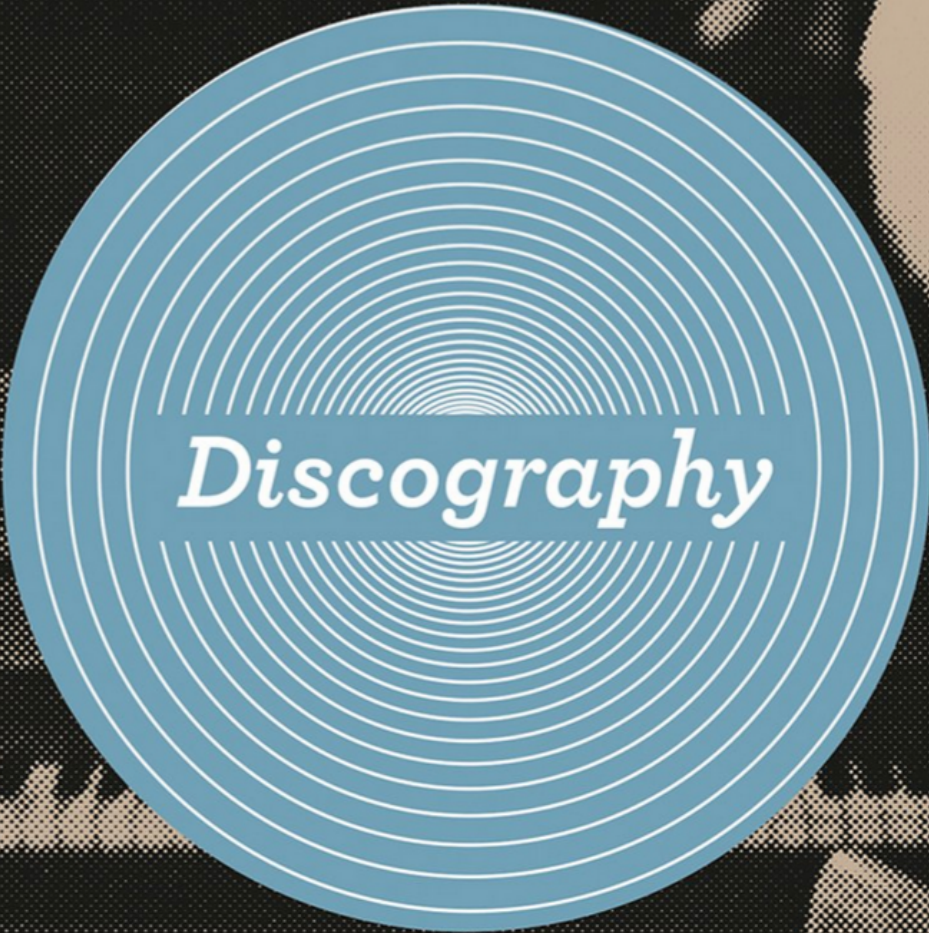


Dieter Roth

und die Musik / and Music



Discography

Dieter Roth und die Musik / and Music



Discography

Texte von | Essays by

FLURINA PARAVICINI

GUY SCHRAENEN

MICHEL ROTH

KLAUS G. RENNER

BJÖRN ROTH

Edizioni Periferia

for Hansjörg Mayer

Inhalt | Contents

FLURINA PARAVICINI

- 6 *Unerhörte Musik – Dieter Roths Musikeditionen*
- 10 *Un-heard-of Music – Dieter Roth's music editions*

GUY SCHRAENEN

- 14 *Versuch, einen Text über die Schallplattenhüllen von Dieter Roth zu schreiben ... und einige zusätzliche Gedanken*
- 20 *An attempt to write a text about Dieter Roth's record covers... and several additional thoughts*

27 **Dieter Roth's Musik / Music**

153 **Dieter Roth's Verlag**

181 **Posthume Veröffentlichungen** **Posthumous releases**

195 **Unveröffentlichte Aufnahmen** **Unreleased recordings**

KLAUS G. RENNER

- 208 *Es hört sich so an. Ein wenig Angst.*
- 212 *It sounds like it. A little fear.*

BJÖRN ROTH

- 216 *Tonaufnahmen im Bali-Studio in Mosfellsbær, Island*
- 218 *Recording at Bali studio in Mosfellsbær, Iceland*

Unerhörte Musik

Dieter Roths Musikeditionen

Als Kind besass ich einen einfachen Kassettenspieler mit eingebautem Mikrofon. Mit ihm nahm ich alles auf und experimentierte mit den unterschiedlichsten Geräuschen, Stimmen, Klängen, Tönen und Melodien. Immer wieder hörte ich sie ab, überspielte sie, erfand Ton- und Geräuschgeschichten. Meine akustischen Aufzeichnungen faszinierten mich. Auch später, die Kindheit lag schon hinter mir, konnte ich es nicht lassen, alles, was tönte, aufzunehmen – fremde und eigene Töne – und im fremden oder eigenen Kontext wieder abzuhören und zu verarbeiten. Was war es, was mich an diesen endlosen Aufnahmen und Überspielungen fesselte? War es bloss reines Vergnügen, Stunden damit zu verbringen und mich zu verweilen? Ja, verweilen – das macht Sinn. Damals ging es mir nicht um Sinn; vielmehr drehte sich alles um eine unbändige Freude am Finden, Zuhören und Entwickeln. Dieses Machen war mir Inspiration.

Ähnliches verspürte ich, nachdem mir zum ersten Mal die Schallplatten und Tonbänder von Dieter Roth in die Hände fielen. War es dieselbe Lust am Machen und Hören, die ihn und seine Mitmusiker antrieb? Sollte sich diese Lust gar aufs Publikum übertragen? Eines stellte sich schnell heraus: Die bis anhin in erster Linie als Happening betrachteten Aufnahmesessionen und Konzerte brachten eine weitaus vielschichtigere und subtilere Musik hervor, als man angesichts der zumeist dilettierenden Spieler hätte vermuten dürfen. Die Voraussetzung, dies zu entdecken, ist, dass man sich diesen Klängen und ihrer stundenlangen Verbreitung auch tatsächlich aussetzt und auf diesem Hörerlebnis aufbauend die ästhetischen Hintergründe erforscht – sich letztlich der längst stattgefundenen Musealisierung von Roths Schallplatten widersetzt.

Mit dieser Publikation möchten wir uns dem Universalkünstler Dieter Roth zum wiederholten Male nähern. Nach der Veröffentlichung der Publikationen der *Ringe* und des *Ur-Tränenmeers* machte es zunächst den Eindruck, dass auch das Thema der Musik im Werk Dieter Roths eine weitere Umkreisung und zugleich ein exemplarisches Vertiefen in dieses komplexe Œuvre erlauben würde. Im Verlaufe der Recherchen und in der darin konstanten persönlichen Beschäftigung mit dieser Musik sind jedoch so umfangreiche, alle Bereiche seines Schaffens umfassende Musikbezüge zum Vorschein gekommen, dass man nun versucht ist, vielmehr von einer thematischen Retrospektive zu sprechen.

Ein Hörer muss in der Lage sein, Empathie für einen Musik kreierenden Menschen zu empfinden. Aspekte des nicht allein Hörbaren – also die sichtbaren Performances – sind stets mit dem Klang verwoben. Ob es schlussendlich nur um das Gehörte geht, bleibt immer offen, ganz besonders bei Roths Musizieren. Individuell verschieden geprägte Hörerlebnisse, die angesichts der Komplexität von Werken wie dem *Berliner Konzert* ganz natürlich sind, erleichtern einen reflektierenden Zugang zu den künstlerischen Inhalten überdies kaum. Was sind überhaupt hier die Inhalte? Die klanglichen Ereignisse? – Sind es die häufig anzutreffenden Wortkommentare der Mitspielenden? Wie sehr ist das Unvorhersehbare der Erscheinungen gerade das Essenzielle; oder intensiviert sich diese Musik nicht vielmehr durch die (enttäuschten) Hörerwartungen, die in einzelnen Momenten geweckt – und dann versagt – werden? Was ist Zufall, was gekonnte Entwicklung? Was spiegelt editorisches Geschick, was scheiterndes Dilettieren?

Für Dieter Roth und seine jeweiligen Mitmusiker ging es immer vor allem um das gemeinsame Machen. Im individuellen Szenario war stets alles möglich und doch – wenn man die einzelnen Platten anhört – auch wieder nicht: Beruht dies alles doch auf einer nachvollziehbaren Ästhetik? Wenn ja, darf wohl kaum von einer Ästhetik des durchformten Resultats gesprochen werden; vielmehr steht hier eine Ästhetik des Machens – basierend auf Freiheit und Autonomie, die stilistisch die unterschiedlichsten Richtungen vereint. Genau dies macht das Gespielte stets lustvoll; es steht nie unter der Last des Vorgeprägten, es entzündet sich höchstens an der Lust des Vorgeprägten, am ›Hör-Spiel‹ mit musikalischen Erinnerungen.

Humor war sicher ein Faktor, aber ob es auch Spass war? Eher ein Spass, der verunsichert. Diese Musik ›beruhigt‹ den Hörer nicht durch Virtuosität und Perfektion; sie ist ein Hörraum der Auseinandersetzungen, die zwischen Heiterkeit und Ernst, Spielerischem und Existenziellem pendeln und sich gerne in Metaebenen verwickeln: sich wiederum mit den Auseinandersetzungen auseinandersetzend. Für Dieter Roth hiess dies, nicht nur selbst Musik zu machen, sondern auch jene von anderen zu erleben. So publizierte er nicht wenig Musik, bei der er nicht direkt als Akteur mit beteiligt war, und zwar stilistisch ohne Grenzen und mit teilweise ungeheurem Tempo. Doch mit welcher Motivation? Um als Herausgeber – und als Hörer (so wie wir seine Zuhörer sind) – «selten Gehörtes» bekannt zu machen? Um Freude und Freunde zu gewinnen? Oder geschah dies, um die eigene Kreativität herauszufordern?

Die Möglichkeiten des musikalischen ›Verstehens‹ sind bei vielen dieser Platten begrenzt, auch – und vielleicht ganz besonders – für musikalisch Vorgebildete. Oder sie werden unbegrenzt, wenn man das Nichtverstehen der Ereignisse wiederum als ein tieferes Verständnis empfindet, als Erkenntnis, dass in der Rezeption jeglicher Musik immer ein Anteil des ›Unverstehbaren‹ durchaus produktiv und inspirierend verbleibt. Die eigene Reaktion reagiert auf das vermeintlich Bekannte wie auf das Befremdende. In den Aufnahmen hört man, wie Dieter Roth und seine Gefährten im Spiel aufeinander eingehen und wie dieses Interagieren dem Geschehen einen spielerischen Sinn unterlegt, zu dem auch Zustimmung oder Ablehnung, Leiden oder Freude gehören.

So ist es für alle Interessierten eine Herausforderung, sich auf diese Hörerlebnisse einzulassen und eigene Möglichkeiten des Verstehens zu hinterfragen. Denn Roth sprengte musikalische Konventionen, indem er beim Improvisieren auch vermeintlich widersinnige oder befremdende Spielformen zuließ, die nach allgemeinem Verständnis sogar teilweise nicht mehr als musikalisch empfunden werden. Er erzwang – wie auch in seinem übrigen bildnerischen und literarischen Werk – neue Wahrnehmungsformen und Kunsterfahrungen, indem er ununterbrochen Dinge collagierte, ungefiltert Material verwertete, unkalkulierbar experimentierte: Ein genuin künstlerisches Denken formte sein pausenloses Schaffen und wohl auch sein ganzes Leben.

Mit und in seinem Musizieren fordert Dieter Roth bis heute Musikerinnen und Musiker heraus, dem vertrauten Medium mit neuer Distanz und zugleich sinnlichster Nähe zu begegnen: Das Eigene soll sich im Dialog mit dem Vorgeformten wieder stärker konturieren, und – wie bei Roth üblich – diese Massnahmen und Entscheidungen werden als solche eindeutig kenntlich gemacht und als besondere Qualität offen in die eigene Arbeit integriert.

Beim intensiven Hören seiner Musik kommen mir als Musikerin immer wieder meine eigenen spielerischen Tonaufnahmen in den Sinn. Von der Dimension her sind sie keineswegs vergleichbar, aber beim Hören seiner Musik kann ich das Tun einfach nicht beiseite lassen. Die Lust packt mich, mitzuwirken; ich fühle mich zurückversetzt in die Zeit des Spiels mit dem Kassettengerät, und ich möchte mich begierig unter das Konzertpublikum mischen oder ihm in seinem Tonstudio *Bali* über die Schultern schauen.

Nun ist es, statt des aktiven Mitwirkens, ein «Nachwirken» geworden; der Versuch, Dieter Roths musikalische Editionen möglichst präzise zu beschreiben und erstmals derartig umfassend zu dokumentieren. Präsentiert wird hier nicht nur seine eigene, sondern auch die von ihm herausgegebene Musik, darunter mehrere Erstveröffentlichungen.

Ein grosser Dank geht an Michel Roth, der die Aufnahmen von und mit Dieter Roth als Hörerlebnisse eingehend beschreibt, interpretiert und auf allerlei «Unerhörtes» aufmerksam macht. Ebenso gebührt Dank Guy Schraenen, der den Stellenwert der Umschlaghüllen thematisiert, Klaus Renner als Dokumentarist von drei Konzerten und Björn Roth, der mit seinen Erinnerungen Einblick in die Arbeit im Studio *Bali* gestattet.

FLURINA PARAVICINI

Un-heard-of Music

Dieter Roth's music editions

When I was a child I owned a simple cassette player with a built-in microphone. I recorded everything with it, experimenting with all possible noises, voices, sounds, notes and melodies. I listened to them time and again, recorded over them and invented stories in music and sound. My acoustic recordings fascinated me. Later, too, when childhood lay well behind me, I could not stop recording everything that sounded – my own notes and those of others – and then listening and reworking them in contexts both alien and familiar. What was it that captivated me about these endless recordings and re-recordings? Were the hours I spent lingering over them a matter of mere pleasure? Yes; a lingering pleasure, that makes sense. But I was not concerned about finding any real ‘sense’ in it – it was all about an unrestrained joy in finding, listening and making something. This act of doing was an inspiration to me.

I felt something similar when I first came across the records and tapes of Dieter Roth. Was it the same pleasure in doing and listening that spurred him on, along with his co-musicians? Was this pleasure even intended to be carried over into the audience? One thing quickly became clear: the recording sessions and concerts that until then had primarily been regarded as “happenings” had brought forth a far more complex, more subtle music than one could have anticipated, given the mostly amateur level of the performers. But in order to discern this, one actually has to abandon oneself to these sounds in all their extensiveness over many hours; and then, taking this listening experience as one’s basis, one can investigate their aesthetic background. This ultimately allows one to resist the musealisation of Roth’s records that already took place many years ago.

With this publication we would once again like to draw closer to Dieter Roth the universal artist. After the publication of the *Ringe* and the *Ur-Tränenmeer*, it seemed at first as if the topic of music in Dieter Roth's oeuvre would allow for another orbital survey of it, so to speak, and at the same time afford us an exemplary means of delving into his complex oeuvre. In the course of our research and our constant personal engagement with this music, however, we have discovered comprehensive musical connections in all aspects of his oeuvre, to an extent that we are rather tempted to speak here instead of a thematic retrospective.

A listener has to be in a position to feel empathy for the man who creates music. Aspects of what is not merely audible – thus the visual performances – are always interwoven with the sound itself. It is an open question as to whether or not we are concerned only with what we can actually hear. This is especially the case with Roth's music-making. Listening experiences that are different from person to person – such as are quite natural given the complexity of works such as the *Berlin Concert* – hardly make it easier to find a way to reflect critically on the artistic content of those works. What is their content anyway? The sound events themselves? The frequent verbal commentaries of the performers? To what degree is the unpredictability of the events the real essence of it all, or is this music not intensified by the (disappointed) expectations of the listener that are awakened at specific moments, only to be denied? Where is the boundary between editorial skill and dabbling failure?

For Dieter Roth and his respective performers, the main thing, above anything else, was their common activity. In an individual scenario, everything was always possible and yet – if one listens to the individual records – it wasn't really either. Was everything here founded on a comprehensible aesthetic? If so, one could hardly speak of an aesthetic of structured results; rather it is here an aesthetic of doing, based on a state of freedom and autonomy that unites the most varied stylistic tendencies. It is precisely this aspect that affords a sense of pleasure to everything that is played; it is never burdened by preconceptions, but in fact is sparked into life by the pleasure of them, by playing with musical memories.

Humour was undoubtedly a factor here – but was it also fun? Perhaps, rather, a kind of ‘fun’ that disconcerts. This music does not ‘soothe’ the listener through its virtuosity and perfection; it is a listening space full of confrontation in which we swing between amusement and seriousness, the playful and the existential and in which we get entangled in meta-levels where we grapple with these confrontations in and of themselves. For Dieter Roth, this meant not just making music himself, but also experiencing that of others. Thus he also published no small amount of music in which he was not directly involved as a performer, which knew no stylistic bounds and in which he proceeded at times at an incredibly rapid tempo. But what was his motivation? To make the “rarely heard” better known as a publisher – and as a listener? (just as we are his listeners?) In order to gain pleasure and to gain friends? Or did he do this in order to challenge his own creativity?

The possibilities of musical ‘understanding’ are limited in many of these records, even – and perhaps quite especially – for those with a musical training. But these possibilities may also become unlimited if one regards the non-understanding of these events as a deeper kind of understanding, as a recognition that in the reception of all music a degree of the ‘un-understandable’ can remain thoroughly productive and inspiring. One’s own reaction depends just as much on what we think we know as on what seems to alienate us. In these recordings, we hear how Dieter Roth and his companions interact in their playing and how this interaction affords a playful sense to what is happening – one to which affirmation and rejection, suffering and joy also belong.

Thus it is challenging for all interested parties to engage with these listening experiences and to interrogate their own possibilities for understanding them. For Roth bursts open musical conventions by incorporating seemingly incongruous or alienating forms of playing in his improvisations, some of which might in general terms not even be regarded as ‘musical’ any more. As in his visual and literary oeuvres he compelled new forms of perception and new experiences of art by constantly putting things into collages, utilising unfiltered materials, and making incalculable experiments. His incessant creative activity was moulded by a genuinely artistic way of thinking – as was perhaps his whole life, too.

With and in his music making, Dieter Roth challenges musicians down to the present day to approach their familiar medium with a new sense of distance and yet at the same time in the most sensual nearness. What is one's own should engage in a dialogue with what has been pre-formed, for this will allow its contours to become better defined. And as was usual with Roth, such methods and decisions are clearly marked and integrated in his own work, affording it a quite particular quality.

When listening intensively to his music, I as a musician am reminded time and again of my own playful recordings. In their dimensions they are by no means comparable, but when listening to his music I cannot simply put aside my delight in doing. I am seized by a desire to get involved; I think myself back to the time when I played with my cassette machine, and I am eager to mingle with his concert audience or to look over his shoulder in his recording studio *Bali*.

Now, instead of live collaboration, my task is a posthumous one – that of endeavouring to describe Dieter Roth's music editions as precisely as possible and of documenting them in the most comprehensive manner possible, for the first-ever time. We are not just presenting his own music here, but also the music he published, including several first editions.

We owe special thanks to Michel Roth, who offers a detailed listener's description of the recordings by and with Dieter Roth, interpreting them and making us alert to all kinds of un-heard-of things. We are also grateful to Guy Schraenen, who writes about the significance of the record covers, to Klaus Renner as documentarist of three concerts, and to Björn Roth, whose reminiscences allow us to glimpse the work that took place in the studio *Bali*.

FLURINA PARAVICINI

GUY SCHRAENEN

Versuch, einen Text über die Schallplattenhüllen von Dieter Roth zu schreiben ... und einige zusätzliche Gedanken

Bereits Anfang der 1960er-Jahre begann ich, Künstlerpublikationen zu sammeln: Bücher, Multiples, Zeitschriften, Printmedien aller Art und selbstverständlich auch Schallplatten. Sie gaben die akustischen Werke avantgardistischer Künstler wieder, Klangkunst, Lautpoesie und andere klangliche Expeditionen ausserhalb der traditionellen musikalischen Wege. Dabei hatten insbesondere die Schallplattenhüllen mein besonderes Interesse geweckt. Ihre kreative Vielfalt bot einen einzigartigen Einblick in die gestalterischen Möglichkeiten der facettenreichen Kunstszene dieser Zeit, deren ganzer künstlerischer Reichtum hier einfloss.

Alle diese Hüllen bestanden aus demselben Material, aus Pappe, und hatten dasselbe Format, 30 mal 30 Zentimeter, das obligatorische Langspielplattenformat. Üblicherweise wurden eigens Werke geschaffen, die auf den Schallplattenhüllen erscheinen sollten. Die Schallplatte und ihre Hülle wurden zusammen zum idealen Medium, das Bild und Ton in einer einzigen Veröffentlichung vereinte. Künstler aller Stilrichtungen, sowohl Vertreter der konzeptuellen Kunst als auch des Fluxus, der Neuen Wilden, der Pop-Art, des Neuen Realismus usw. konnten sich in diesem Format auf bewundernswerte Weise verwirklichen. Klanglicher Genuss und optische Schönheit wurden greifbar und verbanden sich zu einem harmonischen Ganzen. Viele der Platten sind

heute zu begehrten Sammelobjekten geworden, die auch von nostalgischen Erinnerungen geprägt sind.

Durch meine mehrjährige Teilnahme an der Frankfurter Buchmesse als Verleger ab Ende der 1980er-Jahre war ich in ständigem Kontakt mit glühenden Verehrern von Dieter Roth, auch mit Personen, die an mehreren seiner Werke mitgewirkt hatten: Hansjörg Mayer und Rainer Pretzell, Verleger und Drucker der Bücher und Grafiken, Barbara Wien, Buchhändlerin und Verlegerin der letzten Ausgaben der *Zeitschrift für Alles* und spätere Herausgeberin seiner Interviews, Hanns Sohm, Sammler, Archivar und Zahnarzt des Künstlers, und schliesslich Jan Voss, Künstler, ehemaliger Schüler, Mitbegründer der Buchhandlung *Boekie Woekie* und Herausgeber der letzten Veröffentlichungen von Dieter Roth. Sie alle einte das Vergnügen, positive und negative Erlebnisse zu teilen, und sie verschwiegen die Bewunderung nicht, die sie ihm entgegenbrachten. Als der Einzige, der Dieter Roth nicht gekannt hatte, wurde ich zu einem privilegierten Zaungast. Durch die Werke, die sie mir vorstellten, durch ihre Kommentare, ihre Erlebnisse und ihre Bekanntschaft mit dem Werk und dem Mann konnte ich Dieter Roth auf unübliche Weise ebenfalls näherkommen. Ich lernte so manche Aspekte seines ausschweifenden Lebens, aber vor allem seines künstlerischen Universums kennen, in dem er sowohl in formaler Hinsicht als auch in Bezug auf die Disziplinen keine Grenzen kannte. Er zeichnete, schuf Bücher, malte, bastelte, filmte, musizierte und machte noch eine Menge anderer Dinge.

Ich habe immer Wert darauf gelegt, akustische und bildende Kunst zusammenzubringen und habe mehrere Projekte zum Thema Klangkunst realisiert. 1995 realisierte ich *Vinyl, Records and Covers by Artists*, eine grosse Wanderausstellung, die sich diesem wichtigen Thema der Kunst des letzten Jahrhunderts widmete. Fast 1000 Exponate wurden präsentiert. Die Ausstellung vermittelte auf eindrucksvolle Weise den Einfallsreichtum dieses speziellen Feldes, auf dem aussergewöhnliche Werke der bildenden und der akustischen Kunst zusammenfanden. Mit den Werken der bildenden Kunst war das Publikum durchaus



Das Buch *Vinyl, Records and Covers by Artists* von Guy Schraenen, Verlag Neues Museum Weserburg, 2005

vertraut, aber mit den akustischen Werken deutlich weniger. Die Arbeiten von Dieter Roth nahmen darin einen besonderen Stellenwert ein; ein Teil der Ausstellung war ihnen gewidmet. Zu sehen waren seine Kassetten und zahlreiche Dokumente zu den Projekten *Selten gehörte Musik*, darunter auch die Plakate von Günter Brus. Alle Schallplattenhüllen wurden gezeigt, und es bestand sogar die Möglichkeit, sich die meisten seiner akustischen Werke anzuhören.

Die Ausstellung *Vinyl* bezeugte die schöpferische Vielseitigkeit Dieter Roths, der etwa 15 Schallplatten aufgenommen hatte – davon manche als Doppel- und Dreieralbum. Erwähnenswert ist, dass viele Platten Gemeinschaftsproduktionen mit befreundeten Künstlern waren, während andere allein Dieter Roth zuzuschreiben sind. Die Umschlaghüllen waren hingegen immer das alleinige Werk von Dieter Roth, selbst wenn es vereinzelt eine Zusammenarbeit gab, wie bei dem Cover *Misch- und Trennkunst*, das unter Mitwirkung von Arnulf Rainer entstand – auf beiden Seiten des Covers je ein Photo, das durch Zeichnungen ergänzt wird – oder wie bei der Platte *Autofahrt No 1*, die in Zusammenarbeit mit Björn Roth entstand. Für die Schallplattenhüllen von *Selten gehörte Musik* arrangierte er



Plakat von Dieter Roth für Mauricio Kagels Konzert
Die Erschöpfung der Welt, 70 × 100 cm, 1980

Zeichnungen, Collagen, überarbeitete Fotografien und Collagen aus Konzertfotografien. Für manche Schallplatten entwarf er Aufkleber, die man selbst nach Belieben auf die Cover kleben konnte. Für zahlreiche Ausgaben illustrierte er sogar die Innenseiten der Schallplattenhüllen. Auf den meisten Plattenhüllen von Dieter Roth wird allenfalls durch Collagen aus Konzertfotografien auf die Musik Bezug genommen. Allerdings gibt es ein besonderes Werk von ihm, in dem er die Welt der Klänge meisterhaft darstellt: das Plakatprojekt für das Konzert *Die Erschöpfung der Welt* von Mauricio Kagel. Das Plakat

evoziert auf wunderbare Weise die schönste Klangfülle, die ein musikalisches Werk erreichen kann. Auch mit Hilfe des Mediums der Kassette – der heute fast vergessenen Compact Cassette – schuf Dieter Roth unzählige persönliche Aufnahmen, u. a. die Reihe *Harmonica Curse*, deren Ausgaben er jedes Mal

ein Selbstportrait als Polaroidfotografie beifügte. Er gestaltete auch einen viele Kassetten umfassenden Kassettensculpturenschrank. Insgesamt hinterliess er ausgesprochen vielgestaltige Klangpublikationen.

Dieter Roth war ebenfalls Herausgeber zahlreicher Bücher und Schallplatten unter dem Label *Dieter Roth's Verlag* oder *Dieter Roth's Familienverlag*. Er veröffentlichte Platten von André Thomkins, Hermann Nitsch, Dominik Steiger und vielen anderen, die alle ihre eigenen Plattenhüllen illustrierten. Als bildende Künstler legten sie Wert darauf, die Umschlaghüllen ihrer eigenen Platten selbst zu entwerfen, denn diese waren hervorragende Aushängeschilder, um bekannter zu werden. Manche von ihnen gestalteten auch Plattenhüllen für befreundete Musiker oder Gruppen.

Zahlreiche bildende Künstler wagten sich auf das Gebiet der Klangkunst vor; oftmals waren sie musikalisch völlig unbedarft. Aber andere, wie Dieter Roth, hatten musikalische Vorkenntnisse und machten sogar regelmässig Musik. Sie mussten jedoch hart gegen sich selbst ankämpfen, um zu ihrer bezaubernden Jungfräulichkeit zurückzufinden. In einem Einführungstext, den ich für seine Ausstellung 1992 in Bremen schrieb, bezeichnete ich Dieter Roth als «wahren Meister des Nichtkönnens». In der Tat war ihm jedes Mittel recht, und er verstand es, aus jeder Not eine Tugend zu machen. Seine konsequente Ablehnung, eine Technik zu beherrschen oder sich künstlerisches oder musikalisches Know-how anzueignen, spiegelt sich in seinem akustischen Werk wider. Als sehr guter Pianist wehrte er sich beständig gegen jede Virtuosität, und gerade deshalb wurde er zum Virtuosen der klanglichen Freiheit und schuf eine Musik, die die Grenzen des Erträglichen erreichte. Was die gemeinsamen Konzerte anbelangt, die meistens durch seine Initiative unter Mitwirkung seiner Freunde Hermann Nitsch, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Arnulf Rainer, Richard Hamilton, Dominik Steiger und anderen stattfanden, so spielte vor allem ihr Event-Charakter eine wichtige Rolle bei der Wahrnehmung und Anerkennung seiner Werke. Dabei zwang er auch den Betrachter, Zuhörer und Leser seiner



André Thomkins, *Bösendorfer*, 31.5 × 31.5 cm, Dieter Roth's Verlag, Stuttgart, 1981

Musik, seiner Arbeiten der bildenden Kunst, seiner Poesie und seiner Filme, ihre kulturelle Vorprägung hinter sich zu lassen, um in neue Welten vorzudringen.

Für einen Nicht-Insider wäre es unmöglich, aus einer Ansammlung von Schallplatten diejenigen herauszufischen, deren Cover von Dieter Roth entworfen wurden. Für den Insider ist es jedoch leicht, sie an ihrem unkonventionellen Aussehen zu erkennen. Dies ist das Ergebnis seiner Ablehnung, seinen Projekten und seinem Werk insgesamt einen bestimmten Stil zu verleihen. Das macht ihn schwer definierbar.

1989 schuf ich nach dem Beispiel der musealen grafischen Sammlungen das Projekt *Ein Museum in einem Museum* innerhalb des neu gegründeten *Neuen Museums Weserburg* in Bremen. Ziel war es, Künstlerpublikationen zu sammeln und daraus ein Programm mit Einzelausstellungen und thematischen Ausstellungen zu entwickeln. In diesem Rahmen durfte eine Ausstellung zu den literarischen Werken von Dieter Roth nicht fehlen, zumal er meines Erachtens einer der Vorreiter des Künstlerbuchs war, wenn nicht der Vorreiter überhaupt. Mit seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe und seinem beispiellosen Fachwissen schuf er ein Gesamtwerk an Büchern, das gewissermaßen alle kreativen Möglichkeiten ausschöpfte, die das Medium Buch zu bieten hat. Die Dieter Roth-Ausstellung war hauptsächlich den *Gesammelten Werken* gewidmet, die Hansjörg Mayer veröffentlicht hatte. Aber auch andere Aspekte seiner Publikationen wurden gezeigt, darunter eine Auswahl seiner Schallplatten.



Harmonica Curse Nr. 49, Polaroidfoto,
10.8 × 8.9 cm, Audio Arts, London, 1981

Wie viele Publikationsformen bildender Künstler, die aus den Strömungen der ausgehenden 1950er-Jahre stammen, einer Zeit, in der sich zahlreiche Künstler über die Grenzen der Gattungen hinwegsetzten, zeugen auch die Schallplatten von

der Freiheit, mit der sich Künstler für alle Disziplinen öffneten, um die Ketten zu sprengen, die ihnen seit langem von einer oft bewegungsunfähigen Welt angelegt worden waren. Leider tendiert die Kunstszene, die häufig sowohl vom Markt ausgebremst wird als auch von einem Publikum, das sich ungern auf

Neues einlässt, seit den 1980er-Jahren dazu, sich von Geschmacksratgebern und Anlageberatern leiten zu lassen.

Dieter Roth legte, wie er selbst sagte, wenig oder gar keinen Wert auf die Beständigkeit seiner Werke. Er ging sogar so weit, Kunstwerke aus Schokolade zu schaffen – unter anderem seine Büste! – oder eine Bananenscheibe auf ein Löschpapier zu montieren, das den Stempel einer Tischdarstellung trägt, um das Ganze in eine durchsichtige Spielkarten-Plastikbox zu verpacken. Und er verwendete noch ganz andere verderbliche Lebensmittel. Was sein akustisches Werk anbelangt, das auf Schallplatten festgehalten wurde, so haben wir es den Materialeigenschaften derselben zu verdanken, dass diese Werke ihren Urheber am längsten überleben werden. Tatsächlich kann man den Sound einer Platte ohne Plattenspieler, ohne elektrischen Strom, nur mit einer einfachen Nadel zu Ohren kommen lassen, indem man die Schallplatte auf der Fingerspitze drehen lässt. Kassetten und CDs dagegen sowie andere Erfindungen jüngeren Datums zerstören sich von selbst oder lösen sich irgendwann im Nichts auf.



P. O. TH. A. A. VFB (Portrait of the artist as Vogelfutterbüste), Schokolade und Vogelfutter, 21 × 14 × 12 cm, 1968 / 1969

GUY SCHRAENEN

An attempt to write a text about Dieter Roth's record covers... and several additional thoughts

When in the early 1960s I began to collect all forms of artists' publications – books, multiples, magazines, printed works of all kinds and, of course, records reproducing the sound works of artists of the avant-garde, sound poetry or sound researches by visual artists – the creative diversity of record covers particularly attracted my attention. They gave an unexpected overview of the visual diversity resulting from the aesthetic characteristics specific to the manifold movements developing at that time and the creative richness of the different tendencies.

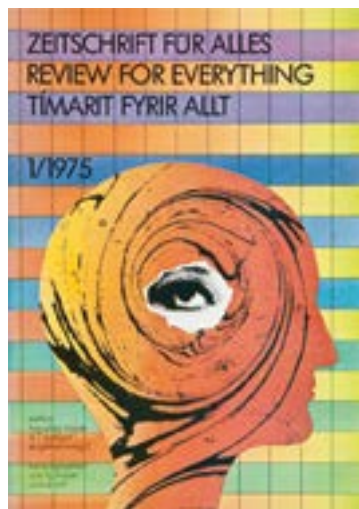
The same material: cardboard; the same format: 30 × 30 cm, the format necessitated by the dimensions of vinyl records. Works were generally created specifically to be used on the covers of records. Records and their covers became an ideal revelatory product, assembling image and sound in a single publication. Artists of all tendencies including conceptual art, Fluxus, Neue Wilde, Pop Art and Nouveau Réalisme took admirable advantage of this format. Tactile, visual and auditory pleasure blended into an ideal whole and many of these records have become coveted collectors' items impregnated with nostalgic memories.

Participating as publisher, in the Frankfurt Book Fair from the late 1980s for a few years, I was in constant contact with some of the fervent admirers of Dieter Roth, and indeed with those who collaborated with him in various ways: Hansjörg Mayer, book and record publisher, Rainer Pretzell, printer and publisher of

books and prints, Barbara Wien, bookshop owner and publisher of the last editions of the magazine *Zeitschrift für Alles* and later publisher of his interviews, Hanns Sohm, collector, archivist and... dentist of the artist and Jan Voss, artist, former student, co-founder of the bookshop *Boekie Woekie* and publisher of Dieter Roth's last publications. All these people shared the common pleasure of evoking their adventures and misadventures, but also of evoking their admiration for him. As the only one who did not know Dieter Roth, I had become a privileged voyeur. The publications that these individuals presented, their comments and their experience and knowledge of the man and his work gave me a rare insight enabling me to approach him in my turn. I learned of certain aspects of his unbridled lifestyle, but more importantly of his artistic universe, unbridled both formally and in terms of the disciplines he practised. He drew, created books, assembled, filmed, made music and much more besides.

After having organised several projects devoted to sound, I have always been keen to bring together sound and visual discoveries. In 1995 I organised *Vinyl, Records and Covers by Artists*, a large travelling exhibition dedicated to this important aspect of the artistic creation of the last century; more than 1 000 items were displayed. The whole showed perfectly the richness of this universe, bringing together visual works and rare sound works. A public familiar with the visual works was less familiar with the sound works. The oeuvre of Dieter Roth naturally occupied a prominent place in the exhibition, with a whole section bringing together his works: cassettes and numerous documents relating to the *Selten gehörte Musik* projects, including posters by Günter Brus. Visitors could see all the record covers as well as listen to most of his sound works.

The exhibition *Vinyl* testified to the creative diversity of Dieter Roth, who produced around 15 records of which several were double or triple discs. Drawings, collages, retouched photos, collages of concert photos for the *Selten gehörte Musik* records. Note that while some records are the work of Dieter Roth alone,



Zeitschrift für Alles, Review for Everything, Timarit fyrir allt Nr. 1, edition hansjörg mayer, Stuttgart / London / Reykjavík, 16.5 × 23 cm, 1975

many are collaborations with his artist friends, even if he was the initiator of the projects. The covers, on the other hand, were always the work of Dieter Roth alone although there were some



Hermann Nitsch, *musik der 60. aktion, berlin*
1978, 31.5 × 31.5 cm, Roth's Verlag, 1979

rare collaborations, as for *Misch- und Trennkunst* in collaboration with Arnulf Rainer – a photo on the two sides of the cover embellished with drawings – or the record *Autofahrt No 1*, produced in collaboration with Björn Roth. He produced several double or triple boxed vinyl discs. For certain of these he added labels to be stuck on the records at random. He illustrated the inner sleeve and the labels of many editions, creating multi-faceted publications. Several of Dieter Roth's record covers evoke music only by patchworks of concert photographs, but he evokes the realm of sound in a masterly way in his poster project for the concert *Die Erschöpfung der Welt* by Mauricio Kagel. This poster evokes to perfection the

amplitude that a musical work is capable of attaining. With the aid of the sound cassette, Dieter Roth multiplied innumerable personal recordings including the *Harmonica Curse* sequence, each part of which was accompanied by a Polaroid self-portrait. He also assembled numerous cassettes in cupboards, creating sculpture-sound-works.

Dieter Roth also published numerous books and records under the label *Dieter Roth's Verlag* or *Dieter Roth's Familienverlag*. He published records by André Thomkins, Hermann Nitsch, Dominik Steiger and many others, all of whom illustrated their own record covers. As visual artists they were keen to conceive their own record covers, an ideal support for the diffusion of their works. Some artists also created record covers for musician friends or for groups.

Many visual artists were able to explore the domain of sound creation without any kind of musical baggage; but others, including Dieter Roth, who had some musical knowledge or even played music regularly, had to battle under duress to recapture that magnificent virginity. In the introductory text that I wrote for his exhibition in Bremen in 1992 I described Dieter Roth as “the master of the ill-made” and indeed he used all techniques

and turned every flaw to his advantage. His systematic refusal of the mastery of a technique, of visual or musical savoir-faire, is also evident in his sound works. Although an excellent pianist he refused, indeed constantly battled against, all virtuosity; but he became the virtuoso of the liberty of sound, making music that pushed the limits of inaudibility. As for the collective concerts that were usually organised on his initiative with participation from his friends Hermann Nitsch, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Arnulf Rainer, Richard Hamilton, Dominik Steiger and others, the specific context of the show played an important role in the perception and the appreciation of the work. In his music, as in his visual works, his poetry and his films, he obliged the spectators/listeners likewise to rid themselves of their acquired culture in order to penetrate into new realms.

It would be impossible for an uninitiated person to select from a pile of records the one whose cover had been conceived by Dieter Roth. For the initiated, on the other hand, his covers are easily identifiable by their non-conformist appearance, and his refusal of formatting impregnated these covers, and his entire oeuvre, with an indefinable but specific character attributable only to him.

