

O bwohl der Begriff Monochromie der Malerei entstammt, lassen sich ihre künstlerischen Strategien auch in anderen Künsten finden. Als monochrom werden künstlerische Arbeiten bezeichnet, für die nur ein einziger Farbton verwendet wurde. Somit könnte Monochromie als Malerei schlechthin, als Essenz aller malerischen Tätigkeiten erscheinen, da sie sich mit dem Essentiellen des Malerischen, mit dem Grundelement selbst – der Farbe und ihrer Ausdehnung auf der Fläche – beschäftigt und somit eine Konzentration auf das Wesentliche der Malerei stattfindet.<sup>1</sup> Monochromie, könnte man also sagen, ist Malerei in ihrer reinsten Form. Ebensolche »monochromen« Tendenzen sind im Bereich der Musik zu entdecken, insofern sie sich dem Klang und seiner Dauer und somit – dem Wesen der Musik – dem Musikalischen an sich zuwenden. Gerade in den letzten zehn Jahren ist im Bereich der neuen und neuesten Musik vermehrt eine Neubesinnung auf die primären Elemente musikalischer Gestaltung zu beobachten wie ebenso die Großväter reduktiver Musik eine Renaissance erleben. Diese Hinwendung zu minimalen Strukturen kann als negative Geste einer als überladen und hypertroph empfundenen Wirklichkeit gewertet werden, in der die ubiquitäre Dominanz der Wahrnehmungsangebote zu einem Erfahrungs- und Realitätsverlust der Sinne in der Gesellschaft führt. Doch die Begeisterung für reduktive Tendenzen ist nicht neu, ihre Genese beginnt bereits mit der Moderne am Anfang des 20. Jahrhunderts, ausdrücklich in der bildenden Kunst.

1915 malte Kasimir Malewitsch als erster ein schwarzes Quadrat auf weißen Grund und proklamierte damit demonstrativ das Ende der gegenständlichen figurativen Malerei. Als er seine suprematistische Komposition *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (1918) schuf, steigerte er diese radikale Geste, indem er versuchte, reine Gegenstandslosigkeit darzustellen und die Farbe als Ausdrucksmittel und somit die Malerei selbst zu überwinden.<sup>2</sup> Als sich Alexander Rodtschenko dann drei Jahre später in seinem Triptychon *Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau* (1921) auf die Malerei und ihre drei Primärfarben rückbesann, nahm er damit die späteren Ideen monochromer Malerei der Nachkriegskunst vorweg.

Während sich diese extreme Reduzierung bildnerischer Ausdrucksmittel in der klassischen Avantgarde der zwanziger Jahre findet, ist sie in den musikalischen Strömungen jener Zeit noch nicht vorhanden, auch wenn das traditionelle Material-Form-Verhältnis ebenfalls für die Musik fraglich geworden und die Dissoziation traditioneller Kompositionsprakti-

Claudia Tittel

# Monochrome Tendenzen

## Anmerkungen zu reduktiven Ansätzen in neuer Musik und bildender Kunst

ken und Gestaltungsprinzipien nicht zu übersehen war. Erst in der Nachkriegskunst, vor allem der amerikanischen, berief man sich erneut auf minimale Strategien, diesmal sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Musik. Insbesondere im New York der 1950er, 1960er und 1970er Jahre wurden die europäischen avantgardistischen Ideen aufgegriffen und weiterentwickelt, wobei man bereits gegen die dogmatische Formensprache der Moderne opponierte. Es war ein Klima des Austausch und der Inspiration. Man berief sich auf das Alltägliche, wollte alles Metaphorische vermeiden und sich wieder auf das Selbstverständliche der Kunst konzentrieren. Die Kunst der musikalischen Reduktion – so kann man heute rückblickend sagen – schöpfte dabei viele Inspirationen aus der bildenden Kunst, für die sich das reduktive Prinzip – Rückbesinnung auf das Elementare, auf Kunst als Kunst ohne Verweischarakter – durchsetzte.

