

Time Piece Series

MAX NEUHAUS

Stille öffentliche Uhren

Seit alters her werden Töne benutzt, um im Laufe des Tages periodisch einen verbindenden Moment für die Gemeinschaft zu schaffen. In heutigen Gesellschaften geschieht dies in Form von Kirchenglocken und öffentlichen Uhren.

Idee der «Time Pieces» ist, solche verbindenden Momente mit Stille anstelle von Tönen hervorzubringen.

Die Methode

Die Idee wird ausgeführt, indem eine alltägliche Geräusch-Situation graduell verändert und dann ein Eindruck von Stille dadurch geschaffen wird, dass man diese Veränderungen wieder zurücknimmt.

Eine Ton-Struktur wird über Minuten hin langsam eingeführt, so dass sie nicht direkt bemerkt wird, dennoch aber für das Hören subtil eine andere oder imaginäre Orts-empfindung erzeugt. Sobald dieser Ort aufgebaut ist, wird er wieder entfernt, wird das Imaginäre dem Realen gegenübergestellt und das Reale auf neue Weise als Moment von Stille exponiert.

Es ist wichtig, dass die Geräuschquellen unsichtbar bleiben und die Arbeit ein normales Ereignis ist – eine subtile Präsenz, da und zugleich nicht da... bemerkt, vergessen... und wiedergefunden.

Time Pieces

Die erste Verwirklichung der Idee, eigentlich ihres Prinzips, war eine stille Weckuhr – ein hübscher Widerspruch. Sie hatte die Masse 5 x 40,5 x 2,5 cm und war mit einer Zeitanzeige und Kontrolltasten links auf der Vorderseite und einer runden Abdeckung über einem kleinen Lautsprecher auf der rechten Seite ausgestattet.

Kurz vor Weckzeit fing der Ton sehr leise an, verstärkte sich bis zur Weckzeit und setzte plötzlich aus. Der plötzliche Wechsel von Ton zu Stille weckte die Leute auf.

Man justierte die Tonstärke entsprechend der eigenen oberen Hörgrenze. In dieser Frequenz hat der Ton einen ganz besonderen Charakter. Er ist da, zugleich aber ist er beinahe nicht da – er ist mehr eine Präsenz als ein Ton. Ich verlieh die ersten Weckuhren an verschiedene Leute

Silent public clocks

The concept of using sound to form a common moment within a community, periodically throughout the day, is an ancient one. It exists in present day society in the form of church bells and public clocks.

The idea for the Time Pieces is about forming these common moments with silence rather than sound.

The method

The concept is realized by gradually changing the acoustic environment, and then creating a sense of silence by removing these changes.

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.

It is important that the sources of sound remain unseen, and that the work becomes a common occurrence – a subtle presence, there and at the same time not there – noticed, forgotten... and re-found.

Time Pieces

The first realization of the idea, or really the principle, was in the form of a silent alarm clock – a nice contradiction in terms. It was an object two by sixteen by one inches with a time display and control buttons on the left side of the larger surface and a round screen covering a small speaker on the far right.

Shortly before the alarm time a tone would begin very softly and build until the alarm time when it would abruptly go silent. The sudden change from sound to silence was what woke people up.

Each person adjusted the pitch of the tone to their own upper limit of hearing. At that frequency, sound has a very special character. It is there but at the same time almost not there – more of a presence than a sound. I loaned the first ones to people and talked to them about what it was like, getting a feel for the range of reactions. For me it was a way of exploring how people noticed taking away a sound as opposed to making one.

und sprach mit ihnen über ihre Erfahrungen. So bekam ich ein Gefühl für die Bandbreite der Reaktionen. Ich konnte untersuchen, wie man die Entfernung eines Tones im Gegensatz zu dessen Hervorbringung bemerkt.

1982 wurde ich eingeladen, an der Biennale des Whitney Museums in New York teilzunehmen. Ich schlug eine Verwirklichung der Idee vor, die als stille öffentliche Uhr für die nächste Umgebung des Museums funktioniert hätte. Dieser Vorschlag aber wurde von der Museumsverwaltung nicht gutgeheissen. Ich habe seitdem erfahren, dass das Ausmass der Idee die meisten Kulturbürokraten dermassen erschreckt, dass sie das Wesen ihrer Wirklichkeit nicht mehr erkennen können – ein Hörereignis nämlich zu sein, das subtiler ist als die meisten Strassengeräusche.

Mir wurde vorgeschlagen, eine Version für den Skulpturenhof vor dem Museum zu realisieren. Ich stimmte zu, und obwohl ich nicht damit einverstanden war, die Idee zu einem Ausstellungsgegenstand zu machen, dachte ich, es könnte ein weiterer Untersuchungsschritt sein – Ansatzpunkt für eine Version in vollem Ausmass. Ich wollte eine neue Idee ausprobieren. Anstatt einen Ton hinzuzufügen und ihn wegzunehmen, entschloss ich mich, die bereits vorhandenen Töne graduell neu einzufärben und dann diese Färbung zu entfernen. Die Arbeit nahm die Geräusche der Madison Avenue auf, färbte sie neu ein und verschob sie geringfügig in der Zeit. Alle Viertelstunde wurde dieser Prozess langsam mit den ungefärbten Geräuschen gemischt, die direkt von der Strasse kamen. So wurde den Strassengeräuschen graduell eine Farbschicht hinzugefügt. Während diese Schicht unbemerkt blieb, solange sie da war, wurde durch ein Gefühl der Stille oder Klarheit des Hörbaren wahrgenommen, wenn sie alle Viertelstunde verschwand.

Das Wesen des stillen Momentes in jeder einzelnen Arbeit wird durch die Art des Tones bestimmt, der jenen hervorbringt, wenn er verschwindet. Nachdem der Ton vergangen ist, legt sich einige Sekunden lang so etwas wie ein transparentes auditives Nachbild über die Alltagsgeräusche. Wenn ich den Ton konstruiere, arbeite ich in der Tat an der Form dieses transparenten Nachbildes.

Das Konzept der «Time Pieces» ist die allgemeine Form einer Serie von unterschiedlichen Arbeiten mit Ton – wenn sie auch dem gleichen Prinzip gehorchen, ist doch jede Arbeit spezifisch in Beziehung zum Charakter ihres Ortes insgesamt als auch zu dessen verschiedenen Stellen. Eine Schlüsselidee für diese Arbeiten ist ihre Integration in das Leben eines Gemeinwesens – dass sie einigende Wirkung haben, im Laufe des Tages spirituell für Momente die ver-

In 1982 I was asked to participate in the biennial of the Whitney Museum in New York. I proposed a realization of the idea which would function as a silent public clock for the immediate neighborhood surrounding the museum. It was not approved by the museum administration. I've since found that the scale of the idea so terrorizes most cultural bureaucrats, that they are unable to see the nature of its reality – an aural event more subtle than most street sounds.

