelle, wo's ganz leise wird und wo einer dem anderen antwortet, und dann hat [er] plötzlich mit irgendeinem Flohwalzer am Klavier hinein[gespielt] und da erinnere ich mich, dass man gesagt hat: «Bitte! Dieter!»»</p>	<i>Münchener Konzert</i>
01:01:10	<p>Wiener bezeichnet dieses als das wichtigste Konzert. Man habe die grössten Anstrengungen unternommen, um «das zum Erfolg zu führen». Es wurden sogar Instrumente gemietet, Ingrid Wiener nennt die Vorbereitungszeit «ein Fest». Oswald Wiener spricht von einem «Voodoo-Konzert». Diese Platte sei der Höhepunkt bezüglich der «Versuche, die in einem konservativen Sinn aufs Musikalische gerichtet waren.» Musiker würden sie anderen SGM-Platten vorziehen, «wenn überhaupt».</p>	<i>Berliner Konzert</i>
01:03:40	<p>Brus habe mit dem «ganzen Körpereinsatz» gespielt. Wiener: «Das sind sozusagen die Bassspieler, die der ganzen Sache ein Fundament geben, ohne diese Leute kann überhaupt nichts musikalisches, meiner Meinung nach, zustande kommen. [...] Im Grunde genommen hat er [Brus] sich geopfert für die anderen. Die anderen konnten dann tanzen auf seinem Ton, die konnten dann Pirouetten drehen usw.» «Zu dem Zeitpunkt waren wir alle schon schwerst betrunken.» «Man sieht, dass es doch Musik gewesen ist.»</p>	Günter Brus beim <i>Berliner Konzert</i>
01:06:10	<p>Aus einer Zusammenarbeit von D.R. und Wiener hätte «nix werden» können. «Wir haben natürlich über unsere Musik gesprochen, über das, was wir gemacht haben, das ist doch selbstverständlich, und da ist der Gedanke aufgetaucht, dass es vielleicht eine Musik gibt, die – naja, sagen wir «eine Musik für Betrunkene» und dass die eine andere</p>	<i>Tote Rennen Lieder</i> «Musik für Betrunkene»

Musik sein könnte als eine Musik für Nüchterne, weil, das ist ganz klar, zum Beispiel grad das *Berliner Konzert*, wenn ich das nüchtern höre, ist es so naja; wenn ich aber mir das besoffen anhöre, dann packt mich die alte Begeisterung wieder, da ist was dran.»

«Musik des Katers»	««Kater», das erinnert ja gleich verbal an Katzenmusik und wir machen das!» Der Plan sei gewesen, sich in Island anzusaufen und dann am nächsten Tag im Kater die Aufnahme zu machen (Diskussion). «Na dann setzen wir uns halt zum Tisch, drehen das Magnetophon auf und dann beginnt eben die muntere Unterhaltung.» Wiener hört sich die Aufnahme der <i>Tote Rennen Lieder</i> gelegentlich an, es sei sehr viel von D.R., aber auch sehr viel von Wiener selbst drin, weil «ich immer so ihm Raum gebe, ich halte mich so unheimlich zurück, weil man durfte ihm nicht widersprechen, der geringste Widerspruch hatte sofort irgendwie eine radikale Reaktion zur Folge gehabt und man musste sich dann fragen, ist es das Wert?» «Die ganze Zeit musste man ihm gegenüber lügen.» Wiener findet diese Platte das beste, was er mit D.R. zusammen gemacht habe, insbesondere das «Lavierer» im Gespräch mit der Musik im Hintergrund.	01:07:50
<i>Tote Rennen Lieder</i> (Fortsetzung) «Lauter Oberflächen»	«Es geht um lauter Unsinn, lauter Oberflächen und lauter Episoden, die der Bildungsbürger kennt.» «Und am nächsten Tag dann haben wir die Töne dazu gemacht – nüchtern.» Es sei in mehreren Schichten entstanden, prinzipiell zwei, das Gespräch und die nachträgliche Vertonung.	01:13:10
D.R.s Beziehung zu Wiener		01:14:30
Island (Anekdote)		01:15:40
<i>Erste Bastel-Novelle</i>		01:23:50
Island (Fortsetzung)		01:25:00
Eifersucht		01:29:40
Kollaboration von Ingrid Wiener und D.R.		01:36:40
Teppiche		01:40:50
Ingrid Wiener äussert sich zur SGM Valie Export		01:49:20

- 
- 01:52:20      «Unsere *Selten gehörte Musik* ist sehr vielschichtig, ich weiss nicht, ob das durch mein Vortrag irgendwie ... Es ist jede Platte von ganz anderen Ansätzen getragen, obwohl es vielleicht für viele durch oberflächliches Hören das gleiche ist, aber in Wirklichkeit ist jedes ganz was anderes. Da hat's gegeben, ich weiss nicht, ob Euch das was sagt, *Portsmouth Sinfonia* von Brian Eno. [...] Die Idee war zur selben Zeit passiert wie wir unsere erste Platte gemacht haben, in Portsmouth in England an der Kunstakademie oder Musikakademie wurde ein Plakat fichtert, dass ein Orchester gegründet wird für Anfänger und dass jedermann mitspielen kann, «music by everyone» – und das ist grossartig!» Verweis auf *Nihilist Spasm Band* (via Richard Hamilton kennen gelernt). Wiener findet die Version von *Also sprach Zarathustra* der *Portsmouth Sinfonia* «eines der besten Musikstücke, das ich in meinem Leben gehört habe.» «Das Nicht-Spielen-Können ist so grossartig, [...] das ist eine völlig neue Dimension. Und das ist eine Dimension, die wir auch erzeugen wollten.»
- 01:56:10      «Es ist so: Da ist Kraft und zwar ganz eine Eberhafte, Eber-mässige Kraft, die nicht in kultivierte Kanäle geleitet werden, weil diese Kanäle nicht existieren. In diesem meinem Lieblingsstück von den *Portsmouth Sinfonia* [...], das grossartige ist, dass da Trompeten prominent sein sollten, die den richtigen Ansatz nicht finden und die Leute, die da hineinblasen mit vollster Kraft, aber nicht die richtige Tonlage erwischen. [...] Und das ganze gibt so eine Dissonanz, die unglaublich spannend und erfreulich ist, weil die Leute, die den Bass spielen [...], die machen kaum einen Fehler, [...] das ist grossartig, das packt, und sowas wollten wir auch machen – und das gelingt auch gelegentlich, wenn dann plötzlich so ein Tenorhorn aufhört von jemandem geblasen, der nicht die geringste Ahnung hat, wie das funktioniert und zunächst aber mit aller Kraft hineinpustet.»
- 01:58:40      Weitere Konzerte der SGM
- 01:59:30      *Mouse on Mars*
- 02:01:00      «Wie kommt die Wirkung von Musik zustande?» «Diese *Selten gehörte Musik* [...] war immer auch ein Experiment in diese Richtung.» «Wenn man da von Schemata sprechen wollte, die müssen ja irgendwie materialisiert sein in einem menschlichen Gehirn, dann ist eben der grösste Teil der Wirkung von Musik diese Betätigung, diese
- «Künstlermusik»  
Portsmouth Sinfonia,  
Brian Eno  
Nihilist Spasm Band  
Richard Hamilton
- Qualität des  
Nicht-Könnens  
Portsmouth  
Sinfonia  
Brian Eno  
Nihilist Spasm Band
- Musik als Praxis der  
Erkenntnistheorie

Aktivierung von Schemata, die bereits vorhanden sind, und das Spiel mit einer Orientierung.»  
 «Man hört dann, da versucht einer ein Schubert-Lied zu spielen und kann das nicht, und das finde ich sehr stark.» Die SGM beziehe sich auf bestehende Musik, aber mit neuer Einstellung.

Walter Fährdrich		02:06:10
Verhältnis zur Neuen Musik: John Cage, Karlheinz Stockhausen, Conlon Nancarrow, Herbert Eimert	«Aber diese Geschichte des Künstlichen, in dem Sinn, dass man ein Medium knetet und dann aufpasst, wie das auf einen zurückwirkt, da habe ich immer eine zwiespältige Haltung gehabt.»	02:08:00
Psittazismus und Serapiontik Ludovic Dugas E.T.A. Hoffmann	«Es ist mit anderen Worten, um es etwas blumig zu sagen und ich hoffe auch für Euch vergnüglich, wenn man will, kann man diesen Unterschied machen zwischen dem Psittazismus [Ludovic Dugas] und der Serapiontik [E.T.A. Hoffmann]. [...] Der Psittazismus, das Papageientum, ist das Turnen in Formalismen [...], während die Serapiontik [...], die Serapionsbrüder treffen einander und versprechen einander, dass sie nichts niederschreiben werden, was sie sich nicht vorher vorgestellt haben.» «[Wenn] der Musiker quasi innere Töne hört und dann niederschreibt, dann ist das Serapiontik und wenn er aber mit dem Material arbeitet, zum Beispiel mit einer Rolle, in die er Stanzungen vornimmt und wo er etwas sieht, ein visuelles Muster, aber noch nichts hört und dann sich das anhört in der Maschine, dann ist er ein Psittazist. Und mich hat diese Spannung immer interessiert, es wär dumm, sich da eindeutig für eine Möglichkeit entscheiden zu wollen. Es ist beides äussert interessant. Und der Psittazismus ist eine verzweigte Möglichkeit, etwas Neues zu machen, wo einem alle Ideen ausgegangen sind. Das ist dann ungefähr so, wie wenn man seine Persönlichkeit nur mehr ändern kann, indem man seine Umgebung wechselt.»	02:11:30
Serialität Arnold Schönberg Josef Matthias Hauer Wiener Gruppe: «Der Vogel singt»	Serialität sei ein Erbe von Schönberg und Hauer. «Ich glaube, dass der Schönberg etwas konnte, was der Hauer nicht konnte: Das Sextett [ <i>Verklärte Nacht</i> ] oder die <i>Gurrelieder</i> , das konnte der Hauer nicht. Und ich möchte keinen seriellen Schönberg ohne die <i>Gurrelieder</i> oder die <i>Erwartung</i> .»	02:14:10
Jazz Meade Lux Lewis, Mark Benney, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Ornette Coleman Jazz als Attitüde	«Meine Ausflüge in die Musik waren eben Ausflüge», «Jazz hat mich erwischt in einem Lebensalter, wo man später diese Dinge nicht mehr los wird.» <i>Honky Tonk Train Blues</i> von Meade Lux Lewis sei «ein Meisterwerk, das mit jedem Mozart mithalten kann». Es habe aber auch eine ganze Attitüde geformt, die Wiener nicht loslasse.	02:16:10

---

02:18:50	«Das Schema im Sinn vom Piaget ist ein Automat im Sinn der Automatentheorie. [...] Ein Phänomen, dass man einen Ton als ein ‹Si› hören kann oder ein ‹Do› und zwar nach Belieben.»	Verbindung Musik und Kybernetik Jean Piaget
02:21:50	«Die Geschichte der Psychologie zeigt, dass Irrläufer wichtige Funktionen haben, denn der Mainstream hat überhaupt nichts gebracht. Psychologie ist ein einziger Skandal. Wir wissen so gut wie nichts, es gibt nur Sprüche, nur Dummheiten.» «Wir wissen nichts und wir wissen deswegen nichts, weil die Forschung in eine falsche Richtung geht.»	Psychologie, «cognitive science»
02:24:20		D.R. über Wissenschaft (Anekdote)
02:26:10	«Ich habe Humor immer empfunden als Resignation, als Versagen, [...] man gleitet ab.» «Ich bin im Grunde genommen ganz verbissen und verbittert, ich möchte was erreichen!»	Humor
02:27:50	Die Wiener Gruppe sei ein Interessenverein gewesen mit ganz verschiedenen Leuten, die zu einander gerückt seien, weil der Druck von aussen so gross war. Und im Moment, wo der Druck nachgelassen hat, sei die Gruppe auseinandergefallen. Der Kern der Gruppe traf sich täglich und diskutierte aktuelle Themen.	Wiener als Teil der Wiener Gruppe und der Wiener Aktionisten «Ein Interessenverein»
02:30:50		Situationisten
02:32:30		Surrealismus in Paris André Breton
02:33:40		Paris George Melly
02:35:50		Das menschliche Gehirn
02:36:40		Wiener schliesst sich selbst aus der Wiener Gruppe aus
02:37:20		Furcht vor Wiener
02:38:30		Bürgerliches Leben; «dicke Späne, die ich zu verantworten habe ...»
02:39:50		Jazz in Paris

<p><i>Das Unsagbare Sagen</i> (1992) Valie Export</p>		02:42:10
<p>Konzepte der SGM</p>	<p>Wie viel war abgesprochen? «Das ist bei verschiedenen Gelegenheiten verschieden gewesen. Bei der <i>Novembersymphonie</i> ist alles vorher abgesprochen, und dann ist es vielleicht ein bisschen anders herausgekommen, es war nicht ganz vorhersehbar, aber bei den Konzerten im Allgemeinen wurde überhaupt nichts, überhaupt nichts abgesprochen. Aber das ist einfach so, dass eben durch diese Vielzahl, Vielfalt der Talente und Nicht-Talente sich von allein immer eine Dynamik entwickelt hat. Da war immer einer, der in einem konventionellen Sinn geantwortet hat, und da war immer einer, der das versucht hat zu stören, und daraus hat sich das aufgebaut. Der typische Antworter war der Günter [Brus] und der Gerhard Rühm, die haben so beide ein ziemlich konservatives Musikverständnis».</p>	02:43:00
<p>Improvisation Walter Fährdrich Rolf Winnewisser</p>		02:44:30
<p>Unverwirklichte Ideen der Wiener Gruppe</p>	<p>«Eine meiner ältesten Ideen, die nicht realisiert werden konnte: Beim zweiten Cabaret [...], 1959, haben wir ja viel weitergehende Ambitionen gehabt, als wir realisieren konnten. Es gibt drei Dinge, die nicht passiert sind, die aber hätten durchgeführt werden können [...]. Eines war: Das zweite Cabaret war schon, da ist so die Buschtrommel gelaufen, das war schon überlaufen, da haben schon Leute nicht mehr rein können, es war ein grosser Andrang [...]. Der Gedanke war [...] einen Freund mit dem Eintrittsgeld ins Casino nach Baden zu schicken und weitere Weisungen immer über Telefon ... die Telefongespräche sollten übertragen werden in den Zuschauerraum. Die Anweisung war dann etwa: «Setzen wir mal alles auf rot» und der zurückrufen, wie es ausgegangen ist. Das ist ganz einfach an technischen Hindernissen gescheitert. [...] Und der Zuschauer, habe ich mir gedacht, würde in eine merkwürdige Stimmung versetzt, wenn er hört, wie mit seinem Beitrag, mit seinem Scherflein umgegangen wird. [...] Das zweite war, dass ich wollte, dass ständig die Zeitdurchsage vom Telefon man hört.» «Das dritte, was vielleicht das stärkste gewesen wäre, das ist auch, das ist, glaub ich, jemand hat widersprochen diesem Vorschlag; die Idee war so, ich wollte als Zauberer auftreten und jemanden, einen Herrn aus dem Publikum, bitten, auf die Bühne zu kommen und ihn um seine Armbanduhr</p>	02:47:30

bitten – es ist sogar im Programm gestanden, glaube ich – und seine Armbanduhr nehmen, in einen Plastiksack geben und eben die ganze Zeit reden, <... achten sie genau, was ich mache! ...> und das auf einen Amboss legen und mit einem Hammer diese Uhr zertrümmern, womöglich eine Rolex und dann [Wiener imitiert heftige Beschwörungsformeln] und dann irgendwie nach fünf Minuten sagen: <Bedaure! Funktioniert nicht!> «Das zweite haben wir dann gemacht im Gmundner Konzert [mit Fährdrieh], aber viel zu leise: Diese Zeitanzeige, die ist nämlich unheimlich stark.»

- |                 |  |  |
|-----------------|--|--|
| <b>02:53:10</b> | «Das war wahnsinnig anstrengend, und es wurde wahnsinnig viel getrunken, und dann ist das schnell zusammengefallen, aber gar so schnell auch wieder nicht, weil wir waren jung und stark, wir haben sehr viel vertragen. Aber das euphorische Element, soweit ich mich entsinne, war natürlich faktisch konkurrenzlos im Vordergrund.»   | Nach den Konzerten<br>der SGM<br>Euphorie  |
| <b>02:54:20</b> | Wiener verweist auf die <i>Toten Rennen Lieder</i> , da sei ein tickender Wecker im Hintergrund, das sei ein wesentliches Element. «In einem <i>Dichterworkshop</i> haben wir ein Chanson entworfen, von dem gibt's nur wenige Zeilen, ein Wiener Lied, nicht ein Chanson, [...]: <a minuterl haben wir wieder hinter uns gebracht> – das wird auch gesungen im <i>Berliner Konzert</i> – <und schon wieder näher uns das offne graberl lacht. A minuterl is a ganze schöne zeit und das graberl ist ja auch nicht mehr so weit.> Das steht natürlich eh immer im Hintergrund, das ist ja selbstverständlich.» | Zeit als Thema<br><i>Tote Rennen Lieder</i><br><i>Dichterworkshop</i><br><i>Berliner Konzert</i> |
| <b>02:56:20</b> | «Die sind alle mitgegangen, immer. Einmal hat bei unserem <i>Berliner Konzert</i> im Hintergrund einer geschrien: <Scheisse!> und dann haben die Musikanten gleich heftigst reagiert und gesagt: <Kusch, Trottel!>» Es war sonst ein eingeweihter Kreis im Publikum.   | Publikumsreaktionen<br><i>Berliner Konzert</i>   |
| <b>02:57:30</b> |  | Plakate  |
| <b>02:58:20</b> | «Bis heute haben wir noch Konsequenzen». «Jetzt, hier, reißen sich die Österreicher die Federn aus, damit sie noch ein paar von diesen alten Produktionen von Brus auf dem Markt erwischen.» Das sei «lächerlich». Es nehme eben «geronnene Formen» an, «die Geschichte gerinnt.»  | Verfolgung und<br>Erfolg in Österreich   |
| <b>03:03:00</b> | «Wir haben nicht gewusst, dass vor uns schon eine surrealistische Gruppe eine Klavierzertrümmerung vorgenommen hatte. [...] Das drängt sich einem  | Klavierzer-<br>trümmerung<br>Surrealismus  |

geradezu auf, das Klavier ist eines der unnütze-  
sten Geräte, die die Menschheit überhaupt her-  
gestellt hat, man kann keine Butter damit machen ... und es  
eignet sich aufgrund der Grossflächigkeit auch  
sehr gut für den Axthieb.» «Der Einfall, das Klavier  
zu zertrümmern, war von Konrad Bayer und  
mir, und wir haben gesagt, wenn wir das Klavier  
zertrümmern, dann sind wir Arschlöcher, weil wir  
die Idee haben, müssen andere das machen, der  
Gerhard und der Achi müssen das machen, weil  
wir haben gewusst, das wird ein Knalleffekt und  
dieser Knalleffekt, den wollten wir nicht auf  
uns lenken, sondern im Hintergrund wollten  
wir – das ist ja auch diese Hinterhältigkeit, die den  
Konrad so ausgezeichnet hat und die ich auch im  
Gespräch mit ihm entwickelt habe, die war ja die:  
«mehr sein als scheinen», um es sehr primitiv zu  
sagen, dass die Dinge, die Fäden, die da gezogen  
werden, ganz anders laufen, als es auf der Ober-  
fläche aussieht, also das ist ganz klar, der  
Gedanke war mal da, das Klavier zu zertrümmern,  
und das war ganz klar, dass die Zuschauer in Wien  
damals [...] werden zucken und schauen; damit  
wollen wir nichts zu tun haben, wir sind nur die,  
die das ausgelöst haben. [...] Und was machen wir?  
[...] Konrad und ich gehen zum Mikrofon in der  
Mitte der Bühne, und jeder hat ein [philosophi-  
sches] Buch, und dann reden wir ein paar belang-  
lose Sätze miteinander: «das ist also die Philoso-  
phie, das ist etwas ganz wichtiges. Zum Beispiel,  
was steht denn bei Dir auf Seite 53?» Und dann  
hat der andere aufgeschlagen und hat halt etwas  
gelesen auf Seite 53. Und dann sagt der erste: «aber  
bei mir steht was ganz anderes auf S. 53» – und das  
geht so eine halbe Minute und dann startet der  
Achleitner seinen armseligen Roller im Hinter-  
grund, das war ja alles unerhört in Österreich, und  
der fährt dann wirklich mit dem Roller durch den  
Saal vor, und dann setzten sie sich die Fechtmas-  
ken auf und gehen ganz gelassen auf die Bühne  
mit zwei Äxten und fangen an den Flügel, auf  
dem ich vorher gespielt hatte – und zwar habe ich  
gespielt: «wenn der Frühling wieder ...» – und hauen  
da drauf.» Währenddessen sei der philosophische  
Dialog im Vordergrund weitergegangen.

Kanada	03:08:50
Selten gehörte Gespräche	03:10:30
Einordnung der SGM in Wieners eigenem Schaffen	03:13:50

---

03:15:20	Kollaboration bei den Surrealisten
03:17:30	Zusammenarbeit trotz unterschiedlicher Voraussetzungen
03:18:40	Gerhard Rühm

## Christian Ludwig Attersee, Wien

27. September 2012

00:00:00		Attersee und seine Freunde Martin Kippenberger Markus Luppertz Neuedition der SGM auf CD?
00:01:30		«Avantgarde-Fusions-Musik» «Attersee-Zigeuner»
00:01:40	«Ich wollte Opernsänger werden.» «Ich bin auf einem Ohr taub und auf dem anderen Ohr an der Hörgrenze, so dass die Musik für mich zum vornherein schon als Kind etwas war, das für mich umkämpft war.»	Attersees musikalischer Hintergrund
00:03:30	«... wenn ich schon kein Opernsänger werden kann, zumindest ein Rock 'n' Roll-Sänger werden kann.»	Rock 'n' Roll Attersee-Englisch
00:04:30		Werdegang und Ausbildung
00:06:50	«Ich hab's bis heute immer gleich gehalten, mir genügen drei Akkorde für meine Schlagermusik, mir genügt das frei gegriffene Klavier für meinen Sprechgesang, und mir genügt das frei gegriffene, in dem Sinn, aber zuhörende Klavier, wenn ich mit dem Rühm LPs einspiele oder eben Konzerte gebe. Es gibt bei mir sozusagen drei Arten von Musik.»	«Es gibt bei mir drei Arten von Musik» Gruss Attersee (Film) «Es war am Attersee» (Schlager)
00:08:00		«Weihnachtslied»

«...sonst kann ich alles»	«Ich kann nicht autofahren, ich kann nicht Ballett tanzen und nicht kochen, sonst kann ich alles – oder ich bilde mir ein, dass ich alles kann. In verschiedenen Qualitätsstufen halt.»	00:09:20
Schallplatten-sammlung		00:09:50
Skandal in Berlin (1966)		00:10:40
Erstes Treffen mit D.R.		00:11:20
D.R. als «Verehrer der österreichischen Sprachkünstler»		00:12:50
Kulturelle «Befreiung» Österreichs		00:13:10
Exil in Berlin		00:15:20
Musikstadt Berlin John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen Gerhard Rühm spielt Josef Matthias Hauer, Kurt Weill und Jazz		00:17:20
Wiederbegegnung mit D.R. in Wien		00:19:10
Gemeinschafts-arbeiten <i>Dichterworkshop</i>		00:19:40
<i>Berliner Konzert</i> Arnulf Rainer Grimassen und ein ausgestopfter Affe	Attersee nennt es ein «wunderbares Konzert»; «so wie ich selbst, wenn ich auftrete und trinke, spiele ich ja immer, bis der letzte Gast draussen ist.» Die Kirche sei voll gewesen, wobei es nicht einmal gelungen sei, die Hälfte der Menschen «hinauszumuszieren», es sei also ein sehr gutes Konzert gewesen, was man auch auf der LP hören könne.	00:20:10
Fans der SGM	Die SGM sei «einmalig und unwiederholbar», gehöre wieder mehr in die Öffentlichkeit	00:21:40
Dilettieren und Kollaborieren	«Denn hier ist Musik passiert, das nur passieren kann, wenn Maler und Dichter Musik ... – und das war ja unsere Möglichkeit, wir waren als Künstler Freunde und auch Feinde, denn wir haben ja gegen – wie soll man sagen – wir mussten ja verschiedenste Grundhaltungen in unserer Arbeit	00:22:20

verteidigen und auch darbieten, aber in der Musik ist das besser gegangen, ja? In der Musik konnten wir dann das alles wegfallen lassen und sind miteinander aufgetreten, auch wenn da immer irgendwer eine Regel aufstellen wollte usw., aber wir haben auch Leute mitgenommen wie damals den Richard Hamilton, der sein Leben lang nie ein Klavier gesehen hat usw., und das ist immer gegangen, denn es war ja jeder Ton erlaubt und durch diese Regel, durch diese Freiheit sind wunderbare Musikstücke entstanden, nicht?»

