Max Neuhaus : unsichtbare Skulptur - geformter Klang = invisible sculpture - molded sound

Autor(en): **Von Drathen, Doris / Hulse, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 35: **Collaboration Gerhard Richter**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679868

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DORIS VON DRATHEN

MAX NEUHAUS

Unsichtbare Skulptur

—

geformter Klang

Das Unerhörte und das Unsagbare sind eins. Ob der «absolute Klang» ohne Anfang und ohne Ende den Kosmos umspannt, wie im vedischen Wissen; ob der «Logos» als Prinzip das Universum trägt, wie bei Heraklit; ob das «Wort» Jahwes das Licht erschafft, wie im Alten Testament – übereinstimmend ist am Anfang der Klang; er hat urschöpferische Energie und bleibt für den Menschen unerhört und unsagbar zugleich.

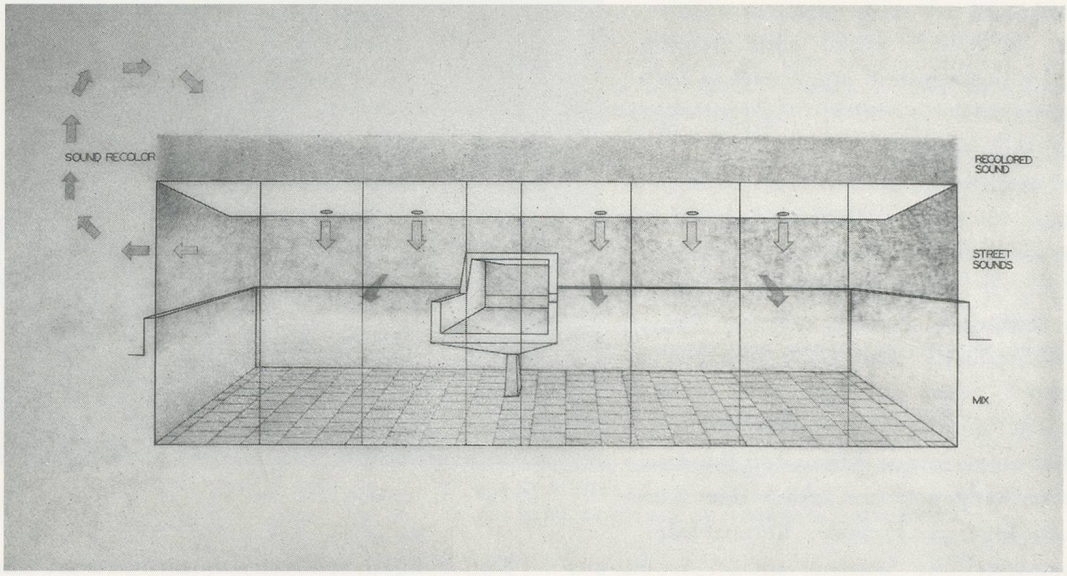
Den alten Texten zum Geheimnis der Schöpfung scheint das Verhalten der modernen Zivilisation diametral entgegengesetzt; als hätte die visuelle Ausrichtung von Städten, Behausungen und Gärten das Ohr an den Rand des Bewusstseins gedrängt. Verloren ist die hohe Kultur griechisch-römischer Amphitheater, jener dem Ohr sonderbar verwandten Gebilde, die heute wie akustische Wunder bestaunt werden, oder die Kunst mittelalterlicher Kirchenräume, die wie selbstverständlich – auch – nach den Regeln der idealen Resonanz gebaut wurden.

So sehr ist unser Gehörbewusstsein degeneriert, dass ein Künstler wie der Amerikaner Max Neuhaus, der sich dem Klang und seinen Räumen verschrieben hat, von einem «offenen Terrain», von «Neuland» spricht, wenn er seine Untersuchungen jenseits von Musik und Sprache beschreibt.

Auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Solopercussionist, nach den Erfahrungen der 60er Jahre mit Boulez, Stockhausen und Cage, den Experimenten von Alltagsgeräuschen in der Konzerthalle,

DORIS VON DRATHEN ist Kunstpublizistin, arbeitet als ständige Autorin für die Zeitschrift *Kunstforum* und bereitet eine Monographien-Reihe zum Thema «Avant-Garde der Stille» vor.

MAX NEUHAUS, TIME PIECE (ARCHETYPE), 1983,
ink and colored pencil on velum, 32¼ x 59½" / Tinte und Farbstift auf Pergamentpapier, 82 x 151 cm.
(PHOTO: FRANÇOIS POIVRET)



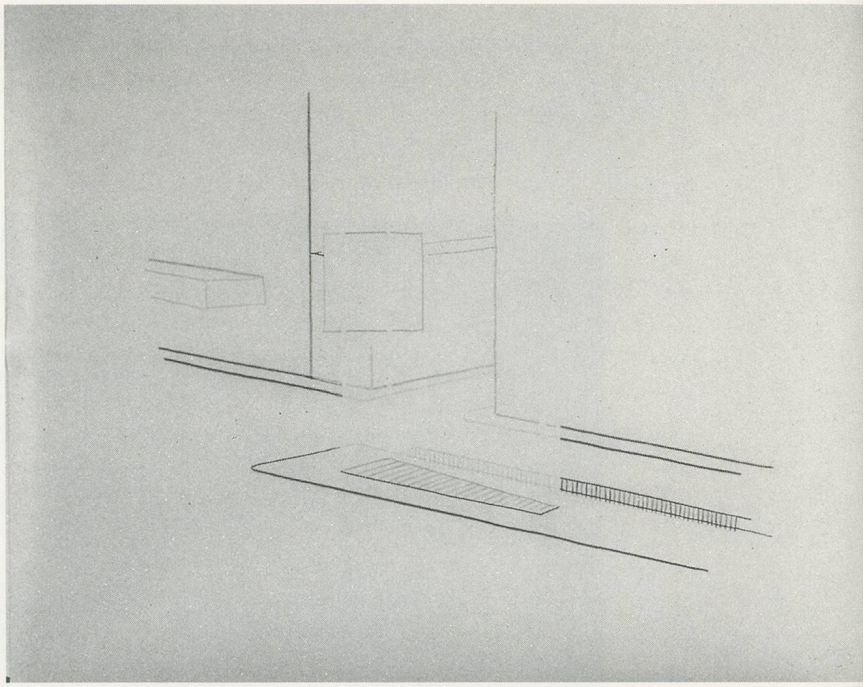
brannte es Max Neuhaus, der 1954, mit vierzehn Jahren, angefangen hatte, als Drummer aufzutreten, seine eigenen Ideen umzusetzen. Anstatt Alltagsgeräusche im ästhetischen Kontext zu erleben, wollte er umgekehrt das Publikum lieber direkt durch die Klangräume seiner unmittelbaren Umgebung führen. Als wollte er seine «Zuhörer» darauf besinnen, selbst «Resonanzkästen»[1] zu sein, begleitet er sie unter dem Motto LISTEN (1966) durch besonders geräuschintensive, klangspezifische Gegenden von Manhattan.