They proposed I do a version for the sculpture court at the front of the museum. I agreed and although I didn't like the idea of turning the idea into an exhibit, I decided it could be another step in the exploration – a machete for a full scale version.

I wanted to try an idea. Instead of adding a sound and taking it away I decided to gradually re-color the sounds that were already there and then take the coloration away. The work picked up the live sounds of Madison Avenue, re-colored them and shifted them slightly in time. Once every fifteen minutes this live process was slowly mixed with the uncolored sounds coming directly from the street, gradually adding a layer of color to the street sounds. Unnoticed while it was there, this layer became apparent as a sense of silence or aural clarity when it disappeared at each quarter hour.

The nature of the silent moment in each individual work is determined by the character of the sound which produces it when it disappears. For the few seconds after the sound has gone, what could be described as a transparent aural afterimage is superimposed on the everyday sounds of the environment. The idea I am working with when I am building the sound is actually the shaping of this transparent afterimage.

The Time Piece concept constitutes a form for a series of sound works of different characters – although they share a common principle, each work is specific to the character of its site as a whole and the different places within it. A key idea of these works is their integration into the life of their communities – that they become unifiers, spiritually tying together a community's diverse places and activities momentarily throughout the day.

Although the idea of creating public silences is a new one, city wide aural signals have, in fact, been used for simultaneous communication among the inhabitants of whole communities for quite some time. By the late-700s in western civilization, the church bell had become a dominant force in European communities. It not only announced church services, deaths, births, fire, revolt and festivals but it was such a strong unifying force that in many cases the limits of the community were defined by its range. Four hundred years later the church

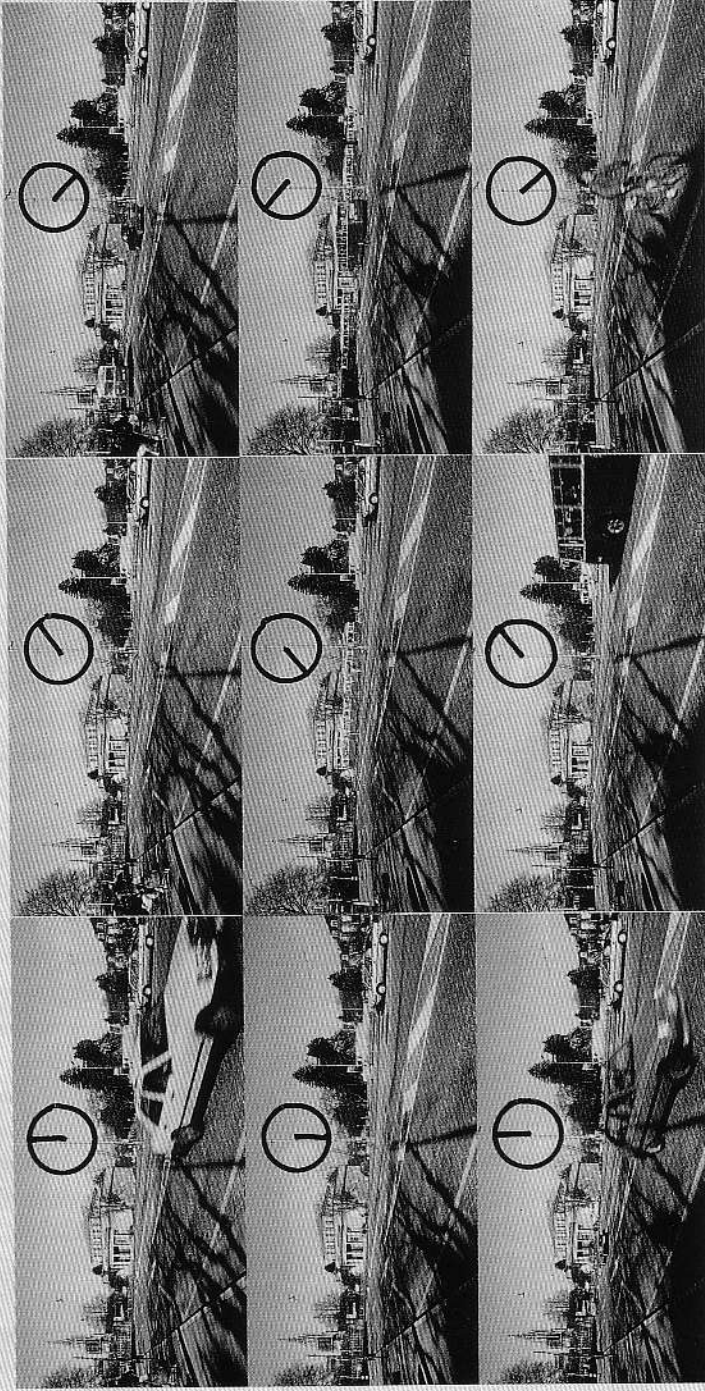
schiedenen Orte und Tätigkeiten einer Gemeinschaft miteinander verbinden.

Wenn auch die Idee neu ist, öffentliche Stille zu schaffen, sind doch stadtweite auditive Signale seit langem schon für die simultane Kommunikation zwischen den Bewohnern ganzer Gemeinwesen benutzt worden. Gegen Ende des 8. Jahrhunderts war die Kirchenglocke zu einer entscheidenden Macht in europäischen Gemeinden geworden. Sie kündigte nicht nur Gottesdienste, Tod, Geburt, Feuer, Revolten und Feste an, sondern war eine so starke einigende Kraft, dass Gemeindegrenzen manchmal durch ihre Reichweite bestimmt wurden. Vier Jahrhunderte später war die Kirchenglocke mit der mechanischen Uhr verbunden worden. Die Glocke kündigte nicht mehr nur besondere Ereignisse an, sondern stellte eine verbindliche zeitliche Grundlage für die Koordination von Tätigkeiten dar. Heutzutage haben Radio und Fernsehen die meisten dieser Funktionen übernommen, welche wegen des inneren Wesens dieser Medien verallgemeinert und entpersönlicht werden.

Weder machen noch verkünden noch bewahren die «Time Pieces» Zeit als solche. Sie sind Wiederherstellung und Ausdehnung der verbindenden Kraft auditiver öffentlicher Zeichen.

bell had become united with the mechanical clock. The bell no longer just announced special events but provided a communal time base for the general coordination of activities. In present day society most of these minute by minute functions have been taken over by radio and television. The intrinsic nature of these media generalize and depersonalize these functions.

The Time Pieces are neither makers of announcements nor keepers of time, as such. They are reinstatements and extensions of the direct joining force of aural communal signals.



