

Max Neuhaus

Der Skandal, der schliesslich in der Entfernung des *Tilted Arc* von Richard Serra von der New Yorker *Federal Plaza* gipfelte, ragt aus zwei Gründen aus einer Reihe vergleichbarer Ereignisse heraus. Kaum sonst waren in solchem Ausmass scheinbar demokratische Mittel für einen Akt des "Vandalismus von oben", wie Benjamin Buchloh einen Artikel zum Thema überschrieben hat ¹, eingesetzt worden, um schliesslich die Zerstörung eines Kunstwerks zu erreichen, das für die Aufstellung an einem urbanen Ort bestellt worden war. Dieser Vandalenakt betrifft eine Skulptur, die wie wenige andere den Widerspruch zwischen dem modernen Autonomieanspruch der Kunst und der Integration eines Werkes dieser Kunst in den öffentlichen Raum verkörpert. Serras Skulptur ist ein Werk der abstrakten Kunst, dessen Form und Plazierung auf die räumlich-architektonische Gegebenheit der *Federal Plaza* reagiert und deren Wahrnehmung orientiert. In unnachgiebiger Opposition zur Beherrschung des öffentlichen Raumes durch das Spektakel von Architektur und Medien reklamiert Serra mit seinem Werk die Möglichkeit direkter ästhetischer Erfahrung des Raumes, die er selbst als Sache einer Kunst ansieht, die sich auf keinerlei Rechtfertigung ausserhalb ihrer selbst zu berufen hat.

Unmissverständlich formuliert Serra, "Nachdem die Skulptur installiert ist, wird dieser Raum primär als eine Funktion der Skulptur verstanden werden."² Er drückt etwas von der Unerbittlichkeit und Ausschliesslichkeit des ästhetischen Anspruchs seines Werkes aus, wenn er sagt, dass er mit *Tilted Arc* "die dekorative Funktion des Platzes stören, wenn nicht sogar verändern und die Menschen aktiv in die kontextuelle Erfahrung der Skulptur verwickeln wollte."³ Das Erfahrungspotential dieser Störung, diese Störung als Bedingung der Möglichkeit einzigartiger räumlicher Erfahrung, vermittelt durch die Präsenz der den Platz durchschneidenden Stahlskulptur, ist etwas, auf das Benutzerinnen und Benutzer des städtischen Raumes unausweichlich verpflichtet werden. Für jemanden, der dem Anspruch der Skulptur nicht entsprechen kann oder will, wird sie zum monumentalen Obstakel. So gerät der Anspruch auf Widerstand gegen die öffentliche Unterdrückung individueller Erfahrungsmöglichkeiten in Widerspruch zur Beherrschung des Platzes durch die individuelle ästhetische Geste Richard Serras. Die Überwindung dieses Widerspruchs ist nicht seine Sache.

Ebenso wenig wie der widersprüchliche Anspruch, die Erfahrung des öffentlichen Raumes in Form einer unausweichlichen Störung verbindlich zu strukturieren, die Vandalisierung von Richard Serras Werk rechtfertigt, gehört es zu den Motiven von Max Neuhaus, der populistisch geschürten Aversion gegen Kunst im öffentlichen Raum aus dem Wege zu gehen. Was die Komplexität möglicher Wahrnehmung, ihre Abweichung von der totalisierten Erfahrung des Stadtraumes, was die schiere Grösse des Werkes und die öffentliche Bedeutung seines Ortes angeht, steht Neuhaus' *Sound Work* auf dem Times Square dem *Tilted Arc* nicht nach. Doch ist es ein Werk, dessen Material ein Ton ist. Es ist ein Werk ohne sichtbares oder greifbares Objekt. Es ist so konstruiert, dass es der Entscheidung von Passanten und Passantinnen überlassen bleibt, ob sie auf es eingehen wollen oder nicht. Wer sich gegen die Wahrnehmung der Arbeit entscheidet, wird auch nicht durch sie gestört.

Aufgrund ihrer Permanenz an jenem exponierten Ort ist *Times Square* eine besonders prominente Arbeit von Max Neuhaus. Ihre kürzliche Wieder-Einrichtung und ihre Übernahme in die Sammlung von Dia ist zudem der Grund der Einladung an mich, zum Werk von Max Neuhaus zu sprechen. Daher möchte ich *Times Square* als Ausgangspunkt und Paradigma für meine Diskussion dieses Werkes nehmen. Ich beschränke mich allerdings auf die Diskussion der *Sound Works*, gehe

beispielsweise nicht auf Arbeiten ein, die durch Rundfunknetze, neuerdings auch über das Internet vermittelt sind und die Interaktion vieler Beteiligter initiieren.

Max Neuhaus hat seine künstlerische Laufbahn in den späten 50er-Jahren als Musiker, als Percussionist begonnen und ist bald dazu übergegangen, eigene musikalische Werke zu schaffen – im Zusammenhang mit zeitgenössischen Praktiken, die auf die Aufhebung der kategorialen Trennung von Komponist und ausführendem Musiker zielten. Er orientierte sich an den avanciertesten Konzeptionen der Zeit, die den Begriff der Musik bis dahin ausgeweitet und gedehnt hatten, wo in einer Art Umkehrung in das Feld der Musik hereingezogen wurde, was zuvor von ihm ausgeschlossen war, ausgeschlossen, um überhaupt zu einer Definition von Musik zu gelangen: der Lärm einerseits – zu denken ist an den Bruitismus der italienischen Futuristen –, die Stille andererseits – zu denken ist an John Cages *4' 33"*. Wenn für Max Neuhaus also zunächst Konzepte der Musik verbindlich gewesen waren, verdanken sich Arbeiten wie *Times Square*, Arbeiten, die er vor und nach diesem Werk realisiert hat, einem radikalen Bruch mit dem musikalischen Denken. Neuhaus bezeichnet einen eigentlichen Paradigmawechsel, indem er einen für seine *Sound Works* fundamentalen Gedanken formuliert, "that of removing sound from time, and setting it, instead, in place" ⁴. Dieser Paradigmawechsel legt es nahe, an die Skulptur als Referenz seines Werkes zu denken, denn Skulptur ist das Medium einer künstlerischen Praxis, welches Bedingungen schafft für die spezifische Erfahrung eines Ortes. Als Referenz denkbar wären allerdings nur die weitest entwickelten Formen der Skulptur der späten 60er-Jahre, die Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz "Sculpture in the Expanded Field" reflektiert. ⁵

