

Michel Roth

## „ausgestellt und damit abgestellt“

Selten gehörte Musikattrappen als heuristische Gestenforschung bei Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener

Am 12. November 1975 versammelten sich die Künstler Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener in Nitschs Villa Romenthal am Ammersee, um Streichquartett zu spielen. Da Oswald Wiener als Fünfter keine Lust hatte, mitzuwirken, war das Quartett komplett. Er blieb, abgesehen von einigen spitzen Interjektionen, im Hintergrund und war bloss für die Aufnahme zuständig. Die Kollegen revanchierten sich, indem sie ein aufgenommenes Stück mit „Adagio mit Höllenfahrt (oder die Wut über den verlorenen Wiener)“ betitelten und verewigten Wiener auf dem Plattencover als klaffende Lücke [Bild 1]. Gleich daneben lässt sich Gerhard Rühm mit einem Akkordeon ablichten. Beim Anhören wird rasch klar, dass auch Nitsch kein Streichinstrument, sondern Harmonium spielt. Nitsch und Roth treten überdies am Ende der Platte pianistisch in Erscheinung. Man gibt sich jedenfalls professionell. Wie alle berühmten Streichquartette trägt es einen wohlklingenden Namen: *Romenthalquartett*. Erschienen ist die Platte unter dem Label *Selten gehörte Musik*, gemeinsam mit anderen Musikkollaborationen der Beteiligten.

Die Tracklist [Bild 2] auf dem Innencover verrät ein intensives auseinandersetzendes Engagement der Mitwirkenden und Satztitel wie „1. Satz“, „Scherzo“, „Trauermarsch“ oder „Elfenreigen“ verdeutlichen Kennerschaft. Wohl deshalb reagierten Dieter Roths Eltern mit Stolz, als sie erfuhren, dass ihr Sohn in einem Streichquartett spielt.<sup>1</sup> Ob sie sich tatsächlich diese Platte angehört haben, ist nicht überliefert. Der Klassikliebhaber, der bei „Elfenreigen“ an Felix Mendelssohns *Sommernachtstraum* denkt, wäre vom hier Gebotenen sicherlich irritiert, wahrscheinlich enttäuscht. [→Audio 1] Das Plattencover verschärft noch die Diskrepanz, indem „Elfenreigen“ mit dem Wort „Programm Musik“ ergänzt wird. Gerhard Rühms Ansage vor Beginn des Stücks lässt den Schluss zu, dass nicht eine freie Improvisation nachträglich mit einem herausfordernden Titel versehen worden ist, sondern vielmehr die Herausforderung schon im Spielvorgang selbst bestand, im Versuch, einen Elfenreigen zu produzieren oder zu reproduzieren – unüberhörbar mit nur dilettantischen Fähigkeiten am Instrument, aber ebenso unüberhörbar mit der Verve des eingefleischten Klassik-Amateurs.

Eine vergleichende Analyse von *Sommernachtstraum* und *Romenthalquartett* würde in den üblichen Parametern keine oder vom Zufälligen kaum abzugrenzende Übereinstimmungen feststellen, auch atmosphärisch verweigert sich nur schon Ossi Wieners primitive Aufnahmetechnik einem kontemplativen Hörerlebnis. Vielmehr – notabene sind ja Aktionskünstler am Werk – ist ihr Spiel von ihrem körperlichen Tun nicht abzulösen, was den Blick freilegt auf zwei andere, von der Musikanalyse oft nur vage berührte Vergleichsmomente: Gestik und Gestus. Die Gestik, damit meine ich in der Folge die konkrete körperlich-instrumentale Aktion oder ihr körperlich empathischer Nachvollzug beim Hören, ist in den beiden „Elfenreigen“ sehr ähnlich: flüchtige, dahin getupfte, oftmals gezupfte Tonfiguren in hoher Lage, verbunden mit hohen, lang ausgehaltenen, (Atem)bogen-

---

<sup>1</sup> Vgl. Matthias Haldemann und Michel Roth (e.a.): *Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik*, Luzern: Edizioni Periferia 2014, S. 27.

