

# Dieter Roth

und die Musik / and Music



*Und weg  
mit den  
Minuten*



## *Und weg mit den Minuten*

**Dieter Roth und die Musik**

Eine Ausstellung des Kunsthaus Zug  
in Kooperation mit der Hochschule  
für Musik / Fachhochschule Nord-  
westschweiz, Musik-Akademie Basel,  
Edizioni Periferia, Luzern, und der  
Nationalgalerie – Staatliche Museen  
zu Berlin

**Edizioni Periferia**

## Inhalt

- 7 **Und weg mit den Minuten** *Vorwort und Dank*  
MATTHIAS HALDEMANN UND UDO KITTELMANN
- Dieter Roth und die Musik** *Ein E-Mail-Gespräch von*  
MATTHIAS HALDEMANN *und* MICHEL ROTH *mit* SVEN BECKSTETTE,  
WALTER FÄHNDRICH, GABRIELE KNAPSTEIN *und* ISABELLE ZÜRCHER
- 15 **Erste Schleife** MATTHIAS HALDEMAN, MICHEL ROTH,  
ISABELLE ZÜRCHER
- 19 *Stimmung*  
21 *Labyrinth*  
22 *Triumph und Niederlage*  
29 *Performen*  
33 *Sprache*  
36 *Selbstreflexivität*  
42 *Klagegesänge*  
51 *Zeit*
- 65 **Bildteil I**
- 81 **Zweite Schleife** MATTHIAS HALDEMAN, MICHEL ROTH
- 84 *Liebe zur Musik*  
88 *Dilettierendes Scheitern*  
106 *«Dilettantisiren»*  
108 *Cézannes Scheitern*  
110 *Ästhetik des Hässlichen*  
117 *Rezeption als Produktion*  
123 *Medienwechsel*
- 135 *Kollaboration*  
147 *Konsonanzen und Dissonanzen*  
149 *Zerstörungsprinzip*  
156 *Dialektik der Gegensätze*  
161 *«Stil»*  
174 *Totem*
- 177 **Bildteil II**
- 225 **Dritte Schleife** SVEN BECKSTETTE, WALTER FÄHNDRICH,  
MATTHIAS HALDEMANN, GABRIELE KNAPSTEIN, MICHEL ROTH
- 226 *Konkrete Dichtung*  
230 *Grosses Theater*  
240 *Scheissegedichtlesung*  
241 *Innere Dichtung*  
243 *Reden als Musik*  
247 *Fluxus und Wiener Gruppe*  
268 *Scheitern*  
271 *Wirkungsgeschichte*  
277 *Neue Selten gehörte Musik*
- 289 **Bildteil III**
- 321 **Anmerkungen**
- 346 **Chronologischer Überblick: Dieter Roth und die Musik**  
*Zusammengestellt von* JANA BRUGGMANN, MATTHIAS  
HALDEMANN *und* ISABELLE ZÜRCHER
- 356 **Verzeichnis der ausgestellten Werke**



Ohne Titel 1945

Bleistift auf Papier, datiert und signiert,  
29.7 × 21 cm, Sammlung Aldo Frei

## Und weg mit den Minuten

*Vorwort und Dank*

Das bisher wenig bekannte Thema «Dieter Roth und die Musik» verbindet sich zunächst mit den Schallplatten, die unter dem Titel *Selten gehörte Musik* in den 1970er-Jahren veröffentlicht wurden. Hier erscheint der vielseitige Roth als Verleger, Cover-Gestalter und Mitspieler der gleichnamigen Konzertreihe mit seinen Künstlerfreunden Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener u. a.

Unsere dreijährige Forschungsarbeit setzte da an: Unter dem Arbeitstitel *Selten gehörte Gespräche* wurden insgesamt 25 Stunden Gespräche mit Roths Mitmusikern aufgezeichnet und ausgewertet. Hinzu kamen die Suche nach musikbezogenen Werken und die Archivrecherchen in Island, Hamburg und Basel, einschliesslich der entsprechenden Passagen in Roths Tagebüchern, Büchern und der Korrespondenz. Bald wurde deutlich, dass die Musik keine Randerscheinung in seinem Leben war. Schon als Kind und Jugendlicher wollte er nicht Künstler, sondern Dichter oder Musiker werden. Er besuchte klassische Konzerte, spielte später Klavier und Trompete, machte Jazz, beherrschte die Notenschrift und las Musikbücher. Regelmässig hörte er Musik und sammelte und produzierte Schallplatten. Die Tagebücher und Interviews, aber auch die ausgreifenden Klavier- und Ziehharmonika-Werke sowie das filmische Hauptwerk *A Diary* zeigen, wie sehr die Musik ihn im Alltag begleitete und welch hohen Stellenwert sie für ihn hatte. Dieses Interesse schlug sich in zahlreichen wenig oder gar nicht bekannten Arbeiten nieder, wie *Quadrupelkonzert*, *Accu Sonate* oder *Mikrofonproben*. Freilich «tönen» auch viele seiner grossen und bekannten Assemblagen und/oder sie beinhalten Musikinstrumente, wie beispielsweise die *Bar 2*.

Ergänzend zur bildnerischen und sprachlichen Arbeit war die Musik für ihn ein emotionales Ausdrucksmittel. Als Verfechter einer vergänglichen Bildkunst kam ihm die immateriell-zeitliche Tonkunst ohnehin entgegen. Und für den Melancholiker war das Musikhören und Klavierspielen bis zuletzt ein Trost. Kurz: Die Musik vermag einen neuen Zugang zu Roths Gesamtwerk zu eröffnen und ist ein wichtiger Bestandteil seines Multiversums.

Dieter Roth war ein Vielhörer und Bewunderer aller Musikarten. Die klassische Musik berührte ihn sehr, Schubert ganz besonders. Er verstand sich denn auch weniger als Avantgardist, sondern als «Altötner», der nochmals genau hinhören wollte und im Erinnernten das selten Gehörte suchte. Mehr als die Bild- und Dichtkunst eignete sich die Musik zur Kollaboration mit den Wiener Künstler-Freunden und mit seinen Kindern. Mit den Exponenten von *Selten gehörte Musik* zählt er zu den Vorläufern musizierender Künstler, wie sie seit den 1980er-Jahren verstärkt auszumachen sind. Und im Zuge des öffentlichen Konzertierens ist er auch zum künstlerischen «Selbst-Darsteller» geworden.

Ihr «Nichtkönnen» haben Roth und seine Mitmusiker zu einer «dilettantischen» Kunst und Philosophie des Scheiterns gemacht. Sie verweist damit auf den «scheiternden» Maler und Wortkünstler Roth und berührt überdies Grundfragen der Kreativität und des modernen Künstlertums. Die Kunst des experimentellen Dilettierens ist auch Ausdruck einer offenen und mutigen Haltung in einer Zeit der forcierten Spezialisierung und Kommerzialisierung.

In Berlin hatte man sich ab 1972 im Restaurant Exil getroffen. Dieter Roth hatte zusammen mit den österreichischen Künstlern Gerhard Rühm, Günter Brus, Oswald Wiener u. a. Dichter- und Musikworkshops, dann *Selten gehörte Musik* gemacht und war im *Berliner Konzert* aufgetreten. Die Stadt Zug war zeitgleich sein offizieller Schweizer Wohnsitz, wo er einige Freunde und mehrere Firmenniederlassungen hatte, darunter seinen Verlag, der mehrere Schallplatten herausbrachte. Und im Kunsthaus Zug beabsichtigte er 1991 auszustellen, hätte sein schlechter Gesundheitszustand dies nicht verhindert. 1997 zeigte er dann neue Arbeiten in der Z-Galerie.

In der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin konnte das Multiversum von Roth dank der reichen Bestände der Friedrich Christian Flick Collection in den vergangenen Jahren bereits in verschiedenen Kontexten vorgestellt werden, und so war es uns ein Anliegen, hier auch das musikbezogene Schaffen des Künstlers zu präsentieren. In Berlin wird die Zuger Ausstellung seiner Musiken ausserdem um ausgewählte Werke jüngerer Künstlerinnen und Künstler ergänzt, die sich in ihrer Arbeit ähnlich wie Roth mit der musikalischen Tradition und der gewohnten Aufführungspraxis auseinandersetzen. Dabei wird sowohl die klassische Musikkultur als auch das Repertoire von Rock und Pop aufgerufen und einem für den Konzertbetrieb charakteristischen Virtuositentum eine Absage erteilt.

Dieter Roth hat alles unternommen, um die Betrachter/Hörer/Leser/Benutzer seiner performativen Werke zum Mitspielen zu bewegen und die Rezeptionsdistanz aufzulösen. So nähern wir uns seinem kreativen Werkprozess in diesem Buch aus wechselnder Perspektive prozesshaft, dialogisch und interdisziplinär an. Einen Ausschnitt der Videoaufzeichnung der Münchner *Ab-schöpfsymphonie* können wir hier dank Erlaubnis von Karlheinz Hein / P. A. P. Kunstagentur erstmals veröffentlichen.

Zur Ergänzung sei auf die siebenteilige Box *Dieter Roth und die Musik* hingewiesen, die ebenfalls bei Edizioni Periferia erscheint. Die Homepage [www.dieterrothmusic.ch](http://www.dieterrothmusic.ch) versammelt zudem Digitalisate bisher unveröffentlichter Musikwerke des Künstlers, das Werkverzeichnis seiner Musiken sowie sämtliche Videointerviews, die unter dem Titel *Selten gehörte Gespräche* von uns geführt wurden.

Für die ausgezeichnete Zusammenarbeit, die grosse Unterstützung und das Engagement danken wir recht herzlich dem Verlag Edizioni Periferia, Luzern, Gianni und Flurina Paravicini, und der Hochschule für Musik Basel, Michael Kunkel und Michel Roth. Weiter danken wir dem Dieter Roth Estate / Hauser & Wirth, Barry Rosen und Karin Seinsoth, Björn Roth und seiner Familie, der Dieter Roth Foundation, Philipp Buse und Dirk Dobke, der videocompany, Zofingen, Aufdi Aufdermauer und Karin Wegmüller, sowie unseren Mitarbeitern im Kunsthaus Zug und im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, insbesondere der Berliner Kuratorin Gabriele Knapstein.

Für die Bereitschaft zur Leihgabe wichtiger Werke danken wir sehr: Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; Z-Galerie, Baar; MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Archiv der Musik-Akademie Basel; Dorothy Iannone; Anne-Marie und Alexander Klee-Coll, Klee-Nachlassverwaltung, Bern; Kunstmuseum Bern, Sammlung Toni Gerber; Maria És Walter Schnepel Kulturális Alapítvány, Budapest und Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen; Michel Roth, Ebikon; Sammlung Anliker, Emmenbrücke; Sammlung Aldo Frei; BRUSEUM / Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum, Graz; Dieter Roth Foundation, Hamburg; ahlers collection; Sprengel Museum Hannover, Kunststiftung Bernhard Sprengel und Freunde; Sprengel Museum Hannover, Land Niedersachsen; Sammlung Hansjörg Mayer, London; Sammlung Edizioni Periferia; Sammlung Klewan, München; Sammlung Rita Donagh, Northend; Living Art Museum Reykjavík; Björn Roth; Collection Frac Alsace; Staatsgalerie Stuttgart/Archiv Sohm; Dorle Strobel; Dieter Roth Estate / Hauser & Wirth; Hermann Wankmiller, Zug; Sammlung Zürcher, Zug.

Ohne die grosszügige finanzielle und praktische Unterstützung hätte das ambitionierte Projekt nicht realisiert werden können. Wir schulden grossen Dank: Kanton Zug; Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung; Ernst Göhner Stiftung, Zug; Landis & Gyr Stiftung / Siemens Building Technologies, Zug; Glencore International AG, Baar; Starr International Foundation, Zug; Anliker-Stiftung für Kunst und Kultur, Emmenbrücke; Artepila Stiftung; UBS AG, Zug; Stanley Thomas Johnson Stiftung, Bern; Stadt Zug; Stiftung Sammlung Kamm; Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung; Dieter Roth Estate / Hauser & Wirth; Dieter Roth Foundation, Hamburg; videocompany.ch, Zofingen, sowie allen ungenannt sein wollenden Institutionen und Personen.

Viele Einzelpersonen haben uns mit ihrem Wissen und grossem Engagement bei der Orientierung im Roth'schen Labyrinth geholfen. Dafür danken wir herzlich: Peter F. Althaus, Basel; Christian-Ludwig Attersee, Wien; Georg Bak, Sven Beckstette, Stuttgart; Günter und Anni Brus, Graz; Hannelore Ditz, Wien; Friedhelm Döhl, Lübeck; Walter Fähndrich, Brione sopra Minusio; Stephan Fiedler, Berlin; Marlene Frei, Zürich; Aldo Frei, Frankfurt; Bill Furlong, London; Renate Ganser, Wien; Roman Grabner, Graz; Anna-Laure Jean, Zürich; Beat Keusch, Basel;

Christine König, Wien; Peter Kogler, Wien; Anne-May Krüger, Basel; Michael Kunkel, Basel; Karin Mack, Wien; Hansjörg Mayer, London; Hermann Nitsch, Wien; Maja Oeri, Basel; Claudine Papillon, Paris; Camillo Paravicini, Luzern; Arnulf Rainer, Wien; Klaus Renner, Zürich; Gerhard Rühm, Köln; Jürg Scheuzger, Steinhausen; Martha Schildorfer, Wien; Guy Schraenen, Paris; Dieter Schwarz, Zürich; René Simmen, Stäfa; Dominik Steiger, Wien; Jan Voss, Amsterdam; Andreas und Kathrin Walser, Gordevio; Bernadette Walter, Bern; Hermann Wankmiller, Zug; Franz Wassmer, Ennetbaden; Derrick Widmer, Aarau; Barbara Wien, Wien; Oswald und Ingrid Wiener, Kapfenstein; Lukas Willen, Oberbüren; Dadi Wirz, Reinach; Maria Ziegler, Baar; Pascal und Elsbet Zürcher, Zug.

Unser herzlicher Dank schliesst all jene ein, die es vorziehen, ungenannt zu bleiben.

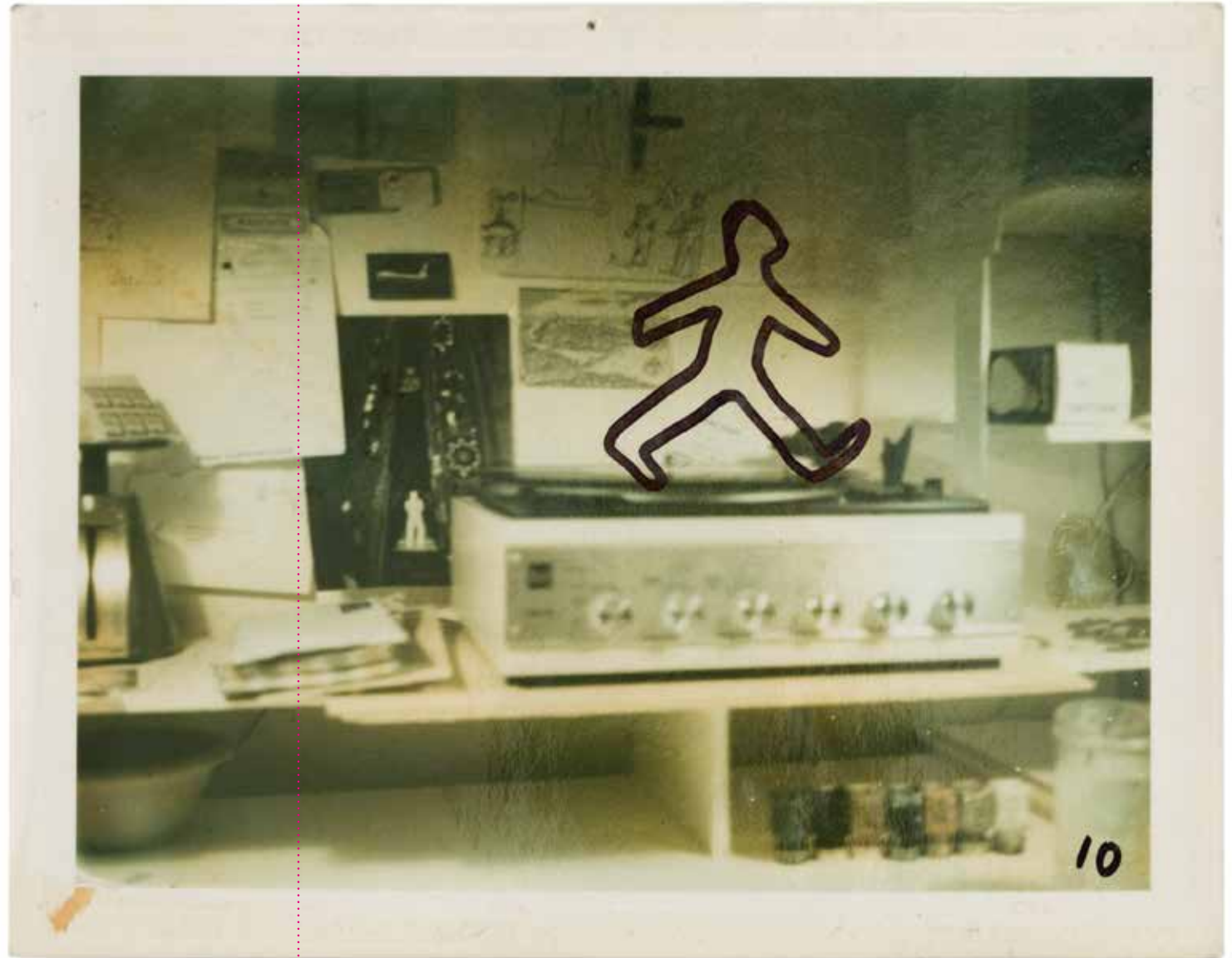
Wie immer bei Dieter Roth hat auch dieses «endlose» Projekt in die Tiefe und in die Breite geführt und für viele Einsichten und immer neue Fragen gesorgt. Dafür sind wir dankbar.

#### MATTHIAS HALDEMANN

*Direktor und Kurator Kunsthaus Zug*

#### UDO KITTELMANN

*Direktor Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin*



Postkarte an Dorothy Iannone 1972

Polaroidfotografie, übermalt, auf Karton  
ca. 8.5 × 10.8 cm, Ahlers Collection

Die im folgenden Text besprochenen, musikbezogenen Werke von Dieter Roth sind im Werkverzeichnis auf der Website [www.dieterrothmusic.ch](http://www.dieterrothmusic.ch) aufgeführt und abgebildet. Nähere Informationen finden sich dort. Es wird laufend aktualisiert.

Mit \* gekennzeichnete Werke sind Teil der Ausstellung und werden im Verzeichnis der ausgestellten Werke im Anhang erfasst. Der Orientierung dient auch der chronologische Überblick S. 346–353.

Im Verlag Edizioni Periferia sind neben diesem Buch die *Discography* zu Dieter Roths Werk als Musiker und Musikverleger, drei werkmonografische Publikationen zu *Quadrupelkonzert* (mit einer 3er-LP), *Harmonica Curse* und *Splittersonate* sowie eine DVD zum *Disklavier* erschienen.

## Dieter Roth und die Musik

*Ein E-Mail-Gespräch von*  
MATTHIAS HALDEMANN *und* MICHEL ROTH,  
*mit* SVEN BECKSTETTE, WALTER FÄHNDRICH,  
GABRIELE KNAPSTEIN *und* ISABELLE ZÜRCHER

### Erste Schleife

**MATTHIAS HALDEMANN** Wir beginnen hier ein ausführliches E-Mail-Gespräch über Dieter Roth und die Musik. Seit dem Projektstart sind drei Jahre vergangen. Ich kann mich noch gut daran erinnern, wie wir auf Einladung von Flurina und Gianni Paravicini erstmals darüber sprachen, was uns an der Musik von Dieter Roth im Hinblick auf ein mögliches Projekt interessieren könnte. Einige Langspielplatten *Selten gehörte Musik* lagen auf dem Tisch, die wir uns anhörten.

Bekanntlich gilt Roth als ein innovativer intermedialer Künstler, vor allem was die Beziehung seiner Bildkunst zu Sprache und Literatur anbelangt. Aber die Musik? Von ihr ist in der Forschung bisher nur am Rande die Rede gewesen.<sup>1</sup> War sie für ihn wirklich relevant?

Die ersten Höreindrücke faszinierten mich. Handelte es sich dabei aber um «Musik»? Und was wären die Kriterien dafür? Zwei Begriffe begannen wir zu diskutieren: «Kollaborieren» und «Dilettieren».

Michel Roth, als Musikdozent und Komponist hattest Du eine andere Ausgangslage. Wie war der Anfang für Dich?

**MICHEL ROTH** Ich bin über den Schweizer Komponisten und Improvisator Walter Fähndrich auf die *Selten gehörte Musik* gestossen. Als Student hatte ich bei ihm das Fach Freie Impro-

visation belegt, wo wir gemeinsam musizierten, aber auch viel Musik angehört haben, darunter einmal eine Schallplatte von und mit Dieter Roth. Obwohl ich mich nicht mehr genau erinnere, was es war, ist mir das Umfeld dieser Hörerfahrung noch sehr präsent: Selbstredend war die *Selten gehörte Musik* nie davor oder danach in meinem Musikstudium ein Thema gewesen, und ich hätte sie beispielsweise im Kontext des Fachs Musikgeschichte höchstens als marginales Kuriosum zur Kenntnis genommen. Beim freien Improvisieren befand ich mich aber in einem dünnhäutigeren Zustand jenseits des gesicherten Komponierhandwerks und des musikologischen Fachwissens. Oft versuchte ich mich da an Instrumenten oder Spielweisen, die ich nur rudimentär beherrschte. Die Frage, ob das Ergebnis Musik sei, war mir im Moment des Tuns völlig unwichtig, aber ich war mir sicher, dass ich musizierte. Und so habe ich die *Selten gehörte Musik* verstanden: Die Aufnahmen dokumentieren eine Art «Ton-Spur» von individuellen und kollektiven, musikalischen und unmusikalischen Handlungen und Verhaltensweisen. Hier nun die Frage nach der Musik zu stellen, beziehungsweise eventuell umgekehrt dadurch unsere Vorstellung von Musik zu hinterfragen, darin liegt für mich heute ein wesentlicher Reiz für unser Forschungsprojekt. Aber genauso fasziniert mich das «Musizieren», also eine bestimmte künstlerische Praxis, die hinter diesen Schallplatten steht – womit ich meinerseits bei den Begriffen «Kollaborieren» und «Dilettieren» angelangt bin.

**M. HALDEMANN** Die Vergänglichkeit und Prozessualität von Roths Werk haben mich schon während dem Kunstgeschichtsstudium in Basel fasziniert. Doch bevor ich sein Werk kannte, hatte mich seine Persönlichkeit bei einer Radiosendung beeindruckt. 1990 lernte ich ihn und seinen Sohn Björn Roth dann in Zug persönlich kennen. Mehrmals trafen wir uns, um eine für 1991 geplante Ausstellung im Kunsthaus Zug zu besprechen. Roth wollte unter anderem die grosse *Gartenskulptur* (1968 ff.) [Abb. 24] im Museumsgarten zeigen. Leider musste er das Projekt später aus gesundheitlichen Gründen absagen. Zur Eröffnung des neuen Kunsthauses 1990 hatte ich zuvor seine Assemblage *Relief mit zwei Trompeten* (1962–1992<sup>®</sup>) gezeigt, die ich im Basler Atelier an der Hegenheimerstrasse entdeckt hatte [S. 293]. Es war ein Hauptwerk für ihn, wie er mir sagte.<sup>2</sup> Gerne hätten wir es für die Sammlung erworben, mussten uns aus finanziellen Gründen aber für eine andere Arbeit entscheiden.

Zum Dank schenkte er uns mehrere Bücher und Schallplatten. Einige waren in den 1970er-Jahren in Dieter Roth's Familienverlag beziehungsweise Dieter Roth's Verlag in Zug erschienen und schlummerten seither im Archivschrank des Kunsthauses. Mit diesem Projekt haben sie eine neue Bedeutung bekommen.

Ferner realisierte der aus dem Kanton Zug stammende Walter Fährdrich die Installation *Musik für Räume* 1997 im Kunsthaus Zug. Mit dem Roth-Projekt kann ich also verschiedene Fäden verknüpfen.

Wie manifestiert sich nun die Musik im Werk von Roth? Ein weiter Bogen spannt sich von den frühen Collagen mit Gitarrenmotiven bis zu den raumgreifenden Installationen mit Musikinstrumenten und unzähligen Aufnahme- und Abspielgeräten. Es gibt Grafikblätter, Zeichnungen, Bilder und Objekte mit musikalischen Titeln, Notationen, Instrumentenobjekte, tönende Assemblagen, Fotos und Videos seiner Ateliers mit Klavieren, Flügeln und Studioequipment. In der Dichtung, in den Notiz- und Tagebüchern und in den späteren Film- und Videoarbeiten spielt die Musik eine Rolle. Mit Künstler-Freunden und seinen Kindern, aber oft auch allein, hat er öffentlich und im Studio Musik gemacht. Bereits als Kind hatte er klassische Musik gehört und später selber Klavier und Trompete gespielt. Er stellte eine umfangreiche Schallplattensammlung zusammen, produzierte und verlegte selber Platten. Kurz: In seinem Leben hatte die Musik immer eine wichtige Bedeutung.

**M. ROTH** Gerade das Spektrum seiner Schallplatteneditionen ist bemerkenswert! Herausragend in den 1970er-Jahren die Reihe *Selten gehörte Musik*, wo Roth in wechselnder Besetzung mit Künstlern wie Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Günter Brus, Hermann Nitsch spielte. Darunter finden sich Studioproduktionen (etwa die *Novembersymphonie* oder das *Romenthalquartett*) und Konzertmitschnitte (besonders das *Berliner Konzert* und die *Abschöpfungssymphonie*). Die Aufnahmen weiterer unedierter Konzerte (*Karlsruher Konzert* und *Hamburger Lithographieworkshop*) konnten in diesem Forschungsprojekt erstmals ausgewertet werden.<sup>3</sup> Kürzere Platten entstanden in Zusammenarbeit mit Richard Hamilton (*Canciones de Cadaqués*), mit Emmett Williams und Hansjörg Mayer (*The Kümmerling Trio plays No 1 & 2*) und mit Arnulf Rainer (eine LP und eine Single). *Die Radio Sonate* sticht als einzige Soloproduktion heraus, wobei Roth an der Musik-Akademie Basel auch den Soloabend

*Quadrupelkonzert* spielte, dessen verschollen geglaubte Aufnahme im Zuge unserer Recherchen wieder aufgetaucht ist.<sup>4</sup> Bis dahin sind die meisten Platten in der edition hansjörg mayer erschienen. Nebst Kleinstauflagen von Tonbandarbeiten beim Label Audio Arts (darunter *Lorelei, die Langstreckensonate* und *Harmonica Curse*) verlegte Roth später im Dieter Roth's Verlag beziehungsweise Dieter Roth's Familienverlag drei Symphonien und eine Aktionsmusik von Hermann Nitsch, André Thomkins' Arbeit *Bösendorfer* und Kompositionen von Friedhelm Döhl; dazu Platten mit Roths Kindern, isländischem Pop und Rock, Dominik Steigers *Wiener Lieder* und sogar Schweizer Handorgelmusik. Trotz dieser beeindruckenden Palette dürfen wir Roths Bewertung seiner auf Platte veröffentlichten Konzertschnitte nicht vergessen: «Ich höre sie auch meistens nicht. Wer hört das schon. Das ist ja nur etwas ... dem Eigentlichen, dem was geschehen ist im Konzert, ist die Platte ja fern. Das kommt mir so vor, wie wenn das Eingemachte nochmal gegessen wird. Das schmeckt ja nicht mehr.»<sup>5</sup>

**M. HALDEMANN** Nun möchte ich unsere wissenschaftliche Volontärin, Isabelle Zürcher, nach ihren ersten Höreindrücken fragen; sie hat erst vor zwei Wochen mit der Arbeit im Kunsthaus Zug begonnen.

War diese Musik neu für Dich? Was hast Du konkret gehört? Hast Du es als Musik wahrgenommen und empfunden? Wenn ja, warum? Welche Beziehung zur Musik hast Du als Kunsthistorikerin?

**ISABELLE ZÜRCHER** Die ersten Stücke, die ich von Dieter Roth gehört habe, waren Tonaufnahmen von Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener vom 2. Berliner Musikworkshop, die als Schallplatte mit dem Titel *Novembersymphonie* (1973) verlegt worden sind, und die Soloproduktion *Radio Sonate* (1976). Der erste Eindruck war wohl Erstaunen über die Ungewohntheit dieser Musik, und ich ertappte mich bei der Frage: «Meinen die das ernst?» Ich habe acht Jahre lang Violine gespielt, Bach, Vivaldi, Schubert, Dvořák ... und besuche ab und an gerne klassische Konzerte oder die Oper. Als Hörerin im Alltag bevorzuge ich jedoch Rockmusik von den 1980er-Jahren bis heute. Musik besitzt für mich einen hohen Stellenwert und läuft nie nur als Nebengeräusch. Beim Hören der *Radio Sonate* war ich überrascht davon, wie schnell man sich an das Neuartige gewöhnt

und im scheinbar zufälligen «Geklimper» Harmonien entdeckt, die einen genauso gefangen nehmen können wie mitreissende Melodien. Keine Liedtexte begleiten das Gespielte, sondern Gesprächsfetzen, Keuchen, Schnaufen. Beim längeren Zuhören, nachdem ich die erste Irritation überwunden hatte, bemerkte ich, wie gut dieses Zusammenspiel funktioniert. Roths Worte rhythmisieren das Klavierspiel und bestimmen die Dynamik. Teilweise entstehen dadurch komplexe Strukturen, die mich an seinem Dilettantismus zweifeln liessen.

Wie das Leitthema eines Konzerts oder wie ein Refrain tauchen in der *Novembersymphonie* immer wieder dieselben Dialoge auf. Roth, Rühm und Wiener äussern sich zwar abfällig über das gerade Gespielte, die teilweise wortwörtliche Wiederholung der Schmähungen der eigenen Leistung lassen jedoch an ihrer Ernsthaftigkeit zweifeln. Eindrücklich sind die Momente, in denen aus dem chaotischen, zufälligen Nebeneinander eine Sequenz entsteht, in welcher sich die Klänge und Rhythmen zusammenfügen und alles stimmig ist, und die sich dann wieder auflösen in einzelne Klanginseln.

## Stimmung

**M. ROTH** Das ist eine inhaltlich und methodologisch wichtige Beobachtung! Dein Erkennen einer «Stimmigkeit» setzt eine ästhetische Erfahrung voraus, eine «Stimmung». Sie «hat gegenüber den Gegenständen und ihren Eigenschaften eine integrative Funktion, vereinigt sie zu einer in sich geschlossenen Ganzheit, ohne dass sich Regeln für diese Zusammenfügung angeben liessen.»<sup>6</sup> Der Begriff, der eine Art atmosphärische Einheit des an sich Uneinheitlichen beschreibt,<sup>7</sup> ist mir beim Hören von Roths Musizieren immer wieder in den Sinn gekommen und findet sich mehrfach bei den Protagonisten selbst, prominent im Diskurs der Schallplatte *TOTE RENNEN Lieder* (1977).<sup>8</sup> Rühm schrieb über die erste gemeinsame Musikproduktion, den 3. *Berliner Dichterworkshop* (1973<sup>9</sup>): «stimmungen, launen, einfälle, emotionen sollten unretuschiert zum ausdruck kommen, als die <ganze wahrheit> dokumentiert werden. wir erzielten klanglich unterschiedliche stimmungen simultan, beispielsweise wenn einer versunken vor sich hinspielte, der andere währenddessen <loslegte>, der dritte blödelte, motzte oder

lachte. so kam eine mehrschichtigkeit zustande [...]»<sup>9</sup> [→ Abb.1] Auffällig wie hier der Stimmungsbegriff sowohl eine individuelle Befindlichkeit als auch eine kollektive Leistung bezeichnet.

Sogar «Stimmung» im musikalischen Sinn wird von Roth und seinen Mitmusikern gelegentlich thematisiert, obgleich die zumeist disparaten Aktionen ein Instrumentenstimmen kaum erfordern würden.<sup>10</sup> In jedem Fall exemplifiziert sich im Stimmungsbegriff die Ergründung einer spannungsvollen Gesamtqualität von unverbundenen und bisweilen ungeformten Dingen. Über die Produktivität solch widerstrebender Kräfte sagte Roth: «Ich habe dieselbe Stimmung und dieselbe Befriedigung gehabt, wenn ich mich ruhig hinsetze und diese Tagebücher schreibe, wie wenn mir ein Gedicht gelingt. Einfach nur schreiben, was da ist, was man empfindet oder erlebt hat, und dann bekommt der Text auch etwas Gedichthaftes. Man kann jedoch das Unglück und den Krampf darunter nicht zum Ausdruck bringen, denn wenn man das in einen korrekten Satz reinbaut, verwischt man das Unkorrekte und Schreckliche an der Sache. Es gelingt mir nicht, weil in gewissen tiefen Situationen die technischen Mittel etwas vortäuschen. Die täuschen Harmonie und Korrektheit vor, welche die Situation nicht hat. Ich habe mir vorgenommen, das «Nicht Können» noch darzustellen in perfekten Sätzen und meine Grenzen zu beschreiben. Mehr ist nicht zu machen.»<sup>11</sup>



Abb. 1 Selten gehörte Musik. 3. Berliner Dichterworkshop, 12" vinyl LP, edition hansjörg mayer, 1973

durch ästhetisch? Jedenfalls wird jeder Versuch, Anknüpfungspunkte an vertraute Gestalten, Traditionen oder Spielweisen zu finden – zu einer Gratwanderung mit dem Risiko, «Harmonie vorzutäuschen» und das «Schreckliche» zu verwischen. Auch wenn wir besonders die *Selten gehörte Musik* stellenweise als musikalisch «stimmig» empfinden, scheint sie uns sogleich ihre «Grenzen zu beschreiben» und ihr Scheitern drastisch vorzuführen. Dass uns gerade dies wiederum «stimmig» vorkommt,

verwischt man das Unkorrekte und Schreckliche an der Sache. Es gelingt mir nicht, weil in gewissen tiefen Situationen die technischen Mittel etwas vortäuschen. Die täuschen Harmonie und Korrektheit vor, welche die Situation nicht hat. Ich habe mir vorgenommen, das «Nicht Können» noch darzustellen in perfekten Sätzen und meine Grenzen zu beschreiben. Mehr ist nicht zu machen.»<sup>11</sup>

Dies benennt die dialektische Situation des Rezipienten und ebenso von uns Forschenden: Verkennen wir das Künstlerische, wenn wir diese Musik (mit Roth zu sprechen) «Scheisse» finden? Wenn wir das «Nicht Können» als künstlerische Haltung anerkennen, verharmlosen wir es da-

setzt die Dialektik ins Unendliche fort. Und schon lauert die nächste Falle: «je mehr ich verstehe, desto weiter entferne ich mich aus der «realität»; je höher die stufen der interpretation, desto grösser der abstand zu den ereignissen «real time».»<sup>12</sup>

## Labyrinth

**M. HALDEMANN** Schon stecken wir im Roth'schen Labyrinth! Daraus versuche ich mich nun wieder etwas zu befreien, um Distanz zu gewinnen. Offenbar lässt sich diese Musik weder vom Produzenten noch vom Rezipienten ganz ablösen und entzieht sich so der üblichen Objektivierung durch die wissenschaftliche Analyse. Im Vorfeld wurde von kompetenter Stelle Kritik an unserem Vorhaben laut. Welche Methoden gibt es dafür? Wer ist zuständig, der Kunsthistoriker als musikalischer Laie oder der Musikspezialist? Sind wir nicht beide zunächst mal überfordert? Einerseits, weil so etwas wie Musik bei Roth ein «Knäuel» ist, der kaum in seine konträren Fäden aufzudröseln ist. Andererseits, weil das Material, wie wir im Laufe der intensiven Recherchen gemerkt haben, sogar in diesem vermeintlichen «Nebenreich» des Roth'schen Universums schier endlos ist. Seine Musik ist ästhetisch und bezüglich ihres Kontextes unfassbar. Wo beginnt und wo endet sie? Wo liegt ihr Kern? Vieles ist zu sagen, viel zu viel vielleicht, so dass sich womöglich alles wieder auflöst, weil man sich vom Hundertsten ins Tausendste verliert und plötzlich alles wichtig erscheint.

Roth stellt uns Fallen,<sup>13</sup> wie Du richtig sagtest, auch weil er offen, selbstkritisch und meist geschickt antwortet, mitunter Berührendes sagt und dem Wunsch jedes Interpretieren nach authentischer Autor-Information bereitwillig entspricht – und damit neue Verwirrung stiftet. Denn er führt uns mit seiner Offenheit auch auf Abwege, verschweigt Wesentliches, widerspricht sich und erzählt «Unsinn». Nach der Lektüre von 629 Seiten Künstler-Interviews und 8486 Tagebuchseiten muss unser Wissensdurst letztlich doch ungestillt bleiben.

**M. ROTH** Dirk Dobke hat dies in treffende Worte gefasst: «Roth verwehrt sich gegen eine ikonographische Les- und Ausdeutbarkeit seiner Arbeiten. Dieser Ansatz, sich ausdrücklich einem wissenschaftlichen Zugriff zu entziehen, ist werkimmanent. [...]

Jede einzelne künstlerische Äusserung ist bei Roth stärker als bei den meisten anderen Künstlern des 20. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung als Teil des gesamten Werkzusammenhangs zu sehen. Die isolierte Analyse ausschliesslich einer einzigen Arbeit dieses Verbundes aus bildender Kunst, Dichtung und Musik würde den Roth'schen Kunstbegriff reduzieren und somit verfälschen.»<sup>14</sup>

**M. HALDEMANN** Wie soll man sich also verhalten? Unser Versuch, sich in dieser offenen Form dialogisch mit dem Thema aus verschiedenen Blickwinkeln diskursiv auseinanderzusetzen und die eigene Position mit zu reflektieren, kann ein Ansatz sein. Wenn Du also vom Scheitern bei Roth sprichst, dann sollten wir uns in dieses Scheitern einbeziehen. Immerhin haben wir mit dem gemeinsamen Projekt *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch* ein vergleichbares interdisziplinäres Experiment schon unbeschadet überstanden.<sup>15</sup>

## Triumph und Niederlage

**M. HALDEMANN** Vom Scheitern komme ich auf die Musik zurück. Zunächst fällt auf, dass Roths «unbeholfenes» Musikmachen dem gelungenen Zeichnen, Malen und Schreiben entgegensteht. Wer sein Frühwerk kennt, weiss, welche enorme Begabung er als Jugendlicher für das Zeichnen und Schreiben hatte. Er mass sich an van Gogh, Cézanne und Klee, blamierte sich aber nicht [→Abb. 36].<sup>16</sup> Dann zeigte sich seine grafische Begabung [→s. 69]. Vielfältige Designarbeiten entstanden, Künstlerbücher [→z. B. Abb. 2 oder Abb. 60], Op-Art-Objekte [→Abb. 58] und so weiter. Was immer er anfasste, das Ergebnis war brilliant.

Von der Musik wissen wir, wie verführerisch und gefährlich eine solche Hochbegabung sein kann. Wie falsches Virtuositentum dem künstlerischen Ausdruck schadet. Roth war sich dessen bewusst: «Das war dieser Ehrgeiz, auf allen Gebieten Meister zu werden»<sup>17</sup>. Er forderte sich daher immer neu heraus und ging überall an die Grenzen: beim Stehenlassen vieler Schreib- und Tippfehler, beim Strapazieren der Druckmaschinen, beim Verwenden von Abfall und sich zersetzender Materialien, bei der riskanten Kollaboration mit rivalisierenden Künstler-Freunden,

beim zweihändig symmetrischen Hochgeschwindigkeitszeichnen, durch «kunstlose» Alltagsbeschreibungen und mit Alkoholkonsum zur Erlangung verschiedener Gemütszustände bei der Arbeit. Der Maler/Zeichner und der Dichter Roth kalkulierten das Scheitern als Korrektiv des triumphierenden Brillierens ein. Immer wieder beschrieb er die Spannung von ehrgeizigem Triumph und beschämender Niederlage.<sup>18</sup> Für ihn als Musiker stellte sich das Problem so aber nicht. Hier ging es eher darum, dem «Nicht-Können» eine Qualität abzutrotzen.<sup>19</sup>

**M. ROTH** Wobei Roth eingestand: «die volle Befriedigung bekommt man nur, wenn man voll alles kann, wenn man so richtig triumphierend dasitzt und alles so wegplätschert.»<sup>20</sup>

**M. HALDEMANN** Das Scheitern wurde vom Künstler und Dichter Roth als solches konzipiert und inszeniert, für den Musiker Roth war es ganz real: ein echter «Krampf» und eine ordentliche «Blamage».

**M. ROTH** Das ist die Frage! Immerhin fällt auf, dass Roths musikalisches Können in der zeitlich konzentrierten Phase von *Selten gehörte Musik* von Platte zu Platte variiert, besonders in den nur wenige Monate auseinander liegenden Soloproduktionen *Radio Sonate* und *Quadrupelkonzert* (1977<sup>®</sup>).<sup>21</sup> Ersteres entstand im Rahmen der Radioreihe *Autoren-Musik*; Roth wurde dabei zum Klavier spielenden Autor und kämpfte sich als überforderter Musikdilettant durch die Sendezeit. Letzteres erklang im Grosse Saal der Musik-Akademie Basel vor versammelter Musikprominenz; entsprechend verfolgte Roth ein ambitioniertes Konzept und extemporierte sogar auf Publikumswunsch Zugaben [→s. 211]. Man erkennt natürlich sofort den Laien, jedoch einen, der geschickt zurückgreift auf einen grossen musikalischen Erfahrungshintergrund. Wiener nannte dieses Prinzip die «Hinterhältigkeit [...] mehr sein als scheinen».<sup>22</sup>

Mir fällt hier Roths Schema einer treppenförmig aufsteigenden Verbindung von «Talent» und «Ironie», als zwei «einander gegenseitig reflektierende und bestimmende»<sup>23</sup> Begriffe ein. Dieter Schwarz kommentierte: «Strebt also das Talent in neuen Raum, der noch nicht bezeichnet ist, so lässt die Ironie die Bestrebung auf der Stelle treten und verschiebt sie in anderem Sinne. Indem sie die Bewegung des Talents bricht, lässt sie dieses überhaupt erkennbar werden».<sup>24</sup> Ich glaube, das ist ein ganz

wesentlicher schöpferischer Mechanismus bei Roth. Er entspringt wohl letztlich dem Bedürfnis, das Du vorhin artikuliert hast: sich zu befreien, um Distanz zu gewinnen.<sup>25</sup> Auch das «Labyrinthische» oder «Knäuelhafte» seiner Werke scheint mir ein bewusstes Verunmöglichen vereinfachender technischer, narrativer oder ästhetischer Deutungen zu sein. Verstörend kommt hinzu, dass uns die Träger dieser Distanzierung alltäglich vertraut sind: Schokolade, Scheisse, Schimmel – beziehungsweise in Roths Musizieren: schäbiges Schifferklavier, ungeschickte Patschhand-Pianistik<sup>26</sup> und schräge Tenorhornfürze.

Worin hebt sich denn diese Kunst von den Plattitüden des Alltags noch ab? Man könnte vielleicht von einer «distanzierung von der umwelt durch indifferenz»<sup>27</sup> sprechen, die befreiend und zugleich vielschichtig undurchdringbar wirkt, indem sie «das banale zum eigentlichen erklärt».<sup>28</sup> Roth selbst hat dafür eine schwindelerregende sprachliche Formel gefunden: «ALLES IST ES | UND DIESES AM MEISTEN: ALLES | WIRD ES WENIG | WIRD ES AM WENIGSTEN DIES».<sup>29</sup>

Dieses Motto, das Roths bedeutendem *Copley Book* (1965) vorangestellt ist, führt mich zurück zu den Künstler-Büchern und Op-Art-Objekten, die Du erwähnt hast. Betrachtet man die frühen *Kinder-* oder *Bilderbücher*<sup>30</sup> [Abb. 2] oder auch die *2 Books*<sup>31</sup> (1976) und ihre dutzenden Varianten, die akkumulierte Erinnerungswelt des *Copley Book*<sup>32</sup> bis hin zu *MUNDUNCULUM*<sup>33</sup> [Abb. 21], dessen zugrundeliegende Stempelsammlung Roth auch in Form von Stempelkästen seinen Lesern überlassen hat<sup>34</sup> [Abb. 3]: Alle diese Objekte sind in irgendeiner Form offen konzipiert, spielen mit der Vieldeutigkeit, laden die Betrachtenden dazu ein, sie selbständig zu erkunden, Elemente auszutauschen, neu zu ordnen, andere Lese-Richtungen und -Arten auszuprobieren, zu experimentieren und zu improvisieren.<sup>35</sup> «Dilettieren» und «Kollaborieren», die wir oben als künstlerische Methoden benannt haben, sind hier gleichsam Faktoren der Rezeption.

Roths Werke sind oft als eine Art Instrumente konzipiert, die aktiv gespielt werden wollen.<sup>36</sup> Seine Künstlerbücher sind zweifellos brillant, aber sie funktionieren nicht als hermetische Gebilde, in denen sich eine künstlerische Idee künnerhaft



Abb. 2 Bilderbuch, ca. 30 farbig bedruckte Blätter mit Löchern, Spiralbindung, forlag ed, Reykjavik, 1956

verfestigt hat und nun von uns ergründet werden könnte, sondern erschliessen sich nur «real time» in einer handelnden Konkretisierung. Ich sehe darin eine prinzipielle musikalische Qualität, was die Werke markant von den meist sorgfältig elaborierten Konzeptionen der Op-Art abgrenzt, wie folgende Anekdote – sich auf eine Variante von Roths *Book* (1958/1964) [Abb. 60] beziehend – zeigt: «Dieter was teaching at Yale in 1965. Josef Albers, who was also teaching at Yale, was impressed with this experiment in geometric-optical art and offered to trade one of his paintings for a copy of Dieter's book cum portfolio. When Albers came to Dieter's studio to pickup his copy (Dieter was not there at the time) he saw it was not bound. He was disturbed that the artist had not prescribed the order of the sheets; this surely was, in his exalted opinion, the master's responsibility. Unable to accept Dieter's conceptual premise, Albers refused to consummate the exchange.»<sup>37</sup>

Obwohl der bildende Künstler, Schriftsteller und Musiker Roth spürbar über jeweils unterschiedliche handwerkliche Voraussetzungen verfügte, zögere ich doch, seinem Musizieren einen qualitativ abgrenzbaren Bereich im Œuvre zuzuschreiben und sehe im Offenlassen Deiner Frage nach dem genauen Gegenstand von *Dieter Roth und die Musik* auch eine herausfordernde Voraussetzung für unseren interdisziplinären Diskurs.

**M. HALDEMANN** Und doch stellt Roth uns diese Frage immer wieder. Er weckt Erwartungen, um sie sogleich zu konterkarieren. Wenn ich an Begriffe wie «Symphonie», «Quartett» oder «Sonate» denke, da treibt er doch ein Spiel mit uns und fragt: «Was erwartest du? Was mache ich da? Wer bin ich? Wer bist du?»

Eingangs hat Isabelle Zürcher die irritierenden Kommentare in der *Novembersymphonie* erwähnt. Wer sind wir als Zuhörer, wenn die ihr blamables Tun gleich selber abqualifizieren? Wo bleibt die angekündigte Musik? Es ist doch auffällig, dass die Konzerte der Reihe *Selten gehörte Musik* weder einen klaren Anfang noch ein bestimmtes Ende haben. Wie vor Probebeginn,



Abb. 3 Stempelkasten, Stempel, Stempelkissen, Tusche, mit Anleitung, 27 × 27 × 6 cm, 1967/1973, Sammlung Museum Ostwall, Dortmund

wenn man eintrifft und auf der Bühne seinen Platz sucht, derweil mit den Kollegen spricht, erste Töne auf seinem Instrument spielt, eine letzte Stärkung zu sich nimmt, herum schaut, lacht und wartet. Nur: Es fängt eben gar nie richtig an! Die Noten fehlen und der Dirigent kommt nicht.

**M. ROTH** Aber bezeichnenderweise diskutierte die Gruppe sehr oft über das Anfangen beziehungsweise über einen guten Schluss!<sup>38</sup> Hansjörg Mayer behauptete zwar, Roth sei so etwas wie der «Dirigent» der *Selten gehörte Musik* gewesen,<sup>39</sup> Roth ersann für sich aber eine subtilere Variante von «conductor» und nannte sich «inductor».<sup>40</sup> Das Konzert als nie endende Probe?<sup>41</sup>

**M. HALDEMANN** Obwohl das Konzert nie anfängt, hört es paradoxerweise auch nie auf. Sie proben, ja, nur fragt sich: «Was?» Schier endlos dauert ihr Treiben ohne Fortschritt und Resultat. Das «arme» Publikum muss derweil auf seinen Plätzen ausharren, während die «Musiker» kommen und gehen dürfen wie es ihnen passt. Sie rauchen und essen auf der Bühne, albern herum, besaufen und vergnügen sich ungeniert.

Eine ganz andere Situation als etwa bei John Cage, wo die Alltagsgeräusche unmerklich in die musikalischen Aufführungsgeräusche übergehen. Bevor man es bemerkt, hat das Konzert schon begonnen. Zwar sind auch bei Cage die Grenzen von Alltag und Kunstwerk verwischt, doch aus ästhetischen Gründen. Weil die Welt fahrender Taxis und surrender Kühlschränke für ihn bereits Musik ist. Weil eben alles Musik für ihn ist. Bei Roth und seinen Freunden bedeutet «alles» dagegen auch: «Nichts», «Nonsense», «Scheisse».

**M. ROTH** Das muss ich vielleicht schnell erläutern: Cage war ein grosser Befreier des Materials, der Form und des Interpreten, doch er bleibt dezidiert der Komponist und damit in seinen Werken die auktoriale Instanz, welche mittels eines grossen Korpus an ästhetischen Texten auch die Deutungshoheit beansprucht. Nicht zufällig nannte ihn Roth deswegen einen «Moralisten»<sup>42</sup> – wobei wir seine Beziehung zur amerikanischen Avantgarde sicher noch ausdifferenzieren müssen. Rein materiell wären «Nichts», «Nonsense» oder «Scheisse» bei Cage nicht unmöglich, aber sie würden (im Gegensatz zu Roth) auf jeden Fall entlang einer methodisch raffiniert ausgearbeiteten Partitur von hochspezialisierten Interpreten gekonnt produziert ...

**M. HALDEMANN** ... und bei Roth und seinen Freunden ist das «Nichts» auch ein «Scheitern». Über die Nichtigkeit des eigenen musikalischen Tuns lacht und ärgert man sich auf der Bühne gleich selber.

**M. ROTH** Wiener schrieb dazu: «zu echter «scheisse» bringt es nämlich nur die widerwillige zurückweisung der eigenen qualitätsstandards. echte «scheisse» zu akzeptieren wird dem produzenten schwer, weil sie unterhalb (ausserhalb?) der gewohnten werte steht, an die er ehrgeiz und befriedigung geknüpft hat; sie treibt ihm schamröte ins gesicht und macht ein flaes gefühl, das andauert (scham und unbehagen vertreiben ihn vom ort – er reist). scham und unbehagen, blamage<sup>43</sup> und zurücksetzung müssen akzeptiert werden (widerwillen und langeweile beim rezipienten), wenn man sich die neuen qualitäten aneignen will. dann wird hinter dem protestcharakter der «scheisse» – mit welchem sie den oberflächlichen verstehenwoller ablenkt – der genuss der loslösung zugänglich.»<sup>44</sup>

**M. HALDEMANN** Das blamable Scheitern aus Nichtkönnen, eine Zumutung für das zahlende Publikum, eine Scharlatanerie und Frechheit! Wo bleibt die Musik, wenn die auf der Bühne sich benehmen wie es das anständige Publikum nie tun dürfte? Manchmal wird es sogar beschimpft. Was geht hier bloss vor? Was ich damit meine: Die primäre Kunst ist vom sekundären Kommentar nicht zu trennen, obwohl diese Erwartung von den Protagonisten geweckt wird. Ich erinnere an das *Quadrupelkonzert*, als Roth in der Musik-Akademie vor Fachpublikum öffentlich auftrat, um dann gänzlich Unakademisches von sich zu geben. Ein Skandal. Dazu kommt mir noch eine Anekdote in den Sinn. Nachdem er seinen Eltern ein Foto vom *Berliner Konzert* (1974) geschickt hat, antworten sie: «Wenn wir auch wussten, dass Du musikalisch bist – von Deinem Wirken in einem Quartett beziehungsweise Trio haben wir geahnt – aber, was schlimm ist, noch nie etwas gehört! [...] Das wäre eine Freude, wenn Du bei Deinem nächsten Besuch einige Tonbänder mitbringen würdest und Du dann ein echtes Konzert für alle Roth's in Gerlafingen ablassen würdest.»<sup>45</sup> Wie hätten sie, in Erwartung eines «echten Konzerts», im Gerlafinger Familienkreis auf die *Selten gehörte Musik* ihres Sohnes wohl reagiert?!

Du hast ein Zitat über das Tagebuchschreiben als Dichtung gebracht. Über die Sprache und das Sprechen kommt bei Roth

alles zusammen: die Musik und die Bilder, die Bücher und Gedichte, die Filme. Ganz konkret ist *Selten gehörte Musik* aus dem 1. *Berliner Dichterworkshop* hervorgegangen, was die Verbindung von Wort und Ton entstehungsgeschichtlich bestätigt [↗ S. 190–192].<sup>46</sup> Doch Roth geht es nicht um die Sprache und die

Literatur an sich, vielmehr um das «Sprechen» und den «Sprecher». Auch bei seiner eigenen Musik ist immer wichtig, wer spielt. Analog soll man in der bildnerischen Arbeit nicht nur «darstellen, was gesehen wird, sondern auch die Person, die sieht».<sup>47</sup> Das trifft für jene Bilder erstmals zu, die den Hinterkopf von Roth zeigen [↗ Abb. 4]. Später sollte er Polaroid-Selbstaufnahmen dafür einsetzen [↗ S. 222].

Wenn ich seine dilettantische Musik von den bildnerischen und literarischen Aktivitäten unterschieden habe, dann hat das noch einen anderen Grund. Mit *Selten ge-*

*hörte Musik* verliess er den Schutzraum des Ateliers und trat, voller Hemmungen wie er sagte, auf die Bühne.<sup>48</sup> Doch es war nicht das erste Mal, dass er als Musiker auftrat, hatte er doch in den 1950er-Jahren bereits in einer Jazzband Trompete gespielt [↗ S. 69]. Das hatte er aufgegeben, nachdem er den unerreichbaren Chet Baker gehört hatte.<sup>49</sup> In München trat er zwanzig Jahre später als berühmter Künstler wieder auf die Konzertbühne: um zu «dilettieren». Ingeheim konnte er nicht nur Trompete spielen, als Kind hatte er in der Zürcher Pension seiner Pflegeeltern Wyss auch Klavierunterricht erhalten. Während dem Krieg hatten sich dort Theaterleute, Musiker und Künstler aufgehalten, viele waren Emigranten.<sup>50</sup> Inwieweit sein Musizieren also überhaupt als dilettantisch zu bezeichnen ist, wird uns noch beschäftigen. Die zweite «Musikerkarriere» begann Roth jedenfalls als bildender Künstler und praktizierte die Musik als Teil seines erweiterten Œuvres. Hatte er sich für Plakate fotografisch 1972 schon in Szene gesetzt [↗ Abb. 5],<sup>51</sup> begann er im Jahr darauf öffentlich zu musizieren und zu reden.<sup>52</sup> Die Grenze zwischen seiner Person und der Künstlerfigur war damit aufgehoben, und fortan gab es kein Zurück mehr. Durch die Musik und später die Performance-Kollaboration mit Arnulf Rainer ist Roth zur handelnden und sprechenden Figur seiner Kunst geworden, zum Selbst-Darsteller.

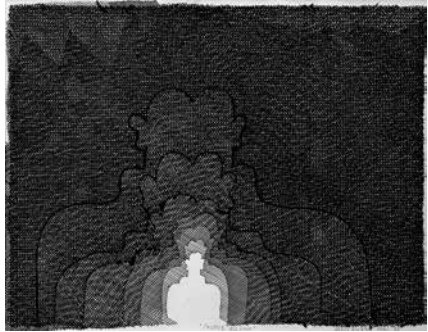


Abb. 4 Selbstbildnis als Loch, Tuschkfeder in Schwarz auf Papier, 29 × 37 cm, 1973, ahlers collection

Ausserdem ergeben seine Musikpraxis und das begleitende literarische Tagebuchschreiben eine Verbindung zum bildnerischen Spätwerk ab 1980. Darin wird Prozessualität nämlich nicht mehr mit vergänglichen Materialien realisiert. In den neuen Arbeiten dokumentiert Roth ihren Entstehungsprozess mit Polaroid-Fotos, Notizen und mit dem Bildaufbau in ablesbaren Schichten. Ein Schlüsselwerk dafür ist das tönend-sprechende *Chicago Wandbild* (1977–1984), das er besonders schätzte [↗ S. 300–301]. Es enthält Lautsprecherboxen und 32 Tonbandgeräte mit Aufnahmen von Radiosendungen, Gesprächen und Musik von ihm und Björn Roth.<sup>53</sup> Zu derartigen Arbeiten gehören bisweilen auch Archivordner mit Konzeptnotizen, Korrespondenz, Quittungen von Materialeinkäufen und Abfall – als «Dokumentation» und «manual».<sup>54</sup> Die Entwicklung kulminierte im Ausstellungsbeitrag *A Diary* zur Biennale Venedig (1982).<sup>55</sup> Eine Installation bestehend aus Filmprojektionen, ausgestellten Tagebuchseiten mit Polaroid-Fotografien und einer an die Besuchenden gratis abgegebenen Tagebuchkopie. In den meisten der Filme sieht und hört man den Künstler pfeifen, Musik hören im Radio und Klavierspielen [↗ S. 290–291].<sup>56</sup>

Parallel zur künstlerisch-literarischen Tagebuchpraxis und zu *Selten gehörte Musik* war der performativ-theatralische Aspekt in der Kollaboration mit Rainer wichtig geworden. Dieser hatte Roths Slapstick-Talent als erster erkannt und produktiv gemacht.<sup>57</sup>

## Performen

**M. ROTH** Mayer hatte umgekehrt den Eindruck, dass sich Roth für die unterschiedlichen Charaktere seiner Kollaborationspartner interessierte und bei ihnen oft exklusive Haltungen angenommen habe.<sup>58</sup> Dazu passt, dass Roth später über seine Rolle im Zusammenspiel mit Rainer sagte, er habe dies nur «ihm zu Gefallen getan».<sup>59</sup>



Abb. 5 Plakat zur Wanderausstellung Dieter Roth, Grafik und Bücher, Offset, 90 × 84 cm, 1972, Dieter Roth Foundation, Hamburg

**M. HALDEMANN** Auf jeden Fall kam es zu einer intensiven mehrjährigen Zusammenarbeit. Auf den Fotos, in ihren Filmen und bei der öffentlichen Performance *Attrappentappen* (1979)<sup>60</sup> in München spielen sie sich selber, palavern, albern herum, vertreiben sich die Zeit, malen oder kurieren ihren Kater aus.



Abb. 6 Dieter Roth und Arnulf Rainer, *Attrappentappen*, Performance, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979, Foto: Roland Fischer

Das Slapstick-Performen wurde auch mit dem Konzertieren verknüpft. Am Vorabend der *Abschöpfungsymphonie* (1979<sup>®</sup>) im Münchner Lenbachhaus standen Rainer/Roth für *Attrappentappen* als Duo auf der Bühne [→ Abb. 6]. Mehrmals setzte sich Roth ans Klavier und improvisierte. Am nächsten Tag wurde Rainer von den Musik-Protagonisten auf die Bühne geholt, um seine Grimassen und grotesken Gebärden vorzuführen. Auch Roth performte ausgiebig, bestieg eine Leiter, zertrümmerte nacheinander eine Geige, einen Stuhl und eine Trommel,<sup>61</sup> störte die Kollegen beim Musizieren und mimte inmitten der Musikgruppe den Alleinunterhalter [→ S. 220–221 und DVD]. Insofern ist das Sprechen und Kommentieren in *Selten gehörte Musik* allgemein als ein performativ-clownesker Akt zu verstehen, nicht bloss als sekundärer Diskurs oder als störende Nebensächlichkeit. Ein Vergleich mit der Commedia dell'arte, dem Stegreiftheater und dem modernen Improvisa-

tionstheater wäre angebracht, würde hier aber zu weit führen. Die Konzertreihe ist also auch als theatralische Aktion bedeutsam. Mit Brus, Nitsch und Wiener nahmen wichtige Protagonisten des Wiener Aktionismus daran teil. Bereits mit der Wiener Gruppe hatten Rühm und Wiener Ende der 1950er-Jahre kabarettartige Aufführungen realisiert. Und von Roth wissen wir, dass er sich für Karl Valentin sehr interessierte.<sup>62</sup>

**M. ROTH** Ja, Rainer und Roth haben ganz konkret das populäre Komiker-Duo Karl Valentin und Liesl Karlstadt persifliert – aber dabei ebenso dem Wiener Aktionismus einen kabarettistischen Anti-Aktionismus entgegen gehalten. Auch die Konzerte von *Selten gehörte Musik* entfalten sich auf mindestens dreierlei Ebenen: Dilettierendes Improvisieren und kalauerhafte Pirouetten in den Kommentaren haben zunächst einen spontanen Eigenwert, sie ereignen sich als individuelle Akte in situ. Vorfälle wie im *Münchner Konzert* (1974), als Brus

und Rühm aus Protest gegen Roth eine Weile nicht mehr mitspielen wollten,<sup>63</sup> lassen zweitens keinen Zweifel daran, wie persönlich und emotional es unter den Protagonisten zugeht – die Videoaufzeichnung der *Abschöpfungsymphonie* zeigt solche (nicht selten präexistenten) zwischenmenschlichen Reibungen und ihre produktive Energie ganz deutlich [→ Abb. 7 und DVD]. Drittens rekurren die Spieler in allen medialen Ebenen auf bestimmte, in einer Art kollektivem Gedächtnis verankerte Schemata oder Klischees.<sup>64</sup> Dies erzwingt im Publikum «Akkommodationen»,<sup>65</sup> da beispielsweise eine angekündigte «Symphonie» oder ein «Elfenreigen»<sup>66</sup> natürlich ganz andere Erwartungen wecken als das tatsächlich Gebotene. Eingestehend, dass dies zu einer «unpopulären» Form der Kunst führe, bemisst Wiener am hohen Grad ebendieser Akkommodationen die künstlerische Qualität einer Arbeit. Folglich kommt den Titeln und Kommentaren eine besondere Steuerungsfunktion der Rezeption zu.

**M. HALDEMANN** Auf jeden Fall spielt der Humor eine wichtige Rolle. In Verbindung mit dem Scheitern sprechen wir allerdings besser von Tragikomik. Und so komme ich auf die Ironie zurück, die Du als Distanzierungsmittel und Talent-Korrektiv bezeichnet hast.

Die performativen Erfahrungen veränderten Roths bildnerische und sprachliche Arbeit tiefgreifend, wie ich sagte. Die Biennale-Ausstellung ist dafür exemplarisch, deren einziges Thema die Vorbereitung von der Einladung bis zur Eröffnung ist. Erstmals setzte Roth hier den Werkprozess, die Ausstellungspraxis und seinen Lebensalltag in eins. War die Konzertbühne bereits zur Alltagsplattform geworden, wurde der eigene Alltag jetzt zur Kunst-Bühne. Werk- und Lebensprozess sollten sich in seinen Arbeiten fortan dialektisch verschränken. Die *Solo Szenen* (1997–1998) sind ein spätes Beispiel. Unter den vielen Selbstaufnahmen des geschwächten und kranken Künstlers entdeckt man ihn zwischendurch beim Klavierspiel [→ S. 316–317]. Im Dämmerungslicht zuckt er dabei einmal kurz zusammen und erleidet angeblich eine Herzschwäche.<sup>67</sup>



Abb. 7 *Selten gehörte Musik. Abschöpfungsymphonie. Die Abschöpfung* (Filmstill), Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979

Bei aller Authentizität bis nahe an den eigenen Tod ist die Videoarbeit auch eine Realitätsinszenierung.<sup>68</sup> Der Titel weckt Assoziationen an Theater und Film. Wir sollten uns daher auch beim Zitieren von Roths Formulierungen nie ganz sicher sein, wer da wirklich schreibt oder spricht. Die Information könnte Kunst sein! Eine Falle. Für Roth waren seine Aussagen, unabhängig vom Inhalt, vor allem eines: Sprache.

Dazu ein Beispiel. Seine Text-Annotationen zur Dissertation von Dirk Dobke haben uns mit ihrer Sachlichkeit beeindruckt.<sup>69</sup> Wie nie sonst bemüht sich Roth um inhaltliche und sprachliche Korrektheit, amtiert wie ein Lektor und Korrektor der wissenschaftlichen Studie über sein Schaffen. Und dann entdecken wir ihn in *Solo Szenen* beim stundenlangen Lesen und Kommentieren ebendieser Schrift.<sup>70</sup> Der akribische Diskurs kippt zum Gegenstand künstlerischer Selbstbeobachtung und Selbstinszenierung. Ein heimlicher Triumph der Kunst über die Wissenschaft, die in die Falle getappt war.

**M. ROTH** Wobei solche «seltsamen Schleifen», also eine verquere, bisweilen kontrakausale Abhängigkeit von Subjekt und Objekt, letztlich von Kunst und Leben, für Roth sehr typisch sind. Das erinnert mich an den Kabelsalat vieler seiner klingenden Assemblagen, etwa beim *Keller-Duo* (1980–1989<sup>®</sup>), wo man kaum mehr eruieren kann, welches Gerät nun was genau steuert, beziehungsweise wo gerade abgespielt und wo aufgezeichnet wird [↗ **Abb. 8** und **S. 303**].

**M. HALDEMANN** Oder an die Schnüre derselben, die Bildelement oder Aufhängung sein können. Solche metafunktionalen Elemente (Griffe, Türen, Rollen, Hauben, Malutensilien) kennzeichnen seine bildnerischen Arbeiten [↗ z. B. **S. 189, 217, 305**].

**M. ROTH** Die Schallplatten-Single *Ratio-Konditio* (1979) funktioniert ähnlich verwickelt: Roth verfasst darauf zusammen mit Rainer einen Brief an den Galeristen Helmut Klewan, der diesen dazu zwingen soll, genau diese Platte als Kunstwerk auszustellen und zu verkaufen – «damit wir uns selber festnageln», wie Rainer die Situation während der Aufnahme treffend beschreibt. Das ist aber nicht nur Dada: Solche Verdrehungen können durchaus erkenntnisorientiert eingesetzt werden, wie Wiener ausführt: «unsere eigenen möglichkeiten des phantastischen verstehens können wir derzeit – angesichts der

allgemein gültigkeit beanspruchenden einschränkungen der wissenschaftlichen methode – offenbar nur als *kunst* entwickeln, und die kunst der zukunft wird experimentieren mit den parametern des verstehens sein [...] – die wahrheit muss aufhören, unseren verstand zu drangsalieren; es müssen mehr bilder produziert werden, viele modelle für «das selbe» (damit «das selbe» aufhöre, entität zu sein), verschiedene interpretationshierarchien, von denen die miteinander nicht kompatiblen die wertvollsten sein werden. überhaupt muss das inkompatible gesucht werden, ein anfang: der wahn muss rehabilitiert werden als versuch, das verstehen zu befreien, als idiosynkrasie der *sinnprojektion*.»<sup>71</sup> Obwohl die *Selten gehörte Musik* geprägt ist von witzigen Kalauern und feuchtfrohlichen Momenten, Wiener hat die Bedeutung des Humors in unserem Gespräch stark relativiert mit Verweis auf ebendiese Erkenntnissuche: «Ich bin im Grunde genommen ganz verbissen und verbittert, ich möchte was erreichen!»<sup>72</sup>

**M. HALDEMANN** Für Roth ist der Humor essentiell wichtig und die Kunst keine «faute de mieux» der Wissenschaft. Jedenfalls sind die Musikkommentare auf der Bühne als Akte künstlerischer Selbstbeobachtung und Selbstreflexion zu verstehen. Das exemplifizieren Roth und Wiener in *TOTE RENNEN Lieder*. Ihr Diskurs, der auch die Begriffe «Primäres» und «Sekundäres» behandelt, trägt da nämlich den Titel: *Lieder*.

## Sprache

**M. ROTH** Beziehungsweise spricht Roth explizit von «Gesprächen als Lieder».<sup>73</sup> Damit haben wir uns dem Thema «Sprache» als zentralem Fundament von Roths Schaffen angenähert. Man darf nicht vergessen: Er wollte Dichter sein und litt darunter, vor allem als Künstler und Grafiker rezipiert zu werden.<sup>74</sup> Als Vertreter der Konkreten Poesie, später von ihm (sich abgrenzend) als



Abb. 8 Dieter Roth (mit Björn Roth), *Keller-Duo* (Detail), 1980–1989, Dieter Roth Foundation, Hamburg

wieso mit  
Klammern???

«Visuelle Poesie»<sup>75</sup> bezeichnet, ist ihm Sprache nie nur Vehikel, sondern immer auch Gegenstand, und die Verrätselung, Verästelung und Verformung ihrer Zeichen und Laute prägt seine Lyrik genauso wie seine Tagebücher, Interviews und Zwischenrufe während der Konzerte. Sie repräsentiert kein starr präfiguriertes Bedeutungssystem und benutzt keine eindimensionalen Kommunikationsmodi, sondern «entsteht im Zwischenbereich sozialer Interaktion»,<sup>76</sup> eröffnet ihm – notabene zusammen mit der Musik – künstlerisch den «Raum des Sozialen».<sup>77</sup> Wiener nennt dies in Anspielung auf Roths Inkaufnahme von Tippfehler: «keine simplen theorien der bedeutung, vielmehr sehen, was ein dritter zurückerhält, wenn ein zweiter etwas bekommt, z. B. der drucker.»<sup>78</sup>

Ähnliche Mechanismen prägen die *Berliner Dichterworkshops*. Dieter Schwarz hat beobachtet, dass bei Roth «gerade beim Akquirieren von neuen Gebieten, so der Musik oder des Video, das gemeinschaftliche Arbeiten wie eine Technik angewandt wurde. Das Hinüberwagen ins Gebiet der Musik beispielsweise wird leichter möglich, wenn es nicht so sehr als Erobern eines neuen Ausdrucks betrieben wird, sondern als Unterhaltung über eben diesen Ausdruck. Damit verliert der Schritt seine Eindeutigkeit und wird als Schritt in seiner Bedeutung besprochen, ist in seiner Ausführung Darstellung und nicht die Musik selber. Das Dialogische löst das Darstellende aus seiner supponierten Identität oder mindestens aus seinem Zusammenhang mit dem Dargestellten und beschreibt es als Teil einer von zweien oder mehreren geführten Rede.»<sup>79</sup> Das umschreibt sehr treffend Momente wie der von Dir erwähnte Selbstkommentar im vierten Satz der *Novembersymphonie* mit dem Titel «Subito (72 Bagatellen)». Die Ausschnitte, die sich Roth, Rühm und Wiener dabei von ihrem eigenen Musizieren anhören, sind nämlich viel zu kurz und fragmentiert, um «subito» die vorgenommenen Qualitätsurteile fällen zu können. So wird, trotz teils bedeutungsschwerer Reflexionen, ihr Gespräch selbst «bagatellisiert» – umso mehr als in einer zweiten Schicht noch ein Kommentar des Kommentars aufgenommen wird.<sup>80</sup> Wiener sagt da: «Ich finde sowohl Kommentar als auch Musik niederschmetternd!» Rühm meint: «Es fällt einem gar nichts ein, was man dazu sagen soll.» Roth: «Aber gesagt muss was werden!»<sup>81</sup>

Der Akt des Sagens ist also entscheidend, weniger das Was. Wiener nennt dies den «Bullshit-Stil».<sup>82</sup> Auch musikalisch steht bei Roth oft das Füllen einer Schallplatte oder eines Tonbandes

im Vordergrund, weniger die Frage, womit. Gerade dadurch wirkt das Medium aber wiederum poetisierend auf seine Aufprägung zurück, durch seine Produktion erhält der «Bullshit» einen Rahmen, wird fassbar. Wiederum als Kommentar, nun zu Roths Buch *Frühe Schriften und typische Scheisse*, annotiert Wiener: «die reinste poesie wäre, sich auf das zu beschränken, was stattgefunden hat (viel sinn).»<sup>83</sup>

**M. HALDEMANN** Genau das tut Roth einige Jahre später mit seinen tagebuchartigen Schriften, wo auf poetische Meisterschaft und romantische Inhalte bewusst verzichtet wird, um nur das Alltagsleben «wiederzugeben».

**M. ROTH** Aber dies wiederum mit neuer, eigenwilliger Poesie – wenn ich zum Beispiel an sein 176-seitiges «Ein-Wort-Theaterstück» *Murmel* (1974) denke oder auch an folgende Idee: «Siehst du, es macht uns dieses fantastische Vergnügen ein Buch zu schreiben, und wir tun, als hätten wir mehr Wörter als nur eins. Aber die Tiere, die schreiben nicht einmal. Wenn sie Bücher schrieben, ich glaube, dann würden sie überhaupt nicht weit suchen. Ein Tier würde seinen Namen schreiben, und würde seinem Verleger sagen wie dick das Buch werden soll ... tausendfünfhundert Seiten. Also, das Tier schreibt sein Wort, das Schwein schreibt «Schwein», zwanzigmillionenmal. Und dann hätten sie eines der wunderbarsten Bücher. Das würde ihr Leben gründlich und sogar lustig beschreiben.»<sup>84</sup> Quantität wird hier zur Qualität erhoben und vermag sogar «das Leben zu beschreiben» – Vergleichbares finden wir in *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell* (1977–1978<sup>®</sup>) oder in der knapp 40 Stunden dauernden *Lorelei, die Langstrecken-Sonate* (1978<sup>®</sup>) [→ S. 219, 212–213].<sup>85</sup>

**M. HALDEMANN** Ja, die Fülle! Roth scheint es da mit Andy Warhol zu halten, der seiner Paraphrase von da Vincis *Mona Lisa* den Titel gab: *Thirty Are Better Than One* (1963) [→ Abb. 9].<sup>86</sup> Das endlose Reden, Spielen und Produzieren von Dingen schafft



Abb. 9 Andy Warhol, *Thirty Are Better Than One*, Serigrafie auf Leinwand, 279,4 × 238,8 cm, 1963, The Brant Foundation, Greenwich (CT)

jene Distanz, von der wir bereits gesprochen haben. Wer wird sich schon daran erinnern, was ich heute sage, genauso kann ich morgen das Gegenteil behaupten.

**M. ROTH** Doch merkwürdigerweise hat Roth genau dieses erleichternde Vergessen unterlaufen und seine «Selbstarchivierung» auf die Spitze getrieben, man denke nur schon an seine unzähligen Werkkataloge ...

**M. HALDEMANN** ... die wiederum grosse Werke sind, wenn ich an die *Sammlung flachen Abfalls* (1974) oder an seine zahlreichen und umfangreichen Künstlerbücher denke [→ Abb. 10, 11].

Der Inhalt wechselt, doch die Sprache bleibt. Roth misstraut ihrer Wahrheit, überhaupt ihrem Sinn. Seine radikale Sprachkritik passt zum sprachanalytischen Poesiebegriff der Wiener Künstler-Freunde.<sup>87</sup> Du hast Gerald Hartung zitiert, der auf Fritz Mauthners Sprachkritik rekurriert. Als sprachkritischer Philosoph und Schriftsteller war Mauthner auch für Konrad Bayer und die Wiener Gruppe wichtig.<sup>88</sup> Vor allem für Wiener, dessen bahnbrechende Arbeiten der 1960er-Jahre zwischen Sprachkunst, Sprachkritik und Sprachphilosophie auch die Rede einbeziehen. Neben Mauthner orientierte er sich an den «Sprachspielen» des späten Wittgenstein.



Abb. 10 *Flacher Abfall*, 1975–1976/1992, Ausstellung *Bücher, Grafik (2. Teil) und And. M. aus d. Jahren 1971–81*, Helmhaus, Zürich, 1981, Foto: Niklaus Stauss

## Selbstreflexivität

**M. ROTH** Während die Wiener Gruppe konsequent «den Ast absägt»<sup>89</sup> und dies bis zur Abkehr von der Sprache<sup>90</sup> und zum Verstummen treibt, befeuert dagegen die Sprachkritik Roths Spracharbeit geradezu ins Masslose. Wiener erwähnt Roths «schlechteres Verhältnis zur Sprache»,<sup>91</sup> differenziert es aber: Er verwende «die mehrdeutigkeit von Worten nicht wie die von Bildern – sieht Bilder vage und vieldeutig, Sprache deutlich und eindeutig. Schreibend zieht er es vor, sich umständlich auszudrücken, um durch die Häufung von Korrekturen eindeutig zu werden; behorcht die Ausdrücke auf authentische Bedeutung hin, und benutzt die Umständlichkeit doch

zugleich wieder um das Gesagte zurückzunehmen, nicht verantwortlich zu erscheinen für das Gesagte.»<sup>92</sup> Das bringt zum Ausdruck, dass Roths Skepsis die schriftliche Fixierung, also die der aktiven Formung entzogene Sprache, auf die man behaftet werden könnte, betrifft. Roth, «von Natur aus ein flüssiges Aggregat»,<sup>93</sup> glaubt dabei nicht mehr an den «Sinn an sich, aber es gibt sinnhafte Zeichen. Und die Zeichen, nicht das, wofür sie stehen, können in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden – sofern sie Teile eines geregelten Zeichensystems sind.»<sup>94</sup> Genau solche konventionell fixierten Zeichensysteme und ihre alltagspraktische Sinnhaftigkeit werden von Roth nun vielfältig moduliert und dadurch konsequenterweise aufgehoben – man denke an das Künstlerbuch *MUNDUNCULUM* (1967), sein *Tonalfabet* (ab 1965) und dessen konkrete Anwendung in der Ton-Schreibmaschine *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982<sup>®</sup>) [→ S. 298]. Durch einfache Übertragung einer Gestalt in ein neues Zeichensystem könne man plötzlich «unheimlich komplizierte Figuren erblühen lassen»,<sup>95</sup> so Roth. Vergleichbare produktive Mechanismen prägen seine Tagebücher: «Ich kann von einem Unglück mit einem korrekten Satzbau gar nicht reden, weil da geht das Schreckliche unter. In dem Sinne ist, was ich so geschrieben habe, nicht so schrecklich, wie ich es gerne möchte. Das heisst, ich sage die Wahrheit nicht, weil sie nicht gesagt werden kann – in einem perfekten Satzbau. Ich habe versucht, Fehler zu machen, und die zu lassen, die Rechtschreibung, und einfach mal durchzustreichen, aber das sind ja nur ganz kleine, kosmetische Eingriffe.»<sup>96</sup> Der sprachliche Makel wird so zum sprechenden Merkmal.<sup>97</sup>

**M. HALDEMANN** Beim Sprechen, Schreiben, Zeichnen, Malen, Filmen, Performen oder Klavierspielen geht es Roth, der Wiener übrigens für den intelligentesten Menschen hielt, den er kannte,<sup>98</sup> um die Bedingungen derselben. Die Bedingungen des Materials, der Technik, der Situation, unter der etwas geschieht, und der ausführenden Person (mit ihrem Körper). Dazu gehört auch die Rede, die der Kritik genauso unterzogen wird wie die schriftlich fixierte Sprache. Er glaubt nicht an die Möglichkeit



Abb. 11 *Gesammelte Werke*, Bd. 13, 472 Seiten, Offset- und Buchdruck, Fadenheftung, broschiert, edition hansjörg mayer, 1972

einer sprachlichen oder vorsprachlichen Erkenntnis. Wiener habe oft nur nicht zugeben wollen, dass es «nichts auszusagen gibt».<sup>99</sup> Für Roth selber ist das Denken nur ein Reden über das Denken,<sup>100</sup> und das Reden ein «Aberglaube»: «Das ist so wie eine Gebetsmühle, die da im Gange ist».<sup>101</sup> Dabei werde letztlich nur ein «Ton» übermittelt, obwohl man etwas anderes mit zu hören glaube.<sup>102</sup> So ist «die ganze Wissenschaft und das Reden, das ist

doch ein Ritual. [...] So empfinde ich das: man kann nichts sagen, man spricht ja nicht über etwas, man spricht nur so von der Zungenspitze weg.»<sup>103</sup> Das Reden zieht er dem Geschriebenen und Gedruckten, der Literatur, vor, nicht weil es mehr Erkenntnis ermöglichte, sondern im Gegenteil: «weil es noch tönt».<sup>104</sup> Es wird zur alternativen Literatur, die man «mit den Ohren statt mit den Augen» liest.<sup>105</sup> So kommen wir auf die Musik zurück: Kann Reden Musik sein?

**M. ROTH** Zunächst lässt sich die Formel «mit den Ohren lesen» leicht umkehren, und dann passt sie wunderbar zu Roths dilettantischen Musiknotationen in den Tagebüchern [z. B. S. 289 und Abb. 31] und seiner einzigen Musikpartitur, der *Splittersonate* (1976–1994<sup>®</sup>): Eine Musik, die man mit den Augen hört [z. S. 296–297]!

In der zweiten *Bastel-Novelle* (1974) will

Roth «ein Musik aufschreiben, welches noch nicht durchs Ohr gegangen ist.» [sic]<sup>106</sup> Obwohl er und einige seiner Mitmusiker Wurzeln in der Konkreten Poesie haben, geschieht das «Sprechen als Musizieren» auf ihren Schallplatten nur anfänglich mit ausgedehnten experimentellen Stimmaktionen (besonders im 3. *Berliner Dichterworkshop*), später vermehrt als inhärenter Selbstkommentar in Gesprächsform unter den Mitwirkenden, gelegentlich mit dem Publikum.

Auch der Duktus von Roths Instrumentalspiel zeichnet sich durch eine gewisse Sprachähnlichkeit aus. Stellvertretend sei eine Passage im *Quadrupelkonzert*<sup>107</sup> genannt, wo Roth die Aussage «Das Konzert ist vorbei!» in schneller Folge abwechselnd spricht und ins Horn prustend wiederholt. Das von ihm gern



Abb. 12 *Quadrupelkonzert*, Solokonzert, Musik-Akademie Basel, 1977, Archiv der Musik-Akademie Basel, Foto: Hannes-Dirk Flury

gespielte Tenorhorn eignet sich aufgrund seiner Ähnlichkeit zur Tuba sehr für groteske, stimmähnliche Artikulationen und Klänge [z. Abb. 12]. Das Instrument wird zu einer Art Sprachrohr: Roth und seine ganze Körperlichkeit treten dabei nie in den Hintergrund (wie bei klassisch geschulten Musikern), sondern die situative Anspannung, Atemlosigkeit, Besoffenheit oder der Kater hornen mit «Eber-mässiger Kraft»<sup>108</sup> vernehmlich mit. Roth schreibt dazu in sein Tagebuch: «das Wilde (bei Schönberg z. B.) kann nicht so wild sein weils komponiert ist für den Spieler der das disziplinieren muss (der das Instrument nicht beherrscht der kann der Wildeste sein)».<sup>109</sup>

**M. HALDEMANN** Mit der Biennale-Ausstellung thematisiert er die Alltagsbedingungen seiner Kunstproduktion als Kunst. Das Werkprodukt besteht nur noch aus den sichtbar, hörbar und lesbar gemachten Bedingungen seiner Entstehung und Präsentation. Ein verräumlichtes Narrativ der vorbereitenden Sozialkontakte und Unternehmungen in Kombination mit häuslichen Alltagsverrichtungen. Alles gehört zu diesem anti-heroischen Künstlerleben und seiner Kunstproduktion, auch das Nichtigste und Banalste. Den entmystifizierten Künstleralltag der internationalen Kunstwelt als «Kunst» entgegenzuhalten, war ein Statement. Der Wilde ist, um auf Dein Zitat zurück zu kommen, kein Bohemien. Ein «wahrer Wilder» wäre im Sinne von Roth paradoxerweise wohl jener, der gegen alle Erwartungen beim Kunstmachen scheitert und nur Alltägliches zustande bringt.

Im Sprachzusammenhang von Roth kommt mir der Titel von Heinrich von Kleists Aufsatz in den Sinn: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Wenn Roth nämlich Fehlerhaftes, Ungenaues oder Extremes in seinen Tagebüchern sagt, seine Sätze abbricht, die Regeln von Syntax und Orthographie missachtet, vieles durchstreicht oder in Klammern setzt, es variiert, überschreibt oder überklebt, das Blatt bei der Arbeit dreht und wendet, dann veranschaulicht er damit genau den Prozess des allmählichen Verfertigen der Gedanken beim Schreiben seines inneren Monologs. Dasselbe gilt für sein «ungelenkes» Filmen und Musizieren. Stets geht es um den Prozess und seine Lebensbedingungen.

**M. ROTH** Hierfür kann ich ein wunderbares Beispiel anfügen, wo Roth – mit hanebüchener Orthographie – genau diesen Prozess des Denkens beim Machen reflektiert:

etwas tvn das laicht fält  
 zb aine saite ler lasen  
 si bekommt genvg bedoitvng fon andern saiten her vo etvas stet  
 oder hoite fon der überfülten vmvelt her  
 si hat genvg aktivität in farbe vnd avsdenvng

in aine saite etvas laichtes sezen  
 zb striche  
 ainer bekommt bedoitvng fon anderen her  
 ist aktiv in farbe vnd im avge  
 ainfache obiekte entfalten klare mekanik ihres ershainens  
 vntereinander in der saite  
 sensationen verden fom zvshauer gefvnden gebildet gedacht  
 avch bedoitvngen avs gevonhait

impvlse velche diese ainfachen dinge ershainen machen  
 komen avs der elementaren mekanik des alltags  
 zb desen der si sezt  
 aus den sensationen hir – dort stark – shvach fil – venig  
 vnd so vaiter hinavf  
 si zilen avf altag  
 in menschlichen dimensionen  
 können avch als nider\_schlag mer abgelegener oder vmfasender  
 eraignise  
 gedacht verden  
 [...] <sup>110</sup>

**M. HALDEMANN** Roth bindet das Produkt an den wahrnehmend-reflektierenden Produzenten und dessen Alltagsbedingungen. Wenn ich dasselbe ewig wiederhole, wie das Tier, dann bildet sich in dieser Banalität des immer Gleichen das Leben selber in «real time» ab. Das erinnert mich an den Warhol-Film *Sleep* (1963), wo man dem Beat-Poeten John Giorno während über fünf Stunden beim Schlafen zusieht [→ Abb. 13]. Eine Arbeit, die vermutlich auch von Eric Saties *Vexations* (frz. Quälereien) angeregt wurde, der Anweisung einer 840-fachen Wiederholung derselben Melodie durch einen Pianisten. Sie steht ferner mit Warhols Interesse für die Musik von Cage und La Monte Young in Zusammenhang. Letzterer war für Roth in den 1960er-Jahren in New York sehr wichtig.<sup>111</sup> Wir kommen darauf noch zurück. Wie Warhol lässt Roth seine Interviews, Filme und Musik-Aufnahmen wenn möglich ungeschnitten. Alles gilt und

wird verwendet, wie bei der *Sammlung flachen Abfalls* und seiner *Zeitschrift für Alles* (ab 1975).

Zudem ist seine *Radio Sonate* eine reale «Vexation», wenn er sich klavierspielend durch die 45-minütige Sendezeit quält mit dem Kommentar: «Und weg mit den Minuten hier / und weg mit den Minuten und den Stunden auch dazu / und weg und weg und weg».<sup>112</sup> Ebenso verweist die Musik- und Polaroidarbeit *Harmonica Curse* (1981<sup>®</sup>) mit der Wortbedeutung von «curse» (engl. Fluch, Verdammung, Verwünschung) auf das quälerische Harmonikaspiel des Autodidakten [→ S. 222]. Und der Titel von *Lorelei, die Langstreckensonate* verbindet die Musik gar mit dem Ausdauersport. Denn die vierzigstündige «Sonate» hört sich kaum jemand vollständig an. Bald wendet man sich wieder dem Alltag zu. Die Überfülle an «real time» verhindert die Objektivierung und verweist auf den Lebensprozess des Produzenten und des Rezipienten. Wie *Harmonica Curse* ist *Lorelei, die Langstreckensonate* für mich daher letztlich ein tönend-quälerisches Tagebuch der Einsamkeit.



Abb. 13 Andy Warhol, *Sleep* (Filmstill), 1963, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

**M. ROTH** Und zwar eines, das sich wiederum mit der Tagesaktualität des Besitzers verbindet – erlaubt doch das integrierte Kassettengerät, parallel zu Roths Klavierspiel Radio zu hören.<sup>113</sup>

**M. HALDEMANN** In *D.R.: Ein Lebenslauf von 50 Jahren* (1980) beschreibt er das Leben als ein «Rennen», in das man von den Erzeugern gestossen werde.<sup>114</sup> Seine Überlangzeitstücke sind somit Produkte eines «Langstreckenlebensrennläufers». So zeigt eine Postkarte an Dorothy Iannone das Foto von Roths Schallplattenspieler mit einem darauf gezeichneten Läufer: Wie auf einem Laufband rennt dieser auf der kreisenden Musikunterlage [→ S. 12–13].

Der *Lebenslauf* hängt auch mit dem Klavierspiel zusammen: «Er kam mit sanften Fingern auf dem Jahreszeitenklavier einhergespielt von einem virtuosen [sic] der freundlichen Art, jener Art welche weder übt noch das Auge des Publikums mit Ruhmesglanz trübt.»<sup>115</sup>

Auf dem Jahreszeitenklavier entsteht *Lorelei, die Langstreckensonate*, die mit Dorothy Iannones früherer Radierung *The Lorelei* von 1971/2010 vergleichbar ist [→ Abb. 14]. Dort ist im Schriftrahmen von Heinrich Heines gleichnamigem Gedicht (1824) das Schiff Bruarfoss zu sehen. Mit ihm war die amerikanische Künstlerin von New York nach Island gekommen, wo sie sich 1967 in Roth verliebte.<sup>116</sup> Auf dem Blatt steht ferner: «And yet it was I who came on this ship and you who sang to me». Also ist Roth mit der Lorelei gemeint. Doch im zweiten Textfeld singt sie für ihn. Beide sind also Verführer/in und Verführte/er. In Roths *Lorelei, die Langstreckensonate* figuriert der Lorelei-Mythos hingegen als eine Kunst-Existenz-Metapher ohne direkten Biografie-Bezug. Der verehrte Heine mag ihm mit dem berühmten Lorelei-Gedicht nahe gewesen sein, wie schon Iannone, von der er sich inzwischen getrennt hatte: «Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, / Dass ich so traurig bin».<sup>117</sup> Sehnsüchtig nach Erfüllung geht Roths scheiternd-melancholische Endlosmusik fortlaufend an sich selber unter.

## Klagegesänge

**M. ROTH** Du hast vorhin *Vexations* erwähnt: Im wörtlichen Sinn passt der Titel tatsächlich zu Roth, doch damit wohl eher barocke Topoi aktualisierend, als Saties dadaistische *Vexations* oder (umgekehrt) die urban-esoterische Minimal Music. Roth erzeugt Trance-Zustände höchstens dank des griffbereiten «Rauschbehälters»,<sup>118</sup> nicht mit einer einlullenden Kunst. Seine Wiederholung des Immergleichen erlebe ich emotional und situativ aufgeladen,<sup>119</sup> man denke an die *Scheissegedichtlesung* (1966, 1967, 1973), und somit gerade gegenteilig zu Saties *immobilités sérieuses*.<sup>120</sup> Roths zwanghaftes Neubeginnen und (variiertes) Widersagen, seine Lust am Deklinieren,<sup>121</sup> erzeugt einen Impetus, der mich an Erzähler wie Robert Walser und Thomas Bernhard erinnert: Beide haben wie Roth eine Vorliebe für aufwändige Infinitivkonstruktionen, arbeiten mit einer verschlungenen Polyphonie<sup>122</sup> verschachtelter Sprech- und Erzählsituationen, beständig untereinander lavierend, sich widersprechend, und kompensieren damit wortreich die innere Leere, das Nichtsagenkönnen. Roths *Ein Lebenslauf von 5C Jahren* ist genaugenommen das Gegenteil eines Kontinuums – ein einziger

Scherbenhaufen! Er spricht von «Fetzen»,<sup>123</sup> in anderen Selbstumkreisungen benutzt er den Begriff «Splitter» (*Splittersonate*).

Vorhin wollte ich mit «barock» auch auf den unüberhörbaren «Lamento»-Gestus vieler seiner Werke anspielen. Passend dazu wird die *Radio Sonate* auf dem mehrdeutigen Plattencover mit *Radiohaus-Kla=ge=Musik* betitelt, wobei man statt «Kla=ge» auch «Kla-4» (Klavier) lesen kann [→ Abb. 15]. Roth hat bereits zwei Jahre vor der Einspielung in einem Brief an Hansjörg Mayer die existentielle Dimension dieses Selbstexperiments deutlich gemacht: «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 kann's wohl nicht mehr sein. Also, noch eine Klavieraufnahme in den Trunk hinein und dann Ende für immer - -»<sup>124</sup>

**M. HALDEMANN** Wobei das musikalische Klagen und das, was Du Trance-Zustände genannt hast, sich nicht ausschliessen müssen. Meines Erachtens bringt uns Roth mit seiner Sprache und seiner Musik über die Sprache und über die Musik hinaus. Das Reden umschreibt er mit entsprechenden Begriffen wie «Litanei»,<sup>125</sup> «Ritual»,<sup>126</sup> «Gebetsmühle», «Hypnose».<sup>127</sup> Häufig verwendet er auch den Begriff «Ekstase».<sup>128</sup> Ich erinnere an Wiener, der von «Genuss der Loslösung» bei *Selten gehörte Musik* spricht. Das führt uns zur besonderen «Stimmung» dieser Musik zurück. Diese Stimmung in allem Gesprochenen und Gespielten geht schon wegen der Informationsüberfülle und der dilettantischen Machart darüber hinaus. Sie hat mit dem Gefühl von Traurigkeit zu tun, um das es Roth angeblich mit allen Arbeiten geht. So möchte er einen Klavierabend für tausend Leute geben, ohne richtig spielen zu können: «Davon verspreche ich mir ein ganz melancholisches Kunstwerk. Etwas ganz



Abb. 14 Dorothy Iannone, *The Lorelei*, Radierung, blaue Tinte auf Papier, 15 × 18,2 cm, 1971/2010

Weinenswertes.»<sup>129</sup> Oft spricht er von Melancholie. Und wenn er sich in *TOTE RENNEN Lieder* mit Wiener über Albrecht Dürer unterhält, dann kommt mir Dürers berühmter Kupferstich *Melencolia* (1514) in den Sinn. Seit der Renaissance wird die Melancholie bekanntlich mit der Kunst in Verbindung gebracht.

Bei Roth verbindet sich die melancholische Stimmung mit dem quälerischen Spiel. In einem ist sie daher Kunst-Metapher und Ausdruck menschlicher Existenz.

Roth spielt quasi um sein Leben. Der Titel *Radio Sonate* mit der Doppelbedeutung «Radio» und «addio» (= Abschied) meint: «Roth auf Wiedersehen». In vielen Aufnahmen der *Selten gehörte Musik*, im *Quadrupelkonzert* und in *Attrappentappen* hört beziehungsweise sieht man ihn auf Wiedersehen sagen. Vorzeitig verlässt er die Performance mit Rainer, um rechtzeitig ins Wirtshaus zu kommen.

Im Italienischen heisst «addio» wörtlich: «zu Gott». «Roth zu Gott» bezieht sich also auf seine Existenz. Er wirkt im Aufnahmestudio als Pianist tatsächlich isoliert und «gefangen».

Nach dem Tonmeister Villinger ruft er wie nach einem Kerkermeister: «Hören Sie meine Stimme?» «Es kommt mir immer vor, ich muss so laut sprechen, weil Sie so weit weg sind.»<sup>130</sup> Das tragikomische Spiel verkehrt sich zur existentiellen Metapher und zum «Klagelied».<sup>131</sup> Zum tönenden Memento mori einer gegen ihr künstlerisches Unvermögen, den Körper und die Zeit vergeblich ankämpfenden, lächerlichen und betrunkenen Figur.

**M. ROTH** Zugleich ist es eine «Musik für Betrunkene»,<sup>132</sup> und Wiener empfiehlt wohl zurecht, diese Art von Musik tatsächlich im betrunkenen Zustand anzuhören.<sup>133</sup>

**M. HALDEMANN** In Dieter Roths *Die letzte Lesung* betritt die Figur ein letztes Mal vor der Kamera die Bühne (1996).<sup>134</sup> Wie in den stummen *Solo Szenen* wird auch hier nicht mehr gegen die Zeit angegangen. Das rezitierte Heine-Gedicht über ein in der Dunkelheit schwindendes Schiff betrifft Roth selber. Auch sein komödiantisches Plaudern über die Zeit wird zur Metapher des Wartens auf den Tod: «Jetzt habe ich die Zeit aufgebraucht



Abb. 15 Die *Radio Sonate*, 12" vinyl LP, edition hansjörg mayer, 1978

[...]. Wie viel Zeit hab ich noch? [...] Ich hab ja ein bisschen Zeit, oder? [...]. Ist vorbei. Bitte? Ich glaub, ich habe keine Zeit mehr, oder! Fünf *Minuten!* [...] Entschuldigt bitte, ich hab nicht weiterlesen können. Die Zeit ist ausgeräumt worden.»<sup>135</sup>

Dazu fällt mir die humorvoll-traurige Gestalt ein, die zum Sinnbild des modernen Künstlers geworden ist: Don Quijote. Als solchen hat sich Roth selber genannt,<sup>136</sup> und Richard Hamilton hat die Kollaboration mit ihm als Duo von Don Quijote (Hamilton) und Sancho Panza (Roth) bezeichnet.<sup>137</sup> Letzteres figuriert auch in ihren Texten *Collaborations of Ch. Rotham* (1977).<sup>138</sup> Ferner deutet der Titel einer Assemblage von Roth auf den scheiternden Antihelden: *Hesturinn, riddari og myllur* (*Der Hengst, ein Ritter und Mühlen*) (1986–1989) [→ Abb. 16].

Das Gefangensein hat bei ihm nicht nur mit der persönlichen Befindlichkeit zu tun. Es gründet allgemein in der unüberbrückbaren Differenz des Subjekts zur Wirklichkeit. Letztlich ist alles, wovon man erzählen kann, nur etwas, das «von den Lippen springt» und «dir ins Ohr läuft».<sup>139</sup> Er zweifelt nicht an der Existenz von Realität, doch die beschränkten sinnlich-kognitiven Erkenntnisinstrumente des Menschen sind problematisch für ihn: «Was ich jetzt sage, von dem ist ja nicht mal sicher, dass ich es gedacht habe. Es ist ja nur das, was ich jetzt sage. Wer weiss, was der Mensch denkt? [...] Du kannst höchstens sehen, was du sagst und nicht mal das, denn wenn du etwas sagst, dann hast du es ja auch nur wieder gehört. Du weisst ja nicht, was du sagst, du musst es ja hören. Und wenn du es hörst, dann weisst du nicht, was du gesagt hast, weil du es nur gehört hast.»<sup>140</sup> Die Verwirrung im menschlichen Sinnesapparat und Gehirn, nicht nur die emotionale Befindlichkeit, weckt jene tiefe Trauer, die ihn zum Komponieren von «Klageliedern» veranlasst. In der Kollaboration mit seinen Künstler-Freunden würden diese immerhin gehört: «Man ist nicht so allein. Die können den Ton verstehen. Mich interessiert das Echo».<sup>141</sup>

Mögen seine Freunde viel Gehaltvolles und intellektuell Hochstehendes, ja Brillantes zu *Selten gehörte Musik* gesagt haben, den erkenntnistheoretisch-existentiellen Aspekt hat nur



Abb. 16 *Hesturinn, riddari og myllur* (*Der Hengst, ein Ritter und Mühlen*), Mischtechnik, 169 × 145 cm, 1986–1989, Kunsthaus Zug

er zur Ununterscheidbarkeit von Kunstfigur und Autor-Person getrieben. Er inszeniert sich nicht nur als Figur, das machen in den 1960er- und 1970er-Jahren viele bildende Künstler mit fotografischen, performativen und filmischen Arbeiten, die Wiener Aktionisten ganz besonders. Roth exponiert sich auch als Person und verknüpft sein Schaffen mit sich und seinem Leben. Mit allen Brüchen, Widersprüchlichkeiten und Abgründen

seiner Persönlichkeit, ihren Widerwärtigkeiten und Sehnsüchten, der Angst und Liebe, der Wut und dem Neid, der Geltungssucht und Scheu, der Ekstase und Depression, dem Triebleben, der Askese und dem Exzess, dem Ehrgeiz, dem Selbstzweifel, dem Tod. Anders als die Sphinx Andy Warhol oder der Priesterlehrer Joseph Beuys geht er in keiner stabilen Künstler-Rolle auf, sondern ergründet im *Selbstalsmehreregespräch*, so der Titel einer Arbeit von 1975, die multiplen Seiten seines dissoziierten, «nebulösen» Selbst.<sup>142</sup> Fünf bis sechs Roths soll es geben, den «Säufer», den «Redner», den «Nuttenjäger», den «stillen Schriftsteller, so ein Asket», den «Vater» und «einen Musiker noch, der mit seinen Freunden Konzerte macht».<sup>143</sup> «Das, was ich so schreibe, das ist für mich immer, dass ich mit diesen Menschen spreche, die ich mir einbilde. Das ist einfach eine Bande von Lebewesen, die in mir drinnen wohnen und mich dauernd verfolgen.»<sup>144</sup> Weil er die Selbstbeobachtung freilich ins Extrem treibt, schafft er wieder Distanz zu sich und produziert Kunst.

**M. ROTH** Und diese Kunst ist eben nicht ein «Inszenieren realer Geschehnisse»,<sup>145</sup> wie Nitsch sein eigenes Schaffen beschreibt. Roth hat die Paradoxie dahinter wohl durchschaut und gerade das Umgekehrte versucht, das «Geschehenlassen realer Inszenierungen». Das bedeutet das Inkaufnehmen aller Konsequenzen und die schonungslose Provozierung und Benutzung persönlicher Gefühlszustände.<sup>146</sup>

**M. HALDEMANN** Realität und Inszenierung lassen sich nicht mehr klar unterscheiden. Um «wahr» zu sein, geht seine künstlerische Selbstbeobachtung zu weit, – und rührt uns vermutlich gerade damit an. Wenn Wiener von der «Ideologie des

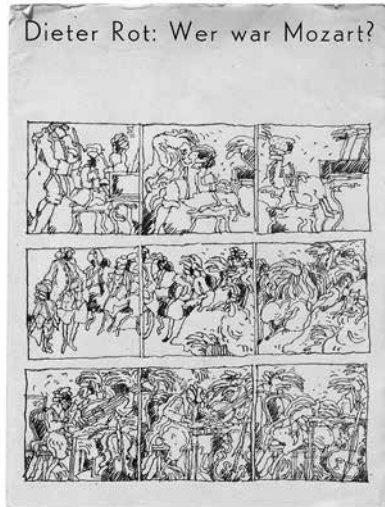


Abb. 17 *Wer war Mozart?*, Umschlagillustration von Peter Roesch, Verlag Reykjavik, 1971

Scheiterns»<sup>147</sup> spricht, dann betrifft diese Ideologie bei Roth eben nicht nur die Musik, sondern vor allem auch den Menschen. Im menschlichen Scheitern verallgemeinert er sich künstlerisch zum «Jedermann».<sup>148</sup> Er macht sich zur «Mensch-Figur» im eigenen Werk.

**M. ROTH** Auf Joseph Beuys' (oft missverstandenen) Ausspruch «Jeder Mensch ist ein Künstler!» reagierte Roth mit: «Nee, nee. <Niemand ist ein Künstler>. Das meine ich.»<sup>149</sup>

**M. HALDEMANN** Für Roth ist der Künstler sogar eine «Kopie» des normalen Menschen: «Was der Alltagsmensch jederzeit macht, er arrangiert fortwährend, er designt, baut auf, reisst ab, er macht fortwährend etwas. Der Künstler kopiert das eigentlich nur, auf eine primitive Art, dass man es deutlicher sieht.»<sup>150</sup>

In seiner Bibliothek im abgelegenen Studio im isländischen Hellnar sind uns die vielen Autobiografien und Briefbände aufgefallen. Intensiv hat er sich dort mit dem Leben und Denken seiner literarischen, musikalischen und künstlerischen «Kollegen» Berlioz, Mahler, Mozart, Spohr, Verdi, Walser, Warhol anhand ihrer Schriften beschäftigt. Aus erster Hand also, nicht vermittelt von Historikern.<sup>151</sup>

**M. ROTH** Roth nennt Musikologen abwertend «Musikvokabelfechter» und «Musikdenkmalsockelbauer».<sup>152</sup> Doch die Tagebücher verdeutlichen seine geradezu begierige Lektüre des Musikschritztums. Deshalb geben die als Essay gestellte Frage: *Wer war Mozart?* (1971) [→ Abb. 17] und das anschließende Konstatieren: «Ich weiss es nicht» möglicherweise authentische Roth'sche Gedankengänge wieder – inklusive seiner beschämten Nachdopplung *WER IST DER DER NICHT WEISS WER MOZART WAR?* (1971).

**M. HALDEMANN** Mit dem Studium hing die Konzeption seines übergreifenden Werkprozesses als «Diary» zusammen. Er schätzte die Künstler-Tagebücher von Delacroix, Kafka, Léautaud, Renard und las oft Lichtenberg.<sup>153</sup> In der Abgeschlossenheit der Klausur von Hellnar hat er auch die meisten seiner Texte geschrieben [→ Abb. 18].

