

Der Musiker und Komponist Sascha Demand moderierte ein Gespräch mit der Musikwissenschaftlerin Florentine Gallwas, der Kunstwissenschaftlerin Nicole Krapat und dem Komponisten Nikolaus Gerszewski. Gallas und Krapat hatten 2017, zusammen mit Dirk Luckow und Goesta Diercks, die Hanne-Darboven-Ausstellung *Gepackte Zeit* in der Sammlung Falckenberg kuratiert. Das folgende Gespräch fand ein gutes halbes Jahr später, am 30. 5. 2018 als Podiumsgespräch im Rahmen des Hamburger Festivals für aktuelle Musik *Blurred Edges* unter dem Thema *Tönende Zahlenkombinationen in 100 Minuten* statt. Es leitete zu einem Konzert mit dem Conceptual Art Quartet über, das Hanne Darbovens Streichquartett Opus 26, Modell 1-9 (1989/90) spielte und Nikolaus Gerszewskis Komposition *ART*, 9 short pieces for string quartet, OM134 (2017) zu Uraufführung brachte.

Ein Kernsatz von Nikolaus Gerszewski im Presstext zum Konzert lautete: »Das konzeptuelle Denken, als ein vom Metier unabhängiges, wird die Musik des 21. Jahrhunderts in dem Maße verändern, wie es die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts verändert hat.«

Darboven: Kunst endet in der Musik

Sascha Demand: Nikolaus und ich waren im vergangenen Herbst zusammen auf der großen Hanne-Darboven-Ausstellung *Gepackte Zeit*, bei der man, allein durch das Betrachten, sehr viel darüber gelernt hat, wie Hanne Darboven arbeitete, ohne darüber explizit belehrt zu werden. Der Gang durch die Ausstellung mündete zum Schluss in das musikalische Werk *Kinder dieser Welt*, das Darboven zu ihrem Werkzyklus komponiert hat. Sie hat ja selbst einmal gesagt, ihre Kunst ende in der Musik. Wie hat sie das gemeint?

Florentine Gallwas: Sie hatte da den ganz ehrgeizigen Anspruch, einfach mal die große Problematik, wie man räumliche Kunst und zeitliche Kunst durch eine Brücke verbinden kann, wegzuarbeiten, als wäre es überhaupt niemals ein Problem gewesen. Sie hat deshalb gesagt, die Musik, die sie als totale Abstraktion verstand, sei die Endkonsequenz ihrer Arbeit. Sie hatte den Anspruch, ihre visuelle Arbeit in eine akustische Form umzusetzen. Ihre visuelle Arbeit besteht ja aus Zahlen, und sie hat diese Zahlen ganz stur in Noten umgesetzt. Dadurch entsteht am Ende der Effekt, dass man 1:1, nacheinander, diese Zahlen hört, die auch im visuellen Werk erscheinen; sie *zählt* in der Musik, wie sie im visuellen Werk *zählt*. Das

Modelle – Musik als Kunst

Ein Gespräch über zwei Streichquartette: von Hanne Darboven und Nikolaus Gerszewski

hat sie als Endpunkt gesetzt, als musikalischen Standpunkt, um damit zu ihrem absoluten Maximum zu kommen; und diese Klimax hat sie auf den Begriff »Requiem« gebracht, den sie für sich übersetzt hat mit dem Wort »Ruhe«; die Ruhe an sich, die dann tatsächlich das eigentliche Ende ist.

Nicole Krapat: Das war auch in der Sammlung Falckenberg wunderbar zu erleben, mit dem Werk *Kinder dieser Welt*. Da war sie einerseits unglaublich konkret, mit dieser Bilderflut an der Wand; der Raum war komplett ausgekleidet mit diesem Werk: konkret durch ihre Schreiarbeit, und dann auch abstrakt, im gleichen Raum, mit der direkten Umsetzung dieser Schreiarbeit in die Musik, die ja parallel zu hören war, im dreidimensionalen Raum; und sie geht ja auch mit ihren Objekten in den dreidimensionalen Raum.

S.D.: Genau, das war in der Ausstellung wirklich wahrnehmbar, dass alles, was sie gemacht hat, immer einen konkreten Anlass hatte. War die Idee der Musik eigentlich von Anfang an wichtig in ihrem Schaffen, oder wann und wie kam sie ins Spiel?

F.G.: Von Anfang an. Hanne Darboven konnte schon als Kind als durchaus geniehaftes Wesen wahrgenommen werden, aufgrund ihrer überragenden Intelligenz. Sie stand über

Hanne Darboven (© Hanne Darboven Stiftung Hamburg)



den Dingen. Auch mit Musikunterricht war sie von kleinst auf befasst, und sie hätte auch Konzertpianistin werden können. Aber an einem gewissen Punkt, in der Pubertät, war ihr das zu wenig. Sie wollte selbst kreieren. So ist sie zunächst Künstlerin geworden, hat aber den Aspekt der Musik nie aus dem Herzen verloren, und kam dann 1980 zurück als Komponistin.