NEUHAUS - TIME PIECE KUNSTHAUSE BERN

Ein Moment ist es, der die verschiedenen Aspekte jener Arbeiten von Max Neuhaus, welche jeweils die Bezeichnung «Time Piece» tragen, begründet und auf den hin sie orientiert sind, aus dem heraus auch sich die einzelnen Aspekte einer Wahrnehmungserfahrung in Erinnerung oder Erwartung zu einem Komplex verbinden. Dieser Moment ist der Grund für die Arbeit, auf Grund dieses Momentes gibt es sie. Es ist ein Moment negativer Kulmination, nicht höchster Steigerung, ein Moment abrupten Ausfalls. Er ist da, wenn aus einem Geräusch-Ambiente, einem völlig unauffälligen und gewöhnlichen Netz von Alltags-Lauten ein Geräusch plötzlich herausgefallen ist, welches allerdings nicht einfach ein beliebiges zusätzliches Geräusch gewesen war. Was dann für einen Moment zu hören ist, lässt sich als Stille bezeichnen. Es ist ein Moment der Stille, die Stille eines Momentes. Stille ist da aber nicht die Abwesenheit von Lauten, keinesfalls die Totenstille der schallisolierten Kammer, sondern gehörte Stille, Stille des Hörbaren. In dieser Stille erfüllt sich das «Time Piece», die Arbeit von Max Neuhaus.

Die ganz ausserordentliche Erfahrung eines solchen Momentes von Stille des Hörbaren lässt sich durch kein Messinstrument objektivieren. Wohl ist es leicht möglich, die Veränderung des Geräuschpegels beim Ausfall eines Geräusches zu messen. Das Ergebnis wäre eine quantitative Verringerung von Dezibels, zu interpretieren als relative Stille im Vergleich zur vorherigen Lautstärke. Die Arbeit von Max Neuhaus aber bringt Stille in qualitativem Sinne hervor, sie gibt in absolut anderer Qualität zu hören, was zuvor schon zu hören war, gibt es zu hören, als wäre es nicht zu hören, das heisst bringt Hörbarkeit hervor, die von aller Hörerfahrung abgelöst ist. Um diese absolut andere Qualität des Hörbaren handelt es sich bei der besonderen Stille in einer Arbeit von Max Neuhaus. Es ist eine Stille, die sich einzig und allein für den hörend Wahrnehmenden ergibt, die es nur in der Wahrnehmung des Hörenden gibt. Grundannahme für die gesamte künstlerische Praxis von Max Neuhaus im Bereich des Tons (Sound) ist daher «THE EAR AS A WINDOW TO THE MIND».

Momentane Stille des Hörbaren ist da, wenn ein Ton, der

It is one instant which determines the various aspects of the works Max Neuhaus calls Time Pieces; that moment is their point of reference. In it, various aspects of an expected or remembered perceptual experience are rooted. That instant is the reason for the work; the work exists because of that moment. It is a negative climax, the opposite of an extreme intensification, an instant of abrupt cessation. The instant occurs when a specific sound, not just an arbitrary additional one, is suddenly absent from a given sound environment, the perfectly unobtrusive and ordinary texture of everyday sounds. What can then be heard for a moment could be called quietness. It is a moment of quietness, the quietness of a moment. In this instance, however, quietness is not the absence of sounds, it is in no way the dead silence of an anechoic chamber; rather, it is heard quietness, the quietness of the audible. Max Neuhaus' work, the Time Piece, is accomplished in this specific quietness.

The most extraordinary experience of such a moment of quietness of the audible cannot be quantified by any measuring device. It is, of course, easy to measure the change in volume when a sound stops. It would be possible to interpret the resulting decrease in decibels as relative quietness in comparison with the previous volume. However, Max Neuhaus' work produces another kind of quietness, making audible in a completely different way that which could be heard before. Max Neuhaus makes it audible as if it were unheard; he produces an audibility which is different from any other aural experience. This absolutely different quality of audibility is the special quietness in a work by Max Neuhaus. It is a quietness which exists only for the listening perceiver, which exists only in the listener's perception. The fundamental precept for Max Neuhaus' entire artistic practice in the domain of sound is, therefore, THE EAR AS A WINDOW TO THE MIND.

The momentary quietness of the audible occurs when a sound, of which, perhaps, the hearer had not even been conscious, is suddenly absent from the sound environment. Max Neuhaus' technique is to produce this sudden absence. Utilizing electronic sound generation systems of his own design he introduces an initially inaudible sound into a given sound environment. The volume of this additional sound is then gradually increased until it becomes audible but not obtru-

möglicherweise gar nicht bewusst gehört wurde, plötzlich im Geräusch-Ambiente fehlt. Max Neuhaus' Technik besteht darin, dieses schlagartige Fehlen zu inszenieren: Mit Hilfe eines elektronischen Tonerzeugungs-Systems, das er selbst entwickelt hat, fügt er in eine gegebene Geräuschsituation einen Ton ein, der zunächst unhörbar ist, dann über eine bestimmte Zeitdauer anschwillt, bis er gehört werden kann, ohne sich aber aufzudrängen. Ebensogut wie er zu hören ist, kann er überhört werden. Nach einiger Zeit der Verstärkung bricht dieser Ton ab. Dieser Vorgang wiederholt sich in regelmässigen Intervallen, im Falle des «Time Piece» für die Kunsthalle zu jeder halben und jeder vollen Stunde. Er besitzt insofern Charakteristika einer öffentlichen Uhr.

Es ist wesentlich für die Konstruktion eines «Time Piece», dass jener Ton in dem gegebenen Ton-Ambiente nicht fremd ist, sich nicht aus ihm heraushebt. Max Neuhaus arbeitet gewöhnlich sehr intensiv gerade daran, einen unauffälligen Ton zu erzeugen, der sich in das akustisch Gegebene so gut einfügt, dass nur bewusstes Aufmerken ihn zu isolieren weiss. Im Falle des Berner «Time Piece» ist der Ton sowohl dem Flugzeuggeräusch als auch dem Glockengeläut ähnlich, ohne jedoch diese Geräusche regelrecht zu imitieren. Wie Neuhaus bei seinen Besuchen in Bern bemerkt hat, gehören beide Geräusche hier zur alltäglichen akustischen Realität. Als dritte Komponente ist eine melodieähnliche Schwingung in dem Tonkomplex eher zu ahnen als zu hören.

Der Ton wird mittels vier Lautsprechern, die aussen an der Kunsthalle montiert sind, rings um das Gebäude ausgestrahlt. In der Tat ist es ein wichtiges Prinzip der akustischen Praxis von Max Neuhaus, ein Geräusch oder Geräusche aus einem Ambiente, mehr oder weniger stark transformiert, in dieses Ambiente zurückzuführen. Insofern ist die Intervention der gegebenen Situation in Form von Reflexion verbunden. Der Ton überzieht den Helvetiaplatz, die Englische Anlage, den bewaldeten Aarehang sowie die Kirchenfeldbrücke, sehr unterschiedliche Orte in der Umgebung der Kunsthalle also. Er überzieht den häufig stark befahrenen Verkehrsverteiler ebenso wie die ruhigen Waldstücke zum Fluss hin, Gegenden, die akustisch bestimmt sind durch häufig wechselnde Fahrzeuggeräusche oder sich weniger rasch verändernde Laute von Blättern und des Flusses. Der von Neuhaus produzierte Ton ist sowohl in diesen Aussenbereichen als auch in der Kunsthalle selbst wahrzunehmen.