**M. ROTH** Seine grosse Belesenheit haben viele unserer Gesprächspartner erwähnt.<sup>154</sup> Da Du die Bibliothek in Hellnar

angesprochen hast, möchte ich ebenso auf Roths beeindruckende Plattensammlung hinweisen, die heute in Björn Roths Atelier in Álafoss steht. Roth scheint sich besonders für «Vielschreiber» zu interessieren, Haydn, Mozart und Schubert, und aus deren Werkkatalog eher umfangreiche Gattungen wie Streichquartette oder Klavierlieder zu bevorzugen. Gemessen an der stets hohen Qualität dieser Klassiker kann man natürlich nicht von «Massenware» sprechen, aber es ist doch bezeichnend, dass gerade die genannten Werkkorpora üblicherweise in Form von Sammlungen veröffentlicht wurden, also quasi «serienmässig» entstanden sind. Björn Roth erzählte uns, wie ihm sein Vater immer wieder «Lebenstricks» vermittelt habe, die auch bei der Herstellung grosser Werkserien hilfreich waren.<sup>155</sup> Dies lässt mich mutmassen, dass sich Roth vom Studium dieser Biographien und Lebenszeugnisse auch Tricks für eine künstlerisch produktive Existenz erhoffte ...<sup>156</sup>

**M. HALDEMANN** ... oder eine produktive menschliche Existenz dank der Kunst.

*Selten gehörte Musik* und seine eigenen musikalischen Arbeiten sind für mich zwar konzeptionell so etwas wie Musikspiele über Musik, Metamusik oder Nichtmusik-Musik. Doch zugleich sind sie auch expressiv-existentielle Äusserungen. Auf der Bühne wird nicht nur gelacht, sondern auch geklagt, gejammert, gestöhnt, geschluchzt, geheult und geschrien. Ein «durchdringende[s] Klagegeheul», wie Roth seine Tagebücher bezeichnete.<sup>157</sup> Immer wieder erinnert mich diese Musik an ein tiefes Schnaufen. Sie zeugt von Anstrengung bis zur Erschöpfung. Im *Berliner Konzert* hyperventilierte Günter Brus beim Spiel sogar.<sup>158</sup> Früher hatte er sogenannte «Atemkompositionen» an der Grenze seiner körperlichen Belastbarkeit gemacht.<sup>159</sup> Bei aller Lust und Ekstase geht es ostentativ um das «leidenschaftliche Leiden». Solches vermittelt auch die schleppende Musik, die vergeblich anzufangen versucht, stillzustehen oder zu kreisen scheint. Oft bleiben Melodien «hängen» und wirken «gefangen», weil sie einfach nicht in Bewegung kommen. Wie der hängende Tonabnehmer des Plattenspielers. Langeweile kommt auf, worüber die Protagonisten auf der Bühne auch häufig selber sprechen. Manchmal geben sie sogar Schlafgeräusche von sich. In Roths stillgestellten *Solo Szenen* ereignet sich dann kaum noch etwas. Er sitzt und liegt herum, macht dies und das, liest viel, bügelt oder isst, scheisst und schreibt,

spielt dazwischen kurz Klavier [75.316-317]. Er versucht «diese ganze Traurigkeit, den Unsinn und die Langeweile des Lebens zu zeigen.»<sup>160</sup> Eine hundertfache Wiederkehr des immer Gleichen an verschiedenen Orten. Gefangen in den Alltagsritualen wartet man bis zum Tod. Ein eindringliches Bild der «Vanitas».<sup>161</sup>

**M. ROTH** Diese Werke sind eben kein «Psittazismus»,<sup>162</sup> sondern eine aktualisierte Form von Ausdruckskunst, die mit unmittelbar erfahrenen und erfahrbar gemachten sinnlichen Realitäten operiert.<sup>163</sup>

**M. HALDEMANN** Dazu fällt mir die von Dir erwähnte Arbeit *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell* ein [75.212-213]. Hier hat Roth das schreckliche Hundegebell einer spanischen Hundestation aufgenommen, das er aus der Distanz zunächst als «wundervolle Musik» empfunden hatte. 1400 gefangene und todgeweihte Tiere liess er von seinen Söhnen fotografieren und hat sich dann selber 2000-mal als Hund gezeichnet.<sup>164</sup> Die Hundegeräusche sollten später in Ausstellungen mit den Aufnahmen von Galeriebesuchern verbunden werden.<sup>165</sup>



Abb. 18 Dieter Roths Haus in Hellnar auf der Halbinsel Snæfellsnes, Island, Dieter Roth Estate

**M. ROTH** Genau das meinte ich! Letztlich wird doch damit wieder eine Identifikation des Betrachters mit dem Werkgegenstand ermöglicht, wenn auch andersartig als traditionell – mehr als existenzielle Erfahrung.<sup>166</sup> Bezeichnenderweise berichtete Roth spürbar stolz, dass es das Aufsichtspersonal in der Galerie jeweils nicht lange ausgehalten habe: «They find it too sad. The dogs express such overwhelming sadness.»<sup>167</sup> Im gleichen Atemzug nannte er *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell* sein bestes Werk.<sup>168</sup>

**M. HALDEMANN** Auch sonst hat er sich in vielen Arbeiten mit dem Hund und dem Schwein gleichgesetzt. Der «Literaturhund» Günter Grass hatte ihn mit dem Buch *Hundejahre* einst auf die Idee der *Literaturwurst* gebracht.<sup>169</sup> Bei der Schallplatte *Canciones de Cadaqués* (1976<sup>®</sup>), einer Kollaboration mit Hamilton und dem Hund Chispas Luis, ist es für das Laienohr nicht immer

ganz klar, welcher Sänger Mensch und welcher Tier ist. Auch im *Quadrupelkonzert* bellt Roth zwischendurch beim Klavier- und Orgelspiel. Er und Robert Filliou hatten 1970 die Idee für eine Plattenaufnahme mit eigenem Quieken und Bellen gehabt,

unter Beteiligung eines lebenden Schweines: «Ich denke immer, Tiere sind viel weiser als Menschen. Sie nehmen jede Gemeinheit hin ohne viel Geschrei obendrein. Zum Beispiel Schweine, die quieken manchmal, und das ist alles, sie streiten nicht mit den Menschen. Wenn sie geschlachtet werden sollen, dann gehen sie, sie quieken ein wenig, und dann gehen sie. Das ist doch weise, ich kann mir denken, sie wollen gar keine Wahl haben.»<sup>170</sup>

Das Akkumulieren von künstlerischem Material ist daher auch ein Anhäufen und Archivieren von Lebenszeit. Eine existentielle Tätigkeit. Tonband um Tonband, Schicht um Schicht, Schallplatte um Schallplatte, Zeichnung um Zeichnung, Objekt um Objekt, Buch um Buch. Nicht zufällig hat Roth eine Klavierarbeit *Accu Sonate* (1992<sup>©</sup>) genannt [→ Abb. 19]. Sein Leben war ein ewiges Produzieren, das selbst in der Nacht nicht stoppte. Das Motto «nulla dies sine linea» von Plinius gilt zeichnerisch und musikalisch für ihn. Auch Kleists Formel lässt sich dafür umwandeln und ergänzen: Das allmähliche Verfertigen der Kunst

beim Leben und das allmähliche Verfertigen von Leben bei der Kunst. Die Kunstproduktion ist ein «Lebenstrick» und «tröstet» Roth in schweren Phasen.<sup>171</sup>

1980 hat er seine Arbeitsweise dem Leben notgedrungen angepasst. Da ihm die Kräfte schwinden und er sich auf keine grössere Arbeit mehr voll konzentrieren kann, entstehen akkumulierte Beiläufigkeiten wie die *Splittersonate* oder *Harmonica Curse*, «wo schlechtes Spiel im Plan war, ½ Stunde Nichtkönnen 75 Tage hintereinander».<sup>172</sup> Nicht von der Arbeit erwartet er sich jetzt «Erlösung», wie sein Künstlerfreund André Thomkins, sondern von der Ruhe: «Ruhig dasitzen und vorsichtig arbeiten, langsam – keine Arbeit: es muss mehr, so ein melancholisches Säuseln muss das sein.»<sup>173</sup> Wenn die Energie zum Arbeiten fehlt oder wenn er nicht schlafen kann, praktiziert er



Abb. 19 *Accu Sonate*, 10 Endloskassetten mit Polaroidfotos, in Kartonschachtel, 1992, Dieter Roth Estate

das «melancholische Säuseln» auf dem Klavier, «in kleinsten Etappen durch längere Zeiträume (dazu: anstrengungslos, im Gehenlassen) sich hinziehend».<sup>174</sup>

**M. ROTH** Ina Conzen hat dies so beschrieben: «Das Wissen um die Fragwürdigkeit des künstlerischen Schöpfermythos und die Suche nach dem Wirklichen spiegelt sich gegen Ende der 1970er-Jahre in einer immer kompromissloseren Dekonstruktion des Werkbegriffs. Prozesshaftigkeit und Indeterminiertheit der Formgestalt prägten Roths Ansatz zwar schon längst, doch führt das «Sichfallenlassen» in die Bodenlosigkeit des Realen nun in eine akkumulative Masslosigkeit, die sich von jeder Komposition und Kontrolle verabschieden möchte. Selbst die Bestimmung des Endes einer Arbeit wird zum Problem: Es gibt dafür keine Instanz mehr ausser dem Tod.»<sup>175</sup>

**M. HALDEMANN** Der Tod hat den *Solo Szenen* zwar ein Ende gesetzt. Doch im sterbenden Scheitern «triumphiert» Roth insofern als Künstler, als er in diesem Werk das eigene Sterben «aufgehoben» hat. Zum zweiten Teil des Projekts, «wo Leute eintreten», sollte er aber nicht mehr kommen.<sup>176</sup>

Durch die Lebensbezogenheit dieser Kunst bekommen die Begriffe Dilettieren und Kollaborieren zusätzliche Bedeutungen. Beide verbindet die Zeit. Die Zeitkunst Musik kommt Roths Interesse an Prozessualität, Vergänglichkeit und Lebenszeitlichkeit doch sehr entgegen.

## Zeit

**M. ROTH** Eröffnen wir diesen Themenkomplex mit einem Lied, das gegen Ende des *Berliner Konzerts* von den Mitwirkenden angestimmt wurde: «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.»<sup>177</sup> Wiener zitierte in unserem Gespräch diese Zeilen und meinte, dass der Gedanke an den Tod «natürlich eh immer im Hintergrund»<sup>178</sup> sei. Analog empfindet er den tickenden Wecker auf der Platte *TOTE RENNEN Lieder* als «ein wesentliches Element»<sup>179</sup> und erzählte uns von Ideen der Wiener Gruppe, das Publikum quälend lange mit einer

sprechenden Uhr zu konfrontieren.<sup>180</sup> Rühm nannte die Zeit «das Schlüsselphänomen schlechthin».<sup>181</sup>

Augen- und Ohrenzeugen von Roths Musik erwähnen auffallend oft die dabei (üb)erlebte Dauer, so in einer Rezension des *Quadrupelkonzerts*: «Das musikalische Konzept ist der Abend selbst: drei durchgeformte Stunden; klingende, wimmernde, rülpfende oder hauchzarte Zeit. Ein Spieler spielt. Ein Spielender spielt. Ein Mann will spielen.»<sup>182</sup> Hier wird die Zeit zu einer Art Mit-Spieler des spielenden Spielers personifiziert, die drei Stunden liefern einen quantitativen Rahmen, in dem das amorphe Geschehen verortet werden kann.

Dies ist zunächst für die Zeitkunst Musik keinesfalls abwegig, und das Paradigma der Dauer wird auch in der neueren Musik durchaus diskutiert, man denke an Morton Feldman.<sup>183</sup> Doch meist verbleibt dabei die zeitliche Ausformung in der normativen Gestaltungskompetenz des Komponisten. Auch wenn sich Cage in *45' for a speaker*<sup>184</sup> (scheinbar wie in Roths *Radio Sonate*) einer äusserlichen Dauervorgabe unterwirft, taktet er diese mittels eines präzisen Zeitrasters und entfaltet darüber in rhythmischen Bögen seine poetischen Exerzitien. Man könnte mit Friedrich Schiller sagen: «Die Kunst giebt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit: der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit.»<sup>185</sup> Entsprechend geht dem Musikdilettanten Roth vermeintlich jegliche Souveränität im Umgang mit der Zeit ab, während er drei Stunden auf der Bühne der Musik-Akademie Basel um Kopf und Kragen spielt. Der Mit-Spieler «Zeit» entpuppt sich für ihn als doppelter Gegen-Spieler, der im blamablen Moment unerbärmlich nicht zu vergehen scheint und letztlich doch unwiederbringlich als Lebenszeit verrinnt. Roth ersetzt dabei die erfüllte Zeit durch die gefüllte, er «durchformt» die drei Stunden, indem er Tonbänder auffüllt und diese bis zur akustischen Überfüllung überlagert.<sup>186</sup> Die auf Roths Konzertplakat [7 S. 210] im Unklaren belassene Anfangszeit und sein ständiges Neubeginnen stehen dabei einem exzessiven «Nicht-aufhören-Können» gegenüber, was auch seinem Verhalten in den übrigen Konzerten entspricht – ganz im Sinne Johann Wolfgang von Goethes, der über die Arbeit des Dilettanten bemerkte: «Freilich kann sie nie fertig werden, weil sie nie recht angefangen ward.»<sup>187</sup>

Wie im ersten Satz der ähnlich mehrspurig konzipierten *Novembersymphonie* wird Zeit auch erfahrbar, indem sich Roth verausgabt,<sup>188</sup> beziehungsweise durch Üben allmählich

etwas besser kann. Laut Mayer habe sich Roth gerade für solche Lernprozesse interessiert.<sup>189</sup> In der *Radio Sonate* durchlebt Roth sogar eine schemenhafte «Reifung» im Umgang mit Zeit: Anfänglich die totale Überforderung, mit sich verkrampfenden Unterarmen vorwärtshastend im Hamsterrad der Zeit, darauf eine kurze, eher besinnlich nachhörende Passage, deklariert mit «Das war vom Brahms seinem Nachfolger»,<sup>190</sup> dann der Chansonier Roth, der «Und weg mit den Minuten!» skandiert und so mit eigenem Metrum und mittels hartnäckigem Repetieren über die Zeit gebieten will, schliesslich die narrativ gefüllte Zeit: Roth weist seinen taktilen Spielfiguren kleine Rollen zu und beschreibt ihr Wesen und ihren Verlauf als Geschichte. Am Ende schneidet er das Stück souverän (und zu früh!) mit einem Klatscher ab.

**M. HALDEMANN** Metaphorisch beschreibt er einen Lebenslauf, der jäh abbricht. Und wenn er vom Schneiden der Aufnahme spricht und am Schluss sagt: «Wir schlagen es ab!», so behandelt er die Zeit wie etwas Körperlich-Materielles. Ton für Ton, Minute für Minute wird sie in «Akkordarbeit» beseitigt: «Und weg mit den Minuten». Das betrifft auch den Zuhörer: «Der Autor ist ein Attentäter, der will deine Zeit. Er will sie nicht einmal für sich selber, er kann sie ja nicht für sich selber nehmen, er will sie dir einfach wegnehmen.»<sup>191</sup>

So spielt der Dilettant buchstäblich zum «Zeitvertreib».

**M. ROTH** Hinter dieser kollektiven Zeitverschwendung steckt jedenfalls einmal mehr Roths Credo: «[...] INSTEAD OF SHOWING QUALITY (surprising quality) WE SHOW QUANTITY (surprising quantity). [...] «QUALITY» IS BUSINESS (f. i. advertising) is just a subtle way of being Quantity-minded: | Quality in advertising wants expansion and (in the end) power = Quantity. | So, let us produce Quantities for once!»<sup>192</sup> Aus diesen Ingredienzien bastelt sich Roth übrigens seine ganz eigene Genealogie der Kunst: «Als der Mensch sich selbst erfand, da erfand er sich als Kunstwerk. Und dann erfand er sich selbst nochmal, und zwar als die Zeit. Und er sah diese Konstellation: Mensch Kunstwerk Zeit manchmal so arrangiert, dass die Zeit zwischen ihn und das Kunstwerk zu stecken kam, und als der Mensch dann obendrein noch zu sagen anfing: Zeit ist Raum – da sah er Raum zwischen sich und dem Kunstwerk sitzen. Und weiter versteifte er sich darauf: Zeit ist Geld – da lag ein Haufen Geld

zwischen ihm und seinem Kunstwerk, und da fing er an zu meditieren, d.h. er setzte sich zwischen sich und das Kunstwerk (dabei Zeit, Raum und Geld aus ihren Zwischenpositionen verdrängend, sozusagen) und fühlte, wie er auf der einen Seite mit sich selber und auf der anderen mit dem Kunstwerk eins wurde. Und er sah, dass der Mensch und das Kunstwerk und er selber dasselbe sind, und er besann sich darauf, dass er die drei ja selber erfunden hatte – als sich selber. Und dabei wird ihm wieder wohl. Und weil ihm beim Meditieren wohl wird, darum meditiert er (besonders vor Kunstwerken. Weil ihm vor Kunstwerken – der Zeit, des Raumes und des Geldes wegen – erst immer unwohl wird) in Stille vor den Kunstwerken.»<sup>193</sup> Wie so oft bei Roths Äusserungen liest sich dies als höhnischer Sarkasmus und gewiefte Strategie zugleich. Konkret manifestiert sich bei ihm die «Verdrängung von Raum und Zeit» durch «sich selber» in akkumulativen Selbstdokumentationen, etwa in *Lorelei, die Langstreckensonate*, die 37 logbuchartig mit Ort und Datum beschriftete Tonbandkassetten enthält ...

**M. HALDEMANN** ... die Verdrängung ereignet sich auch bei der Verschränkung von Atelier, Werk und Ausstellung. So wächst der Stuttgarter Ateliertisch mit den Jahren zur raumverdrängenden Installation *Grosse Tischruine* (1978–1998) an, und umgekehrt wird ein benutzbares Atelier in die Ausstellung in der Wiener Secession (1995) eingebaut [↗ S. 313 und Abb. 20]. In beiden Fällen ist der Zwischenbereich von Künstler, Raum, Zeit und Werk aufgehoben.

**M. ROTH** In *Lorelei, die Langstreckensonate* hielt Roth am Klavier improvisierend seine tägliche Befindlichkeit fest, mal tokkatenhaft energisch, mal alten Schlagern nachhängend, oft ziellos klimpernd, gelegentlich brütend, immer jedoch vorwärtstastend, manchmal hastend. Die Anspielung auf die Loreley macht die Ambivalenz zwischen Lebenssehnsucht und Todesnähe, erfüllter und zerrinnender Zeit deutlich. Die Stresssituation der *Radio Sonate* ist aber fern; vielmehr hat man hier ähnlich wie in den *Solo Szenen* das Gefühl, dass jemand klavierspielend die Zeit totschiessen muss. Sein Sohn Björn, der an der Produktion mitbeteiligt war, sass diese tägliche Aufnahmesession auch mal ab, indem er sich dazu unüberhörbar die Fernsehübertragung der Fussball-WM 1978 (2. Runde, Niederlande – BRD, 2:2) anschaute.<sup>194</sup>

Wie bereits diskutiert, bestimmt meist nicht der Inhalt, sondern das Medium die Dauer, und die Einspielung endet jeweils abrupt mit dem Ende des Bandes. Ähnlich verhält es sich bei *Selten gehörte Musik*, wo Roth im *Romentalquartett* (1975<sup>®</sup>)<sup>195</sup> zusammen mit Nitsch das Mass noch mittels eines «Plattentüllers», einer so genannten «Musikattrappe»,<sup>196</sup> voll macht. Oder bei *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2* (1979)<sup>197</sup> und bei *Ratio-Konditio* sinniert Roth schon während der Produktion, ob das Aufgenommene wohl für ein bestimmtes Schallplattenformat reiche oder nicht. In seiner Amerikazeit soll Roth seinen Studierenden geraten haben: «why don't you set a clock, a timer so that it would go off after half an hour, or hour and when the timer goes off you are finished.»<sup>198</sup>

In Roths Nachlass haben wir unveröffentlichte Musikarbeiten gefunden, die quantitativ sogar noch *Lorelei, die Langstreckensonate* überbieten, darunter 530 Endlosbänder à 30 Sekunden:<sup>199</sup> Roth nahm jeweils nur 7,5 Sekunden-Einheiten auf und vervierfachte diese im Studio, um das Band zu füllen. Dies erzeugt eine zunächst schwer durchhörbare Mischung von Kopiervorgängen und Bandwiederholung – ganz besonders in Momenten, wo durch diese Manipulation die Attacke des Klavierklangs abgeschnitten wird und dieser zeitlos stabil zu stehen scheint. Als Hörer erahnt man so gleich dreifach das schier Unendliche: im körperlosen Kontinuum dieser Musik, in der endlos vorwärts laufenden Tonbandschleife und in der unermesslichen Quantität von 530 Kassetten.<sup>200</sup>

**M. HALDEMANN** Roth beschreibt die Entstehungsbedingungen von drei «ganz langen Sonaten», für die er jeweils zwei bis drei Jahre gebraucht habe. Angeblich fand er nur in Island die Ruhe, um, wenn er nicht schlafen konnte, nachts in kurzen Einheiten ganz allein Klavier zu spielen.<sup>201</sup> Ab 1974/75 stand im Zentrum des Studios im isländischen Bali, bei der Küche und von mehreren Arbeitstischen umgeben, sein Lieblingsinstrument, ein Wiener Bösendorfer von 1906 [↗ S. 318–319].<sup>202</sup> Fest installierte



Abb. 20 Dieter Roth & Björn Roth, *Bilder, Apparate, Bücher, Schallplatten, Filme*, Ausstellung, Wiener Secession, 1995, Foto: Margherita Spiluttini

Mikrophone und ein Aufnahmegerät ermöglichten die Tonaufnahmen zu jeder Zeit. Die *Solo Szenen* veranschaulichen, wie der künstlerische Alltag von Roth um diesen Flügel herum sich abspielte. Es mag sein, dass ihm daher gerade der publikumscheue Studiopianist Glenn Gould besonders nahe war. Von ihm besass er jedenfalls zahlreiche Platten.

Nicht nur die Aufnahmen der Sonaten, auch das Nummerieren, Signieren und Verpacken der Kassetten dauerte angeblich Jahre. *Solo Szenen* zeigen auch dieses «melancholische Säuseln» im Basler Studio St. Johann.<sup>203</sup>

**M. ROTH** Laut Björn Roth hat sein Vater das ganze Künstlerleben lang mit einem «crazy drive»<sup>204</sup> gearbeitet und dabei vieles so angelegt, dass es kontinuierlich wächst und somit letztlich unfertig bleiben musste. Nun können die nächsten Generationen daran weiterarbeiten und die Roth'sche künstlerische Praxis in die Zukunft fortsetzen.<sup>205</sup>

Gleichzeitig ist Roths Schaffen für das genaue Gegenteil bekannt: Zeit wird thematisiert durch eine aufreizende Vergänglichkeit seiner Kunst, was museumsconservatorisch natürlich problembehaftet ist<sup>206</sup> und entsprechend kontrovers rezipiert wird.<sup>207</sup> Paradoxaerweise halten Alterungsprozesse, Schimmel und Insektenbefall ein Werk aber gerade durch den «Zufall und Prozess»<sup>208</sup> seiner Auflösung untrüglich am Leben, sie wirken als «ornierende Kräfte».<sup>209</sup> Roths vielfältiges Sichtbarmachen des Entstehungsprozesses trägt zu dieser Lebendigkeit ebenso bei.

Überdies hat Roth zahlreiche Werke als Instrumente konzipiert, die zum konkreten Spielen, Improvisieren und Zeitverbringen auffordern,<sup>210</sup> ich denke da an die *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo*, das *Keller-Duo* oder *Gebälse* (1987–1993) [s. 298, 303, 309]. Bei letzterem kann der Betrachter auf einem fest installierten Mundstück einer Tuba blasend eigene Endlosbändchen aufzeichnen und sich so in die akustische Schichtung – man könnte auch sagen: in die Geschichte und Zukunft dieses komplexen Werks – einspielen. Roth und seine Söhne machen dies auf Kassette No. 15 gleich vor, indem sie auf ihrer Skulptur spielend einen Ausschnitt aus Arnold Schönbergs 1. *Streichquartett* «begleiten». Ähnlich wie im *Keller-Duo* gibt dies der Arbeit eine doppelte Prägung: Sie wird zum materialisierten «Souvenir» an ein ephemeres musikalisches Ereignis und animiert zugleich auch künftig zu musikalisch-instrumentaler Nutzung.

Solcherart sinnlich erlebte Gegenwartigkeit des Vergangenen und Zukünftigen ist zentrales Thema in Roths Stempelkosmos *MUNDUNCULUM*. Dieses einzigartige Künstlerbuch entzieht sich dem gewohnten Lesevorgang und erzwingt ein sprunghaftes Hin-und-her-Blättern, ein kontinuierliches Sehen und Erinnern.<sup>211</sup> Roth schafft dabei mit der Ambivalenz von Schrift- und Bildzeichen gezielt unterschiedliche Lesarten: Das lineare Entziffern der ideogramatischen Hieroglyphen kippt immer wieder unversehens in ein bildhaftes Kontinuum, der Text wird zur «VIDEO-FICTION»<sup>212</sup> – und umgekehrt [Abb. 21]. Der Schreiber und Darsteller hat dabei gegenüber dem «Leseschicksal des Lesenden als Secondhand-Instanz»<sup>213</sup> naturgemäss einen Wissensvorsprung und inszeniert diese auktoriale Souveränität in spielerischen Varianten. So vermag er dem Betrachter oder Leser mit verschiedenen Darstellungsvarianten ein Motorradglück gleichzeitig vom schrecklichen Ende wie vom verhängnisvollen Anfang her zu erzählen, subjektiv werden Erinnerung und Gegenwart eins. Roth bilanziert: «Gleichzeitigkeit alles Zeitlichen kommt hier zu Sinn, die Gleichzeitigkeit alles Zeitigen. Das ist die Ununterscheidbarkeit des zeitlich unterscheidbar Geglaubten. Das ist die Zeitlosigkeit der [sic] zeitlich Geglaubten. Das ist aber auch das Zeitlichempfinden des Zeitlosgewussten – die Unterscheidbarkeit des zeitlichunterscheidbar Geglaubten. Und dann: Das Zeitliche alles Zeitlosen, die echte Tragoedie, ja die unechte Tragoedie zugleich, das Zeitliche zur Unzeit, usw.»<sup>214</sup>

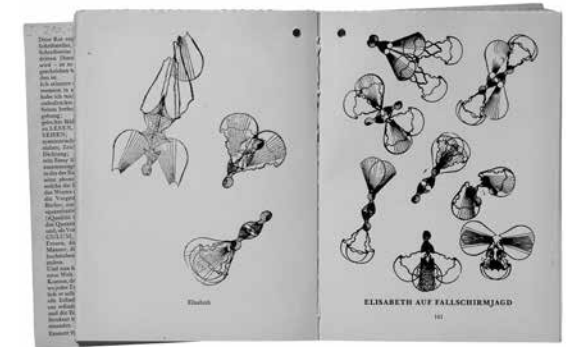


Abb. 21 *MUNDUNCULUM*, Ein tentatives Logico-Poeticum, Dumont, 1967

**M. HALDEMANN** Wenn es keine frei entfaltete und «erfüllte» Zeit in seiner Musik gibt, wenn sie selbst im heiteren Vollzug zu zersplittern, verschwimmen oder erstarren scheint, wenn Roth das Leben auf den Tod hin versteht, erweist er sich als tiefer Seelenverwandter seiner musizierenden Wiener Freunde. Dazu passt auch der Sprechgesang in *Radio Sonate* «Und weg mit den Minuten». Der todessehnsüchtigen Wiener Lebenskultur antwortet er mit seiner lebenssehnsüchtigen Todeskunst.

Die Dialektik von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit kennzeichnet alle seine Arbeiten. Während die statische Objektkunst durch die vergänglichen Materialien verzeitlicht, gar «sterblich» wird, sperren sich seine Muskarbeiten gegen ihre Eigenzeitlichkeit. Beide Medien werden in ihr Gegenteil getrieben.

Am Ende des *Romenthalquartett* variiert Roth die Worte «Meister» und «Scheibenkleister». Die zirkulären Motivwendungen begleiten die musikalische Verlangsamung. Mit «Scheibenkleister» ist vermutlich die Schallplatte gemeint, weil sie die Musik für immer festhält. Folglich ist der «Meister mit dem Scheibenkleister» Roth selber. In einer Doppelrolle erzeugt er jenes Zeitereignis als Musiker, das er als Plattenproduzent zum Kunstobjekt materialisiert.

Der Holzleim ist ab 1973/74 ein wichtiges Arbeits- und Ausdrucksmittel für seinen «Scheisse-Stil». So besteht etwa der *Schallplattenturm* (1979<sup>®</sup>) aus den zusammengeklebten Singles *THY QUATSCH est min Castello* (1979<sup>®</sup>) und ist ein veritables «Scheibenkleisterobjekt» [s. 215].

**M. ROTH** Und zugleich eine doppelte Referenz an Nam June Paik: Der Turm bezieht sich auf dessen Installation *Schallplattenschaschlik* (1963/1980) [s. Abb. 22], und die von Roth dafür zusammengeklebten Platten veröffentlichte er als Reaktion auf Paiks Schallplatte *MY JUBILEE IST UNVERHEMMET* (1977), indem er den auf der Paik-Platte mutwillig «zerstörten» Schönberg-Streichsextett-Klang wieder reparierte [s. 214]. Im Gegensatz zu den zwei genannten Werken Paiks kommen Roths (Re-)Konstruktionen die spielerisch erfahrbare Lebendigkeit

abhanden: Der wieder hergestellte Schönberg klingt blass und kraftlos, und mit der Verklebung zum Turm sind die Platten dem konkreten Hörerlebnis sowieso für immer entzogen.

**M. HALDEMANN** Roths Schönberg-«Rekonstruktion» ist eher ein Echo aus zeitlicher Distanz, ein «reparierter Schönberg». Ohnehin sind seine Platten für ihn wie «Eingemachtes», das beim Anhören nochmal gegessen wird, was er gar nicht mag.<sup>215</sup>

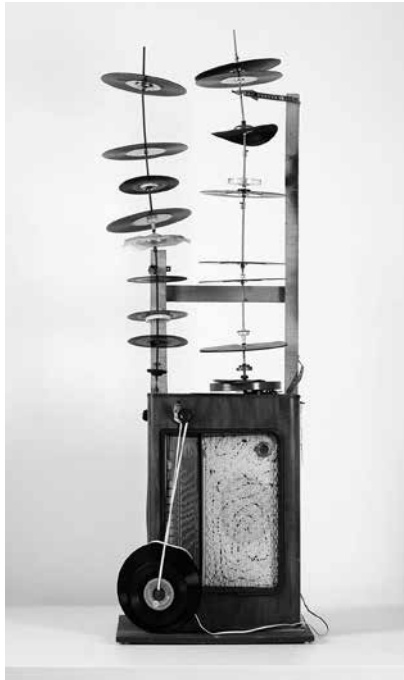


Abb. 22 Nam June Paik, *Schallplattenschaschlik*, Radio, Holz, Schallplatten, 172 × 58 × 40 cm, 1963/1980, Sammlung Museum Ostwall

In der Reihe der *Kleiderbilder* (1984–1987) hat er seine abgetragenen Kleidungsstücke und Schuhe mit viel Weissleim auf dem Bildträger fixiert [s. Abb. 23]. Der Leim fungiert als farbiges Gestaltungsmittel und ist mit seiner Massigkeit zugleich ein Thema. Wenn Roth die Vergänglichkeit seiner Kunstwerke als «Sterbeprozess» konzipiert, betont er mit der hellen «Kleisterübermalung» ihr schillerndes Totsein. Daher verstehe ich seine Materialbilder und Assemblagen als «Still-Leben», besser als «nature morte». Auch sein «klebriges» Klavierspiel, das nie richtig in Gang kommt, ist eine «tönende nature morte».

Bei *Grosse Tischruine* sind die Tische mit Müll derart überhäuft, dass niemand sie mehr benutzen kann [s. 306–307].<sup>216</sup> In den unüberblickbaren Materialhaufen aus kaputten Apparaten, Geräten und Zubehör laufen dennoch einige Filme, und die Ruine tönt auch. Sie gibt die aufgezeichneten Geräusche ihrer Entstehung von sich.<sup>217</sup> In einem Film sieht man Roth singen und Geige spielen.<sup>218</sup> Vermutlich stecken dieselbe Geige und ihr Kasten in einem der Materialhaufen. Roth bemerkt, er habe mehrmals einen funktionstüchtigen neuen Filmapparat auf den kaputt gegangenen Vorgänger montiert, sodass allmählich ein Turm daraus entstanden sei.<sup>219</sup> Trotz allem «Totsein» ist in der Apparateakkumulation also auch angesammelte Zeit gespeichert. Den wiederholten Auf- und Abbau der anwachsenden Grossinstallation an wechselnden Orten vergleicht er mit der Tour einer Rock-Band: «Und es ist fast wie Konzert, ne. Irgendwie krachts immer und macht was.»<sup>220</sup> Auch die *Gartenskulptur*, deren Übergrösse eine permanente Aufstellung erschwert oder verunmöglicht, ist für ihn ein zeitlicher «Auf- & Abbaugesegenstand»<sup>221</sup> [s. Abb. 24]. Paradoerweise verhindert gerade die Monumentalität jede Monumentalisierung dieser riesigen Arbeiten.

**M. ROTH** Und diese Prozesshaftigkeit gibt die Richtung bezüglich Konservierung solcher Arbeiten vor. Björn Roth hat in unserem Gespräch einen einfachen Vorschlag gemacht, wie man diese Apparate im Museum wieder häufiger zum Laufen



Abb. 23 *Kleiderbild*, Kleidungsstücke, Leim, Abfall, Holz auf Sperrholz, 190 × 100 cm, 1984–1987, Dieter Roth Foundation, Hamburg

bringen könnte: Falls ein Gerät kaputtgeht, solle man einfach ein neues daraufstellen. So bleibt das Werk erhalten und bespielbar. Dabei sind raumfüllende Apparaturen in jedem Fall wichtig und können nicht verlustfrei durch heutige (digitale)

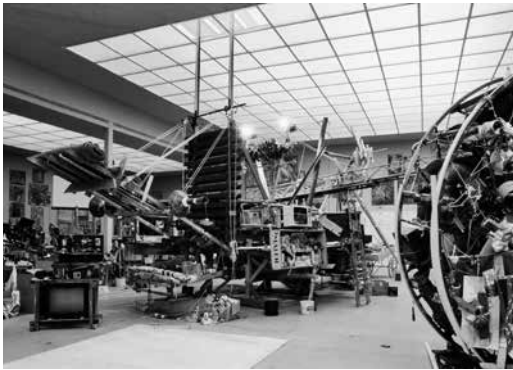


Abb. 24 Dieter Roth & Björn Roth, *Bilder, Apparate, Bücher, Schallplatten, Filme*, Ausstellung Wiener Secession, 1995. Neben der Gartenskulptur und Teilen der *Grossen Tischruine* ist am rechten Bildrand angeschnitten das *Ringgebilde* zu sehen. Foto: Margherita Spiluttini



Abb. 25 Jean Tinguely, *Hommage à New York*, 1960, Museum Tinguely, Basel

ein Verwirrspiel von Original und Reproduktion aus, weil keine Auflage ohne Variation, individuelle Überarbeitung oder Ergänzung auskommt. Sie trägt ferner zur Spannung bei von Authentizität und Kopie, von individuellem Teil und Auflagen-Ganzem, Mensch und Maschine, individueller Kreation und maschinellem Produkt. Keine Reproduktion ist bei Roth je abschliessend.

Medien ersetzt werden.<sup>222</sup> Die Haptik und die Aura der Mechanik ist – vielleicht gerade weil diese physisch fassbar, körperlich, ja «verletzlich» ist – zweifellos ein zentraler Faktor. Dass daneben auch die Lebensdauer der integrierten Kassetten und anderer Medien endlich ist, war dem Künstler laut seinem Sohn durchaus bewusst.<sup>223</sup>

**M. HALDEMANN** Die Erstbegegnung mit den selbstzerstörenden Maschinen-Plastiken von Jean Tinguely war 1960 ein künstlerisches Schlüsselereignis für ihn [→ Abb. 25].<sup>224</sup> Und zwei Jahrzehnte später beschreibt er den eigenen Körper als «Lebensapparat»<sup>225</sup>. Das Reden sei ein blinder und tauber «Sprachapparat»,<sup>226</sup> und ein «Alptraum» wäre es: «[m]einen Lautsprecher abschalten zu müssen».<sup>227</sup> «Ich bin doch ein Maschinist, immer noch, Kunstmaschinist, Kunst- und Literaturmaschinist. Ich bediene noch die Maschine, sie läuft noch.»<sup>228</sup>

Eine vital-apparative Spannung bestimmt neben *Grosse Tischruine* viele seiner Arbeiten.<sup>229</sup> Die visuell-auditive Reproduktionstechnik erhöht die Produktivität und Verbreitung seines Werkes. Zudem löst sie

Im kreativen Strom markiert sie stets auch einen möglichen Neubeginn. Prozessual geht das eine ins andere über.

Du hast gezeigt, dass auch die Musik und ihre technisch-apparative Manipulation in *Quadrupelkonzert* eng miteinander verbunden sind. Die Grenze zwischen körperlich produzierter, «natürlicher» Musik und ihrer maschinellen Verfremdung und Reproduktion ist verwischt. Das subjektive Spiel erweist sich als ästhetischer Bestandteil jener Technik, die sie reproduziert. *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* ist ein Beispiel [→ s. 298]. Dasselbe gilt für die elektronischen Verfremdungen und Schichtungen von *Selten gehörte Musik*. In der *Novembersymphonie* fällt das mechanische Pumpen, Stampfen und Schnaufen auf, und im *Berliner Konzert* kommen starre maschinelle Wiederholungen vor. Auch der doppeldeutige Werktitel *Gebläse* für ein Objekt bezeichnet sowohl die natürlich-körperliche Benutzung der darin vorhandenen Blasinstrumente als auch die industrielle Lüftungstechnik [→ s. 309]. Die *Grosse Tischruine* macht mit ihren geöffneten Apparaten und Kabeln ausserdem den Anschein einer Reliquienstätte mit ausgeweideten «Kadavern». Freilich wird hier kein Heiligenskelett memoriert, sondern der Alltag eines Konsum-«Müllers».<sup>230</sup> Die «nature morte» ist ein übersteigertes und tragikomisches «Klagegeheul» der Konsumgesellschaft.<sup>231</sup> Und wenn ich an Nitschs Aktionen denke, erscheint sie mir gar als konsumistisches «Orgien-Mysterien-Theater». Dazu gehört die Geige, die als «verenderter» Klangkörper bestimmt nie mehr tönen wird. Auch in anderen Werken seit 1980 begegnen uns ausgesonderte Violinen, Hörner, Trompeten und Ziehharmonikas [→ s. 304, 305]. Dem Spiel von *Selten gehörte Musik* und *Harmonica Curse* hat der Meister mit dem Scheibenkleister ein Ende bereitet. «Auf ewig» fixiert sind die verstummten Instrumente in den grossen Arbeiten *Ringgebilde* (1986–1993) und *Bar 1 (lautloses Bild mit Bar)* (1983–1997<sup>®</sup>) [→ s. 310, 311].<sup>232</sup>

Ein anderes Beispiel ist das *Relief mit zwei Trompeten* [→ s. 293]. Zuerst bestand es nur aus einer auf einem Holzbrett fixierten Trompete [→ Abb. 26]. Als ich das stark angewachsene Werk 1990 in Zug zeigte, fehlte noch das zuletzt hinzugefügte Nebelhorn [→ Abb. 27]. Laut Björn hatte es sein Vater in Österreich herstellen lassen. Bei verschiedenen

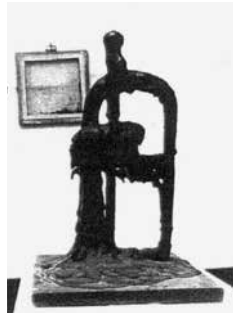


Abb. 26 *Trompete*, Trompete mit Acryl übergossen, 1970, später integriert in die Assemblage *Relief mit zwei Trompeten*, 1962–1992



Abb. 27 *Relief mit zwei Trompeten*, Zustand 1990

Konzerten von *Selten gehörte Musik* und bei *ISLAND: eine sinfonie in 10 sätzen* von Nitsch war es verwendet worden [↗s.292].<sup>233</sup> Dann endete es im *Relief mit zwei Trompeten*.<sup>234</sup> Letzteres müsste daher «Relief mit zwei Trompeten und Nebelhorn» heissen. Womöglich handelt es sich bei der anfänglich auf die Holzplatte montierten Trompete sogar um sein altes Jazzinstrument. Ähnlich wie die *Grosse Tischruine* ist *Relief mit zwei Trompeten* also ein Haufen werk-biografischen «Abfalls».<sup>235</sup>

Roth akzeptierte es, wenn Apparate nicht mehr funktionierten, wie das bei vielen seiner Musikarbeiten heute der Fall ist: «Vor allem wird ja hier gezeigt, dass die Apparate alt werden und nicht mehr gehen und dass man keinen Ersatz bekommt, dass die Technik sich ändert.»<sup>236</sup> Auch sie verstummen mit der Zeit.

Wenn Du vom physisch-körperlichen Aspekt seines Musizierens gesprochen hast, möchte ich auf die physische Werkseite seiner Musikarbeiten allgemein hinweisen. Roth geht es nie um das Hören allein. Sei es, dass wir die Schallplatten in die Hand nehmen, sie auflegen und ihr Cover betrachten, sei es, dass wir die unzähligen Kassetten aus den Schachteln, Koffern und Kästen herausnehmen, die eingefügten Polaroid-Fotos betrachten, die Kassetten in die Abspielgeräte einlegen. Stets fassen die Behälter und Gehäuse das Immateriell-Ephemere zusammen. Die tönende Materialüberfülle wird zum Bestandteil eines einzigen Werkobjekts. Manchmal muten die Objekte gar wie Musik-Schreine an [↗s.217]. Bei *Fernquartett* (1978–1980<sup>®</sup>) findet das Spiel der vereinzelter Familienmitglieder nur im Kasten zusammen. Wer die nach Namen gestapelten Kassetten simultan in den vier Geräten abspielt, macht aus dem akkumulierten Material ein tönendes «Quartett»: eine Gleichzeitigkeit des ungleichzeitig Fernen [↗s.188–189].

Oft haben die Gehäuse von Roths Musikarbeiten markante Griffe. Der *Fernquartett*-Schrank steht gar auf Rädern. Wie Gepäckstücke und mobile Möbel lassen sich die physisch gemachten Musiken im Alltag des Hörers/Betrachters/Sammlers also herumtragen, verschieben und transportieren – und werden wieder lebenszeitlich [↗s.289, 303].

**M. ROTH** Dieser Punkt wird noch deutlicher, wenn man die ganze Werktrilogie betrachtet: *Fernquartett*, *Nahquartett* (1980–1982<sup>®</sup>) und *Simultanquartett* thematisieren ja genau unterschiedliche Grade von sozialem Zusammenwirken und Zusammensein. In einem sinnigerweise mit «Schall» beschrifteten

Ordner<sup>237</sup> skizzierte Roth detaillierte Pläne zur Konzeption der drei Werke und ihrer jeweiligen instrumentalen, örtlichen und zeitlichen Situation. In einer späteren Publikation mit dem Titel *Ladenhüter* fasste er dies folgendermassen zusammen: ««FERNKVARTETT 1»<sup>238</sup> besteht aus 4 mal 12 Stunden Tonbandaufnahmen (auf Kassetten) von Violine (Vera Roth), Viola (Karl Roth), Cello (Björn Roth), Klavier (D. Roth). Wir machten die Aufnahmen an verschiedenen Orten, jeder für sich. Im Laufe der 2 Jahre, von ca. Mitte 1978 – Mitte 1980, lernte jeder das Instrument erst spielen, auf die eigene Art, ohne Anleitung. (Ausser D.R., der einige Übung im Klavierspielen hatte.) Die 4 × 12 Stunden Kassetten sind mit 4 Kassettenspielern – wie man sie in Autos braucht –, und vier Lautsprechern in einem Transport-Kasten=Koffer angebracht. Man kann die 4 Lautsprecher einzeln herausnehmen und in einiger Entfernung vom Kasten mit den Kassettenspielern aufstellen. Man kann aber auch (alle 4 Geräte auf einmal) die Musik in Kopfhörern, am Kasten angeschlossen, hören. (Besetzung wie das klassische Klavierquartett) «Nahquartett»<sup>239</sup> besteht aus 4 mal 4 Stunden Tonbandaufnahmen; je 4 Stunden Violine, Viola, Cello und Klavier. Die Spieler sind hier, wie beim Fernquartett, Vera, Björn, Karl & Dieter Roth. Doch spielt jeder der 4 Leuten [sic] hier je eine Stunde auf den 4 verschiedenen Instrumenten. Wie bei F'quartett können 4 Kassetten zusammen abgehört werden (4 Kassenspieler [sic]), von 4 frei aufstellbaren Lautsprechern. Wie beim F'quartett wurden die Instrumente getrennt gespielt, aber im selben Hause (Bali, Mosfellssveit) – daher der Name «Nahquartett». (Es ist noch im Entstehen ein «Simultanquartett», wo alle 4 Spieler am selben Ort zugleich spielen und aufnehmen.)»<sup>240</sup> Das beschriebene Beschallungssystem [↗Abb.28] verdeutlicht die Ambivalenz von Nähe und Ferne: Vier Schichten, die entweder unvereint aus vier voneinander entfernten Lautsprechern klingen oder alle vereint mittels Kopfhörer nahe am Ohr gespielt werden.

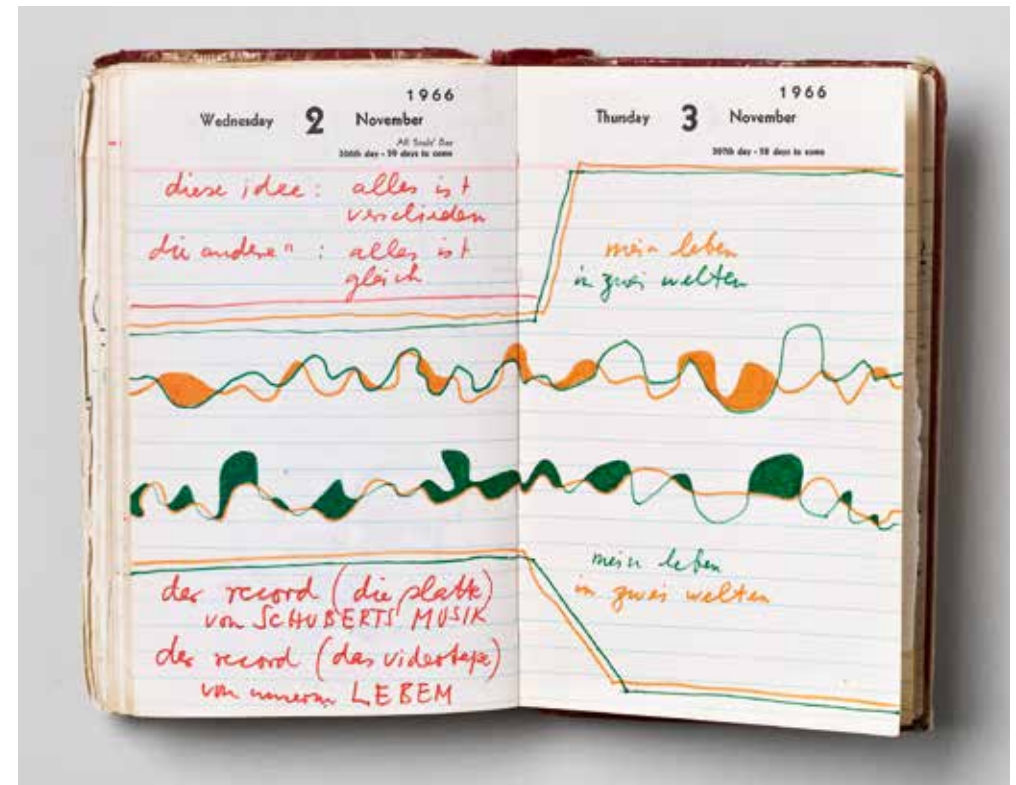


Abb. 28 *Ladenhüter* (aus den Jahren 1965–1983), 28 Seiten, Offset, geheftet, hrsg. von Dieter Roth und Galerie Onnasch, Berlin, Rainer Verlag, 1983

Dabei lassen sich die vier Personen übrigens in ihren Aufnahmen musikalisch sehr charakteristisch unterscheiden. Ihr Zusammenkommen, ihren Kontrapunkt formen aber in jedem Fall technische Apparaturen – das zeitliche und räumliche Zusammenspiel bleibt virtuell, ohne zwischenmenschliche Interaktion oder Wärme.<sup>241</sup> Bezeichnenderweise kam es nie zum *Simultanquartett*.

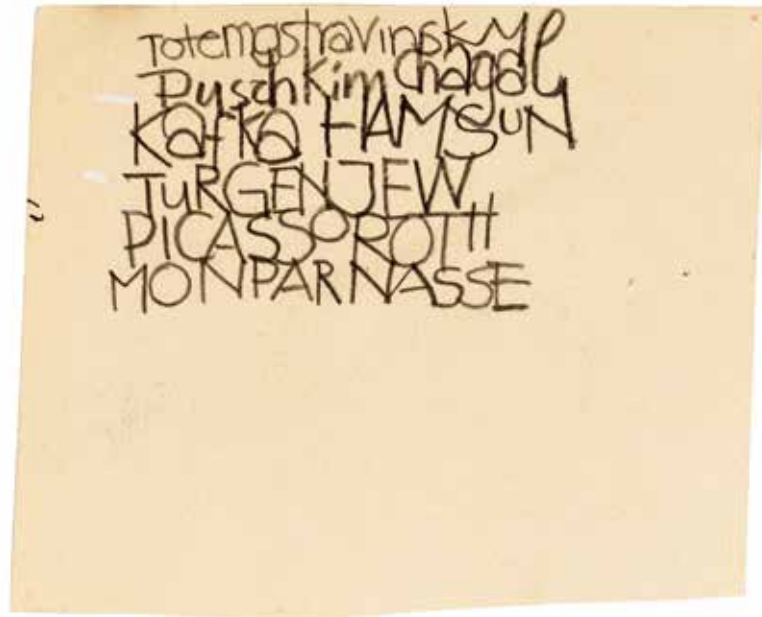
**M. HALDEMANN** Wenn das Werk die Autor-Sehnsucht nach familiärer Nähe verkörpert, verdeutlicht es auch die schmerzliche Unmöglichkeit jeder Verbindung von Individuen. Mit Brus, Nitsch und Rühm musiziert Roth im *Romentalquartett* «so auseinander, dass es kein Zusammenspiel mehr ist, und trotzdem ist es ein Quartett, weil vier dabei sind».<sup>242</sup> Wir wissen, dass er ein Liebhaber und Kenner der klassischen Streichquartettmusik von Mozart und Haydn bis Schönberg war.<sup>243</sup> Du hast auch von Schönbergs *1. Streichquartett* gesprochen, das in *Gebälse* figuriert. Die Konserve wird dort vom stümperhaften «Gebälse» der Roth-Familie ergänzt. Vermutlich hat Roth die harmonisch-klassische Kollektiv-Musik gerade wegen des unerreicht gewordenen Ideals so sehr geliebt.

Physische Musik zum Abspielen, Ansehen und Lagern, zum Anfassen und Sammeln also. Als zeitlos-materielles Kunstobjekt, das durch die Wahrnehmung, Benutzung und Weiterbearbeitung vergegenwärtigt, animiert und verzeitlicht wird. Der konservierte Künstler-Alltag und der aktuelle Alltag der Betrachter/Hörer/Benutzer verschränken sich. Bei *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo*, *Keller-Duo*, *Gebälse* und *Bar 1 (lautloses Bild mit Bar)* können die Betrachter auf Instrumenten spielen und ihre eigenen Tonaufzeichnungen mit denen von Roth und anderen kombinieren. Es sind interaktiv-akkumulierte «Sammlungen tönenden Abfalls». So konserviert der längst verstorbene Meister mit dem Scheibenkleister auch unsere Gegenwart für die Zukunft. Über seinen Tod hinaus findet *Selten gehörte Musik* in diesem Spiel eine Fortsetzung für «Jedermann».<sup>244</sup> Erst durch das dilettierende Scheitern gelingt die fern-nahe Kollaboration von Künstler, Werk und Publikum ohne Hierarchie. Als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in «real time» und als Dialektik vergänglicher Gegenwart und gegenwärtiger Vergangenheit. Roth zitiert einen alten deutschen Reim: «Worin die Zeit besteht, darin, wo sie vergeht».<sup>245</sup>



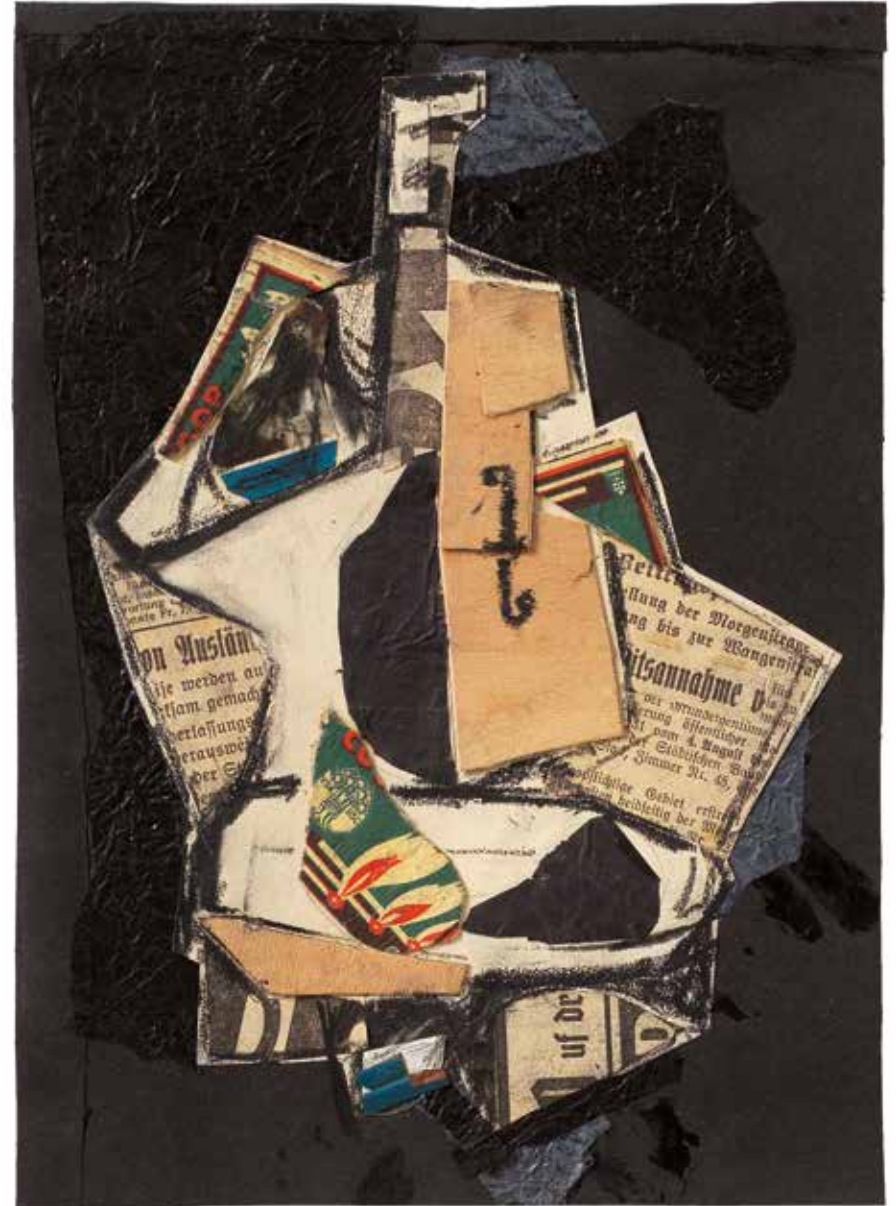
Notiz- und Tagebuch 1966

18 × 11 × 3.5 cm, Dieter Roth Estate



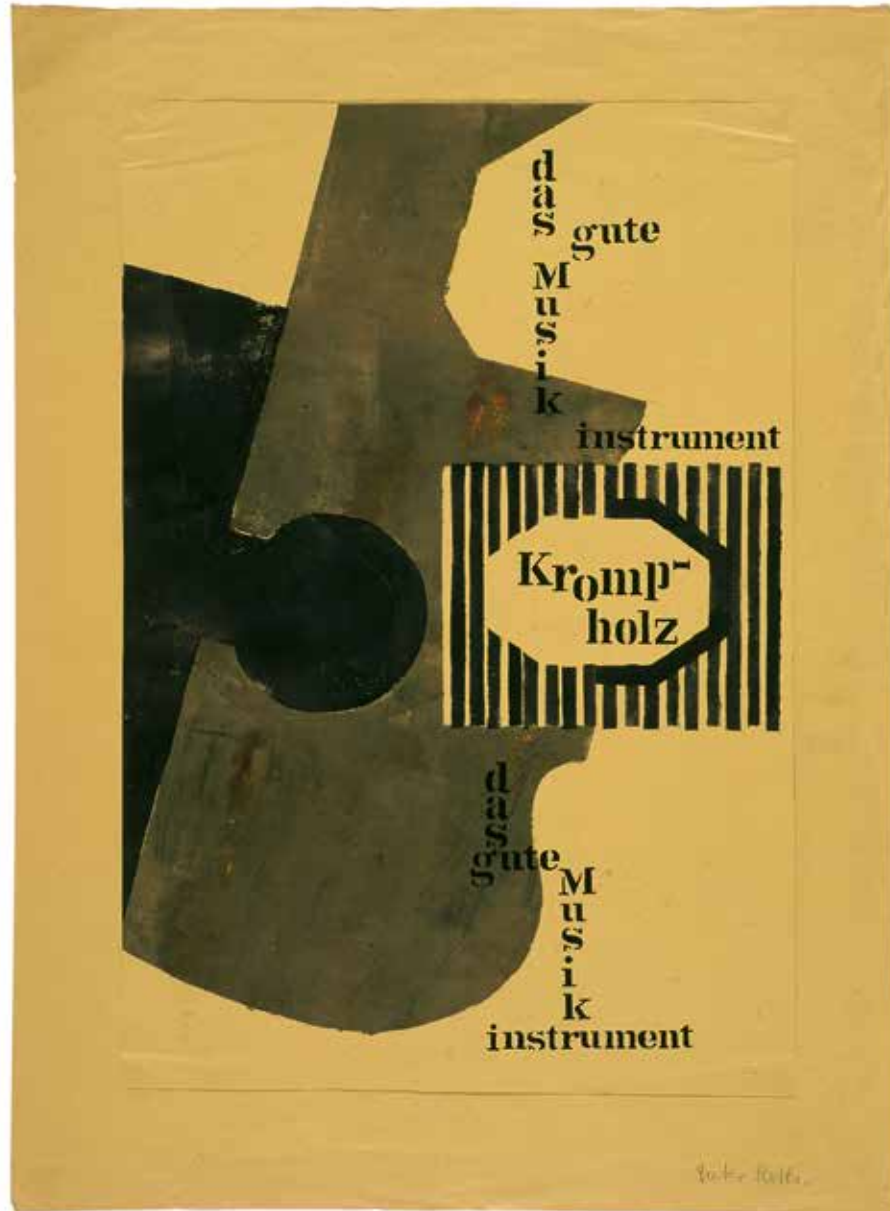
Ohne Titel um 1950

Bleistift auf Papier, 8,5×10,5 cm, Kunstmuseum Bern,  
Sammlung Toni Gerber – Schenkung 1983



Ohne Titel 1950

Schwarze Kreide und Collage auf Papier, 23,6×17 cm,  
Kunstmuseum Bern, Sammlung Toni Gerber – Schenkung 1983



Plakatentwurf **Krompholz II** 1951  
 Schablonendruck auf Papier, 53.5 × 36 cm auf  
 65 × 47.5 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



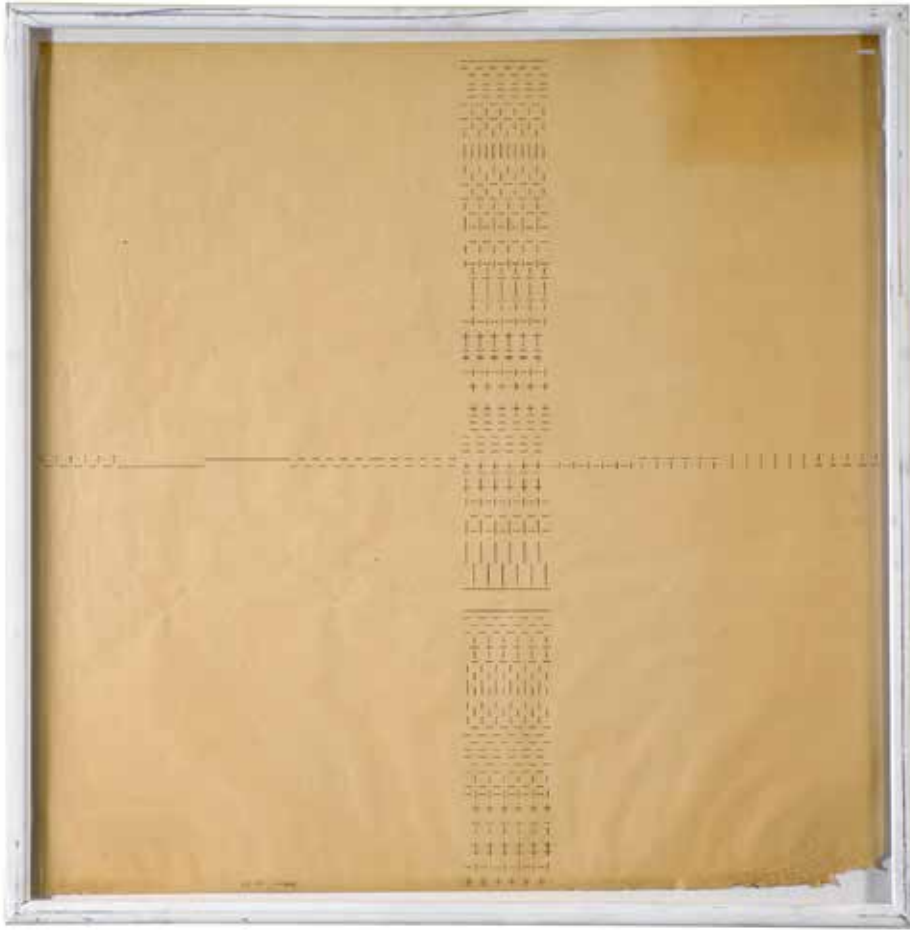
Plakatentwurf 1950  
 Schablonendruck, 59.4 × 42 cm,  
 Kunstmuseum Bern, Sammlung Toni  
 Gerber – Schenkung 1983

in  
 Chronologie:  
 Kurt Blum??

Dieter Roth spielt Trompete bei einer  
 Jazzsession im Anliker Keller, Bern, 1953

Foto: [W. Gasché, Bern](#)





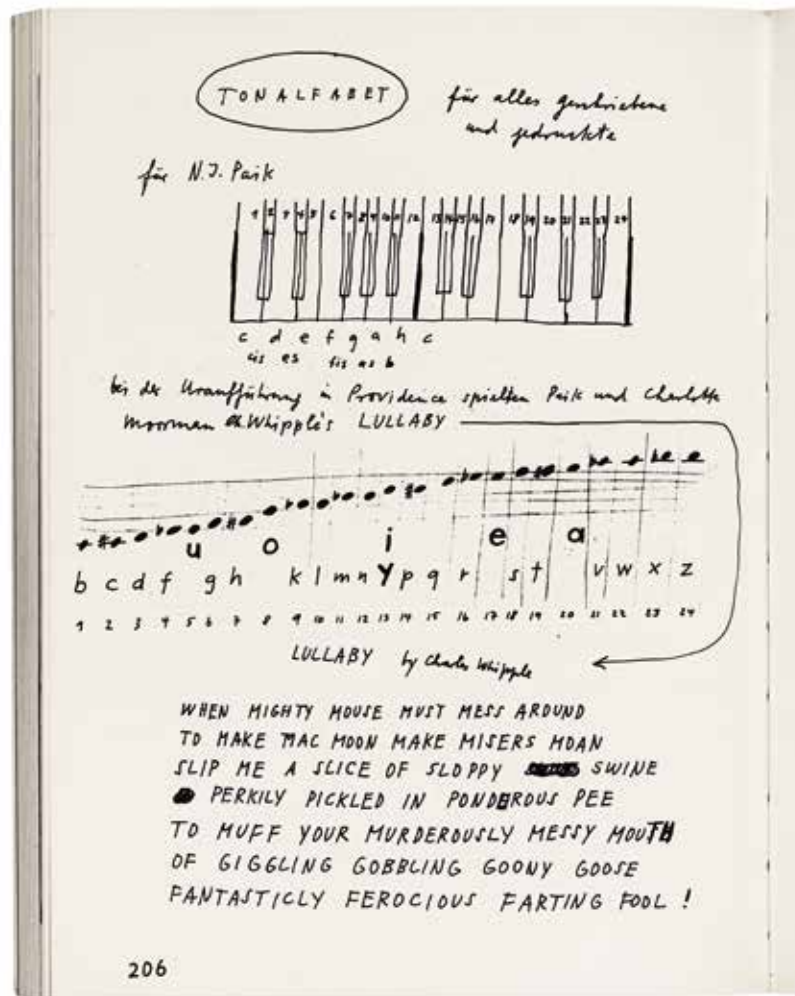
**Zeichnung mit 6er-Rhythmus** 1957

Chinesische Tusche mit Reissfeder auf Transparentpapier,  
69.5 × 69.5 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



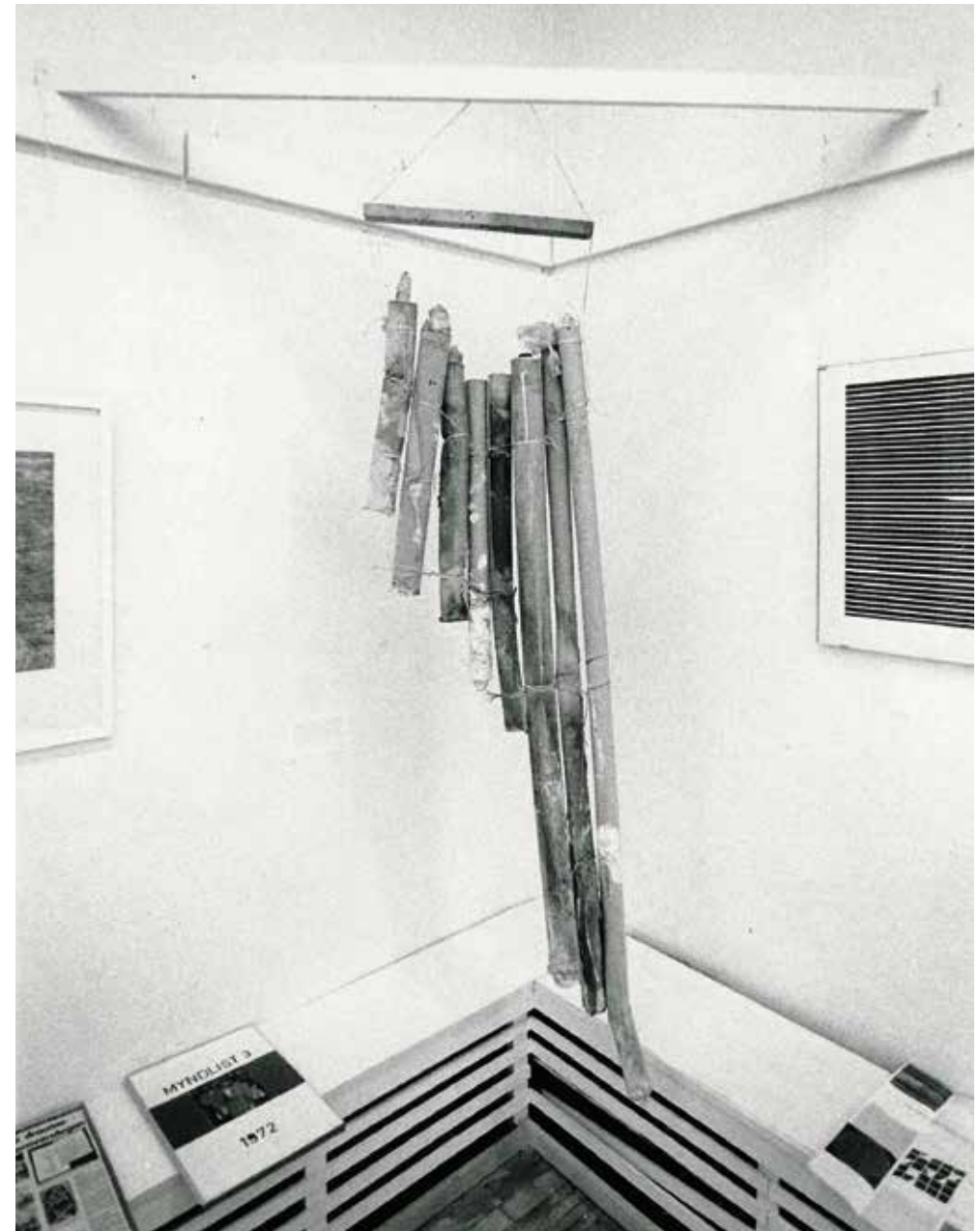
**Kugelbild Nr. 2/4 (in Bewegung)** 1962-1992

Holzperlen, Eisennägeln, Tischplatte, Acrylglasplatte,  
100 × 100 × 12 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



Tonalfabet 1965/1971

aus: Gesammelte Werke, Bd.18, edition hansjörg mayer



Flöte 1965

Pappe, Holz, Bindfaden, Plastikfolie, organisches Material,  
210 × 40 × 5 cm, The Living Art Museum, Reykjavík



**Dreiklang** 1967

Lebensmittel und Gewürze in drei Holzkästen in Metallkoffer, je 29 × 36 × 3 cm, Collection du Frac Alsace



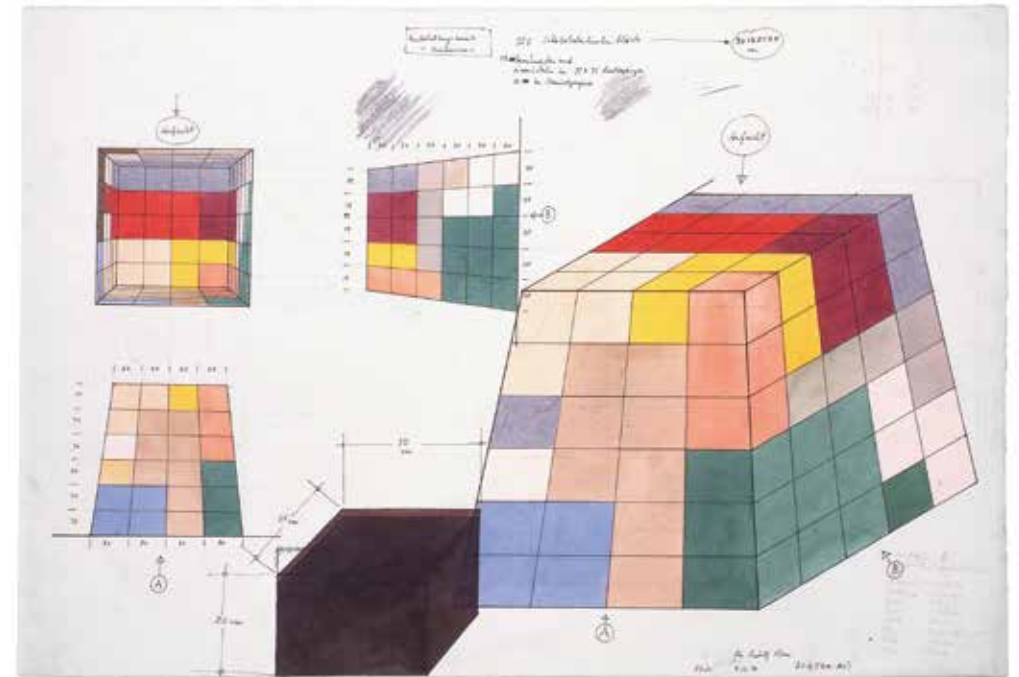
**Gitarre** 1968

Lebensmittel, Holz, Glas, Metall u. a. in Holzrahmen, 84 × 51.7 × 5 cm, Museum Weserburg, Bremen, Sammlung Gerstner



**Unterhaltungsmusik** 1968

Wasserfarbe, Streichhölzer, Karton auf Papier,  
62 × 50 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



**Unterhaltungsmusik - Kuchenriese** 1970

Wasserfarbe und Tusche auf Bütteln, 53 × 78 cm,  
Dieter Roth Foundation, Hamburg



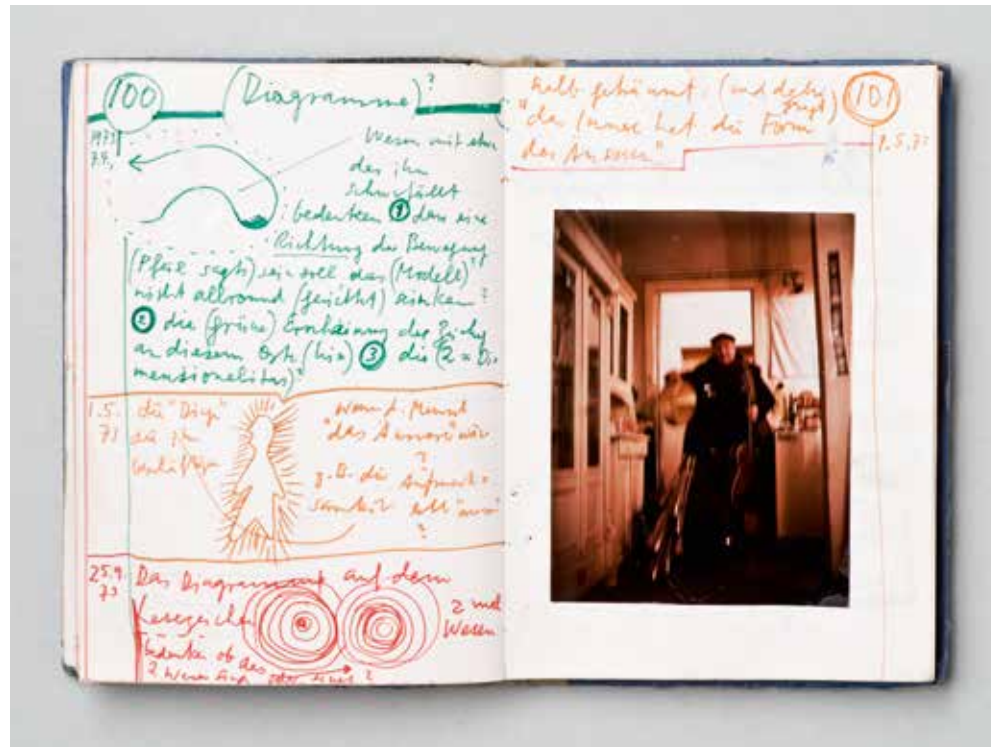
**Franz-Lehár-Sofa** 1969

Holzschrank mit 6 verschieden grossen Innenflächen, Glasscheiben, Portraitbüsten von Bach, Beethoven, Liszt, Mozart, Wagner und anderen Komponisten aus Alabaster-Imitat, 208 × 34,5 × 22 cm, Sammlung Ludwig – Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen



**Ohne Titel (Badewanne Ludwig van)** 1969

Zinkbadewanne, 60 Portraitbüsten Beethovens aus weisser Schmelzglasur, braunem Schokoladenüberzug und Hartfett, 54 × 180 × 65 cm, Museum Ludwig, Köln



Notiz- und Tagebuch 1973  
15 × 11 × 2 cm, Dieter Roth Estate

## Zweite Schleife

**MICHEL ROTH** «musik | , im unterschied zur malerei z. b., | macht das was vorhergeht, ( in | mancherlei sinn ) teil der kompo - | sition , geschichtliches teil der | komposition, auch. [...]»<sup>246</sup> – so schreibt Dieter Roth in *die blaue flut*. In einer zeichnerischen Illustration stellt er die Wechselwirkung von «pieces of a piece of music» und «memories» mit Pfeilen dar [Abb. 29].<sup>247</sup> Bevor wir uns dem Dilettanten Roth weiter nähern, sollten wir vom Amateur, dem Liebhaber, sprechen, der sich solch tiefgründige Gedanken zur musikalischen Komposition macht, also identifizieren, was denn bei ihm «vorhergeht». Roths umfangreiche Schallplattensammlung haben wir bereits erwähnt. In seiner kleinen Hütte in Hellnar am Fuss des Snæfellsjökull findet man nebst Biografien auch anspruchsvolle musiktheoretische Schriften von und über Schönberg.<sup>248</sup> Sein tiefes Interesse für Musik teilt Roth mit den Mitmusikern von *Selten gehörte Musik*, wobei – für einmal auf Schlagworte zugespitzt – ganz verschiedene musikalische Prägungen zusammenfanden: Zwölftonmusik (Gerhard Rühm<sup>249</sup>), Bebop (Oswald Wiener<sup>250</sup>), Anton Bruckner (Hermann Nitsch<sup>251</sup>), Rock 'n' Roll (Christian Ludwig Attersee<sup>252</sup>), das traditionelle Wiener Lied (Dominik Steiger<sup>253</sup>) und Isländischer Rock (Björn Roth<sup>254</sup>). Dazu Günter Brus, seines Zeichens bekennender Anton-Webern-Liebhaber,<sup>255</sup> der sich gerne quer durch die Musikgeschichte kalauert

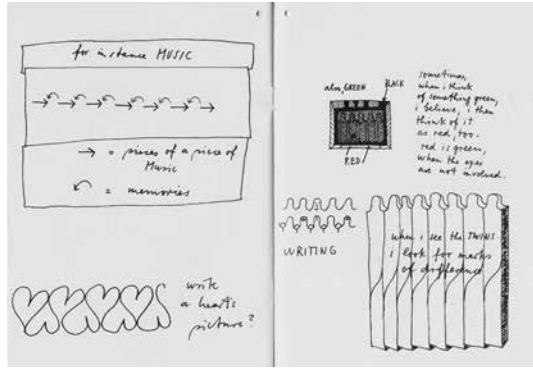


Abb. 29 «For instance MUSIC», in: A LOOK into the blue tide, part 2, Offsetdruck, Something Else Press, 1967

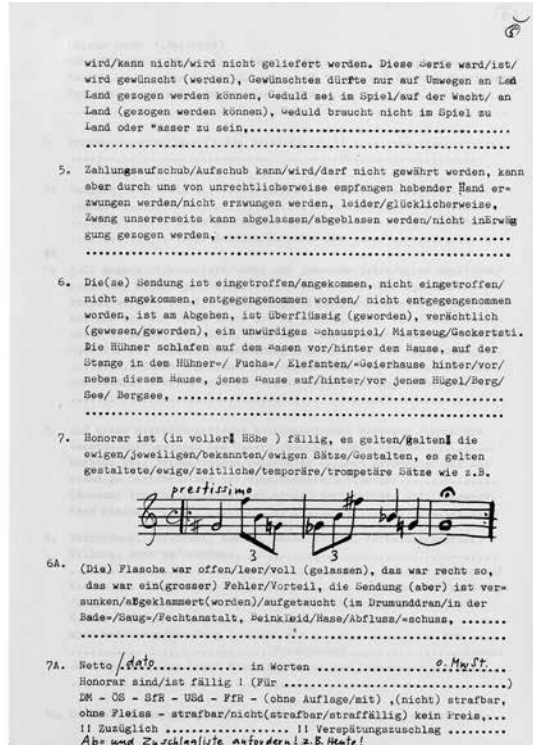


Abb. 30 Dieter Roth und Arnulf Rainer, Ratiobrief 3, Kleinoffsetdruck, 29,7 × 21 cm, edition hansjörg mayer, 1976

(«Militärisch gesprochen war Antonio Vivaldi ein Luftaufklärer»<sup>256</sup>). Bloss Rühm (Klavier und Komposition) und zum Teil Wiener (Musikwissenschaft) haben eine professionelle Musikausbildung genossen. Nichtsdestotrotz machte Attersee als Schlagersänger Karriere und Nitsch tritt, jenseits seiner Aktionen, auch als Komponist gross angelegter Sinfonien in Erscheinung.

Da alle Beteiligten in verschiedenen Medien arbeiten, lässt sich ihre Beschäftigung mit Musik kaum isoliert betrachten. Gleichzeitig war gemeinsames Musizieren aber für die meisten distanziert genug vom eigenen künstlerischen Zentrum, dass hier allfällige Rivalitäten etwas entschärft wurden – wie Wiener anlässlich des *Münchener Konzert* (1974) gegenüber der Presse zu Protokoll gab: «Wir lieben uns sehr, tun uns im Gespräch aber ständig weh. In der Musik können wir verschiedener Meinung sein, ohne einander gleich zu beleidigen».<sup>257</sup> Freundschaft wurde folglich in den Gemeinschaftsarbeiten immer wieder zum Thema, besonders im *Romentalquartett* (1975).<sup>258</sup>

Musik war auch eine gemeinsame Leidenschaft, wie eine Äusserung von Hermann Nitsch deutlich macht: «brus und ich sprachen viel über musik, die musik verband uns sehr besonders interessierte uns der übergang von der spätromantik zur moderne.»<sup>259</sup> Dokumentiert sind solche Gespräche über Musik einerseits auf den Platten von *Selten gehörte Musik*. So mündet das

*Romentalquartett* in ein gemeinsames Anhören und Diskutieren der Streichquartettvariationen über *Der Tod und das Mädchen* von Franz Schubert (Brus: «Das beste, was ich kenne in meinem Hirn!»).<sup>260</sup> Andererseits existieren aufschlussreiche Schriftdokumente, exemplarisch ein Brief von Nitsch: «lieber dieter roth! ich sitze hier bei einem guten wein u spiele gerade op. 132 von beethoven um den richtigen antrieb zu haben dir meinen brief so herzlich zu schreiben wie ich gerne möchte [...]».<sup>261</sup> Rühm hat offenbar einmal für Roth die Liste «meditative klaviermusik» erstellt, die Komponisten wie Chopin, Brahms, Satie, Debussy, Hauer, Cage, Berio und sogar Rühm enthält.<sup>262</sup> Auch Roth führte solche Listen von Künstlern, kurioserweise eingetragen in die alphabetischen Adressverzeichnisse seiner Tagebücher und Agenden.<sup>263</sup> Unter den 1982 verzeichneten Komponisten finden sich auch die von Rühm empfohlenen wieder, vereint mit zahlreichen anderen aller stilistischer Couleurs, oft ergänzt durch konkrete Werkangaben [↗ S. 224].

In den *Gesammelten Werken*, Bd. 39 (1980) veröffentlichte Roth Teile eines eigenhändig redigierten Aufsatzes des Musikpublizisten Ulrich Dibelius über den Komponisten Dieter Schnebel.<sup>264</sup> Auch sonst taucht Musik immer wieder in unerwarteten Kontexten auf, als würde sie von ihm bei allem ständig mitbedacht.<sup>265</sup> Beispielsweise in Steigers kurzlebiger Zeitschrift *Nervenkritik* (1976), in der Attersee, Brus, Nitsch, Rainer, Roth, Steiger und Wiener Texte veröffentlichten – auffällig oft mit Musikbezügen. Oder im dritten *Ratiobrief* (1976) (mit Arnulf Rainer), in dem Musik als terminologisches, zu Kalauern animierendes Reservoir und in Form von Jingle-artig eingeschobenen Fanfaren eine Rolle spielt. [↗ Abb. 30].

Insgeheim versuchte sich Roth sogar als Tonsetzer: Friedhelm Döhl, damaliger Direktor der Musik-Akademie Basel,

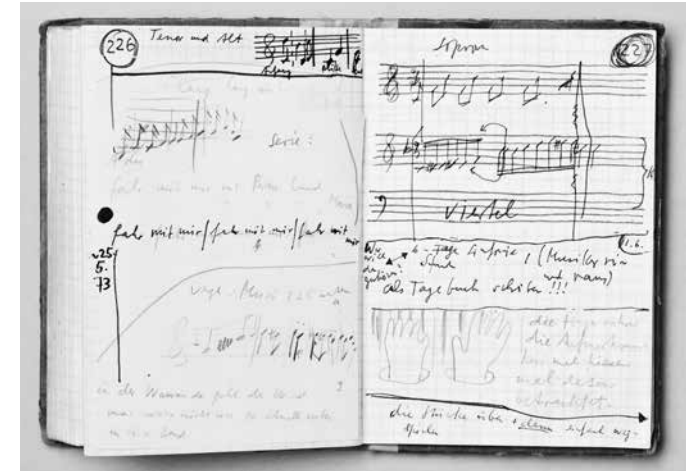


Abb. 31 Tagebuch 1975 mit Notizen, Adressen und Fotos, Ledereinband, XX × XX cm, Dieter Roth Estate

Grösse fehlt!

berichtete, wie sich Roth in einem unbeobachteten Moment an dessen Arbeitstisch gesetzt und eigene «Einschiebsel» aufs Notenblatt komponiert habe.<sup>266</sup> Im Jahr 1975 skizzierte er in seinem Tagebuch mit Worten und rudimentären Noten konkrete kompositorische Projekte,<sup>267</sup> die jedoch unrealisiert blieben [→ Abb. 31].

Woher kommt also Dieter Roths Liebe zur Musik?

## Liebe zur Musik

**MATTHIAS HALDEMANN** Dieter Roth liebte die Musik schon als Kind. Er ging, wie Björn Roth von seinem Onkel weiss, als Sechsjähriger einmal alleine zu einem klassischen Konzert.<sup>268</sup> Auch die Eltern interessierten sich für klassische Musik. So berichtet die Mutter ihren Söhnen 1941 von einem Bach-Konzert.<sup>269</sup> Und mit seinem Vater hörte Roth 1948 im Radio Beromünster Konzertübertragungen von den Luzerner Musikfestspielen, mit Wilhelm Furtwängler etwa.<sup>270</sup> 1957 empfiehlt er den Eltern den *Feuervogel* von Igor Strawinsky anzuhören, Klavierstücke von Manuel de Falla oder Kompositionen von Bartók, Mussorgski, Hindemith, Debussy, Webern und Sibelius.<sup>271</sup> Ihrem «interessanten Sohn» schreibt die Mutter 1965, sie habe sich bei einer Orchesterprobe des jüngsten Sohnes Hartwig gut mit einem Musikstudenten «über moderne Auffassung» unterhalten.<sup>272</sup> 1975 erzählt Roth den Eltern von der Trinksucht Schuberts, der «so arm gewesen, dass er den allerbilligsten Wein in Wien trinken musste», und von Plattenaufnahmen mit seinem Sohn Karl. Er legt «ein Paar Bildchen bei von unserem Achtmannskonzert in einer Kirche in Berlin, vor 2 Jahren. (Wir haben ja Musik gemacht unter dem Motto: Selten gehörte Musik, jetzt sind schon neun Langspielplatten raus.) Im Oktober grosses Konzert mit Radau in Neapel».<sup>273</sup> Dem Vater schenkt er Schallplatten mit Schuberts sämtlichen Klaviersonaten<sup>274</sup> und erhält von den Eltern solche von Bach, seinen Söhnen und von Frescobaldi und Händel.<sup>275</sup>

Nachweislich war Roth in der Zürcher Pension Bergheim seiner Pflegeeltern Betty und Fritz Wyss künstlerisch inspiriert und gefördert worden. In der kleinen Bibliothek eines Mitbewohners konnte er lesen, während ihm ein anderer Bewohner seit Dezember 1943 Klavierunterricht erteilte. Der Junge wollte Dichter oder Musiker werden<sup>276</sup> und zeichnete am liebsten

Mädchen und Dirigenten.<sup>277</sup> Häufig wurde er ins Theater und zu klassischen Konzerten mitgenommen. So berichtet er den Eltern 1944: «Das war wieder mal ein seltener Genuss! Vor kleinstem Publikum in wunderschönem, kleinem Saal, eine grossartige Sängerin, ein phantastischer Pianist, wunderbare Lieder von Beethoven, Schumann, Mahler, Fauré, viele Blumen – ganz bunt, grosser Beifall und Zugaben! Ein Erlebnis für mich.»<sup>278</sup> Und im Dokumentarfilm über den Künstler liest Hilmar Oddsson aus einem frühen Brief von Roth aus Zürich: «Hinterher spielte man noch die vierte Sinfonie von Brahms, so dass ich wohl sagen kann, ein so schönes Konzert noch selten gehört zu haben.»<sup>279</sup>

Wenn die Beziehung zu seinen Eltern wegen ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit, ihrer Strenge, ihrem Unverständnis für seine Kunst und besonders wegen den früheren sadistischen Neigungen des Vaters der Familie gegenüber belastet blieb, bot die gemeinsame Liebe zur klassischen Musik offenbar eine gewisse Verständigung und emotionale Verbindung.<sup>280</sup>

Zu Weihnachten 1941 hatte Roth von der ersten Gastfamilie bereits ein Akkordeon geschenkt bekommen.<sup>281</sup> Später sollte er das Akkordeon und die Harmonika für *Selten gehörte Musik* und *Harmonica Curse* (1981<sup>©</sup>) [→ S. 222] wieder einsetzen. Auch als Verleger von Volksmusik schätzte er das Instrument. Er spielte, wie erwähnt, Trompete in einer Jazzband, nachdem er diese Musik in der Pension Bergheim kennengelernt hatte,<sup>282</sup> und in den 1960er-Jahren auch wieder regelmässig Klavier.<sup>283</sup> Klaviere, Flügel und elektronische Tasteninstrumente befanden sich seit den 1970er-Jahren an mehreren seiner Wohnsitze. Doch wie gut konnte er wirklich spielen? Von verschiedener Seite wird gesagt, er habe das Klavier recht gut beherrscht, besser als die Aufnahmen es vermuten lassen.<sup>284</sup>

Zwei Dinge sind festzustellen. Erstens, wenn der Musikliebhaber und Musikkenner Roth bei *Selten gehörte Musik* als Dilettant auftritt, dann spielt er zunächst eine Rolle. Er mag zwar Autodidakt sein, doch mit der Übertreibung inszeniert er das unprofessionelle Spiel als ein Scheitern. Auch Gerhard Rühm hat das, als ausgebildeter Pianist, so praktiziert. Wenn Roth für seine Kunst von «Camouflage» spricht<sup>285</sup>, dann hat er offenbar auch beim Musikspiel die «Tarnkappe» übergestreift.

**M. ROTH** «Die Verkleidung war überhaupt eine Meisterschaft von ihm»,<sup>286</sup> sagte Attersee über Roth.

**M. HALDEMANN** Hinter der «Maske»<sup>287</sup> des scheiternden Dilettanten verbirgt sich ein sensibler, gebildeter und geistreicher Musikamateur, der im Übrigen auch für die musikalische Ausbildung seiner Kinder besorgt war.

Zweitens interessierte sich Roth für die klassische und romantische Musik bis zur frühen Moderne, auch für Jazz, Volksmusik und Rock, wie Du erwähnt hast. Die Musik-Avantgarde seit den 1950er-Jahren kümmerte ihn aber wenig. Er sass nicht im Publikum der Donaueschinger Musiktage<sup>288</sup> und pilgerte nicht zu den Darmstädter Ferienkursen. Wenn er als bildender Künstler und als Dichter früh Neuland suchte, alle übertrumpfen wollte, den Werkbegriff radikal erweiterte, Tabus brach, auch Kunst und Künstler in Frage stellte und überall an die Grenzen ging, dann wirkt er als Musikamateur eher «konservativ». In *Selten gehörte Musik* wird sogar über die Neue Musik gescherzt. Wiener meint: «Es klingt, als ob's von Kagel wäre.» Roth ergänzt: «Wie moderne Musik».<sup>289</sup>

**M. ROTH** Folgerichtig hat uns Wiener darauf hingewiesen, dass sich die *Selten gehörte Musik* explizit auf bestehende Musik beziehe aber mit neuer Einstellung.<sup>290</sup> Rühm nannte es «Musik über Musik».<sup>291</sup> Roth sagte dazu: «Ich glaube nicht, dass ich ein Revolutionär bin. Ich bin eher das Gegenteil, nämlich einer der zurückschaut und noch mal hinguckt, wo man nichts gesehen hat. Und das noch mal sieht.»<sup>292</sup>

**M. HALDEMANN** Dennoch lässt Roth den Begriff «Neutöner» für seine literarische Innovation gelten und übernimmt ihn sogar.<sup>293</sup> Also kontrastiert der literarisch-bildnerische Neutöner mit dem musizierenden «Alttöner».

Er erinnert mich an sein Künstlervorbild Paul Klee, der sich für Mozart, nicht für die Avantgarde von Schönberg oder Webern, interessierte. In der 9. Ausgabe der von Günter Brus zum 1. *Berliner Dichterworkshop* herausgegebenen Zeitschrift *Die Schastrommel* (1973) findet sich eine Zeichnung von Oswald Wiener, die eine füllige Rückenfigur mit Weste am Klavier zeigt: *EINSAMKEIT MIT KLAVIER*. Unverkennbar ist es Roth. Vermutlich bezieht sich die Darstellung auf Klees ähnliche Karikatur: *d. Pianist in Not* (1909<sup>©</sup>) [s. 193].

**M. ROTH** In Zusammenhang mit Klee und Musik sind auch Roths partiturähnliche geometrische Zeichnungen von 1957

zu sehen, die Titel tragen wie *Zeichnung mit 4er-Rhythmus*, *Zeichnung mit 1-4-1 Rhythmus* und *Zeichnung mit 6er-Rhythmus* (1957<sup>©</sup>) [s. 70].<sup>294</sup> Roth benutzt hier das Prinzip eines «dividuellen» Pulses, der verschiedenen, teils linear progredierenden Metrisierungen unterworfen wird und schliesslich «individuell»<sup>295</sup> überformt wird, so wie es Klee in seiner bildnerischen Formenlehre beschreibt – was übrigens auch auf Roths komponierende Zeitgenossen (etwa Pierre Boulez) sehr inspirierend gewirkt hat.<sup>296</sup>

**M. HALDEMANN** Wenn Du am Anfang dieser Textschleife Roths Unterscheidung von Malerei und Musik zitiert hast, dann fallen mir dabei die musikrelevanten Begriffe «Geschichte» und «memories» auf. Die Musik von Roth und seinen Wiener Freunden weckt doch Erinnerungen an klassische Musik. Am Anfang unseres Gesprächs haben wir von den Hörerwartungen der Zuhörer gesprochen aufgrund der traditionellen Werktitel und der Verwendung klassischer Instrumente. Auch literarisch hat Roth sich nicht nur mit der visuellen Poesie in der Nachfolge von Mallarmé und Apollinaire beschäftigt und Neues dazu beigetragen,<sup>297</sup> er hat sich genauso mit der alten Sonettform eines Petrarca oder Shakespeare beschäftigt. Als Jugendlicher wollte er ein Wilhelm Busch sein,<sup>298</sup> was er als Bühnen- und Filmfigur in gewisser Weise auch geworden ist. Früh las er Schiller, Storm und Hölderlin, danach Rilke, Kraus, Loos, Wittgenstein, Kierkegaard.<sup>299</sup> Und wenn er sich in *Solo Szenen* (1997–1998) zuletzt als Alltagskünstler darstellt, dann schwingen bei der lesenden und schreibenden Figur auch historische Bilder mit vom Eremiten Hieronymus in seiner Studierklausur über den armen Poeten von Carl Spitzweg bis zum kahl geschorenen buddhistischen Avantgardisten à la Johannes Itten und Max Bill. Unauffällig präsentiert sich Roth als «pictor doctus».

Vor diesem Bildungshintergrund sollten wir das Thema seines musikalischen Scheiterns nochmals genauer untersuchen. Schauen wir unter seine Tarnkappe und fragen uns, ob es so etwas wie ein Konzept des Scheiterns in seiner Musik gibt? Welche Bedeutung haben dabei «Geschichte» und «memories»?

## Dilettierendes Scheitern

**M. ROTH** Man könnte sie als Folien sehen, an denen sich das Scheitern spannungsvoll bemisst – vergleichbar den zahlreichen musikalischen Gattungsbezeichnungen (etwa «Lieder», «Sonate», «Unterhaltungsmusik» [→ S. 76, 77], «Barocketüde» [→ Abb. 32]) in Roths Titeln, die spezifische Erwartungshaltungen wecken, aber durch das Werk meist konterkariert werden. Man sei unglaublich gut im Titelfinden gewesen, sagte uns dazu Wiener.<sup>300</sup>

Derselbe hat anhand der Entstehungsgeschichte des vierten Satzes der *Novembersymphonie* (1973) die Gratwanderung einer solchen Kunst des Scheiterns deutlich gemacht: «Der Plan war, «Bagatellen», also irgendwie eben so kurze Fürze zu

machen. Ich hab schon gedacht, das wird schlimm genug, aber es war dann gar nicht schlimm, sondern es war in einem anderen Sinn schlimm, als ich erhofft hatte: Es war nämlich nicht provozierend, sondern es war unglaublich fad. Weil wir ja die Instrumente nicht handhaben konnten und nicht so wilde Töne hätten erzeugen können oder wenn ein wilder Ton kam, dann war das Zufall. Und da haben wir dann aufgehört am Abend oder in der Nacht, und dann sind wir wohl ins Exil [d.i. Wieners Restaurant] gegangen und am nächsten Abend haben wir wei-

tergemacht oder am Nachmittag, und da hat er [D.R.] gesagt: «Ich habe eine Idee. Wir machen eine weitere Spur, lassen das so wie es ist und machen einen Kommentar, wie scheisse das ist.» Da haben wir gesagt, «that's it!»<sup>301</sup>

Roth hat seinerseits anhand der (beispiellos als «Ge-Schichte» konzipierten) *Scheisse*-Bücher erläutert, dass «trying to be bad»<sup>302</sup> gerade sein Gegenteil hervorbringen kann: Einerseits indem das Scheitern glückt, also unverhofft Qualität erzeugt; andererseits indem solch ein drastischer Werktitel quasi als «Ambitionskatastrophische Tragödie»<sup>303</sup> die Erwartungshaltung des Rezipienten dahingehend herunterschraubt, dass «you can put the misconstructured stuff in there»<sup>304</sup> – wodurch paradoxerweise auch alles wieder stimmig wirkt. In der Folge vergleicht

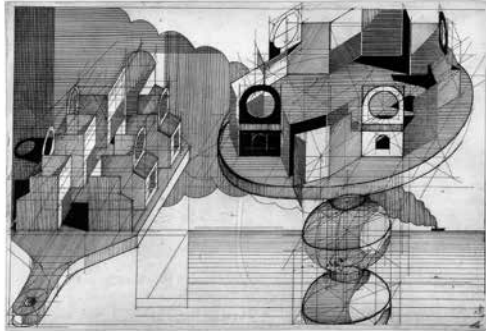


Abb. 32 *Barocketüde 1*, Ätzradierung auf Büten, fotomechanische Reproduktion einer Zeichnung, 56 × 81 auf 78 × 98 cm, 1971, Dieter Roth Foundation, Hamburg

Roth das Konzept des Scheiterns mit einem Fallschirm, der sich sogar bei seinem schlechten Klavierspiel bewähre: «the piano is the worst. But now this is not true any more... [...] there's, I think it's like a parachute... . I've built-in parachutes in all the fields, and whenever I try to really drop now, there's a poof! – it opens – and somebody says «great!», and this is the signal for the parachute to open, I feel. It sounds rather ridiculous, doesn't it, but it's true, it's my destiny. [Interviewer:] So you have not yet succeeded in failing? [Roth:] I will not.»<sup>305</sup> Er scheitert also beim Scheitern!

**M. HALDEMANN** Wobei ich hier auch einen ironischen Ton heraushöre.

**M. ROTH** Absolut! Trotzdem entwickelte Roth auch hierin eine Art Ehrgeiz, bezeichnete seine Beziehung zur Musik als «ehrgeizige»<sup>306</sup> und eiferte mit einem «Elan nach unten»<sup>307</sup> im «Selbsternekenkönnenmögen»<sup>308</sup> quasi reziprok klassischen Vorbildern nach: «wie die Brüder Karnowski oder Kantarski oder wie die heißen [gemeint ist das legendäre Klavierduo Alfons und Aloys Kontarsky], wollten wir [D.R. und Emmett Williams] rumreisen und bisschen Plakate drucken lassen und Klavierkonzerte geben.»<sup>309</sup> Zwar sei ein grosser Pianist ein «Arschloch»,<sup>310</sup> doch habe er «immer die klassischen Typen beneidet, die so gut Klavier spielen können. Ich wollte auch gut Klavier spielen können. Es gelang mir nicht. Deshalb habe ich das Nichtkönnen etabliert. Jetzt ist das Nichtkönnen gesucht. Alle machen das nach.»<sup>311</sup>

Konsequenterweise musste sich Roth von *Selten gehörte Musik* distanzieren: «Mein Ideal wäre, eben wirklich schlecht zu spielen. Wenn man so zusammen ist, dann brütet sich immer irgend so ein warmes Ei aus. Es wird doch immer schön. Überzeugend. Schlagend»,<sup>312</sup> denn «wenn 6–10 talentierte Leute Lärm machen, fällt der Einzelne nicht mehr auf (braucht kein Lampenfieber zu haben)».<sup>313</sup> Roth schwebt vielmehr die Überwindung der «Angst zu gefallen»<sup>314</sup> vor, «ich möchte so richtig Scheisse machen, so ganz trübe dumme. So ein Klavierabend und dann sagen, hier kommt der grosse Virtuose Soundso und dann setze ich mich dahin und dann sind 1.000 Leute da und erwarten jetzt – dann kommt nur so irgend was ganz Dämliches. Und zwar muss man dann merken, dass ich gar nicht besser kann.»<sup>315</sup> Man denke sich dann, «der kommt ja an Mozart gar

nicht ran und an Schubert oder so.»<sup>316</sup> Dies bewirke eine Art kathartischen Effekt im Publikum, da sich dieses in derselben Situation wie er befinde, also auch nicht spielen könne.<sup>317</sup>

**M. HALDEMANN** Als Zuhörer konnte ihn nicht nur die Musik von Schubert, sondern auch das naive Spiel von Laien und Kindern zu Tränen rühren, sei es ein Orgel spielender Farmer in einer kleinen isländischen Kirche, eine slawische oder schweizerische Volksmusikgruppe, eine Schumann spielende Basler Sammlerin, eine geistig verwirrte Klavierspielerin oder das Enkelkind beim Vortrag in der Musikschule.<sup>318</sup>

**M. ROTH** Die hohe Sensibilität dieses Themas wird in seinen folgenden Worten deutlich: «WENN UNS DER LAUT ZUKOMMT VON KINDERN ... Wir (wer ist das?) hören Laute von Kindern weit herkommen. Der Laut des Kindes ist die Rede des Kindes, die Rede des Kindes ist Gesang. Kommt uns, den Erwachsenen, Kinderlaut zu?»<sup>319</sup> Sicherlich kommt Roths Kunst des gewollten Nichtkönnens keinesfalls «Kinderlaut zu», ist sie doch ein höchst reflektiertes Artefakt und setzt deshalb vom Künstler und von seinem Zuhörer kreative Akte voraus, also letztlich wiederum ein bestimmtes Können oder Einfühlungsvermögen. Dabei vermag gerade der hanebüchene Rekurs auf vertraute Schemata selbige aufzuheben. Laut Wiener werden «[...] 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).»<sup>320</sup> Rezeption als Produktion – daran war das Gründungstrio *Selten gehörte Musik*, also Roth, Rühm und Wiener, spürbar interessiert.

Auf einem Blatt, betitelt mit «Musideen», skizzierte Roth, wie er die Zuhörerperspektive auf ein musikalisches Repertoirestück künstlerisch thematisieren möchte: «Brahms, die 3. (mit Althorn) begleitend (mit mehr. versch. Instr.)? | den Zuhörer machen | (wie er – d. Zuhö. – mal mitmacht | mal abschweift | mal gegenwirkt | u. andre Aufnahmen verwandeln?»<sup>321</sup> [→ Abb. 33]

**M. HALDEMANN** Ebenso hängt mit dem Nichtkönnen eine kindliche Entdeckerfreude, das Ausprobieren von Neuartigem und

die unverstellte Empfindsamkeit zusammen. Oft verwendete Roth Kinderspielsachen in seinen Werken und bezeichnete die künstlerische Praxis überhaupt als ein «Spiel». <sup>322</sup> Auch für sein Vorbild Klee ist die intensive Beschäftigung mit kindlicher Kreativität kennzeichnend. Womöglich hatten Hochbegabte wie Klee, Picasso und Roth eine besondere Sehnsucht nach kindlicher Kreativität, weil sie gar nie wie «Kinder» zeichneten und malten, sondern als Imitatoren von Erwachsenen: «Das wäre doch ein tolles Ding, wenn uns jede elitäre Technik abhanden käme. So wie als Kind könnten wir dann wieder anfangen.»<sup>323</sup> Ausserdem war Roths Kindheit von Gewalt, Diktatur und Krieg geprägt gewesen, was ihn zeitlebens bedrückte. Künstlerisch musste er das «verlorene» Kind in sich also erst entdecken. Der spätere Austausch mit seinen Kindern und Enkelkindern hat ihn inspiriert und beglückt.