ähnlichen Tönen. Aber auch im Gestus, damit meine ich einen allgemeinen Charakterzug, der den Kommunikationsmodus prägend beeinflusst, sind Analogien erkennbar: beiden Stücken ist ein auffallend mechanisch-motorisches, statisch-repetitives Moment gemeinsam, Bewegung ohne Verankerung im Bass und ohne Ziel, etwas quirlig Kreisendes, ein energiereicher, aber gleichsam schwere- und folgenloser Aktivismus.

Oswald Wiener hat einmal festgestellt, dass Ausdrucksgesten in ihrer Wirkung gerade dadurch verstärkt werden können, dass sie nicht mehr mit dem ihnen verbundenen, sie konstituierenden Material „erfüllt“ seien, so dass prinzipiell jede Tonfolge „Träger der Geste“ werden könne. Bezogen auf den *Bebop* charakterisiert er dessen „entleerten, hypostasierten, hysterischen“ Gebärden als Kultivierung gerade dessen, „was dem guten zeitgenössischen Hörer als das Wesentliche im Jazz erschien“.<sup>2</sup> Diesen Gedanken erweitert er in seinem Aufsatz „'Klischee' als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität“ zu einem wahrnehmungspsychologischen Modell:

„Nun kann freilich schon jedes Variieren von Zeichenketten als Infragestellen des Schemas aufgefasst werden, aber ich messe den Rang eines Kunstwerks am Ausmass der Akkomodationen, die mich schliesslich zu einer einheitlichen Assimilation bringen. Dieses Kriterium verzichtet auf die ‚unmittelbare Wirkung‘ des Kunstwerks und kann daher nicht populär sein – es macht den Betrachter zum Künstler, und in der Tat sollte die ‚Kunst des Verstehens‘, früher quasi eine Meta-Kunst, heute an die Stelle aller Kanons und Techniken gerückt sein. [...] Vergleichbare Wirkung erzielt Gerhard Rühm, wenn er traditionelle Schemata der Sprachverwendung auf Musik oder Zeichnung (und umgekehrt) überträgt. [...] Als letztes Beispiel hier nenne ich [...] die ‚Selten gehörte Musik‘ [...], die in der Zusammenarbeit von ausgebildeten Musikern mit Amateuren und gänzlich unmusikalischen ‚Instrumentalisten‘ und Sängern nicht selten eigenartige, mehrere Niveaus der Assimilation gegeneinander ausspielende Spannungen erzeugt (etwa wenn ein dem Kanon nach Ungeeigneter versucht, ein Schubert-Lied zu reproduzieren: das Klischee arbeitet auf nicht mehr assimilierbar scheinendem Input).“<sup>3</sup>

Wie mir Wiener in mehreren persönlichen Gesprächen bestätigt hat,<sup>4</sup> fasste er folglich die *Selten gehörte Musik* als heuristisches Experiment auf, eine Art Denkpsychologie im Medium der Musik – was in jüngster Zeit im Umfeld Wieners wiederum praktiziert wird: So hat beispielsweise Johannes Ullmaier in seinem 2015 erschienenen Aufsatz „Der verwaiste Ohrwurm. Über das Herausangeln von musikalischen Umgebungen aus dem Gedächtnis“ in einem Introspektionsprotokoll minutiös festgehalten, wie er einen ihn über Wochen verfolgenden, tonlich nur ungenau, quasi als abstrahierte Geste erinnerten Ohrwurm mittels verschiedener Strategien allmählich zu identifizieren versucht.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Vgl. Oswald Wiener: „Wozu überhaupt Kunst?“ in: Ders.: *Literarische Aufsätze*, Wien: Löcker 1998, S. 21-41, hier S. 28f.

<sup>3</sup> Oswald Wiener: „'Klischee' als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität“ in: ebd. (wie Fussnote 2), S. 113-138, hier S. 135f.

<sup>4</sup> Vgl. dazu u.a. die Oral History Reihe „Selten gehörte Gespräche“, <http://blogs.fhnw.ch/dieterrothmusic/selten-gehorte-gespraech/>, Gespräch mit Ingrid und Oswald Wiener vom 26.09.2012 in Wien, Timecode: 02:01:00.

