

Dieter Roth

und die Musik / and Music



Quadrupelkonzert

Dieter Roth und die Musik / and Music



Quadrupelkonzert

Text von | Essay by

MICHAEL KUNKEL

Edizioni Periferia

di sinlose erschainung: zb ain einzelner ton
di erschainung mit sin: zb ain ton der hanswurst sagt
ie komplizirter (zusammengesetzter) aine erschainung ist
desto mer sin hat si

(Dieter Roth)

MICHAEL KUNKEL

«Kann jemand hier Klavier spielen?»

*Dieter Roth an der Musik-Akademie Basel:
Quadrupelkonzert (mit Zugaben)*

Dieter Roth an einer Musik-Akademie: Das scheint paradox. Findet Dieter Roths Musikpraxis nicht konsequent ausserhalb professioneller Musikinstitutionen statt? Sind die Lärmorgien der *Selten gehörten Musik*¹ nicht ein Schlag ins Gesicht einer Musiktradition, deren Selbstverständnis auf sorgsamer Pflege und Ausbildung musikalischer Fertigkeiten gründet? Ist die überwiegend klägliche Klanglichkeit von Musikprojekten wie *Romenthalquartett* (1976), *The Kümmerling Trio* (1979) oder *Harmonica Curse* (1981)² nicht eine Manifestation der Missachtung jener ästhetischen Werte, die an Konservatorien vermittelt werden? Sind Curricula von Musikausbildungsstätten nicht darauf hin ausgerichtet, Roth-Tugenden wie Nichtkönnen, Schiefgehen und Versagen unter Schweiss und Tränen auszutreiben? Und wenn Schiefgehen und Versagen oder Schweiss und Tränen schon ein Thema an Musik-Akademien sein sollen: Hat deren Behandlung dann nicht auf der soliden Grundlage hohen professionellen Vermögens zu erfolgen? Oder wenigstens mit einem Minimum an Subtilität oder Noblesse? Und falls ja: Was wäre diesbezüglich von Dieter Roth zu lernen?

Womöglich wollte Dieter Roth nicht unbedingt ein Missachter oder Nichtkönnner sein. Auch als Musiker oder vielmehr noch als Dichter hätte er wohl gerne dazugehört.³ Was die Musik betrifft, gab es einmal für ihn die Möglichkeit, in eine Akademie einzutreten. Und zwar keineswegs durch die Hintertür: 1977 lud Friedhelm Döhl, der damalige Direktor der Musik-Akademie Basel⁴, Dieter Roth ein, im Grossen Saal der bekannten, ehrwürdigen und traditionsreichen Musikinstitution ein Konzert zu geben. So kam es am 23. Februar 1977 zum *Quadrupelkonzert* genau an jenem Ort, an dem Generationen

von Hochleistungsmusikern Diplomprüfungen abgelegt oder musikgeschichtlich relevante Ereignisse wie die Uraufführung von Béla Bartóks *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (1936) stattgefunden hatten. Es handelt sich um einen seltenen Besuch des Musikers Roth in der Welt der Musik, der kurzzeitig für Verwirrung sorgte und zu einigen weiteren Aktionen führte – etwa zur Produktion einer Schallplatte mit Klaviermusik Friedhelm Döhls (*Odradek* für 2 offene Flügel, 1976, und *Black & White, Improvisation für Diter Rot und e und h in Basel am 15. September 1977 um Mitternacht*) in «Dieter Roth's Verlag» sowie zur Aufführung von Hermann Nitschs *5. Sinfonie* mit «Studenten der Kunstakademie Reykjavík und anderen Mitwirkenden» wiederum im Grossen Saal der Musik-Akademie Basel am 23. Oktober 1980, die ausdrücklich «Dieter Roth herzlichst zugeeignet» ist.⁵ Trotzdem blieb die Musik Roths bei Musikern nahezu unbekannt und figuriert auch sonst bisher eher als Seitenaspekt eines überaus eifrig diskutierten, wahnwitzig umfänglichen wie facettenreichen Gesamtwerks.⁶ Als singuläre Einlassung in die Musikwelt und durchaus «zusammengesetzte erschainung»⁷ markiert das *Quadrupelkonzert* einen flüchtigen Kreuzungspunkt zwischen scheinbar unvereinbaren Kunstauffassungen.

Bekanntlich hat Dieter Roth seine Werke nicht im Geheimen vorbereitet, sondern sehr viel daran gesetzt, Entstehungsumstände oder Arbeitsspuren ganz offenzulegen, so dass resultierende Werkgestalten und Dokumentation von Genesen untrennbar verschmelzen, ja letzteres sehr häufig den Primat beanspruchen kann (wie etwa im Fall der *Tischmatten* oder der *Fussböden*, die zuerst eigentlich nur Arbeitsunterlagen waren). Insofern vermitteln Entstehungsgeschichten nicht Informationen über fertige Werke, sondern sind primäre Kunsterfahrung. Dies erinnert daran, dass Philologie ein Abenteuer sein kann. Die Anbahnung des *Quadrupelkonzerts* wie dessen Wirkung ist im Archiv der Musik-Akademie Basel nahezu lückenlos dokumentiert. Hinzu kommen nebst Zeitzeugenberichten weitere Materialien aus den Beständen der Dieter Roth Foundation in Hamburg und diverser Privatarchive (Friedhelm Döhl, Lübeck; Björn Roth, Reykjavík), so vor allem Tonbänder mit Aufnahmen des *Quadrupelkonzerts* und ein Zusammenschnitt, der offenbar in Hinblick auf eine Veröffentlichung vorgenommen wurde und hier als Schallplattenedition zusammen mit einer Auswahl an Schrift- und Bild-

quellen erstmals zugänglich gemacht wird (Bezugnahmen auf faksimilierte Dokumente sind in diesem Kommentar jeweils direkt gekennzeichnet, alle Video- und Audiodokumente finden sich auf www.dieterrothmusic.ch). Diese günstige Quellenlage ermöglicht es, wesentliche Merkmale und Kontexte von Roths ‹solistischer› Musikpraxis anhand eines speziell situierten Fallbeispiels zu erfahren.

«Eine neue Variante der ‹Musik›»

Friedhelm Döhl hofft auf nichts Geringes – daran lässt diese Formulierung aus einem Brief an Dieter Roth vom 2. Dezember 1976 kaum zweifeln (Dokument 2). Vielleicht deswegen scheinen die Zeugnisse der Vorbereitung des *Quadrupelkonzerts* von einem gewissen Elan getragen. Am Anfang steht eine schwungvoll hingeworfene undatierte handschriftliche Notiz Döhls, die bereits die wichtigsten Eckdaten enthält (Dokument 1). Wohl auf Basis dieses Gedächtniszettels entsteht als offizielle Initiation eine aufschlussreiche Aktennotiz, die auf den 3. Dezember 1976 datiert ist:

«Aktennotiz | Gespräch mit Diter Rot, nach der Vernissage zur | Tinguely-Ausstellung | 26. November 1976 | Wir beschliessen ein Konzert mit Diter Rot in der Musik-Akademie. | Diter Rot ist in erster Linie bekannt als Maler (Eat-Art etc.) und Schriftsteller (über 50 Bücher). Weniger bekannt ist, dass er auch Musik macht, auf dilettantische, aber abenteuerliche Weise. | Mein Bruder [der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Reinhard Döhl] berichtete mir über stundenlanges Cembalospiele, im Südwestfunk (Abteilung Essay, Leitung Helmut Heissenbüttel, Reihe ‹Musik der Autoren›) wurde eine Sendung mit Diter Rot am Klavier aufgenommen. | Plan für die Musik-Akademie: | Diter Rot an einer elektrischen Orgel (Hammond) oder anderen elektrischen Orgeln und eventuell auch der grossen Orgel des Grossen Saales. | Schliesslich Plan: Quadrupelkonzert an vier Orgeln: 3 elektrischen Orgeln und der grossen Orgel, eventuell auch mit Handorgel. | Termin im Februar. Wir müssen Diter Rot so schnell wie möglich einen möglichen Termin mitteilen. Wichtig ist, dass in den zwei Tagen vorher Einübungsmöglichkeiten für Diter Rot im Grossen Saal bestehen. | Anfang des Konzerts unbestimmt, zwischen 6–9 Uhr (7–8 Uhr)? | Bedingung für Diter Rot: eine Flasche Whisky und (möglichst offenes) Bier. | Plakat wird entworfen von Diter Rot. Wir müssen ihm sagen, was drauf stehen muss. (Musik-Akademie, Datum, Diter Rot, Quadrupelkonzert.) | Handschin plant zur gleichen Zeit eine Aktion in seiner Galerie. (Eine improvisierte Diter-Rot-Zeichnung?) Für Diter Rot ist das Konzert in der Musik-Akademie etwas Besonderes. Die Galerie Handschin fungiert

für ihn unter der Kategorie Geschäft. Daher möchte er nicht, dass diese sich an den Musik-Akademie-Plan dranhängt. (Diter Rot hat mit Handschin etwas problematische Erfahrungen in finanzieller Hinsicht gemacht.) Diter Rot möchte kein gemeinsames Plakat mit Musik-Akademie und Handschin, revidiert dann aber seine Meinung offenbar. Umgekehrt liegt auch uns daran, die Aktion Diter Rot als etwas Besonderes erscheinen zu lassen.» (Dokument 3)

Friedhelm Döhl verwendet überwiegend die Schreibweise «Diter Rot», die der Künstler in seiner frühen konstruktivistischen Schaffensphase eingeführt hatte und seine Nähe zur Konkreten Poesie erkennen lässt – der Titel von *Black & White, Improvisation für Diter Rot und e und h* zeigt an, dass Döhl die Verwirrung um die Namensschreibweisen sowie die Whisky-Prämisse auch als Pianist beschäftigten. Das Zusammentreffen von Döhl und Roth bei der Vernissage einer Tinguely-Ausstellung erinnert daran, dass gerade die Begegnung mit dem Werk Jean Tinguelys im Jahr 1960 bei Roth ein Umdenken bewirkt hatte:

«da war alles so verrostet und kaputt und hat so einen Krach gemacht, und ich war [...] einfach tödlich beeindruckt. Das war gegen meinen Konstruktivismus einfach eine ganz andere Welt, das war so etwas wie ein Paradies, das ich verloren hatte.»⁸

Diese Erfahrung brachte eine Situation, die Dieter Roth als «Umkippen» bezeichnet und dazu führte, dass er sich «1964 [...] schon mit Schmutz, mit Schimmel» beschäftigt habe («da war mein konstruktiver Stil schon weg»⁹) – was zu Missverständnissen führen konnte, wenn Auftraggeber über den aktuellen Stand des Roth'schen Schaffens nicht informiert waren und anstatt der erwarteten konstruktivistischen Kunst Verweungsobjekte erhielten.¹⁰

Mit der Umschreibung «dilettantisch, aber abenteuerlich» benennt Döhl ein wichtiges Movens der Musikpraxis Dieter Roths, wobei die «Abenteuer» vor allem aus dem Erzwingen oder Zulassen einer dilettantischen Haltung bzw. dem Akzeptieren aller möglicher Ereignisse und insbesondere Fehlleistungen resultieren («was kommt, das kommt»¹¹) – insofern überrascht der Hinweis auf «Einübungsmöglichkeiten», da gerade das Unvorbereitete, Danebengehende und Peinliche zentrale intentionale Merkmale von Roths Musikpraxis sind. Ein Beispiel dafür ist die für den SDR (Süddeutscher Rundfunk) produzierte und live ausgestrahlte *Radio sonate – Radiohaus-Klage Musik* (1976, bereits das demonstrative Belassen der Schreibfehler im Titel des

Werks spiegelt Roths ästhetischen Ansatz), auf die sich Döhl wahrscheinlich bezieht. Dieses Werk ist wesentlich davon bestimmt, die zur Verfügung stehende Sendezeit von 45 Minuten ohne einen musikalischen Einfall («Mir fällt gar nichts ein heut' morgen») und mit nur gering ausgebildeter pianistischer Fertigkeit an einem Klavier auszufüllen. Thema des Stücks wird so das als quälend langsam empfundene (Nicht-)Vergehen der Zeit, worüber Roth sich immer wieder beklagt («Verdammt, die Zeit geht langsam hin!»), was wiederum empörte Reaktionen seitens der Zuhörerschaft noch während der Ausstrahlung der Livesendung hervorrief – der Untertitel erhält dadurch einen doppelten Sinn. Ein weiteres bestimmendes Merkmal dieses Werks, das 1977 dann als Schallplatte publiziert wurde, ist der ungeschönte Einbezug der Produktionsbedingungen, zu denen Dialoge mit dem technischen Personal (nebst ständigen Erkundigungen nach der bereits abgelaufenen Zeit vor allem insistierendes Bitten, auf technische Manipulationen jeglicher Art unbedingt zu verzichten) ebenso gehören wie ausgiebiger Konsum von Bier und Whisky, der sich in zunehmender Trunkenheit recht deutlich manifestiert.¹² Die Aktennotiz belegt, dass letztgenannter Parameter auch für das *Quadrupelkonzert* von Beginn an vorgesehen war.

Bezeichnenderweise fiel die *R adio sonate* nicht unter die Verantwortlichkeit der Musikabteilung des SDR. Das *Quadrupelkonzert* ist womöglich das einzige Beispiel für ein Musikwerk von Dieter Roth, das von einer professionellen Musikinstitution angeregt und unterstützt wurde. Aber auch dieses Werk entfaltet sich im Kontext anderer Ausdrucksformen, als dessen integraler Bestandteil etwa Entwurf und Realisierung des erwähnten Plakats angesehen werden kann. Demgegenüber steht die Absicht der Abgrenzung zur zeitgleichen «Aktion» in der Galerie Felix Handschin in Basel, die wohl auch im stark ausgeprägten grundsätzlichen Misstrauen Roths gegenüber Galerien, Verlagen, Agenten etc. gründet – ein guter Teil seines künstlerischen Erfindungsreichtums speist sich aus der Durchsetzung von Unabhängigkeit gegenüber Kunstinstitutionen.¹³ Die Unterscheidung zwischen «Geschäft» und «etwas Besonderem» entspricht durchaus der Praxis einer Art Querfinanzierung, da es Dieter Roth seit dem durchschlagenden Erfolg zumal seiner «Schimmel und Schmuddel»-Objekte seit Mitte der 1960er-Jahre möglich war, durch deren massenhafte Produktion («Quantität statt Qualität»¹⁴) und Einspeisung in den Kunstmarkt auch weniger

einträgliche Kunstformen zu finanzieren, so etwa die enorm aufwendige und kostspielige Herausgabe des dichterischen Werks.

Die künstlerische Physiognomie Roths ist dem Spartendenken des Kulturbetriebs inkommensurabel – gleichzeitig verstand er es, dessen materielle Gesetzmässigkeiten zur Entfaltung eines interdisziplinären Furors geschickt auszunutzen. Das Thema «Handschin» behandelt Friedhelm Döhl in einem Brief an Dieter Roth vom 2. Dezember 1976 nicht ganz zuletzt in diesem Sinne:

«Was Deine Pläne mit der Galerie Handschin betrifft, so möchte ich Dir da keinesfalls hineinreden, weil das geplante Konzert seinen Reiz ja daraus bezieht, dass es etwas Besonderes ausserhalb der kommerziellen Kunstszene ist. Andererseits ist Felix Handschin ein Freund von uns, einer der wenigen Vollblutmenschen in Basel und als solcher auch ziemlich ausserhalb im guten Sinne. So gesehen könnte eine Ausstellung bzw. Aktion von Dir in der Galerie Handschin zur selben Zeit den Dieter Roth-Effekt in Basel erhöhen, erweitern, vertiefen, verlängern, verbreitern und so weiter. Und auch wir persönlich wären natürlich sehr neugierig auf eine in diesen Februartagen ausserdem stattfindende weitere Rot-Demonstration.» (Dokument 2)

Konkurrieren oder kooperieren? Die Lösung ist typisch baslerisch. Am 10. Februar 1977 schreibt Handschin an Döhl:

«Sehr geehrter Herr Professor, | im Hinblick auf die kommende Ausstellung möchte ich Ihnen [handschriftlich korrigiert: Dir] vorschlagen, dass wir getrennt marschieren, aber vereint zuschlagen. Die Basler Zeitung wird einen grösseren Artikel in der «BaZ am Sonntagabend» vom 20. Februar von Redaktor Peter Burri bringen – also nicht ein «ingesandt». | Spätestens an diesem Freitag kann ich Dir mitteilen, was Dieter Roth in meiner Galerie effektiv macht. Ich bin überzeugt, dass diese sogenannte Dieter Roth-Woche ein Erfolg wird und ich bin ganz sicher, dass DEIN grosser Saal bumsvoll wird.» (Dokument 10)

Später kann Döhl nicht umhin, im interdisziplinären Spannungsfeld letztlich einen Triumph für die Musik zu verbuchen:

«Der Galerist und unser gemeinsamer Freund Felix Handschin – der gleichzeitig (in der Vorbereitungsphase des Konzerts) eine D.R.-Ausstellung machte «cash & carry» – war genervt, weil D.R. sich während der Ausstellung – statt auf die zu malenden (und zu verkaufenden) Bilder [Dokument 11] – nur auf das Konzert spitzte. Es war für ihn offensichtlich wichtiger, näher, irgendwie «existentieller».»¹⁵

Allein der Titel der Ausstellung bei Handschin weist darauf hin, dass Roth die kommerzielle Motivation nicht zu verbergen

bemühte – vielleicht thematisierte er gerade diese in der Kunstaktion? Vorläufig verdichten sich in den Akten der Musik-Akademie Basel komplexe Interdependenzen und Idiosynkrasien zwischen Musikwelt und Kunstwelt in einer Kulturstadt.

«Schönberg revenged!»

Aus einer weiteren, auf den 22. Dezember 1976 datierten Aktennotiz geht hervor, dass der Ablauf des *Quadrupelkonzerts* schon frühzeitig festgelegt wurde:

«Aktennotiz | Betrifft: Konzert Diter Rot | Das Konzert findet definitiv am 23. Februar 1977 statt. | Quadrupel-Konzert: | Grosse Orgel, Hammond-Orgel, Yamaha-Orgel und Trompete oder Althorn. | Kein Honorar, aber dafür etwas zu trinken. | Konzert besteht aus 4/4: | a) 20 Minuten Musik mit gleichzeitiger Aufnahme, | b) Reproduktion von a) + neues Spiel, | c) Reproduktion von a) und b) + neues Spiel, | d) Reproduktion von a) und b) und c) + neues Spiel.» (Dokument 4)

Diese Notiz beinhaltet die wesentlichen Parameter des *Quadrupelkonzerts* fast wie in einer Konzeptpartitur. Wie leicht ersichtlich ist, figuriert die Zahl 4 als bestimmendes Element. Über eine Art Tonband-Kanon-Verfahren soll die Möglichkeit entstehen, den Ein-Mann-Auftritt nach und nach zu einem virtuellen Quartett zu erweitern. Eine grosse Affinität zum Spiel mit Tonbändern – insbesondere in Form von Tonbandkassetten – zeigt sich in Dieter Roths Werk in sehr vielfältigen Ausformungen.¹⁶ Die spontane Anschaffung eines «spezialtonbandgeräts»¹⁷ zur Manipulation aufgenommener Stimmen war eine wichtige Voraussetzung zur Produktion des 3. *Berliner Dichter Workshops* (1973) als Gründungsdokument der *Selten gehörten Musik* – die Praxis der Reproduktion ist für dieses Genre allein schon deswegen zentral, weil private Sessions wie auch öffentliche Auftritte fast immer aufgenommen und dann meistens als Schallplatten-Kunstobjekte ediert wurden, die durchaus den Charakter von primären Kunstwerken besitzen und heute entsprechend preisintensiv sind.¹⁸

Das für das *Quadrupelkonzert* festgelegte Prinzip der Mehrfachaufnahme ist auch bestimmend für die zweite Edition der *Selten gehörten Musik*, der *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)* (1973), in der die Akteure Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener auf Tonband dokumentieren, wie

sie eine gerade aufgenommene Session abhören und überaus selbstkritisch kommentieren, die kommentierte Aufnahme dann nochmal kommentieren und aufnehmen. Dieser Ansatz eines potenziell endlosen Feedbacks mittels Tonbandreproduktion ist auch in der zeitgenössischen ‹professionellen› Musikpraxis anzutreffen, so etwa in Alvin Luciers *I am sitting in a room* (1969), Jacques Wildbergers *Double Refrain* (1972)¹⁹, Heinz Holligers *Cardiophonie* (1971) und *Not I* (1978/1980)²⁰ oder Antoine Beugers *lesen, hören – buch für stimme* (1991), um grundverschiedene Vorgehensweisen hier willkürlich herauszugreifen. Eine Gemeinsamkeit liegt in der Möglichkeit, eine festgehaltene Klangsituation mit mehr oder weniger starken Veränderungen immerfort zu perpetuieren – diese später in der Loopästhetik aufgegriffene Technik entspricht einem Serienverfahren, das Dieter Roths Werk in vielen Spielarten charakterisiert.²¹ Allerdings weisen manche Eigenkommentare der *Novembersymphonie* nicht gerade auf eine Identifikation mit zeitgleichen ähnlichen Tendenzen in der Neuen Musik hin:

«[kurzer Musik-Ausschnitt]

[Dieter Roth:] Da musst du schon schwer besoffen sein, bis dir das gefällt.

[Oswald Wiener, belustigt]: Das klingt, als ob's vom Kagel wär.

[Dieter Roth, energisch]: Gib dem Kagel doch auch noch eins auf die Mütze, du!

[kurzer Musik-Ausschnitt]

[Oswald Wiener, fast höhnisch]: Wie moderne Musik.

[Gerhard Rühm, resigniert]: Schade.»

Hier stellt sich die Frage nach Roths Verhältnis zur Neuen Musik. Der Reizwert des Namens Mauricio Kagel resultiert womöglich aus der nicht für alle Seiten völlig zufriedenstellenden Zusammenarbeit beim Projekt *Ludwig van* (1969–1970).²² Darüber hinaus sind im Werk Dieter Roths ohne Weiteres viele andere Abstossungspunkte wie aber auch Berührungstellen zur Neuen Musik zu erkennen, so etwa durch die Freundschaft oder teils enge Zusammenarbeit mit Musikern wie Gerhard Rühm (der als Mitwirkender an der *Selten gehörten Musik* sein musikalisches Vermögen eher verbergen musste²³), La Monte Young oder Nam June Paik, wobei diese Künstler sich eher in kritischer Distanz zu den Hauptströmungen oder pontifikalischen Spielarten der Neuen Musik positionieren, was auch zu polemischen Ausformungen führen konnte. Im Fall von *THY QUATSCH est min Castello* (1979) richtet sich Roth genau

gegen diese Tendenz: Diese einseitig bespielte Single ist Roths Antwort auf Paiks Schallplatte *My Jubilee ist unverhemmet* (1977), die eine vierfach verlangsamte Wiedergabe einer alten koreanischen 78-UPM-Schallplatte aus den 1940er-Jahren mit Schönbergs Werk *Verklärte Nacht* darstellt, das Paik einmal als «Wagnerian Quatsch» bezeichnet hatte (hingegen war der «nicht-romantische» Schönberg für Paik ein wichtiger Impulsgeber); in *THY QUATSCH est min Castello* wird Roth zum Schönberg-Apologeten, indem er *My Jubilee ist unverhemmet* in vierfacher Beschleunigung aufnimmt und dadurch neutralisiert bzw. das geschmähte Werk wieder herstellt («Schönberg revenged!»).²⁴

Dabei ist die Paik'sche Methode Dieter Roth keineswegs fremd: Kritisches Rezeptionsverhalten und zerstörerische Anverwandlungen führen immer wieder zur Erfindung neuer Kunstformen oder Genres wie etwa zu Beginn der sechziger Jahre jenes der *Literaturwurst*, innerhalb derer Roth «grosse Literatur» buchstäblich verwurstet (er ersetzt beim Wurstmachen die Zutat Fleisch durch Buchmaterial von Heinrich Böll, Günter Grass, Martin Walser, Georg Wilhelm Friedrich Hegels gesammelten Werken usw.). Interessanterweise setzt Roth in der Neuen Musik nicht direkt an kanonischen Werken an, sondern gelegentlich eher an Werturteilen oder Sekundäräusserungen wie an Paiks Invektive und auch an Ulrich Dibelius' Aufsatz «Abfälle – Ausfälle. Notizen zum Musikbegriff Dieter Schnebels»: Jene unverhohlenen zerstörerisch motivierte Streichpraxis, die Roth auf *Germania* von Tacitus oder Hermann Brochs *Tod des Vergil* anwendet, kann im Fall von Dibelius allerdings unter Umständen wieder als sinnvolle redaktionelle Massnahme aufgefasst werden:

«Musik als die umhegte Region des ästhetischen Wohlbefindens für Naive, Weltflüchtige, Unentschiedene, Ausgestoßene, auch allzusehr Angepaßte und Integrierte oder anderweis Geschädigte müßte wohl zu einem kulturellen Sektendasein verkümmern, wollte [darüber geschrieben: überliesse] man sie allein den Ansprüchen oder Interessen dieser Anhängersehar von Sonderlingen und Schwärmern überlassen.»²⁵

Manchmal beteiligt sich Dieter Roth auf seine Art direkt am musikalischen Diskurs, so etwa 1971 durch eine eigene Monographie zum Thema *Wer war Mozart?* In der Mitte der ansonsten fast leeren Broschüre finden wir den Satz:

«Ich weiss es nicht.»²⁶

Es folgte bald eine weitere Denkschrift identischen Inhalts mit dem Titel *Wer ist der der nicht weiss wer Mozart war? Ein Essay von D. Roth.*

Aus diesen wenigen Beispielen lässt sich zum Verhältnis Dieter Roths zur Neuen Musik kaum ein klarer Befund ableiten – dies sollte in einer eigenen Studie einmal gründlich unternommen werden.²⁷ Einen wertvollen Hinweis auf die eigene Praxis finden wir in Roths Tagebüchern, nämlich in einer auf den 27. Januar 1973 datierten Eintragung unter der Überschrift «MUSIK (Allg)», in der schon wieder Schönberg eine Rolle spielt:

«das Wilde (bei Schönberg z. B.) kann nicht so wild sein weils komponiert ist für den Spieler der das disziplinieren muss (der das Instrument nicht beherrscht der kann der Wildeste sein) | Stück wo der Text die Hauptsache interessant und die Musik langweilig»²⁸

Der Tagebucheintrag mag eine Erklärung dafür liefern, dass Dieter Roth sich als Musiker gerade in Situationen zu bringen sucht, die gewöhnlicherweise eher als abträglich bewertet und tunlichst vermieden werden (körperliches oder spieltechnisches Unvermögen, Lampenfieber, schwere Betrunkenheit oder Verkatertheit etc.). Hier ist eine interessante Parallele zum Realismus der Verwesungsobjekte:

«Verbunden mit dem Wissen um das sichere materielle Ende der aufgestellten Dinge operiert Roth mit dem Vanitasmotiv nicht allegorisch, sondern in realer Umsetzung.»²⁹

Denn die Dinge verrotten tatsächlich. Ganz ähnlich ist es in der Musik: Diese stellt beispielsweise Versagen oder Scheitern nicht mithilfe des in dieser Hinsicht besonders reich ausdifferenzier- ten und entwickelten Vokabulars der Neuen Musik dar, sondern wird ganz massgeblich von realem Unvermögen bestimmt. Warum, könnte man fragen, soll das Sekundärleiden mühsamer Aneignungsprozesse bei komplizierter Neuer Musik nicht sich direkt manifestieren, das Unvermögen nicht für sich selber sprechen und zu einer Hauptsache werden? Wie vieles bei Dieter Roth entfaltet sich auch sein Musikmachen unter dem Neigungswinkel des Versagens und der Vergeblichkeit, und auch die lustigen Momente gründen in künstlerischer Zerrüttungstechnik. Gleichzeitig vollzieht es sich in voller Bejahung der Dimension des Performativen oder Aufführungspraktischen

und kann sich so dem Primat des Notats³⁰ wie auch der negativen Dialektik der Neuen Musik entwinden. Man sollte mit der scheinbar naheliegenden Begrifflichkeit ‹Anti-Musik›³¹ zur Charakterisierung von Roths Musik daher vielleicht etwas vorsichtig sein (im Übrigen würde eine solche Einordnung voraussetzen, genau darüber Bescheid zu wissen, worum es sich bei ‹Musik› eigentlich handelt – im Fall Dieter Roths ist es sicherlich angebracht, über feste Begrifflichkeiten und Vorstellungen in Hinblick auf Musik nochmals nachzudenken).

«Meine Mitarbeiter»

Das *Quadrupelkonzert* ist von Beginn an kein Solowerk. Die Planung vollzieht sich im Austausch mit Döhl und auch die Ausführung des Plakats besitzt kollaborative Züge. Mittels Postkarten gibt Dieter Roth Anweisungen darüber, wie mit der entworfenen Vorlage zum Konzertplakat zu verfahren ist:

«[1] D. R. Hellnar 25.12.76 | Lieber Friedhelm, hier endlich der Plakat-E., wie was lange Zeit brauchen kann sehe Du hiermit ein, pardon! | Bitte, nun, wie gesagt, die ganze Vorlage (mit Licht von linker Ecke oben – dass es Schatten wirft –) aufnehmen lassen und auf 100 × 70 vergrössern lassen; fein rastern lassen (so fein es der Offset-Druck verträgt). Dort wo der gelbliche Karton sichtbar wird; einen ebenso-gelblichen Ton drunterlegen, dort wo Rot sichtbar wird, kein Schwarz sondern Rot drucken (man muss das entsprechend – von [2] einem Film weg) präparieren). Bitte, gehe Du zu Jo Fink (einem alten Freund von mir in Basel) er hat ein [sic!] Foto-Anstalt, der kann das richtig vorbereiten. Beiliegend eine Karte an Ihn – gib sie ihm, bitte, wenn Du hingehst, ode[r] gib sie dem oder der mit der od[e]r die hingehst um ihn den Foto-Auftrag zu überbringen o.k.? | Also, dann, auf das Profession[e]lle! | Und hoch das Amateurenvolk! Aus dem Hi.Gru in den Vo.Gru. aber Beide! | O.K.? Dein (Euer) D.R.»

«Hellnar, 25.12.76 | Lieber Jo, kannst Du die in Überbringers Wunsche gebettete Karte bitte verstehn und alles schön und gut vorbereiten (machen)? | herzl. Gruss! Dein D.R.» (Dokument 5)

Dieses Dokument ist aussagekräftig in verschiedener Hinsicht: Zunächst wird hier die drucktechnische Kompetenz von Roth evident, die er in seiner Ausbildung zum Graphiker als junger Mann erworben hatte (1947–1951 bei Friedrich Wüthrich in Bern). Dazu zeichnet sich ein spannungsvolles Oszillieren zwischen ‹professionell› und ‹amateurhaft› ab dadurch, dass

er die Umsetzung oder Ausführung seiner absichtsvoll nachlässig gestalteten Vorlage keineswegs einem Anfänger überlässt. Schliesslich erinnert es daran, dass Roths Kunst in sehr vielfältiger Weise von ausführenden Organen abhängt, die auf die Gestalt der Kunstwerke mitunter nicht geringen Einfluss haben: So stellte der Roth-Förderer und -Sammler Hanns Sohm etliche Objekte (unter anderem *Literaturwürste*) nach Roths Anweisungen selber her; das Problem der Autorschaft wurde bei solchen Werken manchmal recht pragmatisch gelöst: Bernd Minnich fertigte in Düsseldorf eine Edition des Multiples *Karnickelköttelkarnickel* (1970, aus Stallmist, Hasenkötteln und Stroh gepresste Kaninchen) nach genauen Instruktionen Dieter Roths und versah die Exemplare dann mit zugeschickten signierten Etiketten³²; bei seinen Verwesungsobjekten sprach Roth von Käfern, Larven und Maden gerne als von «meinen Mitarbeitern»³³; als Roth 1966 in Providence an der Rhode Island School of Design unterrichtete, «überliess er Satz und Druck seines Gedichtbandes *Scheisse* zum Teil den des Deutschen unkundigen Schülern, die durch ihre Interpretation der Manuskripte und durch ihre Unerfahrenheit in der Gestaltung die Texte veränderten»³⁴; der kunstvolle Gobelin *Bertorelli «B»* wurde von 1974 bis 1976 von Ingrid Wiener und Valie Export hergestellt, Vorlage war eine dreckige Serviette, mit der sich Roth bei einem Restaurantbesuch den Mund abgewischt hatte; im Fall der «Bestellzettelaustellungen» Anfang der siebziger Jahre wird das Produktionsgefälle umgekehrt, wenn Roth Bestellungen der Besucher entgegennimmt und nun deren Ideen ausführt; die *Gartenskulptur* (1970 ff.) ist auch nach Dieter Roths Tod nicht vollendet, sein Sohn Björn Roth und dessen Söhne Oddur und Einar Roth sorgen dafür, dass sie von Ausstellung zu Ausstellung weiter wächst.

Solche Techniken könnten dahingehend gedeutet werden, dass ein Künstler die Selbstherrlichkeit des Autors infrage stellt – gleichzeitig ergreift Roth in ihnen die Möglichkeit, seinen Aktionsradius beträchtlich zu erweitern. In den erwähnten und sehr vielen weiteren Beispielen bringt er Instanzen ins Spiel, die auf der Grundlage einer mehr oder weniger bestimmten Idee oder Vorlage Kunst in einer Weise artikulieren, die nicht nur gewissen Verfahren der Konzeptkunst, sondern teilweise auch der Arbeitsteilung von Komposition und Interpretation in der westlichen Musikkultur ähneln mag – inklusive des weiten Spektrums zwischen texttreuer Reproduktion und

freier Interpretation, die durchaus auch zerstörerische Tendenzen gegenüber dem «Text» beinhalten kann (solche sind Roth als Fehlerquellen besonders willkommen), inklusive der Verwirrungen um Fragen der Urheberschaft.³⁵ Gelangt hier ein altes Produktionsverhältnis zu neuer Aktualität? Arbeitsteilige Verhältnisse sorgen dafür, dass Kunstobjekte prozessualisiert und dynamisiert werden. Auch das Plakat zum *Quadrupelkonzert* trägt die Signatur seines Entstehungsprozesses im Offenlegen der Kommunikation zwischen Roth und den Ausführenden:

«[oberer Rand:] Nichts retouchieren! [unterer Rand:] dies, alles, aufnehmen (auch diese Anleitung, ganz), mit Schattenwurf!!! unter die gelbliche Karton- einen gelblichen Ton (Farb-) drucken. o.k. D.R.»
(Dokument 7)

Selbstverständlich kann solches bis zur Verstörung offensive Herzeigen des «Wie» als Tendenz zur Relativierung eines fest gefügten Werkbegriffs aufgefasst werden – zugleich wird die anspruchsvolle Aufgabe der Rekonstruktion von Werkgenesen, die traditionell eher «grosser Kunst» oder «Meisterwerken» vorbehalten ist, nicht wie sonst üblich dem geschulten philologischen Fachpersonal überlassen, sondern schon im Werk selber erledigt.

«Hundelieder»

Auf Roths Postkarten antwortet Friedhelm Döhl mit einem offiziellen, aber persönlich gehaltenen Brief:

«Basel, 20. Januar 1977 D/al | Lieber Diter, | herzlichen Dank für Deinen Plakatentwurf. Joe Fink hat ihn in Arbeit. Inklusive dem kleinen Rot oben und unten. Die Vorfreude in Basel wächst. | Dank, ganz herzlichen, auch für die schönen Kunst-Postkarten, mit dem Rot (Blau) über Island bzw. Reykjavík (ich hab's erkannt und mich daran gefreut). Nicht zuletzt auch Dank dankiger Dank dunkel gedüngter denk Dir Dank auch julianisch und janosisch (inklusive sanchonisch [gemeint sind Döhls Frau Julia, sein Sohn Janos und der Hund der Familie Sancho] – wir haben ihm die Hundelieder vorgespielt, doch fehlt ihm offenbar die ästhetische Vorschulung, kann auch sein, dass der Plattenhund nicht die richtige Wellenlänge traf) für die verdammte gesamte Kacke und die anderen Kostproben aus Deiner literarischen und musikalischen Schwrzkammer [handschriftlich korrigiert: Schatzkammer]. | Herzliche Grüsse, auch von der Familie und der Musik-Kadademie. | ps.: Nicht vergessen: am 23. Februar abends Quadrupelkonzert!» (Dokument 8)

Die freudige Erregung des Akademiedirektors kommt klar zum Ausdruck in einer kleinen Roth-Parodie, die im erinnernden Hinweis auf den festgelegten Termin abkadenziert. Die erwähnten «Hundelieder» sind ein Teil der Schallplatten-Edition *Canciones de Cadaqués* (1976) mit Dieter Roth, Richard Hamilton und Chispas Luis (dem Hund der Haushälterin Hamiltons), die vor allem Hundegebell, imitiertes Hundegebell und ausgesprochen amateurhaftes Gitarrenspiel beinhaltet. Dieses Werk entsteht im Kontext einer Ausstellung für Hunde und Menschen in Cadaqués (Spanien), bei der im gleichen Jahr gemeinsam von Hamilton und Roth geschaffene Bilder sowohl auf Augenhöhe von Vier- als auch von Zweibeinern gehängt wurden (jene für die Hunde zeigten Würste, Laternenpfähle, Gummiknochen etc.).³⁶ Ein weiteres Element dieses Werkkomplexes ist das Tonobjekt *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell* (1977–1978), das Tonbandkassetten mit aufgezeichnetem kläglichem Gebell heruntergekommener Hunde in einem Tierheim bei Barcelona umfasst, dazu Fotodokumente zur Situation vor Ort sowie 1600 doppelhändig angefertigte symmetrische *Schnellstselbsthundeporraits*.

Das Rezeptionsverhalten der Besucherhunde fiel in der Ausstellung passiver aus als erwartet:

«Dogs do not have a strong sense for objects. We should have concentrated more on the smells or something in that manner.»³⁷

Ähnliches mag auch für Döhls Hund gelten, der auf die «Hundelieder» offenbar kaum anschlug. Wie Björn Roth berichtet, verweigerten sich Hunde den Ausstellungsräumlichkeiten mit *Tibidabo* völlig.³⁸ Trotzdem bezeichnet Dieter Roth das Hundeprojekt einmal als sein bestes Kunstwerk.³⁹ Ein Grund für diese überaus positive Einschätzung könnte darin liegen, dass Roth es gelang, den mit den aufgenommenen Hundelauten verbundenen Eindruck überwältigender Schwermut und Trostlosigkeit mit sehr geringem Aufwand an Kunstmitteln wirkungsmächtig zu übertragen – Reaktionen von Ausstellungsbesuchern und vor allem dem Galeriepersonal deuten darauf hin, dass die akustische Komponente von *Tibidabo* nahezu unerträglich gewesen sein muss.⁴⁰ Das Werk bestätigt die Bedeutsamkeit von «Melancholie»⁴¹ für Roths Schaffen. Es bedarf nicht einmal mehr dilettantischen Musizierens – die reale Jämmerlichkeit entzieht sich Kategorien wie «amateurhaft» oder «professionell».

«Ein wenig Angst»

Der hohe Stellenwert, den Friedhelm Döhl dem *Quadrupelkonzert* beimisst, zeigt sich in intensiver Öffentlichkeitsarbeit und Einladung wichtiger Persönlichkeiten aus dem Kulturleben sowie auch darin, dass er selber den Programmzettel verfasst und die Veranstaltung somit erkennbar zur Chefsache macht:

«Zum ‹Quadrupelkonzert› von Dieter Roth. | [Kurzer biographischer Abriss mit Aufzählung künstlerischer Aktivitäten] | Weniger bekannt ist Dieter Roth als Musikmacher. Ein Konzert von Dieter Roth? Ein Quadrupelkonzert? In der Musik-Akademie? | Es begann bei der Tinguely-Vernissage am 26. November 1976 in Basel. Angesprochen auf Dieter Roths gelegentliche Exkursionen ins Reich der Musik: Kann man das auch einmal in Basel hören? ‹Warum nicht!› In der Nacht spielte er dann Klavier, auf seine Weise, unerschöpflich, unaufhörlich. | Seine Beziehung zur Musik? ‹Es hört sich so an› (DR).⁴² | Dieter Roth liebte Franz Schubert, kennt dessen sämtliche Werke, auch das zweite der drei posthumen Klavierstücke, mitunter singt er die ‹Schöne Müllerin›. In Reykjavik hat er eine Wohnung, in der er Musik hört, eine andere Wohnung, in der er zeichnet. | Quadrupelkonzert? Der Titel entstand im Taxi zwischen Klein-Basel und Bahnhof SBB. Er besagt: ein Konzert mit ‹Dieter Roth selb-viert›, vielleicht in vier Teilen, vielleicht an vier Instrumenten, zum Beispiel Orgel, Hammondorgel, Harmonium, Waldhorn o. a., vielleicht auch mit Stimme, mit Text. || Dieter Roth, sagen vielleicht die ‹professionellen› ‹E›-Musiker, ist Dilettant. (‹Das ist der pure Dilettantismus, symptomatisch für manche Veranstaltungen und deren Management›, schreibt ein Zeitungskritiker über eine Musik-Akademie-Veranstaltung. Was wird er nun schreiben?) | Dieter Roth ist ein Dilettant, der den Musikern etwas sagen kann, zum Thema ‹Musik› und Nichtmusik, Nochnichtmusik, Nichtmehr Musik, zum ‹und› zwischen Musik und Nichtmusik, Nochnichtmusik und so weiter, von dem die Musiker vielleicht lernen können, musikalisch zu ‹sprechen›, aus nichts etwas zu machen, aus etwas etwas anderes zu machen, etwas Persönliches, in diesem Fall etwas Dieterrothes. | [Längere Zitate von Karl Gerstner⁴³ und André Thomkins über Dieter Roth] | Dieter Roth über Dieter Roth: | Welches sind Deine bevorzugten Ausdrucksmittel? ‹DIE 4 JAHRESZEITEN IN DER FREIEN NATUR.›⁴⁴ | Und: | Was inspiriert Dich am meisten zu Deiner Arbeit: ‹EIN WENIG ANGST.›⁴⁵ | FD | 22.2.77» (Dokument 12)

Dieser Text liefert die Basis für den späteren Katalogbeitrag zur Musik Dieter Roths, der zu den wichtigsten Quellen für unsere Thematik zu zählen ist.⁴⁶ Zentral ist der Aspekt des ‹Dilettantischen›, und zwar wohl nicht zuletzt deshalb, weil Döhl hier ein gewisses Konfliktpotenzial, nach innen wie nach aussen,

erahnen mag. Nicht ungeschickt ist daher sein Hinweis auf Roths Schubert-Kompetenz, um eine Identifikationsmöglichkeit auch für «E-Musiker» zu schaffen, die sozusagen durch eine Art Weiterbildungsangebot noch ergänzt wird.

