

«Und hoch das Amarteurenvolk!»

Die Dieter Roth-Akten der Musik Akademie Basel

Michael Kunkel



Abbildung 1: Dieter Roth beim «Quadrupelkonzert», Basel, 23. Februar 1977. Foto: Hannes-Dirk Flury/Pro Litteris

Im Archiv der Musik Akademie Basel¹ findet sich ein gehaltvolles Aktenbündel mit Dokumenten zu einem besonderen Ereignis in der Geschichte dieser Institution: *Quadrupelkonzert* mit Dieter Roth (1930–1998), das am 23. Februar 1977 im Grossen Saal stattfand.² Es handelt sich um einen seltenen Besuch des Musikers Roth in der Welt der Musik, der kurzzeitig für Verwirrung sorgte. Trotzdem blieb die Musik Roths bei Musikern nahezu unbekannt und figuriert auch sonst eher als Seitenaspekt eines überaus eifrig diskutierten, wahnwitzig umfänglichen wie facettenreichen Gesamtwerks³ – dabei ist zumal in den 1970er und 1980er Jahren vor allem in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern ein substanzielles und gut dokumentiertes Musikœuvre entstanden⁴, das sich dem nachhaltigen öffentlichen wie wissenschaftlichen Interesse bis heute erfolgreicher entziehen kann als die vielen anderen Kunstformen im enormen Schaffensspektrum von Dieter Roth.⁵ Roths Musik fällt nicht nur durch die Maschen der fachlich orientierten, sondern auch der interdisziplinären Diskurse, obwohl sie gerade hierfür ein wertvolles Paradigma liefern könnte.⁶ Die Anbahnung des *Quadrupelkonzerts* für eine Person wie dessen Wirkung ist im Dossier Dieter Roth der Musik Akademie Basel nahezu lückenlos dokumentiert, so dass es möglich ist, wesentliche Merkmale und Kontexte von Roths Musikpraxis anhand dieses Fallbeispiels exemplarisch herauszuarbeiten und davon ausgehend neue Forschungsperspektiven zu erschliessen. Dies geschieht im Folgenden durch Kommentare zu einigen Dokumenten aus dem fraglichen Dossier. Wir beginnen mit einer Aktennotiz des damaligen Akademie-Direktors Friedhelm Döhl, die auf den 3. Dezember 1976 datiert ist:

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

Zeichnung?) Für Diter Rot ist das Konzert in der Musik-Akademie etwas Besonderes. Die Galerie Handschin fungiert für ihn unter der Kategorie Geschäft. Daher möchte er nicht, dass diese sich an den Musik-Akademie-Plan dranhängt. (Diter Rot hat mit Handschin etwas problematische Erfahrungen in finanzieller Hinsicht gemacht.) Diter Rot möchte kein gemeinsames Plakat mit Musik-Akademie und Handschin, revidiert dann aber seine Meinung offenbar. Umgekehrt liegt auch uns daran, die Aktion Diter Rot als etwas Besonderes erscheinen zu lassen.»⁷

Friedhelm Döhl verwendet überwiegend noch die Schreibweise «Diter Rot», die der Künstler in seiner frühen konstruktivistischen Schaffensphase eingeführt hatte und eine Nähe zur konkreten Poesie erkennen lässt. Zur Zeit des *Quadrupelkonzerts* waren solche Praktiken längst passé. Das Zusammentreffen von Döhl und Roth bei der Vernissage zu einer Tinguely-Ausstellung erinnert daran, dass gerade die Begegnung mit dem Werk Jean Tinguelys im Jahr 1960 bei Roth ein Umdenken bewirkt hatte:

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

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

Mit der Umschreibung «dilettantisch, aber abenteuerlich» benennt Döhl ein wichtiges Movens der Musikpraxis Dieter Roths, wobei die «Abenteuer» vor allem aus dem Erzwingen oder Zulassen einer dilettantischen Haltung bzw. dem Akzeptieren aller möglicher Ereignisse und insbesondere Fehlleistungen resultieren («was kommt, das kommt»¹¹) – insofern überrascht der Hinweis auf «Einübungsmöglichkeiten», da gerade das Unvorbereitete, Danebengehende und Peinliche zentrale intentionale Merkmale von Roths Musik-Machen sind. Ein Beispiel dafür ist die am SDR produzierte und live ausgestrahlte *Radio sonate – Radiohaus-Klage-Musik* (1976, bereits das demonstrative Belassen des Schreibfehlers im Titel des Werks spiegelt Roths ästhetischen Ansatz), auf die sich Döhl wahrscheinlich bezieht. Dieses Werk ist wesentlich davon bestimmt, die zur Verfügung stehende Sendezeit (45 Minuten) ohne einen musikalischen Einfall («Mir fällt gar nichts ein heut' morgen») und mit nur gering ausgebildeter pianistischer Fertigkeit an einem Klavier auszufüllen. Thema des Stücks wird so das als quälend langsam empfundene (Nicht-)Vergehen der Zeit, worüber Roth sich immer wieder beklagt («Verdammt, die

Zeit geht langsam hin!»), was wiederum empörte Reaktionen seitens der Zuhörerschaft noch während der Ausstrahlung des live-Ereignisses hervorrief – der Untertitel erhält dadurch einen doppelten Sinn. Ein weiteres bestimmendes Merkmal dieses Werks, das Roth 1977 dann als Langspielplatte verlegte, ist der ungeschönte Einbezug der Produktionsbedingungen, zu denen Dialoge mit dem technischen Personal (nebst ständigen Erkundigungen nach der bereits abgelaufenen Zeit vor allem insistierendes Bitten, auf technische Manipulationen jeglicher Art unbedingt zu verzichten) ebenso gehören wie ausgiebiger Konsum von Bier und Whisky, der sich in zunehmender Trunkenheit recht deutlich manifestiert.¹² Die Aktennotiz belegt, dass letztgenannter Parameter auch für das *Quadrupelkonzert* von Beginn an vorgesehen war.

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

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

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

natürlich sehr neugierig auf eine in diesen Februartagen ausserdem stattfindende weitere Rot-Demonstration.»¹⁵

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

«Sehr geehrter Herr Professor, | im Hinblick auf die kommende Ausstellung möchte ich Ihnen (handschriftlich korrigiert: Dir) vorschlagen, dass wir getrennt marschieren, aber vereint zuschlagen. Die Basler Zeitung wird einen grösseren Artikel in der «BaZ am Sonntagabend» vom 20. Februar von Redaktor Peter Burri bringen – also nicht ein «ingesandt». | Spätestens an diesem Freitag kann ich Dir mitteilen, was Dieter Roth in meiner Galerie effektiv macht. Ich bin überzeugt, dass diese sogenannte Dieter Roth-Woche ein Erfolg wird und ich bin ganz sicher, dass DEIN grosser Saal bumsvoll wird.»¹⁶

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

«Der Galerist und unser gemeinsamer Freund Felix Handschin – der gleichzeitig (in der Vorbereitungsphase des Konzerts) eine D.R.-Ausstellung machte «cash & carry» – war genervt, weil D.R. sich während der Ausstellung – statt auf die zu malenden (und zu verkaufenden) Bilder – nur auf das Konzert spitzte. Es war für ihn offensichtlich wichtiger, näher, irgendwie «existentieller.»¹⁷

Allein der Titel der Ausstellung bei Handschin weist darauf hin, dass Roth die kommerzielle Motivation nicht zu verbergen bemühte – vielleicht thematisierte er gerade diese offensiv in der Kunstaktion? Hier ist noch weiterer Recherchebedarf. Vorläufig verdichten sich in unseren Akten komplexe Interdependenzen und Idiosynkrasien zwischen Musik-Welt und Kunst-Welt in einer Kultur-Stadt.

«SCHÖNBERG REVENGED!»