- |          |  |   |
|----------|--|---|
| 00:23:10 | «Man kann dem zum Beispiel gegenüberstellen das Kompositionssystem von Hermann Nitsch, der ja auch wunderbare Musik macht, aber die klingt wieder ganz anders, denn das ist eine absolute Konzeptmusik, und diese Konzeptmusik ist nach seinen Vorstellungen eben entwickelt und auch weiterentwickelt, währenddem diese Musik, die <i>Selten gehörte Musik</i> , nach Tageslaune, nach Zustand der einzelnen Künstler, betrunken oder nicht betrunken, versteckt, zärtlich oder aggressiv [war]; es sind ja auch Sessel geflogen, es hat sich ja diese Musik auch öfters ins Publikum hineinbewegt, das waren noch die Reste aus dem Wiener Aktionismus.» | Vergleich der SGM mit Hermann Nitschs Kompositionen<br>Konzert im Lenbachhaus |
| 00:24:10 |  | Publikumsreaktionen   |
| 00:24:40 | «Eines Tages kommt er mit allen Mozart-Symphonien. Und was ich ja auch nicht gewusst habe, dass er Klavierspielen konnte, weil das hat er ja nie hergezeigt, er konnte ja ziemlich gut Klavier spielen, nicht? Er war nicht nur einer der besten Dichter, nebst seiner Malerei, sondern er war ein guter Interpret, nur hat er das ja fast nie verraten.»  | D.R. als Pianist und Musikliebhaber   |
| 00:25:30 |  | Attersee und D.R. musizieren zusammen   |
| 00:25:50 |  | Trinkgeld (Anekdote)<br>D.R. als «grosser Fan» jugoslawischer Musik           |
| 00:27:10 |  | Attersees Atelier   |
| 00:28:30 | «Es gibt in dieser Art und Weise keine Kompositionskonzepte, und das ist eben das einmalige daran, dass diese Stimmungen, als die Künstler sie gegenseitig aufgebaut haben, auch mit Eintonmusik, z. B. wenn der Brus, der ja auch kein Instrument bedienen konnte, zur Geige gegriffen hat und dann ein Klang erschienen ist oder zum hören war, der eigentlich neu war, den hat er eben auch stehen lassen. Der Trick war ja auch einfach, Klänge zu   | Die SGM, musikalisch betrachtet   |

suchen, und wenn dann Klänge gefunden wurden, diese Klänge auch zu halten. Es gibt ja bei diesen Musikaufnahmen, da kann man sie am besten nachhören, ja auch Löcher und Tiefen und dann sind ganz starke Stücke, und das macht diese Musik auch aus, weil auch das Publikum hier in verschiedene Zustände gesetzt wird. Dem kann's langweilig werden oder es geht raus, es passiert grad nix oder irgendjemand macht Papiermusik oder so etwas, es ist ja alles gewesen, und dann plötzlich setzt sich jemand hin und spielt drei menschliche Akkorde, dann reißt's alle hoch, weil das eigentlich nicht in der Musik geplant, dann werden sie sofort wieder gelöscht ... Ich war eigentlich schon so, der Rühm war ein perfekter Musiker, ich war ein Musiker in meinem Hirn, nicht in meinem Händen, weil ich trete überhaupt nur auf, eigentlich wenn ich auftreten muss, ich kann nicht üben oder [tue] das nicht gern, sagen wir so, weil ich dann sowieso, wenn ich auftrete – also rede jetzt von meinen Sprechgesang-Darbietungen [...] – ich tue mich sehr schwer, also zwei-, dreimal üben und dann wird's an Ort und Stelle ein bisschen anders interpretiert, und das gilt auch für alle diese Konzerte, da war keine Zeitabsprache, irgendwie hat man gewusst, diese Nummer ist jetzt zu Ende, dann stürzt's ab und dann beginnt man wieder, also es hat sehr viel stumm stattgefunden. Ich kann mich nicht an Konzepte erinnern, jedenfalls nicht an geplante Konzepte bei den Konzerten, wo ich teilgenommen habe. Es muss Konzepte gegeben haben bei diesen Quartetten, da waren ja vorher Gespräche und auch diese Workshops, aber an den Konzerten, an denen ich teilgenommen habe, war das eigentlich nichts. Also das war schon frei gespielte Musik, jeder durfte jedes Instrument benutzen, das ist ja auch wichtig, ein paar haben natürlich irgendeines gekonnt, ich war am liebsten halt am Klavier.»

#### Attersees Klavierspiel

«Ich spiele ja Klavier, also wie wenn ich malen würde, [...] die Kanten von den schwarzen Tasten [dürfen nicht scharf sein] sonst zieht's mir die Haut von den Knochen!» «Klavier muss nicht so benützt werden, wie es eigentlich gedacht ist.»  
 «Bei meinen eigenen Auftritten ist es so, weil ich ja so schlecht höre und die unteren drei Oktaven ja mit meinem Gehör nicht hör, sondern nur mit meinem Körper, ich eigentlich den unteren Teil des Klavier immer als Schlagzeug benütze, das heisst ich spiele eigentlich wie Schlagzeug mit einzelnen Fingern oder mit Handkantenschlägen. Ja, das ergibt sich so, wenn man 20, 30, 40, 50 Jahre Klavier spielt, ohne es gelernt zu haben, eine Art von Benützung des Instruments.»

00:31:40

- 
- |          |   |   |
|----------|---|---|
| 00:33:00 | «Der Rühm ist ein perfekter Pianist, der das ja versteckt eher, bei dieser Musik; dem D.R. seine Musikalität war ja da, aber er hat immer Instrumente genommen, oder meistens, die er nicht spielen konnte. Weil er ja neue Töne finden wollte. Er ist gern mit Posaune aufgetreten oder Blasinstrumenten, und dann gibt's aber auch eben Leute wie der Steiger, die die Zärte hineingebracht haben mit Triangel oder Bleistift oder nur mit Schmirgelpapier am Mikrofon, es gibt alles.»                       | D.R.s Musikalität<br>Gerhard Rühm<br>Dominik Steiger                      |
| 00:33:40 |   | Fluxus/60er-Jahre   |
| 00:39:30 |   | Slawische Volksmusik:<br>D.R. versucht mitzuspielen                       |
| 00:42:30 | «Ich glaube, dass diese Gespräche schon Situationsberichte sind dazwischen, vielleicht sind auch Konzepte, es kann ja sein, dass zwei, drei Leute etwas ausgemacht haben, es gibt sicher kein Gespräch, wo alle miteinander waren.»   | Gespräche während der SGM-Konzerte  |
| 00:43:50 |   | Joseph Beuys<br>(Anekdote)  |
| 00:45:50 | «Es gibt dann Stimmungen, wenn alle betrunken sind, man kann sich das dann später vielleicht gar nicht in dem Sinn anhören, aber für die, die beteiligt sind, ist es einmalig. Für den, der musiziert, und auch für den, der zuhört. Und solche Dinge habe ich öfter erlebt, und das ist natürlich auch ein Teil dieser SGM, denn Alkohol war einfach unser Lieblingsgetränk. Und das bringt ja auch Konzentration, es waren ja nie Alkoholausfälle usw., aber der Dieter hat ja sowieso immer gern getrunken.» | Stimmungen/Alkohol  |
| 00:47:50 | «Das war ja der Trick, Töne zu erzeugen oder auch auf der Trompete zu trommeln ...»   | Szenisches in der SGM<br>Dominik Steigers<br>«Instrument»                 |
| 00:48:50 |   | D.R.s Umgang mit Instrumenten<br>Das Cello aus Kremsmünster<br>(Anekdote) |
| 00:51:10 |   | Kurt Kalb   |
| 00:52:50 |   | Weitere Eskapaden von D.R., «er wollte sich einfach gehen lassen.»        |

Verkleidung	«Die Verkleidung war überhaupt eine Meisterschaft von ihm [D.R.]»	00:53:50
Frauen in der SGM		00:54:50
Publikumsreaktionen		00:55:30
Attersees Auftritte mit einem singenden Hund		00:56:30
Fotos von der SGM		00:57:20
Bedeutung der Musik für die Gemeinschaftsarbeiten		00:58:20
Das «Scheisse»-Prinzip	D.R. komme aus der «Generation der Zerstörung»	00:59:10
Attersee und seine Freunde D.R. Franz Schubert und Arnold Schönberg Gerhard Rühm Dominik Steiger	D.R. sei im Programm gestanden, sei aber nicht aufgetaucht. «Ich hab' ja versucht immer, normale Musik einzubauen, das heisst Schubert-Lieder zum Beispiel oder etwas, was nicht bekannt war, Schönbergs <i>Brettli-Lieder</i> , oder Volksmusik, jüdische usw., ich hab' immer drei, vier Nummern uns genommen, meistens aber keine Gemeinschaftsmusik, sondern Einzelmusik, das heisst, auch aktionistische Teile, wie der Rühm ja gerne mit Flaschen und Sprache was gemacht hat oder Musik oder der Dominik Steiger mit Projektionen und Texten. Also es war ein bisschen Aktionismus immer noch dabei, es war eben diese Generation, die das tun musste, immer etwas einbringen auch noch mit Materialkunst.»	00:59:50
Daniel Spoerri		01:02:00
Attersee erfindet ein neues Essbesteck und einen Würfelbüstenhalter «gegen» die «Quadrat-Kunst» von Max Bill, Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch		01:02:50
Der «Tropfen» Ausstellungen für Hunde Modeentwürfe		01:04:20
Segeln	«Ich habe versucht, den Alltag zu erneuern, die anderen haben ihn vernichten wollen, das ist der Unterschied.»	01:05:30

---

01:06:10		Musikbox
01:06:50	<p>«Also Ihr seht daran, dass ich in der Kommerzmusik auch einen Fuss habe. Und diese Spanne betrifft mein ganzes Leben.»</p> <p>«Ich war immer der Meinung, dass alles gleichwertig ist von der Hochkunst bis ins tiefe Tal der Schande und des Schunds. Für das musste ich immer zehnmal so gut sein wie alle anderen Künstler, damit man mir das auch erlaubt hat.»</p>	<p>«Weihnachtslied» (Musikbox) Coca-Cola-Dose als Kunst</p>
01:11:00		Musik für einen Film (Musikbox)
01:13:50		Attersee-Zigeuner (LPs)
01:16:50	<p>«Diese Mischung macht's aus, [...] dass hier Künstler zusammengekommen sind, die alle Musik gemacht haben», später: «Ich muss leider auch als Dichter mich zeigen ...»</p>	Einfluss der SGM auf das eigene Schaffen
01:17:40		Weitere Platten von Attersee «Rampi Rampi»
01:19:10	<p>«Es ist eben nicht mehr wiederholbar in dem Sinne.»</p>	Die Aktualität der SGM
01:20:00		D.R.s weitere Musiktätigkeit, LPs, Abgrenzung von der SGM
01:22:00	<p>«Ich halte den Dieter für einen der wichtigsten Künstler, er ist mir viel lieber wie Beuys.» «Er hat immer einen Weg gefunden, sich frei zu machen, er war immer der schlauere, was gar nicht böse gemeint ist, sondern was ich bewundert habe. Eben ein absolut guter Künstler.»</p>	Würdigung von D.R. durch Attersee
01:22:50	<p>D.R. hätte ein Misstrauen gegen die «Unantastbarkeit von Behauptungen» gehabt und hätte «gerne das Gegenteil sofort gezeigt».</p>	Gegen die «Unantastbarkeit von Behauptungen»
01:23:20		Kleine und grosse «gute Taten» von D.R.
01:24:50		Malen und Trinken
01:26:10	<p>D.R. habe aus einem Künstlerbuch eine Seite rausgerissen, habe diese Seite fotokopiert, wieder ins Buch gelegt und das Original vernichtet, «das ist Dieter Roth!»</p>	«Das ist Dieter Roth!»

# Dominik Steiger, Wien

27. September 2012

Steigers Atelier	00:00:00
Bekannschaft mit D.R. Oswald Wiener Konrad Bayers Tod	00:06:10
Kollaborationen <i>Berliner Konzert</i> <i>Berliner Zeichner- workshop</i>	00:07:50
Volksliedersamm- lungen von Walther Hensel	00:09:20
«Zupfgeigenhansels Grossneffe»: Steigers Familiengeschichte	00:09:30
Steigers eigenes Musizieren	00:16:10
Wander- und Studienjahre Singen beim Wandern	00:18:20
Fremdenlegion	00:20:40
Clairons (Signaltrom- peter)	00:23:00
Psychiatrische Behand- lung, Elektroschocks	00:24:50
Literatur, Steiger will Dichter werden Heinrich Böll	00:26:30
Wanderschaft nach Indien und Iran	00:27:20
Maultrommel	00:29:00
Arthur Miller Wiener Schule des Phantastischen Realismus	00:30:50

---

00:31:40	Kurt Kalb
00:35:20	Konrad Bayer
00:36:00	Oswald Wiener
00:36:50	Artclub
00:37:00	Traudl Bayer
00:38:00	h. c. artmann
00:38:10	Gerhard Rühm
00:39:00	«Kasperliaden unter Erwachsenen»
00:39:50	Steiger als «Benjamin» der Gruppe André Breton
00:40:50	Frühe Lyrik
00:41:20	Expressionismus
00:41:40	Maturaaufsatz
00:42:40	Schuljahre
00:45:10	<i>Eine Mustersternwarte</i>
00:45:20	Wiener wendet sich von der Kunst ab
00:45:40	<i>die verbesserung von mitteleuropa</i>
00:46:10	Konrad Bayers Tod
00:47:00	Beziehung mit Traudl Bayer Lesetipps Kurt Schwitters, Hans Arp, Max Stirner, Fritz Mauthner
00:48:10	2 Bände Shortstories <i>wunderpost für copiloten</i>
00:48:50	Suhrkamp Verlag
00:49:30	Urs Widmer
00:50:10	Oswald Wiener

Siegfried Unseld Wolfgang Bauer		00:50:30
Steigers Rauswurf bei Suhrkamp		00:51:20
Dieter Schwarz Hans Peter Bühler		00:53:00
Jan Voss		00:53:30
D.R. im Vergleich zu Oswald Wiener und Konrad Bayer Daniel Spoerri Eugen Gomringer	D.R. sei «ein Element, das es vorher nicht gegeben hat», gewesen. Steiger kenne niemanden, der mit D.R. vergleichbar wäre; D.R. habe alles gekannt, was die Wiener auch gekannt hätten, wenn nicht mehr – er habe eine gute Ausbildung gehabt. D.R. sei lustig, verspielt und vielseitig gewesen, aber auch «mindestens so geistreich wie die anderen.»	00:53:50
D.R.s «genialischer Zug» (Physiognomik)		00:59:00
Oswald Wiener und Maria Lassnig auf dem Olymp		00:59:50
Konrad Bayers Reisen Ferry Radax		01:00:20
Ernst Fuchs, Friedens- reich Hundertwasser und Arik Brauer in Paris		01:02:00
Konrad Bayer und Oswald Wiener musizieren	Steiger über Wiener: «Der konnte also auch jedes Instrument anschauen und hat sofort mit seinem Computerhirn rausgehabt, wie das zu benützen wäre und hat das dann auch gleich gekonnt oder hat nicht lang gebraucht.» Bayer habe Banjo gespielt und dazu Cabaret-Lieder vorgetragen.	01:05:00
Josef Bayer: <i>Die Puppenfee</i>		01:06:00
<i>Berliner Konzert</i>		01:06:50
Oswald Wieners «Exil»		01:07:10
D.R. kauft eine Zeich- nung von Steiger		01:08:20
Joseph Beuys und der Hirsch (Anekdote); Beuys auf der Flasche		01:10:20

- 
- |          |  |   |
|----------|--|---|
| 01:17:40 |  | Steiger: Vom «Nasenbohrer» zum Zeichner           |
| 01:19:30 |  | Spielzeuginstrumente<br>Erste Tonbandaufnahmen    |
| 01:20:10 | «Und da habe ich dann begonnen, das war die Zeit, wo an allen Orten in Europa, an vielen Orten haben junge Leute das Kassetten-Wesen stark forciert, und da habe ich gefunden, ja, das könnte ich ja auch und habe dann die erste Kassette gemacht, die hiess <i>31 Lieder</i> in Deutsch, Englisch Französisch, Spanisch, Neugriechisch.» Einzelne Lieder sind «freisprachlich» oder «wienerisch».  | Steigers Tonbandkassetten                         |
| 01:22:10 | Er habe benutzt «was halt geklungen hat nach irgendwas» und habe dazu «irgendwas gekräht».   | Spielzeuginstrumente                              |
| 01:22:50 |  | <i>Wiener Lieder und gemischte Weisen</i>         |
| 01:23:00 |  | Mechthild Rauschs Reportage zum Alten Wiener Lied |
| 01:25:20 |  | Ernst Jandl                                       |
| 01:26:50 | Mayer habe ein zu «dünnes» Cover gemacht für die Schallplatte, worüber sich D.R. geschämt habe. «Der Dieter hat sich immer für die anderen mitgeschämt.»   | Hansjörg Mayer                                    |
| 01:27:30 |  | Steigers Bewertung seiner Kassetten               |
| 01:28:10 | Steiger lud dazu alle Freunde von D.R. ein, sie sollten Instrumente mitbringen. Er habe mit 100 Teilnehmern gerechnet. Gekommen seien 6–9, wovon 3 nur zugeschaut hätten. Steiger habe auch ein Plakat angefertigt. «Dann musste man den Abend halt irgendwie durchstehen.» Sein dreijähriger Sohn habe dann Klavier gespielt, ebenso seine Frau «und ich war hilflos.» «Es war eine Blamage, alles miteinander!» Ein Jugendfreund sei mit einem Dudelsack gekommen und habe dort Dudelsack gespielt. Kinder hätten mit Luftballonen gespielt. Als Höhepunkt sei Adam Wiener, der Sohn von Oswald Wiener, anwesend gewesen. Steiger erwähnt, dass er mit «Ossi» nicht mehr gut auskomme, aber mit dem Sohn sei er befreundet. «Der hat sehr schön hingeträumt am Saxophon». «Es war ein grosser Saal und ein paar Inseln, wo ein bisschen was gespielt worden ist, | Steigers Gedenkonzert für D.R.                    |

	und es hat da auch sogar Strecken gegeben, die waren hörens wert, die waren ganz schön, aber die grösste Zeit war halt doch Reinform, tote Hose, viele Pausen.»	
Steiger spielt das Gedenkkonzert-Video ab Blamage	«Ich wollte nichts mehr davon wissen, nichts mehr davon hören, es war so blamabel, aber der Vollständigkeit halber habe ich mich überwunden.» «Ich wollte das nie mehr anschauen!» «Das war ein Tiefpunkt meiner künstlerischen Laufbahn.» Er habe die Konzerte mit D.R. nie als Blamage empfunden. Auch zu diesem Konzert sagt er: «Dem Dieter hätte es vielleicht ganz gut gefallen.»	01:35:00
Plakat <i>Gedenkkonzert</i>		01:49:50
Steiger kann sich die Absenzen am <i>Gedenkkonzert</i> nicht erklären		01:51:40
<i>Berliner Konzert</i>		01:52:20
Steigers Beitrag zum <i>Berliner Konzert</i> (Instrument)		01:52:30
Karin Mack		01:53:00
Attersee-Ausstellung in Karlsruhe		01:53:30
<i>Berliner Dichterworkshop</i>		01:55:00
Selbst gebaute Instrumente?		01:55:50
<i>Mauthners Flöte</i>		01:57:00
Friedrich Achleitner		01:57:50
Zupfgeigenhanselsammlungen		01:58:20
<i>Attersee und seine Freunde</i>		02:00:00
<i>Armer Igel</i> (Videoaufzeichnung)		02:02:10
<i>Hängenbleiber</i> (Kassetten-Komposition)	Steiger nimmt auf Kassette «Hängenbleiber» von Schallplatten mit Kratzern auf, es entsteht eine repetitive, geloopte Musik. «Da kommt was Gutes zusammen!»	02:06:30

---

02:12:20	«Ich such' mir nichts aus, ich greif' immer blind nach Musik.»	Steigers Musikhören
02:13:00		Josef Matthias Hauer
02:13:30		31 Lieder
02:14:00		Die tödliche Doris und die Endzeitakrobaten und weitere Kassetten aus Steigers Sammlung
02:17:10		Die «Primitiv-Kassette»
02:21:10		31 Lieder
02:25:40	«Also diese Dinge sind so aufgenommen wie die Langspielplatte auch, also einfach aus Lust, eine Aufnahme zu machen, und nicht geschrieben oder gedichtet oder so, sondern in die Saiten gegriffen [...] und dann halt was sich halt so einstellt an Gesangsmöglichkeit und sozusagen Stegreifgedichte, Stegreiflieder.»	Steiger erklärt die Entstehung seiner 31 Lieder
02:26:40		«He, was ist dort los?»
02:30:00		«Sommer»
02:31:10		«Eine Maus in Paris»
02:32:10		«Lauf durch den Wald»
02:35:00		Die Cousinen
02:36:10		Chöre und Singvereine von Walther Hensel in der Tschechei
02:37:50		Steigers Vorfahren
02:38:30	Steiger nennt sie einen Zeitvertreib während «Hantelübungen». «Letterfälle» seien ein um 90 Grad gedrehtes Akrostichon. Bsp. GEIST = Greif Eröte Innere Samen Taste. Es sei schlussendlich offen, was dabei raus komme.	Letterfälle
02:44:40		Ruhm und Erfolg
02:45:40		D.R.s Ehrgeiz und Neid

Müssiggang, Überheblichkeit	Steiger beschreibt seine Tätigkeit als «Studium», «nachholen, was ich durch Überheblichkeit lange Zeit versäumt habe.»	02:48:10
Günter Brus		02:49:00
<i>Biometrische Texte</i>		02:50:10
<i>Zwoman</i> , ein Brief- roman von «Güdo Brusteiger»		02:51:20
Zeichnen mit Gerhard Rühm		02:53:10
Gemeinschafts- arbeiten Berliner Kreis	Gemeinschaftsarbeiten seien «ein bisschen Mode geworden». Begonnen habe es im Berliner Kreis, unter Beteiligung von Attersee, Brus, Nitsch, D.R., Rühm, Wiener und Steiger. Das sei «sehr lustig» und «locker» gewesen. «Und das Gespräch dazwischen das war wichtiger, und das Gelächter war wich- tiger, und die Zeichnungen waren zum Teil aber sehr witzig.» «Und dann hat sich das immer wieder fortgesetzt, nach links, nach rechts, der eine hat den anderen, der andere den einen aufgefordert ...»	02:53:50
Zusammenarbeit mit Arnulf Rainer	«Ich war einfach zu eingeschüchtert, um aus mir herauszugehen.» So seien in einer Stunde nur zwei Zeichnungen entstanden, «es hat einfach nicht geklappt, und ich hab dann aufgegeben.»	02:55:00
Zusammenarbeit mit Gerhard Rühm	«Mit dem Rühm gings leichter. Der war nicht schwierig, der war gut aufgelegt, der hat mich nicht eingeschüchtert, mit dem wars kinderleicht.»	02:56:30
Zusammenarbeit von D.R. und Arnulf Rainer	D.R. hätte Rainers starke Persönlichkeit auch zu spüren bekommen, «und dass er sich auch ins Zeug legen muss, um mit dem zurecht zu kommen und musste auch viel hineintun an Kraft und Eigen- leben, um dem standzuhalten, diesem Maniac.»	02:57:10
<i>Höhepunkte</i> (Kasset- ten-Komposition)	«Pasticci», er habe bei der Küchenarbeit über 20 Jahre jeweils auf den Aufnahmeknopf gedrückt, wenn ihm etwas gefallen habe und sofort wieder abgestellt, «wenn's vorbei war.» «Wenn's schön ist, darf's auch auslaufen.» Steiger kommentiert, dass er auf der resultierenden Toncollage Passagen mit vielen Wechseln interessanter finde.	02:58:00
Jean Dubuffet		03:25:30
Weitere Raritäten aus Steigers Musik- sammlung		03:26:50

---

03:28:00		Brion Gysin
03:29:00	«Aber so etwas zu hören, macht dann halt schon Mut oder Lust, auch mitzutun.»	Ghédalia Tazartès
03:36:10	Im Studio von D.R. hätten Björn und seine Freunde «übermütige Sachen» gemacht, aber sehr schön.	Musik von Björn Roth
03:38:10		Steigers eigene D.R.-Sammlung
03:39:00	«Mir ist es im Leben oft so passiert, dass ich irgendwo hingerufen werde, und dann komme ich, und dann verschwinde ich einfach von der Bildfläche, also ich bin noch da, aber für die anderen bin ich weg, ich falle irgendwie heraus aus dem Ganzen, aus dem Komplex. Und so war es auch in München: Der Dieter hat mich eingeladen nach München zum Konzert mitmachen im Lenbachhaus; komme ich hin, habe mich sehr gefreut, Lenbachhaus, gute Besetzung und so weiter, und sehe ein Plakat – stehe ich nicht drauf. Da habe ich kurz gefragt: «Wieso stehe ich nicht auf dem Plakat?» Hat der Dieter gesagt: «Das hat der Hansjörg Mayer schon wieder [verbrochen]», aber hat gesagt: «Mach dir nichts draus, das schreiben wir dazu oder irgendwie so, aber ich schäme mich, ich schäme mich.» Und dann: Ich habe mir aber was draus gemacht und bin einfach nicht hingegangen. Ich bin nicht hingegangen und habe mich in der Nacht mit «Spirits» getröstet und bin nicht hingegangen und war trotzig und so weiter, und der Dieter hat sich dann geschämt und geschämt und geschämt, und diese Scham hat er dann gut gemacht, indem er mir geschenkt hat den Stempelkasten – ich weiss nicht was noch alles – da kam ein Riesenzeug an in mehreren Portionen, bis er dachte, dass es jetzt die Genugtuung war.»	<i>Abschöpfungssymphonie</i> Warum Steiger fehlte
03:41:10		Erica Ebinger
03:43:30		Günter Brus (Anekdote)

