Doris von Drathen
über Max Neuhaus

Gebaute Töne

Die Welt, die wir als gesicherte Wirklichkeit erkennen, ist in einem erstaunlich fragilen und leicht störbaren Wahrnehmungssystem verankert. Ein Mann kommt in ein Restaurant und setzt sich – nach höflichem Fragen – an den einzigen Tisch, an dem ein einzelner Gast sitzt. Nach ein paar Entschuldigungsformeln beginnt ein Gespräch. Beide stellen verblüfft fest, daß sie einmal in dieselbe Schule gegangen sind, sie tauschen Namen aus, selbst Familienangelegenheiten. Dann entschuldigt der Mann sich für einen Augenblick und verläßt den Tisch. Nach fünf Minuten erscheint statt seiner ein ganz Fremder, setzt sich an den Tisch, greift zu den Bestecken, ißt weiter, spricht den anderen mit Namen an, redet genau an der Stelle weiter, wo der andere aufgehört hatte, fragt nach der Familie, fragt nach den alten Schulgeschichten. Der erste Herr wird stumm, schaut um sich, es erscheint ihm, der ganze Raum hätte sich verändert, sitzt er noch im selben Restaurant? Entsetzt rafft er Mantel und Tasche zusammen und verläßt den Ort. Die Zeche des hereingelegten Gastes wird bezahlt vom Team der ›Versteckten Kamera‹, das hier zwei Schauspieler engagiert hat, sich in einer Pause von fünf Minuten die Gesprächsinformationen staffelartig weiterzugeben.

Beinahe ähnlich perfide unterläuft Max Neuhaus mit seinen Klangskulpturen die Wahrnehmung, hebelt gewohnte Sinnesreaktionen aus ihren Referenzen und baut eine überraschende Konkurrenz zwischen Ohr und Auge auf: Nicht nur das Auge nämlich entscheidet, ob man in einem großen oder kleinen Raum steht. In einer sehr einfachen Arbeit spielt Neuhaus seinen Streich aus: In einem winzigen Küchenraum der Galerie Greve in Köln sind akustische Signale gesetzt, die eigentlich zu raumgreifenden Hallen und Gewölben gehören. Das Auge sieht also eine kleine Kammer, das Ohr aber nimmt Hall, Echo wahr, Sinneseindrücke, die eigentlich zu dem Schluß führen müßten: großer Raum. Das Auge läßt sich nicht täuschen. Dann aber bricht das visuelle System doch zusammen: An die Kammer schließt der große Ausstellungsraum an. Neuhaus brauchte hier das normale Geräuschambiente gar nicht zu verändern: Im Vergleich zum Hall, den das Ohr in dem kleinen Raum wahrgenommen hatte, scheint dieser Raum plötzlich geschrumpft, nach der kurzen Erfahrung einer Relationsverschiebung stimmen die Relationen schon nicht mehr.

Diese sonderbare Konkurrenz zwischen Auge und Ohr unterläuft Neuhaus auch mit einem langwierigen Projekt, das er schließlich 1989 in den Hamburger Deichtorhallen realisiert und ›Two Identical Rooms‹ nennt (Abb. 10). Zwei von der Größe völlig gleiche Räume werden unterschiedlich ›vertont‹, »sounded«, wie Neuhaus das sagt. Der eine Raum ist durchzogen von einem leichten fließenden Ton in hellen Schwingungen. Der andere Raum dagegen ist angefüllt mit dunklen, sehr viel schwereren und lauteren Tönen, wie von Holzinstrumenten. Der dunkel klingende Raum wirkt deutlich kleiner. Neuhaus beweist, daß erstens seine Arbeit nicht unsichtbar ist, daß er zweitens über Klang den Raum verändern kann, daß drittens die meisten vergessen haben, wie stark das Ohr an der Wahrnehmung von Räumen beteiligt ist, sonst wäre die Überraschung nicht so groß. Zu seiner Virtuosität gehört allerdings, daß die ›Vertonung‹ genau auf das Raumvolumen beschränkt bleibt, durch die Eingangsöffnungen dringt kein Schall in die anliegenden Räume.