«Es hört sich so an»

Das *Quadrupelkonzert* ist auch als Schallereignis hervorragend dokumentiert. Neuerdings zugänglich sind drei bislang unveröffentlichte Tonbänder, die bis vor Kurzem als verschollen galten und im Zuge der *Selten gehörten Gespräche* entdeckt wurden. Allerdings stellen sie keinen Mitschnitt des Konzerts dar: Das erste Band (www.dieterrothmusic.ch) diene offenbar der Realisierung des in der Aktennotiz vom 22. Dezember 1976 (Dokument 4) beschriebenen Feedbackprinzips in vier Spiel- bzw. Abspielphasen. Als Aufführungsmaterial stellt es wahrscheinlich einen Zusammenschnitt von mehreren Einzelbändern dar, die jeweils nach Plan aufgenommen bzw. abgespielt worden sind; obwohl es triftige Rückschlüsse auf das Konzertereignis erlaubt, kommt es unverkennbar aus einem zeitlich späteren Produktionszusammenhang und reproduziert das Ereignis nicht vollumfänglich (allein schon aufgrund der notwendigen Pausen zwischen den einzelnen Phasen). Ein zweites Tonband (www.dieterrothmusic.ch) dokumentiert die Situation nach dem «Abspulen» des im Vorfeld festgelegten Feedbackprinzips.⁴⁷ Ein drittes beinhaltet eine Montage und Bearbeitung des Tonmaterials der ersten beiden Tonbänder, das möglicherweise in Hinblick auf eine geplante, aber bisher nicht zustande gekommene Schallplattenveröffentlichung vorgenommen wurde, die hier in Form eines Vinyl-LP-Sets gleichsam nachgeliefert wird (vgl. den Coverentwurf, Dokument 20).⁴⁸ Ausgehend von diesen aussagekräftigen Zeugnissen erfolgt der Versuch einer ersten Beschreibung und Einordnung des *Quadrupelkonzerts*.

Es sind ohne Weiteres eine ganze Reihe von Merkmalen vernehmbar, die das *Quadrupelkonzert* im umfangreichen Netzwerk anderer Roth-Projekte beziehungsreich schwingen lassen: Unter anderem die Beschäftigung oder der Kampf mit auszufüllenden Zeitportionen⁴⁹ – hier den vorab festgelegten 20 Minuten – und die Präponderanz der «Anfängertonart» C-Dur⁵⁰ sind auch sonst bestimmende Konstanten in der Roth'schen

Musikpraxis. Die fortwährende Imitation von Hundegebell liefert eine weitere Evidenz für die damals hohe Aktualität des *Tibidabo*-Komplexes und verleiht dem *Quadrupelkonzert* eine bedeutsame Tiefendimension, die allerdings nur den wenigsten Zuhörern in der Musik-Akademie Basel aufgegangen sein dürfte. Tröstenden Zuspruch spendet Roth in Form eines Selbstzitats aus dem *Romentalquartett*:

«Lasst euch nicht verblüffen, Meister, es ist sowieso alles Scheibenkleister.»

So begegnen bestimmte Merkmale von (nicht nur) musikalischen Schlüsselwerken einander in neuer Konstellation. Besonders klangvoll entfalten sich ferner Schaffensgeräusche: Zu nennen sind hier nicht nur Dieter Roths eigene, die oftmals auf den für diese Kunstpraxis konstitutiven Alkoholkonsum hinweisen («Wau wau wau! Blau blau blau blau blau!»), sondern auch und gerade lautes Umräumen (bis zu einem gewissen Punkt war offenbar noch nicht hinreichend deutlich, dass die Veranstaltung bereits begonnen hat), technische Störgeräusche (Rückkopplungen, Mikrohongeräusche, Übersteuerungen) sowie die Interaktion des Künstlers mit dem Publikum und vor allem mit dem Tontechniker David Johnson, meistens das Aufnahmeprozedere und die Zeit betreffend, zum Beispiel:

Dieter Roth: «Wieviel Minuten haben wir jetzt schon? [Klavierspiel und Bellgesang] Okay? 20 Minuten? Wau-wau? Hä?»

David Johnson: «Jetzt haben wir 13.»

Dieter Roth: [Horn-Ton] «Nicht mehr? Die Zeit geht so langsam dahin.»

Angesichts der grundlegenden Bedeutung des mehrspurigen Magnetophonverfahrens wäre David Johnson durchaus als Kollaborateur zu adressieren. Deutlich erfahrbar wird an solchen Stellen der kollaborative Grundzug auch dieses «solistischen» Werks.

Als Solist tritt Dieter Roth selten vereinzelt auf. Sehr prominent vertreten in seinem Werk ist das Prinzip der Selbstkopie. Damit sind nicht stilistische oder idiomatische Kopien etwa künstlerischer Eigenheiten gemeint, sondern oftmals massenhafte und verwirrende Reproduktionen von buchstäblichen «Selbsten» vor allem im Visuellen, wie etwa in *A Diary*, dem Beitrag zur Biennale in Venedig 1982, den *Selbsttürmen* (1994 ff.) oder den *Solo-Szenen* (1997–1998). «Dieter Roth selbst-viert»: Diese Formulierung aus Friedhelm Döhls Abendprogramm (Dokument 12) weist hin auf die Möglichkeit einer auditiven

Variante solcher Verfahren, wenn das klangerzeugende Tun des künstlerischen Subjekts Roth im *Quadrupelkonzert* zu einer Art Multi-Roth vervielfältigt wird. Auch wenn Roth hier mit einer für seine Verhältnisse eher bescheidenen Zahl operiert, entsteht nach und nach ein kaum durchdringliches Klangdickicht, das Vergleiche mit den grossen Selbst(e)auftürmungen kaum scheuen muss. Als klangliche Repräsentationsform spielen hier vokale Entäusserungstechniken eine wichtige Rolle, die Roth ausgiebig gebraucht, so dass immer wieder lebhaftere Pseudodiskurse zwischen mehreren Roths entstehen.

Interessant ist, dass Roth grossen Wert darauf legt, das zuvor Aufgenommene besonders laut abspielen zu lassen. Dazu fordert er David Johnson vor allem in der zweiten Phase immer wieder auf, so dass es zu Übersteuerungen oder Verzerrungen kommt, die als akustische Analoga zu den absichtsvoll schadhafte Reproduktionsformen der Roth'schen Kopierkunst gelten können. Zudem werden dadurch die Ereignisse und die Disposition der ersten Schicht prägend für das ganze *Quadrupelkonzert*: Das eröffnende «Zack! Jetzt geht's los!», die ««ABA»-Form» jenes durch Harmonium-Präludium bzw. -Finale eingerahmten grossen Klaviermittelteils (alle drei Teile immer wieder auch mit Horn), der Dialog Roth-Döhl –

Dieter Roth (klavierspielend): «Was willst Du melden?»

Friedhelm Döhl: «Alles okay? Alles okay. Hab' nichts zu melden.

Fühlst Du Dich wohl?»

Dieter Roth: «Ja, es geht sehr gut.»

Friedhelm Döhl: «Prima.»

–, Roths Lied- oder Jodel-ähnliche Vokalpraxis, das erwähnte Bellen, die Störgeräusche und charakteristischen alkoholischen Emissionen – dies alles sind Ereignisse, die von Runde zu Runde in oft überzeichnender Manier und, infolge des fortwährenden Überspielverfahrens, in immer schlechterer Tonqualität «mitgeschleppt» werden. Die ersten 20 Minuten des *Quadrupelkonzerts* erhalten auf diese Weise insgesamt ein besonderes Gewicht, das durchaus zu lasten scheint: Auffällig ist eine tendenzielle Abnahme der Spielintensität Roths, ein zunehmender Rückzug als agierendes Subjekt (etwa in der Mitte des vierten Durchgangs erklärt Roth am Klavier, er mache nur noch «so Hintergrundmusik») bei gleichzeitiger Zunahme der reproduktiven Klangdichte. Einher mit der klanglichen Selbst(e)vervielfältigung oder -aufschüttung scheint eine Selbstbeschwerung zu gehen, die auf

die Musizierlaune drückt. Überdies dürfte die körperliche Verausgabung insbesondere beim Hornspiel erschöpfend wirken.

Wie geplant, wird das potenziell unendliche Feedbackverfahren nach vier Phasen gestoppt. Was soll auf dieses äusserst geräuschvoll anschwellende Verstummen folgen? Aufhören oder Weiterspielen? Dieter Roth macht beides: Er erklärt das Konzert für beendet *und* spielt Zugaben, und zwar beides mit enormer Ausdauer – es kommen nicht weniger als 17 Zugaben an allen zur Verfügung stehenden Instrumenten (Waldhorn, Harmonium, Klavier, Orgel und Hammond-Orgel, am Schluss wird noch über eine offenbar auf der Bühne befindliche «Handorgel» diskutiert, ohne dass diese zum Einsatz käme), gepaart mit Abschiedsworten und immer direkter ausgesprochenen Aufforderungen an das Publikum, den Konzertsaal doch endlich zu verlassen. Diesen zweiten Teil des *Quadrupelkonzerts* bezeichnet Döhl als «Improvisation über das Thema ‹Leute, geht nach Hause!›»⁵¹ Aufgrund der etwas unklar kommunizierten Anfangszeit («Einlass ab 19 Uhr») verpasst ein Grossteil des Publikums offenbar das eigentliche Konzert und wohnt nur dem keinesfalls sekundären Nach-Ereignis bei. Roth macht kein Hehl aus seinem Widerwillen («Das dumme Zugabenzeug, du.») und versucht immer wieder, Personen aus dem Publikum zu überreden, das Konzert anstatt seiner fortzusetzen, so auch Döhl:

Dieter Roth: «Du Döhl, mach' ein' weg hier.»

Friedhelm Döhl: [verneint]

Dieter Roth: «Warum kannst du nicht? Du bist doch der Direktor der ganzen Affaire, du!»

Besonders in einer an das Publikum gerichteten Frage manifestiert sich die ganze Fallhöhe zwischen der Musikpraxis Dieter Roths und jener an der Musik-Akademie Basel gelehrt:

Dieter Roth: «Kann jemand hier Klavier spielen?»

Eine Versammlung mit einem grösseren Anteil von Personen, die wenigstens über pianistische Grundkenntnisse verfügen, ist kaum denkbar. Aber es kommt niemand auf die Bühne. Trotzdem spielt Roth noch über eine Stunde lang weiter, so dass die oft widersprüchliche Befindlichkeit in den Augenblicken eines Konzertendes Gelegenheit findet, sich sehr weit auszubreiten. Dazu kann auch ein Nachsinnen gehören, ein Revue-passieren-Lassen des im Moment des Endens sich verflüchtigenden ästhetischen Erlebens, das sanft in ein Nach-Leben übergehen

mag. Während der vierten Zugabe mit Dieter Roth am Harmonium reichert David Johnson diesen imaginativen Vorgang mit sinnlicher Evidenz an, indem er das Tonband mit der vorher gemachten Aufnahme rückwärts abspielt. Es könnte nun nochmals das ganze Konzert im überdehnten Augenblick seines Endens als Klangspiegelung Platz finden.⁵² Johnson scheint es bei der retrograden Wiedergabe der maximalen vierten Feedbackphase zu belassen, die zunehmend auch Gegenstand einer Tonbandperformance wird (vor allem durch Bandgeschwindigkeits- und Lautstärkemanipulationen).

Fast ganz zuletzt erfolgt noch eine weitere Klangspiegelung als Rückwärtseinspielung nun auch der Zugaben, wonach sich Dieter Roth (wieder mal) endgültig verabschiedet. «Du brauchst gar nicht mehr aufzunehmen»: Nach dieser offenbar an Johnson gerichteten Bemerkung bricht das Tonband brüsk ab. Ob auch das Konzert damit wirklich ganz zu Ende ist, muss offen bleiben.⁵³ Der Schluss ist ebenso unklar wie der Beginn, so dass sich hinsichtlich der zwangsläufigen zeitlichen Beschränkung einer Musikedition (Dieter Roth spricht von Anfang und Ende einmal als «unfermaidlichen automatischen extremen»⁵⁴) eine Tendenz zur Entgrenzung feststellen liesse.

«Elan nach unten»

Die geschilderten Klangereignisse des *Quadrupelkonzerts* sind auf den hier veröffentlichten LPs zwar fast alle vorhanden, aber nicht ganz ohne Weiteres nachvollziehbar, da die Teile der ersten beiden Bänder in einer anderen Abfolge erscheinen: Der «Remix» beginnt mit dem Schluss des ersten Tonbands, also der maximalen vierten Spielphase inklusive einer kleinen Klavierleitung; darauf folgen die Zugaben 1 bis 6; dann erst kommt der Anfang des Konzerts (allerdings ohne den ersten Harmoniumteil) mit den ersten drei Rückkopplungsphasen, die schliesslich in die Zugaben 9 bis 13 übergehen:

Tonband 3 = Klaviersolo + Phase 4 (Tonband 1); Zugaben 1–6 (Tonband 2); Phase 1 (ohne Beginn); Phasen 2 und 3 (Tonband 1); Zugaben 9–13 (Tonband 2)

Die Verteilung der neuen Abfolge auf die LPs erfolgt so:

Seite A: Klaviersolo + Phase 4
 Seite B: Zugaben 1–5
 Seite C: Zugabe 6, Phase 1 (ohne Beginn)
 Seite D: Phase 2
 Seite E: Phase 3
 Seite F: Zugaben 9–13

Es fehlen also auf dem ‹Remix› des dritten Tonbandes der Beginn von Phase 1 (der aber natürlich durch die anderen Phasen präsent ist), der Beginn der ersten Zugabe sowie die Zugaben 7, 8, 14, 15, 16 und 17. Die Umarbeitungspraxis lässt sich mittels Dokument 19, das offenbar Schnittanweisungen enthält, teilweise nachvollziehen; allerdings finden sich hier auch Informationen, die sich nicht mit dem Klangergebnis des erhaltenen Tonbandmaterials in Übereinstimmung bringen lassen wie zum Beispiel der Hinweis auf «1/2 Platte Kommentar und Kritik», was auf eine kritische Kommentierungspraxis nach Art der *November-symphonie* hinweisen würde – eine solche weitere ‹Dopplung› des *Quadrupelkonzerts* scheint nicht vorgenommen worden zu sein. Die Pläne wurden also nur teilweise realisiert, modifiziert oder verworfen. Eine weitere Bearbeitungsmassnahme betrifft die ‹bessere› Ausbalancierung der Tonspuren, so dass zumal das charakteristische Übergewicht der ersten Spielphase etwas zurückgenommen erscheint.

Wie dieser ‹Remix› zustande gekommen ist, konnte bisher nicht sicher eruiert werden. Die Beschriftung der Tonbandhülle lässt aber vermuten, dass das Material in Roths Tonstudio ‹Bali› (Mosfellssveit) neu montiert wurde, wo auch die Aufnahmen von Hermann Nitschs *Island-Sinfonie* und André Thomkins *Bösendorfer-Platte* entstanden sind. Der Anweisungscharakter der vorhandenen Pläne (Dokument 19) legt nahe, dass es sich um eine Gemeinschaftstat gehandelt haben dürfte – womöglich nicht unähnlich jener, die in Zusammenhang mit dem Plakat oben diskutiert wird. Zwar kann eine Datierung im Moment schwerlich vorgenommen werden, allerdings wird das *Quadrupelkonzert* in Dieter Roths Tagebuch von 1980 verschiedentlich erwähnt, auch als Stichwort innerhalb von pendenzartigen Auflistungen.⁵⁵ Die Tatsache, dass der Werktitel gelegentlich durchgestrichen ist, spricht dafür, dass Roth irgendetwas in Zusammenhang mit dem *Quadrupelkonzert* als erledigt betrachtete – vielleicht die Herstellung des ‹Remix›?

Dieses Tondokument ist erstaunlich. Es scheint in eklatantem Widerspruch zu stehen zu den konstitutiven Merkmalen der Roth'schen (Ton-)Kunst- und Editionspraxis: Gilt hier nicht das Verbot der Veränderung, Manipulation oder Redaktion einmal aufgezeichneter Ereignisse? Hatte Roth sich nicht immer vehement gegen die üblichen Schönungen und Stimmigmachungen in der Kunst gewehrt, aus Angst, «der Unsinn»⁵⁶ könne verloren gehen? Das vorliegende Tondokument besitzt zweifellos sakrilegiöse Züge, was möglicherweise auch ein Grund dafür sein könnte, dass es bisher nicht veröffentlicht wurde. Wir wissen aber auch, dass Roths Kunst oder Musik alles andere als frei von Widersprüchen ist – erinnert sei nur an die «Einübungsmöglichkeiten» oder an die von Björn Roth bezeugte heimliche pianistische Geläufigkeit.⁵⁷ Hier liegt einmal ein Dokument vor, dem eine nachträgliche dramaturgische Durchformung kaum abzusprechen ist. Ist es deswegen schon eine Art Tonbandkomposition? Also «Musik» in akademischem Sinn? Aufgrund solcher Mutmassungen soll nun weniger ein Indizienprozess angestrengt werden, um den Straftatbestand der Untreue gegenüber sich selbst zu beweisen. Mit vollem Recht weist Friedhelm Döhl im Jahresbericht im Zusammenhang mit dem *Quadrupelkonzert* auf «musikalisches Leben» ausserhalb der bekannten Formen hin⁵⁸; ausgehend vom «Remix» liesse sich aber auch fragen: Welche Spuren bekannter Musikformen gibt es bei Dieter Roth?

Zunächst kann festgestellt werden, dass «Form» bzw. «Grossform» (immerhin handelt es sich um zwei Stunden Musik) als eine für traditionelles abendländisches Musikdenken unbedingt konstitutive Kategorie im Spiel zu sein scheint. Eine Untersuchung der Neugruppierung der vorhandenen *Quadrupelkonzert*-Materialien kann nämlich auf bestimmte formale Absichten und Überlegungen schliessen lassen. Ein massiver Eingriff in den «Original»-Ablauf erfolgt schon durch den Beginn, der – nach kurzer Klaviereinleitung – gleich die vierte und dichteste Rückkopplungsphase bringt. Das ursprüngliche Konzept einer Selbst(e)anhäufung durch Aufnahme, Reproduktion und gleichzeitiges Spiel ist damit auf den Kopf gestellt. Leitend wird nun eher das Prinzip eines Abbaus, einer Abschichtung, die Ereignisse erscheinen erfasst von einem «Elan nach unten».⁵⁹ Zwischen der grössten Klangaufschichtung am Beginn und der geringsten Ereignisdichte der letzten Zugaben des «Remix» finden zwar durchaus gegenläufige, also anabasische Entwicklungen wie die Abfolge der ersten drei Rückkopplungsphasen statt,

diese führen aber eben nicht mehr auf die maximale Aufschichtung hin, sondern vergehen im widerwilligen Zugabengeschäft. Konstruiert wird ein Weg von der «zusammengesetzten erscheinung» (von Phase 4) zum «ainzelnen ton»⁶⁰ der letzten Hornzugaben auf dem «Remix». Solche Zerfallsformen, die Überformung komplexer Binnenereignisse durch eine Dramaturgie der Erschöpfung sind aus der sanktionierten Neuen Musik nur zu gut bekannt.

Dieses so überaus typische «Roth'sche Gefälle»⁶¹ materialisiert sich natürlich nicht erst auf der Ebene der Redaktion, der nachträglichen Bearbeitung. Die Tendenz zum Ausklinken aus musikalischer Aktivität, zum Sein-Lassen von Musik konnte bereits festgestellt werden. Hinzu kommt ein enormer Reichtum an abstürzenden Klein- und Kleinstformen: Immer wieder nimmt Roth Anlauf, um sich «bekanntere Musikformen» zu bemächtigen; Ergebnis ist eine beeindruckende Fülle von verunglückenden Ständchen, Liedchen, Tänzen, Figurationen und Fanfaren, eine ganz eigene Grammatik hoffnungsvoll anhebender Klanggesten und sogleich ausfließender Tonenergie. Im Zugabenteil führt Roth auf Wunsch des Publikums auf dem Klavier sogar eine Art zweistimmige Invention vor, «wie Du [Friedhelm Döhl?] das gerne hättest». Diese misslingt zwar in allen Details, bringt aber den akademischen Geist unverkennbar zur Darstellung (auf dem «Remix» nicht enthalten). Solche Momente besitzen karikaturhafte Züge – von den Verfahrensweisen dieses Genres unterscheidet sich Roth aber letztlich dadurch, dass er nicht über-, sondern vielmehr untertreibt und kein kritisches Wirkungsziel erkennen lässt. Trotzdem bedarf auch seine Musikuntertreibung als idiomatischer Reflex selbstverständlich der vorgängigen Verinnerlichung eines entsprechenden Referenzrepertoires oder einer Referenztopik, um sich wenigstens ganz kurz aufschwingen zu können. Wir kennen ähnliches Hinfallen – in Bezug auf dichterische Topik à la Rilke oder Hofmannsthal – aus Roths Lyrik:

«Bei der Nacht

Manchmal faellt noch von der Hoehe
 nachts dem Wind aus seinen Haenden
 die Trompete runter,
 auf den Wassern in der Tiefe
 einen Marsch zu blasen.
 Und die Menschen in den dunklen
 Kammern machen Wummtata.»⁶²

Durch den «Remix» können ähnliche Prozesse nun auch in viel grösserer Zeitdimension realisiert werden. Die Umgruppierung zur neuen Form vollzieht sich in aktiver Umdeutung bestimmter Klangereignisse des Konzerts. Das beginnt mit dem kurzen Klavierstück am Anfang, das ursprünglich zwischen den Rückkopplungsphasen 3 und 4 musiziert wurde, womöglich um die Zeit eines Bandwechsels durch David Johnson zu überbrücken. Durch einen simplen Kunstgriff wird das Intermezzo zu einem Präludium. Anspruchsvoller ist die Gestaltung des Übergangs von Zugabe 6 (Hammond-Orgel) in die erste, noch rückkopplungsfreie Spielphase: Roths Abschiedsworte sind genau vor den ersten Klaviereinsatz des *Quadrupelkonzerts* montiert (die Harmonium-Einleitung ist herausgeschnitten), so dass der Eindruck entsteht, als handele es sich bei diesem Klavierspiel um eine der vielen Zugaben. Das hat tief greifende Konsequenzen: Die Phasen 1 bis 3, also der «Hauptteil» des eigentlichen Konzerts, werden im Grunde zu einer besonders langen Zugabe umgedeutet. Das Konzert führt hier also nicht nur auf die Zugaben hin, sondern ist nunmehr als eine solche camouffiert. Dies kommt einer ziemlich raffinierten Vorspiegelung «falscher» Tatsachen gleich und erinnert an die Bedeutung des Wortes *componere*, das jener illusionserzeugenden Kulturtechnik den Namen verliehen hat, die mit Roths Musikpraxis eher selten in Zusammenhang gebracht wird.

Bereits die konzeptuelle Prämisse des Rückkopplungsverfahrens bedingt natürlich ein sukzessives «zusammensezen» von Aktionen und Klangereignissen, um diese gleichzeitig erscheinen zu lassen. Ausgehend von der maximal dichten vierten Phase kann man Roths «Ge-Schichte» nun Schritt für Schritt nachvollziehen. Besonders aufschlussreich ist es, die Genese des Schlusses von Phase 4 zu betrachten: Am Ende der Phase 1 steht ein klangvolles C-Dur-Finale im Ripieno des Harmoniums, womöglich als Ausdruck einer Erleichterung darüber, dass die ersten 20 Minuten nun endlich vorbei sind; in Phase 2 kommen – als erste Affirmationsbremse? – eine Bell-Aktion am Klavier und ein Horn-ton (fast ein g) dazu, wobei letzterer nach Abschluss des C-Dur-Akkords leise überhängt; Phase 3 bringt noch eine weitere Hornaktion und dazu einen Orgel-Cluster als Klanghintergrund, der ebenfalls nach dem Aussetzen des Harmoniums stehen bleibt; auf diese Weise werden wir Zeugen der Entstehung eines elaborierten musikalischen Phänomens, das wir als «*lontano*-Effekt» beispielsweise aus dem Rondo-Finale

von Gustav Mahlers 7. Symphonie (1904–1908) kennen, wenn dort in Takt 51 ein mächtiger C-Dur-Klang im Tutti «scharf abreißt», um einen zarten As-Dur-Holzbläserakkord preiszugeben und fortklingen zu lassen. Diese Stelle ist ein Beispiel für eine subtile Subversionstechnik zur Relativierung der Strahlkraft der C-Dur-Welt im Finale der Siebten. Und auch Dieter Roth mag den heilen Schluss nicht einfach so stehen lassen. Ergebnis ist eine weitere Variante des musikalischen Abrutschens, Hinfälligigmachens, Unterbietens.⁶³

Im Zusammenhang mit Mahler wird gerne von «abgesunkenem Kulturgut» gesprochen, womit auf die symphonische Integration von «niederen» kulturellen Gütern angespielt wird, die normalerweise nicht im Konzertsaal zu finden sind. Dieter Roth wendet nicht wenig Energie auf, um gerade den Prozess des Absinkens in seiner Kunstpraxis erfahrbar zu machen. Im *Quadrupelkonzert* äussert sich diese Fallsucht besonders auch in der Behandlung von Instrumenten, die ja nicht einfach nur Klanggeber sind, sondern Kult(ur)gegenstände mit einer historischen Aura, die bestimmte Formen der Kunstausbübung verkörpern. Dass sich Roth solcher zwangsläufig präsenten Auratik bewusst ist, zeigt sich etwa in der keineswegs untypischen Behandlung von Harmonium und Konzertflügel: Verwendet er das Harmonium durchaus im Sinne eines un gelenkten Orgel-Surrogats oder diatonischen Allzweckakkordspenders, sind in seinem Klavierspiel chromatische Führungen und Anklänge an eine «höhere» konzertante Praxis keine Seltenheit; allerdings dominiert im Umgang mit allen Tasteninstrumenten doch das, was Hansjörg Mayer als Spiel «auf den schwarzen Tasten»⁶⁴ bezeichnet – womit nicht Pentatonik gemeint ist, sondern Roths Hang zur Unverträglichkeit oder zum Unterlaufen jener Konventionen, mittels derer man zwischenmenschliches wie künstlerisches Miteinander gedeihlich zu regeln bestrebt ist. Wenn Friedhelm Döhl heute von dem Moment berichtet, in dem Dieter Roth hornspielend und wuchtig auf dem Orgelmanual Platz nimmt, steht selbst ihm noch immer ein Abglanz von Schrecken ins Gesicht geschrieben.⁶⁵

Zur Erzeugung von begleitenden Clustern mag für einen Bläser das Sitzspiel auf der Orgel eine praktische Sache sein. Da aber das Instrument in Konzertsälen zumeist eher als pompöser Saalschmuck denn als effektiver Musikerzeuger wahrgenommen wird, drängt sich der Eindruck der Schändung eines noblen Klangkörpers naturgemäss schnell in den Vordergrund. Solche Kadenzbildung im Instrumentengebrauch markiert

Roths Interesse an recht drastischen Mitteln der Unterbietung jener Musikpraxis, die im Grossen Saal der Musik-Akademie Basel sonst eher gepflegt wird. Auch das Waldhorn, das Roth eigens für diesen Auftritt von der einflussreichen Basler Kunstgönnerin Maja Oeri und damit direkt aus der Sphäre des Kulturhochadels empfangen hatte, wird selten im Sinne einer Wunderhornästhetik verwendet: Dieter Roth bezeichnet es im *Quadrupelkonzert* nicht nur als «Blechpumpe», sondern behandelt es meistens auch genau so.

Vom Wunderhorn zur Blechpumpe: Es ist dieser Ab-Weg, der das *Quadrupelkonzert* in vieler verschiedenerlei Hinsicht bestimmt. Auf der Postkarte an Friedhelm Döhl (Dokument 5) steht das «Professionelle» dicht neben dem «Amarteurenvolk», und Dieter Roth grüsst recht arglos: aus dem «Hi[nter].Gru[nd]. in den Vo[rder].Gru[nd]. aber Beide!» – von den niederen Gründen, die er in der «zusammengesetzten» Welt des *Quadrupelkonzerts* anpeilt, ist noch kaum was zu ahnen.

«Ein Stachel für den ›professionellen‹ Musiker?»

Döhls Befürchtungen hinsichtlich der Berichterstattung in der Lokalpresse erweisen sich als unbegründet – was hauptsächlich daran liegt, dass die *Basler Zeitung* nicht einen klassischen Musikrezensenten beauftragt, sondern den bekannten Schriftsteller und Schauspieler Guido Bachmann – auch er wird von Roth im Konzert adressiert («Guido, komm her, spiel!»). Anstelle eines Verrisses erscheint ein Artikel mit epideiktischen Zügen, zudem erkennt die Redaktion der *Basler Zeitung* die Aufmacherqualität des *Quadrupelkonzerts* und setzt ein Foto von Dieter Roth auf die Titelseite (Dokument 16).

«Dieter Roth in concert: Ein Mann will spielen | Von Guido Bachmann |
Dieter Roth. Ein marmorner Mensch. Beispiel dessen, wie man wird,
was man ist. Er wurde es. Roth arbeitet. Er arbeitet streng, wiewohl lustig.
Er arbeitet unaufhörlich. Was er auch tut: es ist Arbeit. Essen, trinken,
malen, musizieren – ein unaufhörlicher Produktionsprozess. |
In Handschins Galerie hat er 800 Zeichnungen gemacht. Selbstporträt
mit Sprechblase. Er setzt den Stift an und macht. Keine Vergleiche; oder
es sei denn, dass Roth nur mit Roth zu vergleichen ist. Er ruht in sich.
Er ist in sich begründet: in seinem totalen Nichts, aus dem immer etwas

entspringt. Ein sentimentaler Nihilist. Nachts klingelt er bei Freunden, bringt Platten mit, will Schubert hören. | Auch er will Musik machen. Wozu braucht er ein Instrument zu beherrschen? Scheibenkleister! Nein, er *macht* Musik, er beherrscht sie, und deshalb hat er Macht und beherrscht dadurch das Publikum. Wenn er Klavier spielt, dann tut er das, und wenn's mit den Fäusten sein muss. Das musikalische Konzept ist der Abend selbst: drei durchgeformte Stunden; klingende, wimmernde, rülpfende oder hauchzarte Zeit. Ein Spieler spielt. Ein Spielender spielt. Ein Mann will spielen. | Er sitzt da, Fleisch und Geist, und er überlegt: ob sein Stift Papier kost oder die Tasten der Hammondorgel unter den Fingern zu Butter werden. Er befruchtet sich selbst. Was entsteht, ist Parthenogenese. | Friedhelm Döhl hat ihn in die Basler Musikakademie eingeladen. Einfach so; denn der Entdecker Roth wird fortwährend entdeckt. Und dann deckt der Entdeckende auf, bläst auf seinem Horn Klangfiguren. Danach wandert er auf dem Podium hin und her und entscheidet sich dann, die Orgel zu schlagen. | In der Akademie, als er zeigte, was es heisst, unakademisch zu sein, nahm er sogar die Hasser in Bann. Die Saaltür war geöffnet. Jedermann konnte kommen und gehen. Er agierte allein, hemdsärmelig, kragenoffen, westenbewehrt. | Ein Tontechniker hilft ihm, nimmt die Musik auf, die Roth nun als Grundlage dient. Eine eruptive Angelegenheit. Grundgewalt der Klangballung. Er hört sich ganz erstaunt zu und begleitet sich, rafft das Chaos zum Kosmos seiner Anschauung zusammen und führt damit den Musikbetrieb ad absurdum. Dann setzt er sich, mindestens zwei Oktaven breit, auf das Orgelmanual: und das macht Geräusch. | Das Konzert hat weder begonnen noch aufgehört. Roth hat einfach drei Stunden agiert. Schon vor 20 Uhr sagte Roth: «Auf Wiedersehen, das Konzert ist vorbei.» Danach spielte er noch eine Stunde. Tat es immer spärlicher. Eine Detumeszenz aus Tönen. Zerbröckelung. Zwar hat er aufgebaut, aber nur zur eigenen Widerlegung. Er zerfloss im Delta seiner Magie. Die Quelle dieser Magie ist Roths Genie. | Dieter Roth ist der Mann ohne Gedächtnis. Darum kann er zaubern. Zwar lachte man; aber man lachte nicht über ein Unvermögen, sondern über den Clown. Er spielte die weiseste aller Rollen: den Narren; stellte sich als Narr über den König namens Publikum. D.R. war gewichtiger als die eigene Figur. Er wog ein Abonnementskonzert auf. Ein ernster Spieler, der über seine ursprüngliche Musik staunte. | Roth ist Dichter, Zeichner, Mime, Musiker. Das ist seine Quadrupelhaftigkeit; die Quintessenz aber ist er selbst: ein Universalkünstler. Ein Gebender. Eine Figur mondialen Ausmasses.» (Dokument 17)

Dieser Text liefert wertvolle Hinweise zur Situation einer offenen Darbietung mit geöffneten Saaltüren und ohne fixe zeitliche Beschränkung, wie sie durch die Tondokumente nicht eindeutig vermittelt werden.⁶⁶ Wie viele andere operiert auch Bachmann mit dem in Zusammenhang mit Dieter Roth sehr gerne gebrauchten Charakteristikum «Universalkünstler», indem er etwa den Auftritt an der Musik-Akademie zu jenem in

der Galerie Handschin parallelisiert, wodurch nebenbei noch etwas über die ominöse Kunstaktion zu erfahren ist.

Bachmanns Bericht befeissigt sich eines literarischen Duktus, so dass Roths Besuch an der Musik-Akademie Basel durch ein kleines Textdenkmal gewürdigt erscheint. Interessanterweise konnte aber bereits dieses sozusagen stellvertretend für seinen ästhetischen Gegenstand in der Basler Musikwelt als Provokation aufgefasst werden:

«Dass ich dies verpassen konnte! Kein ‹Konzert›, sondern Quadrupelhaftigkeit! Genie, Universalkünstler, ein marmorner Mensch, Figur von mondialem Ausmass. Natürlich ganz unakademisch (trotz Musik-Akademie) ... Ich bestaune den Wortschatz des Rezensenten, ich erahne den Tiefsinn seiner Formulierungen: ‹Er sitzt da, Fleisch und Geist.› Oder: ‹Er ist in sich begründet, in seinem totalen Nichts, aus dem immer etwas entspringt.› Ich glaube dem Bericht durchaus, dass Dieter Roth Aussergewöhnliches zeigen konnte. Und dass das Publikum Ungewöhnliches zu sehen bekam: Zum Beispiel setzte sich der Künstler mondialen Ausmasses auf die Orgelmanuale, mindestens zwei Oktaven breit, blies vorne das Horn – und wird dadurch für die Basler Zeitung bildwürdig. | Wir altmodischen Musiker, die die Orgeltasten konservativ mit Fingern und Füßen traktieren, können nichts Vergleichbares bieten. Wir sind aber auch nicht unglücklich, wenn wir der Literarisierung durch Guido Bachmann entgehen. Wir belassen G. B. gerne seine grossen Worte wie eruptiv, Chaos, Kosmos, Delta der Magie. Wir überlassen ihm gerne die Selbstbefruchtung, die Parthenogenese (welche laut Lexikon bei mythologischen Gestalten und in der Biologie bei Würmern, Krebsen und Insekten vorkommt). Dieter Roth wird sich gewiss bedanken. Und die Basler Musiker und Musikfreunde werden sich bedanken, wenn Herr Bachmann schreibt: ‹Er (Dieter Roth) wog ein Abonnementskonzert auf.› Nun, ich möchte gern wissen, was sich der verantwortliche Redaktor beim Lesen dieser Sätze gedacht hat. | Was man bisher auf der Feuilletonseite vorgesetzt bekam, ist für meinen Geschmack, und wohl für manch andere frühere Leser der Basler Nachrichten,⁶⁷ sehr mager und wenig ansprechend. Darum hat es mich heute wieder geärgert, dass die Basler Zeitung so viel Platz zur Verfügung hat für derart ausgefallene Sachen. | Felix Brodtbeck, Basel» (Dokument 18)

Das zuletzt erwähnte Ärgernis ist inzwischen behoben. Neben diesem Leserbrief deuten auch Erinnerungen von Zeitzeugen⁶⁸ darauf hin, dass es – entgegen Bachmanns Schilderung – Roth nicht vollkommen gelungen war, die «Hasser in Bann zu nehmen». Die ‹musikalischen› Qualitäten der Performance wurden von den zahlreich anwesenden Fachleuten offenbar kaum erkannt. Döhl selbst konstatiert eine Bipolarität zwischen Musikszene und Kunstszene, wie sie sich in der Diskussion rund um das Thema ‹Galerie Handschin› bereits abzeichnet:

«Den meisten Musik-*«Akademikern»* war das Projekt und die Aufführung unbehaglich, die Kunststadt Basel hatte ihre Freude dran.»⁶⁹

Im Jahresbericht der Musik-Akademie Basel weiss Döhl aus der kontroversen Rezeption des *Quadrupelkonzerts* nicht ohne Eleganz allgemeine strategische Überlegungen abzuleiten:

«Viel Aufsehen und Anlass zur Diskussion gab ein *«Quadrupelkonzert»* von Dieter Roth (Zug/Reykjavík) am 23. Februar 1977. D. Roth, bekannt als Maler und Schriftsteller, ist noch unbefangen genug, *«seine»* Musik zu machen. Musik *«ex improviso»*, in der auch das Hässliche einen Stellenwert hat. Musik im Entstehungsprozess quasi aus dem Nichts, aus dem Ungelernten, aus dem im Spielen Lernenden. Ein Stachel für den *«professionellen»* Musiker, der bestimmte Formen *«gelernt»* hat und zum Teil gleichzeitig verlernt hat, dass es musikalisches Leben auch ausserhalb dieser Formen geben mag. | Zum Wesen des Experiments gehört, dass ein Gelingen nicht automatisch programmiert ist. Trotzdem muss die Musik-Akademie auch das Experiment wagen, wenn sie ihrem Auftrag und ihrer Verantwortung in der Stadt gerecht werden will. Das *Experiment* ist nicht nur Teil der gegenwärtigen Musik (inbezug auf die Möglichkeiten einer zukünftigen Musik), sondern *auch Teil der historischen Musik* und Musikpraxis, die je älter umso ungesicherter ist. Hier tritt neben die wissenschaftliche Untersuchung von Quellen die experimentelle Erprobung von Aufführungspraktiken. Dass in der früheren Geschichte wie in der Gegenwart der Musik die *Improvisation* eine gewichtige Rolle spielt, stellt immer wieder interessante Querbeziehungen her. So ist es nicht nur ein provozierender Gegensatz, wenn am 7. Juni 1977 im Konzert der Freunde Alter Musik einmal versucht wurde, Musik des späten Mittelalters mit den Möglichkeiten der elektronischen Musik von David Johnson zu verbinden.»⁷⁰

Mit den erwähnten Forschungs- und Praxisfeldern von Improvisation, elektronischer Musik und historischer Aufführungspraxis (auch dies ein Paradigma der Moderne) und einem durchaus aufgeschlossenen Kollegium (darunter David Johnson, Thomas Kessler, Robert Suter, Jacques Wildberger, Jürg Wyttenbach, als Gastdozent war in diesem Jahr Mauricio Kagel präsent) war die Musik-Akademie Basel bereits damals ein wichtiger Schauplatz von *«experimenteller»* Musik. Der Abstossungsreflex gegenüber dem *Quadrupelkonzert* bzw. die diesbezügliche Befremdung mag insofern verwundern, als der konventionellen Spielpraxis inkommensurable Phänomene im Basler Umfeld damals immer wieder in den Mittelpunkt drängen: So beschäftigt sich Jürg Wyttenbach in Performances wie den *Kunststücken, die Zeit totzuschlagen* (1972) und der *Execution ajournée* (1970–1971) mit der Dehierarchisierung

oder Zersetzung hergebrachter musikalischer Produktionsverhältnisse; Jacques Wildberger entwickelt in *Double Refrain* (1972) oder «... die Stimme, die alte schwächer werdende Stimme ...» (1973–1974) gerade mithilfe von Tonbandverfahren Gegenklänge zum bestehenden Handwerk und Vokabular der Neuen Musik, indem er deren Nivellierung geradezu selbstdestruktiv vorführt.⁷¹ Hinzu kommt Döhls Einordnung der Musikpraxis Roths in den Kontext der «Improvisation», die in Basel einen eigenen Fachbereich darstellt.⁷²

Berührungspunkte, so könnte man meinen, wären vorhanden gewesen. Vielleicht erhellt Dieter Roths Besuch an der Musik-Akademie Basel schlaglichtartig die Grenzen selbst eines erweiterten Disziplinverständnisses.⁷³ Dafür spräche die Tatsache, dass Roths Musik auch sonst für den Kultursektor Neue Musik praktisch bedeutungslos ist. In gewisse Spezialdisziplinen vermochte er nicht einzudringen, sondern trug zu ihnen teils mit erstaunlicher Kondition von ausserhalb bei – dies gilt für seine musikalische Produktion noch viel mehr als für die intensive dichterische Aktivität, die wenigstens punktuell Anerkennung erfahren hat.