# Arnulf Rainer, Wien

28. September 2012

Sammlung Kamm Fritz Wotruba		00:00:10
Dieter Roth's Verlag		00:04:10
Arnulf Rainer – D.R.: Gemeinschaftswerke Kurt Kalb	D.R. und Rainer hätten jeweils ihre Gemeinschaftswerke geteilt: Rainer habe seine nicht verkauft, D.R. sei dagegen gleich zu [Kurt] Kalb gegangen und hätte sie als Konvolut verkauft. Rainer meint, viele Arbeiten seien dadurch sehr zerstreut worden, was er bedauert.	00:04:40
Rainers Musikbezug	«Musik ist eigentlich nicht mein Fach.»	00:06:10
SGM	«Das einzige Mal, wo ich mitgetan [?] bin, habe ich ja eh still vor mich hingetanz auf der Bühne, das war also sehr dilettantisch und so, [...] sehr ungenügende Qualität, [...] habe mich da nicht getraut, da wieder aufzutreten.»	00:06:40
<i>Berliner Konzert</i>	Rainer sagt, er habe extra seinen Fotografen aus Wien mitgenommen, um Fotos vom Konzert zu schiessen, die er dann in einer späteren künstlerischen Arbeit übermalt habe. Er habe mitgemacht aus «Gruppensolidarität», er habe dabei den Eindruck gehabt, das «fünfte Rad» zu sein. «Die Musik selber haben die anderen gemacht.»	00:07:40
Das Gestische «Körperposen» Rainer arbeitet lieber ohne Publikum		00:10:10
Interaktionen zwischen Gesten und Musik	«Ich glaube der Oswald Wiener hat auch ein bisschen so irgendwelche Körperposen oder was gemacht.» «Es war damals ein Thema, das alle interessiert hat, und das ist möglich, dass da damals einige auch drauf eingegangen sind.»	00:11:10
Singen und Summen		00:12:00
«Gruppenwärme»	Rainer sieht eine Grundmotivation in der kulturellen Isolation Österreichs, die zu Gruppierungen geführt habe, zu einer «Gruppenwärme». Rainer habe aber bald angefangen, sich zurückzuziehen.	00:12:40
«Das Alkoholproblem»	«Ich hab das begriffen, dass das für einen Künstler eine Falle ist.»	00:13:10

- 
- |          |   |  |
|----------|---|--|
| 00:14:00 | «Für mich war immer das grösste Intensitäts-erlebnis das alleinige Arbeiten und nicht in Gruppe arbeiten.»  | Alleine und in der Gruppe  |
| 00:14:20 | «Wir sind also nebeneinander gesessen, aber es hat auch einzelne Sachen gegeben, wo ich Bilder, wo ich nicht weitergekommen bin, oder eigene Druckgrafik, die mir nicht genügend Kraft hatte, dem Roth gegeben habe, und ich war froh auch, dass er sofort seine Fantasie entzündet hat [...]. Ich habe das eigentlich genossen, das auch sozusagen Dagegen-Arbeiten, dass er gegen meine Qualitäten, die da sind, dass er das so in Angriff genommen hat; es war sicher auch ein kleines Duett oder Aggressionspotenzial da, und das war aber fruchtbar, daraus ist etwas entstanden, deswegen hat mir das also eigentlich durchaus behagt, ich habe das nie als persönlichen Angriff empfunden.» Wenn die Kamera (Peter Weibel) nicht lief, sei man ungehemmter gewesen und sei mehr aus sich herausgegangen. «Es war schon ein Zusammenspiel.» | «Duette und Duelle»<br>Peter Weibel  |
| 00:16:10 | «Wir haben das, wenn wir allein waren, eigentlich schon eingeleitet, nicht? Und vor der Kamera sind sozusagen natürlich die Erfahrungen oder Erinnerungen an etwas früher schon allein Gemachtes immer wieder aufgestiegen, und deswegen haben wir uns nicht zu schwer getan, wir waren nicht verlegen vor der Kamera.»   | Filme<br>Authentizität   |
| 00:17:10 | «Ich habe das Gefühl gehabt, der Roth hat immer das ausgesucht, wo ich schwach war. Schon allein, um einen gewissen Triumph zu haben.» «Es war für mich eine Art Zen-Übung, das auf mich zu nehmen, nicht?» Er habe von D.R. gelernt, dass man auch misslungene Sachen in die Öffentlichkeit bringt. «Weil er die Qualität erfasst des Ungenügenden, Fragmentarischen und was man vielleicht selber gar nicht beurteilen kann, aber doch negativ beurteilt, in Wirklichkeit ist es unter Umständen eine Variante, die sonst nicht vorkommt. Und das war eigentlich das interessante daran, dass man das dann loslassen kann.»   | Unzufriedenheit<br>Stärke und Schwäche<br>Zen-Übung<br>«eine Variante, die sonst nicht vorkommt» |
| 00:18:50 | «Es gibt natürlich jetzt viele Leute, die sagen, ich war niemals so schlecht und andere sagen, ich war niemals so frisch und so ... Ich enthalte mich da ein bisschen den Urteilen, weil ich weiss, ich bin jetzt eingefahren auf gewisse Qualitäten, die ich immer anstrebe und so, aber das war damals eine andere Zeit und es war auch wichtig für mich eine gewisse Offenheit zu lernen.»   | Qualitätsurteile   |

Das Keimhafte Unmittelbarkeit und Improvisation	00:19:30	
Gemeinsames Zeichnen (gefilmt) als «Vermeiden eines sich einspinnenden Manierismus»	00:21:00	
Film- und Fotokamera Gespräche	00:22:50	
«Posen» Unterschiede zu den Blattarbeiten Witz	00:23:10	
Titel	<p>«Wir haben uns aber auch gegenseitig angestachelt, wer findet die absurdeste, aber treffsicherste Formulierung für den Titel, und ich muss sagen, der Roth ist natürlich wortgewaltiger gewesen wie ich, ich bin mehr schüchtern und zurückhaltend.»</p> <p>«Wir haben uns ja [bzgl. Titel] nicht einigen müssen, bei vielen Sachen haben wir ja jeder seinen eigenen Titel gehabt, und die haben wir nicht gegenseitig überschrieben, sondern die sind nebeneinander, dadurch kann man eigentlich nicht sagen, das das ein gegenseitiges Abstechen war.»</p>	00:25:20
Duelle	<p>«Wie kann ich den Roth sozusagen relativieren, mit welcher Technik? Es ist auch eine technische Frage, der grafischen Mittel.» Rainer meint, dass seine Fingermalerei etwas unmittelbares, primäres gewesen sei, das er D.R. entgegenhalten wollte; das sei aber aus heutiger Sicht nicht mehr so offensichtlich, bzw. erkenne er darin nichts primäres und sekundäres mehr. «Ja wir müssen immer trachten, dass ich etwas mach, was ich zuerst mach, das der Roth höchstens persiflieren kann, aber nicht auch drauf kommt, nicht? Es war ja ein Duell, und man wollte sozusagen die grössere Aufmerksamkeit auf dem Blatt haben und primärer sein. Ihm ist aber immer was eingefallen, selbst dann wo er das ganze wieder eingefangen hat durch den Titel.»</p>	00:27:20
«Geschlossene Disharmonie»	00:29:50	
Kommunikation während der Gemein- schaftsarbeiten	<p>«Wir haben das oft nötig gehabt, weil wir waren ja immer auf zwei Ebenen, auf der Zeichnerischen und oft auch auf der Wortebene, nicht? Und wo wir genauso kommuniziert haben, und wo wir genauso</p>	00:32:10

gegenseitig herumgespielt haben, und uns ist halt nichts anderes, nichts besseres eingefallen als solche Fragen, die eigentlich sozusagen Selbstverständlichkeiten sind. Aber umgekehrt waren wir gegenseitig immer unsicher, nicht? Was kein schlechtes Zeichen für einen Künstler ist, weil er das ja braucht, um einen Weg zu finden, und nicht das, was er schon immer wieder gemacht hat, einfach dann noch einmal nachzuvollziehen. Das war ein gewisses Erfrischungserlebnis, das ja eigentlich auch später bleibt. Für mich war das auch sowas wie ein Lernprozess und etwas, wo dann wahrscheinlich auch in meine spätere Arbeit da irgendwie hineingeflossen ist.»

- |                 |   |  |
|-----------------|---|--|
| <b>00:34:00</b> | «Und es sind ja dann diese Blätter entstanden, wo mehrere Künstler [sich beteiligt haben], wo ich mich aber ungern beteiligt habe, weil ich habe gemerkt, dass die eigentlich neben einander stehen, nicht? Dass die nicht so richtig zusammen sich berühren und zusammen steigern, nicht?»   | <b>Gemeinschafts-</b><br><b>arbeiten mehrerer</b><br><b>Kollegen</b><br><b>Nebeneinander und</b><br><b>miteinander</b>   |
| <b>00:35:20</b> | «Wenn ich gemerkt habe, der geht auf irgendetwas los, [...] dann wollte ich das natürlich nicht zulassen und habe sozusagen das verfremdet. Das ist umgekehrt bei ihm auch gewesen.» Man sei als Künstler oft in irgendetwas gefangen und unzufrieden, dass «das Gehirn nicht einen neuen Sprung macht», so mache in der Kollaboration der andere diesen Sprung.  | <b>«Auseinanderarbeit»</b><br><b>«Gegenseitige</b><br><b>Herausforderungen»</b>  |
| <b>00:36:40</b> | Rainer habe versucht, Dinge zu machen, dass «der Roth sich schwertut, der hat das aber ungeniert» nachgemacht, «das beste war, ich weiss aber nicht, ob's davon überhaupt ein Video gibt, ein gemeinsamer Auftritt auf einer Bühne in München, wo wir sozusagen improvisiert, ohne vorher ein Konzept zu haben, da aufgetreten sind. Wir waren da vor einem Riesenpublikum und haben da müssen was machen, nicht? Und wir haben, glaub ich, die Rolle war immer, dass ich also den Roth sozusagen herausfordere, etwas absurderes und schwierigeres für seine ganze Physis zu machen, [...] er hat sozusagen die Ungeschicklichkeit dann zu einer eigenen Ausdrucksform gemacht, und das habe ich eigentlich sehr bewundert.» D.R. habe ein grosses komödiantisches Talent gehabt, während Rainer sein Tun heute als «leichter Sadismus» bezeichnet. D.R. habe Rainers «Sozusagen-Befehle» auch ausgeführt, als wollte er seinerseits Rainer blamieren. | <b>Verlegenheit und</b><br><b>Unsicherheit</b><br><b>Duell im Schloss</b><br><b>Auftritt in München</b><br><b>(1979)</b> |
| <b>00:42:40</b> | «Ich bin mir manchmal wie ein Stichwortgeber vorgekommen und geredet hat sicher er mehr, weil [er] auch mehr Sprachkraft hatte wie ich.»  | <b>Sprachkraft</b>   |

Bedeutung der Gemeinschaftsarbeiten Performance vs. «bildende Kunst»		00:43:30
Kommunikation «Ein improvisiertes Werk»		00:45:00
Absprachen	«Die grundsätzlichen Absprachen bei diesen Sachen waren eigentlich nur, dass man sich erstmal geeinigt hat, wo man das macht, was unter Umständen herumgestanden ist [...], das waren Gegebenheiten, und sonst hat man aber nicht so genau gewusst, also was der andere jetzt plötzlich für Einfälle und welchen Drang der andere gehabt hat. Im Gegenteil, wir müssen uns oft suchen, und wir haben triumphiert, wenn der eine doch irgendeine sarkastische Idee hat, wo er den anderen hineinlegt und der andere herausgefordert wird.»	00:46:10
Langeweile Verlegenheit Psychologische Mechanismen	«Es war ja immer auch ein Dritter dabei, das heisst die Kamera, allein haben wir, sozusagen ohne Zeugen und so weiter, haben wir das ja nicht gemacht. Es ist immer eine gewisse Show-Gestaltung.»	00:47:20
Zusammenspiel – Widerspiel	«Ich habe dann oft die Taktik verwendet, dass ich ihm nur Stichworte gegeben habe oder irgendwelche Reizworte, die ihm zuwider waren, und auf seine Reaktionen gewartet habe.»	00:48:30
«Rückschein des Kindhaften»		00:51:00
Slapsticks von Amateuren		00:52:10
Nachbearbeitung der Filme Selektion der Fotos	«Mit dem Schneiden, Kürzen oder Komprimieren besser gesagt, haben wir nichts zu tun gehabt, und ich habe das begriffen, was er da sagt, dass unter Umständen das Nichtssagende und das Normale [...] auch durchaus seine Aussagekraft und sogar eine Eigenartigkeit haben kann. Aber ich war dabei nie involviert und ich glaube, er selber hat sich dann auch nie dafür interessiert [...]» «Ich glaube, bei den Videos ist nicht so viel gekürzt worden.» Bei den Fotos seien dagegen schon «prägnantere» Aufnahmen ausgewählt worden.	00:54:30
Selektion der bildnerischen Arbeiten	Rainer sagt, es sei nie etwas weggeschmissen worden. Aber aus seiner Sicht Missglücktes habe er rausgezogen und D.R. «untergeschoben»; durch ein paar herausfordernde Worte sei sofort bei ihm die	00:56:50

Inspiration geweckt worden. Es gebe deshalb keine unvollendeten Blätter, sondern alles sei so weit entwickelt worden, dass «da etwas ist».

- |                 |   |  |
|-----------------|---|--|
| <b>00:58:00</b> | Es seien nicht hunderte Arbeiten pro Tag gewesen, Rainer verweist bei D.R. auf ein gewisses Stadium beim Alkohol, wo er sich nicht mehr auf die Begrenzung des Blattes konzentrieren konnte. Rainer sieht diese Arbeiten kritisch, vielleicht entdecke aber eine kommende Generation in ihnen gerade etwas. «Aber wenn einer gut ist, eine starke Persönlichkeit, eine Begabung hat, wie der Roth, ist alles, was er macht, hat irgendwie ein Niveau und eine Eigenart.»  | Tagesproduktion  |
| <b>00:59:30</b> |   | Festhalten einer Künstlerpersönlichkeit<br>Rezeption<br>Ein «Roth-Roboter»         |
| <b>01:01:20</b> | Rainer meint, man sei in einer solchen kreativen Anspannung in solchen Momenten, dass man aus allem «eine Kleinigkeit» machen könne. «Da muss eine gewisse schöpferische Spannung zwischen den Anwesenden [...] da sein.»   | «Talent, die Zufälligkeiten einzubeziehen.»  |
| <b>01:03:40</b> | «Für mich war's natürlich immer ein Problem, dass der Roth gleich seinen Teil der Arbeiten sofort an den Mann bringen wollte, und auch wenn er also relativ nicht sehr fürstlich honoriert ist worden, er war aber froh, wenn er Geld [in] der Tasche hatte.» Rainer meint, es könnte sogar sein, dass D.R. immer dann zu ihm zum Arbeiten gekommen sei, wenn er gerade Geld brauchte. Rainer sieht in D.R.s Lebensstil «auch eine legitime Möglichkeit, mit seinem Leben umzugehen.» Er habe sich aber heimlich geärgert, dass so viele Bilder ihrer Gemeinschaftsarbeiten plötzlich auf den Markt gekommen seien. | Spiel mit der Rezeption<br>Roth und das Geld                                       |
| <b>01:05:30</b> | «Das einzelne Werk ist ja dann nicht mehr so vielsagend wie das gesamte. Der Ablauf und alles zusammen ist ja eine Art quasi Gesamtkunstwerk.» Deshalb halte er seine Sachen heute zusammen.  | Das Einzelne und das Gesamte   |
| <b>01:06:40</b> | «Ich habe einen Trick bei mir eingeführt, der sich immer mehr ausgebreitet hat: Ich arbeite nie an einer Sache, mache sie fertig und dann die nächste, sondern ich habe immer eine Menge Sachen im Atelier und gehe vom einen zum anderen und erfrische mich, vergesse das, mache das neu, das ist für mich sozusagen die Abwechslung, und zweitens gibt's das, dass ich eigentlich immer statt ein bloss weisses Papier zu verwenden, immer von etwas ausgehe, und das sind hauptsächlich heutzutage   | Dialog mit sich selbst<br>Fotografie<br>Nostalgie<br>Kommunikation mit «Attrappen» |

Fotografien, und ich mache es nur so, ich fotografier diese Fotografien noch einmal, und da verändere ich sie schon, und vor allem, ich gebe da Falschfarben hinein, dann mache die Faksimilevergrößerung von diesen Fotos und fang dann an, da hineinzuarbeiten.»

Persönlicher Bezug als Voraussetzungen für eine Kollaboration	01:09:50
Stimuli für die künstlerische Arbeit	01:11:10
Phasen der Zusammenarbeit mit D.R.	01:15:30
Stefan Wewerka	01:20:40
Rainers heutige Wahrnehmung der SGM?	01:22:30
Künstlergruppe	01:23:20
Gemeinsame Malaktion in der Secession (Anekdote) Malen mit Affen Joseph Beuys Hans Dahlem Oswald Oberhuber	Rainer bezeichnet dies als «schockierendes Ende». D.R. sei eifersüchtig gewesen, dass Rainer mit einem Affen male und nicht mit ihm. Der Versuch, gemeinsam mit einem Affen zu malen, scheiterte aber, sodass D.R. frustriert den Raum verlassen habe und einen anderen «Affen» suchte: Ein Beuys, den er nun in einer «wunderbaren Performance» zertreten habe. «Es war aber ein wunderbares Objekt geworden.» Rainer sieht darin eine Art Kollaboration zwischen D.R. und Beuys. Beuys habe relativ grosszügig reagiert. D.R.s mutwillige Zerstörung von Beuys' Werk habe «eine Gestaltungskraft gehabt.» 01:24:20
Dokumentation der Performance in München?	01:35:00
<i>Misch- und Trennkunst</i>	01:37:40
Arnulf Rainer Museum in Baden bei Wien	01:38:50

## Günter Brus, Graz

1. Oktober 2012

00:03:10

Pilze

00:07:30

«Mein Verhältnis zur Musik hat sehr früh begonnen, und zwar war ich an der klassischen Musik vor allem interessiert, bis heute, und im Laufe der Zeit auch an der neuesten Musik. Und [bei der] Neuen Musik, wie wir es damals nannten, hatte ich ein besonderes Verhältnis zu Anton von Webern und zur Schönberg-Schule, später stärker zu Alban Berg, und kann ruhig behaupten, mit etwa vierzehn, fünfzehn Jahren habe ich schon bei meinem Grossvater hören dürfen diese Art von Musik – zuhause nicht, weil mein Vater hat gebrüllt: «schalt aus diesen Krawall und diesen Strawansky!» – aber ich war ja häufig bei meinen Grosseletern, und der konnte mir das alles ins Gehör jagen. Ich habe nie ein Instrument gelernt, mit Ausnahme einiger Tage, im Jahre 1945, bei einem Geigenlehrer mit einer 15-Watt-Birne in einem düsteren Raum, und ich war der letzte am Abend, und der Mann war sehr nervös und hat mich andauernd, wenn ich einen falschen Ton gespielt habe, den Geigenbogen genommen und auf die Finger gepratzt, und dann ist mir der ganze Lehrunterricht abhanden gekommen, notwendigerweise. Aber auf die Arbeit hat die Musik schon einen grossen Einfluss gehabt. Ich habe auch Partituren entworfen, ohne Noten, aber mit Höhenangaben und Instrumenten, die gibt's auch zum Teil noch und sind auch publiziert zum grössten Teil. Die grösste Partitur hat die Tate Gallery in London.»

Persönliches Verhältnis zur Musik  
Klassische Musik  
Zweite Wiener Schule  
Igor Strawinsky

00:10:30

Musikhören  
Kaufhausmusik  
Klassik  
James Brown; Santana

00:11:20

«Das Faszinierende war für mich in dieser Zeit die Reduktion, das Absolute, die Bezogenheit auf wenig Töne. [...] Der [Alban] Berg war ja etwas noch in der Romantik verhaftet, natürlich bin ich dann ein bisschen vom Webern abgerückt und mehr auf Alban Berg und dann internationale Grössen, Bartók, Strawinsky und wie die alle heissen. Das war das faszinierende, diese Verknappung.»

Anton Webern  
Alban Berg  
Béla Bartók  
Igor Strawinsky

00:12:10

«Aus heutiger Sicht könnte man das auch spielen, weil Partituren der vielen Leute, auch Nono und Stockhausen, die haben ja ganz neue Partituren

Brus' eigene Partituren  
Luigi Nono und  
Karlheinz Stockhausen

- entworfen, die mit den herkömmlichen nicht unbedingt etwas zu tun hatten, mit der Notation und so. Man könnte das, aber es wurde nie realisiert, wird wahrscheinlich auch nie realisiert werden.»
- John Cage**      «Den habe ich besucht in New York, und wir haben uns sehr gut verstanden, und ich finde seine Musik ist [...] nach wie vor anregend, und je älter ich werde, umso besser verstehe ich ihn.» «Seine Theorien [...], er war irgendwie der Erfinder der Stille oder der Leere, und das ist schon sehr spannend: Wenn man intensiv hinhört, hört man auch die Pausen, obwohl nichts zu hören ist.»      **00:13:20**
- D.R. und «seine» Musik  
Gruppendynamik  
Björn Roth  
Urheberrechtliches**      Ana Brus: «*Seine* Musik, hört sich irgendwie eigenartig an. Das ist nicht seine Musik, das ist eine Gruppendynamik. [...] Da hat der Einzelne im Prinzip überhaupt gar keine Rolle gespielt, sondern es war wirklich ein gruppenspezifisches Unternehmen. Aber uns ist auch zu Ohren gekommen schon, dass das sehr umtriebig ist diese Vorstellung [= dass die SGM die Musik von D.R. sei] und das stimmt einfach nicht, also da muss man vehement dagegen reden. Ich weiss nicht, wie der Björn Roth damit umgeht, es geht ja auch um die Rechte zum Beispiel, nicht? Das ist absolut ungeklärt, wo die Rechte sind für die *Selten gehörte Musik*, das ist ein Thema, das man noch angehen muss, wahrscheinlich, weil das kann nicht bei einem einzigen hängen bleiben, es geht nicht.»      **00:14:30**
- Anfänge der SGM  
Novembersymphonie  
Münchener Konzert  
Berliner Konzert  
Die SGM als  
«Popgruppe»?  
Instrumente  
Roth an der «Tuba»**      «Dieter hat sehr dazu beigetragen, weil er [sich] für den Kauf der Instrumente verantwortlich zeigte, er war nämlich der, der damals als einziger von uns allen heftiger Geld verdient hatte.» «Bei den Konzerten hat er zumeist auf der Tuba geblasen. Und die Tuba ist ein anstrengendes Instrument, das lag ihm sehr in der Nähe.»      **00:15:30**
- Münchener Konzert  
Brus zertrümmert  
ein Hackbrett**      «Beim *Münchener Konzert* hat er einmal drauflos geblasen und nicht mehr aufgehört, bis Ossi Wiener und ich die Nerven verloren haben, und wir sind dann hinten raus und haben versucht zu fliehen.» «Ich bin dann wieder auf die Bühne und habe ein Hackbrett genommen und habe das zertrümmert, mehr oder minder, und einer im Publikum [rief]: «Bist du wahnsinnig?» und dann nach und nach hat sich die Gruppe wieder formiert, und bis zum Ende ist es dann sehr gut gegangen.» Ana Brus meint, es habe jeder gegen jeden gespielt, «es war wie in der Arena, wenn man so Männer aufeinander loslässt mit Instrumenten.» Brus relativiert: «Das war zum Teil aus Ratlosigkeit.»      **00:18:20**

- 
- |          |   |  |
|----------|---|--|
| 00:19:30 | «Der einzige, der eine wirkliche Musikausbildung hatte und auch eine sehr gute Ausbildung, war der Gerhard Rühm, der hat zusammen mit [Friedrich] Gulda studiert und war auf der gleichen Höhe an Qualität, aber er hat sich dann eben auf seine eigene musikalische Sprache ... hat er umgeschaltet.»  | Gerhard Rühm<br>Friedrich Gulda  |
| 00:20:10 | «Und der Oswald war auch, der hat das Kornett gelernt irgendwie, und der konnte auch am Saxophon auch schon recht professionell spielen.»   | Oswald Wiener  |
| 00:20:20 | «Der Attersee, später, hat sich selbst beigebracht Musik, hat aber keinen Unterricht gehabt.»   | Christian Ludwig<br>Attersee   |
| 00:20:30 | «Und der Nitsch ebenso, am Harmonium, die hatten aus eigenem Antrieb ... aber die waren trotzdem Amateure.»   | Hermann Nitsch   |
| 00:20:50 | «Ich habe alle benutzt, die bekanntesten Fotos sind die mit der Geige, was hinweist auf meine damalige Lehrpraxis. Die sieht immer auf den Fotos so enorm aus, die Haltung – ich spiele das Max-Bruch-Konzert, aber das war nicht so!» Auf die Frage, wer denn so vehement spiele, sagt Brus: «Ja, das war ich! Zum Schluss hingen die Saiten in Fransen und haben aus- geschaut wie eine Klobürste, der Bogen ...» | Brus' eigenes<br>Instrumentarium   |
| 00:22:00 | Brus' Fehlen bei der <i>Abschöpfungsymphonie</i> begründet er damit, er hätte keine Lust gehabt.  | <i>Berliner Konzert</i> und<br>weitere Konzerte<br>(Karlsruhe, Hamburg)<br>Christian Ludwig<br>Attersee<br>Arnulf Rainer<br>Dominik Steiger<br><i>Abschöpfungsymphonie</i> |
| 00:22:50 |   | Edith Juds Film<br>über D.R.   |
| 00:25:10 | «Alle Konzerte waren ohne Partitur. Alle Konzerte waren mit allen zusammen, jeder konnte spielen was er wollte, das ist ja klar – und Soloauftritte vom Dieter gibt's nicht [?], von mir auch nicht, nicht vom Wiener – also mit einem Wort, es war immer Gruppenarbeit.»   | Kollaboration im<br>Rahmen der SGM   |
| 00:25:40 | «Meine Kritik am Dieter Roth war, dass er – da waren wir also ziemlich auseinander mit unseren Ideen – dass er alles und jedes Papierfutzerl aufgenommen hat, jeden Scheiss, der herumgelegen ist, hat er Marmelade draufgeschmiert und die Seite wurde ... Ich habe das verstanden, es war seine Sache, aber umgekehrt: Ich wollte die Sache nicht machen [...]. Und einmal war die kuriose Situation,             | Dichter- und<br>Zeichenworkshops<br>Wieners Wohnung<br>über dem «Exil»<br><i>Schastrommel</i><br>D.R.s Initiative,<br>die Ergebnisse zu<br>veröffentlichen                 |

D.R. «verknestet Mayonnaise»	dass wir bis tief in den grauen Morgen hinein gearbeitet haben, vier, fünf Künstler, ich weiss nicht mehr, wer alles dabei war, und Dieter hat dann so eine Mayonnaise-Portion auf ein Blatt drauf und verknestet, verschmiert, und am nächsten Tag haben wir uns die Sachen angeschaut, und Ingrid, die Frau von Oswald Wiener, hat das Blatt in den Papierkorb oder irgendwohin entsorgt, weil sie gesagt hat, es hat ... und dann gab's grosse Aufregung, weil Dieter (zusammen haben wir das angeschaut) [gesagt hat]: «Und wo ist mein Meisterwerk?» Und Ingrid hat gesagt: «Das habe ich, also das mit der Mayonnaise, habe ich auf den Mistkübel geschmissen.» [Roth:] «Was? Wie kannst das Meisterwerk wegschmeissen?»»	
Persönliche Beziehung zu D.R.	«Insgesamt hatte ich nie Probleme mit dem Dieter und auch Du [Ana] nicht.» Ana: «Er war ein grosser Erzähler, wie du auch, also wir haben uns unglaublich viel erzählt.»	00:29:20
Alkohol		00:29:50
Kollaboration Ira G. Wool «Schrott»	«[Wir] haben den Versuch gemacht, zusammenzuarbeiten, und er [D.R.] hat mein Blatt komplett zugeschmiert mit einem schwarzen Filzschreiber, so dass von meiner Arbeit nichts zu sehen war. Man muss heute sagen, leider habe ich die Nerven verloren und habe gesagt, «nein», dabei hätten wir das Geld gut gebrauchen können, «nein, ich mach nicht weiter. Saufen wir die Flasche aus und lassen wir den Schrott!» So ist die Zusammenarbeit auf ein Blatt beschränkt geblieben.»	00:30:10
D.R. und Oswald Wiener	«Das war eine eigene Art, wie zwei Freunde plötzlich wieder Feind waren und wieder gleich Freund. Die haben irgendwie überhaupt nicht zusammengepasst und weil sie immer einen Wettbewerb gemacht haben, wer ist der grössere Dandy oder wer schmeisst das Geld schneller raus und wer kann die Leute besser erschüttern.»	00:32:00
Versionen der Island- Anekdote zwischen Wiener und D.R. «Pubertäre Buben»		00:33:00
Romenthalquartett	«Und dann haben wir ein Quartett gebildet, Dieter Roth, Oswald Wiener, Gerhard Rühm, Hermann Nitsch und ich – ja, Quintett müsste es eigentlich sein ... ah – [es] ist zum Quartett geworden, weil nach fünf Minuten Geigerei und «pum-pum» hat der Oswald wieder durchgedreht und gesagt: «Das geht nicht so, ich stell' mir das anders vor!» Dieter hat	00:34:40

gesagt: ‚Was? Da gibt’s keine Vorstellung, das macht man so!‘ Und dann ging’s so hin und her, und auf einmal war Oswald Wiener verschwunden und dadurch ist das *Romentalquartett* draus geworden.»

