

Ohne Maß

Anlässlich einer Berliner Ausstellung: Dieter Roth als dilettierender Musiker

von Florian Neuner

Tomas Schmit, einer der wenigen von Dieter Roth geschätzten Künstler, sprach einmal davon, dass die „medaille roth“ eine „können- und eine nichtkönnenseite“ gehabt habe. Eindeutig der Könnenseite zuzuordnen ist der – posthum endgültig international durchgesetzte – Künstler Roth, der Druckgraphiker und Buchkünstler, aber auch der Dichter, der bis heute noch nicht einmal in Fachkreisen die ihm gebührende Anerkennung erfahren hat. Auf der Nichtkönnenseite hingegen sind die musikalischen Aktivitäten des 1998 verstorbenen Roth zu verorten: seine meist als improvisierte Gruppen-Performances sich abspielenden Konzerte und seine Veröffentlichungen von Tonträgern im eigenen Verlag; die akustischen Komponenten seiner wuchernden Environments schließlich, beispielsweise in Form von in die Skulpturen integrierten Kassettenrekordern. Dass ausgerechnet der Themenkomplex „Dieter Roth und die Musik“ in einer im vergangenen Jahr in Zug gezeigten und jetzt im Hamburger Bahnhof in Berlin noch einmal erweiterten Ausstellung so große Aufmerksamkeit erfährt, verwundert also zunächst einmal – zumal noch nicht einmal seine Könnenseite erschöpfend aufgearbeitet ist.

Dieter Roth als Musiker, gar als Komponist? Es wäre jedenfalls ein Missverständnis, von einer sogenannten Doppelbegabung zu sprechen – zumal das wuchernde Werk des Schriftstellers, Malers, Graphikers, Verlegers – um nur einige Tätigkeitsfelder zu nennen – sich so ohnehin nicht fassen lässt. Dieter Roths musikalische Praxis, um sie neutral so zu bezeichnen, muss betrachtet werden als Facette eines Œuvres, das im Laufe der Jahre immer radikaler autobiographisch wird, immer schonungsloser die eigenen Schwächen thematisiert, anstatt ihnen auszuweichen, in dem immer weniger gefiltert, ausgewählt, zurechtgeschnitten wird. Roths musikalische Aktivitäten

lassen sich nur im Kontext dieses Anti-Gesamtkunstwerks (Zerfall statt Synthese!) diskutieren. Eine isolierte Betrachtung der auf Tonträgern dokumentierten Hervorbringungen als Musik würde in die Irre führen und Roths Einsatz musikalischer Mittel nicht gerecht. Auch lässt dieses Musizieren sich nicht ein-

ordnen in die „Künstlermusik“ in der Folge der Fluxusbewegung oder die trashig-ironische Bespielung von Pop-Formaten durch Künstler in den achtziger Jahren, wenn gleich Roth mit Protagonisten beider Bewegungen durchaus kollaborierte.

Dieter Roths intermediale Kunst war zunehmend geprägt von Maßlosigkeit. Das mögen Arbeiten verdeutlichen wie „Flacher Abfall“, in denen Roth in Hunderten von Aktenordnern Zigarettenstummel, Rechnungen und Klopapierrollen, den täglichen Abfall abheftete oder eine Serie von nicht weniger als dreiunddreißigtausend Dias, die alle Häuser Reykjavíks zeigen, in seiner zweiten Heimat Island. Das Armselige gewinnt monumentale Größe, wird somit rehabilitiert – auch in der von Roth herausgegebenen „Zeitschrift für alles“, in der er tatsächlich alles Eingesandte unzensuriert brachte und die eingestellt werden musste, als die Materialfülle nicht mehr zu bewältigen war. Maßlosigkeit kennzeichnet auch sein Musizieren, das in der 1978 veröffentlichten „Langstrecken-sonate“ gipfelt – vierzig Stunden Klaviermusik, zusammen mit seinen Kindern aufgenommen und veröffentlicht auf siebenunddreißig Kassetten als Objekt, das in einer bemalten Holzkiste auch ein Abspielgerät enthält. *Meine Arbeit*, so Roth in einem Gespräch kurz vor seinem Tod im Jahr 1998, *ist darauf zugelaufen, das Alltägliche und das, was darunter liegt, zu beschreiben.*

Die Berliner Ausstellung über „Dieter Roth und die Musik“ trägt den Titel „Und weg mit den Minuten“ – ein Zitat aus „Die R adiosonate“, im Untertitel auch: „Radiohaus-Klage=Musik“. Roth schrieb zu diesem radiophonen Experiment:

Als wir, Helmut Heißenbüttel, Hansjörg Mayer und Dieter Roth, irgendwann im Sommer (wars schon Herbst?) 1976 (oder war es '77 oder '75?) ein Interview im Südfunk am Vorbereiten waren, da kamen wir auf die sogenannte Autoren-musik zu sprechen, und ich (Dieter Roth) sagte mutiglich, mit von leichteren Schwaden Alkoholgases getragener Stimme, ich wolle so etwas gerne machen. Helmut Heißenbüttel sagte, er könne das arrangieren, es gebe sogar Geld (wars ein Tausender?). Viele Dinge verspreche ich, wenn von genannten Schwaden auf dem Terrain der mutigen Äußerungen gehalten – so auch dieses Mal. Ich wollte (eine Dreiviertelstunde stand mir offen) nüchtern Klavierspielen, da ich die Idee vom Spielen ohne Können mir (damals) soeben klargemacht hatte. Nach vielen Jahren des die gelernten, die sogenannten guten Musiker (diverser Musikarten oder Musikspielweisen) Beneidens und vielen Jahren des Selbstgernekönnens hatte ich mir eine alkoholische Spielweise aneignen (auf welchem Instrumente auch immer), die gut erschien (im klassisch hochgebrachten

„Flacher Abfall“
Bild: Niklas Stauss



Hören); witzig, leicht süß, angenehmer Weise nicht zu gut erscheinend. Darunter drunter aber wohnte meine Ambition, um die nur ich wusste; denn, wenn ich mit Anderen von dieser Ambition und meiner Verzweiflung (des Nichtkönners der guten, klassischen, hoch angesehenen Musik) sprach, dann erregte ich Abneigung, Unglauben, oder den Verdacht, ich fische nach Komplimenten. Ich sagte mir irgendwann einmal: Das wär doch was! (was? was wäre?), das Nichtkönnenzeigen – und die Scham dabei, sie zeigend, erleiden.¹

Roth bringt hier auf den Punkt, was seine Improvisationen – die er völlig ironiefrei praktizierte, die gleichwohl aber auch eminent komische Facetten hatten – ausmachte, die durch einen Abgrund vom genialen Dilettieren anderer Künstler getrennt sind. Das eigene Nichtkönnen wird zur quälenden Erfahrung, wird schonungslos entblößt. Quälend wird die Zeitdimension von Musik vor Ohren geführt, das Unvermögen dieses Pianisten, der während der Aufzeichnung eine Flasche Whisky leert, die fünfundvierzig Minuten mit hörenswerten Improvisationen zu füllen. „Ein ganz melancholisches Kunstwerk“ schwebte dem musizierenden Roth vor, „etwas ganz Weiniertes“. „Die R adiosonate“ aus dem Jahr 1976 ist, wenn man so will, Dieter Roths musikalisches Hauptwerk. Seine anderen musikalischen Arbeiten sind private Aufnahmen oder liegen als Mitschnitte von happeningartigen Konzerten mit Freunden vor. Hier, allein unter Studiobedingungen, wird der weinierte Dilettantismus mit ganzer Wucht deutlich. „Die R adiosonate“, die bei ihrer Ursendung wütende Hörerproteste erntete, muss auch Roth selbst als zentrale Arbeit erschienen sein. Er veröffentlichte sie 1978 als Schallplatte und noch einmal, 1995, als CD.

Viele von Roths Arbeiten gewinnen ihre Spannung dadurch, dass der gelernte Graphiker und virtuose Zeichner gegen sein eigenes Können anarbeitet, das Geläufige systematisch sabotiert. Auch der Schriftsteller Dieter Roth reibt sich gerne an Formen, die er beschädigt und gleichsam in den Schmutz zieht. In seinen Gedichtbänden, die er unter Titeln wie „Scheisse“, „Noch mehr Scheisse – eine Nachlese“ oder „Frische Scheisse“ publizierte, arbeitet er sich etwa an der Form des Sonetts ab, strapaziert Formen, strapaziert sie über. Damit reagierte er auf eine Spielart der Moderne, die er als junger Mann in der Schweiz kennengelernt hatte. In den fünfziger Jahren war der 1930 geborene Dieter Roth in Bern auf eine junge Szene konkreter Künstler gestoßen. Zusammen mit Eugen Gomringer und Marcel Wyss gab er die Zeitschrift „spirale“ heraus. Seine frühen Gedichte, so berichtete Roth später, hätten die neuen Freunde als sentimental abgelehnt. Er arbeitete also fortan konkret und wurde zu einem der innovativsten Künstler auf diesem Feld. Doch nur wenige Jahre später kam es zu einem ra-