Zugabe 1

Trotzdem war Dieter Roths Auftritt im Grossen Saal der Musik-Akademie Basel nicht völlig folgenlos. Noch im selben Jahr erschien in «Dieter Roth's Verlag» eine Schallplatte mit zwei Klavierstücken von Friedhelm Döhl, für deren Aufnahme wieder David Johnson verantwortlich zeichnet und die auch sonst durchaus Zusammenhänge zum *Quadrupelkonzert* erkennen lassen (Dokument 21). Das trifft natürlich insbesondere für Döhls Klavierimprovisation *Black & White, Improvisation für Dieter Roth und e und h in Basel am 15. September 1977 um Mitternacht* auf der B-Seite zu: Das Spiel mit der variablen Namensschreibweise bestimmt Döhls Improvisation insofern, als die Differenzttöne e und h in dem nächtigen Stück wichtige Orientierungspunkte bilden. Der erste Teil des Titels beschwört die bekannte Whisky-Marke nicht nur als Erinnerung an eine wichtige Voraussetzung für das *Quadrupelkonzert* herauf, sondern weist auch auf deren Aneignung für die eigene Improvisation hin: «gespielt und aufgenommen nach einer

Flasche Black&White (die war gewissermaßen «thematisch» vorgegeben)».⁷⁴ Die Aufnahme dokumentiert, dass diese Massnahme nicht zur völligen Entbildung führen muss: Döhl agiert erstaunlich professionell und produziert durchaus zeittypische, gestenreiche wie kontrastgeladene («Black&White»?) Neue-Musik-konforme Klavieridiomatik im freieren Medium der Improvisation. Da bestimmte Arten der Wiederholung, Iteration, Figuration und Konsonanzbehandlung damals keinen krassen Regelverstößen mehr gleichkamen, kann Döhl die historische Stunde («15. September 1977 um Mitternacht») umso ungehemmter ausleben.

Improvisation – es ist dieses Wort, das Döhl im Jahresbericht in Zusammenhang mit Dieter Roths Musik in Anschlag bringt. Für Döhl selber stellt sie Anfang der 1970er-Jahre eine wichtige Technik zur experimentellen Erkundung neuer Klangphysiognomien dar, die dann zumal in seinen Kompositionen für «offenen Flügel»⁷⁵ zur Anwendung kommen. Um ein zentrales Beispiel dieser Gattung handelt es sich beim Stück auf der A-Seite dieser Platte: *Odradek* für zwei offene Flügel (1976), das durchaus «improvisatorische» Aspekte enthält insofern, als die beiden Pianisten (hier neben dem Komponisten Jean-Jacques Düнки) innerhalb teilvariabler Möglichkeitsfelder agieren (siehe die auf dem Plattencover abgebildete Partitur, Dokument 21). Es ist vielleicht kein Zufall, dass Döhls Notationsformen hier etwas an die «dynamisch geschlossene Form» Roman Haubenstock-Ramatis erinnern, zeichnen sich beide Musiker doch durch ihre starke Affinität zu bildkünstlerischen Verfahren aus, die sich gerade auch in der Gestaltung von graphisch sehr reizvollen, ungewöhnliche Aufführungssituationen evozierenden Partituren niederschlägt: In *Odradek* etwa zeichnen oder schreiben die Pianisten im offenen Flügel, und zwar Zitate aus Franz Kafkas *Odradek* und Georg Trakls *Grodek*, und erzeugen dadurch Klänge; verschiedene Sparten («bildende Kunst», «Aktion», «Literatur», «Musik») kommen in einer künstlerischen Handlung zusammen zu einer unteilbaren Praxis, wie auch Dieter Roth sie pflegte (wenn auch ganz anders).

Es ist Döhls Vorstellung vom «Klang als Zustand/Prozeß», als «begehbare Ausstellungsobjekt»⁷⁶, die auch die offenen Klangräume von *Odradek* bestimmt. Das wenige, was an diastematischem Notenmaterial fixiert ist, leitet sich direkt aus dem Namen Paul Sachers ab, für dessen 70. Geburtstag das Stück komponiert und aufgeführt wurde. So reiht sich *Odradek* ein in

die kaum mehr überschaubare Reihe der Widmungskompositionen über die berühmten Namensteine es-a-c-h-e-re⁷⁷, wodurch Döhl sich in erlauchter Gesellschaft von Komponisten wie Berio, Boulez, Lutosławski etc. wähen kann – um dann auf der B-Seite *noch* eine Zugabe zum *Quadrupelkonzert* zu spielen: Traut sich Döhl erst mit Verspätung ans Klavier, um gewisse Aspekte Roth'schen Musizierens einmal an sich selber auszuprobieren? So bedeutungslos Dieter Roths Auftritt an der Musik-Akademie Basel für die grosse Welt der Musik gewesen sein mag, so wegweisend war er für Aktivitäten der beiden Künstler auf einem inspirierten Seitenpfad musikalischer Zusammenarbeit. Dieser führte weiter bis zum grossen Noten-, Text- und Bilderwerk der *Splittersonate*, an der Döhl sich wohl als erster versuchte. In einem Brief, den Döhl als Antwort auf seinen aufgenommenen Interpretationsversuch der *Splittersonate* erhält, übt sich Roth wie so oft in harscher Selbstkritik:

«Spital Sursee, 12.9.'85 | lieber Friedhelm, Du hast mir eine starke Überraschung und eine grosse Freude gemacht. Ich habe mich [ein Wort unleserlich gemacht] gehörig geschämt, als mir plötzlich in den Sinn kam, dass es Du bist, der mir die Gefälligkeiten erweist (Schubert spielen, Klavierspiel zuhören, Splittersonate aufnehmen), und ich gebe dafür ein Krüppeliges Odradek heraus, so dachte ich. Aber ich tröste mich dann – wenn ich, ab & zu, so denke, mit dem da: <Wenns ihm (F.D.) ungerecht vorkäme, dann spielte er nicht mehr für mich.>»⁷⁸

Der bekannte Erinnerungsbericht Döhls macht klar, dass das Musikverhältnis so asymmetrisch nicht gewesen sein dürfte, wie in diesem Brief empfunden.⁷⁹ Jedoch konnte die Frage nach einer adäquaten interpretatorischen Umsetzung der *Splittersonate* bis heute noch nicht völlig befriedigend geklärt werden – beide Künstler hielten sich aus verschiedenen Gründen für unfähig: Sah Roth von einer Eigeninterpretation ab, weil er die Sonate von einem wirklich professionellen Musiker gespielt wissen wollte, befand Döhl, dass der einzige «Profi» für diese Musik eben Roth selber sei – der manchmal übrigens auch zu Döhls Kompositionen beitrug mit «Noten, die er selbst am besten lesen konnte».⁸⁰ Die aus dem Spannungsverhältnis <amateurhaft>–<professionell> resultierenden (Un-)Möglichkeiten waren mit dem *Quadrupelkonzert* also noch lange nicht ausgeschöpft. Die kommentierte Neuauflage der Edition der *Splittersonate* innerhalb dieser Box möchte zu neuem Antasten ermuntern.

Zugabe 2

Auch wenn Dieter Roth nach dem *Quadrupelkonzert* als Musiker in Basel nie wieder in Erscheinung treten sollte, gab es an der Musik-Akademie noch ein öffentliches Ereignis, das eng mit ihm verknüpft ist und dem er auch beiwohnte: Die Aufführung von Hermann Nitschs *5. Sinfonie* hauptsächlich durch Studierende der Kunstakademie Reykjavík unter der Leitung Nitschs wiederum im Grossen Saal am 23. Oktober 1980.⁸¹ Auch zu diesem Konzert finden wir im Archiv der Musik-Akademie Basel ein Dossier mit aussagekräftigen Dokumenten, zudem ist eine komplette Aufzeichnung als Kassettenedition in Dieter Roths Verlag erschienen. «Dieter Roth herzlichst zugeeignet»: Die typographische Prominenz dieser Widmung auf dem von Nitsch gestalteten Plakatentwurf (Dokument 30) wie das Roths kynistische Präferenz aufgreifende Motiv auf dem schliesslich ausgeführten Plakat (Dokument 31) weisen darauf hin, dass Dieter Roth für dieses Konzert eine wichtige Rolle spielt. Bekanntlich war er auch ein bedeutender Ermöglicher und Mäzen, der sich tat- und finanzkräftig für andere Künstler einsetzte. So auch im Fall der *5. Sinfonie*, deren Aufführung er bei Friedhelm Döhl durch die Übersendung einer Schallplatte von Hermann Nitschs *60. aktion berlin 1978* mit folgender, auf den «29.11.'79» datierten Aufschrift beliebt machen möchte:

«Lieber Frie! | Du erinn., ich wolltich immer schon zu ein [sic!] Konz. überreden – ohne Aktion –, Nitsch würde Spezialkomposition machen und einstudieren (14 Tage) | Alles Gute ! | Dieter | diese Platte muss stärksten [sic!] aufgedreht werden!» (Dokument 22)

Wahrscheinlich musste Döhl nicht umständlich überredet werden – umso weniger, als seine Akademie auch hier weder für Honorare noch für Reisekosten aufzukommen brauchte. Die Förderung Nitschs durch Roth beschränkte sich nicht auf die *5. Sinfonie*; zur selben Zeit entstand eine grosse Schallplattenedition von Nitschs *Island-Sinfonie* wiederum im Verlag Dieter Roths (hier war bereits die erwähnte *60. aktion* erschienen), deren Produktion im Briefwechsel Nitsch-Roth diskutiert wird (Dokumente 23, 25, 41, 42). In einem buchstäblich bierseligen Brief (Nitsch vertreibt sich auf der Heimreise von Reykjavík nach Wien die Wartezeit auf einem Zwischenstopp in Kopenhagen mit dem Durchprobieren «aller sorten von

dänischem Bier») vom 29. März 1980 vermischt sich überschwänglicher Dank mit inniger künstlerischer Verbundenheit: «ohne dich gebe es keine selten gehörte Musik und vieles andere nicht» (Dokument 23) – dieser Satz lässt aufhorchen angesichts der sonstigen Akzentuierung des Kollektivcharakters der Marke *Selten gehörte Musik* seitens der Mitmusiker Roths.

«ohne Aktion»: Hermann Nitschs Konzept einer «Lärmmusik» steht eigentlich nicht für sich, sondern ist Teil der von ihm geschaffenen Gesamtkunstwerksgattung des sogenannten «Orgien Mysterien Theaters». ⁸² Normalerweise kommt der Musik hier der Zweck einer Intensivierung der Aktion zu, die wiederum auf eine Intensivierung des musikalischen Ausdrucks zurückwirkt usw., um einen Kreislauf sich steigender Ekstase unter heftigster Reizung und Erregung nicht nur des Hörsinnes zu erzeugen. Die skandalträchtigen Techniken zur Hervorrufung dieser Wirkung (Kreuzigungen, Schlachtungen) sind wohlbekannt. Mit der Veröffentlichung der 56. und 60. *aktion* als Schallplatten vollzieht sich ein erster Schritt zur Herauslösung der Musik aus dem funktionalen Kontext des «Orgien Mysterien Theaters». Die 5. *Sinfonie* wird ganz ausserhalb des Gesamtkunstwerks gewissermassen als «absolute Musik» praktiziert, allerdings nicht im Geist einer Abwendung vom aktionistischen Ursprung – dies ist ganz deutlich gekennzeichnet durch das Label «DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER» auf der Kassettenhülle der Edition des Stücks (Dokument 43). Die Klangereignisse und der Ablauf des Stückes ist in Form einer graphischen Partitur grob vorgegeben, die es in der Aufführungssituation zu konkretisieren gilt (Dokument 34): «Ich komponiere Sachen, von denen ich nicht weiss, wie sie klingen – ungefähr schon.» ⁸³ Diese Aussage verdeutlicht den grossen Freiheitsgrad bei der Realisierung der Partituren, wobei man natürlich angesichts der dirigierenden Beteiligung des Komponisten wie der normativen Wirkung einer bestehenden Aufführungstradition im Rahmen des «Orgien Mysterien Theaters» nicht von einer völlig voraussetzungslosen Situation sprechen kann.

Auch dieses wiederum vollständig ohne professionelle Musikkräfte ausgeführte Konzertereignis rief beim Fachpublikum wohl allenfalls Ratlosigkeit hervor, die sich, im Unterschied zum *Quadrupelkonzert*, auch in der Zeitungsrezension spiegelt, diesmal verfasst von Jürg Bachmann (Dokument 38). ⁸⁴ Friedhelm Döhl scheint sich mit dieser Rezeptionslage nicht zu begnügen und lanciert eine weitere Publikation im *art Journal*.

Zu diesem Zweck verfasst er selber post festum einen detailreichen und aussagekräftigen Artikel über das Ereignis, der in der Ausgabe 2/1981 des renommierten Magazins, allerdings in stark gekürzter Form, erschienen ist und hier erstmals in vollständiger Länge wiedergegeben sei:

«Die ‹5. Sinfonie› von Hermann Nitsch in der Musik-Akademie Basel | Am 23. Oktober 1980 fand im Grossen Saal der Musik-Akademie Basel die Erstaufführung der ‹5. Sinfonie› von Hermann Nitsch statt. Sie ist ‹Dieter Roth herzlichst zugeeignet›. Und diese Zueignung war mit ein Anlass der Aufführung. | Am 23. Februar 1977 spielte Dieter Roth im selben Saal selbst sein ‹Quardrupel-Konzert› [sic!]. Ein bis heute nicht vergessener erster ‹Einbruch› eines Nicht?-Musikers in die Musik-Akademie. Befremdend und anregend zugleich. Befremdend die unübliche Traktierung der Instrumente, die unübliche Form des Auftretens. Anregend zu erleben, wie aus nichts etwas wird, aus etwas etwas anderes usw., unerschöpflich. Seit diesem Datum meine Freundschaft mit Dieter Roth. Der Freund Dieter Roth empfiehlt den Freund Hermann Nitsch. Immer wieder. Hermann Nitsch: Künstler, ‹Aktionist›. Aktionen mit Musik. Musik, die zu Aktionen gehört. Musik, die auch ohne Aktionen erklingt. So gibt es schon einige Schallplatten mit Musik von Nitsch, nicht zuletzt im Verlag von Dieter Roth. Musik, die aber auch, wenn sie ohne zusätzliche visuelle Aktionen stattfindet, Aktion bleibt. | Hermann Nitsch in Basel. Mit einem ‹Orchester› vorwiegend aus Studenten der Kunstakademie Reykjavík, dazu einige deutsche Kunststudenten, dazu – mit der Basler Trommel und einem Kornett – der Sohn des Direktors [Janos Döhl]. Die anderen Basler Musikstudenten, die zunächst mitzuwirken versuchten, blieben verschreckt auf der Strecke. Sicher kein Zufall, dass diese Art Musik von Nicht?-Musikern besser verstanden bzw. realisiert wird. | Ein Orchester aus verschiedenen Streichinstrumenten, Holz und Blechblasinstrumenten, Elektrische Orgel, in Basel noch Trommel. Einige, die das Orchester beim Ueben hörten, wurden an die Basler ‹Guggemuusig› erinnert. Eine Musik, die die Basler Fasnacht verunsichert, die auf oft selbst gebauten [2] Instrumenten gespielt wird, welche mit einem Minimum an Tonvorrat und Technik ein Maximum an musikalischen [sic!] Lärm frechfröhliche Art [sic!] erzeugen. | Die Musik von Nitsch: auf manche wirkt sie primitiv, brutal. In immer wiederholten Steigerungen wird die Lautstärke – auch mit Hilfe von Mikrofonen, Verstärker und Lautsprechern – ins Extrem gesteigert. Bis zur Grenze des physiologisch Erträglichen, ja für viele über diese Grenze hinaus. Einige Hörer verlassen den Saal, einige halten sich streckenweise die Ohren zu. | Diese extreme Steigerung bis zum nicht mehr Erträglichen scheint Bestandteil der Musik von Nitsch, ihrer Expressivität. Entäusserung der Musiker, Entäusserung des Klangkörpers, Konfrontation des Hörers mit einer Bedrohung durch Musik, mit seiner eigenen Verletzbarkeit. Und das bewusst auch im ‹Konzertsaal›. Der Konzertsaal des kulinarischen Musikgenusses wird antikulinarisch aufgerissen. | Die Partitur von Nitsch: ‹5. Sinfonie›, in vier Sätzen. Das klingt klassisch. Im unbewussten wirkt

ganz ohne Frage die Tradition der Klassik: Die Satzfolge. Die Charakteristik. Ein relativ langsamer zweiter Satz. Ein dritter Satz mit Scherzo-Charakter. Ein dritter Satz mit Scherzo-Charakter [sic!]: Ein Schuhplattler wird ab Schallplatte gespielt, durch die Instrumente überdeckt, verzerrt, entblösst. Der vierte Satz eine Zusammenfassung der vorherigen Elemente à la Nitsch. Aus dem Hintergrund der Musik von Nitsch erklingt von Ferne die Erinnerung an Bruckner. Auch hier ein Versuch zur extremen Steigerung, zur extremen zeitlichen Ausdehnung, auch hier eine gewisse Primitivität auf den ersten Blick. Und eine Vergewaltigung des Hörers, bei Bruckner freilich unter dem Deckmantel der selbst geglaubten Frömmigkeit. | [3] Auffallend die Feldherren-Geste von Nitsch beim Dirigieren seiner Partitur: Die deutliche Einsatz-Gebung an die verschiedenen Instrumentalgruppen, das immer wieder Anheben des Klangvolumens mit beiden Händen bis zum Gehnichts mehr. Dazwischen langes Stillstehen, wenn die Instrumente in ihren tumultuösen davor aber auch oft piano-wabernden Klangflächen allein gelassen werden. Zwischen den Sätzen ein Schluck aus der Flasche. | Es entsteht einerseits eine Musik, die erinnert an Bruckner, an die Musik der Futuristen, an heidnische bis faschistische? Rituale, andererseits fraglos Musik von einer erstaunlichen Ursprünglichkeit, waschecht. Z. B. auf dem Hintergrund sogenannter «Avantgarde-Musik» zeitgenössischer Musikfestivals. Nicht zuletzt auch dank des Einsatzes der Mitwirkenden, der Nicht?-Musiker aus Island und anderswo, die noch oder wieder Sinn für Waschechtes haben. | Nach dem Konzert sass man lange zusammen beim Wein. (Dokument 37) Die Isländer fingen schliesslich an, ihre alten? Lieder zu singen, wollten nicht mehr aufhören. | (Anmerkung: Inzwischen wurde in Wien wohl schon die «6. Sinfonie», die freilich schon die 7. Sinfonie sein soll, aufgeführt.) | F. Döhl | 6.11.1980 | Im⁸⁵ (Dokument 40)

Diese inhaltsreiche kleine Abhandlung kennzeichnet die 5. *Sinfonie* Nitschs als Fortsetzung des *Quadrupelkonzerts* Roths. Gemeinsamkeiten und Verwandtschaften sind schnell erkannt, zuvörderst natürlich im Aufeinanderprallen professioneller und nichtprofessioneller Musikpraktiken, das Friedhelm Döhl wieder als produktives Moment hervorhebt und zu einer weiteren Wortschöpfung veranlasst: «Nicht?-Musiker». Hier schwingt die Frage mit, ob nicht gerade «Nicht?-Musik» eigentlich die echte, «waschechte» Musik sei, die im Gegensatz zur «sogenannten Avantgarde-Musik» ihre Ursprünglichkeit noch nicht verloren habe. Weder Roth noch Nitsch sind besonders anfällig für die in «Avantgardekreisen» verbreiteten Abgrenzungsgängste und Idiosynkrasien, wie sich schon im ausgiebigen und unbekümmerten Gebrauch von klassischen Gattungsbezeichnungen (Konzert, Sonate, Sinfonie), bei Nitsch zudem in der Berufung auf das Idol Anton Bruckner, unschwer erkennen lässt.⁸⁶ Des Akademiedirektors Lob des «Waschechten»

impliziert denn auch einen system- oder institutionskritischen Ansatz (genannt werden «zeitgenössische Musikfestivals») und konvergiert freilich mit dem grundlegenden künstlerischen Konzept Nitschs einer «Inszenierung realer Geschehnisse» im «Orgien Mysterien Theater»: «ein reales Geschehnis macht halt einen Lärm»⁸⁷ – diesen Wirkungszusammenhang würde Dieter Roth, der in seiner Musik gerade Situationen des Versagens oder Peinlichen nicht darstellte oder vorspielte, sondern provozierte, auf dass diese sich «real» einstellen mögen, wohl kaum leugnen.

Doch genau hier liegt ein Unterschied zwischen Dieter Roth und Hermann Nitsch: In der 5. *Sinfonie* wird durch die Organisation von Klangtexturen und Zeitblöcken mittels musikalischer Graphik die Möglichkeit geschaffen, mit sehr wenig sehr viel zu erreichen. Nicht musikalisches Unvermögen der beteiligten «Nicht?-Musiker» wird zum Thema gemacht, sondern es werden Voraussetzungen geschaffen, um Ereignisse von rohem Lärm, die Profi-Musiker zu erzeugen kaum in der Lage wären⁸⁸, wirkungsmächtig zu kanalisieren. In diesem Sinne geht während der Aufführung der 5. *Sinfonie* nicht eigentlich etwas schief. Im Gegenteil: Hier funktioniert etwas. Dagegen konnten wir erkennen, wie Dieter Roth sich, vielleicht angestachelt durch das professionelle Umfeld, im *Quadrupelkonzert* dann und wann in die Höhen einer Vorspiegelungsästhetik aufschwingt, um hart zu landen in der Realität des für ihn musikalisch Machbaren. Auch das ist natürlich eine Form von Gelingen und trägt bisweilen nicht unvirtuose Züge, zielt aber nach unten. Wie fremd ihm die aufsteigende Bewegung ist, zeigt sich darin, dass er genau diese im Montage-Akt des «Remix» kunstfertig zurücknimmt, ja umkehrt. Hingegen ist eine Kunst des Untertreibens Hermann Nitschs Sache nicht: Gerade die 5. *Sinfonie* ist erfasst von einem «Elan nach oben», wie sich in der Partitur leicht nachvollziehen lässt, stellt diese doch hauptsächlich Varianten der graphischen Darstellungsart einer Anabasis dar. (Dokument 34)

Der totalen Abschaffung scheint die stärkste Erregung gegenüberzustehen, den Ein- und Abbrüchen eine musikalische Dramaturgie des Ausbruchs. Mit dieser stark vereinfachenden Gegenüberstellung sollen die beiden Positionen keineswegs gegeneinander ausgespielt werden. Vielmehr können wir feststellen, dass Friedhelm Döhl Möglichkeiten von «Nicht?-Musik» an seiner Institution in extremen Ausformungen durchspielen konnte. Seine Kommentare zu diesen Ereignissen belegen, dass

er in ihnen ein kritisches Potenzial erkennt, wie es selbst den Urhebern nicht unbedingt bewusst gewesen sein mochte. Döhl sah eine Notwendigkeit, etablierte Konzepte von (auch experimenteller) Musik zu überdenken und sich auf die Suche zu machen nach «musikalischem Leben» ausserhalb der bekannten Formen und Institutionen. Bei (unter anderen) Dieter Roth wurde er fündig. Die Hoffnung, dass auch andere Musik-Akademiker etwas von ihm würden lernen können, erfüllte sich vorerhand nicht. Aber das Thema war und ist damit nicht aus der Welt, wie fortwährende Klagen über inzestuöses Expertentum und die gegenwärtigen Diskussionen um Entinstitutionalisierung der Neuen Musik zeigen.⁸⁹ Vielleicht wäre gerade jetzt ein guter Moment, musikalische Konzepte wie jene von Dieter Roth neu zu erwägen.

Anmerkungen

- 1 Natürlich gibt es auch innerhalb der grösser besetzten Produktionen der *Selten gehörten Musik* immer wieder luzide Momente oder klangensible Passagen.
- 2 Natürlich gibt es auch innerhalb der genannten Werkkomplexe immer wieder klangvolle Momente oder kräftige Passagen.
- 3 Dies legen Aussagen nahe, die Björn Roth und Hansjörg Mayer im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* machen. Unter diesem Titel fanden von 2011 bis 2013 Gespräche mit Dieter Roths Musikpartnern (Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hansjörg Mayer, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Björn Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Ingrid & Oswald Wiener) statt, zugänglich unter: www.dieterrothmusic.ch; vgl. auch das Gespräch zwischen Dieter Roth und Peter Killer, *Klagelieder über nicht erhörte Klagelieder* (1981), in dem sich Roth wie folgt äussert: «Ich habe immer die klassischen Typen beneidet, die so gut Klavier spielen können. Ich wollte auch gut Klavier spielen können. Es gelang mir nicht. Deshalb habe ich das Nichtkönnen etabliert. Jetzt ist das Nichtkönnen gesucht. Alle machen das nach.» Zitiert nach: Barbara Wien (Hrsg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, London: Edition Hansjörg Mayer 2002, S. 253–255, das Zitat S. 254.
- 4 Um Verwirrung zu vermeiden, wird in diesem Beitrag die heutige Schreibweise dieser Institution bevorzugt.
- 5 Vgl. Plakatentwurf und Plakat zu diesem Konzert im Faksimileteil dieser Publikation, Dokumente 30 und 31.
- 6 Es gibt nur wenige kurze Darstellungen wie etwa: Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», in: Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, Catalogue raisonné, London: Edition Hansjörg Mayer 2004, S. 79–82; Gerhard Rühm, «Einige Daten zu ‚Selten gehörte Musik‘», in: ebd., S. 83–93; Bernadette Walter, «Musik», in: Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Basel: Schaulager 2003, S. 204–212; Florian Neuner, *Selten gehörte Musik – Dilettantismus als Provokation: Dieter Roth*, Sendung auf Deutschlandradio Kultur, Ausstrahlung 11. Dezember 2007; für eine erste Aufarbeitung des *Quadrupelkonzerts* mit vollständigem Inventar der Dokumente im Archiv der Musik-Akademie Basel siehe: Michael Kunkel, «Und hoch das

- Amarteurenvolk! Die Dieter Roth-Akten der Musik-Akademie Basel», in: *dissonance* 123 (September 2013), S. 10–22.
- 7 Zitiert nach: Dieter Roth, *Frühe Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1973, unpaginierter [S. 8].
 - 8 Dieter Roth INTERVIEW von Irmelin Lebeer-Hossmann, in: Barbara Wien (Hrsg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, S. 105 (vgl. Anm. 3).
 - 9 Ebd., S. 103.
 - 10 So zum Beispiel im Fall eines Auftrags der Basler Werbeagentur GGK im November 1967, eine Werksérie als Weihnachtsgabe für deren Angestellte zu kreieren – Ergebnis waren die sogenannten *Kleinen Inseln*, kleinformatige Landschaftsdarstellungen aus Essensabfällen; vgl. dazu Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 106 f. (vgl. Anm. 6). Die Schaffensphasen vor und nach dem «Umkippen» müssen dabei nicht unbedingt als gegensätzlich aufgefasst werden; so können die sich in stetiger Veränderung begriffenen Kunstwerke auf organischer Basis als neue Variante der kinetischen Prozesse etwa der frühen sogenannten Dreh-Rasterbilder gelten. Siehe dazu Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes, ergänzt und kommentiert von Dieter Roth*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002, S. 112.
 - 11 Vgl. *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)* (1973) mit Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Dieser Wahlanspruch erscheint in Zusammenhang mit Dieter Roths musikbezogenen Arbeiten in vielen Variationen.
 - 12 Siehe dazu den informativen Abdruck von Dieter Roths Plattenhüllentext in: Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», S. 80 f. (vgl. Anm. 6).
 - 13 So gründete Dieter Roth etwa mehrere Verlage, bereits 1957 in Island den «forlag ed», 1974 den «Dieter Roth's Familienverlag», innerhalb derer er ungewöhnliche verlegerische Konzepte wie die *Bastel-Novelle* oder die *Zeitschrift für Alles* realisieren konnte; in «Dieter Roth's Verlag» erschienen Schallplatten unter anderem seiner eigenen Klangwerke sowie jene von befreundeten Künstlern wie Friedhelm Döhl oder Hermann Nitsch. Die Zusammenarbeit selbst mit engen Partnern wie dem Verleger Hansjörg Mayer war starken Schwankungen und teilweisen Verwerfungen unterworfen. Erst ab 1997 liess Roth sich durch die Zürcher Galerie Hauser & Wirth vertreten.
 - 14 Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 159 (vgl. Anm. 6).
 - 15 Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», S. 82 (vgl. Anm. 6).
 - 16 Beispiele dafür sind die Werke *Olivet-ti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982), *Chicago Wandbild* (1978), *Lorelei* (1978), *Fernquartett* (1980), *Keller-Duo* (1980–1989), *Harmonica Curse* (1981), *Bar 1 (lautloses Bild mit Bar)* (1983–1997), *Ringebilde* (1986–1993).
 - 17 Gerhard Rühm, «Einige Daten zu «Selten gehörte Musik», S. 83 (vgl. Anm. 6).
 - 18 Siehe dazu auch Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 86–93 (vgl. Anm. 6); Roman Grabner, «Selten gehörte Musik», in: ders. (Hrsg.), *Zusammenwerken – Zusammenwirken. Gemeinschaftsarbeiten von Günter Brus mit Künstlerfreunden seit 1970*, Graz: Bruseum 2012, S. 133–137 (inklusive einer allerdings leicht fehler- bzw. lückenhaften «Chronologie der «Selten gehörten Musik»).
 - 19 Siehe dazu auch Michael Kunkel, «Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze. Aussagen und Dokumente zu seinem 80. Geburtstag», in: *dissonanz* 73 (Februar 2002), S. 20–29.
 - 20 Siehe dazu auch von dems., «... *dire cela, sans savoir quoi ...*» *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*, Saarbrücken: Pfau 2008.
 - 21 Siehe dazu etwa Dirk Dobke, «Unikate in Serie – Die Multiples», in: ders. (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 15–18 (vgl. Anm. 6), und die *Box Dieter Roth. Ur-Tränenmeer*, Luzern: Edizioni Periferia 2010, um nur zwei Beispiele unter extrem vielen anzudeuten.
 - 22 Für Kagels Film hatte Roth ein Badezimmer gestaltet, in dem eine Badewanne mit Beethovenköpfen aus Fett und Schokolade stand. Bestandteil des Kunstwerks war die Wortreihung «Franzleharsofatext», die Kagel aber

- eigenmächtig durch eine Streichquartettfassung einer Beethoven-Klaviersonate ersetzt, woraufhin Roth vergeblich versuchte, die Ausstrahlung des Films zu verhindern. Seither distanzierte sich Roth deutlich von Kagel. Vgl. dazu Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 128 f. (vgl. Anm. 6); Dieter Roth INTERVIEW von Irmelin Lebeer-Hossmann, S. 37 (vgl. Anm. 8), und Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 25 (Kommentar von Dieter Roth, vgl. Anm. 10).
- 23 Als gelegentlich Beteiligter an der *Selten gehörten Musik* weist Christian Ludwig Attersee im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* auf die notwendige Selbstverleugnung Ruhms hin; vgl. dazu auch die Selbsteinschätzung im *Selten gehörten Gespräch* mit Gerhard Rühm (vgl. Anm. 3).
- 24 Siehe dazu Ursula Bock, Michael Glasmeier (Hrsg.), *Broken Music. Artist's Recordwork*, Berlin: gelbe musik u. a. 1989, S. 210 f.; Stefan Fricke, «Nam June Paik, Schönberg ... und Cage», in: *Positionen* 39 (1999), S. 43–45.
- 25 Zitiert nach: Stefan Ripplinger, «Scheisse, Pudding und Zubehör – Die Bücher», in: Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 135 (vgl. Anm. 6).
- 26 Zitiert nach: ebd., S. 129.
- 27 Diesbezüglich aufschlussreiche Aussagen macht Oswald Wiener im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* (vgl. Anm. 3).
- 28 Aus Dieter Roths Tagebuch 1973, unveröffentlicht.
- 29 Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 116 (vgl. Anm. 10).
- 30 Notierte Musik spielt in Dieter Roths Werk trotzdem eine wichtige Rolle, zum Beispiel in der *Splittersonate* und besonders in den Tagebüchern. Inwiefern Roths Notate einen graphischen Eigenwert besitzen und/oder musikalisch interpretiert werden sollen bzw. können, sollte einmal gründlich untersucht und in der Praxis erprobt werden. Zur *Splittersonate* siehe auch Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 342 f. (vgl. Anm. 6), und Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», S. 80 (vgl. Anm. 6), und die kommentierte Neuauflage der Edition in dieser Box.
- 31 «Es war nie sein Ziel, so etwas wie Anti-Kunst zu schaffen. Er sucht in den Arbeiten dieser Jahre [1960–1975] vielmehr nach Möglichkeiten, die Kunstwahrnehmung zu erneuern und damit ästhetisch herauszufordern.» Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 118 (vgl. Anm. 10).
- 32 Siehe auch Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 87 (vgl. Anm. 10); umgekehrt tat Roth sich schwer damit, wenn durch restauratorische Massnahmen der kalkulierte Zerfall von Werken aufgehalten wurde, und reagierte dann bisweilen durch den Entzug seiner Urheberschaft, was 1972 zu einem Rechtsstreit mit dem Kölner Galeristen Helmut Rywelski führte, der zu Roths Gunsten entschieden wurde – siehe ebd., S. 47 f.
- 33 Dieter Roth, zitiert nach: Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 95 (vgl. Anm. 6).
- 34 Dieter Schwarz, *Auf der Bogen Bahn. Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth*, Zürich: Seedorf 1981, S. 30.
- 35 Im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* (vgl. Anm. 3) sind seitens der Mitspieler Roths immer wieder empfindliche Reaktionen zu beobachten angesichts der Tatsache, dass die kollektive Marke *Selten gehörte Musik* vor allem von oder für Dieter Roth beansprucht wird.
- 36 Siehe Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 174 (vgl. Anm. 6).
- 37 Dieter Roth, zitiert nach: «From an essay on Dieter Roth by Ari Kristinsson and Eggert Einarsson in 1978», in: Barbara Wien (Hrsg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, S. 236 (vgl. Anm. 3).
- 38 So in Edith Juds Film *Dieter Roth*, Berlin: absolute Medien 2003, und im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* (vgl. Anm. 3).
- 39 «From an essay on Dieter Roth by Ari Kristinsson and Eggert Einarsson in 1978», in: Barbara Wien (Hrsg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, S. 236 (vgl. Anm. 3).
- 40 Siehe ebd.