In 1989, along the lines of a cabinet of engravings, I created *Ein Museum in einem Museum* (a Museum within a Museum) in the newly-founded *Neues Museum Weserburg* in Bremen, Germany. The purpose of this project was to collect publications by artists and to develop a programme of monographic or thematic exhibitions in the museum. In this context I could not miss out on the opportunity to organise an exhibition devoted to the books of Dieter Roth who in my opinion is one of the pioneers, if not the pioneer, of the artist's book. He developed, with prolific inventiveness and rare savoir-faire, a body of work in this field which explored almost all the creative pathways opened up by



Harmonica Curse Nr. 17, Polaroid photo, 10.8 × 8.9 cm, Audio Arts, London, 1981



Taschenzimmer, Banana slice over tacks on a stamped image in a plastic box, mounted in object box, 11 × 7.5 × 2 cm, signed and dated, edition vice versa, 1968

the medium of the book. The exhibition was devoted mainly to the *Gesammelte Werke* (Collected Works) published by Hansjörg Mayer but other aspects of his published work were also displayed, including a selection of his records.

Records, like all forms of artists' publications, were born of the artistic movements developed since the late 1950s, a period when numerous artists transcended the barriers of genre and demonstrated the freedom with which they tackled all disciplines in order to break the fetters that had long been imposed by an ossified world. Alas the development of art, which is often imprisoned by the market and by a public with little curiosity for discoveries, has, since the 1980s, allowed itself to be guided by the new advisors in matters of taste and investment.

Dieter Roth claimed to attach little importance to the longevity of his works, to the extent that he produced works in chocolate – including his bust! – or inserted a slice of banana placed on a sheet of blotting paper with the impression of a rubber stamp representing a table in a plastic box, and worked with many other perishable foodstuffs. Their material quality means that his sound works reproduced on records will outlive their author the longest. It is possible, without a record player or electricity but with a simple needle and turning the disc on one's finger, to become familiar with the sound content of a record; but cassettes, CDs and other more recent inventions will spontaneously disintegrate or disappear somewhere in the air.



Catalogue by Guy Schraenen for the exhibition *Museum in einem Museum* (a Museum within a Museum), Dieter Roth. *Wusten sie schon, daß alles Gedruckte gut ist? Gesammelte Werke u. a., Ausstellung 20. September–29. November 1992*, Sammlung Künstlerbücher Band 4, Neues Museum Weserburg Bremen, 1992



Tom Phillips:
Wright on Thames &
Hudson

A HUMMINGBIRD

Records

Schallplatten

Dieter Roth's Musik / Music

1	Text-Sound Compositions 3: A Stockholm Festival 1969	28
2	Tonalfabet	30
3	3. Berliner Dichterworkshop	38
4	Novembersymphonie (Doppelsymphonie)	46
5	Münchener Konzert Mai 1974	54
6	Streichquartett 558171 (Romenthalquartett)	64
7	Canciones de Cadaqués	72
8	Das Berliner Konzert	80
9	TOTE RENNEN Lieder	88
10	Die Radio Sonate	96
11	"Collaborations" Readings	104
12	Autonom-Dialogische Thematik	106
13	Ratio-Konditio	112
14	Autofahrt No 1 / Bilferð Nr 1	118
15	The Kümmerling Trio plays No 1 & 2	124
16	Abschöpfsymphonie. Die Abschöpfung	132
17	THY QUATSCH est min Castello	142
18	LIVE TO AIR – artists' sound works	150

Title:

Text-Sound Compositions 3:
A Stockholm Festival 1969

Label:

Sveriges Radio; Fylkingen Records, Stockholm;
RELP 1072

Recording:

1969, Swedish national centre for electronic
music and sound art (Elektronmusikstudion),
by Lars-Gunnar Bodin

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition of
approx. 400–500; single-colour offset print
on cardboard

Released:

1969

The album was re-released in a 5CD box set in
2005 by Fylkingen Records, Stockholm.

Credits:

Svante Bodin, Sten Hanson, Åke Hodell, Dieter
Roth, Emmett Williams

Dieter Roth und Emmett Williams wurden 1969 an das «International Festival of Text-Sound Composition» in Stockholm eingeladen. Die LP's wurden am Festival verschenkt. | In 1969, Dieter Roth and Emmett Williams were invited to the "International Festival of Text-Sound Composition" in Stockholm. The LPs were distributed free at the festival.

**Tracklist:****SIDE A**

Åke Hodell:
Where Is Eldridge Cleaver?

SIDE B

Dieter Roth & Emmett Williams:
Around the Corner Variations

Sten Hanson:

- a) Western Europe 1969
- b) La destruction de votre code
génétique par drogues, toxines
et irradiation

Svante Bodin:

Transition to Majorana Space...



2

Tonalfabet

Gesammelte Werke – Band 18

Title:

Tonalfabet
for N. J. Paik & Charlotte Moorman, 1965
Gesammelte Werke – Band 18

Recording:

2.10.1979

Released:

1981

Credits:

Dieter Roth

Label:

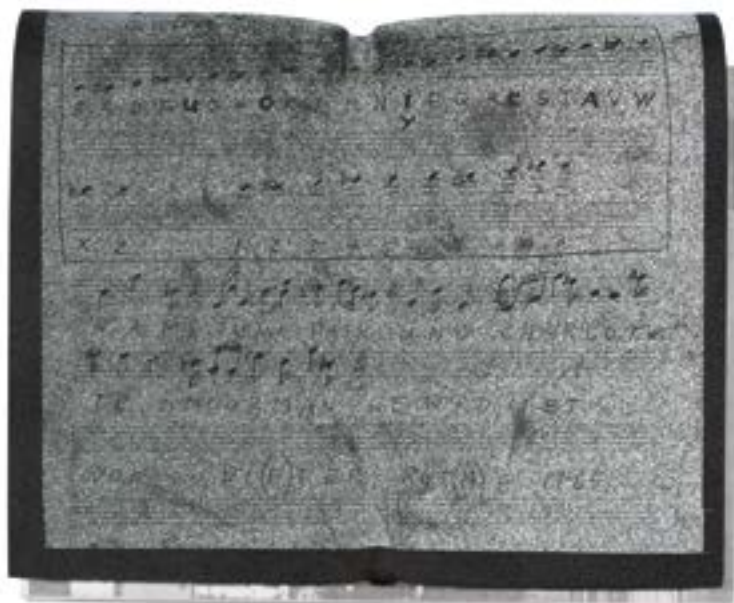
edition hansjörg mayer, Stuttgart / London /
Reykjavík

Design:

Dieter Roth

Details:

Deluxe edition of *Gesammelte Werke – Band 18*,
edition of 100; endless tape embedded in screen
printed rubber die-cut wrap, cassette individually
labelled



*Unheimlich komplizierte Figuren
erblühen lassen.*

Dieter Roth

— **Tonalfabet – für alles geschriebene und gedruckte**

Die Idee, Buchstaben Töne zuzuordnen und so Texte in Klangfolgen zu übersetzen, ist vermutlich so alt, wie sich Musik und Sprache des Schriftmediums bedienen. In der europäischen Musikgeschichte lässt sich diese Tradition mindestens bis zur ersten Jahrtausendwende zu Guido von Arezzo zurückführen und entlang kabbalistischer Symbolik oder vielfältiger Ausnutzungen der Tonbuchstaben (B-A-C-H, A-F-F-E usw.) bis in die musikalische Moderne, beispielsweise zu Olivier Messiaens *Des Canyons aux Etoiles*, verfolgen. Dieter Roths *Tonalfabet* steht primär in einer anderen Tradition, wie der Untertitel «für alles geschriebene und gedruckte» deutlich macht: Es findet zunächst Anwendung aus der Warte des Dichters Konkreter und Visueller Poesie, als Möglichkeit, ein Zeichensystem in ein anderes zu übersetzen und so eine Art «Sonifikation» von Literatur oder umgekehrt die Semantisierung von Tonfolgen zu erhalten. Dies beschäftigte nicht nur Roths künstlerisches Umfeld (Emmett Williams, Gerhard Rühm, André Thomkins), sondern entsprach in den 1960er-Jahren auch aktuellen Fragestellungen der Kybernetik. So war der Auslöser für Roths *Tonalfabet* tatsächlich der Auftrag einer Computerfirma, da «die Sache aber [...] nicht durchgeführt werden konnte, liess ich mich auf mein (eigenes) Vergnügen zurückfallen und machte noch kurze Zeit lang Notenbeispiele. Die Vokale ordnete ich, in einem der Versuche, in einem C-dur Akkord an; [...] Ich gedachte auch, die Lautzeichen (Buchstaben) ihrer Häufigkeit entsprechend Tonarten zuzuordnen; die häufigsten Buchstaben – z. B. im Deutschen – sollten die Tonart bringen oder halten oder aufführen, wogegen die selten gebrauchten zwischen den anderen, die Tonart störend, auftreten gemusst hätten. Eine andere Sprache, mit diesem Arrangement bedacht, aufgeführt hätte – nachdem der Hörer sich an die Spielweise des deutschen Textes

gewöhnt – skurril (?) geklungen» (*Ladenhüter*, 1983). Roth experimentierte auch mit anderen Referenzgrößen als Buchstaben – etwa verschiedenen Lautqualitäten und unterschiedlichen Schriftsystemen (Notenschrift, Blindenschrift u.a.) –, um dabei visuell teilweise zu ähnlichen Resultaten zu gelangen wie in seinem Stempelalphabet *MUNDUNCULUM* (1967). Zunächst verfolgte er diese Idee weiterhin verbunden mit einem entsprechenden Automaten, der Töne erzeugte, und dachte auch an raffinierte Programmierungen zur Vermeidung allzu mechanischer Wiederholungen identischer Zeichenfolgen: «Zum Beispiel wenn du <A> drückst, kommt irgendein Ton. Aber wenn 10 mal gedrückt ist, kommt ein anderer Ton. Oder alles, was du spielst, wird gespeichert und sobald der Buchstabe <X> kommt, werden 3 Sekunden von allem, was schon getönt hat, gespielt» (*Gesammelte Interviews*, 1979). «Mittels des Computers hätte man die Tonarten, oder dann die Buchstaben-Ton-Zugehörigkeiten zum Fluktuieren bringen können. Oder man hätte statt einzelner Töne – pro Buchstabe oder Laut (!) – die Tonreihen (z.B. Melodien oder Sprachgebilde[]) voraussetzen können: [...] Gewisse Buchstaben, sobald soundsooft erschienen, hätten Nachrichten aus Verkehr, Schlachthaus, Krankenhaus in Krieg und Frieden, und ähnliche Mitteilungen zum Abspielen (Aufzeichnen) gebracht. [...] Das Gerät hätte [...] Töne in Geräten ausgelöst, welche im Walde – mehr oder weniger weit entfernt – aufgestellt oder angebracht worden wären. [...] In den späten 70ern sprach ich mehrere Male mit einem Computermann, der wollte mir einen Telexapparat umbauen auf meinen Plan hin. Aber die schnelle Entwicklung der Geräte dieser Art (ich hörte zu jener Zeit zum ersten Male, und mit Neid und Mis[s]vergnügen, eine Japanische Rechenmaschine Schubertmelodien spielen, <Bal[l]ettmusik aus Rosamunde>), nahm uns beiden die Energie zum Weitermachen» (*Ladenhüter*, 1983). Roth, durchaus stolz auf seine <Erfindung>, aber mit der technischen Umsetzung überfordert, hat später «eine primitiv-mechanische Version des kompliziert=elektrischen Traumes»



Die Olivetti-Yamaha-Grundig Combo, Schreibmaschine, Orgel, Kassettenrecorder, Lampe, Polaroidkamera, Büromaterial, 200 × 170 × 120 cm, 1965–1982, Privatsammlung

erstellt, die *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982): Sie ist bis heute nicht nur ein begehrtes Ausstellungsobjekt, sondern blieb von Roth selbst insofern länger in Gebrauch, als dass er gelegentlich Texte und sogar Briefe auf dieser Apparatur tippend in Tonfolgen und schliesslich akustisch auf kleine Tonbändchen übertrug. Eine musikalische, sogar konzertante Anwendung von Roths *Tonalfabet* erfolgte 1965 in Providence durch Nam June Paik und dessen Duopartnerin Charlotte Moorman, indem sie ein *Lullaby* von Charles Whipple in Töne übersetzten und so aufführten. Roth hat in der Vorzugsausgabe der *Gesammelten Werke, Band 18* (1971), das darin auf Seite 206 abgedruckte *Tonalfabet* in die Gestaltung des Schaumstoffeinbandes einfließen lassen und eine Endloskassette integriert, auf der er die Tonfolge des *Tonalfabets* selber auf dem Klavier spielt. Somit kann man sich beim Lesen des Buches endlos dieses Alphabet anhören und wäre imstande, allmählich zu «allem geschriebenen und gedruckten» Tonfolgen zu imaginieren und so «unheimlich komplizierte Figuren erblühen [zu] lassen».

MICHEL ROTH



Gesammelte Werke – Band 18, edition hansjörg mayer, 1971

*Allow incredibly complicated
figures to blossom.*

Dieter Roth

— Tonalphabet – for everything written and printed

The idea of assigning notes to letters in order to translate texts into series of sounds has probably existed for as long as music and language have both made use of written media. In European music history, this tradition dates back at least as far as Guido of Arezzo in about the year 1000. From there we can trace its history through Kabbalistic symbolism via the multifarious use of note names (from B-A-C-H to A-S-C-H) up to musical modernism, as for example in Olivier Messiaen's *Des Canyons aux Etoiles*. Dieter Roth's *Tonalphabet* belongs primarily to a different tradition, as his secondary title "for everything written and printed" makes clear. He employed it initially from the perspective of concrete and visual poetry, as a means for him to translate one system of signs into another and thereby attain a kind of 'sonification' of literature, or, vice versa, a semantisation of melody. This was something that attracted the attention not just of Roth's artist colleagues (such as Emmett Williams, Gerhard Rühm and André Thomkins) but in the 1960s also found echoes in the then current questions surrounding cybernetics. As it happens, the catalyst for Roth's *Tonalphabet* was a commission from a computer company; but since "the matter... could not be carried through, I fell back on doing it for my own pleasure and for a brief while made music examples. In one of my attempts I ordered the vowels in a C-major chord; [...] I also thought of assigning phonemes (letters) to keys according to their frequency; the most frequent letters – e.g. in German – should bring the key or pause it or paraphrase it, whereas the less-used letters would have had to appear between the others, thus disturbing the tonality. Using another language with this system – after the listener had become accustomed to the style of the German language – would have sounded bizarre (?)" (*Ladenhüter*, 1983). Roth also experimented with referential criteria other than the

letters of the alphabet – such as different sound qualities and different writing systems (musical notation, Braille script etc.) in order to achieve results that were, in part, visually similar to his “stamp alphabet” *MUNDUNCULUM* (1967). He initially continued to pursue this idea, linked up with a corresponding automaton that produced notes, and he pondered subtle programming possibilities in order to avoid an all-too-mechanical repetition of identical series of signs: “For example, when you press ‘A’, some note or other comes out. But when it’s pressed 10 times, another note sounds. Or everything that you play is stored and as soon as the letter ‘x’ comes, 3 seconds of everything that has already sounded is then played” (*Collected Interviews*, 1979). He further wrote: “Using the computer, one would have been able to make the keys, or at least the letter-note-affiliations, fluctuate. Or instead of individual notes – one per letter or sound (!) – one could have brought series of notes (e.g. melodies or speech objects[]): [...] certain letters, as soon as they appeared so and so many times, would have prompted the play-

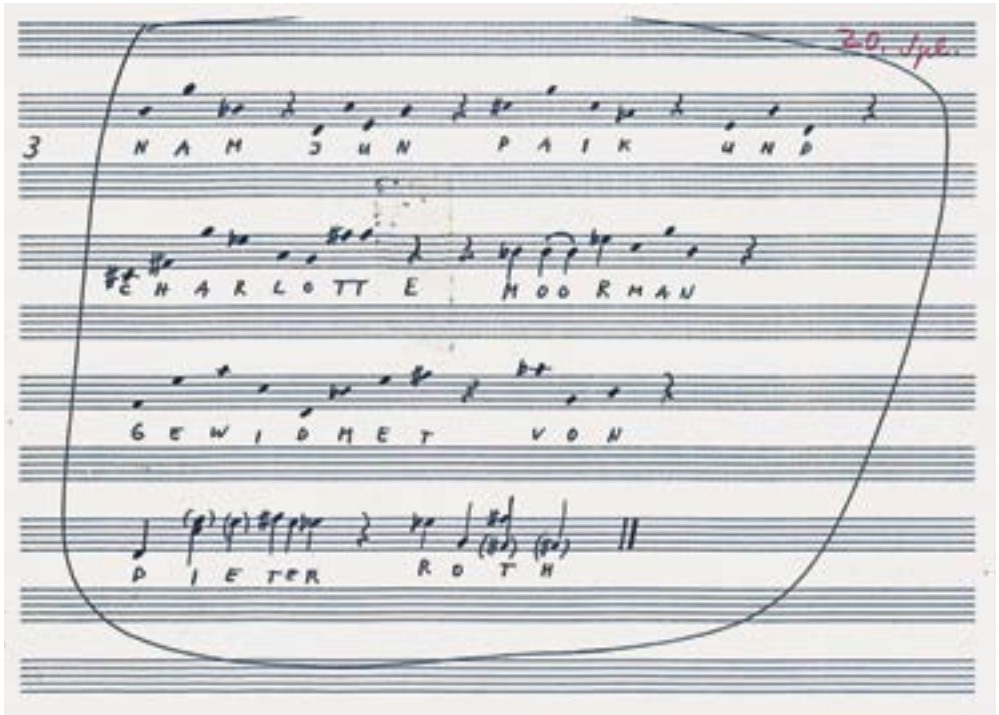
back of news about traffic, the abattoir, hospitals in war and peace and similar communications (recordings) [...] The machine would have [...] triggered notes in machines that would have been placed in the forest, at greater or lesser distances from each other [...] In the late 70s I spoke several times with a computer guy who wanted to convert a telex machine to make it suitable for my plan. But the swift development of machines of this kind robbed us both of the energy to continue with it (back then I heard for



Dieter Roth and Nam June Paik at their opening of the exhibition “Von hier aus – Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf”, Düsseldorf, 28. 9. 1984, Foto: Gaechter und Clahsen

the first time, and with envy and displeasure, how a Japanese computing machine was playing Schubert melodies, ‘The Ballet music from Rosamunde’” (*Ladenhüter*, 1983)

Roth was very proud of his ‘invention’, but overextended himself with its technical implementation. Later, he created “a primitive=mechanical version of the complicated=electrical dream”, namely the *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982). Down



to the present day it remains not just in demand for exhibitions, but was used for a while by Roth himself. He would occasionally type texts and even correspondence into the machine, using it to create series of notes that he would then play and record on small tapes. A musical application of Roth's *Tonalfabet* – as a live performance, no less – was made in 1965 in Providence by Nam June Paik and his duo partner Charlotte Moorman, who translated a *Lullaby* by Charles Whipple into notes and performed it. In the deluxe edition of his *Collected Works Vol. 18* (1971), Roth printed the *Tonalfabet* on p. 206 and used it for the design of the foam plastic cover and an endless cassette on which he himself played the series of notes of the *Tonalfabet* on the piano. Thus, when reading this book, one can listen to this alphabet endlessly and would little by little reach a position in which one might imagine series of notes for “everything written and printed” and thereby “allow incredibly complicated figures to blossom”.

A small piece of music by Dieter Roth, dedicated to Nam June Paik and Charlotte Moorman, appears in the *Splittersonate* (Band 2 der *Bibliothek des Angefangenen*), Dieter Roth's Verlag, Basel / Amsterdam, 1994



3

3. Berliner Dichterworkshop

Selten gehörte Musik

Title:

3. Berliner Dichterworkshop
Selten gehörte Musik

Recording:

12.–13. 7. 1973, apartment of Rudolf Prinz zur Lippe, Meinekestrasse 6, Berlin

Released:

1973

Credits:

Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener

Label:

edition hansjörg mayer, Stuttgart / London /
Reykjavík; F 65 040

Design:

Dieter Roth (cover design and photos)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 900; three-colour offset print on cardboard

A deluxe edition (with an original print by the
artists) of 100 signed and numbered copies was
planned and advertised, but never realised.

**Tracklist:****SIDE A**

Untitled

SIDE B

Untitled

Du liebe Zeit!

Oswald Wiener

— Selten gehörte Musik: 3. Berliner Dichterworkshop

Die erste Platte von Roth, Rühm und Wiener ist ein *Dichterworkshop*. Erst die Coverrückseite erwähnt *Selten gehörte Musik*. Polaroids zeigen die drei Autoren in dezidiert unmusizierenden Posen, und so scheinen die unverständlichen Sprachlaute zu Beginn der Platte zunächst eher an den nur wenige Monate zurückliegenden gemeinsamen *Glossolalen Dichterworkshop* anzuknüpfen. Doch während der Mitschnitt der damaligen Übung

in «kehlkopfkrobatik» (Rühm) unveröffentlicht blieb, wird beim Hören des 3. *Dichterworkshops* sofort klar, dass hier «Workshop» auch die nachträgliche Manipulation des Aufgenommenen mittels eines professionellen Magnetophons einschliesst. Und so kommt die Musik ins Spiel, etwa mit bereits nach wenigen Sekunden ins Geplapper eingestreuten Klavierakkorden. In einer kurzen melodisierten Vokalübung finden darauf Sprach- und Musikklänge zusammen, und auf einige verhallte Knackgeräusche, die sich im Verlauf der Platte zunehmend zu einem eigenständigen Motiv entwickeln, folgt ausgedehntes, offensichtlich mehrspurig aufgenommenes Klavierspiel: Sehr dicht und motorisch, doch aus diskreten Schichten bestehend, oft repetitiv, doch zugleich stolpernd und stotternd, somit unvorhersehbar – auch wenn die Vorgänge musikalisch denkbar simpel sind und bevorzugt die Tastatur räumlich durchschreiten. Die Sprache tritt zunächst nur gelegentlich in Erscheinung, indem eine lückenhaft nummerierte Folge von Musikstücken angesagt wird. Ab «Zweite Serie. Erstes Stück» wird die Machart der Klavierstücke aufs Vokale rückübertragen, wobei scharf artikulierte





Druckgrafiken von Oswald Wiener, Gerhard Rühm und Dieter Roth für die Vorzugsausgabe des 3. *Berliner Dichterworkshops*, welche jedoch nie erschienen ist, Sammlung Hansjörg Mayer, London

Laute auf heulenden Falsettgesang treffen. Zunehmend verdichtet sich die Montage, dazu treten punktuell die melodisierten Vokalfolgen und die Knackgeräusche wieder auf, und sogar die Ansage weiterer Nummern wird nun mit «Shattereffekt» integriert. Die «Dritte Serie. Erstes Stück» bringt mit kraftvoll gepfeiften Tönen ein neues Element ein, das, zunehmend denaturiert, gegen Ende mit den Vokallauten zu einem dichten Gewebe zusammenwächst. Dies setzt sich praktisch nahtlos auf der Plattenrückseite fort. Dann treten längere Pausen auf und eine «Nächste Serie. Erstes Stück» wird angekündigt: Jetzt wird



Coverentwurf von Dieter Roth, Sammlung Hansjörg Mayer, London

gefleht und mit pathetischem Gestus gesummt; der verfremdende Einsatz des Magnetophons wird offensichtlich, etwa wenn gleich nochmals die «Nächste Serie. Erstes Stück» angesagt wird (diesmal mischen sich bellende Laute mit langgezogenen Glissando-Linien) oder wenn die Stimmakrobaten durch Erhöhung der Bandgeschwindigkeit zu keifenden Zwergen mutieren. Auf die «Nächste Serie» folgt die «Sechste Serie», nun nicht mehr mit Konkreter Poesie, sondern mit affektierten Deklamationsvariationen von Joseph Eichendorffs berühmten Zeilen «Es war, als hätt' der Himmel / Die Erde still geküsst». Dazu eine Klavierbeglei-

tung, die zwischen romantischem Satz und zeitgenössischer Manipulation im Instrumenteninneren changiert. Generell wird man als Hörer immer mehr technischen Reproduktionsmechanismen ausgeliefert; die Knackgeräusche werden teilweise sehr dominant, und die Variationen wirken fragmentiert und reissen unschön ab, ganze Passagen erscheinen mehrfach, zu Endlosschlaufen kopiert. Hier werden offensichtlich Ideen verwirklicht, die sich Rühm und Wiener bereits in der Zeit der Wiener Gruppe in Form eines ««schallplatten-funktionellen» akustischen cabarets» ausgedacht hatten: «geräusche, als wäre der apparat kaputt», «gepresste plattenfehler»; auch sollten damals «ordinäre geräusche» und «verlegenheitssilben (ohne informationsgehalt) [...] sehr rasch hintereinander» Verwendung finden – dies alles geschieht am Ende dieser Platte tatsächlich, in Verbindung mit den Knackgeräuschen, dem «Shattereffekt» und vereinzelt Rückkopplungen. Mit einer tieftransponierten rhythmischen Pulsation, die allmählich in einen kontinuierlichen Ton übergeht, schliesst diese Platte, und damit erschliesst sich zugleich ein auch für die kommenden Musikprojekte zentrales Thema: «Du liebe Zeit!» ruft Oswald Wiener.



Entwurf von Dieter Roth des LP-Covers für die geplante Vorzugsausgabe, 1973, Sammlung Hansjörg Mayer, London
Sketch by Dieter Roth for the record cover of the planned deluxe edition, 1973, collection Hansjörg Mayer, London

Oh dear!

Oswald Wiener

— Rarely Heard Music: The 3rd Berlin Poetry Workshop

The first record by Roth, Rühm and Wiener is a *Poetry Workshop*. Only the back cover mentions *Rarely Heard Music*. Polaroid snapshots show the three authors in decidedly unmu-sicking poses, and thus the incomprehensible speech sounds at the beginning of the record initially seem to tie in with the *Glossolalian Poetry Workshop* that had taken place just a few months earlier. But whereas the live recording of these earlier exercises in “voice-box acrobatics” (Rühm) remained unpublished, when one listens to the *3rd Poetry Workshop* it becomes immediately obvious that “workshop” here also encompasses the subsequent manipulation of a recording by means of a professional Magnetophon. And so music indeed comes into play, for example with the piano chords that are interspersed with the babbling after just a few seconds. A brief, melodising vocal exercise then brings the sounds of speech and music together. Several clicking noises echo away – in the course of the record these develop increasingly into an independent motive – and are then followed by an extended passage on the piano that has clearly been recorded on multiple tracks. This is very dense and motoric, but also comprises several discrete layers, often repetitive, and yet at the same time stumbling, stuttering and thus unpredictable, even though the procedures involved are in musical terms as simple as one could imagine – demonstrating a preference for simply perambulating across the length of the keyboard. At first, language only surfaces occasionally, with announcements of the numbering (albeit incomplete) of the different pieces of music. At “Second series. First piece”, the style of the piano pieces is transferred back to the vocal offerings, with sharply articulated sounds encountering howling falsetto singing. This montage becomes increasingly dense, with the melodised series of vowels and the clicking sounds reappearing now and then. Even the announcement of further numbers

is now integrated into it, in a kind of “shatter effect”. The “Third Series. First Piece” brings a new element with it: powerfully whistled notes that are increasingly denaturalised and towards the end coalesce with the vowel sounds to form a dense texture. This continues almost seamlessly on the B side of the record. Then longer pauses occur, and a “Next Series. First Piece” is announced. Now there is chirping and an impassioned humming; the alienating use of the Magnetophon becomes clearly audible, as for example when the “Next Series. First Piece” is announced yet again (this time, barking sounds are mixed with long, drawn-out glissando lines) or when the vocal acrobatics are turned into something akin to nagging dwarves by increasing the speed of the tape. The “Next Series” is followed by the “Sixth Series”. It offers Joseph von Eichendorff’s famous lines, set by Schumann, “Es war, als hätt’ der Himmel/Die Erde still geküsst” (“It was as if heaven/had softly kissed the earth”) – though not as concrete poetry, but as affected, varied declamations, accompanied by the piano alternating between Romantic music and contemporary manipulations from inside the instrument. In general, the listener is surrendered more and more to the technical mechanisms of reproduction. The clicking sounds at times become very dominant, and the variations come across as fragmented, breaking off unpleasantly; whole passages are heard several times, copied into continuous loops. Here, clearly, ideas are being realised that Rühm and Wiener had already conceived during their time in the Wiener Gruppe, in the form of a “‘record album/functional’ acoustic cabaret”: “Noises, as if the machine were broken”, “mistakes pressed along with the record”. Back then, they had also envisaged the use of “vulgar noises” and “syllables of embarrassment (without any informational content) [...] very quickly one after the other”. All this is actually heard at the end of this record, combined with the clicking sounds, the “shatter effect” and individual instances of feedback. The record closes with a rhythmic pulse, transposed into the bottom registers, which gradually segues into a continuous tone. Oswald Wiener cries “Du liebe Zeit” (literally “Oh dear time”, but meaning “Oh dear!”), thereby opening up what will also prove to be a central topic for future music projects.



Cover draft by Dieter Roth,
Collection Hansjörg Mayer, London



4

Novembersymphonie (Doppelsymphonie)

2. Berliner Musik-Workshop – Selten gehörte Musik

Title:

Novembersymphonie (Doppelsymphonie)
2. Berliner Musik-Workshop
Selten gehörte Musik

Recording:

15.–26. 11. 1973, apartment of Gerhard
Rühm, Berlin

Released:

1973

Credits:

Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener

Label:

edition hansjörg mayer, Stuttgart;
F 65 163–F 65 164, (single: F 65 162)

Design:

Dieter Roth (cover design); Dieter Roth,
Gerhard Rühm, Oswald Wiener (photos)

Details:

Two 12" vinyl LPs; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 1 000; four-colour offset print on cardboard,
gatefold cover

Deluxe edition of 100 with additional 7" vinyl
single and sheet of extra label stickers



Tracklist:

SIDE A

1. Satz: Attacca
2. Satz: Corona (Konrad Bayer gewidmet)

SIDE B

3. Satz: Ohne Tempo
4. Satz: Subito (72 Bagatellen)
den Ausländern gewidmet

SIDE C

1. Satz: Attacca
2. Satz: Corona (Konrad Bayer gewidmet)

SIDE D

3. Satz: Ohne Tempo
4. Satz: Subito (72 Bagatellen)

Das klingt doch wirklich wie moderne Musik – was ärgeres gibt's überhaupt ned.

Oswald Wiener

— **Selten gehörte Musik: Novembersymphonie (Doppelsymphonie)**

Die Aufnahmen zur *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)* entstanden in Rühms Berliner Wohnung, und die bebilderte Plattenhülle vermittelt den Eindruck von Hausmusik im besten Amateur-Sinn: Rühm ist neben seinem professionellen Hauptinstrument Klavier auch mit Akkordeon, Becken, Cello, Gitarre, Metallophon und Zither zu sehen, Wiener an Akkordeon, Becken, Blockflöte, Klavier, Metallophon und Saxophon, und Roth spielt Akkordeon, Blockflöte, Geige, Tenortuba, aber auch mit Schlägeln auf einem Sofa. Neben zahlreichen Alkoholika sind überdies technische Apparaturen wie Telefon, Türklingel, Audiogeräte und Kopfhörer zu erkennen, deren Rolle bei der Entstehung des Werks im Innern der Hülle mit geschweiften Akkoladen verdeutlicht wird. Die vier Sätze entsprechen der symphonischen Gattungstradition, ihre Titel spielen überdies mehrdeutig auf Musizieranweisungen an: So meint «Corona/Konrad Bayer gewidmet» einerseits ein zeitliches Innehalten («Corona»: veraltet für Fermate), angesichts der Widmung liegt aber die wörtliche Deutung einer «Krone für Konrad Bayer» nicht fern. Der erste Satz heisst «Attacca», was aufführungspraktisch einen pausenlosen Übergang zum nächsten Satz angibt, aber wörtlich «fang an!» meint oder gar zum Angriff bläst. Tatsächlich beginnt die Symphonie mit hohem Körpereinsatz: Krampfhaft gehaltene Töne auf dem Tenorhorn – ein «Dauerfurz», wie Roth lachend meint. Offenbar war die Dauer vorbestimmt, denn Roth bricht sein Üben erst ab, als Wiener «Sechs Minuten» ansagt. Hier muss kurz das Konzept der *Doppelsymphonie* erläutert werden. Die zwei Platten enthalten dieselbe Symphonie in unterschiedlichen Fassungen; die Version «1A» wurde gegenüber «1» um eine zusätzliche Aufnahmeschicht erweitert. Da man naturgemäss zuerst die



Innenseite des Gatefoldcovers

Platte 1, dann die Platte 1A anhört, kann man also teilweise den Entstehungsprozess hörend miterleben. Im ersten Satz der Version 1A ergänzen Rühm und Wiener zu Roths Horn-Exerzitien eine stellenweise an Wagners Rheingold-Ouvertüre erinnernde, arpeggierte Klavierbegleitung. Der zweite Satz hat den Charakter einer Threnodie: Über dem schweratmigen Ostinato zweier Akkordeoncluster bauen sich mehrere Schichten auf, darunter beinahe klagende Flöten und geräuschhafte Saitenklänge, die sich individuell und sehr organisch intensivieren und wieder beruhigen. Am Ende wird das Mehrspurverfahren deutlich, da die Version 1A abrupt abbricht, als das darunter gelegte Band von Version 1 endet, was Wiener kommentiert mit: «Schade [...], in einer furchtbaren Wucht waren wir grad gefangen». Diese Wucht hat offenbar auch einen Wohnungsnachbarn aufgeschreckt, dessen entnervtes Türklingeln den Satz klanglich und situativ bereichert. Die Entstehung der Sätze 3 und 4 ist dank der zusätzlichen Single der Vorzugsausgabe («Überbleibsel der Novembersymphonie») gut dokumentiert; man kann sich von diesen Teilen also insgesamt drei verschiedene Versionen anhören. Das bereits in den vorigen Sätzen latente und titelgebende Thema «Zeit» wird ausgerechnet im Satz «Ohne Tempo» offensichtlich: Ein herzsschlagartiger Beat (unter anderem vermutlich Roths perkussives Spiel auf der Federung des Sofas) wird geloopt, dazu kommen Atem- und andere Stimmgeräusche

(Version 1), schliesslich ergänzt mit Roths Kratzen auf der Violine, Wieners jazzigem Saxophonspiel und Rühms rhythmischen Riffs auf dem verstimmten Klavier, die an Boogie-Woogie erinnern (Version 1A). Die abschliessenden «72 Bagatellen» bieten ein Panoptikum sehr kurzer Ausschnitte («Subito») des aufgenommenen Materials, in zwei Schichten kritisch, meist abwertend, von den Protagonisten kommentiert. Allgemein wird (halb ironisch) bedauert, dass vieles «wie moderne Musik» klinge. Am Schluss entspinnt sich folgendes Gespräch:

Wiener: «Aber die Tonqualität ist ausgezeichnet»; [...]

Rühm: «Obwohl vielleicht das ganze erträglicher wär, wenn die Tonqualität auch ganz schlecht wär?»

Roth: «Warum soll man nicht hören, wie furchtbar das ist, warum nicht?»

Rühm: «Ja, ich möchte, dass das Ganze in einen totalen Sumpf versinkt»

Roth: «Ja, Du möchtest zudecken»

Rühm: «zudecken, ja»

Roth: «Du möchtest tarnen»

Rühm: «Nicht tarnen, sondern versinken lassen»

Roth: «Ja, da müsst ich, würde ich wohl das Gegenteil wünschen. [...] Da wird noch etwas zu bereden sein [...]. Ich glaube, es hat keinen Sinn, das zuzudecken, diese Scheusslichkeiten».

M. R.



Aufgefaltete Plattenhülle für die 7"-Single der Vorzugsausgabe der *Novembersymphonie* (*Doppelsymphonie*), von Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener signiert

That really sounds like modern music – there’s nothing more terrible.

Oswald Wiener

— Rarely Heard Music: November Symphony (Double Symphony)

The recordings for the *November Symphony (Double Symphony)* were made in Rühm’s apartment in Berlin, and the illustrated record cover conveys an impression of domestic music in the best, amateur sense. We see Rühm with a piano – his principal, professional instrument – but also with accordion, cymbals, cello, guitar, metallophone and zither, while Wiener is on the accordion, cymbals, recorder, piano, metallophone and saxophone and Roth is playing the accordion, recorder, violin, tenor horn and even a sofa (using drumsticks on it). Besides numerous alcoholic beverages, we can also discern technical apparatus such as a telephone, a doorbell, audio machines and headphones; their role in the creation of the work is elucidated on the inside cover by means of curly brackets. The four movements correspond to the traditional symphonic genre and their titles offer ambiguous references to performance instructions. Thus “Corona/ dedicated to Konrad Bayer” on the one hand means a brief pause (“corona” being an old term for a fermata), but on the other hand the dedication also offers the possibility of a more literal interpretation, namely a “crown for Konrad Bayer”. The first movement is called “Attacca”, which as a performance instruction signifies moving from one movement to the next without a break, but literally means “begin!” or to “sound the attack”. And indeed, the Symphony begins with a display of decided physical exertion in the shape of convulsive, long-held notes



Sheet of extra label stickers for the deluxe edition

on the tenor horn (a “long fart”, as Roth explains with a laugh). The duration was clearly predetermined, because Roth only breaks off his efforts when Wiener announces “Six minutes”. Here we should explain in brief the concept of the *Double Symphony*. The two records contain the same “Symphony” in different versions. An extra recording layer has been added to Version “1” in order to make “1A”. Since it is natural for one to listen first to Record 1, and then to Record 1A, we can to a certain degree also follow the creative process with our ears. In the first movement of Version 1A, Rühm and Wiener add an arpeggiated piano accompaniment to Roth’s farting horn that is occasionally reminiscent of Wagner’s *Rheingold* Prelude. The second movement

has the character of a threnody. Above the breathless ostinato of two accordion clusters, several layers are built up that include plaintive sounds on the flute and noise-like sounds on strings that intensify and calm down again on an individual, organic basis. At the close, the use of multitrack procedures becomes obvious, because Version 1A breaks off abruptly just when the tape of Version 1 ends on which it is based. Wiener here remarks: “What a pity [...] we’d just started awfully powerfully”. This “power” had obviously alarmed a neighbour in an adjoining apartment, whose enervated ringing of the doorbell enriches the movement both in sonic and situational terms. The origins of movements 3 and 4 are well documented thanks to its special edition on a single (“Remnants of the November Symphony”). We can thus listen to a total of three different versions of these sections. The topic of “time”, already latent in the previous movements and an integral aspect of the title, becomes particularly evident in the movement marked “Without tempo”: there is a loop of a heart-like beat (presumably generated in part by



Advertising poster for the records *3rd Berlin Poetry Workshop* and *November Symphony* by Dieter Roth

Roth's percussive playing on the sofa springs) and then there are breathing and other vocal sounds (Version 1). Finally, these are complemented by Roth's scratching on the violin, Wiener's jazzy saxophone and Rühm's rhythmic riffs on the out-of-tune piano that are reminiscent of boogie-woogie (Version 1A). The concluding "72 Bagatelles" offer a panopticon of very brief excerpts of the recorded material ("Subito"), upon which the protagonists offer comments (mostly derogatory) in two layers. There is a general (semi-ironic) expression of regret that a lot of it sounds "like modern music". At the close, the following conversation unfolds:

Wiener: "But the sound quality is excellent"; [...]