Beinahe zehn Jahre später entsteht auf dem Times Square der erste permanente Klangraum. Eine Art Virtuosenstück. Mitten auf dem lautesten Platz von New York spannt Neuhaus einen unsichtbaren Raum aus Klangwänden auf, kaum wahrnehmbar zunächst, weil der Klang wie ein getarnter «Eindringling» sich in den sonoren Umraum einschleicht, dem verwandt, erst allmählich seine eigene Fremdheit entlarvt. Wer aber den Ton findet, erlebt ihn wie eine Klangschwelle, begibt sich in einen fest umgrenzten Raum, der ständig, Tag und Nacht, über Jahre ununterbrochen klingt; nicht als Ereignis, sondern als ein Daseiendes. Eine unsichtbare Skulptur. Geformter Klang, präzise in Schranken gesetzt; zum erstenmal bot die Technik solche Möglichkeiten, zum erstenmal hatte jemand die Idee, diese Medien künstlerisch und kunstfertig zu nutzen. Der Ton würde einen Platz von schwachem Geräuschpegel völlig überdröhnen; auf dem Times Square ist er auf der Grenze zur Wahrnehmbarkeit. Er nimmt einerseits Geräusche von Auto- und Fluglärm auf, andererseits mischen sich friedvolle Klänge wie ein Schwall von Glocken und Orgeln. Am

stärksten ist der Toneindruck in der Erinnerung, beim Verlassen des Klangraumes, wenn er plötzlich fehlt.

Obwohl durch den Klang ein Ort markiert wird, steht nicht das Erlebnis des Ortes im Vordergrund. Als würde der fremde Klang so etwas aufspannen wie eine «geraume Zeit», erlebt der «Besucher» einen andersartigen Zeitraum, der ihn aus dem umgebenden Zeitkontinuum heraushebt und ihn auf sein eigenes Zeitkontinuum wirft.

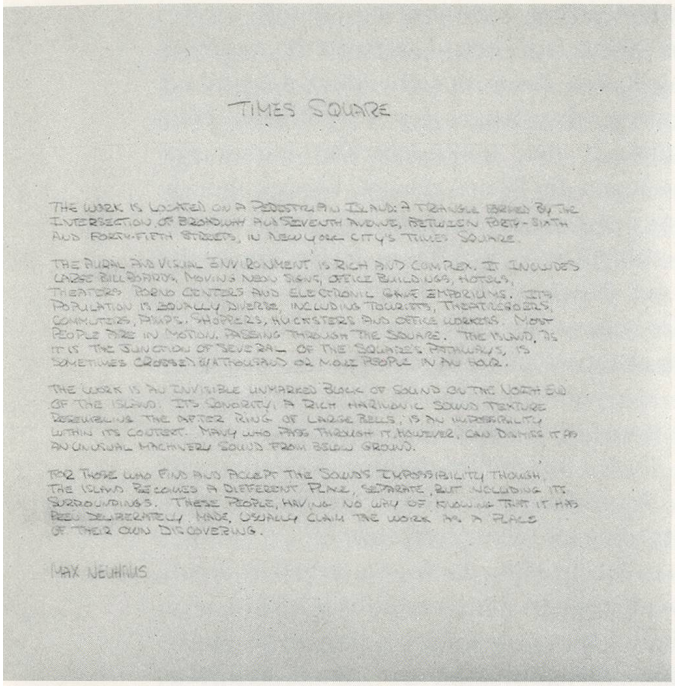
Bei aller Virtuosität, etwa in einem offenen Treppenhaus, wie dem im Museum von Chicago (1979), einen Ton zu installieren, der auf dem Weg durch den gesamten Treppenaufgang sich verändert, in dem offenen Raum also unterschiedliche Klangqualitäten hat – eine Technik, die Toningenieure ratlos machen würde und die nicht messbar ist –, ist es das Phänomen eines Klang-Zeit-Raumes, der sich in einem gegebenen Innen- oder Aussenraum als Eigenes, Fremdes herausbildet, das die künstlerische Qualität dieser Arbeit ausmacht. Der an Zauberei grenzende Umgang mit Klangkompositionen und Klangreflektionen ist nur Vehikel für dieses Ziel, einen neuen, aus künstlerisch intuitiver Imagination entstehenden Raum zu schaffen.



Tatsächlich kalkuliert Neuhaus seine Räume nicht, er traut seinen Ohren, probiert an Ort und Stelle, bis der Klang «stimmt», bis der Raum «stimmt». Zeichnungen können manchmal helfen, den gegebenen Ort genauer zu erkunden oder Klangreflektionen auszuloten. Niemals aber wird die Klanginstallation nach diesen Zeichnungen realisiert. Das Einrichten des Klangraumes ist ein rein intuitives Experimentieren. Als Reflektionsmedium haben Zeichnungen und Texte grosse Bedeutung, bilden ein eigenes Element im Werk von Neuhaus. Die Zeichnungen werden mit Bunt- und Bleistift ausgeführt. Bleistift zeigt den Ort, Buntstift den Klang. In allereinfachstem Gestus werden verschiedene Klangqualitäten gegeben, die wie neue Wände neben den bestehenden erscheinen oder wie Energieströme den Raum durchkreuzen. Tatsächlich haben die Zeichnungen nichts von musikalischen Notierungen, sondern erinnern eher an das tastende Bezeichnen von elektrischen Strömen, Nervenenergien oder Gehirnimpulsen. Neuhaus unterscheidet zwischen den «Working-Learning-Drawings», den «How-I-did-it-drawings», den Proposals und den Diptychen, die aus Text und Zeichnung bestehen. Die Diptychen sind für Neuhaus eine wichtige Distanznahme, ein globales Erfassen der Arbeit und für den «Betrachter» eine komplexe Annäherung, denn was der Text nicht sagen kann, ergänzen die Zeichnungen und umgekehrt.

Die Diptychen aus Text und Zeichnung fungieren manchmal als eine Art Vorwort. Sie vermeiden im Vorfeld grobe Missverständnisse, bereiten in zurückhaltend beschreibender Sprache den Besucher vor – wie auf der *documenta* 92 für die Arbeit «Three to One» etwa, wo der Text im vornhinein auf drei verschiedene Klangfarben aufmerksam macht, die im Treppenhaus des Kassler AOK-Gebäudes zu hören sind –, rühren aber selbstverständlich nicht an das Wesentliche, das Unerklärliche und das Unmessbare der Arbeit: das Geheimnis eines relativen Raumes.