Wenn Roth in seiner Bildkunst, anders als bei der Musik und Dichtung, zunächst kaum historische Grössen anvisierte und erst zum Schluss einen Bild-Dialog mit Cézanne einging, sollten seine bildnerischen Arbeiten ab 1977 zu tönen beginnen und sich strukturell der Musik angleichen. Das zum Zeitpunkt, als er mit *Selten gehörte Musik* eben aufhörte. Er wechselte also von der performativen zur objektbezogenen Musik. Generell tragen die neuen Akkumulationen nun die Erinnerung an ihre Entstehungsgeschichte in sich und sind wie Musikwerke temporale Ganze aus Teilen: «pieces of a piece of painting». Auch ohne expliziten Geschichtsbezug erweisen sich die Vielfachschichtungen materiell als: «Geschichte». Obwohl sie mit ihrer Materialfülle das schiere Gegenteil der «tönenden Form» sind, erzählen auch sie vom Werden und Vergehen. Die hybride *Splittersonate* (1976–1994<sup>®</sup>) als Notation-Bild-Text-Collage ist das Exempel von «pieces of a piece of art» [→ S. 296, 297]. Sie ist tagebuchartig mit der Alltagsgeschichte des Autors verknüpft,

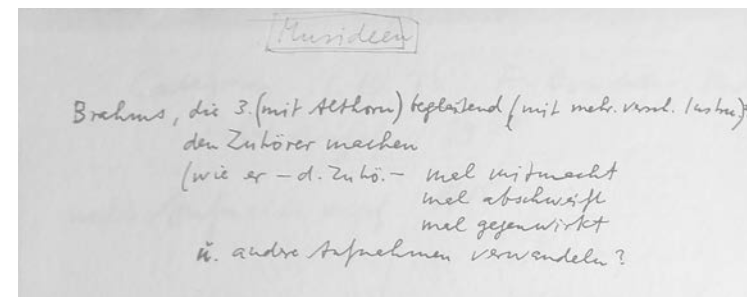


Abb. 33 Notizblatt  
«Musideen», o. J.,  
Dieter Roth Estate

die sich in «viele Kleinideen & -Unternehmungen [...] zersplittert hat».<sup>324</sup> Die Musik-Erfahrung hat Roth folglich zum rück-schreitenden «Alttöner» der Bildkunst gemacht. Für Avantgardisten wie John Cage oder Marcel Duchamp hätte er deshalb als ein «Bismarckischer Schmierfink» aus dem 19. Jahrhundert angesehen werden können, meinte er.<sup>325</sup> Auch vom etablierten Musikbetrieb distanzierte er sich und hörte sich ab 1982 angeblich kaum noch Musik aus dem Radio oder ab Platte an: «Kann seit einigen Jahren (2?) die sonst mit Tränen gehörte Musik nicht mehr aushalten (manchmal noch, wenn betrunken). Male mir beim Hören dann die mit ausdauernden, gesunden aber hart-ehrgeizigen, mir nicht wohlgesinnten Menschen besetzte Musikmach-Maschinerie aus, erinnere Gespräche mit Musik-Profis, gelesene und gehörte Interviews der Durchführer und Hochhalter des Etablierten und Akzeptierten, meine Angst vor Ihnen von Jugend auf, vergleiche mit mir selbst, male mir aus wie selbst als ein solcher erscheine [sic], und gerate in Scham. Kann mich jedoch mit meinen eigenen Anstrengungen auf dem Gebiet nicht trösten da sie – in solchen Momenten als Ressentimentsprodukte ansehe.»<sup>326</sup>

**M. ROTH** Das scheint mir ein entscheidender Punkt: Roths öffentliches Scheitern hat nichts Märtyrerhaftes, das Pathos gewisser Aktionisten geht ihm völlig ab. Sein Agieren ist vielmehr begleitet von ganz persönlicher Scham.

**M. HALDEMANN** Wobei die Aktionisten in *Selten gehörte Musik* auch ohne Pathos agieren oder es ironisieren. Neben der Scham spielen eine anarchistische Lust, ein diebischer Schalk und eine Tragikomik beim öffentlichen Scheitern mit, was sich bei Roth mit zunehmendem Alter allerdings abbaute.

**M. ROTH** Verschiedene Zeitzeugen der Konzerte haben übereinstimmend den Eindruck geäußert, dass Roth auf der Bühne nicht wohl war.<sup>327</sup> Er selbst bezeichnete «EIN WENIG ANGST»<sup>328</sup> als gerade inspirierend und nannte sogar «ANGST»<sup>329</sup> als Wort, das seine schöpferische Arbeit am besten bezeichne. Dabei plagte ihn nicht nur die Angst vor den Konzertauftritten; 1986 hielt er in seinem Tagebuch auch eine «Angst vor d. Konzert-nichtmitmach»<sup>330</sup> fest, als er «mangels Fähigkeit zur direkt unterhaltenden Musik»<sup>331</sup> der Veranstaltung *Attersee und seine Freunde* kurzfristig fernblieb.<sup>332</sup>

Ebenfalls Mitte der 1980er-Jahre thematisierte Roth sowohl Scham wie Scheitern in seiner *Splittersonate*. Sie muss «prima vista» gespielt werden, wie er in einem Brief an Attersee, der Teil der Partitur geworden ist, ausführt.<sup>333</sup> Dabei könne man die Tempi frei wählen und «vielleicht sogar mehr als eine Version spielen?»<sup>334</sup> Ein Scheitern ist jedenfalls angesichts des kryptischen Notentexts vorprogrammiert – was bei einem gut gemeinten Interpretationsversuch (privatim) von Friedhelm Döhl prompt passierte<sup>335</sup> und sowohl Roth wie Döhl nachträglich mit Scham erfüllte.<sup>336</sup>

Roth thematisiert in dieser Partitur aber ebenso sein eigenes Leiden unter diesem Unvermögen. Im 51. Splitter kommentiert er sein Musiknotat mit den Worten: «das kommt eim nur nicht doofohr, weil man nix kennt. | nix einbildet (ni wie Moz[art].)». Im 88. Splitter protokolliert er sein Scheitern, da ihm die Tonart zu schwer sei. Daneben versucht sich Roth aber kompositorisch am Höchsten, experimentiert mit Rätselkanons und Tonalphabeten, parodiert sich durch das Repertoire und erdenkt sich gar eine «Retro-Sonate | (Gegenteil des jeweils – taktweise? – | Erwarteten[.]».<sup>337</sup> Roth will dies «mit bekannten Sonaten machen: | Beethoven – Schubert = Kempff[f] – Brendel und noch Kombinationen».<sup>337</sup>

**M. HALDEMANN** Zur gleichen Zeit sinniert er über seine Musik-Bibliothek: «Musikbücher in die Nähe der Schallplatten gebracht, um mitlesen zu können (vor ~ 8–10 Jahren angefangen); gemerkt, dass die Zeit zum Üben (um flüssig mitlesen zu können) nicht habe. Zunächst Beschränkung auf Mitlesen kleiner Besetzungen (Streichquartette), dann ganz aufgegeben (vor 2–3 Jahren); das Aufgeben fiel umso leichter oder umso weniger schwer, je weniger mir die komponierte Musik ein Mittel den Ehrgeiz zu befriedigen (Mitreden können über die Berühmten), und je mehr Trost woanders suchen (musste) muss. Seit 2–3 Jahren tröstet es (auch) nicht mehr die üblen Lebensläufe und das Unglück gewisser Berühmter zu lesen, da klar wird: «Ich bin sie nicht». Besonders zuwider mehr & mehr der Ton, die Sprache, die Bilder, die Vergleiche, das Wertsystem der Musikbücher & -biografieschreiber. Bedenke oft die Befreiung von dieser Bibliothek, schaffe es (noch) nicht [...]»<sup>338</sup>

Bald sollte er sich davon tatsächlich trennen.<sup>339</sup> Wenn er nun an eigenen Musikwerken arbeitete, bekamen seine Erinnerungen an die «oft gehörte Musik» eine konstitutive Funktion:

Aus dem Gedächtnis spielte er, was er nicht mehr hörte.

Schliesslich formulierte er kurz vor dem Tod, in anderem Zusammenhang freilich, den für ihn zutreffenden Satz: «So was wie ein Echo von früher. Ein undeutliches Echo von irgendetwas, was da mal gewesen ist.»<sup>340</sup> Musizieren als Erinnerungsarbeit also, als ein inneres Hörecho sozusagen, als Hörbarmachen des Hörens.

**M. ROTH** Roth meint vielleicht sein Klavierspiel, wenn er von einem «Erinnerungs- und Hoffnungspiano»<sup>341</sup> schreibt. Dies verdeutlicht auch die Struktur der *Splittersonate* – ein Werk des rastlosen Übergangs, viele Splitter dokumentieren nicht nur Roths ständig wechselnde Aufenthaltsorte, sondern entstehen auf der Reise, im Flugzeug.<sup>342</sup> Bezeichnenderweise hat Roth von dieser Partitur ein persönliches «Reise- und Arbeits-exemplar»<sup>343</sup> hinterlassen. Auch werkimmanent ereignet sich eine Odyssee, geprägt vom Vergessen und Wiederentdecken, Erinnern, neu Anknüpfen, Kopieren, Variieren, Überschreiben, Collagieren.

**M. HALDEMANN** Odysseus hat er, mit Hinblick auf sich selbst, als «im Mitteleuropäischen Unrat watender Garbage Man» bezeichnet.<sup>344</sup> Ist seine unentwegte Reisetätigkeit zwischen den weit entfernten Wohnsitzen und Arbeitsorten nicht auch eine «Odyssee»? Die er auf der ewigen Heimatsuche mit *Lorelei*, *die Langstreckensonate*, *Harmonica Curse* oder *Splittersonate* musikalisch behandelte?

**M. ROTH** Mir kommt es jedenfalls so vor. Besonders faszinierend ist, wie diese äussere Bewegung mit einer inneren korrespondiert: So wie sich Roth beispielsweise in *Lorelei*, *die Langstreckensonate* (1978<sup>®</sup>) gerne über die Tastatur schrittweise durch den Tonraum tastet und dabei seine musikalischen Gedanken frei mäandrieren lässt, so ist das «kompositorische» Prinzip der *Splittersonate* die freie assoziative Fortspinnung. Das kann auch auf die Dramaturgie eines einzelnen Splitters einwirken: Im 88. Splitter wird beispielsweise der kontinuierliche Alkoholkonsum mit einer klassischen Motiventwicklung auskomponiert – jeder Drink eine weitere Variation. Im 70. Splitter durchschreiten die gesungenen Worte «niemand weiss wann die stund[-]de kommt da er sterben muss –» chromatisch die volle Oktave und übertreten diese Schwelle mit einem letzten entscheidenden Schritt, nun jedoch silbenlos, die Stimme

verstummt; das darunter geklebte Polaroid zeigt dasselbe Notenblatt auf einem zum Stilleben arrangierten Tisch liegen, doch der Stuhl bleibt leer ... Kurz vor Schluss der Sonate bringt eine Tenorpartie die ganze Ambivalenz einer Kunst des Scheiterns endlos kreisend auf den Punkt. Unter dem Titel «der Irrtum» wird gesungen: «niemals bin ich gut gewesen niemals | bin ich gut gewesen niemals bin ich | gut gewesen nie».<sup>345</sup>

Das führt mich wieder zurück zum Amateur. Roth sagte einmal: «Ich habe Klavier gespielt immer, aber ich habe es nicht gewagt, jemandem das vorzuspielen. Das war eben eine ganz andere Sache. In Musik bin ich nie Avantgarde gewesen, ich war immer nur so der ... der ... erstensmal der Liebhaber der klassischen Musik und dann der Möchtegernzerstörer.»<sup>346</sup> Er habe immer improvisiert, «kleine Tricks habe ich mir im Laufe der Jahre angeeignet. Wo immer Klaviere standen, habe ich dann gespielt, nicht? Wenn niemand dabei war. Habe mir so eine gewisse Fingerfertigkeit angeeignet. Also für meine eigenen Zwecke. [...] Ich hätte schon gern da mitgemacht, ich wäre gern ein Komponist gewesen, aber das konnte ich ja nicht, das war alles verbaut von meinen Ideen, die ich von der Musik hatte. Ich habe gedacht, Musik ist etwas, was man lernen kann, wo man gewisse Prinzipien anwendet und so. Dabei habe ich nicht bedacht, dass sie ja auch frei ist.»<sup>347</sup>

In seiner Lehrtätigkeit in Providence benutzte er wohl deshalb unter anderem Musik gerade zur Befreiung<sup>348</sup> seiner Schüler, wie Malcolm Grear beschreibt: «He gave each student fifty cents and told them to go buy a book. [...] He then said: <Take the book and build a tower.> [...] So they were building their towers and he stopped them. They now had to take words from the pages used on the tower and with these words they had to construct a piece of poetry. Then, they had to turn the poem into a piece of music. Finally, he asked the students to make symbols for the music notes, build a musical instrument, and play a concert. I swear to you that every student thought they were Mozart. It was incredible, they got so into it.»<sup>349</sup> Roth selbst erzählte: «Ja, zum Beispiel in Providence, wo ich Grafik-Design, also Grafik hätte unterrichten sollen, da haben wir Musikinstrumente gebaut. Da habe ich vom Vorgänger [...] in einer Schublade sechzig, siebzig Diapositive gefunden [...]. Und da war auf jedem ein anderes Inserat drauf. [...] Und dann habe ich [...] jedem [Studierenden] eines der Bilder von diesen Diapositiven gegeben und habe gesagt, sie sollten doch, wenn sie wollten, ein Instrument bauen,

das so ähnlich aussieht wie das, was auf dem Bild ist, etwa so tönt. Da haben die das gemacht. Nach zwei, drei Wochen sind da riesige Möbel gekommen, sauschöne Sachen dabei. Und dann haben wir eigentlich das ganze halbe Jahr, das ich für den Unterricht hatte, nur Musik gemacht und alles aufgenommen.»<sup>350</sup>

**M. HALDEMANN** Die musikalische Befreiungsmethode seines «Nichtunterricht als Unterricht»<sup>351</sup> hängt mit dem Scheitern zusammen. Die Befreiung vom einen bedeutet das Scheitern beim anderen. Im fremden Gebiet macht man unweigerlich Fehler. Wie kann man damit kreativ umgehen? Mir kommt Hermann Nitsch in den Sinn, der auf Einladung von Roth in Reykjavík einen Musikworkshop mit Kunststudenten machte.<sup>352</sup> Daraus entstand *ISLAND: eine sinfonie in 10 sätzen*, die Roth als Schallplatte produzierte und verlegte. In *A Diary* (1982) sieht man, wie er in der Wohnung die Schallplattenkassetten auf dem Tisch vor seinem Klavier zusammenstellt und dazu Klaviermusik von Mozart hört [r.s.290–291].<sup>353</sup> Zuvor hatte er eine Tournee des «Nitsch-Orchesters» ermöglicht, die in der Musik-Akademie Basel startete.<sup>354</sup> Das in seinem Tonstudio Bali von Nitsch und Björn Roth für die Schallplatten bearbeitete Material ist



Abb. 34 Hermann Nitsch, *Triptychon* (Detail), Öl und Acryl auf Leinwand, 1983, Courtesy Nitsch Foundation

Wieso hier wieder Courtesy??

ergibt sich eine weitere Verbindung zu Nitsch. Dessen amorphe Komposition *ISLAND: eine sinfonie in 10 sätzen* wird zur abstrakten, «informellen Musik», die den performativen Schützbildern nahe kommt [r Abb. 34]. Mit der Abstraktion ihrer Musik wird das Scheitern bei Nitsch wie Roth produktiv: Differenzen, Verschiebungen, Ungenauigkeiten, Formlosigkeiten ergeben etwas unkontrolliert Neues.

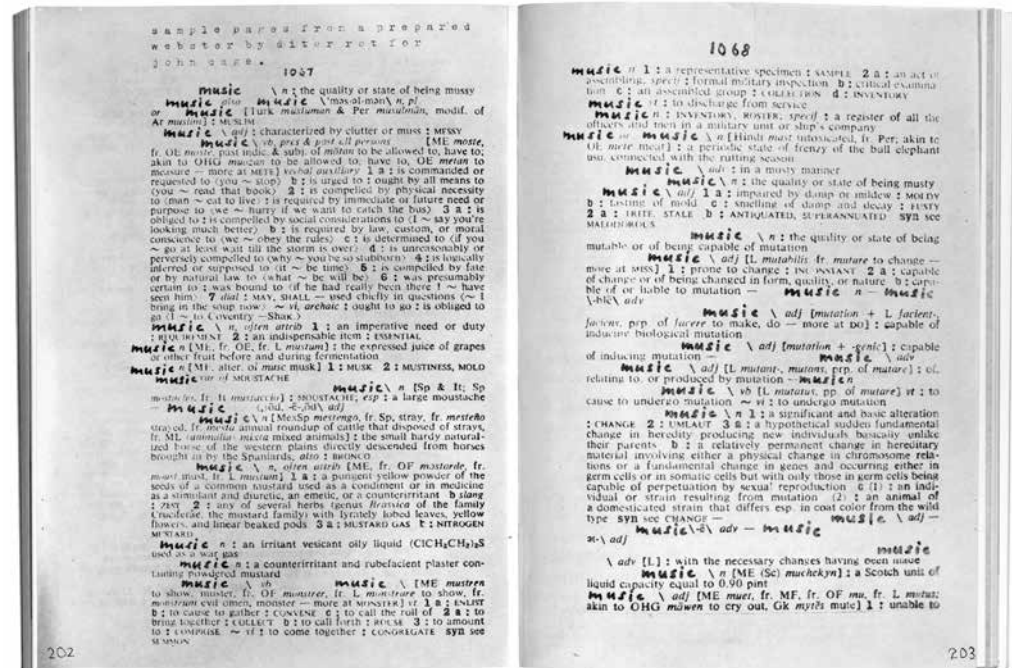


Abb. 35 «prepared webster by diter rot for john cage», in: *Gesammelte Werke*, Bd.18, edition hansjörg mayer, 1971

**M. ROTH** «Informelle Musik» ist ein von Theodor W. Adorno «belasteter» Begriff<sup>357</sup> – dessen auslösendes Movens, die europäische Rezeption der New York School um John Cage, aber tatsächlich parallel auch auf Roth nachhaltig wirkte. Seinerseits damals in Amerika weilend suchte er den Kontakt zur dortigen Musikavantgarde und hat für seine Studierenden Konzerte mit Künstlern wie Nam June Paik und Charlotte Moorman organisiert; er schrieb dafür sogar ein Stück, ein *Tonalfabet* [r.s.72], eingeflossen in die *Splittersonate*, Splitter No.17–20.<sup>358</sup> Roth ist auch in Cages Anthologie *Notations*<sup>359</sup> mit einer *Symphony (No.1) From the Old World* (1966) vertreten<sup>360</sup> und widmete dem Erfinder des präparierten Klaviers einen *prepared webster by diter rot for john cage*<sup>361</sup> [r Abb. 35].

In der *Anthology*<sup>362</sup> [r Abb. 62] von La Monte Young taucht Roth (als Dichter) auf. Er hat den Komponisten in seiner New Yorker Zeit fast täglich besucht und seinem Musizieren zugehört, auf das er geradezu «ekstatisch, euphorisch»<sup>363</sup> reagierte: «Die Musik war herrlich, die war unglaublich schön. [...] Da

haben sie so am Nachmittag um 6 oder 7 Uhr angefangen und bis in die Nacht um eins gespielt. Sind immer aufgeregter gewesen. Ganz verrückt.»<sup>364</sup> Roth beschreibt die dabei über Stunden gemeinsam ausgehaltenen und nur leicht changierenden Akkorde: «Der erste Eindruck ist der [des Kontemplativen], aber wenn man sich hineinhört, ist natürlich die innere Struktur ganz kompliziert und verrückt und es geht so viel vor sich, die arbeiten da gegeneinander und so. [...] ich glaube ein Jahr lang wollte er jeden Tag zwei, drei Stunden spielen mit seinem Quartett [...]. Und das Prinzip war, nicht den Ton zu spielen, den der andere schon besetzt hält. Da gab es manchmal so Kämpfe, einer ist mal auf diesen Ton ausgerutscht und wollte da mal hingehen und versuchen, wie lange der Andere das noch aushält, bevor er weicht, der Andere, der schon vorher da war. Und das gibt dann einen unheimlichen Strudel, wenn 5 Personen das noch machen. [...] Ja und dann haben sie manchmal ein bisschen gewechselt, ein bisschen hoch oder dann ... das dauert ja glaube ich manchmal lange, bis du merkst, welcher Ton unbesetzt ist. Also habe ich es jedenfalls nie gemerkt, aber die mit ihrer Übung werden das schon gemerkt haben. Das dauert eine gewisse Zeit, und bis sie sicher sind, dass sie dahingehen können, weil es frei ist, hat sich der Andere vielleicht schon entschieden, dann gehen zwei oder drei auf denselben Freiton aus, weil immer nur zwei oder drei frei waren und 5 oder 6 waren besetzt, nicht? So und diese Strudel, wenn man lange zuhört und tagtäglich, und wochenlang, als Zuhörer, dann merkst du wie unheimlich lebendig das ist. Man denkt, das ist eintönig, aber wenn du da reinhörst, wirst du ganz aufgereggt. Denn dann merkst du ja, wie die Leute da strudeln. [...] Voller Neid habe ich da gegessen.»<sup>365</sup>

Wenn Goethe den Dilettanten definiert als «einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und geniessen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will»,<sup>366</sup> so kann man mutmassen, dass Roths Neid ein Beweggrund gewesen sein mag, sich nach seiner Rückkehr nach Europa wiederum aktiv als Musiker zu betätigen – wenn auch in völlig anderem Sinne als La Monte Young<sup>367</sup> und, nun mit kulturell nahestehenden Künstlern spannungsvoll kooperierend,<sup>368</sup> bald anderweitig von Neid und Rivalitäten geprägt ...<sup>369</sup>

**M. HALDEMANN** In Wien und Berlin fand er für dieses Musizieren die kongenialen Partner mit verschiedenartigen Erfahrungen, Kompetenzen und Ideen. Seine Kinder, die mit *Selten*

*gehörte Musik* aufwachsen, sollten dann «ganz natürlich» mit dem Vater musikalisch kollaborieren.

**M. ROTH** Im Keim verraten Roths Beobachtungen über die Kunst von La Monte Young jedenfalls wichtige Merkmale seiner eigenen späteren Musikpraxis: Das beinahe ritualisierte tägliche Musikspielen über Jahre, die langen Konzertdauern bis in die Nacht hinein, der Charakter des «Halböffentlichen» dieser Konzerte, das Eintönige, das aber mit seiner «verrückten inneren Struktur» ganz aufregend wird, und dann das Kollektiv, wo «so viel vor sich geht», die «gegeneinander arbeiten», «kämpfen», «ausrutschen» und doch irgendwie gemeinsam «strudeln».

Roths musikalische 1970er-Jahre sind dann geprägt von ähnlich aufregenden Kollaborationen. Brus beschreibt im gemeinschaftlich entstandenen Programmheft zum *Berliner Konzert* (1974) [1. S. 203] ihr Beisammensein als «Grundakkord»,<sup>370</sup> ein «Zusammensein der deliriengeschulten Meister»,<sup>371</sup> «allein, zu zweit, zu siebent, mit Lauschern, ohne Lauscher. [...] Jeder einzelne davon spiegelt eine gigantische Symphonie aus selbstleibschluchtigen Tönen. Treffen diese Ballungen aufeinander, so wird selten gehörtes noch seltener: es wird unerhört.»<sup>372</sup>

**M. HALDEMANN** «Unerhörte Ballungen» ist gut! Beim Versuch über Roths dilettierendes Scheitern drohen wir doch selber zu scheitern. Ich schlage daher vor, den Knäuel wieder etwas aufzufädeln.

Indirekt haben wir angedeutet, dass Scheitern, Dilettieren, Erinnern und Kollaborieren bei Roth miteinander verknüpft sind. Deine Analyse der *Splittersonate* hat gezeigt, dass das Scheitern wirklich eine komplexe, «unerhört geballte» Sache in jedem Einzelwerk darstellt. Das Roth'sche Scheitern schliesst das «Möchtegernzerstören», Dilettieren und Erinnern ein. Es hat ferner eine metaphorische und historische Dimension. Das Kollaborieren wiederum ist eine erweiterte Form des Scheiterns, weshalb wir es einstweilen noch ausklammern.

Wir haben ferner zwischen der Erinnerung von Autor und Rezipient unterschieden. Roth erinnert sich beim Spiel an eine bestimmte Musik und gibt sie vage wieder. Der Zuhörer glaubt sich an Gemeintes zu erinnern und bemüht sich um gedankliche Vervollständigung. Doch bereits sind neue Splitter ausgestreut worden, die es einzusammeln und zu «kitten» gilt. Man hört also nicht nur passiv zu und lässt einen «tönenden» Film

an sich vorbeiziehen. Vielmehr hört man bei der löchrig vagen und informationsdichten Musik aktiv mit. Wiener interessiert besonders dieser Wahrnehmungs- und Sinngebungsaspekt von *Selten gehörte Musik*, worauf wir noch eingehen.

Im Zusammenhang des Dilettierens haben wir die Begriffe Amateur und Autodidakt bisher unscharf gebraucht. Roth und seine Freunde verwendeten den Begriff «Dilettieren». Ein Dilettant unterscheidet sich allerdings nicht grundsätzlich vom Amateur.

**M. ROTH** Aber der Begriff des Dilettanten ist heute eindeutig pejorativ besetzt. Gerade in der Musik sind die Begriffe Amateur und Dilettant – wenngleich weniger vom künstlerischen Resultat – in der äusseren Bewertung ihres Tuns eindeutig zu unterscheiden: Es gibt unzählige «Amateurorchester»; als selbsternannte Dilettanten fallen mir dagegen nur wieder künstlerische Könnern ein, die mit dem Begriff eine bestimmte ästhetische Haltung verbinden: Die *Portsmouth Sinfonia*<sup>373</sup> mit Gavin Bryars und Brian Eno oder Wolfgang Müllers *Geniale Dilletanten*<sup>374</sup> – kaum überraschend gibt es bei beiden Projekten Verbindungen zu Roth oder seinen Mitmusikern.

**M. HALDEMANN** Hat der Autodidakt sich seine Fähigkeiten als Laie selber angeeignet, können Dilettanten und Amateure durchaus geschult sein. Sie üben ihre Tätigkeit nicht beruflich aus, sondern aus Liebe und zur Freude. Seit der Antike und bis 1800 gehörten sie vornehmlich der humanistisch gebildeten Aristokratie an. Heute wird man jedoch «Dilettant» genannt, wenn man etwas nicht richtig beherrscht. Diese Ambivalenz des Begriffs passt doch zu den gebildeten Exponenten von *Selten gehörte Musik*, die mit Freude und Inbrunst, aber völlig unseriös vor zahlendem Publikum «herumpfuschen»! Wenn sie ihren Blasinstrumenten mit Mühe und Anstrengung erste Töne entlocken, betonen sie das anfängerhafte Nichtkönnen. Wie Kinder spielen Nitsch und Steiger auf Ratschen oder kleinen Flöten und konterkarieren im *Berliner Konzert* das expressive «Klagegeheul» der Kollegen. Überhaupt scheint mir das Kindlich-Naive, bisweilen auch Infantile, hier ein wichtiges Thema in Verbindung mit dem Dilettieren zu sein.<sup>375</sup> Oft werden Kinderspielsachen und Kinderinstrumente auch in Roths Assemblagen und Multiples eingesetzt, so die Kinderelektroorgeln im *Keller-Duo* (1980–1989<sup>©</sup>) [↗s.303]. Rühm ist dagegen ein Klavierprofi, was man bei aller Verstellung dennoch hören kann.

Der Autodidakt Attersee hat eine ganz persönliche «Handkantenschlagtechnik» für das Klavier entwickelt.<sup>376</sup> Als erfolgreicher Schlagersänger besitzt er eine markante Gesangsstimme. Ebenso Wiener, der als ehemaliger Jazzer auch das Saxophon beherrscht. Und Roth hat sich ab den 1960er-Jahren Spieltricks für das Klavier angeeignet und versteckt sich unter der Tarnkappe. In seinen Klavierarbeiten agiert er unsicher wie ein Autodidakt, obwohl er Klavierunterricht erhalten und sich in Musiktheorie und Musikgeschichte ausgekannt hat.

**M. ROTH** Hiervon scheint ein Dialog zwischen Roth und Wiener in der *Novembersymphonie* zu handeln. Wiener sagt da über Roth: «Er will es unterbieten, er will alles unterbieten» und fährt fort: «Der Dieter ist ein Schuft!» Roth entgegnet: «Ich möchte mal wissen, was das Schuftige an mir sei, das möchte ich mal wissen.» Wiener: «Das Schuftige daran ist, dass du genau so falsch bist wie alle anderen, aber eine Masche gefunden hast, diese Falschheit als Ehrlichkeit erscheinen zu lassen. Wenn ich spreche, da merkt jeder Trottel, dass das falsch ist [...], aber bei dir glaubt man's!» Roth: «Aber das ist ja gerade deine Doppel-falschheit.» Wiener: «Dann ist das deine Dreifachfalschheit!»<sup>377</sup>

Für ein solches spannungsvolles Spiel zwischen Können und Nichtkönnen ist das Medium der Musik geradezu prädestiniert, denn in keiner anderen Branche steht eine relativ elitäre Berufsgruppe einer solch riesigen Menge öffentlich agierender Laien gegenüber. Dabei eifern traditionell nicht nur die Amateure den Profis nach, sondern kultivieren umgekehrt die Berufsmusiker gerne auch mal den ungezähmten Impetus des Laien. Diese zwei Tendenzen widerspiegeln sich einerseits in Roths breitem Spektrum an Musikvorlieben, prägen andererseits die Schallplatten der *Selten gehörte Musik*: Die mitgeschnittenen Kommentare changieren unentwegt zwischen musikalischem Fachdiskurs und ungehobeltem Kalauern. Instrumental werden durch das Nichtkönnen sowohl kraftlos fade wie atemberaubend virtuose Klänge hervorgebracht.<sup>378</sup>

In unserem Interview adelte der Rock 'n' Roller Attersee seine unakademischen Fähigkeiten mit den Worten: «Ich bilde mir ein, dass ich alles kann – in verschiedenen Qualitätsstufen halt ...»<sup>379</sup> Umgekehrt hat uns Rühm eindrücklich beschrieben, wie die Gemeinschaftsarbeiten im Umfeld von *Selten gehörte Musik* sein hohes Qualitätsbewusstsein ästhetisch und handwerklich etwas befreit hätten.<sup>380</sup> Arnulf Rainer sprach

von einem gezielten Vermeiden des «einspinnenden Manierismus».<sup>381</sup> Grundsätzlich in allen Künsten anwendbar, scheint mir die Musik besonders geeignet, das «Rohe» und «Gekochte» als dichotomische, aber zugleich sich wechselseitig modulierende Ideale der jüngeren Kulturgeschichte produktiv zu verbinden.

**M. HALDEMANN** Als Roth *Selten gehörte Musik* mitinitiierte und das künstlerische Scheitern etablierte, hat er sich nicht nur einen wunderbaren Flügel, weitere Tasteninstrumente und ein klassisches Musikinstrumentarium für die Auftritte mit den Freunden erworben. Er hat sich von circa 1972 bis 1974 auch eine riesige Schallplattensammlung aufgebaut. Seitenweise verzeichnen seine Tagebücher Titel von Komponisten, Werken und Interpreten.<sup>382</sup> Ausserdem hat ihm seine Partnerin Dorothy Iannone eine Hörstation mit Schallplattenspieler und Lautsprecherboxen im Düsseldorfer Studio eingerichtet. Regelmässig hörte er sich im Radio und ab Platten Musik an. Was ich sagen will: Er hat sich gründlich auf das musikalische Scheitern «vorbereitet». Er hat sich als Liebhaber «aller» Musik umfassend eingehört, Noten und zahlreiche Bücher von und über Komponisten und Interpreten gelesen.

**M. ROTH** Dazu ein Tagebucheintrag. Am 9. August 1972 notierte Roth: «Schönberg, ganz starke Überraschungen beim Partitur «mitlesen»».<sup>383</sup> Zwei Tage später ist sogar von «Höchststimmung mit Schönberg»<sup>384</sup> die Rede ...

**M. HALDEMANN** ... und er hat parallel auch eine umfassende literarische Bibliothek aufgebaut. Er hat sich im Selbststudium gebildet und für das Musikspiel einen Hörschatz gesammelt. Und wenn er und seine Freunde auf der Bühne trinken und essen, Dinge ausprobieren, diskutieren, herumalbern und streiten, dann wirkt das nicht nur wie eine unseriöse öffentliche Probe. Der betont private Charakter der Veranstaltung erinnert auch an die traditionelle Hausmusik von müssiggängerischen Dilettanten. Das gilt besonders für die «Hausmusik» der Familie Roth.

Der «altmodische» Anschein der Musikanten von *Selten gehörte Musik* steht im Gegensatz zum «avantgardistischen» Aspekt ihrer theatralischen Performanz. Anders als bei Cage, Nam June Paik, La Monte Young und den übrigen Fluxus-Leuten geht

es nicht um das experimentelle und intermediale Suchen nach Neuem, wobei die instrumentalen Bedingungen der etablierten klassischen Musik symbolisch zerstört werden. Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Rühm und Wiener haben in der Nachfolge der Surrealisten übrigens schon 1959 einen Konzertflügel bei einer Veranstaltung zertrümmert.<sup>385</sup>

**M. ROTH** Wiener hat uns gegenüber detailliert die Entstehung dieser Aktion und ihre äusserst sorgfältige Inszenierung geschildert.<sup>386</sup> Es ist übrigens auf dem Videomitschnitt der *Ab-schöpf-symphonie* (1979) interessant zu beobachten, wie Wiener und Rühm dezidiert ruhig weiterspielen, während Roth eine Geige und eine Trommel zertrümmert: [▷DVD]<sup>387</sup> Roth musste hier noch etwas «nachholen»,<sup>388</sup> was für die beiden künstlerisch längst abgehakt war.

**M. HALDEMANN** In ihrer scheiternden Reproduktion des Bekannten, Etablierten, Vertrauten und Beliebten liegt das potentiell Neue und «selten Gehörte». Sogar das Destruktive schlägt ins Produktive um und erscheint «informell abstrakt». Als scheiternde «Alttöner» sind Roth und seine Freunde also auch «Neutöner».

**M. ROTH** Wobei primär der Produktionsmechanismus «informell abstrakt» ist, nicht zwingend das resultierende Werk. Rainer hat dies so formuliert: «Ausserdem interessierte uns Verschiedenes, das gegen die Moral der klassischen Moderne verstösst, wie die Untreue gegen sich selbst, das Unverbindliche, die Wechselhaftigkeit, Hakenschläge, Stilkontraste usw., also die Ausdehnung unserer Arbeit nach allen nur möglichen Seiten ohne Richtungskonzept. [...] D.R. ist von Natur aus ein flüssiges Aggregat.»<sup>389</sup> Die «Vagueheit»<sup>390</sup> der Musik und die «Töne», die laut Roth einen «Festigungsfaktor von annähernd null»<sup>391</sup> haben, sind dafür das ideale Medium.

**M. HALDEMANN** Biografisch wie ästhetisch agiert Roth als desillusionierter Künstler-Odysseus heimatlos und nebulös zwischen den Welten, Zeiten und Kontinenten. Er scheitert als Avantgardist und als Traditionalist, als bildender und dichten-der Profi wie als musikalischer Laie, – und triumphiert in der dialektischen Aufhebung der Antagonismen letztlich doch als Neuerer.

Und dieses Scheitern bringt nicht nur informell Neues in die Musik. Es betrifft den Status moderner Kunst ganz allgemein. Roth weiss vom Ende des Meisterwerks und des Geniekultes am Aufbruch der Moderne.

**M. ROTH** Dafür hat Roth im Rahmen von Mauricio Kagels Film *Ludwig van* (1969) zwei eindrückliche Allegorien gefunden: Eine *Badewanne* voller zerlaufender Beethoven-Köpfe aus Fett und Schokolade [s. 79] und (von Kagel letztlich nur rudimentär verwendet) die gewalttätige Verunstaltung von Büsten verschiedenster Komponisten, deren Nasen Roth abgeschlagen hat, «dann werden sie flach und werden Beethoven». <sup>392</sup> Daraus entstand später der *Beethoven-Schrank*, der irrtümlich zum *Mozart-Schrank* umbenannt wurde, worauf Roth demonstrativ die Arbeit zum *Franz-Lehár-Sofa* (1969<sup>®</sup>) erklärte [s. 78]. <sup>393</sup> Ähnlich «verdroschen und verdreht» <sup>394</sup> war Roths Beitrag zur Tonspur des Films: «[I]ch sagte die Namen aller meiner Freunde, aber immer mit einem B davor, von Beethoven, nicht. Also Emmett heisst Bemmett und so». <sup>395</sup> Roths abschliessendes «Statement zum Beethoven-Jahr» fiel leider dem Schnitt zum Opfer.

**M. HALDEMANN** Ihm sind Wahrheit, Moral und ideale Schönheit ein Gräuel, weil autoritär und unmenschlich. Ein Reizwort ist das «gewalttätige» Gesamtkunstwerk Richard Wagners. <sup>396</sup> Elitär und in ihrem Trieb nach Neuem zerstörerisch sind aber auch die Avantgarden für ihn. <sup>397</sup>

**M. ROTH** Erstaunlicherweise bewunderte und förderte Roth aber die Musik Nitschs, <sup>398</sup> die er sogar mehrfach edierte – obwohl dieser so offenherzig mit der Idee des Gesamtkunstwerks kokettiert, wie sich nur wenige seit Wagner und Skrjabin trauten. <sup>399</sup> Roth selbst assoziiert mit dem Begriff etwas «Süsslichgrausames», «Brechmittelhaftes», nach «Grossdeutsches Reich» klingendes. <sup>400</sup> Er fürchtet den «Ehrgeiz», wohl auch den totalitären (deutschnationalen) Einheitsanspruch, der mit diesem Konzept fatal verbunden wurde <sup>401</sup> – statt wie Wagner und der jüngere Nietzsche von einer «künstlerischen Weltumseglung» <sup>402</sup> zu träumen, laviert Roth – aber mit ähnlicher Metaphorik: «Ich habe nur vieles Verschiedene gemacht, nicht etwas Gesamtes. Und dieses Verschiedene [sic] ist nicht mal so verschieden. Von weit her gesehen, kann man die einzelnen Gegenstände sicher nicht mehr unterscheiden.» <sup>403</sup>

**M. HALDEMANN** Im Unterschied zu Skrjabin, Schönberg und Kandinsky glaubt Roth an keine Identität von Ton und Farbe. Auch die klassische Synästhesie <sup>404</sup> spielt für ihn keine Rolle. Wenn seine Arbeiten Medienwechsel beinhalten, wie das *Tonalfabet* (ab 1965), so sind sie als subjektive Systemzuordnungen ausgewiesen. Das «Nichtzusammenpassende» interessiert Roth dabei genauso wie das Verbindende.

**M. ROTH** Während Friedrich Nietzsche angesichts einer «Neuen Kunst» die bislang einsiedlerischen Künste absterben sah, <sup>405</sup> ist Roths Ideal genau das Gegenteil, und anstelle einer manifestartigen Ästhetik tritt das geschickte Jonglieren: «Den Trieb, etwas schön zu machen und noch schöner, den habe ich auch verlernen müssen. Lieber ist mir, wenn die heterogenen Teile auf dem Bild miteinander raufen. Dafür brauche ich keinen Plan, allenfalls ein technisches Programm. Aber das Interessante sind immer die Abweichungen vom Programm.» <sup>406</sup> Statt in Konzepten scheint Roth, wenn überhaupt, eher in Rezepten zu denken <sup>407</sup> und ist damit einer ungleich flexibleren und spielerischen Denkweise verpflichtet als die meisten seiner Zeitgenossen.

**M. HALDEMANN** Ich denke schon, dass wir hier einem offenen, reflektierten Werkkonzept auf der Spur sind, das sich aus unterschiedlichen Arbeiten und Medien ableiten und auch den Interviews entnehmen lässt. Dafür bevorzuge ich Roths Begriff «Methode». <sup>408</sup> «Rezept» klingt dagegen etwas kulinarisch.

**M. ROTH** Oder zumindest nach einer *Literaturwurst* ... Ich zögere meinerseits beim Wort «Konzept», da es für mich nach Konzeptkunst beziehungsweise Konzeptmusik klingt, was sich – gerade wenn ich an den damaligen Diskurs um das «offene Kunstwerk» <sup>409</sup> denke – neben Roths Schaffen heute als überraschend harmlos und unaufregend erweist.

**M. HALDEMANN** Wogegen der Begriff «Konzept» im bildwissenschaftlichen Diskurs über Moderne und Gegenwart etabliert ist. Ein Konzept basiert insofern auf der Autonomie künstlerischer Mittel, der Erfahrung des Autors und umfasst die Summe seiner bildnerischen Vorstellungen. Die Konzeptkunst ist daher nur eine Möglichkeit künstlerischer Konzeption.

**M. ROTH** Dann reden wir von zwei verschiedenen Ebenen. So definiert ist das Rezept natürlich auch ein (mögliches) Konzept.<sup>410</sup>

**M. HALDEMANN** Genau.

**M. ROTH** Worum es mir ging, war Roths Allergie gegen die «Unantastbarkeit der Behauptungen»<sup>411</sup> zum Ausdruck zu bringen und seine ambigue Unterlaufung normativer Werkkonzeptionen oder einer prävalenten Ästhetik.<sup>412</sup> Ich spielte mit dem Begriff «Rezept» auf Roths *Little Tentative Recipe* (1969)<sup>413</sup> an, die sein «vertrauen auf die produktivität des unbewussten»,<sup>414</sup> aber auch des Unverhofften, Ungewollten, Unvermögens, Unmotivierten (die Reihe lässt sich fast beliebig fortsetzen ...) verdeutlichen – also rezepthaft prozessual angelegt sind, statt als Ausfüllungen eines konzeptionellen Rahmens. Daraus entsteht eine auch in Roths Musizieren so auffällige «automatische ästhetik (lass das klavier machen, was du nicht zuwege bringst)».<sup>415</sup> Wiener spitzt diese Haltung auf die Formel «genuss der loslösung»<sup>416</sup> zu ...

Das klingt nun schon fast wieder wie im *Liebestod*, deshalb nochmals kurz zurück zu Richard Wagner: Roth hat sich einmal tatsächlich mit ihm verglichen, mit aufschlussreicher Modifikation: «Ich, D.R., der als Richard Wagner auferstandene Hölderlin.»<sup>417</sup> In dieser Rezeptur, die an Roths dichtende Auseinandersetzung mit Friedrich Hölderlin während der Kriegsjahre in Zürich anknüpft,<sup>418</sup> prallen nicht nur zwei antagonistische Genietypen des 19. Jahrhunderts zusammen, sondern «raufen» für Roths Schaffen charakteristische Wesenszüge miteinander: Der hoch gebildete, im Leben scheiternde Könner Hölderlin mit dem masslosen, letztlich triumphierenden Autodidakten Wagner.

## «Dilettantisiren»

**M. HALDEMANN** Goethe und Schiller hatten die pejorative Ablehnung des Dilettanten im 19. Jahrhundert eingeleitet und ihn als Gegenstück zum Künstlergenie etabliert. Friedrich Nietzsche versuchte beide Pole erstmals zusammenzurücken und erfand für Wagner das Wort «Dilettantisiren». Damit ist ein neues

Phänomen beschrieben, das nur den Anschein des nichtkünstlerischen Dilettierens macht, tatsächlich aber «die gefährliche Lust am geistigen Anschmecken» (Nietzsche) bedeutet. Sie setzt für Nietzsche, ich beziehe mich hier auf die Studie von Rudolf Veget,<sup>419</sup> eine ausserordentliche Begabung voraus und die Fähigkeit, sich in andere Existenzweisen mit Leichtigkeit hineinzuzusetzen, sich von ihnen erregen zu lassen und sie nachzubilden, ohne darin aufzugehen.<sup>420</sup> Veget fasst Wagners dilettantische Eigenschaften nach Nietzsche zusammen, als ob sie Roth betreffen: Lust am probeweisen Rollenspiel, stupende Vielseitigkeit, Element des Schauspielerhaften, chamäleonhafte Fähigkeit zu Adaption, Anschein des Uneigentlichen.

Auch Theodor W. Adorno sieht in Wagners Verhältnis zu den Einzelkünsten etwas Dilettantisches, das er freilich negativ bewertet. Wie bei anderen grossen Künstlern verdanke sich der Habitus seines Werkes nämlich einem «Haufen von Abfall, Schutt und Unrat» und entrinne diesen nur knapp. Bei Roth gibt es kein solches Entrinnen mehr, denn sein Werk ist tatsächlich ein Haufen von Abfall, Schutt und Unrat.

Wie Goethe bindet Adorno sein Negativurteil an die Unverhältnismässigkeit von ästhetischem Empfinden und produktivem Können: «Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt», schreibt Goethe, «so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte».

Wenn der Dilettant für Goethe ein Nichtkünstler ist, weil er primär aus der Kunstwirkung produzieren zu können glaubt, so wird er nach dem Wegfall der normativen Ästhetik für Nietzsche darum zum dilettantisierenden Künstler. Wenn Arnulf Rainer, Roth und ihre Freunde also Haken schlagen, um der Verbindlichkeit auszuweichen, wie Du Rainer oben zitiert hast,<sup>421</sup> dann positionieren sie sich im Grunde gegen einen der Moderne unterstellten Idealismus des 19. Jahrhunderts. Und wenn der junge Roth, bevor er Hölderlin und Wagner «verselbstet», sich in einer frühen Textarbeit mit Picasso identifiziert, dann schmeckt er beim modernen Meister des «genialen Dilettantisierens» an [7 S. 66].

## Cézannes Scheitern

**M. HALDEMANN** In den späten 1990er-Jahren nimmt Roth den Bild-Dialog mit Paul Cézanne aus seiner Jugend wieder auf. Cézanne ist für ihn noch immer der «einzige, den ich wirklich ... wo ich weinen kann, wenn ich die Bilder sehe». <sup>422</sup> «Cézanne habe ich gern, das ist Traum. Dauersommer.» <sup>423</sup> Er dialogisiert dabei freilich mit dem frühen Meister des Scheiterns. Bereits für Emile Zola war Cézanne vermutlich das ungenannte Vorbild des scheiternden Künstlers Claude Lantier im Roman *L'œuvre*



Abb. 36 *In Bellach*, Aquarellfarbe auf Papier, 16 × 25 cm, 1948, Dieter Roth Foundation, Hamburg

(1885). Und Zola war Honoré de Balzacs tragischem Meister Frenhofer aus der Erzählung *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) nachgefolgt. In die Genealogie der Meisterscheiterer reiht sich auch Roth ein. Seine zeitraubende Langstreckenkunst will sich ästhetisch nicht vervollständigen und bleibt an ihrem «Abschöpfer» kleben. Das formale «Defizit» nimmt ihr das Elitäre, macht sie anrührend «menschlich» und bringt sie auf eine Ebene mit dem durchschnittlichen

Betrachter, so hofft Roth jedenfalls. <sup>424</sup> Er schreibt im «Do it yourself-Verfahren» nicht nur *Bastel-Novellen*, sondern fabriziert auch «Bastelmusik» und «Bastelkunst». In ihm kann sich der Laie folglich spiegeln.

Der späte Cézanne der *Montagne Sainte-Victoire* mit seiner offenen Fleckenmalerei hatte es ihm früh angetan [Abb. 36]. Als Ersatzberg diente dem Jugendlichen der Weissenstein bei Solothurn. Weil es dem scheiternden Meister von Aix nicht vergönnt war, das Gesehene adäquat auf die Leinwand zu bannen – konnte er seine Farbmalerie als optisches Gleichnis einer werdend-gewordenen Natur aber überhaupt realisieren. Den Idealberg von Cézanne holte Roth «auf den Boden»: «Ich geh auf die Müllhalden. Muss ja nicht auf den St. Victoire marschieren.» <sup>425</sup> In seiner «nature morte» aus Abfall legt er ein mögliches Werden an. Wie ein Echo antwortet sein gelingendes Scheitern damit auf Cézannes scheiterndes Gelingen. Im malerischen Ferngespräch

über die Zeiten bringt Roth dem Meister zuletzt seine un-gelenk-fleckigen Blumenbilder dar. Das erinnert mich an Maurice Denis' Ölbild *Hommage à Cézanne* (1900) und Henri Fantin-Latours Gemälde *Hommage à Delacroix* (1864) [Abb. 37, 38].

Für Cézanne und Roth kann es also eine Vollendung nur um den Preis des Unvollendeten geben. Insofern bedeutet letztlich jede moderne Kunst auch ein Scheitern. Gemessen am ehemaligen traditionellen Kanon gibt es eigentlich nur noch autodidaktische Dilettanten und keine Meister mehr. Angesichts der komplex und widersprüchlich gewordenen Realität wäre alles andere anmassend oder naiv. Entsprechend interessierten sich die Avantgarden auf der Suche nach Alternativen für die Volks-, Kinder- und Stammeskunst oder für die Arbeiten von Geisteskranken und Outsidern. Da Übung keinen Meister mehr macht, mussten die Akademien ihren Unterricht neu definieren. Eine Reformmöglichkeit ist Roths «Nichtunterricht als Unterricht» <sup>426</sup> an der Yale University, New Haven, der Rhode Island School of Design, Providence (1964–65), der Watford School of Art, London und an der Kunstakademie Düsseldorf (1968).

Er und das Nitsch-Orchester erhielten von der Basler Musik-Akademie sogar die Einladung zum «musizierenden Scheitern». Unter veränderten Vorzeichen erweisen sie sich insgeheim aber als «Meister» unter «scheiternden» Akademikern.



Abb. 37 Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, Öl auf Leinwand, 180 × 240 cm, 1900, Musée d'Orsay, Paris, Stiftung von André Gide an das Musée du Luxembourg, 1928



Abb. 38 Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, Öl auf Leinwand, 160 × 250 cm, 1864, Musée d'Orsay, Paris, Schenkung von Etienne Moreau-Nélaton, 1906

**M. ROTH** Das war ja die Pointe der umtriebigen Bemühungen Friedhelm Döhls. Im Abendprogramm zum kontrovers aufgenommenen *Quadrupelkonzert* (1977) schrieb er: «Dieter Roth ist ein Dilettant, der den Musikern etwas sagen kann, zum Thema ›Musik‹ und Nichtmusik, Nochnichtmusik, Nichtmehr-musik, zum ›und‹ zwischen Musik und Nichtmusik, Nochnichtmusik und so weiter, von dem die Musiker vielleicht lernen können, musikalisch zu ›sprechen‹, aus nichts etwas zu machen, aus etwas etwas anderes zu machen, etwas Persönliches, in diesem Fall etwas Dieterrothes.»<sup>427</sup> Hansjörg Mayer nannte dies «eine andere Art, wie man Musik machen kann»<sup>428</sup> – man beachte, er sagte nicht «eine andere Art von Musik»! Im Jahresbericht der Musik-Akademie glättete Döhl die Wogen mit vermittelnden Worten und nannte Roth einen «Stachel für den ›professionellen‹ Musiker, der bestimmte Formen ›gelernt‹ hat und zum Teil gleichzeitig verlernt hat, dass es musikalisches Leben auch ausserhalb dieser Formen geben mag.»<sup>429</sup>

Das ist kongruent mit Björn Roths Hinweis, dass das ebenfalls an der Musik-Akademie Basel veranstaltete Konzert mit Nitschs *5. Sinfonie* (1980) [Abb. 82] vor allem dort auf Ablehnung gestossen sei, andernorts (jenseits musikalischer Institutionen) war es erfolgreicher.<sup>430</sup> Nitschs «Scheitern» – wenn es denn überhaupt eines ist, und ich würde es von Roths Scheitern im Basler *Quadrupelkonzert* unterscheiden – erweist sich aber meines Erachtens letztlich wieder als konservativ, da es vielerlei (musikalisch institutionalisierte) Wertmassstäbe supponiert, bisweilen sich bewusst naiv einverleibt, deren Gültigkeit vielleicht nicht die «Konservatorien», aber die musikalische Avantgarde der 1960er- und 1970er-Jahre längst in Frage gestellt – wenngleich nicht völlig überwunden hat.

## Ästhetik des Hässlichen

**M. HALDEMANN** «Naiv-raffiniert Reichtum suchen und naiv-raffiniert Armut suchen (musikalisch beides)», schreibt Roth schon 1967.<sup>431</sup> Im dilettierenden Scheitern praktiziert er eine Ästhetik des Hässlichen. Das treibt er mit dem Begriff «Scheisse» für seine Wortkunst 1966 auf die Spitze. 1974 spricht er auch vom «Scheisse-Stil» seiner Bilder und überträgt den Begriff später auch einmal auf die *Selten gehörte Musik*, wenn er den

Konzerttitel *Konzert für Brus – 4 Mann auf 5 Flügeln* umbenennt in: «Scheisse-Musik (Klavier)».<sup>432</sup>

Karl Rosenkranz hatte in der Romantik erstmals eine *Ästhetik des Hässlichen* systematisiert.<sup>433</sup> Und für den Philosophen, Musiktheoretiker und Komponisten Adorno wurde das Hässliche als Denunziation der Welt zu einer Aufgabe der modernen Kunst (als Folge des Zweiten Weltkriegs und der aufgekommenen Kulturindustrie).<sup>434</sup> Hässliches konnte man fortan nicht mehr substantiell bestimmen und funktionalisierte es. Beispielsweise im Kreis des Wiener Aktionismus in Verbindung mit dem Obszönen als Ausdruck von Verweigerung, Protest und Provokation gegen das restaurative Bürgertum und seinen Staat.<sup>435</sup> Und Roth nutzt den hässlichen Müll zu einer Kritik an der geschwürartig über die Welt (und die Natur) sich ausbreitenden Zivilisation mit ihrem industriellen Unrat.<sup>436</sup>

**M. ROTH** Trotzdem ist mir noch bei keinem Künstler des 20. Jahrhunderts eine so häufige Verwendung des Attributs «schön» begegnet wie bei Roth.<sup>437</sup> Paradoxerweise lässt sich auch sein selbst deklariertes «Umkippen»<sup>438</sup> zur Arbeit mit Müll und Schimmel in der Rezeption wieder zurückkippen, indem beispielsweise die unappetitlichen *Inselbilder* die von stetigen Naturkräften geformte Szenerie Islands geradezu mimetisch «schön» darzustellen vermögen – wie Du bereits ausgeführt hast.

Ähnliches ereignet sich in Roths *Musizieren*. Im *Karlsruher Konzert* (1975) hört man ihn plötzlich sagen: «Das war ein Stück von Ravel, als er noch jung war!»<sup>439</sup> Natürlich ist dem spielenden Quartett davor kein einziger Ravel-Takt geglückt, und es war wohl bloss Roths Hörgedächtnis, das ihn aus dem freien Geklimper seiner Kollegen Brus, Nitsch und Wiener eine solche Assoziation heraushören liess. Doch er erfasst damit durchaus nachvollziehbar eine kurzzeitig an Ravel gemahnende Stimmung.

In diesem Zusammenhang ist auch Roths Urteil über den Saxophonisten Stan Getz aufschlussreich: «Ich find das so gut, weil das mir so entspricht. Weissst du, so sich an irgendwelche Klischees, ganz berühmte Klischees sich anklammern und doch nachgeben müssen und runterplumpsen. Vielleicht sind die auch ganz schön besoffen, die Typen. Der Klavierspieler ist besonders naiv. Ist das nicht fabelhaft? Es gibt schon schöne Musik auf der Welt!»<sup>440</sup>

**M. HALDEMANN** Als «undeutliches Echo von früher» schwingt die verlorene Ästhetik sehnsuchtsvoll in «Müll-Musik» mit. Ins Tagebuch notiert er 1978: «Wenn selbst Klav. spiele, / fühle, wie ängstlich nach Harmonie (im alten Sinn) suche und dann wieder nach Auflösung, / da die Armut meiner Harmonien (bewege / mich höchstens zwischen G + C, Dur + Moll, ver-/ tuschen will. Denke immer an den Solo-Klav.- / Abend an dem ich, das tiefste an Ängstlichkeit / durchmachend, meine im alten Sinne elenden / Klavierversuche im nüchternen Zustand vor- / führen will als «Das Modernste» oder «Beste». Weiss, dann aber, dass den «Mut» noch nicht habe.»<sup>441</sup> Für die live im Radio gesendete *Radio Sonate* (1976) hat er zwar den Mut aufgebracht, zum Soloklavierkonzert vor Publikum sollte es aber nie kommen.

Tatsächlich kontrastiert seine bildnerische Arbeit Anfang der 1970er-Jahre mit *Selten gehörte Musik*. Nach der Periode mit den vergänglich-hässlichen und «ekligen» Materialien wandte er sich kurz einer betont ästhetischen, sogar «süsslichen» Malerei und Grafik zu. Der Beginn der musikalischen Kollaboration brachte ihn alsbald in die Sphären des Unausgegorenen und Offenen zurück. Auf sein bildnerisches Triumphieren reagierte er mit musikalischem Scheitern, um dann ab 1974 auch schlechte und missratene Bilder im «Scheisse-Stil» zuzulassen.<sup>442</sup> Hässlich sind sie nicht wegen ihren vergänglichen Materialien, sondern wegen ihrer Gestaltung, die erstmals vom Leim dominiert ist. Ihre Qualität scheint mir in der unauflösbaren Spannung von «hässlich» und «schön» zu bestehen.

Auch bei seiner Klaviermusik erlebe ich die Spannung von etwas zuerst Banalem, etwa das Rauf und Runter einer Tonleiter, das in harmonische Akkordfragmente übergeht, ansatzweise eine Melodie bildet, so dass bestimmte Stile oder Vorbilder assoziierbar werden, das sich aber sogleich wieder auflöst, zerfällt oder verwischt. Ein Oszillieren zwischen schön und hässlich, fassbar und amorph, sauber und schmutzig.

Wie sind Deine Hörerfahrungen? Erkennst Du das naiv-rafinierte Suchen nach Reichtum und Armut, wie es Roth 1967 vorgeschwebt hat?

**M. ROTH** «Schön» und «hässlich», auch «Reichtum» und «Armut» sind für mich unsichere Kategorien, da sie je nach Betrachtungsweise gerade für ihr Gegenteil stehen können. Das macht sie wohl für Roth künstlerisch attraktiv, für mich, der einen

persönlichen Eindruck festhalten möchte, zu vage. Nichtsdestotrotz glaube ich auch, dass sich die Qualität von Roths Kunst von solchen unauflösbaren Spannungen zwischen antagonistischen Polen nährt.

Wir haben ausführlich über Roths Klavier-«Spiel» mit Erinnerungen gesprochen. Auch dieser Interpretation kann man einen Gegenpol abgewinnen: Beim Hören seiner späteren Klavierarbeiten, beispielsweise von *Lorelei, die Langstreckensonate*, kommt mir immer wieder ein von Rühm im Rahmen der Theatertheorie der Wiener Gruppe geschriebener Satz in den Sinn: «es ist immer gegenwart.»<sup>443</sup> Das mag zunächst wiederum dialektisch anmuten, denn von einigen Konzertauftritten abgesehen (und letztlich selbst da) ist Roths Musik ja Konserve, ein oft wummernd dumpfer Abglanz eines fern zurückliegenden Ereignisses; zudem wirkt der Spielende dabei meist geistig abwesend, er klimpert, tastet sich ziellos voran und vollzieht sogar tumbe Handlungsweisen des gelangweilten Laien, indem er einer visuell-räumlichen Logik folgend, die schwarzen und weissen Tasten spielend durchmisst.

Andererseits sind das pianistische Totschlagen der Zeit, beziehungsweise beim Anhören das nervös aufflackernde Gefühl der Zeitverschwendung zwei in höchstem Masse gegenwärtige Zustände. Hier wird mir nicht wie in der Klassik ein «Formversprechen» gegeben, wird keine spannungsvolle Erwartung eines erlösenden Finales aufgebaut, für diese Musik verschaffen mir meine breiten Hörerfahrungen auch keine verlässliche stilistische oder topologische Absicherungen. Es «verhält sich so, wie es geschieht, und es geschieht jetzt und da, unter diesen oder jenen Umständen (gegebenheiten). form und inhalt, darsteller und dargestelltes sind identisch»<sup>444</sup> (Rühm). Die simple Gegenwart eines spielenden Ichs – nicht eines souverän durch die Partitur rauschenden Interpreten, nicht eines ins ungehört Zukünftige schiessenden Improvisatoren –, dies kann auch eine unheimliche Nähe schaffen, da kein Inhalt da ist, in den sich Spieler und Hörer gemeinsam einwickeln können. Es ist Musizieren ohne Musik, ein Klingen ohne Klang.

In *MUNDUNCULUM* (1967) heisst es: «Da diese Dinger zwischen den toten Punkten der Langeweile hängen, und also an diesen Punkten aufgehängt sind (sozusagen), sind sie Brücken».<sup>445</sup> Die Tongestalten, die Roth am Klavier sitzend spielt, sind für mich tatsächlich so eine Art Brücken: Von der Gegenwart in unscharfe Erinnerungen und dadurch vage Erwartungen

weisend – jedoch Brücken ohne Ufer, da Roth uferlos neue «Dinger» erzeugt, ohne je festen Boden unter den Füßen zu erlangen. «[J]edes Gefühl für Gegensätze, löst sich da oft und immer in das OUTOFFOCUS-Gefühl eines schnellen, unbestimmten HERUMREISENS und HERUMSCHWIMMENS in dem Leben und um die Dinger da herum auf.»<sup>446</sup> Auch dies deckt sich mit meinen Höreindrücken – immerhin habe ich in einer Art Selbstversuch die 38-stündige *Lorelei, die Langstreckensonate* (in Etappen) ganz durchgehört. Punktuell betrachtet ist das von Roth dabei verwendete musikalische Material sehr heterogen, doch verschwimmen diese Unterschiede mit zunehmender Dauer des Hörens. Im Gegenteil: im Gefühl einer absoluten Gegenwart wird alles erschreckend indifferent!

**M. HALDEMANN** Es hebt sich also quasi selber auf und wird zum «Nicht». Das bringt mich auf den folgenden Gedanken: Wenn ein Werk von Roth in seiner kontingenten Überfülle kollabiert und sich bei der scheiternden Rezeption quasi selber auflöst, wird es zugleich zum Vanitas-Bild. Das gescheiterte und sinnlose Besondere kippt zum sinnvoll Allgemeinen, die reale Musik des Produzenten wird für den Rezipienten zum Erfahrungsbild. In *TOTE RENNEN Lieder* (1977) spricht Roth die mögliche Bedeutung von solchen subjektiven «Bildern» im Umgang mit der Realität an.

**M. ROTH** Ja, die Materialisierung von solchen Bildern ist der zentrale Diskurs zwischen Wiener und Roth, wobei sich die zwei darüber nicht einig werden.<sup>447</sup> Das Gespräch endet dann mit einem Gedankenexperiment von Roth, das meine Befindlichkeit beim Anhören der *Lorelei, die Langstreckensonate* wunderbar zum Ausdruck bringt: «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 blablabla, 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 [...]?»<sup>448</sup>

**M. HALDEMANN** Weil ihm unter den «ungelenken» Fingern das Einzelne nicht mehr gelingen will und nur Splitterhaftes entsteht, geht der sisypheartige Produktionsprozess immer weiter. Die Werke wachsen gar zu «Tischruinenlandschaften» an, werden aber nicht besser, denn Neues entsteht ruinös. So kompensiert Quantität die «verlorene» Qualität. Eine ätzende Metapher für die Industriegesellschaft und ihre Kulturindustrie. Wenn Roth auch einen Drang nach «Allem» hat, der auferstandene Wagner zu seiner Selbst-Bande gehört, dann ist dieser Drang doch zugleich kritisch reflektiert als Metapher des zivilisatorischen Expansions- und Usurpationsdranges. Auch mit der Maske des Künstlermonstrums verkörpert er jedermann!

Das Ungenügen am «informellen» Einzelwerk führt den Zuhörer, Leser und Betrachter vom einen zum nächsten. Von der fragmentarischen Musik wechselt man zum Bildnerischen, weicht zum Wort aus, kommt auf ein Video zurück, blättert in einem Zeichnungsbuch, liest Tagebücher und Interviews. Die Kombination und prozessuale Vernetzung des Unfertig-Offenen erzeugt ein kreativ ironisches Spiel-Labyrinth.<sup>449</sup> Für die unendliche Schleife von Werk und Diskurs, Autor und Rezipient spricht Roth auch von «Oszillieren».<sup>450</sup>

Die Kombination von Schlechtem kann freilich auch etwas «Gutes» ergeben, wie die 1978 neu entstehenden Musikassemblagen: «It's important to exhibit your mistakes. Man is not perfect, neither are his creations. I've given up using sour milk. Instead I use music. I sometimes fasten a tape recorder onto paintings or objects and have the music pour over the spectator / listener. This creates a certain effect: Those who look at the art don't realize how bad it is when they hear the music. For the music is even worse. Two bad things make one good thing.»<sup>451</sup>

Kritisch meint Roth, dass die «wahre» Meisterschaft nur eine Verdeckung von Stümperei sei: «man nennt sie nur Meisterschaft. Das ist gar keine Meisterschaft, da werden nur gewisse Schwierigkeiten ignoriert. Der Meister ist ein Faulpelz, er macht nur das, was er kann, ein Feigling.»<sup>452</sup> Umgekehrt kann das Aufstellen eigener Regeln und Konzepte aus dem Künstler-Autodakten einen Meister machen. Das Scheitern an Konventionen wechselwirkt mit der gelingenden Realisation eigener Kriterien: «La Monte Young hat ja seine eigenen Systeme aufgebaut und ist ein Klassiker seiner selbst, sozusagen. [...] Er hat ja immer eine Meisterschaft, aber unter der Bedingung, dass es sein Ding ist. [...] Ich habe ihn sehr verehrt, er ist wunderbar.»<sup>453</sup>

Nicht nur die Musik, auch seine Bilder wollen Roth nicht mehr gelingen. Statt den idealen Berg der Naturschönheit, den Cézanne malenden Auges vergeblich suchte, zeigen seine um Gegenstände erweiterten Flecken-Akkumulationen den indifferenten Müll künstlerischer Produktion: Pinsel, Farbtuben, Zeichengeräte, Schachteln mit Büroklammern, Zigarettenstummel, Schnüre, Leimtuben, Blechdosen, Terpentingläser et cetera. Das Sekundäre des Bildermachens ist zum Primärgegenstand des Bildes geworden, das sich als «Palette» im transparent gemachten Bildwerdungsprozess erweist. Die Selbstakkumulation macht das Bild zur «nature morte», dessen Hässlichkeit in der kruden Eigenrealität besteht. Allmählich saugt das Bild das ganze Umfeld auf, die Tischmatten, die Wand, den Fussboden, das Studio, den Garten, die Wohnung, das Haus, die Bar, den Ausstellungsraum, das Museum, den Künstler. Es schafft eine Eigenrealität in der Realität. Zunehmend heben sich Roth und sein Lebensumfeld in der Kunst auf. Die monströsen Untergangs-Gebilde des dilettierenden Künstlerungeheuers verschlingen alles und erweisen sich, in Umkehrung von Wagner, als: «Gesamtmüllwerke». Wer ihnen zu nahe kommt, geht in die Falle.

**M. ROTH** In Roths Gedicht *Das Leben* heisst es: «Wenn sich das Leben richtet | nach dem Falle wieder auf, | hab ich die Falle schon gesichtet | und haue dem Leben eins drauf.»<sup>454</sup> Es gilt also, Roths «Falle»<sup>455</sup> rechtzeitig zu sichten. Das Scheitern ist ja nicht nur im Produktions-, sondern ebenso im Rezeptionsvorgang einkalkuliert – und es ist auffällig, wie intensiv sich Roth mit Wahrnehmungsmodalitäten auseinandergesetzt hat: «di sinlose erschainung: zb ain einzelner ton | di eschainung mit sin: zb ain ton der hanswurst sagt | ie komplizirter (zusammengesetzter) aine erschainung ist | desto mer sin hat si»,<sup>456</sup> schreibt Roth. «mer sin» meint in dieser Definition wohl dreierlei: Mehr Sinn, mehrsinnig und mehr Sinne, die am Rezeptionsvorgang beteiligt sind. Wiener würde von «Erlebniskomplexen»<sup>457</sup> sprechen und hat uns im Gespräch gerade die Konzerte von *Selten gehörte Musik* als Kunstform geschildert, die dem «Prinzip des Gleichgültigen, dieses Prinzip, dem Zuhörer den Schwarzen Peter zuzuschieben»<sup>458</sup> verpflichtet gewesen seien, wobei Roth hierbei eine Art Vorreiterrolle innerhalb der Gruppe zugekommen sei.<sup>459</sup>

## Rezeption als Produktion

**M. HALDEMANN** Das Scheitern der Produktion ermöglicht das Gelingen der Rezeption. Die «abstrakte» Musik öffnet Spielräume für die Erinnerung und Imagination. Wir «vervollständigen» das Unausgegorene und Brüchige, suchen nach dem ästhetischen Kleister, um die hässlichen Splitter zu einem «Ganzen» vorläufig zu kitten. Die konservative Ausrichtung von *Selten gehörte Musik* schafft einen gemeinsamen Hörhorizont von Musikern und Publikum. Ein kulturelles Erbe taucht aus dem kollektiven Gedächtnis vage auf. Als Echo von etwas einmal Gewesenem. Einer verlorenen Schönheit und Stimmung aus vergangener Zeit. Melancholie und Spielfreude kippen. Im tönend-erinnerten Musiklabyrinth werden wir zu suchenden Mithörern und Mitspielern.

Die Musik hat mit der Erinnerung ohnehin wesentlich zu tun. Weil die Teile nicht wie bei einem Bild simultan gegeben sind, sondern nacheinander auftreten und vom Hörer im Vollzug erinnert werden müssen. Aber auch, weil wir überhaupt nur wiedererkennen und als Form wahrnehmen, was uns schematisch an Bekanntes erinnert. Das gilt auch für Cézannes vieldeutig-offene Fleckenkonstellationen, die dank ihrer schematisch vagen Motivik als mögliche, wenngleich «unvollendete» Landschaften interpretiert werden. Faktisch bestehen die Leinwände nämlich nur aus Farbflecken ohne Bezeichnungswert. Die Wahrnehmung ist demnach keine einseitige Rezeption äusserer Informationen und Daten, geschweige denn eine Dekodierung, sondern die aktive Selektion, Verknüpfung und Interpretation derselben zur Produktion von «Wirklichkeit».

Ein Vorläufer Roth'scher Schablonen-Musik sind seine schablonenförmigen Selbstbildnisse (1971–73). Hier ist der «nebulose» Autor bloss als Leerform präsent.<sup>460</sup> Offenbar sollen die Betrachtenden das *Selbstbildnis als*



Abb. 39 *Selbstbildnis als Luftbewohner*, Handoffset auf weissem Karton, 53,5 × 82 cm auf 66 × 93 cm, 1973, Dieter Roth Foundation, Hamburg

*Luftbewohner* (1973)<sup>461</sup> ausmalen [Abb. 39]. Der «Nicht»-Roth<sup>462</sup> spielt uns den «Schwarzen Peter» zu.

**M. ROTH** Gerade punkto «(postulierte) wirklichkeit»<sup>463</sup> steht die *Selten gehörte Musik* stark in der Nachfolge der Wiener Gruppe. Das Programmblatt zum 2. *literarischen cabaret* macht dies deutlich: «unser cabaret wird aus der gesamtheit der eindrücke bestehen, die unseren gast an unserem ort ansprechen können. haben wir vor, unser publikum zu erziehen, dann dazu, seinen wahrnehmungskreis zu erweitern, dazu, die eindrücke zu integrieren, kompliziertere gedankenverbindungen zu bewältigen. unser cabaret wird für jeden einzelnen genau das sein, was er an eindrücken davon heimzutragen vermag. alles spielt mit: fussboden, sitz[-]nachbar, garderobefrau, wir werden bewirken, dass wesentliches verschleiert wird, dass umstände im gedächtnis unsrer zuschauer gespeichert werden, die er [sic] sonst immer so leicht übersieht. unsere akteure werden keine illusion anderer personen bringen (wie stanislawskis schauspieler), aber sie werden auch andere personen nicht markieren (wie brechts darsteller). sie bleiben sie selbst, dennoch wird das publikum der illusion einer darstellung verfallen: das ist falsch und beabsichtigt. (wir werden die maschen zur übermasche knüpfen.)»<sup>464</sup>

Dabei war es eine zentrale Erkenntnis dieser experimentellen Kunst, «dass es schlicht unmöglich ist, etwas über einen ersten desorientierungsschock hinaus sinnlos (zusammenhanglos) bleibendes herzustellen.»<sup>465</sup> Rühm begründet dies damit, «da nun unser denken davon lebt, dauernd beziehungen herzustellen (verstehen bedeutet ja immer zusammenhänge sehen), so reguliert sich das dermassen irritierte wahrnehmungssystem, indem es schliesslich lernt, von den vertrauten engeren zu den neuen entfernteren beziehungen umzuschalten: aus anfänglichem begriffsflimmern stabilisieren sich doch wieder bilder, deren reiz nun eben auf ihrem ungewöhnlichen inventar beruht.»<sup>466</sup> So bleibt nur, mit «falschen und beabsichtigten Illusionen» des Publikums zu spielen. Konkret lässt die *Selten gehörte Musik* offen, was von dieser «Selbstmusik» nun dargestellt, was «sich selbst bleibend» ist.

Brus schreibt im Programmheft zum *Berliner Konzert*: «Die einzelnen deliriengeschulten Meister sind wie Notenköpfe, [sic] Zeichen, die das eine oder das andere bedeuten, nie aber das Endgültige. [...] Die jahrelange Befragung der Komponisten, der

Musiker, der üblichen Musikpraxis, hat ein Ende gefunden. Die Selbstmusik ist auf die Bühne getreten. Niemand muss dirigieren, niemand muss musizieren. Es wird nur mehr komponiert.»<sup>467</sup>

Das letzte Wort scheint zunächst deplatziert, denn von Komponieren würde ich angesichts von *Selten gehörte Musik* zuallerletzt reden – obwohl Wiener mit leicht sarkastischem Unterton vorgeschlagen hat, auf dem Plakat des *Berliner Konzerts* «Dieter Roth, Komponist»<sup>468</sup> zu schreiben. «Komponieren» meint hier wohl einen spezifischen Rezeptionsvorgang. Die primären Hörer sind die Mitspielenden selbst. Wiener charakterisiert ihre komplex interagierenden Rollen in einer kollektiven «Selbstmusik» im Programmheft zum *Berliner Konzert* als «noch nicht im stande, jederzeit *das vom anderen gemeinte* aus dem was man von ihm wahrnimmt zu streichen, aber doch bereits das selbst getane in seiner beliebigen interpretierbarkeit sehen und die modulation der wenigen aspekte, die mir überhaupt auffallen, nicht zur manipulation deines verständnisses sondern gegen die enge meines eigenen meinens einsetzen.»<sup>469</sup> In zweiter Instanz und ebenso zweiter Potenz hat dieselbe Kompositionsaufgabe der Rezipient dieser Musik: Er muss in der Gesamtheit der Eindrücke, aus diesem flimmernden ungewöhnlichen Inventar nun eine eigene Selbstmusik komponieren – was ihm letztlich ermöglicht, seinen Wahrnehmungskreis zu erweitern. Es war wohl dieses «Hineinbewegen ins Publikum»,<sup>470</sup> einerseits die unverhohlene Provokation, andererseits das erforderliche aktive «Mitschöpfen», was einzelne Zuhörende der *Selten gehörte Musik* veranlasste, das Bühnengeschehen nicht nur lautstark zu kommentieren, sondern gleich selbst in die Tasten zu greifen.<sup>471</sup> Roth hat dies zugelassen, im *Quadrupelkonzert* sogar aktiv provozieren wollen, Brus lehnte es dagegen strikt ab und verscheuchte diese Leute vom Podium.<sup>472</sup>

**M. HALDEMANN** Die auf der Bühne und im Publikum spiegeln sich also gegenseitig. Gleich einem naiven Künstler hält der Maler und Zeichner Roth fest, was er sieht und empfindet, um als Sprach- und Erkenntniskritiker aber genau zu wissen, dass das letztlich alles sinnlos ist. So unbeholfen «dilettantisch» diese Malerei, Zeichnung und Musik auch sein mag, sie macht beim Sehen und Hören bewusst, wie wir sehen und hören, wie wir im Unsinnig-Amorphen nach Sinn suchen, weil wir ohne Sinn gar nicht auskommen könnten.

**M. ROTH** Deshalb drehte in unserem Gespräch Rühm den Spiess um und meinte, wie viel Sinn eine Sache habe, hänge eben von der Interpretationskapazität des Rezipienten ab.<sup>473</sup>

**M. HALDEMANN** Ein Beispiel für die doppelte Sinnproduktion von Künstler und Betrachter sind die *1234 weiche Schnellstzeichnungen von D. Roth* (1987) [→ Abb. 40]. Die Folge von unzähligen, in einem Buch gebundenen Blättern veranschaulicht als Endlosfluss das allmähliche Verfertigen der Bilder beim Zeichnen und beim Betrachten. Von Blatt zu Blatt tauchen im labyrinthisch-informellen Liniengewirr vage Bildmotive auf und wieder ab. Huschen vorbei als mögliche Erscheinungen einer gesehen-imaginierten Sichtbarkeitswelt aus arabischen Linien. Als echoartiges Notat von Sehen/Erinnern/Imaginieren und als offene visuelle Partitur. Als eine «Splittersonate» für das selbstbeobachtend-kreative Sehen.

So sind die Mithörenden also Kollaborateure von *Selten gehörte Musik*, die nicht nur selten gespielt und aufgeführt, sondern vor allem «selten gehört» wird.

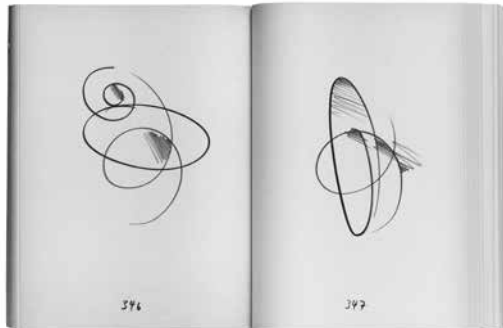


Abb. 40 *1234 weiche Schnellstzeichnungen von D. Roth*, *Gesammelte Werke*, Bd. 37, edition hansjörg mayer, 1987

**M. ROTH** Folgerichtig wünscht Wiener zu Beginn der *Abschöpf-symphonie* dem Publikum «toi toi toi!» [→ DVD].<sup>474</sup>

**M. HALDEMANN** So legt dieser Musikbegriff den Akzent stark auf das Hören. Die Wahrnehmung ist ein konzeptioneller Werkbestandteil.

**M. ROTH** Beziehungsweise die gezielte Brüskierung des Wahrnehmenden. Bereits die Wiener Gruppe hat in ihrem Entwurf eines «schallplatten-funktionellen» *akustischen cabarets*<sup>475</sup> seitensweise solche Strategien aufgelistet, viele jedoch erst bei *Selten gehörte Musik* tatsächlich verwirklicht.<sup>476</sup>

**M. HALDEMANN** Darauf kommen wir noch zurück. Mit Wiener unterhält sich Roth in *TOTE RENNEN Lieder* über wahrnehmungspsychologische Fragen und die Rolle von Schemen und inneren Bildern für die Gefühlswelt und das Denken. Die Wahrnehmung

und Partizipation des Beschauers ist für seine frühen Bücher aus losen Blättern und mit Löchern, für die kinetischen Objekte, die Dreh- und Gummibandbilder und experimentellen Filme bereits wichtig gewesen. Er verwendet dafür den Werktitel *Interferenz*.<sup>477</sup> Die Bewegung und die Zeit spielen dabei eine konstitutive Rolle, was mich allgemein an die «bewegte» Musik erinnert.

Der Mangel wie die Überfülle an Information aktivieren die unter-beziehungsweise überforderten Hörer von Roths Musik. Unweigerlich ergänzt und selektioniert man das Form- und Stillose, sucht nach Bezügen und Verbindungen im dynamischen «Halbfabrikat». Man wird zum Navigator der eigenen Wahrnehmung in der Wüste und im Ozean der Werkfragmente ohne Autor: der «Selbstmusik».

Das gilt auch für die bildnerischen Arbeiten. Anders als vergleichbare Objektkünstler wie Jean Tinguely, Arman, Daniel Spoerri und Paik übermalt Roth die fixierten Gegenstände buntfleckig und weist sie als Teile der Malerei aus [→ Abb. 41]. Die All-over-Textur verbindet das heterogene Material zu einem Fleckenteppich. Wie Treibgut bindet die Kontrast-Überfülle die unzähligen Dinge an die wogende Farbmatrix. Ruhelos springt und mäandriert das Auge über die pulsierenden Gebilde, die es, entgegen ihrer betonten Fixierung, als dynamisch erfährt. So wird das «Tote» im Sehen zu etwas Energetisch-Lebendigem animiert. Das Werk erscheint nicht nur als Produkt der fixierten Malutensilien. In der ästhetischen Betrachtung wirkt alles Materielle umgekehrt als Bestandteil des primären Farbbildes – eines sich im emphatischen Betrachterauge vermeintlich generierenden Bildes ohne Autor: des «Selbstbildes». Folgerichtig, dass Roth, wie zum Beispiel beim *Familien-Porträt / Mimi Klein 2* (1981), Kinder oder das Publikum zur Erweiterung und Auflösung der Autorschaft gelegentlich mitmalen liess [→ Abb. 42].<sup>478</sup>



Abb. 41 Dieter Roth (mit Björn Roth), *Keller-Duo* (Detail), 1980–1989, Dieter Roth Foundation, Hamburg

wieso mit Klammern???



Abb. 42 *Mimi Klein 2*, Acryl, Holz, Fernseher, Tonbandgerät mit Kopfhörer, Filmprojektor, 192,5 × 230 × 120 cm, 1981, Kunsthaus Zürich, Zürich

Für seine Materialbilder und Assemblagen spricht er auch von «Relief». Tatsächlich gehen die dreidimensionalen Objekte schrittweise aus der Fläche hervor. Visuell wirken sie dabei nicht auf den materiellen Grund appliziert, sondern muten vielmehr als Bestandteile eines malerischen Bildraumes an. Dieser löst alle Grenzen auf und entfaltet eine «barocke» Wirkung [↗ Abb. 43]. Das gilt selbst für Installationen wie die *Grosse Tischruine*

(1978–1998) [↗ s. 306–307]. Auch die Porträtbilder vom Künstler treiben als Polaroidfotos oder Filmmotive in seinen Arbeiten mit [↗ Abb. 44]. Nicht als auktorialer Werkschöpfer fungiert er hier, sondern, wie alle anderen materiellen Werkbestandteile, als Treibgut des ozeanischen Selbstbildes, als geschichtliches «Selbstbildecho».

Das Werk klebt nicht allein am Autor, der wegen seiner künstlerischen Selbstzeugnisse ohnehin fiktionalisiert ist. Ebenso und vor allem klebt der Autor am Werk als einem «gemalten Selbstgespräch».

Bereits 1974 hat Roth einen Text *Das Original oder Kann das Gemälde der Maler sein?*<sup>479</sup> genannt. Folglich sind seine selbstbezogenen Werke auch Selbstinszenierungen und Selbstdarstellungen.

In *Collaborations Readings* (1977), einem Theaterstück von Roth und Hamilton, verkörpern 25 Personen die Malutensilien, die bei ihren Gemeinschaftsarbeiten verwendet wurden, «Takens Rembrandt Acryl» beispielsweise.<sup>480</sup> Wenn die Akteure hier ein materielles Bild spielen, inszenieren sich umgekehrt die Materialbilder und Assemblagen als Akteure mit ihrem fotografisch und sprachlich repräsentierten Autor.

Ausserdem erinnern ihre kreisförmigen Verläufe im sogartigen Durcheinander an Strudel und Wirbel [↗ Abb. 16]. Die verstummten Untergangsgebilde wirken lärmig laut. Es scheint in ihnen zu trompeten und zu krachen wie bei der Apokalypse. Doch im Grunde nur in unseren Augen und im Kopf – auf den Bildern herrscht Totenstille und nichts rührt sich in der «nature morte».



Abb. 43 Dieter Roth (mit Björn Roth und Eggert Einarsson), *Grosse Tischruine* (Detail), 1978–1998, Dieter Roth Estate

wieso mit Klammern???

Die intermediären Arbeiten aktivieren Hören und Sehen, doch zwischen den Sinnes- und Sprachinformationen oszilliert man endlos. Beim *Chicago Wandbild* (1977–1984) [↗ s. 300–301] ist aus angemessener Betrachterdistanz nur ein Gemurmel vernehmlich, bei adäquater Hördistanz geht die Übersicht verloren. Ohne idealen Standort bleibt man in Bewegung zwischen Sehen und Hören, Nähe und Ferne. Entgegen der romantischen Vorstellung von der Einheit und Identität aller Sinnesbereiche, in Verbindung mit dem Gesamtkunstwerk und der Synästhesie, herrscht hier die Differenz vor. Ton, Bild und Wort sind grundverschieden. Kein tieferer gemeinsamer Sinn verbirgt sich dahinter oder darin. So hört man im bunt texturierten *Chicago Wandbild* aus einem der Lautsprecher die Beschreibung eines leeren Bildes.<sup>481</sup>

## Medienwechsel

**M. ROTH** Oder man könnte sagen, ihre spielerische Kombination und wechselseitige Übersetzung gehören nun zur Sphäre des Möglichkeitssinnes, denn daraus entwickelt sich ein ungemein kreativer Stimulus, der nicht zuletzt auch wieder (surrealistische) Sinnstiftungen entdecken lässt. Im omnipräsenten Kalauer und im sinnlos-sinnlichen «Oberflächendeutsch»,<sup>482</sup> in das Roth beispielsweise Richard Hamiltons Essay *Urban Image* zu «Urbane Matsche»<sup>483</sup> «versetzte», ereignen sich solche Prozesse auch innerhalb eines Mediums.

Der Sprung von einem Medium ins andere war für Roth buchstäblich bloss ein Schritt: Zahlreiche Fotos dokumentieren, wie Musikinstrumente und fest installierte Aufnahmegeräte in seinen Ateliers zum Inventar gehörten [↗ s. 318–319].<sup>484</sup>

Seine Tage- und Notizbücher sind in bestimmten Jahrgängen geradezu durchsetzt von flüchtigen Musiknoten, ich denke da an das als 209. Kopiebuch veröffentlichte *Notizbuch 1981–1984*



Abb. 44 Dieter Roth (mit Björn Roth), *Keller-Duo* (Detail), 1980–1989, Dieter Roth Foundation, Hamburg

wieso mit Klammern???



Abb. 45 Notizbuch 1981–1984, 220 Blatt, Farbkopien, Klebebindung, Dieter Roth's Verlag, 1994, Dieter Roth Estate

[> Abb. 45]. Umgekehrt ist die Partitur der *Splittersonate* wiederum ein Tagebuch. Dabei schrieb er Musik teilweise akribisch genau, meist aber notationstechnisch unbeholfen oder fehlerhaft auf. Wie man andeutungsweise erfährt, hielt er so zufällig Gehörtes fest,<sup>485</sup> aber brachte auch Imaginiertes<sup>486</sup> oder parallel wohl im Kopf endlos drehende Melodien<sup>487</sup> zu Papier.

**M. HALDEMANN** Ich erinnere an Rainers Aussage, Roth sei «von Natur aus ein flüssiges Aggregat.» Aus dem Aggregat lassen sich verschiedenartige Produkte nach- und nebeneinander generieren. Ein Beispiel ist die Parallelität von Grafik und Musik unter dem Titel «Quartett». Hier handelt es sich um eine analoge medienspezifische Behandlung übergeordneter Gestaltungsprinzipien. Im *Strichquartett* (1971<sup>®</sup>) sucht Roth nach dem Mit- und Gegeneinander beziehungsweise Neben- und Übereinander grafischer Elemente im viergeteilten Blattgeviert [> S. 183]. Er hört sich klassische und moderne Streichquartettmusik an und spielt im *Romenthalquartett*. Die Spannung von Einheit und vierfach-kontrastierender Vielheit erprobt er später unter Zuhilfenahme der Aufnahmetechnik auch im *Quadrupelkonzert*, das wie ein «Selbstquartett» anmutet. Ein Selbstbild hat er in der englischen Übersetzung tatsächlich als *Quadruple Self Portrait from Behind* (1972) bezeichnet [> Abb. 46]. Auch ohne Medienwechsel denkt und handelt das «flüssige Aggregat» zugleich grafisch und musikalisch.

**M. ROTH** Rühm hat in seinem Stück *traumfantasien*<sup>488</sup> die Autokollaboration erprobt und das Zeichnen seiner rechten Hand beeinflusst, indem die linke dazu Klavier spielte.

**M. HALDEMANN** Analog lässt sich die Einheit bei den Grafiken und Musiken von Roth in kleinere gegensätzliche Elemente unterteilen. «Beim Zeichnen habe ich immer Musik,

Quartettmusik gehört. Von Mozart und von Haydn. Und da hab ich gedacht, das klassische Quartett wird eigentlich immer falsch angeguckt, indem man glaubt, das ist ein zufälliges Prinzip, dass man sagt, der 1. Satz ist so, und der 2. Satz ist so, zum Beispiel langsamer. Im Grunde ist es auch so eingeteilt. Die durchgeführten Quartette von Haydn zum Beispiel, die richtigen Quartette, sind auch so aufgebaut, also ein Thema, eine Durchführung oder Thema und Gegenthema. Das ist schon mal die Zweiteilung. Und dann wird das Thema oft noch unterteilt, indem es mal laut und mal leise gespielt wird, oder dann wird es mit verschiedenen Instrumenten durchgeführt. Es gibt also eigentlich immer eine Ausarbeitung von Gegensätzen.»<sup>489</sup>

**M. ROTH** Hier spricht zweifellos ein musikologisch belesener Klassikliebhaber! Die «Ausarbeitung von Gegensätzen» macht übrigens gerade die Quartettprojekte von *Selten gehörte Musik* so besonders, da innere Konflikte offen thematisiert werden. Als Wiener im *Romenthalquartett* nicht mittun will, betiteln die anderen ein Stück «Adagio mit Höllenfahrt (oder die Wut über den verlorenen Wiener)» (dabei auf Beethovens Klavierstück «Wut über den verlorenen Groschen» anspielend). Das Faktum des «verhinderten Quintetts»<sup>490</sup> wird auch in die Gestaltung des Plattencovers einbezogen: Bei der Fotoreihe klafft an Wieners Stelle eine Lücke. Eine andere Meinungsverschiedenheit wird in der Titelliste derselben Plattenhülle vermerkt: «BRUS NICHT EINVERSTAND[EN]».

Ich möchte aber noch einen weiteren Faden Deines obigen Zitats aufgreifen: Roth hat in einer Annotation zum Katalog der Ausstellung in Holderbank über das Melodienpfeifen beim Zeichnen geschrieben und dargestellt, wie er diese Parallelität zweier Medien nun künstlerisch produktiv zu machen gedenkt: «erstens die Melodie zeigen, zweitens die Namen auf das Gezeichnete finden, drittens noch Formeln, auf das Erste & Zweite zusammen, finden und hinschreiben, aufzeichnen.»<sup>491</sup> Interessanterweise verwischt er in diesen Ausführungen anschließend das Musikaufzeichnen mit dem Zeichnen [> Abb. 47]: «Mit dem schnellen (ungeduldigen) Überfahren der 5 Schreiblinien



Abb. 46 Vierfaches Selbstporträt von hinten / Quadruple Self Portrait from Behind, Lithografie auf Büttchen, 50 × 38 cm auf 65 × 50 cm, 1972, Dieter Roth Foundation, Hamburg

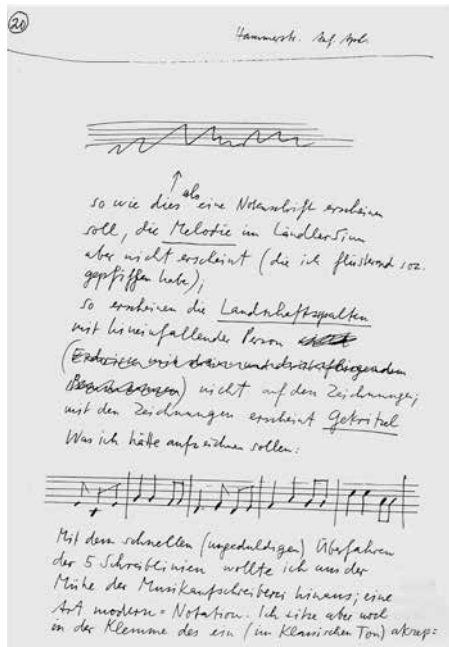


Abb. 47 Katalog zur Ausstellung Dieter Roth & Ingrid Wiener & Björn & Vera Roth, Bilder- & Teppichausstellung, Holderbank Management & Beratung AG, Holderbank, s/w-Kopien, Dieter Roth's Verlag, 1987

wollte ich aus der Mühe der Musikaufschreiberei hinaus; eine Art modern=Notation. Ich sitze aber noch in der Klemme des ein (im klassischen Ton) akzeptables Schriftbild (akzeptabel irgendwo in meiner Nähe) Vorzeigenwollens; dazu soll gerne Kommen das Verstehen (in diesem Falle das Hören der Melodie), und wenn die Lesenden (fast hätte ich geschrieben: <der Leser>) hören, sollten sie hören, wie ich (doch wohl) seinen kleinen zerstörten Ort umschrieben habe (fast hätte ich hier geschrieben: <einen kl. zerst. Ort hingeschrieben habe>) oder zwei kl. zerst. Orte. Die Gefangenschaft worin ich zu leben glaube bekommt hier einen vorsichtigen Zeiger (fast h. i. geschr. <Ausdruck>). Ich will (wohl weil ich nicht kann) die älteren, langsamen, schwierig=sorgfältigen Tätigkeiten nicht mehr tun. Aber, anstatt sie fallenzulassen, deute ich sie nicht nur an, sondern übe sie flüchtig, mitunter zum Scheine, aus (<aus> ist wohl zuviel, es könnte sollte dort stehen: <an>).»<sup>492</sup> Zwar hat Björn Roth die

auffallend unterschiedlichen Musikhandschriften seines Vaters, also die Diskrepanz zwischen akademisch kalligraphierten und stümperhaft hingekritzelt Passagen, auf dessen unterschiedliche Betrunktheit zurückgeführt.<sup>493</sup> Ich glaube aber, dass obige Ausführungen deutlich machen, wie tiefschürfend Roth über Medien des Auf-Zeichnens und deren produktive Umnutzung und Umwertung reflektierte.<sup>494</sup>

**M. HALDEMANN** Eine Konzeption im erweiterten Sinne eben. Die künstlerischen Übersetzungen und Umwandlungen erweisen sich als Sprach-Ton-Bild-Spiel.

**M. ROTH** Dieser Begriff passt gut, hat doch Roth bereits 1958 in einem Zeitschriftenbeitrag zum «dynamischen Theater» das Bühnenspiel in kleinste Sinn(es)-Einheiten elementarisiert, wobei er mit vielerlei gegensätzlichen Begriffspaaren Optisches und Akustisches charakterisiert, in deren Spannungsfeldern die Stücke als «zwischenfinger»<sup>495</sup> frei changieren können.

Ähnlich wie bei Kurt Schwitters,<sup>496</sup> dessen Collagen man auch lesend, der Semantik der entzifferbaren Worte nachhängend, und zugleich schauend als abstrakte Bildkomposition interpretieren kann, zerfließen bei Roth oftmals spielerisch die Grenzen zwischen Bild und Partitur, Signifié und Signifiant.

**M. HALDEMANN** Mit dem Medienwechsel hängt zum einen die Distanzierung und Ironisierung der eigenen Arbeit zusammen. Damit eröffnet sich Roth aber auch ein neues künstlerisches Potenzial. Er überlistet sich im Spiel quasi selber. Wie «von allein» entsteht das überraschend Neuartige: «Und dann wollte ich immer gerne etwas machen, das nicht von mir ist, wo ich das Gefühl habe, es ist wohl von mir, aber nicht ... ich sehe nicht meine Schwächen und meinen Strich und meinen Stempel so deutlich. Und wenn man diesen Computer da reinbaut, dann könnte sich durch gewisse Bedingungen, die man ihm gibt, könnte man da etwas erfahren, das man überhaupt niemals bedacht hat. Nehme ich an. Oder was man sich nicht vorgestellt hat wenigstens.» Schon vor dem Aufkommen des Computers hatte er ein Bild machen wollen, «vor das man sich hinstellt und irgendetwas sagt und das sich dann bewegt. Dass es dann losgeht, dass es sich verändert.»<sup>497</sup>

**M. ROTH** Ein anschauliches Beispiel ist das *Tonalfabet*. [S. 72] 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 (Williams, Rühm,<sup>498</sup> Thomkins), sondern entsprach in den 1960er-Jahren auch aktuellen Fragestellungen der Kybernetik.<sup>499</sup> So war der Auslöser für dieses Werk 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 glaube, der Leitton (C dur) war das e, nicht etwa das a? 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».<sup>500</sup>

Roth experimentierte parallel mit anderen Referenzgrößen als Buchstaben und Tönen – etwa verschiedenen Lautqualitäten und unterschiedlichen Schriftsystemen (darunter die Brailleschrift).<sup>501</sup> Dabei kam er bildnerisch teilweise zu ähnlichen Resultaten wie in *MUNDUNCULUM*, indem er Buchstabenfolgen in rondellenförmige Bausteine übersetzte und so Wörter zu aufgeschichteten Figurinen transformierte [Abb. 48].<sup>502</sup>

Die *Tonalfabet*-Idee blieb verbunden mit einem entsprechenden Automaten, der Töne erzeugte, und Roth dachte auch an raffinierte Computerprogrammierungen 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».<sup>503</sup> «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».<sup>504</sup>

Roth, durchaus stolz auf seine «Erfindung», aber mit der technischen Umsetzung überfordert, hat später «eine primitiv-mechanische Version des kompliziert=elektrischen Traumes»<sup>505</sup> erstellt, die *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982<sup>®</sup>) [s. 298]: Sie erlaubt auf einer Olivetti-Schreibmaschine getippte Buch-

stabenfolgen mittels einer Übersetzung auf ein Yamaha-Key-board zu übertragen und die entstandene Tonfolge mit einem Grundig-Tonband aufzuzeichnen. Roth hat in den 1980er-Jahren gerne damit experimentiert (zum Beispiel in der *Splittersonate*) und sogar so verfasste Briefe verschickt (*Literatur-Orgel*).

**M. HALDEMANN** In *A Diary* (1982) sieht man ihn am Klavier beim Spielen und Singen des *Tonalfabets* [s. 291].<sup>506</sup> Zu Wort und Ton kommt hier noch der Film mit dem Akteur Roth dazu: der Medienwechsel als «Soloszene».

**M. ROTH** Um auf die Rezeptionsthematik zurückzukommen: Einerseits hat dieser Übersetzungsvorgang von einem Medium ins andere etwas Enigmatisches, wenn man Wort für Wort entschlüsseln will. Andererseits öffnet er aber den Raum der Imagination. Roth hat für die Vorzugsausgabe der *Gesammelten Werke*, Bd. 18 (1971) das darin abgedruckte *Tonalfabet* am Klavier auf eine Endloskassette eingespielt. 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».<sup>507</sup>

**M. HALDEMANN** Du hast auf das *Alfabet für Emmett Williams* angespielt, das Roth 1967 entworfen und 1971 rekonstruiert hat.<sup>508</sup> Entlang einer Mittellinie lässt er die dunklen und die hellen beziehungsweise die weichen und die harten Laute des Gesprochenen «langlaufen». Zwei Schemen mit Punkten und Scheiben sind als ernsthafte und als ironische Versionen gedacht [Abb. 48]. Und wenn er für das Buch *MUNDUNCULUM* sprachanaloge Stempel fürs Bildermachen entwickelt und damit stupende bildnerische Lösungen erzielt, dann ist auch diese Übertragung so kreativ sinnvoll wie semantisch sinnlos. Die

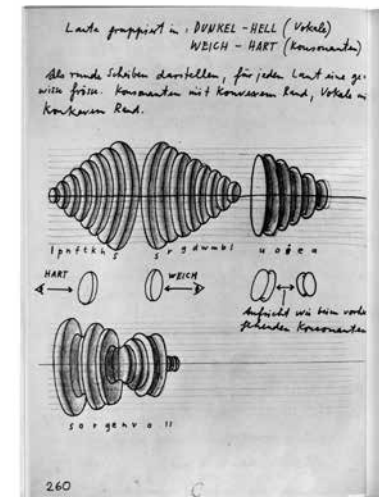
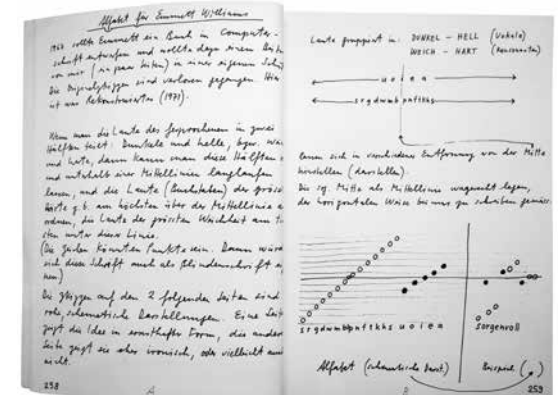


Abb. 48 «Alfabet für Emmett Williams», in: *Gesammelte Werke*, Bd. 19, edition hansjörg mayer, 1971

Medienwechsel bedeuten also zweierlei: spielerisch-kreative Offenheit und melancholisch-ironische Hermetik.

**M. ROTH** Roth hat verschiedentlich über musikimmanente Medienwechsel reflektiert, den kompositorischen Dreischritt von klanglicher Vorstellung, notationstechnischer Festschreibung und interpretatorischer Realisierung. Das wird auch in einem Interview deutlich, in dem er erklärte: «Ich habe oft in der Kehle eine Art von Bewegungen, Sprachbewegungen, wenn ich etwas mache. Oder besonders, wenn ich etwas bedenke. [...] Ich habe das zum ersten Mal bemerkt, als ich jung war und an Melodien dachte. Da merkte ich, dass ich im Hals so tat, als ob ich sie sänge. Ich konnte den Hals nicht von der Melodie abhängen. Da bildete ich mir ein, ich weiss nicht, ob das stimmt: ein Komponist im klassischen Sinn, wie Mozart, das muss jemand sein, der die Verbindung zum Hals nicht mehr so stark hat. Dass so einer die Melodie im Kopf denken und aufschreiben kann, ohne dass der Hals ... . Der Hals hat mich immer gebremst. [...] Wenn ich mich an eine Melodie erinnern wollte, dann merkte ich immer, wie es im Hals zu arbeiten begann. Und dann hatte ich das Gefühl, die Melodie kommt nicht, weil sie im Hals steckenbleibt, der Hals kann sie nicht bringen. Erst später merkte ich, dass es auch so ist, wenn man sagt: Ich denke, dass ich dann den Hals bewege und rede. [...] Ich glaube, was man Denken nennt, ist einfach Reden. Besonders weil man das Denken gar nicht beispielhaft bringen kann, du kannst ja nur darüber *reden*, erzählen oder berichten. Wie beim Traum: du kannst auch nicht sagen, was du geträumt hast, den Traum kannst du nicht als Traum bringen sondern als *Erzählung* vom Traum, Bericht vom Traum.»<sup>509</sup> In diesem Sinne scheint mir auch der Medienwechsel bei Roth immer ein wechselseitiges «Erzählen» vom gerade anderen zu sein, wobei natürlich immer etwas «steckenbleibt», so dass man schlussendlich gar nicht mehr weiss, was das Eigentliche ist.

**M. HALDEMANN** Dazu passt die *Splittersonate*. Anders als die visuellen Notationen avantgardistischer Komponisten seit den 1950er-Jahren, allen voran Cage, handelt es sich um keine ins Visuelle erweiterte musikalische Festschreibung mit einem Rezept. Roth lässt sich beim Medienwechsel immer neue Störungsmodi einfallen. Die Sonate besteht aus durchnummerierten und als «Splitter» bezeichneten Einzelblättern. Jeder Splitter ist seinerseits in Wort-, Notations-, Foto-, Farb- und

Graphemfragmente zersplittert [↗s. 296, 297]. Sie lassen sich zu keiner homogenen Sinnhaftigkeit verbinden, geschweige denn in Musik übertragen, sind aber dennoch plausible Konstellationen. Jedes der collageartigen Blätter steht für sich und gehört doch zu einem grösseren Ganzen. In der multisensoriellen Rezeption wechseln wir zwischen den konkurrierenden Lesemöglichkeiten der «changierenden Zwischendinger».

**M. ROTH** Darin liegt Roths kritische Modernität: Er vollzieht Medienwechsel im Wissen, dass das eine Medium ein anderes nicht zu repräsentieren vermag. So wird Roth zum Gesamtkünstler jenseits des «Gesamtkunstwerks» ...

**M. HALDEMANN** ... im Bewusstsein, dass das «Gesamte» oder das «Alles» nur um den Preis des «Nichts» künstlerisch bearbeitet werden kann, und dass dieser Anspruch problematisch ist. Wenn *A Diary* ihn in den Wohnungen oder im Auto beim Radiohören von Renaissancemusik zeigt, von Bach, Bartók, den Beatles, Beethoven, Händel, Mahler, Mozart, The Who, Verdi, Schubert, dann ganz prosaisch: er isst dazu, liest, raucht, entkleidet sich, zeichnet, spricht, schläft, schreibt, fährt, wischt den Boden auf und spült Geschirr. Keine höhere ästhetische oder sensorielle Gesetzmässigkeit, der normale Alltag hält alles beim einfachen Verrichten zusammen.

In einer älteren Grafik figuriert eine Notation übrigens noch als Bestandteil eines homogenen Bildgefüges. Kannst Du dazu Genaueres sagen?