Rühm: "Although perhaps the whole thing would be more bearable if the sound quality were quite bad?"

Roth: "Why shouldn't people hear how awful it is, why not?"

Rühm: "Yes, I'd like the whole thing to sink into a swamp"

Roth: "You would like to cover it up"

Rühm: "Cover it up, yes"

Roth: "You'd like to camouflage it"

Rühm: "Not camouflage it, sink it"

Roth: "Well, I'd have to – I'd actually want the opposite [...] we'll still have something to talk about [...] I think there's no point in covering it up – these abominations".

M. R.



5

Münchner Konzert Mai 1974

Selten gehörte Musik

Title:

Münchner Konzert Mai 1974
Selten gehörte Musik

Recording:

28. 5. 1974, Lenbachhaus, Munich

Released:

1975

Credits:

Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth,
Gerhard Rühm, Oswald Wiener

Label:

edition hansjörg mayer, Stuttgart / London /
Reykjavík; F 665 508–F 665 510

Design:

Dieter Roth (cover design); Karin Mack (photos)

Details:

Three 12" vinyl LPs in box; stereo; 31.5 × 31.5 cm;
edition of 1 000; one-colour offset print on
cardboard, LPs protected by folded corrugated
cardboard, a photograph of each musician is
printed on the label sticker

**Tracklist:**

SIDE A
Untitled

SIDE B
Untitled

SIDE C
Untitled

SIDE D
Untitled

SIDE E
Untitled

SIDE F
Untitled

Bildende Künstler reden nicht – ist unser Motto.

Oswald Wiener

Redende Künstler bilden nicht.

Dieter Roth

— **Selten gehörte Musik: Das Münchner Konzert Mai 1974**

Die auffällige Ähnlichkeit zum Cover der *Novembersymphonie* lässt das *Münchner Konzert* als kontinuierliche Fortsetzung der Reihe *Selten gehörte Musik* erscheinen. Die Erweiterung des Ensembles durch die beiden Aktionisten Brus und Nitsch und das Spielen vor Publikum waren aber nicht unumstrittene Neuerungen. «Wir lieben uns sehr, tun uns im Gespräch aber ständig weh. In der Musik können wir verschiedener Meinung sein, ohne einander gleich zu beleidigen», sagte Wiener dazu nach dem Konzert gegenüber der *Münchner Abendzeitung*. Der Mitschnitt, der vollständig auf Platte vorliegt, ist davon deutlich geprägt. Die erste Seite gliedert sich in kurze musikalische Bögen von jeweils erstaunlich einheitlichem Charakter, trotz heterogener Klanglichkeit – teilweise gelingen sogar gemeinsame Schlussbildungen, worauf das Publikum Szenenapplaus spendet. Erwähnenswert ist eine längere, mikrotonale Passage, welche an eine fast naturalistische Szenerie denken lässt und nach den Lachern zu urteilen vermutlich auch von szenischen Einlagen begleitet war. Trotz ermunternder Zurufe des Publikums kommt das Konzert irgendwie nicht richtig in Gang. Nun versuchen sich elektrische Orgel (Nitsch?) und Metallophon mit ziellosem Klangstrom (SEITE B), dieser wird aber durch provokatives Klaviergeklimper (Roth?) unterlaufen. Zur Belustigung des Publikums macht sich erneut Ratlosigkeit breit, worauf Roth eine Tenorhorneinlage startet, die jedoch schon bald von intensiven Streichertremoli und wuchtigen Klaviermixturen gebodigt wird. Auch jede nachfolgende Initiative verpufft. Roth, der gerne in die Pausen der anderen bläst, scheint dabei zunehmend isoliert zu agieren; die Mitspieler treten kaum mehr in den Vordergrund. Roth vermisst vernehmlich das «Beigemüse»

und will Brus zu einem Duett animieren. Die Stelle (Beginn SEITE C) könnte der von Roth später erzählten Situation entsprechen, dass Rühm und Wiener kurzfristig die Bühne verlassen hätten, damit sich Roth alleine «abreagieren» könne. Später formiert sich das Quintett wieder, nun mit heulenden und pfeifenden Vokalisieren (vgl. 3. *Dichterworkshop*), danach mit sich überlagernder instrumentaler Motorik, die vor allem von der gegenseitigen Anstachelung der zwei vierhändig am Klavier agierenden Musiker profitiert (fortgesetzt auf SEITE D). Nach einem hörbaren Unterbruch des Mitschnitts beginnt ein längerer Teil mit Gitarrenklängen, Vogelpfeife und Wieners jazzigem Saxophonspiel. Zunehmend drängen sich dabei die Tasteninstrumente Klavier und elektrische Orgel in den Vordergrund und schliesslich, hartnäckig insistierend, das Nebelhorn, mit dessen Atembögen sich schlussendlich alle erkennbar koordinieren: Dieses geglückte Zusammenwirken wird mit «Bravo»-Rufen quittiert und Wiener kommentiert: «Das erste schöne Stück heute. [...] Wenn Sie erlauben, spielen wir noch weiter.» Salbungsvolle Orgelchoräle folgen, frei imitiert vom Metallophon; hinzu tritt ein durchs Megaphon verzerrter Singsang. Plötzlich ein Beckenschlag – «Der war gut!», hört man jemanden rufen. Nun verbinden sich die verstärkte Stimme und das Becken zu kreischenden und scherbelnden Einwüfen, die sich bis ins



Konzert im Lenbachhaus, München, 28.5.1974, Fotos: Karin Mack



Innenseite der LP-Box

Ekstatische steigern, während Orgel und Metallophon unbeirrt weiter präludieren. Mit romantischen Orgelklängen geht es auf SEITE E weiter, hinzu treten dissonierend sirrende Töne, die sich zu Pulsationen verdichten und bald durch tiefe Glockenklänge kontrapunktiert werden. Wiener: «Der offizielle Teil des Konzerts ist jetzt beendet; wir freuen uns, dass es Ihnen gefallen hat und hoffen, Sie bei unserer nächsten Veranstaltung wieder begrüßen zu dürfen.» Anschliessend werden zahlreiche Zugaben gespielt (auch SEITE F) – viele grossflächiger und polyphoner als alles davor –, bis einer feststellt: «Wir können Ihnen nicht mehr das Beste bieten». Ein enttäuschter Konzertbesucher meldet sich lautstark zu Wort, er wird vom Quintett unter schallendem Gelächter des Publikums verhöhnt und beschimpft, unter anderem, da er nur eine Karte zum reduzierten Tarif erstanden hat. Rühm bezeichnet die «Hilfflosigkeit [...] eines der Ziele dieser Veranstaltung», und Wiener und Roth versuchen die Diskussion kalauernd zu beenden: «Bildende Künstler reden nicht – redende Künstler bilden nicht». Trotzdem endet das Konzert redend, indem man sich bei Beate Nitsch, die das Konzert organisiert hatte, erkundigt, ob man heute schon alles aufräumen müsse.



Side A



Side B (Günter Brus)



Side C (Hermann Nitsch)



Side D (Dieter Roth)



Side E (Gerhard Rühm)



Side F (Oswald Wiener)

Visual artists don't talk – that's our motto.

Oswald Wiener

Talking artists don't educate.

Dieter Roth

— Rarely Heard Music: The Munich Concert May 1974

The striking similarity of the cover of the *Munich Concert* to that of the *November Symphony* makes it seem like a direct continuation of the series of *Rarely Heard Music*. However, the innovation of expanding the ensemble by adding the actionists Brus and Nitsch, plus the decision to perform before an audience, were not without controversy. “We love each other a lot, but we always hurt each other in conversation. In

music we can have different opinions without straightaway offending each other”, Wiener told a journalist of the *Münchner Abendzeitung* after the concert. The veracity of this statement leaves its clear mark on the live recording, which is released entire on the record. The first side is structured in brief musical arcs that are each of an astonishingly unitary character, despite the heterogeneous nature of how they sound – sometimes the musicians even manage to achieve a common close, which is then applauded by the audience. A longer, microtonal passage is noteworthy here, for it makes one think of an almost naturalistic scene and – to judge by the laughter – was presumably accompanied by theatrical interjections. But despite encouraging cheers from the audience, the concert somehow doesn't really get going. An



Concert poster by Dieter Roth for the *Munich Concert*



Dieter Roth playing at the *Munich Concert*, Lenbachhaus, Munich, 28.05.1974, photo: Karin Mack

electronic organ (Nitsch?) and metallophone offer an aimless stream of sound (SIDE B), but this is circumvented by a provocative tinkling on the piano (Roth?). A certain helplessness becomes evident, which the audience finds amusing. At this, Roth enters on the tenor horn, but is promptly subjugated by intensive string tremoli and powerful chords on the piano. Every subsequent attempt to start something also fizzles out. Roth, who delights in playing while the others have a pause, seems to be acting in increasing isolation. His fellow musicians hardly come to the fore any more. We can hear that Roth misses interaction, and he tries to prompt Brus into a duet. This passage (at the beginning of SIDE C) might correspond to the situation that Roth later spoke about, when Rühm and Wiener briefly left the stage in order for Roth to “vent off” on his own. Later, the quintet comes together again, but now with howling, whistling vocalises (cf. the *3rd Poetry Workshop*), to which instrumental motor rhythms superimposed on each other are subsequently added. These profit most of all from the mutual egging-on of two musicians playing a duet on the piano (continued on SIDE D). After an audible break in the live recording, a longer section begins

with the sounds of the guitar, bird calls and Wiener's jazzy saxophone. The keyboard instruments – piano and electronic organ – increasingly thrust their way into the foreground and then, finally, insistently, a foghorn sounds. In the end, everyone else is heard to coordinate with its long breaths. This successful interaction is acknowledged with cries of “bravo”, and Wiener adds his own comment. “The first nice piece today [...] If you'll allow, we'll carry on playing”. Unctuous organ chorales follow, freely imitated on the metallophone, and a singsong distorted through a megaphone is then added to it. There is a sudden crash on the cymbals – “That was good!” we hear someone cry. Now the amplified voice and the cymbals come together to form screeching, shattering interjections that swell up into something ecstatic while the organ and metallophone remain all the while undeterred in their preluding. On SIDE E, the romantic organ sounds continue. Dissonant, buzzing notes join them that consolidate in a pulse and are soon counterpointed by the deep sounds of bells. Wiener says: “The official part of the concert is now finished; we are glad that you liked it and hope to welcome you again at our next event”. Then numerous encores are played (extending onto SIDE F), many of them more extensive and more polyphonic than everything that had gone before them, until someone says: “We can't offer you our best any more”. A disappointed audience member pipes up but is mocked and insulted by the quintet, who among other things accuse him of only having paid a reduced fee for his ticket. The audience roars with laughter at all this. Rühm says that “helplessness [...] is one of the goals of this event”, and Wiener and Roth attempt to end the discussion with a pun: “Bildende Künstler reden nicht – Redende Künstler bilden nicht” (“Visual artists don't talk – talking artists don't educate”, playing on the dual meaning of the verb “bilden”). All the same, the concert ends with talking – they ask Beate Nitsch, who had organised the concert, whether they will have to tidy everything up today already.

M. R.



Concert poster by Günter Brus for the Munich Concert



6

Streichquartett 558171 (Romenthalquartett)

Selten gehörte Musik

Title:

Streichquartett 558171 (Romenthalquartett)
Selten gehörte Musik

Recording:

12. 11. 1975, Villa Romenthal, house of
Hermann Nitsch, Dießen am Ammersee
(Romenthalquartett); November 1975,
Stuttgart (Plattenfüller)

Released:

1976

Credits:

Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth,
Gerhard Rühm

Label:

edition hansjörg mayer, Stuttgart / London /
Reykjavík

Design:

Dieter Roth (cover design); Günter Brus,
Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm
(photos)

Details:

Three 12" vinyl LPs in box; stereo; 31.5 × 31.5 cm;
edition of 1 000; one-colour offset print on card-
board, three grey cardboard sheets with die-cut
holes

Tracklist:

SIDE A

1. 1. Satz

SIDE B

1. 1. Satz
2. Scherzo

SIDE C

3. Trauermarsch
4. Sockel Napoleons
5. Zwischenrede

SIDE D

5. Zwischenrede
6. Adagio mit Höllenfahrt (oder die
Wut über den verlorenen Wiener)

SIDE E

6. Adagio mit Höllenfahrt (oder die
Wut über den verlorenen Wiener)
7. Programmusik (Elfenreigen)
8. Zwischenruine

SIDE F

8. Zwischenruine
9. Schluss
Plattenfüller (Musikattrappe) –
Klavier zu 4 Händen (Nitsch, Roth)



Katzenmördermusik!

Günter Brus

— Selten gehörte Musik: Streichquartett 558171 (Romenthalquartett)

Brus, Nitsch, Roth und Rühm spielten das *Romenthalquartett* während zwei Novembertagen 1975 in der Villa Romenthal in Dießen ein. Der Name *Streichquartett* ist verfänglich, es kommen auch Harmonium, Akkordeon und Klavier vor. Offensichtlich wollte man an klassische Populärnamen anknüpfen, beispielsweise an die *Rasumowsky-Quartette*. An Beethoven erinnern auch Satztitle wie «Scherzo», «Trauermarsch» und «Die Wut über den verlorenen Wiener», angelehnt an Beethovens «Wut über den verlorenen Groschen». Dass Oswald Wiener tatsächlich abhanden gekommen ist, verdeutlicht das Cover, wo anstelle seines Fotos eine Lücke klappt. Er wollte nicht mitspielen und war als «schweigender Gast» (mit einigen spitzen Kommentaren) nur für die Aufnahme zuständig. Im Innern des Covers ist von «ewiger Freundschaft» die Rede, doch dokumentiert die Platte mehrfach Meinungsverschiedenheiten und beim Satztitle «ZWISCHENRUINE» wird sogar vermerkt: «BRUS NICHT EINVERSTANDEN». Daneben steht: «Wie ich ANGST hatte die Zerstörung der Instrumente. Eine grausige ANGST.» Die wild sägende und kratzende Anfangspartie (SEITE A) – für Roth bloss eine «Folklorevorlage», ein «ornamentaler Vorleger» – unterstreicht dies. Brus versucht Wiener zum Mitspielen zu bringen: «Mach ein Saitensprung!» und fragt später: «Kann man mit dem Bratschenbogen auch Violinen bearbeiten?» Diese Formulierungen bringen die aktionistische Virtuosität des Quartetts auf den Punkt, deren Ambiguität sich im beständig kalauernden Musikfachgespräch der Künstler spiegelt. Die Brüchigkeit ihres dilettantischen Streichertons vertrocknet merklich die musikalischen Texturen, Nitschs Harmonium kann Abhilfe schaffen (ebenso das Akkordeon); solche Momente zählen zu den grossartigsten Klangereignissen der *Selten gehörten Musik*. Im «Scherzo» (SEITE B) kann Roth nur mit Mühe einen

«Trauermarsch» verhindern, der sich dann auf SEITE C konkretisiert: Zu schwerfälligen Bogenstrichen krächzt Brus «Dies ist der Trauermarsch!», an dessen Ende Roth konstatiert: «Das war er wohl, oder?» Rühm gibt einen werkgenetisch interessanten Hinweis: «Setzen wir unser Programm fort!» Es folgt ein musikalisches Napoleon-Porträt, wobei Roth den «Hut» spielt und Brus «den Schatten vom Hut». Rühm klopft als Kapellmeister aufs Pult: «Darf ich den Hut nochmals haben?» Es entwickelt sich ein Ratespiel, Brus stellt immer Verrückteres musikalisch dar («die Pfefferminze in der Zahnpaste»), was seiner Geige arg zusetzt: «So muss man Instrumente behandeln!» Roth erwidert: «So muss man nicht, aber so darf man.» In der «Zwischenrede» kritisiert Brus, es sei nicht die geplante «Musik für Streicher» gelungen, statt dessen eine «Messer-Musik». Müde und gereizt wird die Schuldfrage gestellt. Roth: «Ich hätte keine Prognose gewagt, hätte heute Abend gesagt, jetzt ist die grosse Kacke eingebrochen, jetzt geht's überhaupt nicht mehr, oder? Und da hast du einfach so losgespielt und da hab ich gemerkt, dass wir mitmachen mussten.» Brus: «Morgen geht's erst richtig los. [...] Wiener nimmt gut auf, an sich musikalisch unbegabt, aber kann umgehen mit Geräten.» SEITE D schliesst hier an: Roth freut sich auf «das kaputte Streichquartett», «das verkaterte» am nächsten Tag. Nitsch, der Gastgeber, «zeigt den Herren dann die Quartiere». Brus ärgert sich, dass auch dies aufgenommen wird: «Ihr sollt doch nicht die Bänder verbrauchen für so ein Blödsinn!», Roth entgegnet, Akkordeon spielend: «Doch, ich



Innenseite der LP-Kartonbox

hab noch viele Bänder mitgebracht.» Auf ein engagiertes «Adagio», das durch den Wechsel auf SEITE E unterbrochen wird, folgt klischeierte «Programm Musik», angekündigt als «Elfenreigen». In der «Zwischenruine» intensivieren Küchenutensilien und Stimmaktionen das Geschehen. Rühm sagt die Zeit an: «Mittwoch, fünf Minuten nach fünf, November. Sag mal, haben wir vor einem Jahr oder vor zwei Jahren die *Novembersymphonie* gemacht?» Roth: «Vor zwei Jahren»; Rühm: «Viel Musik inzwischen entstanden, was?». Man spielt Liegeklänge mit pochenden Pulsationen, kurze Unterbrüche werden kommentiert mit: «Die Pause entspricht genau einem Schluck!» Das Stück geht auf SEITE F weiter, Roth variiert dazu die Zeile: «Lasst Euch nicht verblüffen, Meister, es ist sowieso alles Scheibenkleister». Zum Schluss hört man sich Schuberts Streichquartettvariationen über «Der Tod und das Mädchen» an. Einer findet dies «das beste, was ich kenne, in meinem Hirn», wobei Roth die ergriffene Stimmung bricht und fragt: «Hinterher gehen wir in die Wirtschaft, oder? Wir haben ja es vollbracht.» Rühm möchte die Aufnahme nun «abdrehen». Brus entgegnet: «Lasst uns aufdrehen!»; Nitsch: «Jetzt kommt das grosse Finale»; Roth: «Das ist ein Zwischenrondo – das Finale kommt jetzt erst.» Nochmals werden die Instrumente traktiert, Brus schreit «Katzenmördermusik!» und Roth witzelt: «Jetzt kommt die einsaitige Musik». Abschliessend hauen Roth und Nitsch einen tokkatenhaften «Plattenfüller» vierhändig aufs Klavier.

M. R.

Cat-killer music!

Günter Brus

— Rarely Heard Music: String Quartet 558171
(Romenthal Quartet)

Brus, Nitsch, Roth and Rühm played the *Romenthal Quartet* over two days in November 1975 in the Villa Romenthal in Dießen. The title “String Quartet” is misleading, as the instruments involved also included the harmonium, accordion and piano. Obviously, there was a desire to link up with popular “classical” titles such as the *Rasumovsky Quartets*. Movement titles such as “Scherzo” and “Funeral march” have a Beethovenian ring to them, while “The rage over the lost Wiener” refers directly to Beethoven’s “Rage over a lost penny”. The fact that Oswald Wiener is indeed absent is made obvious by the cover, where there is a gap instead of his photo. He did not want to play in the session and was only responsible for the recording, as a “silent guest” (though one who adds a few pointed comments of his own). Inside the cover, the text speaks of “eternal friendship”, but the record itself offers manifold documentary proof of differences of opinion, and at the movement title “ZWISCHENRUINE” (“intermediary ruin”) there is even the remark: “BRUS IS NOT IN AGREEMENT”. Alongside this the text reads: “How I was AFRAID [about] destroying the instruments. Terribly AFRAID”. The opening section on SIDE A, with its wild sawing and scratching, underlines his anxiety – for Roth, this



Inside of the box set with alternative tracklist

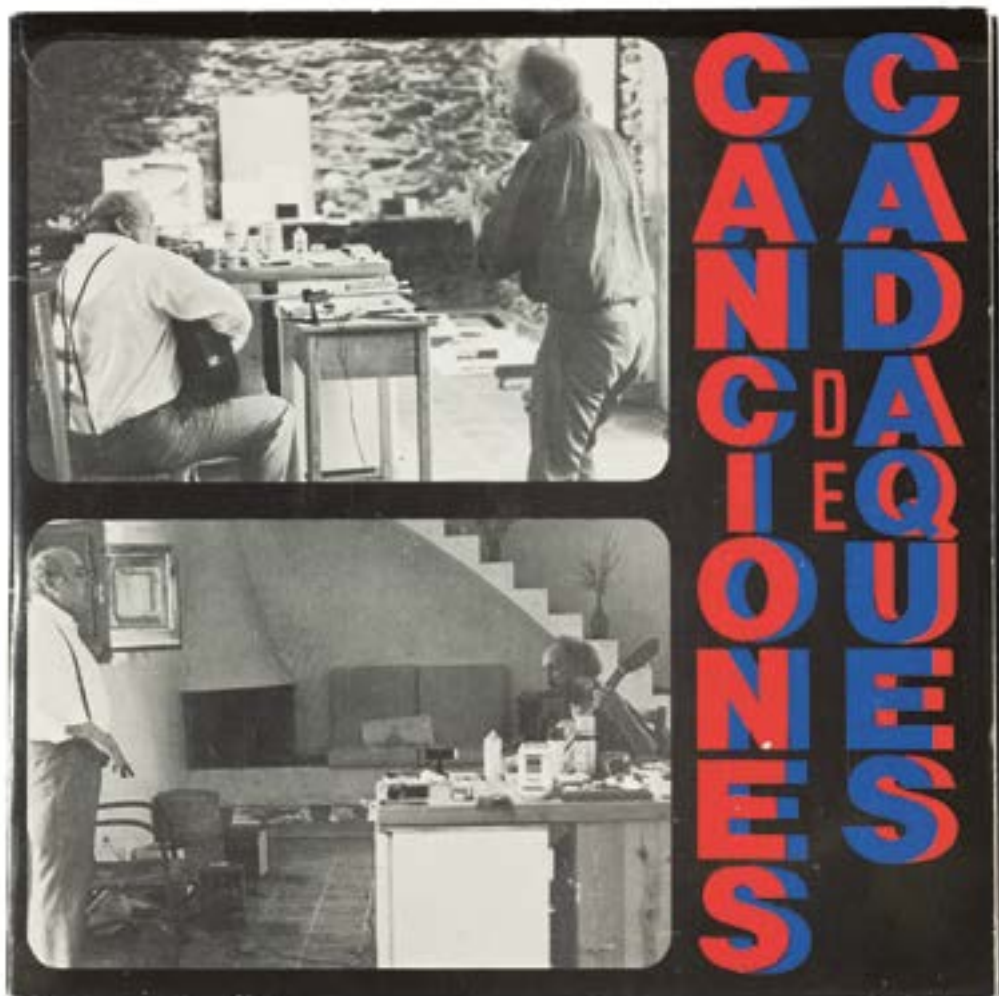
was merely a “folkloric pattern”, an “ornamental rug”. Brus tries to get Wiener to play along: “Come on, take the leap!” (literally: “Saitensprung”, a play on words of “a leap over a string [Saite]” and the German for an extramarital affair, “Seitensprung”). Later he asks: “Can you also work on a violin with a viola bow?” His choice of words gets to the heart of the actionist virtuosity of the quartet, whose ambiguity is reflected in the constant punning in the musical “shop talk” among the artists. The fragility of their amateur string tone noticeably adds to the dryness of the musical textures, though Nitsch’s harmonium helps to allay this (as does the accordion). Such moments are among the most grandiose sounds to be heard in all the *Rarely Heard Music*. In the “Scherzo” (SIDE B), Roth can only with difficulty prevent a “funeral march” that then takes on concrete form on SIDE C. Brus croaks “This is the funeral march” to the sound of sluggish bow strokes, and at the end Roth confirms: “That was it, wasn’t it?” Rühm makes a remark that is interesting with regard to the genesis of the work: “Let’s continue with our programme!” and there follows a musical portrait of Napoleon, with Roth playing the “hat” and Brus “the shadow of the hat”. Rühm takes on the role of a kapellmeister and taps on his music stand, asking “May I have the hat once more?” A guessing game ensues, with Brus offering musical depictions of ever more absurd things (“the peppermint in toothpaste”), which takes its toll on his violin: “That’s how you have to treat instruments!” Roth replies: “You don’t have to, but you may”. Inbetween things, Brus criticises the fact that they have not achieved the “music for strings” that they had planned, but that instead they have created a “music of the knife”. They are tired and on edge, and now the question arises as to who is to blame. Roth: “I’d not have made any predictions, but I’d have said this evening that the shit has now really hit the fan, now nothing’s going right any more, is it? And you just started playing and I realised that we had to play along”. Brus: “Tomorrow it’ll really get going [...] Wiener is doing a good recording, he’s got no real musical talent, but he knows how to work machines”. SIDE D continues the dialogue: Roth is looking forward to “the kaput string quartet” and the “hungover” state of things of the next day. Nitsch, the host, “will then show people around the place”. Brus is annoyed that this is also being recorded: “You shouldn’t use up the tapes for such rubbish!” to which Roth answers, while playing the accordion, “Sure, I brought lots more tapes along”. There is then a committed “Adagio” that is

interrupted by the change to SIDE E, after which there follows a stereotypical “programme music”, which is announced as “An elves’ dance”. In the “intermediary ruin”, kitchen implements and vocal actions serve to intensify things. Rühm says the time: “Wednesday, five minutes past five, November. Hey, did we do the *November Symphony* one year ago or two?” Roth: “Two years ago”; Rühm: “We’ve made lots of music in the meantime, haven’t we?” They play long, held notes underlaid with throbbing pulsations. Brief interruptions are commented upon: “The break corresponds exactly to a gulp!” The piece continues on SIDE F, where Roth varies the line: “Lasst Euch nicht verblüffen, Meister, es ist sowieso alles Scheißenkleister” (“Don’t be astonished, my masters, it’s all [shit] anyway”, “Scheißenkleister” being a German euphemism for “Scheisse”, “shit”). At the close they listen to Schubert’s string quartet variations on “Death and the Maiden”. One of them finds that “this is the best thing I know, in my brain”, at which Roth interrupts the mood of rapture and asks: “We’re going to the pub afterwards, aren’t we? We’ve finished it”. Rühm would like to “turn off” the recording. Brus counters: “Let’s turn it up!” Nitsch: “Now comes the big finale”; Roth: “That’s an intermediary rondo – the finale only comes now”. The instruments are maltreated once again. Brus cries: “Cat-killer music!” and Roth puns: “Jetzt kommt die einsaitige Musik” (“Now comes the one-stringed music“, a play on “einseitig”, “one-sided”). At the close, Roth and Nitsch hammer out a toccata-like “filler number” as a duet on the piano.



Inside of the box set

M. R.



Title:

Canciones de Cadaqués

Recording:

July 1976, house of Richard Hamilton, Cadaqués

Released:

1976

Credits:

Richard Hamilton, Chispas Luis, Dieter Roth

Label:Galeria Cadaqués (Gerona); edition hansjörg mayer, Stuttgart / London / Reykjavík;
BN-45-511 - BN-45-512**Design:**

Dieter Roth (cover design); Rita Donagh (photos)

Details:

Two 7" vinyl singles; stereo; 17.8 × 17.8 cm; edition of 500; four-colour offset print on cardboard, plastic inner bags, gatefold cover

Deluxe edition of 60 numbered examples certified and signed by the artists

**Tracklist:****SIDE A**

Barks from Cadaqués

SIDE B

Barks from Cadaqués

SIDE C

Hundelieder

SIDE D

Hundelieder

And now I had this dog/man world combined on one tape. [...] I find this my best work... When you listen to it...

Dieter Roth

— Canciones de Cadaqués

Das Cover der *Canciones de Cadaqués* ist im Vergleich zu den anderen Platten überraschend konventionell – zumal mit Richard Hamilton der Gestalter des legendären «White Album» der Beatles mit von der Partie war. Auch das beigefügte Zertifikat gibt sich sachlich, aber natürlich parodiert durch die «Pfotenabdrücke» von Roth und Hamilton und die Bezeichnung «artist» für einen Hund. Dieser ebenfalls signierende «Chispas Luis» sei ein seines Gebells wegen lokal bekannter Hund gewesen. Er tritt erst auf der zweiten Platte, den «Hundeliedern» auf. Aufnahmeort war Hamiltons Atelier im katalanischen Cadaqués. Die Kollaboration gestaltet sich ähnlich wie bei den anderen Duoplatte, etwa *TOTE RENNEN Lieder*. Man wechselt sich Stück für Stück ab, beziehungsweise tauscht hier die Rollen: Einer «singt», einer begleitet auf der Gitarre. Konkret bellt Roth bei den ungeraden Stücken, Hamilton bei den geraden. Die Unterschiede dieser «Barks from Cadaqués» sind deutlich auszumachen: Roth bellt auf verschiedenen Vokalen, manchmal fast an Konkrete Poesie erinnernd; somit erklingen kaum «hündische» Laute, vielmehr wirkt es artifiziell und rhythmisch relativ gleichförmig. Hamilton imitiert einen Hund meist naturalistischer, weniger vorhersehbar, und knurrt und heult gerne zwischendurch. Entsprechend lässt sich das Gitarrenspiel unterscheiden: Roth benutzt vor allem die leeren Saiten oder erstickende Dämpfungen derselben und agiert dadurch primär mit der Schlaghand, was oft sehr rhythmische Riffs ergibt, auf die Hamilton vereinzelt bellend reagiert. Hamilton arbeitet mehr mit Tonhöhen, dadurch wirkt sein Part melodischer und mit erkennbaren Harmonien, insgesamt subtiler, kontrastreicher. Er «verstärkt» sich sogar einmal durch parallel abgespielte klassische Gitarrenmusik und benutzt virtuos neuere Spieltechniken



Dieter Roth und Richard Hamilton in Cadaqués, Juli 1976, Fotos: Rita Donagh

wie den Einsatz des Bottleneck. Offenbar wollte man Miniaturen machen, denn entweder erschöpfen sich die Stücke schnell oder sie könnten grundsätzlich weitergehen, werden aber rasch ausgeblendet. Der erste Auftritt des Hundes ist nicht nur klanglich deutlich erkennbar, sondern durch eine plötzlich gewissermassen duettierende Situation, denn Roth beziehungsweise Hamilton müssen ihn zunächst vernehmlich zum <singen> bringen. Im letzten Stück mit Roth an der Gitarre folgt er reagierend dem Hund, indem er jeden Beller mit einem Akkord beantwortet. Hamilton beendet auf der Gitarre seinerseits das Opus ähnlich präludierend, wie er angefangen hat. Man kann dazu Roth hören, wie er den Vierbeiner nochmals zu motivieren versucht. Als er feststellt, dass der Hund nicht mehr wolle, stoppt rumpelnd die Aufnahme. Das Hundethema ist ebenfalls in anderen Gemeinschaftsarbeiten der zwei Künstler präsent und mündete in eine Ausstellung für Hunde, aus der wiederum eine der wichtigsten Audioarbeiten Dieter Roths hervorging, die *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell* (1977–1978). Ein grösserer Gegensatz zum entspannten Spiel zwischen Mensch und Tier der *Canciones* ist kaum denkbar, dokumentierte *Tibidabo* doch die Laute von ausgesetzten, meist dem Tod geweihten Hunden in einem Tierheim. Trotzdem ist auch hier die Arbeit letztlich so angelegt, dass sich menschliche Laute ins Bellen und Heulen mischen: Als *Tibidabo* in Madrid und Basel gezeigt wurde, zeichnete Roth die Geräusche und Gespräche der Galeriebesucher auf und gewann so zwei weitere Klangsichten: «And now I had this dog/ man world combined on one tape. [...] I find this my best work... When you listen to it...»



Coverentwurf von Dieter Roth, Sammlung MACBA, Stiftung MACBA, Dauerleihgabe der Familie Bombelli
Cover draft by Dieter Roth, MACBA Collection, MACBA Foundation, Long-term loan of the Bombelli family



Innenseite des Gatefoldcovers | Inside of the gatefold cover



Das Trio Richard Hamilton, Dieter Roth und Chispas Luis während der Aufnahmen in Cadaqués, Foto: Rita Donagh
The trio of Richard Hamilton, Dieter Roth and Chispas Luis during the recordings in Cadaqués, photo: Rita Donagh

And now I had this dog/man world combined on one tape. [...] I find this my best work... When you listen to it...

Dieter Roth (original in English)

— Canciones de Cadaqués

The cover of *Canciones de Cadaqués* is surprisingly conventional when compared to the other records – not least when one considers that Richard Hamilton also contributed to it, the designer of the legendary *White Album* by the Beatles. The certificate issued with it is also objective in tone, though it is naturally parodied by the “paw prints” by Roth and Hamilton and the designation “artist” for a dog. The latter also signs himself “Chispas Luis”, and is, so we are told, a local dog well-known for his bark. He only makes an appearance on the second record, the “Dog songs”. The recording venue was Hamilton’s studio in Cadaqués in Catalonia. The collaboration proceeded in a fashion similar to the other duo records, such as *TOTE RENNEN Lieder* (“*DEAD RACES* Songs”). The performers alternate piece by piece, or exchange roles: one of them ‘sings’, while the other accompanies on the guitar. Roth barks during the odd-numbered pieces,

Hamilton in the even-numbered ones. The differences between these “Barks from Cadaqués” can be discerned quite clearly: Roth barks on different vowels, sometimes reminiscent of concrete poetry; thus he hardly utters any ‘doggy’ sounds; instead, his barks come across as artificial and rhythmically relatively uniform. Hamilton’s dog imitations are usually more naturalistic, less predictable, and now and then he growls and howls. The guitar playing is correspondingly different, too: Roth mostly uses the open strings, or dampens these to stifle the sound, and he plays primarily



Insert sheet of the deluxe edition with fingerprints of the three musicians

with hand strikes. This often results in very rhythmical riffs to which Hamilton occasionally responds by barking. Hamilton works more with pitches, which makes his part seem more melodic and provides what seem like recognisable harmonies for it; his part also comes across on the whole as more subtle and richer in contrasts. He ‘amplifies’ it on one occasion by playing classical guitar music in parallel and employing virtuosic new playing techniques such as using a bottle neck. The two men clearly wanted to create miniatures because the pieces either exhaust themselves quickly, or – where they seem able to continue in principle – they are quickly faded out. The first appearance of the dog is obvious not just for audible reasons, but because the performers suddenly embark on a kind of duet in which Roth (or Hamilton) first had to bring the dog to ‘sing’ properly. In the last piece, where Roth plays the guitar, his playing follows the dog, answering every bark with a chord. Hamilton ends the work on the guitar with preluding similar to that with which he had begun. We can hear Roth as well, trying to motivate the dog to bark again. When he concedes that the dog does not want to any more, the recording stops with a clatter. The “dog” topic also surfaces in other joint works by the two artists, and climaxed in an exhibition for dogs that in turn prompted one of Dieter Roth’s most important audio works, the *Tibidabo dog cage 24 hours of barks* (1977–1978). One could hardly imagine a greater contrast to the relaxed interplay between man and dog in the *Canciones*, for *Tibidabo* documents the sounds of abandoned dogs in an animal shelter, most of which are destined to be put down. Nevertheless, here, too, the work is conceived so that human sounds are mixed with the barking and howling of the dogs. When *Tibidabo* was presented in Madrid and Basel, Roth recorded the sounds and conversations of the visitors to the gallery, and thereby gained two further sound layers: “And now I had this dog / man world combined on one tape. [...] I find this my best work... When you listen to it...”.

M. R.



Das Berliner Konzert

Selten gehörte Musik/ Musica che si ascolta raramente

Title:

Das Berliner Konzert
 Selten gehörte Musik / Musica che si ascolta
 raramente

Recording:

27.9.1974, Kirche zum heiligen Kreuz, Berlin

Released:

1977

Credits:

Christian Attersee, Günther Brus, Hermann
 Nitsch, Arnulf Rainer, Dieter Roth, Gerhard
 Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener

Label:

Pari e Dispari, Reggio Emilia; Studio Morra,
 Napoli; edition hansjörg mayer, Stuttgart

Design:

Dieter Roth (cover design); Donatelli Sbarra
 (photos)

Details:

Three 12" vinyl LPs in box; stereo; 31.5 × 31.5 cm;
 edition of 500; two-colour offset print on
 cardboard, LPs protected by folded corrugated
 cardboard, plastic inner bags, includes single-
 sided A4 insert

The copies sold by Edizioni Lotta Poetica & Stu-
 dio Morra, Verona / Napoli, have a special sticker
 (Radiotaxi 16/17/18) on top of the original cover.