In die Eingangshalle dringen noch Aussengeräusche und vermischen sich mit der Erinnerung an



TIMES SQUARE

THE WORK IS LOCATED ON A PEDESTRIAN ISLAND: A TRIANGLE FORMED BY THE INTERSECTION OF BROADWAY AND FORTY-FIFTH STREETS, IN NEW YORK CITY'S TIMES SQUARE.

THE AURAL AND VISUAL ENVIRONMENT IS RICH AND COMPLEX. IT INCLUDES LARGE BILLBOARDS, MOVING NEON SIGNS, OFFICE BUILDINGS, HOTELS, THEATERS, PORNO CENTERS, AND ELECTRONIC GAME EMPORIUMS. ITS POPULATION IS EQUALLY DIVERSE, INCLUDING TOURISTS, THEATERGOERS, COMMUTERS, PIMPS, SHOPPERS, HUCKSTERS, AND OFFICE WORKERS. MOST PEOPLE ARE IN MOTION, PASSING THROUGH THE SQUARE. THE ISLAND, AS IT IS THE JUNCTION OF SEVERAL OF THE SQUARE'S PATHWAYS, IS SOMETIMES CROSSED BY A THOUSAND OR MORE PEOPLE IN AN HOUR.

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 ITS CONTEXT. MANY WHO PASS THROUGH IT, HOWEVER, CAN DISMISS IT AS AN UNUSUAL MACHINERY SOUND FROM BELOW GROUND.

FOR THOSE WHO FIND 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.

MAX NEUHAUS

MAX NEUHAUS, TIMES SQUARE, 1992,
colored pencil on velum, 29⅛ x 38⅛" and 29⅛ x 31½" /
Farbstift auf Pergamentpapier, 74 x 97 cm und 74 x 80 cm.

TIMES SQUARE

DIE ARBEIT BEFINDET SICH AUF EINER FUSSGÄNGER-INSEL: AUF DEM DREIECK, DAS DURCH DIE KREUZUNG VON BROADWAY UND SIEBTER AVENUE ENTSTEHT, ZWISCHEN DER SECHSUNDVIERZIGSTEN UND DER FÜNFUNDVIERZIGSTEN STRASSE AM TIMES SQUARE IN NEW YORK CITY.

DIE AKUSTISCHE UND OPTISCHE UMGEBUNG IST REICH UND KOMPLEX. MAN SIEHT GROSSE PLAKATE, BEWEGTE NEON-REKLAMEN, GESCHÄFTSBAUTEN, HOTELS, THEATER, PORNO-ZENTREN UND SPIEL-SALONS. DIE PASSANTEN SIND GENAUSO VERSCHIEDEN: TOURISTEN, THEATERBESUCHER, OBDACHLOSE, ZUHÄLTER, WERBER, EINKÄUFER, BÜROANGESTELLTE. DIE MEISTEN LEUTE BEWEGEN SICH, GEHEN ÜBER DEN PLATZ. WEIL SICH DORT VERSCHIEDENE WEGE TREFFEN, WIRD DIE INSEL MANCHMAL VON TAUSEND ODER NOCH MEHR LEUTEN IN DER STUNDE ÜBERQUERT.

DIE ARBEIT IST EIN UNSICHTBARER UND UNBEZEICHNETER TON-BLOCK AM NÖRDLICHEN ENDE DER INSEL. SEIN KLANG, EINE REICHE HARMONISCHE TON-TEXTUR, DIE AN DAS NACHKLINGEN VON GROSSEN GLOCKEN ERINNERT, IST IN DIESEM KONTEXTUELLEN RAHMEN EINE UNMÖGLICHKEIT. VIELE, DIE IHN DURCHSCHREITEN, MÖGEN IHN ALS EIN UNGEWÖHNLICHES UNTERIRDISCHES MASCHINENGERÄUSCH ABTUN.

FÜR DIEJENIGEN HINGEGEN, DIE DEN KLANG FINDEN UND SEINE UNMÖGLICHKEIT AKZEPTIEREN, WIRD DIE INSEL ZU EINEM ANDEREN ORT, ABGESCHIEDEN, ABER DENNOCH DIE UMGEBUNG EINSCHLIESSEND.

MAX NEUHAUS

draussen, die der Besucher im inneren Ohr mitbringt. Der fremde Ton ist schon da, aber für die meisten noch nicht wahrnehmbar, wie getarnt in den bekannten Klängen tritt er auf, schält sich aber dann beim Zugehen auf die Treppensäule, die alle drei Stockwerke verbindet, immer deutlicher heraus, wird zur Gewissheit – ein ruhiger, voller, orgelnd schwingender Ton, der die Plattform des ersten Stocks präzis abzutasten, «auszuleuchten» scheint. Beim weiteren Hinaufgehen entsteht für manche der Eindruck, der Ton werde tiefer – in Neuhaus' Sprache allerdings wird er offener, bei gleicher Komplexität. Auf der zweiten Plattform füllt der Ton den Raum bis zum Rand, lässt ihn grösser wirken als den unteren; bei der dritten Treppe ist das Ohr so geübt, dass es eine tatsächliche Tonschwelle ausmacht. Der oberste Raum schliesslich scheint sich unter der Zusammenführung der beiden vorherigen Töne auszudehnen, ganz zum offenen Landschaftsraum zu werden.

