

# Deutscher **Klangkunst**-Preis 2006





Skulpturenmuseum Glaskasten Marl



KulturRadio WDR 3



Initiative Hören



Freundeskreis Habakuk zur Förderung des  
Skulpturenmuseums Glaskasten Marl



Kunststiftung NRW, Düsseldorf



gefördert vom  
Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen



Sparkasse Vest Recklinghausen

# Ausstellung zum Deutschen Klangkunst-Preis in Marl 2006

---



Skulpturenmuseum Glaskasten Marl  
2. September bis 22. Oktober 2006



# Inhalt

---

Vorwort  
6 Prof.Karl Karst/Dr. Uwe R uth

## **Deutscher Klangkunst-Preis 2006**

Uwe R uth: Auswertung  
8 Stephan Wolters: Statistisches

## **Ehrenpreise**

13 Begründung für die Verleihung an Hans Otte  
14 Hans Otte

19 Begründung für die Verleihung an Peter Vogel  
20 Peter Vogel

## **Preisträger/in**

Werner Cee  
26 Preisträger / Realisation

Roswitha von den Driesch/Jens-Uwe Dyffort  
30 Preisträger/in / Realisation

Robert Jacobsen  
34 Preisträger / Realisation

## **Produktionspreis des Kulturradios WDR 3**

Miki Yui  
40 small sounds

## **Wettbewerbsbeiträge**

46 Pierre-Laurent Cassière  
48 Marianne Greve  
50 Hanna Hartman  
52 Jan Jacob Hofmann  
54 Timo Kahlen  
56 Burkard Schmid

Biografien  
61 der beteiligten Künstler innen und K nster

71 Impressum

# Vorwort

---

*»Trotz aller Trennungsstrukturen, der ganzen Arbeitsteilung, der Ideologien, festen Vorstellungen, Systeme, trotz des Parteienstaats und allem, was einen pausenlos trennen und teilen will, habe ich im Grund den Wunsch, ganz zu sein...«* Hans Otte

Hans Otte, gemeinsam mit Peter Vogel Ehrenpreisträger des Deutschen Klangkunst-Preises 2006, hat in diesem Zitat etwas ausgedrückt, was ein Moment der gesamten Klangkunst zu sein scheint: Sie ist bestrebt ‚Weltklang‘ aufzugreifen und dem Menschen das Bewusstsein einer umfassenden Sinnlichkeit der Welt zu vermitteln – Sinnlichkeit in dem Maße, wie die menschlichen Sinne feinfühlig und vertiefend die Welt um sich wahrnehmen und verarbeiten.

Hat Hans Otte dies in seinem musikalischen Werk ebenso wie in seiner Tätigkeit als Vermittler neuer musikalischer Strömungen und Tendenzen bei Radio Bremen über Jahre eindrucksvoll nachgewiesen, so finden wir diese Ganzheitsbestrebungen auch in den Werken von Peter Vogel wieder, die neben Auge und Ohr ebenso das Bewegungspotenzial und das logische, assoziative Denken des Menschen ansprechen und anregen.

Ähnliche übergreifende Ansätze – natürlich zum Teil gänzlich anders strukturiert und verwoben – zeigen sich in den Arbeitsweisen der 10 für die Ausstellung des Deutschen Klangkunst-Preises 2006 ausgewählten Künstlerinnen und Künstler: Klangkunst schafft es, durch die Verbindung von Raum und Klang, die Welt umfassender widerzuspiegeln und zu erklären als klassische, mono-sinnliche Kunstgattungen.

Es ist ja nicht zuletzt genau dieses Wesen der Klangkunst, das mit dem Kulturradio WDR 3 und dem Skulpturenmuseum Glaskasten Marl zwei Institutionen als Impulsgeber des Deutschen Klangkunst-Preises zusammengeführt hat: Ist doch das Radio eine ganz auf das Akustische ausgerichtete Institution und das

Museum für die bildenden Künste dem Optischen verpflichtet.

Indem die beiden Kulturvermittler Radio und Museum im Deutschen Klangkunst-Preis eine Symbiose eingegangen sind, die beide Sinne gleichberechtigt berücksichtigt und künstlerische Spitzenergebnisse fördert, erfährt die Klangkunst in Deutschland eine – auch international – singuläre besondere Betonung in der Kunstszene.

Die Klangkunst hat sich in den letzten Jahren mehr und mehr an Renommee im Gesamtkonzert der Künste verschafft. Die Resonanz der vom Deutschen Klangkunst-Preis ausgehenden SoundART auf der ART COLOGNE – auch in diesem Jahr wird sie stattfinden – sowie die in 2006 durchgeführte umfangreiche Berliner Ausstellung ‚sonambiente‘ bezeugen die Feststellung anschaulich.

Dass neben den genannten Kulturvermittlern Radio und Museum auch das bundesweite Netzwerk der »INITIATIVE HÖREN« den Deutschen Klangkunst-Preis trägt und als wichtigen Teil seiner Aktivitäten sieht, unterstreicht die Bedeutung des Preises. Die Integration der Klangkunst in das Engagement dieses Verbandes, dem (fast) alle mit dem Akustischen verbundenen Vereine und Initiativen Deutschlands angehören, verleiht ihr neben der künstlerischen Wirkung auch eine Stellung im gesellschaftlichen Bildungskontext.

Zwei Künstler und ein Künstlerpaar wurden – neben den beiden Ehrenpreisträgern – in diesem Jahr mit dem Deutschen Klangkunstpreis ausgezeichnet und zur Realisierung ihrer eingereichten Konzepte in Marl eingeladen: Dies sind Werner Cee aus Gießen, Robert Jacobsen aus Nettlingen und das Künstlerpaar

Roswitha von den Driesch und Jens-Uwe Dyffort aus Berlin. Wie in den vorangegangenen Jahren werden ihre Klangerbeiten in und um das Marler Skulpturenmuseum optische und akustische Akzente setzen.

Darüber hinaus erhielt die in Düsseldorf lebende japanische Künstlerin Miki Yui den vom Kulturradio WDR 3 ausgeschriebenen Produktionspreis für eine radiophone Klangkunst-Komposition, die im Studio Akustische Kunst des WDR zu hören sein wird.

Die diesjährige Ausstellung des Deutschen Klangkunst-Preises wird abgerundet durch die Konzeptveröffentlichungen der hierzu von der Jury aufgeförderten weiteren sieben KünstlerInnen sowie durch charakteristische Werkbeispiele von diesen: Pierre-Laurent Cassière, Marianne Greve, Hanna Hartman, Jan Jacob Hofmann, Timo Kahlen, Burkard Schmidl und die schon erwähnte Miki Yui. Ihnen allen sei für ihr Engagement und die investierte künstlerische Energie gedankt.

Insgesamt haben sich 102 KünstlerInnen in 90 Bewerbungen an dem Deutschen Klangkunst-Preis 2006 beteiligt – 30 mehr als beim letzten Mal: Eine erfreuliche Steigerung. Die zum Teil umfangreichen, sorgsam zusammengestellten Bewerbungen beweisen den hohen professionellen Stand der Einreicher. Auf dem breiten Hintergrund dieser Bewerbungen zeigt sich ein lebendiges und facettenreiches Bild der Klangkunst in Deutschland. Allen einreichenden KünstlerInnen danken wir ausdrücklich für ihr Engagement und ermuntern die nicht Nominierten, sich weiterhin zu bewerben. Ihre Bewerbungen werden allesamt im ‚Archiv der Klangkunst‘ gesammelt und dokumentieren somit langfristig die Entwicklung des Genres.

Den – neben uns – weiteren Mitgliedern der Jury, Markus Heuger, Rolf Julius und Prof. Klaus Schöning, sei ein großes Kompliment gemacht: In zwei arbeits- und diskussionsintensiven Sitzungen wurden Ergebnisse erzielt, die sich sehen und hören lassen können. Die Ernsthaftigkeit und die Sorgfalt der Jurierung sind die Voraussetzung für die Seriosität des Preises. Dass dies gewährleistet ist, dafür danken wir.

Um die Ergebnisse aber sehen und hören zu können, galt es, die nötigen finanziellen und organisatorischen Voraussetzungen zu schaffen. Sie konnten durch die Hilfe des Freundeskreises Habakuk zur Förderung des Skulpturenmuseums Glaskasten, durch die Stadt Marl, den WDR sowie durch die Staatskanzlei des Landes Nordrhein-Westfalen und die Kunststiftung NRW gesichert werden. Allen fördernden Personen und Institutionen sei ein ganz herzlicher Dank gesagt und die Bitte angeschlossen, dem Deutschen Klangkunst-Preis auch weiterhin die Bedeutung zuzumessen, die er verdient.

Köln und Marl, im August 2006

Prof. Karl Karst  
Kulturradio WDR 3

Dr. Uwe Rüth  
Skulpturenmuseum Glaskasten Marl

# Deutscher Klangkunst-Preis 2006

## Uwe RÜth: Auswertung Stephan Wolters: Statistisches

### Vorbemerkung

Im Katalog des Deutschen Klangkunst-Preises 2004 wurde begonnen, die eingereichten Unterlagen statistisch auszuwerten (in der damaligen Untersuchung wurden die Ergebnisse der ersten beiden Klangkunst-Preise zusammengefasst), um auf diese Weise einen Überblick über die Entwicklung der Klangkunst in Deutschland zu erlangen. Der Weg soll an dieser Stelle konsequent und vergleichbar weiter beschritten werden.