**Tracklist:****SIDE A**

Untitled

SIDE B

Untitled

SIDE C

Untitled

SIDE D

Untitled

SIDE E

Untitled

SIDE F

Untitled

geradezu ekstatische höhepunkte

Gerhard Rühm

— Selten gehörte Musik: Das Berliner Konzert

Das *Berliner Konzert* gilt als Höhepunkt der Reihe *Selten gehörte Musik*. Die eigens gemietete Kirche zum heiligen Kreuz bot einen ungewöhnlichen Rahmen und erweiterte den performativen Spielraum: Zum Ensemble stiessen die musikkaffinen Künstler Attersee und Steiger, aber auch Arnulf Rainer, der

als «körpersprechender Poseur» auftrat. Die Schallplattenedition knüpft gestalterisch an die vorangegangenen an, ebenso was die gegenüber dem Originalband gedämpftere, dynamisch komprimierte Klangqualität betrifft. Aber die Pressung stimmt nicht mit dem Konzertablauf überein: Diesem entspräche die Seitenfolge A-C-E-B-D-F. Roths Brief vom 5. Mai 1978 an seinen Verleger Mayer deutet auf ein Versehen hin, weswegen hier der Ablauf gemäss der Konzertreihenfolge geschildert wird. Die Platte beginnt wie die *Novembersymphonie* mit Roths Tenor-



Selten gehörte Musik: Das Berliner Konzert, Günter Brus und Christian Ludwig Attersee (Dieter Roth im Hintergrund), Berlin 1974, Foto: Karin Mack

hornspiel, dann fragt einer: «Fangen wir dann an?» Doch auch das einsetzende Klaviergeklimper versickert im Publikumsgerede. Endlich formiert sich ein Ensemble. Rühm grundiert am Klavier mit expressionistischem Pathos, dazu spannungsreiche Mischungen von Flöten, Vibraphon und elektrischer Orgel. Roth hornt im Hintergrund mit beredter Tongebung. Schreiende Stimmwürfe und perkussive Klänge entwickeln sich zu schüttelnden Heulern. Eine neue Textur wird überblendet, quasi Naturlaute. SEITE C beginnt leicht überlappend zu SEITE A und setzt so den Konzertablauf lückenlos fort. Während man in der *Novembersymphonie* ein musikalisches aufeinander Hören ablehnend diskutierte (Rühm: «Ja, dieses ewige Reagieren!»), führt es im *Berliner Konzert* zu gemeinsamen «geradezu

ekstatischen Höhepunkten» (Rühm). Daneben fällt ein texturbildendes Prinzip auf, das Attersee in der Interviewreihe *Selten gehörte Gespräche* erklärte: «Der Trick war ja auch einfach, Klänge zu suchen und wenn dann Klänge gefunden wurden, diese Klänge auch zu halten.» Solche geschichteten, frei kreisenden Aktionen können sich kurzzeitig zu gemeinsamen Pulsationen verdichten oder vielfältig interagieren. Mitte SEITE C wird Wieners Saxophonspiel durch eine Entenpfeife verzerrt imitiert. Daraus erwachsen dumpf bellende Stimmlaute, untermalt mit wuchtigen Orgel- und Klavierakkorden; später verdrängen aufheulende Bläseröne die kreischenden Stimmen, schliesslich heftige Knaller. Nach einem «Streichquartett»-Intermezzo intensivieren sich die Schreie, nun vervielfacht im Ensemble. Auffallend sind auch etüdenhafte Momente wie Einsingübungen. Der Übergang zu SEITE E markiert einen Neubeginn geprägt von Klavier- und Orgelspiel und markanten (Stör-)Geräuschen – eine der besten Passagen des Konzerts, wobei leider die Aufnahme abbricht. Zum suchenden Charakter des Folgenden trägt bei, dass Rühm am Klavier verschiedenste Stile persifliert und sich schliesslich auf einen repetierten Septakkord zurückzieht. Dazu wieder Gejohle, was Rühm mit banalen Begleitfloskeln beantwortet. Vermutlich folgt auf SEITE B die fotografisch dokumentierte Aktion von Attersee und Brus am Vibraphon. Über ihrem Ostinato türmen sich immer bewegtere Schichten auf, die in einen grossen Orgelpunkt münden; die wild durcheinander kreischenden Stimmen verdichten sich fast zu einem kollektiven Schrei. Plötzlich eine Ansage: «Wer will, kann jetzt gehen; wir spielen noch ein bisschen weiter», darauf wieder forcierte Stimmlaute, die sich in ein Raunen von verzerrten Bassstimmen, Horn und Orgelklängen verdicken, deutlich anknüpfend an frühere Stellen. Aus einer kontinuierlichen Begleitfigur des Klaviers entwickelt sich ein

Ankündigungsplakat für die Schallplatte *Das Berliner Konzert*



Innenseite der LP-Kartonbox

dichter Satz, der sich auf SEITE D fortsetzt. Es erklingt ein neues Vibraphon-Ostinato, umspielt von Lotusflöten. Man glaubt neben Guiro und Flexaton stellenweise Steigers eigens gebautes, fahnenartiges Geräuschinstrument zu vernehmen. Das Publikum langweilt sich und ruft dazwischen. Roth: «Leck mich doch am Arsch!», woraufhin die anderen anstimmen: «A Minuterl hamma wieda hinter uns gebracht und schon wieda näher uns das offne Graberl lacht. A Minuterl is a ganz a schöne Zeit! Und das Graberl is ja au nicht mehr so weit.» Über Orgelostinato und intensivem Vibraphonspiel hebt ein jazziges Trompetensolo an, unterbrochen durch den Wechsel zu SEITE F. Trotz engagierter Einzelaktionen erscheint nun vieles schal, Dinge wiederholen sich. Brus greift rettend zum Nebelhorn und bläst Fortissimotöne, laut Augenzeugen bis zum Kollaps. Wiener hält am Saxophon mit; dazu etabliert sich ein Gewebe geprägt von Nitschs Orgelspiel, das schliesslich zusammen mit Pfeiftönen auf einem Ton erstarrt. Kurz darauf stimmt man sogar einen Durakkord an, wobei die meisten schon ihr Musizieren beendet haben und plaudern – Orgel und Klavier inszenieren noch eine klisierte Cluster-Stretta mit finalem Orgelbass: Das Ende des Konzerts wirkt so fransig wie sein Beginn.

M. R.

near-ecstatic climaxes

Gerhard Rühm

— Rarely Heard Music: The Berlin Concert

The *Berlin Concert* is regarded as the highpoint of the series of *Rarely Heard Music*. The artists rented the Church of the Holy Cross themselves, and it offered them an unconventional setting that also expanded their performative space. The ensemble was joined by the artists Attersee and Steiger, both of whom had an affinity for music, and also by Arnulf Rainer, who appeared as a “körpersprechender Poseur” (“body language poser”). This record edition takes up where the previous one left off, both in matters of design and also with regard to the more muted, dynamically compressed sound quality when compared to the original tape. But the record pressing does not correspond to the sequence of items in the concert itself, which is reproduced on the different sides of the records in the order A-C-E-B-D-F. Roth’s letter of 5 May 1978 to his publisher Mayer points to this having been a mistake, which is why we shall here discuss the items in the sequence in which they were featured in the concert. The record begins, as in the case of the *November Symphony*, with Roth playing the tenor horn. Then someone asks: “Shall we begin now?” But the strumming on the piano that then ensues also trickles out in the face of the audience chatter. Finally, an ensemble comes together. Rühm offers a kind of undercoat of Expressionistic pathos on the piano, above which we hear tension-filled combinations of flutes, vibraphone and electronic organ. Roth plays his horn eloquently in the background. Screaming vocal interjections and percussion sounds develop into an agitated wailing. Then a new musical texture comprising pseudo-sounds of nature is superimposed on this. The beginning of SIDE C overlaps slightly with SIDE A, thus continuing the concert without a break. Whereas in the *November Symphony* the notion of musical coordination through listening to each other was discussed and rejected (Rühm: “Oh, this endless reacting to each other!”), in the *Berlin Concert* this



Front and back cover of the *Berliner Konzert* box sold as *Radiotaxi 16/17/18* by Edizioni Lotta Poetica & Studio Morra, Verona / Napoli

practice is carried out and leads to “near-ecstatic climaxes” (Rühm) for everyone together. Alongside this, one notices the existence of a texture-forming principle that Attersee explained in the series of interviews, *Rarely Heard Conversations*: “The trick was simple; you looked for sounds, and when you found them, you held on to them”. Such layered, freely circling actions can temporarily come together and achieve a common pulse, or can interact with each other in manifold ways. On the middle of SIDE C, Wiener’s saxophone playing is imitated in distorted form by a duck call. Muffled, barking vocal noises emerge from this, accentuated by powerful chords on the organ and piano; later, howling wind instruments supplant the shrieking voices, culminating in loud bangs. After a “string quartet” intermezzo, the screams intensify and are multiplied across the ensemble. Also striking are étude-like moments akin to warm-up exercises for singers. The transition to SIDE E signals a new beginning, characterised by the sound of the piano and organ and prominent (interference) noises – this is one of the best passages in the concert, though the recording regrettably breaks off here. The searching character of what follows is underlined by Rühm parodying diverse styles at the piano,

finally retreating onto a repeated seventh chord. Then there is more jeering, which Rühm answers with banal accompanying phrases. What follows on SIDE B was presumably the action by Attersee and Brus on the vibraphone that was also documented in photographic form. They play an ostinato, above which ever more animated layers pile up that climax in a great pedal point; the hodgepodge of voices, screeching wildly, comes together in what almost becomes a collective scream. Suddenly there is an announcement: “Whoever wants to, may go now; we will play a bit more”, which is followed again by forced vocal sounds that thicken into a moaning of distorted bass voices, horn and organ sounds that clearly refer back to earlier passages. A continuous accompanying figure on the piano develops into a more

consolidated texture that then proceeds on SIDE D. There is a new ostinato on the vibraphone, adorned by lotus flutes. Besides the sounds of guiro and flexatone, it seems in places that one can hear Steiger's self-constructed, flag-like noise instrument. The audience becomes bored and starts to heckle. Roth cries: "Kiss my ass!", at which the others add "A Minuterl hamma wieda hinter uns gebracht und schon wieda näher uns das offne Graberl lacht. A Minuterl is a ganz a schöne Zeit! Und das Graberl is ja au nicht mehr so weit" ("We've put another minute behind us and the open grave smiles closer to us again. A minute is quite a time! And the grave isn't so far away"). A jazzy trumpet solo begins above an organ ostinato and vigorous vibraphone playing, and is interrupted by the change to SIDE F. Despite committed individual efforts, much now seems insipid, and things are repeated. Brus tries to save the day by moving to the foghorn and blowing fortissimo notes – according to eyewitnesses, until he reached the point of collapse. Wiener keeps up with him on his saxophone, and they are joined by a musical fabric in which Nitsch's organ playing is dominant, but which in the end freezes on a single note, along with whistling sounds. Shortly after this, nothing less than a major chord sounds – though most of the ensemble have already stopped playing and are chatting together. The organ and piano stage a clichéd stretto of clusters, with a concluding bass note in the organ. The concert ends in a manner that seems just as frayed as it had been at the beginning.

M. R.



Inside of the box set



9

TOTE RENNEN Lieder

Selten gehörte Musik

Title:

TOTE RENNEN Lieder
Selten gehörte Musik

Recording:

28.–30. 5. 1976, Dieter Roth's studio,
Bali, Mosfellssveit, Iceland

Released:

1977

Credits:

Dieter Roth, Oswald Wiener

Label:

edition hansjörg mayer, Stuttgart / London;
F 666 082

Design:

Dieter Roth, Oswald Wiener (cover design)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 500; three-colour offset print on cardboard

**Tracklist:****SIDE A**

Untitled

SIDE B

Untitled

Das ist natürlich nur eine elegante Art, Unsinn zu erzählen, was ich da sage. Ich bin noch viel verzweifelter. Ich glaube, es gibt nichts zu unterscheiden, es ist alles eine Sauce.

Dieter Roth

— Selten gehörte Musik: TOTE RENNEN Lieder

Getragen von grosser gegenseitiger Bewunderung und streitfreudiger Rivalität prägte die spannungsvolle Freundschaft von Wiener und Roth die *Selten gehörte Musik* wesentlich. 1974 führte ein persönlicher Eklat in Island beinahe zu Roths Absage seiner Teilnahme am *Münchener Konzert* und am *Berliner Konzert*. Umso bemerkenswerter ist diese gut zwei Jahre später in Island produzierte gemeinsame Platte mit ihren «Gesprächen als Lieder» (Roth). Im Rahmen der Interviewreihe *Selten gehörte Gespräche* bezeichnete Wiener ihre Diskussion als «lauter Unsinn, lauter Oberflächen und lauter Episoden, die der Bildungsbürger kennt». Man habe überdies bewusst im verkaterten Zustand aufgenommen. Besonderen Gefallen finde er am lavierenden Charakter des Gesprächs, untermalt mit Musik im Hintergrund, welche nachträglich, im nüchternen Zustand, eingespielt worden sei. Damit ist die Mehrschichtig-

keit als wesentliches Merkmal dieser Platte benannt. Der Redefluss wird fragmentiert durch viele aufnahmetechnische Eingriffe und ist begleitet von Alltagsgeräuschen: Auffällig eine hochfrequentig tickende Uhr, aber auch tief Körperliches wie Atmer und Rülpsen. Rühms Bewertung, dass sich Roth auf «sarkastische zwischenbemerkungen» beschränke, verkennet, dass er inhaltlich Wieners Gedankengängen und Introspektionen seinen «Trauerglauben» an eine basale Körperlichkeit entgegenhält und gerade dadurch auch diese hintergründigen Störklänge sinnfällig werden. Als weitere



Schicht haben schliesslich beide ihre jeweiligen Wortbeiträge mehrheitlich am Klavier, aber auch mit Gesang, Flügelhorn und Perkussion (gelegentlich mehrspurig) vertont. Der Kontrast der zwei Charaktere und Weltanschauungen findet sich in ihrer Musik verstärkt wieder: Wiener begleitet sich in erkennbaren Musikstilen (er singt den «Oswald-Wiener-Blues»), vollzieht konzise Gestaltungslinien, phrasiert, spielt meist gebunden an Tempo und Puls: Er ist der Könner und scheint sich auch den Einsatz von Flügelhorn und Perkussion genau überlegt zu haben. Roth wurstelt mehr, klimpert nervös, sucht ziellos herum, folgt Gedankenblitzen, lässt sich (wie im Gespräch) treiben, hat (abgesehen von Kinderliedlein) kaum stilistische Vorbilder und agiert ohne Puls und Tempo: Er spielt den Dilettanten. Roths Vertonung versucht aber den aktuellen Tonfall oder die Stimmlage musikalisch zu imitieren, was gelegentlich bis zur Unverständlichkeit des Gesprochenen führt. Ebenso gibt es semantische Bezüge: Als Roth über das «Mechanische» des Kunsthandwerks spricht (Ende SEITE A), begleitet er sich durchaus gekonnt mit einer motorisch abgespulten Fingerübung. Zusammengefasst erörtern die beiden, wie weit das Denken von geistigen Bildern oder von Begriffen geprägt ist und stellen die Frage der kulturellen Bedingtheit dieser Zeichen. Ein längerer Abschnitt ist der Fotografie gewidmet (SEITE B), insbesondere ob sich der Informationsgehalt eines Bildes an seiner Materialität ablesen lässt oder mehr vom interpretierenden Betrachter abhängt. Auch wenn Wiener im oben zitierten Interview darauf hinwies, dass er Roth viel Raum gewährte und nur vorsichtig widersprach, um kein weiteres Zerwürfnis zu provozieren, profitieren offensichtlich beide von diesem Diskurs, wenn auch unterschiedlich: Wiener gelingt es, seine eigenen Vorstellungen zu präzisieren, und Roth teilweise, dieselben «Glaubenssätze» nihilistisch auflösen – was ihn auch mal zu nur halbernten Äusserungen verleitet (dies mag Rühm mit «sarkastisch» gemeint haben). Im Kontext ihrer Rivalität ist jedoch bezeichnend, dass beide um präzise Formulierungen



Notizzettel zu TOTE RENNEN Lieder, gefunden in Dieter Roths: *Kleinere Werke* (3. Teil), Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahren 1972–1980 (Gesammelte Werke – Band 38), edition hansjörg mayer, Stuttgart / London, 1980

ringen und – obwohl das Gegenüber bereits verstanden hat – oft einen Satz nochmals prägnanter nachliefern. Besonders anregend ist Roths Schlussgedanke: «Ich glaube, ich bin dabei, mich zu trainieren, keine Unterschiede mehr zu hören zwischen den einzelnen Worten – gibt's so eine Art von Irrsinn, oder so was? Also zum Beispiel die Worte nur noch hören würde wie ..., wie blablablabla, so? Nicht mal mehr das?» Wiener: «Das ist aber keine Form von Irrsinn!», Roth: «Eine Form von Scharfsinn! Erkennenskraft, oder von Erkenntnis, von Einsicht. [...] Ich stelle mir die Worte manchmal so vor, oder ich fühle sie manchmal so, sehe sie manchmal so, wie sie so wie Geschosse durch die Luft pfeifen und jedes quietscht ein bisschen anders, aber es ist das gleiche Geschoss, nicht [...]?» Roth kadenzziert diese Gedanken- etüde beiläufig auf einer reinen Oktave.

M. R.

*Of course, it's merely an elegant way of
talking madness, what I'm saying there.
I'm far more desperate. I think there's
nothing to differentiate. It's all one sauce.*

Dieter Roth

— Rarely Heard Music: DEAD RACES Songs

The tense relationship between Wiener and Roth, borne by great mutual admiration and argumentative rivalry, left a major mark on the *Rarely Heard Music*. In 1974 they had a fierce argument in Iceland that almost led to Roth pulling out of his part in the *Munich Concert* and *Berlin Concert*. The record that they made together in Iceland some two years later, with their “conversations as songs” (Roth) is thus all the more remarkable. During the interview series of *Rarely Heard Conversations*, Wiener described their discussion as “complete nonsense, mere superficialities and scenes that the educated classes all know”. They intentionally recorded it during a hangover. He took particular pleasure, he said, in the vacillating nature of the conversation, with music in the background that had been recorded subsequently, when they were both sober again. He thus identifies the multi-layered character of this record as a significant aspect of it. The flow of their conversation is fragmented by many interventions in the actual recording and is accompanied by everyday sounds: particularly noticeable is a clock that ticks at high frequency, but there are also specifically physical noises such as breathing and belching. Rühm’s assessment that Roth restricts himself to “sarcastic interjections” misses the fact that Roth answers Wiener’s trains of thought and introspective remarks about his “belief in grief” with a base physicality, and that it is precisely for this reason that these enigmatic sonic interruptions acquire meaning. A further layer of sound is added in that each of them often “sets to music” his respective verbal contributions, mostly at the piano, but occasionally through song, along with flugelhorn and percussion (on occasion on more than one track). The contrasts between the two characters and their world views is amplified



Advertising poster for the record *TOTE RENNEN - DEAD RACES* by Dieter Roth

in their music: Wiener accompanies himself using recognisable musical styles (he sings the “Oswald Wiener Blues”, for example); he follows concise conceptual lines, he phrases them, and plays mostly in a manner bound by tempo and pulse. He is the musical one, and also seems to have planned the use of flugelhorn and percussion precisely. Roth instead rather muddles along, tinkles nervously on the piano, hunts aimlessly around, has sudden brainwaves, lets himself be swept along (as in their conversa-

tion) and (apart from nursery rhymes) has hardly any stylistic models and evades any sense of beat or proper tempo. He plays the amateur. Roth’s musical contribution, however, attempts to imitate the actual speech melody or vocal pitch, which at times leads him to the threshold of making unintelligible what is actually spoken. There are also semantic references here. When Roth speaks about the “mechanical” aspect of handicraft (at the end of SIDE A), he accompanies himself in a thoroughly skilful fashion with a finger exercise that is reeled off motorically. To sum up their conversation: the two men debate to what extent thought is marked by mental pictures or concepts, and question the cultural relativity of these signs. A longer episode is dedicated to photography (SIDE B), especially to whether the information content of a picture can be read in its materiality or whether it depends more on the interpretation of the observer. Although in the above-quoted interview Wiener mentions

that he gave Roth a lot of space and only contradicted him tentatively in order not to provoke any further discord, both clearly profit from their discourse, though in different ways. Wiener manages to state his own ideas more precisely, while Roth in part succeeds in a nihilistic negation of these “articles of faith” – which in turn also occasionally leads him to only half-serious utterances (this is perhaps what Rühm meant by “sarcastic”). In the context of their rivalry, however, it is significant that they both struggle to formulate their ideas precisely, and – even when the conversation partner



has already understood what was said – they often subsequently offer a yet more succinct version of it. Roth's final thought is particularly stimulating: "I think I'm busy training myself to hear no more differences between individual words – does such a kind of madness exist, or something like it? For example, if you only heard words as ... like blablابلابla, like that? Nothing other than that any more?" Wiener: "But that's not any kind of madness!" Roth: "That's a kind of perspicacity! Cognition, a realisation of insight [...] Sometime I imagine words or I feel them, I see them as if they were bullets whistling through the air and every one of them screeching a little differently, but it's the same bullet, don't you think? [...]" Roth cadences this mental étude, as if at random, with a pure octave.

M. R.



Tracklist for the DEAD RACES Songs, found in Dieter Roth's: *Kleinere Werke* (3. Teil), *Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahren 1972–1980* (Gesammelte Werke – Band 38), edition hansjörg mayer, Stuttgart / London, 1980



10

Die R adio Sonate

Radiohaus-Klage-Musik, Radiohaus-Kla=4=Musik

Title:

Die R adio Sonate
Radiohaus-Klage-Musik, Radiohaus-Kla=4=Musik

Recording:

13. 9. 1976, 8.10–10 pm,
Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart

Released:

1978

Credits:

Dieter Roth

Label:

Edition Lebeer-Hossmann, Brussels / Hamburg;
edition hansjörg mayer, Stuttgart / London;
DR-1179

Design:

Dieter Roth (cover design)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition of 300;
two-colour offset print on cardboard with the
following fragment of the title «adio Sonate»
handwritten in red marker pen on every record
(different handwritings: Dieter Roth or Hansjörg
Mayer); numbered and signed in green marker
pen

The album was also published on compact disc in
an edition of 100 in 1995 and re-released in 2006
by Seedy CDS – Sieh Dies, Roth's Verlag, Dieter
Roth Estate and Boekie Woekie.

**Tracklist:****SIDE A**

Die Radio-Sonate

SIDE B

Die Radio-Sonate

Manchmal eine kleine halbe Note rauf und dann wieder eine halbe Note runter und eine halbe Note rauf und eine halbe Note rauf und eine halbe Note runter und eine halbe Note rauf. Der grösste Minutenkiller, den's überhaupt gibt.

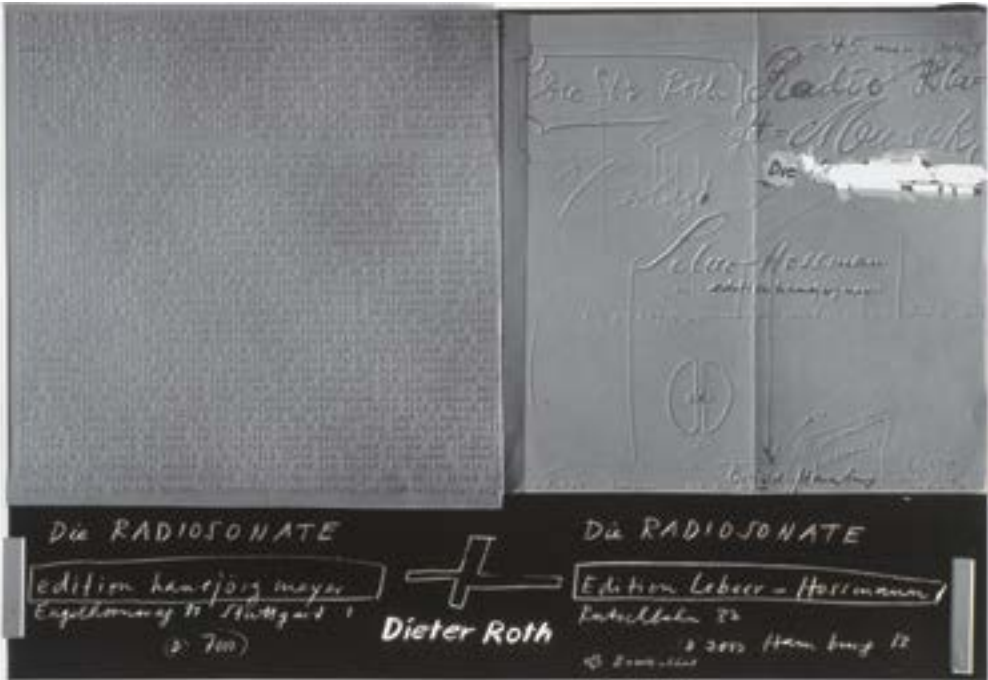
Dieter Roth

— Die R adio Sonate

Das Cover zur *R adio Sonate* ist vielschichtig. Der eigentliche Titel wurde jeweils von Hand ergänzt, darüber steht verschnörkelt: «Radiohaus-Kla=ge=Musik», wobei «Kla=ge» so geschrieben ist, dass man auch «Kla=4», also «Klavier» lesen könnte. Auf der Coverrückseite beschreibt Roth ausführlich die Umstände der Aufnahme. Helmut Heißenbüttels Sendung «Autoren-Musik» erwies sich für verschiedenste Künstler als ideales experimentelles Gefäss. Dass Roth den Sendungstitel eigenwillig in Richtung «Künstler machen Musik» interpretierte, wurde von Heißenbüttel später dahingehend sanktioniert, dass er in seinem «Schallplatten-Essay: Autoren-Musik» (in: *Musica*, Nr. 4, 1977) einen Bogen von Wagner und Schönberg zu Roth schlägt und Roth gar zugesteht, er habe neben Cage und anderen den «Atlas des musikalisch Machbaren» erweitert. Roth selbst scheute solche grossen Vergleiche; er verweist auf dem Cover vielmehr auf ein «Selbergernekönnenmögen», für das er sich «eine alkoholische Spielweise anezogen» habe, nicht zuletzt, um seine Scham zu überwinden. Bereits 1974 machte Roth in einem Brief an Hansjörg Mayer die selbstzerstörerische Dimension dieser Art von Selbstversuch deutlich: «Habe Klavieraufnahme gemacht, mal zur Probe und bereite mich rein innerlich auf eine vor, wo ich vom Nüchternen ins voll besoffene gleitende Schreitarbeit tun möchte. Vorher bin ich schnell mal tiefst abgestürzt, es war recht unangenehm, ein deutlicher Wink mit den Herzgeschichten, aufzuhören, deutlicher kanns wohl nicht mehr sein. Also, noch eine Klavieraufnahme in den Trunk hinein und dann Ende für immer – – –» Auch pianistisch spielt Roth im rot(h)en Bereich: Er startet die 45-minütige

Session mit seiner unverkennbaren Fünffinger-Abrolltechnik in beiden Händen. Roth agiert als Gefangener im Laufrad der Zeit, was folgender Kommentar während des Spielens verdeutlicht: «Verdammt, die Zeit geht langsam hin. Meine Unterarme sind schon ganz kaputt. [...] Jetzt kommen die Lockerungsübungen, so. Das ist immer der beste Anfang, so. Da werden die Melodien da draus entwickelt. Falls man die Kraft in den Unterarmen hat. Und sonst muss man wieder von vorne anfangen. Ist was? Läuft's noch? Nicht natürlich, sondern selbstverständlich. Ist doch wohl ein Produkt des Verstandes, der Apparat. Oder ist das ein Produkt der Natur? Was sagen Sie? [...] Ist die reinste Zapperklappenmusik, nicht?» Die Szenerie erinnert in vielerlei Hinsicht an ein Beckett'sches Theaterstück, und es ist wohl nicht zufällig, dass Roth in einer späteren Edition der *Sonate* eine englische Übersetzung seiner Kommentare angefertigt hat, mitsamt einigen Regieanweisungen. Dazwischen gibt sich Roth professionell: «Schön gestimmt, nicht?», «Das kommt davon, wenn man nicht übt zu Hause!» Dann ein interessanter Strategiewechsel: War das musikalische Tun bislang der Zeit unterworfen, fängt es nun an, in Chanson-Manier selbst den Takt anzugeben: «Marschieren wir durch die Minuten hindurch. [...] Und weg und weg und zack und so und weg ... 10 Minuten und tutatututata titatitititata...». Das hilft leider nicht viel, und Roth wird noch repetitiver: «und weg und weg und weg und weg und weg weg weg weg weg». Er wechselt auch immer wieder die Spiellage und beginnt, teils zurückfallend in die anfängliche Abrolltechnik, seine Muster zu personifizieren: «Das einfachste ist doch immer wieder der da. Der holt die Minuten von der Palme runter wie die dickste Kokosnuss. [...] Der grösste Minutenkiller, den's überhaupt gibt.» Nun sind Gesprochenes und musikalische Aktion eine Weile deckungsgleich, indem Roth beschreibt, was er gerade spielt – auch dies eine typische Technik, Zeit auszufüllen (kein Wunder, dass Roth gerne Robert Walser las!). Daraus entwickelt sich erneut eine Szene: «Und dann verlässt auch dieser gewaltige Otto seinen Stand und plumpst. Fühlt sich aber einigermassen wohl hier. [...] Er möchte doch lieber oben schweben. Wie die Schwalbe schwebt er jetzt dem Ausgang zu.» Die





Ankündigungsplakat für die Schallplatte *Die Radio Sonate* von Dieter Roth

Schnapsflasche wird dabei als «Rauschbehälter» mitinszeniert, und über allem schwebt, in anfänglicher Abrolltechnik gespielt, «der Schwalbe Schallen». Roth bittet den Tontechniker zu beachten, «dass dieser Schall, dass dieser Fünftton rausgeht, dass er nicht mit dem Ende der Sendung zusammenfällt». Mit einem Klatscher schneidet er das Stück (deutlich zu früh!) ab. Nitsch schreibt später in einem Brief an Roth: «sehr gefallen hat mir der stolze durchmarsch auf deiner klavierplatte grosser stil grosser unermüdlicher kämpfer».

M. R.

Sometimes a little semitone above and then again a semitone below and a semitone above and a semitone above and a semitone below and a semitone above. The biggest killer of minutes that there is.

Dieter Roth

— The R adio Sonata

The cover of *The R adio Sonata* is multi-layered. The actual title was added by hand each time, and above it we read in squiggly writing: “Radiohaus-Kla=ge=Musik” (literally “Radio house-La=ment=Musik”), with “Kla=ge” written so that it might in fact depict “Kla=4”, thus “Klavier”, “piano” (the number “four” in German being “vier”). On the back of the cover, Roth extensively describes the circumstances under which the recording took place. Helmut Heißenbüttel’s radio broadcast “Autoren-Musik” (“Authors’ music”) proved an ideal experimental vehicle for various artists. The fact that Roth arbitrarily interprets the title as “artists make music” was later sanctioned by Heißenbüttel in his “Record essay. Authors’ music” (published in *Musica* No. 4, 1977), where he sketches an arc from Wagner and Schoenberg to Roth, and even testifies that Roth, alongside Cage and others, had expanded “the atlas of the musically possible”. Roth himself eschewed such grandiose comparisons; on the cover, he refers to himself instead as someone who “wouldliketobeableto” [*sic*]. To this end, he says, he has “acquired an alcoholic manner of playing” – not least in order to overcome his sense of shame. As early as 1974, in a letter to Hansjörg Mayer, Roth wrote of the self-destructive aspect of this kind of self-experiment: “I made a piano recording, just as a try-out, and prepared myself purely inwardly for it by trying to proceed gradually from a sober state into a completely drunken state. Before, I’d get completely drunk in no time, it was really unpleasant. The business with my heart gave me a clear sign I should stop, it couldn’t really be any clearer. Well, one more piano recording with the drink and then it’s



Reissue of *The Radio Sonata* on compact disc, 1995

over for good - - -". Roth begins his 45-minute session with his distinctive, rolling, five-finger exercises in both hands. Roth plays as a prisoner in the wheels of time, as is made evident by his commentary while playing: "Damn it, the time's going slowly. My forearms are already quite done in [...] Now for the limbering exercises, like that. That's always the best way to start, like that. Then the melodies develop from it. If you've got the strength in your forearms. And otherwise you have to start all over again. What's that?

Is it still going? It's not natural, but

self-evident. It's a product of reason after all, the machine. Or is it a product of nature? What do you say? [...] it's the purest zipper-clapper music, isn't it?" This scene is reminiscent in many ways of a theatre piece by Beckett, and it is hardly by coincidence that in a later edition of the *Sonata*, Roth prepared an English translation of his commentaries, including stage directions. Now and then, Roth offers more professional comments: "Nicely tuned, isn't it?", "That happens when you don't practise at home!" Then there is an interesting shift in strategy. Whereas the musical activities until now were subject to the flow of time, the music now begins to keep time itself, after the manner of a chanson: "Let's march through the minutes [...] And away and away, look sharp, and away... 10 minutes and tutatutata titatitatatata... [sic]". But, regrettably, this does not help much, and Roth repeats himself more and more: "and away and away and away and away and away away away away away". He repeatedly changes register on the piano and begins to personify his musical patterns, falling back in part on his initial rolling exercises. "The simplest thing is always that one there. He fetches the minutes down from the palm trees like the biggest coconuts. [...] It's the biggest killer of minutes that there is". Now speech and musical actions coexist for a while as Roth describes what he is playing at the moment in question – this also being a typical means of filling out time (it is hardly surprising that Roth liked to read Robert Walser!). This develops again into a little scene: "And then even this mighty Otto leaves his pedestal and flops



down. But he feels rather at ease here. [...] He would rather be hovering up above. Like a swallow he floats over towards the exit". The bottle of schnapps also joins the scene as a "vessel of intoxication", and above everything – played in the initial manner of his rolling exercises – there float "the echoes of the swallows". Roth asks the audio technician to take note "that this echo that emerges from these five notes doesn't coincide with the end of the broadcast". He cuts the piece off (obviously too early!) with a clap. Nitsch later wrote in a letter to Roth: "I really liked the proud march-through on your piano record great style great tireless fighter".

Inside of the reissue of *The R adio Sonata* on compact disc, 1995

M. R.



Title:

"Collaborations" Readings

Label:

Audio Arts, London

Recording:

1.7.1977, Haags Gemeentemuseum, The Hague, Holland (SIDE A); December 1977, Northend, Oxfordshire (Track 1, SIDE B); 20.10.1977, White-chapel Art Gallery, London (Track 2, SIDE B)

Design:

William Furlong (cover design); Marie-Puck Broodthaers (photo)

Released:

1978

Details:

Audio cassette; stereo; 10.9 × 6.9 × 1.7 cm; unlimited edition; one-colour offset print on paper in plastic case

Credits:

Richard Hamilton, Dieter Roth

Track 1, SIDE B by Duncan Smith

Track 2, SIDE B with: Kevin Atherton, Mark Boyle, Susan Boyd-Bowman, Ian Breakwell, Maria Broodthaers, David Brown, Marvin Brown, Marc Chaimowiz, Margaret Henry, Michael Craig Martin, Rita Donagh, William Furlong, Gilbert & George, Peter Green, Nigel Greenwood, Joan Hills, Mary Kelly, Ron Kitaj, Robert Medley, Bruce McLean, Jane Morant, Sandy Nairne, Ruth Piercy, Barbara Reise, Martin Rewcastle, Norman Rosenthal, Nick Serota, Duncan Smith, Jonathan Williams



Tracklist:

SIDE A

In A Deserted Landscape
In A Little Hotel By The Deserted Sea
In A Little Hotel By The Deserted Sea – A Landscape

SIDE B

In A Little Hotel By The Deserted Sea – A Landscape
Die Grosse Bockwurst



12

Autonom-Dialogische Thematik

Roth & Rainer Misch- und Trennkunst

Title:

Autonom-Dialogische Thematik
Roth & Rainer Misch- und Trennkunst

Recording:

1978, studio of Arnulf Rainer, Vienna

Released:

1978

Credits:

Dieter Roth, Arnulf Rainer

Label:

Edition Lebeer-Hossmann, Brussels / Hamburg,
Dieter Roth's Verlag, Zug; DR-1180

Design:

Dieter Roth, Arnulf Rainer (cover design); Arnulf
Rainer's assistant at that time (photos)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 300; one-colour offset print on cardboard and
red address stamp

100 signed and numbered copies contain an
original drawing by Dieter Roth or Arnulf Rainer
on the cover.

**Tracklist:**

SIDE A
Untitled

SIDE B
Untitled

Triumph jederzeit, das ist das Stichwort!

Dieter Roth

— Autonom-Dialogische Thematik

Arnulf Rainer war einer der wichtigsten Kollaborationspartner von Roth. An der Reihe *Selten gehörte Musik* war er aber eher marginal beteiligt und trat nur im *Berliner Konzert* und in der *Abschöpfungsymphonie* auf. Letztere Teilnahme wird nicht einmal auf der Platte erwähnt, da er spontan vom Zuschauer zum Mitspieler wurde. Seine musikalischen Beiträge halten sich sowieso in Grenzen – oder wie es Rainer im Programmheft zum *Berliner Konzert* charakterisierte: «GEHEULT und GEWEINT (Zu mehr hab ich es in der Musik nicht gebracht)». Auf der ersten Duo-Platte der beiden musiziert deshalb vor allem Roth. Er spielt längere Abschnitte Akkordeon, darunter Volkslieder wie das Weihnachtslied «Alle Jahre wieder» und das Schweizer Kinderlied «Roti Röösl im Garte», während man von Rainer nur vereinzelt nervös repetierte Cluster hört, vermutlich auf ein Klaviaturglockenspiel oder Spielzeugklavier gehämmert. Folglich kommt kaum ein gemeinsames Musizieren zustande, und Rainer ignoriert explizite Spielaufforderungen und Ermutigungen von Roth: «Draufhauen!» Nur der Schluss ist erstaunlich musikalisch: Wahrscheinlich versuchen sie es nun vierhändig auf dem Glockenspiel, und es gelingt eine fast schon klassisch austropfende Coda, die Roth mit einem befriedigten «So!» quittiert. Dies kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Platte ihrem kryptischen Titel und noch mehr dem Label *Misch- und Trennkunst* gerecht wird und, begünstigt durch die schlechte Tonqualität, eine kaum trennbare Mischung von Alltagszufälligkeiten, lockerem Gespräch, musizierendem Zeitvertrieb, kreativem Schaffen und gezielter Inszenierung bietet. Man beginnt mit Musik – mehr oder weniger rhythmisierte Alltagsgeräusche; Roths aus der *Radio Sonate* bekannte Fünffinger-Abrolltechnik wird aufs Akkordeon übertragen, es wird über Zeichnungen gesprochen, man zeichnet vielleicht auch, gleichzeitig scheint Roth aber Lyrik zu extemporieren, während

Rainer seine mit Roth oft geübte Rolle des Schwächlings schauspielert («Hilfe, Hilfe, Hilfe, Hilfe!»). Plötzlich erteilt Roth einen Auftrag, hiervon acht Kopien zu machen, was eine Frauenstimme bestätigt. Dann spricht man mehrfach übers Essen und gibt Bestellungen auf (anderswo haben Rainer und Roth ihr Label mal in «T/Fisch- und Schlemmkunst» umbenannt), schliesslich erklingt wieder Musik, ein langsam aufbauender Durakkord, darüber feine Verästelungen bis zu stark schwebenden Harmonien. Dieser an sich banale Ablauf wurde offenbar von den Schöpfern als so kohärent empfunden, dass die zweite Plattenseite leicht überlappend zum Ende der ersten einsetzt: Man verliert also nicht den (fehlenden ...) Zusammenhang. Von einigen witzigen Einfällen und Momenten abgesehen geht es so bis zum Ende weiter. Obschon die Platte zunächst punkto künstlerischem Gestaltungswillen nur knapp vor der ereignisarmen *Autofahrt* zu stehen scheint und eher wie die Tonspur eines Rainer-Roth'schen Films wirkt, konfrontiert uns dieses verrauschte Understatement mit wohlinszeniertem Schluss und einigen bewussten akustischen Setzungen eigentlich genau mit einer «autonom-dialogischen Thematik»: Sind wir bloss Ohrenzeugen oder Hörer? Wollen die zwei uns etwas sagen? Es bleibt vielschichtig ambivalent. Auf der einen Coverseite werfen sie sich in Pose und schauen uns direkt an, ganz anders auf der Rückseite, wo sie in sich gekehrt eine weitere Posse inszenieren. Ist diese zugegebenermaßen langweilige Platte nun schlecht oder gerade deswegen gut? Im gemeinsamen Film *Duell im Schloss* sagt Roth einmal zu Rainer: «Vor allem ist es gut für Leute, die einen beneiden, wenn sie sagen: 'das war aber schlecht!', da haben die einen Triumph. Ich habe dann den Triumph, dass ich das aushalte und hab sogar noch den Trick, dass ich doch nicht dran glaube, dass es schlecht ist, im Hintergrund. Triumph jederzeit, das ist das Stichwort. Grausam, nicht? Wie Napoleon!»



Buchcover von Roth und Rainer Misch-und Trennkunst, edition hansjörg mayer, Stuttgart / London, 1979

To triumph at all times, that's the motto!