Es ist also ein Vorurteil, zu meinen, dieses Werk wäre unsichtbar; die Klanginstallationen schaffen ein neues Raumerleben, das sich auch visuell mitteilt. Der Eindruck von fremdem Klang und fremder Zeit schlägt sich in einer visuellen Veränderung des Raumes oder gar in der Wahrnehmung eines neuen Raumes nieder. Der gegebene, umgebende Raum, ob gebaut oder natürlich, der gewohnheitsgemäss perspektivisch dargestellt wird, ist keine Norm, sondern ein fliessendes Phänomen. Kaum jemand hat das anschaulicher formuliert als Max Raphael, wenn er schreibt: «Der Raum ist eine allgemeine Kategorie, und alles, was zur Erscheinung drängt, kann nur dann Erscheinung werden, wenn es auch räumlich wird. Es genügt darum noch nicht zu sagen, der Raum sei die Form der äusseren Anschauung, weil der Raum mehr ist als nur Form, jedenfalls nicht nur eine abstrakte Form, die gänzlich unabhängig ist von ihrem Inhalt; weil Dinge zur Erscheinung drängen, die keine Umweltwirklichkeit haben, also auch nicht durch den Umweltraum dargestellt werden können; weil Raum und Zeit zwar verschieden, aber nicht zu trennen sind.»[2] Und quer durch die Kunstgeschichte unterscheidet Raphael den Raum der Traumwelt, den Raum des Unbewussten bei Hals, Velázquez, den Raum des Übergangs vom Diesseits zum Jenseits bei Tintoretto oder Hugo van der Goes, den Raum des absoluten Seins auf den Glasfenstern gotischer Kathedralen, den Raum des unendlich Leeren bei den Ägyptern, den Raum der unendlichen Fülle oder Erfüllung, den innerseelischen Stimmungsraum, den Raum der Kontemplation bei den Indern, den Raum der Energieladungen zwischen Diesseits und Jenseits bei Greco, den Raum der Auflösung des Diesseits bei Bosch; und er führt die Liste weiter, Räume des Lebens, des Todes, des formalen Bewusstseins, des chaotischen Unbewussten, des statischen Daseins, der Metamorphose, der Transparenz. Raphaels Konklusion heisst, dass «alles, was sich den äusseren Sinnen zur Wahrnehmung darstellen will, diejenige Raum-(und Zeit-)gestalt annehmen muss, die seinem eigenen Inhalt entspricht».[3]

Neuhaus hat in einer Serie von Arbeiten identische Räume in ihren Umrissen, ihren Lichtwerten, ihren Stimmungen verschieden «dargestellt» durch verschiedene Klanginstallationen; etwa in den Hamburger Deichtorhallen zur Ausstellung von Harald Szeemann die TWO IDENTICAL ROOMS (1989), deren überraschende Virtuosität nicht nur im verschiedenartigen Erleben der Räume bestand, sondern auch darin, dass der Klang nicht aus der breiten Eingangsöffnung herausdrang. Eine der beeindruckendsten Raumverschiebungen hat Neuhaus wohl in der Kölner Galerie Karsten Grewe realisiert: In einem winzigen Küchenraum, der an einen grossen Raum anschliesst, sind fast unmerklich akustische Signale gesetzt, die eigentlich zu ausladenden Hallen und Gewölben gehören. Das Auge sieht also ein kleines Kabinett, das Ohr aber erfährt Hall, Echo: grosser Raum. Das Auge gewinnt. Aber nicht lange. Tritt der Besucher in den Ausstellungsraum, dessen normales Geräuschambiente unverändert geblieben ist, erscheint der auf einmal geschrumpft – das Ohr hat neue Relationen hergestellt, das Auge hat verloren.

Etwas darstellen eben gerade dadurch, dass der «Eindringling» das Feld verlässt – die Aufmerksamkeit schärfen durch das Wegnehmen eines Klangs, das ist das Thema der MOMENT-PIECES, die den PLACES entgegengesetzt sind. Jeder kennt das Phänomen – in einem Café rasselt unbemerkt eine elektrische Kaffeemühle. Der Lärm geht im allgemeinen

Café-Geräuschpegel unter. Plötzlich wird die Maschine abgestellt – wie eine hereinbrechende Stille wird das Verstummen des Geräuschs empfunden, das Café wirkt grösser, das Gegenüber sympathischer.

In den frühen 70er Jahren probt Neuhaus mit ein paar Freunden den stillen Wecker. In den Schlaf mischt sich unmerklich ein Summton, durch sein plötzliches Abbrechen wacht der Schlafende auf.

Die Kunsthalle Bern liegt an einem der belebtesten Plätze der kleinen Stadt; Strassenbahn- und Autolärm sind tägliche Umgebung und Basis für den fremden Ton, den Neuhaus installiert. TIME-PIECE, Kunsthalle Bern (1989), heisst die Arbeit. Einige Minuten vor jeder vollen und jeder halben Stunde schleicht sich der Ton ein und bricht dann um Punkt voll und Punkt halb jäh ab. Die Arbeit funktioniert also wie eine Uhr, die durch Stille Zeit markiert. Verwunderlicher aber ist der Umgang mit einem «Etwas», das nur dazu da ist, seine eigene Wegnahme zu realisieren: Das, was zählt, ist der Nachklang. Den meisten Passanten und Museumsbesuchern ergeht es ähnlich – der eigentliche Ton entsteht in der Erinnerung. Wenn der Ton abbricht, wird das Gehör sich bewusst, etwas wahrgenommen zu haben, das dann plötzlich fehlt, und hängt dem Klang nach. Im Vergleich zu allen anderen Klanginstallationen, die eben gerade aus Materie, nämlich Klangmaterie, aus Klangtextur bestehen, sind die MOMENT-PIECES tatsächlich immateriell, denn der Nachklang, der hier vorbereitet wird, ist unmittelbar im inneren Ohr des Besuchers installiert. Im Nachklang aber erscheint der Ort plötzlich verändert, das, was dem Ohr fehlt, fängt auch das Auge zu suchen an und entdeckt den Platz neu. Auf sonderbare Weise vertauschen PLACES ihre Rollen mit den MOMENT-PIECES. Während die PLACES den Besucher viel mehr auf seine Zeit werfen und den Ort beinahe vergessen lassen, schärfen die MOMENT- oder TIME-PIECES die Aufmerksamkeit für den Ort, lassen den Besucher sich selbst an einem gegebenen Ort erleben.

Der Verzicht auf «etwas», das nur geschaffen wird als Vorbereitung eben für den Verzicht, lässt möglicherweise an das Phänomen negativer Skulpturen denken, als wäre die Relativität des Nullpunkts verschoben, wie das 1977, auf der *documenta,* Walter de Maria mit seinem *Vertikalen Erdkilometer* vorgeführt hatte. Auf die Frage, ob Neuhaus sich einer Philosophie des – im übertragenen Sinn – Bilderverzichts bewusst sei, antwortet er aber lakonisch: «I'm just working with something and nothing.»[4] Adornos Formulierungen wie «Das Nichtseiende in den Kunstwerken ist eine Konstellation von Seiendem.»[5] oder solche Spitzfindigkeiten wie Cages Überlegungen zum «nichts dazwischen», das «weder Sein noch Nichts ist»[6], sind für Neuhaus fremd.