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

«Aktennotiz | Betrifft: Konzert Dieter Roth | Das Konzert findet definitiv am 23. Februar 1977 statt. | Quadrupel-Konzert: | Grosse Orgel, Hammond-Orgel, Yamaha-Orgel und Trompete oder Althorn. | Kein Honorar, aber dafür etwas zu trinken. | Das Konzert besteht aus 4/4: | a) 20 Minuten Musik mit gleichzeitiger Aufnahme, | b) Reproduktion von a) + neues Spiel, | c) Reproduktion von a) und b) + neues Spiel, | d) Reproduktion von a) und b) und c) + neues Spiel.»¹⁸

Diese Notiz beinhaltet die wesentlichen Parameter des *Quadrupelkonzerts* fast wie in einer Konzept-Partitur. Wie leicht

ersichtlich ist, figuriert die Zahl 4 als bestimmendes Element.¹⁹ Über eine Art Tonband-Kanon-Verfahren entsteht die Möglichkeit, den Ein-Mann-Auftritt nach und nach zu einem virtuellen Quartett zu erweitern. Eine grosse Affinität zum Spiel mit Tonbändern insbesondere in Form von Tonbandkassetten zeigt sich in Dieter Roths Werk in sehr vielfältigen Ausformungen.²⁰ Die spontane Anschaffung eines «spezialtonbandgeräts»²¹ zur Manipulation aufgenommener Stimmen war eine wichtige Voraussetzung zur Produktion des *3. Berliner Dichter Workshops* (1973) als Gründungsdokument der «Selten gehörten Musik» – die Praxis der Reproduktion ist für dieses Genre allein schon deswegen zentral, weil private Sessions wie auch öffentliche Auftritte fast immer aufgenommen und dann meistens als Schallplatten-Kunstobjekte ediert wurden, die durchaus den Charakter von primären Kunstwerken besitzen und heute entsprechend preisintensiv sind.²²

Das für das *Quadrupelkonzert* festgelegte Prinzip der Mehrfachaufnahme ist auch bestimmend für die zweite Edition der «Selten gehörten Musik» *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)* (1973), in der die Akteure Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener auf Tonband dokumentieren, wie sie eine gerade aufgenommene Session abhören und überaus selbstkritisch kommentieren, dieses dann nochmal aufnehmen und wieder kommentieren. Dieser Ansatz eines potenziell endlosen Feedbacks mittels Tonband-Reproduktion ist auch in der zeitgenössischen «professionellen» Musikpraxis anzutreffen, so etwa in Alvin Luciers *I am sitting in a room* (1969), Jacques Wildbergers *Double Refrain* (1972) oder Heinz Holligers *Cardiophonie* (1971) und *Not I* (1978/80), um grundverschiedene Vorgehensweisen hier willkürlich herauszugreifen. Eine Gemeinsamkeit liegt in der Möglichkeit, eine festgehaltene Klangsituation mit mehr oder weniger starken Veränderungen immerfort zu perpetuieren – diese später in der Loop-Ästhetik aufgegriffene Technik entspricht einem Serien-Verfahren, das Dieter Roths Werk in vielen Spielarten charakterisiert.²³ Allerdings weisen manche Eigenkommentare der *Novembersymphonie* nicht gerade auf eine Identifikation mit zeitgleichen ähnlichen Tendenzen in der Neuen Musik hin:

«[kurzer Musik-Ausschnitt]
 [Dieter Roth:] Da musst du schon schwer besoffen sein, bis dir das gefällt.
 [Oswald Wiener, belustigt]: Das klingt, als ob's vom Kagel wär.
 [Dieter Roth, energisch]: Gib dem Kagel doch auch noch eins auf die Mütze, du!
 [kurzer Musik-Ausschnitt]
 [Oswald Wiener, fast höhnisch]: Wie moderne Musik.
 [Gerhard Rühm, resigniert]: Schade.»

Hier stellt sich die Frage nach Roths Verhältnis zur Neuen Musik. Der Reizwert des Namens Kagel resultiert womöglich aus der nicht für alle Seiten völlig zufriedenstellenden Zusammenarbeit im Projekt *Ludwig van* (1969–1970).²⁴ Darüber hinaus sind im Werk Dieter Roths ohne weiteres viele andere Abstosungspunkte wie aber auch Berührungspunkte zur Neuen

Musik zu erkennen, so etwa durch die Freundschaft oder teils enge Zusammenarbeit mit Musikern wie Gerhard Rühm (der als Mitwirkender an der «Selten gehörten Musik» sein musikalisches Vermögen eher verbergen musste²⁵), La Monte Young oder Nam June Paik, wobei diese Künstler sich eher in kritischer Distanz zu den Hauptströmungen oder pontifikalischen Spielarten der Neuen Musik positionieren, was auch zu polemischen Ausformungen führen konnte – im Fall von *Thy Quatsch est min Castello* (1978) richtet sich Roth genau gegen diese Tendenz: Diese einseitig bespielte Single ist Roths Antwort auf Paiks Schallplatte *My Jubilee ist unverhemmet* (1977), die eine vierfach verlangsamte Wiedergabe einer alten koreanischen 78-UPM-Schallplatte aus den 1940er Jahren mit Schönbergs Werk *Verklärte Nacht* darstellt, das Paik einmal als «Wagnerian Quatsch» bezeichnet hatte (hingegen war der «nicht-romantische» Schönberg für Paik ein wichtiger Impulsgeber); in *Thy Quatsch est min Castello* wird Roth zum Schönberg-Apologeten, indem er *My Jubilee ist unverhemmet* in vierfacher Beschleunigung aufnimmt und dadurch neutralisiert bzw. das geschmähte Werk wieder herstellt («Schönberg revenged!»).²⁶

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

«Musik als die umhegte Region des ästhetischen Wohlbefindens für Naive, Weltflüchtige, Unentschiedene, Ausgestoßene, auch allzusehr Angepaßte und Integrierte oder anderweis Geschädigte müßte wohl zu einem kulturellen Sektendasein verkümmern, wötte [darüber geschrieben: überliesse] man sie allein den Ansprüchen oder Interessen dieser Anhängerschar von Sonderlingen und Schwärmern überlassen.»²⁷

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

«Ich weiss es nicht.»²⁸

Aus diesen wenigen Beispielen lässt sich zum Verhältnis Dieter Roths zur Neuen Musik kaum ein klarer Befund ableiten – dies

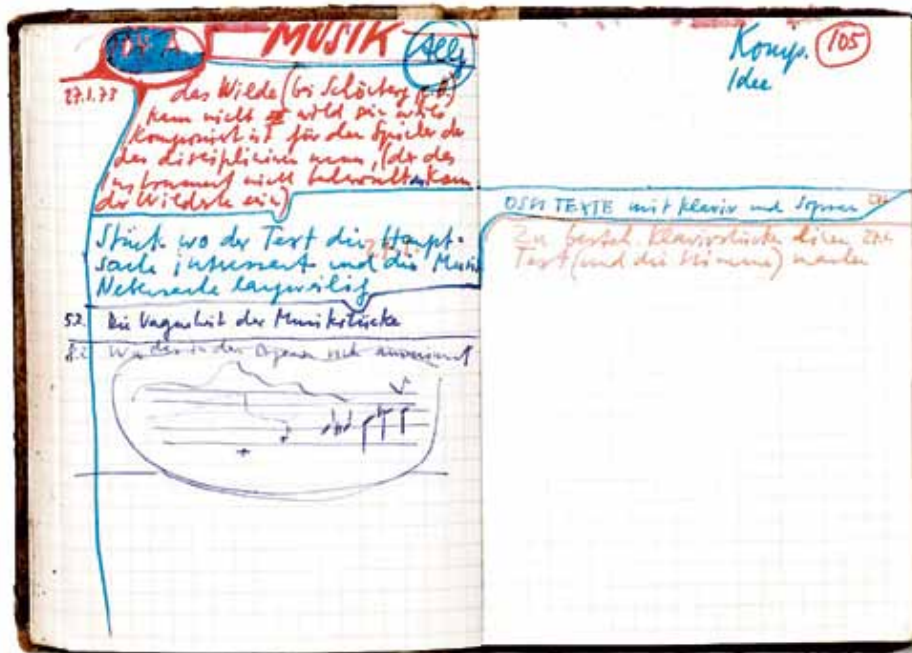


Abbildung 2: Dieter Roth, Tagebucheintrag, datiert auf 27. Januar 1973 sowie auf 5. und 8. Februar 1973 (?).
 © Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

sollte in einer eigenen Studie einmal gründlich unternommen werden.²⁹ Einen wertvollen Hinweis auf die eigene Praxis finden wir in Roths Tagebüchern, nämlich in einer auf den 27. Januar 1973 datierten Eintragung unter der Überschrift «MUSIK (Allg.)», in der schon wieder Schönberg eine Rolle spielt:

«das Wilde (bei Schönberg z. B.) kann nicht so wild sein wie komponiert ist für den Spieler der das disziplinieren muss (der das Instrument nicht beherrscht der kann der Wildeste sein) | Stück wo der Text die Hauptsache interessant und die Musik langweilig»³⁰

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

«Verbunden mit dem Wissen um das sichere materielle Ende der ausgestellten Dinge operiert Roth mit dem Vanitasmotiv nicht allegorisch, sondern in realer Umsetzung.»³¹

Denn die Dinge verrotten tatsächlich. Ganz ähnlich ist es in der Musik: Diese stellt beispielsweise Versagen oder Scheitern nicht mit Hilfe des in dieser Hinsicht besonders reich ausdifferenzierten und entwickelten Vokabulars der Neuen Musik dar, sondern wird ganz massgeblich von realem Unvermögen

bestimmt. Warum, könnte man fragen, soll das Sekundärleiden mühsamer Aneignungsprozesse bei komplizierter Neuer Musik nicht sich direkt manifestieren, das Unvermögen nicht für sich selber sprechen und zu einer Hauptsache werden? Wie vieles bei Dieter Roth entfaltet sich auch sein Musikmachen unter dem Neigungswinkel des Versagens und der Vergeblichkeit, und auch die lustigen Momente gründen in künstlerischer Zerrüttungstechnik. Gleichzeitig vollzieht es sich in voller Bejahung der Dimension des Performativen oder Aufführungspraktischen und kann sich so dem Primat des Notats³² wie auch der negativen Dialektik der Neuen Musik entwinden. Man sollte mit der scheinbar naheliegenden Begrifflichkeit «Anti-Musik»³³ zur Charakterisierung von Roths Musik daher vielleicht etwas vorsichtig sein (im Übrigen würde eine solche Einordnung voraussetzen, genau darüber Bescheid zu wissen, worum es sich bei «Musik» eigentlich handelt³⁴).