Dieter Roth

— Autonomous-Dialogic Topics

Arnulf Rainer was one of Roth's most important collaboration partners. However, he was barely involved in the series of *Rarely Heard Music* and only performed in the *Berlin Concert* and the *Abschöpfsymphonie* (*Skimming-off Symphony*). His participation in the latter was not even mentioned on the record, since he had spontaneously switched from being a member of the audience to a co-performer. His musical contributions were limited in any case – or, as Rainer put it in the programme book for the *Berlin Concert*: “HOWLED and WEPT (I never managed anything more in music)”. So on his first duo record with Roth, it is mostly the latter who actually makes music. He plays extended sections on the accordion, including folk songs such as the Christmas carol “Alle Jahre wieder” and the Swiss nursery song “Roti Rööslü im Garte”, whereas we only hear occasional clusters from Rainer, repeated nervously, presumably hammered on a keyboard glockenspiel or a toy piano. As a result, there is hardly any joint music-making here, and Rainer explicitly ignores Roth's encouragement and his exhortations to play: “Just bash it!” Only the close is astonishingly musical: they seem to be playing a duet on the glockenspiel, and they manage a coda that sounds almost classical – which Roth acknowledges with a satisfied “That's it!” This cannot hide the fact that the record lives up to its cryptic title, and even more so to its label *Misch- und Trennkunst* (a play on the German words “Mischkost”, a balanced diet, and “Trennkost”, food combining). Benefitting from its poor sound quality, the record offers a barely differentiable mixture of random, everyday events, casual conversation, musical diversions, creative work and purposely staged acts. The two men begin with music, namely more or less rhythmical everyday sounds. Roth's five-finger rolling figures from the *Radio Sonata* are transferred here to the accordion. They talk about drawings – perhaps they also draw some too – and at the same time

Roth seems to be improvising poetry, while Rainer stages his often-practised role as ‘weakling’ alongside Roth (“Help, help, help, help!”). Suddenly, Roth gives the instruction to make eight copies, which is confirmed by a woman’s voice. Then they speak about food several times, and give food orders (elsewhere, Rainer and Roth renamed their label “T/Fisch- und Schlemmkunst”, “T/fish and feasting art”). Finally, music sounds again – a major chord, slowly building up, over which we discern subtle ramifications that expand into loud, hovering harmonies. This course of events, banal in itself, was obviously regarded by the artists as being so coherent that they make the B side begin with a slight overlap with the A side, thus meaning that we do not lose our sense of (in fact non-existent) continuity. Apart from a few witty ideas and other such moments, it continues like this to the end. Although in matters of creative drive (or, rather, the lack thereof) this record seems just about one level higher than the uneventful *Car Journey*, coming across more like a kind of sound track to a film by Rainer and Roth, their fading understatement with its (presumably) staged close and several conscious acoustic events confronts us quite precisely with an “autonomous-dialogic topic”:

Are we just ear-witnesses or listeners? Do the two men want to tell us something? This remains complexly ambivalent. On the cover, they strike a pose and look directly at us; the back cover is very different, where they are acting out another introverted burlesque. This record is admittedly boring; but is it bad, or good precisely because of it? In their joint film *Duel in the Castle*, Roth says to Rainer at one point: “Above all it’s good for people who envy you when they say: ‘But that was bad!’, then they can enjoy a triumph. I’m triumphant then, because I endure it and I even have the trick up my sleeve that I don’t actually believe it’s bad. To triumph at all times, that’s the motto. Atrocious, isn’t it? Like Napoleon!”



Deluxe edition with a drawing by Roth and Rainer



Ratio-Konditio

Hart ins Gericht – Zart ins Gesicht

Title:

Ratio-Konditio
Hart ins Gericht – Zart ins Gesicht

Recording:

17.3.1979, studio of Arnulf Rainer, Vienna

Released:

1979

Credits:

Arnulf Rainer, Dieter Roth

Label:

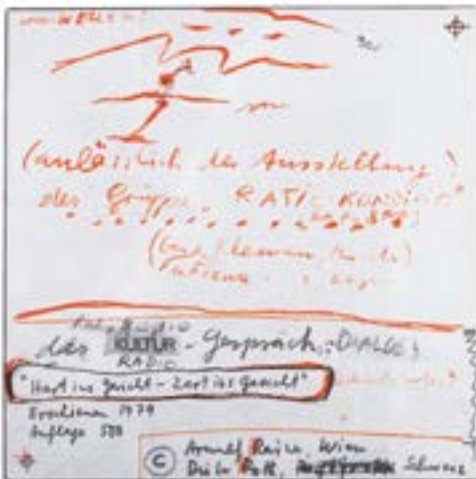
Dieter Roth's Verlag, Stuttgart;
Edition Lebeer-Hossmann, Hamburg;
RR-17379

Design:

Arnulf Rainer, Dieter Roth (cover design)

Details:

7" vinyl single; stereo; 17.8 × 17.8 cm; edition of 500; two-colour offset print on cardboard

**Tracklist:****SIDE A**

Hart ins Gericht

SIDE B

Zart ins Gesicht

Wenn das nicht mehr wirkt, wirkt nichts mehr!

Arnulf Rainer

— Ratio-Konditio, Hart ins Gericht – Zart ins Gesicht

Die Single *Ratio-Konditio* enthält keine Musik, sondern (wie das Cover deklariert) einen «Ratio Radio / Kultur- / Radio / Gesprächs-Dialog». Dabei gehen die beiden mit quasi einem Kunden der Rainer-Roth'schen Firma *Misch- und Trennkunst*, dem Galeristen Helmut Klewan, «hart ins Gericht – zart ins Gesicht». Die vorliegende Aufnahme ist somit (typisch für das Gebaren ihrer Firma) gleichermassen ein künstlerisches Produkt als auch ein handfestes geschäftspolitisches Instrument (im Dienste eben dieses künstlerischen Produkts). Das erinnert an den ebenfalls von den zweien ausgebrüteten *Ratiobrief*, einer ökonomisch rationalisierenden und zugleich artistisch ironisch ausufernden Vorlage für die firmeneigene Korrespondenz. Diese merkwürdige Schlaufe wird in der vorliegenden Platte auf die Spitze getrieben, indem das künstlerische Produkt seinerseits zu gewichtigen Teilen aus der Dokumentation seiner eigenen Entstehung erwächst. Dieser für Roth typische Wesenszug, der besonders die «Studioproduktionen» unter seinen Schallplatten prägt, ist hier offensichtlich: So zeigt das Cover verschiedene Entwurfsstadien gleichzeitig, und die Anfänge der jeweiligen Plattenseite enthalten Diskussionen über die Aufnahmedauer,

über die Frage, ob ein Doppelalbum oder doch besser eine Single gemacht werden solle, und über die Umschlaggestaltung. Auf der Schallplatte ist auch zu hören, wie die beiden Klewan unter anderem genau mit dieser Aufnahme zwingen wollen, ebendiese Schallplatte anlässlich einer Ausstellung vorzuführen und anzubieten, «damit wir uns selber festnageln» (Rainer) «und natürlich einige andere Leute mit aufs Kreuz reissen» (Roth). Dabei zeigen sie ein ähnliches Rollenverhalten wie in ihren Filmen: Roth geht risikoreich und auf gut Glück voran, Rainer agiert zögerlich und wirkt



schüchtern. Das wird schon deutlich in der anfänglichen Diskussion über die Positionierung des Mikrofons: Rainer möchte sich lieber «nebenan» setzen und tönt folglich eher im Hintergrund. Wie üblich ist Roth unkonzentriert, lenkt von Rainers Absichten ab und bittet ihn mitten in der Aufnahme, ihm etwas zu trinken zu holen, was eine längere Pause zur Folge hat. Auf der Plattenrückseite zählen die beiden auf, was Bestandteil der Ausstellung bei Klewan sein soll, wobei Rainer oft Roths Sätze echoartig wiederholt oder mittels «ja, ja, ja ...» zustimmt. Schliesslich überlegen sie sich Repressalien, falls Klewan seinen Pflichten nicht nachkommt, und entwerfen einen entsprechenden Vertragspassus. Roth liest vor: «Sollten unsere Bedingungen nicht erfüllt werden, werden wir uns von der Sache abwenden und Rache schmiedend Vergeltung ausbrüten!»; Rainer: «Ja, ja, ja!»; Roth: «Ich hätte fast gesprochen, <das Ei der Vergeltung ausbrüten>». Auch Rainer versucht sich literarisch, gerät aber rollengemäss ins Stottern; Roth animiert ihn, hilft nach. Weitere Varianten des obigen «Vergeltung»-Satzes entstehen, oft kalauernd Worte verdrehend. Schliesslich liest Roth nochmals vor: «Sollten unsere Bedingungen nicht erfüllt werden, werden wir uns von der Sache abwenden und Rache schmiedend die Kugel der Vergeltung giessend das Ei der Rache (junge und alte Rechner, Redner, Röchler) ausbrüten! Bis dahin verbleiben wir ohne Schadensfreude allerseits höflich grüssend, nicht an die Öffentlichkeit gehend Arnulf Rainer und Dieter Roth». Rainer völlig apathisch: «Ja, so werden wir's wohl machen müssen, hm ...», und nach aufnahmetechnischen Problemen fällt Rainer dazu weiter nur eine Allerweltsfloskel ein: «Wenn das nicht mehr wirkt, wirkt nichts mehr!»



3. Ratiobrief von Dieter Roth und Arnulf Rainer, edition hansjörg mayer, Stuttgart / London, 1975

*If that doesn't work any more,
then nothing will work any more!*

Arnulf Rainer

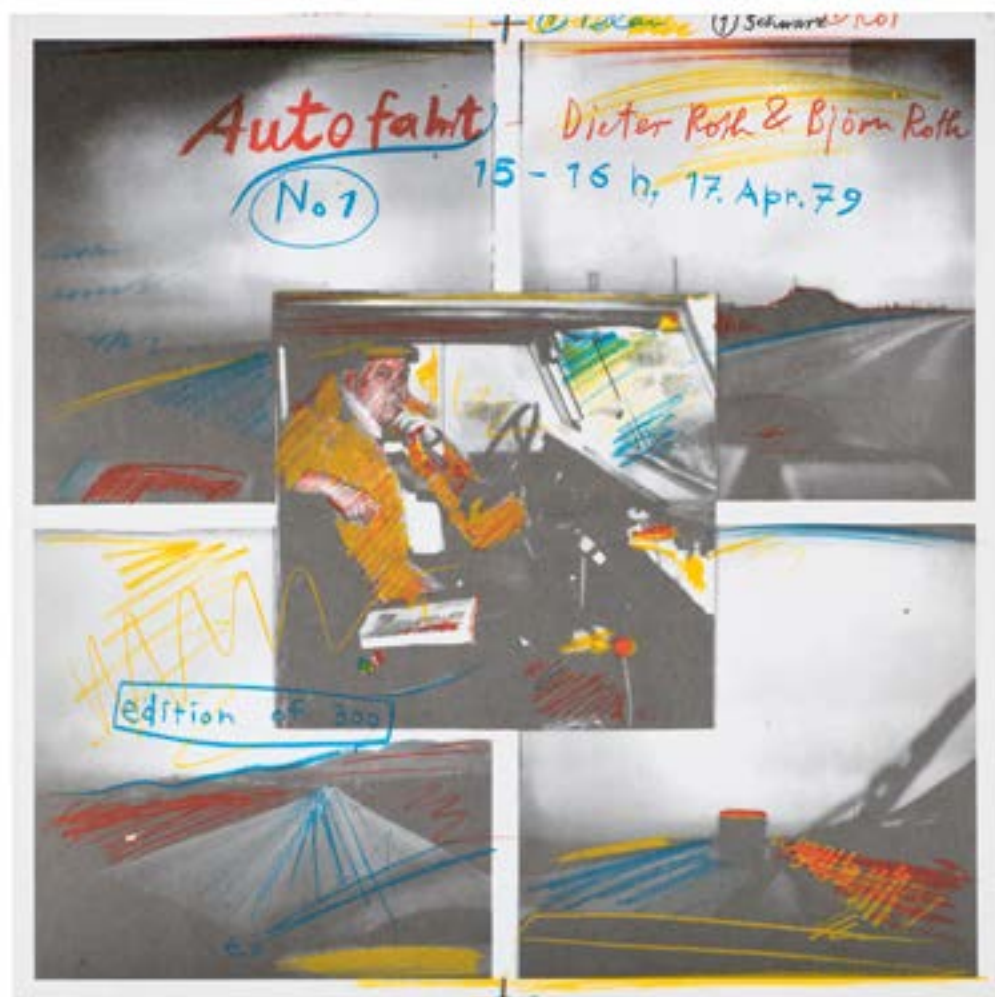
— **Ratio-Konditio, Hart ins Gericht – Zart ins Gesicht**

The single *Ratio-Konditio* does not have any music on it, but instead, as its cover declares, a “Ratio radio / cultural / radio / conversational dialogue”. Here, the two men discuss a client of the Rainer/Roth company *Misch- und Trennkunst*, the gallery manager Helmut Klewan, “hart ins Gericht – zart ins Gesicht” (literally: “going tough on him – but gentle to his face”). The present recording is thus (in a manner typical of their company) in equal degrees an artistic product and a concrete instrument of business in the service of this product. This is reminiscent of the *Ratiobrief* (*Ratio letter*) dreamed up by the two artists, which is a template for their company’s own correspondence that is both an example of economic rationalisation and at the same time escalates into an inflated act of artistic irony. This strange loop is taken to extremes on the present record, for to a substantial degree the artistic product itself grows out of the documentation of its own beginnings. This trait is typical of Roth, being a characteristic in particular of the “studio productions” among his records, and it is made obvious here in that the cover shows different design stages at one and the same time, while the beginning of each side of the record includes discussions about the cover design, about the duration of the recording, and whether they should make a double album or a single instead. We can also hear on the record how the two men want to use this recording to force Klewan to play and sell this same record at an exhibition, “so that we can pin ourselves down” (Rainer), “and of course to crucify a few other people too” (Roth). Here, they adopt similar roles to those in their films: Roth proceeds in a risky fashion, taking his chances, while Rainer is hesitant and appears shy. This is already evident in their opening discussion about where to position the microphone. Rainer would prefer to sit “next door to it” and therefore sounds

as if he is in the background. As usual, Roth is not concentrating, he deviates from Rainer's intentions and in the midst of the recording asks him to bring him something to drink – which results in a long pause. On the B side the two men enumerate what should be integral to Klewan's exhibition, and Rainer often repeats Roth's sentences as if echoing them, or he agrees to them with “yes, yes, yes...”. Finally, they consider what reprisals to take if Klewan does not fulfil his duties; they draft a corresponding clause for their contract. Roth reads it: “Should our conditions not be met, we will turn away from the matter, plan our revenge and brood on our retribution!”; Rainer says: “Yes, yes, yes!”; Roth: “I almost said, ‘To hatch the egg of retribution’”. Rainer also has a try at something literary, but as befits his role he starts to stutter. Roth encourages him and helps out. Further variants of the above “revenge” phrase come about, often twisting words into puns. Finally, Roth reads out loud again: “Should our conditions not be met, we will turn away from the matter, plan our revenge, cast the bullet of retribution and hatch the egg of vengeance (young and old calculators, speakers and wheezers)! Until then we will remain without any *Schadenfreude* towards anyone and will greet everyone with polite words, and not approach the public, Arnulf Rainer and Dieter Roth”. Rainer adds, apathetically: “Yes, that's how we'll have to do it, hm...”, and after some technical problems with the recording, Rainer can only think of a hackneyed phrase: “If that doesn't work any more, then nothing will work any more!”



Draft of the cover by Dieter Roth and Arnulf Rainer, Dieter Roth Estate



Title:

Autofahrt No 1/Bilferð Nr 1

Recording:17. 4. 1979, 3–4 pm (SIDE A); 2–3 pm (SIDE B),
Dieter Roth's Landrover, Iceland**Released:**

1979

Credits:

Dieter Roth, Björn Roth

Label:Dieter Roth's Verlag, Stuttgart;
edition hansjörg mayer, Stuttgart**Design:**

Dieter Roth, Björn Roth (cover design and photos)

Details:12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 300; four-colour offset print on cardboard**Tracklist:****SIDE A**

D. R. Ar. 1

SIDE B

B. R. Bf. 1

it is nix and this was our hit!

Björn Roth

— Autofahrt No 1

Viele Werke Dieter Roths thematisieren nicht nur ihre eigene Entstehung, sondern scheinen gerade erst aus einem bestimmten menschlichen, örtlichen und materiellen Kontext heraus zu erwachsen. Im Fall der Platte *Autofahrt* ist dies besonders auffällig, und Roths demonstrativ gestalterisch passive Rolle dabei erinnert in gewisser Weise schon an die späten *Solo Szenen*. Im Rahmen der Interviewreihe *Selten gehörte Gespräche* hat Björn Roth über die Entstehung der Aufnahme berichtet:

«We were going to town shopping, we made a shopping list and then it was just like this that he came into the car with a tape recorder and just put it there in the seat beside us [...] and when we came back he looked [on his watch and said]: 'Now it is enough material for a record', he did not tell me about what the fuck he was doing, you know.»

Björn sagte weiter, dass sich sein Vater dabei keinesfalls ungewöhnlich verhalten habe, einzig, dass dieser sich auf dem Rückweg selbst ans Steuer gesetzt habe, sei nicht typisch gewesen – Björn vermutet, er habe wohl auf dieser Aufnahme doch auch noch «etwas tun wollen». Das Plattencover, das auf einer Seite Björn und auf der anderen Seite Dieter am Steuer zeigt, weist auf diese fahrerische Arbeitsteilung hin. Die Bremsscheibe, welche die Beschriftung der Plattenrondelle zierte, verdeutlicht überdies ein wesentliches Klangelement der Platte: Das Aufheulen des Motors gefolgt von Bremsmanövern, wobei man durchaus unterschiedliche Fahrweisen zwischen Vater und Sohn heraushören kann. Neben kurzen Gesprächen zwischen den beiden auf Isländisch prägt vor allem das Autoradio die Aufnahme. Zunächst erklingt Popmusik, etwa «The House of the Rising Sun» von The Animals. Roth wechselt den Sender, Luciano Pavarotti singt Puccini, was ein geradezu verblüffendes Zusammenspiel mit dem Motorengeheul erzeugt. Ein erneuter Senderwechsel bringt Jazzmusik, und man hört jemanden auf



Collage für die Gestaltung des Plattencovers, Dieter Roth Estate

dem Armaturenbrett rhythmisch mitklopfen. Schliesslich folgt Volkstümliches, ein Kinderchor, anschliessend konzertante Orgelmusik. Auch die Plattenrückseite beginnt klassisch, nun singt ein Chor im Autoradio. Wie schon zuvor sind zwischen den Stücken längere Ansagen durch Moderatoren zu hören. Darauf hört man Schlagermusik und stellt wieder um zu Meat Loaf. Roth drückt gelegentlich die Stopptaste des Aufnahmegeräts; es wurde also nicht die ganze Autofahrt ungekürzt dokumentiert. Nach John Phillips' Song «Mississippi» erklingt längere Zeit keine Musik, vielmehr glaubt man Funksprüche zu vernehmen. Später hantiert Roth offensichtlich am Radio, um einen neuen Sender zu suchen. Dazwischen scheint jemand auszusteigen, man hört Türenknallen. Daraufhin schallen «September» von Earth, Wind & Fire und zuletzt Bob Dylans Klassiker «A Hard Rain's a-Gonna Fall» über den Sender. Roth kommentiert etwas, stellt das Radio ab, Türen werden zugeschlagen – die Aufnahme bricht plötzlich ab. Björn Roth wies im oben zitierten Gespräch auf einen kuriosen Umstand hin: «The strange thing about this record is that it is sold out. Because it is the most miserable thing to listen to, you know, it is nix and this was our hit!»

it is nix and this was our hit!

Björn Roth (original in English)

— Car Journey No 1

Many works by Dieter Roth thematise not just their own creation, but even seem to have grown out of a specific human, geographical and material context. This is particularly noticeable in the case of the *Car Journey* record. Roth's demonstratively passive role in its conception is also, after a fashion, already reminiscent of the late *Solo Scenes*. During the interview series *Rarely Heard Conversations*, Björn Roth recalled (in English) how the recording came about:

We were going to town shopping, we made a shopping list and then it was just like this that he came into the car with a tape recorder and just put it there in the seat beside us [...] and when we came back he looked [at his watch and said]: "Now it is enough material for a record", he did not tell me about what the fuck he was doing, you know.

Björn continued to explain that this behaviour was by no means unusual for his father – only the fact that he took the wheel himself on the way back was untypical of him. Björn suspects that he also wanted "to do something" on this recording. The record cover, showing Björn at the wheel on one side and Dieter at the wheel on the other, demonstrates this division of labour in the driving seat. The brake disk that adorns the label around the centre hole also illustrates a fundamental element of the sound of this record: the roaring of the motor, followed by breaking manoeuvres, in which one can clearly discern the different ways in which the father and son drove. Besides brief conversations between them in Icelandic, the recording is dominated above all by the car radio. First we hear pop music, such as "The house of the rising sun" by The Animals. Roth changes the station; Luciano Pavarotti sings Puccini, and this creates a quite astounding interplay with the howl of the engine. Another change of station brings jazz music, and we hear someone banging along rhythmically on the dashboard. Finally we hear some folksy music, a



Photo collage for the cover design, Dieter Roth Estate

children's choir and then an organ concerto. The B side of the record also begins with classical music; now a choir is singing on the car radio. As before, we hear long stretches from radio announcers between the pieces. Then there is "Schlager" music – pop hits – and another change of station, at which we hear Meat Loaf. Roth occasionally presses the "stop" button on the tape recorder; thus the whole car journey was not documented uncut. After John Phillips' song "Mississippi", no music is heard for quite a while; instead, it seems we can hear radio messages. Later, Roth obviously fiddles around with the radio, trying to find a new station. Meanwhile, someone seems to get out of the car, and we hear the slamming of doors. Then the station broadcasts "September" by Earth, Wind & Fire and finally Bob Dylan's classic "A Hard Rain's a-Gonna Fall". Roth offers a few comments, then turns the radio off. Doors are slammed shut – and the recording suddenly breaks off. In the abovementioned conversation, Björn Roth mentioned an odd fact: "The strange thing about this record is that it is sold out. Because it is the most miserable thing to listen to, you know, it is nix and this was our hit!"



15

The Kümmerling Trio plays No 1 & 2

Title:

The Kümmerling Trio plays No 1 & 2

Recording:

23. 5. 1979, apartment of Dieter Roth, Danneckerstrasse 32, Stuttgart (Kümmerling Trio Nr. 1);
29. 5. 1979, Haussmannstrasse 198-204, Stuttgart (Kümmerling Trio Nr. 2)

Released:

1979

Credits:

Hansjörg Mayer, Dieter Roth, Emmet Williams

Label:

edition hansjörg mayer, Stuttgart / London;
HMDREW-22579

Design:

Dieter Roth (cover design & photos)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition of 300; four-colour offset print on cardboard, gatefold cover



Tracklist:

SIDE A

Kümmerling Trio Nr. 1

SIDE B

Kümmerling Trio Nr. 2

New bottle, new luck!

Hansjörg Mayer

— The Kümmerling Trio plays No 1 & 2

Das *Kümmerling Trio* ist sozusagen ein weiterer «Dichterworkshop»: Emmett Williams, Hansjörg Mayer und Dieter Roth haben gemeinsame Wurzeln in der Konkreten Poesie. Das verdeutlicht die Coverrückseite: Williams verfasst mit viel Sprachwitz ein «Riddling with Kuemmerling», Mayer knüpft an seine typografischen Arbeiten an, und Roth erklärt die Idee der Platte in Form eines puzzleartig zusammensetzbaren Textes. Diese Offenlegung des Konzepts erinnert (bis ins Gestalterische hinein) an die *Radio Sonate*. Im *Kümmerling Trio* entsteht dadurch ein wesentliches Spannungsmoment, denn dieser «schnellplan» weicht vom tatsächlich Aufgenommenen deutlich ab. Das «Trio Nr. 1» beginnt mit Roths Instruktionen. Williams ist hörbar wenig begeistert, während Mayer bereits auf einer Kümmerling-Flasche bläst. Roth: «This is the first movement still of the Kümmerling Trio...» – alle reagieren zunächst abwartend mit einigen geblasenen Tönen. Roth insistiert: Der erste Satz sei vor allem gesprochen und man dürfe nicht nur spielen. Williams hält dagegen: «The purpose here is to make music!» Roth sieht sich als «inductor», der versuche, ein Trio zu formen, doch Mayer und Williams amüsieren sich derweil anderweitig, weshalb Roth die Aufnahme mehrfach unterbrechen muss. Vor dem Beginn des «second mouvement» sind zwei Sekunden Männerchor aufs Band gerutscht. Williams erwähnt die Idee einer «musical comedy» mit «Mayerling, Kümmerling und Schmetterling» als Figuren. Roth daraufhin: Wie Williams sich nun verhalte, sei genau, was er sich eigentlich für den ersten Satz gewünscht hätte, doch «I didn't dare to correct it...» Er macht vor, welchen Sound er sich vorstellt, aber Williams experimentiert auf eigene Faust. Roth denkt über die Laufzeit einer Schallplatte nach. Williams erinnert ihn an die offen angelegte Dauer der *Selten gehörten Musik*. Nun hat Roth die Idee, die Flaschen häufiger anzublasen, «to compare the sounds constantly»,



Innenseite der Doppel-LP mit Zeichnungen von Emmett Williams

wobei er dies sogleich in sein Formkonzept integriert («this could be the same mouvement»). Williams assoziiert damit einen kindischen Wettbewerb, «who can piss the furthest». Dann werden Fotos fürs Cover gemacht. Roth bittet um Erlaubnis, seine Flasche wieder (mit Wasser!) aufzufüllen, um weitermusizieren zu können. Williams fragt sich, ob die Leute auf der untergehenden Titanic auch solche Geräusche gemacht hätten. Ein plötzlicher Klavierakkord markiert Williams Ankündigung einer «new attitude», die er nicht näher erläutern kann. Er fragt Roth, ob er jemals sein Leben ändern wollen. Roth antwortet, er habe sein Trinken ändern wollen, womit er auf seine Rolle eines wörtlichen «Kümmerlings» (d. h. des einzigen Abstinenzlers im Trio) anspielt. Nach «now we have three mouvements» wird ein Schlussakkord geblasen, und man verabschiedet sich mit «thank you and goodbye.» Die Plattenrückseite startet mit Diskussionen, was man nun produziere: Williams spricht vom «second-side mouvement», Roth vom «Kümmerling Trio 2». Auch das Aufnahmegerät wird inspiziert. Roth sitzt offenbar immer noch auf dem Trockenen; Mayer interveniert: «This is a trio and not a duo!», er möchte die Aufnahme stoppen und weist Roth zurecht: «You blow your own bottle!» Roth behauptet, Theodor Storm hätte einer Flasche den Deckel wegblasen können. Ähnlich kalauernd wird auch der Nachname von August Stramm auf seinen Charakter und seine Lyrik bezogen. Der

«Stramm-Freak» Gerhard Rühm wird genannt. Plötzlich lenkt Roth aufs Konzept zurück: «The only one that blows the Trio is Hansjörg.» Schliesslich erlaubt man sich, zum Zeitvertreib Adressbücher vorzulesen, darin bekannte Namen wie Nam June Paik, die jeweils begrüsst werden. Man versucht Williams erfolglos zu einem «Spot for Kümmerling» zu bewegen; Mayer liest stattdessen die Aufschrift auf der Verpackung vor; auf der Cover-Innenseite wird dann der Slogan «DER SANFTE BITTER» Rebus-artig in «EMMETT HANSJÖRG DIETER» umgeformt werden. Roth überlegt sich alternative Titel und Varianten dieser Kümmerlingplatte. Williams gibt Roths Isländer Adresse durch, wobei Roth relativiert, er wohne gar nicht dort. Mayer sagt jeweils die verbleibende Zeit an und veranlasst, dass die Aufnahme mit gemeinsamen Schlussakkorden endet. In einer Annotation zu Dirk Dobkes Dissertation schrieb Roth, dass er in einem Werk gerne heterogene Teile habe, die «miteinander raufen»: «Dafür brauche ich keinen Plan, allenfalls ein technisches Programm. Aber das Interessante sind immer die Abweichungen vom Programm.»

M. R.

New bottle, new luck!

Hansjörg Mayer (original in English)

— The Kümmerling Trio plays No 1 & 2

The *Kümmerling Trio* is in effect another “poetry workshop” (“Kümmerling” is a well-known German brand of herb liqueur, but also the German word for the “runt” of a litter). The participants Emmett Williams, Hansjörg Mayer and Dieter Roth all have common roots in concrete poetry. This is illustrated on the back cover of the record, where Williams offers “Riddling with Kuemmerling” full of wordplay, Mayer connects with his previous typographical work and Roth explains the idea of the record in the form of a text put together as a kind of jigsaw. This open disclosure of their concept (down to the very design of the record) is reminiscent of the *Radio Sonata*. In the *Kümmerling Trio*, this results in a significant element of tension because this “quick plan” in fact veers away distinctly from what was actually recorded. Trio No. 1 begins with Roth’s instructions. Williams is audibly unenthusiastic, while Mayer is already blowing on a Kümmerling bottle. Roth (in English): “This is the first movement still of the Kümmerling Trio...”; everyone reacts hesitantly at first, blowing just a few notes. Roth insists that the first movement is to be primarily spoken, and they may not just play. Williams counters that “The purpose here is to make music!” Roth sees himself as an “inductor” who is trying to form a trio, but Mayer and Williams are meanwhile having fun elsewhere, which is why Roth has to interrupt the recording several times. Before the start of the “second movement”, two seconds of a male voice choir have slipped onto the tape. Williams mentions the idea of a “musical comedy” with “Mayerling, Kümmerling and Schmetterling



[butterfly]” as characters in it. Roth answers that Williams is now acting just as he had actually wanted for the first movement, but “I didn’t dare to correct it...”. He demonstrates what sound he has envisioned, but Williams experiments on his own. Roth thinks about the duration of a record. Williams reminds him of the open-ended duration of the *Rarely Heard Music*. Now Roth has the idea of blowing the bottle more often, “to compare the sounds constantly”, at which he promptly integrates this in his formal concept (“this could be the same movement”). Williams associates this with the childish game of “who can piss

the farthest”. The photos are made for the cover. Roth asks for permission to fill up his bottle again (with water!) in order to carry on making music. Williams asks whether the people on the sinking Titanic also made noises like that. A sudden chord on the piano highlights Williams’s announcement of a “new attitude” that he cannot explain further. He asks Roth whether he had ever wanted to change his life. Roth answers that he had wanted to alter his drinking habits, referring to his literal role as a “Kümmerling” (here meaning that he is the only teetotaler in the Trio). After “now we have three movements”, a final chord is blown and they take their leave with “thank you and



Cardboard box of the 25 Kümmerlinge that were drunk, Dieter Roth Foundation, Hamburg

goodbye”. The B side of the record starts with discussions about what they will now produce: Williams speaks of a “second-side movement”, Roth of a “Kümmerling Trio 2”. The tape recorder is inspected too. Roth obviously still feels at a loss; Mayer intervenes, saying: “This is a trio and not a duo!” He would like to stop the recording and reprimands Roth: “You blow your own bottle!” Roth claims that Theodor Storm would have been able to blow away the top of a bottle. The surname of the poet August Stramm is also punned upon, with reference to his character and his poetry (“stramm” in German meaning “upright” or “stalwart” but also “drunk”). The “Stramm freak” Gerhard Rühm

is mentioned. Suddenly, Roth comes back to their concept: “The only one that blows the Trio is Hansjörg”. Finally, they turn to reading from address books in order to pass the time; their lists include well-known names such as that of Nam June Paik, who are each greeted in turn. They try, without success, to get Williams to present an “[advertising] spot for Kümmerling”; instead, Mayer reads the inscription on the wrapper. On the inside of the cover, the slogan “DER SANFTE BITTER” (“The gentle bitters”) has been altered in a word-change game to “EMMETT HANSJÖRG DIETER”. Roth ponders alternative titles and variants for this Kümmerling record. Williams gives Roth’s address in Iceland, though Roth adds that he does not even live there. Mayer repeatedly mentions the time remaining, and ensures that the recording ends with a united, closing chord. In an annotation to Dirk Dobke’s doctoral thesis, Roth wrote that he liked to have heterogeneous parts in a work that “tussle with each other”: “For this I don’t need a plan – perhaps at most a technical programme. But what’s interesting is always what diverges from the programme”.

M. R.



16

Abschöpfsymphonie. Die Abschöpfung.

Selten gehörte Musik

Title:

Abschöpfungsymphonie. Die Abschöpfung.
Selten gehörte Musik

Recording:

3. 2. 1979, Lenbachhaus, Munich

Released:

1979

Credits:

Christian Attersee, Heinz Cibulka, Herbert
Hossmann, Hansjörg Mayer, Hermann Nitsch,
Paul Renner, Björn Roth, Dieter Roth, Gerhard
Rühm, Dieter Schwarz, André Thomkins, Oswald
Wiener

Label:

edition hansjörg mayer, Stuttgart;
Edition Lebeer-Hossmann, Brussels / Hamburg;
SGM-3279

Design:

Björn Roth (cover design); Peter Frese (photos)

Details:

Four 12" vinyl LPs in box; stereo; 31.5 × 31.5 cm;
edition of 500; one-colour offset print on
cardboard (the colour varies from royal blue to
black as the ink was replaced during the printing
process); 28 printed label stickers are included
loose in each box



Tracklist:

SIDE A

Untitled

SIDE B

Untitled

SIDE C

Untitled

SIDE D

Untitled

SIDE E

Untitled

SIDE F

Untitled

SIDE G

Untitled

SIDE H

Untitled

Dieter! Hast Du heute frei?

Christian Ludwig Attersee

— Selten gehörte Musik: Abschöpfungssymphonie

Auch wenn die *Abschöpfungssymphonie* auf Joseph Haydns *Abschiedssymphonie* anspielt, war sie genau genommen Roths vorletzte Teilnahme an der Reihe *Selten gehörte Musik*: Das nachfolgende *Hamburger Tastenkoncert* blieb aber unveröffentlicht. Somit gilt diese Platte als das grosse Finale und sprengte mit zwölf Mitwirkenden alles Vorangegangene. Zwar ist Brus ausgestiegen und Steiger blieb beleidigt fern (siehe Interviewreihe *Selten gehörte Gespräche*), doch mit Cibulka, Hossmann, Mayer, Björn Roth, Schwarz und Thomkins stiessen (von Roth eingeladene) neue Teilnehmer hinzu. Einige sahen sich offenbar zum ersten Mal, wie man am Beginn der Platte vernehmen kann, und blieben sich spürbar auch musikalisch fremd. Passend wird im Konzert einmal eine Zeile aus Schuberts *Winterreise* (frei) zitiert: «Fremd bin ich eingezogen, fremd geh ich wieder fort ...». Inoffiziell war auch Arnulf Rainer dabei – auf dem rechten mittleren Bild der Coverfrontseite umarmt er gerade Roth. Die Vergrösserung des Ensembles führte zu einer neuen Gruppendynamik und letztlich dazu, dass die Platte von Wiener und Attersee (auch aufnahmetechnisch) dominiert wird. Der existierende Filmmitschnitt verdeutlicht, dass Roth, meist szenisch agierend, den dritten Pol bildete. Das Filmstillartige Cover zeigt Roth mitten im halbkreisförmig aufgebauten Instrumentarium eine Trommel, eine Posaune und einen Stuhl malträtieren. Entsprechend mokieren sich Wiener und Attersee über sein Nichtmusizieren. Wiener: «Guten Abend, meine Damen und Herren. Im Namen von Dieter Roths *Selten gehörter Musik* begrüsse ich Sie auf das Allerherzlichste und wünsche Ihnen angenehme Unterhaltung und toi toi toi!» Attersee fragt immer wieder: «Dieter! Hast Du heute frei?» «Dieter, ich hab 'ne Idee. Dieter, wir wollen ausgehen. Weissst du was wir machen? Wir gehen tanzen. Und weisst Du, was wir tanzen – die Leute wissen das schon?»

Daraufhin stimmen Wiener und Attersee, zum x-ten Mal in diesem Konzert, den Song «Es war nur die Bossa Nova, ich kann nichts dafür» an (dabei das Original der Schlagersängerin Manuela textlich frei variierend). Die Silben «Die» und «ter» tauchen als Scatgesang auch in Attersees Rock 'n' Roll-Einlagen auf. Die hier bewusst gewählte achronologische Darstellung des Geschehens entspricht der Tatsache, dass die Platten (von kleinen eingeritzten Buchstaben abgesehen) weder beschriftet noch nummeriert sind, dagegen findet man von den Beteiligten gestaltete Rondellen zum Selberaufkleben mit Titeln wie «Haydnlärm», «Unterklebungslabel», «süßliches, verbittert», «Musik zur Unzeit», «Bitte nicht mit Brotzeit-musik verwechseln», «nicht zu verwechseln mit Musik» und «MUSIK DENN ZUM STÄDTELE HINAUS». Diese Polyphonie der Titel spiegelt sich im über vierstündigen Konzert: Einzelne reißen das musikalische Geschehen immer wieder aktiv gestaltend an sich (primär Wiener, Attersee und Rühm), andere stimmen passiv herumsitzend mit ein oder verharren trötend in ihrer eigenen Welt (auffällig am Rand: Nitsch), während eine dritte Gruppe umherirrend vielleicht gerade ein neues Instrument sucht, etwas kommentiert oder die Flasche ansetzt (Roth und sein Bekanntenkreis). Trotz fehlender Tuttiqualität diskutiert man professionell das Stimmen von Instrumenten oder interessiert sich für den Tonbandmitschnitt. Zur Frage, inwiefern diese Konzerte gezielt im Hinblick auf die Platte inszeniert wurden, erhält man einen interessanten Hinweis: Gegen Schluss schlägt Wiener vor, «dass jetzt Zweiergruppen sich bilden, die gegeneinander antreten in einem Wettkampf.» In diesem Duell der Duette wetteifern unter anderem Attersee und Roth («Kuckuck, ruft's aus dem Wald» und «Muss I denn ...») mit Wiener und Nitsch «um die Palme» (Wiener). Letztere beginnen ihre schmachtende Ballade («Der Kuckuck und der Esel») erst, nachdem ein neues Tonband eingelegt wurde. Auf dem Film sieht man, wie sie sich am Ende innig küssen, darauf



Farbabstufungen bei den Plattenhüllen

Wiener: «Ich würde gern sehn, wer sich danach noch anzutreten traut!» Es folgen weitere Duette, wenn etwa Thomkins als Barpianist Rühm als Flötist begleitet, und man geht in eine Art Nummernrevue über, was formal das Konzept der Reihe *Attersee und seine Freunde* vorwegnimmt, die bald die *Selten gehörte Musik* ablöste. Spürbar mit Blick auf diese Platte identifizierte Wiener später ein Wesensmerkmal der *Selten gehörten Musik*, «die in der Zusammenarbeit von ausgebildeten Musikern mit Amateuren und gänzlich unmusikalischen ›Instrumentalisten‹ und Sängern nicht selten eigenartige, mehrere Niveaus der Assimilation gegeneinander ausspielende Spannungen erzeugt (etwa wenn ein dem Kanon nach Ungeeigneter versucht, ein Schubert-Lied zu reproduzieren: Das Klischee arbeitet auf nicht mehr assimilierbar scheinendem Input).»