Es ist ein Ton, der sich den verschiedenen Geräuschvorgaben, den alltäglichen Geräuschen dieser Gegend inte-

sively so. It can be ignored just as well as it can be heard. Having been intensified for some time, it ceases. This process is repeated at regular intervals, in the case of the Time Piece for the Kunsthalle, on the hour and on the half-hour. This repetition endows the piece with some of the characteristics of a public clock.

For the construction of a Time Piece it is essential that the added sound be akin to the given sound environment, that it not stand out. Max Neuhaus usually strives for an unobtrusive sound which fits so well into the given aural texture that only a careful listener will isolate it. In the Bern Time Piece the sound resembles the noise of aeroplanes as well as the after ring of bells, without, however, really imitating these noises. As Neuhaus observed during his visits to Bern, either of these sounds belongs to Bern's everyday aural reality. A third component is a hidden melodic line, a vibration to be sensed rather than to be heard in the aural complex.

The sound is projected all around the Kunsthalle from four speakers installed on the outside of the building. The sound produced by Max Neuhaus can be perceived both outside and inside the Kunsthalle. It is indeed an important principle of Max Neuhaus' method to take a sound or sounds from an aural texture, to transform and then to reinsert them. Hence, Max Neuhaus' work and the given situation reflect each other to a certain degree. The sound covers a fairly large area, i. e. Helvetiaplatz, Englische Anlage, the wooded bank of the river Aare, as well as the Kirchenfeld Bridge. In other words, it covers very different areas surrounding the Kunsthalle. They are a fairly large square with a fountain, and a bridge, both often busy with traffic, as well as a tranquil wooded area in the direction of the river, areas acoustically determined either by the frequently changing noise of vehicles or by the constant rustle and murmur of leaves and river.

It is a sound which merges into the various given noises, into the everyday noises of this area; yet it is different in an important way for being a continuous sound without any discernible beginning but with a clearly audible ending; it is a sound which cannot be identified by being attributed to any specific source. It is, therefore, also a sound which is ambiguous once it has become consciously audible. The obvious question following this perception ("what is this?") really concerns the origins of the sound. Usually, the answer is easy for ordinary sounds: that's a tram, the fountain, a plane, leaves, etc. Max Neuhaus' sound, however, cannot be referred to any specific source, and so it is the noises of the given aural texture which become a frame of reference. The sound introduced by Max Neuhaus appears among the identifiable everyday sounds as the sound of sounds. It is like

griert, dabei aber doch eine wesentlich unterschiedliche Qualität hat. Es ist nämlich ein kontinuierlicher Ton, der hörbar keinen klaren Beginn hat, allerdings ein klares Ende, und es ist ein Ton, der nicht identifiziert werden kann, indem er auf eine Klangquelle zurückgeführt wird. Daher ist es auch ein Ton, der, wenn er von einem bestimmten Punkt seines Anschwellens an bewusst wahrgenommen wird, irritierend ist. Die naheliegende Frage bei solcher Wahrnehmung: was ist das? ist eigentlich die Frage nach der Herkunft des Tons. Diese Frage ist bei den anderen Geräuschen gewöhnlich zu beantworten: Das ist die Strassenbahn, der Brunnen, ein Flugzeug, sind die Blätter usw. Jener Ton aber ist auf keinen bekannten Tonerzeuger zu beziehen, und so treten die Geräusche des vorgegebenen Ambientes als Bezugsrahmen in den Vordergrund. Das von Neuhaus eingebrachte Geräusch erscheint unter den alltäglichen und identifizierbaren Geräuschen als Geräusch der Geräusche, erscheint als akustisches Fluidum, in das alle anderen Geräusche eingebettet sind. Dabei saugt es die schwächeren vorhandenen Töne, die gewöhnlich zu einem Grundgeräusch zusammenfließen, gewissermassen auf. In der Tat macht der kontinuierliche Ton die alltäglich überhörten, nur zu bestimmten Gelegenheiten ausdrücklich wahrgenommenen Geräusche, durch die er hindurchgeht, zu distinkten akustischen Einheiten des auditiven Vordergrundes. Umgekehrt aber stören und beeinträchtigen die einzelnen beginnenden, endenden, sich verändernden Vordergrundgeräusche die Hörbarkeit jenes Tones, gegen den sie sich abheben, sie wirken wie Punktierungen seines Kontinuums.

Max Neuhaus macht einen Ton grundsätzlich für eine spezifische Situation, deren räumliche und akustische Bestimmungen für seine Konstruktion massgebend sind. Mit dem Ton geht er auf die gegebene Situation ein und verändert sie, immer orientiert an deren Vorgaben. Der Ton hat nur in diesem Zusammenhang Sinn - in einem anderen Zusammenhang wäre er am falschen Ort, würde untergehen, herausfallen... In der gegebenen Situation findet er seinen Ort unter den vorhandenen Geräuschen und dient zur Modifikation von deren Ort. Die akustische Intervention von Max Neuhaus bildet selbst einen spezifischen Ort, indem eine Zone rings um die Kunsthalle in ihr Geräusch-Fluidum gewissermassen eingetaucht wird, einen durchaus unstabilen Ort allerdings auf Grund von Anschwellen und Abbrechen des Tones. Sie hebt zugleich die örtlichen Qualitäten der verschiedenen Alltagsgeräusche hervor. Je klarer abgegrenzt und identifizierbar

an aural fluid in which all the other sounds are immersed, and which absorbs, so to speak, all the weaker sounds which usually converge to form a background noise. The everyday sounds are normally ignored, perceived only occasionally. The continuous sound which pervades them in fact exposes them as distinct aural units of the audible foreground. Conversely, however, the starting, stopping and changing individual sounds of the foreground disturb and impair the continuous one, contrasting with it, acting like punctuations of its continuum.

As a matter of principle, Max Neuhaus creates a sound for one specific situation whose spatial and acoustic givens determine its structure. His sound responds to the given situation and transforms it always in accordance with those givens. The sound makes sense only in this context; in a different one, it would be out of place, submerged, or standing out too much. In the given situation, Max Neuhaus' sound finds its place among the existing ones, modifying their place. His work creates itself a specific place, in that an area surrounding the Kunsthalle is washed, as it were, by its aural fluid. Due to the changing intensity of the sound, however, this specific place is rather unstable, while yet bringing into relief the local characteristics of the various everyday noises. The more clearly delineated and identifiable they are, the easier it is to localize them. In the hearer's perception, the thing to do is to localize the punctuations of the continuous sound. The perception of "the tram" is a perception of what is "over there". Max Neuhaus' acoustic work functions as a catalyst for the perception of an aural topography at once precise and ambiguous, of a topography, too, which constantly alters according to changing variables, a topography which is different from one place to another around the Kunsthalle, all of them reached by the same sound.