- 41 Darauf hat Dieter Roth selber immer wieder hingewiesen, so dass Topoi wie Melancholie und Vanitas im Roth-Diskurs eine prominente Rolle spielen – was bislang noch aussteht, ist eine systematische Untersuchung zu dieser Thematik, womöglich unter Berücksichtigung auch der historischen Melancholieforschung aufbauend auf Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- 42 Vgl. Dieter Roth, Serge Stauffer, «100 fragen an dieter rot» (1969), in: Barbara Wien (Hrsg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, S. 169–178, hier S. 171 (vgl. Anm. 3).
- 43 Siehe Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 184 (vgl. Anm. 6).
- 44 Vgl. Dieter Roth, Serge Stauffer, «100 fragen an dieter rot», S. 173 (vgl. Anm. 42).
- 45 Vgl. ebd., S. 176.
- 46 Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», passim (vgl. Anm. 6).
- 47 Diese beiden Tonbänder (1 und 2) befinden sich im Dieter Roth Estate in der Dieter Roth Foundation in Hamburg und wurden digitalisiert von Aufdi Aufdermauer, Videocompany Zofingen/Schweiz.
- 48 Dieses Tonband (3) aus dem Privatbesitz Björn Roths wurde digitalisiert von Birgir Jón Birgisson, Sundlaugin Studio Álafoss/Island.
- 49 Dies gilt thematisch etwa für *The Kümmerling Trio* oder die *R adio sonate*.
- 50 So etwa in der *Splittersonate*; in einem auf den «12.9.'85» datierten Brief an Friedhelm Döhl schreibt Roth: «Die Sonate hat mich beschämt (was neues?), mit dem Nichtkönnen (dem penetranten C=Dur z.b.)» Vgl. die Wiedergabe des kompletten Briefs in der kommentierten Neuauflage der Edition der *Splittersonate* in dieser Box.
- 51 Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», S. 82 (vgl. Anm. 6).
- 52 Dieser Vorgang erinnert an Dieter Roths Vorliebe für das Prinzip des «Plumpsymmetrischen»; siehe Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 222 (vgl. Anm. 6).
- 53 Dafür, dass eventuell Zweifel angebracht sind, sprechen die in der Konzertzension erwähnten «drei durchgeformten Stunden» (Dokument 17), während die Tonbänder 1 und 2 nur zweieinhalb Stunden dokumentieren.
- 54 Zitiert nach: Dieter Roth, *Frühe Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*, unpaginiert [S. 8] (vgl. Anm. 7).
- 55 Vgl. etwa die Einträge vom 2., 8. («Leersputen-Quadrupel») und 14. Januar, vom 28. Juni und vom 1. und 7. Juli 1980; besonders die Einträge vom 28. Juni und vom 1. Juli («Herbert Quadrupelkonz.») weisen darauf hin, dass eine Publikation des *Quadrupelkonzerts* als Schallplatte im Hamburger Verlag Leeber Hossmann mit dem Verlagsleiter Herbert Hossmann erwogen worden sein könnte, wo auch schon die *R adio sonate*, Roths anderes «Solo-Musik-Werk», erschienen war.
- 56 Dieter Roth, zitiert nach: «Gespräch Patrick Frey – Dieter Roth», in: Barbara Wien (Hrsg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, S. 581 (vgl. Anm. 3).
- 57 «I remember sometimes I caught him playing the piano in a proper way. [Laughs] But if I came unexpected to his studio, he was doing sometimes something for himself, training.» Björn Roth, zitiert nach: *Selten gehörte Gespräche* (vgl. Anm. 3).
- 58 Vgl. den *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, 1976/1977*, S. 21 f.
- 59 Dieter Roth, zitiert nach: Hans-Joachim Müller, ««Ich binde das Bild an den Strichen fest». Knoten und Verknüpfungen im Werk von Dieter Roth», in: Beate Söntgen, Theodora Vischer (Hrsg.), *Über Dieter Roth. Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung «Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive» im Schaulager Basel*, Basel: Schaulager Basel, o. J., S. 85–107, das Zitat S. 103.
- 60 Dieter Roth, zitiert nach: Dieter Roth, *Frühe Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*, unpaginiert [S. 8] (vgl. Anm. 7).
- 61 Hans-Joachim Müller, ««Ich binde das Bild an den Strichen fest». Knoten und Verknüpfungen im Werk von Dieter Roth», S. 94 (vgl. Anm. 59).
- 62 Zitiert nach: Dieter Roth, *Frühe*

- Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*, unpaginiert [S. 131] (vgl. Anm. 7).
- 63 Aufgrund der stärkeren Aussteuerung der Phase 1 in den Rückkopplungsphasen von Tonband 1 kommt der beschriebene «*lontano*-Effekt» dort besser zur Geltung als im hier veröffentlichten «Remix».
- 64 Hansjörg Mayer, zitiert nach: *Selten gehörte Gespräche* (vgl. Anm. 3).
- 65 Bei einem Gespräch in Lübeck am 27. September 2013; die auch in der Zeitungsrezension dokumentierte Szene (Dokument 17) fand wahrscheinlich gegen Ende der dritten Spielphase statt.
- 66 Im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* (vgl. Anm. 3) weist Christian Ludwig Attersee darauf hin, dass Darbietungen der *Selten gehörten Musik* prinzipiell nicht früher enden sollten, bis nicht alle Zuhörer das Konzertlokal verlassen haben. Dies war beim *Quadrupelkonzert* wohl nicht der Fall, wobei die offene Konzertsituation womöglich im Geist dieser Regel steht.
- 67 Im Januar 1977 wurden die *Basler Medien National-Zeitung* und *Basler Nachrichten* zur *Basler Zeitung* zusammengelegt.
- 68 Im Zuge der Recherchen zu diesem Beitrag äusserten sich Thüring Bräm, David Johnson, Thomas Kessler, Hans-Martin Linde und Jürg Wyttenbach, die alle dem *Quadrupelkonzert* beigewohnt hatten, gegenüber Michel Roth und dem Autor unabhängig voneinander übereinstimmend in diese Richtung.
- 69 Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», S. 82 (vgl. Anm. 6).
- 70 Aus dem *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, 1976/1977*, S. 21 f.
- 71 Siehe dazu auch: Jürg Wyttenbach, «Weg zu «Spielräumen», zu einem «Bauhaus» für Musik? – Weg mit den Konservatorien», in: *SMZ* 113 (1973), Heft 2, S. 69–76; Michael Kunkel, «Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze», passim (vgl. Anm. 19); Roman Brotbeck, «Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz», in: Ulrich Mosch (Hrsg.), «*Entre Denges et Denez ...*» *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, Mainz: Schott 2000, S. 274–287.
- 72 Später hat sich Walter Fährdrich, der von 1985 bis 2009 an der Musik-Akademie Basel Improvisation unterrichtete, zumal mit der Praxis der *Selten gehörten Musik* intensiv befasst.
- 73 Symptomatisch dafür wäre das Festhalten am Werkbegriff mitunter aus subversiver Motivation: «Das Werk aber kann über das Materiale hinaus mehr kritische Reflexion und damit mehr Aggression aufnehmen als die offene Aktion, die oft nur repetiert, was draussen vor sich geht.» Jacques Wildberger, zitiert nach: «Für wen komponieren Sie eigentlich?» – Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger (1970)», in: Anton Haefeli (Hrsg.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, Zürich: Hug o. J., S. 193.
- 74 Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», S. 81 (vgl. Anm. 6).
- 75 Vgl. dazu CD 3 der 17-teiligen *Friedhelm Döhl-Edition* mit «Musik für offenen Flügel», Dreyer – Gaido CD 21021, mit einer weiteren Einspielung des Werks *Odradek* durch den Komponisten und Marianne Schroeder.
- 76 Friedhelm Döhl, zitiert nach: Booklettext zu CD 3 der *Friedhelm Döhl-Edition* mit «Musik für offenen Flügel», unpaginiert [S. 3].
- 77 Ganz unabhängig von kompositorischer Zueignungspraxis beschäftigte der Zusammenhang von Buchstaben und Tönen auch Dieter Roth schon recht früh: Mitte der 1960er-Jahre experimentiert er mit den Möglichkeiten der computerunterstützten Umsetzung von Sprache in Töne, und zwar mittels diverser Tonalphabete, die er als «Programme» konzipiert; erst um 1980 realisiert er zusammen mit Björn Roth mit der *Olivetti-Yamaha-Grundig-Combo* «eine primitiv = mechanische Version des kompliziert = elektronischen Traumes» – Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 206 (vgl. Anm. 6); bei einem frühen «Tonalfabet», greifbar in der *Splittersonate* (17. und 18. Splitter), gibt es nicht die übliche Zuordnung von Tonnamen und Buchstaben aufgrund identischer oder ähnlicher Lautung: Während die Vokale Tönen eines absteigenden C-Dur-Dreiklangs zugeordnet sind, entsprechen die Konsonanten den

- Positionen einer aufsteigenden chromatischen Linie, wodurch die Komplementarität von Vokalen und Konsonanten durch ein einfaches musikalisches Prinzip neu realisiert ist.
- 78 Vgl. die Wiedergabe des kompletten Briefs in der kommentierten Neuauflage der Edition der *Splittersonate* in dieser Box.
- 79 Vgl. Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», passim (vgl. Anm. 6).
- 80 Ebd., S. 80.
- 81 Dieses Konzert war eine Station auf einer Tournee, die weiter nach Wien und Innsbruck führte; vgl. Hermann Nitschs diesbezügliche Aussagen im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* (vgl. Anm. 3).
- 82 Siehe dazu Hermann Nitsch, *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters. Zweiter Versuch*, Salzburg: Residenz 1995.
- 83 So äussert sich Hermann Nitsch im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* (vgl. Anm. 3).
- 84 In den *Selten gehörten Gesprächen* schildert Björn Roth, der das Projekt eng begleitete und auch die Aufnahme herstellte, ausführlich das Einbrechen der Isländer in die akademische Sphäre (vgl. Anm. 3).
- 85 Dieses Kürzel steht für «Liliane Müller», die damalige Veranstaltungs-Sekretärin der Musik-Akademie Basel.
- 86 Zu Symptomen einer kollektiven Distanzwahrung zur Neuen Musik unter anderem in der *Novembersymphonie* siehe oben.
- 87 Dies stellt Hermann Nitsch fest im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* (vgl. Anm. 3).
- 88 Dies zeigt sich, wenn professionelle Klangkörper sich Hermann Nitschs Partituren annehmen, wie im Fall der *Sinfonie IX «Die Ägyptische»* das European Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Peter Jan Marthé, der das Werk für dieses Orchester eigens einrichtete (vgl. die Aufnahme auf der Doppel-CD *Grammola* 98880/81). Eine solche Transition wäre mit Dieter Roths musikalischen Konzepten wohl schwieriger zu bewerkstelligen.
- 89 Die Kritik erfolgt heute vor allem auf Grundlage allgemeiner Verfügbarkeit künstlerischer Technologien und Ressourcen – vgl. dazu die nach wie vor paradigmatische Debatte in: Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*, Hofheim: Wolke 2010, und ferner Michael Rebhahn, *Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus. Über das Problem einer Etikettierung wider Willen (inklusive einer Taxonomie der Spezies «Komponist»)*, Lecture bei den Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt 2012, auf: www.internationales-musikinstitut.de (Stand: 31. Januar 2014).

Liste der Dokumente

SIGLEN

DDR-Q = Dossier zu Dieter Roths *Quadrupelkonzert*
im Archiv der Musik-Akademie Basel

DHN-5 = Dossier zu Hermann Nitschs 5. Sinfonie
im Archiv der Musik-Akademie Basel

DRF-HH = Archiv der Dieter Roth Foundation,
Hamburg

PFD-L = Privatarchiv Friedhelm Döhl, Lübeck

- s.51 1) Handschriftliche Notiz «Di(e)ter Rot» von Friedhelm Döhl, undatiert, 1 Seite, DDR-Q.
- s.52f. 2) Brief von Friedhelm Döhl an Dieter Roth, datiert 2.12.1976, Typoskriptdurchschlag, 2 Seiten, DDR-Q.
- s.54f. 3) Aktennotiz, Signatur «D/al» (Friedhelm Döhl und Direktionssekretärin Marianne Alder), datiert 3.12.1976, Typoskriptdurchschlag und Fotokopie, 2 Seiten, DDR-Q.
- s.56 4) Aktennotiz, Signatur «D/al», datiert 22.12.1976, Typoskript, 1 Seite, DDR-Q.
- s.57 5) Postkarten von Dieter Roth an Friedhelm Döhl und Jo Fink, datiert 25.12.1976, Fotokopie, 1 Seite, DDR-Q.
- s.58 6) Entwurf des Plakats zum Quadrupelkonzert von Dieter Roth, undatiert, Fotokopie, 1 Seite, DDR-Q.
- s.59 7) Konzertplakat, undatiert, 70 × 100 cm, DDR-Q – Reproduktion in Originalgrösse als separate Beilage.
- s.60 8) Brief von Friedhelm Döhl an Dieter Roth, datiert 20.1.1977, Typoskriptdurchschlag, 1 Seite, DDR-Q.
- s.61 9) Vorankündigung in der Basler Zeitung, datiert 19.2.1977, 1 Seite, DDR-Q.
- s.62 10) Brief von Felix Handschin an Friedhelm Döhl, datiert 10.2.1977, Typoskript, 1 Seite, DDR-Q.
- s.63 11) Dieter Roth, Zeichnung aus der Serie «CASH & CARRY. Selbstportraits mit Sprechblase», datiert 22. & 23. 2. 1977, Privatsammlung Susanne Oswald, Magden.
- s.64f. 12) Abendprogramm zum Quadrupelkonzert, Signatur «FD», datiert 22.2.1977, Fotokopie des Typoskripts, 2 Seiten, DDR-Q.
- s.66 13) Fotografien von Dieter Roth und Friedhelm Döhl, 23.2.1977, Fotograf: Hannes-Dirk Flury, PFD-L.
- s.67ff. 14) Fotografien von Dieter Roth während des Quadrupelkonzerts, 23.2.1977, Fotograf: Hannes-Dirk Flury, PFD-L.
- s.72 15) Fotografien von Dieter Roth während des Quadrupelkonzerts, 23.2.1977, Fotograf: Jean-Marc Wipf, PFD-L.

- s.73 16) Deckblatt der Basler Zeitung vom 25.2.1977.
- s.74 17) Konzertrezension von Guido Bachmann in der Basler Zeitung vom 25.2.1977, 1 Seite, DDR-Q.
- s.75 18) Leserbrief aus der Basler Zeitung, datiert 4.3.1977, 1 Seite, DDR-Q.
- s.76f. 19) Skizzen zum Quadrupelkonzert von Dieter Roth, undatiert, 2 Seiten, DRF-HH.
- s.78 20) Plattencoverentwurf zum Quadrupelkonzert von Dieter Roth, undatiert, 1 Seite, DRF-HH.
- s.79 21) Plattencover der LP: Friedhelm Döhl, Odradek/Black & White, Dieter Roth's Verlag Zug, 1978, Gatefold Cover.
- s.80 22) Brief von Dieter Roth an Friedhelm Döhl, datiert 29.11.1979, handschriftlich auf Innencover der LP: Hermann Nitsch, 60. aktion berlin 1978, dieter roth's verlag stuttgart 1979, 1 Seite, PFD-L.
- s.81 23) Brief von Hermann Nitsch an Dieter Roth, datiert 29.3.1980, 1 Seite, DRF-HH.
- s.82 24) Aktennotiz, Signatur «D/al», datiert 13.6.1980, Typoskript, 1 Seite, DHN-5.
- s.83 25) Brief von Dieter Roth an Hermann Nitsch, datiert 24.8.1980, Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen, 1 Seite, DRF-HH.
- s.84 26) Mitteilung des Vereins zur Förderung des O. M. [Orgien Mysterien] Theaters E. V., datiert 5.9.1980, Drucksache, DRF-HH.
- s.85 27) Brief von Dieter Roth an das Ehepaar Döhl, datiert 11.9.1980, Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen, 1 Seite, PFD-L.
- s.86 28) Brief von Hermann Nitsch an Marianne Alder, datiert 27.9.1980, 1 Seite, DHN-5.
- s.87 29) Skizze zum Plakat zur 5. Sinfonie von Hermann Nitsch, Handschrift von Friedhelm Döhl (?), undatiert, 1 Seite, DHN-5.
- s.88 30) Entwurf des Plakats zur 5. Sinfonie von Hermann Nitsch, undatiert, Fotokopie, 1 Seite, DHN-5.
- s.89 31) Konzertplakat zur 5. Sinfonie von Hermann Nitsch, undatiert, 70 × 100 cm, Original, DHN-5.
- s.90 32) Presseinformation zur 5. Sinfonie von Hermann Nitsch, datiert 13.10.1980, Typoskript, 1 Seite, DHN-5.
- s.91 33) Probenplan zur 5. Sinfonie von Hermann Nitsch, Signatur «lm», datiert 21.10.1980, Typoskript, 1 Seite, DHN-5.
- s.92ff. 34) Partitur der 5. Sinfonie von Hermann Nitsch, Fotokopie der Handschrift, undatiert, 3 Seiten, DHN-5.
- s.95 35) Fotografien von Dieter Roth und Hermann Nitsch, 23.10.1980, Fotograf: Kurt Wyss, DHN-5.
- s.96ff. 36) Fotografien der Aufführung der 5. Sinfonie von Hermann Nitsch, 23.10.1980, Fotograf: Kurt Wyss, DHN-5.
- s.100 37) Rechnung Konsumation im Restaurant «Uff der Lyss», datiert 6.11.1980, 1 Seite, DHN-5.
- s.101 38) Konzertrezension von Jürg Bachmann in der Basler Zeitung vom 27.10.1980, Original, 1 Seite, DHN-5.
- s.102 39) Brief von Friedhelm Döhl an Axel Hecht, datiert 7.11.1980, Typoskriptdurchschlag, 1 Seite, DHN-5.
- s.103ff. 40) Artikel «Die 5. Sinfonie von Hermann Nitsch in der Musik-Akademie Basel» von Friedhelm Döhl, Signatur «lm», datiert 6.11.1980, Fotokopie des Typoskripts, 3 Seiten, DHN-5.
- s.106 41) Handschriftlicher Brief von Hermann Nitsch an Dieter Roth, datiert 11.11.1980, 1 Seite, DRF-HH.
- s.107f. 42) Brief von Dieter Roth an Hermann Nitsch, datiert 16.11.1980, Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen, 2 Seiten (2. Seite Entwurf), DRF-HH.
- s.109 43) Kassettenhülle der 5. Sinfonie von Hermann Nitsch, verlag: dieter roth, o.J.

Di(e)tu Rot

3

Förmer Termin?

„abends“ (6-10)

(Anfang unbekannt zwische 6-9, 7-8?)

+ 2 Tage vorher probieren

Plakat < DROL

MAK
Schem
DR
Quadratländer

gleichzeitig Aktion (Ausstellung)
bei Handolin

1 Fl Whisky + Bier

Orgel, El. Orgeln, Harmonica
Handorgel? ~~Handorgel?~~

Herrn
Diter Rotx
Brunaueg 12
R e y k j a v i k
Island

Basel, 2. Dezember 1976 D/al

Lieber Diter,

wir haben Deine Musik in guter Erinnerung und freuen uns auf das Konzert in Basel. Als Termine bei uns kämen in Frage: der 21., 22. oder 23. Februar. Für diese Abende haben wir provisorisch den Grossen Saal reserviert. Wenn Dich die Tatsache nicht stört, dass der 23. Februar "Aschermittwoch" ist (in Basel spielt das ja keine Rolle - die Fasnacht beginnt erst am 28. Februar), dann schiene mir das ein günstiger Termin. Du könntest dann an den vorausgehenden Tagen die diversen Orgeln noch ausprobieren. Sie sind freilich tagsüber gelegentlich durch Orgelunterricht belegt.

Wenn Dir der Termin passt, dann teile uns das doch bald mit und schick uns Deinen Plakatentwurf. Auf dem Plakat müsste in jedem Falle stehen:

Musik-Akademie Basel
Diter Rotx
Quadrupelkonzert
(evtl.) auf 1 - 4 Orgeln
im Grossen Saal der Musik-Akademie
abends
(Einlass ab 19 Uhr)

Denkbar ist auch die Formulierung:
Quadrupelkonzert
von und mit Diter Rotx

Das liegt bei Dir.

Ich würde mich sehr freuen, wenn Dich der Spass an der Sache nicht verlassen hat; und ich bin sicher, dass Dein Konzert eine Bereicherung für unsere "Musik"-Akademie ist, eine neue Variante

2

2.12.1976

Herrn Diter Roth

der "Musik".

Was Deine Pläne mit der Galerie Handschin betrifft, so möchte ich Dir da keinesfalls hineinreden, weil das geplante Konzert seinen Reiz ja daraus bezieht, dass es etwas Besonderes ausserhalb der kommerziellen Kunstszene ist. Andererseits ist Felix Handschin ein Freund von uns, einer der wenigen Vollblutmenschen in Basel und als solcher auch ziemlich ausserhalb im guten Sinne. So gesehen könnte eine Ausstellung bzw. Aktion von Dir in der Galerie Handschin zur selben Zeit den Diter Roth-Effekt in Basel erhöhen, erweitern, vertiefen, verlängern, verbreitern und so weiter. Und auch wir persönlich wären natürlich sehr neugierig auf eine in diesen Februartagen ausserdem stattfindende weitere Rot-Demonstration.

Nun hoffe ich, bald von Dir Positives zu hören, inkl. Plakat, grüsse Dich und Island herzlich, auch von Julia,

Dein

Friedhelm Dshl

Aktennotiz

Gespräch mit Diter Rot, nach der Vernissage zur
Tinguely-Ausstellung

26. November 1976

Wir beschliessen ein Konzert mit Diter Rot in der Musik-Akademie.

Diter Rot ist in erster Linie bekannt als Maler (Eat-Art etc.)
und Schriftsteller (über 50 Bücher). Weniger bekannt ist, dass
er auch Musik macht, auf dilettantische, aber abenteuerliche Weise.

Mein Bruder berichtete mir über stundenlanges Cembalospiele, im
Südwestfunk (Abteilung Essay, Leitung Helmut Heissenbüttel,
Reihe "Musik der Autoren") wurde eine Sendung mit Diter Rot am
Klavier aufgenommen.

Plan für die Musik-Akademie:

Diter Rot an einer elektrischen Orgel (Hammond) oder anderen
elektrischen Orgeln und eventuell auch der grossen Orgel des
Grossen Saales.

Schliesslich Plan: Quadrupelkonzert an vier Orgehn: 3 elektrischen
Orgeln und der grossen Orgel, eventuell auch mit Handorgel.

Termin im Februar. Wir müssen Diter Rot so schnell wie möglich
einen möglichen Termin mitteilen. Wichtig ist, dass in den zwei
Tagen vorher Einübungsmöglichkeiten für Diter Rot im Grossen Saal
bestehen.

Anfang des Konzerts unbestimmt, zwischen 6 - 9 Uhr (7 - 8 Uhr)?

Bedingung für Diter Rot: eine Flasche Whisky und (möglichst
offenes) Bier.

Plakat wird entworfen von Diter Rot. Wir müssen ihm sagen, was
draufstehen muss. (Musik-Akademie, Datum, Diter Rot, Quadrupel-
konzert.)

Handschin plant zur gleichen Zeit eine Aktion in seiner Galerie. (Eine improvisierte Diter-Rot-Zeichnung?) Für Diter Rot ist das Konzert in der Musik-Akademie etwas Besonderes. Die Galerie Handschin fungiert für ihn unter der Kategorie Geschäft. Daher möchte er nicht, dass diese sich an den Musik-Akademie-Plan dranhängt. (Diter Rot hat mit Handschin etwas problematische Erfahrungen in finanzieller Hinsicht gemacht.) Diter Rot möchte kein gemeinsames Plakat mit Musik-Akademie und Handschin, revidiert dann aber seine Meinung offenbar. Umgekehrt liegt auch uns daran, die Aktion Diter Rot als etwas Besonderes im Rahmen der Musik-Akademie erscheinen zu lassen.

3.12.1976

D/al

Aktennotiz

Betrifft: Konzert Diter Rot

Das Konzert findet definitiv am 23. Februar 1977 statt.

Quadrupel-Konzert:

Grosse Orgel, Hammond-Orgel, Yamaha-Orgel und Trompete oder
Althorn.

Kein Honorar, aber dafür etwas zu trinken.

Konzert besteht aus 4/4:

- a) 20 Minuten Musik mit gleichzeitiger Aufnahme,
- b) Reproduktion von a) + neues Spiel,
- c) Reproduktion von a) und b) + neues Spiel,
- d) Reproduktion von a) und b) und c) + neues Spiel.

22.12.1976

D/al

D.R. Hellner 25.12.76

Myvatn, haugmynd
Landscape at Lake Myvatn, North Iceland

①

Lieber Friedhelm, hier endlich der Plakat-E,
wie was lange Zeit brauchen kann sehe Du hier=
mit ein, pardon!

Bitte, nun, wie gesagt, die ganze Vorlage (mit Licht
von linker Ecke oben - dass es Schatten wirft -)
aufrechen lassen und auf 100 x 70 vergrössern
lassen; fein rastern lassen (so fein es der Offset-
druck verträgt). Dort wo der gelbliche Karton sicht-
bar wird; einen eben gelblichen Ton drunterlegen,
dort wo Rot sichtbar wird; kein Schwarz sondern
Rot drucken (man muss das entsprechend - von

einem Film weg) präparieren). Bitte, gehe Du
zu Jo Fink (einem alten Freund von mir in
Basel) er hat ein Foto-Anstalt, der kann das ②
richtig vorbereiten. Beiliegend eine Karte an
Ihn - gib sie ihm, bitte, wenn Du hingehst,
oder gib sie dem oder der mit der oder die
hingehst um ihn den Foto-Auftrag zu über-
bringen o.k.?

Also, da n, auf der Professione &!
Und hoch das Amateurenvolk!
Aus dem Hi. Gru. in der Vo. Gru. aber Beide!
O.K.? Dein (Euer) D.R.

● Hellner, 25.12.76

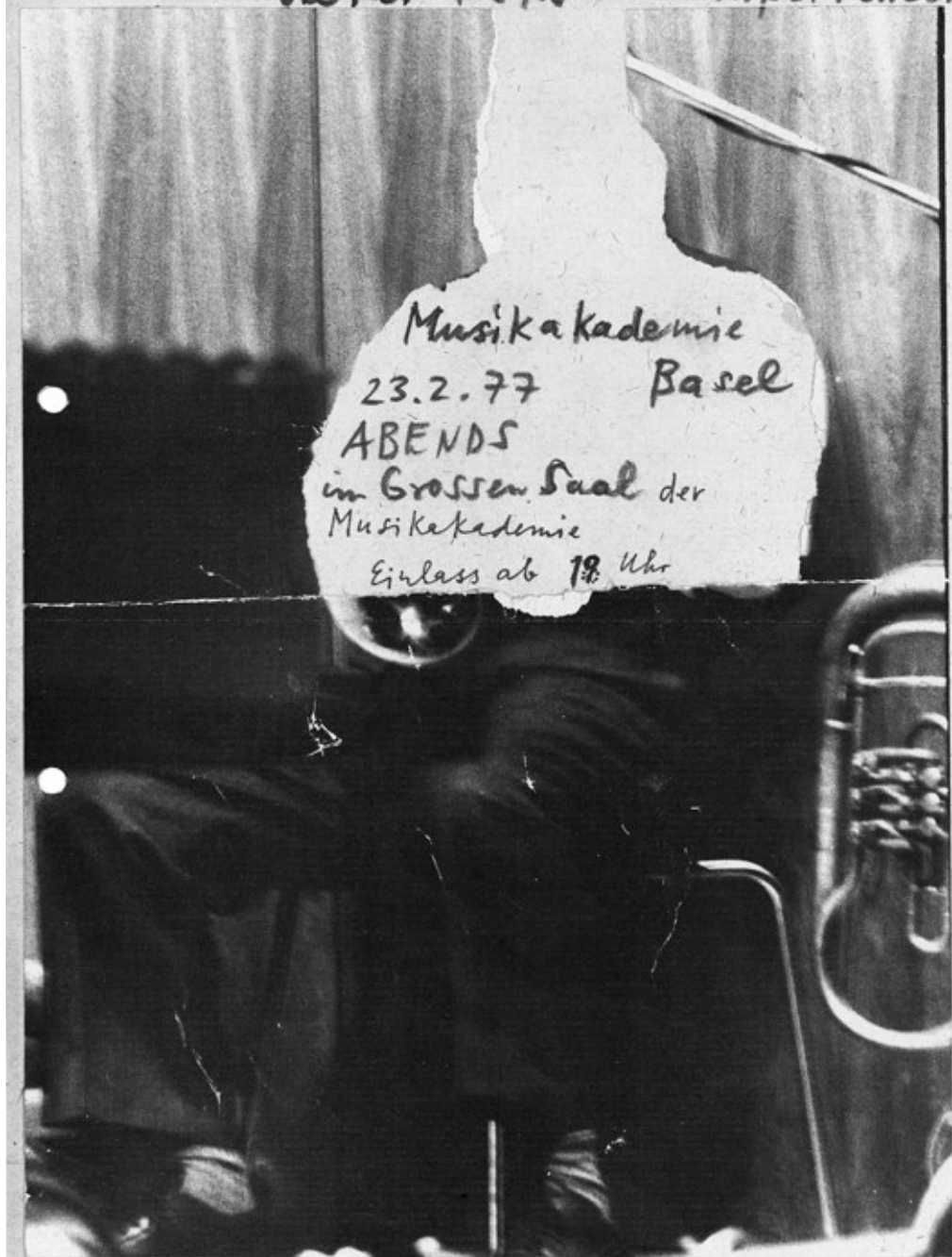
Liebr Jo, kannst Du die
in Überbringers Wunsche gebettete
Karte bitte versehen und alles schön
und gut vorbereiten (machen)?

heyl. fm! Dein

D.R.

Dieter Roth Quadrupel Konzert

Musikakademie
23.2.77 Basel
ABENDS
im Grossen Saal der
Musikakademie
Einlass ab 18 Uhr



Nichts retouchieren!

Dieter Roth Quadrupel Konzert

Musikakademie
23.2.77 Basel
ABENDS
im Grossen Saal der
Musikakademie
Einlass ab 19 Uhr

dies, alles, aufnehmen (auch diese Anlehnung, ganz), mit
Schattenwurf!!! unter die gelbliche Karton- einen gelblichen
Ton (Farbe) drucken. o.k. D.K.

Herrn
Diter Rot
Brunaveg 12
Reykjavik
Island

Basel, 20. Januar 1977 D/al

Lieber Diter,

herzlichen Dank für Deinen Plakatentwurf. Joe Fink hat ihn in Arbeit. Inklusive dem kleinen Rot oben und unten. Die Vorfreude in Basel wächst.

Dank, ganz herzlichen, auch für die schönen Kunst-Postkarten, mit dem Rot (Blau) über Island bzw. Reykjavik (ich hab's erkannt und mich daran gefreut). Nicht zuletzt auch Dank dankiger Dank dunkel gedüngter denk Dir Dank auch julianisch und jano-sisch (inklusive sanchonisch - wir haben ihm die Hundelieder vorgespielt, doch fehlt ihm offenbar die ästhetische Vorschulung, kann auch sein, dass der Plattenhund nicht die richtige Wellenlänge traf) für die verdammte gesamte Kacke und die anderen Kostproben aus Deiner literarischen und musikalischen ~~Sch~~tzkammer.

Herzliche Grüsse, auch von der Familie und der Musik-Kadademie.

PS.: Nicht vergessen: am 23. Februar abends Quadrupelkonzert!

Konzerte

Dieter Roth musiziert und zeichnet



Dieter Roth, der Tausend-sassa und Hansdampf in allen Künsten, wird am 23. Februar im Grossen Saal der Basler Musik-Akademie ein Konzert geben: auf der Orgel und wer weiss vielleicht auch noch auf einem anderen Instrument. Sicher jedenfalls spielt er mit Leib und Seele. Er ist bei allem, was er tut, ganz dabei. Auch wenn es Non-sense ist: Der wird dann plötzlich sinnig.

Friedhelm Döhl, der Leiter der Musik-Akademie, will mit dieser ungewöhnlichen Programmeinlage zeigen, dass Musik alles Mögliche kann und sein kann: etwa Teil einer umfassenden Artikulation, zu der Dieter Roth alle ihm zur Verfügung stehenden Medien benützt.

Er zeichnet, dichtet, musiziert. Vor allem aber ist er. Lebt. In Island zur Hauptsache. Geboren wurde Dieter Roth 1930 als Sohn eines Schweizer Vaters und einer deutschen Mutter in Deutschland. Von Anfang an

hat er sein Eigenleben gelebt, dem er bis auf den heutigen Tag die Treue hält. Dieter Roth (er hiess auch einmal Diter Rot) ist nicht einzuordnen. Aber anzuhören, zu erleben in seiner grenzenlosen künstlerischen Akrobatik mit Wörtern, Wortlaut, wortlosem Laut, also Ton; als Zeichner; als ein Mann, der gar nicht anders kann, als alles, was er erlebt und denkt, sogleich umzuformen, zu verformen, ihm einen überraschenden Sinn zu geben. Seine «Gesammelten Werke» (verlegt bei Hansjörg Mayer, Stuttgart) zeugen von seiner umfassenden, sprühenden Aktivität als Poet (auch musikalischer Poet).

Am 22. und 23. Februar ist Roth in der Basler Galerie Felix Handschin zu Gast, zeichnet sur place und verkauft – zu «billigen Preisen», wie Handschin versichert. Zwei Gelegenheiten, einen genialen Spieler live an der Spielbank zu sehen. **pbi**

Felix Handschin Galerie
Bäumleingasse 16 4051 Basel Telephon: 061 22 51 56

EINGEGANGEN 14. Feb. 1977

Basel, 10. Februar 1977

Herrn
 Prof. Dr. F. Döhl
 Direktor der Musikakademie
 der Stadt Basel
 Leonhardsstr. 4 - 6

4051 Basel

Sehr geehrter Herr Professor,

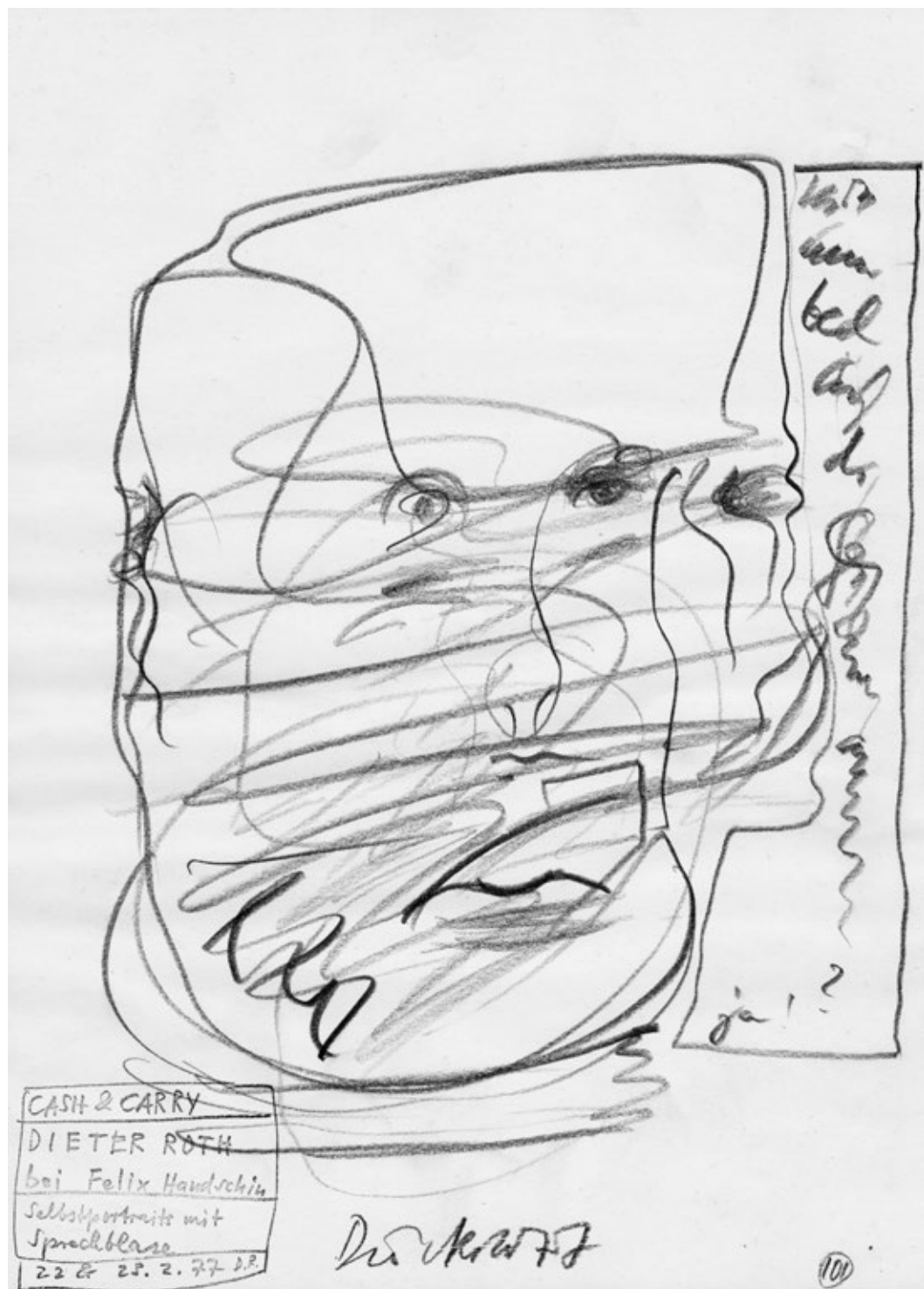
im Hinblick auf die kommende Ausstellung möchte ich ^{Dir} ~~Ihnen~~ vorschlagen, dass wir getrennt marschieren, aber vereint zuschlagen. Die Basler Zeitung wird einen grösseren Artikel in der "BaZ am Sonntagabend" vom 20. Februar von Redaktor Peter Burri bringen. - also nicht ein "ingesandt".

Spätestens an diesem Freitag kann ich Dir mitteilen, was Dieter Roth in meiner Galerie effektiv macht. Ich bin überzeugt, dass diese sogenannte Dieter Roth - Woche ein Erfolg wird und ich bin ganz sicher, dass DEIN grosser Saal bumsvoll wird.

Ich freue mich auf dieses künstlerische Ereignis und auf die erste Veranstaltung Döhl - Handschin.

Sei herzlich gegrüsst von

Deinem Felix





MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL

MUSIKSCHULE · KONSERVATORIUM · ORCHESTERSCHULE · SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Direktor: Prof. Dr. Friedhelm Döhl

Leitung der Musikschule: Thüring Bräm · Leitung des Konservatoriums und der Orchesterschule: Hans-Martin Linde · Leitung der SCB: Prof. Dr. Wulf Arlt

Zum "Quadrupelkonzert" von Dieter Roth.

Biographie Dieter Roth

Schweizer, geboren 1930 in Hannover, 1943 in die Schweiz, Schulen in Zürich und St. Gallen, 1947 Grafikerlehre in Bern, 1950-54 Gelegenheitsarbeit in Solothurn und Bern, 1955 Textzeichner in Kopenhagen, 1957 Reykjavik, Gelegenheitsarbeit, Reisen nach New York, Basel, Amsterdam, Paris, 1964 Lehrer in Philadelphia, New York, New Haven, Providence, 1967 Reykjavik, Basel, Gelegenheitsarbeit, Lehrer in London, 1968 Professor an der Kunstakademie Düsseldorf, lebt in Reykjavik und anderswo.

Bilder und Objekte in zahlreichen Einzelausstellungen und Gruppenausstellungen, Kinderbücher, Poeterien, Literaturwürste, Filme, Schallplatten und so weiter.

Weniger bekannt ist Dieter Roth als Musikmacher. Ein Konzert von Dieter Roth? Ein Quadrupelkonzert? In der Musik-Akademie?

Es begann bei der Tinguely-Vernissage am 26. November 1976 in Basel. Angesprochen auf Dieter Roths gelegentliche Exkursionen ins Reich der Musik: Kann man das auch einmal in Basel hören? "Warum nicht!" In der Nacht spielte er dann Klavier, auf seine Weise, unerschöpflich, unaufhörlich.

Seine Beziehung zur Musik? "Es hört sich so an" (DR).

Dieter Roth liebt Franz Schubert, kennt dessen sämtliche Werke, auch das zweite der drei posthumen Klavierstücke, mitunter singt er die "Schöne Müllerin". In Reykjavik hat er eine Wohnung, in der er Musik hört, eine andere Wohnung, in der er zeichnet.

Quadrupelkonzert? Der Titel entstand im Taxi zwischen Klein-Basel und Bahnhof SBB. Er besagt: ein Konzert mit "Dieter Roth selb-viert", vielleicht in vier Teilen, vielleicht an vier Instrumenten, zum Beispiel Orgel, Hammondorgel, Harmonium, Waldhorn o.a., vielleicht auch mit Stimme, mit Text.

Dieter Roth, sagen vielleicht die "professionellen" "E"-Musiker, ist Dilettant. ("Das ist der pure Dilettantismus, symptomatisch für manche Veranstaltungen und deren Management", schreibt ein Zeitungskritiker über eine Musik-Akademie-Veranstaltung. Was wird er nun schreiben?)

Dieter Roth ist ein Dilettant, der den Musikern etwas sagen kann, zum Thema "Musik" und Nichtmusik, Nochnichtmusik, Nicht-mehrmusik, zum "und" zwischen Musik und Nichtmusik, Nochnichtmusik und so weiter, von dem die Musiker vielleicht lernen können, musikalisch zu "sprechen", aus nichts etwas zu machen, aus etwas etwas anderes zu machen, etwas Persönliches, in diesem Fall etwas Dieterrothes.

Karl Gerstner über Dieter Roth:

"Von allen, die ich kenne, hat er die kürzeste Uebersetzung vom Kopf in die Hand. Was immer ihm einfällt, muss er sofort aus sich herauslassen. Er würde sich an seiner Arbeit berauschen, sagte er, als er aufhörte zu trinken. Qualitäten seien in der Kunst nicht auszumachen, aber Quantitäten. (Und immer, wenn er etwas so Apodiktisches sagt - leise, unartikuliert, fast scheu - bekommt er runde Backen und glänzende Augen.) Er hätte lange gebraucht, um sich vom Ehrgeiz frei zu machen, "nur Gutes" produzieren zu wollen: heute ginge es ihm nur noch ums Produzieren ... Wie wegwerfend Dieters Geste seinem Werk gegenüber ist: ich verstehe sie als Kompensation zur Genauigkeit seines Wesens ... Ich bin versucht zu glauben, dass alles, was er tut, Ausdruck eines immerwährenden produktiven - nie repetitiven Prozesses ist: ob er isst, trinkt, und er würde zweifellos noch viel robustere Tätigkeiten nennen; ob er Hammelkoteletts für eine Hansjörg-Mayer-Edition kocht oder zum Essen: es gelingt ihm nicht, etwas Gewöhnliches zu tun. Nicht einmal, wenn er Postkarten schreibt."

André Thomkins über Dieter Roth:

"Er trennt oben und unten. oben ist überall, unten ist's voll. vor und zurück, links und rechts, das hebt nicht auf, was unten verflucht, sich oben verflüchtigt, noch umgekehrt. der schneewittwer hat ein zwerchfell aus glas und im passgang schimmelt seine salamispur hindurch. seine kunst ist die moral von der geschichte, von vielen geschichten."