„Selten gehörte Musik“, München 1974

Bild: Karin Mack

dikalen Bruch mit den Konkreten. Eine Schmierwelle sei über ihn gegangen, sagte Roth später. Er begann damit, saure Milch über seine Arbeiten zu schütten, Schimmel und verdorbene Lebensmittel einzubeziehen, als radikalen Protest gegen die konkreten Saubermänner. Seinen beginnenden Ruf als konstruktiver Künstler beschädigte er damit nachhaltig: *Das Schmieren und das Kaputtmachen kommt immer aus einer Situation heraus, wo ich das nicht erreichen kann, was ich möchte. Und deshalb habe ich das jahrelang zu meiner Technik gemacht.*

Die Musik bildet in Roths Werk einen extremen Pol, gleichsam den äußersten Rand der Nichtkönnenseite. Hier gibt es kein Handwerk, gegen das Roth anarbeiten müsste, keine Fertigkeiten, die es zu überlisten gälte. Dieter Roths musikalische Auftritte haben nichts mit den Gesten und Happenings der Fluxusbewegung und der Konzeptkunst gemein. Man könnte sagen: Sie sind, was nur scheinbar ein Widerspruch zu ihrer mitunter absurden Komik ist, ironiefrei. Hier wird nicht leichtfertig die abendländische Kunstmusik verabschiedet oder verspottet. Hier werden keine Instrumente zertrümmert, sondern hier bemüht sich – und scheitert – ein ernsthafter Musikliebhaber.

Der Kunsthistoriker Dirk Dobke, Leiter der Dieter Roth Foundation in Hamburg, betont den Respekt, den Roth der Musik, auch Musikinstrumenten gegenüber, hatte:

Das ist keine Anti-Haltung oder kein lautes Rebellieren, sondern es ist schon wirklich einfach der Versuch, auch diesem Medium irgendwie etwas Neues, etwas Eigenes abzugewinnen – so schwer es auch sein mag, wenn man das Instrument nicht beherrscht.²

Die Äußerungen Roths zu seinem Musizieren und den damit verbundenen Ambitionen sind ambivalent. In einem Zeitungsinterview bekannte er 1981: *Ich habe immer die klassischen Typen beneidet, die so gut Klavier spielen können. Es gelang mir nicht. Deshalb habe ich das Nichtkönnen etabliert. Jetzt ist das Nichtkönnen gesucht. Alle machen das.*³

² Dirk Dobke im Gespräch mit dem Autor, 2007.

³ Dieter Roth im Interview mit Peter Killer, in: Derselbe, *Gesammelte Interviews*, herausgegeben von Barbara Wien, London: edition hansjörg mayer, 2002, 254.

¹ Begleittext zur CD Dieter Roth, „Die R adiosonate“, Heidelberg und Amsterdam: Seedy CDs, 2006.

An anderer Stelle leugnet er diesen Neid auf professionelle Musiker: *Nein – das will ich ja gar nicht! Nee, dazu fürchte oder verachte ich ja diese Pianisten viel zu sehr, also guck dir doch die Figuren an! Was ein großer Pianist ist, ist ein Arschloch. Guck dir mal die Typen an. Die kann man ja nicht anschauen. Oder findest du nicht? Nee, das möchte ich nicht sein.*

Der Komponist Friedhelm Döhl berichtet, Roth habe Schubert geliebt und mitunter „Die schöne Müllerin“ gesungen. In den USA lernte er in den sechziger Jahren La Monte Young kennen und war von dessen Musik fasziniert. In Tagebüchern und Interviews gibt es zahlreiche Hinweise auf seine Beschäftigung mit Musik, so notiert er am 9. August 1972 in Reykjavik: *Trinke Vodka, Postkarten scheinen schönsten (die ich mache), Schönberg, ganz starke Überraschungen beim Partitur „mitlesen“, besoffen ins Bett, schlechte Träume.*¹

Gerhard Rühm, in den siebziger Jahren Roths Partner bei zahlreichen Konzerten mit „Selten gehörter Musik“, beschreibt den Freund als großen Musikliebhaber, der sich beispielsweise mit Begeisterung Dvořák-Streichquartette angehört habe, selbst aber ein blutiger Amateur gewesen sei. Dieter Roth selbst sah sich in erster Linie als Schriftsteller, der seine – besser vermarktbarere – Kunst nicht zuletzt produzierte, um sich der literarischen Arbeit widmen zu können. In einem Rundfunkgespräch mit Mechthild Rausch erinnerte er sich 1981:

*Ich habe eigentlich als Dichter angefangen. Als junger, kleiner Wilhelm-Busch-Imitator, als so was. Ich habe nicht als Maler angefangen. In die Malerei bin ich nur reingekommen – glaube ich –, weil ich gemerkt habe, da ist Ruhm und Geld viel schneller zu kriegen als auf dem anderen Gebiet. [...] Also meine ersten, so ziemlich selbständigen Gedichte, die waren so mit fünfzehn, sechzehn Jahren in der Schule. Und die durfte ich niemandem zeigen, weil sie sonst den Schauer gekriegt haben. Die waren so sentimental ... Ich glaube, ich bin überhaupt in dieses Gebiet reingekommen, indem ich etwas werden wollte. Und zwar nicht irgend ein Berufsmann, sondern so ein Dichter oder Musiker. Mir wäre es egal gewesen, das weiss ich ganz deutlich noch, welche Art es nun wäre. Und ich habe mir so vorgestellt, was eigentlich besser oder stärker ist. Ich habe sogar mit Leuten darüber geredet, als ich so vierzehn oder fünfzehn war. Was ist stärker, Dichtung oder Musik? Und viele haben gesagt: Ja, wenn du an Hölderlin denkst und so, dann ist doch Dichtung eigentlich das Höchste. Und da habe ich mich an die Dichtung rangemacht. Währenddem ich, wenn ich dann ab und zu gesehen habe, wie die Musik einen ganz schön bewegt, da habe ich gedacht: Musik wäre eigentlich auch ganz gut.*²

In vielen seiner Arbeiten gibt es eine akustische Ebene. In die großen, wuchernden Environments wie die „Große

1 Dieter Roth, *Da drinnen vor dem Auge. Lyrik und Prosa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, 236..

2 Dieter Roth im Interview mit Mechthild Rausch, in: *Gesamelte Interviews*, 266.



„Große Tischruine“ (Detail), Dieter Roth Estate

Tischruine“ (1978–1998) sind Radios und Abspielgeräte mit von Roth selbst aufgenommenen Kassetten eingebaut. Bei der Biennale in Venedig zeigte er 1982 die Installation „Ein Tagebuch“: Dreißig Super-8-Filme, die sein alltägliches Leben dokumentieren. Diese Installation bekommt durch das Rattern der dreißig Projektoren auch eine eindrückliche akustische Komponente. Eine Arbeit, bei der Musik und Geräusch nicht nur Beiwerk, sondern zentraler Bestandteil sind, ist das „Keller-Duo“, entstanden ab 1980. Roth musizierte mit seinem Sohn Björn im Keller des Kunstmuseums Luzern und nahm das Duo – Violine und Klavier – auf. Später entstand ein kleines, tragbares Musikobjekt mit Kassettenaufbewahrungsbehälter für die Kassetten, einem Lautsprecher und eben einem Kassettenrekorder. Dirk Dobke beschreibt die weitere Genese dieser Arbeit:

Über die Jahre wächst dieses Objekt dann zu einer großen Assemblage mit vielen anderen Rekordern und Aufnahme-geräten, Synthesizern und so weiter heran, wird also über die Musik hinaus zu einem Bildwerk, zu einer großen bildnerischen Komposition, der die Musik aber zentraler Bestandteil bleibt. Das heißt: Man hat die Möglichkeit, in diesem Fall, das Objekt spielen, das „Keller-Duo“ musizieren zu lassen und ist als Betrachter aufgefordert, sich davor zu setzen an eines dieser Keyboards oder an einen dieser Synthesizer, um seine eigenen Variationen zu dem Rothschen Spiel einzuspielen und auch aufzunehmen. Es befinden sich Mikrophone in der Arbeit, mit denen man sein eigenes Spiel aufnehmen kann. Dieter Roth hat den Kassettenrekorder so manipuliert, dass er den Löschkopf entfernt hat, das heißt: Man nimmt sein eigenes Spiel auf das bereits existierende Spiel von Björn und Dieter Roth auf, und dadurch entsteht so ein musikalisches Sandwich.

In einem Text mit dem Titel „vorschneller versuch einer beschreibung selten gehörter musik“ versuchte Gerhard Rühm seine Erfahrungen in den von Dieter Roth maßgeblich mitorganisierten Gruppenimprovisationen der siebziger Jahre zu beschreiben:

das instrument gepackt, die glieder mitten durchkrallt in wolkenbild stöhne phasen fetzen kreisch (stramms 100. geburts-tag!) bis ersteifung, dies eine gleich blindlings und instinkt-sicher ins f-loch (oder sonstiges eingeweide) geschmettert



„Keller Duo“, Dieter Roth Foundation, Hamburg

und rhythmen rhythmen ewigend schliesslich imperativ verkeilt beschwitzen zersickern das bebe instrument; lange strecken trancig trotteln (im besten sinne des wortes!) die schiele meditation; schwundig kalauern possen in pausen, als solche oder ganz im gegenteil!
noch darüber hinaus! metaspektakel!! natur mit hirn.¹

Die siebziger Jahre sind die produktivste Zeit des Musikers Dieter Roth, der sich damals mit seinen musikalischen Experimenten erstmals an die Öffentlichkeit wagte. Den Nährboden bildeten Freundschaften mit österreichischen Künstlern wie Gerhard Rühm, Oswald Wiener und Hermann Nitsch. Rühm und Wiener lebten Anfang der siebziger Jahre in Westberlin. Lange nach der Auflösung der Wiener Gruppe kam es dort wieder verstärkt zu Kooperationen. Günter Brus und Dominik Steiger stießen dazu, und eben auch Dieter Roth. Bei sogenannten Dichter-Workshops versuchte man sich in spontaner gemeinsamer Produktion unter Alkoholeinfluss – zunächst von Texten. Es fand aber auch ein „glossolaler“ Workshop statt, und Dieter Roth regte schließlich Rühm und Wiener zum gemeinsamen Musizieren an.