These topographies are wholly the result of the hearer's perceptual effort. It is in her or his perception that the various sounds are brought into focus, that the co-ordinates of their context are determined and constantly transformed according to varying spatial and acoustic conditions. Under these circumstances, a work by Max Neuhaus neither consists solely of the constructed sound nor of the given situation but of their interaction. In order for the work to be perceived as an aural topography, the hearer's self-perception is also required. By their own perception, the hearers determine the place in which they find themselves. The hearers perceive themselves in their place in relation to the various acoustic places of the topography they themselves determine.

The implications of the topographically determined perception are complemented with similarly structured temporal

sie sind, desto besser können sie lokalisiert werden. Gegenüber dem anschwellenden Geräusch-Kontinuum schiebt sich die örtliche Wahrnehmung seiner Punktierungen in den Vordergrund. Die Wahrnehmung «Die Strassenbahn» ist eine Wahrnehmung des «Dort». So funktioniert die akustische Intervention von Max Neuhaus als Katalysator für die Wahrnehmung einer zugleich präzisen und mehrdeutigen akustischen Topographie, einer Topographie auch, die sich mit der Änderung verschiedener Variablen permanent verändert und die äusserst verschieden ist entsprechend den unterschiedlichen Gegenden rings um die Kunsthalle, die zugleich vom gleichen Ton berührt werden.

Diese Topographien verdanken sich ganz und gar der Wahrnehmungsleistung des Hörenden. Sie ist es, welche die unterschiedlichen Geräusche in einen Zusammenhang bringt, die Koordinaten dieses Zusammenhanges bestimmt und ihn gemäss veränderten räumlich-akustischen Verhältnissen dauernd umformt. Zur Wahrnehmung einer Arbeit von Max Neuhaus, die unter den beschriebenen Umständen weder in dem konstruierten Ton noch in der vorgegebenen Situation, sondern in deren Interaktion besteht, zur Wahrnehmung einer solchen Arbeit als akustischer Topographie gehört auch die Selbstwahrnehmung des Hörenden. Er realisiert mit seiner Wahrnehmung für sich einen Ort, er nimmt sich an seinem Ort wahr in Beziehung zu den verschiedenen akustischen Orten der Topographie, die er selbst bestimmt.

Zu den Implikationen jener perzeptuellen Topographie gehören strukturell ähnliche zeitliche Implikationen. Der räumlichen Ausdehnung des Tones entspricht seine zeitliche Dauer. Von allen anderen Geräuschen, die ihn umgeben, unterscheidet diesen seine Kontinuität, die nicht nur seine räumliche, sondern auch seine zeitliche Bestimmung in Frage stellt. Alltägliche und bekannte, beginnende und endende, sich verändernde Geräusche, die ihn durchziehen, wirken für den Hörenden als Mittel zur Unterteilung der Zeit, zur Zeitmessung. In seiner Wahrnehmung der Arbeit von Max Neuhaus nimmt der Hörende sich also an seinem Ort und in seiner Zeit wahr, die er durch seine Wahrnehmung bildet. Die perzeptuelle Konstitution eines «Hier» verbindet sich mit der eines «Jetzt», die prinzipiell abweichen von der vorgegebenen räumlich-zeitlichen Definition.

Das Abbrechen des ausgestrahlten Geräusches ist scharf, ein Riss, wahrgenommen als schlagartiges Fehlen der kontinuierlich umgebenden Komponente des bisherigen Geräusch-Ambientes. Möglich, dass erst in diesem Moment

ones; the duration of the sound corresponds to its spatial extension. Its continuity distinguishes it from all the other sounds around it. This continuity questions not only its spatial but also its temporal determination. Time is punctuated, measured by the interfering familiar everyday sounds which start, stop, change. Perceiving Max Neuhaus' work, then, the hearer perceives himself in the place and time created by his own perception. The perceptual constitution of a "here" connects with that of a "now", both fundamentally different from any conventional spatial and temporal definitions.

The cessation of the projected sound is a sharp cut, perceived as a sudden absence of the continuous component of the surrounding sound texture. Possibly, it is only at this instant of its absence that the sound is actually perceived for the first time, like an after-image, already remembered, reconstructed in memory as an image of absence, of something cut out of the aural texture.

For an instant one seems to hear without sound. This is what was initially described as "the quietness of the audible". It is as if suddenly the missing sound, that aural fluid, had actually been all of the sound, everything but an addition. For a moment, sounds can be heard soundlessly... precisely those sounds which otherwise would no doubt be those of the street, the park, the wooded incline, the bridge. This experience could also be interpreted as the purification of all the other sounds. Being deprived of the aural continuum which surrounded and penetrated them, they now appear completely free from any temporal and local determination. The perception of a momentary quietness of the audible is the experience of an absolute spatial and temporal presence.

The Bern Time Piece occurs every full hour and every half hour. The same process is repeated every time: the sound constructed by Max Neuhaus begins inaudibly, it grows imperceptibly for six minutes, then ceases. In this foreseeable, regular repetition, the Time Piece is similar to a public clock. The purpose, however, is not to temporally divide the day in the conventional manner. Rather, it is to provoke the perception of instants of an absolute presence, a perception which is no doubt completely individual and can barely be expressed. The sound, perceived differently in every place, is interrupted at exactly the same time everywhere around the Kunsthalle. This simultaneity connects hearers in different places, a connection of which those hearers may or may not be conscious. Max Neuhaus pointed out that bells and public clocks have had this effect for centuries. He sees his Time Pieces in the light of this tradition.

The concepts underlying Max Neuhaus' Time Pieces are the cessation of a sound, repetition, and the connection of

des Fehlens der Ton überhaupt wahrgenommen wird, wie ein Nachbild, bereits Gegenstand der Erinnerung, in der Erinnerung rekonstruiert als Bild des Fehlens, entfernt aus dem akustischen Ambiente. Für einen Moment ist es, als sei ohne Geräusch zu hören. Das ist es, was eingangs als Stille des Hörbaren bezeichnet wurde. Als sei das nun plötzlich fehlende Geräusch, jenes akustische Fluidum, überhaupt das Geräusch gewesen, alles andere als lediglich ein zusätzlicher Ton. Einen Moment lang sind die Geräusche geräuschlos zu hören, genau dieselben Geräusche, die sonst immer ohne Zweifel die der Strasse, des Parks, des Waldhanges, der Brücke wären. Diese Erfahrung kann auch als Reinigung der Geräusche empfunden werden. Und damit, dass ihnen das akustische Kontinuum entzogen ist, das sie umhüllt und durchzogen hatte, erscheinen sie nun völlig frei von jeder zeitlichen und örtlichen Bestimmung. Die Wahrnehmung momentaner Stille des Hörbaren ist die Erfahrung von absoluter räumlicher und zeitlicher Präsenz.