Rosalind Krauss schreibt, "For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium – sculpture – but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used. Thus the field provides both for an expanded but finite set of related positions for a given artist to occupy and explore, and for an organization of work that is not directed by the conditions of a particular medium." ⁶ Im Zusammenhang mit der Arbeit von Max Neuhaus sind jene Positionen interessant, wo sich die künstlerische Operation mit Landschaft einerseits und Architektur andererseits verbindet, in Bezug auf Skulptur im traditionellen Sinn ausgeschlossene Bereiche. Im folgenden werde ich die Konstruktion eines Ortes in den *Sound Works* von Max Neuhaus nachzeichnen. Doch von Anfang an möchte ich die Frage offen halten, was es bedeutet, dass er den Ton und kein anderes Material für die Konstruktion eines Ortes einsetzt. Ist der Ton ein weiteres mögliches Material für eine skulpturale oder eben nicht-skulpturale Praxis, wie Rosalind Krauss es versteht, oder macht es möglicherweise einen entscheidenden Unterschied, es mit einem Werk zu tun zu haben, das physisch ist, sinnlich wahrgenommen wird, ohne ein Objekt zu sein. Es dürfte kein Zufall sein, dass die verschiedenen Materialien, die Krauss aufzählt, alles Materialien visueller, greifbarer Objekte sind.

Der Ort von *Times Square* ist eine scheinbar ungenutzte, nutzlose Stelle zwischen Broadway and 7th Avenue und 45th and 46th Street, eine verlassene Verkehrsinsel am nördlichen Rand des ansonsten bis zum letzten Fleck ausgenutzten Platzes. 1977, als Max Neuhaus die Arbeit installiert hat, gab es keinen Auftraggeber. Er hatte die eigentümliche Stelle entdeckt, ihr Potential erkannt, und von der NYC Transit Authority die Erlaubnis erwirkt, die unter der Verkehrsinsel liegenden Abluftschächte der U-Bahn zu benutzen, um das notwendige technische System zu installieren. Zur Finanzierung gründete Neuhaus eine eigene *non-profit* Organisation, *HEAR*, für die er Gelder von der *Rockefeller Foundation*, dem *National Endowment for the Arts* und privaten

Geldgebern einsetzen konnte. Nach ihrer ersten Installation funktionierte die Arbeit fünfzehn Jahre lang ununterbrochen, bis Max Neuhaus sie 1992 abstellte, um seiner Forderung Nachdruck zu verleihen, eine geeignete Institution müsse die Verantwortung für *Times Square* übernehmen. Wiederum zehn Jahre später fand sich diese Institution in der Gestalt von Dia: Das Werk konnte in die Sammlung von Dia übernommen werden. Anfang dieses Jahres wurden neue, dem gegenwärtigen Stand der Technik entsprechende Apparate zur Erzeugung und Ausstrahlung des Tons installiert, und vor allem wurde die ursprüngliche elektronische Tonerzeugung in digitale Form übertragen und entsprechend dokumentiert. Das heisst, dass der elektronisch generierte Ton zwar nicht unzerstörbar, aber jederzeit wiederherstellbar ist. Alle Bedenken gegen die Haltbarkeit eines elektronischen Kunstwerkes verlieren damit ihre Grundlage. Am 22. Mai 2002 wurde *Times Square* wieder aufgestartet und kann nun – jedenfalls was die technischen Voraussetzungen angeht – auf unbestimmte Zukunft unverändert laufen.

Nirgendwo am Times Square gibt es ein Schild oder einen vergleichbaren Hinweis auf das Werk, seinen Autor oder die Geldgeber. Wer die Arbeit wahrnimmt, weiss entweder schon von ihr oder wird ohne vorhergehende Kenntnis auf den eigentümlichen Ton aufmerksam, der von unterhalb des Bodengitters hervordringt. Dies ist es, was Max Neuhaus am Times Square installiert hat, ein Ton. Max Neuhaus beschreibt die Arbeit folgendermassen: "The work is an invisible, unmarked block of sound on the north end of the island. Its sonority, a rich harmonic sound texture resembling the after ring of large bells, is an impossibility within this context. Many who pass through it, however, can dismiss it as an unusual machinery sound from below the ground. For those who find it and accept the sound's impossibility, though, the island becomes a different place, separate, but including its surroundings. These people, having no way of knowing that it has been deliberately made, usually claim the work as a place of their own discovering." ⁷ Der Ton hat ziemlich klar bestimmte Grenzen, die mit der Ausdehnung des Bodengitters übereinstimmen. Daher die deutliche Empfindung des Hörers, aus einem Bereich, wo der Ton nicht zu hören ist, überzugehen in einen Bereich, wo er zu hören ist, sich im Bereich des Tons zu befinden, wenn er ihn wahrnimmt, dort vom Ton umgeben, in ihn eingetaucht zu sein. Umgekehrt heisst das, dass es unmöglich ist, den Ton "von aussen" wahrzunehmen: Wenn er auch die "Objektivität" von etwas besitzt, das sich ausserhalb des Bewusstseins befindet und als solches Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung ist, unterscheidet er sich fundamental von sichtbaren und greifbaren Dingen, die als von ihrer Umgebung unterschiedene Objekte aus der Distanz, in einem Verhältnis des Gegenübers erfasst werden können.