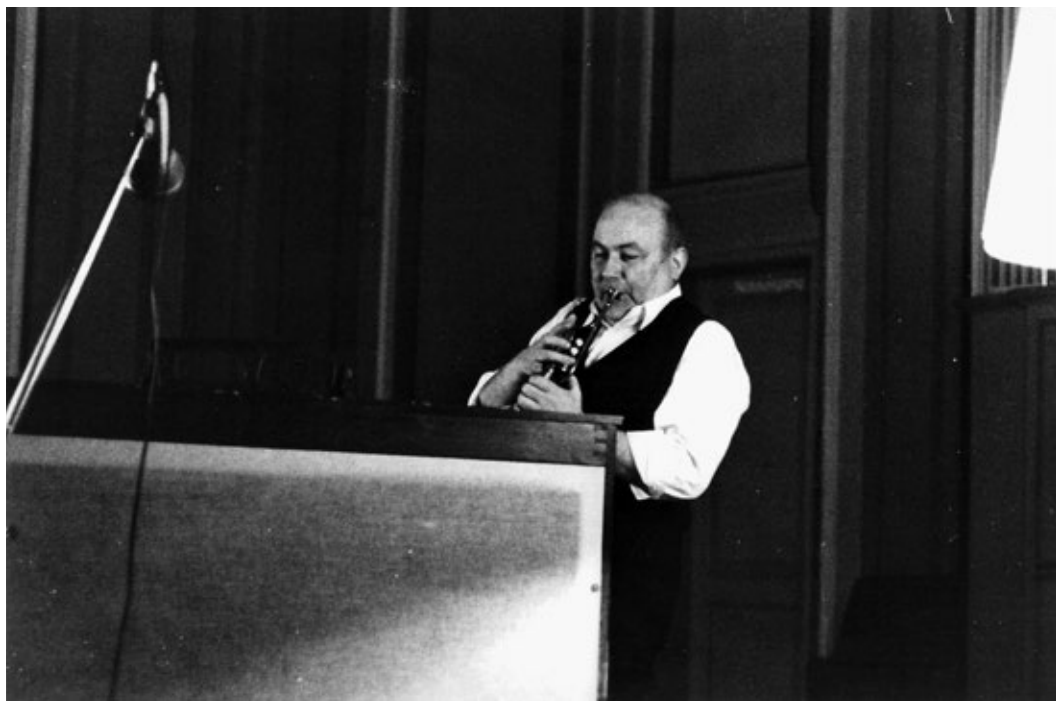
Dieter Roth über Dieter Roth:

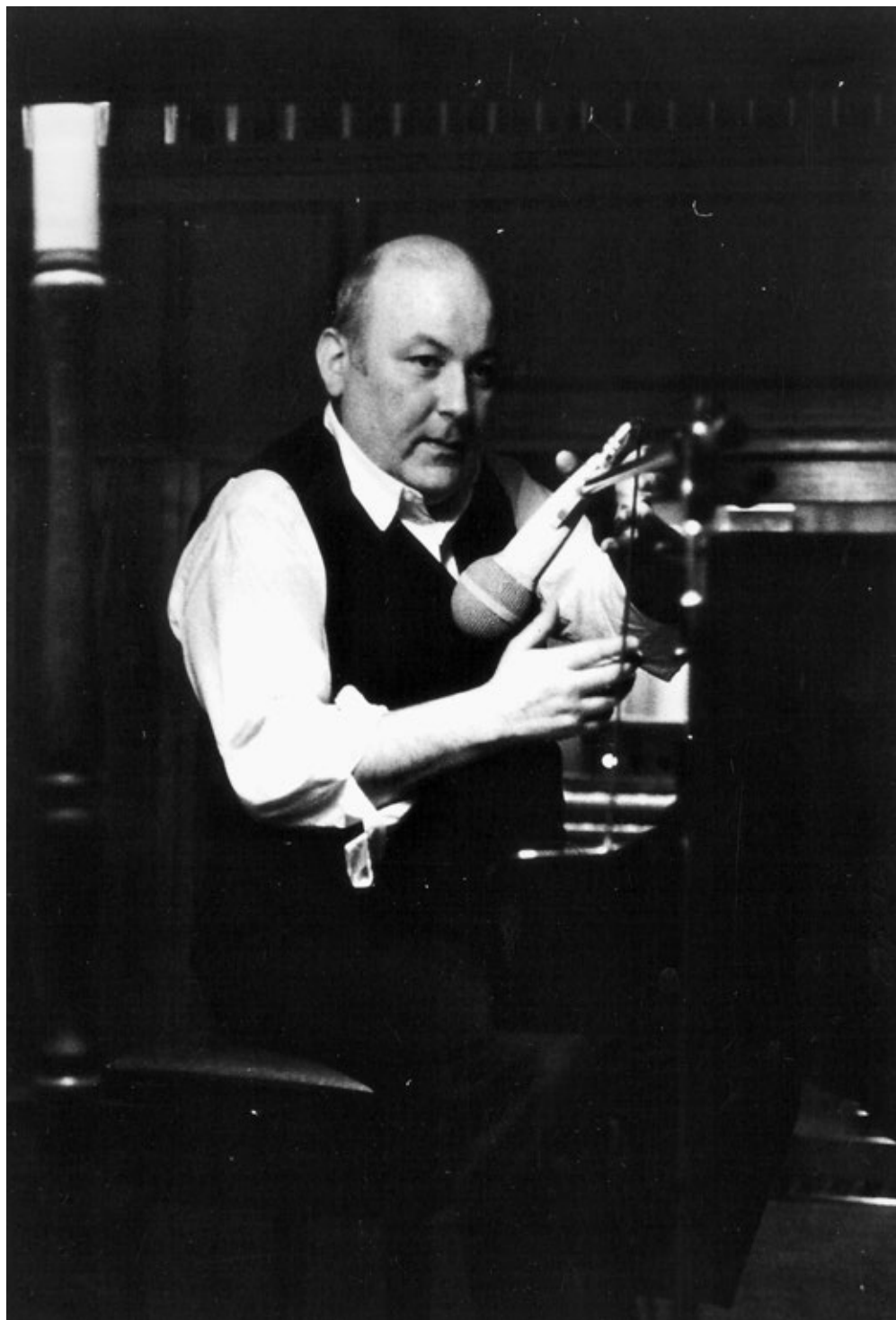
Welches sind Deine bevorzugten Ausdrucksmittel? "DIE 4 JAHRESZEITEN IN DER FREIEN NATUR."

Und:

Was inspiriert Dich am meisten zu Deiner Arbeit: "EIN WENIG ANGST."















Basler Zeitung

Basler Zeitung, Nr. 20, 25. 11. 76 • 4002 Basler, 26. - 28. - 29. 11. 76 • 1000 • 1.000 • 1.000 • 1.000

Spion abgesprungen

Der Bremer Kommandant der tschechoslowakischen Nachrichtenagentur CTK, ein gewisser Baska, hat sich nach England abgesprungen. Vollständig durchgelassen ist die Durchgabe abgesprungen. Er wurde in London festgenommen. Er wurde in London festgenommen. Er wurde in London festgenommen.

1454 Leerwohnungen

Über 1454 Prozent hat sich die Zahl leerstehender Wohnungen im letzten halben Jahr gegenüber dem Vorjahreszeitraum im Kanton Basel-Stadt erhöht. Die Statistik zeigt, dass es sich um ein ernstzunehmendes Problem handelt.

Museen im Raumnot

Als Museen sind eine neue Erweiterung der Basler Museen an der Hauptstrasse geplant. Wenn es nicht klappt, muss ein Teil der Museen aus dem Kanton ausweichen.

Fussball-Wiederaufbau

Die Fussballvereine der Mittelland suchen ein Wachsen wider Basel. Die Fussballvereine der Mittelland suchen ein Wachsen wider Basel. Die Fussballvereine der Mittelland suchen ein Wachsen wider Basel.

Premiere in Basel

Die Anstaltsleiterin Elisabeth von Herzog Rudolf vom Reich oder Herzogin Elisabeth von Herzog Rudolf vom Reich oder Herzogin Elisabeth von Herzog Rudolf vom Reich.

SBG hat aufgehört

Der SBG hat aufgehört. Der SBG hat aufgehört. Der SBG hat aufgehört. Der SBG hat aufgehört.

Beilage: Nachrichten bei Schweizer Versicherungsfirmen

Beilage: Nachrichten bei Schweizer Versicherungsfirmen. Beilage: Nachrichten bei Schweizer Versicherungsfirmen.

Gläubliche Schweizer

Die Gläubigen der Schweizer sind sehr gläubig. Die Gläubigen der Schweizer sind sehr gläubig. Die Gläubigen der Schweizer sind sehr gläubig.

KUVG-Revision bis Ende 77

Die KUVG-Revision wird bis Ende 77 durchgeführt. Die KUVG-Revision wird bis Ende 77 durchgeführt. Die KUVG-Revision wird bis Ende 77 durchgeführt.

Schwedischer Blut für Athen

Die Schwedische Rote Kreuz wird in den nächsten Tagen, Genua, Griechenland. Die Schwedische Rote Kreuz wird in den nächsten Tagen, Genua, Griechenland.

Versuch mit Windkraftwerk

Der Versuch mit Windkraftwerk wird durchgeführt. Der Versuch mit Windkraftwerk wird durchgeführt. Der Versuch mit Windkraftwerk wird durchgeführt.

Weitere Aufstellungen

Weitere Aufstellungen werden durchgeführt. Weitere Aufstellungen werden durchgeführt. Weitere Aufstellungen werden durchgeführt.

Börse Erweitert freundlich

Die Börse ist erweitert freundlich. Die Börse ist erweitert freundlich. Die Börse ist erweitert freundlich.

TV-Tip Wein- und Kaffeepreise

TV-Tip Wein- und Kaffeepreise. TV-Tip Wein- und Kaffeepreise. TV-Tip Wein- und Kaffeepreise.

Ohne Bedürfnis auch kein Atomkraftwerk

Die Regierungen beider Basel sind grundsätzlich mit dem Vorschlag des Bundesrats für ein Bundesatomkraftwerk einverstanden. Die Regierungen beider Basel sind grundsätzlich mit dem Vorschlag des Bundesrats für ein Bundesatomkraftwerk einverstanden.

Ohne Bedürfnis auch kein Atomkraftwerk

Die Regierungen beider Basel sind grundsätzlich mit dem Vorschlag des Bundesrats für ein Bundesatomkraftwerk einverstanden. Die Regierungen beider Basel sind grundsätzlich mit dem Vorschlag des Bundesrats für ein Bundesatomkraftwerk einverstanden.

Ohne Bedürfnis auch kein Atomkraftwerk

Die Regierungen beider Basel sind grundsätzlich mit dem Vorschlag des Bundesrats für ein Bundesatomkraftwerk einverstanden. Die Regierungen beider Basel sind grundsätzlich mit dem Vorschlag des Bundesrats für ein Bundesatomkraftwerk einverstanden.

Ohne Bedürfnis auch kein Atomkraftwerk

Die Regierungen beider Basel sind grundsätzlich mit dem Vorschlag des Bundesrats für ein Bundesatomkraftwerk einverstanden. Die Regierungen beider Basel sind grundsätzlich mit dem Vorschlag des Bundesrats für ein Bundesatomkraftwerk einverstanden.

Obst-Gel in Prag?

Obst-Gel in Prag? Obst-Gel in Prag? Obst-Gel in Prag? Obst-Gel in Prag?



Ein virtuoser Musikdilettant

Ein virtuoser Musikdilettant. Ein virtuoser Musikdilettant. Ein virtuoser Musikdilettant. Ein virtuoser Musikdilettant.

Schwere Aufgaben für Sieger Rabin

Schwere Aufgaben für Sieger Rabin. Schwere Aufgaben für Sieger Rabin. Schwere Aufgaben für Sieger Rabin.

Schwere Aufgaben für Sieger Rabin

Schwere Aufgaben für Sieger Rabin. Schwere Aufgaben für Sieger Rabin. Schwere Aufgaben für Sieger Rabin.

Schwere Aufgaben für Sieger Rabin

Schwere Aufgaben für Sieger Rabin. Schwere Aufgaben für Sieger Rabin. Schwere Aufgaben für Sieger Rabin.

Schwere Aufgaben für Sieger Rabin

Schwere Aufgaben für Sieger Rabin. Schwere Aufgaben für Sieger Rabin. Schwere Aufgaben für Sieger Rabin.

Angriff KPI

Angriff KPI. Angriff KPI. Angriff KPI. Angriff KPI.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Buch konfiszieren

Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren. Buch konfiszieren.

Dieter Roth in concert: Ein Mann will spielen

Von Guido Bachmann

Dieter Roth. Ein marmornrer Mensch. Beispiel dessen, wie man wird, was man ist. Er wurde es. Roth arbeitet. Er arbeitet streng, wiewohl lustig. Er arbeitet unaufrichtig. Was er auch tut: es ist Arbeit. Essen, trinken, malen, musizieren — ein unaufrichtiger Produktionsprozess.

In Handachs Galerie hat er 800 Zeichnungen gemacht. Selbstporträt mit Sprechblase. Er setzt den Stift an und macht. Keine Vergleiche; oder es sei denn, dass Roth nur mit Roth zu vergleichen ist. Er ruht in sich. Er ist in sich begründet: in seinem totalen Nichts, aus dem immer etwas entspringt. Ein sentimentaler Nihilist. Nachts klingelt er bei Freunden, bringt Platten mit, will Schubert hören.

Auch er will Musik machen. Wozu braucht er ein Instrument zu beherrschen? Scheibenkleister! Nein, er macht Musik, er beherrscht sie, und deshalb hat er Macht und beherrscht dadurch das Publikum. Wenn er Klavier spielt, dann tut er das, und wenn's mit den Fäusten sein muss. Das musikalische Konzept ist der Abend selbst: drei durchgeformte Stunden: Klimagese, wimmernde, rülpsende oder hauchzarte Zeit. Ein Spieler spielt. Ein Spieler spielt. Ein Mann will spielen.

Er sitzt da, Fleisch und Geist, und er überlegt; ob sein Stift Papier kost oder die Tasten der Hammondorgel unter den Fingern zu Butter werden. Er befruchtet sich selbst. Was entsteht, ist Parthenogenese. Friedhelm Dohl hat ihn in die Basler Mu-

sikakademie eingeladen. Einfach so; denn der Entdecker Roth wird fortwährend entdeckt. Und dann deckt der Entdeckende auf, bläst auf seinem Horn Klangfiguren. Danach wandert er auf dem Podium hin und her und entscheidet sich dann, die Orgel zu schlagen.

In der Akademie, als er zeigte, was es heißt, unakademisch zu sein, nahm er sogar die Hasser in Bann. Die Saaltür war geöffnet, jedermann konnte kommen und gehen. Er agierte allein, hendsarmig, kragenoffen, westenbewehrt.

Ein Tontechniker hilft ihm, nimmt die Musik auf, die Roth nun als Grundlage dient. Eine eruptive Angelegenheit. Grundgewalt der Klangballung. Er hört sich ganz erstaunt zu und beglückt sich, rafft das Chaos zum Kosmos seiner Anschauung zusammen und führt damit den Musikbetrieb ad absurdum. Dann setzt er sich, mindestens zwei Oktaven breit, auf das Orgelmanual: und das macht Geräusch.

Das Konzert hat weder begonnen noch aufgehört. Roth hat einfach drei Stunden agiert. Schon vor 20 Uhr sagte Roth: «Auf Wiedersehen, das Konzert ist vorbei.» Danach spielte er noch eine Stunde. Tat es immer spürlicher. Eine Detonanz aus Tönen. Zerbröckelung. Zwar hat er aufgehört, aber nur zur eigenen Widerlegung. Er zerfiel im Delta seiner Magie. Die Quelle dieser Magie ist Roths Genie.

Dieter Roth ist der Mann ohne Gedächtnis.



Mit dem Hintern auf der Orgel, mit der Puste ins Horn: Dieter Roth. Photo Wipf

Darum kann er zaubern. Zwar lachte man; aber man lachte nicht über ein Unvernünftiges, sondern über den Clown. Er spielte die weiseste aller Rollen: den Narren; stellte sich als Narr über den König namens Publikum. D. R. war gewichtiger als die eigene Figur. Er wog ein Abonnementskonzert auf. Ein ernster Spieler, der über seine ursprüngliche Musik staunte.

Roth ist Dichter, Zeichner, Mime, Musiker. Das ist seine Quadrupelhaftigkeit; die Quintessenz aber ist er selbst: ein Unversalkünstler. Ein Gebender. Eine Figur mondialen Ausmasses.

Selbstbefruchtung

«Dieter Roth in concert: Ein Mann will spielen», in Nr. 26 vom 25. Februar

Dass ich dies verpassen konnte! Kein «Konzert», sondern Quadrupelhaftigkeit! Genie, Universalkünstler, ein marmorner Mensch, Figur von mondialem Ausmass. Natürlich ganz unakademisch (trotz Musik-Akademie)... Ich bestaune den Wortschatz des Rezensenten, ich erahne den Tiefsinn seiner Formulierungen: «Er sitzt da, Fleisch und Geist.» Oder: «Er ist in sich begründet, in seinem totalen Nichts, aus dem immer etwas entspringt.» Ich glaube dem Bericht durchaus, dass Dieter Roth Aussergewöhnliches zeigen konnte. Und dass das Publikum Ungewöhnliches zu sehen bekam: Zum Beispiel setzte sich der Künstler mondialem Ausmasses auf die Orgelmanuale, mindestens zwei Oktaven breit, blies vorne das Horn — und wird dadurch für die Basler Zeitung bildwürdig.

Wir altmodischen Musiker, die die Orgeltasten konservativ mit Fingern und Füssen traktieren, können nichts Vergleichbares bieten. Wir sind aber auch nicht unglücklich, wenn wir der Literarisierung durch Guido Bachmann entgehen. Wir belassen G. B. gerne seine grossen Worte wie eruptiv, Chaos, Kosmos, Delta der Magie. Wir überlassen ihm gerne die Selbstbefruchtung, die Parthenogenese (welche laut Lexikon bei mythologischen Gestalten und in der Biologie bei Würmern, Krebsen und Insekten vorkommt). Dieter Roth wird sich gewiss bedanken. Und die Basler Musiker und Musikfreunde werden sich bedanken, wenn Herr Bachmann schreibt: «Er (Dieter Roth) wog ein Abonnementskonzert auf.» Nun, ich möchte gern wis-

sen, was sich der verantwortliche Redaktor beim Lesen dieser Sätze gedacht hat.

Was man bisher auf der Feuilletonseite vorgesetzt bekam, ist für meinen Geschmack, und wohl für manch andere frühere Leser der Basler Nachrichten, sehr mager und wenig ansprechend. Darum hat es mich heute wieder geärgert, dass die Basler Zeitung so viel Platz zur Verfügung hat für derart ausgefallene Sachen.

Felix Brodtbeck, Basel



Arsch auf der Orgel: Dieter Roth.

Photo Jean-Marc Wipf

Quadrupel Konzert

Seite 1

bei 20 min 1. Einschnitt
"was, schon 20 min vorbei?"

Orgel, Klavier, Horn, Gesang,
Horn, Geräusche

dann: mindestens 3-fach

bei 30 min Gelbband

Orgel, Klavier
Gesang, Gespräch
Horn + Horn

Pfeifenorgel, Horn, Hammond,
Klavier, Klavier, Gesang,
Geschrei, Gespräch,

ca 55 Min.

Seite 2

~~* Zugaben
bis der Kwert ist vorbei~~

Zugaben
Rückwärtszügen von David
Johansson

2 Platten vom Kwert

bei den Zugaben

15 Min rausschneiden

1/2 Platte Kommentare
und Kritik

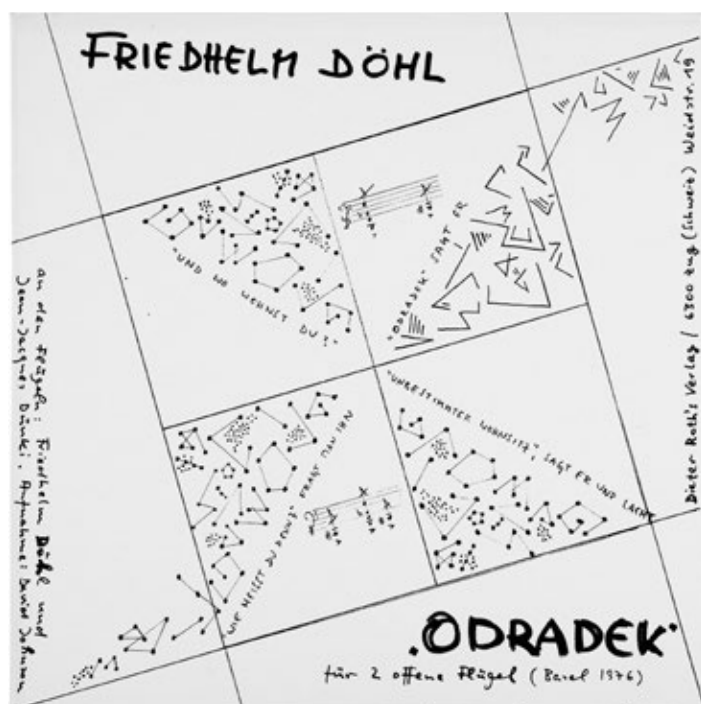
45 min.

D.R. Blindfalten i Bord ②
|original-man-Veris|

Seite II

Die K. Koll's Verlag





Stuttg. 29. 11. 79

Lieber Frie!

Du erinn., ich wollte ich immer
schon zu ein Konz. überreden - ohne

Aktion - , Nitsch würde

Special Komposition

machen und einstudieren

(14 Tage)

Alles gute!

Dieter



diese Platte muss stärker sein aufgedreht werden!

Kopenhagen 29. III. 1980
 mein lieber Dieter

Ich bin jetzt auf meinem einsamen Heimweiss über Dänemark
 nach unten und ist sehr bang. Ich stolze über aus Hauptbahnhof
 und probiere alle Sorten von dänischem Brot um mich auf zu heiten
 fast traump bin ich von Island weg gefahren, es waren alle Leute so
 lieb und sehr freundlich zu mir. die Studenten haben mich am schluss
 geliebt und ich glaube sie gingen für mich durch Feuer. unsere Arbeit
 ist grossartig geworden (endlich stimmt) ich habe wohl nie so schön Musik
 gemacht und auch nie so gut arbeiten können unter so guten Bedingungen.
 ich bedanke mich herzlich bei dir für deine ganz freundschaftliche Freundschaft
 und grossmenschlichkeit die du mir gegeben hast. und vor allem
 bedanke ich mich für die ~~die~~ dafür dass du die Voraussetzung zu
 allem ~~alles~~ geschaffen hast. ohne dich gebe es heute selten gelächte
 mehr und vieles andere mehr und die hast mich stets ~~immer~~ ermuntert
 zu meiner eigenen Arbeit. ein Beweis dafür dass wir selber gross und viel
 fähiger sind als wir denken. auch wenn wir selber nicht weiter zu wissen
 von allen meinen Zeitstunden hat keiner die Offenheit die du hast.
 nochmals allen herzlichsten Dank für alles was du für mich getan
 hast hoffentlich kann ich es in irgend einer ~~Form~~ Form zurück zahlen
 das dunkle Brot ist ungläublich gut es kommt vom Land (hast und das
~~von~~ vom Bier - hast hat mich getan dass ich auch mit der Heizung
 eine Verbindung hergestellt habe aber sie habe mich das alles anders
 vorgestellt, und hat mich erregt dass meine Freundin so lieblos zu
 mir sein konnte was mich für ein leichtsinniger Mensch sein dass ich
 alle Frauen von mir abwenden. ich muss wohl für immer allein bleiben und
 mich darauf einstellen. wohl habe ich nicht die Partnerin und du.
 Bjorne war mit einer grossen Hilfe und ein guter Freund, er hat alles wunderbar
 gemacht bei heute fröhlich und haben wir die Bräutigamsgerichte u
 vorbereitet für Stuttgart der Abend der Dinge ist nun so ich habe nun
 16 Sätze der 1. und 2. in 1. u. das geschlittene Reserve material
 es ist nichts verloren gegangen alles ist auf bewahrt. jeder Satz hat
 mit wenigen Ausnahmen 18 mm. ich stelle mich nun vor von diesen
 16 Sätzen 10 aus zu wählen, das heißt dann wir sind set von 5. sollten
 10 Sätze bzw. 10 Sätze herausbringen könnten. das material habe ich
 bei mir u werde es demnächst nach Stuttgart bringen. die Reihe heißt
 ISLAND SINFONIE und ist dir ~~zu~~ zugesendet.
 lieber Dieter mich auf bald es unarmut dich u bedankt mich
 bei dir herzlich

dein L. Ulrich.

P.S. eine Zeitungsartikel ~~ist~~ über unser Konzert ist erschienen
 man hat mich gemein gerufen, wie immer. ich werde die Kritik
 abwarten und dir schicken

AktennotizNITSCH und das Symphony Orchestra from the New Art Department
of the Islandic School of Arts and Crafts

Konzert am 21., 22. oder 23. Oktober 1980 im Grossen Saal.

Plakat macht NITSCH.

Agent: Dieter Roth und Sohn Björn.

Musiker aus Island, transportiert und bezahlt von einem
reichen Mäzen aus Oesterreich (eigenes Flugzeug).

Die Akademie stellt lediglich Saal zur Verfügung und
Annoncen und macht Plakataushang. Eventuell lädt sie hinterher
das Ensemble zum Trinken/Essen ein.

F. Döhl

13. Juni 1980

D/al

D.R. (neue Anschrift:) p.b. 213 Mosfellssveit, Island

Bali, 24.8.'80

Lieber Freund Hermann!

Kannst Du mir die lange Schweigezeit vergeben? Ich war so entsetzlich deprimiert die vergangenen 2 Monate (Entzug), und ich habe entweder gelegen oder stumpfsinnig dagesessen. Ich habe mir vorgenommen, diesen Versuch, vom Alkohol loszukommen, bis zu einem annehmbaren Zustand hin durchzuhalten, also werde ich wohl noch einen Monat dasitzen müssen. Käme gegen Ende September nach Stuttgart.

Du wirst mir nachsehen, wie ich Dich mit Deiner Schallplattenproduktion alleinlasse - ich kann einfach nicht mehr, ich MUSS irgendwie besser werden.

Es sollte aber nicht schwierig sein, die Probepplatten machen zu lassen - wenn die nicht schon gemacht sind, die Etiketten hast Du ja schon entworfen. Ich schreibe heute dem Jankowski Studio, sie sollen die 6 LP in Produktion geben, sobald Du O.K. gesagt hast. Das kannst Du mit denen direkt abmachen. Die Kassette bietet insofern Schwierigkeiten, als ich wohl Fotos von Isländischen Landschaften gemacht habe, sie aber unentwickelt aus der Fotostelle zurückgekommen sind und mir gesagt wurde, in Island gibt's nur einen "Feri" im Norden, welcher Schwarz-Weiss entwickelt. Ich schicke 'sie nun an meinen Freund Uwe Lehrer in Stuttgart, der soll sie dort entwickeln lassen und Dir schicken, seine Adresse: Uwe Lehrer Erfurter Str. 1 7000 Stuttgart 50 Tel. (0711) 544 611, lass ihn wissen wo Du bist. Die Kassette werde ich dann in den zwei letzten Woche vor der Buchmesse herstellen lassen. Du müsstest mir das Original zu Uwe Lehrer schicken. Aber all diese Bewegungen sind nur nötig wenn Du an der Buchmesse die Kassete schon zeigen willst.

Man könnte auch Fotos von Björn bekommen. Er ist aber schon seit 6 Wochen nicht in Reykjavik (ganz im Norden), unerreichbar, aber kommt Anfang September, dann kann er Dir Fotos zur Auswahl schicken?

Lass mich wissen, wo Du sein wirst, bevor Du nach Amerika fährst.

Lass mich auch wissen, ob Oskar die Leute transportieren kann und will.

Es wäre wohl mehr noch zu sagen, aber ich will diesen hellen Augenblick nicht überziehen, so hab Geduld und bleibe mir gewogen.

auf bald!

herzlich grüest Dein Freund und Bewunderer D.R.

F.F.

VEREIN ZUR FÖRDERUNG DES O.M. THEATERSE.V.

SCHLOSS PRINZENDORF, NIEDERÖSTERREICH

Geschäftsstelle:

8 München 21 Gotthardstr. 71 b

Tel.: 089/58 62 97

Bank:

Stadtparkasse München Kto.Nr. 38-148 508

EINGEGANGEN

9. Sep. 1980

Erl.

J. O. R.

5. September 1980

Liebe Freunde,

heute können wir Ihnen endlich mitteilen, daß die schon ein Mal angekündigte Aktion von Hermann Nitsch in Florenz am Samstag den 20.9. gegen 19 Uhr stattfindet. Sie dauert ca. 3 Stunden, Ort der Veranstaltung ist der dreigeschossige Renaissance-Innenhof des Convento delle Oblate (Piazza S. Maria Nuova / Via dell'Orlo).

Interessenten aus München möchten wir darauf hinweisen, daß es einen Nachtzug mit Liegewagen gibt, mit dem Sie um 19.37 oder 23.15 Uhr fahren können; Sie sind dann Samstag früh um 6.23 bzw. 9.28 Uhr in Florenz (Rückfahrt: Sonntag Abend 20.06 oder 23.58 Uhr, Ankunft in München 6.57 bzw. 11.27 Uhr).

Ferner führt Hermann Nitsch am 11. oder 12.10. im Auftrag der Veranstalter der New Yorker Kunstmesse eine dreistündige Aktion durch ("art new york. international exhibition of contemporary art". passenger ship terminal, pier 92, 12th ave. and 54th street). Der genaue Termin wird noch von den Veranstaltern festgelegt.

Die für seine Aktionen sehr wesentliche "Lärmmusik" hat Nitsch im Laufe der letzten Jahre zu einer selbständigen sinfonischen Kunstform entwickelt. Ein erstes Konzert führte Nitsch im März dieses Jahres in Island auf; hiervon erscheint im Herbst eine Aufzeichnung mit 6 Schallplatten. Ein zweites Konzert veranstaltet das Museum des 20. Jahrhunderts am 1.11. in seinen Räumen in Wien. Konzerte in Basel (evtl. am 23.10.) und München sind geplant; hierzu erfolgt gegebenenfalls eine gesonderte Benachrichtigung.

Mit freundlichen Grüßen!

w. wunderlich

Wolfgang Wunderlich
1. Vorsitzender

Christ. d'Orville

Christian d'Orville
2. Vorsitzender

D.R. p.b. 213 Mosfellssveit Island



11.9.80

Liebe Freunde, wie gehts? Hier vieles im Argen, jedoch manches o.k. und das Wetter schön. Die Laune oft hässlich, aber wen kümmerts?

Gestern sprach ich am Telef mit dem Herrn Oskar Schmid, ^{+ Nitsch} der ja unsere (Nitsch's und meine) Leute nach Basel und Wien bringen will. Also, Da er unbedingt zugesagt hat, kann ich ~~also~~ hiermit schriftlich, ~~wie man sieht~~, angeben; das Konzert kann stattfinden. ~~Sagten wir nicht, am 23. Oktober ??~~

Alsodann, das Konzert mit Nitschs Musik am 23 Oktober 1980! Ich werde Nitsch ~~irgendwie~~ schon noch vor dem Ende dieses Momantes sprechen. Dann soll er sich, werde ich ihm sagen, ~~sich~~ mit dem Chef ^(F. B.) verbinden und über die Details Auskunft geben. (Wie das Musicalische aussieht und heist, welche Musiker kommen werden u.a.m.) o.k.?

Ich weis nur folgendes Ungefähre :

28. Sept. bis 11. Oktober ist Nitsch mit Aufführungen in New York ^(Zugänge) beschäftigt. Am 12. Okt. ~~oder sowas oder soetwas~~ kommt er nach Island um bei mir hier (d.h. bei Björn - ich werde nicht hier sein) üben [24], mit den Isländern. Am 21. dann wird der Oskar die Leute alle - vielleicht werden es 14 Mann, inkl. Frauen 3, werden - nach Basel fliegen. Dort werde ich ~~irgendwie~~ sein und für Unterkunft gesorgt haben, ^(hoff. 'le.). Man sollte am 22. proben können - geht das? Am 23. Konzert, (Da kommen, zu den Isländern ~~hinzu~~tossend, noch ein Dutzend Studenten von der Kunstakademie Frankfurt.) Am 24 kann man wieder abhauen; ich weiss, dass die Isländer nach Wien fahren, zu einem Konzert Anfang November. ~~Wie hört sich das alles an?~~

Spätestens Ende September werde ich in Basel sein. Hoffe, mich dann melden zu dürfen mit weiteren Ausführlichkeiten, und bin inzwischen mit Dank und Gruss, ersteres im Voraus, Euer A.R.

pmzendorf 27. 9. 1980

sehr geehrte frau alder!

im brief liegen bei:

1) der entwurf der A 3 mitteilung.
das ganze kann gedruckt werden
so wie es ist.

2) der entwurf für das plakāt im
format A 2 oder A 1. die obere schrift
sollte weiss sein. die untere schwarz
~~das~~ alles sollte mit einer einfachen block=
schrift gesetzt sein.

vielen dank im voraus
mit sehr liebe grüße an herrn dühl

ich

— int ul

Konzept

Gesamtheit

Spendanten der Kunstakademie
~~Sloand-Lynk~~ ~~Frankfurt 9/07~~
 Reichs-Vik und ~~Frankfurt 9/07~~
 und ~~Frankfurt 9/07~~

~~Frankfurt 9/07~~
~~Frankfurt 9/07~~

~~S. für fowie~~
 (Dieter Roth gewidmet)

23. Oktober 1980, 20.15 Uhr
 (Eintrittsfrei)
 im großen Saal der

Musik - Akademie Bonn



KONZERT

HERMANN NITSCH

MIT STUDENTEN DER KUNSTAKADEMIE
REYKJAVIK U. ANDREN MITWIRKENDEN

5. SINFONIE

DIETER ROTH HERZLICHST
ZUGEEIGNET

IM GROSSEN SAAL DER MUSIKAKADEMIE
BASEL LEONHARDSTRASSE 4-6
23. OKT. 1980 20,15UHR

KONZERT

HERMANN NITSCH

MIT STUDENTEN DER KUNSTAKADEMIE
REYKJAVIK U. ANDEREN MITWIRKENDEN

5. SINFONIE

DIETER ROTH HERZLICHST
ZUGEEIGNET



IM GROSSEN SAAL DER MUSIKAKADEMIE
BASEL LEONHARDSTRASSE 4-6

23. OKT. 1980

20.15 UHR



MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL

MUSIKSCHULE · KONSERVATORIUM (MUSIKHOCHSCHULE) · SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Direktor: Prof. Dr. Friedhelm Döhl

Leitung der Musikschule: Thüring Beäm · Leitung des Konservatoriums: Gerhard Hildenbrand · Leitung der SCB: Dr. Peter Reidemeister

Presseinformation

Am Donnerstag, 23. Oktober 1980, 20.15 Uhr, gibt es im Grossen Saal der Musik-Akademie ein ungewöhnliches Konzert. Die 5. Sinfonie, Dieter Roth herzlichst zugeeignet, von Hermann Nitsch kommt zur Uraufführung. Hermann Nitsch, bekannt als Maler und Aktionskünstler, wird seine Sinfonie selber einstudieren und dirigieren. Er ist von der bildenden Kunst an die Musik gekommen. Seine Aktionen wurden zunehmend von Musik begleitet. Einige dieser "Begleitmusiken" liegen auf Schallplatte vor (Musik zur 56. Aktion Editioni Morra, Napoli, und Musik zur 60. Aktion Verlag Dieter Roth). So kam Hermann Nitsch schliesslich zur reinen musikalischen Aktion. Ein Beispiel dafür wird seine 5. Sinfonie sein. Die 5. Sinfonie wird ausgeführt von Studenten der Kunstakademie Reykjavik, Studenten der Kunstakademie Frankfurt u.a. Der Eintritt ist frei.

Basel, 13. Oktober 1980

Zur Kenntnis Herrn Döhl

Betrifft Konzert Nitsch 23. Okt. 20.15 Gr. S

Alle Instrumente befinden sich bei mir im Büro.

Probenplan

Mi., 22. Okt. 08.00 - 11.00 Uhr Grosser Saal

Mi., 22. Okt. 12.00 - 19.00 Uhr Kleiner Saal

Mi., 22. Okt. 19.30 - 22.00 Uhr Grosser Saal

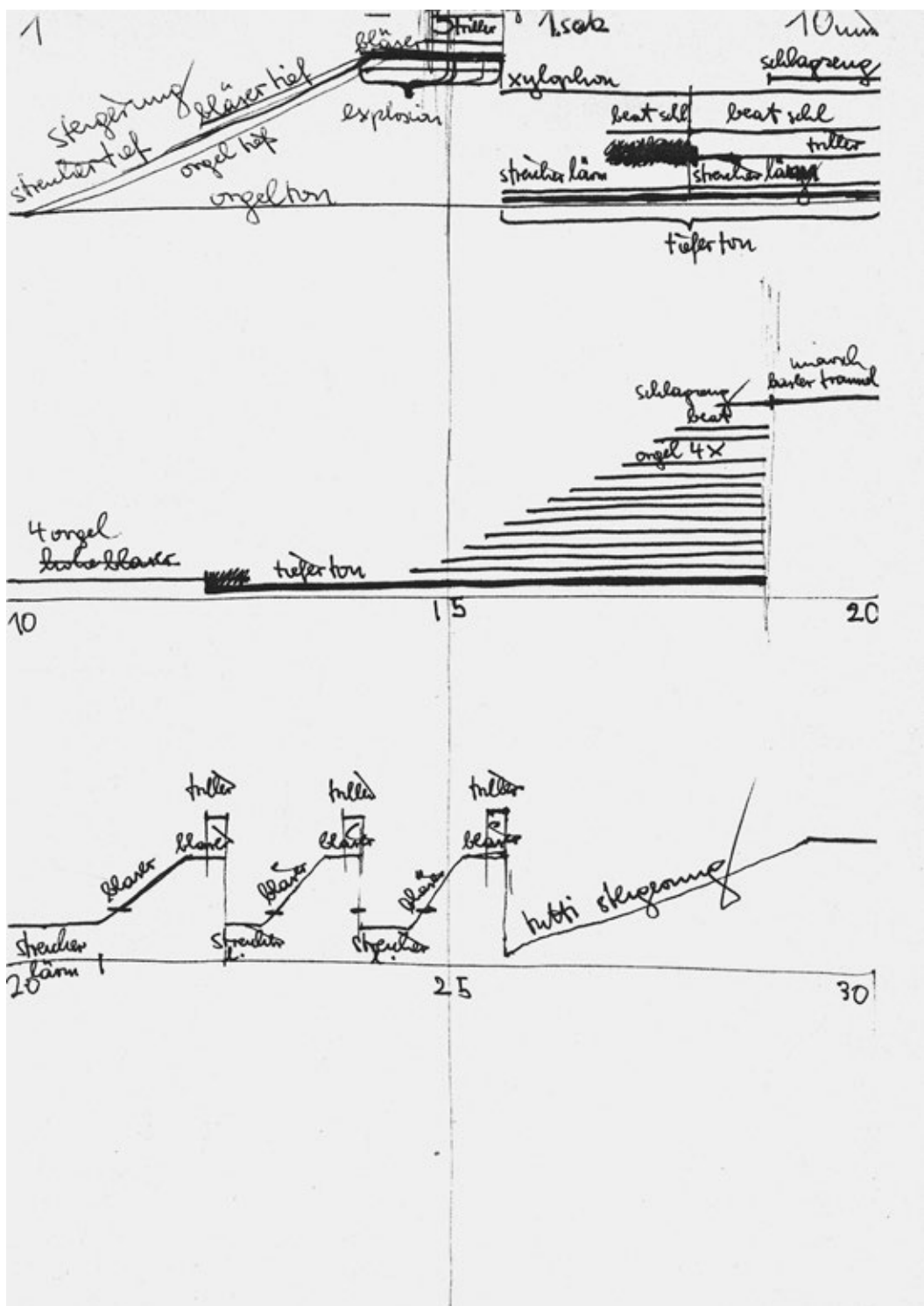
Do., 23. Okt. 14.00 - Konzert Grosser Saal

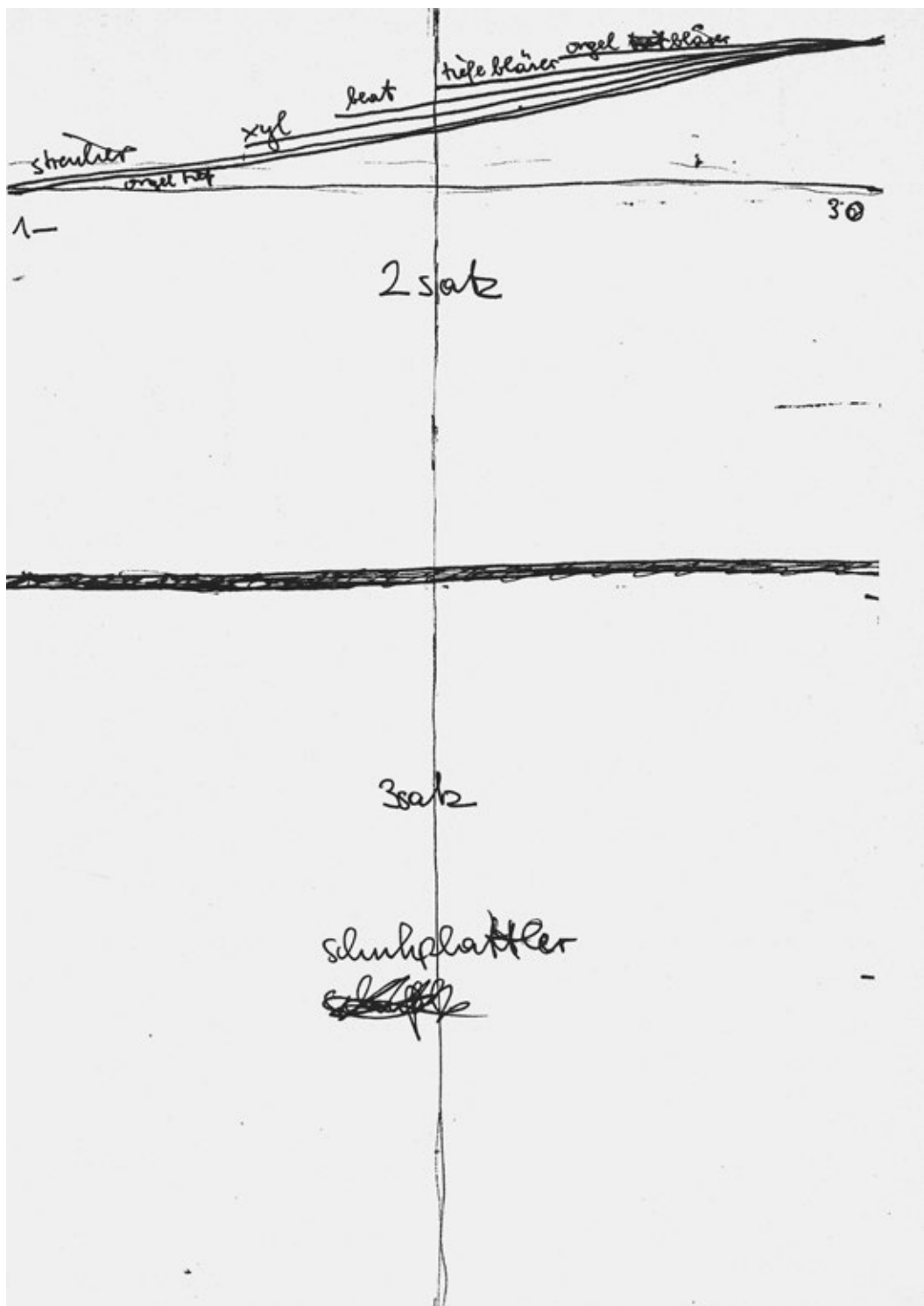
Einen Kontrabass konnte ich bis jetzt telefonisch nicht erreichen. Rufe aber von zuhause noch an. (Urs Minder, Dieter Lange, Uve Troxler).