Neben Cages östlich beeinflusster Auffassung von absichtsloser, erfüllter Stille ist die Ruhe und Kontemplation in Neuhaus' Arbeiten beinahe pragmatisch. Durchaus nicht absichtslos schleust er Besucher und Passanten in seine Klang-Zeit-Räume, arbeitet raffiniert an dieser «entrance», um so stark wie möglich die Arbeit zu einer subjektiven Entdeckung eines jeden einzelnen zu machen, und rechnet damit, dass das Ohr dem unmittelbaren Bewusstsein näher ist als das Auge. Die Ruhe und die geistige Energie, die in seinen Arbeiten offenbar werden, haben weder Pathos noch Mystik, sondern Reinheit. Inseln in allgemeiner Barbarisierung und Banalisierung. Neuhaus selbst bezeichnet seine Arbeiten als «Katalysatoren»; tatsächlich können sie die Ohren öffnen für ein anderes Bewusstseinsregister; für eine Wahrnehmung von kleinen Veränderungen, von winzigen Unterschieden, von unmessbaren Verschiebungen. Es ist das Register einer Kontemplation im Zustand allerhöchster Wachsamkeit. Und in diesem Sinn setzen die Klangräume einen Katalyseprozess in Gang; im Sinn einer Katharsis, die nicht mehr nur im klassischen Verständnis zur Verfeinerung des Menschen nötig ist, sondern schon längst zur Überlebensfrage geworden ist.

1) Michel Serres, *Les cinq sens,* Paris, 1985, S. 146, «(...) mon corps entier, boîte à musique ou à langage, caisse de résonance, airain retentissant (...)».
2) Max Raphael, *Raumgestaltungen,* Frankfurt, 1989, S. 62.
3) ebd., S. 62 und 63.
4) Max Neuhaus in einem unveröffentlichten Interview mit der Autorin, Juli 1992.
5) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* Frankfurt, 1973, S. 204.
6) John Cage, in Thomas Dreher, *«Après John Cage»: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre – von Fluxus-Events zu interaktiven Multi-Monitor-Installationen,* Katalog, München, 1991, S. 61.

DORIS VON DRATHEN

MAX NEUHAUS

Invisible sculpture

—

molded sound

The unheard-of and the unutterable are one and the same. Whether the "absolute sound" without beginning or end embraces the entire cosmos, as Vedic science holds; or the principle of the "logos" is the foundation of the universe, as Heraclitus declared; or Yahweh's "Word" creates light, as in the Old Testament—all are agreed that in the beginning there comes sound. Sound possesses primal creative energy. For human kind, it remains at once unheard and unutterable.

The modality of behavior which characterizes modern civilization seems diametrically opposed to ancient writings concerning the mystery of creation. It is as if the visual emphasis of cities, housing, and gardens had displaced the ear to the perimeter of consciousness. We have lost the exalted cultural sense expressed in the Greek or Roman amphitheaters—those constructions so reminiscent of the ear which nowadays we marvel at for their miraculous acoustics—or in the art of medieval churches, which were built (as if such a procedure were only natural) in obedience to many kinds of rules, including those of ideal resonance. Our sense of hearing has degenerated to such an extent that an artist such as Max Neuhaus, who has devoted his efforts to sound and its spatial values, speaks of "open terrain" and "new territory" when describing his explorations beyond music and language. Max Neuhaus began performing in public as a drummer in 1954 at the age of fourteen. By the time his career as a solo percussionist was at its peak, following his work with Boulez, Stockhausen, and Cage in the '60s and all the concert hall experiments with everyday sounds, he was itching to put his own ideas into practice. Rather than have

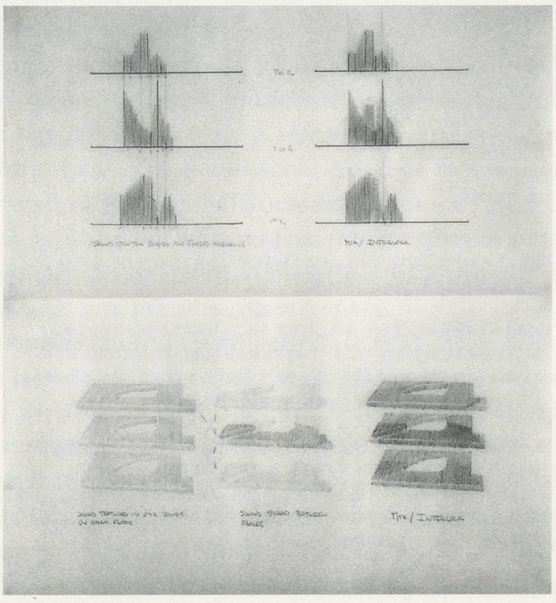
DORIS VON DRATHEN is an art critic working for *Kunstforum*. She is currently compiling a series of monographs on the "avant-garde of silence."

everyday sounds experienced in aesthetic contexts, on the contrary he wanted to guide the audience through the aural spaces of their immediate surroundings. As if determined to bring home to his "listeners" their own faculty as "resonance chambers,"[1] he accompanied them—for an event entitled LISTEN (1966)—through areas of Manhattan which were particularly rich in sound and had distinctive aural characteristics.

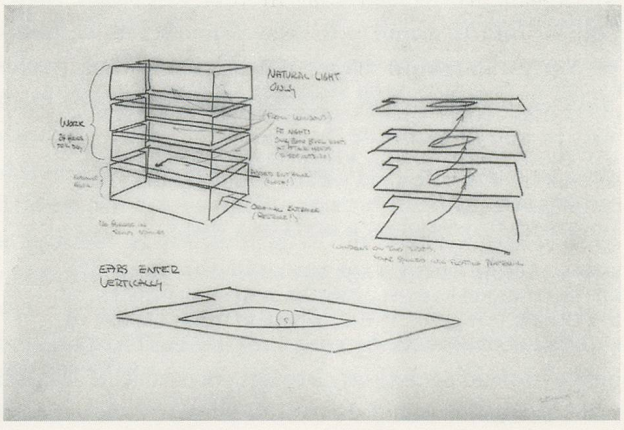
Nearly ten years later, at Times Square, he created the first permanent acoustic space. A virtuoso work, of a kind. In the middle of the noisiest square in New York, Neuhaus put up an invisible space marked off by acoustic walls. Initially it is imperceptible because the sound enters its acoustic environment stealthily, an intruder in disguise, and is in any case cognate with that environment, so that only gradually does it reveal its own alien character. But those who locate that sound experience it as an acoustic threshold crossing into a clearly defined space which continually sounds across the years, day and night, without interruption. It is not something that happens. It is something that is. It exists. An invisible sculpture. Molded sound, precisely formed within defined limits. It was the first time that technology had made such an option possible, and the first time anyone had had the idea of using these media to such artistic and skillful effect. In a square where the noise level was low, the sound would drown out everything else; in Times Square it is barely perceptible. On the one hand it uses automobile and aircraft noises, and on the other it mixes in peaceful sounds such as tolling bells and organ music. The aural impression impacts most powerfully on the memory when you leave the acoustic space and it is suddenly absent.