S.D.: Ihr musikalisches Œuvre ist ja ziemlich umfangreich ...

F.G.: Es gibt über sechzig Opera, von Solobesetzung über Kammermusik bis zur symphonischen Besetzungen, die später hinzu kam – nur Vokalwerke gibt es nicht.

S.D.: Es wäre vielleicht ganz interessant für das Publikum zu erfahren, wie die Transkription von einer Zahlenpartitur in eine richtige Partitur vonstatten gegangen ist; beziehungsweise welcher Zusammenhang mit den Daten besteht.

F.G.: Das System des Übertragens in Noten ist ganz einfach: Sie hat die Noten von unten nach oben durchnummeriert; zum Beispiel im Violinenschlüssel wäre das D die Null, das E die Eins und so weiter, das F die Neun. Das sind neun Positionen im Notensystem (fünf Linien, vier Zwischenräume). Sie hat die Mathematik als zeichnerisches Mittel gesehen; dabei hat sie nur Zahlen zwischen Null und Neun als »natürliche« Zahlen gelten lassen; und sie hat Quersummenberechnungen angestellt.

S.D.: Das war also quasi eine parallele Arbeit zu den Tagesformeln: zum Beispiel bei dem Datum 13. 9. 1980, ist die Eins das E, die Drei das G und so weiter, und das nannte sie »Zahlenpartitur«.

F.G.: Die hat sie selbst angefertigt und sieht fast so aus wie eine zeitgenössische Neumenschrift; und diese wurde dann noch einmal von einem Transkripteur in eine reguläre Notenschrift transkribiert, damit die Musiker sie lesen können.

N.K.: Gerade bei dem Stück, das wir heute hören werden, ist die Zusammenarbeit mit dem Transkripteur in der Partitur sehr schön zu sehen; man sieht jeweils auf der linken Hälfte des Systemblattes ihre eigene handschriftliche Notation, und auf der rechten Hälfte sieht man die Notizen des Transkripteurs. Das war ein direkter Austausch. Diese Notationen sind ja gleichzeitig auch grafische Kunstwerke.

S.D.: Wie kommt es eigentlich, dass die Stücke unterschiedlich lang sind, obgleich das Material, also die Menge der Daten in einem Jahrhundert, immer die gleiche ist?

F.G.: Weil nicht alles zur Ausführung gekommen ist. Was wir heute hören, ist ja mit circa achtzig Minuten veranschlagt, die Modelle 1-9, sind ein Zehntel der ursprünglich geplanten Modelle 1-99.

S.D.: Was dabei herauskommt, also die klingende Musik, wird oft verglichen mit Barockmusik oder minimal music, was auch daran liegt, dass in ihrer Musik nur Grundtöne vorkommen; es ist alles diatonisch. Ich frage mich manchmal, ob es Hanne Darboven nicht eigentlich egal war, wie es klingt.

F.G.: Sie war schon sehr angetan von dem Gedanken, dass das durch professionelle Musiker zur Aufführung gebracht wird, und dass sie den Status der Komponistin genießen kann. Das kann man anhand von Aufzeichnungen und Zeitzeugenberichten nachvollziehen. Den Begriff »minimal« hat sie für sich nicht als passend empfunden; sie sagte, sie mache »maximale« Kunst. Schon allein aufgrund des Volumens. Aber wenn man in diesen meditativen Rhythmus reinkommt, sich auf die repetitive Struktur einlässt, dann ist man da ganz nahe dran. Aus dem Barocken stammt vielleicht, dass Bach auch schon mit Zahlen komponiert hat, um damit versteckte Botschaften oder Weisheiten zu übertragen. Ästhetisch sind wir auch ganz nahe bei den Kirchentönen, die ja auch ohne Vorzeichen auskommen.

Was es schwierig macht ist, dass Stoppa, der erste Transkripteur, gerne auch mal als Streichquartett-Mitglied, florale Linien eingebaut hat; zum Beispiel beim Sextett, das klingt beinahe wie ein Kurmuschelkonzert. Die Sachen, die dann später von Marx transkribiert wurden, klingen ganz anders, viel strikter. Aber die Partituren wurden ihr immer vorgelegt und mit ihr diskutiert. Sie hat ihm Kopien ihrer Handschrift gegeben, diese hat er mit Notizen versehen und ihr zurück gegeben. Dann hat er eine handschriftliche Transkription angefertigt, die sie abgenommen hat, und das wurde dann übertragen. Es ging in mehreren Schritten hin und her. Aber sie wusste ja, was musikalisch passiert, sie konnte ja die Partituren lesen.