Das Berner «Time Piece» wird zu jeder halben und jeder vollen Stunde aktualisiert, jedes Mal vollzieht sich das gleiche: das von Max Neuhaus konstruierte Geräusch beginnt unhörbar, verstärkt sich unmerklich über die Dauer von sechs Minuten und bricht ab. Diese vorhersehbare, regelmässige Wiederholung verbindet das «Time Piece» mit der Idee einer öffentlichen Uhr, die nun jedoch nicht dazu da ist, eine verbindliche zeitliche Unterteilung des Tages vorzunehmen, sondern die Wahrnehmung von Momenten absoluter Präsenz auszulösen, die gewiss völlig individuell und wohl kaum vermittelbar ist. Da das Geräusch jedoch an verschiedenen Stellen um die Kunsthalle herum, wo es jeweils anders wahrgenommen wird, zur gleichen Zeit abbricht, wird eine Verbindung zwischen den verschiedenen Hörenden an den verschiedenen Orten geschaffen, die bewusst oder unbewusst sein kann.

Das Konzept der Entfernung eines Geräusches, der zeitlichen Wiederholung und der Verbindung verschiedener Orte und von Menschen an verschiedenen Orten in den «Time Pieces» unterscheidet sie von einer anderen Reihe von Arbeiten, die Max Neuhaus «Sound Installations» nennt. Bei den «Sound Installations» handelt es sich im wesentlichen darum, dass in ein räumlich klar definiertes und übersichtliches Ambiente ein weitgehend statischer, gegebenenfalls zyklisch modulierter akustischer Ort eingeschoben wird. Bei den «Sound Installations» handelt es sich um akustische Situationen des Raumes, während ein «Time Piece» einen absoluten Moment hervorbringt.

the cessation of a sound, repetition, and the connection of various places and the people in those places. Another series of works by Max Neuhaus he calls sound installations. Basically, a largely static, sometimes a cyclically modulated, aural space is introduced into a given environment whose spatial extension is clearly defined. Sound installations are aural situations of space, while a Time Piece produces an absolute instant.

Bell For St. Cäcilien
Sound Installation Kölnischer Kunstverein

WULF HERZOGENRATH

Ein Charakteristikum der Stadt Köln besteht darin, eine unwirtliche, unorganisierte, nicht geplante Architektur zu besitzen. Strassenzüge sind zerstört, zerrissen, Plätze haben Löcher, und selten gibt es harmonische Einheiten. Dass dies auch eine positive Seite haben kann, hat einmal ein Kunstkritiker mit dem Aperçu «Die Architektur Kölns lenkt eben nicht von den Gesichtern der Menschen ab!» umschrieben.

Allerdings gibt es kleine Ausnahmen von dem gerade beschriebenen Chaos, das Köln liebenswert macht. Doch diese seltenen Ausnahmen liegen eher versteckt und vielleicht auch gehütet, damit nicht zu viele davon Kenntnis nehmen. Nicht unweit von einer der hässlichsten Rundumsichten, die Köln zu bieten hat – der Kreuzung Cäcilienstrasse und Nord-Süd-Fahrt –, liegt ein Kleinod: der Platz zwischen dem Bürotrakt des Kunstvereins, der Rückfront der Kunsthalle, dem Gebäude der Malteser und zwischen den beiden Kirchen St. Peter und St. Cäcilien. Diese kleine grüne Oase wird von Fussgängern genutzt, Autos kommen nicht dorthin. Zwei grosse stämmige Kastanien beschatten diesen Platz, der gekrönt wird durch das auf Grund der Umwidmung der Kirche in ein Museum für mittelalterliche Kunst (Schnütgen-Museum) geschlossene Westportal.

Stadthistorisch, kunsthistorisch und besonders auch wegen seiner stillen Atmosphäre ist dieser kleine Platz ohne Namen etwas Herausgehobenes, gerade, wenn man die lauten, vielbefahrenen angrenzenden Durchgangsstrassen als Kontrast miteinbezieht. Allein schon die Doppelkirchen-Anlage mit dem kleinen Zwischenhof ist für Köln einmalig und gibt dem Ganzen sein besonderes Gepräge, das durch die beiden hohen Kastanien auf dem Platz selbst noch einmal als Motiv aufgenommen wird. Das verschlossene Portal trug mehrere Jahre das vom Zürcher Sprayer Harald Nägeli vollendet hingezeichnete Strichmännchen eines Skelett-Menschen, der den Weg in die Kirche zu versperren schien und zum Wahrzeichen der «Totentanz»-Folge für Köln wurde. Nachdem der Direktor des Schnütgen-Museums dieses Kunstwerk erhalten wissen wollte, haben andere Sprayer es zerstört, so dass alles abgewaschen werden musste.

Ulrich Rückriem wählte diesen Platz für sein Monument für den 150jährigen Kölnischen Kunstverein, einen hohen

One of the distinctive traits of Cologne is its inhospitable, disorganized, haphazard architecture. Disrupted rows of houses and incomplete squares abound, while architecturally harmonic areas are scarce. As one art critic wryly remarked, there may also be a positive side to this: "Cologne's architecture certainly doesn't distract one's attention from people's faces."

However, there are some exceptions to the ultimately attractive chaos just described. They are rather hidden, and perhaps intentionally so, to be known only to a small number of people. Not far from the crossing of Cäcilienstrasse and Nord-Süd-Fahrt, one of Cologne's ugliest panoramas, there is such a gem. It is the park between the offices of the Kunstverein, the rear of the Kunsthalle, the building of the Order of the Maltese Cross and the two churches of St. Peter's and St. Cäcilien's. This small green oasis is reserved for pedestrians; cars are banned. It is adorned by two great chestnut trees as well as the west portal of St. Cäcilien Church, walled up since the day the church was rededicated as a museum of medieval art (Schnütgen Museum).

Both in the context of the city's history and the history of art, this little nameless park is special, but it is so particularly owing to its tranquillity which contrasts with the busy adjacent, noisy thoroughfares. The layout of the two churches with the small quadrangle between them is the only one of its kind in Cologne and endows the complex with a special aura; the motif of duplication recurs in the two high chestnut trees on the square. For several years, the closed portal showed the Zurich Sprayer Harald Nägeli's perfectly executed graffiti of a human skeleton which seemed to bar the entrance to the church and which had become the symbol of Cologne's cycle of the Dance of Death. The director of the Schnütgen Museum intended to preserve this work of art, but as other sprayers destroyed it, everything had to finally be washed off.

Ulrich Rückriem selected this park for his monument commemorating the 150th anniversary of the Kölnische Kunstverein, a high carved stone which will bear only the figures 1839 (foundation) and 1989 (dedication).

Without knowing about the past and planned artworks for the currently empty space, Max Neuhaus selected this tranquil park surrounded by traffic for a sound installation.

Stein, der nur die Zahlen der Gründung 1839 und der Aufstellung 1989 tragen soll.