<sup>5</sup> Vgl. Johannes Ullmaier: „Der verwaiste Ohrwurm. Über das Herausangeln von musikalischen Umgebungen aus dem Gedächtnis“, in: Thomas Eder, Thomas Raab (Hrsg.): *Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie*, Frankfurt: Suhrkamp 2015 S. 259-313.

Ein ähnliches Suchen nach etwas nur vage Erinnerungem prägt die *Selten gehörten Musik*, wobei Dieter Roth den Spielmodus zwischen „Liebhaber der klassischen Musik und [...] Mochtegernerzerstörer“<sup>6</sup> verortete. Im Programmtext zum ambitioniertesten Musikprojekt der Gruppe, dem *Berliner Konzert* (1974), beschreibt Wiener seine Motivation zur Mitwirkung mit den Worten:

„mir geht es nicht um kommunikation, sondern um die aufweichung meiner vorstellungen. SELTEN GEHÖRTE MUSIK ist auf dem weg zu grösserer beweglichkeit des verstandes, nicht der ereignisse, und beachtet musikalische formen nicht (*musikalische formen*: die eigenschaften des verstandenen wirken aber unbedachte und aufzulösende mechanismen des verstehens sind). [...] SELTEN GEHÖRTE MUSIK ist, weil das aus naheliegenden gründen in der musik leichter ist, für mich eine übung zur lockering der kopplung der erscheinungen an ihren präsumptiven *inhalt*; eine übung: was ich für *ausdruck* halte nicht mehr zu verstehen. oder so: die spannung zwischen dem angestrebten (klang z.b.) und dem resultat der anstrengung als erfolg einheimen; die diskrepanz scheint so gross zu sein, weil die instrumente zwischen der vorstellung und dem klang liegen [...]. SELTEN GEHÖRTE MUSIK aus der unfähigkeit: noch nicht vergessen haben, wie man hören muss (und zu den regeln zurückstreben), aber schon unfähig, den kanon anzuwenden; noch nicht im stande, jederzeit *das vom anderen gemeinte* aus dem was man von ihm wahrnimmt zu streichen, aber doch bereits das selbst getane in seiner beliebigen interpretierbarkeit sehen und die modulation der wenigen aspekte, die mir überhaupt auffallen, nicht zur manipulation deines verständnisses sondern gegen die enge meines eigenen meinens einsetzen.“<sup>7</sup>

Im Kontext des *Romenthalquartetts* findet Dieter Roth für diese Art der dilettierenden Musikpraxis den sprechenden Begriff der „Musikattrappe“, wobei er das gestische Moment des verausgabenden Versuchens und unvermeidlichen Scheiterns auch in akrobatischen Videos und Performances mit Arnulf Rainer zelebriert. Beispielsweise traten die beiden am Vorabend des letzten grossen *Selten gehörte Musik*-Konzerts, der *Abschöpfsymphonie* 1979 im Lenbachsaal München, unter dem Titel *Attrappen tappen* auf. Dies verweist auf die vorwärtstappende, heuristische Haltung der beiden Künstler und führt zu einer Erweiterung des Attrappenbegriffs in Richtung reale Handlungen, Gesten, Gebärden, Aktionen, die unter veränderten Umständen nachvollzogen oder simuliert werden. Das prägte schon 20 Jahre früher die *Wiener Gruppe*, der Gerhard Rühm und Oswald Wiener angehörten, wo „Wirklichkeit als Material“ aufgefasst wurde und in Aktionen – wie man sich ausdrückte – „Wirklichkeit ausgestellt und damit abgestellt“ werden sollte.<sup>8</sup>

Ein solcherart enthüllendes Moment zeigt sich auf der chronologisch zweiten Schallplatte mit *Selten gehörter Musik*, der *Novembersymphonie*. [Bild 3] Die Aufnahme entstand genau zwei Jahre vor dem *Romenthalquartet*, also im November 1973 in Berlin. Auch im Symphonischen war die Gruppe sattelfest und konzipierte eine viersätzig Form: Der Finalsatz heisst *Subito (72 Bagatellen)*, worin man sich ohrenfällig auf die *Wiener Schule* (und zwar die „erste“ und die zweite) bezieht. [->Audio 2] Es handelt sich um kurze Einspieler von stark fragmentierten Ausschnitten aus gemeinsam in Rühms Wohnung

---

<sup>6</sup> Barbara Wien (Hrsg.): *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, London: Edition Hansjörg Mayer 2002, S. 95.