Zur Virtuosität von Neuhaus gehört es aber auch, Töne zu »bauen«, wie er sagt, die sich in das bestehende Klangambiente einschleichen, fast unmerklich einen Stadtraum etwa erfüllen. An seinen ›Klanginstallationen‹ arbeitet Neuhaus über Jahre, experimentiert, verwirft, beginnt von vorn; der Texaner hat sich in einem kleinen Haus auf Ischia eine Computerstation eingerichtet, wo er die Grundvoraussetzungen seiner Töne schon einmal bauen kann, bis zur Einrichtung am Ort. Lange Jahre hat er etwa an dem Projekt getüftelt, einen Wecker zu entwickeln, der umgekehrt, nämlich mit Stille funktioniert. Sein Ausgangspunkt war die Erfahrung von Erleichterung und gesteigerter Aufmerksamkeit in dem Moment, wenn in einem Café plötzlich die bis dahin laut dröhnende elektrische Kaffeemühle abgestellt wird. Der unvermittelt abbrechende Lärm läßt alle Gäste unwillkürlich hochschauen und eine Veränderung im Raum feststellen. Neuhaus baut zunächst für Freunde einen Wecker, der während der Schlafstunden unmerklich in das umgebende Geräusch, ohne an dessen Qualität etwas zu verändern, einen völlig angeglichenen Ton einschmuggelt. Zu einer programmierten Zeit bricht der Ton plötzlich ab. Der Schlafende ist sofort hellwach, fängt an, sich in dem neuen Raumgefühl zu orientieren. Diese Erfahrung hat Neuhaus auf urbane Situationen übertragen.

Für die Kunsthalle Bern hat er 1989 eine vergleichbare Arbeit installiert, die eigentlich nicht weniger vorführt als eine Nullpunktverschiebung; denn die Klanginstallation beginnt dort, wo sie aufhört, und ist deshalb für Museumsbesucher, die herbeieilen, um die Arbeit zu hören, auch nicht wahrnehmbar: Die Kunsthalle liegt an einem der belebtesten Plätze der kleinen Stadt; Straßenbahn- und Autolärm sind alltägliche Umgebung und Basis für den fremden Ton. 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. Was daran so verwunderlich ist, ist der Umgang mit einem ›Etwas‹, das nur dazu da ist, die 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 schon abgebrochen ist. Dann erst wird sich das Gehör bewußt, etwas gehört zu haben, das dann plötz-

lich fehlt; das Ohr hängt dem Klang nach. Im Nachklang aber, im »after-image«, wie Neuhaus sagt, erscheint der Ort dann mit einem Schlag verändert, das, was dem Ohr fehlt, beginnt das Auge zu suchen und entdeckt den Platz neu.

Das Fehlen des einen Tons führt dazu, eine Art Stille wahrzunehmen, etwas wie ein Bild aus der Ferne, Neuhaus nennt das »clearing«. Der Verzicht auf ›Etwas‹, das nur geschaffen wird als Vorbereitung eben für den Verzicht, läßt möglicherweise an das Phänomen negativer Skulpturen denken, wie etwa Walter de Marias ›Vertikaler Erdkilometer‹, den er auf der documenta 1977 in den Boden gesenkt hatte. Auf die Frage, ob Neuhaus sich einer Philosophie des – im übertragenen Sinn – Bilderverzichts bewußt sei, antwortet er lakonisch: »I'm not just working with something and nothing.«[1] Adornos Formulierungen wie »Das Nichtseiende in den Kunstwerken ist eine Konstellation von Seiendem«[2], oder solche Spitzfindigkeiten wie Cages Überlegungen zum »nichts dazwischen«, das »weder Sein noch Nichts«[3] ist, sind für Neuhaus fremd.

Neben Cages östlich beeinflußter Auffassung von absichtsloser, erfüllter Stille, ist die Ruhe und Kontemplation in Neuhaus' Arbeiten eher pragmatisch. Gar nicht absichtslos schleust er Besucher und Passanten in seine Klang-Räume, arbeitet raffiniert an dieser ›entrance‹, um so stark wie möglich die Arbeit zu einer subjektiven Entdeckung eines jeden einzelnen zu machen; dabei rechnet er damit, daß das Ohr dem unmittelbaren Bewußtsein näher ist als das Auge.