Die visuelle Wahrnehmung scheint sich folgendermassen von der akustischen zu unterscheiden: Wir sprechen von der Ansicht eines Dinges und akzeptieren ohne weiteres, dass diese sich wandeln kann, auch wenn das Ding gleich bleibt, etwa beim Wechsel der Lichtverhältnisse. Wir sind aber nicht bereit, von einer Ansicht zu sprechen, die nicht die Ansicht von etwas wäre. Das Sehen hat es also mit identifizierbaren Dingen, Objekten, Gegenständen zu tun. Als visuelle Grenzerfahrung liesse sich die Ansicht von Dingen betrachten, die so geartet sind, dass sie dem Sehen unfasslich erscheinen, unabsehbar, sich der visuellen Identifizierbarkeit entziehen und des Begriffs bedürfen, um erfasst zu werden. Ich spiele hier auf eine Erfahrung des Sehens an, die in Theorien des Erhabenen reflektiert wird und die sich etwa in der Malerei des Abstrakten Expressionismus, namentlich in Barnett Newmans Werk niederschlägt. Wenn wir auf der anderen Seite auch wissen, dass es für jeden Ton eine Quelle gibt, einen Gegenstand, von dem er herkommt, der ihn erzeugt hat, ein Auto, eine Violine, ein Lautsprecher, scheinen wir ohne weiteres bereit zu sein, uns mit dem zufrieden zu geben, was wir hören, Töne unabhängig von ihrer Quelle. Bei der visuellen Wahrnehmung gibt es nicht so leicht etwas, das der Aussage entsprechen würde, "Ich höre ein Brummen", wo ich also

sage, "Ich höre einen Ton, der sehr viele unterschiedliche Quellen haben kann. Mir aber geht es nicht um den Gegenstand, der diesen Ton erzeugt, sondern um eine eigenartige Resonanz, die ich verspüre und auf die ich Dich aufmerksam machen möchte."

Es scheint einen Unterschied der Zeitlichkeit zu geben zwischen dem, was zu sehen, und dem, was zu hören ist. Zum Wesen des Tons scheint wesentlich sein Verklingen zu gehören, ein Beginn und ein Ende des Tönens, das nicht zwingend an die Präsenz oder Absenz der Tonquelle gebunden ist. Es gibt eine innere Beziehung zwischen dem Ton und dem Vergehen von Zeit. Die Zeit der Sichtbarkeit aber ist die Zeit der Präsenz des sichtbaren Dinges, wie auch immer die Sichtbarkeit modifiziert wird durch ihre Umstände. Man könnte daran denken, die unterschiedliche Zeitlichkeit des Sichtbaren und des Hörbaren in Verbindung zu bringen mit der Option des Wahrnehmenden, die Augen zu schliessen oder den Blick abzuwenden, die für das Gehör nicht in gleicher Weise besteht.

Die Wahrnehmung eines Tones ist der Wahrnehmung eines Luftzuges oder von Hitze oder Kälte vergleichbar, sie bedarf der unmittelbaren körperlichen Berührung. Mag sein, dass diese Körperlichkeit des Tones, seine so verstandene Gegenständlichkeit es weniger dringend erscheinen lässt, den Gegenstand seiner Herkunft zu identifizieren. Mag auch sein, dass mit der zivilisationsgeschichtlichen Privilegierung des Auges gegenüber dem Ohr die Abstraktion des Tones von der Tonquelle möglich wird, da deren akustische Identifikation nicht mehr notwendig ist für das Überleben. Wie um diese Überlegung zu bestätigen, bezieht sich Max Neuhaus selbst auf ein bestimmtes Beispiel der weiterhin bestehenden vitalen Notwendigkeit, einen Ton mit seiner Quelle zu identifizieren, wenn er feststellt, dass es zu Unfällen kommen kann, weil Verkehrsteilnehmer zwar die Sirene eines Notfall-Autos hören, aber nicht in der Lage sind, es aufgrund dieses Signals zu lokalisieren. 1988-89 hat er am Projekt für eine Sirene gearbeitet, deren Ton so konstruiert ist, dass er eine bessere Beurteilung von Richtung und Distanz des fahrenden Autos ermöglicht.

In *Times Square* ist es eine klar begrenzte Zone, wo der Ton der Arbeit zu hören ist. Wo der Ton zu hören ist, dort ist die Zone des Tones: Diese Zone wird durch den Ton gebildet, dadurch, dass der Ton dort zu hören ist. Durch den Ton wird sie ausgegrenzt aus der Umgebung und mit einer eigenen, akustisch wahrnehmbaren Qualität versehen. Neuhaus "baut" einen Ton, der eine Beziehung hat zu den Geräuschen der Umgebung, aus der Umgebung genommen ist – interessant, dass Neuhaus selbst den Begriff des Bauens verwendet und nicht etwa davon spricht, einen Ton zu entwerfen. In gewisser Weise ist es irreführend, dass er selbst der Ton in Times Square mit dem Nachhall von sehr grossen Glocken vergleicht. Der Ton des Werkes ist den Geräuschen am Times Square nahe und unterscheidet sich gleichzeitig von allen dort vorkommenden Tönen, er ist an diesem Ort nicht unwahrscheinlich und doch fremd. Es ist möglich, den Ton des Werkes von Max Neuhaus und die Menge aller anderen Töne – und es ist so, dass gegenüber dem Ton des Werkes alle anderen Töne zu einer Menge werden – es ist möglich, den Ton des Werkes und die Menge aller anderen Töne auseinander zu halten, so gering der Kontrast auch sein mag.