M. R.



Innenseite der Kartonbox

Abschöpfsymphonie



Sprüche der 28 alternativen Plattenlabels, die in der Vinylbox beigelegt sind:

Musik de/r Zeit — Musik zur Zeit — Musik unserer Zeit*
— Musik, nicht zu verwechseln mit «musik» — nicht
zu verwechseln mit Musik — *nicht zu verwechseln mit
Brotzeitmusik (Seite C) — bitte nicht mit Brotzeit = mus-
sik verwechseln — Bitte hier Label «Schmand» aufkleben
— Schmand — MUSIK DENN NICHT ZU VERWECH-
SELN — MUSIK DENN ZUM STÄDTELE HINAUS —
Haydnlärm — Musik zur Unzeit — 8 ZWISCHENLA-
BELS (Sie können Auflagelabels auch als Zwischen Klebel
verwenden) (4x) — 8 ZWISCHENLABELS (Sie können
Auflagelabels auch als Zwischen = Klebel verwenden) (3x)
— 8 ZWISCHENLABELS (Sie können Auflage=Labels
auch als Zwischenklebel verwenden) (1x) — Oberst-Label
(Hochetikett) 4x — Unterklebungslabel — Unterneh-
mungsfaible — Unterlebensknebel — MUnterneh-
mungs=Klebel — Kreuzwort = Klebel lösen (aber kleben!)
— ohne Klebeknödel! — bitte hier nicht «Leberknödel»
lesen — Leberknödel — süßliches, verbittert (4x) —
PLEONASMUS — alle einfälle, die jetzt noch kommen
— NA JA ALLES BITTE

Dieter! Are you free today?

Christian Ludwig Attersee

— Rarely Heard Music: Skimming-off Symphony

Even though the *Abschöpfungssymphonie* (the *Skimming-off Symphony*) plays on the nickname of Joseph Haydn's *Abschiedssymphonie* (the *Farewell Symphony*), it was, strictly speaking, Roth's penultimate participation in the series of *Rarely Heard Music*. The subsequent *Hamburg Keyboard Concert* remained unpublished, however. So this record is to be regarded as the grand finale, and with its twelve participants it burst the bounds of all that they had done before. Brus has left and Steiger has stayed away, feeling slighted (see the interview series *Rarely Heard Conversations*), but new participants join in at Roth's invitation: Cibulka, Hossmann, Mayer, Björn Roth, Schwarz and Thomkins. Some of them saw each other here for the very first time – as we can hear at the beginning of the record – and they remained palpably foreign to each other in their music-making. Appropriately, in the concert a line from Schubert's *Winterreise* is (freely) quoted: "Fremd bin ich eingezogen, fremd geh ich wieder fort..." ("I arrived a stranger, and leave again as a stranger"). Arnulf Rainer was unofficially present – we can see him embracing Roth on the picture to the right of centre on the front cover. Enlarging the ensemble led to a new group dynamic and also, in the end, to the record being dominated by Wiener and Attersee (also in terms of the audio recording). The extant film clip makes it evident that Roth was the "third pole" and mostly had an active, scenic role. The cover is like a movie still and shows Roth in the midst of a body of instruments piled up in a semicircle, maltreating a drum, a trombone and a chair. Wiener and Attersee accordingly mock his lack of music-making. Wiener: "Good evening, ladies and gentlemen. In the name of Dieter Roth's *Rarely Heard Music* I would like to offer the warmest welcome and hope that you have an evening of pleasant entertainment. And good luck!" Attersee keeps asking: "Dieter! Are



Dieter Roth is demolishing a big drum at the concert in Munich, 3.2.1979, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, photo: Roland Fischer

you free today?”, “Dieter, I’ve got an idea. Dieter, we want to go out. Do you know what we’ll do? We’ll go dancing. And do you know what we’ll be dancing – do the people know that already?” Whereupon Wiener and Attersee (for the nth time in this concert) strike up the song “Es war nur die Bossa Nova, ich kann nichts dafür” (“It was just the Bossa Nova, I can’t help it”, freely varying the original text as sung by the pop singer Manuela). The syllables “Die” and “ter” also crop up as “scat” singing in Attersee’s rock ‘n’ roll fillers. The intentionally non-chronological listing of events corresponds to the fact that the records (apart from small letters carved into them) neither have any labels, nor are they numbered. However, they have self-adhesive labels designed by the participants themselves with titles such as “Haydnnoise”, “under-adhesive label”, “sweet, embittered”, “untimely music”, “please do not confuse with snack-time music”, “do not confuse with music” and “MUSIK DENN ZUM STÄDTELE HINAUS” (a pun on the folk song “Muss I denn zum Städtele hinaus”). This polyphony of titles is also reflected in

the four-hour-long concert itself. Some of the individual artists repeatedly take active charge of the musical argument (mostly Wiener, Attersee and Rühm) while others join in passively, sitting around, or remaining in their own little world, blowing their instrument (here Nitsch is conspicuous on the edge of things). A third group wanders around – perhaps looking for a new instrument – then adds some comments or gets down to their bottles (Roth and his acquaintances). Despite the lack of quality in their tuttis, they have a professional discussion about tuning their instruments, and about the audiotape recording being made. To what degree this concert was staged specifically with the record in mind is something about which we get an interesting hint: towards the close, Wiener suggests “that we now form groups of two that compete against each other in a competition”. This duel of the duets includes Attersee and Roth (“Cuckoo is the call from the woods” and “Muss I denn...”) vying with Wiener and Nitsch “for the laurel crown” (Wiener). The latter pair begin their yearning ballad (“The cuckoo and the donkey”) only after a new tape has been inserted. On the film we can see them kiss each other passionately at the end, at which Wiener says: “I’d like to see who dares to battle with us after that!” Further duets follow, as when Thomkins acts the bar pianist and accompanies Rühm on his flute, and then they proceed to a kind of musical revue. In formal terms, this anticipates the concept of the series *Attersee and his friends*, which would soon supersede the *Rarely Heard Music*. With an eye obviously on this record, Wiener later identified a characteristic of the *Rarely Heard Music*, “which in its collaboration between trained musicians and amateurs and completely unmusical ‘instrumentalists’ and singers often resulted in idiosyncratic tensions that played off different levels of assimilation against each other (such as when someone who is unsuited tries to reproduce a Schubert song: the cliché is already working on an input that seems no longer to be able to be assimilated)”.

M. R.



Inside of the box set with the 28 loose extra label stickers



Title:

THY QUATSCH est min Castello

Released:

1979

Label:

Dieter Roth's Verlag, Stuttgart; DRP-23379

Design:

Dieter Roth (cover design)

Details:

Single-sided 7" vinyl single; stereo; 17.8 × 17.8 cm; edition of 300; one-colour offset print on cardboard and white address label, hand-numbered with red marker on back cover



Tracklist:

SIDE A

THY QUATSCH est min Castello

*My inner Little one seemed to smile and say:
Schönberg revenged!*

Dieter Roth

— THY QUATSCH est min Castello

Dieter Roth lernte Nam June Paik in seinen Amerika-Jahren kennen. Die Quellenlage, ob die zwei jemals gemeinsam Musik gemacht haben, ist widersprüchlich. Sicher ist, dass Roth Konzerte für Paik organisierte und ihm ein *Ton-Alfabet* widmete, das Paik zusammen mit der Cellistin Charlotte Moorman aufführte. Roths vorliegende Single ist eine kollegiale Hommage und planvolle Demontage zugleich. Paik hatte 1977 die Schallplatte *MY JUBILEE IST UNVERHEMMET* veröffentlicht und auf der Plattenrückseite folgendes geschrieben:

«In 2 weeks I will be 45. It is time for *Archeology of Avantgarde*. I lived in Korea in the 40s, where only available informations were from Japanese books printed before World War II. Therefore it was great luck that I heard the name of Arnold Schoenberg in 1947 or so. He immediately interested me, because he was written as a devil or the most extreme avantgarde. However there were no record or scores of Schoenberg available in Korea in 1947, except for a pirate edition of his op 33 a piano piece. It took 2 or 3 years of desparate [sic] struggle to find only available record, which was released in the pre-war Japan, Verklärte Nacht. I will not forget forever the excitement of holding this fragile 78 RPM record in my hand like a jewel from Egyptian tomb. And I cannot forget the disappointment of this record, which was purely a Wagnerian Quatsch. / Korean war came soon after. / 25 years after this experience I found the same record of Schoenberg in a flea market in New York. I played this record 4 times slower (on 16 RPM) in a Merce Cunningham dance event. Merce smiled and said: 'You improved Schoenberg.'»

Tatsächlich ist Schönbergs «Verklärte Nacht» in Paiks verlangsamer Re-Edition kaum wiederzuerkennen. Sie ist stark verauscht, natürlich tieftransponiert, wodurch sich der anfänglich sonore Klang des Originals extrem verdüstert. Trotz teils vernehmbaren Linienverläufen wirkt die Musik der Zeit enthoben – oder vielleicht auf eine neue Zeit bezogen: Paiks

Erwähnung des Koreakriegs lässt beim Hören Assoziationen von Flugzeug- oder Hubschrauberbrummen aufkommen. Roth hat nun seinerseits eine Re-Re-Edition vorgenommen mit dem Titel *THY QUATSCH est min Castello*, indem er Paiks Platte wieder viermal verschnellert veröffentlicht hat. Roth transponiert dabei Paiks Covertext Wort für Wort, meist spielerisch den Sinn verändernd, aber auch unverhohlen sarkastisch verzerrend:

«In 2 years I will be 50. No time for archeology of avant-garde, since I did not live in Korea in the 40s, where only available informations were from Jap books printed before the big war. So ist was a great shock that Paik used the name of Schönberg near the word Quatsch, stepping in Schönberg's head as well as Wagner's, knocking me straight on my bleeding heart. Because he was writing like the devil or the most est-reme [sic] anant-garde [sic]. However there was a record of Paik available in Germany in 1978, a pirate edition of Schönbergs opus 4, a string piece. It took no time, almost, to find it, released as it was by a close friend. I will never forget the exitem=ent, as I put the tough 33 LPM on the record player. never will i forget either the disappointment – this record was a pure sample of Paikian Quatsch. / Nothing happened for quite a while / 1 year after this experience I took the record to a Schall=platten – Firma in a suburb of Hamburg. I played this record 4 times faster. My inner Little one seemed to smile and say: Schönberg revenged!»

Roth, der als «extremer Schönberg freak» eine umfangreiche Sammlung von Schönberg-Platten besass, benennt noch einen ganz persönlichen Grund, warum ihn Paiks Arbeit provozierte: Es sei das Wort «Quatsch», das er gerne mit sich selbst assoziiert sähe und nicht mit Schönberg. Tatsächlich enthält seine Rekonstruktion mehr Roth als Schönberg. Die zweifache Manipulation ist der Aufnahme deutlich anzumerken, vor allem die Tonhöhenstabilität, Instrumentalfarben und Klangtransparenz haben massiv gelitten. Die hohen Frequenzen beziehungsweise Obertöne sind durch das Verfahren weitgehend verloren gegangen, was Roths Version eine ähnliche Dumpfheit gibt wie der von Paik. Die Machart der Single ist konsequent konzeptionell: Die SEITE A endet mitten in einer Phrase und die SEITE B ist leer geblieben – also diesmal kein «Plattenfüller». Schlitzohrig manipuliert Roth auch Paiks Covervorderseite: Auf seiner Version scheint er gelassen an Paiks Augenpaar vorbeizusehen.



Nam June Paik, *My Jubilee ist Unverhemmet*, Cover und Schallplatte, Edition Lebeer-Hossmann, 1977



Coverentwurf und Label der Platte THY
 QUATSCH est min Castello von Dieter Roth

Schallplattenturm, Vinyl, Klebestoff,
 30.5×17.8×17.8 cm, 1979



*My inner Little one seemed to smile and say:
Schönberg revenged!*

Dieter Roth (original in English)

— **THY QUATSCH est min Castello**

Dieter Roth became acquainted with Nam June Paik during his years in America. The sources are contradictory when it comes to whether or not the two of them ever made music together. What is certain is that Roth organised concerts for Paik and dedicated a *Ton-Alfabet* ("note alphabet") to him that Paik performed together with the cellist Charlotte Moorman. Roth's single here is at once a collegial homage and a systematic act of disassembly. In 1977, Paik had released the record *MY JUBILEE IST UNVERHEMMET* ("unverhemmt" = "unashamed") and wrote the following on the back cover of it (here given in the original, idiosyncratic English):

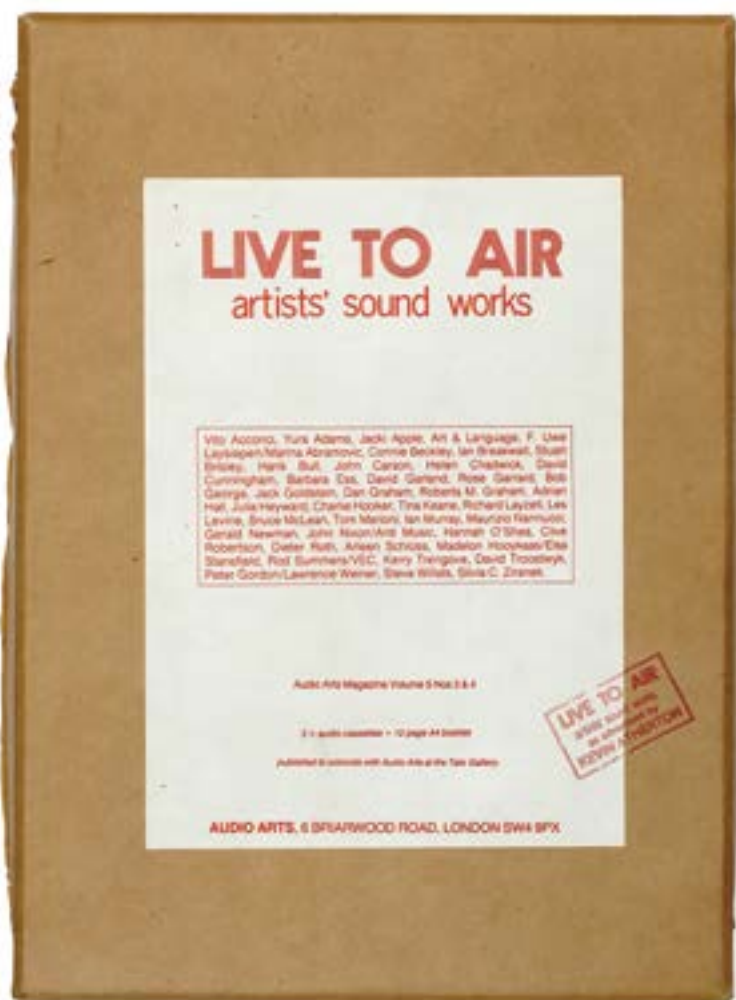
«In 2 weeks I will be 45. It is time for *Archeology of Avantgarde*. I I lived in Korea in the 40s, where only available informations were from Japanese books printed before World War II. Therefore it was great luck that I heard the name of Arnold Schoenberg in 1947 or so. He immediately interested me, because he was written as a devil or the most extreme avantgarde. However there were no record or scores of Schoenberg available in Korea in 1947, except for a pirate edition of his op 33 a piano piece. It took 2 or 3 years of desparate [sic] struggle to find only available record, which was released in the pre-war Japan, *Verklärte Nacht*. I will not forget forever the excitement of holding this fragile 78 RPM record in my hand like a jewel from Egyptian tomb. And I cannot forget the disappointment of this record, which was purely a Wagnerian Quatsch. / Korean war came soon after. / 25 years after this experience I found the same record of Schoenberg in a flea market in New York. I played this record 4 times slower (on 16 RPM) in a Merce Cunningham dance event. Merce smiled and said: «You improved Schoenberg.»»

It is truly the case that Schoenberg's *Verklärte Nacht* can barely be recognised in Paik's slowed-down re-edition. It has greatly faded away and is naturally transposed downwards, making the opening sonorous sound of the original far darker. Despite the

fact that musical lines can in part be discerned, the music seems to be suspended from time – or perhaps made to refer to a new time. Paik's mention of the Korean War creates associations for the listener of the buzzing of aircraft or helicopters. For his part, Roth made a re-re-edition, entitled *THY QUATSCH est min Castello* ("Quatsch" = "rubbish"), which is a re-release of Paik's record, but four times quicker. Roth also adopts the wording of Paik's cover text, though mostly with playful alterations and at times subjecting it to unashamed satirical distortion (here also given in the original English):

«In 2 years I will be 50. No time for archeology of avant-garde, since I did not live in Korea in the 40s, where only available informations were from Jap books printed before the big war. So ist was a great shock that Paik used the name of Schönberg near the word Quatsch, stepping in Schönberg's head as well as Wagner's, knocking me straight on my bleeding heart. Because he was writing like the devil or the most est-reme [sic] anant-garde [sic]. However there was a record of Paik available in Germany in 1978, a pirate edition of Schönbergs opus 4, a string piece. It took no time, almost, to find it, released as it was by a close friend. I will never forget the exitem=ent, as I put the tough 33 LPM on the record player. never will i forget either the disappointment – this record was a pure sample of Paikian Quatsch. / Nothing happened for quite a while / 1 year after this experience I took the record to a Schall=platten – Firma in a suburb of Hamburg. I played this record 4 times faster. My inner Little one seemed to smile and say: Schönberg revenged!»

Roth considered himself an "extreme Schönberg freak" and owned a comprehensive collection of his music on record. He also mentions a very personal reason as to why Paik's work had provoked him: he liked to associate the word "Quatsch" with himself, not with Schoenberg. In reality, Roth's reconstruction has more Roth in it than Schoenberg. The effect of the double manipulation of the recording can be heard clearly – above all, the stability of pitch, the instrumental colours and the transparency of sound have all suffered massively. The high frequencies and the overtones have been largely lost in the course of these procedures, which affords Roth's version a similarly dull quality to that of Paik. The design of the single is consistently conceptual: the A side ends in the middle of a phrase and the B side is empty – so this time there is no "filler number". Roth slyly also manipulates Paik's front cover: on his version, he seems to look past Paik's eyes quite unconcernedly.



LIVE TO AIR – artists' sound works

Volume 5 – No's 3 & 4

Title:

LIVE TO AIR – artists' sound works
Volume 5 – No's 3 & 4

Released:

August 1982

Credits:

Vito Acconci, Yura Adams, Jacki Apple, Art & Language, F. Uwe Laysiepen / Marina Abramović, Connie Beckley, Ian Breakwell, Stuart Brisley, Hank Bull, John Carson, Helen Chadwick, David Cunningham, Barbara Ess, David Garland, Rose Garrard, Bob George, Jack Goldstein, Dan Graham, Roberta M. Graham, Adrian Hall, Julia Heyward, Charlie Hoocher, Tina Keane, Richard Layzell, Les Levine, Bruce McLean, Tom Marioni, Ian Murray, Maurizio Nannucci, Gerald Newmann, John Nixon / Anti Music, Hannah O'Shea, Clive Robertson, Dieter Roth, Arleen Schloss, Madelon Hooykaas / Elsa Stansfield, Rod Summers / VEC, Kerry Trengove, David Troostwyk, Peter Gordon / Lawrence Weiner, Steve Willats, Silvia C. Ziraneck

Label:

Audio Arts, London

Design:

William Furlong (cover design)

Details:

Three C82 music cassettes and 12-page A4 booklet loose in box; stereo, 30.2 × 21.5 cm; one-colour sticker and rubber stamp print on brown cardboard

Live to Air is divided into four sections, spread over the three cassettes:

ROCK IDIOMS

Works that use rock idioms and their associated structures

IMAGES & NARRATIVE

Works that construct narrative through the juxtaposition and collaging of sounds and images

TECHNOLOGICAL & AUDIAL SPACE

Works that are concerned with and refer to the audial space created by recording technology

URBAN REFERENCE

Works focusing on the relationship between the individual and the urban environment



Dieter Roth's Verlag



Karl Roth Karlsson – Islenskra Fjalla (Kalli live at Danneckerstrasse)

Karl Roth spielt seine eigene Gitarrenmusik und singt, sein Vater Dieter hört zu und mischt sich von Zeit zu Zeit ein, spricht oder klatscht zwischen den Stücken. | Karl Roth plays his own guitar music and sings; his father Dieter listens to him and occasionally interjects, speaking or applauding between the pieces.

Recording:

1975, apartment of Dieter Roth,
Danneckerstrasse 32, Stuttgart

Released:

1975

Credits:

Dieter Roth, Karl Roth Karlsson

Label:

Dieter Roth's Verlag, Zug; A-2240

Design:

Karl Roth Karlsson (cover design)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 200; numbered and signed by both artists;
two-colour screen print on cardboard

2nd edition of 250, different cover (black instead
of blue and additional text overwritings), same
record



Freddy and The Fighters Featuring Björn Roth

Laut Björn Roth waren Freddy and The Fighters die lausigste Band von ganz Island und wurden an einem Konzert sogar mit Eiern und Tomaten beworfen. | According to Björn Roth, Freddy and The Fighters was the “lousiest” band in all Iceland and even had eggs and tomatoes thrown at them during a concert.

Recording:

1976, Dieter Roth's studio, Bali, Mosfellssveit, Iceland

Released:

1977

Credits:

Indridi Benson, Einar Hrafnsson, Sigurdur Hrisla Ingólfsson, Björn Roth

Label:

Dieter Roth's Familienverlag, Zug; 66.21 457-01

Design:

Björn Roth (cover design); Karl Roth Karlsson (photos)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition of 500; two-colour offset print on cardboard, gatefold cover, originally labeled as 200 copies, with sticker on top advertising 500 copies

Also published on compact disc.



Friedhelm Döhl – Odradek / Black & White

Dieter Roth produzierte die Schallplatte als Dank für Friedhelm Döhls Ermöglichung des *Quadrupelkonzerts* an der Musik-Akademie Basel. | Dieter Roth produced this record out of gratitude for Friedhelm Döhl having enabled him to perform his *Quadruple Concerto* at the Basel Music Academy.

Recording:

1976 (Odradek); 15. 9. 1977 (Black & White),
Musik-Akademie Basel

Released:

1978

Credits:

Friedhelm Döhl, Jean-Jacques Dünki

Label:

Dieter Roth's Verlag, Zug / Stuttgart; ST-DR-1178

Design:

Friedhelm Döhl (cover design)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 500; one-colour offset print on cardboard,
gatefold cover with loose insert

A pressing error meant that the recording is
extremely low in volume, which prompted Roth
to write to Döhl: "this record has to be turned up
as high as possible!"



Students of the Icelandic College of Art and Crafts – Summer Music

Dieter Roth unterrichtete einen Monat lang an der isländischen Kunstgewerbeschule und realisierte diese Schallplatte mit seinen Studenten. | Dieter Roth taught for a month at the Icelandic College of Arts and Crafts and realised this record with his students.

Recording:

19. 4. 1979 (LP); 23. 4. 1979 (7" vinyl single, SIDE A);
3. 5. 1979 (7" vinyl single, SIDE B), Dieter Roth's
studio, Bali, Mosfellssveit

Released:

1979

Credits:

Ingólfur Örn Arnarsson, Harpa Björnsdóttir,
Eggert Einarsson, Daði Guðbjörnsson, Magnús V.
Guðlaugsson, Haraldur Ingi Haraldsson, Kristján
Karlsson, Ari Kristinsson, Guðmundur Oddur
Magnússon, Magnús Pálsson, Eggert Pétursson,
Ómar Stefánsson

Label:

Dieter Roth's Verlag, Stuttgart/Reykjavík;
SSMRK-479, LSMRK-979

Design:

Students (cover design); Eggert Einarsson
(photo)

Details:

12" vinyl LP and 7" vinyl single (loose in flap);
stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition of 300; one-colour
offset print on cardboard and blue address stamp



Colette Roper – piano pieces

Die Umstände, unter denen diese Schallplatte produziert wurde, sind nicht bekannt. Auf der Rückseite des Covers sind vier Gedichte von Colette Roper wiedergegeben. | The circumstances under which this record was produced are unknown. It features four poems by Colette Roper on the back of the cover.

Released:
1979

Credits:
Colette Roper

Label:
Dieter Roth's Verlag, Stuttgart; JST 237

Design:
Colette Roper (cover design)

Details:
12" vinyl LP; mono; 31.5 × 31.5 cm; edition of 300; four-colour offset print on cardboard



Dominik Steiger – Wiener Lieder und Gemischte Weisen, erdacht, gesungen und gespielt von Dominik Steiger

Dominik Steiger sings out the Stegreif and plays dazu Gitarre. | Dominik Steiger sings off the cuff and plays along on the guitar.

Recording:
1978

Released:
1979

Credits:
Dominik Steiger

Label:
Dieter Roth's Verlag, Stuttgart in collaboration with Buchdienst Fesch, Vienna

Design:
Dominik Steiger (cover design)

Details:
12" vinyl LP; mono; 31.5 × 31.5 cm; edition of 300; one-colour offset print on cardboard

The labels were printed in advance with the incorrect year of release and place of publication.

Stuttgart, 16.2.79

Lieber Dominik, ich höre mir grade Deine Platte (das Probeexemplar) an und bin stärkstens begeistert. Das haben wir wieder mal dick ~~mit~~ auf der Schnitte!

Gib sie Dir morgenfrüh mit Eilflugpost, und bitte Dich, sobald Du glaubst, die Platte kann man so wie sie tönt publizieren, an meinen Freund Herbert Rossmann in Hamburg zu schreiben (ich bin nämlich für die zwei nächsten Wochen auf Reisen), und ihn zu sagen er möge die Auflage sofort pronto blitz bestellen (300 Stück).

Herbert Rossmann

Mutschbahn 37

D 2000 Hamburg 13

Tel. abends (040) 410 49 37

tagsüber im Büro (040) 29 188 23 78 oder am Ende 77

Er weiss bescheid, und so können wir uns Deinen Ausstellungstermin hin beeilen, o.k.

Die Etiketten liegen bei; die Auflage ist schon gedruckt, also muss ich den Namen Zug durchstreichen lassen (habe den Verlagsort gewechselt). Dafür steht er (der neue Verlagsort mit etc) auf dem Umschlag. Dort fehlt aber "Buchdienst Fesch" - willst Du das draufschreiben oder draufstempeln?

Da bekommst dann ein Hälfte der Auflage als Autorenbeitrag - o.k.?

Sag mir wohin ichs schicken soll.

Ich werde versuchen, Dich nächste Woche anzurufen, dann können wir noch über diese schöne und komplizierte Sache ~~reden~~ sprechen, hoffe ich.

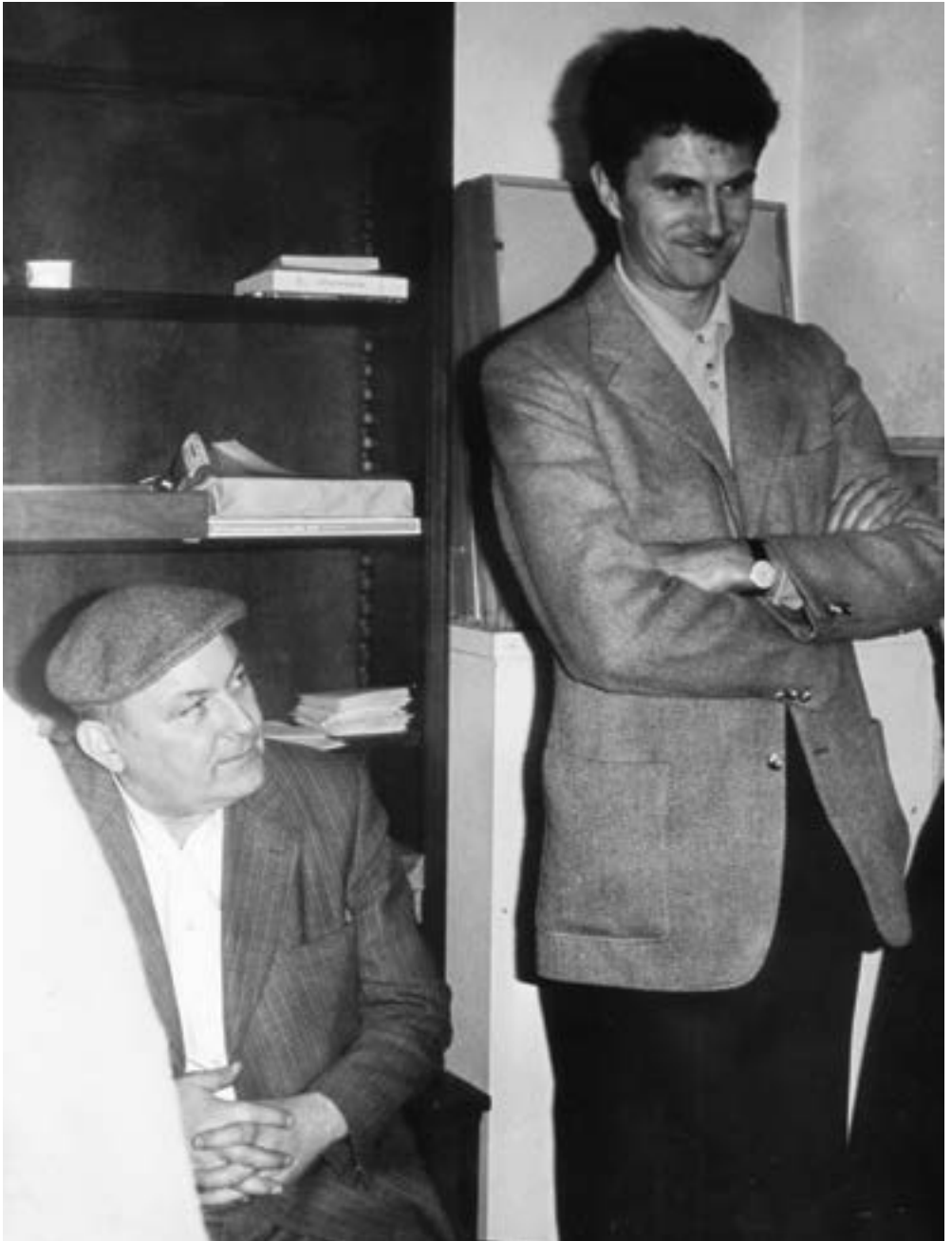
Lebe wohl, grüsse bitte die Traudl allerbestens von mir.

Dein

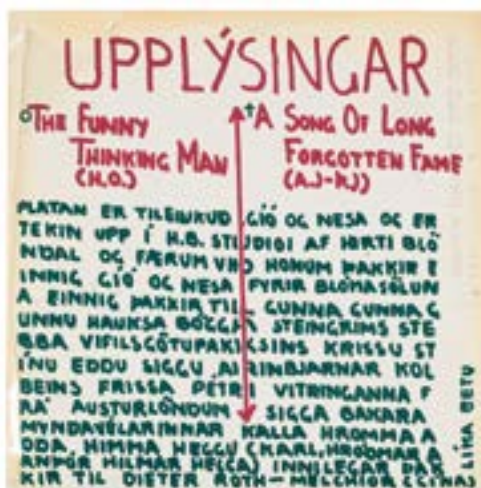
D.R.

DR

(das Umschlag-Beispiel kann ich nur als Probeabzug abgeben - wird nächste Woche zu- rechtgeklebt)



Dominik Steiger an der Vernissage von Dieter Roth in der Galerie Kurt Kalb an der Prinz-Eugen-Strasse, Wien, April 1976, Archiv Dominik Steiger, Wien | Dominik Steiger at Dieter Roth's vernissage in the Galerie Kurt Kalb on Prinz-Eugen-Strasse, Vienna, April 1976, Dominik Steiger Archives, Vienna



Melchior – Björgúlfur Benóný Grímúlfur Melkjör Emanúel Egilsson Leir Fæt Bíleigandi Bergrisi Hermaníus Pengill Trefill

Die erste Platte von Melchior, der Band von Dieter Roths Sohn Karl; sie wurde in einem einfachen Ein-Mann-Studio aufgenommen als die Bandmitglieder noch Teenager waren. | The first record by Dieter Roth's son Karl's band Melchior, recorded in a primitive one-man studio when its members were still teenagers.

Recording:

1974, Studio Hjörtur Blöndal, Reykjavík

Released:

23.12.1974

Credits:

Arnþór Jónsson, Helga Möller, Hilmar Oddson, Hróðmar Sigurbjörnsson, Karl Roth Karlsson

Label:

Dieter Roth's Familienverlag, Zug;
Gina/Melchior, Reykjavík; A-2059

Design:

Hilmar Oddsson, Karl Roth Karlsson (cover design); Karl Roth Karlsson (drawing)

Details:

7" vinyl single; stereo; 17.8 × 17.8 cm; edition of 500; three-colour offset print and two-colour screen print on cardboard



Melchior – Balapopp

Die zweite LP von Melchior ist als experimentelle Folk-Musik beschrieben worden. Die Musik wie die Texte, die auf Isländisch gesungen sind, stammen von den Bandmitgliedern von Melchior. | The second LP by Melchior has been described as experimental folk music. All music and lyrics written by the members of Melchior and sung in Icelandic.

Recording:

1979, Dieter Roth's studio, Bali,
Mosfellssveit, Iceland

Released:

1980

Credits:

Sveinbjörn I. Baldvinsson, Ólafur Flosason,
Garðar Hansen, Gunnar Hrafnsson, Hróðmar
Ingi, Kristín Jóhannsdóttir, Karl Roth Karlsson,
Örnólfur Kristjánsson, Sigurður Magnússon,
Hilmar Odsson, Eiríkur Örn Pálsson, Eggert
Þorleifsson, Helga Þórarinsdóttir

Label:

Dieter Roth's Familienverlag, Zug;
Gina / Melchior, Reykjavík; ST 53590

Design:

Hilmar Oddsson, Karl Roth Karlsson (cover de-
sign); Christian Roger, Finnbogi Rútur Arnarson
(photos)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 1 000; one-colour offset print on cardboard,
gatefold cover



Vera Roth – Vera

Dieter Roth bat seine Tochter Vera Musik zu machen für eine Schallplatte, obwohl diese eigentlich gar nicht Klavier spielen konnte. Dieter Roth kommentiert gelegentlich die Musik und klatscht hie und da. | Dieter Roth asked his daughter Vera to make music for a record, even though she could not really play the piano at all. Dieter Roth makes occasional comments and claps here and there.

Recording:

1979, Dieter Roth's studio, Bali,
Mosfellssveit, Iceland

Label:

Dieter Roth's Verlag, Stuttgart / Reykjavík

Released:

1979

Design:

Vera Roth (cover design)

Credits:

Vera Roth, Dieter Roth

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 300; two-colour screen print on cardboard



André Thomkins – Bösendorfer

Kurz nachdem Dieter Roth seinen Bösendorfer Flügel nach Island gebracht hatte, erfuhr sein guter Freund André Thomkins davon. Eigens für die Aufnahme der Platte kam er nach Island angereist. | Shortly after Dieter Roth brought his Bösendorfer grand piano to Iceland, his good friend André Thomkins heard about it. He came over to Iceland just for this record.

Recording:

Spring 1981, Dieter Roth's studio, Bali,
Mosfellssveit, Iceland, by Björn Roth

Released:

1981

Credits:

André Thomkins

Label:

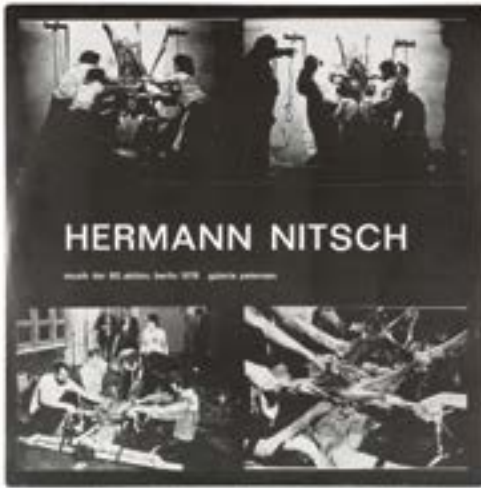
Dieter Roth's Verlag, Stuttgart; JST 258

Design:

André Thomkins (cover design)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 300; four-colour offset print on cardboard



Hermann Nitsch – musik der 60. aktion, berlin 1978 galerie petersen

In einem Industriegebäude realisierte Hermann Nitsch eine Aktion mit Frank Dolch an der elektrischen Orgel, einem Lärmorchester und der Punk-Band PVC. | Hermann Nitsch realised this action in an industrial building with Frank Dolch on the electric organ, a noise orchestra and the punk band PVC.

Recording:

21. 4. 1978, Galerie Petersen, Berlin,
first floor in an empty factory building

Released:

1979

Credits:

Frank Dolch, Hermann Nitsch, PVC

Label:

Dieter Roth's Verlag, Stuttgart; JST 236

Design:

Hermann Nitsch (cover design); Esther Colton
(photos)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 500; one-colour offset print on cardboard



Hermann Nitsch – ISLAND: eine sinfonie in 10 sätzen

In Island machte Hermann Nitsch mit Studenten Musik. Auf den Schallplatten ist der Zusammenschnitt von tagelangen Improvisationen zu hören. | Hermann Nitsch made music with students in Iceland. On these records we can hear an edited version of several days of improvisations.

Recording:
March 1980, Dieter Roth's studio, Bali,
Mosfellssveit, Iceland, by Björn Roth

Released:
1980

Credits:
Hulda B. Àgústsdóttir, Gunnar J. Árnason, Hör-
dur Bragason, Eggert Einarsson, Daði Guðbjörns-
son, Hulda Hákonardóttir, Kristján Steingrímur
Jónsson, Ari Kristinnsson, Guðmundur Oddur
Magnússon, Pétur Magnússon, Hermann Nitsch,
Ásta Ólafsdóttir, Tom Recchion, Hans J. Schacht,
Ómar Stefánsson

Label:
Dieter Roth's Verlag, Mosfellssveit / Stutt-
gart / Luzern; JST 246–JST 251

Design:
Hermann Nitsch (cover design)

Details:
Six 12" vinyl LPs in box; stereo; 31.5 × 31.5 cm;
edition of 200; one-colour offset print on
cardboard

Also published on audio cassette in 1989.

The album was re-released as a 4CD box set in
1998 by Cortical Foundation, USA.



Hermann Nitsch – Das Orgien Mysterien Theater: musik der 66. aktion

Der Rektor der Städelschule Rainer Jochims lud Hermann Nitsch für eine Aktion in seiner Hochschule ein, mit vielen Blasmusikern und elektronischen Instrumenten. | The principal of the Städelschule, Rainer Jochims, invited Hermann Nitsch for an action at his academy, with lots of wind players and electronic instruments.

Recording:

21. 5. 1980, Akademie der Bildenden Künste,
Städelschule, Frankfurt

Released:

1980

Credits:

Frank Dolch, Hermann Nitsch

Label:

Dieter Roth Verlag, Basel/München

Design:

Hermann Nitsch (cover design); Heinz Cibulka
(photo)

Details:

Three C60 audio cassettes; stereo; each
10.9 × 6.9 × 1.7 cm; one-colour offset print on paper

The album was re-released as a 2CD box set in
1998 by Alga Marghen, Italy.