- |          |  |  |
|----------|--|--|
| 00:35:40 |  | D.R. in Wien<br>Kurt Kalb  |
| 00:36:30 |  | Frauen in der SGM<br>Valie Export  |
| 00:38:50 |  | «Kunst und<br>Revolution»<br>(«Uni-Ferkelei»)  |
| 00:39:50 |  | Aktionismus und die<br>SGM<br>Brus hyperventiliert<br>«Luftschnapps» beim<br><i>Berliner Konzert</i> |
| 00:41:20 | «Ich habe grosse Erfahrung darin, weil ich als junger Mensch so in die Felder hinaus gegangen bin und weil da kein Publikum hatte – das wollte ich eben nicht, nicht einmal einen – und da immerfort in meinem Schädel Symphonien komponiert habe und gefaucht und manchmal hyperventiliert, Sauerstoffrausch, bin eingeknickt regelrecht beim Finale, meistens.»              | Brus’ <i>Atemkompositionen</i>   |
| 00:42:20 | «Das habe ich für mich allein gemacht. Aber ich war auch nicht so sehr ich, denn ich habe so Büchlein geführt und Komponisten aus allen Ländern, frei erfundene, und die Werke, Hauptwerke rausgeschrieben, und dann habe ich so eigene Festspiele gemacht und dann, dann ist das losgegangen, manchmal gings nicht los, da kam ... und dann war ich ganz [niedergeschlagen].» | Improvisation und<br>Komposition<br><i>Peinliche Begegnungen</i>                                     |
| 00:45:00 | «Eine für mich geheime Welt, nicht nur in der Hinsicht: ich habe auch Fussballvereine erfunden [...]. Es war auch eine künstlerische Beschäftigung.»   | Imaginäre Festspiele   |
| 00:45:50 |  | Ein Bauer verbrennt<br>das Frühwerk von Brus<br>«Meine Eltern<br>waren Bestien!»<br>«Spätnazis»      |
| 00:48:40 | «Da muss ich Einspruch erheben, die Musik stand im Vordergrund und nicht die Aufführung, sonst gäb’s viel mehr deutliche, von der Fotografie festgehaltene Dokumente. Ich hätte mich auch weiss einstreichen können, dann wäre das   | SGM als Happening?<br>Sigmund Freud<br>Tabus   |

ein Happening, oder nackt auftreten – aber wir haben angezogen, ganz normal ... es war mehr Musik. Und Happening haben wir überhaupt nie gemacht, Happening war eine eigene Strömung in Amerika, die parallel zu unseren Aktionen und auch von der Wiener Gruppe, der Dichtergruppe, schon realisiert wurden, die ja von Haus aus einen anderen Charakter hatten, die waren mehr expressiv, mehr sinnvoll, noch, Happening war das Gleichgültige, so ein Autoreifen durch eine Galerie rollen und weiter nichts, es war amerikanisch halt.» Ana Brus ergänzt, dass vieles in Wien von Freud beeinflusst gewesen sei, das sei in Amerika kein Thema gewesen. Brus meint, es sei v.a. bei den späteren Aktionen wichtig gewesen, Tabus zu brechen: «Aber in Wien muss man nicht so schnell ein Tabu brechen, sondern man wird auch so verhaftet – wurde!»

Publikum	[Das Publikum war] «sehr wichtig, weil wir das Geld einnehmen wollten.» Es sei aber nicht um Interaktionen mit dem Publikum gegangen. «Es haben einige, in Hamburg haben einige versucht, mitzublöten und -tröten, aber ich habe die alle rausgeschmissen [...]. Ich vor allem wollte keine Mitbeteiligung, ich war nicht Vertreter dieser Idee, dass jedermann Kunst kann.»	00:50:50
Individuum und Kollektiv	«Ich würd' fairerweise sagen, es waren nicht nur Aggressionen, die aufeinandergeprallt sind, sondern es waren dann wieder Stellen, wo man hellhörig gehört hat, und dann ist es auch leise geworden [Brus macht etwas vor] und da war Einigkeit und ein Wohlgefühl entstanden, ja? Dass ich fast ... ja, es gruselt mich und stellt mir die Härchen auf – das war eben zweischneidig. Manchmal ist es so richtig ein Faustkampf geworden, ein vokaler.»	00:51:50
Diskussionen nach dem Konzert Anton Bruckner	«Ja, im «Exil», wie gesagt, haben wir schon viel gesprochen und haben auch die Platten dann gespielt, alle durch, und dann auch manchmal ganz andächtig zugehört und haben uns selbst geprahlt: «Diese Sequenz, pah, das ist weit über Bruckner hinaus!»»	00:52:50
Die Zugabe zum Berliner Konzert (Anekdote)		00:53:30
Hört sich Brus diese Platten noch an? Produktion der Schallplatten Hansjörg Mayer	«Niemand hatte einen Zugang, und Dieter hatte über Hansjörg Mayer einen Zugang, und da gehe ich konform mit meinem Freund Gerhard Rühm, der auch bemängelt, dass Dieter alles und jeden Furz drauf ... er hat keinen Schnitt erlaubt. Und so ist das manchmal ... eine Viertelstunde hört man nur [macht vor].»	00:54:50

---

00:56:00		Bei wem liegen die Rechte der SGM?
00:58:00		Brus' Ausstieg aus der SGM Nicht veröffentlichte Konzerte
00:58:50	«Ich würde die <i>Selten gehörte Musik</i> viel öfter anhören, wenn die in der Form kompakter wäre und Dieter als Wegwerfkünstler und alles ist .... ist eine Kunst – ich weiss nicht, wie ich mich ausdrücken soll, aber eben bis zur Mayonnaise – die Mayonnaise-Ästhetik habe ich nie gehabt. Und Gerhard Rühm, wo ich gesagt habe, ich gehe da konform mit Gerhard, Gerhard Rühm hat mit Dieter eine Auseinandersetzung gehabt und hat gemeint, man sollte die und die Passagen rausnehmen, weil sie einfach für nix ..., ein Mist – aber Dieter hat auch den Mist gern gehabt.»	Brus' Haltung gegenüber der ungeschnittenen Veröffentlichung der Aufnahmen
01:00:10	Brus habe immer die Neigung zur Zusammenarbeit gehabt. Die erste Publikation als Kollaboration war 1965, wobei er Muehl, Nitsch und Schwarzkogler und zwei Dichter einbezogen habe. Schon früher habe die Wiener Gruppe damit angefangen. Gefragt nach den Gründen für diese Neigung zur Kollaboration meint Brus: «Es ist Freundschaft, nicht anders zu erklären, Sympathie, zum Beispiel Dieter Roths <i>Mundunculum</i> und so die Sachen, haben in mir eine grosse Wirkung erzeugt, und das war vor den Konzerten oder vor der Bekanntheit mit Dieter Roth, und noch vorher war er bekannt bei den Wienern, bei Wiener und Rühm, weil er auch ein bisschen ideenmässig in Zusammenhang gebracht wurde mit den Bestrebungen der Wiener Gruppe.»	Kollaboration Otto Muehl Hermann Nitsch Rudolf Schwarzkogler Freundschaft mit D.R. <i>Mundunculum</i>
01:02:40	«Das bildet eine wunderbare Einheit, das ist eigentlich beim Dieter nicht oft der Fall, weil er immer zwischendurch neue Einfälle hatte und dann selbst sein Erstkonzept zertrümmerte.»	<i>Mundunculum</i> (Fortsetzung)
01:04:00	«Er war ein schräger Vogel, zugleich hatte er so was Kindliches gehabt, sehr naiv.» Ana Brus: «Er war ein grosses Kind.»	Brus charakterisiert D.R.
01:04:30		Die SGM aus der Zuhörerperspektive (Ana Brus)
01:05:00		Markus Lüpertz «Popschiene» Laurie Anderson

Performancekunst: John Cage, Nam June Paik Fluxus Wolf Vostell	01:06:50
Brus besucht Cage in New York (Anekdote) Übersetzung von Pilz- namen ins Englische Verballhornung von Wörtern	01:07:50
Brus spricht mit seiner Katze	01:10:00
Brus' Vielseitigkeit	01:11:10
Musikalisch aufführ- bare Aktionspartituren	01:12:00
Hermann Nitsch	01:12:30
Körperbewegungs- partitur	01:13:10
Abschluss	01:14:00

## Hermann Nitsch, Mistelbach

20. Februar 2013

Nitschs 5. Sinfonie an der Musik-Aka- demie Basel	00:00:00
Kurt Kalb	00:02:10
Musik-Akademie Basel (Fortsetzung)	00:04:40
Beziehung zu D.R.	00:05:50
Nitsch als Dozent einer «Musikklass» in Reykjavik (Anekdoten)	00:06:30

---

00:08:00	«Naja, und dann haben wir eben geprobt, und das war, glaube ich, für alle diese Professoren und so war das, diese Horde, die da aufgetreten ist, eine Zumutung.»	Musik-Akademie Basel (Fortsetzung) Roth organisiert eine Konzerttournee
00:09:30		Alkohol
00:10:00	«Meine, die von Reykjavík, das waren Kunststudenten, aber mit der Neigung zum Gesamtkunstwerk und zur Musik hin. Und der Dieter Roth hat auch uns die ganzen Instrumente zur Verfügung gestellt, und auch sein Sohn hat alles aufgenommen. Und ich hab dann eben einen Monat unterrichtet dort.»	Isländische Studenten D.R.s Instrumente
00:10:40		Paul Renner
00:11:00		Die Isländer «besetzen» Nitschs Schloss
00:11:30		Nitschs Konzert wird zur «isländischen Legende»
00:12:10	«Ich habe eine Strukturpartitur gehabt. Es hat sich nur um langgezogene Töne gehandelt, und die Harmonien waren nicht festgelegt, die haben die Spieler selber festlegen müssen. [...] Meine Musik, hoffe ich, entwickelt sich ja immer weiter, und ich arbeite da immer noch dran vor allem für mein Theater. Ich mache eine neue Form von Theater.»	Nitsch als Dirigent Eine neue Form von Theater
00:14:00	«Es war ein Freiraum, in dem durften sie sich auszutoben. Auf diese Genies mit ihren Einfällen, auf die konnte ich verzichten. Naja, und das hat dem Dieter Roth sehr gut gefallen [...], er hat grosse Freude dran gehabt, weil das ja auch irgendwie vielfach ... seine schöpferischen Ideen sah er da auch verwirklicht.» D.R. hätte an Nitschs Musik «das Amorphe» gemocht. «Meine Musik hat nix mit seriell zu tun, obwohl ich ein grosser Schönberg-Verehrer bin und die ganze Wiener Schule – nicht die Nachmacher, [...] die haben dann so ein halbes Jahrhundert die Musikgeschichte verstunken.»	Freiräume, sich «auszutoben» «Das Amorphe» Arnold Schönberg Die Wiener Schule und ihre «Nachmacher»
00:15:20		D.R.s Kenntnisse und Belesenheit
00:15:40		Nitsch und die SGM
00:15:50		Freundschaft Oswald Wiener Kurt Kalb

Jugoslawische Harmonikaspieler		00:16:40
Unterschiede zwischen der SGM und Nitschs eigenem Komponieren	«Naja, ich glaub, die anderen waren noch amorph, irgendwie. Und dann sind immer auch quasi Elemente der Unterhaltungsmusik eingeflossen und so und parodistische Elemente. Aber es hat schon ... Ich glaube, meine Art zu musizieren, hat jetzt aber vielleicht insofern meine Kollegen beeinflusst, weil sie gesagt haben: Das haben wir ja alle auch in uns, das würden wir auch gerne tun. Und so ist es dann eben zu diesen vielen Konzerten gekommen.»	00:17:40
Nitsch hat die SGM «noch immer in den Ohren»		00:18:50
Das Charakteristische der SGM	«Die Freude, mit den Instrumenten Lärm zu machen.» «Und es ist so, dass ich ja diese Musik nach wie vor zusammen mit meinem Theater realisiere, es ist ein Bestandteil meines Theaters.»	00:19:10
Wiener Schule und John Cage	«Und bei mir war's eigentlich so, dass ich wie gesagt die Wiener Schule sehr sehr verehrt habe, aber gesagt habe: So geht's nicht weiter. Und dann hat mich schon John Cage sehr beeinflusst, das Zufallsprinzip, die Aleatorik. Obwohl sich die Cage-Musik ganz anders anhört als meine, aber von der Struktur her und von den Intentionen hat er mir weitergeholfen.»	00:19:50
D.R.s Arbeit ohne Schranken		00:20:30
«Skandalstimmung» an den Konzerten		00:20:40
<i>Konzert für Brus</i>		00:21:00
Plakate von Brus		00:21:20
Hermann Nitschs musikalisches Können	««Können» ist übertrieben, aber ich habe mir halt einen Weg zugelegt, mit den Instrumenten umgehen zu können. Ich habe lange Zeit, als ich an meinem Theater arbeitete, nicht gewusst, wie ich das fixieren kann diese Musik, wie ich Partituren mache, bis ich dann ganz einfach drauf gekommen bin ... also Millimeterpapier erlebt habe, und gesehen habe, da ist ein Strich, so lang kann diese Musik dauern.»	00:22:20
Partituren <i>Sechstagespiel</i> D.R. verlegt mit den		00:23:20

---

		Platten auch Einzelblätter von Nitschs Partituren
00:25:20	«Was ich eigentlich mache, ist das Inszenieren realer Geschehnisse. Und ein reales Geschehnis ist durch Geschmack, Geruch, durch das Auge, durch das Ohr, durch den Tastsinn erfahrbar. Und ein reales Geschehnis macht auch einen Lärm, und diesen Lärm kann man noch mehr intensivieren und damit das reale Geschehnis auch noch. Also das treibt sich gegenseitig an.»	Gesamtkunstwerk
00:26:10		D.R.s «Neid» auf Nitschs Aktionen
00:26:50		Beginn der Bekanntheit von Nitsch und D.R. Hanns Sohm
00:27:50	«Ich glaube, ich habe «mich» eingebracht, ehrlich, weil ich habe immer schon in dem gelebt, also eine vollkommen freie Lärm-Musik für mein Theater zu schreiben.»	Was hat Nitsch in die SGM eingebracht?
00:28:20	«Die Möglichkeit, wie sehr man frei sein kann in Dingen der Musik. Oft habe ich mir gedacht, die versauen mir mein Konzept, aber das muss man eben auch aushalten.» Wobei Nitsch diese Aussage nach Rückfrage anschliessend wieder stark relativiert. «Wir waren alle Neurotiker, ich bin's noch ...»	Und was ist aus der SGM in Nitschs Werk eingeflossen?
00:29:20	«Ich habe ja nicht so viele Möglichkeiten, das immer wieder einzustudieren. Es gibt zwei Möglichkeiten: Entweder man studiert's gemäss meiner Partitur ein, und das hat dann so was Handgestricktes, Sympathisches, und das könnte man ganz streng zugange bringen, ganz streng, aber mir gefällt es besser, wenn es ein bisschen auszackt [?] [...]. Meine Partitur kann ein klassischer Dirigent spielen und kann sie so einfärben wie er will, das darf er.»	Nitschs Musik interpretieren
00:30:30		Nitschs <i>Neunte Symphonie</i> , «Die Ägyptische» Peter Jan Marthé
00:33:00		Nitsch und die klassische Musik
00:33:40		Anton Bruckners <i>Fünfte</i> und Nitschs Orgelvorspiel

Was fasziniert Nitsch an Bruckner? Richard Wagner La Monte Young	«Der sinnliche Umgang mit den Tönen, mit den Händen in die Scheisshaufmutschl [?] hineingreifen. [...] Die wunderbare Harmonik verbunden mit einer Dramatik wie die griechische Tragödie und durchaus auch die Wagner-Nachfolge.» «Das ist etwas, was mich von Anfang an fasziniert hat, also wie beim La Monte Young und so, wenn das immer anhält und so.»	00:34:40
<i>Symphonie mit allen Tonarten</i>	«Ich habe eigentlich einen Spaziergang gemacht von der vollkommenen Befreiung von der Tonalität, um [?] langsam wieder den Weg zur Tonalität zu finden. Und das wird mich hoffentlich, soll mich nicht der Teufel holen, noch viel beschäftigen.»	00:35:50
<i>Zehnte Symphonie</i> von Gustav Mahler		00:37:00
Altmodisch und experimentell	«Altmodisch [bin ich], wenn ich genau weiss, wofür ich es haben will. Und dann so wie beim Cage [...?], ich komponier Sachen, die ich nicht weiss, wie sie klingen – ungefähr natürlich schon.»	00:37:40
Orgelimprovisationen		00:38:30
<i>Requiem für meine Frau Beate</i> (56. Aktion, Bologna) Beate Nitsch		00:39:00
Richard Wagner: <i>Tristan und Isolde</i>		00:40:00
Die Anfänge von Nitschs Beschäftigung mit Musik Jeunesses musicales W.A. Mozart Karl Böhm	Nitsch spricht von einer «natürlichen Musikalität». Man sei nach dem Krieg von «Operettenmusik» und «Wiener Unterhaltungsmusik» überschüttet worden. Ein «zündendes Erlebnis» sei gewesen, in einem philharmonischen Konzert späte Mozart-Symphonien (Dir. Karl Böhm) zu hören. «Und da sind [zeigt auf seine Ohren] irgendwelche Häute verschwunden und habe ich das gleich gesamte Phänomen Musik irgendwie begriffen.»	00:41:00
Nitsch als «Musiker»		00:42:30
<i>Romentalquartett</i> Oswald Wiener Gerhard Rühm	«Meine verstorbene Frau und ich, wir haben eine Villa gemietet gehabt in Diessen am Ammersee, das ist eine sehr schöne Gegend in Bayern. [...] Der Wiener ist schon von Berlin gekommen, der hat dann nicht mitgetan, weil ich ihn unabsichtlich beleidigt habe und so. Naja, und dann haben wir dort eben gespielt.»	00:43:30
Harmonium		00:46:00

---

00:46:20		Nitschs instrumentales Können
00:47:00	Nitsch spricht über seine Mutter. Sie habe das Repertoire bis <i>Lohengrin</i> geschätzt, den <i>Tristan</i> habe sie als «Musik wie Mathematik» empfunden, «das verstehen wir nicht.» «Das hat mich so gereizt, dass die Mutter gesagt hat, «das verstehen wir nicht», dass ich mich dann sehr interessiert habe gerade für den <i>Tristan</i> .»	Die Anfänge von Nitschs Beschäftigung mit Musik (Fortsetzung) <i>Lohengrin</i> und <i>Tristan</i>
00:48:00	«... und dann habe ich den <i>Tristan</i> gehört und am Anfang gar nicht verstanden. Ich weiss noch, da wo der «Liebestod» ist, plötzlich ist alles aufgegangen, und die nicht gehörten Motivwiederholungen habe ich plötzlich rückwärts gehört.»	<i>Tristan und Isolde</i> : «Liebestod»
00:48:30	«Ich bin mit meinem Theater schon sehr weit gekommen, habe aber immer sehr bedauert, dass ich die Musik dazu nicht schreiben kann. Na und dann ist es Schritt für Schritt gegangen, habe ich dieses Partitursystem entwickelt und so.»	Nitschs eigene Theaterarbeiten
00:48:50	«Das hat der Roth sehr gern gehabt, das Musizieren von mir, das hat er sehr gefördert.»	D.R.s Verhältnis zu Nitschs Musik
00:49:10		D.R.s Zimmer in Prinzendorf Freundschaft
00:50:00		Plattencovers
00:50:50		D.R.s Dominanz bei den Konzerten
00:51:40		<i>Island Symphonie</i> Montage des mit den Studenten aufgenommenen Materials im Studio
00:52:40		Isländisches Essen
00:54:20	«Er hat einen Instinkt gehabt für das Nicht-Ausgeleierte. Die Künstler, die ihre Sachen besonders schön gemacht haben, die hat er nicht gemocht.»	D.R.s «Instinkt für das Nicht-Ausgeleierte»
00:55:20		Nitschs Fernbleiben bei anderen Kollaborationen
00:55:40		D.R.s Wunsch Musiker zu werden

D.R. schenkte Nitsch eine kleine Orgel		00:56:50
Musik im Alltag von Nitsch Musikhören beim Komponieren Volksmusik		00:57:00
Natursänger Heurigenmusik		00:58:10
Tradition	«Der Begriff ‹Postavantgarde› ist mir eigentlich sehr auf die Nerven gegangen, ich bin nur drauf gekommen, dass ich das selber auch gemacht habe oder noch immer mache. Und auch die grossen Formen, also riesige Symphonien und ein Theaterstück, das mehrere Tage dauert ... Aber es ist halt irgendwie mit der Zweiten Wiener Gruppe [Wiener Schule?] ist sehr viel erreicht worden, und da hat vieles aufgehört.»	00:59:00
John Cage als Erfinder		01:00:10
Offener Werkbegriff	Nitsch konzipiert im Gegensatz zur SGM seine Musik als «Werke» – «mir ist diese Humorlosigkeit geblieben.»	01:00:20
Nitschs Probleme mit der SGM	«Meine Frau hat das auch irgendwie sehr gefördert, dass sie bei uns alle kommen und musizieren – [...] so ganz glücklich war ich nicht darüber, aber es ist doch gut so, dass es so war.» Wobei es bestimmte Verfahren von D.R., z. B. das Ungechnittene und Unbearbeitete, auch in seinen Werken gebe.	01:01:10
Arnulf Rainer		01:02:00
Nitschs «Grosse Dinge»		01:02:40
Dadaismus, Fluxus		01:03:30
Gerhard Richter		01:04:10
Richard Hamilton (Anekdote)		01:04:20
Austausch von D.R. und Nitsch über das Thema Musik?	«Nachdem die Musik immer konkret vorhanden war, zumindest auf Schallplatten, haben wir eigentlich so [darüber gesprochen] wie die Gefängnisinsassen, die sich die Witze nicht mehr erzählt haben, sondern nur gesagt haben: ‹Nummer drei›, und es haben alle gelacht ...»	01:06:00