Genauer gesagt, ist die Zone des Tones eine aus der Tiefe in die Höhe reichende Säule, deren Ausdehnung, deren Form nur festzustellen ist, indem man umhergeht, indem man im Zuge einer Bewegung durch den Raum horcht, wo man sich befindet, innerhalb oder ausserhalb der Zone des Tones. Im Fall von *Times Square* ist der Ton selbst nicht einheitlich, sondern weist unterschiedliche Qualitäten an unterschiedlichen Stellen der Zone auf. Sie verdanken sich Unterschieden der Frequenz, die am ehesten als verschiedene Klangfarben zu beschreiben sind. Auch diese innere Modellierung der Zone kann nur von einem Hörer wahrgenommen werden, der sich an verschie-

dene Stellen begibt, von einem Hörer in Bewegung. Differenzierungen des Tons sind im Raum verteilt, sie bilden eine Topographie. Diese Topographie ist statisch. Es handelt sich um die Differenzierung eines Tones, der keine Entwicklung in der Zeit durchmacht. Er vollzieht keine Realisierung, keine Skandierung, Dehnung, Verkürzung oder Beschleunigung der Zeit, weder in Form einer Folge unterschiedlicher Töne, noch durch organisierte Intervalle von Ton und Nicht-Ton. Im Unterschied zu aller geläufigen Erfahrung von Tönen ist der Ton, wie Max Neuhaus ihn einsetzt, kontinuierlich, unverändert über die Zeit.

Wenn Max Neuhaus mit einem Nachdruck darauf besteht, dass seine Arbeiten keine Musik sind, auch nicht in ein erweitertes Feld der Musik gehören, der nicht für alle Kritiker seines Werkes leicht zu verstehen ist, so ist das nicht so sehr der Reflex des innovativen Künstlers gegen seine eigenen Anfänge, sondern es zeigt sich darin das zentrale Anliegen, den Ton von der Dimension der Zeit zu lösen, die für die Musik von fundamentaler Bedeutung ist. Die fundamentale Bedeutung der Zeit für die Musik wird nicht zuletzt durch ein Stück belegt, das, um noch einmal darauf zurückzukommen, wie kaum ein anderes das Feld der Musik ausgeweitet hat, indem es nichts als die Aufführung von Stille ist, John Cage's 4'33". Nicht nur ist die Dauer dieses Stückes auf die Sekunde genau festgelegt, sondern darüber hinaus weist die Partitur drei Sätze aus, die jeweils eine präzise bestimmte Dauer haben. Was ist der Grund für die Lösung des Tones von der zeitlichen Organisation, die in der Kunst die Musik vornimmt? Die Zeit der Musik ist eine durch den Komponisten, den Aufführenden bestimmte Zeit, es ist eine andere Zeit als die eigene Zeit des jeweiligen Hörers. Durch die Verräumlichung des Tons beabsichtigt Max Neuhaus, dem Einzelnen die Möglichkeit zu geben, den Ton in seiner eigenen Zeit wahrzunehmen.⁸

Wo es aber für den Ton kein Nacheinander gibt, tritt seine räumliche Dimension hervor, diejenige, die seine Ausdehnung beschreibt. Max Neuhaus konstruiert den Ton so, dass die Frage Wann? oder Wie lange? durch die Frage Wo? zu ersetzen ist. Das Wo? des Tons ist sein Ort. Wenn wir als Raum die pure Bedingung der Möglichkeit des Nebeneinander von Vielfältigem bezeichnen, bezeichnen wir als Ort eine räumliche Einheit, die erst mit der wirklichen Beziehung von Körpern zueinander hervortritt. Max Neuhaus begreift Töne als derartige Körper, die in Beziehung zueinander einen Ort bilden. Wo der Ton zu hören ist, wo sein Ort ist, bestimmt sich im Unterschied dazu, wo er nicht zu hören ist. Wo der Ton des Werkes nicht zu hören ist, ist etwas anderes zu hören. In der Tat gehört eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Umgebungsgeräusche zur Wahrnehmungserfahrung eines *Sound Work*.

Praktisch gesprochen, geht die Konstruktion eines *Sound Work* wie *Times Square* folgendermassen vor sich: Nachdem Neuhaus sich für einen Ort entschieden hat, installiert er die Tonquelle, im wesentlichen also ein Lautsprechersystem, mit dem er die Ausdehnung des Tons, seine Grenzen, seine Orientierung bestimmt sowie gewisse qualitative Möglichkeiten vorgibt. Mit der Installation der Tonquelle wird das räumliche Verhältnis zur Architektur oder Landschaft des Ortes konkretisiert. Gewöhnlich werden die Apparate so installiert, dass sie am Ort des Tons nicht zu sehen sind, im Fall von *Times Square* im Schacht unter dem Bodengitter. Sodann probiert Neuhaus vor Ort, unter den wirklichen akustischen Bedingungen der gewählten Lokalität, verschiedene Töne aus, die er von einem Laptop aus in das Lautsprechersystem einspeisen kann. Auf dem Laptop stehen ihm normalerweise 20 bis 30 Töne zur Verfügung, die er aus einem Inventar von etwa 700 selbst konstruierten Tönen auswählt. Bei jedem einzelnen Ton seiner Palette, wie Neuhaus gelegentlich die Menge der vor Ort verfügbaren Töne nennt, kann er Lautstärke, Tonhöhe und Klangspektrum bzw. Klangfarbe verändern. Das heisst, dass auf der Grundlage von wenigen Tönen eine sehr grosse

Zahl neuer Töne erzeugt werden kann. Bei *Times Square* setzt sich, was auf dem Platz zu hören ist, zusammen aus dem elektronisch generierten Ton und dessen Widerhall in den unterirdischen Abluftschächten. Aufgrund technologischer Entwicklungen ist Max Neuhaus heute in der Lage, den ganzen Herstellungsprozess des Tons von ersten Versuchen bis zur endgültigen Feinabstimmung mit dem Laptop zu bewerkstelligen – 1977, als er die ursprüngliche Version von *Times Square* realisiert hat, musste er noch einzelne Geräte für die verschiedenen Stufen der Verfeinerung des Tones bauen. Solange das Werk in Betrieb ist, wird der definitive Ton von einem Computer permanent generiert. Er verdankt sich keiner Aufzeichnung eines Tones, er ist keine Repräsentation, sondern wird unablässig, jeden Moment hergestellt.