Hermann Nitsch – Das Orgien Mysterien Theater: musik der 68. aktion

Im Rahmen des Festivals «umanesimo e disumanesimo» fand in einem Kloster in Florenz die 3-stündige, 68. Aktion mit einem grossen Orchester statt. | As part of the “umanesimo e disumanesimo” Festival, this three-hour, 68th Action took place in a monastery in Florence with a large orchestra.

Recording:

20. 9. 1980, Convento degli Oblati, Florence

Released:

1980

Credits:

Frank Dolch, Hermann Nitsch

Label:

Dieter Roth Verlag, Basel/ München

Design:

Hermann Nitsch (cover design); Heinz Cibulka (photo)

Details:

Two C60 audio cassettes in cardboard box; stereo; each 10.9 × 6.9 × 1.7 cm; numbered on slipcase, numbered and signed on inlay by the artist; one-colour offset print on paper, cover sheet of the “musik der 66. aktion” issued with manual corrections and glued paper stripes with machine-written text



Hermann Nitsch – Das Orgien Mysterien Theater: 5. Sinfonie

1980 wurde die 5. Sinfonie an der Musik-Akademie in Basel aufgeführt. Vor dem Konzert jagte ein Musikprofessor seinen Cello-Schüler aus dem Konzertsaal, aus Sorge um das Gehör des Studenten. | In 1980, the 5th Symphony was performed at the Basel Music Academy. Before the concert, a music professor chased his cello student from the hall out of fear that it would damage his hearing.

Recording:

23.10.1980, Musik-Akademie Basel

Label:

Dieter Roth Verlag, Basel/München

Released:

1980

Design:

Hermann Nitsch (cover design); Heinz Cibulka (photo)

Credits:

Students of the Icelandic College of Art and Crafts, Frank Dolch, Hermann Nitsch

Details:

Two C60 audio cassettes; stereo; each 10.9 × 6.9 × 1.7 cm; one-colour offset print on paper, cover sheet of the “musik der 66. aktion” issued with manual corrections and glued paper stripes with machine-written text



Hermann Nitsch – Das Orgien Mysterien Theater: Musik der 77. Aktion

Nach einer 3-jährigen, gesundheitlich bedingten Pause führte Hermann Nitsch 1983 in Eindhoven wieder eine Aktion mit dem Orchester aus Island auf. | After a three-year break for health reasons, Hermann Nitsch held another action in Eindhoven in 1983 with the orchestra from Iceland.

Recording:

8.10.1983, De Fabriek,
Van Abbemuseum, Eindhoven

Released:

1983

Credits:

Students of the Icelandic College of Art and
Crafts, Frank Dolch, Hermann Nitsch

Label:

Dieter Roth Verlag, Basel/ München

Design:

Hermann Nitsch (cover design); Heinz Cibulka
(photo)

Details:

Two C60 audio cassettes in cardboard box;
stereo; each 10.9 × 6.9 × 1.7 cm; numbered on
slipcase, numbered and signed on inlay by the
artist; one-colour offset print on paper, cover
sheet of the “musik der 66. aktion” issued with
manual corrections and glued paper stripes
with machine written text,
In 1984, the number of this action was corrected
from 78 to 77.



Hermann Nitsch – 7. Sinfonie

Hermann Nitsch wurde vom Steirischen Herbst Festival eingeladen eine grosse Symphonie aufzuführen. | Hermann Nitsch was invited to perform a large-scale symphony by the Styrian Autumn Festival.

Recording:

19.10.1985, Orpheum, Graz

Label:

Dieter Roth Verlag, Basel/München

Released:

1985

Design:

Hermann Nitsch (cover design)

Credits:

Süd Ost Sinfonieorchester and Grazer Studenchor under the direction of Hermann Nitsch and Clemens Gadenstätter

Details:

Two C60 audio cassettes in cardboard box; stereo; each 10.9 × 6.9 × 1.7 cm; edition of 200; numbered on slipcase, numbered and signed on inlay by the artist; one-colour offset print on paper

The album was re-released as a 2CD box set in 2000 by Edition Hundertmark, Germany.



Hermann Nitsch – Das Orgien Mysterien Theater: Musik der 80. Aktion

Es war die grösste Aktion von Hermann Nitsch, die zu dieser Zeit aufgeführt wurde. Das riesige Orchester setzte sich nur aus freiwilligen Hobby-Musikern zusammen. | This was the biggest action by Hermann Nitsch that had been performed at the time. The huge orchestra comprised only volunteer hobby musicians.

Recording:

Sunrise 27.7.–sunrise 30.7.1984, Orgien Mysterien Theater, Schloss Prinzendorf, Prinzendorf

Released:

1988

Credits:

Choir and orchestra of the Orgien Mysterien Theater, Clemens Gadenstätter, Heinz Prammer

Label:

Dieter Roth Verlag, Basel/ München

Design:

Hermann Nitsch (cover design)

Details:

20 C60 audio cassettes in cardboard box; stereo; each 22.7 × 18.6 × 6.5 cm; edition of 50; numbered and signed, one-colour offset print on paper, includes a single side A4 sheet and signed, original musical score

The album was re-released as two separate CDs in 1991 and 1994 by Dom America, USA.

dieter roth war ein grosser kenner klassischer, ethnischer und neuer musik – und er liebte meine musik, die musik des orgien mysterien theaters. er lud mich nach reykjavik ein, um an der



Dieter Roth und Hermann Nitsch, Basel, 23.10.1980, Foto: Kurt Wyss

dortigen kunstschule musik zu lehren. ich konnte an dieser schule ein sinfonieorchester aufbauen. dieter roth organisierte dann konzerte mit meinen sinfonien in reykjavik, in basel an der musikhochschule, in wien im museum des 20. jahrhunderts, in innsbruck und in münchen in der max emanuel brauerei. Das waren grossartige aufführungen für die musiker, dieter roth und mich. dieter roth fand auch grossen gefallen an der aktionsmusik zu meinem theater. er verlegte mehrere original-

aufnahmen von konzerten und aktionen. im zuge der realisation der kassetten und schallplatten erinnere ich mich an wunderbare gespräche bei wein, den genuss von sonstigem alkohol und gutem essen. dieter roth war ein wahlwiener. er liebte wien über alles. der kunsthändler kurt kalb, oswald wiener, hc artmann, gerhard rühm, christian ludwig attersee, dominik steiger und günter brus wurden seine freunde. alle waren sie musikalisch und hatten mit der musik ihre liaison. wir wollten alle zusammen konzerte veranstalten. dieter roth war eigentlich der veranstalter der konzerte der «selten gehörten musik». es wurden mehrere konzerte in diese richtung veranstaltet in münchen, wien, berlin, karlsruhe, hamburg usw. wir alle hatten grosse freude daran.

HERMANN NITSCH
prinzendorf, im februar 2014

dieter roth was a great authority on classical, ethnic and new music – and he loved my music, the music of the orgies mysteries theatre. he invited me to reykjavik to teach music at the local art college. i was able to establish a symphony orchestra at this school. dieter roth then organised concerts with my symphonies in reykjavik, at the university of music in basel, in the museum of the 20th century in vienna and in the max emanuel brewery in munich. these were grandiose performances: for the musicians, for dieter roth and for me. dieter roth also took a great liking to the action music of my theatre. he published several original recordings of concerts and actions. in the course of realising these cassettes and records i recall wonderful conversations over wine, the enjoyment of other alcoholic beverages and good food dieter roth was viennese by choice. he loved vienna above everything. the art dealer kurt kalb, oswald wiener, hc artmann, gerhard rühm, christian ludwig attersee, dominik steiger and günter brus became his friends. they were all musical and loved music. we all wanted to organise concerts together. dieter roth was actually the organiser of the concerts of “rarely heard music”. several concerts of this nature were organised in munich, vienna, berlin, karlsruhe, hamburg etc. we all very much enjoyed them.



Dieter Roth and Hermann Nitsch, Basel, 23.10.1980, photo: Kurt Wyss

HERMANN NITSCH
prinzendorf, february 2014



Bárðarbúðarböðlarnir – Afurðir (“Live” í Ásgarði)

Die Band Bárðarbúðarböðlarnir probte neben dem Atelierhaus von Dieter Roth in Hellissandur, im Westen Islands. Dieter Roth hörte sie und bot ihnen sogleich einen Plattenvertrag an. | The band Bárðarbúðarböðlarnir rehearsed next to Dieter Roth’s studio house in Hellissandur in the west of Iceland. Dieter Roth heard them and immediately offered them a record contract.

Recording:

Night of 28.–29. 8. 1981, Studio Ásgarður
(apartment of Kristinn Kristjánsson),
Hellissandur, Iceland

Released:

1982

Credits:

Pálmi Almarsson, Sigfús Almarsson, Kristinn
Kristjánsson, Vigfús Kr. Hjartarson

Label:

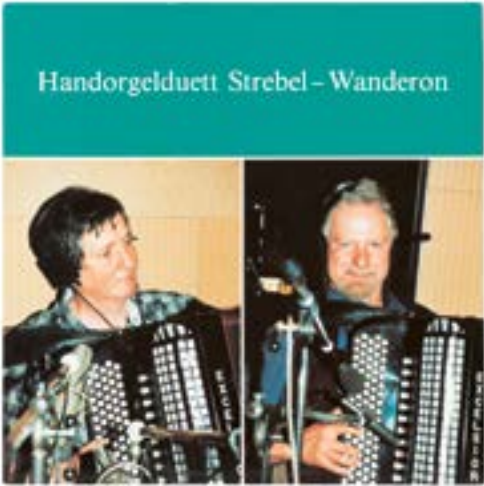
Dieter Roth’s Verlag, Stuttgart/Pöpulls – Músikk,
Reykjavík; JST 262

Design:

The musicians (cover design)

Details:

12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 100; four-colour offset print on cardboard



Handorgelduett Strebel – Wanderon

Dieter Roth war ein grosser Liebhaber der Handorgelmusik von Harry Strebel und veröffentlichte deswegen ein Album mit seiner Ländlermusik. | Dieter Roth was a great lover of the accordion music of Harry Strebel and published this album with his traditional Swiss ländler music.

Recording:
Live at Restaurant Hammer, Basel by Franz Sutter / Tonstudio Max Lussi & Co., Basel

Released:
1987

Credits:
Walti Kaiser, Harry Strebel, Ueli Wanderon, Fritz Schenk

Label:
Roth's Verlag, Basel; HS101

Design:
Harry Strebel, Ueli Wanderon (cover design); Willi Fölmli (photos)

Details:
12" vinyl LP; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition of 1 000; four-colour offset print on cardboard

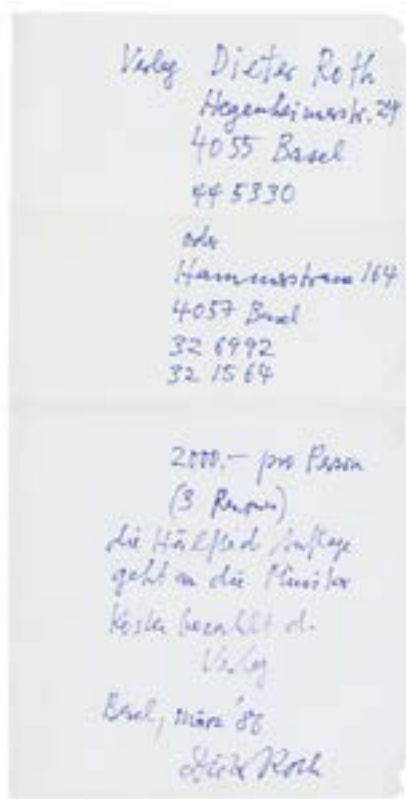
Also published on audio cassette

Dieter Roth hatte lange Zeit ein Atelier in der Hammerstrasse in Kleinbasel. Nicht weit davon entfernt lag das Restaurant «Hammer», die Quartierbeiz von Harry Strebel, Wirt und Musiker in Personalunion. Dieter Roth ging dort regelmässig ein und aus und war immer sehr angetan von dessen virtuosen Handorgelspiel. Auch seine vielen Gäste führte er regelmässig in den «Hammer»; Barbara Wien zum Beispiel erinnert sich gut an die vielen Abende dort und an den «Schweizer Meister im Akkordeon-Schnellspielen». Einmal kam Roth auch mit seinem Sohn Björn vorbei, der auf der kleinen Bühne isländische Lieder zum Besten gab, was die Stammkundschaft aber mehr irritierte als erfreute.

Im März 1986 machte Dieter Roth Harry Strebel das Angebot, eine Schallplatte zu produzieren. An diesem Abend musizierte Strebel mit seinem Freund Ueli Wanderon. Der Vertrag wurde spontan auf eine Papierserviette geschrieben, und die versprochene Schallplatte sowie eine Kassette kamen kurz darauf in den Handel. Immer wieder hat sich Dieter Roth bei Strebel mündlich und auch auf Postkarten, die er aus Island sandte, erkundigt, wie das Geschäft mit den Platten laufe.

Kurze Zeit später erhielt Strebel von Dieter Roth noch eine weitere Anfrage: Ob er eine Soloplatte mit Musettes und Tangos produzieren wolle. Aber Strebel glaubte damals, nicht den Mut und die Kraft zu haben, die es für eine solche Aufnahme brauchen würde. Nach 1990, als Strebel den «Hammer» aufgab und in einem Tenniscenter in Allschwil arbeitete, fuhr Roth noch zweimal mit dem Taxi dorthin,

um seinen alten Musikfreund zu besuchen. Bis heute ist Harry Strebel voller guter Erinnerungen an seinen grosszügigen Mäzen Dieter Roth.

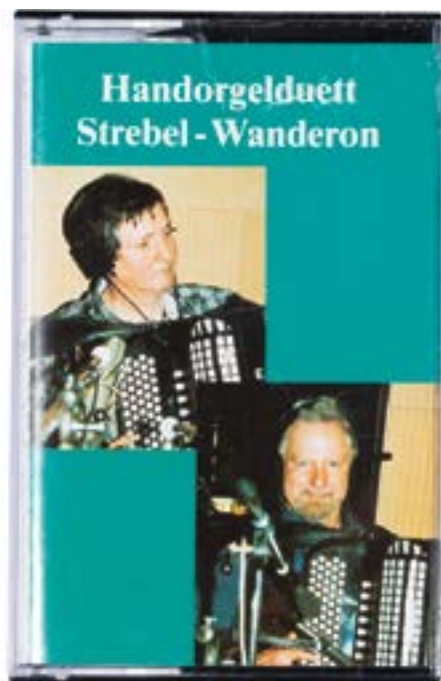


Vertrag zwischen Dieter Roth und den Musikern,
auf einer Papierserviette verfasst

For a long time, Dieter Roth kept a studio on the Hammerstrasse in Kleinbasel, on the northern banks of the Rhine. Not far away was the local pub – a restaurant called the ‘Hammer’. It was run by Harry Strebel, a landlord and musician all in one. Dieter Roth was a regular visitor and was always very impressed by Strebel’s virtuosity on the concertina. Roth also regularly took his many guests to the Hammer; Barbara Wien, for example, vividly recalls her many evenings there, along with the “Swiss master in quick concertina playing”. On one occasion, Roth also brought his son Björn along, who sang Icelandic songs on the little stage of the restaurant – though this was a matter more of irritation than of delight to the regular customers.

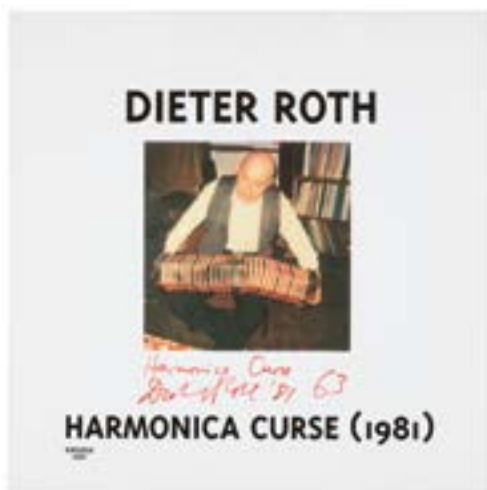
In March 1986, Dieter Roth told Harry Strebel that he would like to produce a record of him. On that evening, Strebel was playing together with his friend Ueli Wanderon. The contract was written out spontaneously on a paper napkin and the promised record and a cassette soon came onto the market. Time and again, Dieter Roth would ask Strebel – either in person or via postcards sent from Iceland – how business with his record was progressing.

A little later, Strebel received another request from Roth: did he want to make a solo record with musettes and tangos? But Strebel at the time believed that he possessed neither the courage nor the strength necessary to make such a recording. After 1990, when Strebel gave up the Hammer and started working in a tennis centre in Allschwil, Roth travelled there twice by taxi to visit his old musician friend. To the present day, Harry Strebel has many fine memories of his generous patron Dieter Roth.



Posthume Veröffentlichungen

Posthumous releases



Dieter Roth – Harmonica Curse (1981)

Japanische Raubkopie der Harmonica Curse Kassette Nr. 63, ursprünglich eine Edition von Audio Arts in einer signierten Fünferauflage, 1981. | A Japanese pirate copy of the Harmonica Curse, cassette No. 63, originally an Audio Arts edition in a signed edition of five copies, 1981.

Recording:

9–12.7.1981, Dieter Roth's studio, Bali,
Mosfellssveit, Iceland

Released:

2006

Credits:

Dieter Roth

Label:

Kikusui; 002

Design:

Björn Roth (photo)

Details:

12" vinyl, lathe cut transparent LP; stereo;
31.5 × 31.5 cm; edition of 50; white sleeve with
big, four-coloured sticker, unofficial release

Original released on cassette in 1981 by Audio
Arts in an Edition of 5 signed copies.



Das Dieter Roth oRchester spielt kleine wolken, typische Scheiße und nie gehörte musik

Eine musikalische Hommage an Dieter Roth, dessen Lyrik aus dem Buch «Frühe Schriften und typische Scheiße» von verschiedenen Bands in Songs umgesetzt wurde. | A musical homage to Dieter Roth, whose poetry from the book “Frühe Schriften und typische Scheiße” (“Early writings and typical shit”) was made into songs by different bands.

Recording:

Studios of the musicians

Released:

2006

Credits:

Walther von Goethe Quartett, Trabant, Mutter, Andreas Dorau, Ghostigital, Wolfgang Müller, Wollita, Úlfur Hróddólfsson, Khan, Max Müller, Namosh Arslan, Armand & Bruno, Stereo Total, Mouse on Mars

Label:

intermedium records; intermedium rec. 026,
ISBN 978-3-939444-01-5; LC 10859

Design:

Daniel Kluge (cover design)

Details:

CD in plastic case; stereo; 14.2 × 12.3 cm; unlimited edition; 24-page booklet, four-colour offset print on paper



Dieter Roth – Die R adio Sonate / The R adio Sonata

Neuaufgabe der *R adio Sonate* (siehe S. 96) mit einem Einführungstext von Dieter Roth und einer Texttranskription der Aufnahme. | A new edition of the *R adio Sonate* (see p. 96) with an introductory text by Dieter Roth and a transcription of the recording.

Recording:
13. 9. 1976, 8.10–10 pm,
Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart

Released:
2006

Credits:
Dieter Roth

Label:
Seedy CDS–Sied Dies; Roth’s Verlag;
Dieter Roth Estate; Boekie Woekie;
ISBN-10 90-78191-01-5
ISBN-13 978-90-78191-01-8

Details:
CD in booklet; stereo; 14.5 × 20.5 cm; 36 pp.;
edition of 300; digital print

The original LP was published in 1978 by Leber-Hossman, Brussels & Hamburg and edition hansjörg mayer, Stuttgart & London in a signed edition of 300. In 1995 Roth produced a signed and numbered CD edition of 100 in his own Dieter Roth’s Verlag, Basel.



Engler sieht Roth #3 – Das Tränenmeer

Martin Engler vertont die Roth-Inserate aus dem *Anzeiger Stadt Luzern* und das Stück «Tears & Stones» mit dem Chor der Dieter Roth Akademie in Island. | Martin Engler sets the Roth advertisements from the *Anzeiger Stadt Luzern* and the piece *Tears & Stones* with the choir of the Dieter Roth Academy in Iceland.

Recording:

9.–17.7.2010, hotel terrace in Luxembourg
(Track 1); 6.6.2010, at a meeting of the Dieter
Roth Academy in Hjalteyri/ Iceland (Track 2)

Released:

2010

Credits:

Martin Engler, Stefanie Julia Moeller, Linda
Olsansky, Silke und Silke, choir of the Dieter
Roth Academy

Label:

Edizioni Periferia; ISBN 978-3-907474-84-6

Design:

Stephan Fiedler (cover design)

Details:

CD in paper tray; stereo; 14 × 12.5 cm; edition of
1 000, two-colour offset print on cardboard



Quadrupelkonzert (Remix)

Dieter Roth und die Musik / and music

Title:

Quadrupelkonzert (Remix)
Dieter Roth und die Musik/and music

Recording:

23.2.1977, Musik-Akademie Basel, by David Johnson

Released:

2014

Credits:

Dieter Roth

Label:

Edizioni Periferia

Design:

Stephan Fiedler, Camillo Paravicini (cover design); Hannes-Dirk Flury (photos)

Details:

Three 12" vinyl LPs; stereo; 31.5 × 31.5 cm; edition of 300; one-colour screen print on cardboard, die-cut hole in front cover, reprint of the concert poster loose in pocket, triple gatefold cover, black paper inner bags

These LPs are part of a limited box edition *Dieter Roth and Music* and are accompanied by a 152-page book with an essay by Michael Kunkel and numerous documents.



Tracklist:

SIDE A

Klaviersolo + Phase 4

SIDE B

Zugaben 1–5

SIDE C

Zugabe 6, Phase 1

SIDE D

Phase 2

SIDE E

Phase 3

SIDE F

Zugaben 9–13

*Zeitverlust, hier rumsitzen, geht weg,
hier ist nichts mehr los!*

Dieter Roth

— **Quadrupelkonzert**

Roths Schallplatten umfassen Live-Mitschnitte und Studioproduktionen. Während die Konzertplatten die tatsächlichen Ereignisse annähernd dokumentieren, sind Werke wie der 3. *Dichterworkshop* durch mehrspurige Schichtung und nachträgliche Montage stark überformt worden. Roth hat solche Selektionen jedoch gerne unterlaufen und beispielsweise beim *Romenthalquartett* viel mehr Material veröffentlicht, als den Kollegen lieb war. Diese Haltung zeigt sich schon während des Aufnahmeprozesses, wenn sich Roth zensurierenden Aufforderungen wie «nochmals anfangen» oder «abdrehen» widersetzt. Trotzdem unterscheiden sich der musikalische Gehalt und die Dramaturgie deutlich von den Konzertmitschnitten. In seinen Soloprojekten *Radio Sonate* und *Quadrupelkonzert* experimentierte Roth mit einer Mischung beider Qualitäten: Die *Radio Sonate* simuliert im Studio eine Konzertsituation, im *Quadrupelkonzert*, gespielt am 23. Februar 1977 an der Musik-Akademie Basel, finden dagegen Gespräche mit dem Gastgeber (Akademie-Direktor Friedhelm Döhl), dem Tonmeister (David Johnson) und geschichtete Aufnahmeverfahren mit vorbestimmten Zeiteinheiten eine konzertante Anwendung. Roth spielt «selbviert», indem er mit Horn, Hammondorgel, Klavier und Orgel jeweils eine weitere Tonspur hinzufügt, was sich schlussendlich zu einem *Quadrupelkonzert* auftürmt. Anschliessend folgen «Zugaben» unter dem Motto «Leute, geht nach Hause!» Da das Konzertplakat die Anfangszeit widersprüchlich anzeigte, haben einige Besucher nur diesen Teil mitbekommen. Die zweieinhalbstündige Tonbandaufzeichnung blieb (trotz eines Coverentwurfs) unveröffentlicht und ist nun im Rahmen des Forschungsprojekts *Selten gehörte Gespräche* im Dieter Roth Estate Hamburg erstmals ausgewertet worden. Recherchen in Björn Roths Atelier auf Island brachten ein weiteres Tonband mit einem knapp

zweistündigen «Remix» des *Quadrupelkonzerts* zum Vorschein. Die Beschriftung der Hülle lässt vermuten, dass Roth das Material im eigenen Tonstudio in *Bali* (Mosfellssveit) neu montierte, wo auch Aufnahmen von Hermann Nitschs *Island-Sinfonie* und André Thomkins *Bösendorfer*-Platte entstanden sind. Dabei wurde der konzeptionelle Ablauf des *Quadrupelkonzerts* gezielt unkenntlich gemacht, indem eine chronologisch spätere (mehrschichtige) Passage vorangestellt und der eigentliche Beginn des Konzerts sogar ganz weggeschnitten wurde. Verbunden mit der rudimentären Loop-Technik, die ältere Tonspuren zunehmend verhallen liess, führt dies beim Anhören zu verstörenden akustischen Brüchen. Ebenso verwirrt, dass Roth pro Schicht nicht an einem Instrument verweilt, sondern nicht selten zwei Instrumente gleichzeitig spielt, was auch Pressefotos belegen. In diese unübersichtliche und quasi umgekehrte Chronologie hinein schneidet Roth nach gut 20 Minuten und am Schluss Blöcke mit Zugaben, diese aber teilweise rückwärts abgespielt oder mit manipulierter Bandgeschwindigkeit. Tendenziell fokussiert der Remix auf polyphon überlagerte Musik und lässt mehrere gesprochene oder ausgedünnte Passagen weg, darunter ein poetisches kleines Klavierstück, von Roth gespielt, «wie Döhl das gerne hätte». Für eine fundiertere Analyse und weitere Hintergründe sei hier auf die Schallplattenedition *Quadrupelkonzert* und den Begleittext von Michael Kunkel verwiesen. Abschliessend noch einige Höreindrücke: Roth spielt in diesem Konzert – vermutlich vom akademischen Umfeld angestachelt – auf musikalisch deutlich höherem Niveau als sonst, wenngleich der hörbare Griff zur Whiskyflasche, Rülpsen, fahriges Hornaktionen, Rückkopplungen und mehrfach ein Applaus heischendes «OK!» am Ende eines Teils den Dilettanten verraten. Zwischen den verschiedenen instrumentalen Schichten sind harmonische und sogar melodische Beziehungen angelegt, so dass sich auch in der komplexen Überlagerung erstaunlich konsonierende Momente ereignen. Dies mag daran liegen, dass Roth laut eigenen Angaben nur über begrenzte spieltechnische und tonartliche «Tricks» verfügte. Neben der *Radio Sonate* finden sich konkrete Bezüge zu den zeitnahen *Canciones de Cadaqués* und insbesondere zum



Dieter Roth während des *Quadrupelkonzerts*, 23.2.1977, Foto: Hannes-Dirk Flury

Romenthalquartett: Roth zitiert daraus wörtlich den Zweizeiler «Lasst Euch nicht verblüffen, Meister, es ist sowieso alles Scheibenkleister», und auch sein Orgelspiel erinnert an dortige Harmoniepassagen. Der Gedanke liegt nahe, das *Quadrupelkonzert* nicht nur als Höhepunkt von Roths Musizieren zu sehen, sondern darin auch das Wiederaufgreifen und persönliche Verarbeiten vielfältigster musikalischer Erfahrungen zu erkennen. So lassen handschriftliche Notizen vermuten, dass eine Edition mitsamt kritischem Kommentar erwogen wurde (wie im vierten Satz der *Novembersymphonie*), und die Zugaben verlaufen ähnlich wie beim *Münchner* und *Berliner Konzert*, indem Roth immer wieder einen draufsetzt, obwohl er das Konzert soeben für beendet erklärt hat und das Publikum auffordert: «Zeitverlust, hier rumsitzen, [...] geht doch weg, [...] hier ist nichts mehr los!»

M. R.



Konzertplakat, 100 × 70 cm

“[It’s a] waste of time, sitting around here. Go away, there’s nothing more happening here!”

Dieter Roth

— Quadruple Concerto

Roth’s records encompass live recordings and studio productions. Whereas the concert recordings come close to documenting the actual course of events, works such as the *3rd Poetry Workshop* have been greatly reshaped by means of multitrack overlayings and subsequent montage. Roth, however, liked to circumvent such acts of selection. In the case of the *Romenthal Quartet*, for example, he published a lot more material than his colleagues would have liked. This stance can be observed already during the recording process, when Roth resists the latent censorship of calls to “begin again” or to “turn it off”. Nevertheless, the musical content and the dramaturgy are clearly different here from what we find in the live concert recordings. In his solo projects *Radio Sonata* and *Quadruple Concerto*, Roth experimented with a mixture of both approaches. The *Radio Sonata* simulates a concert situation in the studio; in the *Quadruple Concerto*, played on 23 February 1977 at the Basel Music Academy, we find a “concertante” use of conversations held with the host (Friedhelm Döhl, the director of the Academy) and the recording engineer (David Johnson) alongside multi-layered recording procedures with predefined time units. Roth plays “quadruply”, adding a new track each time on horn, Hammond organ, piano and organ, piling them up onto each other to create a *Quadruple Concerto*. There then follow “encores” according to the motto “All right, guys, go home now!” Since the concert poster gave contradictory starting times, a few members of the audience only heard this part. The two-and-a-half hour tape recording remained unpublished (despite a potential cover design having been sketched for a record) and is now being appraised for the very first time, as part of the research project *Rarely Heard Conversations* of the Dieter Roth Estate in Hamburg. Research in Björn Roth’s studio in Iceland

resulted in the discovery of a further tape with a “remix” of the *Quadruple Concerto* lasting nearly two hours. The description on the cover leads one to suspect that Roth reassembled the material in his own recording studio in *Bali* (Mosfellssveit), the same place where recordings of Hermann Nitsch’s *Iceland Symphony* and André Thomkins’s *Bösendorfer* were made. In this remix, the conceptual sequence of the *Quadruple Concerto* was intentionally made unrecognisable by placing a chrono-

logically later (multi-layered) passage at the beginning, and by leaving out the actual start of the concert. Along with the rudimentary looping technique that makes older sound tracks increasingly die away, this results in unsettling acoustical ruptures when listening to it. What is also confusing is that Roth does not remain on one instrument for each layer, but often plays two instruments at the same time, as press photos also prove. After some twenty minutes (and again at the end), Roth also splices blocks of encores into this complex, more or less reverse chronology, though these encores are in part played backwards, or have had their tape speeds manipulated. On the whole, the remix focuses on a polyphonic, overlaid music and leaves out several spoken or thinned-out passages, including a little, poetic piano piece that Roth played “Just as Döhl would have liked it”. For a more



Dieter Roth during the *Quadruple Concerto*,
23.2.1977, photo: Hannes-Dirk Flury

in-depth analysis and further background information, please see the record edition of the *Quadruple Concerto* and Michael Kunkel’s accompanying text. We shall close here with some impressions of our own on listening to the *Concerto*. Presumably in reaction to his academic surroundings, Roth plays on a noticeably higher musical level than is otherwise the case, though the audible resort to the whisky bottle, belching, erratic actions on the horn, feedback and his habit of uttering “OK!” to prompt applause at the end of different sections also betray his amateur status. Harmonic and even melodic relationships are organised between the different instrumental layers, so that even in their complex superimposition, astonishingly consonant moments occur. This might be because Roth, according to his own testimony, only had recourse to a limited number of “tricks” both in

technical matters of performance and with regard to his musical ability in general. We here find concrete references to the *Radio Sonata* and to the *Canciones de Cadaqués*, which had been created not long before, and also, in particular, to the *Romenthal Quartet*, from which Roth quotes the two lines “Lasst Euch nicht verblüffen, Meister, es ist sowieso alles Scheibenkleister” (“Don’t be astonished, my masters, it’s all [shit] anyway”), word for word. His organ playing here is also reminiscent of his harmonium passages in the *Romenthal Quartet*. It seems reasonable not just to regard the *Quadruple Concerto* as a high point in Roth’s musical activities, but also to recognise in it a recourse to assorted previous musical experiences, along with a personal act of reengagement with them. Remarks that have survived in Roth’s hand also suggest that an edition of the *Quadruple Concerto* was planned, together with a critical commentary (as in the case of the fourth movement of the *November Symphony*). The encores also proceed in a manner similar to the *Munich* and *Berlin Concerts*, with Roth adding one more and one more again, despite his having just told the audience that the concert was over. He tells them: “[It’s a] waste of time, sitting around here [...] Go away, there’s nothing more happening here!”

M. R.

Unveröffentlichte Aufnahmen
Unreleased recordings

*Macht mal Musik, hier! Hört auf, Jungs,
macht keine Scheisse!*

Dieter Roth

— **Selten gehörte Musik: Das Hamburger Konzert
(«Lithographieworkshop»)**

Binnen Jahresfrist spielte der Künstlerkreis um Dieter Roth vier Konzerte *Selten gehörter Musik* in Quartettformation, aber nur das *Romenthalquartett* wurde veröffentlicht. Eine Auswertung der insgesamt drei erhaltenen Aufnahmen ermöglicht ergiebige Vergleiche, zumal die Besetzung der Quartette immer änderte. Die chronologisch früheste Veranstaltung war der *Lithographieworkshop* am 26. November 1974 in einer Hamburger Grossdruckerei, wo Brus, Roth, Rühm und Wiener anlässlich der Einweihung einer Vierfarben-Druckmaschine sinnigerweise Quartettmusik spielten, aber ebenso alle vier zum Lithostift griffen und Druckplatten bearbeiteten. Grafisch funktionierte dies ähnlich, wie die vier zu musizieren pflegten: Jeder schuf eine der (Farb-)Schichten, die anschliessend übereinandergedruckt wurden – wobei, wie das Magazin *Der Spiegel* berichtete (Nr. 49, 1974), der «Roth-Stift» deutlich dominiert habe. Auf den im Dieter Roth Estate Hamburg aufgetauchten sieben Tonbändern, welche vor allem die musikalischen Beiträge dokumentieren, ist Roth dagegen folgerichtig etwas weniger präsent als seine drei Kollegen; seine häufigen Anweisungen (gelegentlich auch Zurechtweisungen) machen jedoch deutlich, dass er der Regisseur des Anlasses war. Nebst ihrem üblichen Instrumentarium (Klavier, Vibraphon, Horn, Saxophon) versuchen sich die vier auch als Streich- und Vokalquartett (darunter rhythmischer Sprechgesang von Nonsense-Texten), gelegentlich spielen mehrere an einem Instrument. Der Musikanteil im Verlauf der insgesamt fünfeinhalb Stunden schwankt stark, da das Lithographieren grössere Pausen erforderte. Im Hintergrund sind konstant lautes Palaver (teils über den Druckprozess diskutierend) und unterschiedlich stark Maschinengeräusche auszumachen. Offensichtlich liess dieser nicht konzertante Rahmen die

musikalischen Darbietungen nur zähflüssig in Gang kommen. Wiener hört man gar sagen, es brauche ungefähr zwei Stunden, bis sie wirklich in Form seien. Andernorts vernimmt man Parolen wie «lasst uns fröhlich durchhalten!», obschon sich an dieser Stelle unverkennbar Ingrid Wiener darum sorgt, dass man doch zwischendurch auch was essen müsse. Diese ungewohnte Nähe zum Publikum animiert den einen oder anderen Gast, musikalische Wünsche anzubringen oder sich selbst musizierend zu betätigen, was Roth ungerührt zulässt, aber besonders Brus in Rage bringt. An einer Stelle wird von Brus sogar eine Art (musikalische) Rauferei inszeniert. Wiener stachelt ihn an: «Gib ihm, Günzi!», «In die Rippe!», und mischt dann munter mit: «Komm her! Ich geb Dir a Zuckerl. Komm, komm!», «Wir sind Anhänger der Ordnung!», «Weisst Du, wer ich bin? Ich bin der Schlagersänger Roy Black, ich sing Dir mal was vor. Komm näher. [...] Es-Dur! Es-Dur ist die Tonart der Liebe.» Tatsächlich ist das Gespielte stellenweise der Unterhaltungsmusik nicht fern oder grundiert über weite Strecken als etwas schräge Ambient Music den festlichen Anlass. Gegen Schluss von Band 7 gelingt es dem Quartett beispielsweise, die Geräuschkulisse der Druckmaschine mit pulsierendem Klavier, Vibraphon und Flexaton, aber auch mit heulenden Vokal- und Hornklängen kongenial zu transzendieren. Eine weitere Passage ist besonders hervorzuheben: Auf dem Band 5 zwischen 8:30 und 23:00 spielt sich Rühm am Klavier in atemberaubender Kontinuität durch unzählige banale Begleitfloskeln, Kinderliederlein und billige Operettenwendungen. Anfänglich klimpert Roth in höchster Lage mit, wechselt dann zum Tenorhorn, schlussendlich zur Trommel. Brus zwitschert mit einer Lotusflöte, Wiener kontrapunktiert zunächst am Saxophon, wechselt dann auch zur Lotusflöte. Durch die gleitende Tonfindung ihrer Instrumente vermögen die beiden, Rühms überraschenden Harmoniewechseln immer wieder leicht verzögert zu folgen und sich dazu noch mit Roths Horngebrummel aberwitzig zu duellieren. Roth stellt am Schluss zu recht fest: «Gute Musik heute haben wir, nicht?»



Vierfarben-Schnellpresse-Konzertgrafik (Version)
von Dieter Roth, Günter Brus, Gerhard Rühm,
Oswald Wiener, Flachdruck (Offset), 4-8 Farben
auf weißem Papier, 62 × 88 cm, 1974, Dieter Roth
Foundation, Hamburg

*Make music here! Cut it out, guys,
stop all that shit!*

Dieter Roth

— **Rarely Heard Music: The Hamburg Concert
("Lithograph Workshop")**

Within a year, the group of artists around Dieter Roth played four concerts of *Rarely Heard Music* as a quartet formation. However, only the *Romenthal Quartet* was published. Evaluating the total of three extant recordings allows us to make fruitful comparisons, not least because the people in the quartet changed constantly. The earliest event was the *Lithograph Workshop* of 26 November 1974, held in a large Hamburg printing house where Brus, Roth, Rühm and Wiener played quartet music, appropriately enough on the occasion of the inauguration of a four-colour printing machine. But all four of them also took up a litho pen during the event and made designs on printing plates. In graphic terms, this functioned similarly to how the four men played music: each of them created one of the (coloured) layers, and these were subsequently printed over each other – though as the *Spiegel* magazine reported (No. 49, 1974), Roth was clearly dominant. On the seven tapes that have surfaced in the Dieter Roth Estate in Hamburg that primarily document the musical contributions to the evening, Roth is thus less in evidence than his three colleagues. His frequent instructions, however (occasionally in the form of rebukes) make it clear that he was directing the event. Besides their usual instruments (piano, vibraphone, horn, saxophone), the four men also attempt to form a string quartet and a vocal quartet (the latter including the rhythmic speaking of nonsense texts). Occasionally, more than one of them also plays on a single instrument. The musical share of the five-and-a-half hour event varies considerably, because long pauses were needed for them to make their lithographs. In the background we hear constant chattering (including discussions of the printing process) as well as machine noises that vary in volume. It is clear that in this non-concert setting the musical

performances had difficulty in getting off the mark. We even hear Wiener say that they will need about two hours until they are really on the ball. At other times we hear phrases such as “let’s just persevere with it!”, even though at this point Ingrid Wiener is audibly trying to ensure that they also get something to eat inbetween everything else. This informal proximity to the audience prompts one or other of the guests to make musical requests or to start making music himself, which leaves Roth unbothered, but makes Brus particularly furious. At one point, Brus even stages a kind of (musical) brawl. Wiener eggs him on: “Give it to him, Günzi!”, “In his ribs!”, and then joins in happily, adding “Come here! I’ll give you a candy. Come on, come on!”, “We believe in proper order!”, “Do you know who I am? I’m the pop singer Roy Black, I’ll sing something to you. Come closer... E-flat major! E-flat major is the key of love”. And indeed, what they play is at times not far removed from pop music and for long stretches it forms a kind of odd ambient music as a background to the festive event. Towards the end of tape 7 the quartet succeeds, for example, in transcending the printing machine noise by means of a pulsating piano, vibraphone and flexatone, but also using howling vocals and horn sounds. Another passage is especially noteworthy: on tape 5, between 8’30” and 23’00”, Rühm plays the piano in a breathtakingly continuous stretch, offering innumerable banal, accompanying gestures, children’s songs and snatches of cheap operettas. At the beginning, Roth tinkles along at the top of the piano keyboard, then moves to the tenor horn and finally to the drum. Brus twitters on a lotus flute, Wiener adds a counterpoint of his own on the saxophone, and then moves to the lotus flute as well. The gliding tone production of their instruments allows them both to follow all of Rühm’s surprising harmonic shifts at a slightly staggered distance, and at the same time they compete in a crazy duel with Roth’s rumblings on the horn. At the end, Roth rightly says: “We’re making good music today, aren’t we?”