«MEINE MITARBEITER»

Die einzigen Schriftstücke von Dieter Roths Hand in dem Dossier der Musik Akademie Basel sind auf den 25. Dezember 1976 datierte Postkarten mit genauen Anweisungen darüber, wie mit der entworfenen Vorlage zum Konzert-Plakat zu verfahren ist, die er ebenfalls um diese Zeit nach Basel schickt:

«(1) D. R. Hellnar 25.12.76 | Lieber Friedhelm, hier endlich der Plakat-E., wie was lange Zeit brauchen kann sehe Du hiermit ein, pardon! | Bitte, nun, wie gesagt, die ganze Vorlage (mit Licht von linker Ecke oben – dass es

Schatten wirft –) aufnehmen lassen und auf 100 x 70 vergrößern lassen; fein rastern lassen (so fein es der Offset-Druck verträgt). Dort wo der gelbliche Karton sichtbar wird; einen ebensogelblichen Ton drunterlegen, dort wo Rot sichtbar wird, kein Schwarz sondern Rot drucken (man muss das entsprechend – von (2) einem Film weg) präparieren). Bitte, gehe Du zu Jo Fink (einem alten Freund von mir in Basel) er hat ein Foto-Anstalt, der kann das richtig vorbereiten. Beiliegend eine Karte an ihn – gib sie ihm, bitte, wenn Du hingehst, oder gib sie dem oder der mit der oder die hingehst um ihn den Foto-Auftrag zu überbringen o.k.? | Also, dann, auf das Professionelle! | Und hoch das Amateurenvolk! Aus dem Hi.Gru in den Vo.Gru. aber Beide! | O.K.? Dein (Euer) D.R.»³⁵

«Hellnar, 25.12.76 | Lieber Jo, kannst Du die in Überbringers Wunsche gebettete Karte bitte verstehn und alles schön und gut vorbereiten (machen)? | herzl. Gruss! Dein D.R.»³⁶

Dieses Dokument ist aussagekräftig in verschiedener Hinsicht: Zunächst wird hier die drucktechnische Kompetenz von Roth evident, die er in seiner Ausbildung zum Graphiker als junger Mann erworben hatte (1947–1951 bei Friedrich Wüthrich in Bern). Dazu zeichnet sich ein spannungsvolles Oszillieren zwischen «professionell» und «amateurhaft» ab dadurch, dass er die Umsetzung oder Ausführung seiner absichtsvoll nachlässig gestalteten Vorlage keineswegs einem Anfänger überlässt. Schliesslich erinnert es daran, dass Roths Kunst in sehr vielfältiger Weise von ausführenden Organen abhängt, die auf die Gestalt der Kunstwerke mitunter nicht geringen Einfluss haben: So stellte der Roth-Förderer und -Sammler Hanns Sohm etliche Objekte (unter anderem Literaturwürste) nach Roths Anweisungen selber her; das Problem der Autorschaft wurde bei solchen Werken manchmal recht pragmatisch gelöst: Bernd Minnich fertigte in Düsseldorf eine Edition des Multiples *Karnickelköttelkarnickel* (1970, aus Stallmist, Hasenkötteln und Stroh gepresste Kaninchen) nach genauen Instruktionen Dieter Roths und versah die Exemplare dann mit zugeschickten signierten Etiketten³⁷; bei seinen Verwesungsobjekten sprach Roth von Käfern, Larven und Maden gerne als von «meinen Mitarbeitern»³⁸; als Roth 1966 in Providence an der Rhode Island School of Design unterrichtete, «überliess er Satz und Druck seines Gedichtbandes *Scheisse* zum Teil den des Deutschen unkundigen Schülern, die durch ihre Interpretation der Manuskripte und durch ihre Unerfahrenheit in der Gestaltung die Texte veränderten»³⁹; der kunstvolle Gobelin *Bertorelli «B»* wurde von 1974 bis 1976 von Ingrid Wiener und Valie Export hergestellt, Vorlage war eine dreckige Serviette, mit der sich Roth bei einem Restaurantbesuch den Mund abgewischt hatte; im Fall der «Bestellzettel-austellungen» Anfang der siebziger Jahre wird das Produktionsgefälle umgekehrt, wenn Roth Bestellungen der Besucher entgegennimmt und nun deren Ideen ausführt; die *Gartenskulptur* (1970ff.) ist auch nach Dieter Roths Tod nicht vollendet, sein Sohn Björn Roth und dessen Sohn Oddur Roth sorgen dafür, dass sie von Ausstellung zu Ausstellung weiter wächst.

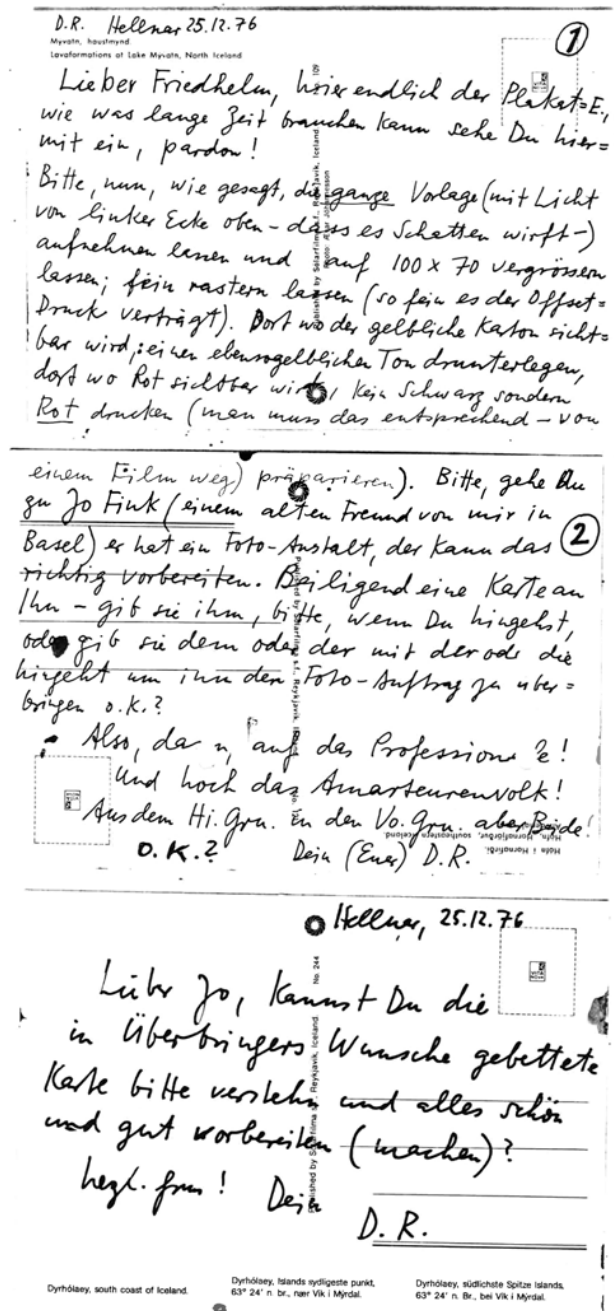
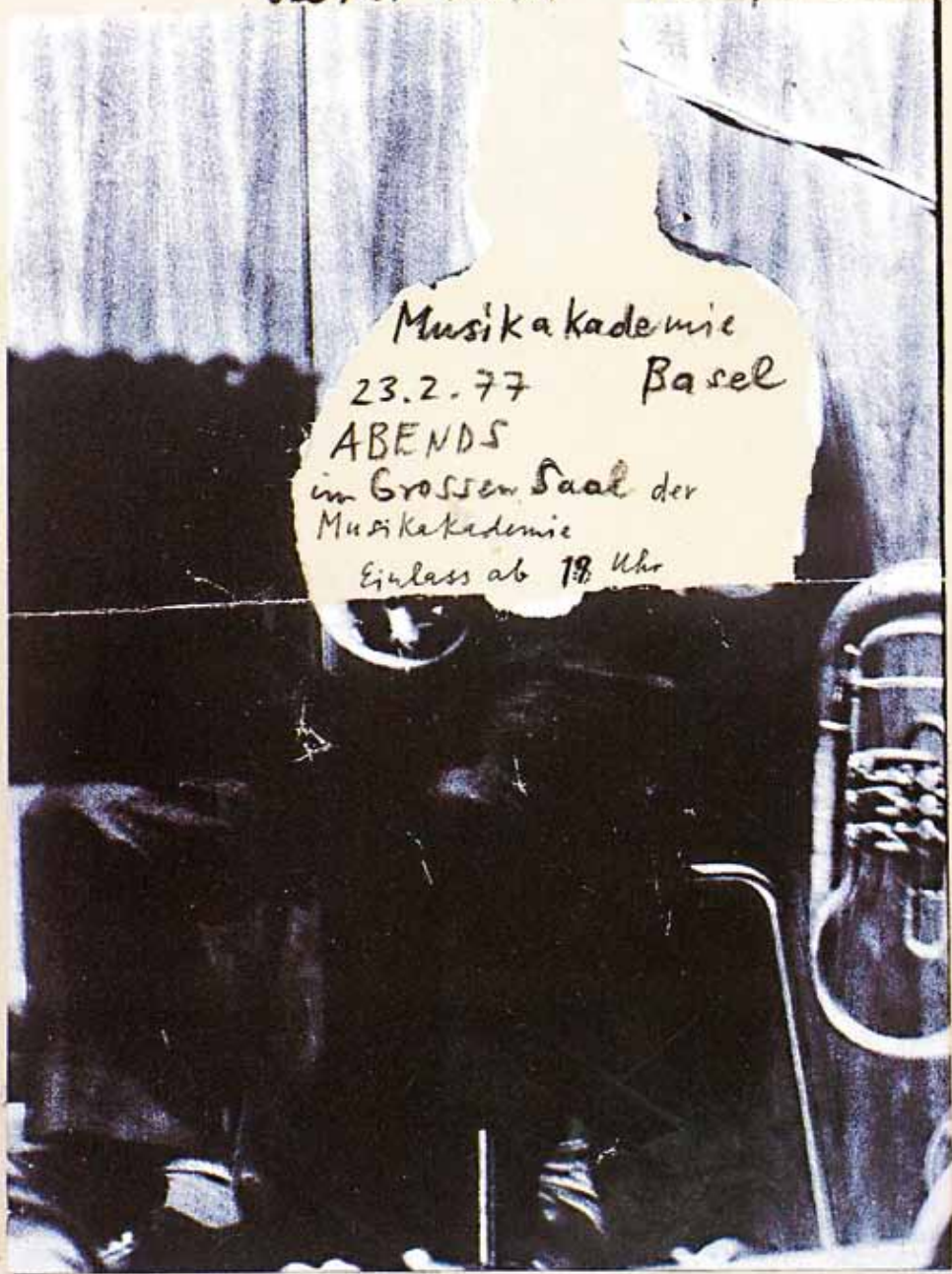