<sup>7</sup> Oswald Wiener: *Programmheft zum Berliner Konzert*, Typoskript, o.S. 1974.

<sup>8</sup> Vgl. Peter Weibel (Hrsg.): *die wiener gruppe. ein monument der moderne 1954-1960. friedrich achleitner, h. c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener*, Wien/New York: Springer 1997, S. 779.

improvisiertem Material, nachträglich ergänzt mit zwei Kommentarschichten. Veröffentlicht wurden letztlich alle drei, die unkommentierte, die einfach und die zweifach kommentierte Version.

Arnold Schönbergs berühmter Kommentar zu Anton Weberns *Bagatellen op. 9*, wo er deren Kürze, Askese und Verdichtung preist, wird hier – wie ich nun zeigen möchte – persifliert, was sich mit einer kalauerhaften Verdrehung von Schönbergs eigenen Worten beschreiben lässt: „Man bedenke, welche ~~Enthaltbarkeit~~ *Gewaltsamkeit* dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche ~~Konzentration~~ *Wehleidigkeit* findet sich nur, wo ~~Wehleidigkeit~~ *Konzentration* in entsprechendem Masse fehlt.“<sup>9</sup> Diese Bagatellen sind zwar tatsächlich noch kürzer als die Webernschen, aber das völlige Gegenteil von *konzentriert* – zudem 72 an der Zahl, veröffentlicht in 3 Versionen, also 216. Sie werden mehr *gewaltsam* als *enthaltend* offensichtlich aus einem grösseren Zusammenhang gerissen. Trotz nur einem *Seufzer*, einer *Geste* massen sich die drei Kommentatoren *subito* ein Urteil an, indem sie *wehleidig* beklagen, wie schlecht das sei oder bedauern, dass es nach Neuer Musik klingt. Auch hier wird Wirklichkeit ausgestellt und abgestellt, denn die dabei von den Sprechenden vollführten Seufzer und Gähner werden bei aller Bricolage mehrfach sehr geschickt aus der Musikgestik heraus geformt, lassen also diesen alkoholschwangeren Meta-Diskurs wiederum in seinen musikalischen Gegenstand selbst überführen, was im Kommentar des Kommentars dann noch deutlicher wird, der seinerseits die *Bagatellisierung* dieses Gesprächs, diese Diskurs-Attrappe wiederum zum letztendlichen 4. Satz der *Novembersymphonie* ausdehnt.

Parallel zu Oswald Wiener nutzte auch Gerhard Rühm die *Selten gehörte Musik* zu experimentellen Studien, in seinem Fall besonders über stimmliche Ausdrucksgesten, wie sie gerade in den frühen Platten wie der *Novembersymphonie* auffällig vorherrschen. Er schreibt:

„jeder mensch bringt in verschiedenen emotionalen situationen unzählige differenzierteste laute hervor, die auch ganz unabhängig von ihnen aufgesetzten begriffen, einfach als ‚musikalische‘ ausdrucks-gesten, unmittelbar ‚verständlich‘ wirken: jeder kennt sie aus eigener erfahrung, und sie sind in allen sprachkulturen gleich. die menschlichen sprachlaute bilden ein internationales ausdrucks-, vokabular‘, das buchstäblich für sich selbst spricht.“<sup>10</sup>