Alle Entscheidungen, die zur endgültigen Festlegung des Tons einer Arbeit führen, steuert Max Neuhaus mit dem Ohr. Er beschreibt den Prozess folgendermassen: "It is a process of learning, on my part, about sound in that place, in the place that exists before I begin, but also this imaginary place or moment that I want to build. ... In these works I am not trying to build a sound image for its listeners to hear; I am building a sound to bring this imaginary place or moment of mine into being. I see these works not as definers of a single frame of mind for all individuals, but as catalysts for shifts in frame of mind. ... I think that it is this, the individual's process of experience in a work of art, that artists try to initiate." ⁹ Der Ton eines Werkes verdankt sich der Verarbeitung einer intensiven Wahrnehmung der Umgebung zu einem Ton, den er sich vorstellt. Die Konstruktion des Tons eines Werkes ist Sache der auf seiner unmittelbaren Wahrnehmung beruhenden ästhetischen Entscheidung des Künstlers.

Es gibt einen Ort des Werkes, insofern er sich von einem anderen, zuvor schon bestehenden Ort unterscheidet. Denys Zacharopoulos schreibt daher: "The place we perceive in Neuhaus' work is nearly always a place within a place, another place that specific experience and active perception define as being there and nowhere else." ¹⁰ Da der Ton des *Sound Work* den anderen Geräuschen nahe ist, was Lautstärke und Klangfarbe betrifft, da er sich von den Geräuschen der Umgebung nicht unmittelbar unterscheiden lässt, beansprucht seine Wahrnehmung besondere Aufmerksamkeit, eine aussergewöhnliche Aktivierung des Gehörs: Die Wahrnehmung wird verlagert von der vorrangig visuellen auf die akustische Wahrnehmung – dies ist besonders bemerkenswert an einem Ort wie dem Times Square, der mehr als viele andere Orte geeignet ist, dem Vorrang des Visuellen zu entsprechen und ihn zu bestätigen.

Wenn das *Sound Work* nicht "von aussen" zu hören ist, so ist umgekehrt aber zusammen mit seinem Ton, von ihm unterschieden, auch die Menge aller anderen Geräusche des Times Square zu hören. Das *Sound Work* und seine Umgebung verhalten sich zueinander wie Vordergrund und Hintergrund, doch wenn die Aufmerksamkeit auf das *Sound Work* gerichtet wird, treten zusammen mit ihm auch die anderen Geräusche des Times Square ins Zentrum der Wahrnehmung. Durch einen Wechsel der Aufmerksamkeit, auch abhängig von der wechselnden Stärke des Verkehrsgerausches, kann es zu einem Austausch von Vorder- und Hintergrund kommen: Die Geräusche des Hintergrundes können stärker hervortreten und gegenüber dem *Sound Work* auch wieder zurücktreten. Die Geräusche der Umgebung sind zu hören mit dem Ton von Max Neuhaus' Arbeit im Ohr – nicht mit diesem vermischt (es entsteht keine Summe von Tönen), sondern wie eingefärbt durch das *Sound Work*. Ein schönes Beispiel für Einfärbung, wie sie das *Sound Work* bewirkt, ist der Effekt von farbigen Glasfenstern einer mittelalterlichen Kathedrale: Alles, was sich im Kirchenraum befindet, Personen, Mobiliar, Säulen und Wände, ist als das zu sehen, was es ist, zugleich aber seiner rein weltlichen Bestimmung entoben. Eingefärbt durch das *Sound Work*, einen Ton,

der gewöhnlich als angenehm, körpernah empfunden wird, treten die Geräusche der Umgebung hervor, sind nicht mehr das, was gewöhnlich irgendwie mitgehört wird und sich häufig als Lärm störend bemerkbar macht. Die alltäglichen Geräusche werden bis zu einem bestimmten Grad von den gewohnheitsmässig mit ihnen verbundenen Konnotationen gelöst, ganz allgemein von all solchen, die zur Auffassung der "Lärmverschmutzung" beitragen. Die Einfärbung der Umgebungsgeräusche durch den Ton von Neuhaus' Arbeit bewirkt so etwas wie deren Reinigung. Anders aber als beim Beispiel der Glasfenster ist es bei der Arbeit von Max Neuhaus weitgehend dem individuellen Hörer überlassen, wie er den Zusammenhang der Geräusche erfährt. In seiner zuvor wiedergegebenen Äusserung bezeichnet Max Neuhaus daher den Ton seiner Arbeit als Katalysator für eine Bewusstseinsverschiebung.

Hören, Wahrnehmen in Neuhaus' Arbeiten ist eine Aktivität, eine Sache der Orientierung, der Unterscheidung, der Untersuchung, der Verschiebung, nicht so sehr eine Sache der Stimmung oder Kontemplation. *Times Square* verlangt einen Hörer in Bewegung, überhaupt muss der Ton zunächst einmal entdeckt, als Ton des Werkes erkannt werden, und dann bedarf es dauernder Anpassung der Aufmerksamkeit. Hier kommt die Zeit ins Spiel. Selbst statisch und ortbezogen, bedarf die Wahrnehmung des Tons des Werkes der zeitgebundenen Aktivität und bringt die zeitlichen Verläufe zur Wahrnehmung, welche des Ort prägen. Folgerichtig nimmt jeder Hörer etwas anderes wahr, sowohl aufgrund der realen Veränderungen all dessen, was sich unwiederholbar in der Zeit vollzieht und als solches zum Werk gehört, als auch aufgrund der individuellen Disposition des einzelnen. Das Werk verändert sich und tritt durch produktive Wahrnehmung hervor, es ist kein positives Faktum.