**M. ROTH** Die Arbeit heisst *Nah und fern* (1978/1980<sup>®</sup>) [↗s. 294]. Mehr als andere Werke Roths thematisiert sie nicht den Übersprung, sondern den fließenden Übergang, das quasi «legato»<sup>510</sup> von einer Musikpartitur ins Bildkompositorische. In der Bildmitte ein «stilistisch» schon auf die *Splittersonate* vorausweisendes Musiknotat für Gesang und Klavier, das teilweise textiert ist mit den Worten «nah und fern». Dessen Notenlinien verlassen gegen links und rechts ihre waagrechte Ausrichtung und werden zu schwungvollen Kreisen, die umrisshaft zwei Köpfe bilden: Aus dem musikalischen Duett wird ein Doppelporträt. Die aufgerissenen Münder, ja alle aufgesperrten Gesichtsoffnungen verdeutlichen konzertierende Aktivität. Abstrahierend lässt sich die ganze Grafik aber wiederum als Wechselspiel von Linien und notenförmig ovalen Punkten beschreiben, rekuriert

siehe S.188



Abb. 49 *A Diary* (Filmstill), Super-8-Film, 1982, collection [mac] musée d'art contemporain de Marseille

also auch in der bildnerischen Totalen auf die musikalische Notenschrift. Der Titel ist somit äusserst sinnfälliger: von Nahem betrachtet eine grafische Partitur, nicht unähnlich einzelnen Blättern der *Splittersonate*, von Ferne gesehen das Bild eines musizierenden Duos.

**M. HALDEMANN** Der Medienwechsel kann auch eine Verdoppelung bedeuten. So hört man den unsichtbaren Roth in *A Diary* wiederholt beim sinnierenden Klavierspiel, während die stehende Kamera den

Blick durch das geschlossene Wohnungsfenster auf die benachbarten Häuser und Bäume zeigt [Abb. 49].<sup>511</sup> Bild und Ton erzeugen eine melancholische Stimmung, die an romantische Atelierfensterbilder von Caspar David Friedrich erinnert [Abb. 50].

Auch bei *Harmonica Curse* [S. 222] kommt in Ton und Bild eine Traurigkeit des einsamen Künstlers zum Ausdruck, der für sich und ein anonymes Fernpublikum Ziehharmonika spielt. Der Luftzug der Harmonika erinnert an das existentielle Schnaufen in *Selten gehörte Musik*. Das «verfluchte Harmonikaspiel» hat etwas Tragikomisches. Exemplarisch für seine blamabel-scheiternde Kunstpraxis gleicht Roth hier einem tragischen Clown. Etwa dem Akkordeon, Geige und Klavier spielenden Grock. Entsprechend charakterisiert ihn sein Freund Jan Voss: «Den Superman gebrochen als Clown darstellend, das hat keiner gemacht»<sup>512</sup> [Abb. 51].

Clownartig inszeniert er sich in den Kollaborationen mit Rainer [Abb. 52], in den *Interfaces* (1977–1979) mit Hamilton oder in manchem forciert dümmlichen Minenspiel seiner Polaroid-Selbstaufnahmen [Abb. 53]. Vergleichend muss ich an die Videoinstallation *Clown Torture* (1987) von Bruce Nauman denken [Abb. 54] oder an die Videoperformance *Painter* (1995) von Paul McCarthy. Rund einhundert Jahre zuvor



Abb. 50 Caspar David Friedrich, *Fenster mit Blick auf den Park*, Sepia über Bleistiftskizze, 39,8 × 30,5 cm, ca. 1837, The State Hermitage Museum, St. Petersburg

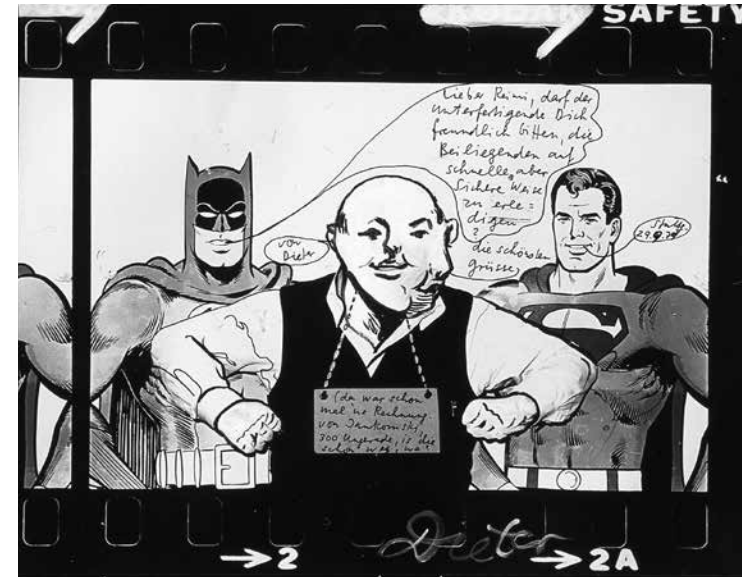


Abb. 51 Ohne Titel, Acrylfarbe, Marker, Tusche auf s/w-Fotografie, 24 × 30 cm, 1979, Dieter Roth Foundation, Hamburg

hatte aber Nietzsche bereits festgestellt: «Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, dass wir auf uns hin und hinab sehen und, aus einer künstlerischen Ferne her, über uns lachen oder über uns weinen: wir müssen den Helden und ebenso den Narren entdecken, der in unsrer Leidenschaft der Erkenntnis steckt.»<sup>513</sup>

Mit dem Akkordeon stellt Roth auch eine Beziehung zur Volksmusik her. Das Handzuginstrument, das vermutlich aus China stammt, war in Europa im 18. Jahrhundert allgemein bekannt und wurde 1833 als das heutige Akkordeon in Wien patentiert. Das kulturgeschichtlich wichtige Instrument hat die Laienmusik mitbegründet und ist dafür vom Alpenraum bis nach Lateinamerika kennzeichnend geblieben.<sup>514</sup> Auf Fotos zeigt sich Roth mitunter wie ein Volksmusiker. Und in *Harmonica Curse* mutet der «Clown» wie ein einsamer, wehmütiger Schiffer mit seinem Schifferklavier in der abgelegenen Hütte an.

Halten wir fest: Was seine Medien bei aller Differenz verbindet, das sind ein rahmendes Regelwerk, die thematisierte Künstlerfigur und der kollaborierende Rezipient. Wenn das flüssige Aggregat Roth Verschiedenes macht, dann immer auch «dasselbe», wie er sagt. Denn alles überlagert und verzahnt sich unter Einbezug des Rezipienten. So different die Sinnesorgane Auge und Ohr auch sein mögen, beide sind für ihn Mäuler,

die feste (Auge) und flüssige (Ohr) Nahrung aufnehmen.<sup>515</sup> Die multisensoriellen Wahrnehmungen verdaut der Körper zu Bildern und, so kann man ergänzen, auch zu Musik.

Bei *Selten gehörte Musik* reagieren die Akteure auf das Gehörte und Gesehene der anderen: Reaktion als «Verdauungsproduktion». Das fortwährende Essen und Trinken auf der Bühne spielt darauf an. Produktionsästhetisch ist diese «Eat Art» tatsächlich eine «Scheisse-Musik».

**M. ROTH** Jedoch war es Bestandteil des «Schwarzen Peters», der laut Wiener dem Publikum zugespielt wurde, dass man «dieses ewige Reagieren»,<sup>516</sup> das Rühm in der *Novembersymphonie* beklagt,<sup>517</sup> und weitere standardisierte Interaktionsformen beim Improvisieren gerade vermeiden wollte.<sup>518</sup> Dabei ist besonders Roths Agieren interessant, da es ein Kollektiv als Reibungsfläche zwar voraussetzt (deshalb bindet er in seinen Soloprojekten *Radio Sonate* und *Quadrupelkonzert* den Tonmeister, den Veranstalter oder das Publikum ein), aber nur um sich einem Partizipieren am selbigen anschliessend zu verweigern, besonders deutlich in der *Abschöpfsymphonie* [DVD].<sup>519</sup> Dies erzeugt wiederum eine neue Kollektivität, denn es verleitet die anderen zu einer «Selbstbehauptungsmusik» mit spitzen Kommentaren (Attersee: «Dieter, hast du heute frei?»<sup>520</sup>) und ungewöhnlichen Aktionen. Dabei aktualisieren sich auf einer neuen Stufe expressive Triebkräfte und Spannungsverläufe, eine Art «Musik der Äusserromantik, des Überschnapps».<sup>521</sup> In einer Mischung von reflektiertem Rollenspiel und spontanem Handeln gelingt der kollektiven «Selbstmusik» eine «Selbst dann noch Musik».

**M. HALDEMANN** Natürlich ist die Verweigerung auch eine Reaktionsart.

**M. ROTH** Genau. Eine Art «Angebot durch Verweigerung».<sup>522</sup>

**M. HALDEMANN** Die unfertig-gescheiterte Musik «ohne Autor» ist für die Kollektivität prädestiniert. Roths Interesse an unkontrollierbaren Prozessen, die ihn vergängliche Materialien und dann den Computer verwenden lässt und die Betrachter zu Benutzern und Interpreten seiner partizipativen Werke macht, verbindet sich mit dem Thema der Kollaboration.

## Kollaboration

**M. HALDEMANN** Besonders in den 1970er-Jahren gibt es parallel zu *Selten gehörte Musik* eine Vielzahl von Kollaborationen bei Roth. Wenn ich nur an die gemeinsamen Projekte mit Hamilton und Rainer denke, an die innovative Zusammenarbeit mit dem Drucker Karl Schulz und dem Verleger Hansjörg Mayer sowie an die Kooperation mit seinen Kindern. Von Anfang an hatte er nach Kooperationsmöglichkeiten aller Art gesucht und wollte auf Ideen und Verhaltensweisen von Studenten, Druckern, Künstlerfreunden, Schmuckmachern oder Sammlern reagieren. Wie bei keinem anderen bildenden Künstler verbindet sich eine persönliche Schaffenskraft mit der Fähigkeit zur Kollaboration. Da kommt mir allenfalls die Factory von Andy Warhol in den Sinn, wo die Kollaboration ebenso wenig auf den künstlerisch-fachlichen Bereich beschränkt blieb, sondern eine soziale Dimension hatte. Bei Roth zeigt sich das in den zahlreichen Künstlerfreundschaften und der engen Kooperation mit seinen Kindern.

**M. ROTH** Diese soziale Komponente wird im «festcharakter»<sup>523</sup> des zeitlichen Umfelds einzelner Kollaborationen deutlich, wozu beispielsweise im *Berliner Konzert* auch Ingrid Wiener mit kunstvoll gestalteten Menüs und Speisekarten beitrug<sup>524</sup> – ihr Mann nannte es eine «total in Sinnlichkeit aufgesogene oder aufexplodierte Woche»<sup>525</sup> mit gemeinsamem Essen und Musizieren. Die im Hamburger Archiv des Dieter Roth Estate liegende Korrespondenz zu *Selten gehörte Musik* verdeutlicht, wie rücksichtsvoll innerhalb der Gruppe bestimmte Entscheidungen erwogen wurden, aber wie diese veranlagte Sensibilität in bestimmten Momenten genauso eskalierend wirken konnte. Rainer hat in seinem Aufsatz mit dem sinnfälligen Titel «DUETTE, DUELLE»<sup>526</sup> eindrücklich die psychosozialen Implikationen seiner Kollaboration mit Roth



Abb. 52 Arnulf Rainer und Dieter Roth, Ohne Titel, (7.11.74), Mischtechnik auf Foto, 47,5 × 59,5 cm, 1974



Abb. 53 Selbstporträts aus verschiedenen Jahren, Polaroidfotografien, montiert, Dieter Roth Estate

geschildert und uns gegenüber gerade diese Mechanismen als zentrales Ausdrucksmoment der gemeinsamen Performances dargestellt.<sup>527</sup>

Ich möchte das hier anhand zweier bis dato unbekannter Beispiele illustrieren: Im Briefwechsel zwischen Wiener und Roth zum *Karlsruher Konzert* reagiert Wiener auf Roths Ansinnen, den Mitschnitt zu veröffentlichen, ablehnend.<sup>528</sup> Roth bittet ihn daraufhin explizit, nicht nur das betreffende Plattencover zu gestalten, sondern dort in Textform sogar noch «Gegenargumente [zu] bringen».<sup>529</sup> Im Gegenzug bietet er ein Honorar in Form eines Bildes, «bunt und gewagt»,<sup>530</sup> das Wiener verkaufen könne. Trotzdem ist das Konzert nie als Platte erschienen.

Ein anderes Beispiel hat uns Steiger von der *Abschöpfsymphonie* erzählt: «Mir ist es im Leben oft so passiert, dass ich irgendwo hinggerufen werde, und dann komme ich, und dann verschwinde ich einfach von der Bildfläche, also ich bin noch da, aber für die anderen bin ich weg, ich falle irgendwie heraus aus dem Ganzen, aus dem Komplex. Und so war es auch in München: Der Dieter hat mich eingeladen nach München zum Konzertmitmachen im Lenbachhaus [*Abschöpfsymphonie*]; komme ich hin, habe mich sehr gefreut, Lenbachhaus, gute Besetzung und so weiter, und sehe ein Plakat – stehe ich nicht drauf. Da habe ich kurz gefragt: «Wieso stehe ich nicht auf dem Plakat?» Hat der Dieter gesagt: «Das hat der Hansjörg Mayer schon wieder [verbrochen]», aber hat gesagt: «Mach dir nichts draus, das schreiben wir dazu oder irgendwie so, aber ich schäme mich, ich schäme mich.» Und dann: Ich habe mir aber was draus gemacht und bin einfach nicht hingegangen. Ich bin nicht hingegangen und habe mich in der Nacht mit «Spirits» getröstet und bin nicht hingegangen und war trotzig und so weiter, und der Dieter hat sich dann geschämt und geschämt und geschämt, und diese Scham

hat er dann gut gemacht, indem er mir geschenkt hat den Stempelkasten – ich weiss nicht was noch alles – da kam ein Riesenzeug an in mehreren Portionen, bis er dachte, dass es jetzt die Genugtuung war.»<sup>531</sup>

**M. HALDEMANN** Im Katalog zur letzten grossen Roth-Ausstellung in Marseille (1997) sind am Schluss die Fotos und Namen von allen Beteiligten versammelt.<sup>532</sup> Nicht nur sein Sohn und die Künstler- und Helferfreunde gehören dazu, sondern das gesamte Museumspersonal. Eine «Kunst-Familie» auf Zeit.

Eine Kunst des Kollektivs und der Kollaboration ist besonders die Musik. Wir haben von der Hausmusik bei Roth gesprochen, auch vom Jazz und der Volksmusik. Daher erstaunt es nicht, dass der Künstler-Kollaborateur mit Freunden Musik machte. Ihm behagte die «intime» kammermusikalische Besetzung als Trio, Quartett oder Quintett. Bevor wir auf die *Selten gehörte Musik* näher eingehen, sei noch der Hinweis erlaubt, dass diese multimediale und multikulturelle Kollaboration als soziale Praxis ihren Ursprung nicht nur in der Mehrfachbegabung von Roth hatte. Biografisch hängt sie meines Erachtens auch mit dem einsamen Kind zusammen, das bei Theaterleuten, Musikern, Literaten und Künstlern in der Züricher Pension eine prägende «Ersatz-Familie» gefunden hatte. Darunter befanden sich zum Beispiel die bedeutenden österreichischen und deutschen Schauspieler und Regisseure Karl Paryla (1905–1996) und Wolfgang Langhoff (1901–1966), die als Emigranten während der Nazi-Diktatur am Schauspielhaus Zürich tätig waren.<sup>533</sup>

Durch autodidaktische Imitation versammelte Roth die «Factory» fortan quasi in sich selber und strebte zudem nach künstlerischem Austausch mit Freunden und Familienmitgliedern. Von Anfang an war er also zugleich ein Mächtegern-Dichter, Mächtegern-Musiker und Mächtegern-Maler. Diese Facetten kreativer Arbeit betrieb er als Künstler weiter und



Abb. 54 Bruce Nauman, *Clown Torture*, Videostill, 1987, Video übertragen auf DVD, Farbe, Ton, 60 min. (Loop), The Art Institute of Chicago, Watson F. Blair Prize Fund; Wilson L. Mead Endowment; Twentieth-Century Purchase Fund; durch vorherige Schenkung von Joseph Winterbotham; Schenkung der Lannan Foundation, 1997

erweiterte sie. Mir scheint, dass er sogar die Tätigkeiten seines Vaters übernahm, indem er sich zum archivierenden «Buchhalter» und «Vertreter» seiner Selbstkunst machte (in Umgehung der Galeristen).<sup>534</sup> Auch die Gedichte schreibende Mutter und sogar der Grossvater, ein Erfinder,<sup>535</sup> treten, überspitzt gesagt, als «Figuren» in ihm auf.

Aus dieser multidisziplinären und multiplen «Selbstkollaboration» entstand ein intermediales und vernetztes Œuvre, das man im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari als «rhizomatisch» bezeichnen kann.<sup>536</sup> Als ein «vielwurzelig» verflochtenes System, das nicht in Dichotomien aufgeht: «Ein Rhizom kann an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden, es wuchert entlang seiner eigenen oder anderen Linien weiter.»<sup>537</sup> Es geht um differente Vielheiten und Zusammenhänge. Laut Gabriel Kuhn ordnet sich Vielheit der Einheit hier aber «nicht identitätslogisch unter beziehungsweise sie verfällt nicht in bloss nominalistische Opposition [...]. Vielmehr verweben sich Einheit und Vielheit ineinander und weder existiert das eine vor oder über dem anderen noch hebt das eine das andere auf. Keines gibt es ohne das andere.»<sup>538</sup> Das vielfach Verästelte und prozesshaft Verbundene von Roths Œuvre und seinen Einzelwerken ergibt ein rhizomatisches System ohne Hierarchie und Fortschritt. Alles ufert aus und wächst quantitativ, aber nicht qualitativ.<sup>539</sup> Sogar die *Grosse Tischruine*, die *Gartenskulptur* (1968 ff.), das *Ringgebilde* (1986–1993) [→ S. 310] und die *Bar 1* (1983–1997<sup>®</sup>) [→ S. 311] werden für die Ausstellung in der Wiener Secession (1995) mit einer langen Feuerwehrleiter überbrückt, woraus ein zusammenhängendes Ausstellungsinstallationsgebilde und temporär-begehbare «Superwerk» entsteht: «a piece of a piece of art» [→ S. 312, 313 und Abb. 20].

Roth hat sein rhizomatisches System solo, mit Freunden und Familienmitgliedern an vielen Arbeitsplätzen und Arbeitsorten ausgebaut. Je weniger Kraft er mit zunehmendem Alter hatte, desto grösser wurden paradoxerweise seine Kollektivwerke.

**M. ROTH** Als rhizomatisch könnte man auch den Verlauf der Reihe *Selten gehörte Musik* bezeichnen: Nicht zielgerichtet, aber folgerichtig. Bereits im 1. *Berliner Dichterworkshop* wird gewissermassen «Kammermusik», wie Du es oben beschrieben hast, betrieben. Die Resultate wurden bekanntlich in der Zeitschrift *Die Schastrommel*, No. 9 (1973) veröffentlicht. Dort findet man als Beilage ein grosses Faltblatt mit vier verschiedenen Texten,

jeder in einer anderen Handschrift, aber untereinander entlang von «Beobachtung» und «Theorie»<sup>540</sup> mit Linien netzartig verbunden zu einer Art vierfachem Kontrapunkt. Typischerweise wurden ebenfalls Alternativversionen desselben Blattes veröffentlicht – man wähnt sich also verschiedentlich schon in der Editionspraxis der *Novembersymphonie*.

Die Anthologie enthält die unterschiedlichsten Formen künstlerischen Kollaborierens, beispielsweise gemeinsames automatisches Schreiben, indem bestimmte Begriffe immer neu fortgesponnen und motivisch variiert werden. Man forderte sich offensichtlich gegenseitig heraus, probierte an einer Idee verschiedene Textformen und Jargons aus, kommentierte spontan. Unvermeidlich kippte das gemeinsame Kunstmachen auch in ein wechselseitiges Thematisieren der jeweiligen Persönlichkeiten, besonders augenfällig in einer schematischen Darstellung des «Unterschieds» zwischen Wiener und Roth.<sup>541</sup> Die späteren Rollenspiele der *Selten gehörte Musik* blitzen hier schon auf. Immer wieder wurde natürlich gezeichnet, und bildnerisch wie literarisch deutet sich das bald darauf ins Zentrum rückende Musikthema schon mehrfach an:<sup>542</sup> So erhält der «versuch eines ersten schlussstrichs» [sic] mit einer dazu geklebten Abbildung einer Schallplattenhülle von Beethovens *Neunter* ein «Gütesiegel»<sup>543</sup> [→ Abb. 55]; in einem Text ist die Rede von einem Lebemann, der «geht stets im 3/4 takt», was in einem kurzen Notenbeispiel als zylinderförmige Fermate eines 5/4-Takts illustriert wird.<sup>544</sup> Schliesslich finden sich sogar konkrete Reflexionen über das Verhältnis von «Ton» und «Thema».<sup>545</sup>

Der darauffolgende *Glossolale Dichterworkshop* hatte dann bereits einen (privaten) performativen Charakter, da man sich in extemporierten Sprachen unterhalten wollte, was zwar aufgezeichnet wurde, aber unveröffentlicht blieb.<sup>546</sup>

Der 3. *Berliner Dichterworkshop* markierte in der Folge den «Übergang teilweise zur Musik, wo man nicht mehr genau



Abb. 55 F. Achleitner, G. Brus, D. Roth, G. Rühm, O. Wiener, *Die Schastrommel*, Nr. 9, hrsg. von Günter Brus, edition hansjörg mayer, 1973

sagen kann, ist das jetzt Dichtung oder ist es Musik,<sup>547</sup> es hat eigentlich eher mit Musik zu tun».<sup>548</sup> Auf dem Cover posieren zwar noch drei (Bier trinkende) Dichterfreunde, doch die Gestaltung der Tonaufnahme wurde unverkennbar zum künstlerischen Ziel der Kollaboration, wofür Roth auch eigens ein professionelles Magnetophon angeschafft hatte.<sup>549</sup> Mit dessen technischen Möglichkeiten wurde die eigene Stimm- und Tasenakrobatik vielfältig überlagert und manipuliert, woraus die erste gemeinsame Schallplatte der Reihe *Selten gehörte Musik* entstand – gewidmet den eigenen Kindern «zur Belehrung».<sup>550</sup>

**M. HALDEMANN** Rhizomatisch wechselt der Dichterworkshop zum Zeichenworkshop zum Musikworkshop zum Dichterworkshop.

Die multikompetenten Künstlerfreunde sind Meisterdilettanten des fliegenden Wechsels. Eine Fotoreihe zeigt das Hin und Her von Zeichen-Schreib-Tisch und Klavier [s. 190, 191].<sup>551</sup> Die Kreativ-«Séancen» erinnern an die surrealistische Zufallsmethode kollektiver Zeichen- und Textpraxis, die André Breton als «Cadavre exquis» bezeichnete (dt.: «vorzügliche» oder «köstliche Leiche»). Du hast das gemeinsame automatische Schreiben im 1. *Berliner Dichterworkshop* bereits erwähnt. Bretons Definition dafür lautet: «CADAVRE EXQUIS – Spiel mit gefaltetem Papier, in dem es darum geht, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne dass ein Mitspieler von der jeweils vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann.»<sup>552</sup>

Das Beispiel, das dem Spiel seinen Namen gab, ist der erste Teil eines auf diese Weise gewonnenen Satzes: «Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau» (dt.: «Der köstliche-Leichnam-wird-den-neuen-Wein-trinken»).

Auch Roth, Rühm, Brus, Wiener, Nitsch, Steiger und Attersee haben nicht nur *Selten gehörte Musik*, sondern auch *Selten gezeigte Kunst* hervorgebracht, wie sie ihre Ausstellungen mit



Abb. 56 Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener, Lithografie für die Vorzugsausgabe des 3. Berliner Dichterworkshop (nicht erschienen), 1973, Sammlung Hansjörg Mayer

grafischen Gemeinschaftsarbeiten nannten [s. 198, 199].<sup>553</sup> Eine Lithografie von Roth, Rühm und Wiener (mit ihren individuellen Einzelfarbdrukken) sollte der Vorzugsausgabe der Schallplatte 3. *Berliner Dichterworkshop* beigegeben werden [Abb. 56].<sup>554</sup> Roth hatte die zeichnerische Kollaboration erstmals mit dem Architekten und Künstler Stefan Wewerka 1970 praktiziert und sie in den Duos mit Rainer und Hamilton «perfektioniert».<sup>555</sup> Das Prinzip wurde auch in wechselnden Partner-Duetten von Attersee, Brus, Nitsch, Rainer, Rühm, Steiger und Wiener über Jahrzehnte, und teilweise bis heute, fortgesetzt. Dabei geht es um ähnliche Fragen wie beim Musikmachen: «Wie kann ich auf den andern reagieren und etwas ergänzen, unterlaufen, kommentieren oder dagegen halten? Ausbrechen aus Gewohntem und unbewusst auf Neues kommen? Davon meine Kreativität und Fantasie anregen lassen?»

**M. ROTH** Ja – und das gemeinsame Musizieren bringt sogar den Vorteil, dass man gleichzeitig an derselben Sache arbeiten kann, nicht nur nacheinander. Die angestrebte Form der Kollaboration barg beim Zeichnen ja immer die Gefahr des «eigentlich neben einander stehen [...], dass die nicht so richtig zusammen sich berühren und zusammen steigern».<sup>556</sup> Musik hatte somit für alle angestrebten Kollaborationsformen Modellcharakter.<sup>557</sup>

**M. HALDEMANN** Und erfüllte zugleich eine gesellig-soziale Funktion für die Teilnehmer und die Mehrheit des Publikums.

Chaotisch, unbewusst und doch konzeptionell begründet sollte dabei Unvorhersehbares entstehen. *Selten gehörte Musik. Das Hamburger Konzert (= Lithografiewerkshop)* war Lithografiewerkshop und Konzert in einem und fand daher in einer Druckerei statt (1974) [s. 196–197]. Eine Wiederaufnahme und Erweiterung des multidisziplinären *Berliner Dichterworkshops* (mit Schallplatten und Lithografien). Dazu gehörte der Einbezug des Publikums. Ist *Selten gehörte Musik* als ein kreativ-sinnliches «Vanitasgelage» daher nicht auch ein «Cadavre exquis»?

**M. ROTH** Im Fall des *Lithografiewerkshops* könnte man sogar technisch von einem «Cadavre exquis» sprechen. Die Veranstaltung fand anlässlich der Einweihung einer Vierfarben-Offsetdruckmaschine statt, und Roths Idee<sup>558</sup> bestand darin, einerseits die Vierzahl in Form improvisierter musikalischer Quartette zu

thematisieren (beteiligt waren Brus, Roth, Rühm, Wiener), aber die selbigen auch mit dem Lithostift Druckplatten bearbeiten zu lassen, die dann je eine Farbschicht zu einem gemeinsamen Plakat beitragen.

Solche Methoden wurden als audiotekhnische Mehrspurverfahren auch in *Selten gehörte Musik* angewandt. Wie bei einem «Cadavre exquis» bezog man sich in den folgenden Schichten oft nur vage, bestenfalls (verächtlich) kommentierend oder umwertend ironisierend auf das Voreingespielte – in surrealistischer Tradition stand spürbar das spannungsvoll Zusammenhanglose im Vordergrund. Im Satz «Ohne Tempo» aus der *Novembersymphonie* «loopte» man beispielsweise zunächst ein plumpes Ostinato (gemäss Fotos traktierte Roth dabei ein Sofa), überlagerte dieses mit rauschenden Atemklängen und improvisierte dazu als dritte Schicht jazzige Floskeln. Oft entstehen dadurch komplexe, rhizomartige Gebilde, in denen sich Gegenstand und Kommentar, Früheres und Späteres untrennbar und vielschichtig durchwachsen. Der Titel «Ohne Tempo» ist also konzeptionell sinnfällig, auch wenn das musikalische Ergebnis im Gegenteil geradezu eine erlebniszeitliche Sogwirkung entfaltet. Auch der vierte Satz derselben Symphonie ist mehrspurig angelegt: Hier nehmen Roth, Rühm und Wiener zu vorproduzierten «Samples» zwei Kommentarschichten auf und verwickeln sich dabei in einen frappierend dichten Dialog mit sich selbst.<sup>559</sup>

Im *Quadrupelkonzert* hat Roth zunächst in konzertantem Rahmen Schicht um Schicht auf Tonband eingespielt, bis er mit sich «selbviert»<sup>560</sup> musizieren konnte. Die naheliegende Disposition, in jeder der vier Schichten ein anderes seiner vier vorhandenen Instrumente zu spielen, unterlief er dabei gezielt, am provokantesten als er sich mit seinem Hintern auf die Orgeltastatur setzte<sup>561</sup> und zu diesem «Klanggetüm» Horn spielte. Folglich ist schon auf dem Konzertzusammenschnitt<sup>562</sup> bald nicht mehr zweifelsfrei festzustellen, aus welcher Schicht das Gehörte genau stammt. Roth hat später in seinem isländischen Studio Bali dieses Audiomaterial nochmals neu arrangiert,<sup>563</sup> indem er es entgegen der Chronologie neu anordnete und mit teils rückwärts gespielten, im Konzert ursprünglich nachgestellten Zugaben interpolierte. Das Resultat, eine Art Remix, lässt zwar immer wieder das Schichtungsprinzip und vereinzelte materielle Konnexionen erahnen, gleichzeitig ist es aber zu einem heterotrophen, kontrakausalen Gebilde verformt worden.

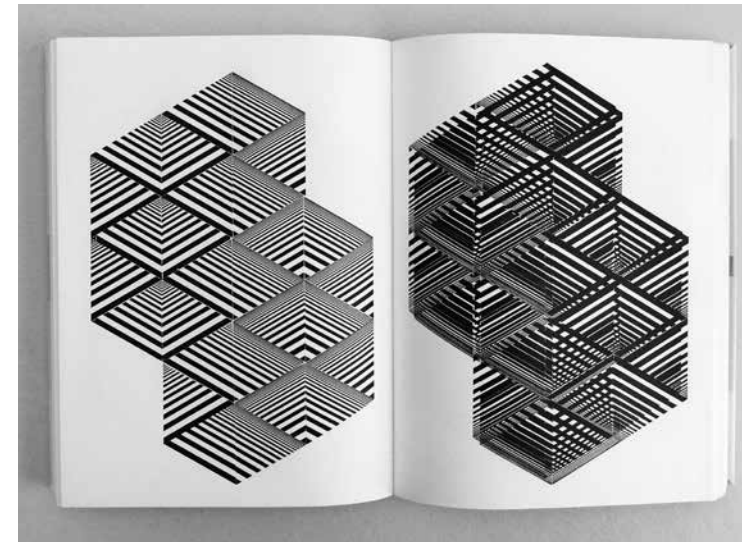


Abb. 57 *Bok 4a, Gesammelte Werke*, Bd. 4, edition hansjörg mayer, 1972, Originalausgabe: forlag ed, Reykjavík 1961

**M. HALDEMANN** Besonders in der Druckgrafik konnte Roth das Schichtungsprinzip bildnerisch mit übereinander gedruckten Platten meisterhaft realisieren. Im Werkprodukt bleibt die Entstehung als Erinnerung sichtbar präsent. Das Nacheinander wirkt als Verräumlichung und «Geschichte». So bekommt seine Malerei neben der augenblickhaften Präsenz auch eine Geschichtlichkeit, wie er sie der Musik zuschreibt.<sup>564</sup> Mir scheint, dass er bei der Musik mit dem Schichtungsprinzip umgekehrt eine gegen ihren sukzessiven Verlauf gerichtete Verräumlichung und Präsenzerfahrung anstrebte, die er wiederum für die Malerei als kennzeichnend erachtete. Dass wir also in einen komplexen Gleichzeitigkeitsraum hinein zu hören glauben. Aus Tiefenschichten tauchen Echos von Vergangenen an die Oberfläche und verbinden sich zu einem montageartigen Ganzen, das linearzeitlich unauflösbar ist. Gegensätzlich dient die Schichtung in den bildnerischen Arbeiten der Verzeitlichung des simultan präsenten Bildes durch den nachvollziehbaren Entstehungsprozess. Deutlich wird die Verzeitlichung des Schichtungsprinzips bereits in den frühen Büchern wie *Bilderbuch* (1956) und in der *Bok*-Reihe (1960/61) [Abb. 57]. Da erschliesst sich die Schichtung beim Blättern filmartig dynamisch. Aus dem Nacheinander resultiert ein wandelbar-konstelliertes «Bild». Folgerichtig sind auch Roths Dreh-Rasterbilder, deren bewegte Schichtenstruktur für das überforderte Auge

unstabilisierbar ist [→ Abb. 58]. Und beim *Kugelbild* (1962; 1991/92) tönt das drehbewegte und optisch «stehende» Kreisbild oben-drein durch die hinabrollenden Kugeln [→ S. 71].

Das Schichtungsprinzip sorgt also für die Dialektik von Gegenwart und Vergangenheit, Präsenz und Geschichte, weil damit die Sukzession der Musik und der Bücher in die Simultaneität kippt und die Simultaneität der Bildkunst in die Sukzession.

**M. ROTH** Eigentlich bemerkenswert, dass Roths spätere bildende Kunst kaum mehr kinetisch angelegt ist, wenn man neben den von Dir beschriebenen Werken auch an frühe klingend-bewegte Objekte wie die leider zerstörte *Windharfe*<sup>565</sup> (1962) denkt! Anknüpfend an Deine Ausführungen könnte man sagen, dass später anstelle des Werks einfach sein Rezipient in Bewegung gesetzt wird, indem er mit und auf dem Objekt spielen muss – das war ja bereits bei den Drehbildern anfangs der 1960er-Jahre so angelegt. Und in vielen späteren Werken tritt an die Stelle einer visuellen Bewegung schlicht die Zeiterfahrung als Musik, der Bewegungseindruck der Töne,<sup>566</sup> das drehende Tonbändchen.

**M. HALDEMANN** Mit der kontrastreich-gestischen Farbstruktur versetzt er seine Gebilde bereits in optische Bewegung. Ich habe von wirbel- und strudelartigen Wirkungen gesprochen. Das dreidimensionale *Ringgebilde* ist gleichsam die Verkörperlichung eines Strudels [→ S. 310]. Schon an La Monte Youngs Musik hatte er einen «unheimlichen Strudel» bewundert.<sup>567</sup>

**M. ROTH** Die konstruktivistische Kinetik wird überdies abgelöst durch eine konzeptionelle Beweglichkeit, auch jenseits des Visuellen. Dies wird alltagsnah und in ganzer Mannigfaltigkeit erlebbar im ständigen suchenden Herumdrehen von Vater und Sohn an den Reglern des Autoradios auf der Platte *Autofahrt No 1* (1979) oder besonders eindrücklich auf der Platte *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2* (1979) von Roth, Emmett Williams und Hansjörg Mayer, wo man hörend nachvollziehen kann, wie sehr solche Kollaborationen von den Protagonisten eine spontane Beweglichkeit erfordern, aber von diesen widerstrebenden Kräften der Mitwirkenden und ihren überraschenden Wendungen auch gerade profitieren können.<sup>568</sup> Der bereits auf der Plattenhülle formulierte konzeptionelle «schnellplan»

für diese Produktion wird von Roth zu Beginn der Aufnahme den beiden Mitwirkenden erklärt, wobei sich Emmett Williams in der Folge – von einigen spitzen Kommentaren abgesehen – fast durchwegs verweigert und seinen eigenen Einfällen folgt. Während Mayer, spürbar loyal zu Roth, am anfänglichen Konzept festhält und er sogar Roth einmal zurechtweist, als dieser um eine Abweichung von den Spielregeln bettelt, gerät Roth selbst ob dieser Situation ins Lavieren, lässt Williams respektvoll gewähren, will bei gewissen Kalauern natürlich nicht nachstehen, reflektiert aber seinerseits, wie nun diese Platte genau werden könnte, bastelt an Titeldesigns und drückt zensurierend gelegentlich nervös auf die Stopptaste des Aufnahmegeräts.

Rainer hat in unserem Gespräch darauf hingewiesen, dass man aus allem «eine Kleinigkeit» machen könne, wenn eine «schöpferische Spannung zwischen den Anwesenden» vorhanden sei.<sup>569</sup> An die Stelle einer inhaltlich beziehungsweise sinnlich anregenden Faktur, tritt in *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2* die Beobachtung einer spannungsvollen Konstellation<sup>570</sup> unter den Agierenden, mitunter die spürbare Gefährdung einer einvernehmlichen Kooperation, die drohende Zersplitterung des Kollektivs.

Letzteres ist im *Romentalquartett* mit dem im Hintergrund stumm schmollenden Wiener und den teils gereizt wirkenden Mitmusikern Brus und Rühm stellenweise passiert; schon im *Münchener Konzert* haben einzelne demonstrativ die Bühne verlassen, weil Roth zu dominant in sein Horn geblasen habe – was Roth seinerseits brüskierte.<sup>571</sup> Selbstredend gehören aber genau diese «knisternden» Momente auf den Schallplatten zu den aufregendsten und zwar nicht zuletzt musikalisch. Kollaboration ist bei *Selten gehörte Musik* nicht nur Mittel zum Zweck, sondern zentrales Thema.

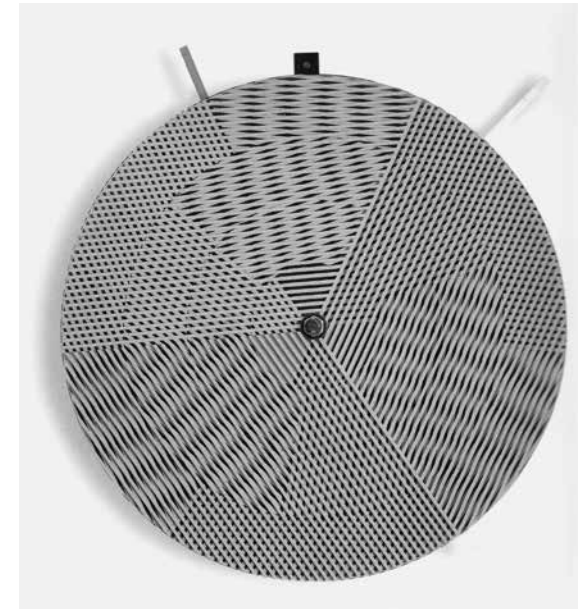


Abb. 58 *Dreh-Rasterbild*, Holz-scheibenringe, Glasscheibe, Einstellhebel aus Aluminium, 80 × 80 cm, 1992, Dieter Roth Foundation, Hamburg

**M. HALDEMANN** Wie es dem menschlichen Wesen entspricht, gibt es da eben nicht nur Verbindendes, sondern auch Trennendes. Das Konzert wird zur inszenierten Realität menschlich-sozialen Verhaltens, zur «comédie humaine».

Die Begrifflichkeit der bildkünstlerischen und filmischen Zusammenarbeit mit Rainer ist auf die Kollaborationspraxis von *Selten gehörte Musik* übertragbar. So haben Rainer/Roth ihre Kollaboration als «Duett und Duell» bezeichnet,<sup>572</sup> die Gemeinschaftszeichnungen als «Misch- und Trennkunst».<sup>573</sup> Im Gespräch mit uns sprach Rainer auch von «Zusammenspiel-Widerspiel»<sup>574</sup>, von «Auseinanderarbeit»<sup>575</sup> und «geschlossener Disharmonie».<sup>576</sup>

**M. ROTH** Auch Rainers Begriff des «Keimhaften»<sup>577</sup> finde ich erwähnenswert, der eine gezielte Provokation künstlerischer Schaffensakte des anderen einschliesst. Verschiedentlich hatte ich in unserem Gespräch mit Rainer den Eindruck, dass er mit Roths Kreativität und Spontaneität wie auf einem Musikinstrument gespielt hat.

**M. HALDEMANN** Dasselbe gilt für Roth, der lustvoll-«destruktiv» mit Rainers Vorlagen spielte, indem er Löcher in die Bilder machte, sie mit Wasser übergoss und sich auf sie setzte. Solche Negationen sind für die Koproduktion genauso relevant wie die Affirmationen. Dasselbe wurde auf der Bühne praktiziert. In der Zuspitzung bekommt ihr Geschehen dort performativ-theatralische Qualitäten [→ Abb. 6]. So ist es nicht mehr ganz klar, wann aus dem Spiel jeweils Ernst wird und umgekehrt.

**M. ROTH** Brus konstatierte: «Ich würd' fairerweise sagen, es waren nicht nur Aggressionen, die aufeinandergeprallt sind, sondern es waren dann wieder Stellen, wo man hellhörig gehört hat, und dann ist es auch leise geworden und da war Einigkeit und ein Wohlgefühl entstanden, ja? Dass ich fast ... ja, es gruselt mich und stellt mir die Härchen auf ... – das war eben zweischneidig.»<sup>578</sup> Besonders Brus gelingt, diese Zweischneidigkeit faszinierend in der Schwebe zu halten: Er spielt, bisweilen bis zur Bewusstlosigkeit (*Berliner Konzert*); traktiert Instrumente im *Romenthalquartett* bis zum Splittern des Holzes und ruft dabei: «So muss man Instrumente behandeln!» – schreibt aber gleichzeitig auf dem Cover derselben Platte: «Wie ich ANGST hatte die Zerstörung der Instrumente. Eine grausige ANGST.»

Diese Vieldeutigkeit gemahnt nicht ganz zufällig an den Expressionismus, der für alle Beteiligten von *Selten gehörte Musik* von grosser Bedeutung war,<sup>579</sup> und man glaubt schon fast Georg Trakl zu lesen, wenn Brus im Programmheft des *Berliner Konzerts* schreibt: «Es gilt also die DELIRIENMUSIK aus dem finsternen Todesbrunnen der Seele zu schöpfen.»<sup>580</sup>

## Konsonanzen und Dissonanzen

**M. HALDEMANN** Ich habe mich gefragt, warum sich Roth bei der modernen Musik hauptsächlich mit Schönberg auseinandersetzte, der in seinen Arbeiten oft vorkommt. Das kann nicht nur mit Schönbergs Interesse für die Bildkunst und mit dessen eigener Malerei zu tun haben. Oder mit der Tatsache, dass Schönberg in der Musik und Malerei ein Autodidakt mit intellektuellem Zuschnitt war. Vielmehr erkenne ich bei Schönbergs Harmonie-Prinzip einen Bezug zu Roth und der *Selten gehörte Musik*. Das traditionelle harmonische System hat Schönberg mit seinen atonalen Arbeiten aufgebrochen und zu einer expressiv-konfliktuösen Spannungsmusik von Verbindendem und Trennendem erweitert, zu einer unauflösbar-dialektischen «Harmonie der Disharmonie» mit emanzipierten Dissonanzen. Wassily Kandinsky hat an Schönbergs Musik «das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen» bewundert.<sup>581</sup> Die dennoch zu einem «Werk» gerinnen, dessen Ganzheit freilich Reibungen, Spaltungen und Verwerfungen, Wildes und Rohes einbegreift. Ein Werk, das den aktiven Hörer/Betrachter fesselt und zugleich abstösst, das schmerzt und fasziniert, ihn ein- und ausschliesst. So sind doch auch bei Roths *Fernquartett* (1978–1980<sup>®</sup>) die getrennten Tonaufzeichnungen der Familienmitglieder «selbständige Stimmen mit eigenen Schicksalen».

Roth und seine Freunde haben das Schönberg'sche Prinzip quasi auf die Bühne übertragen, indem sie nicht nur atonal-dilettantische Werke hervorbrachten, sondern auch «atonal» agierten.<sup>582</sup> Zu ihren Rivalitätsdissonanzen und inselhaft-autistischen Vereinzlungen im Kollektiv gehört die Versöhnung zur Tonalität immer dazu. Wie bei Schönberg sind Dissonanzen und Konsonanzen gleichgestellt.<sup>583</sup> *Selten gehörte Musik* erweitert die radikal moderne Ästhetik quasi zum «Lebensprinzip». So

wirkt das *Berliner Konzert* auf mich wie ein musikalisch-sprachliches Klagelied mit selbständigen Stimmenschicksalen.

Das ästhetisch-menschliche Prinzip kann selbstredend nicht notiert und kontrolliert werden. Im kreativen Prozess vollzieht es sich unvorhersehbar für alle Beteiligten. Zu einer solch herausfordernden Kollaboration eignet sich die Musik denn auch besser als die stille, langsame Bildkunst ohne Publikum und Bühne. Entsprechend muten die Gemeinschaftszeichnungen von *Selten gezeigte Kunst* eher etwas zahm an. Hier haben sich die Berufskollegen geschont, während sie im fremden Metier ungehemmter und freier agierten. Das gekonnte Musikspiel von Rühm und Wiener wirkt bisweilen als Fremdkörper im kakophonischen Kontext, als dissonante Störung im konsonanten Lärm.

**M. ROTH** Dieser Gedanke ist sehr interessant! Die *Selten gehörte Musik* als eine Art Post-Schönbergsche «Soziale Plastik» – oder wie es Rühm beim *Berliner Konzert* als «hommage an den schönberg des wortes»<sup>584</sup> (gemeint ist August Stramm) formuliert hat: «metaspektakel!!! natur mit hirn.» Dabei handelt es sich natürlich um eine ziemlich unkonventionelle Schönberg-Rezeption, «mit Schönberg die Welt so anzusehen, dass alles, was man ansieht, durch die Art, wie man es ansieht, zum aussergewöhnlichen Fall wird» (Döhl).<sup>585</sup>

**M. HALDEMANN** Mit Rainer gelang Roth vor laufender Kamera freilich auch bildnerisch Aussergewöhnliches. Wenn er sich beispielsweise mit seinem Hintern auf Rainers nasse Malerei setzte,<sup>586</sup> überrascht das Ergebnis eines solchen «Malerworkshops». Bei aller Alberei blieb der ästhetische Blick nämlich nicht nur wach, er wurde davon herausgefordert und angestachelt. Die Kollaboration erweist sich als ein Geben und Nehmen, als eine «Zusammen- und Auseinanderarbeit». Wenn der eine mit dem Pinsel vorlegt, formt es der andere sogleich um. Man zieht eine Trennlinie, setzt Gegenakzente oder verzeichnet alles wieder, kritzelt Kommentare dazu, gibt dem andern Anweisungen, löst alles in Wasser auf, zerschneidet, durchlöchert, überklebt das Papier oder arbeitet auf der Rückseite weiter. Wegnehmen und Zerstören sind Bestandteile des kreativen Zu- und Auseinanderspiels. Beide Künstler schaukeln sich hoch und ziehen sich herunter. Doch was immer geschehen mag, von Anfang an steht fest, dass die Ergebnisse signiert und als Kunstwerke verkauft werden.<sup>587</sup>

Die sonderbare Kollaborationsmethode von Rainer/Roth macht obendrein bewusst, dass ein kreativer Prozess generell nicht nur ein Aufbauen und Addieren ist. Jedes Dazutun bedeutet nämlich ein Reduzieren und «Wegnehmen» alternativer Möglichkeiten. Und jedes Durchstreichen und Übermalen kann auch eine bildnerische Entscheidung sein.

## Zerstörungsprinzip

**M. ROTH** In der *Abschöpfsymphonie* geschieht dies teils ganz wörtlich: Wie der Videomitschnitt zeigt, störte beispielsweise Wiener eine pantomimische Aktion von Roth und dem zwischenzeitlich auf die Bühne geholten Rainer, indem er ihnen alle Requisiten sukzessive wegnahm – was jedoch die zwei nur noch mehr anspornte. An anderer Stelle hat man den Eindruck, dass sich die übrigen Mitmusiker über Wieners hartnäckiges Wiederholen des Schlagers «Es war nur die Bossa Nova»<sup>588</sup> so ärgern, dass sie ihn immer lärmiger und «zudeckender» begleiten und so mit akustischen Mitteln zum Schweigen bringen wollen.

**M. HALDEMANN** Attersee bezeichnet Roth und seine Freunde der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus insgesamt als «Generation der Zerstörung».<sup>589</sup>

Das für Rainers Malerei kennzeichnende Übermalen und Zudecken gehört auch bei Roth dazu. Wenn er etwa Musikinstrumente mit Acrylfarbe und Schokolade übergiesst oder ein Bild mit Leim überdeckt [Abb. 23, 74, 75]. Kreation als Negation und «Destruktion». Dafür liefert ihm sogar der «langweilige Moralist» Piet Mondrian die Bestätigung: «Das war 1942, kurz vor seinem Tod. Da hat er [in einem Brief] davon geschrieben, dass der Zerstörung in seiner Arbeit viel zu wenig Gewicht beigemessen worden sei. Er hätte die Raumimitationen des Kubismus mitgemacht und sie zerstört, indem er die Flächen gesetzt habe. Diese Flächen hätte er zerstört, indem er Linien gezogen hat, und diese Linien hätte er zerstört, indem er sie in einzelne Farbpunkte aufgelöst hat. [...] Da ist mir dieses Zerstörungsprinzip sogar von diesem Mann bestätigt worden.»<sup>590</sup>

Beim eigenen Œuvre unterscheidet Roth zwei «Schmierwellen», 1950 und 1960, sowie die «Scheisse»-Gedicht-Phase.

Immer sei es ihm darum gegangen, kaputtzumachen, was er nicht beherrschen konnte.<sup>591</sup> Auch als Musikliebhaber muss er ein Mächtigerzerstörer des Alten sein, um zur eigenen Musik zu finden. Im Unterschied zur Avantgarde machen er und seine Freunde aber keine Tabula rasa. Sie erzeugen Neues beim scheiternden Wiederholen des Alten. Sogar der vorbildliche Schönberg hatte seine radikale Harmonik als Fortsetzung und Erweiterung der Tradition, nicht als Bruch, verstanden und sich als konservativer Revolutionär auf Brahms berufen. So hat Roth als Replik auf Paiks Verballhornung von Schönbergs Opus 4 als «Wagnerian Quatsch» auf der Schallplatte NAM JUNE PAIK. MY JUBILEE IST UNVERHEMMET (1977) mit einer eigenen Platte gekontert *DIETER ROTH THY QUATSCH est min Castello* (1979). [7 S. 214]<sup>592</sup> Im Plattenduell mit dem «extremistischen» Avantgarde-Freund Paik geht es ihm um die Rehabilitierung der Tradition: «Schönberg revenged!»<sup>593</sup>

**M. ROTH** Eigentlich rächt sich Roth aber auf eigene Rechnung und zwar für Paiks Verwendung des Wortes «Quatsch», das er gerne mit sich selbst assoziiert hätte: «[...] I am an extreme Schönberg freak. [...] Why do I feel the combination doing me harm? It is because I am myself a word, namely, a Quatsch. Hell, that hurts! Quatsch means nothing so far. as far as i see – Quatsch, the incomparable».<sup>594</sup>

Hierfür gibt's übrigens in der *Novembersymphonie* eine lustige Entsprechung: Ganz am Schluss des 4. Satzes wagt Wiener folgende Kommentierung des Gehörten: «Kacke! Hundekacke!» Worauf ihn Roth zurechtweist: «Das ist mein Patent!» – Wiener: «Pardon ...»<sup>595</sup>

Ergänzend zur Roth'schen Schönberg-Rezeption will ich noch darauf hinweisen, dass klingenderweise in der *Selten gehörte Musik* vor allem Schubert auffallend präsent ist. Bei diesem Komponisten könnte man die Rezeption seiner Musik als «konservativ-revolutionär» bezeichnen, was ihn wohl neben seinem starken Sprachbezug für Roth und seine Mitmusiker attraktiv macht: Das Biedermeier erklärte Schubert zum «Liederfürsten», und sein Werk erlebte in der Folge eine Popularisierung bis hin zur ultrakonservativen Pervertierung (nicht zufällig lässt Thomas Mann im *Zauberberg* seinen Helden mit einem Schubert-Lied auf den Lippen im Getümmel des Ersten Weltkriegs untergehen). Andererseits tradierte sich über Schumann, Mahler bis hin zu Dieter Schnebel eine ungleich

vielschichtiger Lesart: Schubert als revolutionäres, «somnambules Genie».<sup>596</sup> Im *Romentalquartett* erklingen Schuberts Streichquartettvariationen über *Der Tod und das Mädchen*, in der *Abschöpfungssymphonie* «Gute Nacht», das Eröffnungslied der *Winterreise*. Beides Stücke, die je nach Interpretation leicht konsumierbarer Kitsch und meisterhaft doppelbödige Kunst sein können.

**M. HALDEMANN** Roths jahrzehntelanger Werkprozess ist ein fortwährendes Aufbauen und Zerstören, schwankend zwischen süßlich-kitschiger Unterhaltung, zwischen «Swing» und Ekel, Zuckerguss und Scheisse. Zu den ersten Kollaborationspartnern gehörten Bakterien, Maden, Fliegen und Schimmelpilze, die er als «Mitarbeiter» zur Destruktionskreation einlud (ab 1966)<sup>597</sup>: «Ich finde das die echte Museumsidee: zu beobachten wie etwas zerfällt und auch den Krieg der Lebewesen – die Trauer die da ausstrahlt».<sup>598</sup> Für Rainer ist Roths gelungenste Kollaboration ausgerechnet dessen skandalöses Treten in das «Fettnäpfchen» von Joseph Beuys, wie es der Angreifer später bezeichnete [7 Abb. 59]. Nach der fehlgeschlagenen Malaktion mit Rainer und einem Affen (in der Wiener Secession) hatte er die benachbarte Beuys-Installation *Basisraum Nasse Wäsche (Jungfrau)* (1979) regelrecht «zerhauen» und «zertrampelt».<sup>599</sup>

In den eigenen Arbeiten praktizierte er das «Zerstören» allerdings ästhetisch umsichtig und nie im Affekt.<sup>600</sup> Das belegt auch der Mal-Film *Duell im Schloss* (1976), wo Roth sich und Rainer als «zerstörerischer Schmier» bezeichnet.<sup>601</sup>

**M. ROTH** Und Roth verhielt sich nach getaner Zerstörungsarbeit wiederum sehr anständig!<sup>602</sup> Paul Renner, der an der *Abschöpfungssymphonie* beteiligt gewesen ist, erzählte, wie er von



Abb. 59 Dieter Roth zertrampelt die Installation *Basisraum Nasse Wäsche (Jungfrau)* von Joseph Beuys an der Internationalen Biennale für Graphik und Visuelle Kunst, Wiener Secession, 1979, Dieter Roth Estate

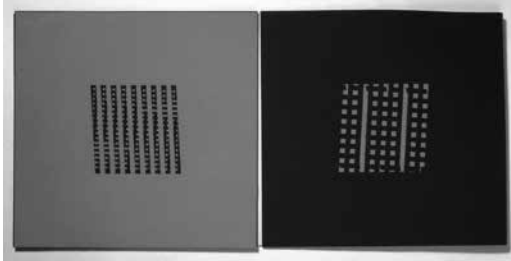


Abb. 60 *Book*, Mappe mit 18–24 losen Blättern, Karton, handgeschnitten, 1. Ausgabe: forlag ed, Reykjavik 1958

gemeinsamen Musikproduktionen hörte dann die Kollaboration oft auf: Rühm hat uns beispielsweise erzählt, wie Roth beim *Romentalquartett* viel mehr Material auf die Schallplatten presste als abgemacht<sup>604</sup> – immerhin hat er später den alternativen Schnittplan seiner Kollegen in seinen *Gesammelten Werken*, Bd. 38 veröffentlicht ...<sup>605</sup>

**M. HALDEMANN** In den frühen Büchern wie *Book* (1958–1964) oder *2 Books* (1958–1961) setzte er das Messer ein [↗Abb. 60]. Die konstruktivistische Perfektion wurde zwar buchstäblich zerschnitten. Damit hat Roth das Buch als transparentes Objekt für den partizipativen Betrachter aber auch geöffnet. Bei *Bilderbuch* (1956), das aus transparenten Farbfolien mit rechteckigen Öffnungen zusammengesetzt ist, entsteht beim Blättern ein bewegtes Bild mit «fliegenden» Farbquadraten, was an die Quadrat-Bilder von Josef Albers und Camille Graeser erinnert [↗Abb. 2]. Es handelt sich um eine Destruktion als

Konkretion eines stehend-bewegten «Bildes» aus lauter Teilbildern. Die durch Öffnungen sichtbaren Farben werden als geometrische Positivformen interpretiert. Erst in der Interaktion von Betrachter und Folienspiel entstehen die Bilder beim körperlichen Blättern für das Auge. Das Buch reproduziert keine Abbildungen, es wird bildhaft erfahren: als Bilderbuch eben.



Abb. 61 *Bok 3 b*, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, ca. 350 Seiten, Blätter aus Comics und Kindermalbüchern mit gestanzten Löchern, Klebebindung, broschiert, edition hansjörg mayer, 1974, Originalausgabe: forlag ed, Reykjavik 1961

**M. ROTH** Als Folge dieses Roth'schen Schnitts wird das Loch wichtig: Du hast ja bereits auf die Selbstdarstellungen als Loch hingewiesen, ich denke da auch an die in den *Gesammelten Werken*, Bd. 7 vereinten Comics mit Lochungen [↗Abb. 61] oder an Roths Beitrag zu La Monte Youngs *Anthology*, wo seine gelochte Schablone nun aus beliebigen Texten eigene «Poetry» herausfiltern lässt [↗Abb. 62].

Wiener hat betont, dass Roth eigentlich gar nicht «prominent» gewesen sei während der Konzerte und er sich eine stärkere Beteiligung seinerseits gewünscht hätte.<sup>606</sup> Wenn Wiener aber kurioserweise die *Abschöpfungssymphonie* mit den Worten eröffnet: «Im Namen von Dieter Roths Selten gehörter Musik begrüsse ich Sie auf das Allerherzlichste und wünsche Ihnen angenehme Unterhaltung [...]» [↗DVD],<sup>607</sup> dann muss Roth, der praktisch nicht musizierte, um dessen Aktionsradius herum aber sich das Musikensemble halbkreisförmig platzierte wie um einen Solisten, geradezu als ein solches «Loch» gewirkt haben: Als kugelrunde musikalische Null, die aber herumtugernd Dahinterliegendes kenntlich macht; die Aktionen hinter der Musik, das Menschliche hinter den Aktionen.

**M. HALDEMANN** Oft auch das Allzumenschliche!

Auf dem Cover-Entwurf der *Novembersymphonie* sind nicht nur Konzertfotos mit den Protagonisten zu sehen. Roth zeigt auf der Rückseite auch ein Selbstbild als Hohlform [↗Abb. 63].<sup>608</sup> Er verstand sich übrigens als Initiant der Konzertreihe: «Konzerte zu halten – mit den genannten Leuten – war meine (DR) Idee».<sup>609</sup>

Die filmische Dokumentation der *Abschöpfungssymphonie* zeigt, wie er das Zusammenspiel seiner Kollegen immer wieder unterbricht und stört. Er agiert auf der Bühne und musiziert als

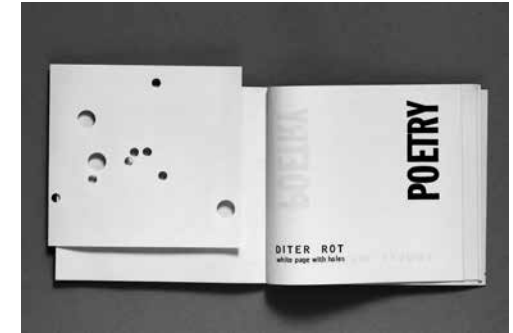


Abb. 62 «DITER ROT: POETRY. White pages with holes», in: *An Anthology*, Second Edition, hrsg. von La Monte Young und Jackson Mac Low, 1963

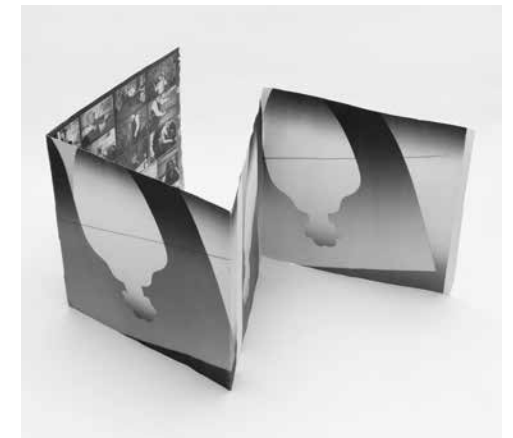


Abb. 63 *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)*, Originalvorlage für das Cover der LP-Edition, Karton mit 67 farbigen Originalfotografien, Originalzeichnungen und Schriftentwürfen, 23 × 61 cm, 1973, Sammlung Daniel Buchholz und Christopher Müller, Köln

einzigster nicht richtig mit. Er mimt den Negativpart des «Auseinanderspielers» und «Möchtegernzerstörers» von Pauken und Stühlen. Doch ohne viel Aggression, eher zur Unterhaltung des Publikums, wissend worauf er mit den destruirenden «Solozenen» anspielt: von den Surrealisten über die Wiener Gruppe und Fluxus bis zu Jimi Hendrix oder der «Radau-Combo» The Who. Auf Hendrix bezieht sich seine Bemerkung: «Burning Desire» – Der hat ne wunderbare Technik gehabt, der ist aufs Klavier draufgestiegen und ist darauf rumgelaufen. Jaja!»<sup>610</sup> Roths künstlerische Zerstörung hat also Methode. Auf die Frage nach seiner Einstellung dazu antwortete er lapidar: «Die Zerstörung ist keine Zerstörung».<sup>611</sup>

**M. ROTH** Hierzu hat Attersee einen schönen Gedanken geäußert: Man habe zwar Sessel ins Publikum geschmissen, aber nie die Instrumente – mit denen hätte man schliesslich «weiterblasen» wollen.<sup>612</sup> Roth sagte dazu in einem Interview: «Solange man selber blasen kann und den Leuten in den Ohren liegen kann, freut man sich, dass man den Triumph erlebt. Dass man selber so laut gewesen ist, wiederum, gottseidank.»<sup>613</sup>

**M. HALDEMANN** Das von Brus gestaltete Plakat für das *Münchener Konzert* (1974) zeigt einen Hund, dessen Bauch von einem Zwittergebilde, halb Messer, halb Klaviatur, durchstossen ist [s. 202]. Auch der Titel *Abschöpfersymphonie* spielt auf das Wegnehmen als musikalisch-sinfonische Kreation an ...

**M. ROTH** ... und spielt natürlich auch auf Joseph Haydns berühmte *Abschiedssymphonie* (Hob. I: 45) an, wo im Schlusssatz einer nach dem anderen die Bühne verlassen muss! Attersee deutete im Gespräch die umgekehrte Praxis an: Spielen, bis der letzte Gast draussen ist<sup>614</sup> – wobei Nitsch am Schluss des *Karlsruher Konzerts* bilanziert: «Die Unmusikalischen sind rausgegangen!»<sup>615</sup>

**M. HALDEMANN** Es ist auch ein Abschöpfen der Schöpfung aller Schöpfungen, der Genesis nämlich. Sie ist in Haydns Oratorium *Die Schöpfung* in einer fiktiv-kindlichen Art musikalisch thematisiert, was im spitzbübischen Spiel von Roth und seinen Freunden ein Echo finden mag. Etwa, wenn Roth am Anfang auf einer «Lebensleiter» auf- und absteigt, dabei das Musikspiel von Posaune und Klavier als «leibhaftiger Ton» begleitet und

sich als «Abschöpfungsgott» zwischen Himmel und Erde bewegt [s. Abb. 64].

Stets sind die Akteure der überlangen Konzerte aber auch «Attentäter», die die Zeit abschöpfen!<sup>616</sup> Und wenn sie für die Schallplatte die Aufnahme schneiden, so «zerstören» sie das Musik-Stück durch abruptes Abtrennen.

Bei aller Wertschätzung alter Musik, die beim Dilettieren «neu» hörbar wird, demolieren die «respektlosen» Attentäter die Sockel der autoritär gewordenen Meister. Roth schreibt: «Ich glaube, dass ich ironisch oder aggressiv nur Formen aufgelöst habe, die ihrerseits aggressiv waren, die etablierten Formen der Klassik oder Romantik. Die habe ich bespuckt und verbogen.» Und er präzisiert: «die Klassik, die sogenannte, gibt ein deutliches Beispiel etablierter Personen ab, welche, als tote, bei uns Lebenden von Dritten (z. B. Musikern) wie wenn sie direkt sich an uns wendeten, aufgebaut werden. Als harte Respektpersonen (in Keulenform oft – wie jene dicke Stange worauf Herrn Bachs Portraitkopf als Schlagstern dient)».<sup>617</sup> Bereits für Kagels Film Ludwig van hatte er Beethoven-Büsten aus Fett und Schokolade in der Badewanne aufgeweicht. Und durch Nasen-Abschlagen hat er Mozart-, Wagner- und Liszt-Büsten zu «Beethoven-Büsten» demoliert [s. 79].<sup>618</sup> Indem man die Heroen beschädigt und vom Sockel stürzt, zeigt man seine «Zuneigung»: da man sie auf den eigenen Boden zwischenmenschlicher Realität holt.

Seine eigene Büste hat Roth einige Jahre später auf einen Besenstiel montiert: *P.O.T.H.A.A.VFB* (*Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste*) (1970) [s. Abb. 65]. Aus Schokolade und Vogelfutter soll sie den Tieren zur Nahrung dienen und keine Nachwelt von oben herab einschüchtern. Eine ökologisch-künstlerische «Selbsterstörung».



Abb. 64 Selten gehörte Musik. Abschöpfersymphonie. Die Abschöpfung (Filmstill), Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979



Abb. 65 P.O.T.H.A.A.VFB. (*Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste*), Tiefdruck, 31.5 × 22 cm, 1970, Dieter Roth Foundation, Hamburg

## Dialektik der Gegensätze

**M. HALDEMANN** Was hält das Werkganze bei Roth nun aber zusammen? Wie kommt es zur Spannung im Heterogenen, zur Ästhetik des Hässlichen, zur Anziehung des Abstossenden, zur Ordnung des Chaos, zur Stimmung des Unstimmigen? Roth spricht immer wieder von «Gegensatz». Und wenn es eine Konstante in seinem Œuvre gibt, dann die der Dialektik. Zur Ekstase gehört daher die Monotonie, zum Rausch der Kater, zum Aussergewöhnlichen das Banale, zur Expression der Kitsch, zu Mozart der Schlager, zur Hochkunst der Kommerz, zum Meister der Dilettant, zur Bewunderung die Blamage, zur Konsonanz die Dissonanz, zur Vielheit die Indifferenz. Die Dialektik der Extreme findet sich beim Einzelwerk genauso wie beim Gesamtwerk: «Ich hasse es, wenn ich merke, dass mir etwas gefällt, wenn ich etwas so beherrsche, dass ich es nur zu wiederholen bräuchte, dass etwas zur Masche werden könnte. Dann höre ich sofort auf. [...] Lieber ist mir, wenn die heterogenen Teile auf dem Bild miteinander raufen. [...] Alles, was das Bild runterzieht, ist erlaubt, weil es in Wahrheit das Bild hebt. Das Verunglückte, das Abgerutschte, das interessiert mich, wie es das Bild trotzdem hält und das Bild erst stark macht.»<sup>619</sup> Und wenn es mit *Selten gehörte Musik* genug für ihn ist, dann montiert er die ausrangierten Instrumente in seine Assemblagen oder übergiesst sie mit Schokolade wie bei *Stummes Relief mit Trompete* (1984–1988<sup>®</sup>). Aus Instrumenten werden stumme Bilder und Objekte, Bilder und Installationen werden umgekehrt zu spielbaren Instrumenten (*Bar 2*) [↗ S. 314, 315].

**M. ROTH** Es waren mehrheitlich Roths persönliche Instrumente, die in *Selten gehörte Musik* Verwendung fanden.<sup>620</sup> Vor dem Konzert seien die Instrumente auf die Bühne gelegt worden, «sodass die Spieler dort umherlaufen und sich greifen konnten, wonach ihnen der Sinn stand.»<sup>621</sup> Allein dies erinnert mich bereits an die später instrumentenbauerisch verdichteten Installationen von Roth, wo man vor derselben Wahl steht und sogar animiert wird, mehrere Dinge gleichzeitig zu spielen.

**M. HALDEMANN** Eine Dialektik der Gegensätze zeigt sich sogar in der künstlerisch produktiven Hassliebe zu Wiener. Ich würde sagen, die Gegensätze von Roths «Selbsten», diese in ihm

versammelte Bande, hält sein Aggregat flüssig und macht den inneren Widerstreit zum Reservoir tragikomischer Kreativität. Oder mit den Worten von Mayer: «Dieter hat nicht nur auf den weissen, er hat auch auf den schwarzen Tasten gespielt».<sup>622</sup>

**M. ROTH** Besonders aktiv hat Roth in die «schwarzen Tasten» gegriffen, wenn es um den «Ruhm» solcher Kollaborationen ging. Er hat übrigens nur sehr ausgewählte Künstler als «gleichwertige Partner»<sup>623</sup> bezeichnet und, nebenbei bemerkt, im Gegenzug zu seinen Gemeinschaftswerken üblicherweise kollaborative Vorgänge wie Lektorieren, Drucken oder Binden teilweise wiederum stark auf sich konzentriert.<sup>624</sup>

Der Briefwechsel mit Wiener macht deutlich, dass sich Roth besonders vor dem *Berliner Konzert* schwer tat mit einer persönlichen Erweiterung der *Selten gehörte Musik*: «Ich glaube, es ist in mir einer (der mächtigste von allen in mir) der will den Ruhm, der bei «den Leuten» dafür zu haben ist, das[s] man die selten gehörte Musik (so macht wie ich denke sie muss gemacht werden damit man den genannten Ruhm vor den strengsten Instanzen durchbringt) macht, nicht durch mehr als 3 mehr teilen will, und jetzt nicht mehr weiterteilen will, durch 8 sogar, und alles blockiert, was die anderen in mir zum Schau- oder Hörplatz der Ruhmesetablierenden Ereignisse bringen könnte, alle Vehikel – jedes Jahrgangs und jedes Modelles – sind jetzt in meinem Fahrzeugpark unendlich weitgehend BLOCKIERT.»<sup>625</sup>

Paradoxerweise war es aber später Roth, der (vielleicht als Trotzreaktion) für die *Abschöpfungssymphonie* so viele Freunde eingeladen hatte, dass spürbar die kritische Grösse einer solchen «Selbstmusik» überschritten wurde,<sup>626</sup> was dann wiederum Rühm und Brus nicht behagte<sup>627</sup> und bei Björn Roth den Eindruck erweckte, «everybody was in his corner doing different things.»<sup>628</sup>

Zu einem wesentlichen Gradmesser für das soziale Funktionieren der Gruppe wird dabei die dynamische Balance. Sie garantiert nicht nur das Gehörtwerden des Einzelnen im Kollektiv, sondern auch ein stimmig wirkendes Ganzes, worin gerade dieser Einzelne wiederum aufgehen kann.<sup>629</sup> Beides war bezeichnenderweise in *Selten gehörte Musik* häufig Thema und auch Streitpunkt. Über die Auseinandersetzung um Roths angeblich zu dominantes Hornspiel im *Münchner Konzert* haben wir schon gesprochen. Je mehr die Besetzung wuchs, umso deklativer wurde entsprechend dieses Gleichgewicht. Roth bringt

dies in einem Brief an Wiener zum Ausdruck: «Denk daran, wie in München schon ich versucht war zu laut zu spielen (es ist mir ganz klar, dass das nur der vielen Leute wegen war in deren Anhörn ich mich stark behaupten wollte – nicht einfach hervortun), und in München seid Ihr zu mir gekommen und habt das ausgedrückt, wäre das in Dreierklausur vorgekommen?»<sup>630</sup> Laut Wiener ist dies tatsächlich bereits in der *Novembersymphonie* vorgekommen, also im privaten Rahmen und nur zu dritt.<sup>631</sup> Selbstredend war aber vor allem die *Abschöpfsymphonie* ein Extrem- und zugleich Grenzfall: Die Besetzung war zu gross, um untereinander akustisch in Kontakt zu bleiben, und gleichzeitig zu klein und heterogen, um orchestral nivellierende Masseneffekte zu erzeugen. Wiener stellte deshalb während dieses Konzerts die Balance-Problematik in einen grösseren Zusammenhang: «Mach doch das einmal leiser. Du bist zu laut! Ein bisserl Demokratie, na?»<sup>632</sup>

Die *Selten gehörte Musik* funktioniert explizit als dezentrales System, und eine gewisse «Stimmigkeit» muss sich in dieser Art kollektiver «Selbstmusik» dadurch ergeben, dass jeder zu einer im Ganzen aufgehobenen eigenen Stimme findet.<sup>633</sup> Attersee hat darauf hingewiesen: «Der Trick war ja auch einfach, Klänge zu suchen, und wenn dann Klänge gefunden wurden, diese Klänge auch zu halten.»<sup>634</sup> Die resultierende Gesamtwirkung, genauer die gemeinsam erzeugte Klangstruktur, sagt folglich viel über die Bedingungen ihrer Entstehung aus – dieses bekannte Postulat von Helmut Lachenmann<sup>635</sup> erfüllt ganz besonders die *Selten gehörte Musik*.

**M. HALDEMANN** Die Bedingungen, unter denen ein Produkt entsteht, sind transparent gemacht. Von dieser Selbstreflexivität war bereits ausführlich die Rede.

**M. ROTH** Ja, aber in diesem Fall nicht nur an den Rändern sichtbar, sondern auch im eigentlichen Hörerlebnis immer nachvollziehbar. Dies macht besonders ein Vergleich des allgemein als musikalisch «gelungen» bezeichneten *Berliner Konzerts*<sup>636</sup> mit der *Abschöpfsymphonie* deutlich. Das *Berliner Konzert* lebt von individuellen Stimmen, die in sich frei kreisend übereinander geschichtet werden und aus sich selbst heraus Impulse generieren, die wechselseitig zu koordinierenden Momenten oder gemeinsamen Spannungsbögen animieren – Rühm spricht gar von «ekstatischen Höhepunkten».<sup>637</sup> Die *Abschöpfsymphonie* ist

dagegen – trotz grösserer Zahl der Mitwirkenden – nicht im selben Mass polyphon.

**M. HALDEMANN** Dafür geschieht jetzt umso mehr auf der Bühne! Das Aktionsmoment wird wichtig. Offenbar sind hier die Filmerfahrungen von Roth und Rainer ebenso eingeflossen wie die Kabarett- und Aktions-Praxis der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus.

**M. ROTH** Was bereits hörend klar wurde, beweist der Videomitschnitt der *Abschöpfsymphonie*. Dominiert wird das Geschehen von Wiener, der auch als Conférencier mit Mikrofon auftritt, die anderen zu bestimmten Aktionen animiert und seinerseits unermüdlich «Es war nur die Bossa Nova ...» schmettert. Auch Attersee drängt sich mit Rock 'n' Roll-Einlagen in den Vordergrund. Die beiden erleben also durchaus ihre persönlichen «ekstatischen Höhepunkte». Visuell im Zentrum, aber auf der Aufnahme kaum hörbar, steht der fast ausschliesslich szenisch agierende Roth – übrigens bemerkenswert, dass er in den wenigen Momenten, wo er wirklich an Instrumenten hantiert, meist nur mittelbar spielt: etwa mit Gegenständen auf der Klaviertastatur. Rühm und vor allem Nitsch wirken neben diesem Trio schon deutlich marginalisiert, besonders im Vergleich zu den früheren Konzerten. Und von allen anderen kriegt man kaum etwas mit, schon gar keine eigenständige Rolle oder Stimme – unfairerweise sind sie auch audiotekhnisch eindeutig benachteiligt worden. Erst gegen Ende, als Wiener ein Duell der Duette inszeniert, treten beteiligte künstlerische Kaliber wie André Thomkins etwas stärker hervor, werden aber auch da von Wiener, der die «Palme» erringen will, sofort wieder in den Schatten gestellt.<sup>638</sup>

Dementsprechend deklarierte Wiener schon im Programmheft zum *Berliner Konzert* seine «Strategie»: «mir geht es nicht um kommunikation, sondern um die aufweichung meiner vorstellungen. [...] der mensch hat ganz wenige mittel, musik zu machen, überhaupt zu *machen*, die unterschiede sind so klein und die *kriterien* sind die eigentlichen *irrtümer*. die *musikalische struktur* liegt eben nicht in der musik ...»<sup>639</sup> Die *Selten gehörte Musik* als heuristisches Experiment,<sup>640</sup> «für mich eine übung zur lockerung [...]», wo Wiener «die spannung zwischen dem angestrebten (klang z.b.) und dem resultat der anstrengung als erfolg einheimen»<sup>641</sup> möchte.

Wenn man sich neben dieser brillanten und dominanten ideologischen Leitfigur<sup>642</sup> den mit chirurgischer Präzision komponierenden, zeichnenden und schreibenden Rühm vorstellt und schliesslich noch das Universal-Schergewicht Roth mit seiner ganzen Komplexität und Widersprüchlichkeit, dann kann man die Spannkraftkräfte erahnen, die diesem Gründungstrio von *Selten gehörte Musik* und damit dem ganzen Projekt innewohnten.

Unter diesen Umständen kaum überraschend diagnostizierte Roth einmal bei sich ein «Oswald Wiener Syndrom (tiefstes Bedrücktsein, Hoffnungslosigkeit, Sichingewissenweltlichen Errungenschaften – Sprachen z.B. – angegriffen und gänzlich beraubt fühlen, Sichangefressen fühlen-menschenfresserischerweise-innerlich)»,<sup>643</sup> und Rühm sprach lakonisch von «Qualverwandtschaften.»<sup>644</sup> Folglich musste man ein miteinander «auseinander spielen» kultivieren<sup>645</sup> – hat aber gerade darin ein noch unverbrauchtes und überaus produktives musikalisches Spannungsmoment gefunden.

**M. HALDEMANN** Wie bei einem Rockkonzert gibt es bei der *Abschöpfungsymphonie* eine Kerngruppe mit Roth, Wiener, Rühm, Nitsch und Attersee sowie zahlreiche «Begleitmusiker» im Hintergrund [▷ DVD]. Ganz zu schweigen von den Frauen! Sie stehen herum, bedienen die Herren und bleiben anonym. Anni Brus und Ingrid Wiener haben in unseren Gesprächen auf den «Machokreis» der *Selten gehörte Musik* hingewiesen, wo Frauen nicht gefragt waren.<sup>646</sup> Wie subtil und «leise» kollaborierten Roth und Ingrid Wiener dagegen für ihre gemeinsamen Teppiche!<sup>647</sup>

Auch im Theaterstück von Hamilton und Roth treten unterbeschäftigte Figuren auf: «So ein obszönes, lächerliches Kurzschauspiel mit furchtbar vielen Figuren. Manche treten nur auf und kommen gar nicht zu Wort.»<sup>648</sup> Bei der *Abschöpfungsymphonie* darf man daher eine künstlerische Absicht hinter der Hierarchisierung der Beteiligten vermuten.

Wir haben nun ausführlich über die Kollaboration gesprochen. Welches sind für Dich die besonderen Merkmale von *Selten gehörte Musik*? Was verbindet die zahlreichen Aufführungen und ihre Aufnahmen? Mir fällt Rühms Bemerkung über die «schwebende Musik» ein.<sup>649</sup> Und bei Brus hast Du vom In-der-Schwebe-Halten der Zweischneidigkeit gesprochen. Das passt doch zum musikalischen Zustand ohne richtigen Anfang und Ende, zum Mäandrieren zwischen Können und Nichtkönnen,

von Alt und Neu, Lärm und Klang, Stillstand und Ereignis, Musik und Nichtmusik, Konzert und Theater, Musik und Kommentar, Konzert und Realität, zur Probesituation, zur Interaktion von Gehörtem und Hörendem, zur Spannung des Mit- und Gegeneinanders, von Vereinzelung und Kollektiv, Tonalität und Atonalität, Ernst und Spiel, Destruktion und Konkretion, High and Low, Stimmung und Nonsense von all diesen «Zwischendingern». Das Schweben, das Rühm mit Tranceerfahrungen beim Spielen verbindet, ist sprachlich nicht fassbar. Am ehesten als ein Sowohl-als-Auch und als ein Weder-Noch – als verbindende und trennende Elemente der «Nichtmusik Musik».

Hat *Selten gehörte Musik* für Dich «Stil»?

## «Stil»

**M. ROTH** Ich sehe mehr den «Stiel» als den «Stil» – und damit will ich nicht Roth kalauernd nacheifern, sondern sage das anknüpfend an unsere Rhizom-Diskussion. Das vielwurzelige Herauswachsen der *Selten gehörte Musik* aus der Wiener Nachkriegsavantgarde (Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus) und aus Roths eigener Musikerfahrung haben wir schon ausführlich diskutiert. Wie unsere Gespräche mit den Künstlern gezeigt haben, hat jeder von ihnen seine eigene «Musikgeschichte» (vielleicht mit Ausnahme von Rainer<sup>650</sup>), das heisst, Musik spielte schon vor und auch nach *Selten gehörte Musik* in der unterschiedlichsten Art und Weise eine zentrale Rolle in ihrem Leben und Schaffen. Entsprechend hat auch die Erfahrung der gemeinsamen Studioproduktionen und Konzerte in den 1970ern anschliessend sehr individuelle Nachwirkungen erzeugt.

Ich habe vorhin versucht darzustellen, dass nicht nur die persönlichen Hintergründe, Vorlieben, Orientierungen, Strategien und Motivationen sehr verschieden waren, sondern ebenso die künstlerische, nicht zuletzt soziale Rolle, welche die einzelnen innerhalb der Gruppe spielten. Nitsch machte dies deutlich, indem er auf die Frage, was denn er in *Selten gehörte Musik* eingebracht habe, schlicht antwortete: «Ich glaube, ich habe «mich» eingebracht.»<sup>651</sup>

Dies ist wiederum musikalisch signifikant, da sich besonders bei den Konzerten (weniger deutlich in den Studioproduktionen) unter diesen Persönlichkeiten vielsagende

Instrumentenzuteilungen eingebürgert haben: Wiener am Saxophon, Roth an der Tenortuba, Brus an der Violine, Nitsch an orgelartigen Instrumenten,<sup>652</sup> Rühm am Klavier und Attersee auch am Klavier und am Vibraphon; ausser Nitsch, den man selten sprechen hört, brauchen alle zusätzlich ihre Stimme, besonders Wiener, Brus und Attersee. In dieser Instrumentierung werden musikalische Rollen deutlich. Wiener und Roth agieren oft als Solisten – wobei dies vor allem im Fall von Roth nicht verwechselt werden darf mit übermässiger Dominanz oder herausstechendem Können – ganz im Gegenteil.<sup>653</sup> Doch Roth spielt häufig alleine, beteiligt sich nicht am «Gewebe» der anderen und hat bezeichnenderweise vor solchen Auftritten tagelang Lampenfieber.<sup>654</sup> Noch isolierter muss sich nur der scheue Dominik Steiger im *Berliner Konzert* gefühlt haben,<sup>655</sup> der eine selbstgebaute Alurassel spielte und gelegentlich (fürs Publikum unsichtbar) Türen zuknallte.<sup>656</sup> Rühm und vor allem Nitsch haben tendenziell eher eine Zusammenhalt stiftende, integrative Funktion, teils auch Brus und Attersee, die beide zu ostinatohaften, bei Brus sogar exzessiv repetitiven Aktionen neigen.

Wiener sagte uns dazu, auf Brus' Kollaps im *Berliner Konzert* anspielend: «Das sind sozusagen die Bassspieler, die der ganzen Sache ein Fundament geben, ohne diese Leute kann überhaupt nichts musikalisches, meiner Meinung nach, zustande kommen. [...] Im Grunde genommen hat er [Brus] sich geopfert für die anderen. Die anderen konnten dann tanzen auf seinem Ton, die konnten dann Pirouetten drehen und so weiter.»<sup>657</sup>

Ganz ähnlich, aber den Bogen weiter spannend, äusserte sich Attersee: «Es gibt in dieser Art und Weise keine Kompositionskonzepte, und das ist eben das Einmalige daran, dass diese Stimmungen, als die Künstler sie gegenseitig aufgebaut haben, auch mit Eintonmusik, z. B. wenn der Brus, der ja auch kein Instrument bedienen konnte, zur Geige gegriffen hat und dann ein Klang erschienen ist oder zum Hören war, der eigentlich neu war, den hat er eben auch stehen lassen. Der Trick war ja auch einfach, Klänge zu suchen, und wenn dann Klänge gefunden wurden, diese Klänge auch zu halten. Es gibt ja bei diesen Musikaufnahmen, da kann man sie am besten nachhören, ja auch Löcher und Tiefen und dann sind ganz starke Stücke, und das macht diese Musik auch aus, weil auch das Publikum hier in verschiedene Zustände gesetzt wird. Dem kann's langweilig werden oder es geht raus, es passiert grad nix oder irgendjemand macht Papiermusik oder so etwas, es ist ja alles

gewesen, und dann plötzlich setzt sich jemand hin und spielt drei menschliche Akkorde, dann reisst's alle hoch, weil das eigentlich nicht in der Musik geplant, dann werden sie sofort wieder gelöscht... [...] da war keine Zeitabsprache, irgendwie hat man gewusst, diese Nummer ist jetzt zu Ende, dann stürzt's ab, und dann beginnt man wieder, also es hat sehr viel stumm stattgefunden. Ich kann mich nicht an Konzepte erinnern, jedenfalls nicht an geplante Konzepte bei den Konzerten, wo ich teilgenommen habe. Es muss Konzepte gegeben haben bei diesen Quartetten, da waren ja vorher Gespräche und auch diese Workshops, aber an den Konzerten, an denen ich teilgenommen habe, war das eigentlich nicht.»<sup>658</sup>

Attersee bringt hier zwei Dinge auf den Punkt: Erstens die unverkennbaren Unterschiede zwischen den konzeptionelleren Studioproduktionen<sup>659</sup> und den freieren Konzerten. Wenn man genau hinhört, verraten dies manchmal die mitgeschnittenen Diskussionen; so beendet Rühm im *Romenthalquartett* eine Auseinandersetzung mit den Worten: «Setzen wir unser Programm fort, ich glaube, das ist einfacher»,<sup>660</sup> und in der *Novembersymphonie* ermahnt Roth Wiener: «Wir dürfen Gerhard die Pausen nicht zerreden!»<sup>661</sup> Zweitens zeigt Attersees dramaturgische Charakterisierung, dass die oben beschriebene Rollenverteilung nicht kontinuierlich war und schon gar keine musikalische Kontinuität installieren konnte oder sollte – wobei solche «asignifikanten Brüche»<sup>662</sup> wiederum geradezu symptomatisch sind für rhizomartige Sachverhalte.

Trotz allem sprach die *Süddeutsche Zeitung* nach dem *Münchener Konzert* davon, dass «die fünf sehr gut aufeinander eingespielt sind, dass ihr anarchisches Musizieren einige feste Grundelemente hatte und sich halb geplant, halb auf der Stelle entspringend doch mitten im kalkuliert-übermütigen Malträtieren der Instrumente vom Megaphon bis zur oberen Stimme ein paar faszinierende Klänge ergaben, Stimmen- und Instrumentalkombinationen, Lärmmassierungen, Crescendi, wie sie weder die vital ausgezehnte moderne Musik noch das schon zum Ritus gewordene Zusammenspiel im Jazz kennen.»<sup>663</sup> Entsprechend distanzierte sich Wiener im Gespräch von der weit verbreiteten Improvisationspraxis, gemeinsam ein stringentes «Gewebe»<sup>664</sup> entstehen zu lassen, indem man aufeinander reagiere, und fügte an, dass «durch diese Vielzahl, Vielfalt der Talente und Nicht-Talente sich von allein immer eine Dynamik entwickelt hat. Da war immer einer, der in einem konventionellen Sinn

geantwortet hat, und da war immer einer, der das versucht hat zu stören, und daraus hat sich das aufgebaut. Der typische Antworter war der Günter [Brus] und der Gerhard Rühm, die haben so beide ein ziemlich konservatives Musikverständnis.»<sup>665</sup>

Dieses Verdikt würde ich im Fall von Rühm dahingehend akzentuieren, dass er den konzeptionell und selektionierend denkenden Komponisten in sich spürbar nie ganz verdrängen und auch den professionellen Klaviervirtuosen unverkennbar nicht überspielen konnte.<sup>666</sup> Das führt im *Münchner* und *Berliner Konzert* tatsächlich zu einen oder anderen schon «oft gehörten» Cluster- und Glissando-Kaskade. Doch ermöglicht Rühms Können beispielsweise im *Lithografie-Workshop* eine musikalische Sternstunde von *Selten gehörte Musik*: Minutenlang präludiert er in atemberaubendem Tempo durch billigste Begleitfloskeln der Musikliteratur, Brus und Wiener jagen auf Lotusflöten hinterher und Roth tigert in typischer Manier herum, hämmert aufs Klavier, trommelt und brummt ins Tenorhorn.<sup>667</sup> Für die bereits beschriebene Technik des «Cadavre exquis», für die Persiflierungen und ironischen Kommentierungen bot Rühms Repertoirefestigkeit also einen wichtigen Fundus – in Anlehnung an die Kunst Rainers könnte man sagen, er lieferte immer wieder ein (meist schon ironisch gebrochenes) «Objet trouvé», das die anderen dann übermalen konnten.

**M. HALDEMANN** Ein treffender Vergleich.

**M. ROTH** Diese Beobachtung ist selbstverständlich als Gesamteindruck nach dem Hören aller Aufnahmen von *Selten gehörte Musik* zu verstehen. Es liessen sich auf andere Mitmusiker fokussierend weitere stilistische «Einflüsse» ins Kollektivereignis beschreiben, beispielsweise brachte Wiener Bebop-Elemente ein und Nitsch mit seinen wuchtigen Dur-Akkorden eine Art «banalromantischen Monumentalismus»<sup>668</sup> (Roth). Nitsch gehört auch die gelegentlich vernehmliche Trillerpfeife, mit der er gewöhnlich im eigenen *Orgien-Mysterien-Theater* die Einsätze zu geben pflegt – in *Selten gehörte Musik* scheint jedoch niemand danach zu tanzen.

Das bringt mich noch auf einen anderen Gedanken: Rühm hat uns erzählt, wie er mit kollektiven Schreibexperimenten herausgefunden habe, dass schon wenige Wörter einen Personalstil verraten, man also gruppenintern habe leicht eruieren können, wer was geschrieben habe.<sup>669</sup> Ganz ähnlich habe ich das beim

Hören von *Selten gehörte Musik* erlebt. Mit der Zeit erkennt man individuelle Spielmuster und musikalische Verhaltensweisen, auch wenn die Person vielleicht gerade nicht an einem für sie typischen Instrument spielt oder nur kurz interveniert. Am einfachsten gelingt diese Auftrennung naturgemäss in den *TOTE RENNEN Lieder*, wo im kongenialen Zusammenspiel von Denk-, Sprech- und Musizierweise die Unterschiede zwischen Wiener und Roth offensichtlich werden<sup>670</sup> – beispielsweise indem Roths nervöse Fünffinger-Abrolltechnik aus der *Radio Sonate* auf Wieners cool bluesiges Klavierspiel prallt. Hansjörg Mayer erzählte uns, dass Roth gerade Wieners wiederholten Einbezug von Jazzelementen nicht mochte;<sup>671</sup> auf dem Videomitschnitt der *Abschöpfungssymphonie* ist diese Antipathie gut zu sehen.

Es gibt also identifizierbare Stilprägungen einzelner, sie sind aber nicht unbedingt erwünscht, und aufgrund des oszillierenden Kontextes und vermutlich auch aus «Gruppensolidarität»<sup>672</sup> werden die Individuen «unfähig, den kanon anzuwenden»<sup>673</sup> – wodurch sich einzeln wie kollektiv nichts durchsetzt, sondern alles wieder «gelöscht»<sup>674</sup> wird, sich letztlich also keine stilistische Verfestigung ausmachen lässt.<sup>675</sup> Wiener nannte das mit dieser Kollaborationsform einhergehende Verzicht auf eine persönliche Auktorität das «Befreiende überhaupt.»<sup>676</sup>

Diesem Prinzip stehen einzelne klein besetzte Gemeinschaftsarbeiten gegenüber, die oft eine ganz andere Qualität aufweisen. Ich denke da besonders an *Klaviertreiben* (1980) von Attersee und Rühm,<sup>677</sup> das geradezu «kanonisch», ja akademisch anmutet – trotz teils gleichen Personals also ganz anders als die *Selten gehörte Musik*. Wobei solche Vergleiche wiederum verfänglich sind, supponieren sie doch, das Musizieren von Roth und seinen Freunden sei überhaupt dingfest zu machen und damit abzugrenzen – während die meisten Mitwirkenden betonten, wie sehr jede Veranstaltung einen einmaligen Charakter hatte.<sup>678</sup>

**M. HALDEMANN** Wenn man die Negation als Element der Werkgestaltung versteht, was schon beim frühen *Bilderbuch* der Fall war, dann lässt sich der Stilbegriff auf einer anderen Ebene dialektisch definieren: als «Ohnestil Stil».

**M. ROTH** Roth hat vielleicht deshalb seine unbestritten enge Beziehung zur Musik in die sprachlich unverbindlichste Form gebracht: «ES HÖRT SICH SO AN.»<sup>679</sup>

**M. HALDEMANN** Etwas ist für mich auf jeden Fall klar: Man erkennt diese Musik eindeutig wieder! Das ist mir auch beim Anhören der Platten mit den Kindern von Roth aufgefallen, sei es Veras Klavierspiel oder *Freddy and the Fighters*. Überall erkennt man die Charakteristika von Roths eigener Musik und von *Selten gehörte Musik* in ganz anderem «stilistischen» Kontext wieder als ein bestimmtes Verhalten. Wenn die Songs nie in Fahrt kommen, sondern festkleben, wenn stets unterbrochen, kommentiert und geplaudert wird wie bei einer Probe und so weiter. Meine Frage nach einem «Stil» hat Björn Roth bejaht.<sup>680</sup> Besser lässt sich aber von «Methode»<sup>681</sup> sprechen, von einem bestimmten ästhetischen Verhalten, von gemeinsamen Prinzipien, «Rezepten», Interessen und Erfahrungshintergründen, aber auch von Regeln. Eine Vielzahl gemeinsamer Aspekte ist in unserem Gespräch zum Vorschein gekommen.

**M. ROTH** Für Mayer werden die Platten durch wiederholtes Anhören sogar «immer runder und fast melodischer».<sup>682</sup> Ich glaube einfach, dieses Verbindende ist nicht auf der Stilebene zu finden. Methode – vielleicht; oder doch eher eine bestimmte künstlerische Haltung oder charakteristische Stimmung? Ich empfinde es jedenfalls als bedeutende Errungenschaft der *Selten gehörte Musik*, dass sie ein gemeinsames Musizieren kultivierte jenseits eines stilistischen Konsenses. Gerade in improvisierter Musik ist dies unüblich, ja die Empfindlichkeiten sind normalerweise gross, und im Jazz und Rock ist der gemeinsame Stil (auch «style») das wesentliche Identifikationsmerkmal.

Nichtsdestotrotz haben sich in unseren Gesprächen alle Beteiligten noch immer mit der *Selten gehörte Musik* und ihrem zeitlichen Kontext identifizieren können. Zweifellos ist es für viele der Höhepunkt und ein äusserster Grenzstein ihrer Musikerlaufbahn gewesen.<sup>683</sup> Die Basis dafür war und ist die gegenseitige Freundschaft – kein Zufall zieht sich dieses Thema durch unsere Gespräche mit Roths Mitmusikern.

Jenseits der Stildiskussion könnte man die *Selten gehörte Musik* durchaus gattungsbezogen untersuchen, ja sie hat meines Erachtens in gewisser Hinsicht Modellcharakter: So ist es aufschlussreich, die verschiedenen Quartettformationen (darunter *Romenthalquartett*, *Karlsruher Konzert*, *Lithografie-workshop*) miteinander zu vergleichen, da sie zeitlich nahe aufeinanderfolgend jeweils personell unterschiedlich besetzt stattgefunden haben. Im *Lithografie-workshop* wurden überdies bei

gleichbleibender Besetzung die Instrumente während des Auftritts mehrfach gewechselt, was wiederum markant differierende gattungsspezifische Realitäten schuf: Ein Vokalquartett, ein Streichquartett und eine Combo repräsentieren völlig verschiedene Arten, zu viert musikalisch zu interagieren – umso unverstellter ist dies erlebbar, wenn dies vier musikbewanderte Dilettanten tun. Folglich hat sich Roth auch jenseits der existierenden Musikprojekte immer wieder mit Quartett-Konstellationen auseinandergesetzt, neben bildnerischen Arbeiten mit entsprechenden Titeln (etwa *Strichquartett*, *Grosses Doppelquartett*) denke ich dabei besonders an Reflexionen und Skizzen in seinen Tagebüchern.<sup>684</sup> [→ Abb. 66].

**M. HALDEMANN** Das Spiel mit der Gattungszugehörigkeit ist auch bei Roths Bild- und Buchkunst relevant, wo Erwartungen geweckt, dann aber nur bedingt oder gar nicht erfüllt beziehungsweise erweitert und ironisiert werden. Was stellt man sich doch unter einer «Gartenskulptur» anderes vor [→ S. 312]!

Wenn es einen konkreten Stilbezug von Roths Kunst gibt, dann zum Barock. Der Begriff tritt bei ihm mehrmals auf. So gibt es Grafikblätter, die als *Barocketüde* [→ Abb. 32] (1971) oder *Chinesisches Rokkoko Theater-Wolkenstück* (1985) betitelt sind. Ich meine den Barock als Stilrichtung, bei dem es um das Überwinden von Grenzen geht, wo alles Sinnlich-Körperliche in ungezügelter Bewegung gerät, wo das Üppige und Masslose, das Ekstatische vorherrschen, wo es wuchert und rankt, die verschiedenen Realitäten kaum noch auseinanderzuhalten sind zu Gunsten einer überwältigenden ästhetischen Gesamterfahrung. Wo man die übergreifenden Gattungen Theater, Oper und Gartenbau favorisiert. Wo aber auch eine Intellektualität im Spiel ist, wenn ich an die Emblematisierung von Wort, Skulptur, Architektur und Bild denke. Wie verhält es sich diesbezüglich musikalisch bei Roth?

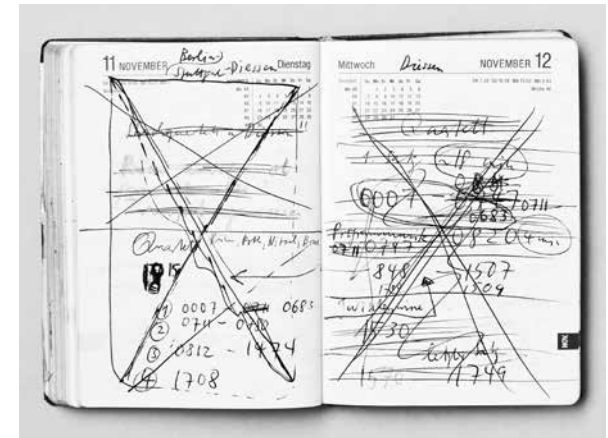


Abb. 66 Tagebuch 1975, Bd. 2, mit Schrift- und Bild-Notizen, Ledereinband, XX × XX cm, Dieter Roth Estate

Grösse  
fehlt!

**M. ROTH** Roth orientiert sich meines Erachtens nicht an einem klar identifizierbaren Musikstil, mehr an einer Musikpraxis: der Hausmusik. Und damit wären wir beim Barock. Bezogen auf Deine Charakterisierung kann ich tatsächlich Parallelitäten erkennen. Die *Selten gehörte Musik* spielt immer wieder auf die ins frühe 17. Jahrhundert zurückreichende musikalische Rhetorik an, konkret auf kompositorische Topoi, die bestimmte Affekte repräsentieren. Das Paradebeispiel hierfür ist der «Trauermarsch»<sup>685</sup> aus dem *Romenthalquartett*, wo man über «Andante, Adagio, Presto, Fortissimo» zum «Generalissimo» gelangt und schliesslich ein Napoleonportrait versucht, wobei bestimmte Spielfiguren semantisch aufgeladen werden: Roth stellt Napoleons Hut dar, Brus den «Schatten vom Hut» – und die zwei steigen sich, angefeuert vom Kapellmeister Rühm, bis dahin, dass Brus «die Pfefferminze in der Zahnpasta» musikalisch umzusetzen versucht. Als dann noch die «Armee» ins Spiel kommt, ist eine «Battaglia», ein im Barock beliebtes klingendes Schlachtengemälde, beisammen.

**M. HALDEMANN** Übrigens spielt Rühm noch heute täglich barocke Klaviermusik.<sup>686</sup>

**M. ROTH** Was die von Dir angesprochene Intellektualität betrifft: Roths Klavierspiel, besonders in den Arbeiten der letzten zwei Dekaden, ist geprägt von einer speziellen Form der Polyphonie, in der sich die linke und rechte Hand überraschend unabhängig voneinander bewegen, mit einem Hang zu melodisch lebhaften Bässen. Was zunächst so dahin geklimpert wirken mag, ist in Wahrheit nicht das Spiel eines unmusikalischen Anfängers, sondern eines äusserst sensibel und gleichsam mehrdimensional in Musik denkenden Künstlers. Dies macht übrigens die *Splittersonate* so schwer zu spielen, da die beiden Hände vielfach wenig koordiniert agieren<sup>687</sup> – oder, falls doch, nicht selten in einem komplizierten Kanonverhältnis stehen.<sup>688</sup> Letzteres erinnert wiederum an barocke Vorbilder, beziehungsweise – da es sich bei Roth um eine Art Rätselkanon handelt – an den tonsetzerischen Hausgebrauch zum Zeitvertreib, fürs Gästebuch, als Epigramm.<sup>689</sup>

Dies lässt an eine im 18. Jahrhundert verbreitete Etikette denken: Roth und die meisten seiner Mitstreiter sind vielleicht dilettantische Hausmusiker, aber spielen eindeutig für «Kenner und Liebhaber».<sup>690</sup> Ihre Musik verweist klingend und

notationstechnisch auf unterschiedlichste Musikformen,<sup>691</sup> ihre Diskurse verballhornen anspruchsvolle musikologische Termini, die nur «der Bildungsbürger kennt».<sup>692</sup> Gleichzeitig zielen die aufwendig gestalteten Editionen und limitierten Vorzugsausgaben auf die Kunstliebhaber. In den Konzerten formierte sich dann ein Kreis von Eingeweihten<sup>693</sup> – zumindest harrten nur diese bis zum Schluss aus.

Diesen «Fans»<sup>694</sup> der *Selten gehörte Musik* wird auch aufgefallen sein, dass die ganze Editionsreihe nebst Rückbezügen auf historische Vorbilder durch starke autoreferentielle Bezüge geprägt wird. Einige Beispiele: Roths Tenorhorn-«Attacca» aus der *Novembersymphonie* setzt sich im chronologisch darauffolgenden *Münchner Konzert* fort und führt dort bekanntlich zum Eklat mit den anderen Spielern.<sup>695</sup> Auch das *Berliner Konzert* beginnt mit Roth am Tenorhorn ganz ähnlich wie in den Platten davor. Im selben Konzert erleidet Brus, immer den selben Ton auf einem (mehrtönigen) Nebelhorn blasend, gegen Ende einen Schwächeanfall, was ihn aber nicht davon abhält, auf demselben Instrument den genau gleichen Ton zu Beginn des *Karlsruher Konzerts*<sup>696</sup> wiederum kräfteraubend zu wiederholen. Im *Romenthalquartett* sprechen Rühm und Roth kurz über die *Novembersymphonie*, in *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2* erwähnt Williams die *Selten gehörte Musik*. Der Höhepunkt solcher Bezugnahmen ist zweifellos das *Quadrupelkonzert*, das in starker Analogie zur *Radio Sonate* konzipiert ist und unter anderem auf die *Canciones de Cadaqués* und das *Romenthalquartett* anspielt; ein Notizzettel<sup>697</sup> erwähnt sogar die Idee, das *Quadrupelkonzert* zu veröffentlichen verbunden mit einem Kommentar, so wie es im vierten Satz der *Novembersymphonie* geschehen ist.

Mehrere Schallplattencovers von *Selten gehörte Musik* beziehen sich auffällig aufeinander, beim *Münchner Konzert* und beim *Romenthalquartett* findet sogar dasselbe Portrait von Rühm (am Akkordeon) Verwendung [75.186, 202]. Auch die Ästhetik der tontechnischen Abmischung der Platten ist einheitlich und charakterisiert sich durch eine extreme dynamische Komprimierung und klangfarbliche Verflachung gegenüber den Originalbändern.<sup>698</sup> Die «Füllung» der Platten und der Umgang mit den Rändern (ausblenden oder abschneiden) wird dagegen editorisch sehr unterschiedlich gelöst. Ähnlichkeiten ergeben sich zwischen der *Novembersymphonie*, dem *Berliner Konzert*, dem *Romenthalquartett* und der *Abschöpfersymphonie* bei den Plattenbeschriftungen oder Satzbezeichnungen: Sie



Abb. 67 Dieter Roth am Disklavier beim Sammler Franz Wassmer, 1995, Foto: Franz Wassmer

sind widersprüchlich (beim *Berliner Konzert* offenbar irrtümlich<sup>699</sup>), die Chronologie und die Zuordnung der Satztitle muss somit vom Rezipienten zunächst aufwendig rekonstruiert werden. Bereits seit dem *3. Berliner Dichterworkshop* hat diese Methode, dort werden die Stücke mittels einer labyrinthisch unübersichtlichen Nummerierung angesagt.