---

01:06:40		Letzte Begegnung mit D.R.
01:07:10	«Und da weiss ich noch, da haben uns die Leute alle ausgelacht. Und ich habe nur so eine Flöte geblasen und habe dann zu den Leuten gesagt, sie sollen sich schämen; wir plagen uns da etwas Schönes zu machen, und sie stören uns durch ihre Verhöhnungen.»	<i>Münchner Konzert</i>
01:08:00		Oswald Wiener auf einem Dinosaurier (Anekdote)
01:09:00		<i>Attersee und seine Freunde</i>
01:09:30		Organisation der Konzerte Roth als «passiver Mitakteur» Beate Nitsch
01:11:00	«Ich bin natürlich drauf gekommen, dass nach zwei so furchtbaren Weltkriegen die Sprache nicht mehr die Kraft aufbrachte, im Sinne des Expressiven, noch was zu leisten. Es war dann das direkte sinnliche Erlebnis, war dem Wort überlegen. Bei der alten Dichtung, da ist es immer so, dass die Sprache dafür benutzt wird, irgendwelche sinnlichen Erlebnisse richtig darzustellen. Es war dann [Nitsch] wichtig, das direkte sinnliche Erleben dem Rezipienten hinzustellen.»	Sprache
01:13:40		Nitschs Professur für interdisziplinäre Kunst in Frankfurt
01:16:20		Björn Roth
01:17:20		Nitsch als Bühnenausstatter Jules Massenet Phil Glass Olivier Messiaen Kent Nagano
01:21:40		Die «Farben» in Messiaens Musik
01:22:10	«Der Begriff Synästhesie wird immer sehr einseitig gesehen. Man hört einen Ton und sieht eine diesem Ton entsprechende Farbe. Mein Begriff der Synästhesie ist alle möglichen Sinnesempfindungen	Synästhesie

	zusammenzubringen, also nicht nur der Gleichklang, sondern überhaupt Sinneseindrücke zu vermischen, zu verfremden, zu maskieren, mit anderen zu addieren usw.»	
Beziehung von Nitschs bildnerischem Schaffen zu seiner Musik Sigmund Freud	«Ich sehe einen sehr grossen Zusammenhang. Bei Vorträgen oder Führungen weise ich immer darauf hin, dass der Freud gesagt hat: ‹Der Ursprung der Kultur ist das Kotschmierer›», Nitsch sieht darin einen «dionysischen, prometheischen Akt». «Ich wollte schon – und vielleicht ist es mir geglückt – mit Tönen so etwas nicht nur auszudrücken, sondern zu verwirklichen.»	01:23:30
Musik als Modell der Kollaboration		01:25:00
Scheitern		01:26:00
Aktuelle Retrospektive in Mistelbach		01:26:50

## Björn Roth, Álafoss/Mosfellsbær

26. Juni 2013

Vorbereitungen		00:00:00
Soundcheck auf Isländisch		00:00:50
Holderbank (1992) Ein «unkontrolliertes» Interview mit D.R. Film von Edith Jud		00:02:50
Ausstellung in der Wiener Secession (1995) Kurt Kalb Interview ORF		00:05:10
D.R.s Musikerlebnisse als Kind		00:08:10

---

00:09:40		Hitlerjugend
00:10:00		Gründe, warum D.R. als Kind in die Schweiz gebracht wurde
00:10:50	«He is telling them about his experience with music, how delightful he finds it in the... – his foster parents, where he rented up [...] in a guest house which was full of artists which had fled the Nazis, so there were musicians and visual artists and actors. This guest house was full of only these people. And he was the only kid there and they did... I think this is a really important time in his life, because they did teach him.»	D.R.s Zeit in Zürich Ein Brief an die Eltern
00:13:20		«Girls and conductors»
00:14:10		D.R. als ein «fast thinker»
00:14:30		Kriegszeit
00:15:20		Wolfgang Roth
00:17:30	«It was very strange, that in my time he was like anti-playing, since the time I was with him. But what I heard, that he was known for playing different things before, for instance like this jazz band he was in Switzerland, where he was playing the trumpet. [...] Dieter himself told me that they were playing jazz in this band and then some American trumpet player [...] came with his band, I don't remember who it was [Chet Baker] [...] and then Dieter stopped and never played the trumpet again. I think this was typical of him, that when he felt he was so far away from mastering the instrument, he just gave it up from one day to another.»	Musikinstrumente «anti-playing» Chet Baker
00:19:30		Unterschiede zwischen D.R.s musikalischer und bildnerischer Entwicklung
00:20:30		Björns eigene Rockbands
00:22:10	«But I think also that he found this way especially after he met the Austrians, the Austrian Actionists, and they started with the <i>Selten gehörte Musik</i> , he found the way how you get into the music again. But before that, since I was a kid, then he had stopped playing and until <i>Selten gehörte Musik</i> [...] he did not do any music at all, he just did listen to music.»	SGM

D.R.s Ankunft in Island		00:23:00
Jazz, Bebop		00:23:50
Thelonious Monk	Björn zieht einen Vergleich zwischen Monks Spiel und D.R.s Charakter: «going off and coming in again, these two sides: the tough bebop and these soft melodies.»	00:24:30
Melancholie in D.R.s Musik Der Bösendorfer-Flügel Blumenbilder Solo Szenen	«You hear it, for instance, in his late piano playing, [...] it's extremely melancholic and that is in the same time he is doing these <i>flower pieces</i> , these oil paint drawings of flower pots. So, I think, apart making the <i>Solo Szenen</i> , filming himself dying, and filming himself playing the piano, he was nearly only making flower drawings and playing this very melancholic music.»	00:25:40
Uwe Lohrer Paul Cézanne		00:27:10
Persönliche Beziehung zur Musik Volksmusik Jodelmusik	«I think he was very much aware of, that in the music he could not beat anybody.» «He was capable of listen to every music; you know, folk music and the most boring yodeling in Switzerland. He often took me, we often went, when we were driving between cities in Switzerland, he always wanted to go off the autobahn: «Let's got to this village!», you know, «there is a village here and there is a restaurant and they have good music», and we went and stopped there and had a glass of wine and we heard this [jodelt] and while he was listening he was crying.»	00:28:30
Emotionale Berührung durch Musik; Franz Schubert	«His relationship to music was really deep... emotional. He was very often crying when he was listening to music... especially classical music. For instance listening to Schubert string quartets, you know, he would just sit and cry. And that may be the reason also why he did give all these records to me because it was too much, [...] he reached the point that he could not do anything else when listening to music than listen to music, he could not work anymore. [...] In the beginning it could be background music, but this changed.»	00:30:40
Isländische Volkslieder, Björn singt und übersetzt		00:35:30
Hat D.R. auch gesungen?		00:37:20
Rezitieren von Texten	«But I think it is also related to music, that he asked people very often to read for him.» «Somehow, I see	00:38:40

that his relation with music was in the same station in his head, so to say, as his relation with poetry. It is very much linked.»

- |          |   |  |
|----------|---|--|
| 00:40:40 |   | Björn musizierte und rezitierte für seinen Vater               |
| 00:42:20 | «He was doing it for himself, in the end. [...] And he played especially when he was feeling very bad, when he could not really do anything else. Then he sat down on the piano.»   | D.R.s eigenes Musizieren in der letzten Schaffensphase         |
| 00:43:00 | «Because the last music I am quite sure, that he was not especially thinking of publishing or whatever, it was just... well, he did record it, but [...] he always did, he did record everything, you know, and it was anyway his profession, you know, to keep everything and record everything, that is what he lived on... and we.»  | Solo Szenen<br>Herzprobleme<br>Leidenschaft, alles aufzunehmen |
| 00:44:20 |   | <i>Piano Curse</i>   |
| 00:44:30 |   | «He tried often to show him in different ways»                 |
| 00:45:10 | «This is very difficult to say. I know that before, he was in a way a professional player, but I never experienced that, you know. But since he was able to play in bands, both on piano and trumpet». Björn bestätigt auch, dass D.R. Notenlesen konnte, «but he just dropped that, this idea of being good, you know, in music and found then his way to do it. But I remember, sometimes I caught him playing the piano in a proper way. If I came unexpected to the studio, then he was sometimes doing something for himself, you know, training!»   | Ist der «Musikdilettant» nur vorgetäuscht?                     |
| 00:46:20 | «But the trace is always there.» Björn erzählt von Roth-Fälschungen nach D.R.s Tod, v.a. in der Schweiz, «it was so easy to spot, if it was by Dieter or not, you know, because even when he was pouring paint out of a can, you really saw his touch, when he put the paint out of can in a special way, that it formed a nice round thing, and never splatter which went somewhere else. [...] And the balance between the colours, it's so easy to detect, you know. But you can hear it also through his [...] music playing, you hear, that there is this special swing behind, you know.» | Dilettieren in bildnerischen Arbeiten;<br>Roth-Fälschungen     |
| 00:49:00 | «[You] can do it the right or the wrong way, but if you go all in, then it is something there.»   | «The worst organ player north of Alps» (Anekdote)              |

D.R. und «naive» Kunst Glück als Künstler	D.R.s Können und Talent «was also his problem, that he was constantly so terribly sorry, you know, he had somehow enough of everything, he was always looking for things which actually would excite him and of course all of us, we never have the [...] orgasm which we are seeking after, you know, we always think, now we would get it, but then when we finish some action that we think that we will now be so happy because we reached this point and you recognise that this is not really fulfilling your hopes. And then you have to continue to do something else, you know, to find another thing to try to get it there then. As I see my father, he was such a fast thinker and he was so understanding and, you know, he recognised in a half way of his life he would never reach this happiness, you know, the whole life is about to get. And he only got more and more depressed. And once he recognised that, you know, it was just: «How long shall I stay alive? Shall I continue or then finding ways to do something, you know». And in his case, he went... in a way he turned around and started to go backwards, in a way.»	00:52:30
Musik als Trost		00:56:00
Hannover im Krieg	«It was when the bombs were raining over Hanover, you know, then it was the music, that excited him and as much he tried to avoid it in parts of his life, he always fell into that, when he could not do anything else, when he was too weak to do anything else, then it was the music.»	00:56:20
D.R.s Repertoire- kenntnisse in klas- sischer Musik Franz Schubert Fritz Wunderlich		00:57:10
Pfeifen		00:59:20
Lesen von Partituren	«I also remember that he was reading scores without the music. We were in a bookstore in Vienna, an old bookstore, and there he found some scores and suddenly he forgot himself and was reading them standing there, you know. But this was something he never... somehow he kept for himself, it was a private thing – very likely because he was not a master in it.»	01:00:00
D.R.s Notenschrift		01:00:40
D.R.s Tagebücher		01:02:00
Alkoholismus		01:02:30

- 
- 01:03:00 «He always dropped back to string quartets. Like here we have the Beethoven string quartets which are quite special. And then the melancholy of Schubert was his favourite. When he was in a bit better mood and a bit tough already to listen to something, then it was Brahms, he knew Brahms back and forth.» Neben Thelonious Monk hörte D.R. bei guter Laune vor allen Dizzy Gillespie. Auch Charlie Parker, aber wieder eher in melancholischen Momenten. «Wagner he hated. [...] I think it reminded him too much of the Nazi times. And then he was very interested in Schoenberg.» Musikvorlieben  
Streichquartette  
Ludwig van Beethoven,  
Franz Schubert,  
Johannes Brahms  
Thelonious Monk,  
Dizzy Gillespie,  
Charlie Parker  
Richard Wagner  
Arnold Schönberg
- 01:06:10 «I think it was also the philosophy and the ideas, you know, that he was trying to do something else, you know, that interested him.» «I think, Schoenberg, he never played really for fun.» Arnold Schönberg
- 01:06:40 «That was one of his abilities, that he could give everything a chance, he was really tough, like he did not read newspapers – forget it! – and he did not think of politics, [...] he was able to block things completely like that and then he was like a cannibal, he ate everything else, he did read everything whatever it was and listened to all kinds of music. [...] Listening thoroughly through it before making a judgement and try to understand why, you know, there must be some reason, why these people were playing this boring music, you know, and giving that a chance.» «Give everything a chance»
- 01:09:00 Gregorianik
- 01:10:00 Fischen in den Highlands; «Marsch»
- 01:11:40 Musikalische «Tricks»
- 01:12:20 «We were all playing a bit instruments, but the instruments we were playing for the quartet, these were instruments which we were not used to play on.» «Because we were very seldom all together and in that time, you know, it felt so normally: Dieter had an idea and that was just, you know... When I look back, some of these ideas were a bit off or strange, but in that time, it was interesting, whatever he said, [...] we believed, this would be the thing to do. And since we were very seldom all together, hardly, then this *Fernquartett* was very normal thing to do if you are going to make a music piece together, we had to do it, you know, separately. And then [...] the one who is listening can [...] make his own composition. So the order was you have to play for x-many hours, recorded, and I remember, *Fernquartett*  
*Nahquartett*

	<p>in the end he was calling us: ‘How is it? Have you not finished yet?’ In the end it was quite a work to get through all the hours [...]!» «And then <i>Nahquartett</i> is a much shorter version, but that is when we are all together, when we play together. That is only a couple of hours or something. But it is a little bit a pity, there are only real Roth-fans and special nerds which have this edition. We still have not sold the whole edition of these quartets, you know. <i>Fernquartett</i> – there are 3 or 4 who bought one <i>Fernquartett</i>, but I think nobody wanted to have <i>Nahquartett</i>, yet.»</p>	
D.R.s Instrumentensammlung		01:17:00
Hermann Nitsch <i>Island Symphonie</i>	<p>«So there were quite expensive and good instruments in between. These instruments were used when Hermann came here to Iceland teaching in the Art Academy here, in the so-called experimental department and when he made the <i>Island Symphonie</i> and there was only one musician in the group and when we went on this concert tour, you know, to Basel and Graz, Vienna and Munich, we used these instruments.»</p>	01:17:20
Nitschs Konzert an der Musik-Akademie Basel <i>5. Sinfonie</i> (Tournée)	<p>«It’s not long ago, I was chatting with one of the girls which were in this band, and she was telling a story, you know, how miserable she felt, when they came to the Musik-Akademie in Basel with our instruments, she was holding her violin case, you know, ‘what are we up to here?’. And then we were sitting in some kind of restaurant and there were a lot of music students and ‘ah, you are from Iceland, what are you playing?’, ‘we had come to make a concert!’ and at the end they discussed music, [but] she hadn’t any idea about music at all. It was interesting, you know, this concert: It was full house when we started and I think only me and Dieter we were there in the audience... I was with the recording stuff in front of the stage recording the whole thing and then it was only Dieter and Frederik [=Friedhelm] Döhl there.» «It was so interesting that after each concert they were completely finished, the kids, you know, they were sweating, they absolutely gave all what they had and hardly could stand anymore after they finished the concert. In the concert in Munich, one of them collapsed, he could not make it through the whole concert.» «It was a very interesting trip, nobody in a way knew the fuck what is going on, it was just going from city to city and making these concerts. It was interesting because the financing of this somehow went wrong; all the financial</p>	01:18:40

plans of Dieter... He was constantly finding money. [...] So Dieter was with us but always in between he was somewhere finding money. So he came back and always with cash, and then it was [...] putted in fifteen stacks. And then that lasted for some day[s] and then he had to go somewhere else to find more money. So he used all his sources all over Europe.»

- |                 |  |  |
|-----------------|--|--|
| <b>01:23:00</b> | «When I am trying to listen to it now, it is boring the shit out of me. On the other hand, when you are involved in it, [...] it was extremely exciting.»  | Björns Eindruck von Nitschs Musik                        |
| <b>01:23:50</b> |  | Nitschs Zeit in Island: Chablis und Hot Dogs (Anekdoten) |
| <b>01:26:40</b> |  | Nitsch als Dozent und Dirigent                           |
| <b>01:27:50</b> |  | D.R. ist beeindruckt von Nitschs Musik                   |
| <b>01:28:00</b> | «In the end when we were cutting the tapes for the records, you know, that was after the concert tour, Hermann came back to Iceland and we were going through hours and hours of recordings and it was astonishing, how much he did remember what to use and what not. So we were sitting there on the third day, we did not go out of the cutting room, only to eat, and it was on the second or third day we had hardly slept anything, and he was really on it, then I could not do anymore, I was completely [exhausted]... So I do call a friend of mine to continue. I think this week... it took a week to make the master for the records, I think Hermann hardly slept the whole week.» | Nachbearbeitung des aufgenommenen Materials (Nitsch)     |
| <b>01:30:10</b> |  | Regionale Unterschiede der Rezeption des Nitsch-Konzerts |
| <b>01:32:10</b> |  | Paul McCarthy  |
| <b>01:32:50</b> | «I found it extremely interesting, because this was something which was not existing at all [...]. But mainly they were so interesting these guys, you know, and for me, as a teenager at that time it was extremely interesting to speak to them. In that time when I was 19, then Oswald Wiener invited me to come to Berlin and stay at their place.»   | SGM<br>Oswald Wiener<br>Björn im «Exil»                  |
| <b>01:36:10</b> | «This time changed my views on things a lot.» Björn lernte in der Gruppe die künstlerischen  | Einfluss der SGM auf Björn                               |

Unterschiede zur Isländischen Kunstakademie	Haltungen wie: «Do, what comes to your mind!»; «Experiment, try out, find your own way, understand yourself and give it a try!» «Rühm, Brus, Oswald [Wiener], Hermann [Nitsch], they helped open the doors for me, you know, their endless possibilities. This, of course, is a very important thing for an artist to understand, that there are endless possibilities to explore and do.»	
Der Einfluss der SGM auf D.R. D.R. als «driving force behind it»	D.R. habe sehr offen darüber gesprochen, wer und was ihn beeinflusst habe, gleichzeitig habe er aber auch über Neid gesprochen. «The Austrians, they did influence him a lot, you know, this was... Although in the end Dieter was some kind of the driving force behind it to keep this going, you know, the <i>Selten gehörte Musik</i> and publishing their stuff and planning concerts and so on, that was him, you know, he would always organise everything; [...] as I see it, the driving force behind it to really do it and get the money together [...] that was always Dieter, to get the money somewhere to pay for the shit.»	01:38:20
Der Titel «Selten gehörte Musik»	«It sounds very much like Oswald Wiener, but I don't know. But this does not sound like something Dieter would... It's a little bit, you know, then it was OK, but this title is a little bit like arrogant or something...»	01:40:30
Der Einfluss der SGM auf D.R. (Fortsetzung)	«It was clear for me, it was important for Dieter, you know, to have somebody to speak to.» «I think that the influence that the Austrians had on Dieter is underestimated, I'm sure of that.»	01:41:10
Bernhard Luginbühl		01:43:40
Daniel Spoerri		01:44:10
Jean Tinguely		01:44:30
Rezeption der Wiener Gruppe und des Aktionismus	«Dieter was much more related to that than the Fluxus... his Fluxus friends in the States.»	01:49:10
Fluxus Emmett Williams Nam June Paik	«OK, he was friends with Emmett Williams and Nam June Paik and blablabla and so on on that time, but I personally don't see much effect of Fluxus in my father's work. People wanted somehow, you know, these multiples and these things and the way of some of his poetry and so on, but I think it is overdone by art historians, their connecting Dieter that much to Fluxus. He liked to hang around with them and joke, you know, they had the same humour, somehow.»	01:50:30

- 
- 01:52:00 «You know, Dieter did influence everybody he met. His presence was very strong. So it was very clear that Dieter was there if he was there, you know.» «Maybe that is that close to me, that I cannot put my finger exactly on that [...], so he influenced me a lot.» D.R.s Einfluss auf die SGM
- 01:53:20 «He was always in charge, it just happened, automatically. So many people made often the mistake, that they had an idea and told him the idea and Dieter said: ‹let’s do that!› [...] His closer friends, they slowly recognised that better keep quiet with ideas if you are not ready to do them, when Dieter is around, because he would march into that.» D.R.s Spontaneität
- 01:55:00 Björns erstes Auto (Anekdote)
- 01:57:20 «The thing I remember is that hell got loose. There were many guests invited, you know, they always invited some [?] people and apart from the *Selten gehörte Musik* band it was me and Hansjörg Mayer, [...] Hossmann of Hamburg and a couple of others. It started very slowly, there were food and wine on the stage and so for the first hour the audience was just watching us trying to tune instruments and eat and drink and chat and so on and then slowly it developed. In the end, Dieter started breaking everything, you know, made a big performance hitting the drums with a mic[rophone]-stative. Hansjörg Mayer fell asleep on stage, he was so drunk and he was sleeping while Dieter was hitting the drums. It was the whole scale, we went through all stages and in between quite good music. And everybody was playing with his own nose, you know. So it was in a way not that they were playing together, you know, everybody was in his corner doing different things. And this I found extremely exciting, how they could be on stage together and not playing together at all, you know. Of course in between they came [...] all together, but mostly they were playing apart somehow, against each other.» *Abschöpfungsymphonie*  
Hansjörg Mayer  
Herbert Hossmann
- 02:00:20 «Of course typically the audience were complaining, [...] somebody asking to get the tickets paid back, you know, so it had in a way all elements. But mostly audience were angry that these old farts were thinking that this was exciting.» «The technicians of the concert hall they were very angry of all this mess on stage, but then politely Dieter paid for everything which was broken and we could leave.» Publikumsreaktionen
- 02:01:50 Björns Aufnahme-tätigkeit bei der SGM

D.R.s Beitrag zur Postproduktion? Selektionskriterien?		02:03:40
Diskussionen nach dem Konzert	«Oh yes, there were long discussions for days, you know, analysing what they have done. The whole philosophy of the world was discussed in relation with their music. They are all very great talkers, you know.»	02:05:20
Organisation der Konzerte Ernsthaftigkeit Beate Nitsch	«They had the system that in each city one of them would organise and be some kind of a host for a concert. But this was not really always exactly like that [...]. Basically, what I experienced, I found it just a one fantastic mess, you know. It was interesting because they were so dead serious about it, they were not laughing too much, really [...] discussing it.»	02:06:10
Björns eigene Rolle in der SGM?		02:07:40
Hörten sich D.R. und Björn die Platten an?	«I have been trying often to, I never made through one whole record.»	02:08:20
Bedeutung der Covers	«I think the cover tells a lot about what it is. These photographs of them, it already gives a hint about what it is. But I think this is typical of Dieter, without Dieter, I think, these records would never have been done.»	02:08:40
«He always needed a product.»	«Like most things he did, [...] everything had to leave something behind, you had to have some proof what you have done. Because in the end, stories are not worth anything, except one can laugh a little bit or in schools [...] tell the students something, but without the records of <i>Selten gehörte Musik</i> it would not be easy to explain or to speak about.»	02:09:40
D.R.s Musikaktivitäten nach SGM Studio «Bali»		02:11:10
D.R.s Lebenslauf		02:12:30
D.R. als Musikproduzent Inspiriert von der «Selten gehörten Idee»		02:14:00
<i>Freddy and the Fighters</i>		02:15:30
<i>R adio Sonate</i>		02:16:40

- 
- 02:17:10 Vera (Vera Roths Platte)
- 02:17:50 «It is very simple, we always had to work and help, you know. It was making drawings and making music, [...] I was his assistant, you know, I had to do all kinds of things, play, draw and this... In the end, it all is mixed up in my mind, the only thing I know that when I was [with] him we were working fifteen hours a day in different bullshit we [ourselves] did not know what was, you know, we just did it somehow.» Lorelei – Langstreckensonate
- 02:19:00 Dichterworkshops
- 02:19:50 «In the late seventies, I just did what I was asked to, you know, and I simply worked in his style. Sometimes it's difficult to tell, you know, if it was Dieter who did draw the line or me, because I helped [?] automatically and he recognised that this would be easy work, I just did the same thing. And then later on, you know, when we went more into this material paintings and stuff, then I was influencing and he was asking me, that I would make the base of a painting then he would work on later on. But in the beginning [...], always when he was in Iceland, I was always with him since I was a small kid, you know, sitting on the same worktable as him and doing, so automatically it came that one can say I could easily do the same things. So there are different sides, you know, we were collaborators in the end, but in the beginning I was an assistant.» Björn als Assistent und Kollaborationspartner
- 02:23:20 Pause
- 02:33:00 «Dieter was so much into music, you know, his whole life since he was a small kid and when he meets these guys, especially after he has been in America for some years, which was – OK, there he, of course, learned about jazz and things like that, but had been playing jazz before, but then he was in this jazz environment there, but I don't think that he was so much in music while he was in the States. But once he meets these fellows, which all have this classical education, some in music, some in other things, but, you know, middle Europeans, which have this close relationship with music. Definitely this was one of the reasons why they became friends, it was obviously music which did connect them.» Bedeutung von SGM für D.R. als «Türöffner» zurück zur Musik
- 02:35:20 D.R. und Gerhard Rühm diskutieren über Brahms (Anekdote)

Björns eigene Prägungen durch die SGM		02:37:40
Björns Tätigkeit als Kunstdozent		02:39:10
D.R. als Performer	«Dieter was always clowning, but with this serious undertone always. You know, it was delightful to spend a day with him, because it was fun always, it was always interesting and sometimes, of course, when he was in a bad mood then it was really heavily bad. There were no in between things, it was always... but most of the time, it was fun. I did always look forward to meet him, because then something would happen, you know.»	02:40:00
Wiener Gruppe	«When he meets the Wiener Gruppe then things changed. You know, he goes in that field, then he starts to make that and then after he brings it further on in his way, but this was an opening for him and they did influence him a lot, that is clear.»	02:41:40
Björns Söhne Oddur und Einar Roth		02:42:40
D.R. als Grossvater (Anekdoten)		02:44:10
Kompromisslosigkeit		02:48:40
Musik in D.R.s bildnerischen Arbeiten	«First I never understood really, why or what, you know, when we were making, let's say, a big painting, suddenly he arrived with a tape recorder and started to glue it in. He himself said once, when he was asked this question, you know, why the music in the paintings, he said, that «to occupy the onlooker so they don't see how bad painter I am, if you disturb them with music while they are looking...», but I think that is a practical joke. But I think that is again a sign on how music was important to him.»	02:49:30
Keller-Duo Kunstmuseum Luzern	«It is in a way strange music, which are in these paintings, but he actually always dropped down the music street, somehow, he always went off track. For instance, when we were installing an exhibition in Kunstmuseum Luzern once [...], we were trying to finish in time and working longer, the staff was gone, only a house keeper or something was there waiting for us to leave and we were working into the night, there was a piece missing and we went down in the cellar where was the storage [...] and then there was a piano there and Dieter said: «We will continue with the exhibition tomorrow, let's play	02:50:50

some music [...]. Then he said: «Hey, Björn, go up-stairs and there is a bottle of vodka in my case and bring the violin», we had a violin, it was supposed to be in some of the work. So I went up and brought the vodka and violin and so he was playing the piano and I was playing the violin and we were drinking in the storage room and that is the *Keller-Duo*, which then transformed from... and then we made... And then it was supposed to be a multiple, a portable bar like a suitcase with drinks and the tape recorder, so you could walk around museums and if you find an instrument you could open the bar and put the recorder on and [play]. But this thing did not sell, you know, nobody wanted this, so it slowly... when it was glued on a bigger thing and that was glued on a bigger thing and now we have this huge piece which is in the Foundation in Hamburg [...], but that started all in the «Keller» of the museum in Luzern. So he was very fast to drop into, to fall into the music, you know, we were doing completely different things but then suddenly we were there in the cellar and the guy, the house keeper, he was bored to hell, you know, he had to wait for us then we continued until midnight, until the vodka was finished.»