An dieser Stelle möchte ich die bisherige Diskussion der Arbeit von Max Neuhaus am Beispiel von *Times Square* zusammenfassen. Sein Werk beruht auf der Verschiebung der Aufmerksamkeit von visueller auf akustische Wahrnehmung. Seiner zeitlichen Dimension entkleidet, ist der Ton ein Material, das es möglich macht, einen Ort innerhalb eines Ortes zu bestimmen, ohne den Benutzer des öffentlichen Raumes mit einem Objekt zu konfrontieren – auch die Anonymität des Werkes trägt dazu bei, die Wahrnehmung der Arbeit so wenig wie möglich unausweichlich zu machen: In der Masse, wie die Wahrnehmung von *Times Square* besondere Aufmerksamkeit verlangt, kann die Arbeit auch überhört werden. Trifft jemand aber die Entscheidung, sich auf das *Sound Work* einzulassen, so verbindet sich die Wahrnehmung des Tons des Werkes mit der individuellen und unmittelbaren Erfahrung von Geräuschen der Umgebung, deren gewöhnliche Konnotationen durch das, was Max Neuhaus die Färbung der Umgebungsgeräusche nennt, eine Einklammerung erfahren, um einen Begriff von Edmund Husserl zu gebrauchen. Alles, der gesamte Times Square, seine Architektur, seine Leuchflächen, seine Aktivitäten sind und bleiben, was sie immer gewesen sind, doch wird seine "natürliche" Wahrnehmung durch die Erfahrung des *Sound Work* suspendiert.

Um den Ton der Arbeit zu konstruieren, um die akustische Bestimmung ihres Ortes vorzunehmen, geht Max Neuhaus von den besonderen Gegebenheiten des Ortes aus, den er für seine Arbeit ausgewählt hat, und verbindet seine Vorstellung eines Tones mit dem, was er vorfindet – "by ear", empirisch. Arbeiten, die in dieser Weise konstruiert sind, nennt Max Neuhaus *Place Works*.¹¹ An ihren Ort gebunden, ist jede einzelne dieser Arbeiten einzigartig – sie kann nicht von einem Ort an einen anderen versetzt werden, und es wäre widersinnig, ihren Ton aufzuzeichnen, um ihn anderswo wiederzugeben. (Vor kurzem allerdings hat Max Neuhaus auch begonnen, gegen seine bisherige Auffassung und Praxis die Möglichkeit zu untersuchen, die gleiche Arbeit an verschiedenen Orten zu installieren). Neuhaus hat Arbeiten in der Stadt und in der Natur gemacht oder geplant, Arbeiten in

Galerien und Museen, in Verwaltungsgebäuden, im öffentlichen Raum und in privaten Wohnungen, Arbeiten in sehr grossen und in kleinen Räumen, auf Plätzen, Brücken, in Fussgängertunnels, in Treppenhäusern, Ausstellungsräumen, im Skulpturengarten des MoMA, bei einer nicht mehr benutzten Kirche, in einer Küche, unter Bäumen, an einem See... Der Ton gib ihm die Möglichkeit, einen Ort zu bilden im Unterschied zu und in Verbindung mit Orten der Landschaft und der Architektur, ohne an irgendwelche Vorentscheidungen über die Bedeutung dieser Orte für eine künstlerische Arbeit gebunden zu sein, Vorentscheidungen der Ideologie, der Geschichte, der Kunst.

Nicht jeder Ort ist für ein *Sound Work* geeignet. Geeignet sind Orte, welche die Aufmerksamkeit nicht bereits zwangsläufig und in eindeutiger Art und Weise fordern – wenn sie nicht in Ausstellungsräumen realisiert werden, bevorzugt Max Neuhaus für seine Arbeiten Passagen und Treppenhäuser, Lobbies, Stellen im öffentlichen Raum, die keine hoch spezifische Funktion haben, Parks. Da der Ton nur geringen Widerstand dagegen leistet, von der Tonquelle getrennt zu werden, da er anders als der Anblick keine gegenständliche Identifikation verlangt, sind unter Bedingung ihrer Alltäglichkeit, einer gewissen wahrnehmungsmässigen Vernachlässigung alle Orte für ein *Sound Work* geeignet, die eine akustische Erfahrung ermöglichen.

Die räumliche und klangliche Bestimmung des Tons ist anders bei jeder Arbeit, und wenn ich jetzt versuche, Figuren der räumlich-klanglichen Formung eines Ortes voneinander zu unterscheiden, bin ich letztlich nicht an einem Kataster der Formen interessiert, sondern daran, mich einer Grundlage zu versichern für die Erkennung der Spezifität jedes einzelnen Werkes. Töne sind entweder als dichte, zusammenhängende Texturen organisiert oder als Kontinuum voneinander getrennter Einheiten, die Max Neuhaus gelegentlich als Klicks bezeichnet hat. Auch die Kombination beider Strukturen ist möglich. Texturen können einen Raum ausfüllen oder sie können eine Folge von Räumen mit unterschiedlichen Tönen besetzen, die in ihrer räumlichen Wirkung miteinander zu vergleichen sind. Sie können aber auch in einem Raum oder einer Landschaft eine begrenzte Form bilden, z. B. eine horizontale, linienförmige Zone oder einen vertikalen Zylinder. Tonfelder können statisch sein, einheitlich [uniform] oder topographisch differenziert. Sie können aber auch dynamisch sein, sich unabhängig vom Hörer durch den Raum bewegen oder abhängig von seiner Bewegung hin zur vermeintlichen Tonquelle ihren Ort wechseln. Klick-Töne können Geschwindigkeit und Tonhöhe ändern. Offensichtlich beanspruchen die dynamischen Tonstrukturen Zeit und unterscheiden sie daher von einem zeitlos kontinuierlichen Ton wie dem in *Times Square*. Max Neuhaus besteht aber darauf, dass auch die Zeitlichkeit von Werken mit dynamischer Tonstruktur eine der Kontinuität ist: Es kommt zu keiner Entwicklung, die Skandierung der Zeit bleibt eingehüllt in einen unendlichen Verlauf des Gleichen. Die Bindung des Tons an den Ort ist nicht in Frage gestellt.