Ideal war für ihn die Reaktion von Passanten auf dem Time Square, von denen er zufällig erfuhr, sie hätten abends Freunde angerufen, um ihnen zu erzählen, daß sie beim Überqueren der Fußgängerinsel seit einiger Zeit einen sonderbaren Ton hören würden. Tatsächlich war niemand dieser Passanten auf den Einfall gekommen, es könnte sich um eine künstlerische Installation handeln, jeder meinte, auf etwas ganz Neues, Eigenes, Unerklärliches gestoßen zu sein. (Abb. 3)

Klang als Raum

Wenn Neuhaus es mehrmals in seiner Arbeit beweist, wie man Klang so formen kann, daß er raumspezifisch und in den Grenzen eines bestehenden Raumes auftritt, baut er hier auf dem Times Square, mitten auf dem wohl lautesten Platz von New York, einen Klangraum, der ohne bestehende Räume, im urbanen Umfeld frei aufgespannt wird. Das Markenzeichen von Neuhaus ist auch hier die präzise Form, die Klanginstallation hat genau umrissene Grenzen, Eingangsschwellen, die von jetzt auf gleich zu bezeichnen sind. Wenn es so etwas gäbe wie Klangwände, jeder Architekt würde sich dagegen verwahren, sind sie hier wahrzunehmen. Zunächst ist der Klangraum kaum wahrnehmbar, weil auch hier der Ton wie ein getarnter Eindringling sich in den sonoren Umraum einschleicht, dem verwandt erst allmählich seine eigene Fremdheit entlarvt. Wer aber den Ton einmal entdeckt, erlebt ihn wie eine deutliche Schwelle, hat den Eindruck einzutreten in einen fest umgrenzten Raum, der ständig, Tag und Nacht, über Jahre ununterbrochen klingt. So lange hat er an dieser Klanginstallation gearbeitet, daß er kein Jahr dafür angibt; in den 70er Jahren ist sie zum ersten Mal eingerichtet worden. Es ist eine der wenigen Arbeiten, die Neuhaus, als ›Places‹ bezeichnet, im Gegensatz zu anderen Arbeiten, die eher ›Moment-Pieces‹ heißen.

Der Ton auf dem Times Square würde einen ruhigen Dorfplatz völlig überdröhnen – hier, umgeben vom alltäglichen Verkehrslärm liegt er auf der Grenze zur Wahrnehmbarkeit. Der Ton nimmt einerseits Geräusche von Auto- und Fluglärm auf, andererseits mischen sich friedvolle Klänge wie ein Schwall von Glocken und Orgeln. Am stärksten ist auch hier der Toneindruck in der Erinnerung, wenn man den Klangraum verläßt und der Klang plötzlich als fehlend wahrgenommen wird.

Neuhaus ist es gewohnt, seine Arbeiten zumindestens im nachhinein mit erklärenden Texten zu versehen, die Hand in Hand mit einer Zeichnung gehen, auf der die Klangströme erscheinen wie auf anatomischen Zeichnungen von Nervensträngen. Im Text zum Times Square heißt es: » (...) Die akustische und optische Umgebung ist reich und komplex. Man sieht große Plakate, bewegte Neon-Reklamen, Geschäftsbauten, Hotels, Theater, Porno-Zentren und Spielsalons, die Passanten sind genauso verschieden: Touristen, Theaterbesucher, Obdachlose, Zuhälter, Händler, Pendler, Reklamemanager, Büroangestellte. Die meisten Leute bewegen sich, gehen über den Platz, da 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. Für diese Leute, die nichts darüber wissen, daß diese Arbeit willentlich eingerichtet wurde, ist es allerdings selbstverständlich, diesen Ort als ihre ganz persönliche Erfahrung zu erleben.«[4]

Als Virtuose auf die Straße

Während Musiker von Zeiteinheiten ausgehen, denkt Neuhaus für seine Klanginstallationen in Raumeinheiten. Er spannt Räume auf oder füllt Räume. Die Zeit, wenn sie nicht ein markierter

Moment ist, wie bei den Arbeiten des abbrechenden Klangs, spielt eine untergeordnete Rolle, weil es sich meistens um eine unbegrenzte Dauer handelt. Für Neuhaus war dieses räumliche Interesse an Klang, an gebautem Ton, tatsächlich ein Wendepunkt in seinem Leben. 1954 mit 14 Jahren, hatte er angefangen als Trommler und Schlagzeuger aufzutreten. In den 60er Jahren führt er als Solo-Schlagzeuger und als gefeierter Star in der Carnegie-Hall Boulez, Stockhausen und Cage auf. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere aber beschließt er, aus der abgeschirmten, ästhetischen Konzerthalle auszubrechen, ähnlich wie zur gleichen Zeit die Künstler aus dem Museum, und will eingebunden in den Alltag mit Klang arbeiten. Allerdings nicht in dem Sinne, daß er die Konzerthalle auf die Straße trägt, sondern indem er unmittelbar Alltagsgeräusche umwandelt in hörbare und wahrnehmbare Formen.