In Bezug auf das entstehende Klangkunst-Archiv, das die eingereichten Unterlagen zu den Deutschen Klangkunst-Preisen enthält sowie weitere erreichbare Unterlagen, Klangbeispiele, Kataloge etc., ist die hier vorgelegte Statistik jeweils ein chronologisch festgehaltenen Blick auf die Situation der Klangkunst. Da das Material ein denkbar breites qualitatives wie künstlerisches Konglomerat an Einreichungen vereint, geben die Ergebnisse ein allgemeines Bild wieder, das zu diesem Zeitpunkt – im Jahre 2006 – die Klangkunst in Deutschland bietet.

### Auswertung

#### Einreichungen

2002 62 Bewerbungen = 71 KünstlerInnen = 9 Künstlerpaare  
2004 72 Bewerbungen = 79 KünstlerInnen = 7 Künstlerpaare  
2006 90 Bewerbungen = 102 KünstlerInnen = 12 Künstlerpaare

Die erfreuliche Entwicklung des Anstiegs der einreichenden KünstlerInnen zeigt zweifellos, dass der Deutsche Klangkunst-Preis auf dem richtigen Weg ist: Er wird wahrgenommen und von den Künstlern als wichtig erachtet. Ob weiterhin hieraus der Schluss zu ziehen ist, dass die Klangkunst in Deutschland eine sich verbreitende und wichtiger werdende Kunstgattung ist, sei dahin gestellt – auf jeden Fall bildet sie einen eigenständigen und seriösen Weg innerhalb der Künste in Deutschland, der, wie es sich auch weiterhin verdeutlichen wird, von vielen Künstlern unterschiedlichster Richtungen beschritten und bearbeitet wird.

Was die Künstlerpaare betrifft, kann nur das vor zwei Jahren festgestellte unterstrichen werden:

Die hohe Spezialisierung dieser Kunstrichtung in unterschiedlichste Fachrichtungen hinein – technische, musikalische, bildnerische, architektonische u.v.a. – macht eine Zusammenarbeit unterschiedlicher Künstler sinnvoll.

#### Altersstruktur

2002 Durchschnittsalter d. K.: 42,86 Jahre (m = 41,87; w = 43,85)  
2004 Durchschnittsalter d. K.: 42,80 Jahre (m = 42,07; w = 43,54)  
2006 Durchschnittsalter d. K.: 40,21 Jahre (m = 40,45; w = 39,56)

#### Geschlecht

2002	58 m	13 w
2004	64 m	15 w
2006	73 m	29 w

Der deutliche Rückgang des Durchschnittsalters bei allen KünstlerInnen um mehr als zwei Jahre fällt auf. Hierbei zeigt sich aber eindeutig, dass besonders bei den Künstlerinnen im Durchschnitt jüngere Frauen eingereicht haben (der Schnitt fiel um ca. 4 Lebensjahre!). Da der Anteil der Frauen gegenüber 2004 um ca. 10% gegenüber den Männern zugenommen hat (2004: 81,02% m, 18,98% w; 2006: 71,57% m, 28,43 w), macht sich deren jüngeres Alter natürlich stark bemerkbar. Insgesamt ist festzustellen, dass mehr junge KünstlerInnen der Klangkunst einreichten, was, bei einer mutigen Schlussfolgerung, daran liegen kann, dass die Ausbildungssituation an den Hochschulen in Bezug auf die Klangkunst breiter (und besser!) geworden ist. Unabhängig von dieser Vermutung bleibt es eine erfreuliche Entwicklung, dass der Frauenanteil so stark zugenommen hat.

#### Topographische Verteilung der KünstlerInnen Geburtsort – Wohnort – Studienort

##### A) Geburtsorte

Die Geburtsorte der Einreichenden verteilen sich – wie nicht anders zu erwarten war – über die gesamte Republik, wobei die meisten aus NRW (17) stammen, gefolgt von Hessen (7) und Bayern (7) und erst dann folgt Berlin, mit 5 dort geborenen KünstlerInnen. 22 (!) KünstlerInnen sind im Ausland geboren (= ca. 21

%), wobei davon vier aus Japan und drei aus Holland stammen. Von diesen 22 im Ausland geborenen KünstlerInnen sind 12 aus den Gebieten der Europäischen Gemeinschaft, 10 von außerhalb. All diese Zahlen weisen auf die heterogene Herkunft der KünstlerInnen hin.

#### B) Wohnorte

Natürlich zeigt sich in der Bilanz der Wohnorte der einreichenden KünstlerInnen die erwartete Konzentration auf die bekannten Knotenpunkte der Kunst: 22 KünstlerInnen wohnen in Berlin (nur 5 sind dort geboren), 14 in Köln, 6 in Hamburg und 4 in Düsseldorf. Ansonsten ist die Verteilung aber doch erstaunlich gestreut über das gesamte Bundesgebiet. Mit Berlin, Köln und Hamburg bestätigt sich die schon vor zwei Jahren herausgestellte Situation: Hier liegen die Schwerpunkte der Klangkunst, wobei durchaus auch Saarbrücken (3) noch genannt sein soll.

Interessant ist vielleicht noch, dass 11 KünstlerInnen eine »Geburtsort-Wohnort-Treue« zeigen, d.h. sie wohnen heute an dem Ort, an dem sie geboren wurden: An sich für die fahrende Zunft der Künstler eine recht ungewöhnliche Situation.

Nach Bundesländern aufgeteilt:

95 registrierte Künstler verteilen sich nach ihren Wohnorten in Deutschland folgendermaßen:

Baden-Württemberg	5
Bayern	8
Berlin	22
Brandenburg	1
Bremen	1
Hamburg	6
Hessen	6
Mecklenburg-Vorpommern	1
Niedersachsen	2
Nordrhein-Westfalen	33
Rheinland-Pfalz	2
Saarland	4
Sachsen	1
Sachsen-Anhalt	1
Schleswig-Holstein	2

#### C) Studien- und Ausbildungsorte

Es ist eine breite Streuung von Ausbildungsorten, die von den KünstlerInnen angegeben werden; besonders auch deswegen, weil Mehrfachbenennungen berücksichtigt sind, so dass auch kleinere Hochschulen, die länger besucht wurden, in unserer Untersuchung Aufnahme gefunden haben: 59 Studienorte wurden genannt, von denen 22 (37,3%) im Ausland liegen, 15 davon auf dem Gebiet der Europäischen Union, 7 außerhalb.

#### KünstlerInnen-Ausbildung innerhalb Deutschlands

Baden-Württemberg ges.	9
<i>Stuttgart</i>	4
Bayern ges.	10
<i>München</i>	6
<i>Nürnberg</i>	4
Berlin ges.	14
Brandenburg	0
Bremen ges.	1
Hamburg ges.	4
Hessen ges.	9
<i>Frankfurt</i>	4
Mecklenburg-Vorpommern	0
Niedersachsen ges.	13
<i>Braunschweig</i>	4
<i>Hannover</i>	3
<i>Göttingen</i>	3
Nordrhein-Westfalen ges.	35
<i>Köln</i>	12
<i>Düsseldorf</i>	8
<i>Essen</i>	6
<i>Münster</i>	3
Rheinland-Pfalz ges.	2
Saarland ges.	5
<i>Saarbrücken</i>	5
Sachsen ges.	2
Sachsen-Anhalt ges.	2
Schleswig-Holstein	1

So stellen sich in der Vielfalt der Studienorte doch die Zentren der Klangkunst-Ausbildung eindeutig heraus: Berlin, Köln, Düsseldorf, Essen, München und Saarbrücken. Überraschend ist in der Phalanx der Großen

hier Saarbrücken auch zu nennen, was ein Verdienst zweier Professorinnen zu sein scheint: Christina Kubisch und Ulrike Rosenbach, aber darüber hinaus auch an einer glücklichen Infrastruktur zu liegen scheint. Es folgen mit Hamburg, Stuttgart, Nürnberg, Frankfurt a.M. und Braunschweig interessante Orte, deren Wichtigkeit in der Klangkunst mehr oder weniger bekannt ist, die aber immer wieder als Studienorte für die Bildende Kunst hervorgetreten sind.

#### Künstlerische Ausbildung im Ausland

Frankreich	3 (je 1 in Dijon, Nizza, Paris)
Großbritannien	4 (2 in London, je 1 in Birmingham, Liverpool)
Japan	4 (3 in Tokio, 1 Kyoto)
Süd-Korea	2 (Seoul)
Niederlande	3 (je 1 in Arnheim, Maastricht, Utrecht)
Österreich	3 (je 1 in Graz, Salzburg, Wien)
Schweden	2 (je 1 in Stockholm, Uppsala)
Schweiz	3 (Zürich)
USA	4 (3 in New York, 1 in Los Angeles)

Mit jeweils drei genannten Studienorten sind Großbritannien, die Niederlande, Frankreich und Österreich am besten vertreten, wobei hier jeweils nur - mit Ausnahme Londons (2) - ein(e) KünstlerIn studiert hat. Auf der anderen Seite haben in New York, Tokio und Zürich jeweils drei KünstlerInnen ihre Ausbildung erhalten.