Of course, Neuhaus is a formidable virtuoso: for example, in a sound installation in an open stairwell such as that in the Chicago Museum (1979), the sound altered in open space as you changed your position, acquiring different acoustic qualities—a technique that would baffle sound technicians and which cannot be measured. But the artistic quality of this work resides in the phenomenon of a sound-and-time space defining itself as something distinct and alien within a given interior or exterior space. The use of sound compositions and acoustic reflections, verging on the magical, is solely a means to the end of establishing a new space created by the artistic, intuitive imagination.

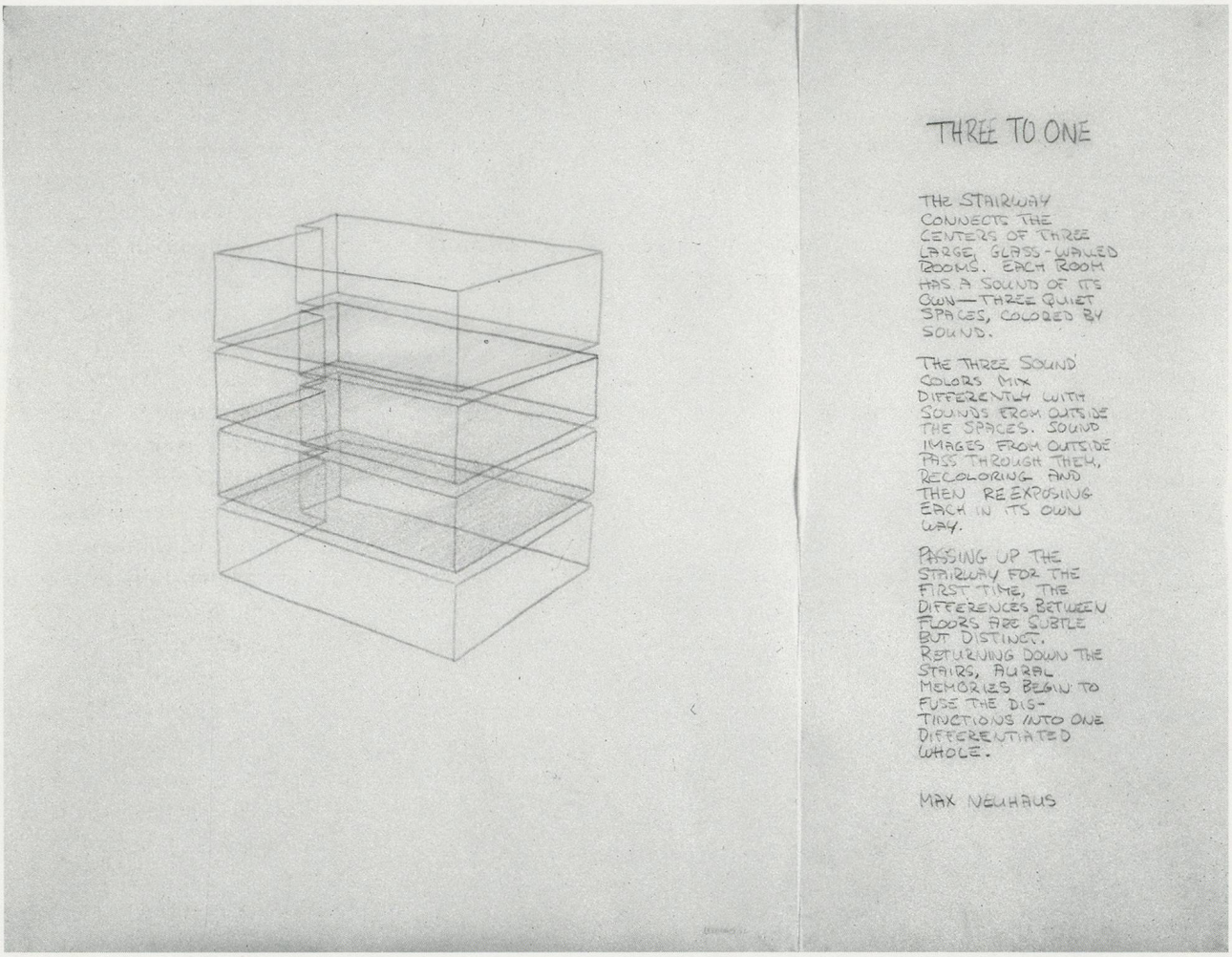
Right / rechts:
MAX NEUHAUS, THREE TO ONE, DRAWING 4, SPATIAL INTERLOCK AND DRAWING 5, HARMONIC INTERLOCK, 1992, colored pencil on velum, 17½ x 33" each / Farbstift auf Pergamentpapier, je 44 x 84 cm.



MAX NEUHAUS, THREE TO ONE, DRAWING 1, SPACES, 1992, colored pencil on velum, 16⅛ x 25⅛" / Farbstift auf Pergamentpapier, 41 x 64 cm.
(PHOTOS: FRANÇOIS POIVRET)



MAX NEUHAUS, THREE TO ONE, 1992, colored pencil on velum, 35½ x 29½" and 35½ x 15¾" /
Farbstift auf Pergamentpapier, 90 x 75 cm und 90 x 40 cm. (PHOTO: FRANÇOIS POIVRET)



THREE TO ONE

THE STAIRWAY CONNECTS THE CENTERS OF THREE LARGE GLASSWALLED ROOMS. EACH ROOM HAS A SOUND OF ITS OWN—THREE QUIET SPACES COLORED BY SOUND.

THE THREE SOUND COLORS MIX DIFFERENTLY WITH SOUNDS FROM OUTSIDE THE SPACES. SOUND IMAGES FROM OUTSIDE PASS THROUGH THEM, RECOLORING AND THEN REEXPOSING EACH IN ITS OWN WAY.

PASSING UP THE STAIRWAY FOR THE FIRST TIME, THE DIFFERENCES BETWEEN FLOORS ARE SUBTLE BUT DISTINCT. RETURNING DOWN THE STAIRS, AURAL MEMORIES BEGIN TO FUSE THE DISTINCTIONS INTO ONE DIFFERENTIATED WHOLE.

MAX NEUHAUS

DREI BIS EINS

EIN TREPPENHAUS WINDET SICH DURCH DIE MITTE VON DREI RÄUMEN MIT GLASWÄNDEN – DREI RUHIGE RÄUME, DIE MIT KLANG GEFÄRBT SIND.