Gerhard Rühm erinnert sich daran, dass der nach Paris verreiste Daniel Spoerri damals seine Berliner Stipendiaten-Wohnung zur Verfügung stellte. Dort schloss man sich drei Tage lang ein, nicht ohne zuvor für ausreichende Alkoholvorräte gesorgt zu haben. Dieter Roth hatte zudem ein Magnetophon angeschafft, das Mehrspuraufnahmen ermöglichte. Der ersten Schallplatte mit „Selten gehörter Musik“, die Roth aus diesem Material veröffentlichte, eignet noch eine gewisse Artifizialität bei der tech-

nischen Umsetzung, auch wurde das Material einem Selektionsprozess unterworfen. Spätere Veröffentlichungen präsentierten dann komplette Mitschnitte zeitlich expansiver Konzerte. Rühm sieht die Besonderheiten dieses Musizierens darin:

... dass wir teilweise versucht haben, unabhängig voneinander zu arbeiten, so dass mehrere Stimmungsschichten zustande kommen. Normalerweise ist es so, wenn man gemeinsam improvisiert und einer fängt dann an, ein bisschen ruhiger und langsamer zu werden, dass die anderen drauf eingehen – das ist ja auch im Jazz teilweise so – und dann ruhiger werden. Und wenn's aufgeregter wird, werden die anderen auch aufgeregter. Solche Sachen haben wir bewusst zu vermeiden versucht, so dass eine wirkliche Vielschichtigkeit, auch der Ausdruckscharaktere, zustande kommt. Das ist für mich eigentlich das Spezielle an dieser „Selten gehörten Musik“, dass sie eine Komplexität der Stimmungen und eben auch der Ausdruckscharaktere hat.²

Was Gerhard Rühm meint, kann man sich verdeutlichen, wenn man die „Selten gehörte Musik“ mit der Musik etwa der Improvisationsgruppen „Nuova Consonanza“ und „Musica Elettronica Viva“ oder dem Londoner „Scratch Orchestra“ vergleicht, denen unter anderen Franco Evangelisti, Nino Rota und Mario Bertoncini, Frederic Rzewski, Alvin Curran, Richard Teitelbaum und Cornelius Cardew angehörten. Oswald Wiener erinnerte sich zwanzig Jahre später an die „Selten gehörte Musik“:

Wir haben uns zusammengefunden, eine Art Ästhetik des Scheiterns auszuprobieren, das heißt eine Ästhetik des Nichtkönnens, des Möchtens, des Wollens. Und dies ist eine sehr schmerzhaft Ästhetik, es ist eine Ästhetik der Peinlichkeiten, der Blamage, des Verzichts. Da es aber eigentlich darum geht, zu ergreifen, emotional auf einen Hörer einzuwirken, gibt es natürlich dieses Blamiertsein und die Peinlichkeit als eine Art Ergriffenheit und als ein Spiel damit.³

In einem Interview mit Manuel Bonik und Oliver Kohlmann gab er die Einschätzung:

Die „Selten Gehörte Musik“ ist beileibe nicht mein Alles gewesen, aber eine spezielle Arena, an deren Einrichtung mitzuwirken nicht verächtlich war. Ich denke sogar, dass sie als eigenständige Leistung in einer umfassenderen Strömung gesehen werden kann, welche das Wesen der Musik unter anderen Aspekten zu verstehen sucht, als es die sogenannte Moderne tut oder auch die experimentierende Popmusik; das würde erklären, warum sie nicht klanglos verschwindet.⁴

Verschwunden ist sie zunächst deshalb nicht, weil die von Roth gestalteten und edierten Schallplatten Teil des Œuvres eines international anerkannten Künstlers sind, dessen Präsenz in den Museen der Welt nach seinem Tod noch einmal sprunghaft angestiegen ist. Eine Rezeption, die diesen Namen verdienen würde, konnte es schon