## Farbraum – Klangraum

Amerikanische Maler wie Mark Rothko, Barnett Newman oder Ad Reinhardt beriefen sich auf eine abstrakte Formensprache, indem sie große, weite Farbflächen ohne Raum und Illusionismus favorisierten, um den Betrachtern eine transzendente Erfahrung zu ermöglichen. Mit der Bezeichnung Colorfield Paintings ist das Wesentliche dieser Malerei angezeigt: Die beherrschende Wirkung der großen Farbflächen führt zu einer sinnlichen Überwältigung des Betrachters. So verstand Newman auch die Farbe als Mittel zur Schaffung eines Farbraums, der den Eindruck einer Größe hervorrufen könne, die als Empfindungsqualität mit der des Künstlers beim Malakt korrespondiere: »The color that I make out of colors is what creates the emotional feeling of scale. Because in the end scale, I think, is a felt thing. (...) It is my scale based on my feeling my actually doing it.«<sup>3</sup> Aus diesem Grund war für Newman der Farbauftrag von prozessualer Bedeutung, weswegen er seine Bildgründe, wenn auch unter der gelegentlichen Zuhilfenahme von Farbrollern, sorgfältig selbst ausmalte. Für den Betrachter bietet ein solches Verfahren vor allem eine größere Vielfalt sub-

1 Matthias Bleyl, *Monochromie-Konzepte: Zur Kritik einfarbiger Malerei*, in: A. Hoormann und K. Schawelka (Hrsg.), *Who's afraid of ... Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998, S. 118-130.

2 Beate Epperlein, *Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen*, Nürnberg 1997, S. 66 und S. 92.

3 *Art New York: The Continuity of Vision*, directed by Bruce Minnix, channel 13 WNTD, Newark, N.Y., Educational Broadcasting Company New York 1964 (Filminterview). Zit. n.: Julian Heynen, *Barnett Newmans Texte zur Kunst*, Hildesheim 1979 (Phil. Diss. Bochum 1976), S. 101.

tiler Nuancen, die ihn in der Schweben der Ungewißheit verharren läßt. Insgesamt wird damit das Betrachten selbst zu einer Konfrontation mit starken Reizen, nämlich auf Grund der Signalwirkung der Farbe und ihres dank der Größe der Leinwand enormen Volumens, das in den Raum hineingreift und seine Atmosphäre bestimmt. Deshalb wird im Zusammenhang mit diesen Werken immer auch ihre überwältigende und irritierende Wirkung für den Betrachter hervorgehoben, die in einen Akt der Selbsterfahrung mündet.

Während in den Colorfield Paintings durch die starke Präsenz der Farbe der Betrachter in das Werk involviert wird, ist die Einbeziehung des Rezipienten durch Klang im Raum mittlerweile im Bereich der Klangkunst zu einem Diktum geworden. Einer der musikalischen Vorläufer dieser Gattung stammt direkt aus dem Umfeld der Minimal Music, wobei dieser sich nicht – wie Steve Reich oder Terry Riley – auf repetitive Strukturen, sondern auf die Ausdehnung eines einzigen Klanges im Raum stützt. La Monte Young hat mit seinen lang anhaltenden, über mehrere Stunden dauernden Konzerten, in denen beispielsweise eine Quinte über einen längeren Zeitraum gehalten wird wie in *Composition 1960 # 7*, ein unendliches Meditationsprojekt geschaffen, in dem die Konzentration auf den Klang den Hörer in einen kontemplativen Zustand versetzt, der ihn vereinnahmt. Der Raum avanciert somit zu einem Klangraum. Die Werke La Monte Youngs zeichnen sich insbesondere durch den Verweis auf eine dauernde Präsenz von Gegenwart aus, die es dem Besucher ermöglicht, eigene subjektive und sinnliche Erfahrungen von Raum und Zeit zu machen und sich den individuellen Erfahrungsräumen zu öffnen. Young kommt es dabei auf die innere Essenz des Klanges an.<sup>4</sup> Ihn interessieren die Veränderungen des Klanges, seiner Obertonstrukturen und die Bildung von Interferenzen durch die physikalischen Begebenheiten des Raumes. Klang soll als Geschehen im Raum erlebt werden. Die physische Präsenz des Klangs leitet dabei einen Wahrnehmungsprozeß ein, der auf der Erfahrung des Gewärtigens, der Wahrnehmung an sich basiert, wobei jede Metaphorik vermieden wird. Diese Herstellung einer Klangpräsenz durch die Beschränkung auf nur ein Intervall entspricht dabei einem Ziel, das Barnett Newman bereits 1948 formulierte: »Wir sind dabei, uns von der Last der Erinnerung, der Assoziation, der Nostalgie, der Legende, des Mythos und all den Dingen zu befreien, die Erfindungen der westeuropäischen Malerei waren.«<sup>5</sup> Newman hatte zur selben Zeit nicht nur die Abkehr von der europäischen Kunstgeschichte gefordert, die die Su-