S.D.: Der Hanne Darboven-Experte, Herr de Vries, hat ja die späteren Transkriptionen von Herrn Stoppa kritisiert.

F.G.: Das macht es natürlich im Nachhinein unheimlich schwer, weil ganz viele Handschrif-

ten vorliegen, die noch nicht transkribiert sind und es liegt kein eindeutiger Transkribierungscode vor. Sonst gäbe es noch einiges mehr als das, was bisher vorliegt. Aber das ist nicht so einfach, weil eben der geistige Funke von ihr fehlt, und der Zufall und das autonome Auge des Transkripteurs.

SD: Herr Marx, der Transkripteur der späteren Werke, hat geschrieben, dass es Hanne Darboven darum ging, in der Transkription eines ganzen Jahrhunderts die Struktur der Zeit hörbar zu machen.

FG: Ursprünglich war das als Hommage an Gertrude Stein gedacht: »eine Rose ist eine Rose ist eine Rose«, und Hanne Darboven sagt: »eins plus eins ist eins zwei«. Eine geschriebene Eins braucht genau so viel Platz wie eine Zwei oder eine Neun, aber das ist ein abstraktes System. Sie beginnt bei jeder Zahl immer wieder von vorn zu zählen: eins, eins zwei, eins zwei drei, usw.; sie schreibt es nicht nur in Ziffern, sondern auch in Zahlworten aus. Daher kommt das Volumen in ihrer Arbeit, das das Empfinden von Zeit räumlich zum Ausdruck bringt.

SD: Und in diesem Streichquartett, das wir heute hören, sind aufgrund der kleinen Besetzung für den Hörer die Strukturen der Daten auch sehr gut zu verfolgen.

FG: Dieses Werk beruht nicht auf Daten, sondern auf der Zerlegung der Zahlen nullnull bis neunneun, was, wenn man die Quersummenberechnungen ihrer Datumsformate sieht, fast auf das Gleiche hinausläuft. Nur, man wandert hier nicht vom März zum April, zum Mai und so weiter, sondern man ist in der abstrakten Zerlegung von null bis neun. Es sind immer elf Abschnitte, in denen jeweils von null bis neun gezählt wird, von zehn bis achtzehn und so weiter, sodass die endgültige Quersumme immer auf Neun endet. Durch das ewige immer wieder von vorn Zählen, wird es immer größer. Die neun Modelle, das sind neun Sätze; der erste ist sehr kurz, der neunte um ein Vielfaches länger.

SD: Gibt es einen bestimmten Kontext, in dem dieses Werk entstanden ist?

FG: Es ist der Endpunkt der Arbeit *Opus 26*, *Nils Bohr*, und dieses Streichquartett ist erschienen in einer Edition, der sie einen Aufsatz voranstellt. In diesem Aufsatz verwendet sie fast schon assoziativ Begriffe wie George Sand für »Nocturne«, Kronos, für die Zerlegung der Zeit, in Anlehnung an das Atommodell,

mit der Zerlegung ins wirklich kleinste Teil; so wird das auch in der Aufführung erfahrbar gemacht, dass man merkt, jetzt geht es wirklich Stück für Stück in der Schrittform des wirklich kleinsten Teils. Aber als aller wichtigster Begriff ist diesem Werk »Kronos« zugrunde gelegt.

Gerszewski: Musik braucht Konzept

Sascha Demand: Das andere Werk, das wir heute Abend hören, ist von Nikolaus Gerszewski, ursprünglich Hamburger, aber schon seit einigen Jahren wohnhaft und tätig in Budapest, als Künstler, Musiker und Dozent; und – genau wie Hanne Darboven – hast du an der Hochschule für bildende Künste Hamburg studiert, nur etwa zwanzig Jahre später. Du hast relativ früh in deinem Studium mit Konzeptkunst zu tun bekommen.

Nicolaus Gerszewski: Als ich anfang, war gerade die Welle der sogenannten wilden Malerei am Verebben, und ein, zwei Jahre später wurde an der HfBK kaum noch gemalt. Da gab es eine konzeptuelle Wende. Ich selbst habe erst mal dagegen gehalten; allein schon aus Trotz. Natürlich habe ich die Vorlesungen von Franz Erhard Walther besucht, und dort die Funktionsweisen der konzeptuellen Kunst kennengelernt, aber eigentlich habe ich erst nach dem Studium angefangen konzeptuell zu arbeiten.

SD: Wie und wann kam die Musik ins Spiel?