2 Gerhard Rühm im Gespräch mit dem Autor, 2007.

3 Oswald Wiener, am 24. Mai 1998 in Köln, zitiert nach: www.suppose.de/texte/wienervortrag.html

4 www.theoritaundpraxis.com/TOTE_RENNEN.htm

1 Gerhard Rühm: TEXT – BILD – MUSIK. ein schau- und lesebuch, Freibord Nummer 41/42, Wien, 1984, 198.

deshalb nicht geben, weil die Aufnahmen in kleiner Auflage in einer Künstler-Edition erschienen sind. Sieben Schallplatten mit „Selten gehörter Musik“ erschienen bis 1979 auf Initiative von Dieter Roth, mit von ihm gestalteten Coverbildern. Und das Unternehmen uferte dabei im wahrsten Sinne des Worts aus. Immer mehr Künstlerfreunde stießen dazu, in München, Berlin, Kassel und anderen Städten fanden Live-Konzerte statt, die teilweise auf Schallplatte dokumentiert sind.

Bei diesen Auftritten trafen nicht nur musikalische Dilettanten wie Roth, Nitsch oder Brus auf professionelle Musiker wie Rühm oder Wiener, die ihr Können mehr oder weniger zu verschleiern und sabotieren suchten, im Grunde waren auch die Auffassungen von Musik und die Einschätzung der eigenen Rolle bei diesen Gruppenimprovisationen ohne Regeln nicht kompatibel. Von Roths gebrochenem Verhältnis zur Musik und seinem Leiden am Scheitern war ja bereits die Rede. Nitsch hingegen nimmt seine primitiven Lärmorgien, die aus dem gesamt-künstlerischen Konzept eines „Orgien-Mysterien-Theaters“ erwachsen sind, ungebrochen und unironisch ernst und ist der Meinung, zu einem gültigen musikalischen Ausdruck seiner Ideen gefunden zu haben. Mit Christian Ludwig Attersee wirkte bei einigen Konzerten ein Künstler mit, der die provinzielle österreichische Variante eines trashigen Künstler-Pop à la Kippenberger vertrat. Einmal stieß sogar Arnulf Rainer dazu, der sich aufs musikalische Dilettieren freilich gar nicht erst einlassen wollte, sondern als stummer Performer agierte. Wie das alles zusammenging? Gar nicht. Ähnlich wie die „Zeitschrift für alles“ war die „Selten gehörte Musik“ – zumal, wenn in den Konzerten eine größere Gruppe von Protagonisten antrat –, ein Gefäß für alles und nichts, eine Feier radikaler Heterogenität auch, mochten einzelne Mitwirkende ihre Rolle sehen, wie sie wollten.

War beim Dritten Berliner Dichterworkshop aus dem Material noch eine knappe Dreiviertelstunde für die Platte ausgewählt worden, zeigte sich Dieter Roth, der ja als Herausgeber immer das letzte Wort behielt, immer weniger zur Selektion bereit. Gerhard Rühm erinnert sich:

Diese Tendenz hat sich verstärkt, ist extremer geworden, nicht mehr zu filtern, nicht mehr auszusondern, sondern eben einfach wirklich alles so, wie es ist, zu verwenden. Also, wenn er das Bedürfnis hatte zu rülpsen, hat er mittendrin gerülps, was für meinen Geschmack dann ein bisschen zu häufig vorgekommen ist. Wir haben dann in der Villa Romenthal, in der Wohnung von Hermann Nitsch in Bayern, das Romenqual-, -thal, -qual ist ein guter Versprecher gewesen! –, Romenthal-Streichquartett gemacht. Das war ziemlich lang, und da haben wir dann ganz genau bestimmt, was wir aus dem ganzen Material nehmen. Das wäre eine Langspielplatte geworden, und der Dieter war auch einverstanden. Ja, und nach einigen Monaten hab ich drei Langspielplatten bekommen, und der Dieter hat da einfach alles raufgenommen, obwohl das eigentlich gegen die Absprache war. Ich hätte es absolut besser gefunden, es wäre bei der einen Schallplatte geblieben.

Roth selbst resümierte seiner Erfahrungen mit „Selten gehörter Musik“ Ende der siebziger Jahre so: *Die „Selten gehörte Musik“ ist ja nicht mein Ideal. 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. Aber ich möchte so richtig Scheiße machen, so ganz trübe dumme.*¹