Abbildung 3: Postkarten von Dieter Roth an Friedhelm Döhl und Jo Fink; DDR-Q, Quellen G. © Musik Akademie Basel

Solche Techniken könnten dahingehend gedeutet werden, dass ein Künstler die Selbstherrlichkeit des Autors in Frage stellt – gleichzeitig ergreift Roth in ihnen die Möglichkeit, seinen Aktionsradius beträchtlich zu erweitern. In den erwähnten und sehr vielen weiteren Beispielen bringt er Instanzen ins Spiel, die auf der Grundlage einer mehr oder weniger bestimmten Idee oder Vorlage Kunst artikulieren in einer Weise, die nicht nur gewissen Verfahren der Konzeptkunst, sondern teilweise

Nicht reproduzieren!

Dieter Roth Quadrupel Konzert



dies, alles, aufnahme (auch diese Anleitung, gang), mit
Schattenwurf!!! unter die gelbliche Karton = einen gelblichen
Ton (Farbe) drucken. o.k. D.K.

Abbildung 4: Konzertplakat zum «Quadrupelkonzert», 70 x 100 cm; DDR-Q, Quelle J. © Musik Akademie Basel

auch der Arbeitsteilung von Komposition und Interpretation in der westlichen Musikkultur ähneln mag, inklusive des weiten Spektrums zwischen texttreuer Reproduktion und freier Interpretation, die durchaus auch zerstörerische Tendenzen gegenüber dem «Text» beinhalten kann (solche sind Roth als Fehlerquellen besonders willkommen), inklusive auch der Verwirrungen um Fragen der Urheberschaft.⁴⁰ Gelangt hier ein altes Produktionsverhältnis zu neuer Aktualität? Arbeitsteilige Verhältnisse sorgen dafür, dass Kunstobjekte prozessualisiert und dynamisiert werden. Auch das Plakat zum *Quadrupelkonzert* trägt die Signatur seines Entstehungsprozesses im Offenlegen der Kommunikation zwischen Roth und den Ausführenden:

«[oberer Rand:] Nichts retouchieren! [unterer Rand:] dies, alles, aufnehmen (auch diese Anleitung, ganz), mit Schattentwurf!!! unter die gelbliche Karton- einen gelblichen Ton (Farb-) drucken. o.k. D.R.»⁴¹

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

«HUNDELIEDER»

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

«Basel, 20. Januar 1977 D/al | Lieber Diter, | herzlichen Dank für Deinen Plakattendwurf. Joe Fink hat ihn in Arbeit. Inklusiv dem kleinen Rot oben und unten. Die Vorfriede in Basel wächst. | Dank, ganz herzlichen, auch für die schönen Kunst-Postkarten, mit dem Rot (Blau) über Island bzw. Reykjavik (ich hab's erkannt und mich daran gefreut). Nicht zuletzt auch Dank dankiger Dank dunkel gedüngter denk Dir Dank auch julianisch und janosisch (inklusive sanchonisch – wir haben ihm die Hundelieder vorgespielt, doch fehlt ihm offenbar die ästhetische Vorschulung, kann auch sein, dass der Plattenhund nicht die richtige Wellenlänge traf) für die verdammte gesamte Kacke und die anderen Kostproben aus Deiner literarischen und musikalischen Schwetzammer [handschriftlich korrigiert: Schatzkammer]. | Herzliche Grüsse, auch von der Familie und der Musik-Kadademie. | PS.: Nicht vergessen: am 23. Februar abends Quadrupelkonzert!»⁴²

Die freudige Erregung des Akademie-Direktors kommt klar zum Ausdruck in einer kleinen Roth-Parodie, die im erinnernden Hinweis auf den festgelegten Termin abkadenziert. Die erwähnten «Hundelieder» sind ein Teil der Schallplatten-Edition *Canciones*

de Cadaques (1976) mit Dieter Roth, Richard Hamilton und Chispas Luis (dem Hund der Haushälterin Hamiltons), die vor allem Hundegebell, imitiertes Hundegebell und ausgesprochen amateurhaftes Gitarrenspiel beinhaltet. Dieses Werk steht im Kontext einer Ausstellung für Hunde und Menschen in Cadaqués (Spanien), bei der im gleichen Jahr gemeinsam von Hamilton und Roth geschaffene Bilder auf Augenhöhe von Vier- und Zweibeinern gehängt wurden (jene für Hunde zeigten Würste, Laternenpfähle, Gummiknochen etc.).⁴³ Ein weiteres Element dieses Werkkomplexes ist das Tonobjekt *Tibidabo – 24 Stunden Hundegebell* (1977–1978), das Tonbandkassetten mit aufgezeichnetem kläglichem Gebell von heruntergekommenen Hunden in einem Tierheim bei Barcelona umfasst, dazu Fotodokumente zu dieser Situation sowie 1600 doppelhändig angefertigte symmetrische *Schnellstselbsthundeporraits*.

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

«Dogs do not have a strong sense for objects. We should have concentrated more on the smells or something in that manner.»⁴⁴

Ähnliches mag auch für Döhls Hund gelten, der auf die «Hundelieder» offenbar kaum anschlug. Wie Björn Roth berichtet, verweigerten sich Hunde den Ausstellungsräumlichkeiten von *Tibidabo* völlig.⁴⁵ Trotzdem bezeichnet Dieter Roth das Hunde-Projekt einmal als sein bestes Kunstwerk.⁴⁶ Ein Grund für diese überaus positive Einschätzung könnte darin liegen, dass Roth es gelang, den mit den aufgenommenen Hundelauten verbundenen Eindruck überwältigender Schwermut und Trostlosigkeit mit sehr geringem Aufwand an Kunstmitteln wirkungsmächtig zu übertragen – Reaktionen von Ausstellungsbesuchern und vor allem Galerie-Personal deuten darauf hin, dass die akustische Komponente von *Tibidabo* nahezu unerträglich gewesen sein muss.⁴⁷ Das Werk bestätigt die Bedeutsamkeit von Melancholie⁴⁸ für Roths Schaffen. Es bedarf nicht einmal mehr dilettantischen Musizierens – die reale Jämmerlichkeit entzieht sich Kategorien wie «amateurhaft» oder «professionell».