Von Anfang an wußte er, daß er seine Klanginstallationen, ein Begriff, den er meint, erfunden zu haben, auf elektronischem Weg bauen würde, mit kleinen Computern, die Klangwellen erzeugen und formen können. »Als ich aufhörte, öffentlich aufzutreten«, erzählt er dazu, »war ich nicht an konservierter Musik interessiert. 1968 und 1969 verbrachte ich fast das ganze Jahr als Student ›in residence‹ in den Bell Laboratories in New Jersey und lernte dort, wie man elektronische Kreisläufe bauen kann, die Ton erzeugen. Seit dieser Zeit sind für mich die Computer das ideale Mittel geworden. Es ist eigentlich wie eine Palette – zum ersten Mal kann man hier Töne mischen, wie man Farben mischt. Ich konnte ein Konzept dafür entwickeln, Töne auf eine neue Weise aufzubauen, und dabei arbeite ich mit dem Ohr wie ein Maler mit dem Auge.«[5]

Eine seiner ersten Unternehmungen sind Spaziergänge, für die er unter dem Motto ›Listen‹ (zuhören; 1966) eine kleine Zuhörerschaft einlädt, mit ihm durch besonders geräuschintensive, klangspezifische Gegenden von Manhattan zu gehen, als könnte sein Publikum sich so am leichtesten darauf besinnen, gerade auch im dichtesten Alltagsverkehr, »Resonanzkästen«[6] zu sein und Lebewesen, die sich akustisch orientieren. Die Arbeit der 70er Jahre auf dem Times Square ist sozusagen noch ein Ableger aus dieser Zeit, wenn er dort auch einen festumrissenen Klangraum aufspannt. Erst in den 80er Jahren beginnt er seine Virtuosität auszuleben. Etwa mit ›Line‹ (1987, Abb. 8) im ›Magasin‹ von Grenoble, einem immensen Ausstellungsraum, der von vielen Künstlern gefürchtet wird. Früher waren dort Kanalisationsrohre hergestellt worden, zu den Farbikzeiten fuhr sogar eine Straßenbahn durch den ganzen Raum; was immer Künstler heute hier aufbauen, wirkt klein.

Grenoble war für Neuhaus eine Herausforderung, die er zuerst nicht glaubte, meistern zu können. Dann baut er zwischen die alten Schienenspuren einen Ton, der sich in den Grenzen einer langen Linie durch den Raum windet. Man kann sich dieser Linie annähern, sie suchen, darüberhüpfen, sie deutlich wahrnehmbar durchqueren. Diese Arbeit hat viel ›Aufsehen‹ erregt, denn im ganzen Raum war selbstverständlich keine Skulptur zu entdecken.

1979/80 baut Neuhaus eine Installation, die Toningenieure ratlos vor einem Wunder stehen läßt (Abb. 4). In einem offenen Treppenaufgang des Museums von Chicago konstruiert er einen Klang, der von Treppenabsatz zu Treppenabsatz sich verändert, ohne jemals auch nur über eine Treppenschwelle noch hinüberzuhallen. Jeder offene Abschnitt dieses Raumkontinuums hat völlig unterschiedliche Klangqualitäten.

Gezeichneter Klang

Neuhaus kalkuliert seine Räume aber weniger, als es scheint. Er traut seinen Ohren, probiert an Ort und Stelle, tags und nachts, mit und ohne Menschen, bis der Raum ›stimmt‹. Zeichnungen können manchmal helfen, den gegebenen Ort genauer zu erkunden oder Klangreflexionen auszuloten. Niemals aber wird die Klanginstallation nach diesen Zeichnungen realisiert. Das Einrichten des Klangraumes ist ein rein intuitives Experimentieren. Als Reflexionsmedium haben Zeichnungen und erklärende Texte große Bedeutung, bilden ein eigenes Element im Werk von Neuhaus. Er zeichnet mit Bunt- und Bleistift. Bleistift zeigt den Ort, Buntstift den Klang.