02:55:20

«This is the problem I have with so many works, which are owned by others than us, that their purpose is not allowed, you know. Now it is just like a painting, but I think, I found a way around that, because we are going to... for the next Reykjavík Art Festival, we are going to borrow this piece [*Keller-Duo*] and I will make an extension on it, a new one beside it with piano and recording equipments and then the guests can make their own music. So that is the only way, you know, I'm allowed to imitate the piece, because I'm anyway co-author of that, but since it is owned by somebody else, I can not allow people to fool around with it. Of course I can say, you are not allowed to exhibit it in public except that it will be exhibited in the right way, but that is... you know... But so I will try this, this is what we will do next spring, because it is such a pity, because this piece is supposed to be played on.»  
«That is very important, that the audience can do something. And that has always been... and this was so important to Dieter with so many later exhibitions he made that the people could come and do something and have fun.»

«That is very important, that the audience can do something.»

02:59:00

«The best way is to have paint and instruments and glue and then something happens.»

Hat D.R. über die «Vergänglichkeit» auch von Musik- kassetten reflektiert	[Unterbruch/Bandwechsel Kamera: Björn bestätigte, dass D.R. sich über die Vergänglichkeit von Medien Gedanken gemacht habe; bei elektrischen Geräten bestehe die Möglichkeit, bei unreparierbarem Defekt ein neues Gerät aufs alte zu stellen.]	02:59:30
D.R.s Vorliebe für Verzeichnisse und Listen		02:59:40
«Quantity is quality»	«I went through many narrow holes with him making all these «quantity of-things», thousand this, thousand that, it was sometimes quite... like... for example for the restaurant «Exil», they asked him to make an invitation card [...] for the restaurant, so Dieter of course said: «We will make originals, how many do you need?» And we were spending fucking two months of making invitation cards for this [...] six hours a day, for a whole month at least.»	03:00:10
<i>Tibidabo</i>		03:00:40
Repetition	«You know, he had this amazing discipline, patience and he could sit there hours and hours and hours and hours, days and days and days just to reach the task, unbelievable.»	03:03:10
Ermüdungser- scheinungen		03:03:50
Rainer Pretzell Bernd Koberling (Anekdote)		03:04:10
D.R.s Drucke		03:07:00
Oddur Roth Ausstellungsprojekt Hangar Bicocca Milano (2013)		03:07:10
Die Entstehung von <i>Tibidabo</i>		03:11:40
China (Anekdoten)		03:14:10
	Pause	03:19:40
<i>Diaries</i> (Pavillon Venedig)		03:24:30
«Crazy drive»		03:26:50

- 
- 03:28:40 *Solo Szenen*  
Der «gealterte» D.R.
- 03:29:50 Autofahren in Island
- 03:30:30 «We were going to town shopping, we made a shopping list and then it was just like this that he came into the car with a tape recorder and just put it there in the seat beside us [...] and when we came back he looked [on his watch and said]: «Now it is enough material for a record», he did not tell me about what the fuck he was doing, you know.»  
«The strange thing about this record is, that it is sold out, because it is the most miserable thing to listen to, you know, it is nix and this was our hit!» *Autofahrt (LP)*
- 03:34:10 Björn sagt, er habe berufliches und familiäres Zusammensein mit seinem Vater nicht trennen können: «it was the same, it was just my life, you know. It was no difference, it was just that. You know, people have been asking me, «wasn't it difficult to have such a strong father?» It was just great, easy, of course with its ups and downs, you know... His depressions and sometimes he was really sick, he could not sit or stand or do anything, he just walked back and forth and screamed and cried, when he had these fits and he could not do anything about that. And so he had this system, he learned, when he felt it coming, he locked himself inside, he didn't want to meet anybody, he just locked himself in, like an animal in a cage for some days while it was going over. So there were all kind of these things in between, but in general it was beautiful easy everything and the basic rule was: «If we do what comes to our mind, we can always make our living on that», you know, you have to trust that [...]. Of course he did prove for me that this was possible [...]. This is in a way a marvellous thing to have, because I don't worry at all for myself, for my future or whatever, I only worry about the future of other people, if I worry about something. The main thing is, just to do your job, work, don't get lazy, paint, do, and then it comes.» *Björns persönliche Erfahrungen bei der Zusammenarbeit mit D.R.*
- 03:38:00 *Überlebensstrategien*
- 03:41:40 Björn vermutet, wenn man D.R. fragen würde, welche Art von Kunst er denn mache, er hätte für einmal wohl keine Antwort. «He said once to me: «You know, don't argue with yourself, accept that you are sure, that you are right.» [...] He is arguing with himself all the time, but that is his misery!» *Kunst und Leben*
- 03:46:00 *Björn fährt ein Auto zu Schrott (Anekdote)*

Interesse für (Auto-) Biographien		03:48:40
Kunst als «Trick zu überleben»?		03:51:00
Kriegstrauma		03:54:20
Einfluss der Kriegserlebnisse auf D.R.s Schaffen?		03:59:10
Musikinstrumente in D.R.s Assemblagen Ästhetik der Resonanzkörper		04:02:40
Bau neuer Instrumente? <i>Windharfe</i> Zerstörung von Instrumenten		04:04:50
André Thomkins' Xylophon (Björn spielt und kommentiert)		04:07:00
	Unterbrechung	04:09:00
D.R.s Flügel <i>Solo Szenen</i>		04:10:20
	Unterbrechung	04:11:30
Davíð Þór Jónsson spielt auf dem Flügel von D.R.	Davíð Þór Jónsson imitiert u. a. D.R.s <i>Radio Sonate</i> , dann improvisiert er sich quer durchs Repertoire, u. a. Schubert (eine Transkription von «Du holde Kunst» in «Dieter-Style»: «I imagine how Dieter Roth would have heard it»; «it's very difficult to play Dieter-Style, almost impossible.»), dann Helge Schneider («Käsebrod»), Liszt-Transkriptionen von Wagners «Liebestod» aus dem <i>Tristan</i> , Schuberts «Erkönig», dann weitere Wagner-Transkriptionen, der «Walkürenritt» und der «Pilgerchor» aus <i>Tannhäuser</i> . Björn und Davíð improvisieren auch kurz vierhändig.	04:18:10
Abschluss: «Dieter Roth» als Holzstatue an D.R.s Flügel sitzend		04:31:40

# Gerhard Rühm, Köln

11. September 2013

00:00:00		Köln Berliner Mauer: Grenzbeamte
00:01:40		Aktuelle Projekte
00:03:20		Schallplatten
00:03:40		«Von der Wiener Gruppe zum Berliner Kreis»
00:05:20	«Ja, für mich war ja das Ganze ein Sprung ins kalte Wasser, weil ich natürlich von einer ganz anderen Seite an die Musik herangegangen bin.»	Rühm als professioneller Musiker
00:05:30		Erste Begegnung mit D.R. in Bern Friedrich Achleitner
00:06:00		Otto Nebel
00:07:00		Expressionismus
00:07:10		Franz Richard Behrens
00:07:30		<i>Spirale</i> Marcel Wyss
00:08:00		Eugen Gomringer
00:08:20		Konkrete Poesie
00:08:40		Erste Begegnung mit D.R. in Bern (Anekdoten)
00:11:40	«Ich habe ihn ja kennengelernt als einen der wichtigsten Vertreter oder wichtigsten Vertreter sogar der Konkreten Poesie über Gomringer. Er hat ja ganz strenge Sachen gemacht damals, er war sozusagen [...] ein penibler Konstruktivist in seinen Zeichnungen.»	Literatur
00:12:30	«Es ist ein langsamer Bruch eigentlich gewesen, in dem Sinn kein schneller, dass er faktisch fast das Gegenteil von dem gemacht hat, was er anfangs gemacht hat.»	Bruch in D.R.s Entwicklung

Musik		00:12:50
	Unterbruch (Telefon)	00:13:30
Briefwechsel		00:18:20
Berliner Zeit (ab 1964) Verhältnisse in Österreich Oswald Wiener Günter Brus D.R.s «anarchisch- spontanes Arbeiten» Einfluss von D.R. auf Rühm	Rühm nennt D.R.s Schaffen (nach dem «Bruch») «anarchisch-spontan», «obwohl ich finde, dass die Sachen grossartig sind, und ich habe davon selbst, also durch diesen Kontakt mit ihm und durch das unmittelbare Zusammensein und Reden und auch teilweise gemeinsam etwas produzieren, habe ich auch eine sehr viel lockerere Beziehung gehabt in meinen eigenen Sachen, für meine eigene Kreativität und habe den Zufall auch mit einfließen lassen und so Sachen – also es war sozusagen eine heilsame Radikalkur.»	00:18:50
Improvisation	«Ich war natürlich nie ein grosser Freund von Improvisation in der Musik, weil ich finde, dass es eigentlich immer ziemlich ähnlich klingt.» «Aus dem Grund fand ich, dass man sich nicht richtig selbst verwirklichen kann, obwohl es eigentlich genau das Gegenteil zu sein scheint, wenn man improvisiert, sondern dass man sehr viel genauer und konzeptioneller sozusagen arbeiten kann, wenn man das alleine macht.»	00:20:40
Serielle Musik Josef Matthias Hauer Arnold Schönberg Anton Webern	«Ich bin ein ganz grosser Schönberg- und Anton-Webern-Fan immer gewesen und das hat auch starke Wirkung auf meine literarische Arbeit gehabt, weil ich versucht habe, gewisse Prinzipien der Neuen Musik in der Sprache anzuwenden. Ich fand immer, dass die Poesie gegenüber der bildenden Kunst und der Musik hinten nachhinkt.»	00:22:00
Gemeinschaftsarbeit	«Die Gemeinschaftsarbeit war ja eine sehr wichtige Sache innerhalb der Wiener Gruppe, und es hat immer grossen Spass gemacht, wenn jeder hat etwas beigetragen hat und dann was rausgekommen ist dabei, was keiner für sich allein so gemacht hätte. Das ist ja eigentlich das Spannende an diesen Sachen.»	00:23:10
Écriture automatique Surrealismus		00:23:50
Gemeinsame Interessen und Freundschaft		00:24:00
3. Berliner Dichterworkshop Wohnung von Daniel Spoerri in Berlin D.R. und Oswald Wiener	Rühm sagt, D.R. habe die Idee gehabt, Musikaufnahmen zu machen. «Irgendwo in unmittelbarer Nähe war ein Geschäft, wo man Magnetophone kaufen konnte, und der Dieter ist also runtergegangen und hat dann mit dem Ossi ein Gerät herangeschleppt, gleich spontan gekauft – er hatte immer,	00:24:40

---

	im Unterschied zu uns, Geld parat [...] – so hat er eben ein Magnetophon in die Wohnung gebracht, das ein Mehrspurgerät war, und da konnte man gewisse Dinge machen, die man bei einem normalen Magnetophon gar nicht machen konnte.»	Magnetophon
00:26:50	Rühm bezeichnet die Dichterworkshop-Platte als «Übergang teilweise zur Musik, wo man nicht mehr genau sagen kann, ist das jetzt Dichtung oder ist es Musik, es hat eigentlich eher mit Musik zu tun.»	Übergang zur Musik Hansjörg Mayer
00:27:20		D.R.s Schüchternheit
00:29:20		<i>Novembersymphonie</i> Rühms Atelier (Max Pechstein) Gestörte Nachbarn
00:31:50	«Es war so: Ein gewisses Problem, würde ich sagen, beim Dieter war, dass er nichts wegschmeissen konnte. Er hat ja alles gesammelt und wollte alles authentisch haben, also manchmal hat er dann reingerülpst, weil ihm grad danach war, manches Mal auch provozierend, und ja, das wollte er alles drin haben unter der Devise [...]: So ist es eben, so ist es abgelaufen, das sei eben authentisch. Und diese Vorstellung hat ja einiges für sich. Es ist immer nur das Problem, wer's macht.»	«Doppelsymphonie»
00:32:30	«Er hat ja seine Sachen, ein Gedichtband oder mehrere Textbände <i>Scheisse</i> genannt und <i>Gesammelte Scheisse</i> und immer wieder, bei Luchterhand sogar erschienen zum Schrecken des Verlegers; das war so ein seriöser Verlag, und der war sehr unglücklich über den Titel. In Wirklichkeit aber finde ich auch, wenn man dem Dieter gesagt hätte: «Du, das ist dir wirklich gelungen, das ist wirklich scheisse», dann wäre er wahrscheinlich furchtbar beleidigt gewesen, weil er ja sehr angerührt war, höchst empfindlich, und ich glaube, dass er das sozusagen so genannt hat, solche Titel gegeben hat, um den negativen Kritikern zuvorkommen.»	<i>Scheisse</i> <i>Gesammelte Scheisse</i>
00:33:40		Melancholie und Depression
00:33:50		D.R.s Kindheit
00:34:20	«Also ich war immer dafür, nur das Beste übrig zu lassen. Es war aber dann noch eine Menge Abfall, und die Kompromisslösung war die, dass die erste Platte so ist, wie wir das gemeinsam besprochen hatten, und die zweite dann so, dass wir das	«Doppelsymphonie» (Fortsetzung)

	akzeptiert haben, dass auch Dinge dann reinkamen, die wir nicht so toll fanden – der Ossi und ich.»	
Authentizität		00:35:00
Alkohol		00:35:50
<i>Romentalquartett</i> Oswald Wiener als «Protokollführer» Stil Selektion	Rühm beschreibt, wie er Cello-Unterricht gehabt habe, «ich hatte damals Gott sei Dank schon weitgehend vergessen, was ich gelernt hatte, und da hat eben jeder drauflos gesäbelt, was ihm grad eingefallen ist und wie ihm zu Mute war – und was, glaube ich, auch das Interessante dran ist, dass eben keine übliche improvisierte Musik auf diese Weise entstanden ist, wo jeder auf den anderen hört [...] und das ganze hat dann auch eine gewisse Stilrichtung [...]. Drum haben wir das eben auch <i>Selten gehörte Musik</i> genannt, dass eben die verschiedensten Stimmungen durcheinandergehen, je nachdem, wie jedem selbst gerade zu Mute war, jeder konnte machen, was er wollte.» «Der Ossi Wiener wollte dann sich nicht beteiligen, sondern Protokoll führen.» «Wir waren immer Tag und Nacht zusammen bei solchen Dingen.» Rühm habe anschließend mit Wiener zusammen das Material abgehört und entscheiden wollen, welche Passagen auf die Schallplatte kommen. D.R. sei gegen Kürzungen gewesen und habe «gemotzt: <das war doch alles so gut!>» Rühm: «Ich war der Meinung, dass <i>eine</i> Schallplatte ist genau das ideale (mit der Rückseite zusammen).» D.R. sei einverstanden gewesen und Rühm hätte ihm eingeschärft, sich wirklich daran zu halten – schlussendlich habe D.R. aber doch alles auf Platte veröffentlicht, was Rühm schade findet.	00:36:40
SGM als Begriff		00:39:30
Werkentstehung während der Dichterworkshops Gemeinsames Zeichnen im «Exil»		00:42:40
D.R.s Zerstörungstrieb	«Das war auch ein Selbsterstörungstrieb.» Rühm sieht darin auch «einen Akt, eigene Hemmungen zu überwinden.»	00:45:40
«Schallplatten-funktionelles akustisches Cabaret» Magnetophon	«Ja, das hatten wir noch sehr lebendig im Kopf und haben das immer sehr bedauert, dass daraus nix wurde.» Das verwendete Magnetophon sei ein Spezialgerät gewesen, «das einiges drauf hatte, und das haben wir schon ganz bewusst eingesetzt und wenn irgendwelche Fehler passiert sind, Fehler unter Anführungszeichen, dann fand man das ganz lustig.»	00:46:50

---

00:48:40		Reaktionen der anderen Teilnehmer auf D.R.s Zerstörung vieler Zeichnungen «Tabula-rasa- Augenblicke»
00:50:00		Fotos von Karin Mack
00:50:40		Dokumentations- problem
00:52:30		«Fließende Über- gänge» zum Fluxus Emmett Williams
00:53:00		Klavierzertrümmerung Konrad Bayer Tomas Schmit Ludwig Gosewitz
00:54:40		«Konkrete Poesie», «Experimentelle Poesie»
00:55:30		<i>Bastel-Novellen</i>
00:55:50		<i>Novembersymphonie</i> , «72 Bagatellen»
00:56:50		Oswald Wiener
00:57:50	«Es gab solche Sachen schon, dass wir uns überlegt haben, ein ganz bestimmtes Prinzip durchzuziehen, wenn es auch sehr elementar war, sehr reduziert und viel Freiraum liess für Aktionen. Zum Beispiel habe ich so eine Gemeinschaftsaktion auf zwei Klavieren mit Attersee mal gemacht in Düsseldorf, da haben wir uns auch so ganz einfach Dinge zurechtgelegt, zum Beispiel dass wir ein Stück machen, wo der eine nur auf schwarzen Tasten und der andere nur auf weissen Tasten spielt, oder dass wir ein Stück machen, das nur aus Ganztönen besteht, oder ein Stück machen, wo wir uns so Punkte auf bestimmte Tasten legen und man darf nur diese Tasten verwenden – also Spielregeln in dem Sinn.»	Konzepte in der SGM <i>Klaviertreiben</i> mit Attersee
00:59:20		Musikalische Anspielungen
00:59:50	«Es hat uns ja auch interessiert, v.a. den Ossi und mich, wie Denken überhaupt funktioniert und wie Assoziieren funktioniert, [...] darauf lege ich immer grossen Wert, wenn über unsere Sachen	Erkenntnismoment <i>bissen brot</i> Oswald Wiener Konrad Bayer

gesprochen wird: das Erkenntnismoment. Dass man etwas erfahren will, durch das was man macht. Man macht die Sache einerseits natürlich aus Spass an der Sache [...], aber gleichzeitig will man sehen, was ist möglich, was schaut raus, wenn ich z. B. eine Permutation oder die Fibonacci-Reihe [...] auf die Sprache anwende, indem ich dann eben nur jedes zweite, dritte, fünfte Wort nehme. Mit dem Konrad Bayer habe ich einen solchen Text gemacht, der *bissen brot* heisst. [...] Also dieses Moment der Erforschung von Material, beispielsweise, das spielt eine wichtige Rolle.»

D.R. als Musiker  
und Musikliebhaber  
Quartette von  
Antonín Dvořák  
Robert Walser

01:01:30

Rühms eigene  
Bewertung der SGM

«Es war für mich nicht ganz einfach, zu vergessen, dass ich Klavierspielen kann, das muss ich sagen – ich musste teilweise oft ziemlich was trinken, um vollkommen ungehemmt ... Denn es kann sehr leicht passieren, dass man dann in schon gehörte Wendungen reinrutscht, man hat das ja auch ... also ich spiele jeden Tag, also wenn's einigermaßen geht, so ungefähr eine Dreiviertelstunde-Stunde Klavier nach wie vor, und da spiele ich dann meistens Barockmusik oder so etwas und auch Neue Musik – aber, da hat man das unwillkürlich in den Fingern [...]»

01:03:40

*Glossolalie-Workshop*

01:04:40

D.R.s Frühwerk

01:08:50

Stellenwert der SGM  
für Rühm selbst

«Ein Befreiungsakt war das auf jeden Fall. Auch so die Gemeinschaftsarbeiten ... Ich habe dann zum Beispiel, eine Zeichnung – ich habe immer am Boden gezeichnet, und da war auf dem Stuhl eine Schale Kaffee, und ich habe eben so eine Bewegung gemacht, und das ist umgekippt und der Kaffee auf die Zeichnung. Das hat mir dann so gut gefallen, dass ich dann bewusst einige Sachen dann mit drüberschütten gemacht habe. [...] Das waren z. B. Sachen, die hätte ich in den frühen 50er-Jahren sicher nicht gelten lassen. Aber trotzdem hebe ich nicht alles auf, was ich mache, sondern ich bin schon der Meinung, dass es Dinge gibt, die stärker und schwächer sind.» In der Musik habe die Erfahrung der SGM auf Rühms Schaffen eigentlich keinen Einfluss gehabt, dieser Einfluss habe sich v.a. auf die Bildende Kunst und die Literatur bezogen. In der Musik sei er viel strenger. «Was mich interessiert, sind z. B. Musikstücke, die sich selbst organisieren nach einem

01:11:10

vorgegebenen Plan. Darin sehe ich auch die spezielle Leistung von Josef Matthias Hauer.»

01:13:10

«Ich glaube, dass die Technik, die er entwickelt hat, die ja sehr abweichend, also vollkommen anders ist als die Schönbergsche Zwölftontechnik, also sein ‚Zwölftonspiel‘, wie er das dann genannt hat, das ist eine reine konzeptionelle Musik. Und wenn man die Grundreihe hat – die hat er sich übrigens auch nach dem I Ging gewürfelt, das habe ich übrigens dem John Cage erzählt, und der war sehr interessiert daran, dass der Hauer es auch so gemacht hat – und wenn man das Prinzip hat und die Ausgangsposition jeweils von einem Stück, dann entwickelt sich das alles logisch aus sich selbst heraus.» Rühm sieht einen Bezug zur «Selbstorganisation des Universums», das habe einen Modellcharakter – «der Begriff Modell spielt in meiner Arbeit eine grosse Rolle. Ich mache immer Modelle von Einfällen. Die Einfälle sind natürlich dann in der Musik nicht melodische Einfälle oder rhythmische Einfälle, sondern sind konzeptionelle Einfälle [...]. Und ich versuche dann mit jedem Stück, das ich mache, eine neue Möglichkeit wieder zu versuchen, also möglichst nicht mich zu wiederholen.»

**Josef Matthias Hauer**  
Die «Selbstorganisation des Universums»  
**John Cage**  
Modelle

01:15:40

«Das war wahnsinnig turbulent, denn der Dieter war schon ziemlich angesoffen, als wir begonnen haben. Vorher, das war auch sehr lustig, dass die Leiterin des Lenbachhauses – wir haben ja diesen schönen Saal bekommen, wo die Wandteppiche hingen – und die hat gezittert natürlich, dass da irgendwas passieren könnte. [...] Wir sind gemeinsam rausgegangen, und der Dieter hat sich dann unheimlich produziert und in den Vordergrund gespielt, und irgendwann, ich glaube der Ossi oder [...] war's der Brus hat gemeint: ‚Naja, wenn er sich so produziert, sollten wir ihn einmal ein bisschen allein sich produzieren lassen‘, und wir haben uns alle zurückgezogen, und innerhalb weniger Minuten ist der Dieter nach hinten [gekommen]: ‚Was ist los? Wo seid ihr? Ich kann doch da nicht alleine ...‘, hat also so richtig Zustände bekommen, ja und auf das hin war er dann relativ brav, aber es war dann eine sehr unangenehme Sache, er hat, glaube ich, einen Galeristen entdeckt im Publikum, auf den er sauer war, und er hatte eine Bierflasche, die noch zu war, und die hat er voll ins Publikum reingeschmissen, das war also ein Riesenkrach, das explodierte richtiggehend. Er hat sich ja mit vielen zerstritten, mit vielen Freunden, ich habe mit ihm nie einen Streit gehabt, wir haben uns eigentlich immer sehr gut und friedlich verstanden. Ich bin dann auf ihn zugegangen und habe ihn beruhigt, und das hat lustigerweise gewirkt, aber wir mussten es relativ

*Münchener Konzert*  
**Armin Zweite**

	bald dann abrechen, die Sache. Weil da ist dann jemand anderes, der wollte auf die Bühne springen und mit ihm eine Schlägerei beginnen.»	
<i>Hamburger Tastenkoncert</i> Richard Hamilton André Thomkins		01:19:20
Rühm hört sich heute nur noch selten die SGM-Platten an		01:20:40
Gründe, warum einzelne Konzertmitschnitte unveröffentlicht geblieben sind		01:22:40
Persönliche Bekanntschaft mit den Mitspielern	«Ich hab das immer sehr stark als Ausdruck auch von Gemeinsamkeit gesehen, von Freundschaft sozusagen, und wenn ich zu jemandem auch persönlich keine Beziehung habe, mit dem kann ich nicht zusammenarbeiten.»	01:24:10
Rivalitäten, Hierarchien		01:24:50
Arnulf Rainer		01:26:50
Rühms «Eintonmusik»		01:27:20
Personalstil	«Wir haben dann festgestellt, dass [...] wenn man auch nur mit ganz wenigen Wörtern arbeitet, sagen wir mit fünf Wörtern, dass das doch ... Man erkennt bis zu einem gewissen Grad, wenn man Handschriften oder Persönlichkeiten kennt, dass man merkt, das kann eigentlich nur von dem sein.»	01:28:30
Anagramme		01:29:00
Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen D.R. und Gerhard Rühm		01:30:50
Arbeit in verschiedenen Medien parallel	«Wenn man einer Sache auf den Grund geht, dann ist das der Grund von mehreren Dingen, und dann fängt sich alles zu verzweigen an, man kann das sehr deutlich an der Sprache sehen, wenn man unterscheidet zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, grundsätzlich. Dann begibt man sich bei gesprochener Sprache unwillkürlich in musikalische Bereiche, die gesprochene Sprache hat sozusagen musikalische Parameter durch Lautstärke, durch Tonhöhe, in der gesprochen wird, dann durch	01:32:30

Wortmelodie, durch Tempo [...]. Ganz ähnliche Dinge gibt's ja auch, wenn man sich mit der Graphologie beschäftigt, mit geschriebener Sprache, dass wenn man müde ist, wird die Hand schwerer, das heisst der Strich wird intensiver, wird etwas dicker, wird langsamer.» «Zeichnen ist immer etwas, was mit Geste zu tun hat, in dem Sinn ist Schrift ja auch was Gestisches.» «So hängt alles zusammen [...]: Gesprochene Sprache führt zur Musik und geschriebene Sprache, also wenn man von der Handschrift jetzt ausgeht, führt es unwillkürlich zur Zeichnung. Damit ist schon eine gemeinsame Basis gegeben von angeblich sehr verschiedenen Dingen.»