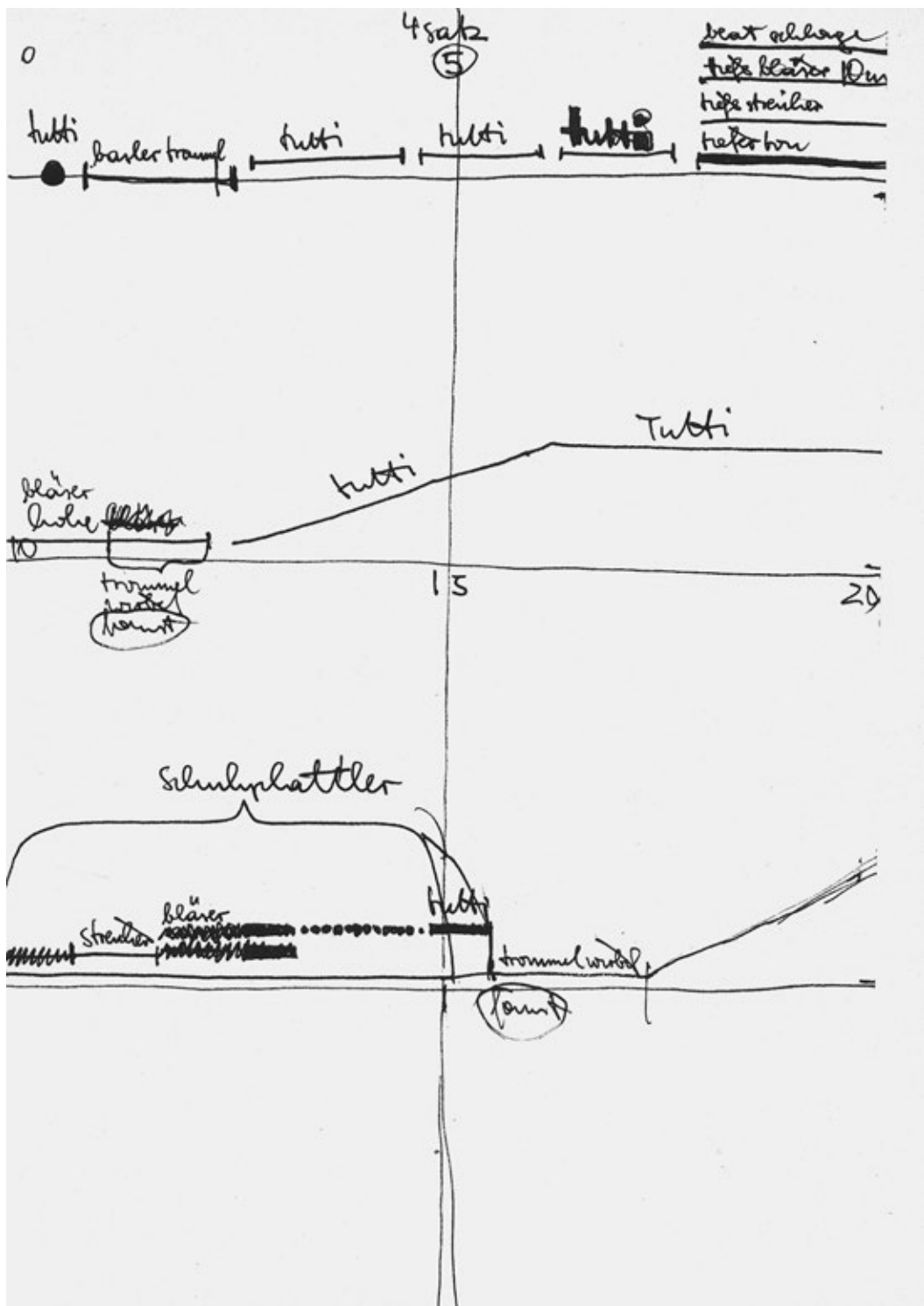
Für Streicher und Bläser habe ich einen Anschlag an die Schwingtüre gemacht.

Herr Nitsch hat bereits den Grossen Saal gesehen und mit Herrn Kessler kurz gesprochen.

21.10. 1m


















Restaurant Uff der Lyss

R. und E. Riggert-Lisser
 Auf der Lyss 14, 4051 Basel
 Telefon 25 72 52

Italienisches und französisches
 Spezialitäten-Restaurant
 Trattoria Santa Lucia Chez Riggert

EINGEGANGEN 7. Nov. 1980

Musik-Akademie Basel-Stadt
 Leonhardstrasse 4/6

4000 Basel

2 Passugger	à 2.20	4.40
4 Café	à 1.50	6.—
3 Stangen Bier	à 1.30	3.90
6 Rugeli Bier	à 1.70	10.20
1 Salami-Teller		7.—
48 Pizza	à 3.50	168.—
31 Lt. Pendant	à 18.—	558.—
8 Mineralwasser	à 2.20	17.60
diverse Früchte		10.—
		<u>785.10</u>

Mit bestem Dank und höflicher Empfehlung

Basel, den 6. November 1980

KONZERT
 H. NITSCH
 23. 10. 80



Gedröhne in der Musik-Akademie, Hermann Nitsch führte seine geduldigen Hörer mit seinen Phantasieexzessen zur Schmierzschwelle. Ein Erschöpfungsakt. Warum? Photo Kurt Wyss

Fünfte mit Bier

Es ist nicht zu überhören: Wagners «Rheingold» erweist sich nach 100 Jahren als richtungweisend für das nächste Jahrhundert. Warum kam er bloss auf die Idee, nach wenigen Takten des stehenden Akkords auch noch bewegte Linien aufsteigen zu lassen und gar Singstimmen einzuführen? Und was das tiefe Dröhnen angeht, da kann doch auch ein grösserer Lastwagen mitmachen, und im Wald weben auch Spinnen und Kreissäger. So etwa Hermann Nitsch in seiner 5. Symphonie, für welche Musiker aus Island in die Basler Musik-Akademie eingeflogen wurden. Man kennt Nitsch mit seinem Orgien-Mysterien-Theater (wenigstens vom Hörensagen, wo dürfte bei uns schon Blut fliessen?) und konnte gespannt sein, ob es eine Art Exkrementalmusik auch gibt. Keine Angst, es floss nur Bier. Sein Gebiet sind die Grenzzonen des Tabus, die Grenzüberschreitung in Richtung des Un-erträglichen, aber doch so menschlichen und scheinbar der Kunst entgegengesetzten qualvollen Leidens, Aesthetisch in dem wörtlichen Sinne als eine Auslotung der Wahrnehmung, als einer schrittweise genau inszenierten Prüfung der Sinne und ihrer Reaktionen, der Macht von überwunden geglaubten, starken Bildern der Aggression und des Ausgeliefertseins an vorbestimmte Abläufe. Wo ist die musikalische Schmerzschwelle? In der Lautstärke, gewiss. In der Verweigerung des erzählenden Fortschreitens musikalischer Gedankenführung wohl auch. Musik denkt man nicht, man bewegt sie. Und wenn sie nun hartnäckig, unbeweglich bleibt, ein durchgehender Orgelklang während Stunden, dazu Streicherkatzenmusik und Bläserkröten, als Steigerung Trillerpfeife und Trommlertrahite... Im dritten Satz allerdings kommt das erwartete Scherzo als Schuhplattler, und wir wussten es, der Guggenmusikländler ist ebenso nervend. Zum Glück dürfen die Musiker ab und zu einen Schluck nehmen oder auch rauchen, und auch ich habe mich ganz gut im Gespräch unterhalten, da für uns keine Flaschen bereitstanden. Mit anderen Worten: Die Intensität seiner beschriebenen oder inszenierten Phantasieexzesse erreicht Nitsch im Musikalischen (noch?) nicht, dazu ist er zum Beispiel in der Beziehung zwischen dem Instrument und dem Spieler in ihrer Körperlichkeit noch zu wenig weit vorgedrungen. Es ging vor allem in Richtung Erschöpfung, und erschöpft waren wir nach zwei Stunden sicher mehr als jene, die gleichzeitig aus der Siebten am Steinenberg herauskamen. Vielleicht schreibt er demnächst seine Neunte.

Jürg Bachmann

Herrn
Axel Hecht
Chefredaktor Art
c/o Gruner & Jahr
Wahrburgstrasse 50

D-2 H a m b u r g

Basel, 7. November 1980 D/al

Sehr geehrter Herr Hecht,

auf Veranlassung von Karl Gerstner animierten wir den Basler Fotografen Kurt Wyss zu Fotos aus einem "Konzert", das Hermann Nitsch am 23. Oktober 1980 bei uns gab. Ich hoffe nun, Sie können die Fotos bzw. einen Teil davon für Ihre Zeitschrift verwenden.

Beiliegender kleiner Text mag in den Zusammenhang einführen.

Konzerte wie diese sind natürlich nicht die Regel an unserer Akademie. Ein Vorläufer, wenn freilich auch ganz anderer Art wieder, war ein Quadrupel-Konzert, das Dieter Roth vor einiger Zeit bei uns machte. Und Dieter Roth war es auch, der mich dazu brachte, das Hermann Nitsch-Konzert zu wagen. Interessant ist nicht zuletzt, wie Musik-Profis auf derartige Konzerte reagieren, meist leider abweisend. Dagegen findet sich dann eine ganz neue Art von Publikum.

Mit freundlichen Grüßen

Ihr

PS: Die Fotos (Eigentum der Musik-Akademie Basel) bitte ich, nach Verwendung zurückzusenden. Da Kurt Wyss uns zwar die Fotos zur Verfügung gestellt hat, auch zum Zweck der Uebersendung an 'Art', andererseits aber selbständiger Fotograf ist, bitte ich, was die Bezahlung anbelangt, sich direkt an Herrn Wyss zu wenden (Adresse auf der Rückseite der Fotos).

Die "5. Sinfonie" von Hermann Nitsch in der Musik-Akademie
Basel

Am 23. Oktober 1980 fand im Grossen Saal der Musik-Akademie Basel die Erstaufführung der "5. Sinfonie" von Hermann Nitsch statt. Sie ist "Dieter Roth herzlichst zugeeignet". Und diese Zueignung war mit ein Anlass der Aufführung.

Am 23. Februar 1977 spielte Dieter Roth im selben Saal selbst sein "Quardrupel-Konzert". Ein bis heute nicht vergessener erster "Einbruch" eines Nicht?-Musikers in die Musik-Akademie. Befremdend und anregend zugleich. Befremdend die unübliche Traktierung der Instrumente, die unübliche Form des Auftretens. Anregend zu erleben, wie aus nichts etwas wird, aus etwas etwas anderes usw., unerschöpflich. Seit diesem Datum meine Freundschaft mit Dieter Roth. Der Freund Dieter Roth empfiehlt den Freund Hermann Nitsch. Immer wieder. Hermann Nitsch: Künstler, "Aktionist". Aktionen mit Musik. Musik, die zu Aktionen gehört. Musik, die auch ohne Aktionen erklingt. So gibt es schon einige Schallplatten mit Musik von Nitsch, nicht zuletzt im Verlag von Dieter Roth. Musik, die aber auch, wenn sie ohne zusätzliche visuelle Aktionen stattfindet, Aktion bleibt.

Hermann Nitsch in Basel. Mit einem "Orchester" vorwiegend aus Studenten der Kunstakademie Reykjavik, dazu einige deutsche Kunststudenten, dazu - mit der Basler Trommel und einem Kornett - der Sohn des Direktors. Die anderen Basler Musikstudenten, die zunächst mitzuwirken versuchten, blieben verschreckt auf der Strecke. Sicher kein Zufall, dass diese Art Musik von Nicht?-Musikern besser verstanden bzw. realisiert wird.

Ein Orchester aus verschiedenen Streichinstrumenten, Holz- und Blechblasinstrumenten, Elektrische Orgel, in Basel noch Trommel. Einige, die das Orchester beim Ueben hörten, wurden an die Basler "Guggemuusig" erinnert. Eine Musik, die die Basler Fasnacht verunsichert, die auf oft selbst gebauten

2)

Instrumenten gespielt wird, welche mit einem Minimum an Tonvorrat und Technik ein Maximum an musikalischen Lärm frech-fröhliche Art erzeugen.

Die Musik von Nitsch: auf manche wirkt sie primitiv, brutal. In immer wiederholten Steigerungen wird die Lautstärke - auch mit Hilfe von Mikrofonen, Verstärker und Lautsprechern - ins Extrem gesteigert. Bis zur Grenze des physiologisch Erträglichen, ja für viele über diese Grenze hinaus. Einige Hörer verlassen den Saal, einige halten sich streckenweise die Ohren zu.

Diese extreme Steigerung bis zum nicht mehr Erträglichen scheint Bestandteil der Musik von Nitsch, ihrer Expressivität. Entäusserung der Musiker, Entäusserung des Klangkörpers, Konfrontation des Hörers mit einer Bedrohung durch Musik, mit seiner eigenen Verletzbarkeit. Und das bewusst auch im "Konzertsaal". Der Konzertsaal des kulinarischen Musikgenusses wird antikulinarisch aufgerissen.

Die Partitur von Nitsch: "5. Sinfonie", in vier Sätzen. Das klingt klassisch. Im unbewussten wirkt ganz ohne Frage die Tradition der Klassik: Die Satzfolge. Die Charakteristik. Ein relativ langsamer zweiter Satz. Ein dritter Satz mit Scherzo-Charakter. Ein dritter Satz mit Scherzo-Charakter: Ein Schuhplattler wird ab Schallplatte gespielt, durch die Instrumente überdeckt, verzerrt, entblösst. Der vierte Satz eine Zusammenfassung der vorherigen Elemente à la Nitsch. Aus dem Hintergrund der Musik von Nitsch erklingt von Ferne die Erinnerung an Bruckner. Auch hier ein Versuch zur extremen Steigerung, zur extremen zeitlichen Ausdehnung, auch hier eine gewisse Primitivität auf den ersten Blick. Und eine Vergewaltigung des Hörers, bei Bruckner freilich unter dem Deckmantel der selbst geglaubten Frömmigkeit.

3)

Auffallend die Feldherren-Geste von Nitsch beim Dirigieren seiner Partitur: Die deutliche Einsatz-Gebung an die verschiedenen Instrumentalgruppen, das immer wieder Anheben des Klangvolumens mit beiden Händen bis zum Gehnichts-mehr. Dazwischen langes Stillstehen, wenn die Instrumente in ihren tumultuösen davor aber auch oft piano-wabernden Klangflächen allein gelassen werden. Zwischen den Sätzen ein Schluck aus der Flasche.

Es entsteht einerseits eine Musik, die erinnert an Bruckner, an die Musik der Futuristen, an heidnische bis faschistische Rituale, andererseits fraglos Musik von einer erstaunlichen Ursprünglichkeit, waschecht. Z.B. auf dem Hintergrund sogenannter "Avantgarde-Musik" zeitgenössischer Musikfestivals. Nicht zuletzt auch dank des Einsatzes der Mitwirkenden, der Nicht?-Musiker aus Island und anderswo, die noch oder wieder Sinn für Waschechtes haben.

Nach dem Konzert sass man lange zusammen beim Wein. Die Isländer fingen schliesslich an, ihre alten? Lieder zu singen, wollten nicht mehr aufhören.

(Anmerkung: Inzwischen wurde in Wien wohl schon die "6. Sinfonie", die freilich schon die 7. Sinfonie sein soll, aufgeführt.)

F. Döhl

6.11.1980
lm

lieber Dieter! Montag 11. 11. 1980

es ist jetzt wieder Ruhe eingezogen um mich und ich
bin sehr froh, es ist viel weiter gegangen, ich bin glücklich
über die 4 Konzerte, ich glaube es ist wichtiges dadurch
erleben.

Ich vermag wirklich nicht zu sagen wie sehr ich herzlich
als dir danke für deine ganze und liebe Hilfe. du weißt
denn du bist alles nicht möglich gewesen. ich bin glücklich
und bedrückt und verneue dich immer wieder mit zu
teilen wie sehr ich dir dankbar bin und hoffe deiner
schuld stelle.

mit einem Markt und ganz wegen das viel viel Geld ~~das~~
das du ausgegeben hast. ich würde dir gerne dafür etwas
anbieten. so bald du bitte nach pinnen auf kommt,
bitte rufe dich im gegenwert von mir arbeiten aus.

wenn du dies hast fähle ich mich erheitert. ich weiß mir
nicht wie abrechnung mit kein (wunderlich) ausgegangen
ist, aber auf jeden fall kann dir vom mein nach Geld
gegeben werden.

ich freue mich sehr auf die aufnahmen der konzerte.
ich höre viel gutes über die konzerte, aber auch gemisches von
weil, ganz weiter wollen meine (auch herunter) machen.
lieber Dieter bitte frage nach ob die schallplatten bald
geliefert werden da ich den 8 des. in wien u am 16 des. in
Frankfurt eine präsentation der schallplatten (der 10 stückigen
ISLAND selbst habe

lieber Dieter ich möchte dich ganz herzlich grüßen und um
kommen. außer best ^{ich möchte dich} kann jemand soviel für meine
arbeit getan. ich bin sehr stolz darauf dass ein so großer
künstler wie du meine arbeit schätzt.

ich grüße dich ganz herzlich
ich liebe dich wie einen bruder
dein Ulrich.

grüße die inländer u denen ich

Stuttgart, 16.11.80

Lieber Hermann, ich wollte Dir telefonieren, aber übers Wochenende wollen die kein Telefon weiterleiten, die Frankfurter Akademiebewohner. Also schreibe ich hier kurz und schnell, da ich morgen früh abreise (Hamburg - Island) und vieles Kleine noch erledigen will.

Dank für Deinen herzlichen Brief aus Frafu.! Ich spräche gern mit Dir einmal über die Reise und die Musik, lass uns das bald tun. Hier will ich nur sagen, dass ich mich bei Dir ebenso bedanken will! Aber schriftlich wird mir das heute abend nicht gelingen, bin zu unruhig. Wie Du sagst, so will ich auch sagen, es sei Wichtiges geschehen, aber wer von unsern Zeit- oder Lebensreisegenossen das auch sagen könnte, wer weiss ?

Die Reise war eine Wunderreise, die Musik hat mich ergriffen. Bald mehr und Deutlicheres, o.k.?

Die Sinfonie-Schallplatten :

Ich habe gestern alle Schachteln und Platten eingepackt und pakete gemacht - der beiliegenden (ein wenig trockenen) Aufstellung entsprechend. Hoffe, Du bist einverstanden ? Habe mir die Freiheit genommen, die Platten uneingelegt zu schicken, da ich sie erst Freitag bekommen habe, und da ist keine Zeit mehr vor meiner Abreise, sie zu sortieren. Vielleicht kann ein Student das für Dich tun ? Auch dem Wolfgang habe ichs so geschickt, o.k. ?

Damit ist unser Unternehmen zum Abschluss gekommen, denke ich, und ich bin ergriffen und glücklich

immer Dein D.R.

Anfang Dezember will ich wieder nach Stuttgart kommen, dann werde ich das Kassetten-Projekt angehn.

Stuttgart, 16.11.80

Lieber Hermann, Dank für Deinen herzlichen Brief aus Frankfurt !!
Erlaube mir, darüber und über unsere Konzertreise einmal mit Dir
zu REDEN ? (Ich habe wieder mal Entzugserscheinungen, und ich bin
zu klaren Sätzen nicht fähig.)

Wir haben etwas Wichtiges geschehen gemacht, das war auch mein Gedanke,
nicht nur hinterher sondern die ganze Zeit. Ich bin ergriffen gewesen.
Dafür (unter Vielem anderen) will ich Dir Dakeschön sagen. Aber lass
ein wenig Zeit vergehen, bis ich wieder in Form bin - habe die vier
vergangenen Tage



List of Documents

SIGLA

DDR-Q = Dossier on Dieter Roth's *Quadruple Concerto* in the archives of the Basel Music Academy.

DHN-5 = Dossier on Hermann Nitsch's 5th Symphony in the archives of the Basel Music Academy.

DRF-HH = Archives of the Dieter Roth Foundation, Hamburg

PFD-L = Private archive of Friedhelm Döhl, Lübeck

- p.51 1) Handwritten note "D(i)eter Rot" by Friedhelm Döhl, undated, 1p., DDR-Q.
- pp.52 2) Letter from Friedhelm Döhl to Dieter Roth, dated 2.12.1976, carbon copy of the typescript, 2 pp., DDR-Q.
- pp.54 3) Memo, shelfmark "D/al" (Friedhelm Döhl and secretary to the Director Marianne Alder), dated 3.12.1976, carbon copy typescript and photocopy, 2 pp., DDR-Q.
- p.56 4) Memo, shelfmark "D/al", dated 22.12.1976, typescript, 1p., DDR-Q.
- p.57 5) Postcards from Dieter Roth to Friedhelm Döhl and Jo Fink, dated 25.12.1976, photocopy, 1p., DDR-Q.
- p.58 6) Draft of the poster for Dieter Roth's *Quadruple Concerto*, undated, photocopy, 1p., DDR-Q.
- p.59 7) Concert poster, undated, 70 × 100 cm, DDR-Q – reproduction at original size as separate enclosure.
- p.60 8) Letter from Friedhelm Döhl to Dieter Roth, dated 20.1.1977, carbon copy of the typescript, 1p., DDR-Q.
- p.61 9) Advance notice in the *Basler Zeitung*, dated 19.2.1977, 1p., DDR-Q.
- p.62 10) Letter from Felix Handschin to Friedhelm Döhl, dated 10.2.1977, typescript, 1p., DDR-Q.
- p.63 11) Dieter Roth, drawing from the series "CASH & CARRY. Self Portraits with speech bubbles", dated 22. & 23.2.1977, private collection Susanne Oswald, Magden.
- p.64 12) Evening programme for the Abendprogramm zum *Quadruple Concerto*, shelfmark "FD", dated 22.2.1977, photocopy of the typescript, 2 pp., DDR-Q.
- p.66 13) Photographs of Dieter Roth and Friedhelm Döhl, 23.2.1977. Photographer: Hannes-Dirk Flury, PFD-L.
- pp.67 14) Photographs of Dieter Roth during the *Quadruple Concerto*, 23.2.1977. Photographer: Hannes-Dirk Flury, PFD-L.

- p.72 15) Photographs of Dieter Roth during the *Quadruple Concerto*, 23. 2. 1977. Photographer: Jean-Marc Wipf, PFD-L.
- p.73 16) Cover sheet of the *Basler Zeitung* of 25. 2. 1977.
- p.74 17) Concert review by Guido Bachmann in the *Basler Zeitung* of 25. 2. 1977, 1 p., DDR-Q.
- p.75 18) Letter to the editor in the *Basler Zeitung*, dated 4. 3. 1977, 1 p., DDR-Q.
- pp.76 19) Sketches for Dieter Roth's *Quadruple Concerto*, undated, 2 pp., DRF-HH.
- p.78 20) Sketch for the record cover design for the *Quadruple Concerto* by Dieter Roth, undated, 1 p., DRF-HH.
- p.79 21) Record cover of Friedhelm Döhl's LP: *Odradek / Black & White*. Zug: Dieter Roth's Verlag, 1978, gatefold cover.
- p.80 22) Letter from Dieter Roth to Friedhelm Döhl, dated 29. 11. 1979, manuscript on the inside cover of Hermann Nitsch's LP: *60. aktion berlin 1978*. Stuttgart: dieter roth's verlag, 1979, 1 p., PFD-L.
- p.81 23) Letter from Hermann Nitsch to Dieter Roth, dated 29. 3. 1980, 1 p., DRF-HH.
- p.82 24) Memo, shelfmark "D/al", dated 13. 6. 1980, typescript, 1 p., DHN-5.
- p.83 25) Letter from Dieter Roth to Hermann Nitsch, dated 24. 8. 1980, typescript with handwritten remarks, 1 p., DRF-HH.
- p.84 26) Communication of the Verein zur Förderung des O. M. Theaters E. V., dated 5. 9. 1980, printed material, DRF-HH.
- p.85 27) Letter from Dieter Roth to Mr and Mrs Döhl, dated 11. 9. 1980, typescript with handwritten remarks, 1 p., PFD-L.
- p.86 28) Letter from Hermann Nitsch to Marianne Alder, dated 27. 9. 1980, 1 p., DHN-5.
- p.87 29) Sketch for the poster for the 5th Symphony by Hermann Nitsch, manuscript by Friedhelm Döhl (?), undated, 1 p., DHN-5.
- p.88 30) Sketch for the poster for the 5th Symphony by Hermann Nitsch, undated, photocopy, 1 p., DHN-5.
- p.89 31) Poster for the 5th Symphony by Hermann Nitsch, undated, 70 × 100 cm. Original, DHN-5.
- p.90 32) Press information for the 5th Symphony by Hermann Nitsch, 13. 10. 1980, typescript, 1 p., DHN-5.
- p.91 33) Rehearsal plan for the 5th Symphony by Hermann Nitsch, shelfmark "Im", dated 21. 10. 1980, typescript, 1 p., DHN-5.
- pp.92 34) Score of the 5th Symphony by Hermann Nitsch, photocopy of the manuscript, undated, 3 pp., DHN-5.
- p.95 35) Photos of Dieter Roth and Hermann Nitsch, 23. 10. 1980. Photographer: Kurt Wyss, DHN-5.
- pp.96 36) Photos of the performance of the 5th Symphony by Hermann Nitsch, 23. 10. 1980. Photographer: Kurt Wyss, DHN-5.
- p.100 37) Bill for food and drink in the restaurant "Uff der Lyss", dated 6. 11. 1980, 1 p., DHN-5.
- p.101 38) Concert review by Jürg Bachmann in the *Basler Zeitung* of 27. 10. 1980. Original, 1 p., DHN-5.
- p.102 39) Letter from Friedhelm Döhl to Axel Hecht, dated 7. 11. 1980, carbon copy of the typescript, 1 p., DHN-5.
- pp.103 40) Article "Die '5. Sinfonie' von Hermann Nitsch in der Musik-Akademie Basel" by Friedhelm Döhl, shelfmark "Im", dated 6. 11. 1980, photocopy of the typescript, 3 pp., DHN-5.
- p.106 41) Letter from Hermann Nitsch to Dieter Roth, dated 11. 11. 1980, manuscript, 1 p., DRF-HH.
- pp.107 42) Letter from Dieter Roth to Hermann Nitsch, dated 16. 11. 1980, typescript with handwritten remarks, 2 pp. (draft on 2nd page), DRF-HH.
- p.109 43) Cassette case for the 5th Symphony by Hermann Nitsch. verlag: dieter roth, undated.



→ 4A
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 5
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 6
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 7
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 15A
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 16
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 17A
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 18A
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 8A
KODAK SAFETY FILM 5063



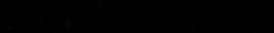
→ 9
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 10
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 10A
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 11
KODAK SAFETY FILM 5063

MICHAEL KUNKEL

“Can someone here play the piano?”

*Dieter Roth at the Basel Music Academy:
Quadruple Concerto (with encores)*

the meaningless phenomenon: eg a single note
a meaningful phenomenon: eg a single note that says idiot
the more complicated (the more composite) a phenomenon is
the more meaning it has

(Dieter Roth)

Dieter Roth at a music academy: that seems paradoxical. Did not Dieter Roth's musical activities take place consistently outside professional music institutions? Are not the debaucheries in sound of the *Selten gehörte Musik* ("Rarely Heard Music")¹ a slap in the face of a music tradition whose self-understanding is founded on the education and diligent maintenance of musical proficiency? Is the preponderantly feeble sound of music projects such as the *Romenthal Quartet*, *The Kümmerling Trio* and *Harmonica Curse*² not a manifestation of a disregard for all the aesthetic values that are handed down at our conservatories? Are the curricula of music educational institutions not designed to drive out by means of tears and sweat those Roth-ian values such as a lack of ability, going awry and failure? And if we are going to make going-awry and failure or tears and sweat a topic of discussion at music academies: should they not be dealt with on the same solid basis of high professionalism? Or at least with a minimum of subtlety or noblesse? And if so: what could we learn from Dieter Roth in all this?

Perhaps Dieter Roth did not necessarily want to belong to the violators or the unskilled. Whether as a musician or (even more) as a poet, he would probably have preferred to belong to the skilled.³ As far as music is concerned, he on one occasion had the opportunity to enter an academy – and not even through the back door. In 1977 he was invited by Friedhelm Döhl, the then director of the Basel Music Academy,⁴ to give a concert in the Great Hall of this venerable institution that is so rich in tradition. So he came to give his *Quadrupelkonzert* (*Quadruple Concerto*) on 23 February 1977, in the same hall where generations of top-flight

musicians had played their final exams and where events of great musico-historical significance had taken place, such as the world première of Béla Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936). It was a rare visit that Roth-as-musician paid to the world of music – a visit that briefly caused some confusion and that led to several further actions, such as the production of a record with piano music by Friedhelm Döhl (*Odradek* for 2 open grand pianos, 1976, and *Black & White, Improvisation für Diter Rot und e und h in Basel am 15. September 1977 um Mitternacht* – "Black & White, Improvisation for Diter Rot and e and h [in English the note 'b natural'] in Basel on 15 September 1977 at midnight") by "Dieter Roth's Publishing House" as well as a performance of Hermann Nitsch's 5th Symphony by "Students of the Art Academy Reykjavík and other participants", once more in the Great Hall of the Basel Music Academy, on 23 October 1980, which was expressly and "most cordially dedicated to Dieter Roth".⁵ Nevertheless, Roth's music remained almost unknown among musicians and has otherwise figured more as a subsidiary aspect of an artistic oeuvre that is crazily comprehensive in scope, multifarious, and the subject of much lively discussion.⁶ As his sole testimony in the music world and a "composite phenomenon",⁷ the *Quadruple Concerto* marks a fleeting intersection point between seemingly incompatible notions of what art actually is.

As is generally known, Dieter Roth did not prepare his works in secret, but instead placed great emphasis on disclosing the circumstances of their creation and the traces of the work process so that the resultant works and the documentation of their genesis merge inextricably – and indeed, the latter can very often claim to have primacy, as in the case of the *Tischmatten* ("Tablemats") and the *Fussböden* ("Floors") that were initially really "only" working documents. In this respect, Roth's histories of origins do not convey information about finished works but are primarily an artistic experience themselves. This reminds us of the fact that philology can be an adventure. How the *Quadruple Concerto* came about, and the impact it had, is documented almost completely in the archives of the Basel Music Academy. There are also contemporary eye witness accounts and further materials in the Dieter Roth Foundation in Hamburg and diverse private archives (those of Friedhelm Döhl in Lübeck and of Björn Roth in Reykjavík), primarily tapes with recordings of the *Quadruple Concerto* and an edited

version that was clearly made with a view to its publication on record. This is made accessible here for the very first time as a record edition, along with a selection of the written and pictorial sources (individual references to the facsimile documents are given in each case; all video and audio documents can be found at www.dieterrothmusic.ch). This favourable state of affairs with regard to the sources allows us to examine the fundamental characteristics and contexts of Roth's "solo" musical practices by means of a specific case study.

“A New Variation on ‘Music’”

Friedhelm Döhl hopes for nothing less than this – and of this, there can be hardly any doubt, given the wording of his letter to Dieter Roth of 2 December 1976 (Document 2). Perhaps this is why the evidence regarding the preparations for the *Quadruple Concerto* seems to betray a certain verve. At the outset there is an undated note, jotted down by Döhl in a sweeping hand, that already contains the basic information (Document 1). This reminder note presumably served as a basis for the official initiation of proceedings, namely an extensive memorandum dated 3 December 1976:

Memorandum | conversation with Diter Rot, after the vernissage for the | Tinguely exhibition | 26 November 1976 | We decide to have a concert with Diter Rot in the Music Academy. | Diter Rot is primarily known as a painter (Eat-Art etc.) and writer (over 50 books). It's less well known that he also makes music, in an amateur-like but adventurous manner. | My brother [the writer and literary scholar Reinhard Döhl] told me about hours of harpsichord playing; for German South-West Radio (Essay Department, directed by Helmut Heissenbüttel, in the series "Authors' music") a programme was recorded with Diter Rot at the piano. | Plan for the Music Academy: | Diter Rot at an electronic organ (Hammond) or other electronic organs and possibly at the large organ in the Great Hall. | Final plan: Quadruple concerto on four organs: 3 electronic organs and the large organ, possibly also with an accordion. | Date in February. We have to give Diter Rot a date as soon as possible. It's important that in the two days beforehand Diter Rot has the chance to rehearse in the Great Hall. | Start of the concert still undetermined, between 6–9 p.m. (7–8 p.m.)? | Proviso on the part of Diter Rot: a bottle of whisky and (if possible draught) beer. | Poster will be designed by Diter Rot. We have to tell him what has to be on it. (Music Academy, date, Diter Rot, Quadruple Concerto.) | Handschin plans an action in his gallery at the same time. (An improvised Diter-Rot

drawing?) For Diter Rot the concert in the Music Academy is something special. The Handschin Gallery functions for him under the category of business. That's why he would not like them to link up with the Music Academy plan. (Diter Rot has had somewhat problematical experiences with Handschin in financial matters). Diter Rot would not like any joint poster between the Music Academy and Handschin, but is clearly changing his mind. On the other hand we're also interested in having the Diter Rot action come across as something special. (Document 3)

Friedhelm Döhl mainly uses the spelling "Diter Rot", which the artist had introduced himself in his early, constructivist phases and is a sign of his proximity to concrete poetry – the title *Black & White, Improvisation for Diter Rot and e and h* shows that Döhl (also in his capacity as a pianist) engaged with the confusion around the spellings of his name, as well as his whisky preferences. The meeting between Döhl and Roth at the vernissage of a Tinguely exhibition is also reminiscent of the fact that Roth's encounter with Tinguely's work in 1960 had caused him to change his then opinions:

Everything was so rusted and bust and made such a noise and I was ... simply dead impressed. In contrast to my constructivism that was simply a very different world, it was like a kind of paradise that I had lost.⁸

This experience prompted a situation that Dieter Roth described as a "tipping [point]" and led him to work "with dirt, with mould ... already in 1964" ("that was the end of my constructive style"⁹) – which led to misunderstandings when clients were not informed about the latest state of Roth's creative work and instead of receiving works of constructivist art they were given decaying objects.¹⁰

With his circumlocution "amateur-like but adventurous", Döhl names an important motive in Dieter Roth's musical practice, though the "adventure" arises above all from the exigencies and acceptance of an amateurish approach, or rather, of accepting all the possible incidents and (especially) mistakes that would result ("What will happen, will happen"¹¹). In this sense the remark about the "chance to rehearse" is surprising, since it was precisely the lack of preparation, the failures and the embarrassing moments that were crucial, intentional characteristics of Roth's music making. One example of this is the *Radio Sonate – Radiohaus-Klage-Musik* ("Radio sonata – Radio House Lament Music", 1976), produced at South German Radio and broadcast live (even leaving the writing error in the title of

the work was a demonstrative example of Roth's aesthetic approach); it was presumably to this broadcast that Döhl referred. This work is determined in large part by Roth filling out the 45 minutes of the broadcast at a piano, despite his meagre pianistic abilities, and in a manner devoid of any musical inspiration whatsoever ("I've got no ideas at all this morning"). The topic of the work thereby becomes the passing of time (or, rather, the dragging of time) that is here experienced as something painfully slow, and about which Roth repeatedly complains ("Damn, time's going slowly!"), which then also prompted indignant reactions from listeners even while the live programme was still being broadcast. The subheading of the work thereby acquired a double meaning. Another determining characteristic of this work, which was published in record form in 1977, was the unadorned inclusion of its conditions of production. These included Roth's dialogue with the technical staff (besides constant questions about the amount of time already elapsed, he also uttered repeated requests to avoid at all costs any technical manipulation of any kind); they also included his consumption of copious amounts of beer and whisky that manifested itself in an increasing state of inebriation.¹² The memorandum proves that this last parameter was also intended for the *Quadruple Concerto* right from the beginning.

It is significant that the *Radio sonata* did not fall under the responsibility of the music department of South German Radio. The *Quadruple Concerto* is quite possibly the only example of a musical work by Dieter Roth that was prompted and supported by a professional music institution. But this work, too, unfolds within the context of other forms of expression, and the design and realisation of the abovementioned poster can be seen as an integral part of it. In contrast to this there was the intention of keeping the event separate from the "action" in the Handschin Gallery, which was surely founded in Roth's highly pronounced fundamental mistrust of galleries, publishers, agencies etc. A good portion of his artistic inventiveness was derived from maintaining his independence from art institutions.¹³ The difference between "business" and "something special" thoroughly corresponds to his practice of a kind of cross-financing, for since the resounding success of his "mould and muck" objects in the mid-1960s Roth had been able to utilise their mass production ("quantity instead of quality")¹⁴ to feed the art market and thereby finance less profitable art

forms, such as the immensely elaborate, expensive publication of his poetic works.

Roth's artistic physiognomy is incommensurable with the divisions constructed by the cultural industry – and at the same time he knew how to use its material principles to create an interdisciplinary furor. It was not least in this sense, too, that the topic of "Handschin" occupied Friedhelm Döhl in a letter to Roth of 2 December 1976:

As for your plans with the Handschin Gallery, I don't want to meddle in your affairs at all because the appeal of the planned concert lies in that it is something special outside the commercial art scene. But on the other hand, Felix Handschin is a friend of ours, one of the few really first-class people we have in Basel and as such also pretty much "outside" in a good sense. This means that an exhibition or action by you in the Handschin Gallery at the same time could increase the "Dieter Roth Effect" in Basel – expand it, consolidate it, prolong it, broaden it etc. And we personally would naturally be very curious about another "Rot demonstration" taking place this February. [Document 2]

Rivalry or cooperation? The solution was typical of Basel. On 10 February 1977, Handschin wrote to Döhl as follows:

Dear Professor, | with regard to the imminent exhibition I would like to suggest to you [here the polite form "Ihnen" is crossed out and replaced by the familiar "Dir"] that we march to different tunes, but in step with each other. The Basler Zeitung [one of the main daily local newspapers] will bring a large article by its editor Peter Burri in the "BaZ am Sonntagabend" ["Basler Zeitung on Sunday evening"] on 20 February – thus not simply "sent in" by an outsider. | I can let you know by this Friday at the latest what Dieter Roth will actually be doing in my gallery. I am convinced that this so-called "Dieter Roth Week" will be a success and I am quite certain that YOUR Great Hall will be packed to the rafters. [Document 10]

Later, Döhl cannot resist registering a triumph for music in this interdisciplinary field:

The gallerist and mutual friend Felix Handschin – who at the same time (in the preparatory period for the concert) made a D.R. "cash & carry" exhibition [Document 11] – was irritated because during the exhibition, instead of concentrating on the pictures he had to paint (and sell), D.R.'s attention was devoted only to the concert. It was clearly more important to him, closer to him, somehow more "existential".¹⁵

The very title of the exhibition in Handschin's gallery signifies that Roth made no effort to hide the commercial motivation behind it – perhaps this art action was even intended to thematise it? Meanwhile, the archives of the Music Academy Basel testify to increasingly dense, complex interdependencies and idiosyncrasies between the music and art worlds on the cultural scene of Basel.

“Schoenberg revenged!”

Another memorandum, dated 22 December 1976, reveals that the order of events for the *Quadruple Concerto* was fixed at an early date:

Memorandum | Re: Dieter Roth Concert | The concert will definitely take place on 23 February 1977. | Quadruple Concerto: | Large organ, Hammond organ, Yamaha organ and trumpet or tenor horn. | No fee, but something to drink instead. | The concert will comprise 4/4: | a) 20 minutes of music, recorded at the same time, | b) Reproduction of a) + new playing, | c) Reproduction of a) and b) + new playing, | d) Reproduction of a) and b) and c) + new playing. [Document 4]

This note lists the fundamental parameters of the *Quadruple Concerto*, almost as if it were itself a concept score. As we can clearly see, the number “4” figures as a determining element. Via a kind of taped canon process, the possibility is to be created of gradually expanding a one-man performance into a virtual quartet. Dieter Roth's oeuvre displays a great affinity for playing with tape recordings, especially in the form of tape cassettes, an affinity that is brought to expression in the most varied forms.¹⁶ The spontaneous purchase of a “special tape recorder”¹⁷ to be able to manipulate recorded voices was an important prerequisite for the production of the *3rd Berlin Poetry Workshop* (1973) as a founding document of the *Rarely Heard Music*. The practice of reproduction is central to this genre, not least because private sessions and public performances were almost always recorded and then mostly edited in the form of vinyl record art-objects that truly have the character of a primary work of art and are today accordingly expensive to acquire on the market.¹⁸

The principle of multiple recordings as intended for the *Quadruple Concerto* was also a determining factor for the

second edition of the *Rarely Heard Music*, the *November Symphony (Double Symphony)* of 1973, in which Dieter Roth, Gerhard Rühm and Oswald Wiener document on tape how they listen to a session they have just recorded and comment on it in a highly self-critical manner; then they record while commenting again on the recording, with their commentary. This approach to a potentially endless feedback using tape reproductions is also found in the "professional" musical practices of the time, as for example in Alvin Lucier's *I am sitting in a room* (1969), Jacques Wildberger's *Double Refrain* (1972)¹⁹, Heinz Holliger's *Cardiophonie* (1971) and *Not I* (1978/80)²⁰ and Antoine Beuger's *lesen, hören – buch für stimme* (1991) – if we may be allowed to single out works here whose procedures are in themselves fundamentally different. One thing they all have in common, however, is the possibility of perpetuating a "sound situation" captured on tape, continually subjecting it to more or less major changes. This technique, later adopted in the "loop aesthetic", corresponds to a serial process that is characteristic of many different aspects of Dieter Roth's work.²¹ However, certain comments recorded in the *November Symphony* hardly point to any kind of identification with similar, contemporaneous tendencies in new music:

[brief music excerpt]

[Dieter Roth:] You've got to be already pretty drunk for you to like that.