In allereinfachstem Gestus gibt er verschiedene Klangqualitäten, die wie neue Wände neben den bestehenden erscheinen oder wie Energieströme den Raum durchkreuzen, manchmal sich auch zu Wirbeln bündeln. 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 ihn 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 Mißverständnisse, bereiten in zurückhaltend beschreibender Sprache den Besucher vor – wie damals auf der documenta 1992 für die Arbeit ›Three To One‹ (Abb. 12) etwa; da machte der Text auf drei verschiedene Klangfarben aufmerksam, die dann im Treppenhaus des Gebäudes zu hören waren; selbstverständlich aber rühren die kleinen Texte nicht an das Wesentliche, das Unerklärliche und Unmeßbare der Arbeit: an das Geheimnis eines relativen

Raumes. In die Eingangshalle dringen noch Außengeräusche und vermischen sich mit der Erinnerung an den Geräuschpegel draußen, den der Besucher im inneren Ohr noch mitbringt. Der fremde Ton ist schon da, aber für die meisten noch nicht wahrnehmbar, wie getarnt in der bekannten Alltagsumgebung tritt er auf, schält sich aber dann beim Zugehen auf die Treppensäule, die alle drei Stockwerke verbindet, immer deutlicher heraus, wird auf den ersten Stufen zur Gewißheit: ein ruhiger, voller, orgelnd schwingender Ton, der die Plattform und den Raum des ersten Stocks präzise abzutasten, ›auszuleuchten‹ scheint. Beim weiteren Hinaufgehen entsteht auf dem nächsten Treppenabsatz für manche der Eindruck, der Ton werde tiefer – in Neuhaus' Sprache wird der Ton »offener«, bei gleicher Komplexität. Auf der zweiten Plattform füllt der Ton den erreichten Raum des zweiten Stocks bis zum Rand, läßt ihn größer wirken als den Eingangs- und den darunterliegenden Raum. Beim dritten Treppenabschnitt ist das Ohr so geübt, daß es zwischen den offenen Treppenabsätzen eine tatsächliche Tonschwelle ausmacht. Der oberste Raum schließlich scheint sich unter der Zusammenführung der beiden vorherigen Töne auszudehnen, ganz zum offenen Landschaftsraum zu werden, auf den seine Fenster hinausgehen. Die Klanginstallationen schaffen also sehr wohl Räume, die visuell erlebbar sind.

Klang als Raumparameter

In den 30er Jahren hat der Privatgelehrte und Philosoph Max Raphael die These aufgestellt: Der gegebene, umgebende Raum, ob gebaut oder natürlich, der gewohnheitsgemäß perspektivisch dargestellt wird, ist keine Norm, sondern ein fließendes Phänomen.[7] Und auf diese Weise unterschied Max Raphael quer durch die Kunstgeschichte Räume, die von der Perspektive unabhängig sind: bei Hals, bei Velázquez den Raum der Traumwelt, bei Greco den Raum der physischen und geistigen Aktion, der Energieladungen zwischen Diesseits und Jenseits, bei Bosch den Raum der Auflösung des Daseins, der Metamorphose, der Transparenz; und er führt die Liste weiter und bezeichnet irdische und überirdische Räume, Räume des Lebens und des Todes, Räume des formalen Bewußtseins und des chaotischen Unterbewußten, Räume des statischen Daseins in einer Realitätsart und Räume des Überganges von einer Realitätsart in eine andere. 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«.[8]

Im Kontext dieser reichen Raumauffassung gewinnt Neuhaus ein anderes Gewicht, denn er schärft nicht nur die Wahrnehmungssinne, macht nicht nur darauf aufmerksam, wie hoch der akustische Anteil ist, der unsere Warhnehmungsreferenzen ausmacht, sondern seine Klanginstallationen stellen ganz grundsäztlich die Frage nach dem Raum auf eine neue, überraschende und gleichzeitig sehr alltägliche Weise, wenn auch technisch hoch raffiniert. Eigentlich arbeitet Max Neuhaus an der Vorstellung von Raum, ganz ähnlich wie Carl Andre solche Grundsatzfragen nach diesem unfaßbaren Phänomen gestellt hat; denn selbst der Begriff Phänomen ist ja schon zu konkret, worauf Raphael hinweist, wenn er von Kategorie spricht. Brancusis alte Herausforderung ›Vogel im Raum‹, jene Skulptur, die nicht nur die Frage nach dem Raum, sondern eben gerade die Frage nach der Beziehung von einer künstlerischen Gestaltung im Raum stellt, wird bei Neuhaus eigentlich mit anderen Mitteln, eben mit Klang wieder aufgegriffen.