- |          |   |  |
|----------|---|--|
| 01:35:40 |   | «Musikalische Assoziationen» von Rühms Zeichnungen auf Notenpapier   |
| 01:36:30 |   | Sprechopern<br>Experimentelles Theater<br>Musik und Bild<br>Ungegenständliches mit konkreten Titeln<br>Rezeption |
| 01:40:40 |   | Mauricio Kagel   |
| 01:41:10 | <p>«Es ist, glaube ich, fast so gut wie unmöglich etwas vollkommen Ausdrucksloses herzustellen, es hat alles einen Ausdruck, nämlich es hat nicht an sich einen Ausdruck, aber wir geben den Dingen sofort einen Ausdruck.» «Es gibt keinen Sinn an sich, an sich ist alles völlig sinnlos, aber wir geben den Dingen einen Sinn, eben durch unsere Erfahrungen. [...] Ich finde, man lebt ganz gut ohne Sinn, denn es gibt sehr viele Arten von Sinn [...]. Der Ossi und ich, wir haben mal versucht – ich glaube der Ossi oder mit Konrad Bayer – weil uns vorgeworfen wurde, dass das vollkommen sinnlos ist einige dieser Texte, die wir [geschrieben haben] und da haben wir versucht, etwas, das in unserem Sinn sinnlos ist [zu schreiben] und das ist unmöglich, das herzustellen, denn auch Poesie von sogenannten Geisteskranken: Da sind nur die Assoziationen weiter gespannt, Zwischenglieder lassen die aus, und dadurch wirkt es sinnlos, weil die Assoziationssprünge grösser sind und damit ungewöhnlicher. [...] Das hängt von der Interpretationskapazität des Rezipienten ab, wie viel Sinn etwas hat.»</p> | Ausdruck und Sinn<br>Oswald Wiener<br>Konrad Bayer<br>Poesie von<br>Geisteskranken                               |
| 01:43:30 |   | D.R., Rühm und Wiener planten einen Kurzfilm über eine   |

Anekdote von Heinrich von Kleist		
«Musik über Musik»		01:47:00
Publikum der SGM- Konzerte		01:47:40
Günter Brus' Ohn- machtsanfall beim <i>Berliner Konzert</i>	«Ich hatte auch Momente am Klavier, wo ich voll- kommene <Absence> hatte.»	01:47:50
Grenzerfahrungen	«Im ersten Cabaret hatten wir ja eine Nummer: Wir wollten alle Gefühle der Zuschauer aktivieren: Den Zorn, was ihnen zugemutet wird, oder eine verträumte Stimmung, weil gerade was angeneh- mes und ruhiges läuft oder die Langeweile, und aus dem Grund haben wir ganz bewusst eingebaut eine Stelle, wo wir alle auf der Bühne rumgesessen haben und einfach einen Kaffee getrunken haben, und es ist nix passiert, um sozusagen das Gefühl der Langeweile zu erzeugen. In dem Sinn hat es auch ein psychologisierendes Moment gehabt, also ist es auch auf ein Publikum hin gemacht, es ist ja jedes Publikum anders.»	01:49:00
Einfluss der Besetzungsgröße		01:50:00
Island (Anekdote)		01:51:30
<i>Flacher Abfall</i>		01:54:20
Archiv Sohm Stuttgart		01:55:40
Angstzustände «Galeristenkomplex» «Selbstmörderische Aktionen»		01:57:10
Galerie Klewan (LP <i>Ratio-Konditio</i> )		01:58:00
Spätere Kontakte zu D.R.		01:59:40
Kurt Kalb		02:01:10
Erinnerung		02:02:40
Erste Begegnung mit D.R. (Fortsetzung)		02:03:50
«Visuelle Musik»		02:06:00

---

02:10:20	«Er hat das einfach alles, was wir aufgenommen haben, in der Reihenfolge, in der es aufgenommen wurde, aneinander gereiht. [...] Das waren mehrere Zettel, wo ganz genau nach Zeiten ... Den hat er mitgenommen, vielleicht hat er ihn irgendwo als Collage verwendet ...»	Nachträgliche Selektion des auf- genommenen Materials <i>Romenthalquartett</i>
02:12:10	«Ja, das war einfach die Idee: Wir haben so ein Spass gehabt selbst bei der Sache, dass sich dann wie von selbst der Vorschlag ergeben hat, ich weiss nicht wer ... am wahrscheinlichsten ist, dass das vom Ossi kam, weil der Dieter wahrscheinlich zu scheu war, um sich vorzustellen, dass er das vor einem Publikum macht. Ich kann mich erinnern, beim ersten Mal als wir das gemacht haben, hat er eine ganze Weile gebraucht, bis er sich überhaupt beteiligt hat. [...] Sein Ehrgeiz, nicht nachzustehen und auch zur Geltung zu kommen, war dann wahrscheinlich so stark, dass er die Hemmungen überwunden hat.»	Warum öffentliche Konzerte? Oswald Wiener
02:13:10		Hemmungen
02:14:00		D.R. und Kurt Schwitters Gottfried Keller
02:16:00		Das politische und ge- sellschaftliche Umfeld der Wiener Gruppe
02:18:50		«Entartete Kunst»
02:20:10		Albert Soergel: <i>Im Banne des Expres- sionismus</i>
02:21:10		Anton Webern
02:21:40		Alban Berg
02:22:10	«Wäre man weniger radikal gewesen, hätte man trotz- dem Widerspruch erregt, dann war's schon egal, da konnte man schon bis zur letzten Konsequenz gehen.»	Radikalität
02:22:40		René Magritte
02:23:10		Carl Einstein: <i>Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders</i>
02:24:10		Galerie Würthle
02:25:30		Fritz Wotruba

<p>Artclub          Wie sich die Wiener          Gruppe kennen-          gelernt hat          h. c. artmann          Georg Trakl          Schwarze Romantik          Surrealismus          Konrad Bayer          Oswald Wiener          Jazz</p>	02:28:30	
<p>Wiener Schule,          Interdisziplinarität          Erwin Ratz</p>	02:30:10	
<p>«Eine schwebende          Musik»          Paul Weingarten          Arnold Schönberg</p>	<p data-bbox="446 607 1050 1206">«Ich habe von ganz früh geträumt, sozusagen, von einer Musik, die was ganz Schwebendes hat, die also nicht diese Erdschwere der Tonalität gewissermassen hat und die mit ganz neuen, unbekannt Klängen ... Ich konnte mir nur nicht vorstellen, wie das ist. Und da ein Emigrant, Weingarten hiess der, ein Pianist, der war Jude, der musste emigrieren, ist aber dann nach dem Zweiten Weltkrieg zurückgekommen, und der hat auf seinem Programm gehabt, ein Klavierabend gemacht, die <i>Sechs kleinen Klavierstücke op. 19</i> [von Arnold Schönberg], und da bin ich reingegangen, und ich war ein bisschen beeinflusst von meinem Vater, der gesagt hat, das hat alles mit Musik nix zu tun, was der macht, ich wollte es aber mal hören, wie sowas ist, und ich war also vollkommen hingerissen, das war genau die Musik, von der ich geträumt habe, gewissermassen. Naja, und von dem Moment an habe ich mich ganz intensiv gekümmert drum, was es da sonst noch gibt. Es war ja ein ganz langsamer Weg des Wiederentdeckens.» «Das kann man sich heute nicht vorstellen, das galt als Musik von Wahnsinnigen oder von Schwindlern.»</p>	02:33:30
<p>László Moholy-Nagy</p>	02:36:10	
<p>Eine Kunst, die sich an          den Tastsinn wendet</p>	02:36:30	
<p>h. c. artmann</p>	02:38:00	
<p>Eugène Ionesco          Das absurde Theater          Lettristen          Maria Lassnig          Raoul Hausmann,          Kurt Schwitters</p>	02:38:30	





FLURINA PARAVICINI

## Rarely heard conversations: An expedition report

Our interest in Dieter Roth's music already began years ago. Time and again, my husband Gianni and I, as joint publishers of Edizioni Periferia, would come across assorted objects, records, books and works such as *Harmonica Curse*, *Lorelei* (the "Langstreckensonate", "Long-haul sonata") and *Tibidabo* (24 hours of dog barks). The question "How did this music come about?" soon would not let us go, not least given the fact that I am myself a musician. Together with Michel Roth from the Basel Music Academy and Matthias Haldemann and Jana Bruggmann from the Zug Art Gallery, we decided to contact Roth's sometime co-musicians. We are delighted that we have succeeded in speaking with almost all of them. The exception was Richard Hamilton, who had already died – far too soon – on 13 September 2011.

Extensive conversations with Hansjörg Mayer, Oswald Wiener, Christian Ludwig Attersee, Dominik Steiger, Arnulf Rainer, Günter Brus, Hermann Nitsch, Björn Roth and Gerhard Rühm have shed light on many unexpected issues. Their vivid recollections awakened the desire in us to listen more intently to Roth's fascinating records and to learn more about this somewhat inaccessible music.

Our working title, "Rarely heard conversations", refers to our main focus, namely the *Rarely heard music*. The intention was to have our conversation partners speak about themselves, their own connection to music, their own work and their reflections on their respective roles in the overall project. We visited them

mostly in their own environment, at home, in their studios or in the museums dedicated to their work. As in a kind of oral history project, the individual protagonists were there able to let their reminiscences flow freely, prompted by occasional questions on our part.

All conversations can be heard, unabridged, at *www.dieterroth-music.ch*. A summary of the most important keywords and passages, including timecodes, can be found on pp. 33–120 of this book. These videos were recorded by videocompany.ch of Zofingen (Aufdi Aufdermauer and Karin Wegmüller) and were left as much as possible in their original state, unaltered and unedited, in order that what was spontaneous, incidental and accidental about these conversations might be retained. This also explains why the videos last between 90 minutes and four and a half hours.

## Hansjörg Mayer, London

Our conversation expedition begins on 18 January 2012 in London with a whole day's meeting with Hansjörg Mayer. We intentionally put him first on our list, since he was one of Dieter Roth's closest confidants, though he was more of an observer on the margins when it came to Roth's concerts. For us, who are only just making our first foray into this complex topic, he is an ideal first informant. Mayer receives us cordially in an uncomplicated manner in his studio on Boscobel Street in London – a former simulation centre for aviators in the Second World War. We enter a chamber of marvels filled with books, pictures, objects, archival items and music; much of it is by and about Dieter Roth. Besides all this there is much more still: personal souvenirs from trips abroad, objects of East-Asian art. This abundance is a congenial parallel to our plunge into the world of Roth's musical creativity. Many of Roth's works are here, and Mayer promptly puts on objects such as *Lorelei* and the *Fernquartett*.

The course of our conversation is thus meandering and wide-ranging in character. Our eyes roam over Mayer's large table and the bookcase behind it, and more and more works and interconnections come to light. It is a real stroke of luck, because until now there have been many things that we only knew from hearsay. Now everything becomes tangible and, thanks to Mayer, it becomes part of a vivid story. Mayer readily describes the beginnings of the *Rarely heard music*, when Roth suddenly arrived with tapes of the 3<sup>rd</sup> poetry workshop and records had to be made. Three of them worked on it at the start, and in the course of the ensuing concerts more and more artist friends joined them. Mayer's role was primarily to produce and publish these unconventional objects. He never asked why, he says; he just did it. Ultimately, the records they



Hansjörg Mayer in front of the *Bar 3*, from Dieter Roth, 18.1.2012

pressed were distributed through his publishing house, not through the music retail business. At the beginning, they lost money – until suddenly they had all been sold. To this day, Mayer

uses musical terms to assess the sound of these pieces: “It becomes rounder and rounder, almost more melodic” he once says when we listen together, and he says that the “beautiful mish-mash” of notes and rhythms is something he finds especially pleasing. Nor does he fail to mention that even DJs meanwhile use the records of the *Rarely heard music* for scratching purposes.



Hansjörg Mayer in his studio in London, 18.1.2012

Mayer remains to this day an ideal publisher of Dieter Roth’s works, and his broad sphere of activity ranges from Max Bense via Richard Hamilton to the current Dalai Lama and even encompasses cultivating his own olive oil in Spain. It is clear that he too is a man who is innovative and active in many different fields. Mayer accordingly admires how Dieter Roth was able to move

so adroitly across different levels, bringing together all kinds of artistic movements and always making something new of them. He says that this tireless creativity was probably for Roth himself a kind of “comfort”.

Hansjörg Mayer’s infectious enthusiasm and immense helpfulness is a highly encouraging start on our journey to get closer to Dieter Roth as an artist and a human being, to dive as uninvolved parties into this complex world, into a life in which every day would have had to have 48 hours and yet would still have been too short for all his ideas.

A fine Burmese meal, eaten just round the corner from Mayer’s studio, offers a wonderful culinary rounding-off of our first conversation, with unusual compositions of spices, aromas and colours. It is served in an expansive rhythm at a long table so that we have enough time to submit ourselves to all these unusual experiences and to listen to Mayer’s expert explanations.

## Oswald Wiener, Vienna

On the afternoon of 26 September 2012 we visit Ingrid and Oswald Wiener on the Taborstrasse in Vienna. Their apartment is furnished with many pictures and *objets d'art* and exudes an atmosphere that is highly stimulating for our conversation. We all have space at a large table, and there are drinks and cheese. We initially focus our camera primarily on Oswald Wiener, but Ingrid Wiener gradually and quite naturally becomes a more active participant in the conversation. It is evident that besides her own artistic collaboration with Roth she also played an important role in the background of the *Rarely heard music*. She shows us her lovingly designed menus for the “working meetings” for the *Berlin Concert*, which testify to her dual role as an excellent cook and a creative artist. Roth was a great fan of her cooking – especially her tripe. It is clear that he obviously had a less distant relationship with her than with her husband, one less liable to conflict – and this makes our meeting with the Wieners particularly exciting.

Sadly, there are not many documents for us to see, because the Wieners have already given their archives to the Austrian National Library and it furthermore transpires in the course of our conversation that we are in fact in the apartment of their daughter.

Oswald Wiener announces that he too wants to record the interview, and at the start he is somewhat reserved and dry – as was also the case with several later conversations that we would have with his co-musicians. We subsequently realise that the artists must have misunderstood our request for conversations, assuming that they were for a one-sided monograph on Dieter Roth’s music. As with most of the others, the interview with Oswald Wiener thus moves through several phases. At the beginning it is probing and primarily focussed on Roth; then it becomes more and more relaxed as personal memories are triggered; and finally it becomes very personal when we speak about Wiener’s own creative and musical activities.

In order to liven up the conversation, Ingrid and Oswald Wiener serve several bottles of fizzy wine. This reminds us in the pleasantest fashion that the two of them were professional

restaurateurs for many years. Wiener still remembers an incredible number of details and names and narrates everything in a very factual manner, though also clearly coloured with emotional undercurrents. Several joint experiences with Roth in Iceland seem to touch him deeply, even today. The conversation is also otherwise thoroughly entertaining, for Wiener is extraordinarily eloquent and his mood improves as he tells his tales. The background remains unchangingly serious, however, which is immediately evident when, asked about humour, he says. “I always found humour to be a form of resignation, of failure”.



Oswald Wiener in the Viennese apartment of his daughter, 26.9.2012

During our recordings the doorbell rings on one occasion, and the telephone on another – and we spontaneously recall numbers of the Vienna Group or of Roth’s *November symphony*. Ingrid Wiener sees to the two disturbances; Oswald Wiener seems barely irritated by them and continues with narrative exuberance. Not even a defect

on one of our cameras makes him lose the thread.

Oswald Wiener was a member of the Vienna Group along with Gerhard Rühm and was also involved in Viennese Actionism. His descriptions of the historic roots of the *Rarely heard music* are correspondingly expansive and informative, as are his memories of the hostile political environment in Austria at the time, of his legendary “Exil” restaurant in Berlin and, finally, of how Dieter Roth arrived there – Wiener describes him as a “comet in exile”.

Wiener’s perspective on events is tinged with aspects of cognitive science, as one might expect – he reflects on issues of disgrace and failure, dabbling and collaborating and on the claim that art should have a cognitive function. It is on this level that he sees his collaboration and friendship with Dieter Roth – though in his fastidious fashion Wiener first carefully defines the word “friendship” before using it to describe him. He speaks more bluntly and trenchantly of other colleagues,

though towards the close of our conversation this is thanks more to the trusting, meanwhile relaxed atmosphere that has developed.

This fascinating encounter with the leading thinker of the Austrian post-war avant-garde and his genial wife ends after more than four hours.

## Christian Ludwig Attersee, Vienna

On the morning of 27 September 2012 the painter, musician and action artist Christian Ludwig Attersee is waiting for us in a former synagogue in Vienna. This space was meant to have become Dieter Roth's studio, but at the time he felt too old for it and passed it on to Attersee two years before he died. It is a spacious hall with a balcony, innumerable colourful pictures and a large jukebox on which there stands a portrait of Elvis Presley (part of which can be seen on the video of the interview).

Even before we begin our conversation, Attersee gives us a CD documenting the concert series *Attersee und seine Freunde* ("Attersee and his friends"). He speaks of the idea of re-releasing the records of the *Rarely heard music* in similar form. Then he begins to reminisce, somewhat drily, yet also very informative in the details. Today, as back then, Attersee's own amateur music career seems to help him to feel his way keenly into Roth's musical practice. In a manner more penetrating than almost anyone else, he insists that Dieter Roth indisputably possessed abilities as a music performer, but that he knew how to hide them. The *Rarely heard music* was something unique, unrepeatable, where artists, friends and enemies came together to make music. Hitherto inexistent freedoms and moods were created



Christian Ludwig Attersee in his studio – a former synagogue – in Vienna, 27.9.2012

through this music. He tells us with serene naturalness of their most adventurous tricks and their crazy ideas. Attersee's statement that the artists "moved into the audience" during their concerts is illuminating. They threw chairs down from the stage, though never their instruments – so that they could carry on playing.

He goes on to tell us a story that we had not heard before of how Dieter Roth had shattered a very valuable cello from Kremsmünster Abbey. Attersee says laconically that the instrument then sounded just as Dieter had wanted it. Other, similar anecdotes follow, also about Roth's extravagant way with money. Attersee speaks of the "generation of destruction", but distances his own work from it.

Attersee barely alters his tone of voice while telling all this, but to loosen things up we are allowed to listen to his Christmas songs on the music box. He always wanted to treat everything equally, he says, from high art to low pop. But you have to be ten times as good as other artists in order to achieve it. He can do everything, he says, but "at different levels of quality". Then he lets us hear his *Attersee Zigeuner* ("Attersee Gypsies") and his rock'n'roll version of the German Christmas carol *Kling, Glöcklein, klingelingeling* ("Jingle, little bell, jingle").

A little anecdote about Dieter Roth's treatment of books allows him to sum up some of the core aspects of his creativity. You could never pin him down, he says; he always looked for a way forward; he was always the cleverer one, an "absolutely good artist".

To finish, Attersee says he would like to be able to give a concert on the occasion of our exhibition in the Zug Art Gallery.

## Dominik Steiger, Vienna

On the afternoon of 27 September 2012, Dominik Steiger receives us in his splendid art nouveau house in Vienna. It stands on the edge of a park that has an imposing flak bunker from the time of the Second World War. He is a tall, gaunt man, visibly ravaged by illness. He leads us through his spacious attic studio that is suffused with light and full of countless scurrilous

creations and handicrafts. Everything has been lovingly created and displayed, though just shortly before – as we are then told – the whole room had been “ploughed up” because of building work. Later in the day, our conversations will also occasionally be disturbed by the muffled sound of construction noise.

Steiger encourages everyone to walk around freely and to look at everything, and – in his manifest modesty – seems almost to bid us farewell again. But we attach a microphone to this exceedingly sympathetic man and ask him nevertheless to have a conversation with us. It cannot have been wholly unexpected, for he has obviously prepared himself carefully for our meeting. He sits down, unobtrusively but intentionally beside a small work of Dieter Roth that he diligently keeps in his studio.

Steiger’s second wife Renate is present in the background during our visit. He was only released from hospital the day before, and shortly afterwards he will return there again. We experience an impressive, intensive burst of energy from him – he obviously enjoys telling us about old times.



Dominik Steiger in his studio in Vienna, 27.9.2012

“Dieter Roth was a great jester”, says Steiger in a voice that is warm though slightly weak, and he seems to gaze inwardly at his friend while at the same time winking at those around him. His facial expressions and his gestures show how much he admires Dieter Roth – in fact, he developed a physiognomy, derived from observing Roth’s lips, to allow him to recognize geniuses. He always puts his own work second – claiming to have been a very unproductive artist and merely a camp follower in his youth. In the *Berlin Concert*, too, he generally took a back seat, playing an aluminium rattle and banging doors. Everyone was always able to do something, but he never had any success, he says, and he smiles as he says it was depressing at the time.

Besides Hansjörg Mayer and Björn Roth, Steiger is the only man who immediately knows how to fill out the open-ended documentation form that we have provided. Large sections

of our conversation deal with Steiger's own life story, with the *Zupfgeigenhansl*, the Foreign Legion, his literary works, but also with failure. After Roth's death, for example, he wanted to organise a memorial concert for his revered friend – another event of the *Rarely heard music*. For this, he himself rented the Ehrbarsaal in Vienna and invited all their friends to participate. He had even designed a wonderful poster. Hesitantly, Steiger then plays us the video of this event that could hardly have been more awkward or humiliating. Instead of the hundred people expected, only half a dozen came, with not one of Roth's former co-musicians among them. The double drama we witness – the grotesque concert itself and Steiger's expressions while watching this seemingly embarrassing video – was undoubtedly one of the most touching moments during all the conversations we held.

We get the vague impression that Steiger was later excluded from the circle of people involved in the *Rarely heard music*. Much is only hinted at, also by others of our conversation partners, and none of us dares to ask directly about it. Instead, Steiger developed his own musical practices: he demonstrates how he made tape recordings with toy instruments and composed songs in different languages. But listening to these tapes, he says, is almost an impertinence, and he asks us only to concentrate on what is "beautiful". He also likes to compile "stuck moments" and "climaxes" on cassettes, which he also plays to us at length. Utterly introverted, he listens to this music and palpably forgets the passing time and our recording. There follow songs by Ghédalia Tazartès and interesting references to the "sound pieces" by Jean Dubuffet and Brion Gysin that are comparable to Roth and his *Rarely heard music*.

After a conversation lasting nearly four hours, Dominik Steiger shows us his library: lots of bookshelves filled with books and objects by a man to whom he felt very close – Dieter Roth. In passing he mentions the story as to why he did not participate in the *Abschöpfsymphonie*, uttering the following memorable words: "it often happened to me in life that I'm called to go somewhere, and then I go, and then I simply vanish into thin air; I'm still there, but for everyone else I'm gone, somehow I fall away from everything, out of the whole complex".

On 12 January 2014, Dominik Steiger died at the age of 73 after a long illness.

## Arnulf Rainer, Vienna

On the morning of 28 September 2012, Arnulf Rainer and his wife Hannelore receive us on the Mariahilfer Strasse in Vienna. Their spacious attic apartment also holds the artist's comprehensive private archive. They are both visibly surprised at how big our team is, though we had actually informed them of our number in advance. Hannelore places chairs next to a sofa in an adjoining room – arranged almost as in a theatre – and at the front, opposite us, sits the master, occasionally illuminated by rays of the morning sun.

Before we begin our conversation, he gives us a gift of a book signed by him and Roth, *Neo Nix und Neo Mix*. Rainer promptly declares that music isn't his field. We have read a similar statement of his in his contribution to the programme book of the *Berlin Concert*. All the same, his plain speaking surprises us, because almost none of the other participants in the *Rarely heard music* were explicitly from the music world either. Rainer explains his participation by a sense of group solidarity, but also says he had the impression of being the fifth wheel on the waggon with his body poses. So much on the topic of the *Rarely heard music*.

During our conversation, Rainer repeatedly analyses interpersonal constellations and tries to identify psychological mechanisms in the collaborations between artists. Alone among our conversation partners, however, he regards collaboration as of lesser importance when compared to the – for him – more intense experience of working on his own. He also rejects the extreme alcohol consumption that was usual in Roth's circle, and to which all our other conversation partners frankly confess.



Arnulf Rainer in his flat in Vienna, 28.9.2012

Rainer talks openly and at times utters self-criticism about the past. He insists time and again that he felt himself to be someone who offered mere “cue words”, whereas Roth possessed “greater eloquence”. Today he regards the collaborative works as one greater interconnected whole, and even uses the term “Gesamtkunstwerk” (“total work of art”), though he primarily means that one has to understand all these works in their total context. This is why he regrets that it was Roth above all who frittered himself away so quickly, dissipating his energies. We find Rainer’s view particularly stimulating that the barely documentable interpersonal processes involved are an intrinsic component of these collaborations and indivisible from them.