Mir erscheint der Gesamtanteil an KünstlerInnen, die im Ausland studiert haben erfreulich hoch, besonders weil dies auf eine Internationalisierung der Klangkunst in Deutschland hinzuweisen scheint, die sich in vielem kenntlich macht.

#### Studien- und Ausbildungsfächer

Teilt man die am Deutschen Klangkunst-Preis 2006 beteiligten KünstlerInnen was ihre Ausbildung betrifft in drei (grobe) Kategorien ein – musikalische, künstlerische und andere (philosophisch-literarische, technologische und andere wissenschaftliche Studien), so ergibt sich folgendes Bild:

57 KünstlerInnen hatten eine auf Musik und 85 eine auf die Bildende Kunst bezogene Ausbildung, wobei hier natürlich Doppelstudien mit beinhaltet

sind. Hinzu treten 36 andere Studienrichtungen, die aber in irgend einen Zusammenhang mit der Klangkunst zu bringen sind (Computer, Philosophie, interaktive Medien, Literaturwissenschaft u.v.m.). Als ausgesprochene Autodidakten können nur 5 der KünstlerInnen eingestuft werden; alle anderen haben während ihrer Ausbildung in irgend einer Weise mit Kunst oder Musik zu tun gehabt.

Allein ein reines Musikstudium, ohne ein anderes fremdes Fach daneben zu studieren, haben 18 der Einreichenden erfahren, ein ebenso einseitiges Kunststudium 32 der KünstlerInnen. Hier zeigt sich doch, dass der »typische« Klangkünstler schon während des Studiums ein möglichst übergreifendes Wissen sich aneignet, das ihn für die Schaffung Gattungs übergreifender Kunstwerke prädestiniert.

#### Künstlerische Auswertung

Die große Heterogenität der unterschiedlichen Ausbildungen verdeutlicht darüber hinaus auch die hieraus resultierende Vielschichtigkeit der künstlerischen Ansätze: Vom Konzertanten über das Radiophone bis hin zur klingenden Skulptur und zur tönenden Plastik. Diese Klangwelten und die Art ihrer Präsentation gliedert sich in einem ersten Überblick wie folgt:

Installative Klangarbeiten	45
Performative Klangarbeiten	17
Klangskulpturen oder –objekte	26
Elektronische Klangexperimente	15
Radiophone Kompositionen	31
Akustisch sensibilisierte Video-Werke	12

Die hier wiedergegebenen Ergebnisse stützen sich auf die vielschichtige Arbeitsweise der einreichenden KünstlerInnen. Schwerpunkte der künstlerischen Arbeitsweisen sind einmal die Klanginstallationen auf

der einen Seite, die sicher mehrheitlich von KünstlerInnen stammen mit einer Ausbildung als Bildende Künstler, andererseits radiophone Kompositionen, die eher aus der Musik orientierten Richtung kommen. Im Deutschen Klangkunst-Preis ist genau diese Mischung auch gewollt, da beide Seiten genuine Ansätze der Klangkunst vertreten und beeinflussen. Überhaupt sind die Grenzen an dieser Stelle nur schwer zu ziehen – Musik, Klang, Form und Material bilden insgesamt das ‚Zeug‘, das den Raum charakterisiert und bestimmt.

Eine letzte Statistik mag dies auch zeigen: akustisch-analog arbeiteten nach ihren Angaben 51 der Künstler, elektro-akustisch 76. Von diesen waren es wiederum 38 die beide Ton-Produktionen berücksichtigten: Nur 13 KünstlerInnen des deutschen Klangkunst-Preises 2006 arbeiteten also akustisch rein analog, 38 aber ausschließlich elektronisch. Ein Künstler, der in der Addition dieser Werte fehlt, hat sich lediglich mit seinem Namen, ohne weitere Informationen über seinen Lebenslauf oder künstlerischen Schwerpunkt beworben, weshalb er hier unberücksichtigt blieb.



# Ehrenpreis an Hans Otte

---

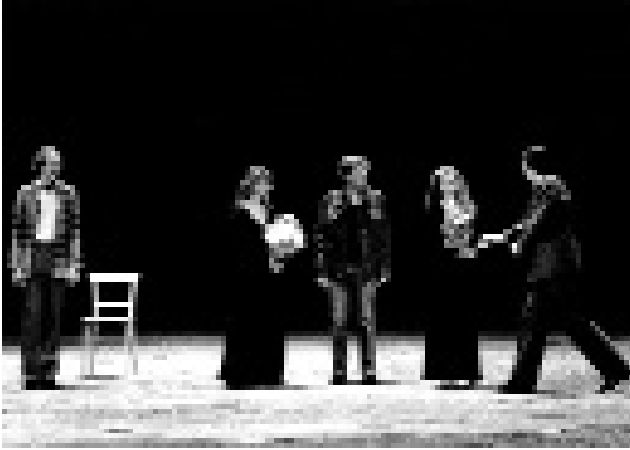
## *Begründung der Jury*

Hans Otte gehört seit Ende der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts zu den wichtigsten und einflussreichsten Vermittlern und Anregern der zeitgenössischen Musik und der internationalen Klangkunst. Der als Komponist (bei Paul Hindemith) und als Interpret (bei Walter Gieseking) ausgebildete Vollblutmusiker - Komponist, Interpret, Musik- und Texttheaterautor, Klangkünstler, Intermediakünstler, Vermittler, Organisator und Anreger - übernahm 1959 mit 32 Jahren als jüngster Musikchef der ARD diese Stellung bei Radio Bremen und entwickelte hieraus »eine epochemachende Tätigkeit als weltoffener Vermittler« bis 1984. Lange Zeit war Radio Bremen hierdurch eine erste Adresse für die neue Musik. Heute weltbekannte Künstler förderte Otte durch Verkaufträge. Besonders auch die Einrichtung der beiden Festivalbiennalen »pro musica antica« und »pro musica nova« seit 1961 waren akzentsetzende und wegweisende kontinuierliche Veranstaltungen.

Parallel zu dieser Tätigkeit schuf der Musiker Hans Otte ein umfangreiches und bedeutendes musikalisches und klangkünstlerisches Werk. Sein zwölfteiliger Klavierzyklus »Das Buch der Klänge« wird heute von immer mehr Interpreten auf internationalen Konzerten gespielt.

# Hans Otte

---



v.l.n.r. Herbert Henk,?, John Cage, Reinhild Hoffmann, Hans Otte.  
Foto von K. Fefebvre aus Ingo Ahmels' OMP-Archiv, Bremen 1982

Drei unkommentierte, prägnante Originaltexte Hans Ottes vom Ende der 1960er und der 1980er-Jahre zeigen das Spektrum der Ästhetik des Multimediakünstlers Hans Otte auf.

...die Natur der Klänge entfalten

*Ich bin absolut zuversichtlich, dass wir Komponisten der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts John Cage so gut wie alles zu verdanken haben. Er hat ja schon 1948/49 in seinen berühmten New Yorker Vorträgen, die 1961 in »Silence« erschienen, ein ganz neues musikalisches Bewusstsein artikuliert, wenn er z. B. schreibt, dass es höchste Zeit sei, die Klänge von den Vorstellungen, vom Geschmack, vom Willen des Komponisten zu befreien, um sie sich gewissermaßen selbst zurückzugeben. In dem Buch stehen auch solche Sätze wie, dass Europa endlich aufgeben müsse, Europa sein zu wollen, und dass die Klänge überhaupt zur Natur der Menschen gehören und nicht von bestimmten Systemen beherrschbar sind. Und ich glaube, dass diese Sätze, die ich selbst damals noch gar nicht verstand, zeitlebens in mir gebohrt haben. Wir standen ja damals erst am Anfang, holten Schönberg, Webern nach – das war uns ja alles verborgen gewesen – ; schließlich gab es eine große Zeitspanne, in der das ganze Material in Besitz genommen und »ausgebeutet« wurde, im Sinne einer immer größeren Differenzierung zwar, aber immerhin, man »benutzte« das Material, um etwas außerhalb der Klänge zu artikulieren. Heute stehen wir in der ganzen Welt vor dem Problem, dass wir sehr sorgsam mit den Ressourcen umgehen müssen, auch mit denen der Klänge. Und deswegen bekommt das Bewusstsein, das Cage damals schon formulierte, jetzt ein ganze andere Aktualität: was macht der Komponist mit den Klängen, benutzt er sie, um seine Ideen darzustellen, seine Vorstellungen, seine politischen oder literarischen Programme, oder versucht er, die Natur der Klänge selbst zu entdecken und in der Zeit zu entfalten?*