Die in der *Selten gehörten Musik* reflektierte Diskrepanz von Vorstellung und Klang aufgrund des dazwischenliegenden Instruments hat Rühm in seinem kompositorischen, performativen und zeichnerischen Werk produktiv gemacht, dabei oft die elementare oder strukturelle Übertragung eines Mediums ins andere auslotend – darauf hat im obigen Zitat schon Oswald Wiener hingewiesen.<sup>11</sup> Rühm verortete bei seiner *Visuellen Musik* gerade in der Geste ein verbindendes Element zwischen zeichnerischen Linien, der teilweise performativ zum Klingen gebrachten Strichelaktionen und einer musikalische Assoziationen weckenden Notation:

---

<sup>9</sup> Manipuliertes Zitat nach Arnold Schönbergs Vorwort zu Anton Weberns *Bagatellen op. 9*, Wien: Philharmonia/Universal Edition 1924, [S. 2].

<sup>10</sup> Zitiert nach: Anne Zauner, Erwin Köstler (Hrsg.): *Die andere Seite. Bild, Klang, Text. Grenzgänge in der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Innsbruck: Haymon-Verlag 1996, S. 240.

<sup>11</sup> Vgl. dazu: *Selten gehörte Gespräche*“ (wie Fussnote 4), <http://blogs.fhnw.ch/dieterrothmusic/selten-gehorte-gespraech/>, Gespräch mit Gerhard Rühm vom 11.09.2013 in Köln, Timecode: 01:32:30.

„hier vollzieht sich letztlich eine Sublimierung der Sprache in Musik, vielleicht auch eine des rational begrenzten, des definierten oder definitiven ins vieldeutige und zugleich feiner differenzierte, ins Prozessuale, die Verwandlung des bloss Repräsentierenden in Präsentation: die Entdeckung des Körpers, die Versinnlichung des Zeichens – das ist der poetische und ganz allgemein ästhetische Akt par excellence. [...] meine ‚visuelle Musik‘ [...] ist primär Zeichnung und vertraut damit auf die spezifischen Ausdrucksqualitäten des Strichs beziehungsweise Punkts und deren musikalischer Assoziierbarkeit – also auf die emotionale Allgemeinverbindlichkeit und damit Nacherlebbbarkeit der Geste. [...] das Instrument ist hier sozusagen die Notation selbst: der Bleistift (Griffel) auf dem Papier.“<sup>12</sup>

Solche notationellen Erkundungen finden sich auch im Werk Dieter Roths. Besonders ausgeprägt in seiner einzigen Musikpartitur, *Die Splittersonate* (1976-1994).<sup>13</sup> [Bild 4] Die inhaltsentlehnte Geste, die Musikattrappe, wird auf dem Blatt mit „Splitter 3“ besonders deutlich, da die Notation zwar ungemein gestische Musik verspricht, aber vielerlei normalerweise eine musizierende oder musikalische Geste steuernde Parameter, etwa Tonhöhe und Rhythmus, nur ungenau oder fehleranfällig nachvollzogen werden können, umso mehr als Dieter Roth sich wünscht, dass man die *Splittersonate* prima vista spielen müsse, also mit vorwärtstappendem Gestus. Wie die *Selten gehörte Musik* mit Mendelssohn verfahren ist, verfährt nun Roth mit der Klaviertradition und entwirft im „Splitter 54“ eine „Retro-Sonate“, bei der man mit Sonaten von Beethoven und Schubert in Interpretationen von Kempff und Brendel das Gegenteil des jeweils taktweise Erwarteten spielen muss. Bezogen auf Beethoven und Schubert kann man sich das als perseverierender Trugschluss noch irgendwie vorstellen, aber wenn dies bezogen auf Kempff und Brendel zu bewerkstelligen sein soll, bleibt dem Interpreten der *Splittersonate* fast nur noch die Imitation eines bestimmten Interpretationsgestus bzw. dessen überraschende Brechung. An vielen Stellen wird ähnlich wie im Bagatellen-Satz der *Novembersymphonie* die Grenze zwischen Spielgeste und Kommentargestus unscharf, etwa wenn im „Splitter 36“ Roth eine Melodie niederschreibt, deren textliche Erläuterung, „was ich (D.R.) gepfiffen in dem Flugzeug nach Keflavik“, aber wiederum die Textierung ebendieser Melodie wird, also letztlich beim Spielen der *Splittersonate* in dieser Kombination vorzutragen ist. Wenn Roth umgekehrt im „Splitter 88“ seinen frühmorgendlichen Alkoholkonsum vertont, jedes Glas Whisky oder Campari bekommt eine Melodie, dann kann man nicht umhin, aus Gestik und Gestus der Melodielinie und ihrer Notation Rückschlüsse auf seinen Blutpegel zu ziehen [Bild 5].