DIE DREI KLANGFARBEN MISCHEN SICH UNTERSCHIEDLICH MIT DEN GERÄUSCHEN DES AUSSENRAUMES. KLANGBILDER VON AUSSEN DURCHDRINGEN SIE, GEBEN IHNEN NEUE FARBE UND ENTHÜLLEN JEDE WIEDER AUF IHRE ART.

WENN MAN DAS TREPPENHAUS ZUM ERSTEN MAL HOCHGEHT, SIND DIE UNTERSCHIEDE IN DEN STOCKWERKEN SUBTIL, ABER WAHRNEHMBAR. STEIGT MAN DIE TREPPE WIEDER HINUNTER, VERSCHMELZEN HÖRERINNERUNGEN DIE UNTERSCHIEDE ZU EINEM DIFFERENZIERTEN GANZEN.

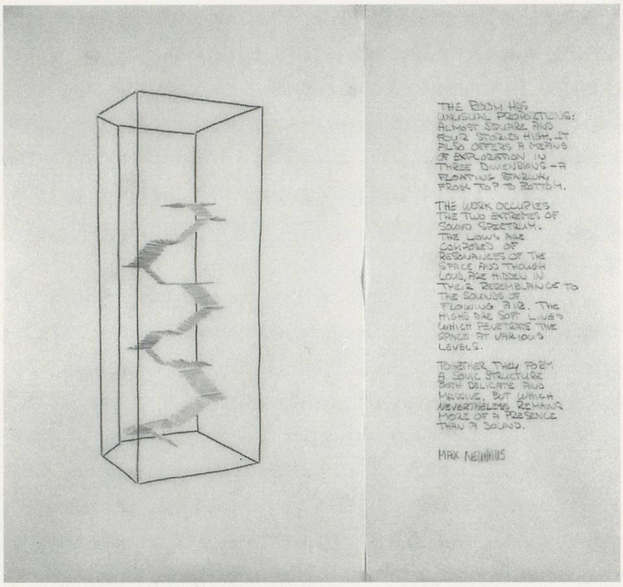
MAX NEUHAUS

Neuhaus does not in fact calculate his spaces. He trusts his ears. He tries it out on the spot till the sound is right and the space is right. At times, drawings may help define and place a particular area more precisely or sound out acoustic reflections. But a sound installation is never finally established on the basis of such drawings. Setting up the acoustic space is a matter of purely intuitive experimentation. Drawings and texts possess great significance as a reflective medium and are a constituent of Neuhaus's work in their own right. The drawings are done in pencil and crayon. The pencil indicates the area and the crayon the sound. The way various acoustic qualities are juxtaposed like new walls beside existing walls or criss-cross the space like energy currents is simplicity itself. The drawings have none of the function of musical notation, in fact, but rather recall the tentative definition of electrical, nerve or brain impulses. Neuhaus distinguishes between the "working-learning drawings" and the "how-I-did-it drawings"—the proposals and the diptychs consisting of text and drawing. For Neuhaus, the diptychs constitute a vital establishment of distance, affording an overview of the work. For those who experience the work, they are a complex means of approaching it: what the text cannot express, the drawings fill in, and vice versa.

The diptychs of text and drawing sometimes operate as a kind of foreword: in advance, they preclude crass misunderstanding and, in restrained descriptive terms, prepare us for the experience—as at *documenta* IX, for instance, where the text accompanying THREE TO ONE drew attention to three distinct acoustic tonalities that could be heard in the stairwell of Kassel's AOK health insurance building. But of course the texts are merely tangential to the essential, inexplicable, immeasurable core of the work: the mystery of a relative space.

Sounds from outside penetrate into the entrance hall and commingle with the recollection of that outside which we bring with us, in the inner ear. The alien sound is already there, but for most people it is not yet perceptible. As if in disguise, it makes its presence gradually felt as we approach the stairs running the height of the building. It becomes clearer and clearer, and becomes a certainty: a calm, full-bodied, vibrant note that seems to feel, to "sound out," the first floor landing with real precision. As we climb higher, some hear the sound at a lower pitch—but in Neuhaus's terms it becomes more open while remaining as complex. On the second landing, the note fills the space up to the brim, making it seem greater than the space below. On the stairs to the third level, our ear is now so practised that we can indeed distinguish an acoustic threshold. The topmost space seems to expand as the two notes converge, seeming to become a whole open landscape of a space.

It is sheer prejudice, then, to suppose this work invisible. Acoustic installations create a new experience of space, one which is visual in nature too. The impression of an alien sound and time is registered in a visual alteration of the space or even, in fact, in the recognition of an altogether new space. The given available space, be it man-made or natural, which is customarily represented in perspective, is not a norm; rather, it is a phenomenon in a state of flux. Max Raphael gave an unrivaled account of this when he wrote: "Space is a general category. Everything that would be manifest as a phenomenon can only be such if it takes on spatial qualities. Thus it is not enough to say that space is the external manifestation of the form, since space is more than mere form, or at least not simply an abstract form entirely independent of its content; since things require manifestation that have no real presence in the environment and thus cannot be represented by environmental space either; and since space and time, though different, are inseparable."[2] Examining the entire history of art, Max Raphael distinguishes the space of the dreamworld, the space of the unconscious, in Hals or Velázquez; the space of transition from this world to the beyond in Tintoretto or Hugo van der Goes; the space of absolute being in the stained glass of Gothic cathedrals; the space of infinite emptiness, in the Egyptians; the space of infinite amplitude or fulfillment, of the soul's inner attunement, the space of contemplation in the Indians; the space of charged energy between this world and the beyond in El Greco; the space of this world's dissolution in Bosch; and, indeed, Raphael continues the list to include spaces of life, of death, of formal con-



MAX NEUHAUS, UNTITLED,
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO, 1992,
pencil on velum, 35½ x 22" and 35½ x 15¾" /
Farbstift auf Pergamentpapier, 90 x 56 cm und 90 x 40 cm.

UNTITLED CHICAGO

THE ROOM HAS UNUSUAL PROPORTIONS: ALMOST SQUARE AND FOUR STORIES HIGH. IT ALSO OFFERS A MEANS OF EXPLORATION IN THREE DIMENSIONS—A FLOATING STAIRWAY FROM TOP TO BOTTOM.

THE WORK OCCUPIES THE TWO EXTREMES OF THE SOUND SPECTRUM. THE LOWS ARE COMPOSED OF RESONANCES OF THE SPACE AND, THOUGH LOUD, ARE HIDDEN IN THEIR RESEMBLANCE TO THE SOUNDS OF FLOWING AIR. THE HIGHS ARE SOFT LINES WHICH PENETRATE THE SPACE AT VARIOUS LEVELS.