Hans Otte, autorisierte Transkription eines Interviews mit Monika Fürst-Heidtmann v. 14. oder 15.2.1987, zitiert nach Ingo Ahmels (Verf.), Hans Otte – Klang der Klänge / Sound Of Sounds, SCHOTT Mainz 2006, Dokument HO 1987.1 des OMP (Otte Material Pool)

## Mein Theater

*ist kein abstraktes, kein absurdes gar, auch ein Happening nicht und keines, das Geschichten erzählt oder dergleichen mehr Illusionen erweckt. Es ist ein Theater, das mit unserer Wirklichkeit mehr im Sinne hat, als manch einem, der es zu hören bekommt, lieb sein mag. Doch es hat Tradition.*

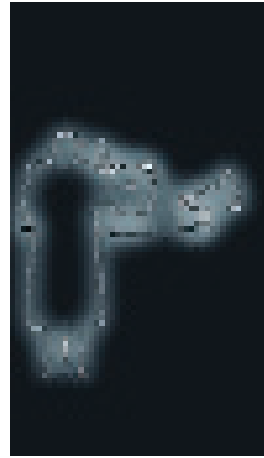
*Als Anhang zu seinem Roman »Bouvard et Pécuchet« schrieb Flaubert den »Dictionnaire des idées reçues et chics«, ein erstes Klischeelexikon der französischen Umgangssprache, in welchem er alltäglichen Fragestellungen die entsprechenden schematischen Antworten zugesellt.*

*Später nimmt Joyce in seinem »Ulysses« diese Idee auf. In der Nausikaa-Story der Gerty Mac Dowell entwickelt er einen umfangreichen Katalog englischer Gemeinplätze und fertiger Ideenassoziationen.*

*Theodor W. Adorno dann untersucht in unseren Tagen den »Jargon der Eigentlichkeit«, der sowohl auf der Straße zum unabdingbaren Vokabular gehört, als auch längst bis ins hohe Philosophieren sich verschlagen hat; damit deckt er die Sprachlosigkeit der Sprache auf.*

*Gegen diese ist mein Theater gerichtet. Es soll gerade hinter dem Allzuvertrauten und Selbstverständlichen Widerspruch freimachen und jene Methoden entlarven, mit denen heute auf die verschiedenste Weise und mit dem natürlichsten Lächeln Verhaltensweisen eingeweitscht werden, nach denen die Opfer mittlerweile selber verlangen.*

*Sprache, Musik, Handlung und Bild sind deswegen in meinen Stücken kontrapunktisch zueinander gesetzt, sie ordnen einander nicht unter, schmelzen nicht zu irgendeinem imaginären Etwas – meist totales Theater genannt – zusammen. Vielmehr dürfte gerade ihr Gegeneinander und auch die Art ihrer kompositorischen Verfremdung nun einen Sinnzusammenhang*



»Klangfänger«  
Grafik © 1998 by Ingo Ahmels (OMP)

*ermöglichen, dessen Merkmale nicht auf den einen Nenner gebracht werden können, auf den man ohnehin heute alles so leicht bringt.*

*Deswegen kann es freilich auch eine Handlung im alten, einzigen Sinn nicht mehr geben. Offen und vom Schein befreit werden vielmehr viele Handlungen, viele Bilder, die rasch sich ablösen, so gezeigt werden, dass sie unser stillschweigendes Einverständnis mit den gegebenen Umständen gründlich in Frage stellen.*

*Davon singt mein Theater ein Lied.*

Lieber, verehrter Herr Bour,

wenn ich Ihnen – dem Auftrag des Südwestfunks und seines unermüdlichen Hauptabteilungsleiters Heinrich Strobel entsprechend – mein »Buch für Orchester« zuschicke, so tue ich das mit doppeltem Vergnügen.

Einmal bin ich heilfroh, dass ich dieses Stück hinter mir habe, und dass der mehr als einjährige Kompositionsprozess endlich abgeschlossen, dass diese lange Zeit der Zweifel und Hoffnungen, der täglichen Qual und Lust zugleich nun vorbei und schon fast vergessen ist. Zum anderen aber fühle ich mich wohl auch deswegen erleichtert, da ich ja Ihnen dieses neue Werk anvertrauen kann, was ich hier in Erinnerung an die gute gemeinsame Arbeit mit Ihnen und dem Sinfonieorchester des Südwestfunks an meinen »passages« für Klavier und Orchester für Donaueschingen 1965 nochmals betonen möchte.

Seitdem sind drei Jahre vergangen. In dieser Zeit, die allgemein zur Entwicklung und Konsolidierung vorhandener und erfolgreicher Prinzipien und Praktiken beigetragen haben mag – den gesellschaftlichen Bedingungen und Verhältnissen wohl ebenso allgemein entsprechend – hat meine kompositorische Arbeit nicht derart Folgerichtiges, Gradliniges aufzuweisen. Ganz im Gegenteil: mit allem, was ich in diesen Jahren schrieb, versuchte ich gerade dieser Art von Denken, das gewöhnlich mit Begriffen wie Stilbindung, organisatorisches Wachstum und Zusammenhang zu operieren pflegt, gründlich zu entsagen – und zwar aus mehreren Gründen.

Da wäre schon einmal meine Haltung dem musikalischen Material gegenüber zu nennen, das ich in einen viel innigeren Kontakt mit meinen Ideen zu bringen versuche, in einen gemeinsamen Prozess, in dem sie sich wechselfältig hervorbringen und durchdringen, und in dem die alte Teilung, die der Intention den Primat über die Sache zuerkennt, keine Wirksamkeit mehr besitzt, nicht aufs Neue bestätigt wird.

Deswegen »erfinde« ich auch nicht Material, so wenig wie ich es benutze. Deswegen verzichte ich auf alle jene dem Material übergeordneten Zusammenhänge und Komponenten, lasse alles fallen, was aufs Ganze zielt, von diesem bestimmt wird.

Vielmehr ging es mir darum, das Einzelne zu bewahren und so frei und offen zu halten, das jener Prozess zwischen Idee und Material in ihm überhaupt erst stattfinden kann.

Nun ist das einzelne Moment nicht einfach der vertikale Schnitt in eine horizontale Sache, abstrakt mit dem einzelnen Impuls, Ton oder Akkord identisch. Diese werden Moment erst dann, wenn in ihnen selbst mehrere Faktoren wirksam sind, mehrere dynamische Grade, verschiedene Artikulationsarten, Farben, Resonanzen, Lagen zum Beispiel, ähnlich einem sinnvollen Gedanken, dessen Reflexionsprozess durch die Verschiedenartigkeit seiner Teile eingeleitet wird und nicht durch einen Begriff oder gar nur ein Bild ersetzt werden kann.

Deswegen wurde getrennt, wurden selbst die kleinsten Partikel aufgespalten und in mehrere Qualitäten übersetzt, wurden die einzelnen Momente so individualisiert, dass ein Zusammenhang zwischen ihnen möglich wurde, der nicht mehr von oben vorgegeben war, und der die einzelnen Momente nicht wieder auf einen Nenner brachte, zu einem gemeinsamen Vorgang zusammenschloss.

Diese Bemerkungen scheinen mir besonders im Zusammenhang mit einer Orchesterkomposition angebracht, verdanken sich doch Zusammensetzung und Spielgewohnheiten dieses Klangkörpers gradezu entgegengesetzten musikalischen Vorstellungen.

Ich wollte nicht, dass dieses Stück sich wie Orchestermusik anhört, sondern wie Musik, die frei und wie zufällig das vorhandene Instrumentarium aufnimmt, der Sache einbringt. Deswegen habe ich auch hier »zersetzt«, von unten nach oben gearbeitet, habe vom Einzelinstrument ausgehend das ganze Orchester in einen inneren Zusammenhang gebracht.

Nur durch die Loslösung von allen vormodellierten Merkmalen konnte es gelingen, eine Musik zu schreiben, die in jedem Moment gleich wichtig und präsent ist, deren einzelne Ereignisse die Struktur des Ganzen produzieren und nicht vice versa.

Deswegen dürfte es auch möglich sein, das Stück fortzusetzen, noch ganz andere instrumentale und vielleicht sogar vokale Wege mit ihm zu gehen, um so ein »Buch über Musik« zu komponieren, das die bestehenden Produktionsverhältnisse, die die Musik

in mehr oder minder fixierte Kategorien unterteilen, abstreift und aufhebt.

Doch das ist vorläufig Zukunftsmusik. Wichtiger scheint mir, dass ich mit diesem ersten Kapitel einen Anfang gemacht habe, einen Versuch, der gegenwärtigen Regression und Verhärtung und damit der Fortbildung immer totalerer und eindeutigerer, kapitalerer Strukturen entgegenzuwirken, nicht ohne Hoffnung, dass somit Platz frei würde für eine Kunst, die den Hörer zum Partner macht und ihn nicht zum willenlosen Anhängsel degradiert, das gelenkt und aufgepeitscht und von einem Zustand in den anderen gerissen wird.

Deswegen schrieb ich dieses Stück, und ich glaube, dass das der hervorragende Grund sein sollte, heute noch weiterzukomponieren.