Die Berliner Ausstellung, die Assemblagen, Environments, Objekte und Graphiken mit Musikbezug umfassend präsentiert und in der viele, viele Stunden Rothscher Improvisationen zu hören sind, bezieht auch Arbeiten anderer Künstler ein, die sich der Kuratorin Gabriele Knapstein zufolge „hinsichtlich ihrer Fragestellungen und Herangehensweisen an die musikalische Tradition mit den Rothschen Werken in Beziehung setzen lassen“. Kennlich wird dabei allerdings eher das Gegenteil, nämlich die große Distanz, welche diese Werke aus dem „Umfeld von Fluxus, Konzeptkunst oder Postpunk“ von Dieter Roth und seinem musikalischen Scheitern als Selbstexperiment trennen. Roths Dilettantismus kommt nie locker, flott, auf Pointen zusteuernd daher, und ihn trennen auch Welten von der konzisen Konzeptkunst eines Rodney Graham oder den pointierten Verbalpartituren eines George Brecht. Und Wolfgang Müller ist zwar ein großer Roth-Kenner und -Bewunderer, dennoch ist nicht nachvollziehbar und wird es auch durch die Gegenüberstellung in der Ausstellung nicht, was die in den achtziger Jahren agierende Westberliner Band und Künstlergruppe „Die Tödliche Doris“, bei der Müller mitwirkte – dank seines unermüdlichen publizistischen Engagements pro domo in Berlin bis heute notorisch überschätzt – mit Roths Musikverständnis zu tun haben soll.

Wolfgang Müller hat bereits 2006 im Auftrag des Bayerischen Rundfunks eine CD herausgebracht, die Dieter Roth auf eine unerwartete Weise mit Musik in Verbindung bringt – unerwartet deshalb, weil Roth keinerlei Beziehung zur Popmusik hatte. „Das Dieter Roth orchester spielt kleine wolken, typische Scheiße und nie gehörte musik“ ist der etwas irreführende Titel der CD, auf der sich kein Ensemble formiert, sondern Popmusiker wie Andreas Dorau, Khan, Ghostdigital oder Mouse on Mars sich verschiedener Roth-Texte annehmen. Müllers löbliche Absicht war es, auf diese Weise die immer noch viel zu wenig bekannten Texte zu popularisieren. Und doch gehen Wolfgang Müllers Roth-Vertoner, auch wenn sie nicht gerade den Pop-Mainstream repräsentieren, auf eine irritierend geschmeidige Weise mit diesen sich selbst demontierenden Texten um. Aus wüsten Gedichten werden am Ende runde Stücke.

Dieter Roth hat auch Schallplatten herausgegeben, die über das Konzept „Selten gehörte Musik“ hinausführen. Eine Platte mit dem Titel „Autofahrt“ dokumentiert eben eine Autofahrt mit seinem Sohn Björn. Eine andere Platte

¹ Dieter Roth im Interview mit Irmelin Lebeer-Hossmann, 114.

hält ein Gespräch mit Arnulf Rainer fest, mit dem Roth in den Siebzigern eine friktionsreiche Zusammenarbeit pflegte und sich schließlich zerstritt. Auf vierundzwanzig Kassetten veröffentlichte er vierundzwanzig Stunden Hundegebell, das er in Barcelona aufgenommen hatte; außerdem eine Schallplatte, auf der er mit Künstlerfreunden zu Hundegebell musiziert. Gemeinsam mit dem Künstlerfreund Emmett Williams und seinem Verleger Hansjörg Mayer entstand 1979 in Roths Stuttgarter Wohnung das „Kümmerling Trio“, dessen Name auf den gleichnamigen Magenbitter zurückgeht. Die drei unterhalten sich, trinken und versuchen den Kümmerling-Flaschen Töne abzugewinnen.

Nach 1981 veröffentlichte Roth, von einer Neuauflage der „R adiosonate“ abgesehen, keine Tonträger mehr. Und auch seine öffentlichen Auftritte als Musiker beschränken sich auf die siebziger Jahre. Den Höhepunkt bildet vielleicht ein sogenanntes „Quadrupelkonzert“, das auf Initiative von Friedhelm Döhl im Februar 1977 in der Musikakademie in Basel stattfand, der Roth als Honorar eine Flasche Whisky anbot. Von Friedhelm Döhl