NG: Bei mir war es so, dass mich die Musik als Medium immer mehr interessiert hat als die Bildende Kunst; aber da ich kaum Noten lesen, und kein Instrument richtig spielen konnte, hatte ich nicht die Voraussetzungen, um mich an einer Musikhochschule zu bewerben. Deshalb habe ich mir gedacht, ich mache erst mal Kunst; aber das Interesse an der Musik ist immer wach geblieben. Und irgendwann war ich dann Vierzig und ich dachte, ich sollte langsam anfangen, das zu tun, was mich wirklich interessiert. Und dann habe ich angefangen Noten zu lernen; das war sehr mühsam. Einen Einstieg dazu habe ich über die grafische Partitur gefunden. Das war für mich eine große Befreiung, dass man Musik auch anders notieren kann, dass man eine eigene Notation erfinden kann. Bevor ich anfang zu komponieren, hatte ich immer irgendwelche Klangvorstellungen im Kopf, die aber viel zu komplex waren, als dass ich sie jemals hätte verschriftlichen können. Als ich dann anfang, 41



Nikolaus Gerszewski (Foto: privat)

mich mit Notation zu beschäftigen, da hat sich das umgedreht: Das heißt, ich fing an, von der Notation aus zu denken, also die Klangvorstellung von dem aus zu entwickeln, was ich irgendwie aufschreiben konnte.

SD: Das Streichquartett, das wir heute hören, wie ist das notiert?

NG: In Noten.

SD: Da gibt es überhaupt keine grafischen Elemente mehr?

NG: Noten sind letztendlich auch grafische Elemente. Ich bin sehr vom Visuellen ausgegangen. Es sind neun Stücke, die jeweils in zwei Zeilen notiert sind. Das Format ist quadratisch: in der Vertikalen zwei Mal die vier Stimmen und in der Horizontalen jeweils acht Takte pro Zeile. Insofern ist das Format sehr gut überschaubar; es gibt vertikale, horizontale und diagonale Beziehungen zwischen den Noten. Alle sechzehn Takte stehen miteinander in Beziehung, wie die Elemente eines abstrakten Bildes. Jedem der Stücke liegt ein Verfahrensmodell zugrunde.

S.D.: Ein Konzept. Von daher ist es kein Zufall, dass hier Gerszewski auf Hanne Darboven trifft. Ich erinnere mich, dass wir bei der Ausstellung von Hanne Darboven über den Begriff Konzept gesprochen haben, und du gesagt hast, dass das Konzept, egal ob in der Kunst oder in der Musik, per se schon so etwas wie eine Infragestellung des Geniebegriffs sei.

N.G.: Ich will es mal so sagen: Konzeptkunst wurde irgendwann ganz einfach notwendig, um die Kunst zu befreien beziehungsweise zu reinigen, von einer Art unfreiwilliger Komik; also von Restbeständen individuellen Ausdrucks und von Narrativen, die niemanden mehr interessieren. Konzeptkunst heißt ja

42 einfach, dass man eine Gleichung aufstellt:

Auf der einen Seite steht das Konzept, auf der anderen das Kunstobjekt; das heißt, alles, was im Objekt zu sehen oder zu hören ist, ist begründbar durch das Konzept. Dadurch wird das Werk quasi objektiviert, es wird von den »Fingerabdrücken« des Künstlers gereinigt.

S.D.: Das hat ja bestimmt auch zu tun mit dem Begriff der Gehaltsästhetik: die Idee der Fortschrittlichkeit des Materials abzulösen, durch den Begriff des Gehalts.

N.G.: Das ist die Philosophie von Harry Lehmann, der meint, dass auf dem Wege des Materialfortschritts keine wesentlichen Neuerungen mehr zu erzielen seien. Da bin ich nicht unbedingt seiner Meinung. In den 1970er Jahren gab es die Diskussion, dass der Melodievorrat angeblich aufgebraucht sei; auch das hat sich schließlich nicht bestätigt. Ich selbst benutze durchaus Konzepte, um neues Material und auch neue Formen zu generieren.

In der Konzeptkunst sehe ich grob zwei Richtungen: Die eine setzt bei Marcel Duchamp an, und führt zum Verschwinden des Objekts. Das ist dann eigentlich gar nicht mehr bildende Kunst oder Musik, sondern eine neue Kunstform: eine Kunstform der imaginären Objekte, die durch Reste von Sprache, oder eben durch Alltagsobjekte, vermittelt werden. Das materielle Objekt, das am Ende noch übrig bleibt, ist kein Kunstobjekt mehr; es hat keinen ästhetischen Eigenwert, sondern eine reine Zeichenfunktion im Bezug auf das imaginäre Objekt. Die andere Richtung setzt bei Mondrian an, und führt über die Konkrete Kunst – das Kunstwerk bringt nichts als die in ihm wirkenden Gestaltprinzipien zur Anschauung – zu Sol Lewitt, der sagt: »Das Konzept ist eine Maschine, die Kunst macht«. Und da geht es, glaube ich, schon auch darum, durch den Einsatz von Verfahrensmodellen eine neue, moderne Ästhetik zu entwickeln: eine Ästhetik der Klarheit. ■