Deswegen schrieb ich Ihnen auch diese Zeilen, sehr verehrter Herr Bour, um zu bestätigen, was Sie längst aus meiner Partitur herausgefunden haben.

Danken möchte ich Ihnen für die viele Arbeit, die Sie sich – wie alle wissen – mit jedem Werk, und so auch mit meinem, schon Monate vor der Uraufführung machen.

Deswegen – dafür  
die freundlichsten Grüße

Ihres Hans Otte

[...]

Hans Otte, Brief an Ernest Bour, in: Dino Larese (Hg.), Begegnung, Sonderheft zu den Donaueschinger Musiktagen 1968, zitiert nach Ingo Ahmels (Verf.), Hans Otte – Klang der Klänge/ Sound Of Sounds, SCHOTT Mainz 2006, Dokument HO 1968.1 des OMP (Otte Material Pool)



# Ehrenpreis an Peter Vogel

---

## *Begründung der Jury*

Peter Vogels kybernetische Klangskulpturen gehören zu den wichtigsten Errungenschaften der internationalen Klangkunst. Der Künstler, 1937 in Freiburg i.Br. geboren, hat sein gesamtes künstlerisches Leben in den Grenzbereichen künstlerischer Gattungen verbracht und diese miteinander und mit physikalischen und psychologischen Phänomenen verbunden: Literatur, Musik, Tanz und Malerei waren seit frühester Jugend Teil seiner direkten Interessen, die ergänzt wurden durch ein frühes Kennenlernen elektronischer Klangvermittlung. Dies führte zum Bau eines eigenen Tonbandgerätes, das er zu Musikaufnahmen eigener Stücke, deren Verfremdung und Manipulation benutzte. Das folgende Physikstudium ließ später Kunst und Kybernetik, Musik und Interaktivität mehr und mehr in seinen auch optisch-formal überzeugenden Klangmaschinen zusammenwachsen. Peter Vogels hervorragende Stellung als Künstler, Musiker, Kommunikationspsychologe und Physiker wird besonders in seinen großen Klangwänden und Klangenvironments deutlich, die den Betrachter akustisch und durch Bewegung bis hin zum Tanz unmittelbar mit einbeziehen.

# Peter Vogel

---

## Bemerkungen zu meinen Arbeiten

Aktion und Reaktion sind zeitliche Vorgänge. Die Ästhetik der interaktiven Prozesse ist ein ästhetischer Vorgang, wie es das Hören von Musik oder das Betrachten von Bildern sein kann. Die Ausstellungsbesucher werden zu Mitspielern gemacht, sie werden aus der Stille und andächtigen Passivität gelockt, in der sie gewöhnlich verharren. Der eigentliche Inhalt der Objekte und der mit ihnen verbundenen Interaktion erschließt sich dem erst neugierigen, dann explodierenden Betrachter durch seine Bewegung: »Es ist die Bewegung, durch die wir lernen, dass es Dinge außer uns gibt, und es ist nur unsere eigene Bewegung, durch die wir uns die Idee des Raumes erwerben. Die ersten Lehrer der Philosophie sind unsere Füße, Hände und Augen.« (J.J. Rousseau)

Interaktion findet hier auf einer betont physischen Ebene statt und hat die Charakteristika des Spiels. »Die vom Spieler ausgehende, dem Spielgegenstand mitgeteilte Bewegung hat den Erfolg, zum Spieler zurückzukehren. Was das Spielding tut, löst wiederum die Aktivität des Spielers aus. Der Impuls, welcher vom Spieler weg gerichtet war, kehrt als Effekt zu ihm zurück.« (F.J.J. Buytendijk)



Das gleichzeitige Empfangen und Hervorbringen (Passivität und Aktivität) ist die Voraussetzung jeder schöpferischen Tätigkeit. Die damit geschaffene Verbindung von Natur- und Vernunftsgesetzen macht den Menschen zur Ganzheit.

Der Inhalt eines Werkes kann also nur in einem Prozess erfahren werden. Ohne den Betrachter ist das Werk tot: Kunst wird zu einem einmaligen Ereignis nicht als Produkt, sondern als Ereignis. Den Charakter eines Werkes prägen Künstler und Rezipient gleichermaßen, oder wie Franz Erhard Walther es formuliert: »Das Werk entsteht nicht durch den Künstler, sondern in Handlungsprozessen mit den von ihm bereitgestellten Vehikeln.«

2003

Meine Arbeiten sind auf einen aktiven Betrachter angewiesen: die Klangobjekte, Lichtreliefs und kinetischen Plastiken erwarten einen »spielenden« Zuschauer, der sie durch Bewegungen (Schattenwurf) oder Laute zum »Sprechen« bringt. Das Innenleben des Objekts wird durch Interaktionen erforschbar, etwa so wie die Psyche eines Menschen durch ein Gespräch. Allerdings ist die Sprache, die hier gesprochen wird, primitiv: Sie besteht aus Bewegungen und einfachen Tonstrukturen. Trotzdem übermittelt sich der Zustand des Betrachters wie Ruhe oder Gereiztheit, Scheu oder Lebendigkeit, Langeweile oder Neugier auf das Objekt, und dessen Reaktionen fallen entsprechend unterschiedlich aus. So reagieren z.B. manche Objekte auf schneller werdende Bewegungen des Betrachters mit gesteigerter Komplexität der Reaktionsmuster, andere bei lang andauernder Beeinflussung mit erhöhter oder verminderter Intensität bereits ablaufender Vorgänge.

Die Reaktionsform beschreibt den »Charakter« eines Objekts, in ihr offenbart sich der ästhetische Gehalt, der bei fast allen meinen Arbeiten eher in den Zeitstrukturen als in der optischen Erscheinung zu finden ist. Form ist weitgehend Folge der Funktion. Die verwendeten elektronischen Bauteile dienen ausschließlich dieser Funktion, keines ist überflüssig. Elektronik ist für mich nicht mehr und nicht weniger als für den Maler Farbe und Leinwand, also formbares Material für eine beabsichtigte Wirkung. Die inhaltlichen Absichten haben sich seit den ersten Jahren gewandelt, mehr als die äußere Erscheinung oder gar die elektronische Technik. Von der Malerei kommend, waren die ersten Reaktionsobjekte gemalte Bilder, in denen – von einer verborgenen Elektronik gesteuert – Teile mechanisch bewegt wurden. Angeregt vom Studium psychologischer Verhaltensmodelle und von der Biokybernetik entwickelte ich Reaktionsmuster wie etwa »Habituation« (Gewöhnungsmechanismen), »Konditionierter Reflex« (Pawlovscher Hund) und Variationen davon. Es ging mir um die Wahrnehmung von Veränderungen in Zeitabläufen und Systemen, die man

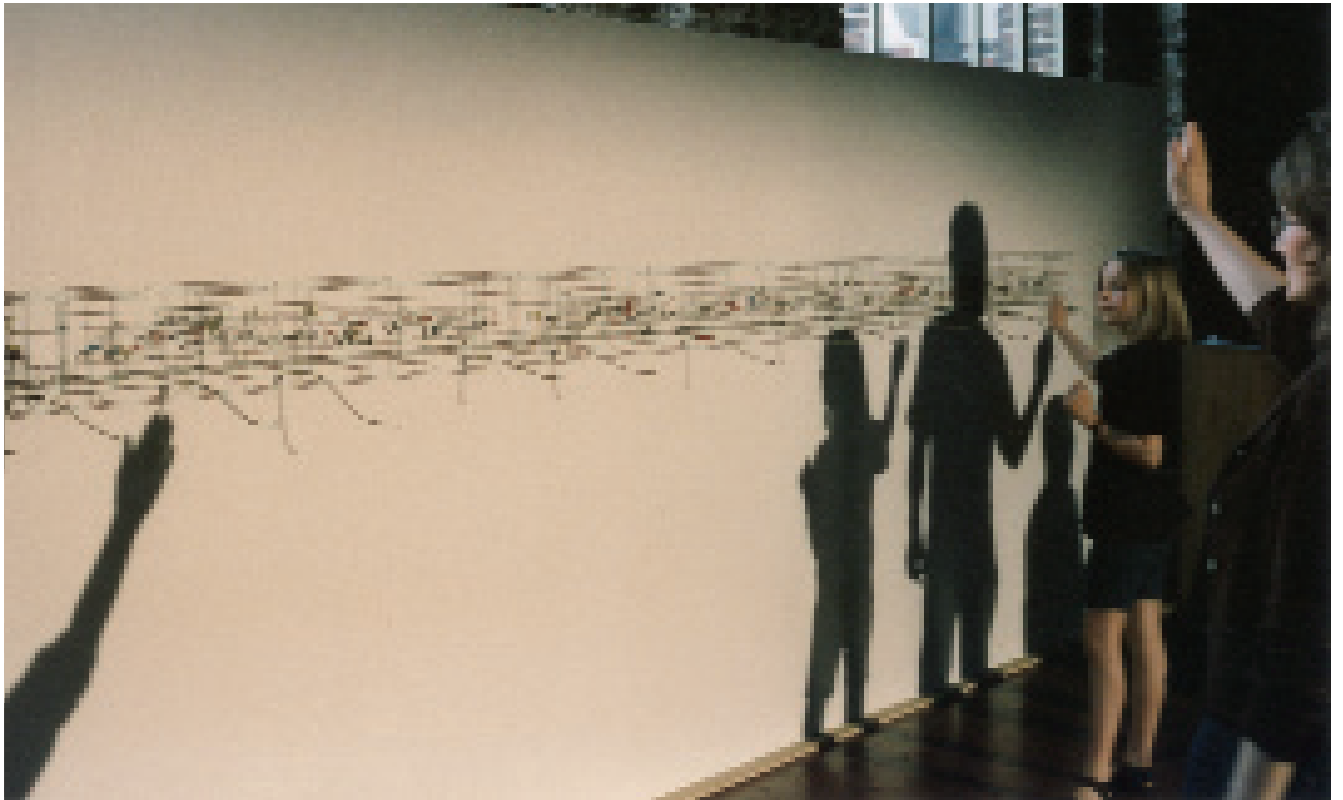
selbst beeinflussen kann und letztendlich um die Wahrnehmung seiner selbst im Wechselspiel mit reagierenden Strukturen.