«ES HÖRT SICH SO AN»

Der hohe Stellenwert, den Friedhelm Döhl dem *Quadrupelkonzert* beimisst, zeigt sich auch darin, dass er selber den Programmzettel verfasst und die Veranstaltung somit erkennbar zur Chefsache macht:

«Zum <Quadrupelkonzert> von Dieter Roth. | [Kurzer biographischer Abriss mit Aufzählung künstlerischer Aktivitäten] | Weniger bekannt ist Dieter Roth als Musikmacher. Ein Konzert von Dieter Roth? Ein Quadrupelkonzert? In der Musik-Akademie? | Es begann bei der Tinguely-Vernissage am 26. November 1976 in Basel. Angesprochen auf Dieter Roths gelegentliche Exkursionen ins Reich der Musik: Kann man das auch einmal in Basel hören? -Warum nicht!- In der Nacht spielte er dann Klavier, auf seine Weise, uner-

schöpft, unaufhörlich. | Seine Beziehung zur Musik? «Es hört sich so an» (DDR).⁴⁹ | Dieter Roth liebt Franz Schubert, kennt dessen sämtliche Werke, auch das zweite der drei posthumen Klavierstücke, mitunter singt er die «Schöne Müllerin». In Reykjavik hat er eine Wohnung, in der er Musik hört, eine andere Wohnung, in der er zeichnet. | Quadrupelkonzert? Der Titel entstand im Taxi zwischen Klein-Basel und Bahnhof SBB. Er besagt: ein Konzert mit «Dieter Roth selbst-viert», vielleicht in vier Teilen, vielleicht an vier Instrumenten, zum Beispiel Orgel, Hammondorgel, Harmonium, Waldhorn o. a., vielleicht auch mit Stimme, mit Text. | Dieter Roth, sagen vielleicht die «professionellen» «E»-Musiker, ist Dilettant. («Das ist der pure Dilettantismus, symptomatisch für manche Veranstaltungen und deren Management», schreibt ein Zeitungskritiker über eine Musik-Akademie-Veranstaltung. Was wird er nun schreiben?) | Dieter Roth ist ein Dilettant, der den Musikern etwas sagen kann, zum Thema «Musik» und Nichtmusik, Nochnichtmusik, Nichtmehr Musik, zum «und» zwischen Musik und Nichtmusik, Nochnichtmusik und so weiter, von dem die Musiker vielleicht lernen können, musikalisch zu «sprechen», aus nichts etwas zu machen, aus etwas etwas

anderes zu machen, etwas Persönliches, in diesem Fall etwas Dieterrothes. [Längere Zitate von Karl Gerstner⁵⁰ und André Thomkins über Dieter Roth] Dieter Roth über Dieter Roth: | Welches sind Deine bevorzugten Ausdrucksmittel? «DIE 4 JAHRESZEITEN IN DER FREIEN NATUR.»⁵¹ | Und: | Was inspiriert Dich am meisten zu Deiner Arbeit: «EIN WENIG ANGST.»⁵² | FD | 22.2.77»⁵³

Dieser Text liefert die Basis für den späteren Katalogbeitrag zur Musik Dieter Roths, der zu den wichtigsten Quellen für unsere Thematik zu zählen ist.⁵⁴ Zentral ist natürlich der Aspekt des «Dilettantischen», und zwar wohl nicht zuletzt deshalb, weil Döhl hier ein gewisses Konfliktpotenzial, nach innen wie nach aussen, erahnen mag. Nicht ungeschickt ist daher der Hinweis auf Roths Schubert-Kompetenz, um eine Identifikationsmöglichkeit auch für «E-Musiker» zu schaffen, die sozusagen durch eine Art Weiterbildungsangebot noch ergänzt wird. Döhls Befürchtungen hinsichtlich der Berichterstattung in der Presse erweisen sich allerdings als unbegründet – was hauptsächlich daran liegt, dass die *Basler Zeitung* nicht einen klassischen Musikrezensenten beauftragt, sondern den bekannten Schriftsteller und Schauspieler Guido Bachmann.



Abbildung 5: Guido Bachmanns Rezension des «Quadrupelkonzerts», in: «Basler Zeitung», 26. Februar 1977; DDR-Q, Quelle V.

Angesichts der Tatsache, dass die Tonbandmaterialien sowie ein offenbar existierender Mitschnitt⁵⁵ bislang noch nicht auffindig gemacht werden konnten, liefert Bachmanns Bericht zunächst viele wichtige Informationen zum tatsächlichen Ablauf des *Quadrupelkonzerts*: Angaben zum Instrumentarium und zum Tonband-Feedback bestätigen bzw. ergänzen die im Vorfeld gefassten Pläne, Details zur Aufführung lassen den Eindruck entstehen, dass Roths Basler Auftritt in Einklang mit seiner sonstigen Musikpraxis steht – besonders wertvoll sind die Hinweise zur Situation einer offenen Darbietung mit geöffneten Saaltüren und ohne fixe zeitliche Beschränkung, wie sie durch Tondokumente nicht unbedingt eindeutig vermittelt würde.⁵⁶ Wie viele andere operiert auch Bachmann mit dem in Zusammenhang mit Dieter Roth sehr gerne gebrauchten Charakteristikum «Universalkünstler», indem er etwa den Auftritt an der Musik Akademie zu jenem in der Galerie Handschin parallelisiert, wodurch nebenbei noch etwas über die ominöse Kunst-Aktion zu erfahren ist.

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

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

Basler Nachrichten⁵⁷, sehr mager und wenig ansprechend. Darum hat es mich heute wieder geärgert, dass die Basler Zeitung so viel Platz zur Verfügung hat für derart ausgefallene Sachen. | Felix Brodtbeck, Basel»⁵⁸

Das zuletzt erwähnte Ärgernis ist inzwischen behoben. Neben diesem Leserbrief deuten auch Erinnerungen von Zeitzeugen⁵⁹ darauf hin, dass es, entgegen Bachmanns Schilderung, Roth nicht vollkommen gelungen war, die «Hasser in Bann zu nehmen». Döhl selbst konstatiert eine Bipolarität zwischen Musikszene und Kunstszene, wie sie sich in der Diskussion rund um das Thema «Galerie Handschin» bereits abzeichnet:

«Den meisten Musik-<Akademikern> war das Projekt und die Aufführung unbehaglich, die Kunststadt Basel hatte ihre Freude dran.»⁶⁰

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

«Viel Aufsehen und Anlass zur Diskussion gab ein <Quadrupelkonzert> von *Dieter Roth* (Zug/Reykjavik) am 23. Februar 1977. D. Roth, bekannt als Maler und Schriftsteller, ist noch unbefangen genug, <seine> Musik zu machen. Musik <ex improviso>, in der auch das Hässliche einen Stellenwert hat. Musik im Entstehungsprozess quasi aus dem Nichts, aus dem Ungelernten, aus dem im Spielen Lernenden. Ein Stachel für den <professionellen> Musiker, der bestimmte Formen <gelernt> hat und zum Teil gleichzeitig verlernt hat, dass es musikalisches Leben auch ausserhalb dieser Formen geben mag. | Zum Wesen des Experiments gehört, dass ein Gelingen nicht automatisch programmiert ist. Trotzdem muss die Musik-Akademie auch das Experiment wagen, wenn sie ihrem Auftrag und ihrer Verantwortung in der Stadt gerecht werden will. Das *Experiment* ist nicht nur Teil der gegenwärtigen Musik (inbezug auf die Möglichkeiten einer zukünftigen Musik), sondern *auch Teil der historischen Musik* und Musikpraxis, die je älter umso ungesicherter ist. Hier tritt neben die wissenschaftliche Untersuchung von Quellen die experimentelle Erprobung von Aufführungspraktiken. Dass in der früheren Geschichte wie in der Gegenwart der Musik die *Improvisation* eine gewichtige Rolle spielt, stellt immer wieder interessante Querbeziehungsmöglichkeiten her. So ist es nicht nur ein provozierender Gegensatz, wenn am 7. Juni 1977 im Konzert der Freunde Alter Musik einmal versucht wurde, Musik des späten Mittelalters mit den Möglichkeiten der elektronischen Musik von David Johnson zu verbinden.»⁶¹

Mit den erwähnten Forschungs- und Praxisfeldern von Improvisation, Elektronischer Musik und historischer Aufführungspraxis (auch dies ein Paradigma der Moderne) und einem durchaus aufgeschlossenen Kollegium (darunter David Johnson, Thomas Kessler, Robert Suter, Jacques Wildberger,