Vierfarben-Schnellpresse-Konzertgrafik (Version) by Dieter Roth, Günter Brus, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, offset print, 4-8 colours on white paper, 62 × 88 cm, 1974, Dieter Roth Foundation, Hamburg

Die Unmusikalischen sind rausgegangen!

Hermann Nitsch

— Selten gehörte Musik: Das Karlsruher Konzert

Auch das rund dreistündige Konzert von Brus, Nitsch, Roth und Wiener am 29. Oktober 1975 an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe blieb trotz Mitschnitt unveröffentlicht. Der Briefwechsel zwischen Roth und Wiener macht deutlich, dass Wiener das Konzert zwar für «schlecht» hielt, er stemmte sich aber nicht gegen eine Plattenpressung. Musikalisch und historiographisch sind die zwei im Dieter Roth Estate erhaltenen Tonbänder zweifellos von Interesse, auch wenn tatsächlich einiges nicht optimal geraten ist. Wie schon im *Lithographieworkshop* ist das Publikum sehr unruhig. Wiener mass-regelt: «Herrschaften, bei dieser Unruhe können wir uns nicht konzentrieren. [...] Wer das nicht hören will, der soll jetzt gehen, und die, die uns hören wollen, die sollen bleiben.» Gegen Ende des Konzerts heizt er die Stimmung zusätzlich an: «Jungs, Ihr seid zu viel. Ein paar von Euch müssen noch rausgehen, damit wir richtig reinkommen!» und spricht von «schlechten Schwingungen», die hier seien – «ein paar Leute sind krank hier in diesem Zimmer, man spürt das, ein paar von Euch sind krank und die hindern uns, so richtig die grosse Form rauszulassen.» Es gibt daneben handfeste tontechnische Probleme: Besonders ohrenfällig ist die stark übersteuernde elektronische Orgel, eine Farfisa VIP 370 Compact Electric, die neben synthetischen Instrumentalklängen auch viele perkussive und elektronische Effekte einbringt. Aufgrund von Fotos und der Spielweise kann man mutmassen, dass sich vor allem Nitsch darauf versuchte. Die Abwesenheit von Rühm bewirkte, dass Roth deutlich mehr Klavier spielte als in anderen Konzerten. Das Publikum sass nahe am Geschehen, was einige skurrile szenische Interaktionen zwischen den Protagonisten begünstigte. So erteilt beispielsweise Wiener einmal Instrumentalunterricht: «Das stimmt doch gar nicht! Das geht so.» Er spielt etwas vor, und Brus und Nitsch versuchen dies auf der Violine und einem Quietschinstrument

zu imitieren. Wiener lobt: «Schon besser!», dann: «Nein! [...] Noch ein einziges Mal!», Roth: «Machs aber richtig, Du!», Wiener: «Jetzt konzentrieren wir uns. [...] Ich glaub, Du hast für die Kunst nichts über, Banause!» An anderer Stelle schreit Wiener (be)rauschend übersteuert immer wieder «Hermann!», der angesprochene Nitsch antwortet meist instrumental, brüllt aber auch einmal «Oswald!» zurück. Es folgen weitere Schreie, auch von Brus, unter anderem hört man mehrfach das Wort «Sondergenehmigung». Doch plötzlich fragt Roth ganz neutral die Schreienden: «Wo ist das Kollophonium?» Dieses Spiel zwischen Kontinuität und Diskontinuität, zwischen hartnäckigem Festhalten und überraschenden Ab- und Einbrüchen tritt im *Karlsruher Konzert* noch deutlicher hervor als in anderen Konzerten der Reihe. Die elektrische Orgel, welche sowohl kontinuierliche Klänge, als auch pulsierende Beats produzieren konnte, die oft repetitiv eingesetzten, jedoch disparaten Perkussionsinstrumente und nicht zuletzt Nitschs unregelmässig wiederkehrende, schmerzhaft schrille Trillerpfeife tragen alle zu diesem Wechselspiel zwischen Verfestigung und Auflösung bei – wobei beispielsweise das zu Beginn über längere Zeit auf einem Ton insistierende Nebelhorn tonhöhengenaue aus dem Schluss des *Berliner Konzerts* übernommen wurde. Trotz heterogenen Instrumentariums und bescheidenen musikalischen Könnens gelingen immer wieder faszinierende Mischungen und Verläufe, die stellenweise sogar Assoziationen an einen bestimmten Stil wecken. Treffend kommentiert Roth eine solche Stelle mit: «Das war ein Stück von Ravel, als er noch jung war!» Am Schluss quittiert Wiener den Schlussapplaus mit den Worten: «Wir spielen eine sehr avancierte Musik, und wir sind glücklich, dass man uns auch hier in Karlsruhe verstanden hat.» Nitsch ergänzt: «Die Unmusikalischen sind rausgegangen!» Jemand aus dem Publikum fragt, warum sie sich so sicher seien, dass sie verstanden worden sind, worauf Roth sagt: «Ja, wenn man Sie anhört, ist's schon wieder ganz unsicher! [...] Warum sollte man Schwierigkeiten haben, ich frage Sie!» Unter dem Gelächter des Publikums schlägt Wiener eine Podiumsdiskussion vor. Schliesslich folgt von offizieller Seite die Ansage: «Meine Damen und Herren, das Konzert ist beendet! Ich möchte Sie bitten, die Akademie zu räumen. Die Künstler gehen jetzt schlafen.»

The unmusical ones have left!

Hermann Nitsch

— Rarely Heard Music: The Karlsruhe Concert

The concert given by Brus, Nitsch, Roth and Wiener on 29 October 1975 at the State Academy of Visual Arts in Karlsruhe, lasting roughly three hours, was also recorded live but remained unpublished. The correspondence between Roth and Wiener make it clear that Wiener had found the concert “bad”, but was not determined to prevent its release on record. In both musical and historiographical terms, the two extant tapes in the Dieter Roth Estate are undoubtedly of interest, even though some things did not work out optimally. As was already the case in the *Lithograph Workshop*, the audience is very restless. Wiener reprimands them: “Ladies and gentlemen, we can’t concentrate with all these disturbances [...] Whoever doesn’t want to hear us should leave now, and those that want to hear us should stay”. Towards the end of the concert, he inflames things further by saying: “Listen guys, it’s too much. A few more of you will have to go out so that we can really get into things!” and then he speaks of “bad vibrations” in the hall; “A few people in this room are sick, you can feel it, a few of you are sick and that prevents us from really letting rip”. There were also concrete technical problems with the sound. The electronic organ in particular, a Farfisa VIP 370 Compact Electric, is audibly in overload, producing both synthetic instrumental sounds and many percussive and electronic effects. The style of playing we hear, along with the extant photos, suggests that it was Nitsch above all who was giving of his best on it. The absence of Rühm meant that Roth was clearly playing more piano than in the other concerts. The audience was sitting close to the performers, which fostered several scurrilous interactions between the protagonists. For example, at one spot, Wiener starts giving instrumental tuition: “That’s not right at all! Do it like this”. He plays something, and Brus and Nitsch attempt to imitate it on the violin and some kind of squeaking instrument respectively. Wiener praises them: “It’s

better already!", then "No! [...] Do it just once more!", to which Roth replies: "Do it right yourself!", and Wiener adds: "Now let's concentrate [...] I think you don't like art at all, you philistine!" Elsewhere, Wiener repeatedly screams "Hermann!" ecstatically, to which Nitsch (to whom he is calling) mostly replies on his instrument, though on one occasion he also roars back "Oswald!". More shouts follow, also from Brus, and among the words we hear are "Special permission". But then Roth suddenly asks the shouters, in a quite neutral tone of voice, "Where's the bow resin?" This interplay of continuity and discontinuity, of holding tenaciously to something and then suddenly breaking off, is even more clearly perceptible in the *Karlsruhe Concert* than in the other concerts of the series. The various instruments all have their part in this interplay of consolidation and dissolution: the electronic organ, which plays both continuous sounds and pulsating beats, then the disparate percussion instruments that are often played repetitively, and last but not least Nitsch's irregular appearances on the painfully shrill police whistle. The foghorn, which is heard for a long time at the beginning, playing insistently on one note, has been adopted at the exact same pitch from the close of the *Berlin Concert*. Despite the heterogeneous instrumentation and the modest musical abilities involved, the performers succeed time and again in achieving passages and tonal mixtures that are fascinating to hear. At times, they even awaken associations with a particular style. At one such passage, Roth comments aptly: "That was a piece by Ravel when he was still young!" At the close, Wiener acknowledges the final applause with the words: "We play a highly advanced music and are happy that people here in Karlsruhe too have understood us". Nitsch adds: "The unmusical ones have left!" Someone from the audience asks why they are so sure that they have been understood, to which Roth replies "Well, when we hear you, we're not so sure any more! [...] Why should anyone have any difficulties, I ask you!" The audience laughs, and Wiener suggests that they have an open discussion. Finally, there is an official announcement: "Ladies and gentlemen, the concert is finished! I would like to ask you to leave the Academy. The artists are going to sleep now".



Scheisse von D. Roth

Die Schallplattencovers waren alle bereits gedruckt, als sich Dieter Roth entschloss die drei «Scheisse-Lesungen» nicht zu veröffentlichen. | The record covers had all already been printed when Dieter Roth decided not to release his three “shit” readings.

Recording:

- 1966, Providence;
- 1967, Markgröningen;
- 1973, Stuttgart

Planned release:

1973

Credits:

Dieter Roth

Planned label:

edition hansjörg mayer, Stuttgart/London/
Reykjavík

Design:

Dieter Roth (cover design)

Planned details:

12" vinyl LP; mono; 31.5 × 31.5 cm; edition
of 1 000; four-coloured offset print on cardboard

Deluxe edition of 100; printed with zinc-plate
lithography, numbered and signed

Über die in dieser Discography aufgelisteten Werke hinaus gibt es weitere, limitierte Musikeditionen von Dieter Roth, wie zum Beispiel *Lorelei*, *die Langstreckensonate*, *Harmonica Curse*, *Piano Course*, *Accu Sonate* und *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell*, die aber wegen ihres Unikatcharakters nicht in dieser Publikation aufgeführt werden. Viele Musik- und Konzertaufnahmen schlummern noch in Archiven und Ateliers des Künstlers, und bei einigen ist fraglich, in welchem Werkzusammenhang sie stehen oder ob sie je für eine Veröffentlichung vorgesehen waren.

Above and beyond the works listed in this discography there exist other, limited editions of Dieter Roth's music, such as *Lorelei*, *die Langstreckensonate*, *Harmonica Curse*, *Piano Course*, *Accu Sonate* and *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell* that are not listed in this publication on account of their unique status. Many recordings of music and concerts lie dormant in the artist's archives and studios and in some cases it remains uncertain where they belong in the artist's oeuvre, and whether they were ever intended for publication.



KLAUS G. RENNER

Es hört sich so an. Ein wenig Angst.

Diese beiden als Überschrift verwendeten Zitate von D. R. (Diter Rot / Dieter Roth) stehen aus einem bestimmten Grund am Anfang dieses Versuchs, nach über 39 Jahren meine Erinnerungen an drei Konzertereignisse niederzuschreiben: «ES HÖRT SICH SO AN» ist eine der Antworten auf eine der «100 fragen an diter rot», gestellt von Serge Stauffer und zugleich der Titel des Katalogs *Freunde + Freunde*, der 1969 in der Edition Hansjörg Mayer in Stuttgart erschien. Diese vage Entgegnung verweist auf das Ungefähre meiner Erinnerungen wie auch schon der damaligen Hörsituationen. Im selben Text heisst es: «Was inspiriert Dich am meisten zu Deiner Arbeit?» – «EIN WENIG ANGST.» EIN WENIG ANGST gibt es nun eben auch bei mir, weil: Wie kann ein Dilettant wie ich einem so grossen Künstler und Rundum-Talent erinnernd und schreibend gerecht werden – nur, weil ich mehr oder weniger zufällig bei den nachfolgend beschriebenen drei Konzerten anwesend war?

Am Anfang stand für mich das *Berliner Konzert* im November 1974 in der Heilig-Kreuz-Kirche in Berlin-Kreuzberg. Das zweite Konzert erlebte ich am 23. Februar 1977 in der Musik-Akademie Basel; es hiess *Quadrupelkonzert*. Das dritte – und für mich letzte – Konzert fand im Mai 1979 in München statt, dort in der noblen Ausstellungsvilla Lenbachhaus; es wurde bei der Veröffentlichung *Abschöpfung* oder *Abschöpfpsymphonie* betitelt.

Als Hersteller im Rainer Verlag, Berlin, hatte ich Dieter Roth durch die verschiedenen *Scheisse*-Bücher kennengelernt, die dort publiziert und damals quasi in Handarbeit verfertigt wurden. Als kleine Belohnung für die mühsame Druckarbeit

ging die gesamte Verlagsmannschaft zum *Berliner Konzert* und hinterher ins Restaurant 'Exil' von Oswald Wiener, der als Akteur ebenfalls aufgetreten war. Weitere Mitspieler waren Dominik Steiger, Günter Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer etc. Es war keinesfalls ein Konzert im herkömmlichen Sinne, eher ein Happening (in Abgrenzung zur heute üblichen Bezeichnung Performance), eine Mischung aus sozusagen dilettantischer Musik (?) mit 'gespielten' Einlagen (Arnulf Rainer bereicherte die Darbietung zum Beispiel damit, am laufenden Band Grimassen zu schneiden). Dem sehr zahlreich erschienenen Publikum hat es jedenfalls reichlich Vergnügen bereitet. Eine Bühne gab es nicht; die Akteure waren vielmehr mit ihren Instrumenten im evangelisch-kargen Altarraum verteilt. Verabredet war vermutlich nur der Start und das jeweilige Aktionspotenzial; jeder Musiker steuerte 'irgendetwas' zum kakophonischen Gesamtbild bei und folgte dabei seiner eigenen Musikvorstellung. 'Passierte' dem Orchester einmal ein gemeinsamer Klang, eine festere Situation, so basierte diese allein auf dem Zufall. Die 'Stücke' dauerten unterschiedlich lang, es gab Absätze und Neuanfänge; vom Aufbau erinnerte der Abend durchaus an ein Jazzkonzert. Der Rahmen der Veranstaltung war gut vorbereitet; es gab sogar ein Programmheft, in dem die einzelnen Seiten von einigen der beteiligten Künstler gestaltet waren: Musik, Noten oder ein Programm waren allerdings darin nicht zu finden.

Zum zweiten Konzert, das ich 1977 sah, konnten mein Galerist Max Beck und ich fahren, weil wir seinerzeit eine Ausstellung mit dem Schmuck von Dieter Roth vorbereiteten: Diesen mussten wir damals bei Pablo Stähli in Zürich ausleihen; der Umweg über Basel war machbar, und so 'stolperten' wir am 23. Februar in die Musik-Akademie Basel, wo Dieter Roth schon fleissig am Werk war. Ein gewisser Alkoholpegel des Meisters schien Teil des Ganzen zu sein, wobei später in einer Aktennotiz die vorherige Verabredung nachzulesen war: «Kein Honorar, aber dafür etwas zu trinken.» Wir verstanden den Titel der Veranstaltung zuerst nicht, bis er sich durch das Geschehen erschloss, das in seiner Grundstruktur durchgeplant zu sein schien. Dieter Roth spielte etwa 20 Minuten lang Flügel und Althorn, was per Tonband aufgezeichnet wurde. Anschliessend wurde diese Aufnahme abgespielt und dabei mit demselben Instrumentarium begleitet, was wiederum aufgenommen wurde, und so weiter ... Der vierte Teil des Konzerts bestand also aus vier Klangebenen

derselben Quelle, aber unterschiedlichen Verlaufs. Heute muss ich allerdings zugeben, dass wir das Ende der Darbietung damals nicht mehr mitbekamen. Das Konzert hatte sich uns nicht so recht erschlossen; wir hielten es eher für einen Beitrag zur gerade laufenden Fasnachtszeit. Dieter Roth hätte uns vielleicht als Verräter bezeichnet, aber es war uns einfach zu viel («Mit Verlaub», Zitat D.R.) und wir zogen es vor, im Elsass ausgiebig zu speisen: Lammkoteletts im Gedenken an Dieter Roth, der diese Fleischstücke schon einmal eingeschweisst und zur Vorzugsausgabe einiger Bücher gemacht hatte, der *Poeterei* 3/4, erschienen 1968 im Kölner Taucher Verlag.

Das dritte Konzert 1979, die *Abschöpfungssymphonie*, war gewaltig: Es vollzog sich auf der Bühne des grossen Vortragssaals im vornehmen Lenbachhaus in München; der Saal war mit mindestens 500 Besuchern gestopft voll, und man sass sogar in allen Gängen auf dem Boden. Galerist Helmut Klewan hatte mit seiner Werbung für die Veranstaltung ganze Arbeit geleistet: Der Saal fieberte vor Erwartung, und die zentrale Frage der meisten Besucher dürfte wohl die nach dem generellen «Gelingen» des angekündigten sinfonischen Ereignisses gewesen sein. In jener Zeit der Happenings war allerdings schon jede überhaupt stattfindende bereits auch eine gelingende Veranstaltung; man war einfach da, ohne den heutigen Erwartungsdruck auf eine vordefinierte Kulturleistung oder gar auf ein schadenfreudiges Miterleben eines öffentlichen Scheiterns. Die Leute wollten einfach wissen, was die Künstler da auf der Bühne machen würden; das Ereignis an sich schien schon genug Energie und Anregung zu beinhalten.

Die Akteure in München waren – neben Dieter Roth – Christian Ludwig Attersee (ein spätes Kompliment für sein «rockiges» Solo am Piano), der Galerist und Verleger Herbert Hossmann, Dieter Roths Verleger Hansjörg Mayer, der Aktionskünstler Hermann Nitsch, Paul Renner (österreichischer Künstler und mein Namensvetter, aber nicht mit mir verwandt), Dieter Roths Sohn Björn, Gerhard Rühm (Musiker und Meisterschüler des österreichischen Komponisten Josef Matthias Hauer), der Schriftsteller Oswald Wiener, Dieter Schwarz (heute Direktor des Kunstmuseums Winterthur) und last but not least der Künstler André Thomkins. Der Fotograf Peter Frese, mit dem mich damals eine enge Freundschaft verband und der ein Meister seines Faches war und ist, schoss unzählige Fotos, die dann

später für die Schallplattenhülle verwendet wurden. Der Eindruck der vielfältigen Instrumente war chaotisch, vor allem natürlich akustisch. Für mich wiederholte sich der Eindruck, den ich bereits beim ersten Konzert in Berlin 1974 gewonnen hatte; mögliche musikalische Verabredungen waren nicht zu erkennen, alles Geschehen entstand aus dem völlig Unbekannten und Spontanen heraus. Der streng formale Ablauf einer künstlerischen Darbietung wurde jedoch auch hier eingehalten, was spätestens erkennbar war, als Oswald Wiener einen Zuschauer, der mitten im Ablauf die Bühne erklommen hatte, nachdrücklich des Spielraumes verwies.

Ich kannte inzwischen auch diverse Schallplatten von Dieter Roth, und so gab ich mich schliesslich gerne mit diesen drei hier beschriebenen Konzertbesuchen zufrieden. Sie waren erst einmal genug für mich. Was blieb nun neben dem reinen Erleben und der wohl gewollten Fragwürdigkeit vom dritten Abend, von dieser gewaltigen *Abschöpfungsymphonie*? – Eben: Fragen. War es vielleicht eine späte Hommage an den Dadaismus – oder eine etwas jüngere an den österreichischen Aktionismus? Dieter Roth hat die Frage nach seinem Verhältnis zur Musik schon 1969 im eingangs erwähnten Buch in beeindruckender Prägnanz beantwortet: «ES HÖRT SICH SO AN.»

KLAUS G. RENNER

It sounds like it. A little fear.

These two quotations from D.R. (Diter Rot/Dieter Roth) stand for a quite specific reason as my title here, at the outset of my endeavour to commit to paper – after 39 years – my reminiscences of three concerts. “IT SOUNDS LIKE IT” was one of the answers in the “100 questions for diter roth”, posed by Serge Stauffer, and was at the same time the title of the catalogue *Freunde + Freunde* (“Friends + friends”) that was published in 1969 by Edition Hansjörg Mayer in Stuttgart. This vague riposte suits the approximate nature of both my memories and my listening experiences at the time. In the same text, the question “What inspires you most in your work?” was answered with: “A LITTLE FEAR”. A LITTLE FEAR is also what I feel now too, because: how can an amateur like me do justice in writing to such a great artist and all-round talent – just because I more or less by chance happened to be present at the three concerts I describe hereafter?

The beginning for me was the *Berlin Concert* in November 1974 in the Church of the Holy Cross in Berlin-Kreuzberg. I experienced the second concert on 23 February 1977 in the Basel Music Academy; it was called the *Quadruple concerto*. The third concert – and for me the last – took place in May 1979 in Munich, in the noble exhibition hall of the Lenbachhaus villa. When it was released on record, it was called the *Abschöpfung* or the *Abschöpfsymphonie* (“Skimming-off Symphony”).

I had got to know Dieter Roth through his various “shit books” because I worked on the production side at Rainer Verlag in Berlin. These books published by Rainer were made more or less by hand. As a small reward for the painstaking publishing

process, all the employees of Rainer were invited both to the *Berlin Concert* and to the 'Exil' restaurant afterwards that was run by Oswald Wiener, who was also performing in the concert. The other participants were Dominik Steiger, Günter Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer etc. It was nothing like a concert in the usual sense of the word, rather a happening (as opposed to what one would today usually call a "performance"). It was a mixture of so-called amateur music (?) and 'performed' inserts (Arnulf Rainer enriched the evening, for example, with his continuous grimaces). The large numbers in the audience certainly enjoyed themselves. There was no podium; the performers were instead spread out with their instruments in the austere, protestant chancel. Presumably, only the beginning and each performer's potential for action had been decided upon in advance – every musician added 'something or other' to the overall cacophony, following his own musical notions in the process. If the orchestra 'happened' upon a joint sound or upon any more regular situation, then this was the result of chance alone. The 'pieces' were of varying length; there were different sections and new beginnings; in its structure, the evening was thoroughly reminiscent of a jazz concert. The organisational framework for the concert had been well prepared, though – there was even a programme book in which individual pages had been designed by some of the participating artists. However, no kind of music or any 'programme' was to be found in it.

My gallerist Max Beck and I were able to go to the second concert, in 1977, because we were preparing an exhibition of Dieter Roth's jewellery at the time. We had to borrow it from Pablo Stähli in Zurich, and were able to make a detour through Basel. Thus it was that we 'stumbled' into the Basel Music Academy on 23 February, where Dieter Roth was already hard at work. A certain alcohol level on the part of the Master seemed inherent to it all. Later, it transpired that a memorandum about his engagement included the remark: "No fee, but something to drink instead". We did not understand the title of the event at first, though it became clear in the course of it that its basic structure seemed to have been planned. Dieter Roth played some 20 minutes on the piano and tenor horn; this was recorded onto tape, after which the recording was played back and accompanied by Roth on the same instruments – this in turn was also recorded, and so on. The fourth part of the concert thus comprised

four different layers of sound from the same source, but taking a different course. Today, however, I have to admit that we did not hear the end of the performance. We were not really able to get to grips with the concert – we rather thought it was perhaps a contribution to Carnival Week. Dieter Roth might have described us as traitors, but it was simply too much for us (“with respect”, as D.R. once said) and we chose instead to drive on to the Alsace and eat a lavish meal: lamb cutlets to commemorate Dieter Roth, who on one occasion had shrink-wrapped such pieces of meat and added them to the special edition of one of his books, the *Poeterei* 3/4, published in 1968 by Taucher Verlag in Cologne.

The third concert was in 1979: it was the *Abschöpfungssymphonie*, and it was stupendous. It took place on the stage of the large conference hall in the elegant surroundings of the Lenbachhaus in Munich. The hall was full to the brim with at least 500 people, who were even sitting on the floor in all the gangways. The gallerist Helmut Klewan had done a great job with his advertisements for the event. The hall was feverish with anticipation and the big question being asked by most visitors will have been to what degree the evening would generally ‘succeed’ in achieving the symphonic event that had been promised. At that time, however, when happenings were the norm, every event that took place was already deemed a success – people were simply there, without any pressure to succeed in predefined cultural terms, and certainly not so as to experience the *schadenfreude* of a public failure. People just wanted to know what the artists on stage were going to do; the event in itself seemed to have enough energy and excitement.

Besides Dieter Roth, the participants in Munich were Christian Ludwig Attersee (to whom a belated compliment is due for his ‘rocking’ solo on the piano), the gallerist and publisher Herbert Hossmann, Dieter Roth’s publisher Hansjörg Mayer, the action artist Hermann Nitsch, Paul Renner (an Austrian artist and my namesake, though not related to me), Dieter Roth’s son Björn, Gerhard Rühm (a musician and former student of the Austrian composer Josef Matthias Hauer), the writer Oswald Wiener, Dieter Schwarz (today the Director of the Winterthur Art Gallery) and, last but not least, the artist André Thomkins. The photographer Peter Frese, who was my close friend at the time and who was and is a master of his profession, took innumerable photos that were then later used for the record cover.

The impression made by the various instruments was chaotic, especially in acoustic terms. For me, I got the same impression as with my first concert in Berlin in 1974: nothing had been recognisably prearranged in musical terms, everything that happened emerged out of the completely unknown and the spontaneous. The strict formal structure of an artistic event, however, was maintained here too, which was evident at the latest when Oswald Wiener insistently sent out a member of the audience who had climbed onto the stage in the middle of the performance.

In the meantime I had got to know various records by Dieter Roth, and thus ultimately I was satisfied with the three concerts I had attended and have described here. These were for the moment enough for me. What has now remained besides the pure sense of my experience and the presumably intentional dubiousness of the third evening, of that mighty *Abschöpfungssymphonie*? – Well: questions. Was it perhaps a late homage to Dadaism – or a younger homage to the Austrian Actionists? Dieter Roth had already answered the question about his relationship to music in 1969 in the book previously mentioned above, and he did so with impressive concision: “IT SOUNDS LIKE IT”.

BJÖRN ROTH

Tonaufnahmen im Bali-Studio in Mosfellsbær, Island

Ich sitze im halbdunklen Regieraum unseres Aufnahmestudios in Island. Meine Hände zittern, ich habe trockene Augen und meine Ohren schmerzen. Ich weiss nicht, wie spät es ist, auch nicht, ob es Nacht ist oder Tag.

Wir schreiben das Jahr 1980.

Ich nehme die – hoffentlich – letzte Klebung am Originalband für die sechs LPs umfassende *Island-Sinfonie* von Hermann Nitsch vor. Hermann sitzt neben mir – er hat Kopfhörer auf und die Augen geschlossen. Ob er wohl schläft? Wir sassen immerhin fast eine Woche lang hier.

Hinter mir liegen anderthalb Monate intensiver Aufnahmetätigkeit mit der Experimentalband in der Kunstakademie von Reykjavík. Zahllose Arbeitsstunden und viele Kilometer an Bändern.

In ein paar Tagen wird meine eigene Band mit Alkohol, Drogen und Rock 'n' Roll in dieses Studio einziehen, um wieder einmal eine lange Aufnahmesession in Angriff zu nehmen.

Danach aber erwarte ich meinen lieben Vater Dieter, der nach Reisen quer durch Europa wieder einmal nach Island kommen wird. Das heisst, dass in unserem Studio ruhige Zeiten anbrechen werden.

Alles, was ich für ihn machen muss, ist: Mikrofone beim Flügel platzieren, die Harmonika bereitlegen, das Tonbandgerät

einschalten und ihn alleine lassen. Hier gibt es nichts abzumischen, zu schneiden oder zu kleben. Nur gelegentlich sind die Tonbandspulen auszutauschen.

Dieter ist kein Freund von Bearbeitungen. Seine Devise lautet: Was es ist, ist, was es ist und was es nicht ist, ist nicht, was es ist. Dieter wird das Studio ganz für sich haben, solange er in Island ist. Vielleicht wird er lange Aufnahmesessions abhalten, vielleicht wird er aber auch nur jeden zweiten Tag ein wenig herumspielen.

*

Und so erinnere ich mich, wie die Tage in meinem damaligen Leben als Toningenieur dahinzogen.

Es war wichtig für uns, unser eigenes Aufnahmestudio zu haben, damit wir so oft und so lange aufnehmen konnten, wie es uns nötig erschien. Wir beschäftigten uns selber sehr intensiv mit Musik und Dieter Roth's Verlag produzierte LPs für viele Künstler und Musiker, von denen andere Verlagshäuser lieber die Finger liessen.

Das Studio war mit allen Instrumenten ausgestattet, die man sich nur denken konnte und mit denen man jede Art von Musik machen konnte. Die Einrichtungen wurden von vielen Amateurmusikern genutzt, die dort die tollste Musik machten. Aber auch Berufsmusiker nutzten sie und machten dort grossartige Musik.

Im Lauf der Jahre stellten sich interessante Veränderungen ein. Leim und Farbe traten auf den Plan. Schritt für Schritt wurden Instrumente und technisches Zubehör zu Gemälden und verwandelten sich in Skulpturen.

Irgendwie wurde alles nach und nach auf den Kopf gestellt, was uns in Erstaunen versetzte, obwohl es ja unser eigenes Werk war. Aber es folgte keinem berechneten Plan. Es passierte einfach irgendwie.

Das war kein Aufnahmestudio mehr.
Es war eine visuelle Ton-Kunst-Fabrik geworden.

BJÖRN ROTH

Recording at Bali studio in Mosfellsbær, Iceland

I am sitting in the dim editing room in our recording studio in Iceland. My hands are shaking, my eyes are dry and my ears hurt. I do not know what time it is, night or day.

The year is 1980.

I am doing what will hopefully will be the last splice of the mother-tape for the 6 LP *Iceland Symphony* by Hermann Nitsch. Hermann is sitting beside me with his set of headphones, his eyes closed. Don't know if he is asleep or not. We have been sitting here for nearly a week.

One and a half months have gone by of intense recording with the experimental band at the art school in Reykjavík. Countless hours and miles of tape.

In a few days my own band will settle in the studio with their booze and drugs and rock and roll, another long recording session will take place.

But after that I am expecting my dear father Dieter to be back in Iceland after travelling around in Europe, and then calm times will enter our studio.

I only have to set up mikes for him at the grand piano, place the harmonica near by, start the tape recorder and leave him alone. No mixing, cutting or splicing. Maybe change tape reels from time to time.

Dieter is not into editing. He likes: What it is is what it is and what it is not is not what it is. Dieter will have the studio to himself as long as he stays in Iceland. Maybe he will have long sessions or maybe he will only play a little every other day.

*

So I remember how the days drifted by, back then in my life as a sound engineer.

It was important to have our own recording studio in order to get all the studio hours we needed and when we wanted. We were a lot into music ourselves and “Dieter Roth’s Verlag” was making LPs for many artists and musicians that other publishing houses were not keen to take on.

The studio was equipped with all the instruments one could think of to make any kind of music. The facilities were used by many non-professional players who made the most wonderful music. And professionals used it as well. They made fine music too.

As the years went by, interesting changes took place. Glue and paint showed up. One after the other, instruments and sound gear disappeared into paintings and were transformed into sculptures.

Somehow things turned inside out, and it took us by surprise, although it was our creation. It was not a calculated plan. It just somehow happened.

It was no longer a recording studio.
It had become a visual sound art factory.

Discography 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.

Discography 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

Texte | Essays

Hermann Nitsch, Mistelbach

Flurina Paravicini, Luzern

Klaus G. Renner, Zürich

Björn Roth, Mosfellsbær

Michel Roth, Basel

Guy Schraenen, Paris

Gestaltung | Design

Camillo Paravicini, Luzern

Stephan Fiedler, Berlin

Übersetzung | Translation

Chris Walton, Solothurn (e)

Carolyn Wooding, Paris (e)

Stefan Schaller, Schönwalde (d|g)

Korrekturat | Proofreading

Katrin 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. Grammlich, Pliezhausen

Fotonachweis | Photo Credits

Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

Jean-Pierre Grüter, Luzern

© 2014 Edizioni Periferia; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel; Kunsthaus Zug

© 2014 Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

Fotos | Photos

Peter Frese (Front Flap) · Hubert Kretschmer (Back Flap) · Karin Mack (Front Cover, Back Cover, 2, 224)

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

Ursula Block, Berlin · Bettina Brach, Bremen · Dirk Dobke, Dieter Roth Foundation Hamburg · Friedhelm Döhl, Lübeck · Peter Frese, Berlin · Max Christian Graeff, Kriens · Hans & Maria Langenbacher, Luzern · Hansjörg Mayer, London · Hermann Nitsch, Mistelbach · Camillo Paravicini, Luzern · Barry Rosen, New York · Björn Roth, Mosfellsbær · Karl Roth, Reykjavík · Dieter Roth Estate, Hauser & Wirth · Martha Schiltdorfer, Wien · Daniel Segmüller, Luzern · Karin Seinoth, Hauser & Wirth, Zürich · Harry Strebel, 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
Pro Helvetia, Zürich
Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Mobiliar Genossenschaft
Stiftung Landis & Gyr, Zug

ISBN 978-3-906016-34-4

Published by Edizioni Periferia, Luzern / Poschiavo
www.periferia.ch

Dieter Roth

und die Musik / and Music



Und weg mit den Minuten

Ausstellungsbuch mit umfangreichem Textteil, zahlreichen farbigen Abbildungen, einer Chronologie und der Erstveröffentlichung eines Videomitschnitts der *Abschöpfungssymphonie*. | Exhibition catalogue with a comprehensive text and scholarly apparatus, numerous colour reproductions, a chronology, a music-related work catalogue and the first publication of a video recording of the *Abschöpfungssymphonie*.

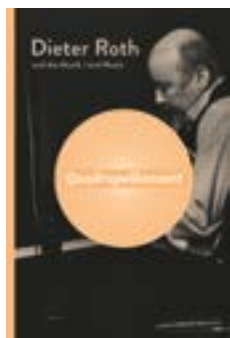
Hrsg. von | Edited by Edizioni Periferia; Kunsthaus Zug; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel · Texte von | Essays by Matthias Haldemann, Michel Roth · deutsche Ausgabe | German edition, Klappenbroschur | paperback, 288 Seiten | pages, 155 × 230 mm · ISBN: 978-3-906016-32-0



Harmonica Curse

Ein klingendes Diary über 74 Tage, dokumentiert mit Polaroidaufnahmen und Dieter Roths korrespondierenden Tagebuchnotizen. | A diary in sound of 74 days, documented by Polaroid photos and Dieter Roth's corresponding diary entries.

Hrsg. von | Edited by Edizioni Periferia; Kunsthaus Zug; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel · Texte von | Essays by Peter Kraut, William Furlong, Gianni Paravicini · deutsch | English, doppelte Klappenbroschur zum parallelen Lesen | double paperback for parallel reading, 312 Seiten | pages, 155 × 230 mm · ISBN: 978-3-906016-33-7



Quadrupelkonzert*

Erstveröffentlichung der Mitschnitte von Dieter Roths legendärem *Quadrupelkonzert* 1977 an der Musik-Akademie Basel (3er-LP), mit einem originalgetreuen Konzertplakat und einem illustrierten wissenschaftlichen Kommentar | First publication of the live recording of Dieter Roth's legendary *Quadruple Concerto* in 1977 at the Basel Music Academy (3-LP set), with a facsimile of the concert poster and an illustrated scholarly commentary

Hrsg. von | Edited by Edizioni Periferia; Kunsthaus Zug; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel · Text von | Essay by Michael Kunkel · deutsch | English, Klappenbroschur | paperback 160 Seiten | pages, 155 × 230 mm



Selten gehörte Gespräche *

Dokumentation und Verschlagwortung mit Timecode-Angaben zu den rund 25-stündigen Gesprächsaufzeichnungen mit den Mitmusikern von Dieter Roth: | Documentation and keyword tagging with timecode references for the ca 25 hours of recorded conversations with Dieter Roth's co-musicians:

Christian L. Attersee, Günter Brus, Hansjörg Mayer, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Björn Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener

Hrsg. von | Edited by Edizioni Periferia; Kunsthau Zug; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel · Texte von | Essays by Flurina Paravicini, Michel Roth · deutsch | English, Klappenbroschur | paperback, 152 Seiten | pages, 155 × 230 mm



Disklavier *

Disklavier-Wiedergabe einer Improvisation von Dieter Roth aus dem Jahre 1992 | Disklavier reproduction of an improvisation by Dieter Roth in 1992

Hrsg. von | Edited by Edizioni Periferia; Kunsthau Zug; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel · Text von | Essay by Franz Wassmer · deutsch | English, DVD in Kartonhülle | DVD in cardboard sleeve, 155 × 230 mm

Splittersonate *



Kommentierte Neu-Edition der 126-seitigen Musikpartitur *Splittersonate für Klavier (und Stimme)* von Dieter Roth | Commentated new edition of the 126-page music score of the *Splittersonate für Klavier (und Stimme)* by Dieter Roth

Hrsg. von | Edited by Edizioni Periferia; Kunsthau Zug; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel · Text von | Essay by Michael Kunkel & Michel Roth · deutsch | English, Broschur mit Blockleimung | paperback with notepad binding, 132 Seiten | pages, 310 × 230 mm

Mit * markierte Medien sind nur in der limitierten Box-Edition *Dieter Roth und die Musik* enthalten und ausschliesslich beim Verlag bestellbar. | The media marked * are available only in the limited box edition *Dieter Roth and Music* and exclusively available at the publishing house.