che nach dem Absoluten mit einem Streben nach Schönheit verwechselt habe, sondern vor allem die Forderung nach einem Primat des Sublimen erstellt. Gerade die amerikanische Kunst seiner Zeit sollte erhabenen Emotionen in einer bewußten Haltung der Traditionslosigkeit und einem Rückgriff auf die aus der eigenen Person entsprungene Gefühlswerte nahekommen. Durch seinen Verweis auf Longinus, Burke, Kant und Hegel rekurriert er direkt auf den philosophiegeschichtlichen Gegensatz zwischen Schönheit und dem Erhabenen. Die von der Betrachtung Newmanscher Gemälde ausgelöste, erhabene Erschütterung soll dem Betrachter eine neue Ebene der Selbsterfahrung ermöglichen, die in der Erfahrung einer Präsenz liegt, in der Raum und Zeit verschmelzen.<sup>6</sup> Eben diese Erfahrung wird auch den Rezipienten in den Dauerklangstücken La Monte Youngs zuteil. Die kontinuierliche Klangpräsenz entspricht der extremen sinnesphysiologischen Reizung der Newmanschen Werke, die hier durch die Kombination von einem großen Format und der Wirkung der Farbe entsteht. Um das eigentlich Undarstellbare malerisch umzusetzen, benutzte Newman eine abstrakte Bildsprache, die keinerlei mimetischen Bezug zur äußeren Welt hat. Ordnungsprinzipien werden zwar angedeutet, jedoch nicht zu Ende geführt.

Im Klima des interdisziplinären Austausches im New York der fünfziger Jahre sind noch weit radikalere Positionen anzutreffen, die über die Bezeichnung der Monochromie hinausgehen, da sie die Reduktion von Bild oder klanglichen Mitteln auf den Nullpunkt treiben. »To Whom It May Concern: The white paintings came first; my silent piece came later«,<sup>7</sup> erklärte John Cage 1961 in der Einleitung zu einem Aufsatz, den er seinem Malerfreund Robert Rauschenberg widmete. Gleichzeitig offenbarte Cage damit, wie wichtig ihm die künstlerische Auseinandersetzung mit Rauschenberg war, der 1952 anlässlich des ersten Happenings am Black Mountain College seine *White Paintings* ausstellte und damit die radikale Geste des berühmten stillen Stückes 4'33'' vorwegnahm. Auch wenn Cage die Idee zu einem stillen Stück bereits 1948 in einem Vortrag formulierte, trug der gedankliche Austausch mit anderen Künstlern, namentlich Jasper Jones sowie Rauschenberg, maßgeblich zur Entstehung von 4'33'' bei. Analogien zwischen den *White Paintings* und 4'33'' sind dann auch unübersehbar: Auf der weißen Fläche der Bilder spiegeln sich die Schatten, Lichtspiele und Partikel des Raumes wider, Gegenstand und musikalisches Material der stillen Komposition sind die zufällig im Raum vorkommenden, akustischen Ereignisse. Das

6 »The concern with space bores me. I insist on my experiences of sensations in time – not in the sense of time but the physical sensation of time.« Barnett Newman, Ohio (1949), in: ders.: *Selected Writings and Interviews*, hrsg. v. John P. Neill, New York: Alfred A. Knopf 1992, S. 174-175.

7 John Cage, *Silence*, Middletown/Connecticut 1983, S. 96.

4 Brigitte Schulze, *Im Klang sein. La Monte Young und die indische Musik*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 9/1985, S. 40-43.

5 Zit. n. Neal Benezra, »Eine andere Sprache sprechen.« *Malereikritik und die Anfänge von Minimal Art und Konzeptkunst*, in: Ch. M. Joachimidis, N. Rosenthal (Hrsg.), *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, München 1993, S. 133.

Weiß – die Leere der Leinwand – entspricht der Stille der Komposition.