Das Alltägliche, das aber gerade weit über den Alltag hinausgeht, ist das Erstaunliche an diesem Werk. Wenn Brancusi seine Skulpturen in den Raum baut, dann haben sie eine deutlich beabsichtigte spirituelle Aura, wenn Carl Andre seine Plätze auslegt, dann ist es ebenso deutlich, daß er auf die Aura des immateriellen Raumes, der sich darüber aufspannt, hingearbeitet hat, beide aber steigen aus dem Alltag aus, schaffen Gestaltungen, die in eine andere Sphäre tragen. Neuhaus setzt seine Stücke mitten in den Alltag, arbeitet mit den Gegebenheiten des Ortes, schafft den Ort in seiner Spezifizität neu. So ging es ihm nicht um einen romantischen, ja auratischen Glockenklang, als er seine Klanginstallation in dem kleinen Kölner Kirchgarten von St. Cäcilien einrichtete (Abb. 9), sondern darum, an die einstige Kirche zu erinnern, in deren Räumen heute das Schnütgen-Museum untergebracht ist. Er selbst schreibt dazu: »Ich habe zwei Punkte für den Ton gebaut – der Schlag, der wie eine echte Glocke klang, aber etwas zugespitzter, als er normalerweise gewesen wäre, und dann die tatsächliche Resonanz (...), er stirbt, aber in einem anderen Sinn stirbt er nicht. Das dauert lang. Das variiert; das Timbre wird immer stärker mit Resonanz, also genau das Gegenteil, was man normalerweise von einem Glockenklang erwartet – seine Dauer ist eine Entfaltung. Wenn man sich unmittelbar im Resonanzbereich aufhält, hört man auch die eigentlichen Schläge der Glocke; die Resonanz schwingt aber nicht aus dem Ort hinaus – die Resonanz ist der Ort der Arbeit.«[9] Einmal mehr definiert Neuhaus seine Klanginstallation deutlich als Ortsgestaltungen und eben nicht so sehr als zeitprägende oder von Zeiteinheiten abhängige Konstruktionen.

Einer der persönlichen Lieblingsorte von Max Neuhaus sind Swimmingpools, aber auch freie Gewässer, Seen oder das offene Meer. So war es eher naheliegend für ihn, in Berlin während eines DAAD-Aufenthaltes, etwa in einem Schwimmbad zu arbeiten: Er springt ins Wasser, untersucht die Klangfrequenzen, die am auffälligsten und ausgeprägtesten sind, sucht nach dem

genauen Ton, auf den dieser Ort ›gestimmt‹ ist. Nach und nach baut er mit einem Assistenten am Ufer kleine Computerschaltpulte auf. Wenn der Grundton des Ortes gefunden ist, kann die Arbeit beginnen. Der Ton wird akzentuiert, geformt. Schließlich kommen 1500 Berliner, um das Unterwasserkonzert zu hören, und selbst solche, die nie mit Musik viel anfangen konnten, begannen aufmerksam zuzuhören und unerhörte Dinge wahrzunehmen. In dem Schloßpark von Schloß Kerguennec in der Bretagne (Abb. 7) hat er einen See ›vertont‹ und ihm mit einer Art Wasserpfeife eine sonderbar unheimliche Anmutung gegeben, so, als würden seine Wellen vom Wind, kaum merklich, zu schnell darübergefegt werden, so als würden die Schilfhalme am Ufer sich ein wenig zu lebhaft biegen.