TOGETHER THEY FORM A SONIC STRUCTURE BOTH DELICATE AND MASSIVE, BUT WHICH NEVERTHELESS REMAINS MORE OF A PRESENCE THAN A SOUND.

MAX NEUHAUS

OHNE TITEL, CHICAGO

DER RAUM HAT UNGEWÖHNLICHE PROPORTIONEN: FAST QUADRATISCH UND VIER STOCKWERKE HOCH. ER BIETET AUCH DIE MÖGLICHKEIT DER DREIDIMENSIONALEN ERFORSCHUNG – VON OBEN BIS UNTEN EIN SCHWEBENDES TREPPENHAUS.

DIE ARBEIT BESETZT DIE BEIDEN EXTREME DES TONSPEKTRUMS. DIE TIEFEN TÖNE BILDEN SICH AUS RAUM-RESONANZEN, UND, OBWOHL SIE LAUT SIND, BLEIBEN SIE VERSTECKT, DA SIE DEN GERÄUSCHEN EINES LUFTSTROMS GLEICHEN. DIE HOHEN TÖNE BILDEN WEICHE LINIEN, DIE DEN RAUM AUF VERSCHIEDENEN EBENEN DURCHDRINGEN.

ZUSAMMEN BILDEN SIE EINE KLANGSTRUKTUR, DIE SOWOHL ZART ALS AUCH DICHT IST, DIE ABER TROTZDEM EHER EINE PRÄSENZ ALS EINEN SOUND DARSTELLT.

MAX NEUHAUS

sciousness, of chaotic unconsciousness, of static being, of metamorphosis, and of transparency. Max Raphael concludes that "anything that would be perceived by the external senses must take on that spatial (and temporal) form that accords with its own content."[3)]

In a series of works, Neuhaus has presented spaces identical in their contours, light values, and moods by using different sound installations: for example, the TWO IDENTICAL ROOMS (1989) for Harald Szeemann's exhibition in the Deichtorhallen in Hamburg, the startling virtuosity of which consisted not only in the different experience of the spaces but also in the fact that the sound did not issue from the wide entrance. One of the most striking spatial displacements Neuhaus has achieved was in the Karsten Greve Gallery in Cologne. In a tiny kitchenette that opened off a larger room, he located barely perceptible acoustic signals that would, strictly speaking, have been characteristic of vastly spacious halls and vaults. The eye saw a cramped cabinet space but the ear registered the large sounds and echoes we hear in a big space. The eye enjoyed a clear gain. But not for long. When you moved into the exhibition room, with its normal sound character unchanged, it suddenly seemed to have shrunk—the ear had established new relations, and the eye suffered a loss.

To present something by the absence of the intrusion, to whet attention by removing an alien sound, is the motif of the MOMENT PIECES, which are

juxtaposed against the PLACES. We are all familiar with the phenomenon. An electric coffee grinder is loudly rattling away in a café, say, the sound unnoticed in the general noise of the café, and then suddenly the machine is switched off—and the cessation of the sound is experienced as an advent of silence. The café seems larger. We find our tête-à-tête more pleasant.

The Kunsthalle in Berne is situated on one of the busiest squares in the town. The noise of trams and cars provided a daily backdrop and setting for the alien sound Neuhaus installed there. The title of the work was TIME PIECE, Kunsthalle Bern (1989). A few minutes before every hour and half hour, the note fades in, only to break off abruptly on the dot of the hour or half hour. That is to say: the work operates like a clock, marking time by means of silence. What is more remarkable is the use of something that is merely there in order to point up its own absence: what counts is the aftermath of the sound. Most passers-by and museum-goers experience this similarly: the note itself exists in memory. When the note ceases, the auditory sense consciously registers that it has been perceiving something that is suddenly no longer there, and it hankers after the missing tone. In comparison with other aural installations which do consist of some kind of material—sound material, sound texture—the MOMENT PIECES are genuinely immaterial. The aftermath of the sound which the works prepare is an experience located in the hearer's own inner ear. In the aftermath, though, the place itself seems suddenly altered. The eye begins to seek what the ear now misses, and discovers the place anew in the process. The PLACES strangely exchange roles with the MOMENT PIECES. While the PLACES tend to throw us upon our sense of time and almost make us forget the place, the MOMENT or TIME PIECES sharpen the attention we pay to the place and prompt us to a real experience of our own presence in a given place.

This dispensing with a definable something, this use of something purely as a preparation for the moment when it is removed, perhaps recalls the phenomenon of negative sculptures—as if the relativity of zero had been displaced, as Walter de Maria did in his *Vertical Kilometer of Earth* at the 1977 *documenta*. But Neuhaus himself, asked if he is consciously working with a philosophy that entails dispensing with images (in the broader sense), replies laconically, "I'm just working with something and nothing."[4] Observations Adorno made—such as "Non-being in works of art is a constellation of being"[5]—or hair-splitting such as Cage's thoughts on the "nothing in between" that "is neither being nor nothingness"[6] are foreign to Neuhaus.

Beside Cage's orientally-influenced view of a filled silence innocent of purpose, the peacefulness and contemplativeness of Neuhaus's works seems almost pragmatic. He is most certainly not innocent of purpose when he sends gallery-goers or passers-by into his sound and time spaces. The work he does on these entrances is of a sophisticated nature, aimed at making the work as powerful a subjective discovery as possible for every individual. He counts on the ear being closer to immediate perception than the eye. The tranquillity and the spiritual energy manifest in his works are free of emotionalism and mysticism alike; rather, they are pure. They are islands in the prevailing barbarization and banalization. Neuhaus himself calls his works "catalysts"; and it is true that they can open our ears to other registers of consciousness for the perception of small changes, of minute differences, of immeasurably slight displacements. This is the register of contemplation in a state of the highest alertness. And it is in this sense that the sound spaces initiate a catalytic process: in the sense of a catharsis that is no longer necessary in order to refine human kind, as in the classical understanding of the term, but rather has long since become a question of survival.

(Translation: Michael Hulse)

1) Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, 1985, p. 146: "[...] mon corps entier, boîte à musique ou à langage, caisse de résonance, airain retentissant [...]"
2) Max Raphael, *Raumgestaltungen*, Frankfurt, 1969, p. 62.
3) Ibid, pp. 62 and 63.
4) Max Neuhaus in an unpublished interview with the present writer, July 1992.
5) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 1973, p. 204.
6) John Cage, in Thomas Dreher, *Après John Cage: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre—von Fluxus-Events zu interaktiven Multi-Monitor-Installationen* (catalogue), Munich, 1991, p. 61.