## Weiß und Stille

Innerhalb der Monochromie spielt die Farbe weiß eine bedeutende Rolle, obwohl sie allgemein als Nicht-Farbe gilt. In ihrer Metaphorik des Lichthaften, Reinen und Unberührten sowie in ihrer Neutralität markiert sie ebenso eine Sinnoffenheit, die mit dem tabula rasa-Gedanken der Traditionsauslöschung korreliert und gleichzeitig mit einem Neuanfang in der Malerei einhergeht. Somit steht Weiß gleichermaßen für die Überwindung der Farbe und somit der Malerei an sich. Insbesondere bei Piero Manzoni in den späten 1950er Jahren zeigt sich der tabula rasa-Gedanke in der Bezeichnung seiner Arbeiten mit dem Titel *Achrome*. Manzoni verweist damit auf das Weiß als Nicht-Farbe und seine »neutrale« Farblosigkeit, die frei von jeglicher Symbolik ist: »Eine völlig weiße Fläche – eine völlig farblose Fläche –, jenseits jedweder malerischen Erscheinungen, aller für die Wertigkeit der Oberfläche fremden Erfindung: ein Weiß, das keine Polarlandschaft ist, kein Assoziationsfeld oder schöne Materie, keine Empfindung, Symbol oder sonst etwas: eine weiße Fläche, die eine weiße Fläche ist und mehr nicht.«<sup>8</sup>

Die fast industriell wirkende Oberflächenstruktur, die durch in Leim gebundenes Kaolin entstand, hebt diese Reinheit noch hervor. Damit wird der Materialcharakter des nichtmalerischen Werkstoffes wie auch die Objekthaftigkeit des Bildes selbst betont. Der Betrachter steht also vor einem weißen Objekt, das mit sich selbst identisch ist. Manzoni's Arbeiten bleiben folglich inhalts- und bedeutungsfrei und sind völlig offen für den Betrachter. Dieser ist vielmehr dazu aufgefordert, die Bilder mit seinen eigenen Assoziationen zu füllen. Ebenso bezeichnete Rauschenberg seine weißen Bilder rückblickend als offene Kompositionen, die auf die Aktivitäten des umliegenden Raumes reagieren und daher zum Spiegel der Wahrnehmung des Betrachters werden. Während Malewitschs *Weißes Quadrat* auf weißem Grund als »unmöglichste Konsequenz«<sup>9</sup> bezeichnet wurde, gehen Rauschenbergs *White Paintings* darüber noch hinaus, indem sie neue Möglichkeiten zur Einbeziehung des Betrachters schaffen, dessen Schatten auf der weißen Leinwand die Bilder erst vollenden. Auch Cages Komposition *4'33''* ist Behälter und Gefäß für die sich zufällig ereignenden Klänge der Umgebung. Stille meint hier in ähnlicher Weise nicht »Nicht-Klang«, sondern alle vom Komponisten nicht intendierten Klänge und Geräusche, die sich zufällig in einem Raum ereignen. Da-

mit greift Cage auf seine vielzitierte Erfahrung im schalltoten Raum der Harvard-University zurück. An diesem Ort verstand er, daß Stille akustisch nicht existent ist, so daß er sich auch von dem Irrtum befreien konnte, Klang und Stille als Gegensatzpaar zu betrachten.<sup>10</sup> Eines von Cages Anliegen war es, diese vom Komponisten nicht gesetzten Klänge dem Zuhörer zu erschließen und dabei die Komposition zur realen Außenwelt zu öffnen. Komponieren bedeutete für ihn daher die zeitliche Organisation der vom Komponisten gewollten und nicht-gewollten Töne. In *Silence* schreibt er über diese neue Musik: »In this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment... There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear.«<sup>11</sup>

Bei Rauschenberg wie bei Cage schafft die Reduktion auf die Leere künstlerische Offenheit, durch die Vorhandenes, Alltägliches neu und auf andere Weise wahrgenommen werden kann.<sup>12</sup> Aufgrund der stärkeren Betonung der aktiven Rezeption der Werke durch den Hörer oder Betrachter und der damit verbundenen emotionalen Wirkung wird in diesem Zusammenhang in der Forschung immer wieder der psychophysische Aspekt dieser Arbeiten hervorgehoben, denn durch die Reduktion auf nur wenig oder keine gestalterischen Elemente findet eine Bedeutungsverschiebung zugunsten einer neuen, nämlich sensibilisierten Wahrnehmungshaltung statt.