**M. HALDEMANN** Dieses Verweisen und Wiederaufnehmen bezeugt die prozesshafte Kontinuität der Kollaboration, aber auch den ästhetisch-konzeptionellen Zusammenhang. Ein bestimmter Werkkontext bildet sich aus, so dass man für die tönenden «Übermalungen» nicht nur auf Schubert zurückgreifen muss, sozusagen, sondern eigene Vorlagen wiederverwenden kann. Ähnliches hat Roth in seinen Materialbildern und Assemblagen gemacht, wenn er Polaroidfotos aus früheren Entstehungsphasen als «dokumentarische» Eigenzitate integrierte. Das Einzelne ist eben nicht nur Bestandteil eines disharmonischen Werk-

ganzen, letzteres ist wiederum Teil eines übergreifenden kreativen Prozesses, der mit dem Lebensalltag verschränkt ist und der Erinnerungsarbeit dient. Alles wurde unternommen, um die Kollaboration offen, heterogen und flüssig zu halten. Wo möglich auch deshalb wurden neue Partner in die Konzerte aufgenommen. Für neue Impulse, nicht nur um zu wachsen. Der Gefahr der Idiomverfestigung als «Masche» und «Methode» war sich Roth bewusst.<sup>700</sup> Rechtzeitig hat er von *Selten gehörte Musik* zu Kollaborationen mit den Kindern gewechselt, um statt Konzerte tönende Objekte mit ihnen zu schaffen. Entsprechend trägt eine Notiz zum *Hamburger Tastenkonzept*, dem letzten der *Selten gehörte Musik* mit seiner Beteiligung, den distanzierenden Übertitel: «Das Echo vom Abgesang».<sup>701</sup>

Ein Echo sind seine neu entstandenen Materialbilder und Assemblagen. Weniger auf eigene Arbeiten, sondern auf die frühen radikalen Werke von Robert Rauschenberg und Jasper Johns, die er in den 1960er-Jahren in den USA kennengelernt



Abb. 68 Robert Rauschenberg spielt «vierhändig mit Roth» auf dem Disklavier beim Sammler Franz Wassmer, 2000, Foto: Franz Wassmer

hatte, auf die *Fallenbilder* von Spoerri, die Bildobjekte mit Musikinstrumenten von Arman oder auf die Objekte mit Musikapparaten und Instrumenten von Paik und Tinguely beziehen sie sich. Verspätet knüpfte Roth noch einmal an die intermediäre Strömung der internationalen Avantgarde der 1950er- und 1960er-Jahre an, um daraus im «Verborgenen» etwas Neues zu machen. Zu einem Zeitpunkt, als die meisten der genannten Künstler bereits bequem auf ihren Sockeln sassen.<sup>702</sup> Gegenüber diesen «Klassikern» der Avantgarde versteht er sich, wie auch bei der klassischen und romantischen Musik, als «einer der zurückschaut und noch mal hinguckt».<sup>703</sup> Seine Bilanz ist entsprechend kritisch: «Die Amerikaner haben in meinen Augen das wieder als etwas Würdiges angesehen, welches bei uns gegen das Würdige gemacht worden war. [...] Robert Rauschenberg hat ja, wie auch Jasper Johns, ziemlich verzweifelt angefangen. Die amerikanische Flagge habe ich in New York gesehen als sie neu war. Aber das ist alles geendet in luxuriösen Gesten, die nichts mehr zu tun haben mit der Realität.»<sup>704</sup> Die auffällige Nähe seiner neuen Werke zu den frühen Arbeiten anderer mutet wie ein «Echo vom Abgesang» an, wie die Verflüssigung eines verfestigten, bereits historisierten Kollektivaggregats. Als retrospektiv-innovative Kunst über Kunst in einem übergreifenden geschichtlichen Prozess.

Roths Selbstbilder als Inszenierungen ihrer Materialgeschichte entsprechen freilich der zeitgleichen Auffassung von Rauschenberg, wenn dieser meint: «Jedes Material hat seine eigene Geschichte, die darin eingebaut ist. Es gibt nicht so etwas wie ein «besseres» Material. Es ist genauso unnatürlich für jemanden, mit Ölfarben oder mit irgendetwas anderem zu arbeiten. Ein Künstler erzeugt sein Material aus seiner eigenen Existenz [...]»<sup>705</sup>

Beim Schweizer Sammler Franz Wassmer waren Roth und Rauschenberg unabhängig voneinander wiederholt zu Gast. Dort konnten sie die Werke des andern sehen, neue Musik-Objekte von Roth und alte *Combine Paintings* von Rauschenberg beispielsweise. Rauschenberg soll sich lobend über die Arbeiten des Kollegen geäußert haben. Bei einem Besuch hatte dieser einmal auf dem Yamaha-Disklavier des Gastgebers gespielt, was aufgezeichnet wurde [→ Abb. 67]. Auf demselben Instrument hat Rauschenberg später mit dem verstorbenen Roth «vierhändig» gespielt [→ Abb. 68]. «Es war magisch», erinnert sich Wassmer.<sup>706</sup>



Abb. 69 Robert Rauschenberg, *Variations II, Homage to David Tudor*, Performance im Théâtre de l'Ambassade des États-Unis, Paris, 20. Juni 1961, Foto: Shunk-Kender

Rauschenberg hatte einst seine performative Malerei mit Klaviermusik in der Kollaboration mit Niki de Saint Phalle, Johns, Tinguely und David Tudor aufgeführt [→ Abb. 69].<sup>707</sup> Noch 1989 bedeutete Zusammenarbeit für ihn etwas, das Roth wohl hätte unterschreiben können: «[...] ein Rezept oder Kunstgriff, einen davor zu bewahren, sich zu sehr auf eine starke, singuläre Absicht, die blind macht, zu verlassen. Selbst wenn nur zwei Menschen etwas zusammen machen, ist das wichtig. Durch Zusammenarbeit, so komplex sie auch sein mag, können sich die Richtungen ändern. Es scheint so, dass jede Person, die an einem Theater- oder Druckprojekt beteiligt ist, zehnmal mehr

Möglichkeiten hervorbringen hilft. Eine gute Zusammenarbeit produziert universelles Denken».<sup>708</sup>

**M. ROTH** In diesem Zusammenhang möchte ich nochmals auf die Rhizom-Metapher zurückkommen: Die Wurzeln von *Selten gehörte Musik* liegen in einem kaum entwirrbaren Geflecht von kollektiven und zugleich individuellen Erfahrungen – so haben es in unserer Reihe *Selten gehörte Gespräche* auch die Beteiligten vielstimmig und doch irgendwie zusammengehörig geschildert. Eine fundierte intertextuelle und zeitgeschichtliche Interpretation der Platten wäre zweifellos ergiebig: Als Produkte kollaborativer und teils spontaner Alltagswirklichkeit ausgesetzter Schöpfungsvorgänge wuchern sie in sehr unterschiedliche Richtungen, vermögen individuelle Grenzen und Vorstellungen zu überwinden,<sup>709</sup> wobei jeweils Erreichtes im kollektiven Gedächtnis verbleibt und in Folgeveranstaltungen unter neuen Vorzeichen wiederum individuell reaktiviert werden kann. Mit Wiener könnte man von einer «Kontiguität»<sup>710</sup> sprechen.

Letztlich verwundert nicht, dass es die *Selten gehörte Musik* nach wie vor gibt, unter anderem mit den Schweizern Walter Fähndrich und Rolf Winnewisser als Mitspieler, sie aber parallel so unterschiedliche Nebenzweige hervorgebracht hat wie die kabarettistischen Abende von *Attersee und seine Freunde*,<sup>711</sup> Steigers (gescheitertes) *Dieter Roth-Gedenkkonzert*<sup>712</sup> und Roths späte installative Arbeiten, ich denke da besonders ans

*Keller-Duo* (1980–1989<sup>®</sup>),<sup>713</sup> das seinerseits ein eindrückliches Dokument eines ausufernden gemeinsamen Musizierens und bildnerischen Kollaborierens ist.<sup>714</sup>

**M. HALDEMANN** Und zugleich eine ruinöse Wucherung. *Selten gehörte Musik* hat über den eigenen Kreis hinaus auch auf eine andere Generation inspirierend gewirkt und manche wirkungsgeschichtliche Nebenzweige getrieben. Von den «Genialen Dilletanten» im Berlin der 1980er-Jahre war schon kurz die Rede. Darauf werden wir später zurückkommen.

Um die Kollaboration von *Selten gehörte Musik* noch mit einem Bild zu verbinden, möchte ich zwei Begriffe verknüpfen: «Stern» und «Haken». Attersee spricht von der Kollektivarbeit als einer «Mischung», wo es «sternartig» zusammengegangen sei.<sup>715</sup> Das Stern-Bild kann man freilich als Zueinander wie als Auseinander lesen. Man bringt etwas ein und bekommt etwas. Man trifft im Aufführungsprozess aus verschiedensten Richtungen zusammen und entfernt sich wieder. Rainer spricht auch von «Haken», die er und Roth in der Zusammenarbeit geschlagen hätten. Wenn etwas die ausgeprägten Künstlerpersönlichkeiten von *Selten gehörte Musik* verbindet, dann ist es ihre Wandelbarkeit. Dass sie sich im Laufe der Zeit immer wieder neu definieren und sogar das Metier wechseln. Wiener ist nicht nur Künstler, er ist auch Mathematiker, Computerspezialist, Wirt und Akademie-Professor, hat literarische und erkenntnistheoretische Neigungen und Interessen, steigt in seiner brüchigen Biografie in die Kunst ein und wieder aus ihr aus, ist ein «professioneller Umsteiger». Brus hört 1970 mit seinen verstörenden Aktionen abrupt auf, um sich wieder der Zeichnung zuzuwenden. Aus dem stummen Avantgarde-Extrem-Performer wird ein eloquent-konservativer Bild-Dichter, der manche erneut vor den Kopf stößt. Parallel praktiziert Rühm die verschiedensten künstlerischen Metiers, ist Dichter, Chansonier, Zeichner, Komponist und wissenschaftlicher Herausgeber der Gesammelten Werke Konrad Bayers. Weder gehört er ganz zum Kunst-, Musik- noch zum Literatur- oder Theaterbetrieb. Attersee malt intensiv und ist als Schlagersänger, Segelsportler, Restaurantbesitzer und «schönster Mann Österreichs» erfolgreich unterwegs: «Ich liebe das, alles zu machen».<sup>716</sup> Rainer wechselt zwischen der abstrakten Malerei und der humorvoll-abgründigen Mimik und Pantomime, während Nitsch seinem Orgien-Mysterien-Theater stets treu bleibt und bei den ehrwürdigen Linzer Bruckner-Festspielen ungeniert als Organist auftritt. Alle

sind sie bis heute künstlerische Grenzgänger. Nie ist es ausgeschlossen, dass sie sich nochmals anders definieren könnten, um Freiräume zu sichern. Auch bei den Musik-Kollaborationen haben sie sich nicht nur sternförmig zu- und auseinander bewegt. Sie haben mitunter auch unberechenbare Haken geschlagen. Als «geniale Dilettanten» sind sie zu allem fähig.

Was Rainer für sich und Roth veranschlagt, gilt denn auch für die Kollegen. Gegen den bekenntnishaften, lebenslänglichen Stil und die Moral der Moderne hätten sie nämlich verstossen durch: «die Untreue gegen sich selbst, das Unverbindliche, die Wechselhaftigkeit, Hakenschläge, Stilkontraste usw., also die Ausdehnung unserer Arbeit nach allen nur möglichen Seiten ohne Richtungskonzept».<sup>717</sup>

Das gilt auch für Roths Arbeiten, allen voran die *Splitter-sonate*. Die horizontale Sukzession der Musik-Notation wird von der Collagestruktur der Blätter vertikal durchbrochen, was ein Mit- und Gegeneinander der heterogenen Teile erzeugt [↗ S. 296, 297]. Die «Sonate» ist eine «Misch- und Trennkunst», ein «Duett und Duell» wechselnder Systeme. Jedes Blatt dieser «Langstreckensonate» repräsentiert eine «Zusammenspiel-Widerspiel»-Variante der zentripetal-zentrifugalen Disharmonie. Von zersplittertem Splitter zu zersplittertem Splitter schlägt Roth seine Haken und erzeugt doch eine stilllose Kontinuität. Im «Zwischending» ist Eigenes negativ konturiert wie zuvor bei seinen Selbstbildern als Löcher [↗ Abb. 4, 39].

Und wenn wir nach den geistesgeschichtlichen Wurzeln dieses gegensätzlich-dialektischen Kunstbegriffs mit der Verbindung konträrer Stillagen, von High and Low, Ernst und Scherz, Ideal und Satire, von Realitätsmischungen und der gestärkten Betrachter-Imagination forschen, so führt uns das gemäss Werner Hofmann bis zu Shakespeare zurück. Als Vorläufer der «gespaltenen Moderne» kommt diesem eine vorrangige historische Bedeutung zu.<sup>718</sup> Für Roth waren Shakespeares Sonette vorbildlich.

## Totem

**M. ROTH** Rühm hat zu den gemeinsamen bildnerischen Arbeiten «einige hinweise» gegeben, wovon einer dieses Miteinander-Auseinander-Arbeiten schön zusammenfasst: «reime

attersee auf brus, brus auf nitsch, nitsch auf roth, roth auf rühm, rühm auf steiger und steiger auf wiener, dann hast du alles auf den nenner gebracht, den wir weder beabsichtigt noch ausgeschlossen haben.»<sup>719</sup>

**M. HALDEMANN** Auf einen Nenner mit anderen Namen bringt sich Roth bereits in einer frühen Arbeit um 1950. Er hat seinen Namen darin mit denen von Strawinsky, Puschkin, Chagall, Kafka, Hamsun, Turgenjew und Picasso zu einem *Schriftbild*® verknüpft [↗ S. 66].<sup>720</sup> Wortzwischenräume sind vermieden, die Rechtschreibung verfälscht, Schriftgrösse und Handschrift variieren. Wie bei der visuellen Poesie entstehen mehrere Sinnmöglichkeiten. Auf der zweituntersten Zeile vereint Roth dann seinen Namen mit jenem von Picasso: «PICASSOROTH». Er setzt sich nicht nur mit dem berühmtesten lebenden Künstler seiner Zeit gleich. Im Unterschied zu seinen anderen Vorbildern Cézanne und Klee ist Picasso auch der Inbegriff des kreativen Verwandlungskünstlers «ohne Stil». Der seine Haken schlägt wie kein anderer «Dilettantierer».

Am Text-Ende steht das Wort «MONPARNASSE». Gemeint ist das Pariser Quartier, welches im frühen 20. Jahrhundert das Zentrum moderner Künstler, Dichter und Musiker war, u. a. mit den im Text genannten Chagall und Picasso. Weil aber der Buchstabe «T» fehlt, wird die Namensgruppe zu Roths «mon parnasse» mit seinen persönlichen «Musen» und «Göttinnen» der Künste. Ferner bezieht sich «MONPARNASSE» als letztes Wort auf das erste des Textes: «TOTEM». Letzteres stammt aus der südkanadischen Algonkin-Sprache und bedeutet «Verwandtschaft», «Familienabzeichen», «persönlicher Schutzgeist». In naturvölkischen Kulturen bezeichnet es ein Tier oder eine Pflanze, seltener ein Naturphänomen, zu dem ein Mensch oder eine Gruppe sich in einer besonderen Beziehung sieht. Meist eine Art vererbter Urahne und Schutzgeist. Bei den nordamerikanischen Indianern entstand zudem ein Individualtotemismus. Hier kann vom Heranwachsenden ein nichtvererbtes Totem angenommen werden. So stellen für mich Roths Künstlergötter als Wahlverwandtschaft sein persönliches «Individualtotem» dar. Sogleich kommt mir da auch seine prägende Künstlerersatzfamilie in der Züricher Pension in den Sinn.

Die Wort-Arbeit belegt, dass er sich am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit schon als Kollektivmitglied «aller» Künste verstand, was meine Rhizom-These stützt. Die frühe

Selbstdarstellung als Teil eines interdisziplinären Künstlerkollektivs weist zudem auf seine enge Verbindung mit den Kollaborationsfreunden von *Selten gehörte Musik* voraus (deren Namen Rühm auf einen Nenner reimt). Und mit seinen Kindern konnte Roth schliesslich eine reale Künstlerfamilie aufbauen. Seine Bemühungen um den «Familien Verlag», die Herausgabe eines Gedichtbandes seiner Mutter und von Schallplatten seiner Kinder, die enge Kollaboration mit seinem Sohn Björn und dessen isländischen Freunden erscheinen vor diesem Hintergrund in einem neuen Licht. Inzwischen hat sich das Familienkollektiv auf die dritte Generation ausgedehnt, was die Mailänder Ausstellung *Dieter Roth/Björn Roth – Islands* mit Beteiligung von Oddur Roth und Einar Roth 2013/14 zeigte.<sup>721</sup> Bei dieser Kollaboration spielte die Musik sogar eine Hauptrolle [? Abb. 70].

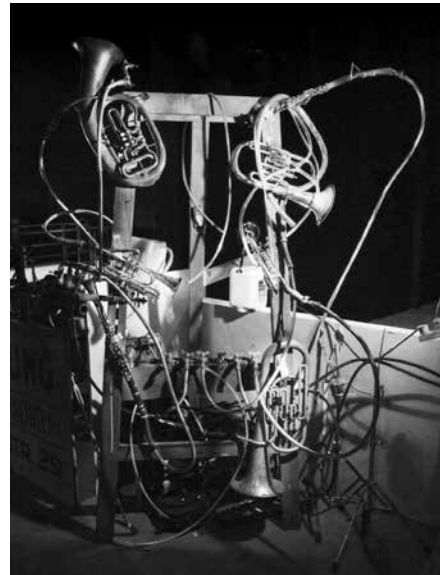
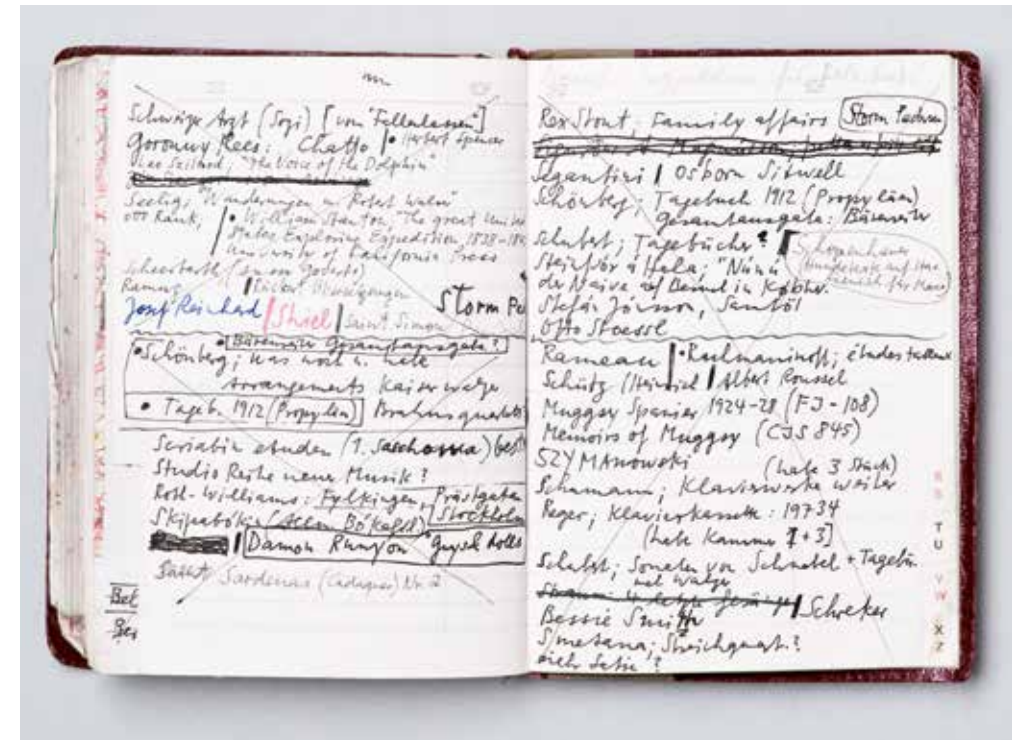


Abb. 70 Björn Roth, Oddur Roth mit Davið Þór Jónsson, *The Relatively New Sculpture*, 2013 (Detail), Installationsansicht Dieter Roth, *Björn Roth – Islands*, Hangar Bicocca, Mailand, 2013/2014

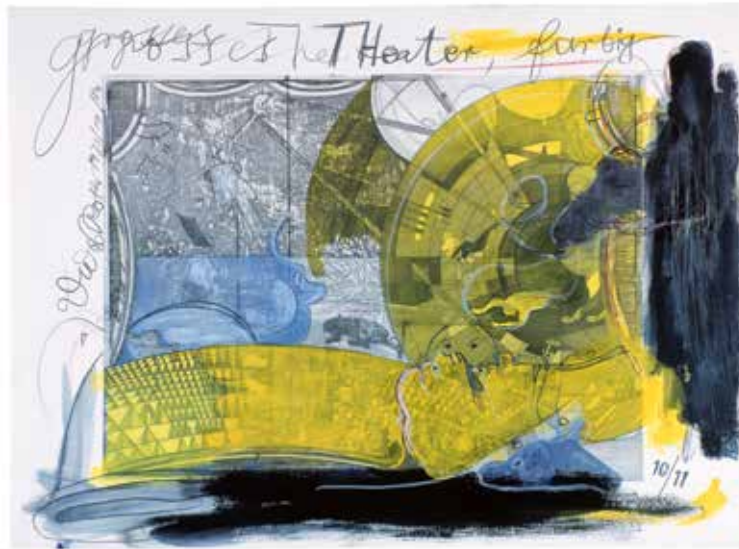
Zum Zusammen- und Auseinanderspiel animiert Roth auch das Publikum. So wirbt er bei den Konsumenten der *Bastel-Novelle* ironisch für sein vielfältiges Verlagsprogramm, um «dem Gebläse nicht mehr mit Zittern und Zagen zuzuhören, und das gezwungenerweise. Sondern ein Versuch mag Ihnen das Getöse der Trompeten der sogenannten Endzeit als hundsgewöhnlich anmutender Unsinn erscheinen machen – oder gar als ein Vergnügen?! Wer weiss es, bevor ers versucht hat?». Denen, die «innere, daher also auch äussere Schwierigkeiten aller Art» haben, empfiehlt er den «Kurs zum Erkennen des Lebensüberdrusses als Unterhaltungsmusik».<sup>722</sup>

Warum also im ruinös-endzeitlichen *Keller-Duo* nicht auch zur Trompete oder in die Tasten greifen? Um spielend sich zu unterhalten, wie es Dieter und Björn Roth mit der spontanen Duo-Musik im Keller des Kunstmuseum Luzern ursprünglich auch taten. Mit den Jahren sollte zuerst ein Objekt, daraus dann die zweiteilige «Duo-Installation» mit grossen und kleinen Instrumenten für die «ganze Familie» heranwachsen. Als ein Produkt der künstlerischen Kollaborationsunterhaltung gegen den Lebensüberdruß. Zum Zeitvertreib. Und als Einladung an uns, es doch auch zu versuchen.



Notiz- und Tagebuch 1976

14.5 × 10.5 × 2 cm, Dieter Roth Estate



**Grosses Theater** 1971

Ätz- und Kaltnadelradierung auf Bütten, z. T. foto-mechanische Reproduktion einer Zeichnung, 59 × 78 auf 78 × 95 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg

**Grosses Theater, farbig** 1971-1979

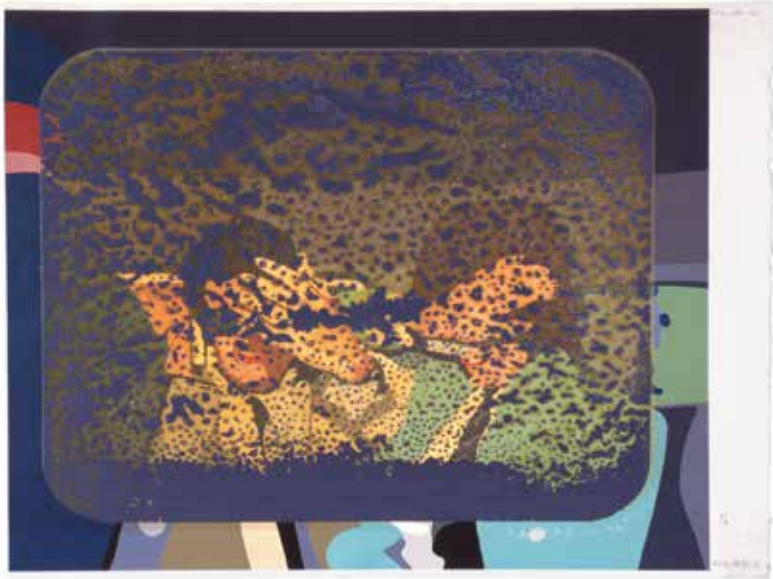
Ätz- und Kaltnadelradierung, farbige Übermalung und Collage, 60 × 78 auf 78 × 95 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



Plakat zur Uraufführung des Konzertes *Die Erschöpfung der Welt* von Mauricio Kagel, Württembergisches Staatstheater, Stuttgart, 9. Januar 1980

Offsetdruck auf Papier, 63 × 88 cm, [Kunsthau Zug](#)

**Besitzer raus  
bei Plakat und  
Publikationen?**



Richard Hamilton und Dieter Roth  
**A strong sweet smell of incense (a) und (b)** 1972

Siebdruck und Collage auf Bütten, 67 × 92 auf 84 × 108 cm,  
 Dieter Roth Foundation, Hamburg



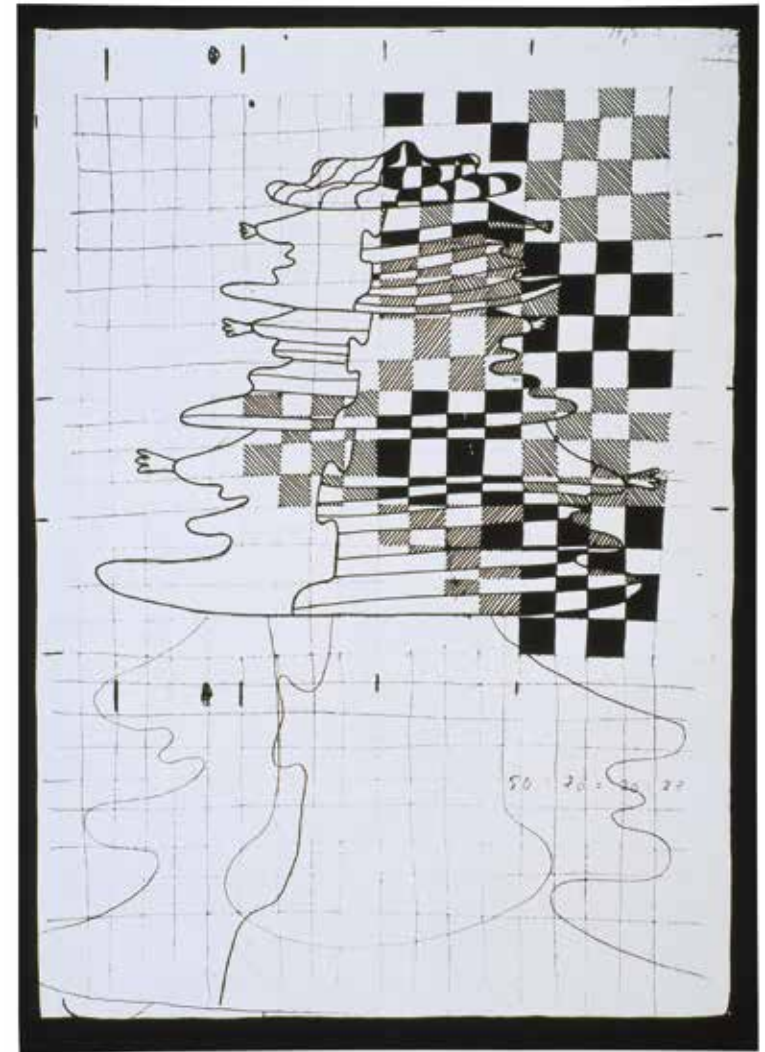
**Zuhören** 1972

Schablonendruck (Sieb) auf Karton, 75 × 54 cm auf  
 86 × 65 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



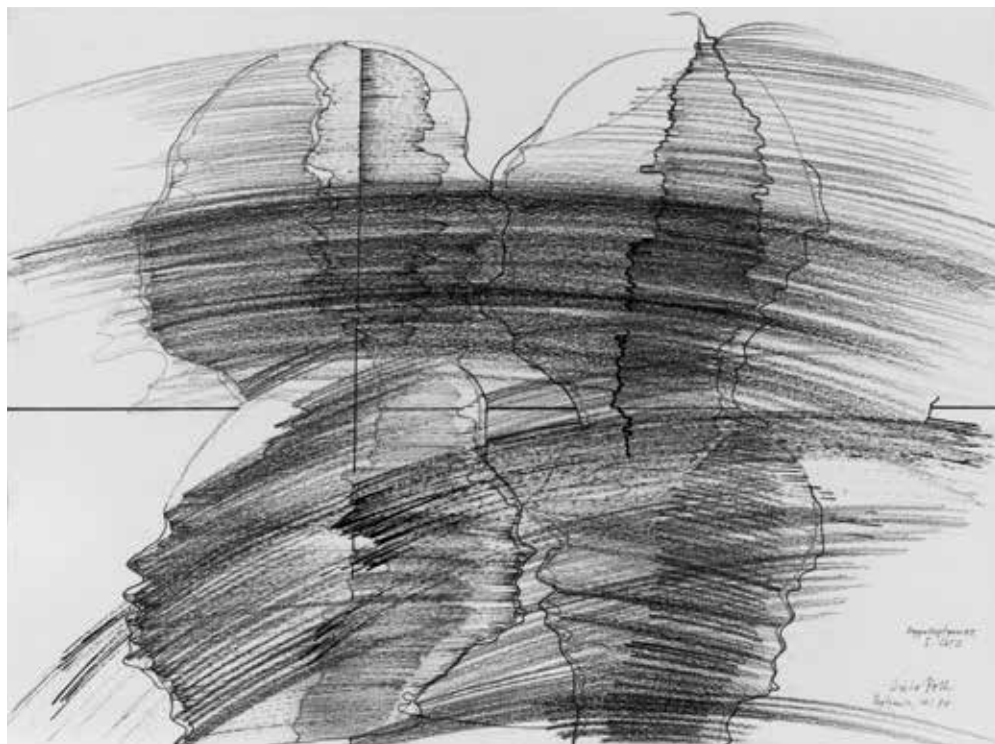
**Doppelquartett** 1971

Flachdruck (Stein und Zink) auf Bütten, 63 × 85 auf  
78 × 94 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



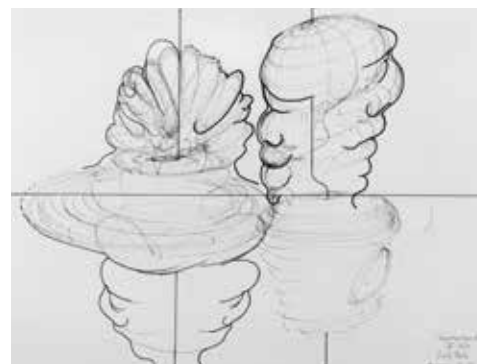
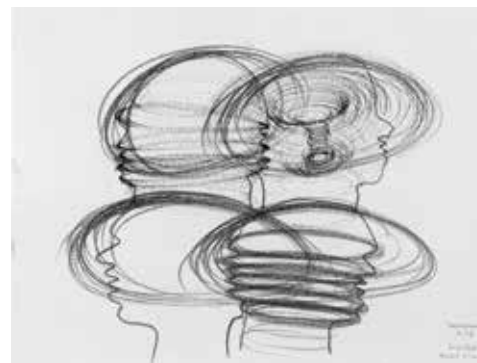
**Strichquartett** 1971

Siebdruck auf Karton, fotomechanische Reproduktion  
einer Zeichnung, 70 × 50 cm, Dieter Roth Foundation,  
Hamburg



**Doppelkopfquartett I-V** 1974

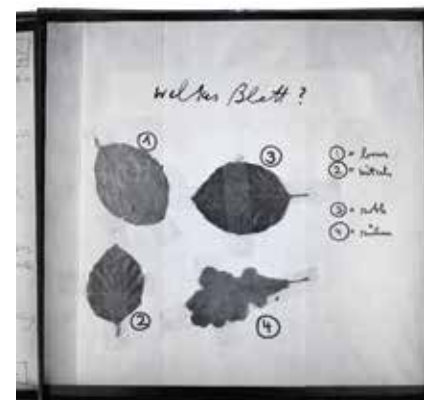
Feder und/oder Bleistift auf Velinpapier, 30 × 40 cm,  
Sprengel Museum Hannover, Land Niedersachsen





Cover der Schallplatte **Selten gehörte Musik**.  
**Streichquartett 558171 (Romenthalquartett)** 1976

(o.: Vorderseite, r. o.: Rückseite; r. u.: Innenseite); Offset-  
 druck auf Karton, 31,5 × 31,5 cm, edition hansjörg mayer,  
 Stuttgart / London / Reykjavík





Dokumentation des *Fernquartetts* im Katalog zur Ausstellung *Dieter Roth & Björn Roth, Stretch & Squeeze*, MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 1997, Dieter Roth Foundation, Hamburg

oben und unten Schreibweisen vereinheitlichen?



Dieter Roth, Björn Roth, Karl Roth und Vera Roth **Fernquartett** 1978–1980

48 Audiokassetten, 4 Autokassettengeräte, 4 Lautsprecher, Holz- und Acrylglasgehäuse mit Metallgriff, 120 × 30 × 15 cm, [mac] collection musée d'art contemporain de Marseille



Dieter Roth, Björn Roth, Karl Roth und Vera Roth **Fernquartett** 1978–1980

48 Audiokassetten, 4 Autokassettengeräte, 4 Lautsprecher, Holz- und Acrylglasgehäuse mit Metallgriff, 120 × 30 × 15 cm, Dieter Roth Estate



Friedrich Achleitner, Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, 1. Berliner Dichterworkshop, 30. Oktober – 7. November 1972, in der Gaststube von Oswald Wieners Restaurant Exil und in Gerhard Rühms Atelier in Berlin

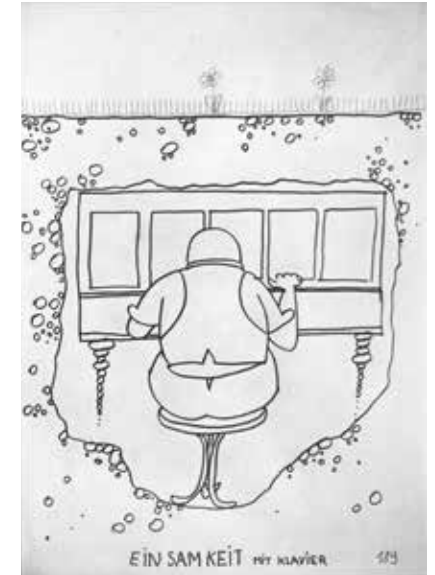
Fotos: Karin Mack





Dieter Roth beim 1. *Berliner Dichterworkshop*,  
30. Oktober – 7. November 1972

Foto: Karin Mack



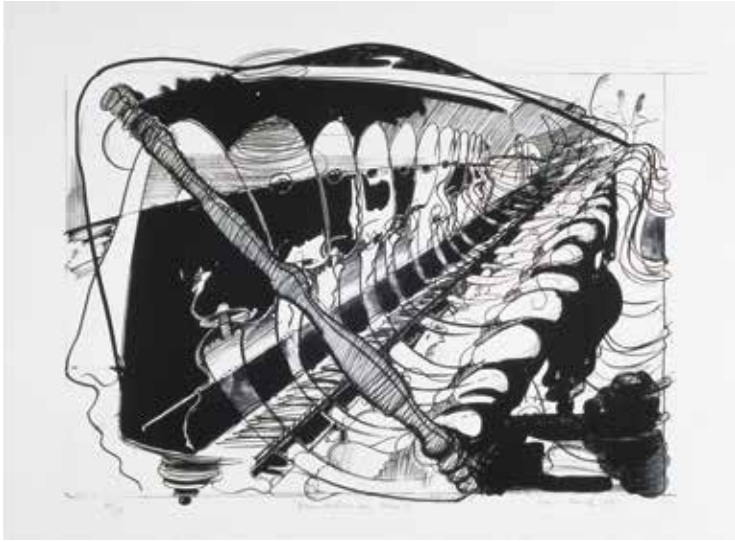
**Einsamkeit mit Klavier** 1973

Zeichnung (vermutlich von Oswald Wiener) in:  
*Schastrommel* Nr. 9, hrsg. von Günter Brus



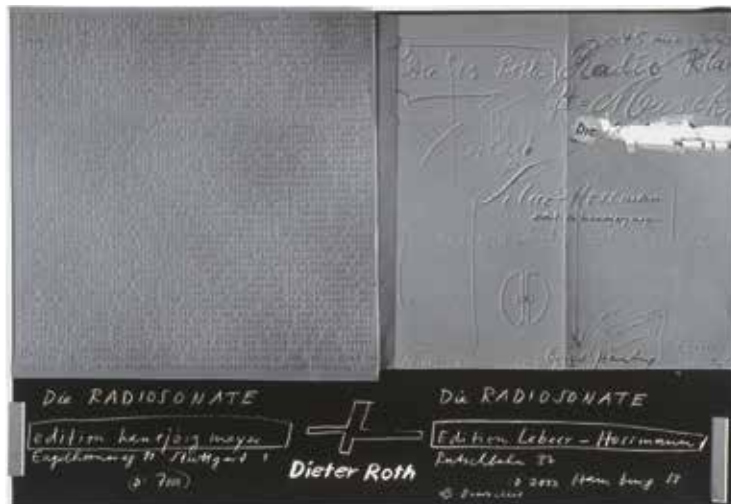
Paul Klee  
**d. Pianist in Not** 1909

Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 16,5×18 cm,  
Privatbesitz, Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern



**Nasenbohren am Klavier** 1974

Handoffset auf Bütteln, 45 × 60 cm,  
Dieter Roth Foundation, Hamburg



Schallplattenankündigung **Die Radio Sonate** 1978

Offsetdruck auf Karton, 44.5 × 64 cm



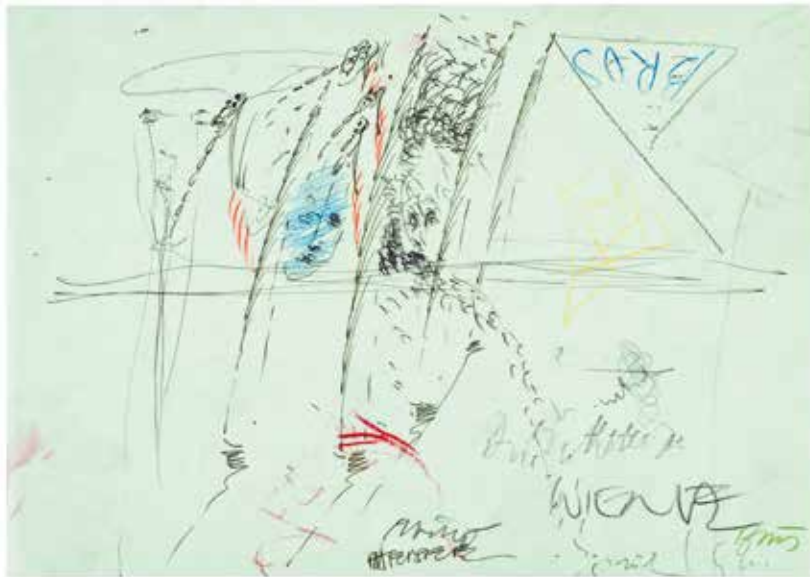
Dieter Roths Klavier aus dem Stuttgarter Atelier  
1970er- bis frühe 1980er-Jahre

J. A. Pfeiffer & Co., Stuttgart, Mischtechnik,  
128 × 155 × 65 cm, ahlers collection



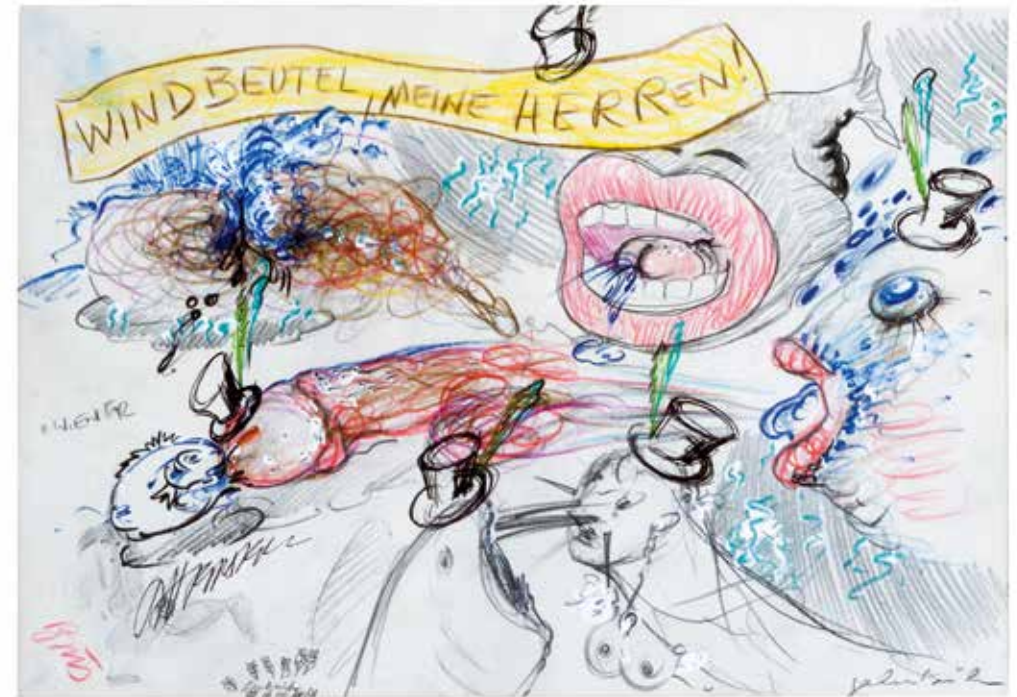
Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener  
Vierfarben-Schnellpresse-Konzertgrafik 1974

Offsetdruck auf Papier, 62 × 88 cm, Privatbesitz



C. L. Attersee, G. Brus, H. Nitsch, D. Roth, G. Rühm,  
D. Steiger, O. Wiener  
Ohne Titel 1970er-Jahre

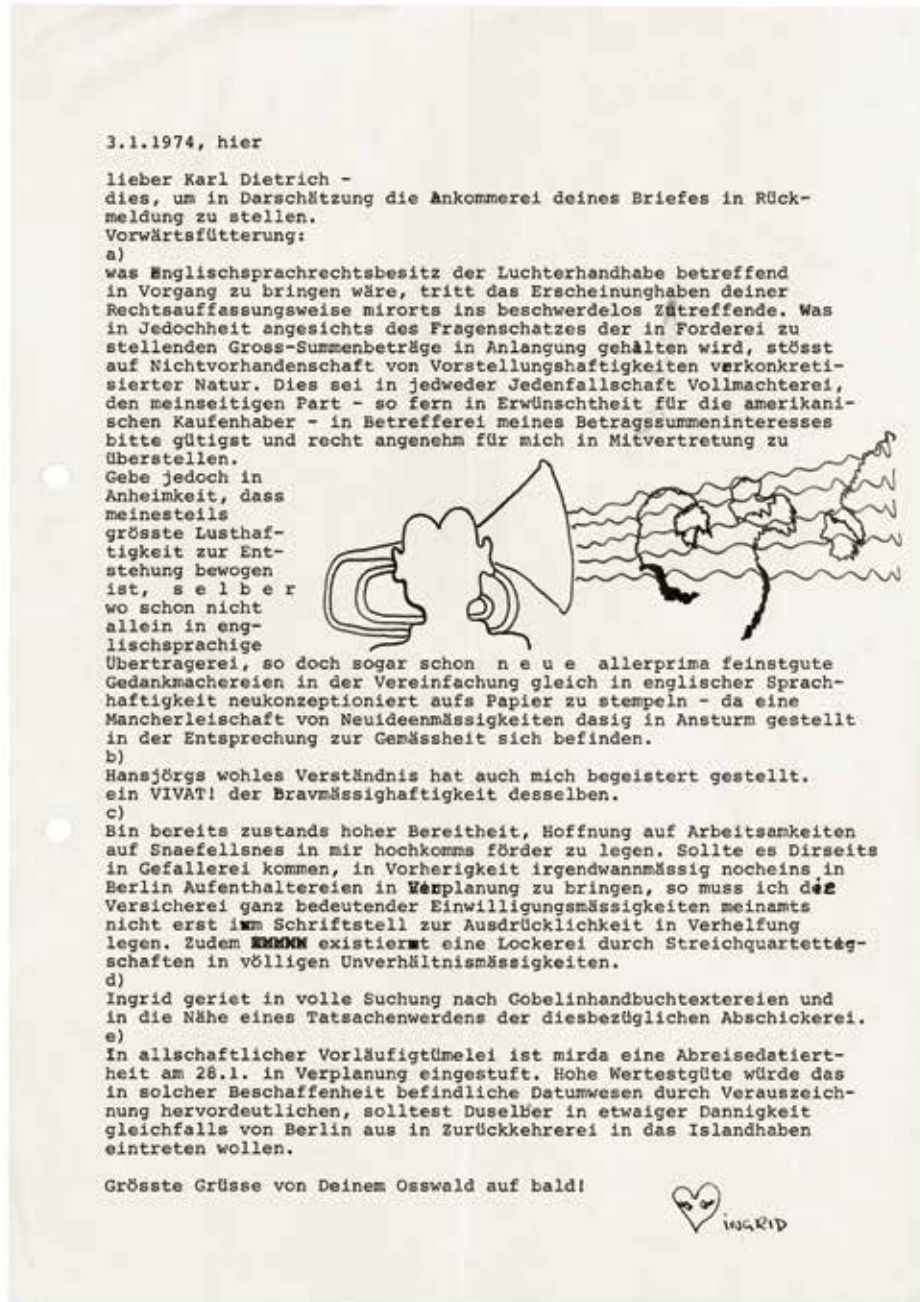
Faserstift, Bleistift und Ölkreide auf Papier,  
20,9 × 29,5 cm, Privatbesitz



C. L. Attersee, G. Brus, H. Nitsch, D. Roth, G. Rühm,  
D. Steiger, O. Wiener

**Windbeutel, meine Herren!** 1975

Buntstifte auf Papier, 20,5 × 29,5 cm, Sammlung Klewan,  
München



Brief von Oswald und Ingrid Wiener an  
Dieter Roth, Wien, 3. Januar 1974

Dieter Roth Estate



Selten gehörte Musik. Das Münchner Konzert, Städtische  
Galerie im Lenbachhaus, München, 28. Mai 1974

Fotos: Karin Mack



Günter Brus  
Konzertankündigung **Selten gehörte Musik.**  
**Münchener Konzert** 1974

Offsetdruck, 81,5 × 59,5 cm



Cover der Schallplatte **Selten gehörte Musik.**  
**Münchener Konzert** 1975

Offsetdruck auf Karton, 31,5 × 31,5 cm



Christian Ludwig Attersee  
Umschlagzeichnung des Programmhefts **Selten gehörte Musik. Das Berliner Konzert** 1974



C. L. Attersee, G. Brus, H. Nitsch, A. Rainer, D. Roth, G. Rühm, D. Steiger  
Vor- und Rückseite des Original-Coverentwurfs der Schallplatte **Selten gehörte Musik. Das Berliner Konzert** um 1977

Polaroidfotografien collagiert auf Papier, Bleistift, Ölkreide, Gouache, 31,5 × 31,5 cm, Dieter Roth Estate

Schallplattenankündigung **Selten gehörte Musik. Das Berliner Konzert** 1977

Offsetdruck auf Papier, 100 × 70 cm



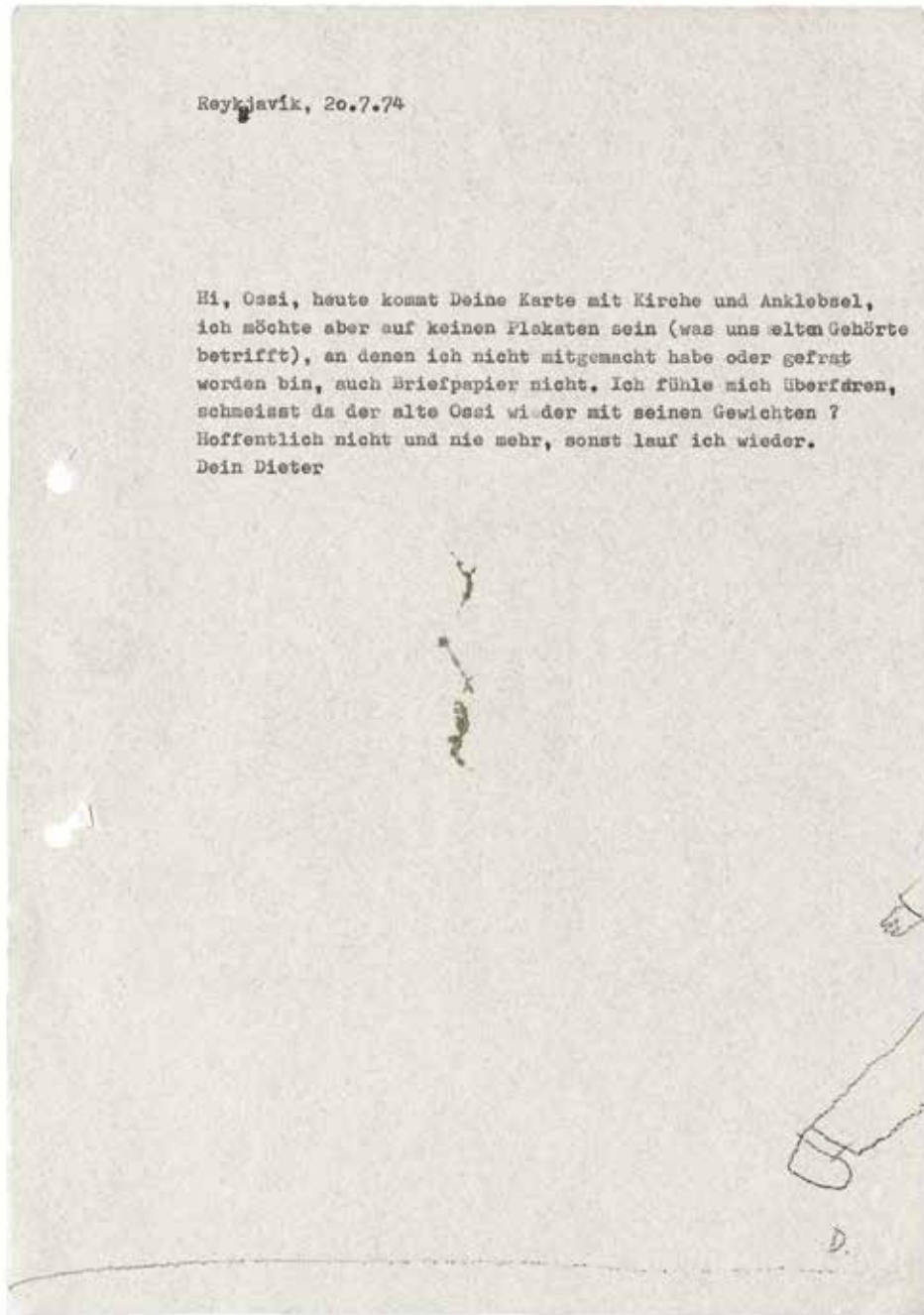
Arnulf Rainer  
Ohne Titel (Arnulf Rainer und Oswald Wiener) 1974

Übermalte Fotografie aus der Serie *Das Berliner Konzert*,  
24 × 18 cm, Sammlung Klewan, München

Arnulf Rainer  
**Schlussapotheose für ein schönes Österreich**  
(Steiger/Brus/Rühm/Rainer/Wiener) 1974

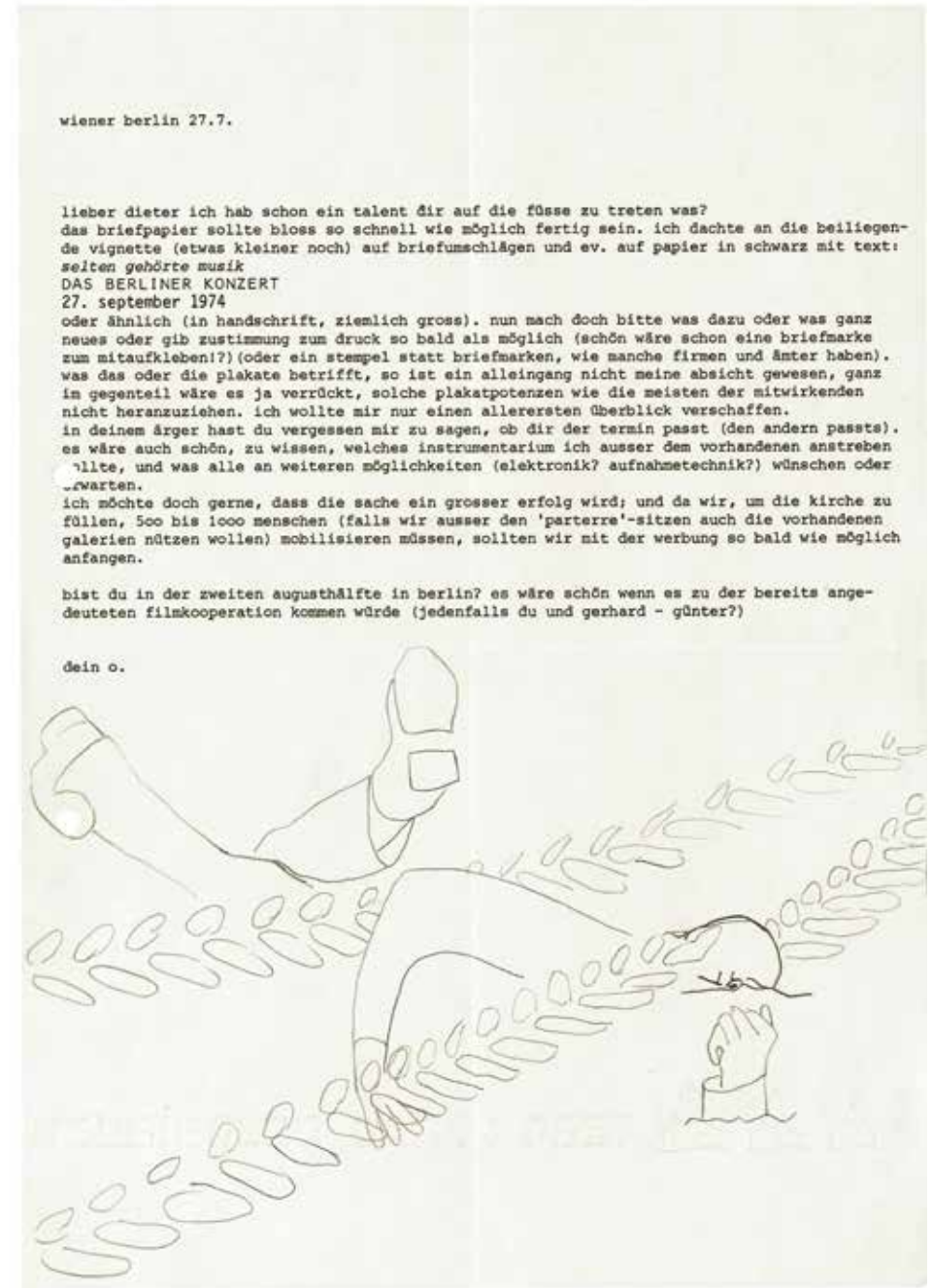
Übermalte Fotografie aus der Serie *Das Berliner Konzert*,  
61.3 × 48.3 cm, Sammlung Klewan, München





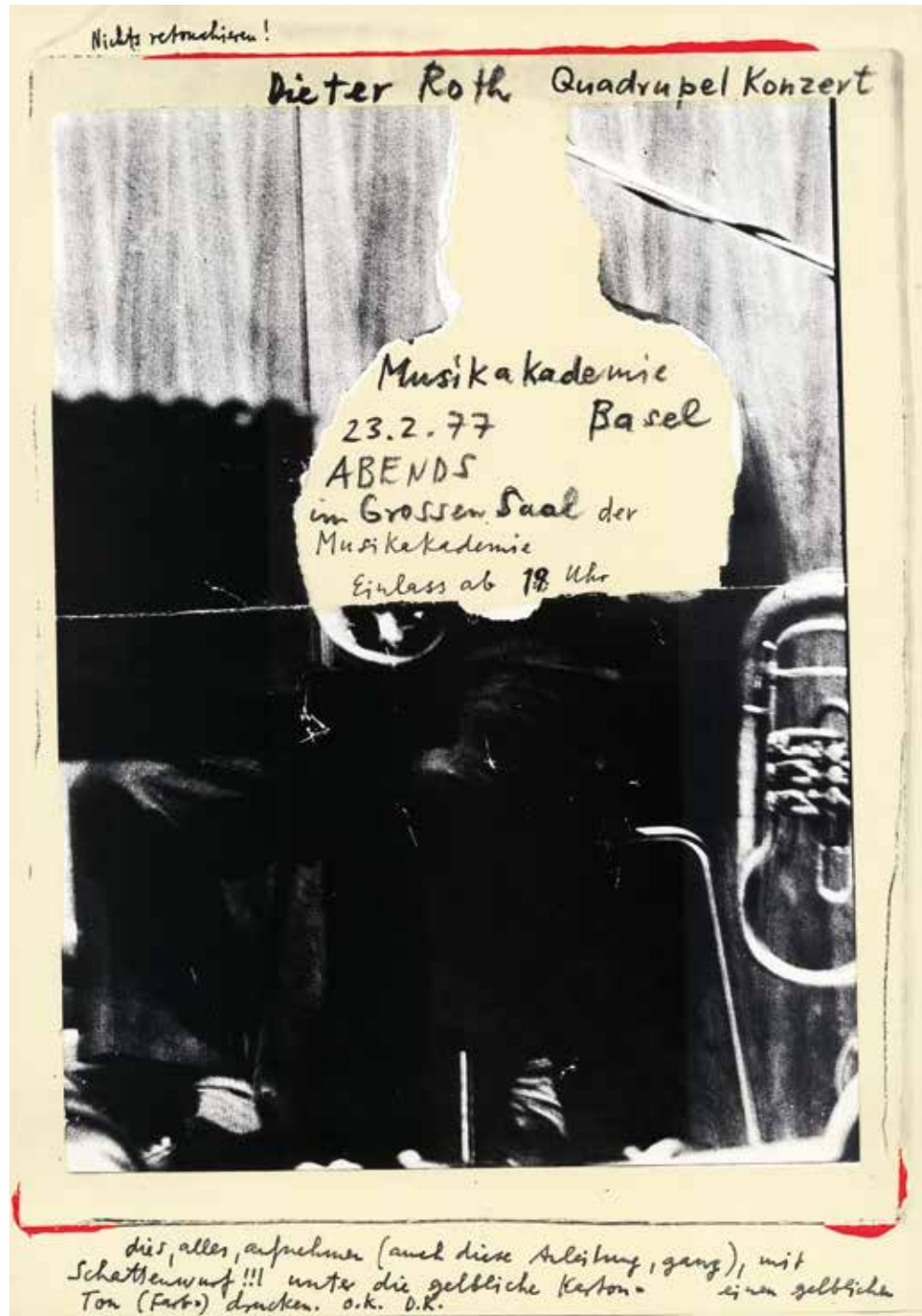
Brief von Dieter Roth an Oswald Wiener, Reykjavik,  
20. Juli 1974

Dieter Roth Estate



Brief von Oswald Wiener an Dieter Roth, Berlin,  
27. Juli 1974

Dieter Roth Estate



Konzertankündigung zu Quadrupelkonzert,  
Grosser Saal der Musik-Akademie Basel, 1977  
Offsetdruck, 100 × 70 cm

Dieter Roth beim Quadrupelkonzert, 23. Februar 1977,  
Musik-Akademie Basel

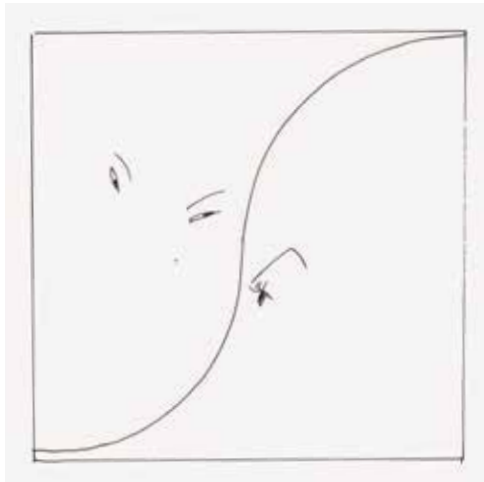
Fotos: Hannes-Dirk Flury, Archiv der Musik-Akademie  
Basel



Dieter Roth und Björn Roth mit Beiträgen von Karl Roth und Vera Roth  
**Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell** 1977–1978  
 ca. 1600 Zeichnungen, ca. 1000 Fotos (je zu Büchern gebunden), Kontaktkopien auf 16 Holzleisten, Verstärker, Lautsprecher, ca. 300 × 300 × 75 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



Details aus **Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell**  
 (s/w Fotografien und Zeichnungen)



oben: Nam June Paik  
**My Jubilee ist Unverhemmet** 1977

12" Vinyl-LP, Offsetdruck auf Karton, 31,5 × 31,5 cm,  
Edition Lebeer-Hossmann, Brüssel

unten: Dieter Roth  
**THY QUATSCH est min Castello** 1979

Einseitig, 7" Vinyl-Single, Offsetdruck auf Karton,  
17,8 × 17,8 cm, Dieter Roth's Verlag, Stuttgart



**Schallplattenturm** 1979

Vinyl, Klebstoff, 35,5 × 17,5 cm, Privatbesitz



**Musiktruhe** 1979

Musiktruhe, 59 Schallplatten, Ausstellungsplakat,  
85.5 × 107 × 55.5 cm, Privatbesitz



Dieter Roth mit Björn Roth

**Triptychon** 1979–1981

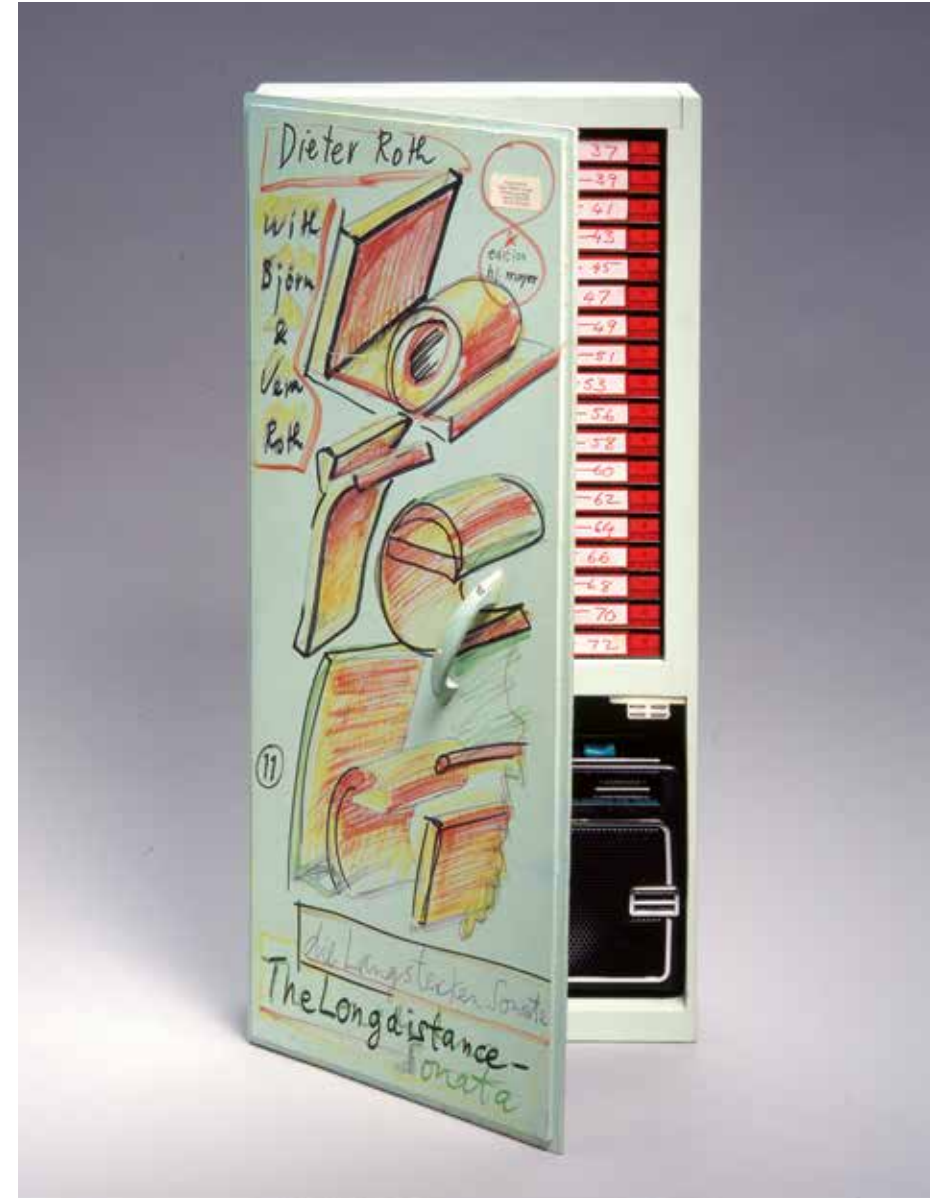
Assemblage mit Radio-Kassettengerät, 12 Original-  
kassetten mit Klavier- und Geigenmusik, Spielzeuggitarre,  
Xylophon, Alltagsgegenständen, Acryl, Öl, Leim, Holz,  
Metall u. a. m., 69 × 107 × 69 cm, Privatsammlung Schweiz



Keller-Duo (früher Zustand) in der Ausstellung  
*Ladenhüter aus d. Jahren 1965–1983*, Galerie Onnasch,  
Berlin, 18. Februar 1983



Schallplatten aus dem Dieter Roth's Verlag und *Nahquartett* ausgestellt in der Galerie Jes Petersen, Berlin,  
März 1985



Dieter Roth mit Björn Roth und Vera Roth  
**Lorelei, die Langstreckensonate** 1978

37 Audiokassetten, Radio-Kassettenrecorder in von  
Dieter Roth bemaltem Holzkasten, 12 × 61 × 28 cm,  
Dieter Roth Foundation, Hamburg



Videostills der Aufzeichnung der Aufführung *Abschöpfsymphonie. Die Abschöpfung*,  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 3. Februar 1979



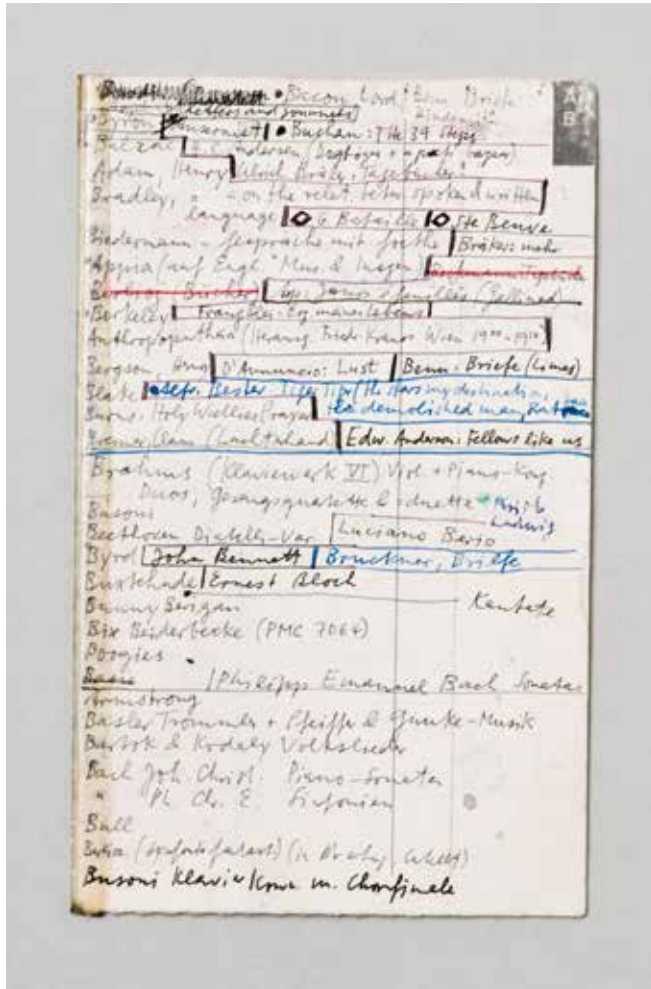


Diverse Polaroidfotografien aus **Harmonica Curse** 1981  
8.9×10.8cm, Dieter Roth Estate



**Greetings** 1978

Bleistift und Farbstifte auf liniertem, perforiertem Papier,  
31.5×20 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



Notiz- und Tagebuch 1982

20 × 12 × 2.5 cm, Dieter Roth Estate

## Dritte Schleife

**MATTHIAS HALDEMANN** Nachdem wir uns mit musikbezogenen Arbeiten und Projekten von Dieter Roth ausführlich beschäftigt haben, sollten wir den Blickwinkel wieder etwas öffnen auf die Kontexte.

Sven Beckstette, Du bereitest für das Kunstmuseum Stuttgart eine Ausstellung über Dieter Roth und die Sprache vor. Wie bist Du auf Roth gekommen? Was interessiert Dich an seinem Umgang mit der Sprache besonders? Du bist Kunsthistoriker?

**SVEN BECKSTETTE** Ja, ich habe Kunstgeschichte in Münster und Berlin studiert zusammen mit u. a. Germanistik. Zu Dieter Roth bin ich über Umwege gekommen. Tatsächlich habe ich mich in der Vergangenheit mit Künstlern wie Öyvind Fahlström,<sup>723</sup> Ferdinand Kriwet<sup>724</sup> und Timm Ulrichs beschäftigt. Dabei hat sich gezeigt, dass alle drei ihre Wurzeln in der Konkreten Poesie haben, auch wenn sich ihre Anfänge unterscheiden.

## Konkrete Dichtung

**S. BECKSTETTE** Fahlström hat sein Konzept einer Konkreten Dichtung zu Anfang der 1950er-Jahre eigenständig in Schweden aus der Konkreten Musik von Pierre Schaeffer entwickelt. Kriwet und Ulrichs hingegen sind von Eugen Gomringer beeinflusst, dessen Konkrete Poesie auf der Konkreten Kunst von Max Bill aufbaut. Als ich weiter dazu forschte, fiel mir auf, dass eine ganze Reihe von Künstlern in Europa und den USA gleichfalls von Konkreter Dichtung geprägt ist. So besitzen etwa Bruce Nauman, Carl Andre, Peter Roehr und Marcel Broodthaers ein Frühwerk mit Konkreten Gedichten. Und natürlich auch Daniel Spoerri. Von hier aus zu Roth war es dann nicht mehr weit. Beide verband eine langjährige Freundschaft. Mit Gomringer selbst und damit dem Gründervater der Bewegung hat Roth ausserdem im Rahmen der Zeitschrift *spirale* in Bern zusammengearbeitet.

Eine weitere Gemeinsamkeit dieser Künstler ist, dass sie sich in den 1960er-Jahren neue Ausdrucksformen erschlossen haben, indem sie sich zu Performance, Video und Installation hingewandt haben. Diesen Prozess einer Entgrenzung der Kunst hat Laszlo Glozer einmal als «Ausstieg aus dem Bild» bezeichnet. Vor dem Hintergrund, dass diese Künstler keine bildkünstlerische Ausbildung absolviert haben, sondern von der Konkreten Dichtung kommen, wäre es jedoch richtiger, von einem «Ausstieg aus dem Buch» zu sprechen.<sup>725</sup> Roth ist in diesem Zusammenhang eine zentrale Figur. Er fertigte zwar Konkrete Gedichte (und auch Kunstwerke) an, distanzierte sich aber bald von der Strömung. Trotzdem ist der Ansatz Konkreter Poesie, die Sprache auf ihre eigenen Mittel zu reduzieren, grundlegend für sein gesamtes Schaffen – von den Künstlerbüchern, über die *Literaturwürste* und Materialbilder der 1970er-Jahre bis hin zu den späten installativen Arbeiten. Denn Roth geht eigentlich immer von Sprache als einzigem und zugleich ungenügendem Zugang aus, über den wir Realität und vor allem Identität erfahren. Sein Werk ist also eine Sprachkritik, die sich mit ihren eigenen Mitteln formuliert. Auch wenn er also die Sprache wie in der Konkreten Poesie auf sich selbst zurückführte, hat sein Vorgehen selbstverständlich nichts mit Gomringers Theorie zu tun, für den Konkrete Poesie zwar auch eine Reflexion mit und über Sprache war, die allerdings auf eine zunehmende Technisierung

der Kommunikation reagierte. Das Kunstmuseum Stuttgart besitzt eine umfangreiche Sammlung von Roth-Arbeiten, die das Zentrum unserer Ausstellung bilden.

**M. HALDEMANN** Wobei die gesprochene Sprache für ihn letztlich bloss ein «Ton» war, also etwas Akustisches. Das gilt auch für die Interviews: «Ich rede auch Unsinn, nicht? Mich dünkt das nicht systematisch, was ich sage, höchstens so ein gewisser Ton, den ich immer habe, das ist das System, und aus dem Ton schiesse ich so umher ...»<sup>726</sup>

Das Interesse für Konkrete oder Visuelle Poesie verbindet ihn mit den Vertretern der Wiener Gruppe, etwa mit Gerhard Rühm, den er bei der *spirale* in Bern früh kennenlernte und der ursprünglich Musiker war. Roth schätzte die sprachkritische Haltung der Wiener Dichter seiner Generation und ihrer Vorgänger. Freilich hat er von Anfang an nicht nur gedichtet, er hat auch Musik gehört und Klavier gespielt. Wie würdest Du seinen besonderen Umgang mit Sprache in der Zeit Konkreter oder Visueller Poesie von jenem Eugen Gomringers unterscheiden?

**S. BECKSTETTE** Gomringer sah seine Konzeption einer Konkreten Poesie vor dem gesellschaftlichen Wandel der Nachkriegszeit. In seinem theoretischen Text «vom vers zur konstellation» (1954)<sup>727</sup> verweist er sehr dezidiert auf die Veränderungen in der Kommunikationsform durch Telefon und Radio, die eine vereinfachte Sprache nach sich zögen. Ausserdem geht es ihm um gesellschaftspolitische Aspekte. Dichtung, die in seinen Augen zeitgemäss ist, darf nicht individualistisch, d. h. von einer persönlich-emotionalen Metaphernsprache geprägt sein, da diese private Innerlichkeitsliteratur nicht zum «Nutzen» (Gomringer) der Gesellschaft sei. Dagegen setzt er eine neue Dichtung, die auf Konzentration, Sparsamkeit und Schweigen basiere, indem sie sich in ihren Texten auf nur einzelne Worte beschränkte.

Roth ist nicht nur Gomringers politischer Ansatz vollständig fremd. Mit den Worten «Konzentration, Sparsamkeit, Schweigen» konnte er nun gar nichts anfangen. Im Gegenteil: Sein Werk ist eher geprägt von «Ausdehnung, Verschwendung, Loslabern».

**M. HALDEMANN** Doch in der masslosen Fülle verbirgt sich ein «Nichts»: «Ich bin ja nicht Entweder-Oder, sondern ich bin

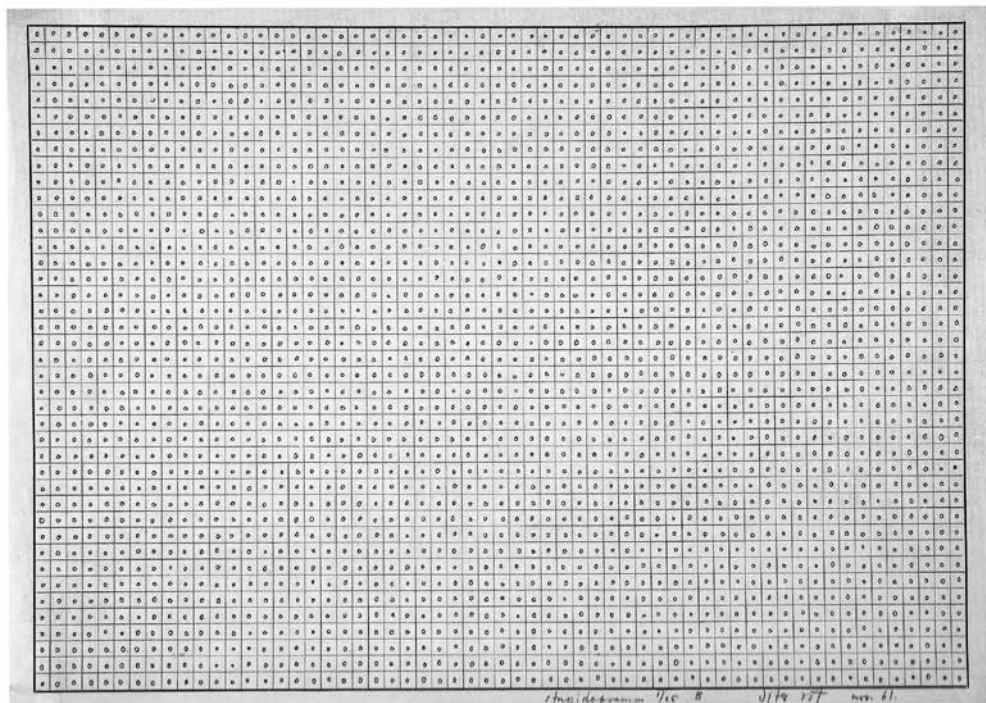


Abb. 71 *Stupidogramm*, Roter Farbstift auf Millimeterpapier, 21 × 29,5 cm, 1961, Dieter Roth Foundation, Hamburg

einfach *Nicht* [→ Abb. 4].»<sup>728</sup> Der Viel-Sager Roth ist ein «Nichts-Sager». Wenn er seine Endlosrede ins Tagebuch notiert, entsteht quasi ein innerer Monolog des Schweigens.

**S. BECKSTETTE** Und noch etwas fällt auf: Roth geht eigentlich immer von seiner Person aus. Im Prinzip ist sein künstlerisches Schaffen zutiefst individualistisch, jedoch natürlich nicht in einem eskapistischen Sinne, der in Gomringers Vorwurf mitschwingt, sondern existenziell: Roth fragt sich die ganze Zeit, wer er selbst ist und wie er überhaupt etwas Gesichertes über sich und seine Umwelt sagen kann.

Dieses Unabgeschlossene und Prozesshafte, das für sein Werk charakteristisch ist und womit er sich ebenfalls von Gomringer abhebt, findet sich schon in seinen frühen Konkreten Texten. Denn Gomringer hat immer an ganzen Worten und vor allem ihrem Inhalt festgehalten. Roth beginnt hingegen, Begriffe in ihre Buchstaben aufzulösen, womit er deren semantischen Gehalt negierte und die möglichen Lesarten seiner Gedichte

erweiterte: Heisst es nun «tu», «tut» oder «ut»? Und wie herum muss ich überhaupt die Seite halten, weil Roth ebenfalls die Mehrdeutigkeit von Zeichen wie b und d miteinbezogen hat. So gesehen, hat er Recht, wenn er behauptet, sein Vorgehen sei noch konkreter und damit radikaler als das von Gomringer gewesen.<sup>729</sup>

**M. ROTH** Nun spielt Eugen Gomringer vor allem am Anfang von Dieter Roths Werdegang eine Rolle, nachhaltiger scheinen mir die späteren Freundschaften mit Emmett Williams und Gerhard Rühm zu wirken und natürlich Roths langjährige verlegerische Zusammenarbeit mit dem Max Bense-Schüler Hansjörg Mayer. Williams vereint 1967 alle genannten in seiner *Anthology of Concrete Poetry*.<sup>730</sup> Roth, Rühm und Williams tauchen mit Spracharbeiten auch in John Cages Buch *Notations*<sup>731</sup> auf. Gerade Rühms Werk ist paradigmatisch für eine das Medium überwindende Arbeit mit der Dualität der Sprache: Einerseits als Schrift und damit sowohl verwandt mit der Zeichnung oder Grafik als auch der musikalischen Notation, andererseits als Performance und damit musikalischen Parametern wie Prosodie, Rhythmus und Klangfarbe unterworfen.<sup>732</sup> Rühm selbst bezieht sich dabei auf Vorläufer wie August Stramm, was übrigens Williams, Mayer und Roth auf ihrer gemeinsamen Platte *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2*<sup>733</sup> (1979) diskutieren!

Darüber hinaus hat uns Rühm in Zusammenhang mit Roth auf Parallelen zu Kurt Schwitters hingewiesen,<sup>734</sup> dessen *Sonate in Urlauten* so etwas wie der Urknall einer musikpartiturartigen Literatur gewesen ist. Die Musiknähe einzelner Exponenten der Konkreten Poesie wird später beispielsweise in Ernst Jandls Auftritt mit der NDR-Bigband oder seiner Übersetzung von Cages Sprechpartitur *Silence* deutlich, wobei Jandl nicht zum Zirkel um Rühm und Roth gehörte.<sup>735</sup>

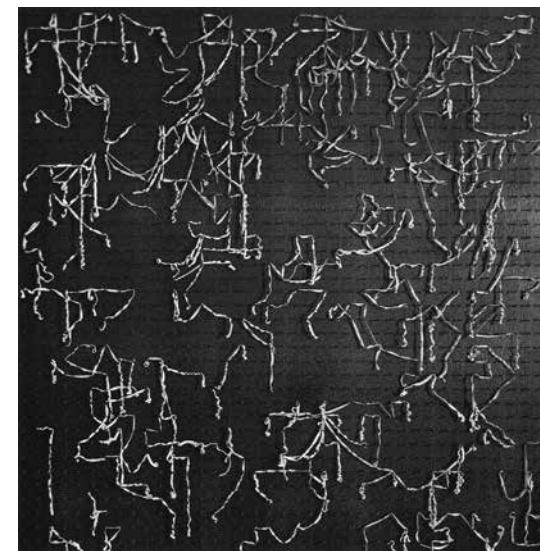


Abb. 72 *Gummibandbild Nr. 6*, Eisennägel und Gummibänder auf Tischlerplatte, 100 × 100 cm, 1962/1992, Dieter Roth Foundation, Hamburg

Björn Roth sagte über seinen Vater: «But I think it is also related to music, that he asked people very often to read for him.»<sup>736</sup> Es stellt sich somit für mich die Frage: Inwiefern bedient sich Roths Dichtung auch musikalischer Parameter, wie weit hat sie Partitur-Charakter oder ist auf Performanz angelegt?

**S. BECKSTETTE** Für diese Phase halte ich übrigens noch Arthur Kōpcke für wichtig, Roths Galeristen in Kopenhagen, bei dem er 1960 seine Künstlerbücher und vor allem die *Stupido-gramme* (1961–1966) ausstellte, die über die *Gummibandbilder* (1960–1992) den Weg an die Wand weisen [→ Abb. 71, 72]. Auch der Fluxus nahestehende Kōpcke hat sich in seinen künstlerischen Arbeiten sehr für Sprache und die Einbeziehung des Betrachters interessiert.

Aber zurück zu Deiner Frage: Ich denke schon, dass Roth bereits seine frühen Arbeiten auf Performanz angelegt hat. Das Werk *zum laut lesen* von 1963 ist hierfür paradigmatisch: Dabei handelt es sich um Textcollagen, bei denen Roth aus Personalpronomina und flektierten Verben Drei-Wort-Sätze mit einer Schreibmaschine geschrieben hat und diese dann auf sechs Kartons geklebt hat [→ Abb. 73]. Auch wenn von der grammatikalischen Struktur richtig, ergeben die zum Vorlesen gedachten Sätze inhaltlich keinen Sinn.

Allerdings glaube ich, dass Roth nicht so sehr von musikalischen Kompositionsprinzipien ausgegangen ist (wobei ich dafür auch kein Fachmann bin), sondern eher von lautmalerischen.

### Grosses Theater

**S. BECKSTETTE** Und noch ein Punkt scheint mir wesentlich. In unserer Ausstellung untersuchen wir erstmals Roths Beziehung zum Theater und zwar jenseits von *Murmel*. Wenn man einmal genau hinschaut, hat er sich sehr wohl mit dem Problem des Aufführens beziehungsweise mit Bühnensituationen beschäftigt. Ihr habt bereits seinen Text zum «dynamischen Theater» und auch *Die grosse Bockwurst* (1976/77) genannt. Denn die Frage, was geschauspielert und was echt ist, durchzieht leitmotivisch sein Werk, wie sich etwa bei *Ein Lebenslauf von 5C Jahren* (1980) und den *Solo Szenen* (1997–1998) [→ S. 316, 317]

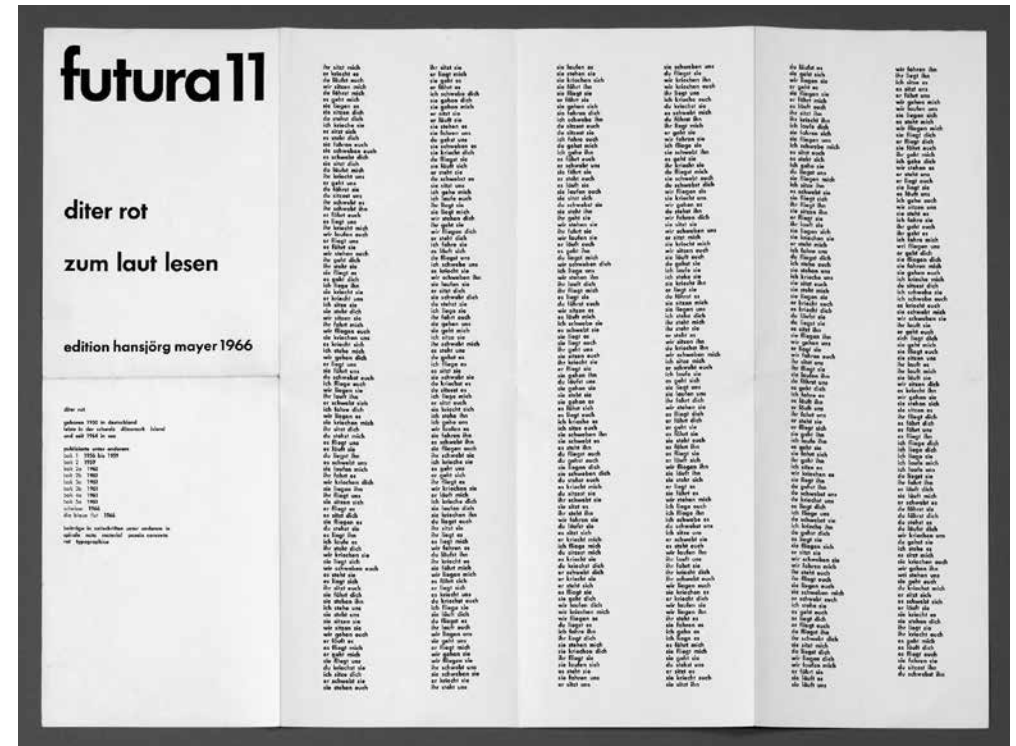


Abb. 73 *futura 11. zum laut lesen*, Offset, 48 × 64 cm, edition hansjörg mayer, Stuttgart, 1966

zeigt. Aber natürlich ist Roth kein Dramatiker und vor allem kein Beobachter von zwischenmenschlichen Konflikten, abgesehen von Gefühlen, die ihn selbst persönlich betreffen wie Triumphieren und Eifersucht, Neid, Angst und Scham.

Literarisch fällt auf, dass er vor allem Gedichte verfasst hat. Erzählerisch angelegt ist eigentlich nur die *Bastel-Novelle* (1974), und die mäandert darum, dass sich streng genommen nichts genau schildern lässt. Vielleicht liegt seine Bevorzugung von Lyrik daran, dass er sich sehr stark für Form- und Kompositionsprinzipien interessiert hat, in der bildenden Kunst etwa für Symmetrien. In seinen Gedichten hat er sich mit dem Sonett auseinandergesetzt, das eine sehr starre Struktur besitzt, wie auch seine musikalischen Anleihen an Sonate, Quartett und Symphonie ins Auge stechen, über die Ihr gesprochen habt. Vielleicht ist das eine Grundfrage von Roth: «In welcher Form manifestiert sich überhaupt Kunst?» «Liegt Kunst nicht darin, dem Material (sprachlich, musikalisch, bildkünstlerisch

beziehungsweise dem eigenen Leben in Tagebüchern et cetera) eine Form zu geben?». Dass diese Fragen von einem Künstler gestellt werden, der an der Zertrümmerung von Formen arbeitete, macht diesen Punkt meiner Meinung nach nur umso virulenter.

**M. ROTH** Oder man könnte sagen, dass bei Roth diese Formgebung ein nie abgeschlossener, immer neu ansetzender Prozess ist, also sich nichts je zur Form verfestigen kann, sondern sogleich wieder einem Um- und Neuformen unterworfen ist. Genau dies wird bei Roth zum Rubrum seiner Kunst, wodurch er den zeitgenössischen Diskurs des «offenen Kunstwerks» um eine spannende Note bereichert: Neben die Vielgestaltigkeit eines Werks tritt die «Vielwerkigkeit» einer Gestalt. Ich denke da an die Werkzyklen *Scheisse, Wolken/Clouds* oder *Das Tränenmeer* (alle ca. 1966–1975). Roth hat solcherlei Prozessualität einmal sehr schön beschrieben: «Man sieht ein Bild und findet dafür ein Wort, sagen wir einen Namen. Die Bilder, die man sich vorstellt, sind aber dauernd sich verändernde, fließende Sachen. Mit den Worten ist das ähnlich. Hat man ein Wort für das Bild gefunden, so hat man gleich das Bedürfnis, es zu verändern, ein anderes dazuzusetzen, um deutlich zu machen, was man meint. Dieser ähnliche oder andere Name ruft dann wieder ein anderes Bild hervor. Bild und Name, beide fließen.»<sup>737</sup>

**M. HALDEMANN** Wobei im Fließen ein Kippen steckt sozusagen, als Hin und Her von Bild und Wort.

**M. ROTH** Auf dieses «Fließen» müssen wir im Zusammenhang mit Fluxus zurückkommen. Es bewirkt jedenfalls in Roths Spracharbeit ein kontinuierliches Variieren von Formulierungen, das – sicher nicht zufällig – gerade auf den Schallplatten von *Selten gehörte Musik* mit musikalischer Variation in Verbindung gebracht wird. So setzen Roth, Rühm und Wiener an den Schluss des 3. *Berliner Dichterworkshops* (1973) Deklamations- und Gesangsvariationen über Joseph von Eichendorffs Vers «Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküsst ...»,<sup>738</sup> und im *Romenthalquartett* (1975) variiert Roth kalauernd die Zeilen «Lasst Euch nicht verblüffen, Meister, es ist sowieso alles Scheibenkleister»<sup>739</sup> unmittelbar bevor Schuberts Variationen über «Der Tod und das Mädchen» gemeinsam angehört werden. In der *Splittersonate* (1976–1994) verbindet sich letztlich alles: Ediert als Kopiebuch (in Varianten!), formal seinerseits

bestehend aus durch manipulierende Kopiervorgänge gewonnenem Material, musikalisch oft arbeitend mit verändert wiederholten Melodiefragmenten und geprägt durch variative Fortspinnungen in der Notation und in der (Gesangs-)Textgenese [↗ S. 296, 297].

Bereits in seinem dichterischen Frühwerk finden sich auffällige musikalische Anspielungen, etwa *Some variations on 4<sup>4</sup>* (1957) oder *A piece for voice and silence* (1957)<sup>740</sup> – vor allem der letztere Titel erinnert stark an Cage. Auch die Bezeichnung «piece», die Roth mehrfach für seine Gedichte verwendete, scheint mir hier bemerkenswert – und er setzt noch eins drauf, indem er in der Anthologie von Williams schreibt: «I like your selection, but I thought we should add some of the pieces which are concerned with a relation of more than just one page».<sup>741</sup> Das ist in der Konkreten Poesie und ihrer an Mallarmé anknüpfenden «vision simultanée de la Page»<sup>742</sup> eher unkonventionell, wird doch mit dem Blättern eine weitere Zeitebene eingeführt, die ein beinahe «musikalisches» Wechselspiel von Erinnern und Erwarten impliziert, wie wir es bei *MUNDUNCULUM* (1967) gesehen haben [↗ Abb. 21]. In diesem Sinne scheinen mir die meisten literarischen Texte und Bücher von Roth ebenfalls «pieces» zu sein, indem sie die Gestaltung eines zeitlichen Moments beim «Durchblättern» oder in Form einer variativen Fortspinnungstechnik einschliessen.

**S. BECKSTETTE** Dieser fließende Prozess aus Formgebung und kontinuierlicher Verformung, den Du hier beschrieben hast, ist eigentlich das, was ich mit Zertrümmerung von Form gemeint habe. Aber Du hast recht: Vielleicht ist Zertrümmern in diesem Zusammenhang das falsche Wort, und es müsste besser «Zerdehnen beziehungsweise Verziehen von Form» lauten. Denn es sind nicht einfach Variationen, sondern Roth testet ebenfalls, wie weit er eine Form bis zu ihrer vollständigen Auflösung treiben kann. Auf semantisch-sprachlicher Ebene korrespondiert dieses kontinuierliche Variieren mit Roths Ablehnung von festen Aussagen und Behauptungen, etwas, das er grundsätzlich für anmassend hielt. Deswegen diese endlosen Spielereien mit inhaltlichen und lautlichen Kriterien von Begriffen und ihrem Referenzkosmos. Es lässt sich nichts festhalten und wenn, dann sind es eher temporäre Zustände, weshalb ihn auch vergängliche Materialien interessiert haben. Vor allem die Objekte aus Schokolade zeigen das deutlich, werden sie doch



Abb. 74 *Motorradrennen III*, Spielzeugmotorräder- und fahrer, Mal- und Kochutensilien in Schokolade auf Holz, 33 × 46 × 18 cm, 1994, Dieter Roth Foundation, Hamburg

buchstäblich in eine Form gegossen und anschliessend dem Verfall preisgegeben.

Diese Aktivierung des Betrachters beziehungsweise Lesers, von der Du sprichst, betreibt übrigens auch Kriwet in seinem Erstlingswerk *Rotor* (1961). Und auch Spoerri weist in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *material* darauf hin, dass die Beiträge des Heftes so angeordnet sind, dass erst die Aktivität des Lesers richtungsgebend sei.<sup>743</sup> So abwegig ist es daher nicht, dieses partizipative Element mit konkreter Poesie in Verbindung zu bringen, zumal auch Gomringer den Akt des Lesens so begreift und deshalb darauf hinweist, dass neue Buchtypen hierfür gefunden werden müssen (siehe hierzu seinen Text *vom gedicht zum gedichtbuch* aus dem Jahre 1966).<sup>744</sup>

Aber zurück zu Roth und Deiner Vermutung: Ich denke schon, dass Roth diesen zeitlichen Aspekt in seinen Gedichten durchaus berücksichtigt hat oder sogar davon ausgegangen ist. Wie «piece» in diesem Zusammenhang gemeint ist, müsste man genauer prüfen. Es kann ja sowohl «Stück» als auch «Beitrag» oder allgemein «Werk» bedeuten. Ich nehme an, dass Du es hier eher im Sinne von «Stück» auffasst, um die zeitliche

Dimension dahinter zu betonen. Ich bin jedoch nicht sicher, ob ich Zeitlichkeit generell mit musikalischem Denken in Verbindung bringen würde, da auch Erzählen beziehungsweise Schauspielen sich im Zeitlichen ereignen kann. (Über Roths Vorstellung von «Stücken» als «Zwischendingern» in Beziehung zum Theater habt Ihr ja bereits gesprochen.) Aber, wie gesagt, natürlich: Das zeitliche Moment ist grundlegend für das Schaffen von Roth, auch für seine Bücher und Texte.

**M. HALDEMANN** Dann erinnere ich Euch jetzt an Roths Zeit-Beseitigung: «Und weg mit den Minuten». An das Stehlen und Wegschneiden der Zeit, an das Festkleben der Endlosmusik auf der Schallplatte, überhaupt an den «Meister mit dem Scheibenkleister», der alles Zersplitterte kitten und alles Ephemere und Vergängliche fixieren möchte, der sammelt, archiviert und inventarisiert. Bei dem aus versteinerten Schokolade ein richtiges «Piece» wird. Sein Motorradfahrer steckt im Süsstoff fest, und der Gartenzwerg ist darin bis zur Mütze eingesunken [→ Abb. 74, 75]. Nichts kann sich mehr bewegen. Wenn Sven von Zerdehnung und Verziehen von Form gesprochen hat, dann möchte ich hinzufügen: Quetschung und Fixation.

Und natürlich kann man sagen, das ist doch alles «Theater», und damit Teil eines möglichen zeitlichen Szenarios. Bezüglich Musik/Theater möchte ich auf das Plakat hinweisen, das Roth für die Aufführung von Mauricio Kagels Musiktheaterstück *Die Erschöpfung der Welt* gemacht hat (1980<sup>®</sup>) [→ S. 179]. Dabei handelt es sich um die Überarbeitung eines älteren Grafikblattes mit der Inschrift «Grosses Theater». [→ S. 178] Der Plakattitel erinnert an die *Abschöpfungssymphonie* (1979). Ist Roths Kunst neben allem «Abschöpfen» von Bestehendem nicht auch eine «Erschöpfungskunst» und ein «grosses Theater»? Ist sie



Abb. 75 *Grosser Gartenzwerg mit Laterne*, Kunststoffgartenzwerg mit Laterne und Gussutensilien in Schokolade, Höhe: 73 cm, 1992, Dieter Roth Foundation, Hamburg

nach der Visuellen Poesie nicht schon bald eine «alte» Kunst geworden? Nicht nur eine vergängliche, sondern eine vergangene, eine ruinöse, eine tote Kunst? «Geschmier», «Scheisse» und «Müll»?

Der frühreife und belesene Roth hat sich als einsames Kriegskind im Exil für die Dichtung und die Musik vor dem Hintergrund schwerer Lebenserfahrungen und sentimentaler Sehnsüchte begeistert, nicht wegen der Form allein. Wenn er dann seine gescheiterte Dichtung dem Fluss Aare übergibt, um später nach langer Schreibblockade mit der «Scheisse»-Dichtung neu anzufangen, dann ist das nicht nur das Resultat seiner Beschäftigung mit der radikalen Avantgarde der frühen 1960er-Jahre. Es hängt auch mit persönlichen Krisen zusammen, ist also «aus der Not geboren».

**S. BECKSTETTE** Ich finde Deine Beobachtungen, Matthias, sehr treffend. Vor allem die Methoden des Anhäufens und Fixierens sind natürlich auffallend in Roths Schaffen. Dahinter steckt bei ihm auch die Frage: «Was passiert, wenn ich alles aufbewahre, alles ordne und in Form bringe beziehungsweise in Kunst verwandle und auch alles offenlege?» Denn die Trennlinie zwischen Kunstwerk, Künstler und Kontext lässt sich bei Roth irgendwann nicht mehr eindeutig ziehen. Trotzdem scheint mir, dass bei aller Dokumentationslust oder vielleicht besser: Dokumentationsobsession hinter den Bergen aus Büchern, Filmen, Installationen, Schallplatten und Bildern der Künstler vieles bewusst verschleiert hat. Benjamin Meyer-Krahmer hat darauf in seiner Studie hingewiesen. Als er Richard Hamilton fragte, ob er einen Einfluss von Duchamp auf Roth sähe, war der Künstler überrascht und verneinte, überhaupt eine Verbindung zwischen beiden zu erkennen.<sup>745</sup> Mit Georges Bataille verhält es sich ähnlich, dabei sind auch hier die Bezüge deutlich. Die Grundfrage scheint mir dann ein existenzielles «Was bleibt?» beziehungsweise «Was will ich, das bleibt?» zu sein.

**M. HALDEMANN** Auch Kurt Schwitters wird kaum erwähnt. Was hat es mit Bataille auf sich?

**S. BECKSTETTE** Roth hat Batailles Werk gekannt, das wissen wir. In der Staatsgalerie Stuttgart gibt es zwei Briefe des Künstlers von 1964 und 1965 an Hanns Sohm, in denen Roth seinen Sammler bittet, ihm Bücher von Bataille nach Island zur

schicken. Batailles Kunstverständnis und seine Gedanken zu Verschwendung sind grundlegend für Roth.<sup>746</sup> Trotzdem verweist der Künstler nicht direkt auf den französischen Schriftsteller und Philosophen, was ungewöhnlich ist, da Roth in seinen Notizbüchern und Tagebüchern vieles festhält.

Bezüglich des Nachlebens beziehungsweise des Überlebens finde ich eines der interessantesten Projekte von Roth die *Zeitschrift für Alles*, vor allem die späten Jahrgänge. Zu Anfang bat Roth für die Hefte noch Freunde und Bekannte, fünfseitige Beiträge für die Ausgaben einzusenden, die dann unverändert abgedruckt wurden. Später schaltete er Anzeigen in allen möglichen Zeitungen und Periodika (Hobby-Magazine, Schülerzeitungen et cetera), denn er wollte, dass sich jeder angesprochen fühlte und jedem eine Publikationsplattform gegeben werden sollte. (Tatsächlich reichten dann doch nur Leute aus dem Kulturbetrieb Manuskripte ein.) Mit der Zeit wuchsen die Ausgaben immer weiter an. Dadurch stieg der Aufwand der Produktion, was die Kosten gehörig in die Höhe trieb und Roth mehr und mehr überforderte. Die Idee einer Demokratisierung von Äusserungs- und damit auch Speicherungsmöglichkeiten, die hinter dem Projekt stand, stellt sich in Zeiten von Blogs heute natürlich anders dar. Deshalb wirkt der Versuch aus unserer Perspektive rührend, denn Mühe und Ergebnis stehen in einem seltsamen Missverhältnis.

Roth hätte übrigens auch ein passendes Mittel gegen die Informationsflut aus dem Internet gehabt. Barbara Wien hat berichtet, dass Roth bei der Herstellung der Nummer 9 der *Zeitschrift für Alles* während der Endphase das dreisprachige Vorwort schrieb, kochte und Möbel baute. Wie er das denn alles gleichzeitig hinbekäme, fragte seine Redakteurin. Die Antwort: «Bloss sich nicht so konzentrieren.»<sup>747</sup> Flüchtigkeit für die Ewigkeit, so könnte das Credo von Roth lauten.

**M. HALDEMANN** Eine schöne Formel! Die Kunst von Roth spinnt sich doch in Wort, Bild und Ton immer in entgegengesetzte Richtungen fort, – und bleibt im Grunde statisch. Sie fliesst mit und gegen den Strom und steht im eigenen Fluss still. Man kann auch von einem Kreisen sprechen. Mehrfach hat er sich kreisend dargestellt [75.183, 184–185]. Und oft hat er für Musikarbeiten wie *Harmonica Curse* (1981<sup>®</sup>) oder *Langstreckensonate Nr. 1* (1993–1997<sup>®</sup>) Endloskassetten verwendet, worauf kurze Einspielungen «endlos» wiederholt werden. Wenn

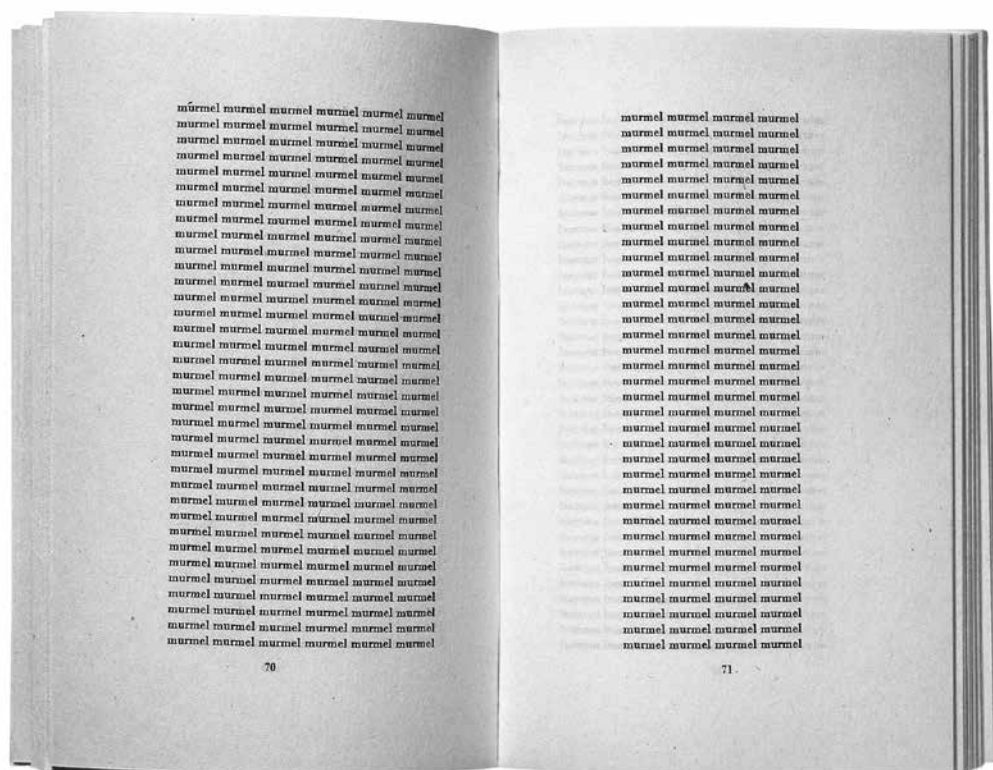


Abb. 76 *Murmel*, Bühnenstück, 176 Seiten, Buchdruck, Fadenheftung, broschiert, 1974

er Reime bricht, Sätze in Worte und diese in bedeutungslose Buchstaben zerteilt, dann kleben letztere wie konkrete Zeichen-Dinge isoliert auf dem Bild. Lassen sich in den Zeichencollagen und Sprachmaterialbildern mit vielfältigen Lese- und Sehrichtungen dynamisch verknüpfen, auch rhythmisch, und bleiben doch statisch und stumm. Das Einworttheaterstück *Murmel* bringt es auf den Punkt [→ Abb. 76]. Das Wort ist buchstäblich: «all-einsam». <sup>748</sup> Es ist ein redendes Schweigen, ein unverständlich-tönender innerer Monolog, ein bedeutungsfernes Tönen endloser Varianten ohne Entwicklung, ein unterhaltsamer «Autismus», eine theatrale Performance und: Musik? Ist *Murmel* nicht Musikstück, Theaterstück und visuelles Buchstück in einem? Es erinnert mich an das musikalische *eintonstück* von Rühm (1952).