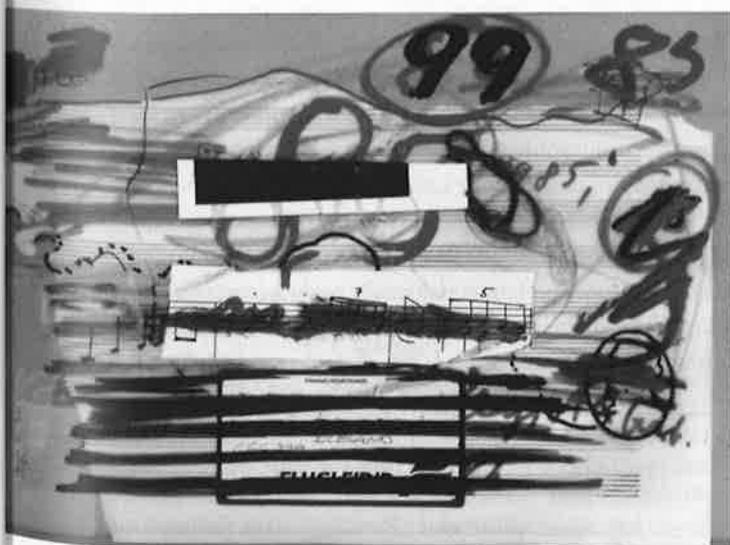
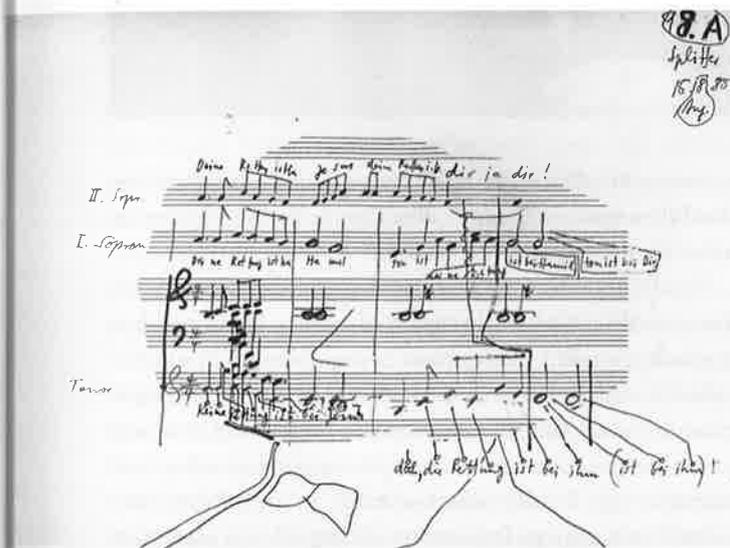
wünschte Roth sich auch, dass er seine „Splittersonate“ aufführen möge – wohl eine seiner merkwürdigsten Arbeiten. Diese „Sonate“ besteht aus hundertfünfundzwanzig Blättern, entstanden in einem Zeitraum von mehr als zehn Jahren seit der Mitte der siebziger Jahre und 1994 als Band 2 von Roths „Bibliothek des Angefangenen“ publiziert. Sie besteht teilweise aus mit Photos beklebtem Notenpapier, die an Gerhard Rühms „visuelle musik“ erinnern, aus Zeichnungen und Texten, auf andere Blätter wiederum hat Roth tatsächlich Noten geschrieben. Döhl sah sich damals außerstande, die „Splittersonate“ zu spielen; Jürg Henneberger hat sich der Herausforderung im vergangenen Jahr in Basel dann doch noch gestellt.

Auch wenn musikalische Aspekte im Spätwerk von Dieter Roth zurücktreten, so ist doch seine allerletzte Arbeit eine Art Klanginstallation. Zu einem Beitrag für den Skulpturenpark gebeten, den sein Jugendfreund Daniel Spoerri in der Toskana einrichtete, schuf er eine Arbeit mit dem Titel „Faxgeklingel“. Seit den sechziger Jahren schon hatte Roth die Idee verfolgt, Buchstaben direkt in Klänge umzusetzen. Dirk Dobke erläutert:

In Italien bei Daniel Spoerri gibt es einen Raum, in dem verschiedene Hausklingeln installiert sind. Und diese Klingeln sind mit einem Faxgerät verbunden. Wenn man ein Fax an diese Adresse schickt, dann setzen sich sozusagen durch die Worte, die man da hinfaxt, setzen sich diese unterschiedlichen Klingeln in Gang und erzeugen eine Musik in diesem Raum. Das ist ein altes Konzept, das sich über Jahre weiterentwickelt hat und erst mit Computerhilfe umsetzbar war.

Am 3. Februar 1978 notierte Dieter Roth: *Angst Platten zu spielen, da ich nicht weiss was die neue Mieterin oben aushalten kann, will, was sie hört. Angst aber hinzugehen, vorzustellen und zu fragen. Bedenken des Gespielten – obs ihr Eindruck (guten von mir) mache? Wenn selber Klavier spiele, fühle wie ängstlich nach Harmonien (im alten Sinne) suche und dann wieder nach Auflösung, da die Armut meiner Harmonien (bewege mich höchstens zwischen G und C, Dur und Moll, vertuschen will. Denke immer an den Solo-Klavierabend an dem ich, das Tiefste an Ängstlichkeit durchmachend, meine im alten Sinn elenden Klavierversuche im nüchternen Zustand vorführen will als „das Modernste“ oder „Beste“. Weiss dann aber, dass den „Mut“ noch nicht habe.*¹

Sämtliche Abbildungen stammen aus dem Katalog zur Ausstellung „Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik / and music“, Luzern: Edizioni Periferia, 2014.



„Splittersonate“, Dieter Roth Estate

¹ Dieter Roth, Da drinnen vor dem Auge, 249.