## Tätigkeit und Präsenz

Auf der Grundlage neuer Erfahrungsmodi lassen solche monochromen Tendenzen analoge Schlüsse zu Entwicklungen in der neuen und neusten Musik zu, die sich dem Phänomen der Reduktion auf wenige musikalische Ereignisse auf der einen Seite und dadurch einer Konzentration der Wahrnehmung auf andere musikalische Elemente auf der anderen Seite verschrieben haben. Ein Komponist, der hier im Zusammenhang mit monochromen bildnerischen Elementen vorgestellt werden soll, beruft sich sogar auf monochrome Malerei als Inspirationsquelle. So führt Antoine Beuger die an einer Bestandsaufnahme westlicher Malerei interessierte, monochrome Malerin Marcia Hafif als Vorbild seiner Kompositionsserie *Calme étendue* (1996/97) an.

Hafif, die aus dem Umfeld der Minimal Art stammt, fragte 1978 in ihrem Aufsatz *Beginning again* erneut nach dem Wesen der Male-

10 <http://newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>

11 John Cage, *Experimental Music* (1957), in: ders., *Silence*, New York 1961/1986, S. 7 ff.

12 Peter Niklas Wilson, *Eine andere Art von Kunst-Armut. Reduktive Strategien in Musik und Bildender Kunst der USA*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3/1997, S. 5.

8 Piero Manzoni, zitiert nach: siehe Anm. 3, S. 93.

9 Fritz Karpfen, *Gegenwartskunst*, Russland, Wien 1921, S.35-36, zit. n.: Wolfgang Drechsler, *Das schwarze Quadrat, die Mona Lisa und das Thermometer*, in: *Kasimir Malewitsch*, Ausstellungskatalog Staatliches Russisches Museum und Kunstforum Wien, Wien 2001, S. 39.

rei.<sup>13</sup> Für die Künstlerin war damals die abstrakte Malerei bereits an ihrem Endpunkt angelangt, so daß sie die Frage für sich formulierte, ob man überhaupt weitermalen sollte. Mit *Beginning again* entschied sie sich, neu anzufangen und zu den Grundlagen der Malerei, der Handlung des Malens an sich, zurückzukehren und eine analytische Bestandsaufnahme abstrakter Malerei vorzunehmen: »Artists still interested in painting began an analysis – or deconstruction – of painting, turning to the basic question of what painting is [...] taking apart of it as an activity.«<sup>14</sup> In ihrem Bestandskatalog – dem *Inventory* – hält sie die Elemente und Eigenschaften von Malerei fest und unterstellt sie einer eingehenden Analyse. Bereits im Vorfeld legt sie alle Elemente ihrer malerischen Tätigkeit fest: das Format, die Art des Bildträgers, die Grundierung, das Farbmaterial, das Malmittel, die Werkzeuge, die Technik des Farbauftrags, das Verhältnis zur Wand und die Hängung im Raum. Somit wird Malerei rein analytisch betrachtet. Diese klare analytische Sicht auf die Malerei ermöglicht es ihr, Malerei als ein von Emotionen unbeeinflusstes Forschungsprojekt zu begreifen. Insbesondere die malerischen Möglichkeiten und somit das *Procedere* des Malvorgangs selbst sucht Hafif als Tätigkeit auszuloten. Industriell gefertigte Leinwände sind Bildträger. Pinsel, Grundierung und unvermischte Farbe werden als basale Grundstoffe der Malerei benutzt und sind ihre primären Werkstoffe. Ihre mit *Ready Made* oder nur mit einer Farbe betitelten Bilder verweisen auf ihren Wunsch, die individuellen, emotionalen malerischen Spuren vollkommen auszulöschen, so daß scheinbar objektive Werke entstehen, bei denen nur die Materialien und der Farbauftrag zu sehen sind. Hafifs Vorgehensweise und ihre Hinwendung zur Monochromie ist deshalb auch aus der Suche nach den primären bildsprachlichen Gestaltungsmitteln zu verstehen, denen sich monochrome Maler zumeist verschrieben haben.