At the close, Arnulf Rainer tells the famous anecdote of how he and Roth had wanted to paint together with an ape in the Viennese Secession. But they failed in their attempt and this enraged Roth so much that – as Rainer mischievously tells it – he sought out another “ape” and destroyed an installation by Joseph Beuys in a highly creative fashion. Rainer describes this as a “shocking end” to his collaboration with Roth.

He then invites us to the Arnulf Rainer Museum in Baden near Vienna, a visit that we make the following day. Rainer recommends taking “the electric” to Baden – though his wife corrects him straightaway, saying the expression is old-fashioned. Today, she says, people say “Strassenbahn” or, in Switzerland, “tram”. After our 90-minute encounter with this artist, who tells his stories in such a spirited fashion, we suddenly realise once again that Roth’s co-musicians are themselves already historical figures!

## **Günter Brus, Graz**

After an intensive week in Vienna with Oswald Wiener, Christian Ludwig Attersee, Dominik Steiger and Arnulf Rainer, we travel on 1 October 2012 to Günter Brus in Graz. We first go to the “Bruseum” at lunchtime, the new museum in the Joanneumsviertel part of town. The curator there, Roman Grabner, takes us through the exhibition that is just being set up and thereby offers us an impressive overview of the varied work of this artist, which is so rich in contrasts.

This visit puts us in the right mood, and on the afternoon we go to Günter and Ana Brus in their large house in rural surroundings on the edge of Graz. The house is furnished very tastefully and with all kinds of *objets d'art*. In the centre of it is the kitchen. Ana Brus straightaway tells us that she just the other day found lots of mushrooms. And our subsequent conversation returns time and again to the topic of mushrooms.

We sit on the veranda next to a magnificent quince tree, all of us at one table. A stimulating, at times humorous conversation immediately develops that effortlessly switches from the visual arts to music and back again. Although he is physically somewhat weak, Brus is still thoroughly on board during our interview and gladly gives of his best.

The mood is relaxed, though a question asked in passing about Dieter Roth and “his” music prompts a swift retort when Ana Brus insists on the “group dynamics” of the *Rarely heard music*. Obviously, a rumour has spread in advance that either our project group or – as Ana clearly suspects – Björn Roth has assigned too significant a role to Dieter Roth in the story of the *Rarely heard music*. Without exception, all our conversation partners are unanimous in stressing the collaborative aspect instead of any individual artistic achievements, and it is striking how often no one can quite remember who had what ideas.

As in the case of the Wieners, the Brus’s dual perspective of certain events proves revealing. Ana and Günter relativise each other’s statements occasionally – as in the question of how women were treated among the participants of the *Rarely heard music* – though without discrediting each other’s answers. Instead, they enrich those answers by adding a further perspective. They are both incredibly eloquent and quick-witted, they love anecdotes and have many personal stories about themselves and the other musicians.



Günter Brus in the restaurant Sterzbauer in Graz, 1.10.2012

In several matters, Brus firmly sets himself apart from Roth and the *Rarely heard music*. He instead tends to a traditional self-understanding of himself as an artist, and his self-critical, selective approach to his own work ultimately proved incompatible with Roth's practices. Nevertheless, Brus has continued collaborating with other artists under other premises, down to the present day.

Brus is very candid about differences of opinion and also about the rivalries among the individual protagonists. Ana objects wonderfully that you can't trust these boys in anything, as many of their stories now exist in all kinds of different variations. It is in precisely these moments that we detect a great empathy for Dieter Roth, despite everything that divided them.

After a good hour, our first conversation is over. Brus is slowly getting too hot in the sun. He says surely we don't have any more questions? – and suggests that now we've finished Ana's delicious elderberry juice we could all go to the local restaurant for a final drink. Brus's current collaborative partner joins us, the Mexican artist Enrique Fuentes. This "final drink" turns into an extended snacking session, and we enjoy a loquacious recapitulation of Brus's 2004 exhibition *Werkumkreisung* ("Circumnavigation of the work") in the Zug Art Gallery. It is odd: this artist who once was declared an enemy of the state, and prosecuted as such, now mixes sociably and without conceit among the village folk assembled in the restaurant, just one character among all the others, who differentiate only by referring to their famous neighbour respectfully as "Herr Professor".

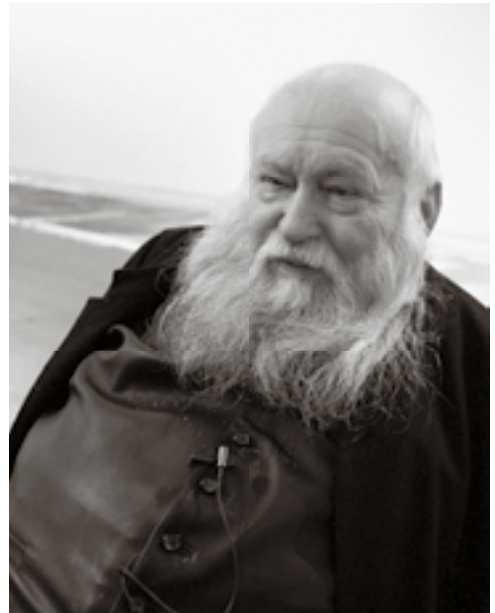
## Hermann Nitsch, Mistelbach

On 20 February 2013 we took the suburban train from Vienna to Mistelbach in the north-east of the province of Lower Austria – a one-hour journey through a vast, snow-covered landscape. Here, in the heart of the wine district, we are due to visit the painter and action artist Hermann Nitsch in his museum that same afternoon. It is a former factory site that has been converted into a museum facility reminiscent of a monastery, and was opened in 2007.

The master receives us cordially and promptly asks us to join him at his working-cum-dining table. The atmosphere is uncomplicated, and everyone helps themselves to drinks and snacks. At first, assistants are busy in the background, hanging pictures for a new exhibition. Nitsch himself asks that they make less noise – the topic of our conversation is obviously important to him.

Initially somewhat daunted by his monumental “orgies” and his deafening symphonies, we quickly discover that we’re sitting here with a man who is humorous and modest. Dieter Roth was not just a good friend to him, but also a generous patron. Nitsch tells new variants of this or that anecdote we’ve already heard – the story in particular of how Roth once stuck thousand-franc notes in the concertina folds of musicians in a pub is one that crops up all the time during our series of conversations!

When we introduce ourselves briefly and mention is made of the Basel Music Academy, Nitsch immediately begins to reminisce. Regrettably, only a part of his descriptions was caught on tape. Those of us who were there can still remember vividly the tales of his time as a guest professor in Iceland that preceded his concert tour through Central Europe and that he says is “legendary” in Iceland – and time and again Nitsch returns to the topic of their vast consumption of alcohol.



Hermann Nitsch in his museum in Mistelbach, Austria, 20.2.2013

Nitsch obviously enjoys being able to hold a professional conversation with the music specialists among us, and he explains the form of his “structural scores”, his rehearsals and his musical models. At his request, his assistant brings scores of actions that clearly illustrate what he’s been talking about. He finds it a special talent that he always hears music by other composers when he is composing. He has evidently incorporated the most varied influences and now refers back to them in a highly personal fashion:

in his conversation, Nitsch quite naturally moves from Anton Bruckner to John Cage and from La Monte Young to Wolfgang Amadeus Mozart.

In comparison to our other conversations, this one is characterised more by a series of questions and answers. Nitsch never expands at length when he talks; he waits for questions and answers them, though he is happy to reminisce and does so in a talkative manner. He reflects surprisingly openly on his own role and how he was occasionally marginalised by his more quick-witted colleagues. All the while, Nitsch uses a simple, very human form of everyday speech when discussing fundamental, complex aesthetic issues. His work may be founded in the Freudian suggestion that the origins of culture lay in smearing faeces, but he uses similar terminology to discuss Bruckner's sensual treatment of sounds. He often hints at his critical distance to other artists only by mentioning that he has offered up his ideas to others, while at the same time always stressing that he does not know if he has been successful in it. His friendly attachments to many artists – such as those of the Fluxus movement – seem for him to stand above this discourse.

Nitsch initially excuses himself for being somewhat tired, as he returned from a trip to Asia just before meeting us. This is probably why his answers become more meagre after an hour of talking with us, and on one occasion he even nods off.

After one-and-a-half hours Nitsch finally interrupts the conversation by asking us to view a place of “contemplation” – an archaic *mise-en-scène* that he has created in the subterranean floors of the museum. After that he will be happy to answer more of our questions, but he has to carry on working now. And indeed, after we return, we find him hard at work again among his assistants. A second part to our conversation does not come about, but a day later we visit the Nitsch Foundation in Vienna, which affords us further insights, especially into the musical aspects of his work.

## Björn Roth, Mosfellsbær

Our journey to Iceland to visit Björn Roth and his family took place from 22 to 27 June 2013, and it turned out to be the high-point of our joint expedition. Since Björn is often in Basel and still maintains his father's studio in the Hegenheimerstrasse, we initially thought of recording our conversation there. In many respects it would have been far easier. But looking back, not only was the Iceland visit well worth it: it proved to be well-nigh crucial. One can hardly understand Dieter Roth's work in its entirety without having seen the powerful, abundant natural creative processes at work on this wonderful island, and without having got to know the people there. Furthermore, our visit means that we remain faithful to our concept of visiting and interviewing each of our artists on their home ground. Especially in the case of Björn Roth, our week spent together led to a mutual sense of trust that became a fundamental basis of our collaboration for the exhibitions in the Zug Art Gallery and in the Hamburger Bahnhof in Berlin, as well as for the associated publication *Dieter Roth and Music*.



Björn Roth in his studiohouse in Seyðisfjörður, 26. 6. 2013

With the exhibitions in mind, we are joined in Iceland by Gabriele Knapstein of the Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin and Karin Seinsoth from the Zurich gallery Hauser & Wirth. On the first day after our arrival in Iceland, Björn Roth receives us very cordially and takes us to his studio in Álafoss near Mosfellsbær. He devotes the whole week to us and is ready to answer our questions. At first we want to record our conversation as soon as possible in order to capture the spontaneity of the first encounter. But for Björn it is palpably too soon; he first leaves us on our own in his private archive so that we can look through treasures of which we hitherto had no idea. It's also clearly important to him that we should get to know each other better on a personal basis. This is important to know when watching the recording;

in contrast to all our other encounters, we spent several days together, travelling, eating, talking and enjoying ourselves in high spirits before the recording was made.

Björn's studio stands right next to the carpenter's workshop of Gunnar Helgason, who is an important collaborative partner of the Roth family. He is also the owner of a neighbouring café where numerous pictures and other mementoes of Dieter Roth can be seen. The recording studio Sundlaugin is within earshot, as it were, where the famous Icelandic rock band Sigur Rós also makes its recordings. The well-known Icelandic musician Davíð Þór Jónsson also works quite close by. Both of these men will later feature in our project.



Björn Roth in Loðmundarfjörður, 25. 6. 2013

An early highlight is our prompt discovery of the original briefcase with the complete edition of the *Harmonica Curse*. The collection of cassettes and Polaroids that has been painstakingly made by Gianni Paravicini is at a stroke vastly expanded – and the result is euphoria. Dieter Roth's Bösendorfer grand piano and selections from his comprehensive record collection are also here, as are many of his own published works, books, records and piles of cassettes about whose content neither their labels nor Björn Roth can give much information. On the evening we are invited to eat with his family, and his sons

Oddur and Einar prove not just to be indispensable assistants in the work of their father and grandfather, but also brilliant cooks and sympathetic hosts. We enjoy a thoroughly convivial, exhilarating evening, at the end of which Björn picks up his guitar and sings for us.

Overall, Björn Roth takes his time – in other words, he gives us time, undoubtedly quite intentionally, to let the surroundings, the culture, the island and Icelandic customs have their impact on us. He speaks a lot about cultural differences, about the different rhythm of life here. Like his father, he is multicultural

by nature and has travelled much. His observations let us get something of an idea as to what Iceland might have meant to Dieter Roth.

On the Sunday Björn's son Oddur drives us by jeep to Hellnar at the foot of the Snæfellsjökull volcano. Dieter Roth lies buried in the cemetery there. On his gravestone we see the traces of the beer that Björn occasionally pours onto it to share a drink with his father. Then we are given an extended visit to Roth's house, situated directly by the cliffs. We are especially fascinated by the large library that is a witness to Roth's extensive reading in several languages. One particular focus seems to be biographies of artists and editions of letters. The guest books are also very revealing, for they include not a few references to making music with guests and even brief snippets of musical notation. Music is obviously very important in the Roth family. Oddur then takes us to a café that offers not just food and drink but also local products for sale, including a CD by someone called Ólína, about which the CD booklet states that Roth's son Karl arranged for it to be recorded in the house we have just visited. Even Dieter Roth is mentioned as having been present in spirit. When we ask who the singer Ólína Gunnlaugsdóttir is, Oddur says laconically that she is the woman who's making our sandwiches over there in the corner. Her melancholy Icelandic pop songs brighten up our journey back.

On Monday, Björn wants to take us to Seyðisfjörður in order to show us another place where his father worked. We set off from Reykjavík's small local airport where an hour's flight inland takes us right across the wild heart of the island to its eastern seaboard. In Egilsstaðir Björn has already organised a bus and a driver, who after an obligatory stop in a "Vínbúðin", a shop selling tobacco and alcohol, takes us along a little pass that brings us to Seyðisfjörður. The boat house lies a little way outside the town; it has a workshop attached and an attic that has been converted into a living area. We eat lunch in the Skaftfell bistro, whose interior was partly designed by Dieter Roth, and here we meet the Icelandic artist Tumi Magnússon, the son of Magnus Pálsson, an artist friend of Dieter Roth. Björn announces that soon a fishing boat will arrive to take us to Loðmundarfjörður, the next fjord just to the north. We don't yet know why we have to visit this uninhabited place that is

so difficult to reach. Only later does it become clear that it is here that the Roth family has its hunting grounds. During the 90-minute journey we are reminded of photos that Dieter Roth made in this wonderful bay with its distinctive sandbanks and the meandering river delta.

After a long trek by foot we reach a parked jeep that first has to be made roadworthy again before it can take us on its stuttering, fantastic journey to a farm where eiderdown is made. Misled by the Nordic sun, we slowly begin to realise that the promised “brief trip” to this valley is turning into a two-day adventure. Late in the evening we finally reach a jumble of huts, equipment and winterproofed material stores, far to the back of the fjord. This was apparently all built according to Dieter Roth’s plans, though he himself did not live to see them realised. It’s now clear to everyone that we will have to spend the night here, though luckily we have emergency rations with us to eat – to what extent Björn has consciously planned this situation remains vague. But there is no doubt that he is enjoying being with us in this wonderfully lonely place. His sense of wellbeing means he has soon nodded off on the reindeer skins that have been laid out, and we all have to decide on our own who is to sleep where.

The next day, Tuesday, is cloudless and warm, but we have to wait until the fisherman has made his daily catch before he can come and take us back to Seyðisfjörður. We spend the day hiking, observing reindeer, looking for stones and chatting cosily. It has been an immensely enriching experience, and finally we leave this place of calm on Iceland’s most distant margins and fly back to the west coast.

Wednesday is rainy and stormy, and now we finally record our interview. From early childhood Björn was very close to his father – helping him in his work, drawing, and assisting, and sometimes he doesn’t remember clearly any more what he helped with. He started off as an assistant but became more and more of an artistic partner and thereby a participant in his father’s collaborations with other artists. Björn’s descriptions of living with the Wieners in Berlin, of experiencing the *Abschöpfungssymphonie* and Nitsch’s performance at the Music Academy in Basel, and of his collaboration with him in the “Bali” recording studio – all these are highly informative and cast new light

on what the other artists have said in our previous interviews. During a pause in the conversation, Björn drives us to a nearby house where the “Bali” recording studio used to be – it’s now a rather bourgeois private apartment.

“Art is an act of survival” is something that Dieter taught his son – something he himself lived out and that he proved was possible. Björn too cannot keep his children from living that same way. Oddur, for example, is a great help to him in keeping the business going – he had a very strong bond with his grandfather, with whom he also enjoyed the loveliest, craziest experiences. Björn is critical of the current commercialisation and musealisation of his father’s art, even though he is aware that he is automatically part and parcel of this whole system. He regrets that conservation considerations mean that audiences are mostly no longer allowed to use Roth’s musical objects when they are exhibited. This goes against his father’s basic tenets. Björn wants to use his role as co-author and assistant to circumvent this fact by making contraptions that the public will be able to use and that can be exhibited alongside the “untouchable” works. Such suggestions are very important for our planning of the exhibitions in Zug and Berlin. We mustn’t keep everything behind glass; there has to be some kind of interaction.



Björn Roth in the restaurant Skaffell in Seyðisfjörður, 26.6.2013

Already on the first day of our journey, Björn played us a song on a little xylophone built by André Thomkins that generally stands on Dieter Roth’s grand piano. In order to put this on our video too, we ask him to repeat the performance. Björn does so, but in contrast to his first version this new performance is somewhat distorted in a clownish manner. He then calls on the neighbouring Icelandic musician Davíð Þór Jónsson and asks him to play for us on Roth’s Bösendorfer piano. Jónsson traverses his whole repertoire, from Schubert’s *Erlkönig* and Wagners *Ride of the Valkyries* to Helge Schneiders *Käsebrot* – and, finally, even

snippets of Dieter Roth's *R adio Sonata*. Björn later tells us that Jónsson is currently learning the *R adio Sonata* by listening to the recording of it.

That evening, we go to the nearby Sundlaugin studio to witness a male-voice choir singing Jónsson's music for an archaic Icelandic film *Hross í oss*. On Thursday, our last day, we are given a big surprise in that same studio. Björn has asked the sound engineer there, Birgir Jón Birgisson, to digitise two hitherto unknown tapes during our visit. On one of them we hear a late recording of Dieter Roth at the piano – Björn suspects that it is from the last weeks of his life. On the other we find, to our great surprise, a remix of the live recording, hitherto considered lost, of the *Quadruple Concerto*! Thus our intensive week in Iceland ends with a great sense of happiness that we now have an incredible amount of material for our research, and we are full of gratitude to Björn Roth and his family.

## Gerhard Rühm, Cologne

As it happens we had already met Rühm in person a year earlier, because he had by chance been in Vienna on the evening of our conversation with Arnulf Rainer, and we all attended a reading that he gave in a gallery. So we were able to establish initial contact, and we never forgot Rühm's spontaneous declaration that he had laughed silly when he heard about our project, for Roth, he said, was really never a musician at all.

On 11 September 2013, Gerhard Rühm and his wife Monika Lichtenfeld receive us in their large apartment in an old building in Cologne. Rühm suggests that he should sit in the living room in front of a wall of mirrors near a large window with a view onto a city park. Sweets and drinks are handed round. We can refrain from setting up any artificial light, but the stormy weather on this autumn afternoon will later mean that the lighting conditions get progressively darker. Gerhard Rühm, on the other hand, becomes ever more animated as he reminisces. At the start he says he is sorry that he is very tired, but that is hardly noticeable during the conversation. He tells us of many new, challenging projects, in particular of editions being made of his

own extensive creative oeuvre – and it is this topic that now and then also calls him to the telephone during our interview.

Rühm has prepared himself carefully for our meeting, and made several notes. Like many of our other interview partners he at first assumes that we will edit our recordings down to a few statements, and that we are primarily interested in a few facts about Dieter Roth and in memories of him. But since the conversation also centres to a large degree on his own artistic work and especially on the Vienna Group, we are able to elicit fascinating new insights and reflections from Rühm, some of which clearly only come to mind while he is speaking. He is refreshingly candid in his description of his special role as the only professional musician in the *Rarely heard music*, and also on the influence this experience had on his own later work, though it might seem that it had little visible impact. As we expect, Rühm stresses the significance of language and language criticism in the context of the Vienna Group and the Berlin Circle. Of all the musicians involved, Rühm was clearly the most prominent writer, and he illuminates this aspect of Roth's work and of the collaborative projects in a manner that is very valuable to our interview series. It is obvious to us that he admired Roth as an author and artist more than as a musician, but he is somewhat more reticent in his assessment of Roth's musical qualities when we tell him of the results of our research.

During our conversation, Rühm affords us several highly intimate insights into his own oeuvre, especially about how he wrestled with his urge to perfection and to master his craft, and how he suffered somewhat from Roth's method of publishing everything that they recorded; but on the other hand, he also in private experimented with spilling a cup of coffee over a drawing... his description of his first chance encounter with Dieter



Gerhard Rühm in the Christine König Gallery, Vienna, 29.9.2012

Roth in Bern testifies to the deep sympathy that existed between these two so very different artists.

Rühm also turns out to be a fascinating observer of events on the periphery of the Second Viennese School, of the music scene in Cologne, its Studio for Electronic Music and the Cologne Fluxus artists. Whereas other discussion partners such as Oswald Wiener and Günter Brus tended to set up demarcation lines between them and the Fluxus movement, Rühm tellingly stresses their “smooth transitions” and collegial relations. In general, Rühm’s remarks are characterised by clarifications of many different developments, and connections and mutual stimuli between the different artistic trends. Since he himself has published several times about the Vienna Group and the *Rarely heard music*, he is more used to being able to identify the larger-scale connections. Thus he also makes a highly informative comparison between Dieter Roth and Kurt Schwitters. He also mentions writers such as Otto Nebel, Franz Richard Behrens, Carl Einstein, Eugen Gomringer, Emmett Williams, Eugène Ionesco and h. c. artmann, as well as “écriture automatique” and the Lettrists. His descriptions of one idea that was never realised are fascinating – together with Roth and Wiener, he had wanted to make a film about an ordinary person who happened to have the same name as Heinrich von Kleist.

Rühm’s great erudition, the sharpness of his mind and his unusually broad artistic palette all become evident once more on our final walk through his apartment, which contains a comprehensive private library and in which room after room is dedicated to music, painting and literature. Here and there we also descry artworks by his collaborators in the *Rarely heard music* with which Rühm clearly still surrounds himself today as he works.







The expedition crew in Seyðisfjörður (f.l.t.r.): Michel Roth, Karin Seinsoth, Matthias Haldemann, Gianni Paravicini, Jana Bruggmann, Björn Roth, Karin Wegmüller, Flurina Paravicini, Aufdi Aufdermauer, Gabriele Knapstein

*Selten gehörte Gespräche* erscheint anlässlich der Ausstellung *Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik* im Kunsthaus Zug, 6. September 2014 bis 11. Januar 2015, und in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 14. März bis 16. August 2015.

*Selten gehörte Gespräche* is published on the occasion of the exhibition *And away with the minutes. Dieter Roth and Music* held at the Kunsthaus Zug from 6 September 2014 to 11 January 2015 and at the Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, from 14 March to 16 August 2015.

Herausgeber | Published by  
Edizioni Periferia  
Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel  
Kunsthaus Zug

Eine Publikation der Abteilung Forschung & Entwicklung der Hochschule für Musik Basel, [www.musikforschungbasel.ch](http://www.musikforschungbasel.ch) | A publication of the Research and Development Department of the University of Music Basel, [www.musikforschungbasel.ch](http://www.musikforschungbasel.ch)

Texte | Essays  
Flurina Paravicini, Luzern  
Michel Roth, Basel

Gestaltung | Design  
Camillo Paravicini, Luzern  
Stephan Fiedler, Berlin

Übersetzung | Translation  
Chris Walton, Solothurn (e)

Korrektur | Proofreading  
Katrín Günther, Berlin (d/g)  
Achim Huber, Saarbrücken (d/g)  
Chris Walton, Solothurn (e)

Redaktion | Edited by  
Flurina Paravicini, Luzern

Bildbearbeitung | Image Processing  
Brigitte Hürzeler, Luzern

Druck | Printed by  
Offsetdruckerei K. Gramlich, Pliezhausen

© 2014 Edizioni Periferia; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel; Kunsthaus Zug  
© 2014 Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

Link zu den Gesprächsaufzeichnungen | Link to the recorded conversations:  
[www.dieterrothmusic.ch](http://www.dieterrothmusic.ch)

Gesprächsaufzeichnungen | Conversations recorded by  
videocompany, Zofingen

Fotos | Photos

**Roland Fischer (121)** · Peter Frese (Back Flap) · **Karin Mack (Front Cover, 2, 32, Back Cover)** · Gianni Paravicini (9, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 24, 27, 29, 125, 126, 128, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 140, 143, 145, 148/149) · **Kurt Wyss (152)**

Diese Publikation hätte nicht entstehen können ohne die grosszügige Unterstützung und tatkräftige Mithilfe von | This publication would not have been possible without the generous support and active assistance of

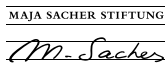
Christian Ludwig Attersee, Wien · Jana Bruggmann, Berlin · Günter und Ana Brus, Graz · Renate Ganser, Wien · Anne-May Krüger, Basel · Michael Kunkel, Basel · Monika Lichtenfeld, Köln · Hansjörg Mayer, London · Hermann Nitsch, Mistelbach · Arnulf und Hannelore Rainer, Wien · Björn Roth, Mosfellsbær · Gerhard Rühm, Köln · Karin Seinsoth, Hauser & Wirth, Zürich · Dominik Steiger, Wien · Oswald und Ingrid Wiener, Wien · Kamerateam Karin Wegmüller und Aufdi Aufdermauer, videocompany, Zofingen

Mit freundlicher Unterstützung von | With the kind support of

Anliker-Stiftung für Kunst und Kultur, Emmenbrücke  
Erna und Curt Burgauer Stiftung, Zürich  
FUKA-Fonds, Stadt Luzern  
Hauser & Wirth  
Kanton Luzern  
Maja Sacher Stiftung, Basel  
Pro Helvetia, Zürich  
Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Mobiliar Genossenschaft  
Stiftung Landis & Gyr, Zug  
UBS Kulturstiftung

Diese Publikation ist nur in der Box-Edition erhältlich.  
This publication is only available in the box edition.

Published by Edizioni Periferia, Luzern / Poschiavo  
[www.periferia.ch](http://www.periferia.ch)



prohelvetia

KANTON LUZERN  
Kulturförderung  
**SWISSLOS**