**M. ROTH** Rühm selbst stellte eine ähnliche Verbindung her, indem er das *eintonstück* mit seinen *einworttafeln* verglich. <sup>749</sup> Zeitgleich wie Rühm haben übrigens auch (unabhängig) die Komponisten Giacinto Scelsi und György Ligeti mit Eintonmusik experimentiert. Allen gemeinsam ist ein systemkritisches Moment – wenn auch auf unterschiedliche Dinge zielend – durch radikale Elementarisierung der künstlerischen Mittel. Und alle drei entdeckten in dieser Askese einen Reichtum, der ihnen neue Mittel erschloss, sie wiederum ausdrucksfähig machte. Roths Stück *Murmel* ist über 20 Jahre jünger und scheint zunächst gerade Ausdruck des Ausdruckslosen zu sein: Eine solche theatrale «Eintonmusik» nimmt bewusst die Eintönigkeit in Kauf, aber – ganz im Sinne eines «Zwischendings» – eben nicht nur: Das Wort «Murmel» ist geschickt gewählt, da es den Vorgang des unverständlichen Sprechens, «murmeln», zugleich thematisiert, aber auch semantisch und lautpoetisch sehr verschieden verstanden werden kann. So wurde *Murmel* im Jahr 2013 als dadaistische Performance gemurmelt (Martin Engler und Davíð Þór Jónsson anlässlich der Roth-Ausstellung im Hangar Bicocca Milano), aber auch auf der Volksbühne Berlin opulent inszeniert (2013, Regie: Herbert Fritsch).

Dieter Schwarz unterscheidet Roths literarisches Werk von demjenigen Rühms genau in diesem Punkt und stützt sich dabei auf Michail Bachtins «Typen des Prosaworts»: <sup>750</sup> Im Gegensatz zu Rühms formativer Stilisierung, die das Wort «passiv» den eigenen Zielen unterwerfe, arbeite Roth mit dem «aktiven», «mehrstimmigen» Wort im Zuge einer «versteckten Polemik». <sup>751</sup> Bei Roth wirkt das Wort auf den Autor zurück, es wird nicht in Form einer Elementarisierung souverän seziert, sondern entfaltet gerade im inhärenten Spannungsfeld von sinnlosem Sprachmüll und potenziell grenzenloser Sinnherstellung eine vielschichtige Brisanz.

Ein damit vergleichbarer musikalischer Gegenentwurf zum Rühm'schen *eintonstück* hat Günter Brus im *Berliner Konzert* geliefert: <sup>752</sup> Laut Wiener habe sich Günter Brus für das Ensemble gegen Konzertende «geopfert» und mit seiner Aktion dem sturzbetrunkenen Musizieren aller ein Fundament gegeben. <sup>753</sup> Brus tut eigentlich im Roth'schen Sinne etwas, «das laicht fällt» <sup>754</sup> und bläst einfach immer denselben Ton in eine Art Nebelhorn. Dies ist jedoch kein ästhetisiertes Spiel mehr, vielmehr eine semantische Aufladung bis hin zum existenziellen Notsignal und wirkt so letztlich auf Brus zurück – er hyperventiliert

und kollabiert. «impulse welche diese einfachen dinge ershainen machen | kome av der elementaren mekanik des altags | zb desen der si sezt».<sup>755</sup>

Die tonmaterielle Statik «bekom bedoitvng»<sup>756</sup> durch die radikale Setzung, wird durch sie aufgehoben. Die Zeitkunst Musik bedient sich nicht zuletzt deshalb seit Menschengedenken der (bisweilen exzessiven) Wiederholung kleiner Motive und ganzer Formteile, was auch auffallend Roths Dichtung prägt. Bei vielen seiner Gedichte hat man das Gefühl, dass Volkslieder oder rhythmisierte Abzählverse Modell gestanden sind, und Musik wird auch öfters inhaltlich thematisiert. Björn Roth sagte dazu: «Somehow, I see that his relation with music was in the same station in his head, so to say, as his relation with poetry. It is very much linked.»<sup>757</sup> Wohl deshalb musikalisiert Roth in seiner *Scheissegedichtlesung* gerade die repetitiven Momente seiner Texte: Im rhythmischen Singsang der stoisch ausgeführten Wiederholungen oder Durchdeklinationen wird das Sinnlose hintersinnig und sinnlich.

## Scheissegedichtlesung

**M. HALDEMANN** Die *Scheissegedichtlesung* (1975) wurde tatsächlich mit dem Begriff «Innere Musik» in Verbindung gebracht, den der englische Lyriker Ted Hughes für die Gattung der Lesung prägte.<sup>758</sup> Sein Begriff bezeichnet das vom Besucher zu erlebende Zusammenspiel von Mensch und Wort, Autor und Text, Körper und Klang. Es geht um die Sprechgeschwindigkeit, um Betonungen, Satzmelodien, aber auch um die Gestik, die Mimik und die Kommentare des Lesers. Solche Kriterien der performativen Literaturlesung werden seit einigen Jahren auch wissenschaftlich untersucht.

Roth wollte im Kontext von *Selten gehörte Musik* und den Duo-Kollaborationen mit Rainer zuerst eine von ihm gelesene Scheisse-Dichtung als Platte edieren und entschied sich dann für einen Lesungsfilm (1975). In der Übergangsphase zwischen der Scheisse-Dichtung und der monologischen Tagebuchliteratur unterzieht er seine Scheisse-Texte der selbstinterpretativen Rede. Die in den Texten angelegte Performativität behandelt er also konsequent performativ. In die *Letzte Lesung* (1996) trägt er denselben Text beispielsweise zweimal so konträr vor, dass

man ihn kaum wiedererkennt. Von einem anderen Gedicht wird er dagegen beim Lesen der vielen Wiederholungen so stark «ergriffen», dass es zum Abbruch des Vortrages kommt. Während er also das erste Gedicht beherrscht, wird er vom zweiten überwältigt. Und wenn ihn die Rede und der Ton an der Sprache interessieren, dann mutiert er hier vom Schriftsteller zum musizierenden «Redesteller». Er verzichtet auf die Rolle des auktorialen Autors, der die vermeintlich richtige Leseart vorgibt, und auf das Prinzip der authentischen Autorenlesung (der 1970er-Jahre in Deutschland). Bei der Autorenlesung wurde schlecht gelesen, um sich vom Geniekult genauso wie von der kommerziellen Vereinnahmung zu distanzieren. Roths Lesung ist aber nicht «scheisse», weil er schlecht liest, das tut er brillant, sondern weil sich seine Performance an keine Gattungskonventionen hält. Weil er die Lesung ebenso hinterfragt wie den vermeintlich authentischen Selbstleser. Weil er ein Rollen-Spiel mit dem Publikum treibt. Wechselweise ist er Person, Autor, Schauspieler, Zuhörer und Leser. Dieses Spiel sollte die *Letzte Lesung* des alten Künstlerautors ins Tragikomische steigern.

Was sie bei allem Schwanken und aller Vielstimmigkeit, bei aller Gegensätzlichkeit und Widersprüchlichkeit, bei allem Verwirrspiel für mich letztlich auszeichnet, das ist ihre besondere Spannung. Sie wird über sechzig Minuten aufrechterhalten, ohne dass man genau wüsste, was das eigentlich ist, dem man da beiwohnt. Die Autorenlesung gerät zur Inneren Musik, zur Performance und zum Theater. Ein «changierendes Zwischending».

Sollte man daher bei Roths Musik nicht umgekehrt auch von Innerer Dichtung sprechen?

## Innere Dichtung

**S. BECKSTETTE** Eine sehr interessante Frage. Vielleicht ergibt sich eine Antwort, wenn man es wieder von der Form her denkt, also «Innere Dichtung» als «Innere Formgebung». Letztlich geht es Roth darum, wie sich etwas Unbestimmtes aus seiner – nennen wir es – Vorstellung oder Einbildung nach aussen manifestiert. Das gilt für Bilder und Texte, aber ich denke, auch für seine musikalischen Arbeiten. In einem Interview erklärte er diesen Schaffensprozess, bei dem er versucht, innere Diskussionen mit

sich auszuschalten (was allerdings wohl nicht immer gelingt, selbst wenn er es sich antrainiert hat): «Du musst also etwas Undeutlichem eine deutliche Form geben, du musst weltlich werden, du musst arbeiten und diese Arbeit scheue ich. Diese Bewusstseinsarbeit mit dem sprachlichen Ausdruck oder wie man sowas nennt. Für mich ist das ja sowieso kein Ausdruck, die Sprache, sie ist nur eine Formung, etwas, das man aus sich herausstellt und das einfach Mühe macht. Und ein Elend mit sich führt.»<sup>759</sup> So gesehen, steckt hinter der mühsamen Formgebung der Versuch, das Nebulöse, Wolkenhafte zu fassen zu bekommen – was natürlich nicht oder nur ungenügend geht. Deshalb ist die Metapher der Wolke ja so treffend für Roth: Von weitem gesehen besitzen Wolken eine klare Form, ihre Grenzen lassen sich aber tatsächlich nicht begreifen.

**M. ROTH** Wobei Deine Beschreibung einer Wolke wiederum eine spannende Definition von Musik wäre! In Roths Sammlung *301 kleine wolken in memoriam big J und big G* liest man: «Als ich mal sang, da malte ich die Welt mir zwischen die Ohren, ich hörte die W. wie sie ein Bild war, und ich sah die W. tönen, und die W. sagte: siehe wie ich singe und hör mal ob du mich siehst, Diter!»<sup>760</sup> Ich glaube, dass Roth besonders vom flüchtig Zeitbehafteten und unsichtbar Immateriellen der Musik angezogen wurde. Ja, vielleicht war er hier von der Formgebung, wie er sie als Grafiker, bildender Künstler und Schriftsteller allzu gut kannte, für einmal befreit, und er konnte sich dem zeitlebens angestrebten Geschehenlassen «realtime» aussetzen. Wiener bringt diese Haltung in der *Novembersymphonie* auf die Formel «was kommt, das kommt».<sup>761</sup> Musik wäre dann nicht Innere Dichtung im Sinne einer Ver-Dichtung und Formgebung, sondern im Gegenteil eine innere Leerung, wie sie Roth ebenfalls in den *301 kleine wolken* beschreibt: «der Mozart der hat den andern ihre musik immer im OHR | gehabt, das ist klar, – obschon die eigene im KOPP, aber ich, ja ich, ich habe den andern ihren kram nicht mehr im kopp und nicht in den ohren und NICHTS et cetera das is schon was!»<sup>762</sup> Während bei Roth normalerweise alles «sofort seine Fantasie entzündet hat»,<sup>763</sup> hat Björn Roth eindrücklich geschildert, wie dies einzig beim Musikhören anders war: «And that may be the reason also why he did give all these records to me because it was too much, [...] he reached the point that he could not do anything else when listening to music than listen to music, he could not work anymore.»<sup>764</sup>

Trotz dieses hohen Stellenwerts, Roths breiter Hörererfahrung und seines theoretischen Fachwissens sind jedoch die musikalischen Begriffe, deren er sich in seinen Werktiteln, Texten und Kommentaren gerne bedient, meist nahezu inhaltsleer. Wenn Roth sein Schaffen als «Mischung aus Melancholie und Ironie»<sup>765</sup> charakterisiert, dann trifft dies auf seine Musikaarbeiten besonders zu. Er liebt Schubert, aber als seine Kollegen im *Romentalquartett* gemeinsam eine Schubertplatte hören, zerbricht er die ergriffene Stimmung und schlägt vor, ins Wirtshaus zu gehen;<sup>766</sup> er organisiert Konzerte, aber verweigert sich dann auf der Bühne wiederholt demonstrativ; er produziert von seinen Konzerten Platten, aber empfindet dies «wie wenn das Eingemachte nochmal gegessen wird»;<sup>767</sup> sein Œuvre umfasst eine *Splittersonate* (1976–1994) und diverse «Langstreckensonaten», die aber in keiner Weise der Gattung Sonate verpflichtet wären; er notiert über Jahrzehnte ständig Musik, aber in vielen Fällen ohne dass diese musikalisch oder zumindest notationstechnisch Sinn machen würde – kurz: Roth verhält sich gegenüber der Musik (wie er selber feststellte) immer zugleich als «Liebhaber» und als «Möchtegernzerstörer».<sup>768</sup> Genaugenommen schafft er als Künstler keine Dinge; musikalisch gesprochen wäre er kein Komponist, sondern ein Interpret – und zugleich sein eigenes Instrument: «wie die scheisse durch mich sinkt so sinkt durch mich | der erinnerung blaue flut und vergoldet sich in mir.»<sup>769</sup>

## Reden als Musik

**M. HALDEMANN** Ein Interpret ohne Noten freilich, der ganz aus der Erinnerung interpretiert und beim Hörer Assoziationen weckt.

Doch meine Frage zielte in eine andere Richtung: Reden er und seine Freunde beim Musizieren nicht auch, wenn sie gar keine Worte gebrauchen? Gibt es ein «musikspielendes Sprechen/Dichten»? Mir kommt es vor, als würde man ihrem Denken zuhören. Man vernimmt das Suchen und Verwerfen von Artikulation, ein allmähliches Verfertigen musikalisch-emotionaler Gedanken beim Musizieren. Den Versuch von Kommunikation als nonverbale Rede und Gegenrede, als Durch- und Aneinandervorbeireden, ein «musizierendes Murmeln».

Die Wiener Gruppe hatte Sprachexperimente in diese Richtung gemacht. Bis heute arbeitet Rühm mit der Lautmalerei von Schriftsprache, Alltagssprache und Dialekten. Wobei ihn weniger die musikalische Abstraktion zu interessieren scheint als die Ebene nonverbal-assoziativer Kommunikabilität (nach Herausfilterung lexikalischer Bedeutungen). Wir haben Sprache im Ohr, wie Roth sagt, und erinnern sie. Und wenn Sprache auf diese Weise musikalisiert ist, könnte Musik dann analog auch versprachlicht werden? Vielleicht spricht sie weniger als dass sie stammelt, schreit, lacht, seufzt und murmelt? Musik als Pseudosprache und existentieller Ausdruck?

**M. ROTH** Die Sprachähnlichkeit von *Selten gehörte Musik* und Roths «sprechendes» Spiel auf dem Tenorhorn haben wir schon erwähnt. Man könnte überdies auch im unzulänglichen Rückgriff auf vertraute Schemata, im Andeuten und Persiflieren von Klischees eine (polemisierende) Semantisierung von Musik sehen. Wobei die nicht nur sprachkritische, sondern auch medien- und kommunikationskritische Haltung dieses Künstlerkreises solche «erklärbaren»<sup>770</sup> Momente üblicherweise ins Leere laufen lässt.

Doch empfinde ich es ebenso als Errungenschaft, dass die *Selten gehörte Musik* übliche Kommunikationsmodi des Musizierens hinter sich gelassen hat. In den Konzerten agieren die Musiker meist doppelt hermetisch, indem einerseits jeder für sich und andererseits nicht für ein Publikum spielt. Dies wird auch in Wieners<sup>771</sup> und Rühms<sup>772</sup> Ablehnung gewisser kollektiver Improvisationstechniken deutlich.<sup>773</sup> Vielmehr betonten Christian Ludwig Attersee,<sup>774</sup> Anni Brus<sup>775</sup> und Björn Roth,<sup>776</sup> dass gerade diese neuartige Form der Polyphonie, die starke Unabhängigkeit der einzelnen «Selbstmusiken» die *Selten gehörte Musik* so einmalig machte. Wiener, der im Gespräch eher dazu neigte, Roths musikalische Beiträge zu relativieren, gestand ihm in diesem Punkt sogar eine Vorreiterrolle zu.<sup>777</sup>

So empfinde ich auch das *Fernquartett* (1978–1980<sup>®</sup>) [S. 186, 187] als paradoxe Kammermusik – oder zumindest als kalauerhafte Verdrehung der eigentlichen Idee dieser Gattungsbezeichnung: Jeder der Familie Roth hat dafür in seiner eigenen Kammer stundenlang für sich selbst musizierend Tonbänder gefüllt. Letztlich könnte man darin eine Extremform von absoluter Musik sehen, eine «Selbstmusik» jenseits des Zuhörens (für manche jenseits des zuhörend Erträglichen) ...

**M. HALDEMANN** ... oder einen autistischen Monolog.

**M. ROTH** Schon beim *Münchner Konzert* (1974) kommentierte die *Münchner Abendzeitung*: «Fünf eigensinnige Individualisten [...] erfanden für sich eine Musiksprache»<sup>778</sup> – man möchte zuspitzen: Jeder für sich! Auffällig ist, wie dies bei den Protagonisten eine stark essayistische Herangehensweise provoziert: Im Videomitschnitt der *Abschöpfungssymphonie* wird deutlich, wie die einzelnen Spieler auf der Bühne herumirren, sich von einer Idee zur nächsten fallen lassen, musikalische und aktionistische Initiativen ergreifen und dabei (meist vergeblich) sozialen Anschluss oder kommunikativen Austausch suchen. Folglich wirkt das von Wiener gegen Ende des Konzerts inszenierte Duell der Duette geradezu erzwungen, da es die bereits stundenlang andauernde Ausdrucks- und Kommunikationsunfähigkeit nun zu überwinden versucht ausgerechnet mittels der Gattungen «operettenhaftes Liebesduett» (Wiener und Hermann Nitsch, die sich nach ihrer Darbietung innig küssen) und «volkstümliches Chanson» (Roth und Attersee).

In solcherart Essayismus, als produktive und zugleich kritische Strategie einer Sprach-, Musik- und Kunstwerdung, liegt eine medienübergreifende Grundtendenz in Roths Schaffen. Mit Bedacht hat er deshalb seine schräge Genealogie zurück zu Friedrich Hölderlin und Richard Wagner (siehe oben) um Robert Musil erweitert: «wenn ich jetzt, 22. April 67, nicht sogleich verrecke, sterbe, dann schreibe ich noch ein bisschen mehr (mit musils väterlicher hilfe), ich der als richard wagner mit holderlins hilfe auferstandene robert genannt karl.»<sup>779</sup>

**S. BECKSTETTE** Ihr habt Euch natürlich intensiver mit Roths musikalischer Praxis auseinandergesetzt als ich. Aber ich würde Dir zustimmen wollen, Matthias. Meiner Meinung nach haben die Konzerte von *Selten gehörte Musik* auf alle Fälle mehr mit einem sprachlichen Dialog der Teilnehmer mittels Tönen als mit Improvisationen im Sinne etwa des Jazz oder anderer, auf Spontaneität basierender Musik zu tun.<sup>780</sup> Die musikalische Stimme des Instruments liesse sich dabei als sprechende Stimme seines Spielers verstehen (wobei die Metapher von Musik als Sprache natürlich generell als Topos anzusehen ist<sup>781</sup>). Roth hat ja viel mit Musikalphabeten beziehungsweise der Umsetzung von Sprache in Noten und Klänge beispielsweise in der *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982<sup>®</sup>) [S. 298]

experimentiert, so dass die Aufführungen dieses Prinzip quasi auf mehrere Akteure in einer Bühnensituation übertrügen. Und ist Sprechen am Ende nichts anderes als ein ständiges Improvisieren oder aufeinander Reagieren (so wie auch dieser Text)?

**M. HALDEMANN** Rühm sagte im Gespräch mit uns, wenn man einer Sache auf den Grund gehe, dann sei dies der Grund von mehreren Dingen und alles fange sich zu verzweigen an. Die gesprochene Sprache führe zur Musik, weil sie musikalische Parameter habe, Lautstärke, Tonhöhe, Wortmelodie, Tempo.<sup>782</sup>

Für mich ist *Selten gehörte Musik* insgesamt also ein autistisch-kollektives «Klagelied» und ein «Leidsonnettes Tönen» von «selbständigen Stimmen mit eigenen Schicksalen»<sup>783</sup>.

Kommen wir jetzt aber auf ein anderes Thema. In den beiden ersten Gesprächsschleifen haben wir den Zusammenhang von Roths Musik mit der amerikanischen Avantgarde und der Wiener Gruppe/dem Wiener Aktionismus besprochen. Es fiel auf, wie vernetzt Roth war. Zwischen den Kontinenten und den verschiedenen Brennpunkten des internationalen Kunstgeschehens hat er sich bewegt und in verschiedenen Künstler-Kreisen mitgewirkt, von ihnen wichtige Anregungen erhalten. In New York, Stuttgart, Düsseldorf und Wien. Ihn habe es stets dorthin gezogen, wo etwas Interessantes los gewesen sei, sagte er mir 1990.<sup>784</sup>

Wichtige Verbindungen gibt es mit Exponenten von Fluxus, wenn ich an die Freundschaften und Kooperationen mit Robert Filliou, Nam June Paik und Emmett Williams denke, an seine Wertschätzung für George Brecht, den man zur Teilnahme am Berliner Konzert einlud, und an seine Abneigung gegenüber George Maciunas. Von La Monte Young haben wir bereits gesprochen.

Häufig hat die Forschung *Selten gehörte Musik* nun aber einseitig Fluxus oder dem Wiener Aktionismus zugerechnet (und sie national verortet). Dass man besser auf die Verbindungen achten sollte, haben uns die Künstler gesagt.<sup>785</sup> Man habe, so Rühm, Konkrete Poesie und Fluxus gleichzeitig machen können, weshalb die Dinge sich nicht «säuberlich» trennen lassen.<sup>786</sup> Die unterschätzte Bedeutung der Wiener Freunde für die künstlerische Entwicklung von Roth betonen Björn Roth und Hansjörg Mayer.<sup>787</sup> Mehr noch als die Sprache sei dabei die Musik bestimmend gewesen. Roth meinte rückblickend: «Das ist die beste Stadt, die ich gekannt habe, Wien.»<sup>788</sup>

Zum gemeinsamen intermediären und grenzüberschreitenden Ansatz seiner Künstlergeneration gehört die internationale Haltung nach dem Ende des Krieges. So hat Roth mit Vertretern verschiedener Gruppierungen weltweit kollaboriert. Die Visuelle Poesie oder das Interesse an Musik sind Beispiele der Gemeinsamkeiten. Überhaupt spielte der Einbezug der Musik in die experimentellen bildnerischen Arbeiten der Avantgarden seit den 1950er-Jahren eine grosse Rolle. Roth handelte also innerhalb eines weiten und offenen Feldes.

Nun möchten wir mögliche Spezifika von *Selten gehörte Musik* und von Roths eigenen Musiken im Vergleich mit Fluxus und der Wiener Gruppe herausarbeiten.

## Fluxus und Wiener Gruppe

**M. HALDEMANN** Gabriele Knapstein, wie bist Du als Kunsthistorikerin und Fluxus-Spezialistin auf Roth und die Musik gekommen?

**GABRIELE KNAPSTEIN** Die Frage nach den Verbindungen zwischen Dieter Roth und Fluxus stellte sich mir erstmals im Zusammenhang mit der Ausstellung *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*, die ich 1994/1995 gemeinsam mit René Block für das Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart vorbereitet habe. Es ging uns in dieser Tournee-Ausstellung darum zu zeigen, dass Fluxus als Netzwerk von Künstlerinnen und Künstlern beschrieben werden kann, das einerseits international angelegt war und agierte, andererseits aber auch mit bestimmten lokalen Kunstszenen vernetzt war. Zwar hat sich Roth an den zahlreichen Fluxus-Festivals in Europa und in den USA nicht beteiligt, und die politische Rhetorik des Fluxus-Impresarios George Maciunas lehnte er ab, aber er war doch mit vielen Protagonisten eng und auch schon seit 1960 befreundet. So lernte er damals Arthur Koppcke, Emmett Williams und Robert Filliou kennen, und während seines USA-Aufenthalts 1964 kam er mit Dick Higgins, Alison Knowles, Philip Corner und George Brecht zusammen. Nam June Paik und Charlotte Moorman sowie La Monte Young lud er im selben Jahr zu Konzerten ans Philadelphia Museum College of Art ein, wo er kurzzeitig lehrte. Auch lieferte er kleinere

Beiträge zu einigen frühen Fluxus-Publikationen. Deshalb und weil ihm die intermediale Arbeitsweise der Künstler aus dem Fluxus-Kreis nahe war, hatten wir ihn damals in die Ausstellung aufgenommen, denn er gehört zweifelsohne zum Netzwerk, das sich um Fluxus herum in Deutschland und Europa gebildet hatte. Gerhard Rühm und Tomas Schmit waren ebenfalls Teil dieses Künstlernetzwerkes, genauso Daniel Spoerri, und mit allen dreien war Roth über viele Jahre verbunden.

**M. HALDEMANN** Rühm und Friedrich Achleitner hatte er ja bereits vor der Fluxus-Zeit in den 1950er-Jahren kennengelernt, als beide die Verantwortlichen der Zeitschrift *spirale* in Bern besuchten wegen einer geplanten Nummer über die Wiener Gruppe.<sup>789</sup>

**G. KNAPSTEIN** In meiner Tätigkeit an der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof in Berlin habe ich mich dann seit 2003 in verschiedenen Sammlungspräsentationen mit dem Dieter Roth-Bestand der Friedrich Christian Flick Collection befasst und konnte Hauptwerke von Roth wie die *Gartenskulptur* (1968 ff.), die *Solo Szenen* oder den *Flachen Abfall* (1976/1983/1992) in verschiedenen Kontexten vorstellen [→ Abb. 10, 24 und S. 312]. Da ich mich ganz allgemein für intermediale Arbeiten und insbesondere für das Feld zwischen bildender Kunst und Musik interessiere – seit 1999 verfolge ich diesen Bereich etwa in der gemeinsam mit Freunde Guter Musik Berlin produzierten Veranstaltungs- und Ausstellungsreihe «Musikwerke Bildender Künstler» –, ist mir in meiner Auseinandersetzung mit dem Roth'schen Œuvre natürlich auch die besondere Rolle der Musik aufgefallen. So kam ich in den Gesprächen, die ich mit Björn Roth während diverser Aufbauten im Museum geführt habe, immer wieder auf die Bedeutung der Musik in seinem Werk zurück und wollte darüber mehr erfahren.

**M. HALDEMANN** Wie siehst Du die Fluxus-Bezüge von Roths Musikprojekten und *Selten gehörte Musik*? Welche Rolle spielte die Musik für Fluxus? Und wie verhält es sich mit dem Happening-Begriff?

**G. KNAPSTEIN** Zunächst einmal ist der intermediale Ansatz von Fluxus in der Verbindung von Aktion, Sprache, Musik und visueller Kunst mit Roths Musikprojekten und *Selten gehörte*

*Musik* sehr verwandt. Ich zitiere gerne Higgins' Charakterisierung von Fluxus, da sie aus meiner Sicht eine gute Basis liefert: «Im Grunde können wir solche Arbeiten als Fluxus bezeichnen, die von ihrer Anlage her intermedial sind: visuelle Poesie und poetische Bilder, Aktionsmusik und musikalische Aktion und auch Happenings und Events, sofern sie Musik, Literatur und bildender Kunst konzeptuell verpflichtet sind.»<sup>790</sup> Dieser Ansatz war für Roth sicher eine Anregung, als er in den 1960er-Jahren mit den Fluxus-Künstlern zusammentraf und arbeitete. Die klare Orientierung an der Musik in der Fluxus-Bewegung dürfte für ihn faszinierend gewesen sein – wenn er selbst auch den Akzent weniger bei der musikalischen Avantgarde eines John Cage, Karlheinz Stockhausen und dem Umkreis der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik legte, der für die Anfänge von Fluxus ein entscheidender Ausgangspunkt war ...

**M. ROTH** ... und wo beispielsweise Roths früher Weggefährte Nam June Paik Anschluss an die europäische Musikavantgarde fand. Trotz ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Szenen sind gewisse Ähnlichkeiten und Parallelen in ihren Werken unübersehbar, ich denke da an Paiks *Etude for Pianoforte* (1960) oder sein Mitwirken (zusammen mit Beuys) an Henning Christiansens *Abschiedssymphonie* (1985).<sup>791</sup> Doch Paik hat Roth nicht als «Musiker» wahrgenommen, mehr als Musikliebhaber: «He likes music and I like music. But when I was playing he was just looking.»<sup>792</sup>

**G. KNAPSTEIN** Man muss sich nur den Programmflyer des ersten Fluxus-Festivals im September 1962 in Wiesbaden ansehen mit 14 angekündigten «Konzerten», um zu begreifen, wie stark Fluxus von der Musik her angelegt war [→ Abb. 77]. Ina Conzen beschreibt in ihrem Beitrag für den von René Block und mir herausgegebenen Katalog 1995 die Verbindungen zwischen der Fluxus-Bewegung und der Avantgarde-Musik-Szene in Deutschland sehr treffend.<sup>793</sup> In diesem Aufsatz kommt sie auch auf die Verbindungen zwischen Fluxus und der deutschsprachigen Szene der Konkreten beziehungsweise visuellen Poesie zu sprechen – ein für Roth ja ganz wichtiges Umfeld, auf das Ihr im Gespräch mit Sven Beckstette eingegangen seid.

Zwar lassen sich die Fluxus-Events nicht in wenigen Sätzen von den Happenings abgrenzen, zumal die Ursprünge sowohl von Fluxus als auch des Happenings in der Auseinandersetzung

mit der experimentellen Musik von Cage und dem Action Painting eines Jackson Pollock liegen und die Protagonisten von Fluxus eng mit Künstlern wie Allan Kaprow, Al Hansen oder Wolf Vostell verbunden waren, aber die Fluxus-Stücke sind in der Regel fokussierte, monostrukturelle Aktionen, die von einem oder wenigen Performern aufgeführt werden. Demgegenüber sind die Happenings komplexer angelegt, und sie sind anders als die grundsätzlich von jedem Interessierten auszuführenden Fluxus-Stücke stärker an die handelnden Protagonisten gebunden, die den Ablauf eines Happenings vorgaben und diesen dann mit anderen beteiligten Künstlern beziehungsweise Akteuren durchführten. Insofern stehen die Konzerte von *Selten gehörte Musik* eindeutig den Happenings näher.

**M. ROTH** Nichtsdestotrotz haben sich Wiener<sup>794</sup> und Brus vom Happening klar distanziert. Letzterer sagte uns: «Da muss ich Einspruch erheben, die Musik stand im Vordergrund und nicht die Aufführung, sonst gäb's viel mehr deutliche, von der Fotografie festgehaltene Dokumente. Ich hätte mich auch weiss einstreichen können, dann wäre das ein Happening, oder nackt auftreten – aber wir haben angezogen, ganz normal ... es war mehr Musik. Und Happening haben wir überhaupt nie gemacht, Happening war eine eigene Strömung in Amerika, die parallel zu unseren Aktionen und auch von der Wiener Gruppe, der Dichtergruppe, schon realisiert wurden, die ja von Haus aus einen anderen Charakter hatten, die waren mehr expressiv, mehr sinnvoll, noch, Happening war das Gleichgültige, so ein Autoreifen durch eine Galerie rollen und weiter nichts, es war amerikanisch halt.»<sup>795</sup>

**M. HALDEMANN** Verglichen mit dem rollenden Autoreifen mutet ihr Kammermusik-Versuch geradezu traditionell an. Wobei die *Abschöpfungssymphonie* mich doch an ein Happening erinnert, da nicht die Musik, sondern das Geschehen, mit Roth als Hauptakteur, im Vordergrund stand. Günter Brus nahm nicht daran teil.

**G. KNAPSTEIN** Jedenfalls lässt sich festhalten, dass bei den Konzerten von *Selten gehörte Musik* der Akzent auf der musikalischen Aktion lag und dass es nicht darum ging, die Zuhörer beziehungsweise Betrachter zu beteiligen, wie es in manchen Happenings von Kaprow oder Vostell intendiert war. Insofern gibt es eine klare Verwandtschaft zwischen *Selten gehörte*

**FLUXUS\*Festspiele**  
INTERNATIONALE  
**NEUESTER MUSIK**  
IM HÖRSAAL DES STÄDTISCHEN MUSEUMS, WIESBADEN

SAMSTAG 1. SEPT. 1962	KONZERT NR.1, KLAVIER KOMPOSITIONEN - U.S.A., K.E.WELIN UND F.RZEWSKI - PIANISTEN. JOHN CAGE: 31'57.9864"/PHILIP CORNER: KLAVIER TATIGKEITEN (FÜR EIN KLAVIER UND VIELE SPIELER) & FLUX & FORM NR. 7 & 14 / TERRY RILEY: KONZERT FÜR 2 PIANISTEN UND TONBAND / T.JENNINGS: KLAVIER STÜCKE / JED CURTIS: KLAVIER STÜCK / GRIFITH ROSE: 2. ENNEAD / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NR.1(FÜR2 KLAVIERE UND 3 RADIOS) / LA MONTE YOUNG: "566" FÜR HENRY FLYNT & KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR NR.2 / GEORGE BRECHT: FÜNF KLAVIER STÜCKE 1961 UND DREI KLAVIER STÜCKE 1962	20:00 UHR
SAMSTAG 1. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.2 KLAVIER KOMPOSITIONEN - JAPAN, K.E.WELIN - PIANIST. TOSHI ICHIYANAGI: MUSIK FÜR KLAVIER NR.1 BIS NR.7 / YORIAKI MATSUDAIRA: INSTRUKTIONEN FÜR KLAVIER / SHINICHI MATSUSHITA: MOSAIKEN / YOKO ONO: EIN STÜCK UM DEN HIMMEL ZU SEHEN / KEIJIRO SATO: CALIGRAPHY / YUJI TAKAHASHI: EKSTASIS / TORU TAKEMITSU: KLAVIER ENTFERNUNG UND ÜBERGANG / YASUNAO TONE: KLAVIER TON MIT TONBAND / GEORGE YNASE: PROJECTION ESEMPLASTIC I, II UND III	14:30 UHR
SONNTAG 2. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.3, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, K.E.WELIN - PIANIST. K.H.STOCKHAUSEN: KLAVIERSTÜCK IV / G.LIGETI: TROIS BAGATELLES / G.M.KOENIG: 2 KLAVIER STÜCKE / KONRAD BOEHMER: KLANGSTÜCK & POTENTIAL / JAN MORTHENSON: COURANTE / LARS J.WERLE: GRILLER FÜR PIANIST / MICHAEL VON BIEL: EIN BUCH FÜR DREI / DIETER SCHNEBEL: REACTIONS (KONZERT FÜR EINEN INSTRUMENTALISTEN & PUBLIKUM) & VISIBLE MUSIK FÜR 1 DIRIGENTEN UND 1 INSTRUMENTALISTEN.	20:00 UHR
SONNTAG 2. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.4, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, F.RZEWSKI - PIANIST. JACQUES CALONNE: QUADRANGLES SUIVIS DE FENETRES ET BOUCLES / PAOLO EMILIO CARAPEZZA: 90 CIELO / GIUSEPPE CHIARI: GESTI SUL PIANO / SYLVANO BUSSOTTI: POUR CLAVIER, 5 KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR & PER TRE (FÜR EIN KLAVIER UND 3 PIANISTEN) / FREDERIC RZEWSKI: STUDIEN & TRÄUME / LUCIER: ACTION MUSIC FOR PIANO BOOK I / MACCHI: TITONE / MARCHETTI: MUSIK	20:00 UHR
SAMSTAG 8. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.5, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - U.S.A., GEORGE BRECHT: KARTENSTÜCK FÜR STIMMEN / JOHN CAGE: SOLO FÜR STIMME (2) 1960 / PHILIP CORNER: PASSIONATE EXPANSE OF THE LAW / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NR.4 & NR.7 / TERRY JENNINGS: STREICHQUARTETT / PHILIP KRUMM: MUSTER (FÜR STREICHQUARTETT) / JACKSON MAC LOW: BUCHSTABEN FÜR IRIS NUMMERN FÜR DIE STILLE UND DANKE - EINE ZUSAMMENARBEIT FÜR LEUTE / TERRY RILEY: UMSCHLAG 1960 (FÜR STREICHQUARTETT) / EMMETT WILLIAMS: EIN ZWEIFELHAFTES LIED IN VIER RICHTUNGEN FÜR 5 STIMMEN / GEORGE BRECHT: STREICHQUARTETT / LA MONTE YOUNG: KOMPOSITION 1960 NR.7 (FÜR STREICHQUARTETT)	20:00 UHR
SONNTAG 9. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.6, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - JAPAN, TOSHI ICHIYANAGI: STANZEN & PILE / KENJIRO EZAKI: BEWEGLICHE PULSE & DISCRETION / YORITSUNE MATSUDAIRA: EIN STÜCK FÜR SOLO FLÖTE / YASUNAO TONE: ANAGRAMM FÜR STREICHE / YOKO ONO: DER PULS /	20:00 UHR
SONNTAG 9. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.7, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - EUROPA, MICHAEL VON BIEL: STREICH MUSIK / GEORGE MACIUNAS: SOLO FÜR STIMME UND MIKROPHON / GRIFITH ROSE: STREICHQUARTETT / FREDERIC RZEWSKI: SOLILOQUY (FÜR VIOLINE) UND THREE RHAPSODIES FOR SLIDE WHISTLES / BENJAMIN PATTERSON: VARIATIONEN FÜR KONTRABASS /	20:00 UHR
FREITAG 14. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.8, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - U.S.A., JOSEPH BYRD: ZWEI STÜCKE FÜR RICHARD MAXFIELD, 1960 / JOHN CAGE: VARIATIONS / GEORGE BRECHT: KARTENSTÜCK FÜR OBJEKTE, TRÖPFELNDE MUSIK, KERZEN STÜCK FÜR RADIOS & SOLO FÜR EINEN BLÄSER / JED CURTIS: GAVOTTE, ALLEMAND, UND GIGUE / DICK HIGGINS: GEFÄHRLICHE MUSIK NR. 2 UND GRAPHIS B2 / JACKSON MAC LOW: EIN STÜCK FÜR SARI DIENES / TERRY RILEY: OHR STÜCK ( FÜR PUBLIKUM) /	20:00 UHR
SAMSTAG 15. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.9, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - JAPAN, TOSHI ICHIYANAGI: MUSIK FÜR ELEKRISCHE METRONOM & IBM STÜCK / K. AKIYAMA: EINE GEHEIM METHODE / TAKENHISA KOSUGI: MICRO I & MANDOHARMA I / YOKO ONO: ZWEI STÜCKE / YASUNAO TONE: TAGE, NUMMER & UNTERREDUNG / GEORGE YNASE: MUSIQUE CONCRETE UND AINOUE /	20:00 UHR
SONNTAG 16. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.10, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - INTERNATIONAL, NAM JUNE PAIK: SIMPLE / PIERRE MERCURE: STRUCTURES METALLIQUES NR.3 / NAM JUNE PAIK: HOMMAGE À JOHN CAGE / ETUDE FÜR PIANOFORTE UND SONATA QUAZI UNA FANTASIA / DIETER SCHNEBEL: SICHTBARE MUSIK FÜR EINEN DIRIGENTEN / MACIUNAS: IN MEMORIAM FÜR ADRIANO OLIVETTI / BENJAMIN PATTERSON: SEPTET AUS "LEMONS" UND OVERTURE (2. DARSTELLUNG) / GEORGE BRECHT: WORD EVENT	20:00 UHR
22. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.11, TONBAND MUSIK UND FILME - U.S.A., JOHN CAGE: FONTANA MIX, MUSIC FOR THE MARRYING MAIDEN / LA MONTE YOUNG: ZWEI TÖNE / STAN VANDERBEEK: FILMEN / DICK HIGGINS: REQUIEM FOR WAGNER THE CRIMINAL MAYOR	20:00 UHR
22. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.12, TONBAND MUSIK - U.S.A., RICHARD MAXFIELD: HUFTEN MUSIK / RADIO MUSIK / DAMPF / PASTORAL SYMPHONY / PERSPECTIVES / NACHT MUSIK	20:00 UHR
SONNTAG 23. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.13, TONBAND MUSIK UND FILME - JAPAN, KANADA. TOSHI ICHIYANAGI: KAIKI / NOBUTAKA MIZUNO: TONBAND STÜCK / TORU TAKEMITSU: VOCALISM A-1 & WASSER MUSIK / YASUNAO TONE: COSTUME UND WARANIN / GEORGE YNASE: AOI-NO-UE / TESHIGAHARA: FILM / YOJI KURI: HUMAN ZOO / OSHIMA: FILM / HANI: FILM / ISTVAN ANHALT: COMPOSITION NR.4 / CIONI CARPI & L. PORTUGAIS: POINT ET CONTREPOINT (FILM) / MAURICE BLACKBURN: JE (FILM) /	20:00 UHR
SONNTAG 23. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.14, TONBAND MUSIK - FRANKREICH, "LES PREMIERES DECOUVERTES": P. SCHAEFFER: ETUDE AUX CASSEROL P. HENRY: MUSIQUE SANS TITRE / P. ARTHUYS: NATURE MORTE À LA GUITARE / A. HODEIR: JAZZ ET JAZZ / "RECHERCHES RECENTES": L. FERRARI: ETUDE AUX ACCIDENTS & TÊTE ET QUEUE DU DRAGON / F.B. MACHE: PRÉLUDE / E. CANTON: ETUDE / J. HIDALGO: ETUDE / B. PARMIGIANI: ETUDE / F. BAYLE: TREMPLINS & LIGNES ET POINTS / M. PHILIPPOT: AMBIANCE II / P. CARSON: ETUDE / P. SCHAEFFER: SIMULTANÉ CAMEROUNAIS /	20:00 UHR
EINTRITTSKARTEN	FÜR JEDES KONZERT DM 3 FÜR EIN ABONNEMENT (14 KONZERTE) DM 20 FÜR STUDENTEN DM 1,50	EINTRITTSKARTEN SIND AM EINGANG ZU ERHALTEN ODER DURCH: VORVERKAUF AM HAUPTBAHNHOF, WIESBADEN

Abb. 77 George Maciunas, Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Originalprogramm, 59,2 × 42 cm, 1962, Museum Wiesbaden

Besitzer raus  
bei Plakat und  
Publikationen?

*Musik* und den frühen Fluxus-Konzerten, in denen die Stücke ebenfalls von Akteuren vor einem Publikum aufgeführt wurden. Auch ein Werk wie das *Fernquartett* von Roth beispielsweise steht den Ideen von Fluxus nahe, werden doch hier wie da Formate und Konventionen des Musikbetriebs beziehungsweise der bürgerlichen Hausmusik aufgegriffen, dekonstruiert und in neuer Form zum Leben erweckt.

**M. HALDEMANN** Wie würdest Du den Musikbegriff bei Fluxus fassen? Kann man das überhaupt generalisierend tun?

**G. KNAPSTEIN** Wenn man bedenkt, dass schon das engere Fluxus-Netzwerk in den 1960er-Jahren aus mehr als dreissig Künstlerinnen und Künstlern bestand, die mit unterschiedlichem Hintergrund, unterschiedlicher Ausbildung und unterschiedlichem Temperament in Europa, in den USA und in Japan mit intermedialen Ansätzen arbeiteten, wird schnell deutlich, dass von einem eindeutig zu bestimmenden Musikverständnis nicht die Rede sein kann. Gab es unter den Fluxus-Protagonisten doch ausgebildete Musiker beziehungsweise Komponisten wie La Monte Young, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Philip Corner, Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi oder Henning Christiansen ebenso wie Künstler, die ohne vorheriges musikalisches Studium 1958 und 1959 den Kurs «Experimental Composition» von John Cage an der New School for Social Research in New York besucht haben wie Dick Higgins, Jackson Mac Low, Allan Kaprow und George Brecht. Darüber hinaus waren künstlerische Autodidakten wie Robert Filliou, Arthur Kœpcke, Emmett Williams oder Tomas Schmit beteiligt, die zunächst ein Interesse an Poesie und Schriftstellerei verband. Einen gemeinsamen Musikbegriff und eine einheitliche musikalische Form lässt sich also schwerlich finden, allenfalls könnte laut Filliou als verbindendes Merkmal der Fluxus-Aktivitäten «die Übereinkunft betrachtet werden, das ganze Leben als Musik aufzufassen. Als einen musikalischen Prozess, bei dem der akustische und der visuelle Teil sich die Waage halten. Ein fliegender Schmetterling ist ebenso ein musikalisches Ereignis wie das Tropfen eines Wasserhahns.»<sup>796</sup> Hier klingt an, dass es in den Fluxus-Kompositionen oft um unscheinbare, alltägliche Ereignisse geht, deren Klang beziehungsweise deren Prozessualität Beachtung findet und sie zu musikalischen Ereignissen jenseits der gewohnten Normen werden lässt. Oder um es mit Brecht zu sagen, der ja

einer der wenigen Fluxus-Protagonisten ist, von denen Roth im Rückblick in seinen Interviews eindeutig positiv spricht: «Music is what you are listening to at this moment.»<sup>797</sup> Wie für Cage, der ja entscheidende Impulse für die Entstehung von Fluxus gegeben hat, wird hier Musik verstanden als eine Kunst des Hörens, für die nicht nur potentiell alle Klänge und Geräusche als Musik erfahrbar sind, sondern die auch davon ausgeht, dass es immerzu Klänge gibt, denen man sich nur zuwenden beziehungsweise die man nur hörbar machen muss.<sup>798</sup>

**M. ROTH** Es ist interessant, wie in den letzten Passagen unseres Gesprächs die Häufigkeit des Begriffs «Klang» sprunghaft zugenommen hat! Als wir nur über Roth und die *Selten gehörte Musik* sprachen, spielte der Begriff kaum eine Rolle. Kein Wunder, Roths Musizieren fehlt das Kontemplative, um Klang Erfahrungen überhaupt zu evozieren. Es ist radikal ans Stoffliche gebunden, kämpft mit dem Material, so hat es auch die Presse nach dem *Münchener Konzert* beschrieben: «Roths beschaulicher Schwergewichtskörper träumt verschwommenes Pathos an der Orgel, der hauchdünne Brus klingelt zierlich an Xylophon, Triangel und Flöte, Wiener hatte offensichtlich mal seriösen Klavierunterricht, Hermann Nitsch phantasiert auf der Geige wie ein Posaunenengel, gibt sich aggressiv-theatralisch am Schlagbecken, Rühm scheinen nur noch die strammen Hosenträger zusammenzuhalten, weil er so viel Puste für die Klarinette braucht.»<sup>799</sup> Brus lässt sich im Feuilleton der *Münchener Abendzeitung* bezeichnend mit den Worten zitieren: «Für mich ist alles, was im Kasten liegt, eine Geige.»<sup>800</sup> Man kann diese Musik nicht vom Körperlichen lösen, das Instrument ist kein Medium der Transzendenz, sondern ein Ding, allenfalls ein Werkzeug. Im *Romenthalquartett* (1975) fragt Roth beim Geigespielen einmal: «Wie bedient man das?» Folglich kommt man gar nicht richtig ins Hören, die Klänge bleiben «im Kasten» ...

**M. HALDEMANN** ... oder sie bleiben im Hör-Kopf gefangen.

**M. ROTH** Ich denke, Gabriele, da geht Fluxus von anderen Hörvoraussetzungen aus?

**G. KNAPSTEIN** Die Fluxus-Musik lässt sich zum einen als Schule der Aufmerksamkeit für alltägliche Klänge und Geräusche beschreiben, und so charakterisiert Brecht den virtuosen Hörer



Abb. 78 *Selten gehörte Musik. Abschöpfsymphonie. Die Abschöpfung* (Filmstill), Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979

folgendermassen: «(can hear music at any moment)».<sup>801</sup> Brecht hat ganz im Sinne von Fluxus aber auch die Entgrenzung des Musikalischen noch über die Beziehung zum Klang hinaus vorangetrieben und in seiner musikalischen Forschung die Frage untersucht: «Stellen Sie sich vor, Musik sei nicht nur Klang. Was könnte sie dann sein? [...] Ich glaube, wir wissen heute noch nicht, ob Musik Klang haben muss – ob Musik notwendigerweise Klang in sich schliesst, oder ob nicht. Und wenn sie es nicht tut, ist eine mögliche Richtung der Forschung zu sehen, was sie sein könnte. Was wir hier haben, ist Musik-Forschung umgewandelt in Objekt-Forschung.»<sup>802</sup> Musik wird schliesslich zum akustischen, visuellen, wie auch immer sinnlich erfahrbaren oder sogar konzeptuellen Ereignis.

**M. HALDEMANN** Fragt sich, was dann keine Musik wäre? Musik ist hier intentional vom Hörer abhängig. Dieser unterstellt der Wirklichkeit musikalische Bedingungen sozusagen und

erkennt/versteht Alltagsgeräusche als Musik-Ready-mades, als: «Selten gehörte Musik».

Bei *Selten gehörte Musik* hört man in der Regel keine Klänge oder Geräusche «an sich», sondern den vergeblichen Versuch, andere, vornehmlich klassische Musik oder Volksmusik wiederzugeben. Indirekt entstehen dann durch Fehler neuartige Klänge. Gibt es Fluxus-Musikstücke, die sich auf die klassische Musik beziehen und wenn ja, wie?

**G. KNAPSTEIN** Die Fluxus-Stücke beziehen sich in der Regel nicht auf klassische Musik in dem Sinne, dass sie sich auf bestimmte Kompositionen beziehen, diese aufgreifen und weiterverarbeiten würden (von Ausnahmen etwa im Werk von Paik oder La Monte Young sehe ich hier einmal ab). Aber zahlreiche Stücke verweisen im Titel auf Formate der klassischen Musik und sind mit *Symphony* (George Brecht), *Opera Instruction* (Eric Andersen), *String Quartet* (George Brecht), *Piano Piece* (Tomas Schmit) oder *Variations for Double-Bass* (Benjamin Patterson) überschrieben – allerdings sind die unter diesen Titeln zu findenden sprachlichen Anweisungen dann weit entfernt vom konventionellen Verständnis dieser Formate. Diese werden hinterfragt, gänzlich uminterpretiert im Sinne einer Aktionsmusik, und die herkömmliche Aufführungspraxis von Musik rückt ins Zentrum des Geschehens, wenn in Brechts *String Quartet* das Stück etwa darin besteht, dass die Performer mit ihren Instrumenten die Bühne betreten, Platz nehmen – um sich dann die Hände zu schütteln und die Bühne wieder zu verlassen. Handlungen, die in einem kammermusikalischen Konzert oder in einer Orchesteraufführung nicht zum Stück gehören wie das Händeschütteln unter den Musikern nach einer gelungenen Aufführung, werden hier zum eigentlichen Geschehen.

**M. ROTH** Im Video der *Abschöpfsymphonie* ist zu sehen, wie Wiener und Rainer mitten im Konzert eine Verbeugungsperformance machen [→ Abb. 78].

**G. KNAPSTEIN** Douglas Kahn beschreibt diesen Aspekt der Fluxus-Musik so: «Fluxus in essence asked why, given the array of factors that comprise music, should sound be given the decisive role in determining what is and what is not music, or what may or may not direct its development? Fluxus artists systematically isolated various extra-aural aspects of music as moments that

could themselves undergo artistic transformation just as easily as any sonic material. [...] Fluxus turned inward upon Western art music practice in order to recuperate the seemingly extramusical elements and activities already existing within the belly of conventional musical practice.»<sup>803</sup> In Stücken, die mit dem Abspielen von Schallplatten operieren wie im Falle von Kópckes *Music While You Work* oder Milan Knizaks *Broken Music* wiederum, können unterschiedlichste Musiken erklingen, je nachdem, welche Schallplatten der Künstler beziehungsweise die Aufführenden auswählen – die Musik wird in beiden Fällen allerdings ständig unterbrochen, gestört, fragmentiert.

**M. ROTH** In dieser Reihe wäre auch Cages *Mozart Mix* (1991) zu erwähnen: Eine Edition bestehend aus einer Box mit 5 Kassettenspielern und 25 Kassetten. Prinzipiell ähnlich wie beim *Fernquartett* kann man dabei Mozart'sche Musikkonserven zu einem Quintett verdichten: Stücke, die üblicherweise nacheinander erklingen, werden synchron abgespielt und zugleich zu einer den gesamten Raum einbeziehenden Klanginstallation umgedeutet.

**G. KNAPSTEIN** Auch in Knowles Stück *Piece for Any Number of Vocalists* von 1962 mit der Anweisung «Each thinks beforehand of a song, and, on a signal from the conductor, sings it through» können sowohl klassische Kunstlieder als auch Volkslieder oder Pop-Songs gesungen werden. Aber auch hier steht weniger die Aufführung beziehungsweise das Erklingen einer bekannten Melodie im Vordergrund als vielmehr die Aktion und die von den Performern zu treffenden Entscheidungen, das Objekt Schallplatte oder die zufällige Konstellation verschiedener, gleichzeitig vorgetragener Lieder.

Charakteristisch für die Fluxus-Musik ist schliesslich, dass die Stücke in einer einfachen, konzentrierten Weise aufzuführen sind, es geht weder um Virtuosität noch um Theatralik, sondern es geht laut Brecht darum, «Dinge so einfach und so gut wie möglich zu machen und ohne übertriebene Kontrolle – aber auch ohne unnötige Nachlässigkeit.»<sup>804</sup> Diese Unaufgeregtheit in der Aufführungspraxis hat Roth offenbar besonders beeindruckt, wenn er anerkennend über Brecht und die «Befreiung von Lampenfieber» spricht: «Ich habe ihn ja beobachtet, wenn er seine Stücke vorgeführt hat, das hat er immer so trocken und so sparsam vorgeführt, dass da überhaupt keine Erregung mitgeteilt worden ist. Im Gegenteil, dass er einigermassen – oder

ein wenig – erregten Sachen ihre Erregung genommen hat. Ich fand, das war so eine Art ... da kann man ein Rezept ablesen: wie gewöhne ich mir das Lampenfieber ab oder so. Immer, wenn er auf die Bühne kam, war er ganz trocken, fast nichts mehr. Das fand ich so gut.»<sup>805</sup>

**M. HALDEMANN** Wenn bei den Konzerten von *Selten gehörte Musik* vorher kaum etwas Genaueres festgelegt war, wie war das bei den Fluxus-Konzerten?

**G. KNAPSTEIN** Dazu ist zum einen zu sagen, dass Maciunas als selbsternannter Fluxus-Impresario die Programme für die Fluxus-Konzerte und -Festivals im Vorhinein entworfen und in von ihm oft selbst gestalteten Flyern oder Programmankündigungen auch publik gemacht hat. Zudem erstellte er lange Listen mit der Reihenfolge der Stücke, denen in der Regel ja Wortpartituren oder grafische Notationen zugrunde lagen, sowie den Performern, die diese jeweils aufführen sollten.<sup>806</sup> Die dort festgelegte Abfolge der aufzuführenden Stücke ist dann aber meist nicht eingehalten worden, oder es wurden nicht alle angekündigten Stücke tatsächlich realisiert.<sup>807</sup> Dabei hat sich im Laufe der Jahre ein Repertoire an «klassischen» Fluxus-Stücken herauskristallisiert und auch ein Performance-Stil, der nach den Worten von Williams «nicht-professionell, formfrei, einfach und rein war»<sup>808</sup>.

**M. ROTH** Diese vier Attribute erlauben aufschlussreiche Vergleiche zu *Selten gehörte Musik*. «Nicht-professionell» scheint auf den ersten Blick zu Roths Dilettieren zu passen – aber kaum zur aktiv gesuchten Fallhöhe des Scheiterns. Die *Selten gehörte Musik* operiert hier spürbar auf einem dialektischeren Spannungslevel, was auch die Bezeichnung «einfach» unpassend macht: Im Gegenteil wies Wiener darauf hin, dass man viel mehr von der Kunst verlangt habe, als sie zu liefern im Stande sei.<sup>809</sup> «Formfrei» mag zwar als Höreindruck zutreffen, alle Schallplatten dokumentieren aber mit nummerierenden Ansagen (3. *Berliner Dichterworkshop*), elaborierten Satztiteln (*Romentalquartett*), ästhetischen Diskussionen (*November-symphonie*) und inszenierten Schlusskadenzen (*The Kümmerling Trio plays No. 1 & 2*) ein Bedürfnis, dem Ephemeren eine Form zu geben, auch wenn dies natürlich auf höchst ironisch gebrochene Weise geschieht. «He always needed a product»,<sup>810</sup>

erklärte Björn Roth diese Eigenheit seines Vaters. Dieses ist nie «rein», sondern beladen mit dem ganzen Entstehungsschmutz, voller Widersprüchlichkeit und Brüche.

Wie ist man denn im Fluxus-Kreis mit diesem selbstgeschaffenen «Repertoire» umgegangen?

**G. KNAPSTEIN** Nun, der Ausdruck «rein» ist vielleicht irreführend in Hinblick auf die Aufführungspraxis der Fluxus-Protagonisten, es geht eher um eine Konkretheit oder das, was Schmit «die klartext-ästhetik» von Fluxus genannt hat: «eine neue art von realismus. george brechts <solo for violin: • polishing> (1962): auf der bühne sitzen und eine geige polieren [Abb. 79]. Ganz so – nein eben n i c h t so, wie man auch zuhause seine geige putzen würde; da würde man es lockerer oder gründlicher oder nebenheriger tun. Aber eben auch nicht so, wie etwa ein schauspieler versuchen würde, die geige auf der bühne genauso locker usw. zu behandeln, wie das ein violinist zuhause täte.

Sondern eben so, wie man, auf einer bühne sitzend, eine violine poliert. – und emmett williams' «counting song»: er zählt das publikum. bis er halt weiss, wieviele leute da unten sitzen. basta.»<sup>811</sup> Im Übrigen entstand auf der Bühne im Laufe eines Fluxus-Konzerts ein ziemliches Chaos, denn die verschiedenen Instrumente, Utensilien und Materialien, die es für die einzelnen Stücke brauchte, wurden nicht immer fein säuberlich nach jedem Stück weggeräumt, die Stücke hinterliessen ihre Spuren, und insbesondere dann, wenn Pattersons *Paper Piece* am Ende gegeben wurde, ging das Ganze in ein fröhliches, die Performer wie das Publikum involvierendes Papierbahnen-Zerreißen-Tohuwabohu über.

Jedenfalls gab es eine gewisse Festlegung hinsichtlich der Reihenfolge der jeweils aufzuführenden Stücke, denen, wie gesagt, Partituren zugrunde lagen, und Maciunas sah es ja auch als seine Aufgabe an, diese Partituren in Fluxus-Publikationen zu veröffentlichen und damit jedermann zugänglich zu machen. Aber die Partituren selbst erlauben grundsätzlich unterschiedlichste Realisierungen. Sie folgen den Prinzipien der «Unbestimmtheit» und des «Zufalls» und



Abb. 79 George Brecht, *Solo for violin • polishing*, Performance am Flux Fest in Fluxhall, 25. April 1964, New York City, Foto: George Maciunas

sollte  
das nicht  
heissen ...  
Fest in DER  
Fluxhall ...??

orientieren sich damit am Verständnis von «experimenteller» Musik, wie es Cage 1955 lapidar formuliert hat: «an act the outcome of which is unknown»<sup>812</sup>. Insofern sind die Stücke an sich nicht festgelegt oder jedenfalls nicht auf eine einzig mögliche Realisierung hin angelegt.

**M. ROTH** Aber es sind doch Stücke! Sie sind wiederholt ausführbar und (von Ausnahmen abgesehen) nicht an Personen, Ort und Zeit gebunden. Die *Selten gehörte Musik* ist dagegen nicht wiederholbar, die *Abschöpfungssymphonie* hat sich am 3. Februar 1979 für immer erschöpft und mit ihr bald darauf das Zusammenwirken dieses Künstlerkreises. Alles, was bleibt, sind Tonkonserven, Fotos und Erinnerungen. Eigentlich passt dies zu Roths Verfallskunst: Während Musikwerke potenziell «ewig» weiterleben können, indem sie sich in immer neuen Interpretationen aktualisieren – was bei «offenen Werken» sogar in ferner Zukunft noch einfacher zu bewerkstelligen sein dürfte als bei traditionellen Stücken, nagt an Roths Musikschaffen der Zahn der Zeit. In Roth'scher Ver-Dichtung ausgedrückt:

Das Bein z. B. ist ab  
z. b. das Bein ist ab  
deutsche Sprache tot  
du bald tot sogut wie  
jetzt schon jetzt tot  
du tot  
Platten spielen  
Beine sind ab  
Tonbänder an  
Das Bein ab  
Der Arsch ab  
Arsch ab<sup>813</sup>

Schon heute kennt kaum jemand mehr diese Musikarbeiten oder hat sie je angehört – sie verstauben in Vitrinen und Archiven. Erschwerend kommt hinzu, dass diese Tonbänder und Schallplatten im Rahmen einer hochkünstlerischen Editionspraxis erschienen sind und somit keinesfalls verlustfrei ins digitalisierte Zeitalter konvertiert werden können.<sup>814</sup> Deshalb verzichten wir in unserer Publikation auch bewusst auf eine ergänzende CD- oder mp3-Kompilation.

**M. HALDEMANN** Sie sind wirklich: «selten gehört»! Die Tonaufzeichnungen wollte sich nicht einmal Roth mehr anhören, da sie für ihn ungeniessbar waren wie «Eingemachtes». Was bleibt, ist das Schallplattenobjekt mit ansprechendem Cover: eine bildnerische Arbeit. Die Objektmusik wird von Kunstinteressierten gesammelt, aber vermutlich tatsächlich nur selten gehört. In der Musikwelt ist sie bisher jedenfalls nahezu unbekannt geblieben und gehört daher eher ins Museum.



Abb. 80 Wiener Gruppe, *2 welten* (2. literarisches cabaret), 1959, Foto: Franz J. Hubmann, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, erworben 2007

Deine Fluxus-Ausführungen, Gabriele, machen mir deutlich, wie ähnlich die Veranstaltungen der Wiener Gruppe Ende der 1950er-Jahre waren. Es gab auch dort ein im Voraus festgelegtes Programm mit einzelnen Stücken, die alleine oder gemeinsam aufgeführt wurden und an sich wiederholbar waren. Im Unterschied zu Fluxus spielen aber tradierte, wenn auch persiflierte oder ins Groteske verdrehte Gattungen eine wichtige Rolle: das Cabaret, das Chanson, das Theater, der Vortrag, die Ausstellung. Ironie und überhaupt der Humor sind wichtig, wobei auch Schockelemente dazu gehören, so etwa die Zertrümmerung eines Flügels [Abb. 80]. Aber wie bei Fluxus ist auch bei der Wiener Gruppe die Medienreflexion bedeutsam. Nicht nur hinsichtlich der Sprache, die man vielfältig zerlegt in Rede, Philosophieren, Information, Worte, Laute, Dialektlaute, Tatsachenrede, zwanglose

Rede et cetera Thematisiert werden auch die Bühne, das Publikum und die Schallplatte. Doch ist das, man denke an den späteren Aktionismus, stets ins Körperliche gewendet. Es geht nicht nur um Fürze und Scheisse. Rühm und Wiener formulieren um 1958 die Idee für ein Stück, in dem die Schauspieler sich in die Nacktheit zurückziehen sollen: «Das Stück endet sozusagen direkt vor dem Geschlechtsakt». <sup>815</sup> Ausserdem formulieren sie radikale «Ausstellungsideen»: ein «eintonkonzert»; ein «melkkurs mit anschliessendem vortrag darüber»; Gegenstände präsentieren, die viel zu gross oder zu klein sind; eine «tonbandaufführung von <wirklichkeitsaufnahmen> (adäquat den ausgestellten gegenständen)» oder ein «abend <interpretationen>». <sup>816</sup> Letztlich vollzieht sich ein «realistisch-akustisches geschehen» auf der Bühne. Mit Gleichgesinnten und «personen die historisches verdienst

um unsere ziele haben» will man sich verbinden. Surrealisten und Dadaisten werden genauso dazu gerechnet wie Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Otto Nebel, Josef Albers und Max Bill, dazu Philosophen, Komponisten, Dirigenten und Physiker wie Max Bense, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Luigi Nono, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Hermann Scherchen oder Werner Heisenberg!

**M. ROTH** Wobei sich fast alle von Dir genannten Gleichgesinnten kaum für die Wiener Gruppe und auch die *Selten gehörte Musik* interessiert haben. <sup>817</sup> Daniel Spoerri berichtete beispielsweise über Cage: «Auch die damals kostbaren LPs von Dieter Roths *Selten gehörte Musik* liess er ostentativ liegen [...]». <sup>818</sup>

**M. HALDEMANN** Der 1959 verfasste Konzepttext *anregungen für ein <schallplatten-funktionelles> akustisches cabaret* von Konrad Bayer, Rühm und Wiener liest sich wie ein Ideenpool für *Selten gehörte Musik*. Daraus einige Beispiele: «interview als ready-made=cabaretnummer»; «verschiedene lautstärken, die den hörer zwingen, ständig die lautstärke zu regeln»; «ordinäre geräusche; skurrile klangfarben der stimmen»; «typische hausflurgespräche als ready-made=kurzscenen»; «die gesamte musikgeschichte reduziert auf etwa eine minute»; «verschiedene geschwindigkeitsgrade»; «lachen – weinen»; «schmerzenslaute»; «schubert: <ich hört ein bächlein rauschen> geht unmerklich in ein echtes bachrauschen über»; ein «<durcheinander> als improvisation ankündigen»; «duwort an den hörer»; «rhythmische pulsation in verschiedenen lautstärken»; «was allen hörern gemeinsam ist. (ohren?)»; «durch abnützung einer rille kommt plötzlich etwas anderes heraus»; «platte läuft auch von innen nach aussen»; «gepresste plattenfehler»; «stücke nicht nur anschliessend, sondern auch oft simultan»; «der hörer wird aufgefordert, sich bestimmte musik vorzustellen»; «selbstbewusstseinsaufwertung des hörers (auf magisch)»; «rückkopplung, feedback»; «schwieriger philosophischer text von kinderstimme vorgetragen»; «ganz süsse töne»; «verlegenheitssilben» und so fort. <sup>819</sup>

Medienrealität und Alltag werden gleichermassen reflektiert und lustvoll ironisiert. Das ist doch weder «rein» noch «trocken», oder?

**G. KNAPSTEIN** Maciunas, der ja zahlreiche sogenannte «charts» mit bis in die Antike zurückreichenden Entwicklungslinien

innerhalb der Kunstgeschichte aufgezeichnet hat, in denen er sich um die kunsthistorische Einordnung von Fluxus und anderen zeitgenössischen Strömungen bemühte, benannte für Fluxus folgende Vorläufer: «We have the idea of indeterminacy and simultaneity and concretism and noise coming from Futurism, theater, like Futurist music of Russolo. Then we have the idea of the Ready-made and concept art coming from Marcel Duchamp. Okay, we have the idea of collage and concretism coming from Dadaists. Now, you see, they're all shown on the chart: how they all end up with John Cage with his prepared piano, which is really a collage of sound.»<sup>820</sup> In einem seiner gegen den professionellen, parasitären und elitären Status des Künstlers in der Gesellschaft gerichteten Manifeste definierte er Fluxus auch als «Art-Amusement», für das nun populäre Genres wie das Vaudeville oder der in den 1940er- und 1950er-Jahren für seine Musikrevuen berühmte Bandleader Spike Jones als Referenzen genannt werden, die er durchaus widersprüchlich der Avantgarde-Tradition an die Seite stellt: «Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretension or urge to participate in the competition of <one-upmanship> with the avant-garde. It strives for the monostructural and non-theatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp.»<sup>821</sup> Mit dieser Definition von Fluxus waren wiederum viele Protagonisten nur bedingt einverstanden, und es gelang Maciunas nach seiner Rückkehr aus Deutschland in die USA im Herbst 1963 überhaupt immer weniger, den Fluxus-Kreis zusammenzuhalten und die Künstler auf eine gemeinsame Linie einzuschwören.

**M. ROTH** Zurück zur Fluxus-Musik: Kannst Du die Weiterentwicklung der auf Cage zurückgehenden Prinzipien «Unbestimmtheit» und «Zufall» noch etwas ausführen?

**G. KNAPSTEIN** Schaut man sich beispielsweise die Stücke von Brecht aus den Jahren zwischen 1959 und 1963 an, lässt sich nachweisen, dass er ganz gezielt diese Prinzipien der «Unbestimmtheit» und des «Zufalls» verstärken wollte. Es lässt sich bei ihm eine Entwicklung von zunächst recht komplexen Stücken mit einer vergleichsweise ausführlichen Spielanweisung hin zu immer knapper werdenden und damit immer offeneren Vorgaben sehr gut nachvollziehen.<sup>822</sup> Da er in seinen Notizbüchern die

einzelnen Schritte innerhalb dieser Entwicklung festgehalten und reflektiert hat, ist auch der Einfluss von Cage klar belegbar. In den Notizbüchern finden sich viele Zitate beziehungsweise Schlussfolgerungen aus dessen Unterricht, und Brecht geht von dem hier gewonnenen Verständnis einer «experimentellen Komposition» aus. So notiert er im November 1958 beispielsweise: «The growth of the work as an <unfolding situation>: a) composition with chance (Cage) b) interaction between performers (Wolff) c) ambience as part of the work.»<sup>823</sup>

Als «offene» Kunstwerke erlauben seine schliesslich nur noch aus wenigen Worten bestehenden Partituren eine umso grössere Vielzahl möglicher Realisierungen, sie können als Aktion, als Objekt oder in Gedanken realisiert werden. Dazu äusserte Brecht: «I don't demand anything. I'd leave the maximum freedom to everybody. Certain proposals I have realized myself, others no: if the spectator prefers the objet to the idea he'll make a choice. He can realize it by himself. It's all open.»<sup>824</sup>

**M. ROTH** Solche Stücke werden meist als Wortpartituren niedergeschrieben. Von Cage ist bekannt, wie sorgfältig elaboriert die Spielanweisungen seiner Partituren sind (sprachlich und gestalterisch). Inwiefern trifft dies auch auf Fluxus zu? Ist Sprache hier ein blosses Vehikel oder selbst auch Thema wie bei *Selten gehörte Musik*?

**G. KNAPSTEIN** Es ist charakteristisch für den intermedialen Ansatz von Fluxus, dass viele der Wortpartituren, die an sich aus mal mehr, mal weniger Worten auf einer Karte, auf einer Buchseite oder auch auf einer Zeitungsseite bestehen, sowohl als Aktionsanweisung wie als konzeptuelle Arbeit und als visuelle Poesie gelesen werden können, und es hängt vom Rezipienten ab, worauf der Akzent gelegt wird. Man könnte vielleicht sagen, dass die Wortpartituren eines La Monte Young, Brecht, Mac Low, Williams, Filliou, Schmit oder Kjøpcke geradezu eine Untersuchung dieser Polyvalenz der Sprache darstellen. Es geht ihnen um eine Reflexion der visuellen, phonetischen und semantischen Qualitäten von Sprache, die spielerisch, aber deshalb nicht weniger ernsthaft vorgetragen wird.<sup>825</sup> Dabei werden etwa von Filliou, Schmit, Kjøpcke oder Brecht immer wieder auch erkenntnistheoretische Fragen aufgeworfen, ich nenne hier beispielhaft nur die Partitur *Two Exercises* (1961) von Brecht, die lautet: «Consider an object.

Call what is not the object <other>. EXERCISE: Add to the object, from the <other>, another object, to form a new object and a new <other>. Repeat until there is no more <other>. EXERCISE: Take a part from the object and add it to the <other>, to form a new object and a new <other>. Repeat until there is no more object.»

**M. HALDEMANN** Zum Thema Zufall möchte ich auf die frühe Verwendung von Schallplattenspielern und Radios bei Cage hinweisen. Zum Beispiel *Imaginary Landscape No. 4* (1951) für 24 Performer an zwölf Radios. Roth hat in seinen Arbeiten wiederholt präparierte Radios integriert, um die Benutzer beim Anhören der Musikkassetten zugleich Live-Radio hören zu lassen [s. 217, 219]. In einer Zufallskonstellation wird die Musikkassette mit «real time» verbunden. Überhaupt scheint mir der Begriff Konstellation für seine offene, veränderliche Musik und Kunst, verglichen mit den Begriffen Komposition und Notation, relevant zu sein. Alles ist nur vorläufig, könnte auch anders sein und bleibt: im Fluss.

Das Radio verbindet die Kunst und ihre Betrachter/Hörer mit der Aussenwelt und dem Alltag. In *A Diary* (1982) [s. 290, 291] zeigt sich Roth ostentativ wie jedermann beim alltäglichen Radiohören. So kritisiert er an Fluxus den mangelhaften Alltagsbezug: «Es ist mir zum Beispiel immer unangenehm gewesen, zuerst an den Dadaisten und dann an den Fluxus-Leuten, dass sie schwierige moralische Verhaltensweisen, man könnte fast sagen, erfunden haben für sich selbst, Verhaltensweisen, die ihnen leicht gefallen sind – wie Askese oder ein gewisser Hohn oder eine Ironie – und dass sie dann die anderen Leute beschimpft haben, wenn sie das nicht schön und angenehm fanden. Vor allem die Happenings empfand ich als Handlungen, die das Publikum degradieren.»<sup>826</sup> Gewisse «Rezepte» kommen ihm wie vorgeschriebene «stupide Rituale» vor, die das Publikum auch ausführen kann. Deshalb sind die Fluxus-Leute für ihn, der sich gar nicht als Künstler bezeichnen will, «Ablasshändler» und «Ablassfabrikanten».<sup>827</sup>

Kannst Du, Gabriele, bei Fluxus eine «Ablassmusik» erkennen? Für Roth war der Zufall im Übrigen nichts künstlerisch Anzustrebendes, sondern besass eine unausweichliche «Gewalt»: «Man wird alt und kaputt, und der Zufall haut einen noch zurecht.»<sup>828</sup>

**G. KNAPSTEIN** Was Roth als Ablasshandel beschreibt, womit den Leuten die Seligkeit versprochen wird, «wenn sie Bilder kaufen, wenn sie Kunstwerke kaufen oder Künstler unterstützen»<sup>829</sup>, war ja nicht die Sache der Fluxus-Künstler. Zwar mag Roth mit seiner Kritik an den «moralischen Verhaltensweisen» einen gewissen anti-akademischen Furor im Fluxus-Kreis treffend festhalten und dabei vor allem den von Maciunas betriebenen Versuch einer ideologischen Verengung von Fluxus im Blick haben, aber aus meiner Erfahrung heraus würde ich gerade die Offenheit für die Begegnung mit jedwedem Publikum und die spielerische, das Gegenüber zu eigenen Handlungen und Gedanken ermutigende Haltung der Fluxus-Künstler betonen. Man muss sich auch vergegenwärtigen, dass es in den 1960er- und 1970er-Jahren kaum ein nennenswertes grösseres Interesse des Kunstpublikums an Fluxus gab, erst im Rückblick wurde Fluxus seit den 1990er-Jahren eine so grosse Bedeutung innerhalb der künstlerischen Entwicklung der Nachkriegszeit zugeschrieben. Schmit hat die Situation, in der sich die Fluxus-Protagonisten in den 1960er- und 1970er-Jahren befanden, sicher treffend beschrieben: «geld gab es keins zu verdienen, ruhm gab es keinen zu ernten, die sonstige kunstszene ignorierte uns (bis auf ganz wenige ruhmreiche ausnahmen wie wilhelm jährling), die presse brachte höchstens mal was hämisches auf der bunten seite zwischen dem kalb mit fünf beinen und der prinzenhochzeit ...»<sup>830</sup> Für die frühen Fluxus-Aktivitäten gilt gerade, dass damit nun wirklich kein Geld zu verdienen war und dass die Fluxus-Multiples ja bewusst zu Preisen von ein paar Dollar angeboten wurden, um diese Kunst jedermann zugänglich zu machen und sie im Alltag zu verankern. Das war, ganz abgesehen von der weitgehenden Erfolglosigkeit des Fluxus-Versandhandels, eine zweischneidige Angelegenheit, denn die für Fluxus zentrale Frage nach der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben hat natürlich ihre Tücken, und auch hier zitiere ich Schmit, der das Problem wunderbar anschaulich beschreibt: «es ist vielleicht – auch mir – noch nicht recht klar, was ich mit klar-text-ästhetik meine: kunst steht auf beinen, von denen einige, gerade wenn die kunst noch so verrottet und leichig ist, perfekte krücken abgeben – als da wären sockel, aura, ideologie und dergleichen. – nun mag es einen ja reizen zu versuchen, kunst zu produzieren, die ganz ohne solche stützen auskommt: ein kribbeliges, weil unmögliches unterfangen. – <ich gehe

hier nur mal um drei strassenecken»: sobald ich das als kunstereignis ankündige, hat es seinen sockel weg. Wenn ich es nicht ankündige, nur tue, aber anders tue als beim täglichen schrippenholen oder kneipengang, hat es ihn auch weg, quasi einen inneren sockel. und das schrippenholen und kneipegehen will ich mir auch nicht zu kunst erklären lassen, dienst soll dienst, schnaps soll schnaps bleiben.»<sup>831</sup>

Die Frage nach der Grenze zwischen Kunst und Leben stellt ja auch Roth, wenn er sein eigenes Leben und Arbeiten zum Material seiner Kunst macht. Aber hier zeigen sich dann deutlich die Differenzen zwischen Fluxus und dem Roth'schen Universum, denn insbesondere den stark vom Zen-Buddhismus geprägten Künstlern wie Mac Low, Brecht oder Filliou wäre es niemals in den Sinn gekommen, ihr eigenes Selbst ins Zentrum ihrer Kunst zu stellen wie das bei Roth der Fall war. Auch die existentielle, um Vergänglichkeit und Zerfall, um Leben und Tod kreisende Dimension des Roth'schen Denkens war ihnen naturgemäss eher fremd.

**M. HALDEMANN** Andererseits wurde Roth von Rainer als «flüssiges Aggregat» bezeichnet, als Fluxus-Verkörperung quasi. Bei allen Unterschieden zeichnet sich doch eine gemeinsame Haltung ab?

**G. KNAPSTEIN** Ja, das sehe ich auch so, und die über Jahre gepflegten Verbindungen und Freundschaften zwischen Roth und Künstlern wie Spoerri, Williams oder Schmit zeugen ebenfalls von einer grundsätzlich verwandten Haltung. Roth wie den Fluxus-Künstlern ging es darum, die festen Grenzen zwischen den Gattungen aufzulösen und starre Konventionen und Normen in Frage zu stellen oder auch massiv zu attackieren. Es ging ihnen um das Offenhalten und Verflüssigen von Bedeutungen, um Denk-, Handlungs- und Materialprozesse, die gegen alles absolut Gesetzte und Verfestigte gerichtet sind. In der Kulturphilosophie gibt es diese Denkfigur einer nicht festzustellenden Bewegung zwischen dem «Flüssigen» und dem «Festen», die «als Grenzwerte jenes Spannungsfeldes, in dem sich Kultur grundsätzlich konstituiert und kulturelles Leben immer schon bewegt»<sup>832</sup>, bestimmt werden können. Roth und die Fluxus-Künstler stehen in diesem Spannungsfeld eindeutig auf der Seite der «Verflüssiger».

**M. HALDEMANN** Für mich repräsentiert Roths fließender Werkprozess jedoch genau dieses kulturelle Spannungsfeld von «Flüssigem» und «Festem».

**G. KNAPSTEIN** In diesem Zusammenhang fällt mir ein Zitat ein aus dem Gespräch, das ich 1994 mit dem ehemaligen Direktor des Museums in Mönchengladbach, Johannes Cladders, über Fluxus geführt habe. Cladders, der bereits in den 1960er-Jahren die Fluxus-Künstler wie auch Joseph Beuys ausgestellt hat, erinnert sich an eine Rede des Wiener Dompredigers Otto Mauer, der den zeitgenössischen Strömungen ja sehr zugewandt war, nicht zuletzt den Wiener Aktionskünstlern, zur Ausstellungseröffnung von Joseph Beuys 1967, und er zitiert aus dieser Rede: «Ein Siebentes fiel mir ein angesichts dieser Dinge: Beuys macht happenings, oder Aktionen, Fluxus; es sind Ereignisse, es sind Geschehnisse – to happen heisst sich ereignen. Aber es ist etwas Fluktuierendes, es ist der Fluss unseres Lebens, der in den Tod mündet. Alles, was existiert ist des Todes wärts; der Tod ist das Ziel, alles Denken ist eine Wissenschaft vom Tode, und es liegt ein tödlicher Ernst in diesen Dingen. Mag vielleicht eine Alliteration an Humor sein, vielleicht dieser Blitz, dessen Spitze abgestumpft ist mit Filz – vielleicht. Aber vielleicht ist das auch nur ein Zeichen von Vergeblichkeit, und dass dieser tödliche Ernst vorhanden ist, des Fliessens der Dinge, des panta rhei, aber nicht im Sinne des alten Herakleitos, sondern in dem Sinne des tatsächlich auf ein Ziel zu Ende Gehens; jedenfalls ist es unser individuelles Leben ... Diese Fluktuation hindert, dass irgendetwas verkultet wird, dass etwas verabsolutiert wird, sie verhindert den Triumphalismus, und das ist ungeheuer wichtig; denn das sind die grossen Lebenslügen und die grossen Politlügen. Das schafft den neuen Hitler und Stalin, das schafft den absoluten neuen Staat, das schafft den nächsten Weltkrieg; und das Fluktuierende, das Gebrochene, das Vergebliche, das Kontingente, das Todbehaftete, das ist es, was die falschen Absolutheiten verhindert.»<sup>833</sup> Die existentielle Dimension, die hier dem Verflüssigen attestiert wird, passt vielleicht weniger zum Geist von Fluxus, aber sie war fraglos für Beuys wie für Roth entscheidend, deren beider Werk vom Schock des Zweiten Weltkrieges stark geprägt ist.

**M. HALDEMANN** Michel hat an anderer Stelle ein Zitat von Roth gebracht, in dem dieser das existentielle Gefangensein mit der Notation und Rezeption von Musik verbindet. Er unterscheidet

zwei Notationen. Zuerst ein vages zeichnerisches Umschreiben des eigenen Pfeifens beim Zeichnen auf Notenlinien: «Mit dem schnellen (ungeduldigen) Überfahren der 5 Schreiblinien wollte ich aus der Mühe der Musikschreiberei hinaus; eine Art modern-Notation» [7 Abb. 47].<sup>834</sup> Dagegen die klassische Notation der zuvor gepfiffenen Melodie. Wofür soll er sich entscheiden? «Ich sitze aber noch in der Klemme des ein (im klassischen Ton) akzeptables Schriftbild (akzeptabel irgendwo in meiner Nähe) Vorzeigenwollens; dazu soll gerne kommen das Verstehen (in

diesem Falle das Hören der Melodie), und wenns die Lesenden (fast hätte ich geschrieben: der Leser) hören, sollten sie hören, wie ich (doch noch) einen kleinen zerstörten Ort umschrieben habe (fast hätte ich hier geschrieben: einen kl. zerst. Ort hingeschrieben habe) oder zwei kl. zerst. Orte.

Die Gefangenschaft worin ich zu leben glaube bekommt hier einen vorsichtigen Zeiger (fast h. i. geschr. Ausdruck).<sup>835</sup> Auch als Hörer seiner Musik kann man das «Gefangensein» als ein Oszillieren erfahren zwischen dem als wiedererkannt und als zerstört Erlebten.

Als unauflösbare Spannung des Sowohl-als-auch und des Weder-noch, des Nicht.

Das Gefangensein hängt mit dem Scheitern zusammen, das für die Wiener Gruppe und für Roth wichtig war noch bevor es in Verbindung mit dem Dilettieren bei *Selten gehörte Musik* thematisch wurde. Wiener spricht sogar von einer «Scheitern-Philosophie».<sup>836</sup> Ein relevanter Unterschied zu Fluxus?

## Scheitern

**G. KNAPSTEIN** Mir scheint, dass Gelingen beziehungsweise Scheitern keine Kategorien sind, die für die Fluxus-Musik von Bedeutung sind, geht es doch um das Infragestellen von



Abb. 81 Mauricio Kagel, *Zwei-Mann-Orchester*, Uraufführung Donau-  
eschinger Musiktage, Oktober 1973, Kompositionsauftrag des  
Südwestfunks, Spieler: Theodor Ross, Foto: Zoltán Nagy

normativen Setzungen. So heisst es etwa in Cages Definition der experimentellen Musik: «Where [...] attention moves towards the observation and audition of many things at once, including those that are environmental – becomes, that is, inclusive rather than exclusive – no question of making, in the sense of forming understandable structures, can arise (one is tourist), and here the word «experimental» is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown.»<sup>837</sup> Auch das «Prinzip der Äquivalenz», das Filliou im Zusammenhang mit seiner Idee der «Permanenten Kreation» entwickelt hat, wendet sich ausdrücklich gegen eine Hierarchie von «gut gemacht», «schlecht gemacht» und «nicht gemacht» und behauptet deren Gleichwertigkeit in einem permanenten Schaffensprozess.<sup>838</sup>

**M. HALDEMANN** Roth bewunderte La Monte Young für dessen neue musikalische Kriterien, deren Beherrschung diesen freilich wieder zum «Klassiker» seiner Musik gemacht habe.<sup>839</sup> Er selber versuchte das im Scheitern zu vermeiden.

**M. ROTH** Dagegen entdeckte die europäische Musikavantgarde das artistische Scheitern als neue Ausdrucksqualität, ich denke da an Werke wie *Res/As/Ex/Ins-pirer* (1973) von Vinko Globokar oder Heinz Holligers Stück *Cardiophonie* (1971) – notabene beides komponierende Interpreten –, die eine Art Spiel um Leben und Tod inszenieren. Das erinnert an Fluxus-Kompositionen wie *Danger Music* von Dick Higgins. Globokar hat sich dabei besonders für die unvorhergesehenen Ausrutscher und Verspieler im Moment der körperlichen Überforderung interessiert.<sup>840</sup> In Holligers Komposition *Kreis* (1971/72) wird Ähnliches dadurch provoziert, dass die Ausführenden reihum auf Instrumenten spielen müssen, die sie nicht beherrschen.<sup>841</sup> Trotzdem meistern die Spielenden diese Situationen natürlich musikalisch professionell, beziehungsweise sind auch solche Stücke einem normalen Übe- und Probenvorgang unterworfen. Im Vorwort zu Roths einziger Musikpartitur, der *Splittersonate*, heisst es dagegen ausdrücklich: «die Splittersonate soll nie geübt werden/braucht nie geübt werden, (gern das 1. Mal prima vista im Konzert spielen und singen,) gewidmet dem ersten Klavierspieler der sie so spielt und singt».<sup>842</sup>

**M. HALDEMANN** Dialektisch wäre das gelingende Interpretieren ein notwendiges Scheitern an der unspielbaren Partitur.

Dein Seitenblick auf die europäische Musikavantgarde zeigt, wie eng verflochten und flüssig die künstlerischen Praktiken über die Disziplinengrenzen hinaus damals waren (wobei Holliger und Roth übrigens bei Friedrich Hölderlin und Robert Walser literarische Konvergenzpunkte haben).

Der theatralische Aspekt bei Holliger kommt als Vorführen des Scheiterns auch bei Roth ins Spiel und macht einen Unterschied zu Fluxus. Musik als Theater war auch für Kagel entscheidend, mit dem Roth für den Beethoven-Film *Ludwig van kooperierte* (1969). Inspiriert von Jean Tinguely ist bei Kagel der Übergang von Musiktheater, Konzert und Musikinstrument- und Musikapparate-Environment fließend [Abb. 81]. Das führt aber zu keiner naiven Entgrenzungs- und Befreiungskunst, sondern wird kritisch hinterfragt: «Wollt ihr das totale Theater?»<sup>843</sup> Radikaler noch erweitert Roth die Frage auf sich als Autor und Alltagsperson. Nicht nur die Kunst, das ganze Leben ist ein unentrinnbares grosses, totales Theater. Die vermeintliche Offenheit der Kunst wird für Roth zur Falle für die «eingefangene» Realität, während Kagel sich auf Joseph Goebbels bezieht: «Wollt ihr den totalen Krieg?»<sup>844</sup> und zugleich auf das «totale» Gesamtkunstwerk von Wagner. Den kriegstraumatisierten und selbsternannten Wagner-Nachfolger Roth führt die Entgrenzung in die Gefangenschaft von Kunst und Leben: «Freiheit muss auch die eigene Unfreiheit sein.»<sup>845</sup> Nicht nur wegen gesellschaftlicher Sachzwänge, sondern aus existentiellen Gründen. Seine philosophische Kunst des Scheiterns kommt damit einer philosophischen Position verblüffend nahe, die er eigentlich nicht ausstehen konnte, wie die Philosophie ganz generell. Ich meine Martin Heidegger mit seiner berühmten Formel vom «Sein-zum-Tode» in *Sein und Zeit* (1927). Gegen den Begriff des Subjekts setzt Heidegger das «Dasein», das sich über seine Endlichkeit als «Selbst» erfasst. Die Erfahrung des zeitlichen «Sein-zum-Tode» macht die eigene Nichtigkeit bewusst. Sie bedeutet Vereinzelung. In einer Umkehr erfährt das heteronome Selbst seine Freiheit als unfreie «Geworfenheit» in das geschichtliche Schicksal. So wird die Vereinzelung zur vermeintlichen Sicherheit im ererbten Umfeld von Heimat und völkischer Gemeinschaft gekehrt<sup>846</sup>. Das entfacht den Zorn des Skeptikers Roth: «Dummköpferei ist das, ganz doof. <Die Frage nach dem häuslichen Sein ist die Frage nach der Heimat.> So etwas. [...] Gute Nacht!»<sup>847</sup>

Aus dem Lebenskreis heraus entwirft Roth eine geschichtlich-musikalische Dialektik von Erinnerung und Zerstörung seines unfrei-freien «Selbst-Spiels-zum-Tode». Entfernt ist das einmal Gewesene im entwurzelten Hörer/Leser/Betrachter Roth als tröstliches Echo wirksam. So liest sich sein bereits zitiertes Selbstbild als wirkungsgeschichtliche «Reinkarnation»: «Wenn ich jetzt, 22. April 67, nicht sogleich verrecke, sterbe, dann schreibe ich noch ein bisschen mehr (mit musils väterlicher hilfe), ich der als richard wagner mit hölderlins hilfe auferstandene robert genannt karl.»<sup>848</sup> Musiker, Dichter und Künstler verschiedener Zeiten wirken im Roth-Selbst als schicksalhafte Wahlgemeinschaft und «Totem».<sup>849</sup>

## Wirkungsgeschichte

**M. HALDEMANN** Wenn die Wirkungsgeschichte für Roth also wichtig war, so hat er eine solche auch selber ausgelöst. Gabriele, Du ergänzt unsere Roth-Ausstellung in Berlin mit Positionen zeitgenössischer Kunst zur Musik. Natürlich gibt es viele musizierende Künstler, wenn wir nur an Laurie Anderson, Markus Lüpertz, Martin Kippenberger, Albert und Markus Oehlen denken oder an Raymond Pettibon, Hans Weigand, Carsten Nicolai, Gelatin oder an Les Reines Prochaines (mit Pipilotti Rist). Einiges spielte sich im Rahmen der Post-Punk-Bewegung in den 1980er-Jahren in Berlin ab. Erkennst Du eine Aktualität von Roths Musikarbeiten und *Selten gehörte Musik*? Ich denke da auch an die isländische Szene.

**G. KNAPSTEIN** Ja, in Berlin soll die Ausstellung, die sich in Zug auf die Musik im Werk von Roth konzentriert, um jüngere Positionen erweitert werden. Exemplarisch soll an einigen Beispielen aufgezeigt werden, dass es zum einen Künstler beziehungsweise Künstlergruppen gab, für die Roths intermediales Arbeiten einen Bezugspunkt bildete – wie für den Künstler und Musiker Wolfgang Müller, der 1980 in Berlin gemeinsam mit Nikolaus Utermöhlen die Post-Punk-Band Die Tödliche Doris gründete, zu der dann 1982 Käthe Kruse hinzukam, und der mit dem im Merve-Verlag herausgebrachten Bändchen *Geniale Dilletanten* eine ganze Bewegung auf den Begriff brachte.<sup>850</sup> In Müllers einleitendem Text heisst es da: «Dilletantismus auf musikalischen

(aber auch allen anderen möglichen) Bereichen hat nichts mit Stillstand durch Nicht-Professionalität zu tun – ganz im Gegenteil – Entwicklung unter Einbeziehung aller möglichen und angeblich unmöglichen Bereiche, kann einen universellen Ausdruck finden, dem die Profis hilflos unterlegen sind. [...] Ernsthaftige Musiker, verbissen, stur und unfreiwillig komisch, können keine lustigen Geräusche erzeugen, denn um Unbekanntes zu finden, muss man Freude am Spielen haben, am lustvollen Spiel, das durchaus mit heftigen Schmerzen gepaart sein kann. Wer den Gedanken des Dilletantismus richtig verstanden hat, kann niemals ein ernsthafter Musiker werden, das wäre ja der Tod selbst.»<sup>851</sup> Die Betonung des Nicht-Professionellen und das Prinzip der künstlerischen Kollaboration lässt an Roth und die *Selten gehörte Musik* denken, und Müller erwähnt in seinem vor kurzem erschienenen Band *Subkultur Westberlin 1979–1989* nicht umsonst die Präsenz und die Aktivitäten von Oswald und Ingrid Wiener, Rühm, Brus und Roth in Berlin in den 1970er-Jahren wiederholt.<sup>852</sup>

**M. HALDEMANN** Inwiefern?

**G. KNAPSTEIN** Er schildert, welche Bedeutung das von Ingrid und Oswald Wiener zusammen mit Michel Würthle in Kreuzberg betriebene Restaurant Exil als Treffpunkt für die Künstlercommunity hatte und erwähnt den Anteil, den Roth, Brus und Hamilton an der Gestaltung des Restaurant hatten, in dem sie viele Abende und Nächte zubrachten.<sup>853</sup> Auf die Konzerte von *Selten gehörte Musik* in Berlin geht er aber nicht ausdrücklich ein, er hat sie selbst ja nicht erlebt.

**M. HALDEMANN** Ingrid Wiener hat hinsichtlich ihrer Musik-Projekte auf den Club SO36 in Kreuzberg hingewiesen, der 1978/79 vom Maler Kippenberger geführt wurde. Kippenberger ging es um die Verbindung von Punk, New Wave und Kunst. Es traten bei ihm daher auch musizierende Künstler auf. Und Oswald Wiener deutete im Gespräch mit uns die mögliche Vorreiterrolle von *Selten gehörte Musik* (und der Wiener Gruppe) für die Künstler-Musik im Allgemeinen an.<sup>854</sup>

**G. KNAPSTEIN** Ausserdem gibt es in Müllers Buch eine kurze Passage zu Roths Mitte der 1980er-Jahre in Berlin von Barbara Wien redaktionell betreuter *Zeitschrift für Alles*, die Roth 1987

mit der Nummer 10 und dem Eingeständnis, dass er gezwungen sei, «einmal mehr das Handtuch zu werfen», einstellte.<sup>855</sup>

**M. ROTH** In seiner Anthologie *Geniale Dilletanten* beschreibt Müller auch treffend das Verhältnis des Dilletanten zu seinem Instrument – eine Aussage, die ich weitgehend auf Roth und seine Mitmusiker beziehungsweise ihre «Selbstmusik» übertragen würde: «Geniale Dilletanten wollen und brauchen keine Gewalt über ihr Instrument, es beherrschen womöglich. Was sie anvisieren, ist lediglich, es kennenzulernen mit der Hoffnung, dass es selbst einmal von sich aus spricht, intensiv und konzentriert, dem Spieler zeigt, wer er ist. Sie selbst sind Medien im Dienst des Instruments, intensiv und konzentriert.»<sup>856</sup>

**M. HALDEMANN** Wobei Roth und seine Mitmusiker auch zu malträtierten «Medien» ihrer Instrumente wurden. Sie raufte regelrecht mit ihnen. Ich erinnere auch an die *Letzte Lesung*, wo er einen Text «beherrscht» und von einem andern «überwältigt» wird, und an sein «Zerstörungsprinzip» allgemein.

**G. KNAPSTEIN** Auch an der 2006 bei intermedium records herausgebrachten Radio-Hommage an Roth des Bayerischen Rundfunks war Wolfgang Müller massgeblich beteiligt: Er brachte unterschiedlichste Musiker in der Produktion *Das Dieter Roth Orchester spielt kleine wolken, typische scheisse und nie gehörte musik* zusammen.

**M. HALDEMANN** Was allerdings wieder recht konventionell, weil mit bestehenden Genres konform, tönt. Mir fehlt da das selten Gehörte!

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass ein Urahn der Genialen Dilletanten, die gegen den etablierten Musikbetrieb und die Erstarrung der Musik in Berlin rebellierten, ausgerechnet der – «dilettantisierende» (Nietzsche) – Opernkomponist Wagner ist.<sup>857</sup>

**G. KNAPSTEIN** Interessant ist auch die Frage, welche Spuren Roth in der isländischen Kunst- und Musikszene hinterlassen hat. Im Frühjahr 1978 «unterrichtete» er am Icelandic College of Arts & Crafts, sprich er trank exzessiv mit seinen Studenten und in seinem Studio Bali entstand das Album *Summer Music*, das 1979 in einer Auflage von 300 Stück produziert wurde. Kurz darauf wirkten die Studenten auch bei der Realisierung



Abb. 82 Hermann Nitsch, Uraufführung der 5. Sinfonie mit Studierenden der Kunstakademien Reykjavik und Frankfurt im Grossen Saal der Musik-Akademie Basel, 1980, Foto: Kurt Wyss

von Hermann Nitschs *ISLAND: eine sinfonie in 10 sätzen* mit, die ebenfalls Roth veröffentlichte. Später initiierte und finanzierte er Nitschs Tournee mit den isländischen Studenten und Studenten der Kunstakademie Frankfurt [↗Abb. 82]. Zu den Studenten gehörten u. a. Gudmundur Oddur Magnusson, heute Professor für Visuelle Kommunikation an der Iceland Academy of the Arts, und der Kameramann Ari Kristinsson, der mit Fridrik Thor Fririksson 1981/1982 den legendären Film *Rokk í Reykjavík* über die junge Post-Punk- und New Wave-Szene in Reykjavík drehte, in dem auch die Band Bruni BB zu sehen ist mit dem Musiker und Künstler Omar Stefansson, ebenfalls einer der Studenten. Ausserdem spielten in der Band Björn Roth und Eggert Einarsson, der später bei diversen Ausstellungsaufbauten von Dieter und Björn Roth mitwirkte.<sup>858</sup>

Und in der zeitgenössischen Kunst Islands trifft man – ohne dass es hier einen direkten Bezug zu Roth gäbe – etwa bei Egill Sæbjörnsson oder Ragnar Kjartansson auf eine Form der Performance zwischen bildender Kunst, Theater und Musik, die sich den Regeln des Virtuositums und des Perfektionismus widersetzt und stattdessen auf die Zusammenarbeit von Künstlern aus unterschiedlichen Sparten und das In-Gang-Setzen eines Prozesses setzt.

**M. HALDEMANN** In Ragnar Kjartanssons Videoinstallation *The Visitors* (2012) sieht und hört man in Simultanprojektionen verschiedene Musiker bei der Aufnahme eines Liedes [↗Abb. 83]. In



Abb. 83 Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, neun-Kanal HD Video, Farbe, Ton, loop: 00:64 min, 2012, Courtesy of the artist, Luhring Augustine, New York and i8 Gallery Reykjavik, Foto: Elisabet Davídsdóttir

getrennten Zimmern einer verlassenen alten Villa wiederholt jeder für sich dieselbe Melodie. Das melancholische «Fernoktett» erinnert mich an Roths *Fernquartett*.

**G. KNAPSTEIN** Ja, daran musste ich auch denken, wobei die Musiker in Kjartanssons Stück über Kopfhörer synchronisiert sind. – Zum anderen werden wir in Berlin einige Arbeiten zeigen, die hinsichtlich bestimmter Fragestellungen und Ansätze mit Roths Musikprojekten in Verbindung gebracht werden können, wobei es dabei darum gehen wird, nicht nur auf die Verwandtschaften, sondern auch auf die Differenzen hinzuweisen. Hier denke ich an die Arbeit *School of Velocity* (1993) von Rodney Graham, die sich in der Sammlung der Nationalgalerie befindet [↗Abb. 84]. Der kanadische Konzeptkünstler greift in dieser Arbeit kompositorisch in eine Partitur von Carl Czerny ein, indem er nach einem bestimmten Prinzip stets länger werdende Pausen einfügt. Eine auf die Steigerung der Fingerfertigkeit und Schnelligkeit des Pianisten abzielende Partitur wird auf diese Weise zu einem Exerzitium der Verlangsamung. Im Ausstellungsraum sind die insgesamt 1443 Notenblätter der Graham'schen Partitur gerahmt an der Wand zu sehen, während ein Disklavier das insgesamt 24 Stunden dauernde Stück spielt. Ausserdem möchte ich gerne die Arbeit *Strings* (2010) von Annika Kahrs zeigen [↗Abb. 85], die nicht nur als Videoinstallation, sondern auch als Live-Aufführung vorgestellt werden kann: Die Künstlerin bringt die Aufführung eines Streichquartetts von Ludwig

**Wieso hier wieder Courtesy?**



Abb. 84 Rodney Graham, *School of Velocity*, 1993, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 2008 Schenkung der Friedrich Christian Flick Collection

van Beethoven dadurch aus dem Takt, dass die Musiker nach jedem Satz die Instrumente tauschen müssen. Durch diesen an sich minimalen Eingriff gerät das ganze Gefüge und Regelwerk der klassischen Musik aus den Fugen, und es ist höchst irritierend, diesem Prozess zuzuhören und zuzusehen. Diese Beispiele müssen hier genügen, um auf die Aktualität der Roth'schen Auseinandersetzung mit der musikalischen Überlieferung und der gängigen Aufführungspraxis hinzuweisen.

## Neue Selten gehörte Musik

**M. HALDEMANN** Dann wenden wir uns doch an den Musiker und Klangkünstler Walter Fähndrich, der die weiteren Konzerte *Selten gehörte Musik* mit Christian Ludwig Attersee, Hermann Nitsch, Gerhard Rühm und Oswald Wiener am 5. und 6. November 2014 in Zug und Basel vorbereitet hat.

Walter, bist Du Dieter Roth einmal persönlich begegnet? Wie erlebst Du die Begegnung mit seiner Kunst?

**WALTER FÄHNDRICH** Ich bin Dieter Roth nie persönlich begegnet, habe aber vieles von dem, was er machte, schon zu seinen Lebzeiten aufmerksam wahrgenommen.

Da meine ersten Begegnungen mit Werken und Aktionen von Roth in einer Phase geschahen, als ich noch sehr jung und in künstlerischer und kunstperzeptiver Hinsicht nicht gefestigt und somit vor allem auf der Suche war, hatten mich diese Begegnungen vorerst ziemlich verunsichert und verwirrt. Erst nach und nach habe ich gelernt, zu ahnen und später (vermutlich) zu verstehen, was für Ausein-



Abb. 85 Annika Kahrs, *Strings* (Filmstill), 2010, HDV-Film, Farbe, Ton, 8.20 min

andersetzungen und Haltungen diesen Werken zugrunde liegen könnten; was dessen Botschaften sein könnten. Noch etwas länger dauerte es, bis ich bereit und in der Lage war, mich ernsthaft

auch für seine Art des Musikmachens zu interessieren und die in seinen musikalischen Aktionen manifest werdende Haltung zu verstehen und zu akzeptieren.

Die Auseinandersetzung mit Roths Arbeiten half mir beim Prozess des Freierwerdens und des Findens der eigenen Position.

**M. ROTH** Was Du beschreibst, deckt sich mit den Schilderungen von Rühm, der als professioneller Musiker sein Mitwirken an *Selten gehörte Musik* als «Sprung ins kalte Wasser»<sup>859</sup> beschrieb – wobei ich vermute, dass Rühm hier vor allem die Konzerte meint. Gleichzeitig habe aber sein eigenes Schaffen dadurch auch einen «Befreiungsakt»<sup>860</sup> erlebt, und es habe ihn animiert, mehr «gelten zu lassen», als noch in den 1950er-Jahren. Um nun konkret auf Dieter Roth und die Musik zu kommen: Wie würdest Du aufgrund Deiner Hörerlebnisse der Platten diese Art des Musikmachens charakterisieren, was fällt Dir da besonders ins Ohr?

**W. FÄHNDRICH** Sofort offensichtlich ist, dass die gespielten Instrumente nicht professionell bedient werden. Auch scheinen die von herkömmlicher Musik gewohnte gezielte Materialbehandlung und ein bautechnisches Bewusstsein zu fehlen.

Trotzdem übt die Musik auch über einen längeren Zeitraum eine eigentümliche Faszination aus. Die Musik ist und bleibt spannend und enthält eine grosse Informationsdichte; sie ist intensiv und konzentriert und vermittelt den Eindruck von organischer, selbstverständlicher Musikalität. Auf eine gewisse Weise ist sie häufig sogar schön.

Roths oft hörspielartige Musik macht trotz der über weite Strecken grundsätzlichen Unvorhersehbarkeit und der «unprofessionellen» Haltung jedoch keinen beliebigen Eindruck. Er scheint seine hochgradige Präsenz als Mensch in jedes Medium, das er verwendet, direkt transformieren zu können. Daraus resultiert ein hohes Mass an Verbindlichkeit und suggestiver Kraft.