Beuger nimmt eine ähnlich analytische Sicht hinsichtlich eines neuen Verständnisses von Musik ein. Wie Hafifs Hinwendung zur monochromen Malerei aus der Suche nach dem Wesen der Malerei resultiert, liegt Beugers Ästhetik die Erkundung des Wesens der Musik zugrunde. Während für Hafif die Tätigkeit des Malens oberstes Primat ist, besteht dieses für den Komponisten Beuger in der Tätigkeit des Musizierens, dem (Be)Spielen eines Instrumentes. Beuger und Hafif geht es dabei um das Tun selbst, um die Hervorbringung eines Tones oder einer Bildes, wobei die elementaren Bedingungen der Musik oder Malerei ausgelotet werden. Ton und Bild sind somit

nur Endprodukt der künstlerischen Tätigkeit, nicht aber deren primäre Intention. In den Beugerschen Partituren von *Calme étendue* sind deshalb auch »keine Klänge, sondern Handlungen notiert«, wie es in der Partitur heißt. Für die Violoncellofassung hat Beuger die jeweiligen Griffpunkte im Buch der Klänge graphisch angegeben, aus dem sich der Musiker jeweils passende Abschnitte selbst aussucht. Die diesen graphischen Plänen entnommenen Töne sind, da der Musiker die Saiten nur leicht wie bei einem Flageolett berührt, sehr leise, kaum wahrnehmbar und variieren von klaren Flageolett- bis zu Rauschklingen.

Wie in den meisten Stücken Beugers wechseln sich auch in den *Calme étendue*-Stücken stille und klingende Phasen ab, wobei in der klingenden Phase dem drei Sekunden dauernden Klang jeweils eine Stille von fünf Sekunden folgt, so daß jeder Ton in seiner Entstehung und seinem Verschwinden erlebt werden kann und somit immer für sich steht. Wenn in *Calme étendue* der Cellist die leisen Töne in die Stille setzt, wird dessen eindringliche Gegenwart manifest. Die Klänge erscheinen als Hörpunkte im Dunkeln, verweilen einen Moment, um dann wieder zu verschwinden. Nach einer Pause schwillt ein neuer Ton an, steht, klingt, bis er nicht mehr wahrzunehmen ist und wieder die Stille folgt. In diesem Nacheinander erlebt man jeden Ton als klingendes Ereignis. Die Töne besitzen – ähnlich wie die einfarbigen Ganzfeldbilder – die Fähigkeit, den Hörer-Betrachter mit ihrer ganzen suggestiven Kraft in ihren Bann zu ziehen. Jeder Klang steht für sich selbst, ist nur er selbst ohne Verweis auf anderes. Und da jeweils nur ein einziger Ton erklingt, breitet er sich im gesamten Raum aus und ist auf eine ganz eigentümliche Weise präsent. Durch die extreme Reduktion auf nur wenige musikalische Ereignisse in den Werken Beugers innerhalb einer strengen Zeitstruktur findet eine Konzentration auf den Einzelklang statt. Dieser nun wird, da Beuger stille Momente und klangliche Ereignisse nebeneinander plazierte, zu einem bewegenden Erlebnis. Als einzeln wahrgenommener Klang erfährt der Hörer seine spezifischen Qualitäten. Aufgrund der wenigen Ereignisse verschiebt sich die Wahrnehmung des Hörers auf den Raum sowie die Tätigkeit des Musikers.

Beuger meint, daß jede künstlerische Tätigkeit, die Hervorbringung des Klanges oder eines Bildes, das Kunstwerk selbst konstituiert, das durch seine konzentrierte Erzeugung an Präsenz gewinnt. Durch die Reduzierung auf nur wenige Klangereignisse, denen jeweils stille Momente folgen, werden Beugers Stücke zu Wahrnehmungsstücken, die mit der Tradition des Monochromen in enger Beziehung stehen.