Eine Sonderstellung nehmen jene Arbeiten ein, deren Ort eine Passage ist, eine Brücke, ein Durchgang für Fussgänger oder ein Treppenhaus. Hier wird mit der Bewegung des Passanten von einem definierten Punkt zu einem anderen definierten Punkt gerechnet und die Passage mit einer kontinuierlich abgestuften Folge von Tönen besetzt, welche die gerichtete Ortsveränderung mit einer sich verschiebenden akustischen Wahrnehmung des Ortes verbindet. Anlässlich der Ausstellung *Promenades* im Genfer Parc Lullin hat Max Neuhaus eine Arbeit in einem Fussgängertunnel realisiert, der zwei Teile des Parks miteinander verbindet. Während man durch den Tunnel hindurchgeht, hört man den Ton zunehmend lauter und klarer, es entsteht der Eindruck, auf die Tonquelle zuzugehen. In dem Moment aber, wo man am Ende des Tunnels ins Freie tritt, ist der Ton schlagartig nicht mehr zu hören. Der Ortswechsel vom Tunnel in den Park wird verbunden mit dem

unerwarteten Fehlen des Tones, der zuvor in zunehmendem Masse die Aufmerksamkeit beansprucht und die Erwartung geweckt hatte, gleich dort anzukommen, wo der Ton herkommt. Anstelle der Tonquelle tritt der Park hervor als Ort, wo der Ton nicht ist.

Die Erfahrung einer momentanen Stille setzt Max Neuhaus ins Zentrum einer eigenen, bisher noch nicht sehr umfangreichen Gruppe von Werken, die er *Moment Works* nennt. Eine solche Arbeit wurde 1989 bei der Kunsthalle Bern realisiert und war bis 1993 in Betrieb. Der Ton dieser Arbeit wurde über je einen Lautsprecher an den vier Aussenseiten des Ausstellungsgebäudes in einem Umkreis von etwa 300 Metern ausgestrahlt, über einen verkehrsreichen Platz hin, einen waldigen Abhang, einen kleinen Park, einen Brückenkopf. Max Neuhaus beschreibt die Arbeit folgendermassen: "A sound texture is slowly introduced over a period of minutes so that it is not noticed directly; but subtly establishes a different or imaginary sense of place, acoustically. Once established, this place is removed, juxtaposing the imaginary with the real and exposing the real, in a new way, as a moment of quiet." ¹² Jeweils zur halben und zur ganzen Stunde wird den Geräuschen an den verschiedenen Stellen rings um die Kunsthalle herum ein Geräusch entzogen, das zuvor langsam eingeführt worden war. Wo die Arbeit im Genfer Parc Lullin der gerichteten Bewegung des Hörers bedarf, um zu hören, wie der Ton lauter wird und mit dem Effekt der Stille abbricht, ist es in den *Moment Works* der Ton selbst, der wiederkehrend anschwillt und endet. Der Ort des Tons kommt eigentlich erst im Moment der Subtraktion eines Tons zu Bewusstsein. Er manifestiert sich in dem Moment scheinbarer Stille, in die alle immer vorhandenen Geräusche gleich wieder einströmen, nun allerdings wahrgenommen wie gereinigt, gereinigt von der Einwirkung des zunächst nicht eigens wahrgenommenen, graduell eingeführten Tons. Neuhaus verweist auf ein alltägliches Beispiel für die Erfahrung, die er in einem *Moment Work* konstruiert: Wenn in einem Café die elektrische Kaffeemühle angestellt wird, achtet niemand weiter darauf, da ihr Geräusch an diesem Ort vollkommen erwartbar ist, obgleich das Geräusch laut ist und Gespräche erschwert. Man redet etwas lauter. Wenn die Maschine aber abgestellt wird, stellt sich die Empfindung einer grossen Stille ein, obgleich es immer noch laut ist. ¹³

Da es aber von der Eigenart des zusätzlichen Tons abhängt, was im Moment seiner Entfernung wahrgenommen wird, wie der Moment seiner Entfernung wahrgenommen wird, spricht Max Neuhaus davon, die Stille zu formen. "...I was building a sound for its afterimage. The sound I was building is not the thing I was building; I was building the thing that happens when the sound disappears." ¹⁴ In den 70er-Jahren schon hatte Max Neuhaus einen Wecker entwickelt, der den Schläfer durch das Abbrechen eines Tones wecken sollte. Gegenwärtig arbeitet Max Neuhaus an Möglichkeiten, einen Ton in die Umgebung einzuführen, der nicht eigens als solcher wahrgenommen wird: Meine Aufmerksamkeit richtet sich nicht wie in den *Place Works* auf den Ton des Werkes, sondern wird geweckt durch dessen plötzliche Abwesenheit. Auch stellt Neuhaus sich vor, den Moment der Stille nicht auf einen klar definierten Ort zu beschränken, sondern ihn wie Kirchenglocken überall in einem Quartier oder einer Stadt wahrnehmbar zu machen. Ihm geht es um die kollektive Erfahrung von Personen an verschiedenen Stellen eines Gemeinwesens, die alle dem gleichen Moment von Stille begegnen. Da der Moment der Stille sich wiederholt, im Fall des *Moment Work* bei der Kunsthalle Bern alle halbe Stunde, wird ein Einwohner ihr begegnen, während er oder sie sich an verschiedenen Orten befinden. Je nach dem, wo ich mich gerade aufhalte, wird aus dem Moment der Stille das Geräusch der vorbeifahrenden Strassenbahn, des Brunnens auf dem Platz, des Rauschens der Blätter, der Rufe von Kindern hervortreten, mit einer Klarheit, die ich sonst nicht kenne, und eine plötzliche Wahrnehmung des jeweiligen Ortes auslösen, an dem ich mich gerade befinde.