Dann entstanden Objekte mit abstrakteren Reaktionen, reine Phantasieprodukte, die nicht mehr die Natur kopierten. Neben Wandreliefs entstanden Plastiken, die Reaktionsmuster wurden z.T. einfacher und durchschaubarer, die Elektronik wurde sichtbar, die Funktion stand im Vordergrund. Als wichtigen Aspekt für die Rezeption meiner Arbeit entdeckte ich das Spiel, und der Satz (aus Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen): »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt« wurde für mich zum Leitgedanken für alle folgenden Arbeiten.

Ende der 70er Jahre entstanden eine Reihe von Wandobjekten mit Farbscheiben und Plastiken mit Leuchtdioden, wo die optische Erscheinung mit ihren Veränderungen (oft durch Schall ausgelöst) wichtig war. In dieser Zeit entstanden auch die ersten größeren Installationen mit musikalischem Inhalt: Ausgehend von dem »Donauessinger Environment« das aus 3 Stelen bestand, die an einen Synthesizer angeschlossen waren, entwickelte ich die sogenannten »Klangwände« (ein Elektronikband an der Wand mit 10 bis 15 Sensoren und externem Verstärker und Lautsprechern), die ich mit den verschiedensten Tänzern und Tanzgruppen in Performances einsetzte. Diese Klangwände sind Spielobjekte, wo der Betrachter/Spieler aus einem vorgegebenen variablen Klangmaterial selbst eine Komposition erstellt oder improvisiert. In den 80er Jahren entstanden Klangwände mit repetitiven »minimal music«-artigen Klangstrukturen und »Minimal Music Objekte« (Plastiken mit 3 bis 6 repetitiven Klangsequenzen, die vom Betrachter mittels Photozellen in Intensität und Dauer beeinflusst werden konnten). Hier ging es mir neben der Wahrnehmung interaktiver Strukturen zusätzlich um musikalische Erfahrungen, um die Sensibilisierung für feinste rhythmische Verschiebungen und Klangveränderungen, die durch die Überlagerung der einzelnen minimal-Strukturen entstehen können.

Ende der 80er Jahre begann die Werkgruppe »Schattenorchester«, Installationen mit mechanischen Instrumenten und Schattenprojektion. Auch hier werden die über Photozellen ausgelösten repetitiven Klänge elektronisch gesteuert. Nach wie vor betrachte ich meine Arbeiten als Grenzfälle zwischen Objekten der Bildenden Kunst, Musik und Performance, psychologischen Modellen und Spielobjekten; keinem dieser Gebiete möchte ich sie eindeutig zuordnen, denn sie sind weder das eine noch das andere und auch nicht alles zugleich. Vielleicht ist diese Frage auch gar nicht so wichtig.

2006





## Preisträger/in

---

*Auf den ersten Blick*

Ein komplett abgedunkelter und akustisch gedämmter Ausstellungsraum. An der Vorderwand befinden sich fünf bequeme Sitzgelegenheiten und je ein Mikrofon/Kopfhörer-headset sowie ein Monitor.

Besucher können hier mit ansonsten unzugänglichen, unbeachteten und unbeobachteten Räumen und Nischen des Marler Skulpturenmuseums akustisch kommunizieren.

Die Räume: dunkel, meist nahezu still, verborgen, oft ungenutzt

Lüftungskeller

(mit Schacht nach außen)

mit O-Ton außen

Grube am Hallenbad

mit O-Ton außen, lang nachhallend

Uhrenkorpus im See

mit O-Ton außen

Kanal unterer Ausstellungsraum

mit Geräusch von Besuchern

Trafo-E-Raum

mit kontinuierlichem technischen Geräusch

Nische unter der Treppe

mit Geräuschen akustisch ausgeprägt

Faltwerk

still

Lagerräume

still

*Intention/Thema*

Verborgene Plätze im Haus, Nischen, Un-Orte, Rückseiten der architektonischen Zweckmäßigkeit. Durch Konstruktion bedingte Räume, die als »Negativ« in der gewünschten Formgebung entstehen. Räume, die so nicht geplant sind, die zwangsläufig, dennoch beinahe zufällig entstanden sind, da sein müssen und doch meist im Verborgenen bleiben.

*Das Verborgene weckt Interesse.*

Auch hier vergeht Zeit. Auch hier ist Marl. Merkwürdige Faszination – poetische, gleichzeitig beinahe subversive Ausstrahlung der steten Dunkelheit und Stille. Verstecke. Bühnen für Verbrechen. Gerade das Ungenutzte, das nicht benannte ist Projektionsfläche für die Phantasie.

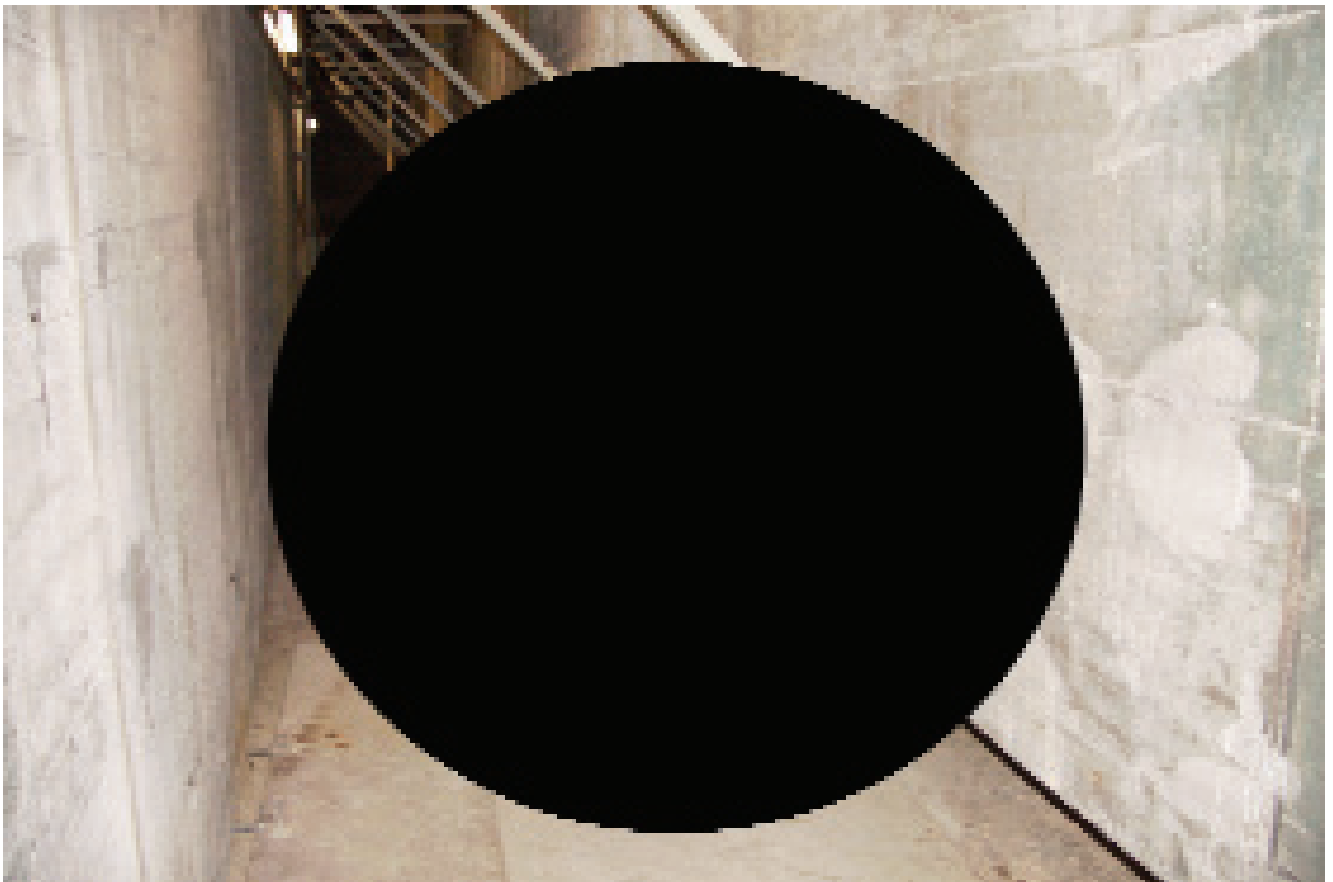
Räume, die nur entstanden sind, weil andere gewollt waren. Als Mitgift. Als Frei-Räume. Jedes größere Haus weist solche Nischen auf. Auch eine Verwaltung besitzt unverwaltete Orte. In der vermarkteten und bewirtschafteten Welt entwickeln sie eine widerspenstige Poesie, nicht aufgrund ihrer Schönheit, sondern aufgrund der Möglichkeit im Ungenutzten. Der Titel »Cage« ist in mehrfacher Hinsicht doppeldeutig: Abgeschlossene Orte, assoziative Freiräume und Gedanken in der neuen Musik.