[Oswald Wiener, amused]: That sounds like it's by Kagel.

[Dieter Roth, energetically]: Go on and give Kagel a wallop!

[brief music excerpt]

[Oswald Wiener, almost scornful]: Like modern music.

[Gerhard Rühm, resigned]: Pity.

Here the question arises as to Roth's relationship to new music. The provocative aspect of the name "Kagel" was a result perhaps of the collaboration on the project *Ludwig van* (1969–70), which had not been to everyone's satisfaction.²² Above and beyond this, we find in Dieter Roth's oeuvre many instances of divergence from new music, plus many points of contact with it, such as his friendships and in some cases close collaboration with musicians such as Gerhard Rühm (who actually had to hide his musical talent when participating in the *Rarely Heard Music*),²³ La Monte Young and Nam June Paik, though these artists also tended to position themselves at a critical distance to the new music mainstream and its pretentiously dogmatic varieties.

And that also led on occasion to polemics. In the case of *THY QUATSCH est min Castello* (1978), Roth addresses precisely these tendencies: it is a single, recorded on just one side, in answer to Paik's record *My Jubilee ist unverhemmet* ("unverhemmt" = "unashamed", 1977), on which an old Korean 78 recording from the 1940s of Arnold Schoenberg's *Verklärte Nacht* is reproduced four times slower than normal – a work that Paik once described as "Wagnerian Quatsch" (though the "non-Romantic" Schoenberg remained a source of inspiration for Paik). In *THY QUATSCH est min Castello* Roth becomes an apologist for Schoenberg by recording *My Jubilee ist unverhemmet* and playing it four times faster, thereby neutralising and restoring the work that Paik had so vilified ("Schoenberg revenged!").²⁴

All the same, Paik's method was by no means foreign to Dieter Roth: acts of critical reception and destructive appropriation repeatedly led him to invent new art forms or genres such as the "literature sausage" of the early 1960s, in which Roth literally made sausages by replacing meat with ground-up "classics" by Heinrich Böll, Günter Grass and Martin Walser, or Hegel's collected works etc. It is interesting that Roth's points of access to contemporary music were not directly with its canonical works, but rather more through value judgements or indirect utterances, such as Paik's invective or Ulrich Dibelius's article "Abfälle – Ausfälle. Notizen zum Musikbegriff Dieter Schnebels" ("Refuse – outages. Notes on Dieter Schnebel's concept of music"). The unashamedly destructive motivation behind Roth's practice of omission, which he applied to *Germania* by Tacitus and to Hermann Broch's *Death of Vergil*, can in the case of Dibelius, however, be understood as a meaningful editorial intervention:

Music as an affectionately-coddled region of aesthetic wellbeing for the naïve, the ascetic, the undecided, the outcast, for those who are all too well adjusted and integrated or who are otherwise damaged would surely dwindle to the status of a cultural sect, if one wanted to [written above this: abandoned] abandon it alone to the aspirations or interests of the devotees of this flock of misfits and enthusiasts.²⁵

Sometimes, Dieter Roth participated directly in the musical discourse after his own fashion, as for example in 1971 in his own publication on the topic of "Who was Mozart?" In the middle of this otherwise empty brochure, we find the sentence:

I don't know.²⁶

He followed this up with a further exposé, entitled *Wer ist der der nicht weiss wer Mozart war? Ein Essay von D. Rot*, ("Who is he who doesn't know who Mozart was? An essay by D. Rot"), which is identical in content.

These few examples can hardly lead us to any clear picture of Dieter Roth's relationship to contemporary music – this would have to be the subject of a separate, in-depth study.²⁷ But a valuable insight into his own practice can be found in Roth's diaries, in an entry made for 27 January 1973, under the heading "MUSIC (general)", in which Schoenberg once again plays a role:

What is wild (e.g. in Schoenberg) cannot be so wild because it's composed for a player who has to discipline it (he who hasn't mastered the instrument can be the wildest of all) | Piece where the text is the main thing and interesting and the music boring.²⁸

This diary entry might be an explanation as to why Dieter Roth the musician sought to enter into situations that would otherwise be regarded as detrimental and to be avoided at all costs (on account of physical or technical incapacity, stage fright, severe inebriation or hangovers etc.). Here we find an interesting parallel to the realism of his decaying objects:

Bound up with the knowledge of the certain material end of the things displayed, Roth operates with the "vanitas" motif not in an allegorical fashion, but instead as an actual realisation of it.²⁹

For the things indeed rot away. It is a similar situation with his music. This, for example, depicts failures or breakdown not with the aid of the vocabulary of contemporary music (a vocabulary that in this regard had developed into something highly refined) but in fact determined by actual inability. Why, one might ask, should the secondary suffering brought about by painstaking appropriation processes in complicated contemporary music not be manifested directly? Why should not incapacity speak for itself and become the principal matter? As in the case of many things with Dieter Roth, his music-making also unfolds under the auspices of failure and futility, and even its funny moments are founded in an artistic technique of disruption. At the same time, he acts in full affirmation of the performative dimension

and of performance practice and can thereby wrest himself free of the primacy of notation³⁰ and of the negative dialectics of contemporary music. We should thus perhaps be rather more careful when using the term “anti-music”³¹ to characterise what Roth does, however natural it might seem (incidentally, such a classification would assume a precise knowledge of what “music” really is – and in the case of Dieter Roth it is surely appropriate to ponder anew all otherwise fixed concepts and ideas with regard to music).

“My Co-Workers”

The *Quadruple Concerto* was from the outset not a solo work. It was planned during a dialogue with Döhl, and even the realisation of the poster had a collaborative aspect to it. Dieter Roth used postcards to explain how to proceed with the draft for the poster:

[1] D. R. Hellnar 25.12.76 | Dear Friedhelm, here at last the poster draft, how things can take a long time you understand, sorry! | Please, now, as discussed, the whole template (with light from the left corner above – so that it casts a shadow –) should be photographed and enlarged to 100 x 70; it should be finely rastered (as fine as the offset print will allow). Where the yellow cardboard becomes visible, an equally yellow tone should be put under it, and where red becomes visible, don't print it black but red (you have to prepare it accordingly [2] with the film). Please go to Jo Fink (an old friend of mine in Basel), he has a photo workshop, he can prepare it properly. Enclosed is a card to him – give it to him, please, when you go there, or give it to him or her who goes with him or her to bring the photo order, OK? | Well then, let's be professional! | And long live the amateurs! From the ba[ck].grou[nd]. to the fo[r].grou[nd]. but both! | O.K.? Yours, D.R.

Hellnar, 25.12.76 | Dear Jo, can you understand the requests embedded in the card to the messenger and prepare everything well and good? | best wishes! Your D.R. [Document 5]

This document is significant in numerous ways. First, it makes evident Roth's typographical expertise, acquired during his training as a graphic designer in his youth (from 1947 to 1951 he trained with Friedrich Wüthrich in Bern). Then there is tension in the oscillation between “professional” and “amateur”, which can be observed in that he delivers an intentionally “sloppy” design, yet ensures that it will be implemented by someone who is

anything but an amateur. And finally, it reminds us that Roth's art is in many ways dependent on executive instances who have no little impact on the form of his artworks. Thus Roth's supporter and collector Hanns Sohm himself produced several objects (including "literature sausages") according to Roth's instructions; the problem of authorship was for such works sometimes solved in a quite pragmatic way. In Düsseldorf, Bernd Minnich made an edition of the "multiple" entitled *Karnickelköttelkarnickel* ("Rabbit-shit-rabbit", 1970, a sculpture of a rabbit made out of farmyard manure, rabbit droppings and straw) according to Dieter Roth's precise instructions, and then added signed labels that Roth sent him;³² in the case of his decaying objects, Roth liked to speak of beetles, larvae and maggots as "my co-workers",³³ when Roth was teaching in Providence at the Rhode Island School of Design in 1966, "he assigned the typesetting and printing of his poetry volume *Scheisse* ['Shit'] in part to pupils devoid of any knowledge of German, whose interpretation of the manuscripts and whose lack of design experience resulted in changes to the texts";³⁴ the artful gobelin *Bertorelli "B"* was produced by Ingrid Wiener and Valie Export between 1974 and 1976 based on a model comprising a filthy serviette that Roth had used to wipe his mouth when visiting a restaurant; in the case of the "order form exhibitions" in the early 1970s, this production "gap" switches sides, as it were, when Roth takes orders from his visitors and carries out their ideas; the *Gartenskulptur* ("Garden sculpture", 1970ff.) has not even been finished since Dieter Roth's death; his son Björn Roth and his sons in turn, Oddur and Einar Roth, are ensuring that it continues to expand from one exhibition to the next.

Such techniques can be interpreted as an artist questioning the self-importance of the author – but at the same time, Roth seizes the possibility they offer to expand his sphere of action considerably. In the instances mentioned above, and in many others besides, he brings people into play who articulate art on the basis of a more or less specific idea or template. This is done in a manner that might resemble certain procedures in concept art or the division of work between composition and interpretation in western music culture. The latter encompasses the broad spectrum from a faithful reproduction of the text to a free interpretation that also allows for destructive tendencies towards the "text" (which Roth found particularly welcome as sources of mistakes); it also embraces the confusion

surrounding questions of authorship.³⁵ Does an old relationship in the production of art here find a new currency? Divisions of work ensure that art objects are processised and made dynamic. The poster for the *Quadruple Concerto* also bears the hallmarks of its process of production in its disclosure of Roth's communication with those who executed it:

[upper margin:] Retouch nothing! [bottom margin:] photograph this, everything (also this instruction, complete), with a shadow!!! Print (in colour) a yellowy tone beneath the yellowy cardboard. OK. D.R. [Document 7]

Of course, this aggressive laying bare of the "how" to a point of disturbance can be interpreted as a tendency to relativise the fixed state of the work concept – and at the same time, the demanding task of reconstructing the genesis of a work, which is traditionally reserved for "great art" or "masterpieces", is not left to trained philological experts as is normally the case, but instead carried out already in the work itself.

“Dog Songs”

Friedhelm Döhl replied to Roth's postcards with a letter that is official, though personal in tone:

Basel, 20 January 1977 D/al | Dear Diter, | many thanks for your poster design. Joe Fink is working on it. Including the small amount of red at the top and bottom. Anticipation is growing in Basel. | Thank you, very much, also for the lovely art postcards with the red (blue) over Iceland and Reykjavik (I recognised it and was delighted). Not least thank you thankity thank dank dung think thee thanks also Julianic and Janosian (plus Sanchonic [he here means Döhl's wife Julia, his son Janos and the family dog Sancho]– we played him the dog songs but he obviously lacks the aesthetic pre-training, maybe the recorded dog also didn't hit the right wavelength) for the whole damned shit and the other samples from your literary and musical darkroom ["Schwarzkammer", sic, corrected by hand to "Schatzkammer", treasure chamber] | Best wishes, also from the family and the Music Cadademy. | PS.: Don't forget: on 23 February in the evening, Quadruple Concerto! (Document 8)

The excitement on the part of the Academy director is expressed clearly in his little Roth parody that serves as a cadence to his reminder about the agreed date. The *Dog Songs* referred to are a part of the record edition *Canciones de Cadaqués* (1976) with Dieter Roth, Richard Hamilton and Chispas Luis (the dog of Hamilton's housekeeper), which comprises primarily dog barks, imitation dog barks and extremely amateurish guitar playing. This work must be seen in the context of an exhibition for dogs and people in Cadaqués (in Spain) that was shown that same year, displaying pictures by Hamilton and Roth at the eye level of both dogs and people (those for the dogs showed sausages, lamp posts, rubber bones etc.).³⁶ Another element in this work complex is the sound object *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell* ("Tibidabo dog cage 24 hours of barks", 1977-1978) that comprises cassette tapes with recordings of the wretched barking of neglected dogs in an animal shelter in Barcelona, plus a photo documentation of them and 1600 symmetrical *Schnellstselbsthundeporraits* ("Quickselfdogportraits") made with both hands.

The reception behaviour of the visiting dogs at the exhibition turned out to be more passive than had been expected:

Dogs do not have a strong sense for objects. We should have concentrated more on the smells or something in that manner.³⁷

The same might have been true of Döhl's dog Sancho, who clearly remained unimpressed by the *Dog Songs*. As Björn Roth has said, dogs completely avoided the exhibition halls of *Tibidabo*.³⁸ Nevertheless, Dieter Roth once described the dog project as his best work of art.³⁹ One reason for this thoroughly positive assessment could be the fact that the overwhelming impression of melancholy and hopelessness that the recorded dog noises imparted was conveyed by Roth in a highly effective fashion with a minimum of artistic intervention – the reactions of visitors to the exhibition and above all of the gallery staff suggest that the acoustic component of *Tibidabo* must have been well-nigh unbearable.⁴⁰ This work confirms the significance of "melancholy"⁴¹ in Roth's oeuvre. It does not even need the parameter of amateurish music-making – the very real wretchedness of it means it eludes all categories of the "amateur" or the "professional".

“A Little Fear”

The great significance that Friedhelm Döhl accorded the *Quadruple Concerto* is demonstrated by his intensive marketing of the event and the invitations sent out to important cultural personalities, along with the fact that he himself wrote the programme text and thus turned the event into a management priority:

The *Quadruple Concerto* by Dieter Roth. | [Brief biographical sketch with a list of his artistic activities] | Dieter Roth the music-maker is less well known. A concert by Dieter Roth? A “quadruple concerto”? In the Music Academy? | It started at the Tinguely vernissage on 26 November 1976 in Basel. Dieter Roth’s occasional excursions into the realm of music were mentioned: Can we hear that sometime in Basel? “Why not!” That night he played the piano after his own fashion, inexhaustible, incessant. | His connection to music? “It sounds like it” (DR).⁴² | Dieter Roth loves Franz Schubert, he knows all his works, even the second of the three posthumous piano works, every now and then he sings the *Schöne Müllerin*. In Reykjavík he has an apartment in which he listens to music, and another apartment where he draws. | A quadruple concerto? The title came about in a taxi between Klein-Basel and the Basel main railway station. He says: a concert with “Dieter Roth himself times four”, perhaps in four parts, perhaps on four instruments, for example the organ, the Hammond organ, harmonium, French horn or suchlike, perhaps also with voice, with text. || Dieter Roth, perhaps the “professional”, “classical” musicians will say, is an amateur. (“That’s pure amateurism, symptomatic of many an event and its management”, wrote one newspaper critic about an event at the Music Academy. What will he write now?) | Dieter Roth is an amateur who can say something to musicians, about the topic of “music” and non-music, not-yet-music, no-longer-music, about the “and” between music and non-music, not-yet-music and so forth, from which musicians might perhaps be able to learn to “speak” musically, to make something out of nothing, to make something different out of something, something personal, in this case something Dietherothian. [Here there are long quotations from Karl Gerstner⁴³ and André Thomkins about Dieter Roth] Dieter Roth about Dieter Roth: | What are your preferred means of expression? “THE 4 SEASONS OUTDOORS IN NATURE”⁴⁴ | And: | What inspires you most in your work?: “A LITTLE FEAR”.⁴⁵ | FD | 22.2.77 [Document 12]

This text provided the basis for the later catalogue essay on the music of Dieter Roth that must be counted among the most important sources for our topic.⁴⁶ Central here is the “amateur” aspect, not least because Döhl senses a certain potential for conflict, both internal and external. His reference to Roth’s knowledge of Schubert is adept here, as it also creates a possible

point of identification for “classical” musicians that is complemented by the suggestion that the event might offer an element of “further training” for them.

“It sounds like it”

There is also excellent audio documentation of the *Quadruple Concerto*. Recently, three hitherto unpublished tapes have surfaced that had previously been considered lost, but were rediscovered in the course of the *Rarely Heard Conversations*. However, they are not live recordings of the actual concert. The first tape (www.dieterrothmusic.ch) clearly served to realise the playback principle in four playing/playback phases as mentioned in the memorandum of 22 December 1976 (Document 4). It is probably an edited down version of several different tapes that were each recorded and played back as planned. It affords us compelling evidence of how the concert event proceeded, but is unmistakably the result of a production process and does not reproduce the complete event itself (not least because there would have been pauses necessary between the individual phases). A second tape (www.dieterrothmusic.ch) documents the situation after the “playback” as predetermined in advance.⁴⁷ A third tape comprises a montage and reworking of the audio material of the first two tapes that was quite possibly undertaken in view of a planned record release that was never realised, but that is here provided in the form of a vinyl LP set (see Document 20).⁴⁸ These significant documents allow us to attempt an initial description and assessment of the *Quadruple Concerto*.

The *Quadruple Concerto* undoubtedly possesses a whole series of characteristics that let it resonate within a comprehensive network of Roth’s other projects. There is his engagement (or perhaps: his struggle) with filling out “time portions”⁴⁹ – here the predetermined 20 minutes – and the preponderance of the “beginner’s key” of C major,⁵⁰ which are also firm constants elsewhere in Roth’s musical praxis. The constant imitation of dogs barking provides us with further evidence of the topicality of the *Tibidabo* complex and affords the *Quadruple Concerto* a significant, deeper dimension that was, however, presumably discerned only by very few in the audience at the Basel Music

Academy. Roth offers comforting encouragement in the form of a self-quotation from the *Romental Quartet*:

“Lasst Euch nicht verblüffen, Meister, es ist sowieso alles Scheibenkleister”. (“Don’t be astonished, my masters, it’s all [shit] anyway”).

Specific characteristics from Roth’s key works (and not just musical works) thus encounter each other here in new constellations. Distant noises of the creative process become particularly sonorous. There were Dieter Roth’s own utterances, often referring to his alcohol consumption – a generally constitutive element of his artistic practice (“Wau wau wau! Blau blau blau blau blau!”; “Woof woof woof! Drunk drunk drunk drunk drunk!”). Then there were loud sounds of shifting furniture around (up to a certain point it was not even clear enough that the event had actually begun), background noises from the technical department (feedback, microphone noises, sounds of volume overload) plus the artist’s interaction with the audience and, above all, with his sound engineer David Johnson, most of which were connected to the recording process and the time. For example:

Dieter Roth: “How many minutes do we have already? [sounds of piano playing and barking/singing] Okay? 20 minutes? Woof woof? Eh?”

David Johnson: “We’ve now got 13”.

Dieter Roth: [plays a note on the horn] “Not more? The time is going so slowly”.

Given the fundamental significance of the multitrack magnetophone procedure, David Johnson could by all means be regarded as a co-author. At such moments, the collaborative basis of this “solo” work becomes explicit.

Dieter Roth only rarely gave solo performances. The principle of the “self-made copy” is very prominent in his oeuvre. This refers not to stylistic or idiomatic copies of artistic peculiarities, but often confusing reproductions on a huge scale of literal “selves”, especially in visual terms, as for example in *A Diary*, Roth’s contribution to the Venice Biennale in 1982, the *Selbsttürmen* (“Self-towers”, 1994ff.) or the *Solo-Szenen* (“Solo Scenes”, 1997–98). “Dieter Roth selb-viert” (“Dieter Roth himself times four”): this phrase from Friedhelm Döhl’s concert programme (Document 12) points to the possibility of an auditive variant of such procedures in which the sound-generating activities of the artistic subject (Roth) become multiplied in the

Quadruple Concerto so as to form a kind of multi-Roth. Even though Roth here deals with a number that is somewhat modest in comparison with his normal practice, the gradual result is a thicket of sounds that is barely penetrable and that needs not shy away from comparison with his large-scale “pilings up” of his self/ves. As a sonic form of representation, his externalising vocal techniques play an important role, and Roth uses them extensively so that lively pseudo-discourses with several Roths occur time and again.

It is noteworthy that Roth places great emphasis on having what was just recorded played back at a particularly loud volume. Especially in the second phase he repeatedly urges David Johnson to do just this, with the result that there is overload and distortion – these may be regarded as acoustic analogues to Roth’s intentionally defective forms of his reproductive art. Furthermore, this means that the events and the disposition of the first layer have a formative impact on the whole *Quadruple Concerto*. There are sonic events that from one round to the next are “dragged along” in an exaggerated fashion and in ever-decreasing sound quality (on account of the continuous overplaying procedure), for example: “Zack! Now we’re off!”, the “ABA” form with a prelude and finale on the harmonium, enclosing a large middle section on the piano (with interjections on the horn in all three parts); the following dialogue between Roth and Döhl:

Dieter Roth (playing the piano): “What do you want to report?”

Friedhelm Döhl: “Everything OK? Everything OK. Nothing to report. Do you feel OK?”

Dieter Roth: “Yes, it’s going very well”.

Friedhelm Döhl: “Excellent”.

– then Roth’s song-like and yodel-like vocal practices; the barking already mentioned above; the background noises; and the characteristic alcoholic emissions. The first twenty minutes of the *Quadruple Concerto* as a whole thus acquire particular importance that seems to weigh heavily. There is a conspicuous tendency on Roth’s part to decrease the intensity of his playing, to an increasing withdrawal as an active protagonist (for example, in the middle of the fourth phase, Roth declares at the piano that he is now only making “a sort of background music”), while at the same time the density of the reproduced sound is intensifying. As a consequence of the sonic self-duplication (or

self-accumulation) there seems to be an increasing sense of ballast weighing on the performer that in turn has a negative impact on the mood of his music-making. Furthermore, the acts of physical over-exertion, especially with regard to his horn playing, will have been exhausting to Roth.

As planned, the potentially infinite feedback process was halted after four phases. What could possibly follow the end of these noisy, surging sounds? Should he just stop, or carry on playing? Dieter Roth does both. He declares the concert to be over, *and* plays encores – in both cases at immense length. He plays no less than 17 encores on all the instruments available to him (French horn, harmonium, piano, organ and Hammond organ; at the close there is even a discussion about an accordion that is obviously lying on the stage, though without anyone playing on it). These encores are coupled with words of farewell and requests to the audience (ever more insistent) that they should at last leave the concert hall. Döhl called this second part of the *Quadruple Concerto* an “improvisation on the theme: ‘Go home, people!’”.⁵¹ Because the starting time of the concert was communicated in a somewhat vague manner (“Admittance from 7 p.m. onwards”), a large part of the audience obviously missed the “real concert” and only attended the after-event (though this was by no means of mere secondary importance). Roth made no bones about his reluctance (“This stupid encore stuff”) and repeatedly tried to convince people – including Döhl – to continue with the concert in his stead:

Dieter Roth: “Hey, Döhl, come up here”.

Friedhelm Döhl: [refuses]

Dieter Roth: “Why can’t you? You’re the director of the whole thing, after all!”

A question Roth addressed to the audience makes the gap particularly manifest between Roth’s musical practice and that taught at the Music Academy:

Dieter Roth: “Can someone here play the piano?”

It is difficult to imagine a group of people of whom a greater proportion could possess at least basic pianistic knowledge. But no one goes onto the stage. Nevertheless, Roth plays for an hour more, meaning that the often contradictory sensitivities present at the end of a concert are here given the opportunity to expand greatly. This can include an element of contemplation,

reviewing the fleeting aesthetic experience in the moment of its end: an experience that may gently pass into an after-life. During the fourth encore, played by Roth at the harmonium, David Johnson enriches this imaginative process with sensual evidence by playing the tape backwards that he had just made. Now the whole concert could conceivably find a mirror in sound in the extended moment of its ending.⁵² Johnson seems to make do with his retrograde rendering of the fourth and final phase of the recording, and it becomes increasingly the object of a tape performance (especially through manipulations of the tape speed and the volume).

Almost right at the end, another sound recording is played in reverse during the encores – and after this, Dieter Roth (again) finally says his farewells. “You don’t need to record any more”. After this remark, clearly directed at Johnson, the tape breaks off abruptly. Whether the concert really came to an end here remains a moot point.⁵³ The close is just as unclear as the beginning, so that with regard to the compulsory temporal limitation of his musical performance, we can identify a tendency to dissolution (Dieter Roth speaks of the beginning and end as “unavoidable automatic extremes”).⁵⁴

“Downwards Élan”

The sound events of the *Quadruple Concerto* described above are almost all present on the LPs published here, though they are not readily comprehensible because the sections of the first two tapes appear in a different order. The “remix” begins with the close of the first tape, thus with the end of the fourth, “maximum” phase and includes a small piano introduction; then we hear the encores Nos. 1 to 6. Only then do we hear the beginning of the concert (though without the first harmonium section) with the first three feedback phases that finally lead into encores Nos. 9 to 13:

Tape 3 = piano solo + phase 4 (tape 1), encores 1–6 (tape 2), phase 1 (without the beginning), phases 2 and 3 (tape 1), encores 9–13 (tape 2)

The new ordering on the LP set is as follows:

- Side A: piano solo + phase 4
- Side B: encores 1–5
- Side C: encore 6, phase 1 (without the beginning)
- Side D: phase 2
- Side E: phase 3
- Side F: encores 9–13

The “remix” on the third tape thus lacks the beginning of phase 1 (though this is naturally present in the other phases), the beginning of the first encore and encores Nos. 7, 8, 14, 15, 16 and 17. The adaptation process can in part be followed by means of Document 19, which clearly contains editing instructions; however, we also find information here that does not seem to refer to the audio results on the extant tapes, such as a reference to “1/2 record commentary and criticism”, which would seem to refer to a critical commentary after the manner of the *November Symphony*. But such a further act of “doubling” seems not to have taken place in the case of the *Quadruple Concerto*. The plans that were made were thus only realised in part, or were modified or discarded. A further adaptation measure was made with regard to achieving a “better” balance of the different tracks so that the characteristic over-emphasis of the first phase seems somewhat reduced.

It has not yet been possible to determine exactly how this “remix” came about. The inscription on the tape case suggests, however, that the material was reassembled in Roth’s sound studio “Bali” (Mosfellssveit), which is also where the recordings of Hermann Nitsch’s *Iceland Symphony* and André Thomkins’s *Bösendorfer* were made. The extant plans have an instructional quality about them (Document 19) that suggests that they were a joint act – perhaps not dissimilar from the manner in which the poster was discussed, as mentioned above. We can only with difficulty suggest a date at present, but the *Quadruple Concerto* receives several mentions in Dieter Roth’s diary of 1980, also as a keyword in the midst of lists of matters pending.⁵⁵ The fact that the title of the work is occasionally crossed out suggests that Roth regarded something in connection with the *Quadruple Concerto* as having been dealt with – perhaps the production of the “remix”?

*

This audio document is astonishing inasmuch as it seems to be in complete contradiction to the constitutive characteristics of Roth’s (musical) art and editorial practice. Did he not forbid

altering, manipulating or editing events once they had been recorded? Did Roth not resist vehemently all efforts to refine and harmonise that were usual in the artistic world out of fear that “the nonsense”⁵⁶ might be lost in the process? The present audio document undoubtedly has something sacriligious about it, which could possibly also be a reason for its never having been published up to now. But we also know that Roth’s art, including his music, is anything but free of contradictions – one thinks of “the chance to rehearse” that Döhl mentioned, or the fact that he apparently possessed certain pianistic skills but kept them secret, as Björn Roth witnessed.⁵⁷ In the present case we have a document of which it cannot be denied that it was subject to a subsequent dramaturgical process of refinement. Is it for this reason already a kind of tape composition? In other words: “music” in an academic sense? Such conjecture should not be used simply to construct a case to prove Roth guilty of the offence of being unfaithful to himself. In his annual report, Friedhelm Döhl quite rightly referred to the *Quadruple Concerto* as an instance of “music life” outside the known forms.⁵⁸ On the basis of this “remix” one could, however, ask: What traces of known music forms can we find in Dieter Roth?

To start with, we can confirm that “form” – in fact a “large-scale form” (for after all, we are here dealing with two hours of music) – in the sense of the constitutive category in traditional western musical thought indeed seems to play a role here. An investigation of the new grouping of the extant materials for the *Quadruple Concerto* allows us to perceive certain formal intentions and considerations. There is a massive intervention in the “original” order right at the very beginning, which – after a brief piano introduction – promptly brings the fourth, densest feedback phase. The original concept of a “piling up” of Roth’s selves through a process of recording, reproduction and simultaneously playing the recordings is thereby turned upside down. The guiding principle here seems instead to be akin to disassembling, a stripping away, and the events seem to be in the grip of a “downwards élan”.⁵⁹ Between the densest stratification at the beginning and the most transparent textures of the last encores in the “remix” we do find contrary developments that seem instead to advance – such as the ordering of the first three feedback phases, though these no longer aim at a maximum degree of stratification, but die away in the reluctant business of the encores. A path is constructed from the “composite phenomenon”

(of phase 4) to the “single note”⁶⁰ (the last horn encores of the “remix”). Such decaying forms – the shaping of complex internal events through a dramaturgy of exhaustion – are all perfectly sanctioned in the realm of new music.

This “Rothian downward slope” that is thoroughly typical of him⁶¹ naturally does not materialise merely on the level of the editing, of retroactive manipulation. We have already established his tendency to disengage from musical activity, to “leave alone” music. Added to this is an enormous abundance of small, tiny, “subsiding” forms. Time and again Roth takes a metaphorical run-up in order to seize “known music forms”; the result is an impressive wealth of little serenades, songs, dances, figurations and fanfares that all go wrong; there is a whole individual grammar of hopeful gestures in sound and of a flowing out of sonic energies. In the encore section, Roth even plays a kind of two-part piano invention at the request of the audience, “like you [Friedhelm Döhl?] would like” – and while it fails in all the details, it unmistakably gives expression to the academic spirit (it is not present on the “remix”). Such moments have something of a caricature about them – however, Roth ultimately distinguishes himself from the *modus operandi* of the caricature in that he does not exaggerate, but understates instead and does not allow us to perceive any intended impact. Nevertheless, as an idiomatic reflex even his musical understatement still needs a corresponding referential repertoire or referential topic in order for it to make an impact, however brief. Roth’s poetry realises the topic of falling/failing by referring initially to lyrical models such as we might find in Rilke and Hofmannsthal, but by then embarking on a rapid descent, as here:

At night

Sometimes from on high
 at night the trumpet
 falls from the hands of the wind
 onto the waters in the deep
 to sound a march.
 And the people in their dark
 rooms go oom pah pah.⁶²

The “remix” allows similar processes to be realised on a much bigger timescale. The regrouping of the concert’s different sound events brings about an active reinterpretation of them. This begins with the brief piano piece at the opening, which was

originally played between feedback phases 3 and 4 – perhaps in order to bridge the gap while David Johnson changed tape. By simply shifting it, an intermezzo is turned into a prelude. The design of the transition from encore No. 6 (Hammond organ) to the first playing phase (still free of any feedback music) is more sophisticated: Roth's words of farewell are edited to come exactly before the first piano entry of the *Quadruple Concerto* (the harmonium introduction is edited out) so that one gains the impression that this piano piece is one of the many encores. This has far-reaching consequences: phases 1 to 3, thus the "main section" of the concert, are essentially reinterpreted as a very long encore. The concert thus does not just lead to the encores, but is now camouflaged as one itself. This is tantamount to a rather subtle pretence of "false facts" and is reminiscent of the meaning of the Latin word "componere" that gave its name to the art of musical composition with which Roth's musical practice is rarely associated.

The conceptual premise of the feedback procedure naturally means that there is a successive "composite" of actions and sound events so that these may occur simultaneously. If we start with the fourth phase, the phase of maximum density, we can trace Roth's steps backwards one by one. It is particularly illuminating to observe the genesis of the close of phase 4. At the end of phase 1 the full harmonium plays a sonorous C major finale that is perhaps an expression of relief that the first 20 minutes are finally over. In phase 2 – perhaps the first braking manoeuvre in the work's initially affirmative approach – there is a barking action at the piano and a note on the horn with it (almost a g), with the latter stretching quietly beyond the end of the C major chord. Phase 3 brings a further horn action and an organ cluster in the background that also remains after the harmonium has gone silent. In this manner we become witnesses of the creation of an elaborate musical phenomenon that we know as a "lontano" effect, as for example in the Rondo Finale of Gustav Mahler's Seventh Symphony (1904–1908) when in measure 51 in that movement a powerful tutti C-major chord "breaks off abruptly" to reveal a prolonged, tender A-flat-major chord in the woodwind. This passage is an example of a subtle subversion technique to relativise the brilliant power of the C-major world in the finale of the Seventh. Dieter Roth, too, is unable to let a "safe" C-major ending simply stand as it is. The result is a further variant of his musical "subsidence" or "decline".⁶³

The phrase “abgesunkenes Kulturgut” – “fallen cultural artefacts” – has often been mentioned in connection with Mahler, referring to the symphonic integration of “lower” forms of culture that would not normally find their way into the concert hall. Dieter Roth expends no little energy in making such a process of “descent” tangible in his artistic practice. In the *Quadruple Concerto*, this “falling addiction” finds expression especially in his handling of instruments that are of course not just sounding artefacts, but also cultural artefacts with a historical aura that embodies specific forms of artistic practice. The fact that Roth is aware of the inevitable presence of such auras is demonstrated, for instance, in his (by no means untypical) treatment of the harmonium and the grand piano. Whereas he uses the harmonium generally as a kind of ungainly surrogate for the organ or a diatonic all-purpose supplier of chords, his piano playing frequently includes chromatic figurations and echoes of a “higher” concert praxis. However, his playing on all keyboard instruments is dominated by what Hansjörg Mayer has described as “playing the black notes”⁶⁴ – by which he does not mean pentatony, but Roth’s tendency to intolerance or circumvention of those conventions by means of which one usually regulates both interpersonal and artistic relationships to mutual benefit. When Friedhelm Döhl recounts the moment when Dieter Roth, playing the horn, forcefully sat down on the manuals of the organ, one can still see in his eyes an echo of the horror of that moment.⁶⁵

For a brass player, sitting on the organ keyboard to create accompanying clusters is a perfectly practical solution. But since the organ is usually perceived in concert halls as a pompous adornment to the room rather than as an effective producer of musical sounds, one naturally gets the impression that this was an intentional act of violation of the noble instrument. Such cadential acts on his instruments are characteristic of Roth’s interest in drastic means to circumvent the musical practice with which the Great Hall of the Basel Music Academy was otherwise associated. Roth had been lent his French horn for this occasion by Basel’s influential art patron Maja Oeri – thus it came directly from artistic nobility, as it were – though even this instrument is rarely used in the spirit of a *Wunderhorn* aesthetic. Dieter Roth does not just describe it in his *Quadruple Concerto* as a “tin pump”, but also treats it mostly as one.

From the “wonder horn” to a tin pump: it is this “aberrational path” that determines the *Quadruple Concerto* in many a sense. On his postcard to Friedhelm Döhl (Document 5), the “professional” stands next to the “amateurs”, and Dieter Roth sends greetings quite innocently, from the “Ba[ck].grou[nd]. to the fo[re].grou[nd]. but both!” – though of the nether, background regions that he will be targeting in his “composite” world of the *Quadruple Concerto* there is as yet barely a hint.

“Spurring on the ‘Professional’ Musician”?

Döhl’s fears regarding the critics in the local press proved unfounded – which was largely because the *Basler Zeitung* did not give the task to a classical music critic but instead engaged the well-known writer and actor Guido Bachmann to write a report – and he too was addressed by Roth during the concert (“Guido, come here, play!”). Far from writing anything scathing, Bachmann instead published an article that was epideictic in character; furthermore, the editors of the *Basler Zeitung* recognised the eye-catching potential of the *Quadruple Concerto* and placed a photo of Dieter Roth on its title page (Document 16).

Dieter Roth in concert: A man wants to play | By Guido Bachmann |
 Dieter Roth. A man of marble. An example of how one becomes what one is. He became it. Roth works. He works hard, though with humour. He works tirelessly. Whatever he does: it’s work. Eating, drinking, painting, making music – a tireless productive process. | He made 800 drawings in Handschin’s Gallery. Self-portrait with speech bubble. He puts pen to paper and does it. No comparisons; or if there are, then only Roth can be compared with Roth. He is at peace in himself. He is justified in and of himself: in his total nothingness from which something always emerges. A sentimental nihilist. At night he rings a friend’s doorbell, brings records along, wants to listen to Schubert. | He too wants to make music. Why should he need to master an instrument! *Sugar!* No, he *makes* music, he controls it, and that is why he has power and through it controls the audience. When he plays the piano, then he does that, even if it has to be with his fists. The musical concept is the evening itself: three carefully crafted hours; sonorous, whimpering, belching, yet gossamer hours. A player plays. A performer. A man wants to play. | He sits there, flesh and spirit, and he ponders: whether his pen savours the paper, or the keys of the Hammond organ become butter under his fingers. He fructifies himself. What results is parthenogenesis. | Friedhelm Döhl has invited him to the Basel Music Academy. Just like that; because

Roth the discoverer is constantly being discovered. And then the discoverer discovers, blowing sonic figurations on his horn. Then he wanders up and down the podium and decides to hit the organ. | In the Academy, when he showed what it means to be unacademic, he even charmed those who would hate him. The hall door was opened. Everyone could come and go. He acted alone, in his shirt sleeves, his collar unbuttoned, armed with a waistcoat. | A sound engineer helps him, records the music that now serves as Roth's basis. An eruptive occasion. An agglomeration of sound as elemental force. He listens, quite astonished, and accompanies himself, gathers together the chaos into the cosmos of his conception and thereby reduces the music business to absurdity. Then he sits down, across at least two octaves, on the organ manual: and that makes noise. | The concert has neither begun nor stopped. Roth has simply operated for three hours. Already before 8 p.m. Roth said: "Goodbye, the concert is over". Then he played for an hour more. Did it ever more sparsely. A detumescence in notes. Fragmentation. He may have set something up, but only to rebut it himself. He melted away in the delta of his magic. The source of this magic is Roth's genius. | Dieter Roth is the man without a memory. That's why he can conjure. People laughed; yet they did not laugh at inability, but at a clown. He played the most innocent of roles: the fool; he raised himself as a fool above the king, the audience. D.R. was weightier than his own character. He outweighed a subscription concert. A serious player who was astonished at the originality of his music. | Roth is a poet, artist, mime, musician. That is his quadruple ability; but the quintessence is he himself: a universal artist. A giver. A figure of global dimensions. [Document 17]

This text offers valuable information on the situation of an open performance, with opened hall doors and without any fixed duration – something that is not clearly conveyed by the extant audio documents.⁶⁶ Like many others, Bachmann also utilises the term "universal artist" that was popular in connection with Dieter Roth, by placing the performance at the Music Academy in parallel to that in the Handschin Gallery, thereby also offering us some information about that ominous art action.

Bachmann's report affects a literary style, meaning that Roth's visit to the Basel Music Academy is hereby acknowledged by a mini-monument in text form. It is noteworthy, however, that this text itself was interpreted as a provocation by the reading public of the *Basler Zeitung* (acting vicariously for the subject of the text itself, as it were):

Oh, that I should have missed this! Not a "concert", but quadrupality!
Genius, universal artist, a man of marble, a figure of global proportions.