Während bis jetzt die Schemata, an welchen die Attrappen entlangtappen, nicht präsent, sondern höchstens als Referenzpunkte angedeutet waren, also die Akkomodationen und Trugschlüsse nur im Abgleich mit Hörerfahrung und Hörerwartung zu konstituieren waren, endet das *Romentalquartett* tatsächlich mit einer Schallplatteneinspielung vom Variationensatz über „Der Tod und das Mädchen“ aus Franz Schuberts *Streichquartett Nr. 14*, d-Moll. Die vier Künstler werden zu Zuhörern und „begleiten“ diese Musik mit ehrfürchtigen Kommentaren, fachsimpeln, betreiben Hermeneutik, besprechen dabei aber auch alltagspraktische Dinge oder pfeifen einfach mit. Als die Schubertwiedergabe endet, entbrennt

---

<sup>12</sup> Gerhard Rühm: „Musik als Sprache und Bildschrift / Grenzbereiche meiner künstlerischen Arbeit“, in: Ders.: *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze*, Berlin: Matthes & Seitz 2008, S. 80-89, hier passim S. 81-87.

<sup>13</sup> *Die Splittersonate* ist in einer limitierten Sonderedition und mit einem Nachwort von Michael Kunkel und Michel Roth wieder erhältlich als Bestandteil der Medienbox: *Dieter Roth und die Musik*, hrsg. v. Kunsthaus Zug, Hochschule für Musik Basel/FHNW und Edizioni Periferia, Luzern: Edizioni Periferia 2014.

eine Diskussion, ob man es nun „vollbracht“ habe und die Aufnahme „abdrehen“ soll; man entscheidet sich fürs Gegenteil und „dreht auf“: heftig gestikulierend artikuliert das *Romentalquartett* nochmals das Hand-streicherische Ausdrucksvokabular, ein kratzendes Dauerarpeggio, sägende Tremoli und tappende Pizzicati. [[→Audio\\_3](#)]

Es ist kaum eine Musik vorstellbar, die so elementar und unmittelbar gestisch wirkt wie die *Selten gehörte Musik*. Die einmalige Konstellation von musikalischer Kennerschaft und fehlender instrumentaler Könnerschaft, vereint im doppeldeutigen Begriff des Dilettanten, macht diese Musik für die beteiligten Künstler sowie für die Musikforschung zu einem prädestinierten Studienobjekt zum Themenkreis Gebärde, Geste, Gestus. Letzteres ganz besonders, da hier – im Sinne von Bert Brechts „sozialem Gestus“ – die Körperlichkeit, die eigene Haltung zum übrigen Geschehen, die Positionierung im Kollektiv das Gebaren am eigenen Instrument direkt und hörbar beeinflusst. In diesem offen praktizierten Auseinandermusizieren und dem zugleich auseinandersetzen den theoretischen Diskurs wird das klassische Streichquartett als (bekanntermassen) sozialer Modellorganismus ausgestellt und damit abgestellt. Doch gerade im Scheitern, im Arbeiten „auf nicht mehr assimilierbar scheinendem Input“ eröffnete sich ein neues musikalisches Vokabular von gebärdenhafter Plastizität und gestikulierender Eindringlichkeit. Dieter Roth hat 1973 in sein Tagebuch geschrieben: „das Wilde (bei Schönberg z.B.) kann nicht wild sein weils komponiert ist für den Spieler der das disziplinieren muss (der das Instrument nicht beherrscht der kann der Wildeste sein)“.