Ohne die vergangene oder zukünftige Kunst auf diesem heute leeren Platz zu kennen, wählte Max Neuhaus ihn für sein Werk. Er war begeistert von diesem stillen Platz inmitten des Grossstadtverkehrs und entwarf für dort eine Sound Installation. Mehrere Besuche, Begehungen und Begegnungen mit den Persönlichkeiten rund um diesen Ort haben sein Stück wachsen lassen: eine Glocke für St. Cäcilien.

Es war für mich faszinierend zu erleben, wie Max Neuhaus bei jedem Wetter den Platz abschrift, seine Tonfolge in Klanghöhe, Klangfolge und Rhythmus entwickelte, überprüfte, veränderte und weiterformte. Er postierte die beiden Klangquellen immer wieder leicht unterschiedlich, wenn auch das Grundprinzip rasch klar war: von den beiden ungefähr gleich hohen und von dem zugemauerten Portal von St. Cäcilien gleich weit entfernten Dächern des Kunstvereins und des Hausmeisterbaues der Kunsthalle sollte der Klang gesendet werden. Max Neuhaus hatte im Flur des Kunstvereins-Sekretariats direkt an der Ausgangstür seinen grossen Arbeitsbereich mit Computern und technischen Geräten aufgebaut, Atelier, Komponistenklausur und Techniklabor in einem.

Der Künstler wollte den Raum zwischen den Gebäuden bestimmen, ihn neu variieren und sowohl durch den Klangraum örtlich neu definieren als auch durch die Klangform inhaltlich deuten. Aber dies sollte subtil, ja fast unmerklich geschehen, unaufdringlich und dem Wesen dieses Ortes angemessen. Nach einer Woche intensiver Arbeit und Erfahrung wurde für Max Neuhaus klar, dass hier Glockenähnliches entstehen müsse, denn da St. Cäcilien nur die zwei Messen im Jahr feiert, die nötig sind, um nicht den Kirchenstatus zu verlieren, und selbst die sehr aktive St.-Peters-Kirche keine Stunden-Glocke mehr besitzt und «nur» noch zur abendlichen Messe um 18 Uhr das Geläut eingeschaltet wird (ausser an Sonn- und Feiertagen), ist tagsüber kein Glockenklang zu hören.

Wenn es auch nahe zu liegen scheint, dass bei der Doppelkirchen-Anlage eine Sound Installation mit Glocken entsteht, so scheint mir ebenso wichtig, den Anlass der 150-Jahr-Feier des Kunstvereins, und damit deutschen Kultur- und Bildungsbewusstseins als einer thematisch tragenden Komponente für die Komposition zu erwähnen. Denn für das frühe 19. Jahrhundert hatten die Glocken mit ihrem «von ferne», ja vielleicht sogar «von wannen» kommenden Klang eine tiefe Bedeutung für den Menschen. Sie stellten die Verbindung von nah und fern her, von

The work that grew out of his several visits, inspections and encounters with personalities connected with this site: a Bell For St. Cäcilien.

I was fascinated watching Max Neuhaus walk around the park in all kinds of weather, developing, testing, altering the sonic sequence, its pitch, sequence of sounds, its rhythm. Having tried out many slightly varying positions for the two sound sources, he very soon decided on the basic principle: the sound was to be projected from the two roofs of the Kunstverein and the Kunsthalle, roughly equal in height and distance from the walled-up portal of St. Cäcilien's. Max Neuhaus installed himself and his computers and technical apparatuses next to the entrance to the Kunstverein's secretariat, converting the lobby into a composer's studio-cum-technical laboratory.

The artist wanted to define the space between the buildings, to vary and redefine its aural space and to interpret it by means of the "shape" of sound, in a very subtle way, almost imperceptibly, unobtrusively and in harmony with the nature of the site. After a week's intensive work and experimentation, Max Neuhaus was certain that a bell-like sound was required: mass is celebrated only twice a year at St. Cäcilien's to preserve its status as a church; although St. Peter's is a very active church with the bells ringing daily for evening mass at six, as well as on Sundays and feast days, its hourly bells have been silenced so that no chime is heard during the day.

*Although it seems fairly obvious to create a sound installation with bells for these two churches, I think it is just as important to mention another idea which was also thematically relevant for the composition of the work. It is the 150th anniversary of the Kunstverein, i.e. 150 years of awareness of German culture and education. For people living in the early 19th century, the sound of perhaps distant bells, of bells ringing as if from beyond, was deeply significant. It connected that which was near with that which was far away, that which was above with that which was below, the macrocosm of the universe with the microcosm of the home. In *Abendphantasie (Evening Fantasy)*, Friedrich Hölderlin writes, "Gastfreundlich tönt dem Wanderer im friedlichen Dorfe die Abendglocke" (In the wanderer's ears, the evening bell in the peaceful village has a welcoming ring). These words carry a great deal of the connotation of shelter inherent in the "spiritual chime" of a church bell. Joseph von Eichendorff expressed the same idea even more sublimely in his poem *Nachts (At Night)*: "Ich stehe in Waldesschatten / Wie an des Lebens Rand... Von fern nur schlagen die Glocken / Über die Wälder herein... Denn der Herr geht über die Gipfel /*

oben und unten, vom Makrokosmos des Universums zum Mikrokosmos des Heimes. Wenn Friedrich Hölderlin in seiner «Abendphantasie» schrieb: «Gastfreundlich tönt dem Wanderer im friedlichen Dorfe die Abendglocke», dann klingt viel von dem Beschützenden dieses «geistigen Klanges» einer Kirchenglocke mit in diesen Worten, die Joseph von Eichendorff in seinem Gedicht «Nachts» gesteigert so ausdrückt: «Ich stehe in Waldesschatten / Wie an des Lebens Rand... Von fern nur schlagen die Glocken / Über die Wälder herein, ... Denn der Herr geht über die Gipfel / und segnet das stille Land.» Diese in die Transzendenz weisende Bedeutung des Glockenklanges ist seit der deutschen Romantik Teil des Bildungsgutes der Deutschen, sicher auch des deutschstämmigen Max Neuhaus, dessen Vorfahr Friedrich Neuhaus um die Mitte des vorigen Jahrhunderts alle Bahnhöfe an der Eisenbahnlinie Hamburg-Berlin, einschliesslich des «Hamburger Bahnhofes» in Berlin erbaut hat.