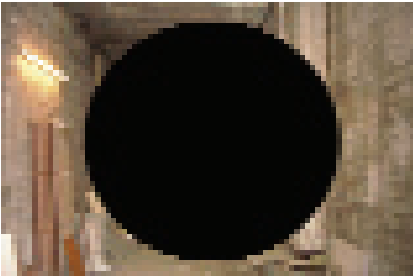
Diese Poesie herauszuarbeiten und mithilfe von akustischen und optischen Mitteln in einer Installation dem Publikum aufzuzeigen und zugänglich zu machen, ist Thema dieser Arbeit.

### *Vorgehensweise – Methoden*

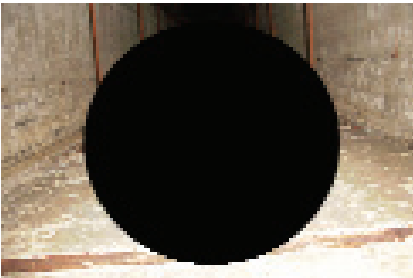
Um die Möglichkeit der Assoziation zu schaffen, müssen diese Orte zwar benannt sein, aber dennoch im Verborgenen bleiben. Den Raum in seiner realen Präsenz vorzuführen, wäre fatal, denn damit würden die inneren Bilder, die Phantasien des Besuchers ausgelöscht. Die Kraft des Poetischen geht vom Unausgesprochenen aus, öffnet so eine Welt der Assoziation und Mehrdeutigkeiten, schafft Zwischenreiche. Das Wissen um diesen Raum, dass es ihn gibt, in der Nähe, vielleicht direkt unter den eigenen Füßen, hinter der nächsten Wand, dass er Zeichen hinterlässt, dass er jetzt da ist und dennoch verborgen und unzugänglich bleibt – gerade das öffnet den geistigen Raum. Die Räume bleiben deshalb für den Besucher unzugänglich. Die Kontaktaufnahme und Kommunikation wird nur mit akustischen Mitteln ermöglicht.

Jeder kennt wohl das eigenartige und verwirrende Gefühl, das entsteht, wenn man in einen dunklen, stillen Raum hineinlauscht und versucht, sich allein über den Hörsinn einen »Einblick« in diesen Raum zu verschaffen. Ist der Raum still, wird man bald dazu übergehen, Geräusche, meist mit der Stimme, ins Dunkel zu schicken, um sich auf diese Weise weitere Informationen über den verborgenen Ort zu verschaffen. Nun wird die Raumakustik, die Klanggestalt des Raums, die »akustische Form« hörbar und lässt so Rückschlüsse auf die optische Realität des Raums zu. Das Geräusch wird zum Instrument der Raumanalyse, vermittelt eine Vorstellung vom Raum, wobei diese sich als hybrides Mischwesen aus Realität und Phantasie herausbildet (wie wohl jede andere Wahrnehmung). In der Installation ermöglichen elektroakustische Mittel diesen Moment.

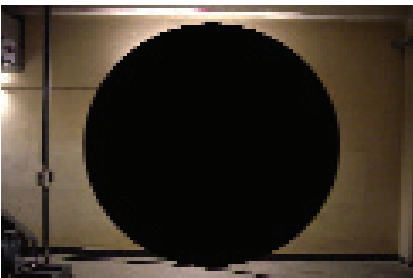




Der Besucher erhält die Möglichkeit, über ein im Ausstellungsraum befindliches Mikrofon (auf die Inszenierung wird später eingegangen) und einen Lautsprecher, der sich im betreffenden Raum befindet, in die Räume hineinzusprechen. Mit einem Monitorsystem, wieder bestehend aus Mikrofon, diesmal im Raum, und Kopfhörer im Ausstellungsraum lässt sich das Hineinsprechen wieder abhören. Die Stimme des Sprechers wandert also durch den verborgenen Raum und kommt direkt, aufgeladen mit den akustischen Phänomenen des Raums, ans Ohr zurück. Wäre der Besucher körperlich anwesend, wäre er selbst Bestandteil dieser Raumakustik, die uns im Alltag völlig selbstverständlich zur Orientierung dient. Hier stellt sich aufgrund der rein akustischen Betrachtung des Raums aus der Distanz ein merkwürdiges Gefühl ein. Die Situation des Sprechers (als Besucher in einem Ausstellungsraum) wird akustisch völlig verwandelt an seine Wahrnehmung rückgekoppelt. Seine Stimme ist nicht dort, wo er ist. Seine Stimme ist in einen unbekanntem Ort eingedrungen. Wo war sie? Hat sie jemand gehört? Kann er dort jemanden ansprechen? Ist eine Antwort möglich?...



Der Klang wird hier zum Mittel der Reflexion über Ort, Distanz, Orientierung, Rezeption, Imagination: Bin ich hier, wenn meine Stimme dort spricht... Es ist eine eigentlich doch völlig alltägliche Situation, eine Stimme zu hören, die andernorts gesprochen hat: In TV/Radio, Telefon etc. Doch durch die Installation, die Isolation und Reduktion auf eine einfache Form, stellen sich wieder Fragen.



#### *Zur Präsentation der Installation*

»Cages« thematisiert sehr subtile Phänomene, die in der alltäglichen Geschäftigkeit, im allgemeinen Lärm so nicht wahrnehmbar sind. Es ist folglich nötig, die Inszenierung der Installation detailliert und präzise auszuarbeiten und entsprechend zu realisieren. Das beinhaltet sowohl die bildnerische Darstellung/Installation als auch die technische Ausführung.



Die konkret aufgeführten Räume sind eine nicht zwingende Auswahl, wie sie nach der Vorbesichtigung des Marler Skulpturenmuseums und Rathauses getroffen wurde.

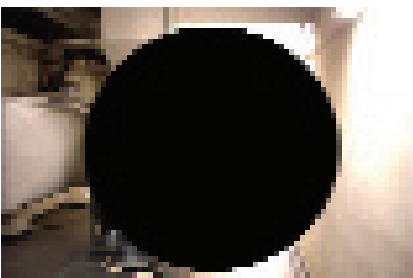
Im Fall einer Realisierung würde die Auswahl, insgesamt fünf Orte, noch einmal überprüft und ggf. verändert.

Stille, große Räume:

- 1.) Keller im Falwerk, UG Museum
- 2.) Lagerräume im UG Museum

Große Räume mit Außengeräuschen:

- 3.) Lüftungsstellen im Falwerk mit Schacht nach außen, UG Museum
- 4.) Wasserspeicher nahe Hallenbad (stark hallender Raum mit Außengeräuschen durch Luftschächte)



Nischen/Kammern:

- 5.) Elektrik-Raum im Museum UG (Eigengeräusch Transformator)
- 6.) Kanal unter Ausstellungsraum (zu hören sind die Schritte der Besucher)
- 7.) Nische unter der Treppe (div. Schritte, Aufzug, Passanten)
- 8.) Das Innere der Uhr (Stadtatmo/Wasser vor dem Museum)

In insgesamt fünf Räumen aus dieser Auswahl wird jeweils folgende Technik installiert.

Für die Übertragung der Stimme in den Raum:

1 Lautsprecher (aktiver Studiomonitor)

Für das Abhören des Raumes:

1 Kunstkopfmikrofon (Stereo)

Für das optische Abbilden des Raums im Ausstellungsbereich:

1 Überwachungskamera, davor 1 Glühlampe, jedoch verborgen durch ein dazwischen geschobenes, rundes, schwarzes Schild

1 elektrisches Metronom

Diese Installationen werden funktional vorgenommen und technisch fein justiert in Bezug auf Mikrofon- und Lautsprecherposition, Lautstärke, Ausleuchtung, Position der Kamera, Bild/Grafik etc. Es ist der »unsichtbare«, dem Besucher unzugängliche Teil der Ausstellung.