Traditionelle Beschreibungsmodi für Musik wie Melodie, Harmonik, Rhythmik oder Metrum sind durch das Aufeinanderfolgen von Stille und Klang sowie durch die langen Ausführungszeiten der Stücke unbrauchbar geworden, so daß den Beugerschen Stücken Wörter wie Transzendenz, Unendlichkeit oder Zeitlosigkeit zur Seite stehen, die auch in der Rezeption monochromer Malerei vorkommen. Beuger schaltet von vornherein Zeitmodi aus. Lange Betrachtungszeiten gehören ebenso zum Repertoire der monochromen Rhetorik, denn erst durch eine eingehende Betrachtung stellt sich ein differenzierter und intensiver Sinneseindruck einfarbiger Bildflächen ein.<sup>15</sup> In der Malerei führt die Beschränkung auf nur einen Farbton und seine tonalen Abstufungen zu einer Bedeutungssteigerung anderer malerischer Qualitäten wie Farbbeschaffenheit, Pinselduktus und Bildträger. Dabei werden Bilder als »Objekte der Wahrnehmung« und Malerei als »Erforschung optischer und psychophysiologischer Phänomene« verstanden. Das Ausschalten von Zeitlichkeit beim Betrachten von monochromen Bildern wurde von Künstlern eingesetzt, um ein Gefühl von Transzendenz und Unendlichkeit jenseits der materiellen Welt entdecken zu können. Doch viel stärker tritt dabei der Aspekt der direkten Konfrontation von Bild und Betrachter in Erscheinung, denn bei deren Betrachtung oder auch beim Hören Beugerscher Musik wird der Rezipient unweigerlich mit einer konkreten räumlich-zeitlichen Situation konfrontiert, die insbesondere im Kontext der Minimal Art von Michael Fried als theatral kritisiert wurde. Fried warf den Inszenierungen der Minimal Art theatrale Qualitäten vor, da sie die tatsäch-

lichen Umstände berücksichtigt, unter denen der Betrachter diesen Arbeiten begegnet: »... in der literalistischen Kunst [wird] ein Werk in einer Situation erfahren – und zwar in einer, die geradezu definitionsgemäß den Betrachter mit umfaßt.«<sup>16</sup> Aufgrund der Einfarbigkeit kann das Bild als dreidimensionales Objekt im Raum wahrgenommen werden, so daß die Aufmerksamkeit für das Ensemble und die Installation der im Ausstellungsraum arrangierten monochromen Bildträger wächst, wodurch gleichsam der Raum, der den Betrachter umgibt, in dessen Reflexion einbezogen wird. Notwendige Bedingungen für solcherart Einbeziehung des Rezipienten sind für die Malerei die Einfarbigkeit, für die Musik die Konzentration auf nur wenige musikalische Ereignisse und das Fehlen einer kompositorischen Ordnung, ferner die scheinbare Uniformität der Farben oder Töne. Wie der Betrachter monochromer Bilder anfänglich einer scheinbar opaken einheitlichen Fläche gegenübersteht, verändert sich die Betrachtungsweise des homogenen Bildes und seiner farblichen Qualitäten je nach Tageszeit und Lichtraumsituation. Gleiches erfährt der Hörer beim Hören der Beugerschen Werke. Dem aufscheinenden Ton, der wieder verschwindet, folgt Stille. Die Reduzierung auf nur wenige musikalische Ereignisse verlangsamt den Wahrnehmungsprozeß des Hörens. Es wird eine intensive, unvermittelte Präsenzerfahrung der Stille möglich, die im Bereich des Sich-Erinnerns liegt und ihn dabei auf den umliegenden Raum verweist. Aus der Perspektive des eben erfahrenen Klanges wird sich der Hörer anderer akustischer Ereignisse im Raum bewußt. ■

16 Michael Fried, *Kunst und Objektivität*, in: G. Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995, S. 342.

15 Lucy Lippard, *The Silent Art*, in: *Art in America* 1/1967, S. 64.

12.5. — 20.6. tilman küntzel [d] <i>sounds and lights</i> klanginstallationen im turm	23.6. — 1.8. paul demarinis [usa] <i>firebirds</i> klanginstallation im glockenraum	11.8. — 12.9. robert henke [d] <i>atlantic wave terminals</i> klanginstallation im turm
	19.8. — 4.9. do — sa 20.30 h do — sa 23.00 h <i>suite in parochial</i> im turmsaal <i>electronic dusk suite</i> <i>suite nuit live</i> <small>mit rolf julius [d], miki yui [j], hans peter kuhn [d], steve roden [usa], frank bretschneder [d], michael schumacher [usa], kaffe matthews [gb], gen ken montgomery [usa], konrad schnitzler [d], achim wollscheid [d], lille-vän [s], alexej paryla [d], u.a.</small>	

# 2004

hørgalerie in parochial berlin  
klosterstraße 67  
10179 berlin-mitte parochialkirche  
u-bhf klosterstrasse [u2]  
s-bhf alexanderplatz

singuhr

do — so

14 — 20 h

www.singuhr.de

öffnungszeiten der galerie  
 veranstaltet von kunst in parochial  
 tel+fax 030-24 72 44 65