Dem Alltag verschrieben

Eine der populärsten, aber noch immer unrealisierten Arbeiten ist das Projekt für die Métrostation von Montparnasse. 80.000 Menschen gehen an einem normalen Arbeitstag durch den längsten Métrotunnel der Welt. »Er ist so lang wie zwei Fußballfelder«, sagt Neuhaus, »aber weder die Wände noch die Decke bieten – außer den Reklametafeln, die sich aber wiederholen – irgendwelche visuellen Orientierungspunkte. Dadurch wirken die Fußgänger-Rollteppiche viel kürzer, als sie sind. Immer stolpern die Leute, weil sie meinen, der Rollteppich müßte länger sein. Mein grundlegendes Konzept war, die fehlende visuelle Orientierungsreferenz zu ersetzen durch eine akustische – also die Passage mit Ton zu artikulieren.«[10] Die technische Vorgehensweise ist längst ausgearbeitet: »Der Ton wird selbstverständlich wieder spezifisch auf den Ort bezogen sein. Das deutlichste Klangvolumen kommt hier von der Maschine, die den Rollteppich transportiert. Das ist für den Klang mein Ausgangspunkt. Alles andere kann ich erst entscheiden, wenn ich tatsächlich am Ort arbeite. Die Arbeit wird in drei Phasen verlaufen. Zuerst werde ich das grundsätzliche Netzwerk für den Klang einrichten. Dann werde ich allein am Ort arbeiten, werde die Töne bauen, nach Gehör korrigieren, präzisieren, nach und nach den Ton auf den Ort stimmen. Das wird nachts sein, nach ein Uhr, wenn die Métro außer Betrieb ist. Dann werde ich tagsüber noch einmal nachstimmen, mit dem Publikum des Ortes verschiebt sich alles noch einmal, und ich kann auch überprüfen, wie die Leute auf die Klanginstallation reagieren.«[11]

Seit 1973 schon arbeitet Neuhaus an diesem Projekt. Die Auseinandersetzung mit den Behörden geht hin und her, je nach Regierung ist es immer kurz vor der Ausführung, mit der neuen Linken gibt es wieder eine Chance. Da bei Neuhaus anders als bei Christo und vielen anderen Konzeptkünstlern der Kampf mit den Behörden nicht Teil der Arbeit ist, bleibt dieser gesamte Aufwand verborgen.

Ein anderes Projekt begleitet ihn seine ganz Laufbahn als Klang-Bildhauer hindurch: Es basiert auf der einfachen, aber doch sehr komplexen Frage, warum gerade Unfall- und Überfallwagen so leicht Unfälle verursachen. Einerseits nämlich, so Neuhaus, weil in dem Wagen, dessen Sirenen eingeschaltet sind, die Fahrer nichts anderes mehr hören, also akustisch orientierungslos sind, andererseits, weil die Autofahrer, die gewarnt werden sollen, kopflos werden, weil niemand wahrnehmen kann, woher die Sirene kommt. »All diese Töne sind gut zu hören, aber schlecht zu orten«, sagt Neuhaus mit beißendem Humor; und führt dann aus: »Wir haben ein sehr differenziertes internes System, um Töne zu orten. Das basiert auf minutiösen Unterschieden in der Art und Weise, wie unsere beiden Ohren den Schall eines Klanges empfangen. Dieser Mechanismus funktioniert wundervoll mit kurz anschlagenden Tönen, die müssen gar nicht laut sein, ein gutes Beispiel ist ein Fingerschnipsen; aber dieses System ist sozusagen außer kraft gesetzt bei langanhaltenden Tönen, ohne einen deutlichen Anfang.« Das Projekt für eine neue – weltweit einsetzbare – Überfall-Sirene ist Max Neuhaus' einzige Arbeit, die funktional ist. Die Funktion der anderen Arbeiten liegt, so könnte man sagen, in einem anderen Bereich, nämlich die Wahrnehmung aufs schärfste zu steigern und in abgestumpften Alltagsgewohnheiten wieder seine eigenen Sinne zu gebrauchen sowie, wenn's nur das wäre, wieder seinen eigenen Ohren zu trauen.

Die Autorin ist Kunstpublizistin; sie lebt in Paris.

Anmerkungen

1 Max Neuhaus in einem unveröffentlichten Gespräch mit der Autorin, Juli 1992
2 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973, S. 204
3 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
4 Max Neuhaus, Evoquer l'auditif – Evocare L'Udibile, Katalog Castello di Rivoli, Villa Arson, Turin, Nizza, 1995
5 Max Neuhaus, Sound works, Vol. I, Ostfildern 1994, S. 11
6 Michel Serre, Les cinq sens, Paris, 1985, S.146, »(...) mon corps entier, boite à musique ou à langage, caisse de résonance, airain retentissant (...).«
7 Max Raphael, Raumgestaltungen, Frankfurt am Main 1989, S. 62
8 Ibidem, S. 62 und 63
9 Max Neuhaus, Kat. Rivoli, loc. cit. S. 116
10 Max Neuhaus, Sound Works, loc. cit., S. 12
11 Max Neuhaus, ibidem, S. 13