Jürg Wytttenbach, als Gastdozent war in diesem Jahr Mauricio Kagel präsent) war die Musik Akademie Basel bereits damals ein wichtiger Schauplatz von «experimenteller» Musik. Der Abstossungsreflex gegenüber dem *Quadrupelkonzert* bzw. die diesbezügliche Befremdung mag verwundern insofern, als der konventionellen Spielpraxis inkommensurable Phänomene im Basler Umfeld damals immer wieder in den Mittelpunkt drängen: So beschäftigt sich Jürg Wytttenbach in Performance-Stücken wie den *Kunststücken, die Zeit totzuschlagen* (1972) und der *Execution ajournée* (1970–1971) mit der Dehierarchisierung oder Zersetzung hergebrachter musikalischer Produktionsverhältnisse; Jacques Wildberger entwickelte in *Double Refrain* (1972) oder «... die Stimme, die alte schwächer werdende Stimme ...» (1973–1974) gerade mithilfe von Tonbandverfahren Gegen-Klänge zum bestehenden Handwerk und Vokabular der Neuen Musik, indem er dessen Nivellierung geradezu selbstdestruktiv vorführt.⁶² Hinzu kommt Döhls Einordnung der Musikpraxis Roths in den Kontext der «Improvisation», die in Basel einen eigenen Fachbereich darstellt.⁶³

Berührungspunkte, so könnte man meinen, wären vorhanden gewesen. Vielleicht erhellt Dieter Roths Besuch an der Musik Akademie Basel schlaglichtartig die Grenzen selbst eines erweiterten Disziplinverständnisses⁶⁴ – dafür spräche die Tatsache, dass Roths Musik auch sonst für den Kultursektor Neue Musik praktisch bedeutungslos ist. Auch ein zweiter Anlauf von Döhl, nämlich die Aufführung von Hermann Nitschs *5. Sinfonie* im Jahr 1980 als Hommage à Dieter Roth wiederum im Grossen Saal der Musik Akademie Basel, hat daran nichts geändert.⁶⁵ Roth vermochte in gewisse Spezialdisziplinen nicht einzudringen, sondern trug zu ihnen teils mit erstaunlicher Kondition von ausserhalb bei. Als Institution bleibt die Neue Musik gegen ausserprofessionelle Impulse bisher fast immun.⁶⁶ Gleichzeitig gibt es heute kritische Tendenzen gegenüber der institutionellen Verfasstheit des Systems Neue Musik, die sich nicht nur in Klagen über inzestuöses Expertentum äussern, sondern auch in Vorschlägen von Alternativen⁶⁷ – vielleicht ist gerade jetzt ein guter Zeitpunkt, musikalische Konzepte wie jene von Dieter Roth neu zu erwägen.

Aus diesen kursorischen Beobachtungen resultiert ein stattliches Forschungsprogramm, das nur in interdisziplinärer Arbeitsgemeinschaft sinnvoll zu bewältigen ist und gegenwärtig eine Forschungsgruppe der Hochschule für Musik Basel in Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Zug und der Edizioni Periferia Luzern beschäftigt⁶⁸ – erste Ergebnisse werden ab August 2014 im Rahmen einer Ausstellung im Kunsthaus Zug der Öffentlichkeit präsentiert. Leitende Forschungsfragen sind unter anderem: Auf welche Weisen werden zentrale Topoi in Roths Schaffen (Melancholie, Vanitas, Scheitern, das «Amateurhafte», Serienverfahren etc.) in dessen Musik produktiv? Welche Merkmale sind dagegen nur in der Musik zu finden? In welchen Kontexten findet diese statt? Welche Rolle spielen Medien der Aufzeichnung und Distribution? Welche Rückschlüsse erlaubt die Untersuchung der Roth'schen Musikpraxis auf das Verhältnis zwischen Musik-Welt und Kunst-Welt, gerade auch in Hinblick auf ihre betrieblichen Strukturen und

damit zusammenhängende Rezeptionsweisen? Welche Methoden oder Theoriemodelle sind zur Untersuchung solcher Fragestellungen dienlich? Auf welche Weise können zu gewinnende Erkenntnisse Anwendung in der aktuellen künstlerischen Praxis finden (etwa in Hinblick auf Praktiken der von Döhl in Anschlag gebrachten «Improvisation»)?

Dadurch, dass elementare Kategorien für Dieter Roths Musikpraxis nicht zu gelten scheinen, birgt sie eine wertvolle Herausforderung für Denken und Handeln in Musik, die über den spezifischen Fall allein durch die notwendige Erweiterung des wissenschaftlichen Methodenrepertoires weit hinaus führt – durchaus auch im Sinne Döhls als Suche nach «musikalischem Leben» ausserhalb der bekannten Formen und Institutionen.

- 1 Vor 2008 hiess diese Institution «Musik-Akademie der Stadt Basel»; der Einfachheit halber wird in diesem Text ausschliesslich die neue Schreibweise verwendet.
- 2 Das Dossier zu Dieter Roths *Quadrupelkonzert* (im Folgenden: DDR-Q) umfasst folgende Dokumente: A: handschriftliche Notiz «Di(e)ter Rot», undatiert, 1 S.; B: Brief des Direktors der Musik Akademie Basel Friedhelm Döhl an Dieter Roth, datiert 2.12.1976, Typoskript-Durchschlag, 2 S.; C: Aktennotiz, Signatur «D/al» (Friedhelm Döhl und Direktionssekretärin Marianne Alder), datiert 3.12.1976, Typoskript-Durchschlag und Fotokopie, 2 S.; D: Notiz mit einzuladenden Gästen, undatiert, Typoskript, 1 S.; E: Aktennotiz, Signatur «D/al», datiert 22.12.1976, Typoskript, 1 S.; F: Entwürfe des Plakats zum *Quadrupelkonzert* von Dieter Roth, undatiert, Fotokopien, 4 S.; G: Postkarten von Dieter Roth an Friedhelm Döhl und Jo Fink, datiert 25.12.1976, Fotokopie, 1 S.; H: handschriftliche Notiz, Nachricht an «Joe Fink», Signatur «M. Alder», datiert 12.1.1977, Fotokopie, 1 S.; I: Brief von Friedhelm Döhl an Dieter Roth, datiert 20.1.1977, Typoskript-Durchschlag, 1 S.; J: Konzertplakate, undatiert, 10 Ex.; K: Liste betr. Einladungsempfänger, datiert 27.1.1977, Fotokopie, 1 S.; L: Nachricht an «CITO AG» Basel, undatiert, Fotokopie, 1 S.; M: Rechnung «CITO AG» Basel, datiert 3.2.1977, Typoskript-Durchschlag, 1 S.; N: handschriftliche Notiz «je 1 Plakat & Einladungskarten», undatiert; O: Brief von Dieter Schwarz an Friedhelm Döhl, datiert 3.2.1977, Typoskript, 1 S.; P: handschriftliche Notiz, datiert 7. bzw. 9.2.1977, auf Typoskript, 1 S.; Q: Aktennotiz, Signatur «Desax», datiert 10.2.1977, Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen, 1 S.; R: Brief von Felix Handschin an Friedhelm Döhl, datiert 10.2.1977, Typoskript, 1 S.; S: Vorankündigung in der *Basler Zeitung*, datiert 19.2.1977, Original, 1 S.; T: Abendprogramm zum *Quadrupelkonzert*, Signatur «FD», datiert 22.2.1977, Fotokopie des Typoskripts, 2 S.; U: Notiz zu «Plakatverkauf», undatiert, Signatur «M. Alder», Typoskript, 1 S.; V: Konzertrezension von Guido Bachmann in der *Basler Zeitung*, datiert 25.2.1977, Original, 2 S.; W: Leserbrief aus der *Basler Zeitung*, datiert 4.3.1977, Original, 1 S.; X: Rechnung Jo Fink, datiert 31.3.1977, Fotokopie, 1 S. – An dieser Stelle sei der verantwortlichen Archivarin Frau Martina Wohlthat für ihre freundliche Unterstützung herzlich gedankt.
- 3 Es gibt nur wenige kurze Darstellungen wie etwa: Friedhelm Döhl, *Dieter Roth und die Musik*, in: Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, Catalogue Raisonné, London: Edition Hansjörg Meyer 2004, S. 79–82; Bernadette Walter, *Musik*, in: Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Basel: Schaulager 2003, S. 204–212.
- 4 Das betrifft insbesondere die kollektiv praktizierte sogenannte «Selten gehörte Musik» mit ihren zahlreichen Schallplatten-Editionen – siehe dazu etwa Gerhard Rühm, *Einige Daten zu ‚Selten gehörte Musik‘*, in: Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 83–93 (vgl. Anm. 3); Florian Neuner, *Selten gehörte Musik – Dilettantismus als Provokation: Dieter Roth*, Sendung auf Deutschlandradio Kultur, Ausstrahlung 11. Dezember 2007.