Max Neuhaus hat Sound-Installations für verkehrsreiche Plätze, für Untergrundbahn-Stationen, aber auch für Museumsgärten und Treppenhäuser geschaffen. Ihnen allen ist gleich, dass sie zurückhaltend den vorübergehenden Passanten nicht bedrängen, sondern nur den aufmerksamen ansprechen, denn nur wer für die Töne, die Klänge, die Atmosphäre des Ortes offen ist, merkt die jeweilige Veränderung, die subtil zurückhaltend, aber intensiv ist, die sich verstärkt bemerkbar macht, wenn man sich irritieren lässt, amüsiert oder wach auf sie eingeht. Denn dann erscheint der Ort plötzlich verwandelt, neu definiert durch ein eigenes Klanggebilde, das räumlich erfahrbar, erlebbar wird. So erging es mir vor Jahren, als ich zum ersten Mal die Treppen im Museum of Contemporary Art in Chicago hinaufeilte und plötzlich den dunklen, durchdringenden Ton vernahm, der im Treppenhaus heraufzugehen schien – Max Neuhaus' erstes Stück in der permanenten Sammlung eines Museums, installiert als fester Bestandteil der Architektur.

Als Teil der gewachsenen Natur, als kaum wahrnehmbaren, aber deshalb so akzentuierenden Eingriff hatte Neuhaus seine Klang-Installation im Waldstück der Karlslae während der documenta 6 im Jahre 1977 in Kassel eingesetzt. Wenn man durch den riesigen Park wanderte, von den Holz- und Stahlstrassen von George Trakas zu dem Felsen-Ensemble von Robert Morris weiterging, dann durchquerte man ein kleineres Waldstück und hörte plötzlich einen vogelähnlichen Laut, einen sich wiederholenden Klang. Er schien so natürlich, dass er nur wenigen auffiel als das, was er war: ein künstlich erzeugter

Und segnet das stille Land". (In the shade of the forest I stand / As if on the border of life ... From afar only the bells chime / Across the forests, ... For the Lord is crossing the peaks / Blessing the quiet land.) Since the German Romantic era, this transcendent connotation of the ringing of bells has been part of German culture. No doubt, it also influenced the German-descended Max Neuhaus, whose ancestor, Friedrich Neuhaus, built all the railway stations between Hamburg and Berlin, including the Hamburger Bahnhof in Berlin.

Max Neuhaus has created sound installations for traffic-clogged squares, for underground railway stations, but also for museum gardens and staircases. None of his restrained works intrude on passers-by. Rather, they only affect attentive pedestrians. Only those who are receptive to the sounds and the atmosphere of a place notice any change, restrained and subtle, yet intense, and all the more clearly noticeable if one is open, if one takes amused or alert notice. Then, the place suddenly seems different, redefined by a special aural structure which can be spatially experienced. This is what happened to me years ago as I rushed up the stairs of the Chicago Museum of Contemporary Art for the first time and suddenly perceived the dark, penetrating sound which seemed to rise up the staircase... This was Max Neuhaus' first work in the permanent collection of a museum, installed as an integral part of the architecture. During documenta 6 (1977) at Kassel, Neuhaus implanted his sound installation as a natural part of the environment, as an almost imperceptible, but all the more incisive action upon the wood in Karlslae Park. Wandering through the sprawling park from the wood and steel paths by George Trakas to the rock piece by Robert Morris, one had to cross a small wood in which one suddenly heard a birdlike sound which repeated itself. It seemed so natural that only a few people heard it for what it was, an artificially produced sound projected from speakers hidden in the trees. It represented something which had almost ceased to exist... the sound reminiscent of the quiet snapping of a twig, heard even where there was no one. Art transports our imagination back into a reality which has developed in a different direction. That installation was neither a gesture of politico-ideological denunciation, nor was it an emotional and merely reproductive idealization of nature. Rather, it remains the gesture of an alert artist who expects receptive hearers. It is completely different from the perverse falseness with which hackneyed feelings and phoney cosiness are these days sometimes evoked in postmodern metropolitan hotels (it was in Hiroshima that I once heard "natural" birdsong coming from a speaker hidden in a plastic birdcage).

und von in den Bäumen versteckten Lautsprechern aus-
gesendeter Ton. Er imaginierte, was eigentlich nicht mehr
in dieser Form da war. Ein Geräusch wie leise knackendes
Geäst unter den Füßen, auch dort hörbar, wo keiner ging.
Die Kunst rückversetzt unsere Vorstellungen in die Real-
tät, die sich in eine andere Richtung entwickelt hat. Dieser
Eingriff wird weder mit politisch-ideologischer Anklage-
Geste noch mit naturschwärmerischer, reproduzierender
Haltung vollzogen – es bleibt die Geste eines wachen
Künstlers, der wach geblieben ist und offen gebliebene
Betrachter / Zuhörer erwartet. Dies hat nichts mit der per-
versen Falschheit zu tun, wie es heute manchmal in post-
modernen Hotels inmitten von Grossstädten geschieht
(ich habe es in Hiroshima erlebt), dass in einem Plastik-
Vogelkästchen ein «natürliches» Vogelgezwitscher über
einen versteckten Lautsprecher gespielt wird, das kitschige
Gefühle hervorrufen und Heimeligkeit vortäuschen soll.

Max Neuhaus geht bei seiner Sound-Installation für
Köln so vor, wie er es in seinem Kasseler Stück gemacht
hat: er fügt eine Klang-Geste hinzu, die der Passant er-
warten könnte. Aber er verändert nicht nur den Klang-
Raum, so dass ein unsichtbarer Klangkörper entsteht,
den man von einer «gewöhnlichen» Glocke so nicht
hören könnte, sondern auch eine neue Klangform. So
waren die unterschiedlichsten Reaktionen bei dem Probe-
Läuten zu sehen: viele Passanten gingen unberührt weiter,
einige wunderten sich und guckten nach oben zu den
Kirchtürmen, von denen der Klang aber offensichtlich
und hörbar nicht herkam. Aber an bestimmten Stellen,
eben in der Nähe der beiden Kastanien vor der Kirchen-
mauer, entstand ein klares Klanggebäude, dessen Quelle
aber unsichtbar war. So erfuhren die Menschen die Quali-
tät dieses Plätzchens neu, ertasteten ihn, nahmen Raum,
Geräusche und die Atmosphäre des Platzes neu wahr.

Wir freuen uns auf das Geburtstagsgeschenk von Max
Neuhaus, das subtil, präzise den Raum mit der Zeit verbindet
und im Klang die Stille wirken lässt.

*For his sound installation in Cologne, Max Neuhaus
proceeds as he did in Kassel, adding a sound which might
be expected by passers-by. But he does not only change the
aural space, creating an imaginary aural structure which
cannot possibly originate from an "ordinary" bell. He also
creates a new sound. At the test-ringing, the most diverse
reactions could be observed: many passers-by walked on
unperturbed. A few, wondering, looked up to the steeples,
from which, however, the bell-like sound evidently and audi-
bly did not originate. In one particular spot, however, near
the two chestnut trees in front of the church-wall, a clearly
discernible aural edifice, with an invisible source was created.
Thus, the hearers gained a new awareness of this little park,
feeling it anew and perceiving its space, sounds and atmo-
sphere in a new way.*

*We are looking forward to the birthday gift from Max
Neuhaus which subtly links space with time and in which
quietness works in sound.*