**M. ROTH** Das Hörspielartige ist mir auch aufgefallen, es trifft wohl besonders für den 3. *Berliner Dichterworkshop*, die *TOTE RENNEN Lieder* (1976) und die *Radio Sonate* (1976) zu. Letztere entstand tatsächlich als Rundfunkproduktion, und Roth agiert dramaturgisch geradezu klassisch – eine Sisyphos-Allegorie wie aus einem existenzialistischen Drama. Wenn ich an die *Autofahrt*-Platte mit Björn Roth denke oder an die

*Autonom-Dialogische Thematik* mit Arnulf Rainer, dann grenzen diese sogar an Radio-Features, da hier Originaltöne konkreter Lebenswirklichkeit und künstlerischer Handlungen dokumentiert und zugleich zum audiophilen Ready-made «gepresst» werden.<sup>861</sup> Tatsächlich war Bill Furlong von Audio Arts bei einigen Werken Roths Produktionspartner (darunter *Harmonica Curse*). Diese eigentümliche Mischung von Werk und Dokumentation ist typisch für Roth, und sie erinnert natürlich auch an künstlerische Arbeiten wie die *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) von Robert Morris [→ Abb. 86].

**M. HALDEMANN** Mir gefällt der Begriff Hörspiel auch im wörtlichen Sinn: als Spiel mit dem Hören.

**M. ROTH** Nebst dem unüberhörbaren Dilettieren sind die meisten Platten auch geprägt von der Idee der Kollaboration. An Roths Seite wirkten künstlerische Grössen wie Rühm, Wiener, Brus oder Nitsch mit und prägten den musikalischen Verlauf und die Wirkungskraft dieser Musik ganz wesentlich, wenngleich individuell sehr unterschiedlich. Walter, als langjähriger Dozent hast Du ja viel Erfahrung im freien Improvisieren in Gruppen und pflegtest als Pädagoge jeweils mit Deinen Studierenden zusammenspielen, was wohl rückblickend eine stattliche Zahl an vorübergehenden Kollaborationspartnern ergibt. Und – für uns besonders wertvoll – Du bist schon quasi an Roths Stelle zusammen mit Wiener und Rühm aufgetreten und damit auch Teil von *Selten gehörte Musik* geworden. Kannst Du versuchen, von innen heraus zu beschreiben, welche kreativen Mechanismen denn in dieser Gruppe am Werk waren und wohl diese faszinierende Intensität bewirkten?

**W. FÄHNDRICH** Ganz kurz zum Zusammenspielen mit den Studenten: Während der letzten 10 bis 12 Jahre meines Unterrichts habe ich jeweils nicht mehr mitgespielt. Dies, weil mir zunehmend bewusst wurde, dass ich als Lehrer durch mein gleichzeitiges Agieren es den Studenten erschwert habe, ihre eigenen musikalischen Gedanken mit Bestimmtheit zu fassen und zu äussern.



Abb. 86 Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961, Seattle Art Museum

Zur Intensität: Die grosse Intensität rührt bei dieser Art Konzerte und mit diesen Akteuren einerseits von der grossen persönlichen und damit auch von der Bühnenpräsenz der beteiligten Leute her. Andererseits ist die Unvorhersehbarkeit des Geschehens – auch für die Ausführenden – ein grosser Energielieferant. Die Spannung steigt, wenn man nicht weiss, was noch kommen wird. Das gilt sowohl für die Leute auf der Bühne, wie für jene im Publikum. Unmittelbar Zeuge eines Musikentstehungsprozesses zu sein, ruft erhöhte Anteilnahme und Aufmerksamkeit auch beim Publikum hervor. Diese wird noch verstärkt durch die Art der ablaufenden Prozesse, die, obwohl deren Resultat Musik ist, sich nicht in erster Linie an gewohnter musikalischer Folgerichtigkeit orientieren. Das Ziel dieser Aktionen sind ja nicht abendfüllende, in sich geschlossene Musikwerke, sondern es sind vielmehr Hör- oder Horchangebote, die in der Regel keine bestimmte dramaturgische Richtung haben, die für alle Beteiligten voller Überraschungen sind und in denen man sich als Hörer ziemlich frei bewegen kann ...

**M. HALDEMANN** ... Hörspiele eben, wie du sagtest.

**W. FÄHNDRICH** Über das musikalische Operieren während eines Konzertes kann ich nur zu meinem eigenen etwas Präzises sagen: Bei den Konzerten in Zürich (Trio: Fähndrich, Rühm, Wiener) und im österreichischen Gmunden (Quartett: Fähndrich, Schmidt, Wiener, Winnewisser), die wir jeweils rigoros auf eine Stunde Dauer beschränkt hatten, plante ich im Vorfeld des Konzertes auf die Sekunde genau, wann ich mit welchem Material spielen werde, und wann und wie lange Pausen ich machen werde. Diesen Plan zog ich konsequent durch, egal was von aussen (von den andern Mitspielern) dazu kam. Von diesem Plan erzählte ich den andern natürlich nichts. Auch interessierte mich nicht, ob und, wenn ja, was für Pläne die Anderen hatten.

Beim Konzert im Millowitsch-Theater in Köln, wo 13 Leute auf der Bühne agierten (nebst Oswald Wiener auch seine Frau Ingrid, sein Sohn Adam, Valie Export, Friedrich Heubach und andere Musiker und Nichtmusiker, darunter auch Wolfgang Müller) und das von Alfred Biolek moderiert wurde, hatte ich frei improvisiert und mir nichts vorgenommen. Ebenso verfuhr Oswald; von andern wiederum hatte ich das Gefühl, dass sie sich vorbereitet hatten; so etwa Ingrid und Valie, die gemeinsam Gedicht-Texte rezitierten. Der «ehrwürdige» Theatersaal

war gestossen voll mit Publikum, und das Ganze wirkte ungeheuer grotesk. Der heute für das Theater verantwortliche Sohn von Willy Millowitsch, Peter, kollabierte vor Entsetzen fast und fand, dass wir das Erbe seines Vaters auf grässliche Weise entehrt hätten.

**M. HALDEMANN** Figurierten die genannten Konzerte unter dem Titel *Selten gehörte Musik*? Falls ja, warum?

**W. FÄHNDRICH** Diese Konzerte figurierten unter diesem Titel, weil wir sie als in dieser Tradition stehend verstanden haben.

**M. ROTH** Sprechen wir nun über die Rezeption von *Selten gehörte Musik*. Zwar sind auf den Aufnahmen des *Münchner*, des *Berliner* und des *Karlsruher Konzerts* (1975) vereinzelt ablehnende bis beschimpfende Publikumsreaktionen hörbar, doch wurden diese im letztgenannten Anlass beispielsweise durch bewusst provozierende Ansagen Wieners geschürt. Ansonsten verlaufen die Konzerte, gemessen an der Zeit, in der sie stattgefunden haben, überraschend skandal- und störungsfrei, was wohl nicht zuletzt auf ein mehrheitlich eingeweihtes Publikum zurückzuführen ist.<sup>862</sup> Das *Quadrupelkonzert* (1977) an der Musik-Akademie Basel brachte vor allem Direktor Friedhelm Döhl kurzfristig unter Rechtfertigungsdruck, und die wohlwollende Berichterstattung der *Basler Zeitung* führte zu einem geharnischten Leserbrief. Ansonsten nahm die Musikeite diesen Clown<sup>863</sup> wohl ähnlich oberflächlich pikiert zur Kenntnis, wie später eine breitere Öffentlichkeit Roths Auftritt als «Adipositas-Opfer» in der Fernsehsendung *Zischtigsclub*. Stattdessen kauften vor allem die «Kunstheinis»<sup>864</sup> die Platten und hörten sie sich wohl kaum an. Mich würde interessieren: Haben denn diese Konzerte und Platten trotzdem in der Improvisationsszene oder auch darüber hinaus eine bestimmte Wirkungsgeschichte entfaltet? Oder gibt es Deines Erachtens auf musikalischem Gebiet zumindest vergleichbare Ansätze oder Konzepte?

**W. FÄHNDRICH** Ich habe keine Kenntnis einer direkt auf das musikalische Wirken Roths zurückzuführenden Wirkung auf das «normale» Musikleben und -schaffen. Auch die Improvisationsszene hat Roths Wirken, nach meinem Kenntnisstand, kaum bewusst zur Kenntnis genommen. Ein Grund dafür liegt vermutlich darin, dass seine musikalischen Ausflüge von aussen

gesehen weitgehend als im Kontext der bildenden Kunst wahrgenommen wurden. Im Bereich der bildenden Kunst entstand ja seit den 1960er-Jahren eine vielfältige Performance-Szene, die nebst allen Spielformen von visuellen und Bewegungsaktionen auch musikalische Aktionen und Experimente umfasste. Gegen diese, nicht als professionell akzeptierte Musikszene gab es im Bereich der E-Musik eine eigentliche Abwehrhaltung. Man empfand diese Formen der musikalischen Betätigung, um eine Aussage von Carl Dahlhaus zu verwenden, als selbstgenügsames Tun. Allerdings gab es an einigen Orten (Darmstadt, Wien, Berlin, Amsterdam, London, New York u. a.) Leute, die sich für das, was in dieser Szene passierte, interessierten und die sehr wohl ahnten oder auch klar sahen, was sich hier tat und was für Potenzial in diesen ausserhalb des etablierten Musiklebens stattfindenden musikalischen Aktionen enthalten war. Insofern man das musikalische Wirken von Roth dieser Bewegung zuordnet, hat es vermutlich schon dazu beigetragen, gewisse Sichtweisen aufzuweichen und zu relativieren.

Zu Deiner letzten Frage: Vergleichbare Ansätze zu Roths musikalischem Wirken gab und gibt es im Bereich der Freien Improvisation schon in gewissem Sinn. Nach meiner Meinung lässt sich die Improvisationsszene ganz grob in zwei Bereiche aufteilen: in eine professionelle Szene, bei der das Trachten der Musiker in erster Linie auf in sich folgerichtige und kompositorisch möglichst überzeugende Musik gerichtet ist, bei der der Anspruch besteht, dass die musikalischen Resultate auch nach mehrmaligem Hören immer noch interessant bleiben und eine starke suggestive Kraft entfalten. Und andererseits eine, in der Zwischenzeit sehr stark gewachsene Szene, bei der das eigene Vergnügen der meist nicht professionell ausgebildeten Beteiligten im Vordergrund steht und bei der alle Intentionen sich im Moment der Aktion erfüllen. Roth gehört vom musikalisch-handwerklichen Gesichtspunkt aus gesehen der zweiten Gruppe an. Doch durch seine starke Präsenz und durch sein kritisches, auf grossem Wissen basierendes und mit starker Intuition gepaartes Bewusstsein werden seine musikalischen Werke zu Kunst.

**M. ROTH** Wiener hat uns auf zwei seiner Ansicht nach verwandte Projekte hingewiesen, die Portsmouth Sinfonia und die Nihilist Spasm Band. Beide stehen für ein dilettierendes Spielen mit musikalischen Schemata, was Wiener auch an *Selten gehörte Musik* besonders interessierte. Jenseits davon sehe ich



Abb. 87 Jean Dubuffet und Asger Jorn bei einer Aufnahme zu *Musique Phénoménale*, 1960/1961, Courtesy by Edizione Del Cavallino, Venedig

aber wenig Ähnlichkeiten, vielmehr sind die genannten Gruppierungen konzeptionell und in ihrer stilistischen Orientierung schnell einzuordnen, während mir immer wieder Björn Roths Diktum in den Sinn kommt, dass man die *Selten gehörte Musik* kaum erklären könne, ohne sie hörend erlebt zu haben.<sup>865</sup>

Dominik Steiger hat in unserem Interview Brion Gysin und Jean Dubuffet erwähnt. Gerade letzterer geht grundsätzlich von ähnlichen Voraussetzungen wie Roth aus, indem er bewusst das Nichtbeherrschen von Instrumenten kreativ nutzt und mit seinen Musikaufzeichnungen eine Form der Kollaboration mit seinem Malerfreund Asger Jorn festhalten möchte [Abb. 87]. Beim Hören fällt jedoch auf, wie konventionell hier auf eine Einheit des musikalischen Materials geachtet, wie sehr Musik als Inbegriff von kontinuierlichen Bewegungsabläufen und Fortspinnungen verstanden wird, während bei Roth Diskontinuität und Ephemierität zentrale Faktoren sind. In diesem Sinne unterscheidet sich die *Selten gehörte Musik* auch vom «Instant Composing» gewisser Improvisationsensembles wie das amerikanische New Music Ensemble, die britische Gruppe AMM oder die von Franco Evangelisti gegründete Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, die sich an der Neuen Musik orientierten (oder in gut informierter Opposition dazu) und sich mittels «kybernetischer Prozesse»<sup>866</sup> organisierten, geprägt von Aktionen und Reaktionen, von zuhörend-zuspielendem Interagieren. Da scheint mir in gewisser Hinsicht Luc Ferraris «anekdotische Kunst» Roth

Wieso hier wieder Courtesy?

fast näher zu stehen, besonders seine überbordende akustische Dokumentation und äusserst mediensensible Manipulation des vermeintlich Alltäglichen, oft verbunden mit einem inhärenten Selbstkommentar.<sup>867</sup>

Wiener hat in einem Vortrag über die *Selten gehörte Musik* (Köln, 1998) überdies Thomas Brinkmanns Techno-Platte mit dem wohl als Hommage zu verstehenden Titel *Totes Rennen*.<sup>868</sup> erwähnt. Über die Roth-Rezeption der Post-Punk-Band Die Tödliche Doris und die «Genialen Dilletanten» um Wolfgang Müller haben wir bereits gesprochen. Mayer hat uns berichtet, dass die Platten der *Selten gehörte Musik* bei den DJs der Londoner Clubszene<sup>869</sup> aktuell gefragt seien.

Wie beurteilst nun Du die künstlerische Aktualität von *Selten gehörte Musik*, worin zeichnet sich für Dich die aktuelle Bedeutung dieser Musikpraxis aus?

**W. FÄHNDRICH** Da ich über die heutige Perzeption der historischen *Selten gehörte Musik* – ausserhalb des Kreises der paar Unentwegten, die sich immer noch damit beschäftigen – nicht orientiert bin, kann ich zu deren Aktualität nichts sagen. Ob sie in der Geschichte von Musik und Kunst einen bleibenden Platz haben wird, kann ich ebenfalls nicht beurteilen, da wir zeitlich noch zu nah daran sind.

Was ich als hin und wieder Beteiligter jedoch sagen kann, ist, dass diese Musizierpraxis den Beteiligten ein wunderbares Feld bietet für musikalische Forschungsreisen und Entdeckungen vielfältiger Art. So zwingt sie zum Beispiel professionell ausgebildete Musiker dazu – vorausgesetzt, diese wollen mehr als «nur» sich vergnügen –, sich den eigenen Spiel- und Wahrnehmungsmechanismen (Klischees) zu stellen und dementsprechend Positionen zu beziehen und Konsequenzen daraus zu ziehen. Ob die Resultate für ein kritisches Publikum interessant sind, hängt dabei sehr von den Umständen ab: Wie bei vielen Musik- oder besser Musizier-Praktiken steht und fällt auch hier die Qualität des Dargebotenen mit den Leuten, die sich ihrer annehmen. Was diese für musikalische und künstlerische Fähigkeiten haben, ob sie etwas zu sagen haben, was so noch nicht gesagt wurde, ob die Art und Weise, wie sie agieren, originell, frisch und überraschend ist, entscheidet über Aktualität und Qualität der Aktion und deren Resultate.

Grundsätzlich möchte ich deshalb sagen: Genau so, wie auch tausend Jahre nach der Ablösung der einstimmigen

Musik durch die Mehrstimmigkeit einstimmiges Musizieren immer noch aktuell ist oder zumindest sein kann, ist es auch bei der Praxis von *Selten gehörte Musik*.

**M. ROTH** Das deckt sich mit Döhls Bilanz des *Quadrupelkonzerts* im Jahresbericht der Musik-Akademie Basel: «D. Roth, bekannt als Maler und Schriftsteller, ist noch unbefangen genug, «seine» Musik zu machen. [...] Musik im Entstehungsprozess quasi aus dem Nichts, aus dem Ungelernten, aus dem im Spielen Lernenden. Ein Stachel für den «professionellen» Musiker, der bestimmte Formen «gelernt» hat und zum Teil gleichzeitig verlernt hat, dass es musikalisches Leben auch ausserhalb dieser Formen geben mag. Zum Wesen des Experiments gehört, dass ein Gelingen nicht automatisch programmiert ist. Trotzdem muss die Musik-Akademie auch das Experiment wagen, wenn sie ihrem Auftrag und ihrer Verantwortung in der Stadt gerecht werden will.»<sup>870</sup>

Mich beschäftigt der Satz, Roth sei «noch unbefangen genug, «seine» Musik zu machen»: Hindert unsere Musikausbildung vielleicht junge Menschen, «unbefangen ihre Musik» zu machen? Jedenfalls wird heute in vielen Musikgenres ein persönliches Mitteilungsbedürfnis der Musiker kaum mehr spürbar. Warum nicht mal ein Spiel «nach Tageslaune, nach Zustand der einzelnen Künstler, betrunken oder nicht betrunken, versteckt, zärtlich oder aggressiv»<sup>871</sup> (Attersee) statt glatt polierte Interpretationen, die wie ab CD immergleich abgespult werden? Die Sehnsucht nach Persönlichem wird dagegen mit Sexappeal und Artist Talks befriedigt – letztlich Selbstinszenierungen statt «Selbstmusik» (Brus)! Wiener schreibt in *DIE VERBESSERUNG VON MITTELEUROPA*: «immer wenn sie mozart spielen bekomme ich sehnsucht nach little richard, nach einem kotelett, nach helga, nach irgendetwas; ach mozart, mozart ist ein inbegriff.»<sup>872</sup>

Wie Döhl erahne ich ein «musikalisches Leben ausserhalb dieser Formen» – eines, das erstaunlich vielfältig und innovativ ist: Wirklich überraschende und faszinierende Ideen entdeckte ich in den letzten fünf Jahren kaum mehr bei Festivalbesuchen oder als Jurymitglied, sondern auf YouTube. Roth und die *Selten gehörte Musik* haben viel von dieser Art kreativen Spielens, mal dilettierend, mal kollaborierend, vorweggenommen. Man kann nun natürlich an den Konservatorien nicht den «Dieter-Style»<sup>873</sup> lehren, und ich bin auch gespannt skeptisch, wie

der Isländische Musiker Davíð Þór Jónsson dereinst die *Radio Sonate* als Klavierperformance aufführen will<sup>874</sup> – das könnte schnell zu einer weiteren Attitüde verkommen. Aber die Beschäftigung mit dieser Musik ...

**M. HALDEMANN** ... und mit Kunst und Literatur und Film und Theater ...

**M. ROTH** ... animiert zu einer produktiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Nichtkönnen, zum mutigen Inkaufnehmen des ganz persönlichen Scheiterns, zum kreativen Spiel mit «Melancholie und Ironie»<sup>875</sup> (Roth) und letztlich zum Aneignen einer experimentellen, reflektierten und kritischen Haltung gegenüber dem Metier. Die *Selten gehörte Musik* und Roth im Besonderen finden im kritischen Spiel mit gestörten und brüchigen Ausdrucksmodi zu einer Kunst von erstaunlicher Kommunikabilität.

**M. HALDEMANN** Die produktive Auseinandersetzung hat unser E-Mail-Gespräch viel länger werden lassen, als ich am Anfang vor fünf Monaten erwartet hatte.

Auch in Bezug auf mein Metier, die bildende Kunst, kann ich Dir zustimmen. Bereits mit der Verbindung von visuellen und auditiven Elementen in einem Werk bringen uns Roth und seine Mitmusiker dazu, die Grenzen des eigenen Bereiches zu überwinden. Auch die Ohren beziehungsweise die Augen zu öffnen. Im Übrigen ist dieses Offensein für Ungewohntes nicht nur ein gutes Training gegen aufkommende Routine für Produzent und Rezipient. Ganz allgemein ist es ein Kennzeichen der Musik- und Kunstentwicklung der aufbrechenden Moderne. Was ich meine: Das Verlernen als kreatives Prinzip. Als Abweichung setzt das Verlernen einen Referenten voraus. Doch wird Gelerntes nicht nur verlernt. Auch Verlerntes wird bald wieder gelernt und muss neu verlernt werden. Ohne «Alttöner» gibt es also keinen «Neutöner», und jeder Neutöner wird bald zum Alttöner. Ein dialektischer Prozess als kreative Überlieferung der anderen Art. Musik- und Kunstgeschichte wären insofern individuell-kollektive Hör- und Sehspiele. Ganz unabhängig davon ob alt oder neu: «lebendige» Musik und Kunst sind in ihrer Präsenz letztlich immer: selten gehört und gesehen.

Das liegt nicht nur an der Kreativität des Autors, sondern hängt auch mit der Rezeption zusammen. Weil mehrere nie

dasselbe hören können und weil niemand dasselbe zweimal gleich hört. Weil das selten Gehörte laut Wiener abhängig vom «Versteher»<sup>876</sup> und dessen Hörperspektive ist. Auch weil dasselbe laut Rühm abhängig vom Kontext verschieden gehört wird und von der «Interpretationskapazität» des Hörers abhängt.<sup>877</sup> Für Björn Roth klingt der Begriff «Selten gehörte Musik» auch etwas «arrogant», da er ein exklusives Hörvermögen impliziert.<sup>878</sup>

**M. ROTH** Für Wiener ist es aber auch wieder «elementarer Musikunterricht»,<sup>879</sup> wie er im *Münchener Konzert* sagt, und als sich einer aus dem Publikum enerviert, antwortet er lapidar: «Bildende Künstler reden nicht, ist unser Motto». Roth kalauert daraufhin: «Redende Künstler bilden nicht» und sagt zum Protestler: «Ich würde Sie bitten, Ihre Schnauze zu halten!»<sup>880</sup>

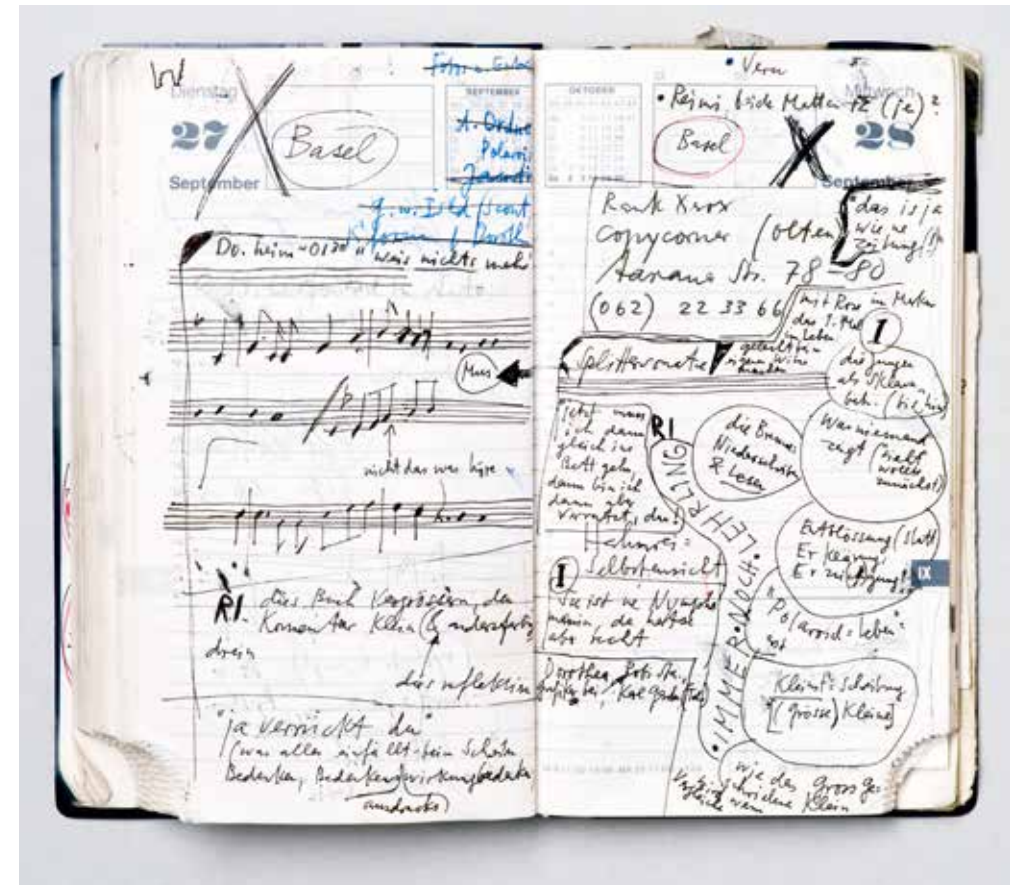
Alfred Zimmerlin, der als Nachfolger von Walter Fähndrich Dozent für Improvisation an der Hochschule für Musik Basel ist und sich aktuell in seiner Klasse intensiv mit unserem Thema auseinandersetzt, hat mir kürzlich geschrieben: «Dieter Roth und seine Mitstreiter der *Selten gehörte Musik* haben dafür gesorgt, dass extreme Situationen entstanden sind, in welchen sie von unerwarteten, neuen Qualitäten überrascht wurden. Die Situationen selber hatten viel mit dem Warten zu tun, mit einem Verstreichen-Lassen von Zeit. Dieses Warten hatte eine Qualität des Nicht-Erwartens, aus der heraus plötzlich das Unerwartete geschehen konnte.»<sup>881</sup>

Kaum erwarten können wir jedenfalls die zwei Konzerte mit *Selten gehörte Musik*, diesen November (2014), wo Du, Walter zusammen mit Rühm, Wiener, Nitsch und Attersee in Zug und an der Musik-Akademie Basel auftreten wirst.

**W. FÄHNDRICH** Was wir an diesen Konzerten machen werden, weiss ich natürlich nicht. Voraussehbar ist, dass kein musikalisches Werk im herkömmlichen Sinn entstehen wird, da vermutlich jeder von uns eigenen, mit den Anderen nicht besprochenen oder gar geprobtten Ideen, Reaktionen oder auch Plänen folgen wird. Ich nehme deshalb an, dass sich so etwas wie eine radikale Polyphonie ergeben wird; das heisst ein Geflecht aus unterschiedlichsten Klängen, Materialien, Dichten, Strukturen, Gestalten, (Spannungs-)Bögen, Ästhetiken und so fort.

Dieses Geflecht wird, wie gesagt, nicht ein Werk, sondern vielmehr ein Hörangebot, in gewissem Sinn auch ein vieldimensionales «musikalisches Raumangebot» sein, in dem die

Zuhörer sich bewegen können und sich selber die für sie interessanten musikalischen Zusammenhänge und Abläufe bauen können und dies auch müssen. Müssen, weil das Dargebotene (hoffentlich) keinen bekannten «musikalisch sinnvollen» Intentionen folgen wird und damit sowohl im Einzelnen als auch im Ganzen nicht vorhersehbar sein wird. Diese Art von Musik hat es an sich, dass man sich als Zuhörer, und natürlich auch als mitspielender Akteur, immer wieder in unvorhersehbaren Situationen findet und aus diesen auch wieder hinausgeworfen wird. Jeder einzelne Hörer (Hörcher!) wird dadurch dauernd aufgefordert, sich mit seinen Wahrnehmungsmechanismen und mit seinen klisierten Erwartungen – die jeder von uns hat und die zum Teil erworben, zu einem grossen Teil aber archetypisch sind – auseinanderzusetzen. Ich hoffe, dass unser Vorhaben, «selten gehörte» Musik zu produzieren, in der Hinsicht gelingen wird, dass sich der für Ungewohntes offene Hörer wird vergnügen können.





**A Diary** (Filmstills) 1982

Super-8-Filmaufnahmen, Ton,  
collection [mac] musée d'art contemporain de Marseille



Die Filmstills zeigen: Die Schallplattensammlung des Künstlers in seinem Stuttgarter Atelier; Dieter Roth beim Verpacken von Hermann Nitschs 6-teiligen LP *ISLAND: eine sinfonie in 10 sätzen*; Dieter Roth am Klavier beim Spielen des *Tonalfabets*



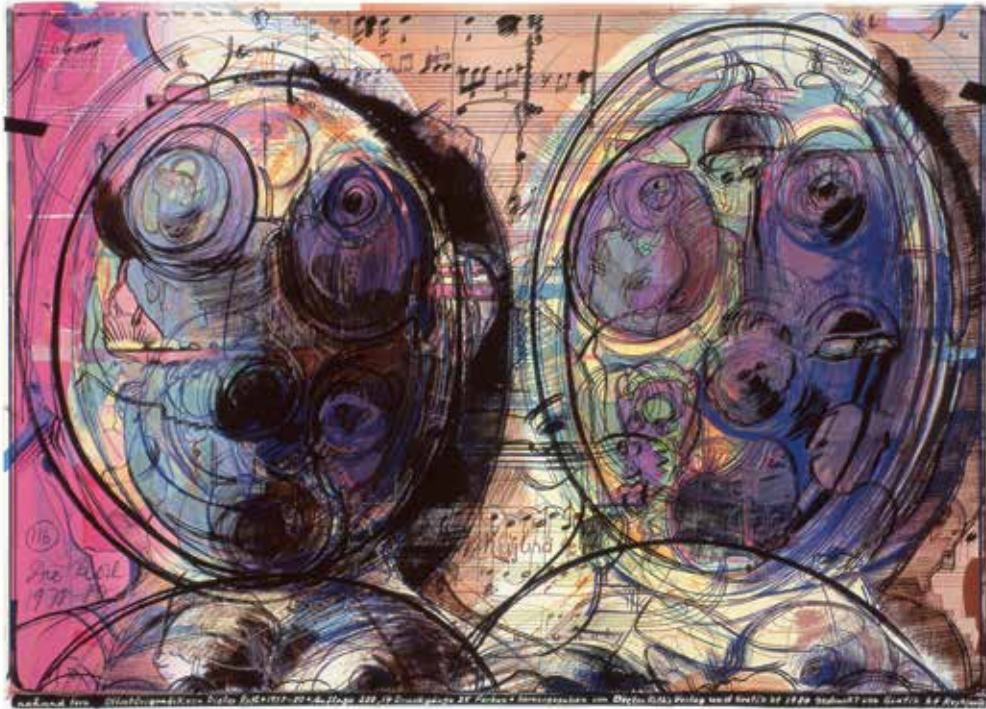
*Selten gehörte Musik. Das Karlsruher Konzert, Akademie der bildenden Künste Karlsruhe, 29. Oktober 1975, Dieter Roth Estate*



**Relief mit zwei Trompeten 1962-1992**

Acryl, Öl, Leim, Farbtuben, 2 Trompeten, Nebelhörner, Schokoladenbüsten u. a. auf Holz und Karton, Zinkwanne, oberer Teil: 150 × 115 × 60 cm, unterer Teil: 132 × 130 × 42 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg

**im Werkverzeichnis:  
«Relief mit 2 Trompeten»  
und «1962-1992/93»  
(im Gespräch aber auch  
immer ausgeschrieben:  
«zwei»)**



**Nah und fern** 1978/1980

Offsetdruck, überarbeitet, auf Karton, 46 × 64 cm,  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

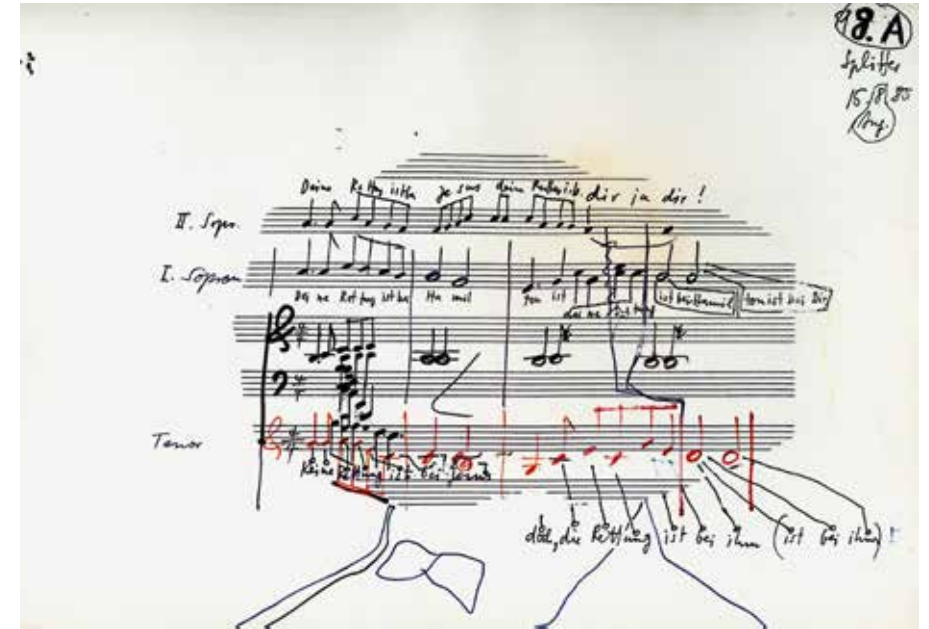


Arbeits-tisch des Künstlers mit Materialien  
für die Collage *Spaltersonate*

Dieter Roth Estate, Foto: Dieter Roth



**Splittersonate** (Splitter Nr. 64 und 86) 1976–1994  
115 Blatt, Collage, Dieter Roth Estate



**Splittersonate** (Splitter Nr. 98A und 99) 1976–1994  
115 Blatt, Collage, Dieter Roth Estate



Ausstellung *tableau, objets musicaux* in der Galerie Bama, Paris 1982. Neben *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* sind *Bar 3* und *Triptychon* zu sehen



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



Dieter Roth und Besucher an der *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* während der Ausstellung *Ladenhüter aus d. Jahren 1965–1983*, Galerie Onnasch, Berlin, 18. Februar 1983

Foto: Juergen Junker-Roesch



Dieter Roth mit Björn Roth

**Chicago Wandbild / Chicago Wall. Hommage to Ira and Glorve Wool** 1977–1984

32 Kassettenrecorder, Tonbänder (Master-KMB), Lautsprecher, 7 Teile auf Leinwand und 5 Teile auf Karton, Lautsprecher, elektrische Installation und 2 Ringordner, 230 × 598 × 18 cm, Eigentum des Kunstmuseum Bern und der Schweizerischen Eidgenossenschaft / Bundesamt für Kultur Bern



**Tonbild** 1975–1998

Werkzeuge, Mal-, Druck- und Zeichenutensilien, Leim, Acryl, Öl, Aquarell, Gebäck, Polaroidfotografien, Lampe, Kassettensrecorder, Lautsprecher, Alltagsgegenstände u. a. m. auf Holz, z. T. unter Acrylglas, 120 × 105 × 20 cm, Collection Walker Art Center, Minneapolis, I. B. Walker Acquisition Fund, 1995



Dieter Roth mit Björn Roth

**Keller-Duo** 1980–1989

Kisten mit Klappdeckeln, Trinkutensilien, Audiokassetten, Radiogeräten, Aufnahmegeräten, Lautsprechern, Öl, Acryl, Marker, Elektro-Klaviere, Violine, Kabel u. a. m., 200 × 240 × 60 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg



**Stummes Relief / Silent Relief** 1984–1988

Zerbrochene Violine, Leim, Acrylfarbe, Marker, Malutensilien, Sperrholz, Zeichenutensilien, Abfall, in Geigenkoffer in Plexiglaskasten, 54 × 61 × 14 cm, Sammlung Aldo Frei



**Stummes Relief** 1986–1988

Handorgeln, Malutensilien, Werkzeug, Zitronen, Polaroid-fotografien, Glas, Acryldispersion, Lack, Klebstoffe u. a. m. auf Schichtholzplatte, 118.5 × 121 × 28 cm, Kunstmuseum Stuttgart



wieso mit  
Klammern?

Dieter Roth (mit Björn Roth und Eggert Einarsson)  
**Grosse Tischruine** 1978–1998

Installation mit Alltags- und Einrichtungsgegenständen, Malutensilien, Instrumenten und Audioaufnahme- und Abspielgeräten u. a. m., Installationsansicht der Ausstellung *Dieter Roth, Martin Kippenberger*, Hauser & Wirth Coppermill, London, England (2006), Dieter Roth Estate



**Bild mit Geländer** 1989-1992

Mischtechnik, 218 × 150 × 50 cm, Sammlung Anliker, Emmenbrücke



Dieter Roth mit Björn Roth und Karl Roth

**Gebälde** 1987-1993

Kassetten, Radio- und Kassettengeräte, Lautsprecher, Blasinstrumente, Fotos, Spielzeug, Alltagsgegenstände, Polaroidkamera und Malutensilien, 220 × 272 cm, Sammlung Anliker, Emmenbrücke



Dieter Roth mit Björn Roth  
**Ringgebilde** 1986–1993

Kassettenrekorder, Videoabspielgeräte, Monitore, Musikinstrumente, Haushaltsgeräte, Lebensmittel, Farben, Malutensilien, in Stahlringen, 330 × 330 cm, Schaulager, Münchenstein, Emanuel Hoffmann-Stiftung

**Bar 1 (lautloses Bild mit Bar)** 1983–1997

Audiokassetten, Radio- und Kassettengeräte, Lautsprecher, Videokamera, Blasinstrumente, Alltagsgegenstände, Malutensilien, Gläser, Flaschen u. a. m., Öl und Acryl auf Holz und Leinwand, 325 × 335 × 120 cm., Maria És Walter Schnepel Kulturális Alapítvány, Budapest / Weserburg - Museum für moderne Kunst, Bremen





Ausstellung Dieter Roth & Björn Roth, *Bilder, Apparate, Bücher, Schallplatten, Filme*, Wiener Secession, 1995, (Linke Seite: Ausschnitt mit Gartenskulptur)

Foto: Margherita Spiluttini



Dieter Roth mit Björn Roth  
**Bar 2** 1983–1997

Installation mit Blasinstrumenten, Keyboard, Alltagsgegenständen, Lautsprechern, Radio, PC, Schanztisch, Malutensilien, Gläsern, Flaschen sowie mit Radio, Audiokassetten, Kassettengeräten, Videomonitoren, u. a. m., Dimensionen variabel, ca. 300 × 600 × 200 cm, Privatsammlung





**Solo Szenen** (Filmstills) 1997–1998  
Video, Ton



Nächste Doppelseite:  
Dieter Roths Atelier Bali in Mosfellsveit, Island





Notiz- und Tagebuch 1986  
20 × 11 × 3 cm, Dieter Roth Estate

## Anmerkungen

### Abkürzungen:

GI = Dieter Roth. Gesammelte Interviews, hrsg. von Barbara Wien, London 2002.  
 GW = Gesammelte Werke.  
 SGG = Selten gehörte Gespräche. Videointerviews mit Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hansjörg Mayer, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Björn Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener mit Time-Code (TC) Angaben.

### Erste Schleife

- Gerhard Rühm, «von der «wiener gruppe» zum berliner kreis. texte, aktionen, grenzüberschreitungen», in: *Miteinander Zueinander Gegeneinander. Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre*, hrsg. von Otto Breicha und Hubert Klocker, Klagenfurt 1992, S. 13–48; Gerhard Rühm, «Einige Daten zu «Selten gehörte Musik», in: *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, Catalogue Raisonné, hrsg. von Dieter Roth Foundation und Dirk Dobke, mit Texten von D. Dobke, F. Döhl, E. Jud, T. Kellein, T. Maka, S. Ripplinger, G. Rühm und B. Walter, mit CD mit Musikbeispielen Dieter Roths (dt./engl. Fassung), London 2004, S. 83–85; Friedhelm Döhl, «Dieter Roth und die Musik», in: ebd., S. 79–82; Florian Neuner, *Selten gehörte Musik – Dilettantismus als Provokation: Dieter Roth*, Sendung auf Deutschlandradio Kultur, Ausstrahlung 11.12.2007.
- Björn Roth, der seit den späten 1970er-Jahren mit dem Vater eng zusammenarbeitete und mit ihm als Koautor viele Werke realisierte, durfte sich an dieser Arbeit nicht beteiligen. (Björn Roth im Gespräch mit dem Verf. am 3.12.2013 in Basel.)
- Sowohl der Karlsruher wie der Hamburger Mitschnitt liegen im Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- Ein Konzertzuschnitt wurde im Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate gefunden, ein Remix desselben Materials bei Björn Roth in Álafoss (IS) (ebenfalls Dieter Roth Estate).
- GI 1976/79: «Dieter Roth INTERVIEW von Irmelin Lebeer-Hossmann», in: *Gesammelte Interviews (GI)*, hrsg. von Barbara Wien, London 2002, S. 115.
- David E. Wellbery, «Stimmung», in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 705.
- Vgl. Oswald Wiener: «Wozu überhaupt Kunst?», in: ders., *Literarische Aufsätze*, Wien 1998. Wiener definiert auf S. 37 «Stimmung» als Überordnung zu «Begriff».
- TOTE RENNEN Lieder*, Plattenseite 2, Beginn.
- Rühm 2004 (wie Anm. 1), S. 83. Die Tonaufnahmen des 3. Berliner Dichterworkshops (Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener) wurden als LP bei edition hansjörg mayer verlegt; vgl. auch *Selten gehörte Gespräche* (im Folgenden SGG), Videointerviews mit Christian Ludwig Attersee, Wien, 27.9.2012, Günter Brus, Graz, 1.10.2012, Hansjörg Mayer, London, 18.1.2012, Hermann Nitsch, Mistelbach bei Wien, 20.2.2013, Arnulf Rainer, Wien, 28.9.2012, Björn Roth, Mosfellsbær (IS), 26.6.2013, Gerhard Rühm, Köln, 11.9.2013, Dominik Steiger, Wien, 27.9.2012, Oswald und Ingrid Wiener, Wien, 26.9.2012, hrsg. von Kunsthaus Zug, Edizioni Periferia, Hochschule für Musik Basel/FHNW, die Interviews führten: M. Haldermann, F. und G. Paravicini, M. Roth, Assistenz: J. Bruggmann, Kamera: A. Aufdermauer und K. Wegmüller, Produktion: videocompany.ch, 2014. Die Interviews stehen zum Download bereit unter [www.dieterrothmusic.ch](http://www.dieterrothmusic.ch); hier: SGG, Attersee, 00:28:30.
- Z. B. *Romentalquartett, R adio Sonata, Abschöpfsymphonie*; vgl. auch Wolfgang Müller (Hrsg.), *Geniale Dilettanten*, Berlin 1982, S. 45–49.
- GI 1989: Hans-Joachim Müller, «Die Wolke innen, die Wolke außen. Ein Gespräch mit Dieter Roth», in: Wien 2002, S. 420.

- 12 Oswald Wiener in: *Dieter Roth. Frühe Schriften und typische Scheisse. Ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener*, Darmstadt/Neuwied 1973, 1975 vorm einstampfen bewahrt und in zusatzumschlag hrsg. von edition hansjörg mayer, Stuttgart u. a. 1975, unpag., ca. S. 5.
- 13 Vgl. SGG, Mayer, 01:58:50.
- 14 Dirk Dobke, *Dieter Roth – frühe Objekte und Materialbilder: 1960–1975*, erg. u. komm. von Dieter Roth, Bd. 1: *Melancholischer Nippes*, Köln 2002, S. 8.
- 15 Andreas Brenner, Matthias Haldemann, Michel Roth, «Ut pictura musica. Ein interdisziplinäres Gespräch», in: *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch*, hrsg. von Matthias Haldemann, in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Luzern, Kunsthaus Zug, Ostfildern 2006, S. 22–295.
- 16 GI 1988: «Der da in mir drinnen». Ein Hörbild zur Person des Malers, Zeichners, Schriftstellers und Kunstmaschinisten Dieter Roth», Dieter Roth im Interviews mit Hannes Doblhofer, in: Wien 2002, S. 402, 404; GI 1995a: «Ich zeige einfach, dass ich will und nicht kann!» Peter Nesweda sprach mit Dieter Roth anlässlich seiner gemeinsam mit seinem Sohn Björn konzipierten Ausstellung in der Wiener Secession (10.2.–19.3.1995)», in: Wien 2002, S. 460; GI 1998c: «Gespräch Patrick Frey – Dieter Roth. Teil 1–9, 18./19.5., 25. und 28.5.1998, Restaurant Limmthof/Restaurant Mühlethal, Zürich», in: Wien 2002, S. 545 f.
- 17 GI 1981a: «Dieter Roth. Antworten [sic!] auf Fragen von Kees Broos», in: Wien 2002, S. 247.
- 18 GI 1985a: «Ein langes Interview mit Dieter Roth. Mit und von Dieter Schwarz (1., 2. und 3. Teil) und die Fortsetzung in Basel am 20.5.1985», in: Wien 2002, S. 337.
- 19 GI 1981b: «Dieter Roth/Peter Killer. Klagelieder über nichterhörte Klagelieder», in: Wien 2002, S. 254.
- 20 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 131. Vgl. auch: SGG, Björn Roth, 00:17:30.
- 21 Vgl. SGG, Attersee, 00:24:40.
- 22 SGG, Wiener, 03:03:00.
- 23 Dieter Schwarz, *Auf der Bogen Bahn. Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth*, Zürich 1981, S. 139, bzw. Abb. 24.
- 24 Ebd., S. 138 f.
- 25 Vgl. das Blatt von Rainer und Roth mit der Aufschrift «Hier Distans mit Abstand auf beiden Seiten», abgedruckt in: Robert Fleck, *Rainer Roth Hier Distans. Arnulf Rainer, Dieter Roth & die Wiener Künstlerbohème der Siebziger*, Hamburg 2008, S. 25.
- 26 Zur Ungeschicklichkeit vgl. SGG, Rainer, 00:36:40.
- 27 Gerhard Rühm, zit. n. Peter Weibel (Hrsg.), *die wiener gruppe. the vienna group. a moment of modernity 1954–1960. friedrich achleitner, h. c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener*, Wien/New York 1997, S. 635. Rühm bezieht seine Aussage auf die Wiener Gruppe, nicht auf Roth.
- 28 Ebd.
- 29 Zit. n. Dieter Roth, *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 12 (Copley Buch): *erweiterte version des bei der copley foundation chicago 1965 erschienenen buches*, Stuttgart/London/Reykjavik 1974, unpag.
- 30 Nachgedruckt in: Dieter Roth, *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 1: *2 Bilderbücher, versionen der im forlag ed reykjavik 1957 erschienenen bücher*, Stuttgart u. a. 1976.
- 31 In zwei Versionen rekonstruiert und veröffentlicht in: Dieter Roth, *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 8: *2 books. Rekonstruktion zweier varianten (A und B) des mappenwerkes von 1958–1961*, Stuttgart u. a. 1976.
- 32 Auch veröffentlicht als GW, Bd. 12 (wie Anm. 29).
- 33 In einer erweiterten Version erschienen als *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 16: *MUNDUNCULUM, leicht korrigierte und erweiterte version des bei dumont schauberg köln 1967 erschienenen buches*, Stuttgart u. a. 1975.
- 34 Vgl. Dieter Roth Foundation/Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth, Bücher + Editionen*, Catalogue Raisonné, mit Texten von D. Dobke, F. Döhl, E. Jud, T. Kellein, T. Maka, S. Ripplinger, G. Rühm und B. Walter, mit CD mit Musikbeispielen Dieter Roths (dt./engl. Fassung), London 2004, S. 185.
- 35 Vgl. Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 112 ff.

- 36 Roths Bücher erinnern deshalb stark an Stéphane Mallarmés Konzept «LE LIVRE, INSTRUMENT SPIRITUEL», in: ders., *QUANT AU LIVRE*, Bordeaux 2010, S. 16–20.
- 37 Überliefert durch Ira G. Wool, zit. n. Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth in America*, London 2004, S. 130. Eine Variante dieser Anekdote findet sich im selben Band auf S. 81, dort erzählt von Dadi Wirz.
- 38 Besonders in der *Novembersymphonie*, im *Romenthalquartett* und in *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2*.
- 39 Vgl. SGG, Mayer, 01:53:30.
- 40 *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2*, erste Plattenseite
- 41 Vgl. entsprechende Konzepte des belgischen Künstlers Francis Alÿs.
- 42 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 116.
- 43 Vgl. SGG, Wiener, 00:40:50.
- 44 Oswald Wiener in: Roth 1975 (1973) (wie Anm. 12), unpag.
- 45 Brief von Karl-Ulrich und Vera Roth an Dieter Roth vom 21.8.1975, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 46 GI 1979 (wie Anm. 5), S. 131.
- 47 GI 1982: «Ursula Perucchi-Petri, Zu der Druckgraphik von Dieter Roth. Ein Interview mit dem Künstler», in: Wien 2002, S. 259.
- 48 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 96.
- 49 Zit. n. Daniel Spoerri in: *Dieter Roth Puzzle*, R.: Hilmar Oddsson, IS 2008, TC: 00:29:45.
- 50 Barbara Wien, «Biografie Dieter Roth», in: *Dieter Roth. Die Bibliothek*, hrsg. von Johannes Gachnang in Zusammenarbeit mit Peter Erismann und Janine Perret Sgualdo, Centre Dürrenmatt, Neuchâtel/Bern 2003, S. 139. GI 1981a (wie Anm. 17), S. 248.
- 51 «Plakate zur Wanderausstellung Dieter Roth, Grafik und Bücher, Stuttgart 1972», in: Dieter Roth Foundation/Dirk Dobke (Hrsg.) 2004 (wie Anm. 34), S. 56 f.
- 52 Früher hatte er sich bei einem Fluxus-Abend um 1963 in New York mit einer kurzen Szene beteiligt, indem er auf der Bühne zeichnete und dann mit Daniel Spoerri darüber sprach. GI 1979 (wie Anm. 5), S. 94.
- 53 GI 1986a: «Das Grosse Interview. Herr Roth, was sehen Sie, wenn Sie in den Spiegel schauen? Robert Naef sprach mit dem Mann, der im «Ziischtingsclub» die Schweizer Fernsehzuschauer so schockierte», in: Wien 2002, S. 386.
- 54 Vgl. die beiden Assemblagen *Gebläse* (1987–1993) und *Keller-Duo* (1980–1989).
- 55 GI 1998b: «Dieter Roth im Gespräch mit Felicitas Thun, Basel Februar 1998», in: Wien 2002, S. 470.
- 56 Dieter Roth spielt Klavier (Film 10:00:09:12–00:12:14; Film 29:00:32:00–00:34:22; Film 32:00:12:40–00:13:23 und 00:14:44–00:15:46). Er sortiert die Schallplatten von Hermann Nitsch – *ISLAND: eine sinfonie in 10 sätzen* (Film 12:00:12:10–00:15:11). Mehrere Aufnahmen zeigen Roth pfeifend oder Musik hörend.
- 57 GI 1987a: «Dieter Roth/Kees Broos. A talk with Dieter Roth in Basel», in: Wien 2002, S. 399.
- 58 Vgl. SGG, Mayer, 02:46:20.
- 59 GI 1981b (wie Anm. 19), S. 254.
- 60 Arnulf Rainer und Dieter Roth, *Attrappentappen*, Performance in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 2.2.1979, 180 Minuten, Farbe, hrsg. von Karlheinz und Renate Hein/P.A.P. Kunstagentur, München 1979.
- 61 Vgl. SGG, Mayer, 00:58:35.
- 62 In seiner Bibliothek im Haus in Hellnar (IS) befinden sich mehrere Bücher über den Komiker.
- 63 Vgl. GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 115; ebenso SGG, Rühm, 01:15:40 und SGG, Brus, 00:18:20.
- 64 Vgl. Wiener 1998 (wie Anm. 7), S. 113–138.
- 65 Ebd., S. 135 f.
- 66 Vgl. *Romenthalquartett*, Schallplatten-seite 5.
- 67 SGG, Björn Roth, 00:43:00; Edith Jud, *Filme und Videos*, in: Dieter Roth Foundation/Dirk Dobke (Hrsg.) 2004 (wie Anm. 34), S. 125.
- 68 Dirk Dobke erinnert sich, dass Roth bei der Aufnahme einer gemeinsamen Besprechung im Hamburger Studio mit der Bemerkung, es ginge um *Solo Szenen*, eine Kartonschachtel vor ihn schob, um ihn zu verbergen (Im Gespräch mit dem Verf. am 5.11.2013 in der Ausstellung *Dieter Roth/Björn Roth – Islands* im Hangar Bicocca, Mailand).

- 69 Dobke 2002 (wie Anm. 14).
- 70 Die Videoaufnahmen vom Atelier in der St. Johann Vorstadt vom 15.12.1997, Nr. 1; 31.12.1997, Nr. 1; 2./3.1.1998. Dirk Dobke hat seine Dissertation in den Aufnahmen identifiziert. (Im Gespräch mit dem Verf. am 5.11.2013 in der Ausstellung *Dieter Roth / Björn Roth – Islands* im Hangar Bicocca, Mailand.)
- 71 Oswald Wiener in: Roth 1975 ('1973) (wie Anm. 12), unpag.
- 72 SGG, Wiener, 02:26:10. Vgl. dazu auch: SGG, Björn Roth, 02:06:10.
- 73 Ina Conzen, *Dieter Roth: Die Haut der Welt*, Sohm Dossier 2, Köln 2000, S. 171.
- 74 Vgl. SGG, Mayer, 01:24:30; vgl. ebenfalls: GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 100 und GI 1981c: «Mechthild Rausch/Dieter Roth. Interview (1981)», in: Wien 2002, S. 266. Ebenso: Theodora Vischer und Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Baden 2003, S. 134 f.
- 75 Vgl. GI 1981c (wie Anm. 74), S. 266–283.
- 76 Gerald Hartung, «Die Sprache», in: *Die Gesellschaft. Neue Folge*, Bd. 7: Fritz Mauthner, Gerald Hartung, *Die Sprache*, hrsg. von Martin Buber, Hans Diefenbacher, Marburg 2012, S. 141 ff., 161. Das Zitat bezieht sich auf die Sprachkritik Fritz Mauthners.
- 77 Ebd., S. 184.
- 78 Oswald Wiener in: Roth 1975 ('1973) (wie Anm. 12), unpag.
- 79 Schwarz 1981 (wie Anm. 23), S. 23.
- 80 Die erste Kommentarebene ist in der *Symphonie 1*, die zweite Ebene in der *Symphonie 1A* zu hören.
- 81 *Novembersymphonie, Symphonie 1A*, 4. Satz, Schallplatte Seite 2.
- 82 Am 26.9.2012 im Rahmen der SGG geäußert, nicht auf Video dokumentiert.
- 83 Oswald Wiener in: Roth 1975 ('1973) (wie Anm. 12), unpag.
- 84 Zit. n. Schwarz 1981 (wie Anm. 23), S. 140.
- 85 Vgl. Benjamin Meyer-Krahmer, *Aporien des Selbst. Selbstbeobachtung als künstlerischer Schaffensprozess bei Dieter Roth, ausgehend von Mundunculum*, Diss. FU Berlin 2006, S. 146 ff.
- 86 Andy Warhol, *Thirty Are Better Than One*, 1963, Privatsammlung.
- 87 Attersee bezeichnet Roth als «grossen Verehrer der österreichischen Sprachkünstler», in: SGG, Attersee, 12:55.
- 88 In einem Gespräch von Dominik Steiger mit dem Verf. in Wien am 29.11.2011. Vgl. Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 Bde., 1901–1902 (Neuaufgabe Frankfurt am Main u. a. 1982); ders., *Wörterbuch der Philosophie – Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 2 Bde., München u. a. 1910–11 (Nachdruck Wien u. a. 1997).
- 89 Vgl. Oswald Wiener, *DIE VERBESERUNG VON MITTELEUROPA, ROMAN*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. CXXXVIII, bzw. die «zwei studien über das sitzen»; ebd., S. CXV–CXXXIII.
- 90 Vgl. Weibel (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 27), S. 779.
- 91 Oswald Wiener in: Roth 1975 ('1973) (wie Anm. 12), unpag.
- 92 Ebd.
- 93 Zit. n. Arnulf Rainer, «DUETTE, DUELLE USW», wiederabgedruckt in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 1), S. 81–84, hier S. 81. Ursprünglich abgedruckt in: *Roth & Rainer. Misch- und Trennkunst*, Ausst. Kat. Kulturhaus der Stadt Graz, Graz 1976.
- 94 Gerhard Rühm, «vortrag/Symposium «zweifel an der sprache»», abgedruckt in: Gerhard Rühm, *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze*, Berlin 2008, S. 76. Rühm bezieht sich hier nicht direkt auf Roth.
- 95 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 113. Hier sei darauf hingewiesen, dass dies auch im Schaffen Rühms eine zentrale Rolle spielt, etwa in *Das Leben Chopins* (1981–1982).
- 96 GI 1998c: «Gespräch mit Dieter Roth am 15.5.1998. Das Gespräch führten Peter P. Schneider und Simon Maurer», in: Wien 2002, S. 482.
- 97 Vgl. Barbara Bichler, *SCH/Dichtung oder Protokollierung des Entstehungsprozesses. Dieter Roths Scheisse-Bücher 1966–1975*, Würzburg 2012, S. 23.
- 98 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 18.
- 99 Ebd., S. 18 f.; GI 1985b: «Fortsetzung-interview mit Dieter Roth von Dieter Schwarz. II Teile», in: Wien 2002, S. 321 und GI 1985a (wie Anm. 18), S. 328.

- 100 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 330; GI 1983: «Interview mit Dieter Roth am 25.9.83 von Dieter Schwarz», in: Wien 2002, S. 296; GI 1998a (wie Anm. 16), S. 559.
- 101 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 19.
- 102 Ebd., S. 21.
- 103 Ebd., S. 138.
- 104 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 346.
- 105 Ebd.
- 106 Dieter Roth alias Fax Hundetraum, *Bastel-Novelle, Nr. 2. Das ORIGINAL (2. Teil) von Fax Hundetraum*, Stuttgart u. a. 1975, S. 22.
- 107 Im *Remix* nach ca. 24 Minuten.
- 108 Vgl. SGG, Wiener, 01:56:10.
- 109 Dieter Roth, *Tagebuch 1975\_1*, Eintrag vom 27.1.[19]73 [sic!], Dieter Roth Estate.
- 110 Nachwort zu *ideogramme*, annähernd zitiert nach dem Manuskript, abgedruckt in: Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 43. Ein eindrückliches Beispiel einer konkreten Werkgenese als Kollaboration beschreibt Dieter Schwarz: Schwarz 1981 (wie Anm. 23), S. 26 f. Vgl. dazu auch die Monographie von Nils Röller, *Roth der Große*, Wien 2013.
- 111 Vgl. GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 94 f.
- 112 *Dieter Roth: Die Radio Sonate/The Radio Sonata, Radiohaus-Klage-Musik*, Heidelberg/Amsterdam/Mosfellsbaer/Basel 2006 (1. Auflage der Schallplatte: Stuttgart/London 1978, 2. Auflage als CD: Basel 1995).
- 113 Vgl. Roth in einem Brief an Mayer vom 9.8.1978, Dieter Roth Estate, Hamburg; vgl. auch: Conzen 2000 (wie Anm. 73), S. 174.
- 114 Vgl. Dieter Roth, *Ein Lebenslauf von 5C Jahren*, hrsg. von Dieter Roth und Kunstmuseum Luzern, Beibuch zur Ausstellung «Dieter Roth, Graphik, Bücher u. a. m. 1971–79», Luzern 1980, S. 2. Ferner die Aussage: «I'm like a champion 100 meters runner. He runs again and again, just to get more trophies for his living room.», in: GI 1978/82: «I only extract the square root» Dieter Roth speaks. An Interview with Ingölfur Margeirsson, in: Wien 2002, S. 233.
- 115 Roth 1980 (wie Anm. 114), S. 17.
- 116 *Dieter Roth & Dorothy Iannone*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, hrsg. von Sprengel Museum Hannover und Stiftung Ahlers Pro Arte, mit Texten von D. Elger, O. Koerner von Gustorf, B. Walter und D. Iannone im Interview mit D. Dobke, Hannover/Berlin 2005.
- 117 GI 1981c (wie Anm. 74), S. 276. In *Dieter Roth's Last Reading. Die letzte Lesung*, rezitiert er neben eigenen Texten auch ein Gedicht von Heinrich Heine. Vgl. *Dieter Roth's The Last Reading. Die letzte Lesung*, Heidelberg, 6.12.1996, hrsg. von Boekie Woekie Books by Artists, mit einem Vorwort und Anmerkungen von Malcolm Green, Heidelberg/Amsterdam 2008 ('2003), DVD mit Booklet, S. 42.
- 118 *Radio Sonate*, nach ca. 40 min. (wie Anm. 112).
- 119 Vgl. GI 1981b (wie Anm. 19), S. 254: «[Duchamp] fühlte sich überlegen. Bei mir hingegen ist es ein Zwang. Ich bin fortwährend dran. Wie ein Unternehmer. Im Stress. Ich bin ausgeliefert. Das ist der grosse Unterschied zum Dadaismus.»
- 120 Partituranweisung von Erik Saties *Vexations*, Paris 1969.
- 121 Vgl. SGG, Mayer, 02:03:50.
- 122 Vgl. Schwarz 1981 (wie Anm. 23), S. 101 ff.
- 123 Ebd., S. 86.
- 124 Brief vom 28.10.1974, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 125 GI 1981c (wie Anm. 74), S. 282.
- 126 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 138.
- 127 Ebd., S. 101.
- 128 Ebd., S. 20; GI 1981c (wie Anm. 74), S. 276; GI 1986a (wie Anm. 53), S. 386. Auch Rühm spricht von «Ekstase» und «Absence» beim Spiel; vgl. SGG, Rühm, 01:48:00.
- 129 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 114.
- 130 *Radio Sonate* (wie Anm. 112).
- 131 Vgl. GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 100 und GI 1981b (wie Anm. 19), S. 253–262.
- 132 SGG, Wiener, 01:06:10.
- 133 Ebd.
- 134 *Dieter Roth's The Last Reading. Die letzte Lesung*, 2008 ('2003) (wie Anm. 117).
- 135 Ebd., S. 14 f.
- 136 Dieter Roth und Arnulf Rainer, *Duell im Schloss II*, Vornbach (AT) 1976, TC: 01:21:56. Stuttgart u. a. 1976.
- 137 GI 1977: «Nigel Finch/Richard Hamilton/Dieter Roth», in: Wien 2002, S. 204 f.

- 138 Richard Hamilton, *In a Deserted Landscape*; Dieter Roth, *A Little Hotel by the Sea*; Richard Hamilton/Dieter Roth, «In a Little Hotel by the Deserted Sea – a Landscape», in: Richard Hamilton and/or Dieter Roth, *Collaborations of Ch. Rotham*, Stuttgart 1977, S. 89–104.
- 139 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 100.
- 140 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 100.
- 141 GI 1982 (wie Anm. 47), S. 262.
- 142 Vgl. Dieter Roth – *Selbste*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau/Museum der Moderne, Salzburg, hrsg. von Dirk Dobke und Stephan Kunz, mit Beiträgen von D. Dobke, B. Dogramaci, F. Kaltenbeck, S. Kunz, S. Neuburger, S. Ripplinger, Köln 2011.
- 143 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 20.
- 144 GI 1995a (wie Anm. 16), S. 460.
- 145 SGG, Nitsch, 00:25:20.
- 146 Vgl. SGG, Mayer, 00:25:30 und 03:23:40.
- 147 Vgl. SGG, Wiener, 00:40:44.
- 148 GI 1989 (wie Anm. 11), S. 415.
- 149 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 114. Vgl. auch SGG, Wiener 00:43:40.
- 150 GI 1983 (wie Anm. 100), S. 290.
- 151 GI 1994: «Interview mit Dieter Roth (Otmar Rychlik), Wien 21. Dezember 1994», in: Wien 2002, S. 440. Vgl. SGG, Björn Roth, 03:49:25.
- 152 Vgl. Roth in einem Brief an Nitsch von Anfang März 1981, zit. n. Dieter Roth, *Da drinnen vor dem Auge. Lyrik und Prosa*, hrsg. von Jan Voss, Beat Keusch, Johannes Ullmaier und Björn Roth, Frankfurt am Main 2005, S. 275.
- 153 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 346; GI 1994 (wie Anm. 151), S. 440, 442; GI 1998a (wie Anm. 16), S. 561, 563.
- 154 Z. B. SGG, Nitsch, 00:15:20.
- 155 Vgl. SGG, Björn Roth, 03:51:00.
- 156 Vgl. ebd., 03:48:40; ebenso SGG, Mayer, 00:31:40.
- 157 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 100.
- 158 SGG, Brus, 00:39:50.
- 159 Ebd., 00:41:20.
- 160 GI 1998c (wie Anm. 96), S. 477.
- 161 Vgl. Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 116.
- 162 Vgl. SGG, Wiener, 02:11:30.
- 163 Vgl. auch: Hubert Klocker, «Zu den interdisziplinären Gemeinschaftsarbeiten zweier österreichischen Avantgarden», in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 1), S. 164 f.
- 164 GI 1998c (wie Anm. 96), S. 485.
- 165 GI 1978a: «From an essay on Dieter Roth by Ari Kristinnsson and Eggert Einarsson in 1978», in: Wien 2002 (wie Anm. 5), S. 236.
- 166 Vgl. hierzu auch Wieners Schilderung einer unverwirklichten Idee der Wiener Gruppe und die Publikumsreaktion, die man damit provozieren wollte: SGG, Wiener, 02:47:30.
- 167 GI 1978a (wie Anm. 165) S. 236.
- 168 Ebd.
- 169 Werkgruppe *Literaturwurst* (1961–1970); GI 1998c (wie Anm. 96), S. 486.
- 170 GI 1970: «Dieter Roth im Gespräch mit Robert Filliou», in: Wien 2002 (wie Anm. 5), S. 180.
- 171 SGG, Björn Roth, 03:50:45.
- 172 *Dieter Roth (1930) nato a Hannover lebt in (vive a) Mosfellsveit (Islandia) & am Walsee, Biennale Venezia 1982*, Ausst.-Kat. Biennale Venedig, hrsg. von Dieter Roth, o. O., Nr. 151, 31.3.1982, unpag.
- 173 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 137.
- 174 Venedig 1982 (wie Anm. 172).
- 175 Conzen 2000 (wie Anm. 73), S. 43.
- 176 GI 1998c (wie Anm. 96), S. 476; GI 1998a (wie Anm. 16), S. 595.
- 177 *Berliner Konzert*, Schallplattenseite 4.
- 178 SGG, Wiener, 02:54:20.
- 179 Ebd.
- 180 SGG, Wiener, 02:47:30.
- 181 Anne Zauner und Erwin Köstler (Hrsg.), *Die andere Seite. Bild, Klang, Text. Grenzgänge in der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 1996, S. 248.
- 182 Guido Bachmann in der *Basler Zeitung* vom 25.2.1977.
- 183 Vgl. Sebastian Claren, *NEITHER. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim/Ts. 2000, S. 168 ff.
- 184 Vgl. John Cage, *Silence*, aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl, Frankfurt am Main 1995, S. 63 ff.
- 185 Zit. n. Jochen Golz, «Dilettantismus» bei Goethe. Anmerkungen zur Geschichte des Begriffs», in: *Dilettantismus um 1800*, hrsg. von Stefan Blechschmidt, Andrea Heinz, Heidelberg 2007, S. 36.
- 186 Nebst der Schichtung kommt auch das Prinzip einer episodischen, unbegrenzten Reihung zum Einsatz, indem Roth in der zweiten Konzerthälfte beliebig Zugaben zum Besten gibt.

- 187 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, München 1998, S. 481.
- 188 Vgl. SGG, Brus, 00:18:00.
- 189 Etwa im ersten Satz «Attacca» der *Novembersymphonie*, wo Roth krampfhaft Tenorhorn übt. Vgl. auch SGG, Mayer, 00:15:40.
- 190 *Die Radio Sonate* (wie Anm. 112), Beginn Plattenseite 2.
- 191 GI 1983 (wie Anm. 100), S. 295.
- 192 Zit. n. Schwarz 1981 (wie Anm. 23), S. 130.
- 193 Zit. n. Benjamin Meyer-Krahmer 2006 (wie Anm. 85), S. 138.
- 194 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:17:50; ebenso SGG, Björn Roth, 03:00:10, wo er die konkrete Herstellung grosser Quantitäten an einem anderen Beispiel beschreibt.
- 195 *Romentalquartett*, Schallplattenseite 6.
- 196 Vgl. Dieter Roth, *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 38: *Kleinere Werke (3. Teil), Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahren 1972 bis 1980*, Stuttgart u. a. 1980, S. 30.
- 197 *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2*, Schallplattenseite 1.
- 198 Zit. n. Dobke (Hrsg.) 2004 (wie Anm. 37), S. 90.
- 199 Diese befinden sich als durchnummerierte Schachteln mit jeweils zehn bespielten Endless Tapes bei Hauser & Wirth, Zürich. Weitere vermutlich dazugehörige Materialien sind in Björn Roths Atelier in Álafoss (IS).
- 200 Das Band A 27.7. ist bezüglich «Zeitlosigkeit» besonders eindrücklich.
- 201 GI 1998a (wie Anm. 16), S. 595.
- 202 Björn Roth im Gespräch mit dem Verf. am 3.12.2013 in Basel.
- 203 Videoaufnahmen vom 12./13.2.1998, 9.3.1998, 11.3.1998.
- 204 Vgl. SGG, Björn Roth, 03:26:50.
- 205 Die Ausstellung *Dieter Roth / Björn Roth – Islands* im Hangar Bicocca Milano (2013/14) hat dies exemplarisch aufgezeigt.
- 206 Vgl. Martina Haidvogel, *The music should be heard! Konservierung und Strategien zur Erhaltung der interaktiven Wandinstallation Keller-Duo von Dieter und Björn Roth (1980–1989)*, Diplomarbeit an der Akademie der Bildenden Künste Wien, unveröff., 2010.
- 207 Bis hin zur juristischen Auseinandersetzung, vgl. Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 48.
- 208 Vgl. ebd., S. 136.
- 209 Vgl. Andreas Blättler, *Risse im Zeitgefüge. Intermediale Inszenierungen in den Installationen von Dieter Roth, Jeff Wall und Heath Bunting*, Diss. Univ. Basel, Basel 2013, S. 51.
- 210 Vgl. Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 206 ff. Hier sei auch auf viele fotografisch dokumentierte Ausstellungen zu Roths Lebzeiten verwiesen, wo die Bedeutung des Gebrauchs seiner Objekte offensichtlich wird. Vgl. auch: SGG, Björn Roth, 02:55:20. Die Ausstellung *Dieter Roth / Björn Roth – Islands* (2013/14) eröffnete mit *The Relatively New Sculpture* (2013) von Björn, Oddur und Einar Roth und Davíð Þór Jónsson eine weitere Perspektive: indem eine Skulptur nicht nur als Musikinstrument, sondern zugleich auch als Konzertbühne fungieren kann.
- 211 Blättler 2013 (wie Anm. 209), S. 77 f.
- 212 GW, Bd. 16 (wie Anm. 33), S. 24.
- 213 Ebd., S. 51.
- 214 Ebd., S. 29.
- 215 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 115.
- 216 Die Entstehungsgeschichte dieses Werks wurde von Roth sehr anschaulich beschrieben, vgl. Dieter Roth, *Ladenhüter (aus den Jahren 1965–1983)*, Berlin 1983, S. 13–15 (Die Publikation erschien zur Ausstellung *Ladenhüter* in der Galerie Reinhard Onnasch, Berlin, 16.1.–12.3.1983).
- 217 GI 1994 (wie Anm. 151), S. 434.
- 218 Björn Roth im Gespräch mit dem Verf. am 20.3.2013 in Zürich.
- 219 GI 1998c (wie Anm. 96), S. 478, 480.
- 220 GI 1995a (wie Anm. 16), S. 449, 452.
- 221 GI 1994 (wie Anm. 151), S. 435.
- 222 In der Dieter Roth Foundation Hamburg erklingen die Arbeiten *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell und Keller-Duo* als Digitalisate.
- 223 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:59:30.
- 224 GI 1998b (wie Anm. 55), S. 468.
- 225 *Bilder- und Teppichausstellung. Dieter Roth, Ingrid Wiener, mit Björn und Vera Roth*, Ausst.-Kat. Holderbank 1987, hrsg. von Holderbank Management und Beratung AG und Dieter Roth's Verlag, Basel 1987, S. 21.

- 226 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 326.  
 227 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 115.  
 228 GI 1988 (wie Anm. 16), S. 406.  
 229 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 113.  
 230 GI 1986b: «Dieter Roth. Ein bißchen Müll schieben. Ein Gespräch mit Barbara Wien, 1986», in: Wien 2002, S. 370.  
 231 GI 1998c (wie Anm. 96), S. 482.  
 232 Gemäß Aussage von Björn Roth im Gespräch mit dem Verf. am 3.12.2013 in Basel.  
 233 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 113.  
 234 Ebd.  
 235 GI 1994 (wie Anm. 151), S. 434.  
 236 GI 1998c (wie Anm. 96), S. 480.  
 237 Im Hamburger Archiv des Dieter Roth Estates befinden sich zwei mit «Schall» beschriftete Ordner, beide beinhalten Material zu diesen Quartetten; der eine Ordner enthält aber daneben noch weitere Pläne für Musikarbeiten.  
 238 Anstelle von «Quartett» verwendet Roth gelegentlich die nordische Schreibweise «Kvartett».  
 239 Eine Version des *Nahquartetts* befindet sich nach wie vor in Roths Basler Atelier. Laut Björn Roth hat sich diese tatsächlich zu einem «Ladenhüter» entwickelt – die Leute wollten nur das *Fernquartett* haben (Björn Roth im Gespräch mit dem Verf., 03.12.2013).  
 240 Roth 1983 (wie Anm. 216), S. 12 f.  
 241 Vgl. SGG, Björn Roth, 01:12:20.  
 242 GI 1982 (wie Anm. 47), S. 260.  
 243 Ebd.  
 244 GI 1989 (wie Anm. 11), S. 415.  
 245 GI 1978b: «Ira Wool/Dieter Roth, Videointerview, Chicago 1978», in: Wien 2002, S. 227.

### Zweite Schleife

- 246 Dieter Roth, «der blauen flut zweiter teil : | die BLAU ROT GRUEN SCHWARZ GRAU GELB BRAUNE FLUT | oder | das BRAUNE GESCHMIERE», in: Dieter Roth, GW, Bd. 14: *die blaue flut*, Stuttgart u. a. 1973, hier S. 120.  
 247 Dieter Roth, *A look into the blue tide, part 2*, New York 1967, zit. n. Dobke (Hrsg.) 2004 (wie Anm. 37), S. 42; GW, Bd. 14 (wie Anm. 246), unpag.  
 248 Darunter: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, Gesammelte Schriften 1*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976; Ernst Hilmar (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Gedankenstellung 1974*, Wien 1974; Erwin Stein (Hrsg.), *Arnold Schoenberg. Briefe*, Mainz 1958; Arnold Schönberg, *Style and Idea*, New York 1950 (mit Besitzervermerk «WIENER»); Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg/Wien 1980; Merle Armitage (Hrsg.), *Schoenberg, Westport Conn. 1977*. Zu Roths Auseinandersetzung mit Schönberg vgl. auch Roths Plattentext zu *THY QUATSCH est min Castello* und SGG, Björn Roth, 01:03:00.  
 249 Vgl. SGG, Rühm, 00:22:00 und 02:33:30.  
 250 Vgl. SGG, Wiener, 02:16:10.  
 251 Vgl. SGG, Nitsch, 00:34:40.  
 252 Vgl. SGG, Attersee, 00:03:30.  
 253 Steiger selbst bezeichnete sich in den SGG als «Zupfgeigenhansl-Grossneffe»; vgl. SGG, Steiger, 00:09:20.  
 254 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:15:30.  
 255 Vgl. SGG, Brus, 00:07:30 und 00:11:20.  
 256 Dieser und weitere Kalauer, siehe: Günter Brus, *Nach uns die Malflut! theoretische Poesien*, Klagenfurt/Wien 2003, S. 169 ff.  
 257 Münchner Abendzeitung, 30.5.1974. Vgl. auch SGG, Attersee, 00:22:20.  
 258 So enthält z. B. die Innenseite des Plattencovers des *Romentalquartetts* einen von Brus verfassten Text «MEINE ANSICHT ÜBER FREUND-SCHAFT»; vgl. dazu auch SGG, Wiener, 00:08:40.

- 259 Zit. n. Nitsch in: *Zusammenwerken – Zusammenwirken. Gemeinschaftsarbeiten von Günter Brus mit Künstlerfreunden seit 1970*, Ausst.-Kat. BRUSEUM/ Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum, Graz 2012, S. 19.  
 260 *Romentalquartett*, Schallplattenseite 6.  
 261 Brief vom 13.3.1974, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate. Vgl. auch SGG, Nitsch, 01:06:00.  
 262 Die Liste findet sich im Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate, Korrespondenz mit Gerhard Rühm.  
 263 Beispielsweise die Tagebücher 1972\_2, 1973\_2, 1976\_1, 1982.  
 264 Dieter Roth, *Gesammelte Werke* (GW), Bd. 39: *Kleinere Werke ([4.] Teil) Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahren 1980–81*, Stuttgart 1985, ca. S. 65 ff. [widerspr. pag.].  
 265 Vgl. dazu: SGG, Björn Roth, 00:56:20.  
 266 Friedhelm Döhl im Gespräch mit dem Verf., 27.9.2013.  
 267 Vgl. Dieter Roth, *Tagebuch 1975\_1*, Dieter Roth Estate, S. 224–229.  
 268 Vgl. SGG, Björn Roth, 00:08:10.  
 269 Brief von Vera Roth an Dieter und Wolfgang Roth vom 20.7.1941, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 270 Brief von Vera Roth an Emma Jacobi, vom 29.8.1948, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 271 Undatiertes Brief (1957) an seine Eltern. Zit. n. Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 206, Anm. 1. Der Brief ist verschollen.  
 272 Brief von Vera Roth an Dieter Roth vom 27.2.1965, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 273 Brief von Dieter Roth an die Eltern vom 26.7.1975, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 274 Brief von Karl-Ulrich Roth an Dieter Roth vom 18.7.1971, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 275 Brief von Karl-Ulrich und Vera Roth an Dieter Roth vom 29.12.1976, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 276 Vgl. Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 19; GI 1981a (wie Anm. 17), S. 248; GI 1981c (wie Anm. 75), S. 266; GI 1995 (wie Anm. 16), S. 458; GI 1998a (wie Anm. 16), S. 544.  
 277 GI 1978b (wie Anm. 245), S. 216.  
 278 Brief an seine Eltern, Zürich, 30.9.1944. Zit. n. Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 19, Anm. 2 (oben). Der Brief ist verschollen.  
 279 Zit. n. Hilmar Oddsson in: *Dieter Roth Puzzle*, R.: Hilmar Oddsson, IS 2008, TC: 00:25:33–00:25:47. Der Brief ist verschollen.  
 280 GI 1998a (wie Anm. 16), S. 570–574.  
 281 Brief von Greti Guyer an Dieter Roth vom 2.1.1942, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 282 GI 1981a (wie Anm. 17), S. 248.  
 283 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 95.  
 284 Vgl. SGG, Björn Roth, 00:17:30; 00:45:10; vgl. SGG, Attersee, 00:25:00.  
 285 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 330.  
 286 SGG, Attersee, 00:53:50.  
 287 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 335; GI 1994 (wie Anm. 151), S. 428.  
 288 Dennoch hat er mit Rainer das Plakat für die Donaueschinger Musiktage 1976 gestaltet.  
 289 *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)*, Schallplattenseite D: 00:02:00–00:02:14.  
 290 Vgl. SGG, Wiener, 02:01:00.  
 291 SGG, Rühm, 01:47:00.  
 292 Zit. n. Bichler 2012 (wie Anm. 97), S. 104.  
 293 GI 1981c (wie Anm. 75), S. 274.  
 294 Vgl. Dieter Roth Foundation/Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth Originale*, Sammlungskatalog der Dieter Roth Foundation, bearbeitet von D. Dobke, mit Texten von L. Glozer und D. Dobke. Mit einem virtuellem Rundgang durch das Schimmelmuseum auf CD-ROM (dt./engl. Fassung), London 2002, S. 44 bzw. 220 f.  
 295 Vgl. Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel 1999, S. 42–68.  
 296 Vgl. Zentrum Paul Klee (Hrsg.), *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, Ostfildern 2006, S. 157–222.  
 297 GI 1981c (wie Anm. 75), S. 268.  
 298 Ebd., S. 266.  
 299 Ebd.; GI 1985c: «Dieter Roth/Barbara Wien: «Der Mensch kauft Ablass und macht's an die Wand», in: Wien 2002, S. 364; GI 1988 (wie Anm. 16), S. 402; GI 1994 (wie Anm. 151), S. 438.

- 300 Vgl. SGG, Wiener, 00:52:10; vgl. auch SGG, Rainer, 00:25:20.
- 301 SGG, Wiener, 00:54:20.
- 302 GI 1978b (wie Anm. 245), S. 218.
- 303 Roth in einem Brief an Friedhelm Döhl vom 12.09.1985; vgl. dazu auch SGG, Rühm, 00:32:30.
- 304 GI 1978b (wie Anm. 245), S. 219. Darauf weist auch Rühm hin, vgl. SGG, Rühm, 00:32:30.
- 305 GI 1978b (wie Anm. 245), S. 226.
- 306 GI 1981a (wie Anm. 17), S. 249.
- 307 Zit. n. Hans-Joachim Müller, «Ich binde das Bild an den Strichen fest. Knoten und Verknüpfungen im Werk von Dieter Roth», in: *Über Dieter Roth. Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung «Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive»*, hrsg. von Beate Söntgen und Theodora Vischer, Schaulager Basel, Basel 2004, S. 103.
- 308 *Radio Sonate*, Cover-Rückseite.
- 309 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 95. Roth und Williams verwendeten dabei sogar eine Papiertastatur als «Übungsgerät» für unterwegs, vgl. GW, Bd. 39 (wie Anm. 264), ca. S. 265 ff. [widerspr. pag.].
- 310 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 114.
- 311 GI 1981b (wie Anm. 19), S. 254.
- 312 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 114.
- 313 Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 145 bis.
- 314 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 114.
- 315 Ebd.
- 316 Ebd.
- 317 Vgl. ebd.
- 318 Vgl. Dieter Roth, R: Edith Jud, CH 2003, DVD, TC: 00:58:30–00:59:37; vgl. auch SGG, Björn Roth, 00:30:30, 00:30:45, 00:49:00.
- 319 GW, Bd. 16 (wie Anm. 33), S. 103.
- 320 Vgl. Oswald Wiener, «Klischee» als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität», in: ders., 1998 (wie Anm. 7), S. 136.
- 321 Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate, Ordner «Schall».
- 322 GI 1994 (wie Anm. 151), S. 433.
- 323 GI 1985c (wie Anm. 299), S. 363.
- 324 Venedig 1982 (wie Anm. 174), Nr. 126, 127, 20. 3. 82; Nr. 151, 31.3.82, unpag.
- 325 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 108.
- 326 Dieter Roth, *Ein Tagebuch (aus dem Jahre 1982)/A Diary (from the year 1982)*, Basel 1984, Nr. 181, unpag.
- 327 Thomas Kessler, Thüring Bräm und Felix Lindenmaier als Zeitzeugen des *Quadrupelkonzerts* im Gespräch mit dem Verf.; vgl. auch SGG, Rühm, 00:27:20 und 02:12:10.
- 328 *Freunde – Friends – d'Fründe: Karl Gerstner, Dieter Roth, Daniel Spoerri, André Thomkins und ihre Freunde und Freundesfreunde*. Publikation anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1969 und der Kunsthalle Düsseldorf 1969, Stuttgart 1969, Abschnitt Dieter Roth, S. 7.
- 329 Ebd.
- 330 Dieter Roth, *Tagebuch 1986*, Eintrag vom 22.06.1986, Dieter Roth Estate.
- 331 Ebd., Eintrag vom 15.06.1986.
- 332 Vgl. SGG, Attersee, 00:59:50.
- 333 Vgl. Dieter Roth, *Die Splittersonate*, Splitter No. 26A (Brief an Attersee, datiert mit: 20.11.83).
- 334 Ebd.
- 335 Friedhelm Döhl im Gespräch mit dem Verf., 27.9.2013; vgl. auch: Dieter Roth, *Tagebuch 1985\_1*, 28.8.1985, Dieter Roth Estate.
- 336 Vgl. Döhl 2004 (wie Anm. 1), S. 80; vgl. auch: Dieter Roth, *Tagebuch 1985\_1*, 10.9.1985, Dieter Roth Estate.
- 337 Vgl. *Die Splittersonate*, Splitter No. 54.
- 338 Roth 1984 (wie Anm. 326), unpag.
- 339 Björn Roth im Gespräch mit dem Verf. am 20.3.2013 in Zürich.
- 340 GI 1998a (wie Anm. 16), S. 563.
- 341 Dieter Roth, *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 18: *kleinere werke (1. Teil) veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966*, Hellnar u. a. 1971, S. 37.
- 342 Vgl. z. B. *Splittersonate*, Splitter No. 42.
- 343 Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 344 *Grosser Teppich. Sammlung flachen Materials (z. T. Abfall)*, Ausst.-Kat. Galerie Marlene Frei, Zürich 1986, unpag.
- 345 Vgl. Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 234.
- 346 *Splittersonate*, Splitter No. 101.
- 347 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 95.
- 348 Ebd.
- 349 Roth äusserte sich über sein Unterrichten in: Robert Filliou: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, Köln 1970, S. 146.
- 350 Zit. n. Dobke (Hrsg.) 2004 (wie Anm. 37), S. 69.
- 351 Dieter Roth (wie Anm. 100), S. 288. Weitere Recherchen zu diesen Aufnahmen sind leider bis dato erfolglos geblieben.

- 351 Dieter Roth, *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 40: *Bücher und Grafik (1. Teil)*. *Aus den Jahren 1947 bis 1971*, Stuttgart u. a. 1972, unpag.
- 352 Vgl. SGG, Nitsch, 00:06:35.
- 353 Film 12, TC: 00:12:10–00:15:11.
- 354 1980, Konzerte in Basel, Wien, Innsbruck und München, SGG, Nitsch 00:09:00–00:09:13.
- 355 Nitsch sieht die Gemeinsamkeit seiner Musik und der von Roth im «Amorphen». Vgl. SGG, Nitsch, 00:14:40.
- 356 GI 1986/1994: «Aadalsteinn Ingólfsson: Transcripts of interviews with Dieter Roth 1986», in: Wien 2002, S. 393.
- 357 Vgl. Theodor W. Adorno, «Vers une musique informelle», in: ders., *Kranichsteiner Vorlesungen*, hrsg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz, Abt. IV, *Nachgelassene Schriften*, Bd. 17, Frankfurt am Main 2014, S. 381–446. Ebenso: Gianmarco Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993.
- 358 Vgl. auch GW, Bd. 18 (wie Anm. 341), S. 206.
- 359 John Cage, *Notations*, New York 1969, unpag.
- 360 Vgl. GW, Bd. 18 (wie Anm. 341), S. 252 und GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 118.
- 361 Vgl. GW, Bd. 18 (wie Anm. 341), S. 202–205.
- 362 La Monte Young (Hrsg.), *An Anthology of Chance Operations*, mit Beiträgen von Georges Brecht, George Maciunas u. a., New York 1963, unpag.
- 363 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 94.
- 364 Ebd.
- 365 Ebd., S. 94 f.
- 366 Zit. n. Golz 2007 (wie Anm. 185), S. 35.
- 367 In einem Interview deutet Roth, differenzierend, einen Zusammenhang zwischen seiner Amerikazeit und der *Selten gehörte Musik* an, vgl. GI 1983 (wie Anm. 100), S. 289.
- 368 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:33:00.
- 369 Vgl. Dieter Roths (Tagebuch-)Beitrag zu: *SELTEN GEZEIGTE KUNST. Gruppenarbeiten aus Berlin 1975 von Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener*, Ausst.-Kat. Galerie Klewan, München 1979, unpag. Vgl. auch: SGG, Björn Roth, 01:38:20.
- 370 Vgl. Brus im Programmheft zu: *Selten gehörte Musik. Das Berliner Konzert*, 27.9.1974, Berlin 1974, unpag.
- 371 Ebd.
- 372 Ebd.
- 373 Vgl. SGG, Wiener, 01:52:20.
- 374 Vgl. Müller (Hrsg.) 1982 (wie Anm. 10).
- 375 Vgl. SGG, Rainer, 00:53:20.
- 376 SGG, Attersee, 00:32:40.
- 377 *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)*, «Symphonie 1A», 4. Satz: Subito (72 Bagatellen).
- 378 Vgl. SGG, Attersee, 00:33:00.
- 379 SGG, Attersee, 00:09:20.
- 380 Vgl. SGG, Rühm, 01:11:10.
- 381 SGG, Rainer, 00:21:00.
- 382 Beispielsweise die *Tagebücher 1972\_2, 1973\_2, 1976\_1, 1982*.
- 383 Dieter Roth, *Tagebuch 1972\_2*, Eintrag vom 9.8.1972, Dieter Roth Estate.
- 384 Ebd., Eintrag vom 11.8.1972.
- 385 2. *literarisches cabaret*, 15.4.1959 im Porrrhaus, Wien.
- 386 Vgl. SGG, Wiener, 03:03:00.
- 387 Vgl. dazu auch: SGG, Björn Roth, 01:57:20.
- 388 Vgl. SGG, Mayer, 00:58:40.
- 389 Zit. n. Arnulf Rainer, «DUELLE USW.», wiederabgedruckt in: Fleck 2008 (wie Anm. 25), S. 233–236, hier S. 234.
- 390 Vgl. Dieter Roth, *Tagebuch 1975\_1*, Eintrag vom 5.2.[1975(?); evtl. schon 1973], Dieter Roth Estate.
- 391 Zit. n. Roth in: Voss u. a. 2005 (wie Anm. 152), S. 117.
- 392 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 38.
- 393 Vgl. ebd., S. 129 f.
- 394 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 37.
- 395 Ebd. Vgl. auch Dieter Roth, *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 19: *kleinere werke (2. teil) veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1967 bis 1971*, Hellnar u. a. 1971, S. 490–494. Roth veröffentlichte das Drehbuch in: GW, Bd. 39 (wie Anm. 264), S. 275–277.
- 396 GI 1994 (wie Anm. 151), S. 428.
- 397 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 338 f.
- 398 Vgl. SGG, Nitsch, 00:48:50 und Mayer, 03:19:30.
- 399 Vgl. Hermann Nitsch, *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters: Zweiter Versuch*, Salzburg/Wien 1995; ebenso Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau 1983.

- 400 Vgl. GI 1994 (wie Anm. 151), S. 428; vgl. auch SGG, Mayer, 02:00:40.
- 401 Vgl. SGG, Björn Roth, 01:03:00.
- 402 Vgl. Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfnger, Stuttgart 1984, S. 305 ff.; Friedrich Nietzsche, «Richard Wagner in Bayreuth (Unzeitgemäße Betrachtungen, Viertes Stück)», in: ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli u. a., Abt. 4, Bd. 1, Berlin 1967, S. 5.
- 403 GI 1994 (wie Anm. 151), S. 428.
- 404 Vgl. SGG, Nitsch, 01:22:10.
- 405 Nietzsche 1967 (wie Anm. 402), S. 5.
- 406 Zit. n. Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 91.
- 407 Vgl. SGG, Mayer, 02:39:10.
- 408 GI 1982 (wie Anm. 47), S. 261. (Das Interview wurde 1981 geführt.)
- 409 Vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977.
- 410 Vgl. Schwarz 1981 (wie Anm. 23), S. 8; vgl. auch: SGG, Mayer, 00:56:50.
- 411 SGG, Attersee, 01:22:50.
- 412 Vgl. Rainer in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 93), S. 84.
- 413 Vgl. auch: GW, Bd. 19 (wie Anm. 395), S. 289.
- 414 Oswald Wiener in: Roth 1975 ('1973) (wie Anm. 12), unpag.
- 415 Ebd.
- 416 Ebd.
- 417 Zit. n. Roth in: Voss u. a. 2005 (wie Anm. 152), S. 137.
- 418 Vgl. GI 1981c (wie Anm. 75), S. 266.
- 419 Hans Rudolf Veget, «Dilettantismus als Politikum: Wagner, Hitler, Thomas Mann», in: Blechschmidt/Heinz (Hrsg.) 2007 (wie Anm. 185), S. 369–385. Alle weiteren Zitate ebd. Ferner: Alexander Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010.
- 420 Veget 2007 (wie Anm. 419), S. 375. Auch Nietzsche wurde als ein «Dilettant des philosophischen Handwerks» bezeichnet. Vgl. «Friedrich Nietzsche», in: *Philosophisches Lesebuch*, Bd. 3, hrsg. von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt am Main 1990 [zuerst 1965], S. 198.
- 421 Rainer in: Fleck 2008 (wie Anm. 25), S. 234.
- 422 GI 1995b: «Dieter Roth/Hannes Doblhofer. Gespräch in Wien 1995», in: Wien 2002, S. 455;
- GI 1995a (wie Anm. 16), S. 458, 460; GI 1998a (wie Anm. 16), S. 560, 569.
- 423 GI 1989 (wie Anm. 11), S. 420.
- 424 GI 1988 (wie Anm. 16), S. 406.
- 425 GI 1998a (wie Anm. 16), S. 561.
- 426 GW, Bd. 40 (wie Anm. 351), unpag.
- 427 Friedhelm Döhl im Abendprogramm zum *Quadrupelkonzert*, datiert vom 22.02.1977, Archiv der Musik-Akademie Basel.
- 428 SGG, Mayer, 01:20:40.
- 429 Vgl. Friedhelm Döhl in: *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel 1976/1977*, Basel 1976/1977, S. 21 f.
- 430 Vgl. SGG, Björn Roth, 01:18:40.
- 431 POETRIE // 2 // 301 kleine wolken in memoriam big J und big G/ein fingierter Bericht aus der inneren Fremde/ von D. R. dem Schweizer im inneren Ausland/48 tiefliegende Wolken für Rudolf Rieser, Stuttgart 1967, unpag., Nr. 267.
- 432 Dieter Roth, «2 Kommentare zur Misch- und Trennkunstaussstellung in der Galerie Grünangergasse 12: Übertragung einer Tonbandaufzeichnung für das Fernsehen», in: *Misch- und Trennkunst. Roth & Rainer*. Publikation anlässlich der Ausstellung in der Galerie Klewan, München 1979, Publikation von Dieter Roth und Arnulf Rainer, hrsg. von Galerie Klewan, München 1979, unpag.
- 433 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853, Nachdruck hrsg. von Dieter Kliche, Stuttgart 2007.
- 434 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main 2003 (1970), S. 74–85.
- 435 Peter Gorsen, *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1969.
- 436 Roth 1980 (wie Anm. 114).
- 437 Vgl. Döhl 2004 (wie Anm. 1), S. 82.
- 438 Vgl. GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 103. Vgl. auch: Blättler 2013 (wie Anm. 209), S. 49 f.
- 439 *Karlsruher Konzert*, Tonbandspule «Karlsruhe, Bd. 2», Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 440 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 101.
- 441 Dieter Roth, *Tagebuch 1976\_2*, Eintrag vom 3.2.1978, S. 341.
- 442 Roth 1979 (wie Anm. 432), unpag.
- 443 Zit. n. Weibel (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 27), S. 625.
- 444 Ebd.

- 445 GW, Bd. 16 (wie Anm. 33), S. 32.
- 446 Ebd., S. 34.
- 447 *TOTE RENNEN Lieder*, Schallplatten-seite 1, Schluss.
- 448 *TOTE RENNEN Lieder*, Schallplatten-seite 2, Schluss.
- 449 Vgl. Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 8.
- 450 Ordner Korrespondenz H. Nitsch – A. Rainer, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate. (3 Seiten Schreibmaschi-nenschrift. Handschriftliche Notiz: dies ist 1 Bearbeit. der «Selbstbevor-wortung»).
- 451 GI 1978/1982 (wie Anm. 114), S. 233.
- 452 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 330 f.
- 453 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 95.
- 454 Zit. n. Roth in: Voss u. a. 2005 (wie Anm. 152), S. 45.
- 455 Vgl. hierzu auch: SGG, Mayer, 01:58:30.
- 456 Oswald Wiener in: Roth 1975 ('1973) (wie Anm. 12), unpag.
- 457 Wiener 1998 (wie Anm. 7), S. 30.
- 458 SGG, Wiener, 00:59:00.
- 459 Ebd.
- 460 GI 1989 (wie Anm. 11), S. 416.
- 461 Gleichlautender Titel einer Grafikreihe von 1973.
- 462 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 332.
- 463 Rühm, zit. n. Weibel (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 27), S. 625.
- 464 Ebd., S. 357.
- 465 Ebd., S. 761.
- 466 Ebd.
- 467 Brus im Programmheft zu: *Selten gehörte Musik. Das Berliner Konzert*, 27.9.1974, Berlin 1974, unpag.
- 468 Postkarte von Wiener an Roth, 13.7.[74], Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 469 Wiener im Programmheft zu: *Selten gehörte Musik. Das Berliner Konzert*, 27.9.1974, Berlin 1974, unpag.
- 470 SGG, Attersee, 00:23:10.
- 471 Besonders in *Hamburger Lithographie-workshop 1974*.
- 472 Vgl. SGG, Brus, 00:50:50.
- 473 Vgl. SGG, Rühm, 01:41:10 und SGG, Wiener, 00:38:30.
- 474 *Abschöpfsymphonie*, Schallplatte 1, Rückseite.
- 475 Vgl. Weibel (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 27), S. 427–431.
- 476 Vgl. SGG, Rühm, 00:46:50.
- 477 Vgl. *Zeichnung mit Interferenz*, 1957 in: Dieter Roth Foundation/Dirk Dobke (Hrsg.) 2002 (wie Anm. 294), S. 221.
- 478 GI 1987a (wie Anm. 57), S. 398. Es gibt zwei dieser Werke, die sich heute unter dem Titel *Mimi Klein 1 und Mimi Klein 2* im Kunsthaus Zürich befinden.
- 479 Dieter Roth. *Originale 1946–74*, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg, Hamburg 1974, S. 20–24.
- 480 Hamilton/Roth 1977 (wie Anm. 138), S. 105 ff.; GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 133.
- 481 Vgl. GW, Bd. 40 (wie Anm. 351) unpag.
- 482 SGG, Wiener, 00:31:30.
- 483 Dieter Roth, «Urbane Matsche», in: GW, Bd. 19 (wie Anm. 395), S. 420–425.
- 484 Vgl. SGG, Björn Roth, 00:43:00.
- 485 Z. B. Dieter Roth: *Die Splittersonate*, 13. Splitter.
- 486 Z. B. Ebd., 37. Splitter.
- 487 Z. B. Ebd., 36. Splitter.
- 488 Vgl. Zauner/Köstler (Hrsg.) 1996 (wie Anm. 181), S. 242.
- 489 GI 1982 (wie Anm. 47), S. 260.
- 490 Vgl. SGG, Brus, 00:34:40.
- 491 Holderbank 1987 (wie Anm. 225), S. 18 ff.
- 492 Ebd.
- 493 Vgl. SGG, Björn Roth, 01:00:40.
- 494 Vgl. auch SGG, Rühm, 01:32:30 und ebenso: Döhl 2004 (wie Anm. 1), S. 80.
- 495 Vgl. Dieter Roth, *stücke sind zwischen-dinger*, in: GW, Bd. 18 (wie Anm. 341), S. 2 f.
- 496 Vgl. SGG, Rühm, 02:14:00.
- 497 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 113 f.
- 498 Vgl. SGG, Rühm, 01:32:30.
- 499 Vgl. dazu auch die von Dieter Roth illustrierte Publikation: C. E. Shannon und J. McCarthy (Hrsg.), *Studien zur Theorie der Automaten (Automata Studies)*, erweiterte Ausgabe und Übersetzung durch Franz Kaltenbeck und Peter Weibel, mit Zeichnungen von Dieter Roth, München 1974.
- 500 Roth 1983 (wie Anm. 216), S. 2 f.
- 501 Vgl. auch eine Variante mit dem Zahlenalphabet in: GW, Bd. 14 (wie Anm. 246), S. 99.
- 502 Dieter Roth, *Alfabet für Emmett Williams*, in: GW, Bd. 19 (wie Anm. 395), S. 258–260.
- 503 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 113.
- 504 Roth 1983 (wie Anm. 216), S. 3–5.
- 505 Ebd., S. 6.
- 506 Film 32, Timecode: 00:12:40–00:13:23.

- 507 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 113.  
 508 GW, Bd. 19 (wie Anm. 395), S. 258–260.  
 509 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 330.  
 510 Vgl. Dieter Roth, *Tagebuch 1978\_2*, Eintrag vom 28.10.1978, Dieter Roth Estate.  
 511 Film 13, TC: 00:10:30–00:12:45; Film 29, TC: 00:32:00–00:34:22.  
 512 *Dieter Roth*, R: Edith Jud, CH 2003, DVD, TC: 00:35:00–00:35:26. Vgl. Björn Roth: «Dieter was always clowning, but with this serious undertone always», SGG, 02:40:00.  
 513 *Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 2, München 1955, S. 113. Zit. n. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: Werner Hofmann, «Nietzsches Doppelblicke und Gegenwahrnehmungen», in: ders., *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*, München 2004, S. 62.  
 514 Thomas Eickhoff, *Kultur-Geschichte der Harmonika*, Kamen 1991; Christoph Wagner, *Das Akkordeon oder die Erfindung der populären Musik. Eine Kulturgeschichte*, Mainz u. a. 2001.  
 515 Dieter Roth, «Mein Auge ist ein Mund», in: Scheisse. *Neue Gedichte von Diter Rot*, Providence 1966, Nr. 16; GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 100.  
 516 Gerhard Rühm, *Novembersymphonie*, «Symphonie 1A», 4. Satz.  
 517 Was aber Rühm an anderer Stelle auch wieder spannend findet, vgl. Zauner/Köstler (Hrsg.) 1996 (wie Anm. 181), S. 244 ff.  
 518 Vgl. SGG, Wiener, 00:59:00 und 02:44:30; ebenso SGG, Rühm, 00:20:40.  
 519 Vgl. zum Musizierverhalten von Roth: SGG, Wiener, 00:52:10.  
 520 *Abschöpfsymphonie*, Schallplatte 3, Rückseite.  
 521 Günter Brus auf einem unveröffentlichten Cover-Entwurf zum *Berliner Konzert*, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 522 Vgl. Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken*, Mainz u. a. 2000, insb. S. 149–162.  
 523 Zit. n. Rühm in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 1), S. 39. Vgl. SGG, Wiener, 01:02:00.  
 524 Vgl. SGG, Wiener, 00:00:50 und 01:01:10.  
 525 SGG, Wiener, 01:02:00.  
 526 Rainer in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 93), S. 81–84.  
 527 Vgl. SGG, Rainer, 00:46:10.  
 528 Brief von Wiener an Roth vom 10.2. [1976], Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 529 Brief von Roth an Wiener vom 25.2.1976, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 530 Ebd.  
 531 SGG, Steiger, 03:39:00.  
 532 *Dieter & Björn Roth*, Ausst.-Kat. MAC, Marseille, hrsg. von Dieter Roth und MAC, Marseille, Basel/Marseille 1997.  
 533 GI 1998a (wie Anm. 16), S. 544.  
 534 Sein Vater war beruflich als Buchhalter bei der Firma von Roll in Bellach bei Solothurn tätig gewesen. Vgl. Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 21.  
 535 Vgl. SGG, Mayer, 01:51:00.  
 536 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977. Roth bezeichnet sich auch als «Unternehmer» «im Stress», in: GI 1981a (wie Anm. 17), S. 254.  
 537 Deleuze/Guattari 1977 (wie Anm. 536), S. 16.  
 538 Gabriel Kuhn, *Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden. Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus*, Münster 2005, S. 63.  
 539 GI 1985c (wie Anm. 299), S. 363.  
 540 Günter Brus (Hrsg.), *Die Schastrommel*, No. 9, Ergebnisse des ersten Berliner Dichter-Workshops (30.10.–7.11.1972), Teilnehmer: C. L. Attersee, G. Brus, D. Roth, G. Rühm, O. Wiener, Stuttgart u. a. 1973, Anhang.  
 541 Ebd., S. 18. Vgl. auch: GW, Bd. 14 (wie Anm. 246), S. 114.  
 542 Vgl. dazu: SGG, Rühm, 00:26:50.  
 543 Brus 1973 (wie Anm. 540), S. 62.  
 544 Ebd., S. 40.  
 545 Ebd., S. 198.  
 546 Vgl. Rühm in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 1), S. 39 ff. Vgl. ebenso SGG, Rühm, 01:04:40.  
 547 Zum Übergang von Dichterworkshop zum Musikworkshop vgl. auch: SGG, Mayer, 03:25:00.  
 548 SGG, Rühm, 00:26:50.  
 549 Vgl. SGG, Rühm, 00:24:40.  
 550 *Dritter Berliner Dichterworkshop*, Plattencover, Rückseite.