- 5 Gerade Zerfallsformen stehen im Mittelpunkt des Interesses: Die Verwesungsdynamik sehr vieler Werke Roths avancierte rasch zu einem besonders prominenten Gegenstand der Rezeption in Kunst und Forschung wohl nicht zuletzt deshalb, weil sie eine grosse Herausforderung für das Ausstellungs- und Konservierungswesen und die Restaurationspraxis darstellt. Siehe dazu etwa Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes, ergänzt und kommentiert von Dieter Roth*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002, passim, bes. S. 112–127.
- 6 Aufschlussreich ist etwa die Absenz von Dieter Roths Musik so wie auch jener von anderen sogenannten «Künstlermusiken» in Peter Krauts interdiskursiv ausgerichtetem Überblick *Kunstmusik, Sounddesign, Popkultur. Zugänge zur zeitgenössischen Musik*, Saarbrücken: Pfau 2011. Über das Medium der Schallplatte nähert sich der von Ursula Bock und Michael Glasmeier herausgegebene Ausstellungskatalog *Broken Music. Artist's Recordwork*, Berlin: gelbe musik u.a. 1989 dieser Thematik; zu einem anderen Paradigma von «Künstlermusik» vgl. auch Andreas Wagner, *Ein Künstler auf der Suche nach einer anderen Musik*, Teil 1 *Jean Dubuffets «Musique phénoménale» und «Expériences musicales»*, in: *dissonanz/dissonance* 85, S. 4–11, Teil 2 *Wege zum Gesamtkunstwerk – Jean Dubuffets Musik im Umkreis von «Caucou Bazar»*, in: *dissonanz/dissonance* 86, S. 10–19.
- 7 DDR-Q, Quelle C.
- 8 *Dieter Roth INTERVIEW von Irmelin Lebeer-Hossmann*, in: Barbara Wien (Hrsg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, London: Edition Hansjörg Meyer 2002, S. 105.
- 9 Ebd., S. 103.
- 10 So zum Beispiel im Fall eines Auftrags der Basler Werbeagentur GKG im November 1967, eine Werkserie als Weihnachtsgabe für deren Angestellte zu kreieren – Ergebnis waren die sogenannten *Kleinen Inseln*, kleinformatige Landschaftsdarstellungen aus Essensabfällen; vgl. dazu Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 106f. (vgl. Anm. 3). Die Schaffensphasen vor und nach dem «Umkippen» müssen dabei nicht unbedingt als gegensätzlich aufgefasst werden, da die kinetischen Prozesse etwa der frühen Dreh-Rasterbilder in den sich in stetiger Veränderung begriffenen Kunstwerken auf organischer Basis neu realisiert erscheinen; siehe dazu Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 112 (vgl. Anm. 5).
- 11 Vgl. *Novembersymphonie (Doppelsymphonie)* (1973) mit Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Dieser Wahlspruch erscheint in Zusammenhang mit Dieter Roths musikbezogenen Arbeiten in vielen Variationen.
- 12 Siehe dazu den informativen Abdruck von Dieter Roths Plattenhüllentext in: Friedhelm Döhl, *Dieter Roth und die Musik*, S. 80f. (vgl. Anm. 3).
- 13 So gründete Dieter Roth etwa mehrere Verlage, so bereits 1957 in Island den «fortag ed», 1974 den «Dieter Roth's Familienverlag», innerhalb derer er ungewöhnliche verlegerische Konzepte wie die *Bastelnovelle* oder die *Zeitschrift für Alles* realisieren konnte. Selbst die Zusammenarbeit mit engen Partnern wie dem Verleger Hansjörg Meyer war starken Schwankungen und teilweise Verwerfungen unterworfen. Eine Unmenge weiterer Beispiele könnten angeführt werden. Erst ab 1997 liess Roth sich durch die Zürcher Galerie Hauser & Wirth vertreten.
- 14 Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 159 (vgl. Anm. 3).
- 15 DDR-Q, Quelle B.
- 16 DDR-Q, Quelle R.
- 17 Friedhelm Döhl, *Dieter Roth und die Musik*, S. 82 (vgl. Anm. 3).
- 18 DDR-Q, Quelle E.
- 19 Die Virulenz dieser Zahl besitzt möglicherweise auch eine gattungsspezifische Implikation, vgl. dazu auch die Werke *Romenthal Quartett* (1976), *Fernquartett* (1980).
- 20 Beispiele dafür sind die Werke *Olivetti-Yamaha-Grundig Combo* (1965–1982), *Chicago Wandbild* (1978), *Lorelei* (1978), *Fernquartett* (1980), *Keller-Duo* (1980–1989), *Harmonica Curse* (1981), *Bar 1 (lautloses Bild mit Bar)* (1983–1997), *Ringebilde* (1986–1993).
- 21 Gerhard Rühm, *Einige Daten zu ‚Selten gehörte Musik‘*, S. 83 (vgl. Anm. 3).
- 22 Siehe dazu auch Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 86–93 (vgl. Anm. 3); Roman Grabner, *Selten gehörte Musik*, in: ders. (Hrsg.), *Zusammenwerken – Zusammenwirken. Gemeinschaftsarbeiten von Günter Brus mit Künstlerfreunden seit 1970*, Graz: Bruseum 2012, S. 133–137 (inklusive einer allerdings leicht fehler- bzw. lückenhaften *Chronologie ‚Selten gehörte Musik‘*).
- 23 Siehe dazu etwa Dirk Dobke, *Unikate in Serie – Die Multiples*, in: ders. (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 15–18 (vgl. Anm. 3), und die Box *Dieter Roth. Ur-Tränenmeer*, Luzern: Edizioni Periferia 2010, um nur zwei Beispiele unter extrem vielen anzudeuten.
- 24 Für Kagels Film hatte Roth ein Badezimmer gestaltet, in dem eine Badewanne mit Beethovenköpfen aus Fett und Schokolade stand. Bestandteil des Kunstwerks war eine Wortreihe namens «Franzleharsofatext», die aber Kagel eigenmächtig durch eine Streichquartett-Fassung einer Beethoven-Klaviersonate ersetzte, woraufhin Roth vergeblich versuchte, die Ausstrahlung des Films zu verhindern. Seither distanzierte sich Roth deutlich von Kagel. Vgl. dazu Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 128f. (vgl. Anm. 3), *Dieter Roth INTERVIEW von Irmelin Lebeer-Hossmann*, S. 37 (vgl. Anm. 9), und Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 25 (Kommentar von Dieter Roth; vgl. Anm. 5).
- 25 Als gelegentlich Beteiligter an der «Selten gehörten Musik» weist Christian Ludwig Attersee auf die notwendige Selbstverleugnung Rühms hin in einem Gespräch (November 2012), das einen Teil jener *Selten gehörten Gespräche* mit Zeitzeugen und Mitmusikern darstellt, die im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Musik Dieter Roths (Hochschule für Musik Basel in Kooperation mit dem Kunsthaus Zug und den Edizioni Periferia Luzern) geführt werden: Bisher in Ton und Bild dokumentiert sind Gespräche mit Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Dominik Steiger und Oswald Wiener, weitere Sessions mit Björn Roth und Gerhard Rühm sind in Vorbereitung.
- 26 Siehe dazu Ursula Bock, Michael Glasmeier (Hrsg.), *Broken Music. Artist's Recordwork*, S. 210f. (vgl. Anm. 6); Stefan Fricke, *Nam June Paik, Schönberg ... und Cage*, in: *Positionen* 39 (1999), S. 43–45.
- 27 Zitiert nach: Stefan Ripplinger, *Scheisse, Pudding und Zubehör – Die Bücher*, in: Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 135 (vgl. Anm. 3).
- 28 Zitiert nach: ebd., S. 129. Es folgte bald eine weitere Denkschrift mit dem Titel *Wer ist der nicht weiss wer Mozart war? Ein Essay von D. Rot*, identischen Inhalts.
- 29 Diesbezüglich aufschlussreiche Aussagen macht Oswald Wiener im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche*.
- 30 Aus Dieter Roths Tagebuch 1973, unveröffentlicht, Abdruck und Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Galerie Hauser & Wirth, Zürich – mit bestem Dank an Frau Karin Seinoth für die freundliche Unterstützung.
- 31 Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 116 (vgl. Anm. 5).
- 32 Notierte Musik spielt in Dieter Roths Werk trotzdem eine wichtige Rolle, zum Beispiel in *Die Splittersonate* (1994) und besonders in den Tagebüchern. Inwiefern Roths Notate einen graphischen Eigenwert besitzen und/oder musikalisch interpretiert werden sollen bzw. können, sollte einmal gründlich untersucht und in der Praxis erprobt werden. Zu *Die Splittersonate* siehe auch Dirk Dobke (Hrsg.), *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, S. 342f. (vgl. Anm. 3), und Friedhelm Döhl, *Dieter Roth und die Musik*, S. 80 (vgl. Anm. 3).
- 33 «Es war nie sein Ziel, so etwas wie Anti-Kunst zu schaffen. Er sucht in den Arbeiten dieser Jahre [1960–1975] vielmehr nach Möglichkeiten, die Kunstwahrnehmung zu erneuern und damit ästhetisch herauszufordern.» Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 118 (vgl. Anm. 5).
- 34 Ich hatte mir für diesen Artikel fest vorgenommen, den Begriff Musik nicht in Anführungszeichen zu setzen, da auch so hinreichend deutlich werden dürfte, dass es im Fall Dieter Roths angebracht ist, über feste Begrifflichkeiten und Vorstellungen in Hinblick auf Musik nochmals nachzudenken.
- 35 DDR-Q, Quelle G.
- 36 Ebd.
- 37 Siehe auch Dirk Dobke, *Dieter Roth 1960–1975*, Band 1: *Melancholischer Nippes*, S. 87 (vgl. Anm. 5); umgekehrt tat Roth sich schwer damit, wenn durch restauratorische Massnahmen der kalkulierte Zerfall von Werken aufgehoben wurde, und reagierte dann bisweilen durch den Entzug seiner Urheberschaft, was 1972 zu einem Rechtsstreit mit dem Kölner Galeristen Helmut Rywelski führte, der zu Roths Gunsten entschieden wurde – siehe ebd., S. 47f.
- 38 Dieter Roth, zitiert nach: Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 95 (vgl. Anm. 3).
- 39 Dieter Schwarz, *Auf der Bogen Bahn. Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth*, Zürich: Seedorf Verlag 1981, S. 30.