Naturally, quite un-academic (despite the Music Academy) ... I marvel at the reviewer’s vocabulary and divine the profundity of his formulations: “He sits there, flesh and spirit”. Or “He is justified in and of himself: in his total nothingness from which something always emerges”. I certainly believe the report when it states that Dieter Roth could show us something extraordinary. And also that the audience also got to see something unusual: For example, this artist of global dimensions sits on the organ manuals, across at least two octaves, blows his horn with his other end – and thereby becomes worthy of pictorial representation by the *Basler Zeitung*. | We old-fashioned musicians who abuse the keys of the organ conservatively with our fingers and our feet can offer nothing comparable. But nor are we unhappy if we evade the literary transformation of it all by Guido Bachmann. We gladly leave G. B. his fine words such as eruptive, chaos, cosmos, the delta of his magic. We gladly let him keep his self-fructification, his parthenogenesis (which according to the dictionary arises among mythological creatures and in the biology of worms, crabs and insects). Dieter Roth will surely express his thanks. And the musicians and music lovers of Basel will express their thanks when Mr Bachmann writes: “He (Dieter Roth) outweighed a subscription concert”. Well, I would like to know that the editor in charge thought when he read these words. | What we have hitherto been given to read in the cultural pages seems to me, and no doubt to many another former reader of the *Basler Nachrichten*,⁶⁷ very meagre and not very appealing. That is why it annoyed me again today that the *Basler Zeitung* has so much space to offer such unusual things. | Felix Brodtbeck, Basel [Document 18]

The last-mentioned annoyance was remedied in the meantime. Besides this letter to the editor, the reminiscences of contemporary witnesses⁶⁸ indicate that Bachmann was wrong in claiming that Roth had “even charmed those who would hate him”. The “musical” qualities of the performance were clearly barely recognised by the numerous experts present. Döhl himself confirms that there was a bipolarity between the music scene and the art scene, and this stood out already in the discussions about the Handschin Gallery:

Most of the Music “Academicians” were ill-at-ease about the project and the performance, whereas the art world of Basel enjoyed it all.⁶⁹

In the annual report of the Basel Music Academy, Döhl was elegantly able to derive general strategic considerations from the controversial reception of the *Quadruple Concerto*:

A Quadruple Concerto of 23 February 1977 by Dieter Roth (Zug/Reykjavík) caused much sensation and was reason for discussion. D. Roth, known as a painter and writer, is still unselfconscious enough to make

“his” own music. Music “ex improviso”, in which also the ugly has its value. Music in the process of emergence out of night, as it were, from the unlearned, from someone learning by playing. Something to spur on the “professional” musician who has “learned” specific forms and at the same time has in part unlearned that there may also be a musical life outside these forms. | Part of the essence of the concert was also that success is not automatically programmed. Nevertheless, the Music Academy had to dare to carry out this experiment if it is to do justice to its duties and its responsibilities in the city. The *experiment* is not just part of contemporary music (with regard to the possibilities of a future music) but *also part of historical music* and musical practice, which is all the more insecure, the older it is. Here, alongside the scholarly investigation of sources, we engage in the experimental application of performance practices. The fact that *improvisation* played an important role in the early history of music, as it still plays in the present, time and again offers interesting possibilities for cross-relationships. Thus it was more than just a provocative contrast when the concert of the Friends of Old Music on 7 June 1977 endeavoured to unite music of the late Middle Ages with the opportunities offered by David Johnson in electronic music.⁷⁰

With its abovementioned fields of research and practice – improvisation, electronic music and historical performance practice (which is also a concept of the Modern) – along with its thoroughly open-minded staff (including David Johnson, Thomas Kessler, Robert Suter, Jacques Wildberger and Jürg Wyttenbach, plus Mauricio Kagel as a guest lecturer this year), the Basel Music Academy was already an important venue for “experimental” music. The knee-jerk rejection of the *Quadruple Concerto*, or the disconcertment that it caused, may surprise us since Basel at the time was repeatedly witness to phenomena that were incommensurable with conventional performance practice. Thus Jürg Wyttenbach occupied himself with the de-hierarchisation and fragmentation of common or garden conditions of music production in performance works such as his *Kunststücke, die Zeit totzuschlagen* (“Sleights of hand to kill time”, 1972) and *Execution ajournée* (“Performance adjourned”, 1970–1971). In *Double Refrain* (1972) and “... *die Stimme, die alte schwächer werdende Stimme* ...” (“The voice, the old voice becoming weaker”, 1973–1974), Jacques Wildberger used tape procedures to develop sounds that went counter to the current techniques and vocabulary of new music by levelling them out in a well-nigh self-destructive, performative manner.⁷¹ Then, of course, we must remember Döhl’s subsumption of Roth’s music praxis in the context of “improvisation”, which is an independent field of study in Basel.⁷²

So one might imagine that points of contact with Roth already existed. Perhaps, however, Dieter Roth's visit to the Basel Music Academy in fact highlights the boundaries of what was understood to comprise the discipline, however expansive the local understanding of it might have been.⁷³ This seems confirmed by the fact that Roth's music is practically insignificant for the contemporary music sector. He was unable to penetrate certain special disciplines, but instead made his contribution to them from outside – in some cases displaying remarkable stamina in doing so. This is far truer of his musical productions than it is for his more intensive poetic activity, which at least in some cases achieved a degree of recognition.

Encore 1

Nevertheless, Dieter Roth's performance in the Great Hall of the Basel Music Academy was not wholly without consequence. In that same year, his own publishing company, "Dieter Roth's Verlag" published a record with two piano pieces by Friedhelm Döhl, recorded by David Johnson and which in other respects also display a certain degree of connection to the *Quadruple Concerto* (Document 21). This is particularly true, of course, for Döhl's piano improvisation *Black & White, Improvisation for Diter Rot and e and h* [in English the note 'b natural'] in *Basel on 15 September 1977 at midnight*. Playing with the variable spellings of Roth's name determines the course of Döhl's improvisation inasmuch as the letters/notes e and h (=b) form important points of orientation in this nocturnal piece. The first part of its title conjures up the well-known whisky brand, not just as a reminiscence of an important prerequisite for the *Quadruple Concerto*, but also in reference to its suitability for Döhl's own improvisation: "played and recorded after a bottle of Black & White (which was more or less a 'thematic' prerequisite)".⁷⁴ The recording documents the fact that drinking whisky does not need to mean that everything falls apart. Döhl's playing is astonishingly professional, bringing forth thoroughly contemporary idioms that conform to the norms of new music and are highly gestural and full of contrasts ("black & white"?), all in the freer medium of improvisation. Since certain forms of repetition, iteration, figuration and consonance were no longer

regarded as crass infringements of the rules at the time, Döhl can live out his historic hour (“15 September 1977 at midnight”) without any inhibitions.

“Improvisation” was the word that Döhl used in connection with Dieter Roth’s music in his annual report. For Döhl himself, improvisation was an important technique for the experimental exploration of new physiognomies of sound in the early 1970s, and he utilised it in his compositions “for open grand piano”.⁷⁵ The piece on the A side of this record offers a prominent example of the genre, namely his *Odradek* for two open grand pianos (1976) that contains “improvisatory” aspects inasmuch as the two pianists (here the composer himself and Jean-Jacques Dünki) act within partly variable fields of possibilities (see the score reproduced on the record cover, Document 21). It is perhaps not by chance that Döhl’s notational forms here are somewhat reminiscent of the “dynamic closed form” of Roman Haubenstock-Ramati, for both musicians were notable for their strong affinity to procedures from the visual arts. This affinity also found expression in the design of scores that are in graphic terms highly charming and that evoke unusual performance situations. In *Odradek*, for example, the pianists draw or write in their open grand pianos, namely quotations from Franz Kafka’s *Odradek* and Georg Trakl’s *Grodek*, thereby making sounds. Various branches of the arts (the visual arts, “actions”, literature and music) thus come together in an artistic action to form an indivisible practice such as Dieter Roth also cultivated (albeit in a quite different manner).

It is Döhl’s notion of “sound as a state/process”, as a “walk-in exhibition object”⁷⁶ that was also a determining factor for the open sonic spaces of *Odradek*. What little there is in the way of fixed diastematic music material is derived directly from Paul Sacher’s name, for whose 70th birthday the piece had been composed and performed. Thus *Odradek* joins a near vast number of dedicatory compositions on the famous notes eS-A-C-H [b]-E-Re [= D],⁷⁷ bringing Döhl into the illustrious company of composers such as Berio, Boulez and Lutosławski. And then, on the B side, he offers *yet another* “encore” to the *Quadruple Concerto*. Did Döhl only later take to the piano to try out on himself certain aspects of Roth’s music-making? However insignificant Dieter Roth’s performance at the Basel Music Academy might have been for the greater music world, it was a pioneering act that had an impact on the activities of both artists, along an

inspired side path of musical collaboration. This then led further to Roth's *Splittersonate* ("Splinter Sonata"), his large-scale work incorporating music, text and images, and Döhl was probably the first man to engage with it. In a letter that Döhl received in response to his recorded attempts to interpret the *Splittersonate*, Roth exercises harsh self-criticism, as so often before:

Sursee Hospital, 12.9.86 | Dear Friedhelm, you gave me a big surprise and gave me great pleasure. I was [illegible word] really ashamed when I suddenly realised that it was you doing all these courtesies for me (playing Schubert, listening to piano music, recording the *Splittersonate*) and I release a mere Odradek for it. But then I comfort myself – if I now and then think like that, I also think: "If it seemed unjust to him (F.D.), then he wouldn't play for me any more".⁷⁸

Döhl's recollections indicate that Roth's relationship to music was not as asymmetrical as was intimated in this letter.⁷⁹ But the matter of how to achieve a satisfying interpretation of the *Splittersonate* has still not yet been adequately resolved. Both men thought themselves incapable of it, but for different reasons. While Roth refrained from offering his own interpretation because he wanted the sonata to be played by a real professional, Döhl on the other hand felt that the only "professional" suited to perform this music was Roth himself – who also, incidentally, occasionally contributed to Döhl's own compositions with "music that he was best able to read himself".⁸⁰ The tension between "amateur" and "professional" resulted in (im)possibilities that the *Quadruple Concerto* had by no means exhausted. The new edition of the *Splittersonate* with commentary in the present box might now prompt others to make a new attempt to realise it.

Encore 2

Even though Dieter Roth never performed as a musician again in Basel after the *Quadruple Concerto*, a public event still took place at the Music Academy that was closely linked with him and that he also attended: the performance of Hermann Nitsch's 5th Symphony, mostly by students of the Reykjavík Art Academy under the direction of Nitsch himself, again in the Great Hall, on 23 October 1980.⁸¹ The archives of the Basel Music Academy also hold a dossier with significant documents pertaining to the

event, and a complete recording of it was published as a cassette edition by Dieter Roth's own publishing company. "Most cordially dedicated to Dieter Roth": the typographical prominence of this dedication on the draft poster designed by Nitsch (Document 30), along with the motive on the final poster that reflects Roth's Cynical preferences (Document 31) infer that Dieter Roth played an important role with regard to this concert. As is well known, he was also an important patron and enabler who put his energies and monies at the disposal of other artists. This was also the case with the 5th Symphony. He tried to get Friedhelm Döhl interested in performing it by sending him a record of Hermann Nitsch's *60. aktion berlin 1978 (60th action berlin 1978)* along with the following inscription, dated "29.11.'79":

Dear Frie! | You remember, I always wanted to convince you to do a concert – without action – Nitsch would do a special composition and rehearse it (14 days) | All the best! | Dieter | this record has be turned up loudest! [Document 22]

Döhl probably did not take much convincing – not least because his Academy once more did not need to find any money for fees or travelling expenses. Roth's support for Nitsch was not restricted to the 5th Symphony; at the same time, his publishing company released a large record edition of Nitsch's *Iceland Symphony* (after having already released his *60. aktion berlin 1978*). The production of this record was discussed in the correspondence between Nitsch and Roth (Documents 23, 25, 41, 42). In a literally boozy letter of 29 March 1980 (boozy because, during a stop-over in Copenhagen on his flight back home from Reykjavík to Vienna, Nitsch passed the time by trying out "all types of Danish beer"), exuberant gratitude is mixed with recognition of heartfelt artistic solidarity: "without you there wouldn't be any rarely heard music and a lot more besides" (Document 23) – this sentence is notable on account of the emphasis that Roth's co-musicians otherwise placed on the collective character of the *Rarely Heard Music* brand.

"without action": Hermann Nitsch's concept of a "noise music" is really not an independent concept but part of the genre of a "total work of art" that he created, namely *Orgien Mysterien Theater*, "Orgies mysteries theatre".⁸² Normally, music there has the purpose of intensifying the action, which in turn has the effect of intensifying the musical expression etc., creating a loop of increasing ecstasy through the most violent stimulation and

excitation of more than just the sense of hearing. The controversial techniques used to provoke this effect (crucifixions and animal slaughter) are well documented. With the publication of the *56th and 60th actions* as records, we find an initial step in the process of separating the music from the functional context of the *Orgien Mysterien Theater*. The 5th Symphony is something that is performed quite outside Nitsch's "total work of art", more or less as "absolute music", though by no means in a spirit of avoiding its actionist origins – this is in fact made clear by the label "DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER" on the cassette box of the edition of the work (Document 43). The sound events and the sequence of them in the piece is provided in rough form as a graphic score that has to be realised in concrete terms when it is performed (Document 34). "I compose things of which I don't know how they'll sound – more or less".⁸³ This statement illustrates the great degree of freedom one has when realising his scores, though given both the participation of the composer in a directing capacity and the normative impact of an extant performance tradition of the *Orgien Mysterien Theater*, one could not claim that a performance takes place in a situation wholly free of any preconceived notions.

This concert event also took place without any professional musicians, though it was met with a sense of perplexity at best among the specialist audience. In contrast to the *Quadruple Concerto*, this also found expression in the newspaper review, which this time was penned by Jürg Bachmann (Document 38).⁸⁴ Friedhelm Döhl seems not to have been satisfied with the reception of the event and arranged for another published account of it in the *art Journal*. To this end he himself wrote a detailed, informative article about it after the fact, and it was published in abridged form in the second number of this prestigious journal in 1981. We print it here for the first time uncut:

The 5th Symphony by Hermann Nitsch in the Basel Music Academy | On 23 October 1980 in the Great Hall of the Basel Music Academy, the first performance took place of the 5th Symphony by Hermann Nitsch. It is "Most cordially dedicated to Dieter Roth". This dedication was one of the reasons behind the performance. | On 23 February 1977, Dieter Roth times four played his "Quadruple Concerto" in the same hall. A first, still unforgotten "break-in" by a non?-musician in the Music Academy. Alienating and inspiring at one and the same time. The unusual treatment of the instruments was alienating, as was the unusual way in which he performed. But it was inspiring to experience how something

is created out of nothing, how something becomes something else, etc.; inexhaustible. My friendship with Dieter Roth began on that day. My friend Dieter Roth recommended his friend Hermann Nitsch. Time and again. Hermann Nitsch: artist, “actionist”. Actions with music. Music that belongs to actions. Music that can also be played without actions. Thus there are already some records with music by Nitsch, not least from Dieter Roth’s own publishing house. Music, but a music that remains action even when it is performed without any additional visual actions. | Hermann Nitsch in Basel. With an “orchestra” primarily made up of students from the Reykjavík Art Academy, plus a few German art students and – on a Basel drum and a cornet – the son of the Academy director [Janos Döhl]. The other music students from Basel who initially tried to participate were frightened off. It is not by chance that this kind of music is better understood and realised by non?-musicians. | An orchestra made up of various string instruments, woodwind and brass, electronic organ, and then, in Basel, drums too. Some of those who heard the orchestra practising were reminded of the raucous “Guggemuusig” heard at the Basel Carnival. A music that unsettles the Basel Carnival, often played on self-made [2] instruments that produce a maximum of musical noise of a good-humoured, cheeky kind with a minimum of notes and technique. | The music of Nitsch: to many it sounds primitive, brutal. In repeated climaxes the volume – also with the help of microphones, amplifiers and loudspeakers – is intensified to extremes. Up to the point of what one can physically bear – indeed, for many it went beyond this. Some of the audience left the hall, some of them sometimes held their hands to their ears. | These extreme intensifications up to the no-longer-bearable seems to be a constituent component of this music by Nitsch, part of its expressivity. An act of expropriation of the musicians, an expropriation of the ensemble, a confrontation of the listener with a musical threat, with his own vulnerability. And all this, consciously, in a “concert hall”. The concert hall of culinary musical enjoyment torn open in an anti-culinary act. | Nitsch’s score: “5th Symphony”, in four movements. It sounds classical. Subconsciously, the classical tradition undoubtedly plays a role here. The sequence of movements. Their characteristics. A relatively slow second movement. A third movement after the manner of a scherzo. A third movement after the manner of a scherzo [*sic*]: A “schuhplattler” dance is played on a gramophone, overlaid by the music, distorted, exposed. The fourth movement a summary of the previous elements, à la Nitsch. In the background, the music of Nitsch sounds like a distant memory of Bruckner. Here, too, there is an attempt at an extreme intensification, to expand time to a massive degree; here, too, a first glance suggests a certain primitivism. And a violation of the listener, which in Bruckner, to be sure, takes place in a disguise of self-piety. | [3] Nitsch’s gestures are striking, reminiscent of an army general, when he conducts his score. Entries are clearly given to the different instrumental groups, the volume is raised time and again with a gesture in both hands, up to the maximum. In between, long periods when he remains still, when the instruments are left alone in their soundscapes that are at times tumultuous, but in other places also soft and billowing. Between the

movements he takes a drink from a bottle. | A music emerges that is reminiscent of Bruckner, of the music of the Futurists, of rituals (from heathen to fascist?), but on the other hand there is music here of an astonishing, honest-to-goodness originality. For example, when compared with the so-called avant-garde music of contemporary music festivals. Not least also thanks to the commitment shown by the performers, the non?-musicians from Iceland and elsewhere, who still (or once more) have a feeling for something honest-to-goodness. | After the concert, we sat together for a long time drinking wine. (Document 37). The Icelanders finally began to sing their old? songs and did not want to stop. | (note: meanwhile, the “6th Symphony” has already been performed, though to be sure it is supposed in fact to be the 7th Symphony.) | F. Döhl | 6.11.1980 | lm⁸⁵ (Document 40)

This essay, brief but rich in substance, describes the 5th Symphony as a continuation of the *Quadruple Concerto*. Their commonalities and affinities are quickly recognised, above all, of course, in the colliding of professional and extra-professional musical practices that Friedhelm Döhl again emphasizes as a productive aspect and that prompts him to create a new word: “non?-musicians”. Here the question arises as to whether it is not the “non?-music” that is in fact the real, honest-to-goodness music that in contrast to “so-called avant-garde music” has not yet lost its originality. Neither Roth nor Nitsch were particularly prone to the demarcation lines and idiosyncrasies that were common in “avant-garde” circles, something that is also clearly reflected in their abundant, nonchalant use of classical genre titles (concerto, sonata, symphony), and in the case of Nitsch with his appeal to his idol Anton Bruckner.⁸⁶ The praise from the Academy director of the “honest-to-goodness” nature of their music also implies a critique of systems or institutions (he actually mentions “contemporary music festivals”) and converges with Nitsch’s basic artistic concept of a “staging of real events” in his “Orgien Mysterien Theater”; “a real event makes a noise”⁸⁷ – this interdependence is something that Dieter Roth would hardly deny, given that in his music he did not merely depict or perform situations of failure or of embarrassment, but actually provoked them so that they “really” happened.

But it is precisely here that we find a difference between the musical practices of Dieter Roth and of Hermann Nitsch. In the 5th Symphony, the organisation of sound textures and time blocks by means of musical graphics allows much to be achieved with very little. It is not the musical inability of the participating “non?-musicians” that is made the topic here; instead,

the conditions are created so that events of raw noise (such as professional musicians would hardly be able to achieve)⁸⁸ are channelled so as to make an impact. In this sense, nothing goes “wrong” during the performance of the 5th Symphony. On the contrary: here, something is actually working. On the other hand, we were able to perceive how Dieter Roth – perhaps spurred on by the professional environment – soars up into the heights of an aesthetic of pretence, only to have a hard landing in the reality of what for him was musically possible. This, too, of course, is a form of success and at times has a certain virtuosic quality to it – though its aim is downwards. Just how foreign to him was any kind of ascending movement can be seen in that the montage he effected in his “remix” skilfully scales back any such tendency – indeed, it reverses it. However, an art of understatement is not what Hermann Nitsch was about. Precisely his 5th Symphony is possessed of an “upwards élan”, as we can clearly see in the score, which primarily depicts variants of a graphic representation of an anabasis. (Document 34)

A total act of “wilting” seems to be contrasted here with the most vigorous arousal, an act of dismantling with a musical dramaturgy of outburst. This greatly simplified contrast is not meant to play one position off against another here. Instead we can observe that Friedhelm Döhl was able to host extreme possibilities of “non?-music” at his institution. His commentaries on these events prove that he recognised in them a critical potential of which their creators need not necessarily have been aware. Döhl saw a necessity to rethink established musical concepts (also concepts of experimental music) and to hunt for “musical life” outside known forms and institutions. In Dieter Roth (and others) he found what he wanted. The hope that other academicians would be able to learn something from this was not fulfilled for the moment. But the topic did not disappear, as we can see from constant complaints about the supposedly incestuous expert castes and current discussions about the de-institutionalisation of new music.⁸⁹ Perhaps right now would be a good time to ponder anew musical concepts such as those of Dieter Roth.

Notes

- 1 To be sure, within the larger-scale productions of the *Rarely Heard Music* there are also repeated moments of lucidity or passages possessed of a subtlety of sound.
- 2 Within this body of work, to be sure, there are repeatedly passages and moments that are melodious or powerful.
- 3 This is suggested by remarks made by Björn Roth and Hansjörg Mayer during the *Selten gehörte Gespräche (Rarely Heard Conversations)* – under this title, conversations took place with Dieter Roth’s musical partners between 2011 and 2013 (Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hansjörg Mayer, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Björn Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Ingrid and Oswald Wiener). They can be accessed at www.dieterrothmusic.ch; see also the conversation between Dieter Roth and Peter Killer entitled *Klagelieder über nicht erhörte Klagelieder* (“Songs of lamentation about unheard songs of lamentation”, 1981), in which Roth says the following: “I always envied those classical guys who could play the piano so well. I also wanted to be able to play the piano well. I didn’t succeed. That’s why I established “Nichtkönnen” [literally “notbeingableto”, a noun formed from the negative of the verb können, “to be able to”]. Now *Nichtkönnen* is sought after. Everyone’s doing it”. Cited as in Barbara Wien, ed.: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*. London: Edition Hansjörg Mayer, 2002, pp. 253–5, here p. 254.
- 4 In order to avoid confusion, today’s terminology for this institution has been preferred in this chapter.
- 5 See the draft for the poster and the poster for this concert in the facsimile section of the present publication. Documents 30 and 31.
- 6 There are only a few brief discussions of this; see, for example, Friedhelm Döhl: “Dieter Roth und die Musik”, in: Dirk Dobke, ed., *Dieter Roth. Bücher + Editionen, Catalogue Raisonné*. London: Edition Hansjörg Mayer, 2004, pp. 79–82; Gerhard Rühm: “Einige Daten zu ‘Selten gehörte Musik’”, in: *ibid.*, pp. 83–93; Bernadette Walter: “Musik”, in: Theodora Vischer, Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, exhibition catalogue. Basel: Schaulager, 2003, pp. 204–212; Florian Neuner: “Selten gehörte Musik – Dilettantismus als Provokation”. Radio programme about Dieter Roth on Deutschlandradio Kultur, broadcast on 11 December 2007. For an initial assessment of the *Quadruple Concerto* with a complete inventory of the relevant documents in the archives of the Basel Music Academy, see Michael Kunkel: “‘Und hoch das Amarteurenvolk!’ Die Dieter Roth-Akten der Musik-Akademie Basel” in: *dissonance* 123 (September 2013), pp. 10–22.
- 7 Quoted as in: Dieter Roth: *Frühe Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*. Darmstadt and Neuwied: Luchterhand, 1973, no page numbers [p. 8].
- 8 *Dieter Roth INTERVIEW von Irmelin Lebeer-Hossmann*, in: Barbara Wien, ed.: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, p. 105 (see fn. 3).
- 9 *Ibid.*, p. 103.
- 10 Thus, for example, in the case of a commission by the Basel advertising agency GGK in November 1967 to create a series of works as a Christmas gift for their employees – the result was the so-called *Kleine Inseln* (“Small islands”), small-scale landscape depictions created from leftover food. In this regard, see Theodora Vischer and Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, p. 106f. (see fn. 6). However, the creative phases before and after the “tipping [point]” must not necessarily be regarded as contradictory; the artworks on an organic basis in a state of constant change may be regarded as new variants of the kinetic processes found in the early “revolving grid pictures”, for example. For more information, see Dirk Dobke: *Dieter Roth 1960–1975*, Vol. 1: *Melancholischer Nippes, ergänzt und kommentiert von Dieter Roth*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 112.

- 11 See *November Symphony (Double Symphony)* (1973) with Dieter Roth, Gerhard Rühm and Oswald Wiener. This motto appears in many variations in connection with Dieter Roth's music-related works.
- 12 See in this regard the informative reprint of Dieter Roth's record cover text in Friedhelm Döhl: *Dieter Roth und die Musik*, p. 80f. (see fn. 6).
- 13 Dieter Roth therefore founded several publishing companies; "forlag ed" in Iceland already in 1957, "Dieter Roth's Familienverlag" ("Dieter Roth's Family Publishing Company") in 1974, with which he was able to realise unusual publishing concepts such as the *Bastel-Novelle* ("Tinkering novella") or the *Zeitschrift für Alles* ("Journal for everything"). Dieter Roth's Verlag published records including those of his own sound art works and by his artist friends such as Friedhelm Döhl and Hermann Nitsch. His collaborations, even with close partners such as the publisher Hansjörg Mayer, were subject to major ups and downs and even rejection at times. Only from 1997 onwards did Roth let the Zurich gallery Hauser & Wirth represent him.
- 14 Theodora Vischer and Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, p. 159 (see fn. 6).
- 15 Friedhelm Döhl: *Dieter Roth und die Musik*, p. 82 (see fn. 6).
- 16 Examples of this are the works *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982), *Chicago Wandbild* (1978), *Lorelei* (1978), *Fernquartett* (1980), *Keller-Duo* (1980–1989), *Harmonica Curse* (1981), *Bar 1 (lautloses Bild mit Bar)* (1983–1997), *Ringebilde* (1986–1993).
- 17 Gerhard Rühm: *Einige Daten zu "Selten gehörte Musik"*, p. 83 (see fn. 6).
- 18 In this regard, see also Dirk Dobke, ed.: *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, pp. 86–93 (see fn. 6); Roman Grabner: *Selten gehörte Musik*, in Grabner, ed.: *Zusammenwerken – Zusammenwirken. Gemeinschaftsarbeiten von Günter Brus mit Künstlerfreunden seit 1970*. Graz: Bruseum, 2012, pp. 133–37 (including a "Chronology of Rarely Heard Music" that is, however, slightly inaccurate and incomplete).
- 19 See also Michael Kunkel: "Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze. Aussagen und Dokumente zu seinem 80. Geburtstag", in: *dissonanz 73* (February 2002), pp. 20–29.
- 20 See also Kunkel: "... dire cela, sans savoir quoi ..." *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*. Saarbrücken: Pfau, 2008.
- 21 See in this regard, for example, Dirk Dobke: "Unikate in Serie – Die Multiples", in Dobke, ed.: *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, pp. 15–18 (see fn. 6), and the box *Dieter Roth. Ur-Tränenmeer*. Lucerne: Edizioni Periferia, 2010, to name just two examples of many others.
- 22 For Kagel's film, Roth had designed a bathroom in which a bath tub was filled with Beethoven busts made of fat and chocolate. One component of the artwork was a series of words called "Franzleharsofatext", which Kagel replaced with a string quartet version of a piano sonata by Beethoven, without consulting Roth. Roth thereupon tried in vain to prevent the film from being shown. After this, Roth distanced himself clearly from Kagel. See Theodora Vischer and Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, p. 128f. (see fn. 6), *Dieter Roth INTERVIEW von Irmelin Lebeer-Hossmann*, column 37 (see fn. 3), and Dirk Dobke: *Dieter Roth 1960–1975, Vol. 1: Melancholischer Nippes*, p. 25 (commentary by Dieter Roth; see fn. 10).
- 23 As an occasional participant in the *Rarely Heard Music*, Christian Ludwig Attersee refers in the *Rarely Heard Conversations* to Rühm's necessary self-denial; see in this regard also the self-assessment in the *Rarely Heard Conversation* with Gerhard Rühm (see fn. 3).
- 24 See Ursula Bock and Michael Glasmeier, eds.: *Broken Music. Artist's Recordwork*. Berlin: gelbe musik etc., 1989, p. 210f.; Stefan Fricke: "Nam June Paik, Schönberg ... und Cage", in: *Positionen 39* (1999), pp. 43–5.
- 25 Cited as in Stefan Ripplinger: "Scheisse, Pudding und Zubehör – Die Bücher", in Dirk Dobke, ed.: *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, p. 135 (see fn. 6).
- 26 Cited as in *ibid.*, p. 129.
- 27 Informative statements of this nature are made by Oswald Wiener in the *Rarely Heard Conversations* (see fn. 3).
- 28 From Dieter Roth's diary for 1973, unpublished.

- 29 Dirk Dobke: *Dieter Roth 1960–1975*, Vol. 1: *Melancholischer Nippes*, p. 116 (see fn. 10).
- 30 Notated music nevertheless plays an important role in Dieter Roth's oeuvre, for example in the *Splittersonate* and especially in the diaries. To what extent Roth's notations possess an intrinsic value as graphic work and/or should be interpreted in musical terms is something that should in future be investigated in depth and tried out in practice. Regarding the *Splittersonate*, see also Dirk Dobke, ed.: *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, p. 342f. (see fn. 6) and Friedhelm Döhl: *Dieter Roth und die Musik*, p. 80 (see fn. 6) and the new edition with commentary in this box set.
- 31 "It was never his goal to create something like anti-art. In his works of these years [1960–1975] he is instead searching for possibilities to renew the perception of art and thereby challenge things aesthetically". Dirk Dobke: *Dieter Roth 1960–1975*, Vol. 1: *Melancholischer Nippes*, p. 118 (see fn. 10).
- 32 See also Dirk Dobke: *Dieter Roth 1960–1975*, Vol. 1: *Melancholischer Nippes*, p. 87 (see fn. 10); on the other hand, Roth was unhappy when conservational measures hindered the calculated decay of works, and occasionally this led him to withdraw his claims of authorship; this led in 1972 to a legal dispute with the gallery owner Helmut Rywelski of Cologne – a dispute that was decided in Roth's favour. See *ibid.*, p. 47f.
- 33 Dieter Roth, cited as in Theodora Vischer and Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, p. 95 (see fn. 6).
- 34 Dieter Schwarz: *Auf der Bogen Bahn. Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth*. Zurich: Seedorf, 1981, p. 30.
- 35 In the *Rarely Heard Conversations* (see fn. 3), Roth's partners repeatedly demonstrate discomfort that the collective brand of *Rarely Heard Music* is primarily claimed by or for Dieter Roth.
- 36 See Theodora Vischer and Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, p. 174 (see fn. 10).
- 37 Dieter Roth, cited as in: "From an essay on Dieter Roth by Ari Kristinnsson and Eggert Einarsson in 1978", in Barbara Wien, ed.: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, p. 236 (see fn. 3). Original in English.
- 38 As in Edith Jud's Film *Dieter Roth*. Berlin: absolute Medien, 2003 and in the *Rarely Heard Conversations* (see fn. 3).
- 39 "From an essay on Dieter Roth by Ari Kristinnsson and Eggert Einarsson in 1978", in Barbara Wien, ed.: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, p. 236 (see fn. 3).
- 40 See *ibid.*
- 41 Dieter Roth himself repeatedly pointed out that *topoi* such as melancholy and *vanitas* play a prominent role in the Roth discourse – what has hitherto not been undertaken is a systematic investigation of these topics, preferably also founded on a consideration of historical research into melancholy such as Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- 42 See Diter Rot and Serge Stauffer: *100 fragen an diter rot* (1969), in Barbara Wien, ed.: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, pp. 169–178, here p. 171 (see fn. 3).
- 43 See Theodora Vischer and Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, p. 184 (see fn. 6).
- 44 See Diter Rot, Serge Stauffer: *100 fragen an diter rot*, p. 173 (see fn. 42).
- 45 See *ibid.* p. 176.
- 46 Friedhelm Döhl: *Dieter Roth und die Musik*, *passim* (see fn. 6).
- 47 These two tapes (1 and 2) are held by the Dieter Roth Estate in the Dieter Roth Foundation in Hamburg and were digitised by Aufdi Aufdermauer, Video-company Zofingen/Switzerland.
- 48 This tape (3) held in the private collection of Björn Roth was digitised by Birgir Jón Birgisson, Sundlaugin Studio Álafoss/Iceland.
- 49 This is a topic, for example, in *The Kümmerling Trio* and the *Radio Sonata*.
- 50 Thus, for example, in the *Splittersonate*; in a letter to Friedhelm Döhl dated "12.9.'85", Roth writes: "The Sonata embarrassed me (what's new?) with its inability (e.g. the obtrusive C-major)". See the complete letter as given here in the new edition with commentary of the *Splittersonate* in this box.

- 51 Friedhelm Döhl: *Dieter Roth und die Musik*, p. 82 (see fn. 6).
- 52 This procedure is reminiscent of Dieter Roth's preference for the principle of the "awkwardly symmetrical"; see Theodora Vischer and Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, p. 222 (see fn. 6).
- 53 We may doubt this, because reviews of the concert mention "three elaborate hours" (Document 17) whereas tapes 1 and 2 document only two and a half hours.
- 54 Cited as in: Dieter Roth: *Frühe Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*, no page numbers [p. 8], (see fn. 7).
- 55 See, for example, the entries of 2, 8 ("Leerspulen-Quadrupel", "Empty tapes Quadruple") and 14 January, 28 June and 1 and 7 July 1980; the entries of 28 June and 1 July ("Herbert Quadrupelkonzert") indicate in particular that a publication of the *Quadruple Concerto* as a record by the Hamburg label Leeber Hossmann could have been discussed with the head of the publishing house, Herbert Hossmann. The *R adio Sonata*, Roth's other "Solo music work" had also been released by them.
- 56 Dieter Roth, cited as in: *Gespräch Patrick Frey – Dieter Roth*, in: Barbara Wien, ed.: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, p. 581 (see fn. 3).
- 57 "I remember sometimes I caught him playing the piano in a proper way. [Laughs] But if I came unexpected to his studio, he was doing sometimes something for himself, training". Björn Roth (original in English), cited as in: *Selten gehörte Gespräche* (see fn. 3).
- 58 See the annual report, *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, 1976/1977*, p. 21f.
- 59 Dieter Roth, cited as in: Hans-Joachim Müller: "'Ich binde das Bild an den Strichen fest'. Knoten und Verknüpfungen im Werk von Dieter Roth", in: Beate Söntgen and Theodora Vischer, eds.: *Über Dieter Roth. Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung "Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive" in Schaulager Basel*, Basel: Schaulager Basel, n.d., pp. 85–107, quotation on p. 103.
- 60 Dieter Roth, cited as in: Dieter Roth, *Frühe Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*, no page numbers [p. 8], (see fn. 7).
- 61 Hans-Joachim Müller: "'Ich binde das Bild an den Strichen fest'. Knoten und Verknüpfungen im Werk von Dieter Roth", p. 94 (see fn. 59).
- 62 Dieter Roth, cited as in: Dieter Roth, *Frühe Schriften und typische Scheiße, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*, no page numbers [p. 131], (see fn. 7).
- 63 Because of the stronger output of phase 1 in the feedback phases of tape No. 1, the *lontano* effect described here has a greater impact than in the "remix" published here.
- 64 Hansjörg Mayer, cited as in *Rarely Heard Conversations* (see fn. 3).
- 65 During a conversation in Lübeck on 27 September 2013. The scene also documented in the newspaper review (Document 17) probably took place towards the end of the third phase of playing.
- 66 In the *Rarely Heard Conversations* (see fn. 3), Christian Ludwig Attersee remarks that performances of the *Rarely Heard Music* in principle were not supposed to end until all the audience members had left the hall. This was not the case with the *Quadruple Concerto*, where the open concert situation instead was quite possibly conceived in the spirit of this rule.
- 67 In January 1977, the two Basel newspapers *National-Zeitung* and *Basler Nachrichten* were joined to form the *Basler Zeitung*.
- 68 In the course of the research carried out for this chapter, Thüring Bräm, David Johnson, Thomas Kessler, Hans-Martin Linde and Jürg Wytttenbach, who all attended the *Quadruple Concerto*, all expressed themselves similarly (though independently) to Michel Roth and the present writer.
- 69 Friedhelm Döhl: *Dieter Roth und die Musik*, p. 82 (see fn. 6).
- 70 From the annual report, *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, 1976/1977*, p. 21f.
- 71 See also: Jürg Wytttenbach: "Weg zu 'Spielräumen', zu einem 'Bauhaus' für Musik? – Weg mit den Konservatorien", in: *Schweizerische Musikzeitung* Vol. 113

- (1973), No. 2, pp. 69–76; Michael Kunkel: “Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze” (see fn. 19); Roman Brotbeck: “Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz”, in: Ulrich Mosch, ed.: “Entre Denges et Denezey ...” *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*. Mainz: Schott 2000, pp. 274–287.
- 72 Later, Walter Fähndrich, who taught improvisation at the Music Academy from 1985 to 2009, took a keen interest in the practices found in the *Rarely Heard Music*.
- 73 Symptomatic of this, for example, was the manner in which the “work concept” was held to firmly, sometimes as an act of subversion: “The work, however, can, above and beyond the actual material, take up more critical reflection and thus more aggression than the open action itself that often only repeats what is happening outside”. Jacques Wildberger, cited as in: “Für wen komponieren Sie eigentlich?” Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger”, in: Anton Haefeli, ed.: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*. Zurich: Hug, 1996, p. 193.
- 74 Friedhelm Döhl: “Dieter Roth und die Musik”, p. 81 (see fn. 6).
- 75 See in this regard the 3rd CD in the 17-part “Friedhelm Döhl-Edition” with “Musik für offenen Flügel”, Dreyer – Gaido CD 21021, with a further recording of *Odradek* by the composer and Marianne Schroeder.
- 76 Friedhelm Döhl, cited as in the booklet note for the 3rd CD of the “Friedhelm Döhl-Edition”, “Musik für offenen Flügel”, no page numbers [p. 3].
- 77 Quite independently of the practice of assigning dedications to compositions, the connection between letters and notes was something that occupied Dieter Roth at an early date. In the mid-1960s he experimented with the possibilities for the computer-supported transfer of language into notes by means of various note alphabets that he conceived as “programs”. Not until 1980 did he realise, in collaboration with Björn Roth, his *Olivetti-Yamaha-Grundig-Combo*, namely “a primitive = mechanical version of a complicated = electronic dream” – see Theodora Vischer and Bernadette Walter, eds.: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, p. 206 (see fn. 6); in an early “note alphabet” used in the *Splittersonate* (17th and 18th “splinters”) we do not find the usual allocation of note names and letters on the grounds of identical or similar articulation. Whereas the vowels are assigned to the notes of a descending C-major triad, the consonants correspond to the positions of an ascending chromatic line. Thus the complementarity of vowels and consonants is realised anew through a simple musical principle.
- 78 See the full letter in the commented new edition of the *Splittersonate* in this box.
- 79 See Friedhelm Döhl: “Dieter Roth und die Musik”, *passim* (see fn. 6).
- 80 *Ibid.*, p. 80.
- 81 This concert was one stop on a tour that went on to Vienna and Innsbruck. See Hermann Nitsch’s remarks in this regard in the *Rarely Heard Conversations* (see fn. 3).
- 82 See Hermann Nitsch: *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters. Zweiter Versuch*, Salzburg: Residenz Verlag, 1995.
- 83 Thus Hermann Nitsch in the *Rarely Heard Conversations* (see fn. 3).
- 84 In the *Rarely Heard Conversations*, Björn Roth, who was closely involved with the project and also made its recordings, described extensively how the Icelanders entered the academic sphere (see fn. 3).
- 85 This abbreviation signifies “Liliane Müller”, the events secretary of the Basel Music Academy at the time.
- 86 With regard to symptoms of a collective act of keeping-one’s-distance to new music, also in the *November Symphony*, see above.
- 87 Hermann Nitsch stated this in the *Rarely Heard Conversations* (see fn. 3).
- 88 This is demonstrated when professional ensembles engage with Hermann Nitsch’s scores, as in the case of the Sinfonie IX, *Die Ägyptische*, as did the European Philharmonic Orchestra under Peter Jan Marthé, who arranged this work for orchestra himself (see the recording on the double CD *Grammola 98880/81*). Such a process of transcription would have been more difficult to realise, given Dieter Roth’s musical concepts.

- 89 This criticism occurs today above all on the basis of generally available artistic technologies and resources – see, for example, the still paradigmatic debate in Johannes Kreidler, Harry Lehmann and Claus-Steffen Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*. Hofheim: Wolke, 2010, and also Michael Rebhahn: *Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus. Über das Problem einer Etikettierung wider Willen (inklusive einer Taxonomie der Spezies "Komponist")*, lecture at the Holiday Courses for New Music in Darmstadt in 2012, available at: www.internationales-musikinstitut.de (accessed: 31 January 2014).

Quadrupelkonzert 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.

Quadrupelkonzert 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 | A publication of the Research and Development Department of the University of Music Basel, www.musikforschungbasel.ch

Text | Essay
Michael Kunkel, 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

Fotonachweis | Photo Credits
Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

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

Zu dieser Publikation erscheint begleitend die Erstveröffentlichung von Dieter Roths *Quadrupelkonzert* («Remix», 23. Februar 1977 im Grossen Saal der Musik-Akademie Basel) als 3 LP-Set.

In conjunction with this publication, Dieter Roth's *Quadruple Concerto* ("Remix", 23 February 1977 in the Great Hall of the Basel Music Academy) is being released for the first-ever time as a set of 3 LPs.

Fotos | Photos

Hannes-Dirk Flury (Cover, 2) · Kurt Wyss (160)

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

Birgir Jón Birgisson, Sundlaugin Studio Álafoss/Island · Dirk Dobke, Dieter Roth Foundation, Hamburg · Friedhelm Döhl, Lübeck · Thomas Kessler, Basel · Hermann Nitsch, Mistelbach · Meike Olbrich, Basel · Barry Rosen, New York · Björn Roth, Mosfellsbær · Michel Roth, Basel · Stephan Schmidt / Fachhochschule Nordwestschweiz & Musik-Akademie Basel, Basel · Karin Seinsoth, Hauser & Wirth, Zürich · Holger Stenschke, Karlsruhe/Basel · Iwan Wirth, Zürich · Martina Wohlthat, Basel · Kurt Wyss, Basel

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
Jubiläumstiftung 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