Material der *Sound Works* ist der dem zeitlichen Verlauf entthobene Ton: der Ton, der als andauerndes Kontinuum anwesend ist und der Ton, der in der Stille für einen Moment abwesend [absent] ist. Bei der Wahrnehmung eines *Place Works* bin ich eingetaucht in das zeitlose Kontinuum des Tons und nehme mich selber und was um mich herum ist in seinem zeitlichen Verlauf wahr. Bei der Wahrnehmung eines *Moment Works* falle ich für einen Augenblick aus dem zeitlichen Verlauf der Geräusche heraus und werde des jeweiligen Ortes inne, an dem Stille herrscht.

Zur komplementären Beziehung von *Place und Moment Works* schreibt Neuhaus folgendes: "The thing that makes moment pieces different from place pieces is that the moment pieces are in all places; while the place pieces are only in one place, but are continuums that are always there. The moment pieces don't construct places, but they cause this realization of place to happen when they disappear; in the same way that the place pieces do not construct time, but they allow your own realization of time to happen within their static nature. Each one generates in the perceiver the opposite of what it is: the moment pieces generate an instant of being in one's own place; place pieces generate a period of being in one's own time. They are two opposites; each one is what the other is not."¹⁵

Wenn die umgekehrte Symmetrie, die Neuhaus sprachlich konstruiert, vielleicht zu formal ist, um dem Phänomen der Werke im einzelnen gerecht zu werden, unterstreicht sein Text doch die Verlagerungen der Wahrnehmung, die seine Arbeiten initiieren. Die unmittelbare Erfahrung von kontinuierlicher Präsenz und momentaner Absenz des Tones in einer raum-zeitlichen Umgebung ist immer auch Erfahrung dessen, was das jeweilige *Sound Work* nicht ist.

Eingangs hatte ich mir die Frage gestellt, welches die Besonderheit einer künstlerischen Vorgehensweise sein könnte, die einen Ton mit Architektur oder Landschaft in Verbindung bringt, um die räumliche Wahrnehmung zu organisieren. Das Werk von Max Neuhaus partizipiert an der modernen Idee des autonomen Kunstwerks. Die Entscheidung für einen bestimmten Ton, der Erfahrungsmöglichkeiten orientiert, ist eine künstlerische Entscheidung, die mehr mit der ästhetischen Intuition eines Individuums zu tun hat als mit rationaler Analyse, so sehr sie auch gebunden ist an die Vorgaben einer Umgebung. Sie beruht auf der Lösung des Tones aus dem Komplex der umgebenden Wirklichkeit, einer Abstraktion, welche die ästhetische Erfahrung privilegiert.

Jedes *Sound Work* von Max Neuhaus beinhaltet eine Stellungnahme zugunsten der Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung. Sein Gebrauch des Tons bestimmt eine Operation im erweiterten Feld der Skulptur, die nicht an ein sichtbares oder greifbares Objekt gebunden ist. So sichert er den Anspruch eines *Sound Work* auf das Primat authentischer Raumerfahrung – ohne diese jedoch demjenigen oder derjenigen aufzuzwingen, die auf eine Arbeit von Max Neuhaus stossen: Jederzeit bleibt es ihm oder ihr überlassen, sich auf die Arbeit einzulassen oder nicht. Noch wichtiger aber ist, dass das *Sound Work* die unmittelbare Raumerfahrung verschiebt hin auf eine Erfahrung des Wechsels der Orte (in einem *Moment Work*) und des Vorübergehens von Ereignissen (in einem *Place Work*). Die Wahrnehmung von Präsenz, die mit der Erfahrung eines *Sound Work* verbunden ist, ist die Wahrnehmung fluktuierender Präsenz. Für so etwas bedarf es eines Materials, das so physisch und so ungreifbar ist wie der Ton.

- ¹ Benjamin H. D. Buchloh : Vandalismus von oben. Richard Serras *Tilted Arc* in New York, in: Walter Grasskamp (Hrsg.), *Unerwünschte Monumente*, München 1989
- ² Zit. a.a.O., S. 115
- ³ *ibid.*
- ⁴ Max Neuhaus, *Place. Sound Works Volume III*, Ostfildern 1994, S. 5
- ⁵ Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: *October* 8, 1979, S. 31 ff.
- ⁶ a. a. O., S. 42 f.
- ⁷ Max Neuhaus, *Place*, a. a. O., S. 20
- ⁸ "Traditionally composers have placed the elements of a composition in time. One idea which I am interested in is locating them, instead, in space, and letting the listener place them in his own time." Max Neuhaus, *Program Notes*, in: Max Neuhaus, *Inscription, Sound Works Volume I*, Ostfildern 1994, S. 34
- ⁹ Max Neuhaus: *Notes on Place and Moment*, in: Max Neuhaus, *Inscription. Sound Works Volume I*, Ostfildern 1994, S. 97
- ¹⁰ Denys Zacharopoulos: *Max Neuhaus: A Place within a Place*, in: a. a. O., S. 102
- ¹¹ *Place Works* der Jahre 1968-1993 sind in der Publikation *Max Neuhaus, Place*, a. a. O., zusammengefasst.
- ¹² Max Neuhaus, *Time Piece Series*, in: Max Neuhaus, *Two Sound Works 1989*, Kunsthalle Bern, Kölnischer Kunstverein, 1989, S. 8
- ¹³ Max Neuhaus, *Notes on Place and Moment*, a. a. O. S. 99
- ¹⁴ a. a. O., S. 100
- ¹⁵ a. a. O., S. 101