- 40 Im Rahmen der *Selten gehörten Gespräche* sind seitens der Mitspieler Roths immer wieder empfindliche Reaktionen zu beobachten angesichts der Tatsache, dass die kollektive Marke «Selten gehörte Musik» vor allem von oder für Dieter Roth beansprucht wird.
- 41 DDR-Q, Quelle F bzw. J – diese Arbeitsweise führt dazu, dass Entwurf und Endprodukt identisch sein können.
- 42 DDR-Q, Quelle I.
- 43 Siehe Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 174 (vgl. Anm. 3).
- 44 Dieter Roth, zitiert nach: *From an essay on Dieter Roth by Ari Kristinsson and Eggert Einarsson in 1978*, in: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, S. 236 (vgl. Anm. 9).
- 45 So in Edith Juds Film *Dieter Roth*, Berlin: absolute Medien 2003.
- 46 *From an essay on Dieter Roth by Ari Kristinsson and Eggert Einarsson in 1978*, S. 236 (vgl. Anm. 45).
- 47 Siehe ebd.
- 48 Darauf hat Dieter Roth selber immer wieder hingewiesen, so dass Topoi wie Melancholie und Vanitas im Roth-Diskurs eine prominente Rolle spielen – was bislang noch aussteht, ist eine systematische Untersuchung zu dieser Thematik, womöglich unter Berücksichtigung auch der historischen Melancholie-Forschung aufbauend auf Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- 49 Vgl. Diter Rot, Serge Stauffer, *100 fragen an diter rot* (1969), in: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, S. 169–178, hier S. 171 (vgl. Anm. 9).
- 50 Siehe Theodora Vischer, Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, S. 184 (vgl. Anm. 3).
- 51 Vgl. Diter Rot, Serge Stauffer, *100 fragen an diter rot*, S. 173 (vgl. Anm. 51).
- 52 Vgl. ebd., S. 176.
- 53 DDR-Q, Quelle T.
- 54 Friedhelm Döhl, *Dieter Roth und die Musik*, passim (vgl. Anm. 3).
- 55 Laut Aussage von David Johnson, dem damaligen Leiter des Elektronischen Studios der Musik Akademie Basel, der Dieter Roth beim *Quadrupelkonzert* als «Tontechniker» assistierte.
- 56 Im Rahmen der *Selten Gehörten Gespräche* weist Christian Ludwig Attersee darauf hin, dass prinzipiell Darbietungen der «Selten gehörten Musik» nicht früher enden sollten, bis nicht alle Zuhörer das Konzertlokal verlassen hatten. Dies war beim *Quadrupelkonzert* wohl nicht der Fall, wobei die offene Konzertsituation womöglich im Geist dieser Regel steht.
- 57 Im Januar 1977 wurden die Basler Medien *National-Zeitung* und *Basler Nachrichten* zur *Basler Zeitung* zusammengelegt.
- 58 Leserbrief in der *Basler Zeitung*, 4. März 1977; DDR-Q, Quelle W.
- 59 Im Zuge der Recherchen zu diesem Beitrag äusserten sich Thüring Bräm, David Johnson, Thomas Kessler, Hans-Martin Linde und Jürg Wyttenbach, die alle dem *Quadrupelkonzert* beigewohnt hatten, gegenüber Michel Roth und dem Autor unabhängig voneinander übereinstimmend in diese Richtung.
- 60 Friedhelm Döhl, *Dieter Roth und die Musik*, S. 82 (vgl. Anm. 3).
- 61 Aus dem *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, 1976/1977*, S. 21f.
- 62 Siehe dazu auch: Jürg Wyttenbach, *Weg zu ‚Spielräumen‘, zu einem ‚Bauhaus‘ für Musik? – Weg mit den Konservatorien*, in: *SMZ* 113 (1973), Heft 2, S. 69–76; Michael Kunkel, *Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze. Aussagen und Dokumente zu seinem 80. Geburtstag*, in: *dissonanz* 73 (Februar 2002), S. 20–29; Roman Brotbeck, *Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz*, in: Ulrich Mosch (Hrsg.), *«Entre Denges et Denezey ...» Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, Mainz: Schott 2000, S. 274–287.
- 63 Später hat sich Walter Fähndrich, der von 1985 bis 2009 an der Musik Akademie Basel Improvisation unterrichtete, zumal mit der Praxis der «Selten gehörten Musik» intensiv befasst.
- 64 Symptomatisch dafür wäre das Festhalten am Werkbegriff mitunter aus subversiver Motivation: «Das Werk aber kann über das Materiale hinaus mehr kritische Reflexion und damit mehr Aggression aufnehmen als die offene Aktion, die oft nur repetiert, was draussen vor sich geht.» Jacques Wildberger, zitiert nach: *«Für wen komponieren Sie eigentlich?» Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger (1970)*, in: Anton Haefeli (Hrsg.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, Zürich: Hug o. J., S. 193.
- 65 Auch dieses Ereignis, das am 23. Oktober 1980 am gleichen Ort wie das *Quadrupelkonzert* stattfand, ist im Archiv der Musik Akademie Basel durch ein eigenes Dossier hervorragend dokumentiert – seine wissenschaftliche Aufarbeitung steht noch aus.
- 66 Es zeigt sich eher ein Trend zur Eingemeindung vormals nicht-institutionalisierter Musikpraktiken (Jazz, freie Improvisation, Volksmusik, Pop-Musik etc.). Die Erforschung der wichtigen Funktion dilettantischer Musikpraxis etwa im Bürgertum des 18. Jahrhunderts ist noch relativ unterrepräsentiert (siehe dazu etwa Carl Dahlhaus, *Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 157–172; Otto Biba, *Der Dilettant in der Musik: Vom Wandel eines Begriffes*, in: *ÖMZ* 43 (1988), Heft 1, S. 3–10; Bernd Sponheuer, Artikel *Kenner-Liebhaber-Dilettant* in: *MGG2*) – ähnliche Erscheinungen sind im Bereich der Neuen Musik selten zu beobachten. Vgl. dagegen die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik etwa in: Thomas Becker, *Die Lust am Unseriösen*, Hamburg: Philo Fine Arts 2011, Stefan Blechschmidt et al. (Hrsg.), *Dilettantismus um 1800*, Heidelberg: Winter 2007, Hans Ulrich Reck, *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, Alexander Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler: Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin: Mann 2010.
- 67 Die Kritik erfolgt vor allem auf Grundlage allgemeiner Verfügbarkeit künstlerischer Technologien und Ressourcen – vgl. dazu die nach wie vor paradigmatische Debatte in Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*, Hofheim: Wolke 2010, und ferner Michael Rebhahn, *Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus. Über das Problem einer Etikettierung wider Willen (inklusive einer Taxonomie der Spezies «Komponist»)*, Lecture bei den Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt 2012, auf: http://www.internationales-musikinstitut.de/images/stories/PDF-Dateien/NEWS_27.8.12_Hiermit_trete_ich_aus_der_Neuen_Musik_aus.pdf (Stand: 17. April 2013).
- 68 Mit Michel Roth, Anne-May Krüger und Michael Kunkel (Basel), Matthias Haldemann und Jana Bruggmann (Zug), Flurina Paravicini-Tönz und Gianni Paravicini (Luzern) sowie Aufdi Aufdermauer und Karin Wegmüller (Videocompany Zofingen).