- 551 Vgl. Karin Mack, *Kunstwege '70*, Wien 2007, o. S.  
 552 André Breton und Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris 1938, S. 6.  
 553 *Selten gezeigte Kunst. Gruppenarbeiten aus Berlin 1975*, Ausst.-Kat. Galerie Heike Curtze, Wien, mit Attersee, Brus, Rühm, Wiener, Steiger, Nitsch und Roth; und in München, Galerie Klewan, München 1979.  
 554 Vgl. SGG, Mayer, 03:34:30.  
 555 GI 1981a (wie Anm. 17), S. 243.  
 556 SGG, Rainer, 00:34:00.  
 557 Vgl. SGG, Nitsch, 01:25:00; zum Begriff des Modells vgl. auch SGG, Rühm, 01:13:10.  
 558 Dass Roth die treibende Kraft dieses Auftritts war, wird auf dem Mitschnitt deutlich, ebenso in der Berichterstattung der Presse.  
 559 Konkret: *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)*, «Symphonie 1A», 4. Satz: Subito (72 Bagatellen).  
 560 Döhl 2004 (wie Anm. 1), S. 82.  
 561 Vgl. Rezension des Konzerts von Guido Bachmann, *BaZ*, 25.02.1977.  
 562 Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.  
 563 Atelier von Björn Roth, Álafoss/Island, Dieter Roth Estate.  
 564 Vgl. GW, Bd. 14 (wie Anm. 246).  
 565 Vgl. Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Bd. 2: *Werkverzeichnis der frühen Objekte & Materialbilder 1960–75*, ergänzt und kommentiert von Dieter Roth, Köln 2002, S. 3 f.  
 566 Vgl. Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1948, S. 2 f.  
 567 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 94 f.  
 568 Vgl. SGG, Mayer, 00:36:00; vgl. auch (bezogen auf Hamilton): SGG, Mayer, 02:26:40.  
 569 Vgl. SGG, Rainer, 01:01:20.  
 570 Vgl. Rainer in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 93), S. 81.  
 571 Vgl. GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 115.  
 572 Vgl. Rainer in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 93), S. 81–84.  
 573 Vgl. ebd., S. 83.  
 574 SGG, Rainer, 00:51:00.  
 575 SGG, Rainer, 00:37:40.  
 576 SGG, Rainer, 00:32:20.  
 577 SGG, Rainer, 00:19:30.  
 578 SGG, Brus, 00:51:50.  
 579 Vgl. SGG, Rühm, 00:06:00 und 02:20:10.  
 580 Günter Brus im Programmheft des *Berliner Konzerts*, 1974, unpag.  
 581 Brief Kandinskys an Schönberg vom 18.1.1911, in: Hahl-Koch 1980 (wie Anm. 248), S. 19. Das Buch befindet sich in der ersten Auflage von 1980 zusammen mit weiteren Schönberg-Schriften in Roths Bibliothek in Hellnar. Zwei Konzerte von *Selten gehörte Musik* fanden im Lenbachhaus in München statt, wo sich die grosse Sammlung von Kandinsky und des Blauen Reiters befindet. Kandinsky figuriert auch in der ersten, von Roth mit edierten Nummer der Zeitschrift *spirale. Internationale Zeitschrift für junge Kunst*, 1, hrsg. von M. Wyss, D. Roth, E. Gomringer, Bern 1953, unpag.  
 582 Rühm hat sich in der Musik-Ausbildung früh mit Schönberg intensiv beschäftigt und sich bei eigenen Arbeiten später mit dessen Methoden auseinandergesetzt. Vgl. SGG, Rühm, 0:22:00 und 02:33:30.  
 583 Vgl. Schönberg 1976 (wie Anm. 248), S. 407.  
 584 Gerhard Rühm im Programmheft des *Berliner Konzerts*, 1974, unpag.  
 585 Döhl 2004 (wie Anm. 1), S. 79.  
 586 Arnulf Rainer und Dieter Roth, *Duell im Schloss* (mit Arnulf Rainer), IV Teile, Vornbach, April 1976, R: A. Rainer/D. Roth, AT, VHS, München u. a. Edith Jud, *Filme und Videos*, in: Dieter Roth Foundation/Dirk Dobke (Hrsg.) 2004 (wie Anm. 34), S. 107–111, hier Teil III, S. 111.  
 587 Vgl. SGG, Rainer, 00:16:40–00:19:00 und 00:37:40–00:39:16.  
 588 Eigentlich: «Schuld war nur der Bossa Nova» (1963) der Schlagersängerin Manuela.  
 589 SGG, Attersee, 00:59:20.  
 590 GI 1998b (wie Anm. 55), S. 469.  
 591 Ebd.; GI 1982 (wie Anm. 47), S. 261.  
 592 Plattencover-Text.  
 593 Plattencover-Text.  
 594 Dieter Roth: *THY QUATSCH est min Castello*, Plattencover, Rückseite, Stuttgart 1979.  
 595 *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)*, «Symphonie 1A», 4. Satz: Subito (72 Bagatellen), Plattenseite B.  
 596 Vgl. Walther Dürr und Andreas Krause (Hrsg.), *Schubert-Handbuch*, Kassel u. a. 1997, S. 114 ff.

- 597 Vgl. Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 46. Vgl. Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 95.
- 598 GI 1981a (wie Anm. 17), S. 248.
- 599 Während den Aufbauarbeiten zur Internationalen Biennale für Graphik und Visuelle Kunst 79. Expansion, Secession, Wien, 23.6.1979–22.7.1979. GI 1983 (wie Anm. 100), S. 291; GI 1998a (wie Anm. 16), S. 605; SGG, Rainer, 01:26:50.
- 600 Vgl. SGG, Björn Roth, 00:47:20.
- 601 Rainer/Roth, *Duell im Schloss III* (wie Anm. 586), 00:15:56.
- 602 Vgl. SGG, Mayer, 01:52:20; vgl. auch: SGG, Björn Roth, 02:00:20.
- 603 Vgl. Neues Museum Weserburg Bremen (Hrsg.), «oh cet echo!» *Fluxus und Freunde*, Sammlung Maria und Walter Schnepel, Bremen 2002, S. 117.
- 604 Vgl. SGG, Rühm, 00:36:40 und SGG, Brus, 00:54:50 und 00:58:50.
- 605 GW, Bd. 38 (wie Anm. 196), S. 28; vgl. Rühm 1992 (wie Anm. 1), S. 47 und SGG, Rühm, 02:10:20.
- 606 Vgl. SGG, Wiener, 00:52:10.
- 607 *Abschöpfsymphonie*, 1. Platte, Rückseite.
- 608 Dieter Roth, *Tagebuch 1972\_73*, S. 455, Dieter Roth Estate.
- 609 Kommentar zu Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 145 bis. Vgl. auch SGG, Mayer, 06:20:00.
- 610 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 101.
- 611 GI 1981a (wie Anm. 17), S. 250.
- 612 Vgl. SGG, Attersee, 00:24:10.
- 613 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 115.
- 614 Vgl. SGG, Attersee, 00:20:10.
- 615 *Karlsruher Konzert*, unveröffentlicht, Dieter Roth Estate, Hamburg.
- 616 GI 1983 (wie Anm. 100), S. 295.
- 617 GI 1989 (wie Anm. 11), S. 415.
- 618 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 129 f.
- 619 GI 1989 (wie Anm. 11), S. 418 f.
- 620 Vgl. den Brief von Roth an Wiener vom 3.8.1974, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate; ebenso SGG, Mayer, 01:52:20.
- 621 *Holderbank*, Ausst.-Kat. Ausbildungszentrum der HMB (Als Kopiebuch herausgegebene 2. Auflage des Ausstellungskatalogs von 1983), hrsg. von Dieter Roth und Holderbank Management AG, Basel 1984, unpag. Nr. 10.; vgl. auch SGG, Mayer, 01:52:20.
- 622 SGG, Mayer, 01:54:45.
- 623 Dobke 2002 (wie Anm. 14), S. 76 bis.
- 624 Frei zit. n. Bichler 2012 (wie Anm. 97), S. 15 ff.
- 625 Brief von Roth an Wiener vom 3.8.1974, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate. Dieser Brief existiert in verschiedenen Entwürfen bzw. Varianten.
- 626 Vgl. SGG, Björn Roth, 01:57:20.
- 627 Vgl. SGG, Rühm, 01:23:50 und SGG, Brus, 00:58:20; Brus führte diese Tatsache als einen Grund an, warum er in der *Abschöpfsymphonie* nicht mehr mitgespielt hatte.
- 628 SGG, Björn Roth, 01:57:20.
- 629 Vgl. SGG, Rühm, 01:25:00; ebenso SGG, Mayer, 00:16:50.
- 630 Brief von Roth an Wiener vom 3.8.1974, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 631 Vgl. SGG, Wiener, 00:52:10.
- 632 *Abschöpfsymphonie*, Platte 3, Rückseite.
- 633 Vgl. SGG, Rühm, 01:24:50.
- 634 SGG, Attersee, 00:28:30.
- 635 Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 381.
- 636 Vgl. SGG, Wiener, 01:01:20.
- 637 Rühm in: Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie Anm. 1), S. 47.
- 638 *Abschöpfsymphonie*, Schallplatte 4, Rückseite.
- 639 Oswald Wiener im Programmheft des *Berliner Konzerts*, 1974, unpag.
- 640 Vgl. SGG, Wiener, 02:01:00.
- 641 Oswald Wiener im Programmheft des *Berliner Konzerts*, 1974, unpag.
- 642 Vgl. Brief von Roth an Wiener vom 20.7.1974, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 643 Roth in einem Brief an Wiener vom 30.3.1974, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 644 Gerhard Rühm: «einige hinweise», in: *SELTEN GEZEIGTE KUNST 1979* (wie Anm. 369), unpag.
- 645 Vgl. GI 1982 (wie Anm. 47), S. 260.
- 646 Vgl. SGG, Brus, 00:36:40; SGG, Wiener, 01:49:20.
- 647 «Man darf auch weben was man nicht sieht. Die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid Wiener», Ausst.-Kat. Kirchner Museum, Davos; vgl. SGG, Wiener, 01:40:55.

- 648 Hamilton/Roth 1977 (wie Anm. 138), S. 105–107. GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 133.
- 649 SGG, Rühm, 02:33:30.
- 650 Vgl. SGG, Rainer, 00:06:10.
- 651 SGG, Nitsch, 00:27:50.
- 652 Konkret: Orgel, Harmonium oder elektronische Orgel (Farfisa VIP 370).
- 653 Vgl. jedoch SGG, Mayer, 03:18:50.
- 654 Vgl. Dieter Roth, *Tagebuch 1979\_1*, Eintragungen vom 15.–27.1.1979, Dieter Roth Estate.
- 655 Vgl. SGG, Mayer, 00:04:30.
- 656 Vgl. SGG, Steiger, 01:52:30.
- 657 SGG, Wiener, 01:03:40.
- 658 SGG, Attersee, 00:28:30.
- 659 Vgl. auch SGG, Wiener, 02:43:00.
- 660 *Romentalquartett*, Plattenseite 3.
- 661 *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)*, «Symphonie 1A», 4. Satz: Subito (72 Bagatellen).
- 662 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 19.
- 663 *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 125, 1974, S. 36, zit. n. Graz 2012 (wie Anm. 259), S. 134.
- 664 Vgl. SGG, Wiener, 02:44:30.
- 665 SGG, Wiener, 02:43:00.
- 666 Vgl. SGG, Rühm, 01:03:40.
- 667 *Lithografieworkshop*, Tonbandspule «Hamburg Konzert, Band 5», 7:20–23:00, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 668 Dieter Roth (über eine eigene Schaffensphase), zit. n. Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 74), S. 128.
- 669 Vgl. SGG, Rühm, 01:28:30.
- 670 Vgl. hierzu die von Roth veröffentlichten Entstehungsdokumente: GW, Bd. 38 (wie Anm. 196), S. 31–34.
- 671 Vgl. SGG, Mayer, 00:50:10.
- 672 SGG, Rainer, 00:07:40.
- 673 Oswald Wiener im Programmheft des *Berliner Konzerts*, 1974, unpag.
- 674 SGG, Attersee, 00:28:30.
- 675 Vgl. dazu SGG, Rühm, 00:36:40.
- 676 SGG, Wiener, 00:57:30 und 03:03:00.
- 677 Vgl. SGG, Rühm, 00:57:50.
- 678 Vgl. SGG, Wiener, 01:52:20; Attersee, 00:21:40; Björn Roth, 01:36:10 und 02:09:40.
- 679 Bern/Düsseldorf 1969 (wie Anm. 328), Abschnitt Dieter Roth, S. 2.
- 680 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:14:00.
- 681 GI 1982 (wie Anm. 47), S. 261.
- 682 SGG, Mayer, 00:47:30.
- 683 Vgl. hierzu eine Bemerkung von Arnulf Rainer zur Rezeption, in: SGG, Rainer, 00:18:50.
- 684 Z. B. unmittelbar vor dem *Romentalquartett*, vgl. Dieter Roth, *Tagebuch 1975\_2*, 10.11.–16.11.1975 oder *Tagebuch 1972\_73*, S. 414 f., Dieter Roth Estate.
- 685 *Romentalquartett*, Schallplattenseite 3.
- 686 SGG, Rühm, 01:03:40.
- 687 Vgl. dazu die Spielanweisung in Splitter No. 52.
- 688 Z. B. die Splitter No. 26, 32, 50.
- 689 Siehe Splitter No. 14–19.
- 690 Zum Begriff «für Kenner und Liebhaber» vgl. Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart u. a. 2000, S. 77–255.
- 691 Neben Roths *Splittersonate* wäre hier vor allem an die Partituren von Gerhard Rühm und Hermann Nitsch zu denken.
- 692 Vgl. SGG, Wiener, 01:13:10.
- 693 Vgl. ebd., 02:56:20.
- 694 SGG, Attersee, 00:20:10.
- 695 *Münchner Konzert*, Schallplattenseite 2 und 3.
- 696 *Karlsruher Konzert*, Tonbandspule «Karlsruhe, Band 1», Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 697 Einlageblatt in der Tonbandspule «Basel, Band 1», Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 698 Für diese These konnten folgende Originalbänder mit den Platten verglichen werden: 3. *Berliner Dichterworkshop*, *Münchner Konzert*, *Berliner Konzert*, *TOTE RENNEN Lieder* (alle im Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate).
- 699 Vgl. den Brief von Roth an Mayer vom 5.5.1978, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 700 GI 1989 (wie Anm. 11), S. 418 f.; GI 1982 (wie Anm. 47), S. 261.
- 701 Ordner «Schall», Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 702 GI 1981a (wie Anm. 17), S. 246.
- 703 Zit. n. Bichler 2012 (wie Anm. 97), S. 104.
- 704 GI 1998b (wie Anm. 55), S. 468.
- 705 *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose* (= Kunst heute. Gespräche mit zeitgenössischen Künstlern, Nr. 3), Köln 1989, S. 61.

- 706 Gemäss telefonischer Aussage von Franz Wassmer an Matthias Halde-  
mann vom April 2014.
- 707 *Homage to David Tudor*, 20.6.1961,  
Théâtre de l'Ambassade des États-Unis,  
Paris.
- 708 *Robert Rauschenberg im Gespräch mit  
Barbara Rose* (wie Anm. 705), S. 93.
- 709 Vgl. SGG, Rainer, 00:35:20.
- 710 Vgl. Wiener 1998 (wie Anm. 320),  
S. 122.
- 711 Vgl. SGG, Attersee, 00:59:50.
- 712 Vgl. SGG, Steiger, 01:28:10.
- 713 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:50:50.
- 714 Vgl. Holderbank 1984 (wie Anm. 621),  
unpag., Nr. 56.
- 715 SGG, Attersee, 01:17:18.
- 716 SGG, Attersee, 01:09:16
- 717 Zit. n. Arnulf Rainer in:  
Breicha/Klocker (Hrsg.) 1992 (wie  
Anm. 93), S. 81.
- 718 Werner Hofmann, «Glühend Eis» und  
«schwarzer Schnee». Anmerkungen  
zur «gesetzlosen Willkür des jetzigen  
Zeitalters» (Jean Paul), in: ders., *Die  
gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*,  
München 2004, S. 120–123.
- 719 Zit. n. Gerhard Rühm: «einige hinwei-  
sen», in: München 1979 (wie Anm. 644),  
unpag.
- 720 Für den Hinweis danke ich Sven  
Beckstette, Kunstmuseum Stuttgart.
- 721 *Dieter Roth / Björn Roth – Islands*,  
Ausst.-Kat. Hangar Bicocca, Mailand,  
mit Texten von E. Jud, G. Knapstein,  
H. Mayer, F. Meade, B. Roth und  
S. Suzuki, Mailand 2013.
- 722 Dieter Roth 1975 (wie Anm. 106),  
unpag.
- Dritte Schleife**
- 723 Sven Beckstette, «Sprache als Mate-  
rial», in: Jörn Schaffaff, Nina Schallen-  
berg und Tobias Vogt (Hrsg.), *Kunst ↔  
Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis  
Zip*, Köln 2013, S. 273–277.
- 724 Sven Beckstette, «Vom Wortbild zum  
Bildwort – und darüber hinaus, Ferdi-  
nand Kriwets Ausstieg aus dem Buch»,  
in: *KRIWET – Yester 'n' Today*, hrsg. von  
Gregor Jansen, Ausst.-Kat. Kunsthalle  
Düsseldorf u. a. 2011, S. 46–48.
- 725 Sven Beckstette, «Ausstieg aus dem  
Buch. Über den Einfluss der Konkreten  
Poesie auf die Kunst der 1960er Jahre»,  
in: *Texte zur Kunst*, Nr. 85, März 2012,  
S. 122–139.
- 726 GI 1985b (wie Anm. 99), S. 315.
- 727 Vgl. Eugen Gomringer, «vom vers zur  
konstellation, zweck und form einer  
neuen dichtung», in: ders. (Hrsg.),  
*konkrete poesie, deutschsprachige  
autoren*, Stuttgart 2009 ('1972),  
S. 155–160.
- 728 GI 1985a (wie Anm. 18), S. 332.
- 729 GI 1981c (wie Anm. 75), S. 268.
- 730 Emmett Williams (Hrsg.), *An Anthology  
of Concrete Poetry*, New York u. a. 1967.
- 731 John Cage, *Notations*, New York u. a.  
1969, unpag.
- 732 Vgl. SGG, Rühm, 01:32:30.
- 733 *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2*,  
Schallplattenseite 2.
- 734 Vgl. SGG, Rühm, 02:14:00.
- 735 Vgl. SGG, Wiener, 00:26:20.
- 736 SGG, Björn Roth, 00:38:40.
- 737 Zit. n. Meyer-Krahmer 2006 (wie  
Anm. 85), S. 190.
- 738 3. *Berliner Dichterworkshop*, 2. Seite.
- 739 *Romentalquartett*, Schallplattenseite F.
- 740 Beide abgedruckt in: Williams (Hrsg.)  
1967 (wie Anm. 730), unpag.
- 741 Ebd.
- 742 Zit. n. Stéphane Mallarmé, *Sämtliche  
Dichtungen*, Zweisprachige Ausgabe,  
München u. a. 1992, S. 222.
- 743 Vgl. hierzu: Heidi E. Vieland-Hobi,  
*Daniel Spoerri. Biografie und Werk*,  
München u. a. 1998, S. 17.
- 744 Eugen Gomringer, «vom gedicht zum  
gedichtbuch», in: ders. 2009 (wie  
Anm. 727), S. 163 f.
- 745 Meyer-Krahmer 2006 (wie Anm. 85),  
S. 107 f.

- 746 Ebd., S. 70–81.
- 747 Vgl. Barbara Wien: «Das ist die  
Urwurst», in: Johannes Gachnang u. a.  
(Hrsg.), *Dieter Roth, Die Bibliothek*,  
Ausst.-Kat. Centre Dürrenmatt,  
Neuchâtel 2003, S. 77 f.
- 748 Roth spricht von «Alleinsamkeit», in: GI  
1998c (wie Anm. 96), S. 484.
- 749 Vgl. Weibel (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 27),  
S. 615.
- 750 Vgl. Schwarz 1981 (wie Anm. 23),  
S. 103–105.
- 751 Ebd., S. 104 f.
- 752 Vgl. SGG, Attersee, 00:28:30.
- 753 Vgl. SGG, Wiener, 01:03:40.
- 754 Nachwort zu *ideogramme*, zit. n.  
Vischer/Walter (Hrsg.) 2003 (wie  
Anm. 74), S. 43.
- 755 Ebd.
- 756 Ebd.
- 757 SGG, Björn Roth, 00:38:40.
- 758 Vgl. Thomas Böhm, «Warum Dieter  
Roth seine Gedichte schieße las ... und  
wie Schriftsteller sonst vorlesen», in:  
*Artic. Texte aus der fröhlichen Wissen-  
schaft*, Nr. 10/04: *Stimme*, Bonn 2004.  
Ted Hughes, *Wie Dichtung entsteht*,  
Frankfurt am Main und Leipzig 2001.
- 759 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 99 f.
- 760 Zit. n. Dieter Roth, in: Voss u. a. (Hrsg.)  
2005 (wie Anm. 152), S. 134.
- 761 Vgl. *Novembersymphonie*, 4. Satz.
- 762 Zit. n. Dieter Roth, in: Voss u. a. (Hrsg.)  
2005 (wie Anm. 152), S. 134.
- 763 SGG, Rainer, 00:14:20.
- 764 SGG, Björn Roth, 00:30:40.
- 765 GI 1995a (wie Anm. 16), S. 460.
- 766 *Romentalquartett*, Schallplattenseite F.
- 767 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 115.
- 768 Vgl. ebd., S. 95.
- 769 Zit. n. diter rot: «32 tieferliegende  
wolken für hansjörg mayer», in: ders.,  
*80 wolken, 1965 bis 1967*, hrsg. von  
Max Bense und Elisabeth Walther,  
Stuttgart u. a. 1967, unpag. (Nr. 28).
- 770 SGG, Wiener, 00:12:10.
- 771 Vgl. SGG, Wiener, 00:59:00 und  
02:44:30.
- 772 Vgl. SGG, Rühm, 00:20:40.
- 773 Vgl. auch Hermann Nitschs Haltung  
dazu in: Zauner/Köstler (Hrsg.) 1996  
(wie Anm. 181), S. 228 f.
- 774 Vgl. SGG, Attersee, 00:28:30.
- 775 Vgl. SGG, Brus, 00:18:20 und  
01:04:30.
- 776 Vgl. SGG, Björn Roth, 01:57:20.
- 777 Vgl. SGG, Wiener, 00:59:00.
- 778 AZ, Feuilleton, 30.5.1974, S. 10.
- 779 Zit. n. diter rot 1967 (wie Anm. 769),  
unpag. (Nr. 8). Mit «Karl» ist wohl sein  
Taufname «Karl-Dietrich» gemeint; zur  
Namenspraxis von Dieter Roth, siehe:  
Dirk Dobke, «Wie Karl-Dietrich Roth  
erst zu Diter Rot, dann zu Heinrich  
C. Schwarz und schließlich zu Dieter  
Roth wurde», in: *Verzeichnis der Editio-  
nen 1976–2000*, Bd. II: 1988–2000,  
hrsg. von Griffelkunst-Vereinigung,  
Hamburg 2003, S. 14–16.
- 780 Zur Improvisation im Jazz vgl. Daniel  
Martin Feige, *Philosophie des Jazz*,  
Berlin 2014, S. 33–55.
- 781 Vgl. Diedrich Diederichsen, *Über  
Pop-Musik*, Köln 2014, S. 91–96.
- 782 Vgl. SGG, Rühm, 01:32:00.
- 783 Vgl. GI 1978b (wie Anm. 245), S. 229;  
vgl. GI 1982 (wie Anm. 47), S. 262;  
vgl. Anm. 581.
- 784 Vgl. auch SGG, Mayer, 02:54:00.
- 785 Vgl. SGG, Björn Roth, 01:49:10.
- 786 SGG, Rühm, 00:52:10.
- 787 SGG, Björn Roth, 01:41:15 und  
02:33:00; SGG, Mayer, 02:50:50.
- 788 GI 1994 (wie Anm. 151), S. 436.
- 789 Gerhard Rühm im Gespräch mit dem  
Verf. am 11.9.2013 in Köln. Für spirale 8  
stellte Eugen Gomringer eine «Kleine  
Anthologie der Konkreten Poesie»  
zusammen. Für den deutschsprachigen  
Raum war neben Achleitner und Rühm  
u. a. auch Wiener mit einem Beitrag  
vertreten. Vgl. Annemarie Bucher  
(Hrsg.), *spirale. Eine Künstlerzeitschrift  
1953–1964*, Baden 1990, S. 114.
- 790 Zit. n. René Block, «Von einem, der  
auszog das Fluxen zu lernen», in: 1962  
*Wiesbaden FLUXUS 1982: eine kleine  
Geschichte von Fluxus in drei Teilen*,  
hrsg. von René Block, Berlin 1983,  
S. 326–371, hier S. 351.
- 791 Vgl. dazu: Jürgen Geisenberger, *Joseph  
Beuys und die Musik*, Marburg 1999,  
S. 137 f.
- 792 Dirk Dobke, *Dieter Roth in America*,  
London 2004, S. 41.
- 793 Siehe Ina Conzen: «Vom Manager der  
Avantgarde zum Fluxusdirigenten.  
George Maciunas in Deutschland», in:  
*Eine lange Geschichte mit vielen Knoten.  
Fluxus in Deutschland 1962–1994*,  
hrsg. von René Block und Gabriele  
Knapstein, Stuttgart 1995, S. 18–31.

- 794 Vgl. Wiener, in: Weibel (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 27), S. 321.
- 795 SGG, Brus, 00:48:40.
- 796 Zit. n. René Block, «Fluxus Musik: das alltägliche Ereignis», in: Block/Knapstein (Hrsg.) 1995 (wie Anm. 793), S. 50–61, hier S. 58.
- 797 Zit. n. undatiertes Event-Karte von George Brecht, Archiv Gabriele Knapstein.
- 798 Siehe hierzu Douglas Kahn, *Noise Water Meats. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, Mass. 1999, insb. das Kapitel «The Impossible Inaudible», S. 158 ff.
- 799 Zit. n. Roman Grabner, «Selten gehörte Musik», in: BRUSEUM/Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum (Hrsg.) 2012 (wie Anm. 259), S. 134. Vermutlich wurden dabei vom Rezensenten Oswald Wiener und Gerhard Rühm verwechselt.
- 800 AZ, Feuilleton, 30.05.1974, S. 10.
- 801 Zit. n. undatiertes Event-Karte von George Brecht, Archiv Gabriele Knapstein.
- 802 Brecht zit. n. Henry Martin, «Interview mit George Brecht (1967)», in: *Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1978, S. 131–147, hier S. 144 f.
- 803 Douglas Kahn, «The Latest: Fluxus and Music», in: *In the Spirit of Fluxus*, hrsg. von Janet Jenkins, Minneapolis 1993, S. 100–121, hier S. 108.
- 804 Brecht zit. n. Michael Nyman, «Interview mit George Brecht (1967)», in: Bern 1978 (wie Anm. 802), S. 35–83, hier S. 74.
- 805 GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 96.
- 806 Eine ganze Reihe dieser Dokumente ist z. B. abgedruckt in der vom Fluxus-Sammler Hanns Sohm und von Harald Szeemann 1970 anlässlich der *Happening & Fluxus*-Ausstellung im Kölnischen Kunstverein herausgegebenen gleichnamigen Publikation.
- 807 Vgl. die ausführliche Beschreibung der verschiedenen europäischen Fluxus-Festivals in: *The Lunatics are on the loose ... European Fluxus Festivals 1962–1977*, hrsg. von Petra Stegmann, Potsdam 2012.
- 808 Emmett Williams, «Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag!», in: Block (Hrsg.) 1983 (wie Anm. 790), S. 83–88, hier S. 85.
- 809 Vgl. SGG, Wiener, 00:26:20.
- 810 SGG, Björn Roth, 02:09:40.
- 811 Tomas Schmit, «über f.», in: Block (Hrsg.) 1983 (wie Anm. 790), S. 96–100, hier S. 96.
- 812 John Cage, «Experimental Music: Doctrine (1955)», in: ders., *Silence*, Middletown, Conn. 1986 (1961), S. 13–17, hier S. 13.
- 813 Dieter Roth, «301 kleine wolken in memoriam big J und big G», zit. n. Voss u. a. (Hrsg.) 2005 (wie Anm. 152), S. 137.
- 814 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:08:40.
- 815 Gerhard Rühm und Oswald Wiener, «vorschläge zu unserem stück (dajetzt)», in: *Die Wiener Gruppe*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, hrsg. von Kunsthalle Wien u. a., Wien 1998, S. 88 f.
- 816 Gerhard Rühm und Oswald Wiener, «ausstellung mit Ossi dinge und zeichen», in: Kunsthalle Wien 1998 (wie Anm. 815), S. 87.
- 817 Vgl. Wiener, in: Weibel (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 27), S. 321.
- 818 Daniel Spoerri zit. n. «John Cage und ...», *bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, hrsg. von Wulf Herzogenrath u. a., Köln 2012, S. 27.
- 819 Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, «anregungen für ein «schallplatten-funktionelles» akustisches cabaret», in: Kunsthalle Wien 1998 (wie Anm. 815), S. 93 f.
- 820 George Maciunas zit. n. Larry Miller, «Interview with George Maciunas (1978)», in: *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, hrsg. von Achille Bonito Oliva, Mailand 1990, S. 226–233, hier S. 227.
- 821 George Maciunas, «Manifesto, 1965», abgedruckt in: Bonito Oliva (Hrsg.) 1990 (wie Anm. 820), S. 219 (hier fälschlicherweise 1963 dat.).
- 822 Vgl. Gabriele Knapstein, *George Brecht: Events. Über die Event-Partituren von George Brecht aus den Jahren 1959–1963*, Berlin 1999.
- 823 George Brecht zit. n. ebd., S. 128. Mit Wolff ist Christian Wolff gemeint, dessen Stücke u. a. in der Cage-Klasse diskutiert wurden.
- 824 George Brecht (1986), zit. n. ebd., S. 45.

- 825 Vgl. Ina Conzen-Meairs: «Das Gedicht verläßt die Seite – Fluxus und die Poesie», in: *Fluxus Virus 1962–1992*, hrsg. von Galerie Schüppenhauer u. a., Köln 1992, S. 32–38; Liz Kotz, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, Cambridge, Mass. 2007.
- 826 GI 1985c (wie Anm. 299), S. 363.
- 827 Ebd.
- 828 GI 1998c (wie Anm. 96), S. 481.
- 829 GI 1985c (wie Anm. 299), S. 363.
- 830 Schmit 1983 (wie Anm. 811), S. 96–100, hier S. 97. Gemeint sind die Galeristen Jean-Pierre Wilhelm und Rolf Jähring.
- 831 Ebd., S. 99.
- 832 Aleida Assmann, «Fest und Flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur», in: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hrsg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt am Main 1991, S. 181–199, hier S. 182.
- 833 Johannes Cladders und Gabriele Knapstein, «jede kommunikation ist eine collage», in: Block/Knapstein (Hrsg.) 1995 (wie Anm. 793), S. 4–17, hier S. 17.
- 834 Vgl. Holderbank 1987 (wie Anm. 225), S. 20.
- 835 Ebd., S. 20 f.
- 836 SGG, Wiener, 00:43:40; ferner auch: 00:38:30 und 00:40:50.
- 837 Cage 1986 (1961) (wie Anm. 812), S. 13–17, hier S. 13.
- 838 Robert Filliou, *Genie ohne Talent*, Ausst.-Kat. Museum Kunst-Palast, Düsseldorf u. a., hrsg. von Sylvie Jouvai und Heike van den Valentyn, Ostfildern-Ruit 2003.
- 839 Vgl. GI 1976/79 (wie Anm. 5), S. 95.
- 840 Vinko Globokar im Gespräch mit dem Verf. vom 4. 6. 2014. Eine persönliche Begegnung mit Dieter Roth hält Globokar für wahrscheinlich, wohl in Zusammenhang mit Kagels *Ludwig van*, kann sich aber an die genauen Umstände nicht mehr erinnern.
- 841 Vgl. Kristina Ericson, *Heinz Holliger. Spurensuche eines Grenzgängers*, Bern u. a. 2005, S. 292 f.
- 842 Dieter Roth, *Die Splittersonate*, Manuskript, Hamburger Archiv, Dieter Roth Estate.
- 843 Mauricio Kagel, «Neuer Raum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater [1966]», in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 1997, S. 245.
- 844 Rede von Joseph Goebbels am 18.2.1943 im Berliner Sportpalast.
- 845 GI 1981a (wie Anm. 17), S. 247. Auch GI 1983 (wie Anm. 100), S. 288.
- 846 Vgl. Sidonie Kellerer, *Zerrissene Moderne. Descartes bei den Neukantianern, Husserl und Heidegger*, Konstanz 2013, S. 186–194.
- 847 GI 1984: «Fortsetzungsinterview mit Dieter Roth von Dieter Schwarz, II Teile», in: Wien 2002, S. 320.
- 848 Vgl. Anm. 779.
- 849 Für Heidegger hing der Traditionszusammenhang des Selbst über das Denken mit der Sprache zusammen, vornehmlich der dichterischen nach dem Vorbild Hölderlins: «Solches Denken versetzte uns dann auch erst in eine Zwiesprache mit dem Denken des Dichters, dessen Sagen wie kein anderes sein Echo im Denken sucht.» In: Martin Heidegger, *Was heißt Denken?* (1952), in: *Philosophisches Lesebuch*, Bd. 3, hrsg. von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt am Main 1990 (Erstausg. 1965), S. 344.
- 850 Vorausgegangen war dieser Anthologie 1981 im Berliner Tempodrom das Festival «Große Untergangs-Show: Festival Genialer Dilettanten», und Wolfgang Müller propagierte in seinem Text «Die wahren Dilettanten»: «Das Ver-spielen, das Ver-schreiben als positiver Wert, als Möglichkeit zu neuen, noch unbekannteren Ausdrucksformen zu gelangen, soll möglichst universell angedeutet werden.» In: Müller (Hrsg.) 1982 (wie Anm. 10), S. 9–14, hier S. 10.
- 851 Ebd., S. 11 ff.
- 852 Wolfgang Müller, *Subkultur Westberlin 1979–1989. Freizeit*, Hamburg 2013, S. 62 ff.
- 853 Ebd., S. 69.
- 854 Vgl. SGG, Ingrid und Oswald Wiener, 01:50:30.
- 855 Vgl. Müller (wie Anm. 852), S. 456 f.
- 856 Wolfgang Müller, «Die Instrumente stimmen», in: ders. (Hrsg.) 1982 (wie Anm. 10), S. 49.
- 857 Vgl. Vaget 2007 (wie Anm. 419), S. 369–385.

- 858 E-Mail von Gudmundur Oddur Magnusson an Gabriele Knapstein vom 20.5.2014.
- 859 SGG, Rühm, 00:05:30.
- 860 SGG, Rühm, 01:11:10.
- 861 Vgl. SGG, Rainer, 00:54:30 und 01:01:20.
- 862 Vgl. SGG, Wiener, 02:56:20.
- 863 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:40:00.
- 864 SGG, Mayer, 01:24:20.
- 865 Vgl. SGG, Björn Roth, 02:09:40.
- 866 Vgl. Roland Kayn, «kybernetische prozesse in instrumentaler und elektronischer musik», in: Collage 9, Palermo 1971, S. 90-93.
- 867 Vgl. Germán Toro Pérez, «Luc Ferrari revisited. Versuch einer Neuerschätzung von Luc Ferraris anekdotischer Kunst», in: Dissonance, Nr. 125, März 2014, S. 16-20.
- 868 Erschienen 1998 unter dem Pseudonym Ester Brinkmann.
- 869 Vgl. SGG, Mayer, 00:13:30.
- 870 Döhl 1976/1977 (wie Anm. 429), S. 21f.
- 871 SGG, Attersee, 00:23:10.
- 872 Wiener 1969 (wie Anm. 89), S. LXXXVIII.
- 873 SGG, Björn Roth, 04:18:10.
- 874 Björn Roth im Gespräch mit dem Verf., 3.12.2013.
- 875 GI 1995 (wie Anm. 99), S. 460.
- 876 SGG, Wiener, 00:39:10.
- 877 SGG, Rühm, 01:41:25.
- 878 SGG, Björn Roth, 01:40:40.
- 879 Münchner Konzert, Plattenseite F.
- 880 Ebd.
- 881 Alfred Zimmerlin in einer E-Mail vom 17.6.2014 an den Verf.

Notiz- und Tagebuch 1990  
20 x 11 x 3 cm, Dieter Roth Estate

Nächste Seite: Notiz- und Tagebuch 1997  
19 x 13 x 3,5 cm, Dieter Roth Estate

~17.11. Hege

ab

DEZEMBER						
Mo	3	10	17	24	31	
Di		4	11	18	25	
Mi		5	12	19	26	
Do		6	13	20	27	
Fr		7	14	21	28	
Sa		8	15	22	29	
So	2	9	16	23	30	

'es ist ja mit mehr wert, da kann man ruhig viel dafür bezahlen' s. 22. Nov.

(0395)

Sonntag ~~X~~

Totensonntag

25

November

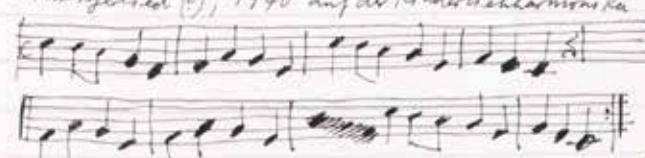
So war es immer' (epochhaft (?) schlief (aber) erregt (nicht umarmen können), Jamerdurst (vor neidbeleidigten Personen), Neid gewisser Personen, insbesondere die mich kennen, Hass einverleibt mit Psychosen) ich bin aus der Furcht vor Personen nie zu Hass gekommen (Täuschungsmanöver (?) = Versuch (?) / ich bin oft im Hass / halte mich jedoch, ängstlich, bequem = träge innerlich der Moral gebietet?) 'kann mich nicht (mit gegen = Störungen) wehren' zu viel Angst? / immer Angst = Kränker / in dem das immer öfter (daneben heute) empfinde, immer Bewegung arme, klassartiger Feigling, große Teile des Tagesleben im Bett / lesen (Suche Trost) statt agieren, immer weniger Impetus zu Handeln, also Trainingsmangel / das vegetative Bildproduktionsystem (wora besteht das?) zeigt Alpträume, wenn nicht wache, wenn wache, 2 wohn sagen & schreiben erkenne (um mich herum) nichts können

keizende mehr (physische Reize fast isoliert / Geschlechts nicht tot ~ 10 Jahre?) / fürchte (schon fast Gewissheit), es würde nur sich, in mir (ich, unbeweglich, lebend liegend, Nachts, lügend, träumend, schlend (Aufmerksamkeit?))

sehe: die febrilen Krankheits Symptome wandelnd (im Körper / viele verschiedene Gruppen) immer länger dauern nach alkoholischen Fällen: Monate (2-3?) / keine Widerstands = trainings (in allerlei ....?) = Gelegenheiten wie der Läufer (die Sensationen Körpers (nur mit dem Erinnerungsbild des Körper) erlebt (erlebensvoll) so die Kümmer (will d. Sensationen Körper erleben), der Körper (mit d. Körper aber auch ....?) geht ihm ein)

- Zivilisation = Prinzip • Formelleben •

Abstrahieren (?), 1990 auf der Kindersehharmonika



August 1997 Borély -

Week 32

1 Monday

Bank Holiday, Scotland & R. of Ireland

Blumenbilder  
Wandtitel  
Preislisten

• Alfeld (~~wieder~~ Paul) Preislisten

• Eggen, Platten Nibel

F Geld Bö

• Correspondence

F Hilsch

• Telefonnummern

Klebepapier  
rote Postkarten  
Tipper in Farbe  
weiße Lackfolie  
Mappen A3 & A4  
(Quadrat?)  
plasthülle  
Eurochecks inlösen

1

2

3

4

5

6

7

8

Plakat

→ \*

→ 0

→ 0

AUGUST

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Anhang

# Chronologischer Überblick: Dieter Roth und die Musik

Zusammengestellt von Jana Bruggmann,  
Matthias Haldemann und Isabelle Zürcher

- 1930** Dieter Roth wird am 21. April in Hannover geboren.
- 1941** Die Brüder Dieter und Wolfgang Roth nutzen die Unterstützung der Pro Juventute für notleidende Kinder von Auslandschweizern und verbringen die Sommerferien in Arosa bei Greti Guyer. Sie schenkt Dieter Roth zu Weihnachten eine Ziehharmonika.
- 1943–1945** Durch Pro Juventute organisierter Aufenthalt vom 15. Juli 1943 bis 15. Juli 1946 in der Pension Bergheim beim Ehepaar Betty und Fritz Wyss in Zürich. Angeregt durch den Kontakt mit den Mitbewohnern, unter denen sich viele emigrierte Theaterleute, Musiker und Künstler befinden, liest Roth Literatur, dichtet, zeichnet und erhält Klavierunterricht. Er besucht Konzerte klassischer Musik und lernt den Jazz kennen. Im Briefwechsel mit seinen Eltern werden musikalische Erlebnisse ausgetauscht. Er will Dichter oder Musiker werden.
- 1947** Gymnasium in St. Gallen und Bern.  
Austritt aus dem Gymnasium. Danach Lehre als Werbegrafiker bei Friedrich Wüthrich in Bern.
- 1950** *Collage*, die Musikinstrumente darstellt, sowie *Musikplakat* (Schablonendruck).
- 1951** Zwei Plakatentwürfe (Schablonendruck) für das Musikfachgeschäft Krompholz, Bern: *Krompholz – Das gute Musikinstrument*.
- 1953** **Kurt Blum** fotografiert Roth mit Trompete bei einer Jazzsession im Anliker-Keller in Bern.
- 1956** Lernt Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm in Bern kennen.
- 1957** Rhythmisch aufgebaute Bilder, z. B. *Zeichnung mit 4er Rhythmus*, *Zeichnung mit 1-4-1 Rhythmus*.

vgl. S. 69  
Foto: W. Gasché?

- 1959** Richard Hamilton wird durch die Ausstellung *Texts read simultaneously from a mobile axis* im Institute of Contemporary Art, London auf Dieter Roths Arbeiten aufmerksam. Ein Briefwechsel entsteht und führt zur Zusammenarbeit.
- 1960** Begegnet Jean Tinguely und Emmett Williams in Basel.  
Trifft Robert Filliou am festival d'art d'avantgarde in Paris.
- 1962** Realisation der Installation *Windharfe* (zerstört).  
Beginn der Arbeit an *Relief mit 2 Trompeten* (1962–1992), seiner ersten Assemblage mit Musikinstrumenten.  
Kinetische Objekte (Dreh- und Tonbilder), z. B. *Kugelbild Nr. 2/4*.
- 1963** Erster Kontakt mit Hansjörg Mayer, der Roth in Island aufsucht.  
Roth spielt privat oft Klavier, scheut sich aber, vor Publikum aufzutreten.
- 1964** Bekanntschaft mit George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Bob Watts und La Monte Young in New York.
- 1965** Unterrichtet die Grafikklasse an der Rhode Island School of Design in Providence. Mit seinen Studenten baut er Musikinstrumente nach Werbegrafiken und lässt sie darauf musizieren.  
Beginn der Auseinandersetzung mit der Idee eines *Tonalfabets* zum Spielen von Texten. Nam June Paik und Charlotte Moorman nehmen Roths *Tonalfabet* mit auf Europatournee.  
Trifft André Thomkins in Providence.
- 1965–1970** Objekte mit musikrelevanten Titeln entstehen, z. B. *Flöte* (1965), *Dreiklang* (1967), *Gitarre* (1968), *Gewürzobjekt / Geruchsorgel* (1970).
- 1966** Erster Aufenthalt in Wien. Über Walter Pichler trifft Roth Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Arnulf Rainer, Dominik Steiger und Oswald Wiener.  
Roth ist in John Cages Anthologie *Notations* mit dem Beitrag *Symphonie (No. 1) From the Old World* vertreten und widmet Cage, den er nur flüchtig kennt, einen *prepared webster by diter rot for john cage*.  
In den Tagebüchern und Büchern ist die Musik fortan ein Thema in Form von Noten, Gedichten, Aphorismen, Zeichnungen, Reflexionen, Diagrammen. Ideen für Musik-Arbeiten bleiben unrealisiert, z. B. ein *Musikskulpturbild* und eine *Sonate* für Klavier und Violine.
- 1967** Im April: Erste Begegnung mit Hermann Nitsch bei Hanns Sohm in Markgröningen.  
*Alfabet* für Emmett Williams.

- 1968 Roth übersetzt Robert Fillious 14 Chansons für dessen Buch *14 chansons et 1 charade, 14 songs and 1 riddle, 14 chansons und 1 Rätsel*, das in der edition hansjörg mayer erscheint.
- Während der Schauspieldirektion von Werner Düggelin am Theater Basel (1968–1975) gibt er bei Premierenfeiern Klavierkonzerte.
- 1969 *Badewanne* als Requisit für Mauricio Kagels Film *Ludwig van*. Das *Franz-Lehár-Sofa* (ursprünglich Beethoven-Schrank, irrtümlicherweise Mozart-Schrank genannt) wird hingegen nicht für den Film verwendet. Sein Beitrag zur Tonspur wird nur teilweise genutzt.
- 1971–1976 Zahlreiche grafische Arbeiten mit musikbezogenen Titeln, z. B. *Doppelquartett* (1971), *Zuhören* (1972), *Frau Muse am Klavier* (1974), *Kammerquartett* (1974), *Flötenspruch* (1975), *Musikalisches Blättlein* (1976).
- 1971 Grafikblatt *Grosses Theater* (1971). Die farbige Überarbeitung (1971/79) verwendet er als Vorlage für das Plakat von Kagels Musiktheater *Die Erschöpfung der Welt* (1980).
- Die beiden Essays *Wer war Mozart?* und *Wer ist der der nicht weiss wer Mozart war?* erscheinen im Verlag Reykjavík.
- 1972 Roth erwirbt in Stuttgart und London Streichinstrumente und macht in Wien mit Kurt Kalb und Freunden «Hausmusik». Dort erwirbt er vermutlich dann seinen Bösendorfer-Flügel, Baujahr 1906.
- Die Musiknotationen in den Tagebüchern nehmen zu.
30. Oktober – 7. November: *Erster Berliner Dichterworkshop*. Restaurant Exil, Berlin. Mit Friedrich Achleitner, Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Es wird gezeichnet, geschrieben und auf dem Klavier gespielt. Die Resultate erscheinen im Februar 1973 in der Zeitschrift *Die Schastrommel* Nr. 9, die Brus verlegt. Eine umfassendere Variante wird von Hansjörg Mayer verlegt.
- Roth baut eine grosse Schallplattensammlung auf (klassische Musik, Jazz, Volksmusik, Rock). Er hört regelmässig Musik im Radio. Seine Partnerin Dorothy Iannone richtet ihm eine Hörstation mit Schallplattenspieler und Lautsprecherboxen im Düsseldorfer Studio ein. Beim Musikhören liest er bisweilen die Partituren mit. Die Tagebücher verzeichnen seitenweise Namen und Titel von Komponisten, Werken und Interpreten.
- Roths Idee, sein *Tonalfabet* an Tinguelys Skulptur *Le Monstre de Milly* anzubringen, das von ihm geschickte Briefe in Töne umsetzen sollte, bleibt unrealisiert.
- 1973–1978 Offizieller Schweizer Wohnsitz an der Weidstrasse 19 in Zug. Von 1977–1978 mietet er zudem ein Zimmer an der Dorfstrasse 13 in Zug.
- 1973 12.–13. Juli: *Selten gehörte Musik*. 3. *Berliner Dichterworkshop*, an der Meineckestr. 6, Berlin, in der Wohnung von Rudolf Prinz zur Lippe. Mit Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener. Die Langspielplatte erscheint im selben Jahr in der edition hansjörg mayer.

- 15.–26. November: *Selten gehörte Musik*. *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)*. 2. Berliner Musikworkshop im Atelier von Gerhard Rühm, Berlin. Mit Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener. Die zwei Langspielplatten erscheinen im selben Jahr in der edition hansjörg mayer.
- Scheisse von D. Roth*, Schallplattenhülle für geplante, nicht ausgeführte Tonaufnahmen von drei Lesungen in Providence 1966, Markgröningen 1967 und Stuttgart 1973.
- 1974 28. Mai: *Selten gehörte Musik*. *Münchener Konzert*. Aufführung im Lenbachhaus, München. Mit Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener. Die drei Langspielplatten erscheinen 1975 in der edition hansjörg mayer.
2. Juni: *Selten gehörte Musik*. *Das Prinzendorfer Konzert*. Klavierkonzert für Günter Brus im Rahmen des Pfingstfestes, auf Schloss Prinzendorf. Mit Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener. Unveröffentlicht.
- Murmel*. Bühnenstück aus einem Wort.
27. September: *Selten gehörte Musik*. *Das Berliner Konzert*. Aufführung in der Kirche zum Heiligen Kreuz, Berlin-Kreuzberg. Mit Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener. Die Langspielplatte erscheint 1977 in der edition hansjörg mayer.
26. November: *Selten gehörte Musik*. *Das Hamburger Konzert (= Lithografie Workshop)* in der Druckerei Korb, Hamburg. Mit Günter Brus, Gerhard Rühm, Dieter Roth, Oswald Wiener. Unveröffentlicht.
- Im eigenen Verlag (*Dieter Roth's Familienverlag*, alternativ auch *Dieter Roth's Verlag* genannt) mit Sitz in Zug bis 1978 gibt der Künstler Schallplatten von Familienmitgliedern und Freunden heraus.
- Ab 1974 diverse Assemblagen mit Audiokassetten, Kassettenrekordern und weiteren Audiogeräten, z. B. *Etwas mit dem goldenen Ei* (1974–1988). In den 1980er-Jahren erweitert Roth einen Teil der Werke mit Videogeräten.
- Ab 1974/75 befindet sich der Bösendorfer-Flügel im Studio Bali, Island. Daran sind Mikrofone und Aufnahmegeräte fest installiert. Zahlreiche Klavierarbeiten entstehen dort bis zum Tod des Künstlers. Auch in anderen Studios befinden sich Tasteninstrumente (Stuttgart, Wien u. a.).
- 1975 29. Oktober: *Selten gehörte Musik*. *Das Karlsruher Konzert*. Konzert an der Akademie der bildenden Künste Karlsruhe. Mit Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Oswald Wiener. Unveröffentlicht.
11. und 12. November: *Selten gehörte Musik*. *Streichquartett 558171 (Romenthalquartett)* bei Hermann Nitsch am Ammersee in der Villa Romenthal. Mit Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth und Gerhard Rühm. Die drei Langspielplatten erscheinen 1976 in der edition hansjörg mayer.
- Zwischen 1975 und 1979 nehmen Roth und Arnulf Rainer mehrere gemeinsame Performances in Zusammenarbeit mit Peter Weibel auf Film auf.

- 1976 28.–30. Mai: *Selten gehörte Musik. TOTE RENNEN Lieder*. Bei Dieter Roth in Mosfellssveit, Island. Mit Dieter Roth und Oswald Wiener. Die Langspielplatte erscheint 1977 in der edition hansjörg mayer.
- Parallel zur Ausstellung *Collaborations of Ch. Rotham* in der Galeria Cadaqués, Gerona, Spanien, nehmen Roth und Richard Hamilton mit dem Hund Chispas Luis die Langspielplatte *Canciones de Cadaqués* in Hamiltons Haus auf.
- Roth beginnt mit der Arbeit an seiner einzigen Partitur, der *Splitter-sonate* (1976–1994). Sie besteht aus 115 teilweise collagierten Blättern.
13. September 1976: Aufzeichnung der *R adio Sonate – Radiohaus-Klage-Musik* (42 Min. Klavier und Stimme in steigender Betrunkenheit) am Süddeutschen Rundfunk, Stuttgart. Die *R adio Sonate* erscheint 1978 als LP bei Lebeer-Hossmann und in der edition hansjörg mayer. Die zweite Auflage erscheint 1995 als CD im Dieter Roth's Verlag, Basel.
- 1977 23. Februar: *Quadrupelkonzert* an der Musik-Akademie Basel. Es ist sein einziges Solokonzert. Roth bedient sich verschiedener Instrumente wie Horn, Flügel und Orgel, und loopt die Aufnahmen schichtweise übereinander.
- Roth beginnt mit Vera und Björn Roth mit den Aufnahmen zu *Lorelei, die Langstreckensonate*. Gemeinsam nehmen sie 40 Stunden Klaviermusik auf, die 1978 auf 37 Kassetten in einer handbemalten Holzbox bei Audio Arts und in der edition hansjörg mayer verlegt wird. Die Klaviermusik kann in einem manipulierten Kassettenrekorder zusammen mit dem aktuellen Radioprogramm abgespielt werden.
- Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell*. Dieter Roth mit Björn Roth und Beiträgen von Karl und Vera Roth. Tonaufnahmen von 24 Stunden Hundegebell als Edition in einem mit einer Schnellzeichnung versehenen Schuber, zusammen mit dem Galeristen Franco Bombelli (Galeria Cadaqués) verlegt. Fotokopien der 150-teiligen Zeichnungsserie *Selbst als Hund* werden in einem Aktenordner als Künstlerbuch verlegt. Weitere 1.600 Zeichnungen, die in diesem Kontext entstanden sind, werden zu Büchern gebunden Teil der Installation *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell*.
- Als Fortführung der 24 Stunden Hundegebell-Aufnahmen im Hundezwinger am Mt. Tibidabo nimmt Roth bei Tibidabo-Ausstellungen in Madrid das Hundegebell zusammen mit den Galeriegeräuschen auf.
- Beginn der Arbeit am *Chicago Wandbild* (1977–1984) in der Wohnung von Ira G. Wool in Chicago.
- 1978 Fortsetzung der Arbeit am *Chicago Wandbild* gemeinsam mit Björn Roth. Bis 1984 Weiterarbeit bei USA-Aufenthalten. Sie bauen 32 Tonbandgeräte und Lautsprecher ein. Auf den Endloskassetten, die Roth in unregelmässigen Abständen per Post an Wool schickt, hört man Roths Kinder singen und Musik spielen (Piano, Cello, Violine und Spielzeuginstrumente).
- Beginn der Aufnahmen für *Fernquartett* (1978–1980). Dieter, Björn, Karl und Vera Roth nehmen 4 × 12 Stunden Streich- und Klaviermusik auf. Die Kassetten werden zusammen mit Kassettengeräten, Lautsprechern, Kopfhörern und einem Verstärker in einer handbemalten Holzkiste im Dieter Roth's Verlag, Luzern herausgegeben.

- Lorelei (Kassettenbild)* entsteht. Assemblage mit 37 Musikkassettenhüllen, Radio, Malutensilien und Papiere auf Holz und Hartfaser, dazu in zugehöriger Schachtel 37 mit der *Lorelei, die Langstreckensonate* bespielte Musikkassetten.
- Weiterführung der Galeriegeräusch-Hundegebell-Aufnahmen in der Galerie Felix Handschin in Basel.
- Die Schallplatte *Autonom-Dialogische Thematik* mit Arnulf Reiner erscheint in der Edition Lebeer-Hossmann. Roth spielt längere Abschnitte Akkordeon, darunter bekannte Volkslieder.
- Lorelei, die Langstreckensonate* erscheint bei Audio Arts und in der edition hansjörg mayer.
- Beginn der Arbeit an *Grosse Tischruine* (1978–1998) mit Björn Roth und Eggart Einarsson. Installation mit Alltags- und Einrichtungsgegenständen, Malutensilien, Instrumenten und Audioaufnahme- und Abspielgeräten.
- Bar o* (1978–1998), Installation mit Alltagsgegenständen, Abfällen, Malutensilien, Aktenordnern, Videorekorder, Audioaufnahmegerät, Monitor.
- 1979 2. Februar: Performance *Attrappentappen* mit Arnulf Rainer in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München. Roth spielt während des Auftritts gelegentlich Klavier.
3. Februar: *Selten gehörte Musik. Abschöpfsymphonie*. Lenbachhaus München. Mit Christian L. Attersee, Hanns Cibulka, Herbert Hossmann, Hansjörg Mayer, Hermann Nitsch, Paul Renner, Björn Roth, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dieter Schwarz, André Thomkins, Oswald Wiener. Spontaner Performance-Auftritt von Arnulf Rainer, der sich im Publikum befindet. Die vier Langspielplatten erscheinen im Mai 1979 in der edition hansjörg mayer und in der Edition Lebeer-Hossmann.
17. April: Aufnahmen zur Schallplatte *Autofahrt No 1* mit Dieter und Björn Roth. Die Langspielplatte erscheint im selben Jahr im Dieter Roth's Verlag, Stuttgart und in der edition hansjörg mayer.
1. Mai: *Selten gehörte Musik. Das Hamburger Tastenkonzert*. Mit Christian L. Attersee, Richard Hamilton, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm, André Thomkins, Oswald Wiener. Unveröffentlicht. Letzte Teilnahme von Roth an einem Konzert von *Selten gehörte Musik*. Die Reihe wird sporadisch mit wechselnder Besetzung fortgeführt. Zuletzt 2014 am 5. November im Theater Casino, Zug und am 6. November an der Musik-Akademie Basel mit Christian Ludwig Attersee, Walter Fähndrich, Hermann Nitsch, Gerhard Rühm und Oswald Wiener.
29. Mai: *The Kümmerling Trio plays No 1 & 2*. Mit Hansjörg Mayer, Dieter Roth, Emmett Williams. Die Langspielplatte erscheint in der edition hansjörg mayer.
- Roth verlegt die Langspielplatte *THY QUATSCH est min Castello* im Dieter Roth's Verlag, Stuttgart. Es ist eine Persiflage auf das Werk *My Jubilee ist Unverhemmet* von Nam June Paik, erschienen 1977 in der Edition Lebeer-Hossmann.
- Ein Restbestand der nummerierten Platten von *THY QUATSCH est min Castello* klebt Roth spontan zu einem *Schallplattenturm* zusammen.

Zur Unterhaltung des Publikums an der Eröffnung der Ausstellung *Dieter Roth – Graphik, Bücher u. a. m.* in der Staatsgalerie Stuttgart kauft Roth bei der Firma Lauser eine Musikbox, die er mit populären Schallplatten wie Heino, Supertramp, Blondie oder Frankie Miller bestückt und mit eigenen LPs, z. B. *THY QUATSCH est min Castello*, ergänzt.

*Bar 3* mit Kassetten- und Radiogeräten.

3. November: *Autobiografie*. Aufnahme von kurzen autobiografischen Äußerungen von Roth und Dialogen mit Björn Roth, die schichtweise übereinander geloopt werden. Aufnahme von Björn Roth im Studio an der Danneckerstrasse, Hamburg. Unveröffentlicht.

**1980** Roth initiiert und finanziert Hermann Nitschs Tournee mit dem Symphony Orchestra from the New Art Department of the Islandic School of Arts and Crafts und Studenten der Kunstakademie Frankfurt. Uraufführung der 5. *Sinfonie* am 23. Oktober an der Musik-Akademie Basel. Weitere Stationen sind: 30. Oktober im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien und 5. November im Konservatoriumssaal Innsbruck, wo die *Allerheiligensinfonie* ur- und wiederaufgeführt wird. Nicht belegt, doch von Nitsch erinnert ist ein Auftritt in der Max Emanuel Brauerei, München.

Die Fortsetzung der Idee einer «Musikmaschine» resultiert in *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982 mit Björn Roth). Damit setzt er mehrere Briefe und Gedichte in Musik um.

*Nahquartett* (1980–1982) mit Björn, Karl und Vera Roth.

*Keller-Duo* (1980–1989) mit Björn Roth. Das Werk entsteht in mehreren Phasen. Zuletzt können Besucher auf elektronischen Orgeln spielen und sich parallel zur bereits aufgezeichneten Musik von Dieter und Björn Roth aufnehmen.

**1981** *Harmonica Curse*. Aufnahmen des zwischen 14. Februar – 7. August täglich stattfindenden, einstündigen Ziehharmonikaspiels. In einem Koffer werden die Kassetten bei Audio Arts verlegt. Um jede Kassette ist eine andere Polaroidfotografie von Dieter Roth gelegt.

**1982** *A Diary*. Ausstellung im Schweizer Pavillon an der Biennale Venedig. Hauptteil der Präsentation ist eine Filmarbeit, welche die Vorbereitungen für den Biennale-Beitrag von der Einladung im Januar bis zur Eröffnung im Juni zeigt. In einigen Szenen spielt er Klavier, u. a. das *Tonalfabet*, hört im Radio klassische Musik und pfeift.

**1983** In der Ausstellung *Ladenhüter* in der Galerie Onnasch, Berlin, präsentiert Roth u. a. *Fernquartett*, *Nahquartett*, *Tischruine*, *Tibidabo-Hundezwinger 24 Stunden Gebell*, *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* und *A Diary*.

Beginn der Arbeit an *Bar 1 (lautloses Bild mit Bar)*. Installation mit Alltagsgegenständen, Gläsern, Flaschen sowie mit Radio, Audiokassetten, Kassettengeräten, Lautsprechern, Blasinstrumenten u. a.

Zeitgleich (1983–1997) entsteht *Bar 2*, eine Installation mit Schanktisch, Malutensilien, Mobiliar, Flaschen, Gläsern, Keyboard, Schallplatten, diversen Audiogeräten, Monitoren u. a. m.

**1984** Beginn der Arbeit an der Werkgruppe *Stummes Relief*. Musikinstrumente werden in Assemblagen integriert oder in ihren Koffern mit Schokolade oder Leim und/oder Farben übergossen und mit anderen Abfallmaterialien kombiniert. Sie stammen teilweise von den Konzerten *Selten gehörte Musik*.

**1985** Das *Chicago Wandbild* wird im Kunstmuseum Bern installiert.

**1986** *Stummes Relief* (1986–1988). Umfangreiche Assemblage mit zwei Ziehharmonikas.

*Ringgebilde* (1986–1993) mit Björn Roth. Musikinstrumente und Kassettenrekorder neben Malutensilien, Alltagsgegenständen u. a. m. in Stahlringen.

**1987** Beginn der Assemblage *Gebälde* (1987–1993) mit Björn und Karl Roth. Assemblage mit Blasinstrumenten, Verstärker, Radios, Audiokassetten, Malutensilien, Lampen, Holz, Acrylfarbe, Ringordner u. a. m.

**1991–1997** Diverse Langzeit-Klavierarbeiten, aufgenommen auf mehreren Endloskassetten: *Accu Sonate*, *Piano Course 2*, *Langstreckensonate Nr. 1*. Weitere mehrteilige Tonarbeiten auf Audiokassetten: *6 Einzelstücke*, *Microf. Proben*.

**1994** Die *Splittersonate* erscheint als 300. Kopiebuch im *Dieter Roth's Verlag*, Basel und Amsterdam.

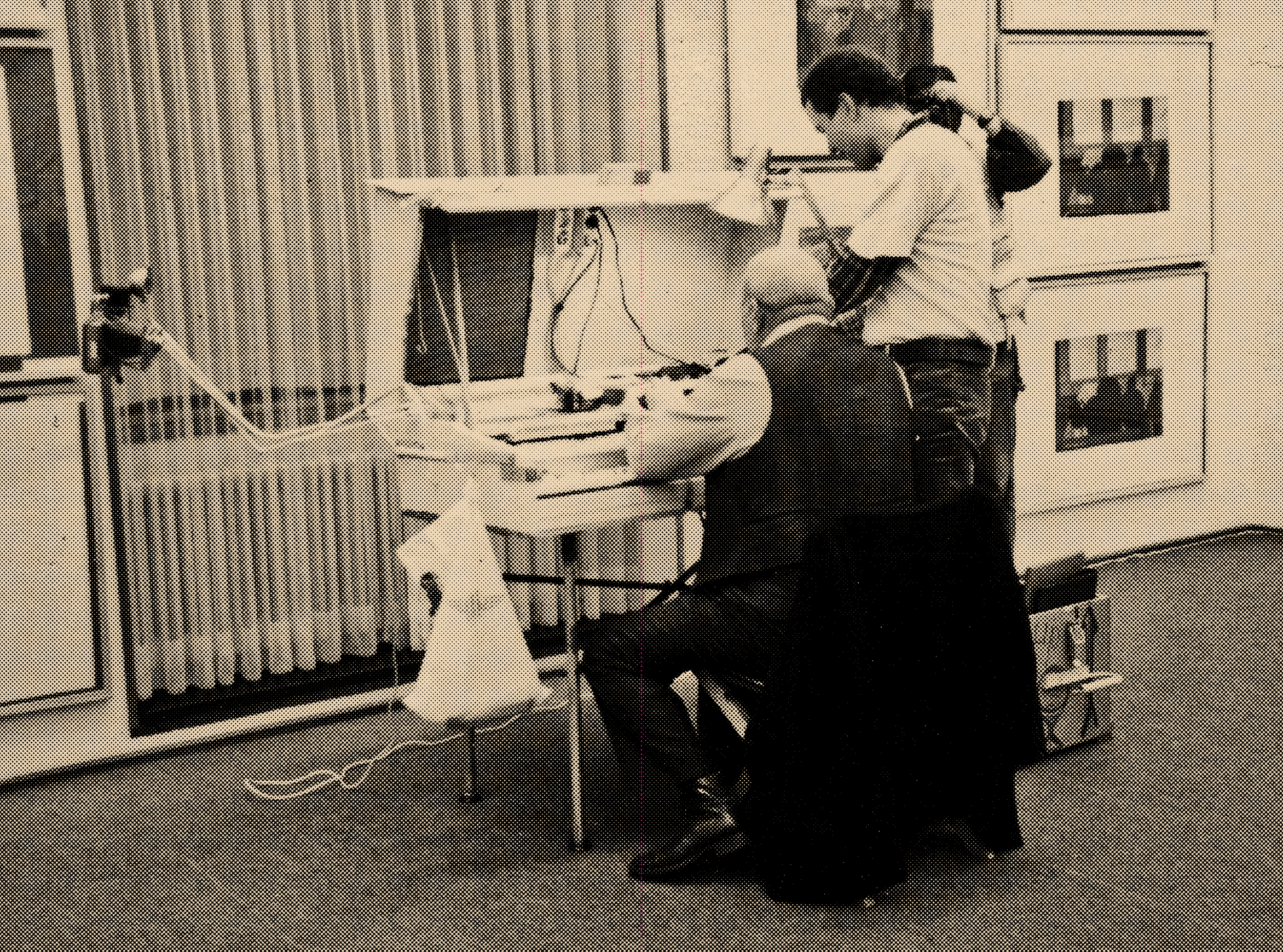
**1995** Für die Ausstellung *Dieter Roth & Björn Roth, Bilder, Apparate, Bücher, Schallplatten, Filme* in der Wiener Secession arbeitet er an *Bar 2* (mit Björn Roth). Er verwendet Mobiliar des im gleichen Jahr aufgelösten *Café Alt Wien* von Evelyn Oswald und Kurt Kalb.

**1997** Roth filmt sich im häuslichen Alltag für die Videoarbeit *Solo-Szenen*. Vier Szenen zeigen ihn beim Klavierspielen.

**1998** Die von der Galerie Hauser & Wirth erworbene *Bar 2* wird in Zürich installiert und bis 2000 als öffentliche Bar betrieben.

Weiterführung der Idee des *Tonalfabets* für Daniel Spoerri Künstlerpark *Il Giardino di Daniel Spoerri*, Monte Amiata, Toscana. Neu sollen Texte per Fax geschickt und in Musik umgewandelt werden. Karl Roth übernimmt die Ausführung nach dem Tod seines Vaters.

Dieter Roth stirbt am 5. Juni in seinem Atelier in der Hegenheimerstrasse in Basel.



## Verzeichnis der ausgestellten Werke

Die mit ° markierten Werke sind nicht Teil der Ausstellung im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin

### Arbeiten auf Papier

Dieter Roth  
Ohne Titel 1945  
Bleistift auf Papier, datiert und signiert, 29,7 × 21 cm  
Sammlung Aldo Frei

[↗ S. 6]

Dieter Roth  
Ohne Titel um 1950  
Bleistift auf Papier, 8,5 × 10,5 cm  
Kunstmuseum Bern, Sammlung Toni Gerber, Bern – Schenkung 1983

[↗ S. 66]

Dieter Roth  
Ohne Titel 1950  
Schwarze Kreide und Collage auf Papier, 23,6 × 17 cm  
Kunstmuseum Bern, Sammlung Toni Gerber, Bern – Schenkung 1983

[↗ S. 67]

Dieter Roth  
Plakatentwurf 1950  
Schablonendruck, 59,4 × 42 cm  
Kunstmuseum Bern, Sammlung Toni Gerber, Bern – Schenkung 1983

[↗ S. 69]

Dieter Roth  
**Zeichnung mit 1-4-1 Rhythmus** 1957  
Chinesische Tusche mit Reissfeder auf Transparentpapier, 68 × 69 cm  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

Dieter Roth  
**Zeichnung mit 6er-Rhythmus** 1957  
Chinesische Tusche mit Reissfeder auf Transparentpapier, 69,5 × 69,5 cm  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 70]

Dieter Roth  
**Unterhaltungsmusik** 1968  
Wasserfarbe, Streichhölzer auf Papier auf Karton, 62 × 50 cm  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 76]

Dieter Roth  
**Unterhaltungsmusik – Kuchenriese** 1970  
Wasserfarbe und Tusche auf Büttlen, 53 × 78 cm  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 77]

Dieter Roth  
**Doppelquartett** 1971  
Flachdruck (Stein und Zink) auf Büttlen, 63 × 85 auf 78 × 94 cm. Auflage: 50, nummeriert und signiert, 10 E. A.  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 182]

Dieter Roth  
**Quartett**° 1971  
Ätzradierung und Kaltnadel auf Büttlen, fotomechanische Reproduktion einer Zeichnung, 55,7 × 68,5 auf 70 × 87 cm. Auflage: 50, nummeriert und signiert, 3 E. A.  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

Dieter Roth  
**Strichquartett** 1971  
Siebdruck auf Karton, fotomechanische Reproduktion einer Zeichnung  
70 × 50 cm. Auflage: 100, nummeriert und signiert, 10 E. A.  
Dieter Roth Foundation, Hamburg  
[↗ S. 183]

Dieter Roth  
**Listening / Rotes Blut** 1972  
Öl, Tusche auf Fotografie, auf Holz, unter Glas, bemalt. Vorlage für den Siebdruck «Zuhören», 72 × 100 cm  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

Dieter Roth  
**Ars Alpina** 1972  
Lithografie, 60 × 79 cm auf 63,5 × 90 cm. Auflage: 50, nummeriert und signiert, ca. 5 E. A.  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

Dieter Roth (mit Hugo Welti)  
**Quadrupelportrait** 1972  
Lithografie auf Büttlen, 63 × 45 cm auf 76 × 56 cm. Auflage: 50, nummeriert und signiert, 5 E. A.  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

Dieter Roth  
5 Postkarten an Dorothy Iannone  
1972

**Aus dem Konvolut** 66 Postkarten von Dieter Roth an Dorothy Iannone, 1967–1978. Polaroidfotografien auf Karton, teilweise übermalt und collagiert, ca. 10,5 × 14,7 cm  
ahlers collection  
[↗ S. 12/13]

**Viell. mit Doppelpunkt?**

Dieter Roth  
Original-Coverentwurf der Schallplatte **Selten gehörte Musik. 3. Berliner Dichterworkshop** 1973  
Zeichnung, Collage mit Polaroidfotografien, ca. 31,5 × 31,5 cm  
Sammlung Hansjörg Mayer, London

Dieter Roth  
**Scheisse von D. Roth** 1973  
Entwurf für Schallplattenhülle (Schallplatte nicht realisiert). **Offsetdruck**, 43,5 × 78,5 cm. Auflage: 100  
Sammlung Hansjörg Mayer, London

**ist meiner Meinung nach (und laut Discography) kein Offsetdruck. Auch auf dem Blatt selber steht:**

**«Hand-Zink-Lithografie»**

Dieter Roth  
**Doppelkopfquartett I-V** 1974  
Feder und/oder Bleistift auf Velinpapier, 30 × 40 cm  
Sprengel Museum Hannover, Land Niedersachsen  
[↗ S. 184, 185]

Dieter Roth  
Schallplattenankündigung  
**Selten gehörte Musik. 3. Berliner Dichterworkshop und November-symphonie** um 1975  
Offsetdruck, 89 × 50 cm  
edition hansjörg mayer, Stuttgart, London, Reykjavík  
Sammlung Edizioni Periferia

Dieter Roth  
Original-Coverentwurf der Schallplatte **Canciones de Cadaqués**° 1976  
Bleistift und Acryldispersion auf Karton, 18,6 × 18,4 cm  
MACBA Collection. MACBA Foundation.  
Dauerleihgabe der Familie Bombelli

Dieter Roth  
**Ohne Titel**<sup>o</sup> 1977  
 4 Original-Plakatenwürfe für die Ausstellung *Tibidabo. Dieter Roth's dogs live in Galeria Cadaqués*. Aquarell, Bleistift, Filzstift, Collage mit Fotografien auf Papier, 74 × 55,6 cm  
 MACBA Collection. MACBA Foundation. Dauerleihgabe der Familie Bombelli

Dieter Roth  
 Original-Coverentwurf für die Schallplatte **Quadrupelkonzert** (nicht ausgeführt) um 1977  
 Filzstift auf Karton, 31,5 × 31,5 cm  
 Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

Dieter Roth  
 Konzertankündigung  
**Quadrupelkonzert** 1977  
 Offsetdruck, 100 × 70 cm  
 Archiv der Musik-Akademie, Basel  
 [↗ S. 210]

Dieter Roth  
 Schallplattenankündigung  
**Selten gehörte Musik. TOTE RENNEN Lieder** 1977  
 Offsetdruck auf Papier, 50 × 71 cm  
 edition hansjörg mayer, Stuttgart, London, Reykjavík  
 Sammlung Hansjörg Mayer, London

Dieter Roth  
 Schallplattenankündigung  
**Die Radio Sonate** 1978  
 Offsetdruck auf Karton, 44,5 × 64 cm  
 Dieter Roth Foundation, Hamburg  
 [↗ S. 194]

Dieter Roth  
**Greetings** 1978  
 Bleistift und Farbstifte auf liniertem Papier mit Perforation oben, 31,5 × 20 cm  
 Dieter Roth Foundation, Hamburg  
 [↗ S. 223]

Dieter Roth  
**Nah und fern** 1978/1980  
 Offsetdruck, überarbeitet, auf Karton, 46 × 64 cm  
 Dieter Roth Foundation, Hamburg  
 [↗ S. 294]

Dieter Roth  
**Nah und fern** 1978–1980  
 Offsetdruck, überarbeitet, aufgeklebte Wasserfarbennäpfchen, auf Karton, 46 × 64 cm  
 Sammlung Anliker, Emmenbrücke

Dieter Roth  
**Nah und fern** 1978/1980  
 Offsetdruck, überarbeitet, auf Papier, 46 × 64 cm  
 Sammlung Anliker, Emmenbrücke

Dieter Roth  
 Original-Coverentwurf für die Schallplatte **«60. Aktion» von Hermann Nitsch** 1979  
 Kugelschreiber, Tintenroller auf Papier, 29,7 × 21 cm  
 Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

Dieter Roth  
**Die Erschöpfung der Welt** 1980  
 Konzertankündigung zur Uraufführung von Mauricio Kagels Konzert im Württembergischen Staatstheater.  
 Offsetdruck auf Papier, 63 × 88 cm  
 Kunsthaus Zug  
 [↗ S. 179]

Dieter Roth  
**Splittersonate** 1976–1994  
 115 Blatt, Collage  
 Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth  
 [↗ S. 296, 297]

Dieter Roth  
**Waldhörner I** 1987/1988  
 Farbkreiden, Bleistift, Aquarell und Acryl auf Büttlen hinter mit Acrylfarbe bemaltem Glas, 60 × 81 cm  
 Privatsammlung Schweiz

Dieter Roth  
**Waldhörner II** 1987/1988  
 Tusche, Acryl, Aquarell, Farbkreiden auf Papier, collagiert, hinter Glas (gesprungen und geleimt)  
 Privatsammlung Schweiz

## Objekte, Materialbilder, Assemblagen, Installationen

Dieter Roth  
**Flöte** (später erweitert zu Gebrauchssorgel) 1965  
 Pappe, Holz, Bindfaden, Plastikfolie, organisches Material. Mit Transportkasten von Björn Roth (1985), 210 × 40 × 5 cm  
 Collection of the Living Art Museum, Reykjavík  
 [↗ S. 73]

Dieter Roth  
**Concert for FLY solo and FLY orchestra** 1966  
 Zwei Leimflecke auf Pappe, Fliegen, 13,5 × 38 cm  
 Collection Rita Donagh, Northend

Dieter Roth  
**Dreiklang**<sup>o</sup> 1967  
 Lebensmittel und Gewürze in drei Holzkästen in Metallkoffer, je 29 × 36 × 3 cm  
 Courtesy Collection du Frac Alsace  
 [↗ S. 74]

Dieter Roth  
**Franz-Lehár-Sofa (Mozart-Schrank)** 1969  
 Holzschrank mit 6 verschieden grossen Innenflächen, Glasscheiben, Portraitbüsten von Bach, Beethoven, Liszt, Mozart, Wagner und anderen Komponisten aus Alabaster-Imitat, 208 × 34,5 × 22 cm  
 Sammlung Ludwig – Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen  
 [↗ S. 78]

Dieter Roth  
**Quintett** 1971  
 Öl auf Holz, 72 × 32,5 × 6,5 cm  
 Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart

Dieter Roth  
**Kammerquartett II** 1974  
 Zeichenwinkel, Lineal, Buntstiftkasten mit Pinsel, Papier, Leim, Novopan auf Pressspanplatte, 69,5 × 63 cm  
 Dorle Strobel

Dieter Roth  
**Symmetrisch angehauchtes Bild** 1976–1977  
 Spielzeuggitarre, Malutensilien, Farbtuben, Bilderrahmen, Tasse, Streichhölzer, Textilien, Leim, Acryl u. a. m. auf Karton auf Hartfaserplatte, 76 × 105 cm  
 Sammlung Anliker, Emmenbrücke

Dieter Roth

**Schallplattenturm** 1979

Vinyl, Klebstoff, 35,5 × 17,5 cm

Privatbesitz

[↗ S. 215]

Dieter Roth

**Musiktruhe** 1979

Musiktruhe, 59 Schallplatten, eingekleb-

tes Ausstellungsplakat mit Widmung,

85,5 × 107 × 55,5 cm

Privatbesitz

[↗ S. 216]

Dieter Roth

**Harmonica Course** 1981

74 Audiokassetten mit Polaroidfoto-

grafien in Koffer, 25 × 70 × 40 cm

Edition 3/5, Audio Arts, London

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

[↗ S. 222]

Dieter Roth

**Harmonica Course** 1981

50 Audiokassetten mit Polaroidfoto-

grafien aus verschiedenen Editionen

Sammlung Edizioni Periferia

Dieter Roth

**Harmonica Course** (B-Kurzversion)

1976–1981

8 Audiokassetten, Radiokassetten-

spieler, in Holz- und Plexiglasgehäuse,

30 × 50 × 7 cm

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

Dieter Roth

**Literatur Orgel** 1981

Endloskassette EC12 TDK, 12', Brief vom

29. Juni 1981, 2 Polaroidfotos

Privatbesitz, Zürich

Dieter Roth mit Björn Roth

**Olivetti-Yamaha-Grundig Combo**

1965–1982

Schreibmaschine, Orgel, Kassettenre-

recorder, Polaroidkamera, Büromaterial,

200 × 170 × 120 cm

Privatsammlung, Courtesy

Hauser & Wirth

[↗ S. 298]

Dieter Roth

**Stummes Relief / Silent Relief**

1984–1988

Zerbrochene Violine, Leim, Acrylfar-

be, Marker, Malutensilien, Sperrholz,

Zeichenutensilien, Abfall, in Geigen-

koffer in Plexiglaskasten, 54 × 61 × 14 cm

Sammlung Aldo Frei

[↗ S. 304]

Dieter Roth

**Stummes Relief mit Trompete**

1984–1988

Trompete, Schokolade, in Trompeten-

koffer, 54 × 50 cm

Privatbesitz

Dieter Roth

**Stummes Relief** (Erste kubistische

Geige)<sup>o</sup> 1984–1988

Acryl und Sprayfarbe auf Geige, Geigen-

kasten und Geigentasche, 80 × 54 × 12 cm

Sprengel Museum Hannover, Leihgabe

Kunststiftung Bernhard Sprengel und

Freunde

Dieter Roth

**Hesturinn, riddari og myllur (Der**

**Hengst, ein Ritter und Mühlen)**

1986–1989

Mischtechnik, 169 × 145 cm

Kunsthau Zug

[↗ S. 45, Abb. 16]

Dieter Roth

**Accu Sonate** 1992

10 Audiokassetten, Polaroidfotos

in Kartonschachtel, 7,4 × 18 × 12 cm

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

[↗ S. 50, Abb. 19]

Dieter Roth

**6 Einzelstücke** 1992

10 Audiokassetten, Polaroidfotos

in Kartonschachtel, 7,4 × 18 × 12 cm

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

Dieter Roth

**Microf. Proben** 1992

20 Audiokassetten, Polaroidfoto-

grafien, in zwei Kartonschachteln, signiert,

7,4 × 18 × 12 cm

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

Dieter Roth

**Piano Course 2** 1992

7 Audiokassetten in Kartonschach-

tel. Polaroidfoto aufgeklebt auf

Deckel-Innenseite, 7,4 × 18 × 12 cm

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

Dieter Roth

**Relief mit 2 Trompeten**

1962–1992/93

Acryl, Öl, Leim, Farbtuben, 2 Trompeten,

Malutensilien, Dosen, Nebelhörner,

Schokoladenbüsten, u. a. auf Holz und

Karton, Zinkwanne

Oberer Teil: 150 × 115 × 60 cm, unterer

Teil: 132 × 130 × 42 cm

Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 293]

Dieter Roth

**Gepäck** (Stummes Relief / Silent

Relief) 1984–1994

Abfall, Leim, Öl, Acryl, Holz, Plastik,

Metall in Kornettkoffer, 44 × 50 × 17,5 cm

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

Dieter Roth

**Improvisation auf Yamaha-Disklavier**

1995

Elektromechanische Aufzeichnung,

Dauer: 26' 35"

Privatsammlung Schweiz

Dieter Roth

**Langstreckensonate Nr. 1**

1993–1995/1997

264 Audiokassetten in Zeichnungskoffer,

75 × 106 × 12 cm. Unikat

Privatsammlung Schweiz

Dieter Roth

**Bar 1 (lautloses Bild mit Bar)**

1983–1997

Audiokassetten, Radio- und Kasset-

tengeräte, Lautsprecher, Videokamera,

Blasinstrumente, Fotos, Spielzeug,

Alltagsgegenstände, Malutensilien,

Gläser und Flaschen u. a. m., Öl und Acryl

auf Holz und Leinwand, auf Rädern,

325 × 335 × 120 cm

Maria És Walter Schnepel Kulturális

Alapítvány, Budapest / Weserburg –

Museum für moderne Kunst, Bremen

[↗ S. 311]

Dieter Roth mit Björn Roth

**Bar 2** 1983–1997

Installation mit Blasinstrumenten, Keyboard, Alltagsgegenständen, Lautsprechern, Radio, PC, Schanktisch, Malutensilien, Gläsern, Flaschen sowie mit Radio, Audiokassetten, Kassettengeräten, Videomonitoren u. a. m., Dimensionen variabel, ca. 300 × 600 × 200 cm  
Privatsammlung, Courtesy Hauser & Wirth

[↗ S. 314/315]

Dieter Roth

**Bösendorfer Flügel** 1906

Flügel beklebt mit Polaroidfotografien, Leim, Acryl u. a., ca. 170 × 150 × 120 cm  
Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

### Gemeinschaftsarbeiten / Selten gehörte Musik

Dieter Roth mit Richard Hamilton

**Swingeing London** 1972

Siebdruck von einer fotografischen und 17 handgeschnittenen Schablonen mit einer Collage von Hamilton und einer offenen, mehrmals gedruckten Schablone von Roth, 68 × 68 cm auf 70 × 95 cm  
Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener

4 Lithografien als Beigabe für die Vorzugsausgabe der Schallplatte  
**3. Berliner Dichterworkshop** (nicht ausgeführt) 1973

35 × 35 cm

Sammlung Hansjörg Mayer, London

Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener

**Vierfarben-Schnellpresse Konzertgrafik** 1974

Entstanden während dem Konzert *Selten gehörte Musik. Hamburger Lithografie-Workshop*, Offsetdruck auf Papier, 62 × 88 cm  
Privatsammlung  
[↗ S. 196/197]

Dieter Roth mit Günter Brus, Gerhard Rühm, Oswald Wiener

**Vierfarben-Schnellpresse-Konzertgrafik** 1974

Entstanden während dem Konzert *Selten gehörte Musik. Hamburger Lithografie-Workshop*, Offsetdruck auf Papier, 62 × 88 cm. Auflage: 1 000  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Oswald Wiener

Konzertankündigung

**Selten gehörte Musik. Das Karlsruher Konzert** 1974

Offsetdruck, 86 × 61 cm  
Privatsammlung

Günter Brus, Dieter Roth

Konzertankündigung

**Selten gehörte Musik. Das Prinzen-dorfer Konzert** 1974

Offsetdruck, 84 × 59 cm  
Sammlung Edizioni Periferia

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

Konzertankündigung

**Selten gehörte Musik. Das Berliner**

**Konzert** 1974

Offsetdruck auf Papier, 57 × 50 cm  
BRUSEUM / Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum

Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Hermann Nitsch, Dominik Steiger, Oswald Wiener

Ohne Titel 1970er-Jahre

Faserstift, Bleistift und Ölkreide auf Papier, 20,9 × 29,5 cm  
Privatsammlung

[↗ S. 198]

Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener

Ohne Titel 1970er-Jahre

Faserstift, Bleistift und Ölkreide auf Papier, 20,9 × 29,5 cm  
Privatsammlung

[↗ S. 198]

Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener

Ohne Titel 1970er-Jahre

Mischtechnik auf Papier, 23,9 × 33,8 cm  
Privatsammlung

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

Ohne Titel 1973

Bleistift und Ölkreide auf Papier, 29,8 × 20,8 cm  
Privatsammlung

Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener

Ohne Titel 1975

Bleistift und Ölkreide auf Papier, 29,8 × 20,8 cm  
Privatsammlung

Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener

**Windbeutel meine Herren!** 1975

Buntstifte auf Papier, 20,5 × 29,5 cm  
Sammlung Klewan, München  
[↗ S. 199]

Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Dominik Steiger

**Die Christianisierung des Gerhard Rühm** 1975

Buntstifte auf Papier, 20,5 × 29,5 cm  
Sammlung Klewan, München

Dieter Roth und Arnulf Rainer

**Klavier (Piano oder Flügel)** 1975

Bleistift und Ölkreide auf s/w Fotografie, aufgezogen, 18 × 23,7 cm  
Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

Dieter Roth und Arnulf Rainer

Ohne Titel (**Einstimmung**) o. J.

Übermalte Fotografie, 17,5 × 23,5 cm  
Sammlung Klewan, München

Dieter Roth und Arnulf Rainer

Ohne Titel o. J.

Übermalte Fotografie, 17,5 × 23,5 cm  
Sammlung Klewan, München

Dieter Roth und Arnulf Rainer  
Plakat zu **Donaueschinger Musiktage**  
1976

Offsetdruck auf Papier, 75,5 × 59,5 cm  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

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

Programmheft **Selten gehörte Musik.**  
**Das Berliner Konzert** 1974

Umschlagzeichnung von C. L. Attersee, 8  
Blatt, 30 × 21,3 cm  
BRUSEUM / Neue Galerie Graz am  
Universalmuseum Joanneum

[↗ S. 203]

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

Original-Coverentwurf der Schall-  
platte **Selten gehörte Musik. Das**  
**Berliner Konzert** um 1977

Polaroidfotos collagiert auf Papier,  
Bleistift, Ölkreide, Gouache  
35 × 35 cm  
Dieter Roth Estate, Courtesy  
Hauser & Wirth

[↗ S. 204]

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

Schallplattenankündigung  
**Selten gehörte Musik. Das Berliner**  
**Konzert** 1977

Offsetdruck auf Papier, 100 × 70 cm  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 205]

Dieter Roth, Björn Roth, Karl Roth  
und Vera Roth

**Fernquartett (Kurzversion)**

1970 – ca. 1980

8 Audiokassetten, 4 Autokassettengeräte,  
4 Lautsprecher, Holz- und Acrylglas-  
gehäuse mit Metallgriff, 120 × 30 × 15 cm  
Dieter Roth Estate, Courtesy  
Hauser & Wirth

Dieter Roth mit Björn Roth

**Tibidabo 24 Stunden Hundegebell**  
**vom Mt. Tibidabo, Barcelona**

1977–1978

24 Tonkassetten, nummeriert und sig-  
niert, in Doppelschachtel, 12 × 46 × 9 cm.  
Mit einer Originalzeichnung. Dieter  
Roth's Verlag mit Galeria Cadaqués.  
Auflage: 19

Dieter Roth Foundation, Hamburg

Dieter Roth und Björn Roth,  
mit Beiträgen von Karl Roth und  
Vera Roth

**Tibidabo-Hundezwinger**

**24 Stunden Gebell** 1977–1978

ca. 1 600 Zeichnungen, ca. 1 000 Fotos  
(je zu Büchern gebunden), Kontakt-  
kopien auf 16 Holzleisten, Verstärker,  
Lautsprecher, ca. 300 × 300 × 75 cm  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 212]

Dieter Roth, Björn Roth, Karl Roth  
und Vera Roth

**Fernquartett** 1978–1980

48 Audiokassetten, 4 Abspielgeräte,  
4 Lautsprecher und 1 Verstärker in  
bemaltem Holzschrank auf Rollen mit  
Metallgriffen, 50 × 21,5 × 76,5 cm  
Auflage: 20 Unikate

Dieter Roth Estate, Courtesy  
Hauser & Wirth

[↗ S. 189]

Dieter Roth, Björn Roth, Karl Roth  
und Vera Roth

**Fernquartett** 1978–1980

48 Audiokassetten, 4 Abspielgeräte,  
4 Lautsprecher und 1 Verstärker in  
bemaltem Holzschrank auf Rollen mit  
Metallgriffen, 50 × 21,5 × 76,5 cm  
Ex. 3 von 20 Unikaten  
Privatsammlung Schweiz

Dieter Roth, Björn Roth und  
Vera Roth

**Lorelei, die Langstreckensonate**

1978

37 Audiokassetten, Radio-Kassetten-  
recorder in von Dieter Roth bemaltem  
Holzkasten, 12 × 61 × 28 cm  
Audio Arts, London und edition hansjörg  
mayer, Stuttgart, London  
Ex. 17 von 20 Unikaten  
Dieter Roth Estate, Courtesy  
Hauser & Wirth

Dieter Roth, Björn Roth und  
Vera Roth

**Lorelei, die Langstreckensonate**

1978

37 Audiokassetten, Radio-Kassetten-  
recorder in von Dieter Roth bemaltem  
Holzkasten, 12 × 61 × 28 cm  
Audio Arts, London und edition hansjörg  
mayer, Stuttgart, London  
Ex. 2 von 20 Unikaten  
Privatsammlung Schweiz

Dieter Roth, Björn Roth und  
Vera Roth

**Lorelei, die Langstreckensonate**

1978

37 Audiokassetten, Radio-Kassetten-  
recorder in von Dieter Roth bemaltem  
Holzkasten, 12 × 61 × 28 cm  
Audio Arts, London und edition hansjörg  
mayer, Stuttgart, London  
Ex. 11 von 20 Unikaten  
Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 219]

Dieter Roth mit Björn Roth  
Original-Coverentwurf für die Schall-  
platte **Autofahrt No. 1** 1979

Polaroidfotos auf Papier  
Dieter Roth Estate, Courtesy  
Hauser & Wirth

Dieter Roth und Arnulf Rainer

Original-Coverentwurf der Schall-  
platte **Ratio–Konditio. Hart ins**

**Gericht – Zart ins Gesicht** 1979

Collage, Bleistift, Ölkreide auf Papier,  
21 × 29,7 cm  
Dieter Roth Estate, Courtesy  
Hauser & Wirth

Dieter Roth mit Björn Roth

**Triptychon** 1979–1981

Assemblage mit Radio-Kassettengerät,  
12 Originalkassetten mit Klavier- und  
Geigenmusik, Spielzeuggitarre, Xylo-  
phon, Tonkrug, Tischlampe, Stromkabel,  
Zeichnungen, Polaroidfotos, Flaschen,  
Spraylackdosen, Acryl- und  
Ölfarbe, Leim und kleine Holzbretter  
in Schaukasten aus Holz (Rückwand)  
und Plexiglas (Front, Boden und Seiten)  
mit Metallgriff und Metallscharnieren,  
69 × 107 × 69 cm  
Privatsammlung Schweiz

[↗ S. 217]

Dieter Roth mit Vera Roth

**Am Piano** 1980

Bleistift, Filzstift, Tusche, Acryl-  
dispersion, Leuchtfarbe auf Hartfaser-  
platte, 70 × 85,5 cm auf weisser Holz-  
platte 105,8 × 91 cm  
Privatbesitz

Dieter Roth, Björn Roth, Karl Roth  
und Vera Roth

**Nahquartett** 1980–1982

53 × 60 × 30 cm  
Dieter Roth Estate, Courtesy  
Hauser & Wirth

Dieter Roth mit Björn Roth

**Keller-Duo** 1980–1989

Kisten mit Klappdeckeln, Trinkutensilien, Audiokassetten, Radiogeräten, Aufnahmegeräten, Lautsprechern, Öl, Acryl, Marker, Elektro-Klaviere, Violine, Kabel u. a. m., 200 × 240 × 60 cm

Dieter Roth Foundation, Hamburg

[↗ S. 303]

## Werke anderer Kunstschaffender

Paul Klee

**d. Pianist in Not** ° 1909

Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 16,5 × 18 cm

Privatbesitz, Schweiz; Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

[↗ S. 193]

Dorothy Iannone

**At Home** 1969

Siebdruck auf Papier, 72,5 × 87 cm

Auflage: 100

Courtesy the artist and Air de Paris, Paris

Dorothy Iannone

**Lions For Dieter Roth The Present**

**Lion Master** 1971

Radierung auf Papier, 77 × 86 cm

Auflage: 30

Courtesy the artist and Air de Paris, Paris

Dorothy Iannone

**The Lorelei** 1971/2010

Radierung, blaue Tinte auf Papier, Bild: 15 × 18,2 cm

Auflage: 5

Courtesy the artist and Air de Paris, Paris

Günter Brus

Konzertankündigung

**Selten gehörte Musik.**

**Münchener Konzert** 1974

Offsetdruck, 84 × 60 cm

Sammlung Edizioni Periferia

Günter Brus

Konzertankündigung

**Selten gehörte Musik.**

**Münchener Konzert** 1974

Offsetdruck, 81,5 cm 59,5 cm

Sammlung Edizioni Periferia

[↗ S. 202]

Arnulf Rainer

**Ohne Titel** 1979

10 übermalte Fotografien aus der Serie

*Das Berliner Konzert*, 24 × 18 cm

Sammlung Klewan, München

[↗ S. 206]

Arnulf Rainer

**Schlussapotheose für ein schönes Österreich. Steiger/Brus/Rühm/Rainer/Wiener** 1974

Übermalte Fotografie aus der Serie

*Das Berliner Konzert*, 61,3 × 48,3 cm

Sammlung Klewan, München

[↗ S. 207]

Friedhelm Döhl

Original Cover-Entwurf der Schallplatte **Odradek/Black & White**

um 1976

Aquarell, Collage, Filzstift, Bleistift auf Papier, 35 × 35 cm

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

Rainer:  
handelt es sich  
hierbei um die  
selbe Serie? Falls  
ja müsste man das  
angleichen, sonst  
verwirrend!

Günter Brus, Gerhard Rühm,

Oswald Wiener

**Schmale Renaissance 18 – Die**

**sensible Phase** 1974–1979

In Leder gebundenes Buch, Mischtechnik auf Papier, 46 × 32 × 5 cm

Privatsammlung

Dieter Roth

**Quadrupelkonzert «Remix»** o. J.

Tonband und Digitalisat

Dauer: 1 h 56'

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

## Video und Ton

Dieter Roth

**Autobiografie** 1979

Tonband und Digitalisat

Dauer: 53' 47"

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

Christian L. Attersee, Heinz Cibulka,

Herbert Hossmann, Hansjörg Mayer,

Hermann Nitsch, Paul Renner, Björn

Roth, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dieter

Schwarz, André Thomkins, Oswald

Wiener

**Selten gehörte Musik. Abschöpfsymphonie. Die Abschöpfung** 1979

Aufzeichnung des Konzerts vom 3. Februar 1979 in der Städtischen Galerie im

Lenbachhaus, München, Video, Ton

© 1979 Karlheinz Hein / P.A.P. Kunst-

agentur und Künstler

Günter Brus, Dieter Roth, Gerhard Rühm,

Oswald Wiener

**Selten gehörte Musik. Lithografie-**

**Workshop** 1974

Digitalisat

Dauer: ca. 7 h 30'

Dieter Roth Estate, Courtesy

Hauser & Wirth

Dieses Ausstellungsbuch wird ergänzt durch einen Videomitschnitt der *Abschöpfungsymphonie. Die Abschöpfung*.

Es handelt sich um einen Ausschnitt (00.05.00-00.22.50) einer Aufzeichnung des Konzertes vom 3. Februar 1979 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München (Gesamtlänge: 03:32:30).

Mitwirkende: Christian Ludwig Attersee, Heinz Cibulka, Herbert Hossmann, Hansjörg Mayer, Hermann Nitsch, Paul Renner, Björn Roth, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dieter Schwarz, André Thomkins, Oswald Wiener  
Kamera: Ulli Bauereis und Ulrich Fischer  
Ton: Clemens Deisch, Gottfried Düren und Karlheinz Hein  
Aufnahmeleitung: Karlheinz Hein  
Produktion: Helmut Friedel (Lenbachhaus) und P.A.P. Kunstagentur, Karlheinz und Renate Hein  
Postproduktion: videocompany.ch  
Copyright 1979 P.A.P. Kunstagentur und Dieter Roth Estate

## Bildnachweise und Copyrights

Reihenfolge alphabetisch -  
warum Nationalgalerie (bzw  
Flick Collection) zu Anfang?

### Bildnachweise

© Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, SMB, Schenkung der Friedrich Christian  
© Flick Collection / Roman März (276 u.) · Elisabet Davidsdóttir, Reykjavík, (274 o.) ·  
Joachim Fiegner, Bremen (75) · Roland Fischer (Front Cover, 2, 30) · Hannes-Dirk  
Flury (38, 211) · W. Gasché, Bern (69) · Anne Gold, Aachen (78, 79 u.) · © The Artist  
and Produzentengalerie Hamburg, Hamburg (273) · © Karlheinz Hein / P.A.P. Kunst-  
agentur und Künstler (31, 155, 220/221, 252) · Franz J. Hubmann (260) · Juergen  
Junker-Roesch, Berlin (218 o., 299) · Ólafur Lárusson, Reykjavík (73) · Karin Mack,  
Wien (190-192, 201) · © Estate of George Maciunas (257) · © Photography Archives  
of the MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia), Madrid (294) ·  
© Ceter, Ville de Marseille (188) · Zoltán Nagy (267) · Alois Ottiger (82 u., 82 o., 83,  
97, 120, 124, 126, 129, 139, 153 o.) · © 1982, Galerie Bama, Paris (298 o.) · © RMN-  
Grand Palais (musée d'Orsay, Paris) / Adrien Didierjean (109 o.) · © RMN-Grand Palais  
(musée d'Orsay, Paris) / Hervé Lewandowski (109 u.) · Gianni Paravicini, Luzern (308,  
309) · Frank Pickhardt, Berlin (218 u.) · © 1982, Karin Pott (Back Flap, 354/355) ·  
Studio Arnulf Rainer (135) · © Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth  
(Back Cover, 48, 50, 65, 80, 83, 91, 122, 124, 132, 136, 151, 167, 176, 177, 189, 200,  
205, 208, 209, 222, 224, 289, 290-292, 295-298, 306, 316, 317, 320, 376) ·  
© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth / Foto: Mike Bruce, London  
(302/303) · © Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth / Foto: Michael  
Pflisterer, Hamburg (65, 80, 83, 167, 177, 224, 289, 320, 343, 344) · © Dieter Roth  
Estate, Courtesy Hauser & Wirth / Foto: Agostino Osio, Courtesy Fondazione Hangar  
Bicocca, Milano (176) · Peter Schönherr (133) · Shunk-Kender (172) · Jürgen Spiler  
(25, 58) · Margherita Spiluttini, Wien (55, 60, 312/313) · Photograph © The State  
Hermitage Museum / photo by Vladimir Terebenin (132) · Niklaus Stauss, Zürich  
(36) · Kunstmuseum Stuttgart (301) · Kurt Wyss (273) · Jens Ziehe, Berlin (153 u.)

### Copyrights

Für die Werke von Dieter Roth, sofern nicht anders vermerkt: © 2014, Dieter Roth  
Estate, Courtesy Hauser & Wirth · Für die Werke von George Brecht: © George Brecht  
Estate · Für die Werke von Richard Hamilton: © R. Hamilton. All Rights Reserved /  
2014, ProLitteris, Zurich · Für die Werke von Dorothy Iannone: © The Artist and Air  
de Paris, Paris · Für die Werke von Asger Jorn: © Donation Jorn, Silkeborg / 2014,  
ProLitteris, Zurich · Für die Werke von Annika Kahrs © The Artist and Produzenten-  
galerie Hamburg, Hamburg · Für die Werke von Bruce Nauman: © Bruce Nauman  
/ 2014, ProLitteris, Zurich · Für die Werke von Nam June Paik © Nam June Paik  
Estate · Für die Fotografien von Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation · Für die  
Werke von Andy Warhol © Artists Rights Society (ARS), New York · Für die Werke von:  
Christian Ludwig Attersee, Jean Dubuffet, Roland Fischer, Karin Mack, Robert Morris,  
Hermann Nitsch, Jean Tinguely © 2014, ProLitteris, Zurich · Für die Werke von Robert  
Rauschenberg: © Robert Rauschenberg / 2014 ProLitteris, Zurich · Video- und Filmstills  
(ausser 41, 137, 277) © 2014, by videocompany.ch

Trotz intensiver Recherche ist es uns leider nicht in allen Fällen gelungen, die  
Inhaber von Bild- und Fotorechten der abgebildeten Werke ausfindig zu machen.  
Eventuell bestehende Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen  
Vereinbarungen abgegolten. Nicht genannte Rechteinhaber können sich gerne an  
[info@kunsthauszug.ch](mailto:info@kunsthauszug.ch) wenden.

## Publikation

Dieses Buch 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.

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

Konzept  
**Matthias Haldemann**

E-Mail-Gespräch  
**Matthias Haldemann und Michel Roth**  
mit  
**Sven Beckstette**  
**Walter Fähndrich**  
**Gabriele Knapstein**  
**Isabelle Zürcher**

Chronologischer Überblick  
**Jana Bruggmann**  
**Matthias Haldemann**  
**Isabelle Zürcher**

Gestaltung  
**Camillo Paravicini**  
**Stephan Fiedler**

Lektorat  
**Achim Huber**  
**Jürg Scheuzger**

Redaktion  
**Flurina Paravicini**  
**Isabelle Zürcher**

Bildbearbeitung  
**Brigitte Hürzeler**

Druck  
**Offsetdruckerei K. Gramlich, Pliezhausen**

Die Publikationsreihe und die Ausstellungen werden grosszügig unterstützt von

Anliker-Stiftung für Kunst und Kultur, Emmenbrücke  
Artephila Stiftung  
Dieter Roth Estate / Hauser & Wirth  
Dieter Roth Foundation, Hamburg  
Erna und Curt Burgauer Stiftung, Zürich  
Ernst Göhner Stiftung  
Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung  
FUKA-Fonds, Stadt Luzern  
Hauser & Wirth  
Glencore International AG, Baar  
Kanton Luzern  
Kanton Zug  
Landis & Gyr Stiftung / Siemens Building Technologies  
Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung  
Schweizer Mobiliar Genossenschaft  
Stadt Zug  
Stanley Thomas Johnson Stiftung  
Starr International Foundation, Zug  
Stiftung Sammlung Kamm  
UBS AG, Zug  
videocompany.ch  
Wasserwerke Zug AG

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

Für die Werke von Dieter Roth, sofern nicht anders angegeben  
© 2014 Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

ISBN 978-3-906016-32-0

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

Die Ausstellung *Und weg mit den Minuten Dieter Roth und die Musik* wurde realisiert vom Kunsthaus Zug in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel, Edizioni Periferia, Luzern, und der Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin.

## **Ausstellung Kunsthaus Zug**

6. September 2014 – 11. Januar 2015

Direktor und Kurator  
**Matthias Haldemann**

Wissenschaftliches Volontariat  
**Jana Bruggmann**  
**Isabelle Zürcher**

Verwaltung, Kommunikation, Sponsoring  
**Renate Arpagaus**  
**Doris Gysi**

Konservatorische Betreuung  
**Manuel Hebeisen**

Kunstvermittlung  
**Sandra Winiger**  
**Friederike Balke**

Museumstechnik  
**Pascal Bracher**  
**Jonas Burkhalter**  
**Florian Gasser**  
**Maude Léonard-Contant**  
**Thomas Ruch**

Audio, Video  
**videocompany, Zofingen**

**Kunsthaus Zug**

## **Ausstellung Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin**

14. März – 16. August 2015

Direktor  
**Udo Kittelmann**

Kuratorin  
**Gabriele Knapstein**

Wissenschaftliche Assistenz  
**Nadine Söll**

Koordination  
**Ingrid Buschmann**  
**Ulrike Gast**

Kommunikation  
**Mechthild Kronenberg**  
**Anneliese Schäfer-Junker**

Kunstvermittlung  
**Daniela Bystron**

Sekretariat  
**Katherine Israel-Koedel**  
**Janet Röder**

Konservatorische Betreuung  
**Carolin Bohlmann**

Registrarin  
**Johanna Lemke**

Depotverwalter  
**Martin Baal**  
**Thomas Seewald**



**Nationalgalerie**  
Staatliche Museen zu Berlin

# Dieter Roth

und die Musik / and Music



## Discography

Catalogue raisonné von Dieter Roths Werk als Musiker und Musikverleger. | Catalogue raisonné of Dieter Roth's work as musician and music publisher.

Hrsg. von | Edited by Edizioni Periferia; Kunsthaus Zug; Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel · Texte von | Essays by Flurina Paravicini, Klaus Renner, Björn Roth, Michel Roth, Guy Schraenen · deutsch | English, Klappenbroschur | paperback, 224 Seiten | pages, 155 × 230 mm · ISBN: 978-3-906016-34-4



## 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; Kunsthaus 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; Kunsthaus 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; Kunsthaus 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.