Der zugängliche Teil der Installation befindet sich im Ausstellungstrakt des Skulpturenmuseums

Erforderlich ist ein akustisch abgeschirmter und abgedunkelter Raum im Skulpturenmuseum mit einer Größe von ca. 30 qm. Die Wände sind mit schwarzen Moltonvorhängen verkleidet. Hier, nebeneinander an der vorderen Wand, befinden sich fünf bequeme Sitzgelegenheiten. In die Vorderwand sind fünf Monitore eingelassen, jeweils einer vor jedem Sitz. Außerdem befinden sich an jedem Sitzplatz ein Mikrofon und ein Kopfhörer in Form eines Headsets.

Von dieser Position aus kann man in jeweils einen fest zugeordneten Raum hineinhören und hineinsprechen.

Es entsteht eine stille, gedämpfte Atmosphäre, die Konzentration und Kontemplation ermöglicht. Auf den Monitor wird das Bild des jeweils zugeordneten Raums mithilfe einer Videoüberwachungskamera übertragen. Diese Visualisierung zeigt allerdings nicht den gesamten Raum. Im Gegenteil: Sie weist nur auf den Raum hin und verbirgt den größten Teil von ihm hinter einer runden, schwarzen Scheibe, die vor der Kamera angebracht ist. So fehlt die Mitte der Bilder. Im Zentrum ist nichts, ein Blind Spot. Lediglich der Blick auf die Ränder des Raums ist freigegeben – ein Hinweis auf die Raumakustik, die ja durch Reflektion an den Wänden entsteht.

Die Bilder erinnern an dunkle Himmelskörper, an die Rückseite des Mondes, das Verborgene. Der Gegenstand fehlt.

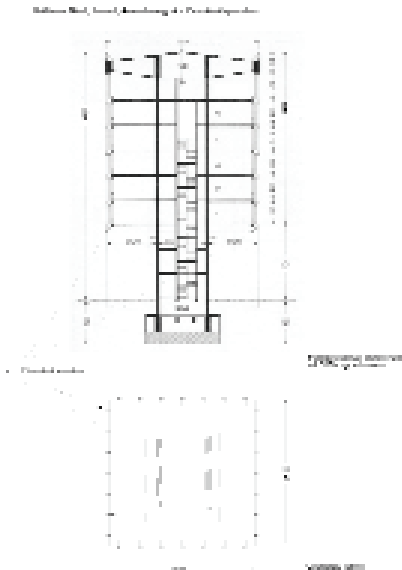
Doch die Räume erscheinen in der Vorstellung des Besuchers, werden ausgelotet durch den Klang seiner Stimme, die verwandelt zu ihm zurückkommt.

Das Lauschen in einen unsichtbaren Raum, nur die eigene Stimme reflektiert an einem unbekanntem Ort und zurückgeführt in das verwobene Netz von Wahrnehmung und Vorstellung – all das verändert den Blick auf diese Un-Orte, verleiht den Orten neue Gedanken und Bedeutungen.

# Preisträger/in Realisation

# Roswitha von den Driesch Jens-Uwe Dyffort In der Schwebe

---



Bei unserer Ortsbesichtigung in Marl Mitte beeindruckte uns besonders die Architektur der Rathaustürme. Sie bilden einen Teil des Rathaus-Gebäudes, das 1960-67 von dem Rotterdamer Büro van den Broek und Bakema entworfen und gebaut wurde. Ziel war es, die kleinen umliegenden Gemeinden in die Stadt Marl einzugliedern. Das Rathaus bildete für die wachsende Bevölkerung der Region die Neue Mitte Marl.

Im Protokoll des Preisgerichtes zum beschränkten Architektur-Wettbewerb werden diese Ziele folgendermaßen benannt: »Das Rathaus soll als beherrschende Dominante mit den in der Stadt bereits vorhandenen und in nächster Nähe noch geplanten öffentlichen Gebäuden der Stadt ihr Gesicht geben und in der Gesamtgestaltung als Stadt-Zentrum einer Großstadt Ausdruck unserer Zeit sein.«<sup>1</sup> Diese zukunftsweisenden, architektonischen und politischen Pläne der Architekten und Stadtplaner spiegeln sich auch in der Bauweise der beiden Rathaustürme wider.

So versprach die Erweiterbarkeit der Bürotürme<sup>2</sup> ein weiteres wirtschaftliches Wachstum. Sie verleiht den Türmen eine futuristische Wirkung. Die damals neuartige Hängekonstruktion erzeugt den Eindruck, als schwebten die Bürogeschosse scheinbar schwerelos. Beeindruckend sind auch die relativ kleinen Fundamente der Türme, die eventuellen Bergschäden eine nur geringe Angriffsfläche bieten und darauf eingerichtet sind, das gesamte Gebäude erneut auszutariieren.

Auf uns wirken die Rathaustürme inmitten der in der Zwischenzeit gewachsenen Probleme der Stadt Marl wie ein Symbol aus einer anderen Zeit. Ein Zeichen dafür, dass die Pläne<sup>3</sup> der Architekten und Stadtplaner, in Bezug zu dem Wandel der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen dieser Region, nur bedingt aufgegangen sind.

Beim Hausbau setzt man normalerweise Stein auf Stein, damit die Lasten von oben nach unten auf den Boden abgeführt werden. Das entspricht dem physikalischen Kräfteverlauf von Gewicht und Erdanziehungskraft. Bei der Hängekonstruktion der Marler Rathaustürme funktioniert das umgekehrt. Von den Geschossen hoch zum Pildach wird der Kräfteverlauf umgelenkt und dann über den Kern in den Erdboden abgeführt. Er alleine stellt die Verbindung zur Erdoberfläche dar. Dazwischen entsteht ein Luftraum. Für uns ist er das Maß, was die Hängekonstruktion leistet, um die Turmgchosse in der Schwebe zu halten.

## Anordnung der Piezolausprecher – Zwischenraum

Diesen Raum wollen wir hörbar machen.

An der Schnittstelle zwischen dem hängenden Gebäude (Unterkante des unteren Bürogeschosses) und dem Luftraum werden knopfgroße Piezolausprecher installiert. Die Anzahl und Anordnung der Lautsprecher ergibt sich aus den 28 Hängegliedern<sup>4</sup>, die die Lasten der einzelnen Geschoss-





decken aufnehmen und das Gebäude in der Schwebelage halten. Die Hängeglieder setzen an den Außenkanten des Daches (Pilzkopfes) an, reichen außen an der Fassade herab und enden sichtbar an der Außenkante des unteren Bürogeschosses.

Über die insgesamt 28 Piezolausprecher an einem Turm spielen wir keine Klänge ab, sondern regen sie mit einzelnen elektrischen Impulsen an, die jeweils ein Klick-Geräusch bewirken. Jeder Piezolausprecher hat trotz industrieller Anfertigung einen individuellen Resonanzkörper, der ihm einen eigenen Klang verleiht.

Sie strahlen nach unten in den Zwischenraum (1. Bürogeschoss und Erdboden) und die nähere Umgebung des Turmes ab und regen diese zum Widerhall an. Ähnlich einem Händeklatschen, mit dem man versucht, einen fremden Raum einzuschätzen, werden Zwischenraum und umgebender Raum für einen Hörer unmittelbar erfahrbar. So reflektiert der mit Rasen bepflanzte Erdboden zart und leise, während in dem engen, betonierte Raum der Parkplätze die Impulse deutlicher und härter widerhallen.

#### Akustischer Prozess – Schweben

In einem selbst geschriebenen Computerprogramm entwerfen wir ein sich selbst anstoßendes und weiterentwickelndes System, das die Abfolge der Klicks steuert. Damit wollen wir das Schwebende des Gebäudes aufgreifen und sinnlich erfahrbar machen.

Wir stellen uns die Klicks als Kräfte vor, die unten an den 28 Hängungspunkten angreifen und das Gebäude scheinbar aus dem Gleichgewicht bringen. Klickt auf der einen Seite ein Piezolausprecher, löst er ein Ungleichgewicht im System aus, das z.B. über zwei klickende Piezolausprecher der gegenüberliegenden Seite aufgefangen wird. Diese Reaktion bringt das System allerdings ebenfalls aus dem Gleichgewicht. Im Hin und Her von Aktion und Reaktion kann sich der Prozess eine Zeit lang im Gleichgewicht halten. Manchmal schaukelt er sich auf, bis alle Piezolausprecher gleichzeitig und chaotisch aufeinander reagieren – ein Extremzustand des Systems. Oder er schwingt sich zwischen zwei Seiten ein – das Gebäude scheint zu schwanken. Mit der Zeit findet das System wieder ins



Gleichgewicht zurück und bleibt eine Zeit in der Schweben. Ähnlich dem Balancieren eines Besenstiels auf der Handfläche erreicht das System nie einen lang anhaltenden ausgeglichenen Zustand, sondern muss ständig dem Fall entgegenwirken.

»Im Zentrum Fedoras, der Metropole aus grauem Stein, steht ein metallener Palast mit einer Glaskugel in jedem Zimmer. In jeder Kugel erblickt man beim Hineinsehen eine blaue Stadt, das Modell für ein anderes Fedora. Es sind Formen, die die Stadt hätte annehmen können, wäre sie nicht aus diesem oder jenem Grunde so geworden, wie wir sie heute sehen. Es gab in jeder Epoche jemanden, der sich beim Anblick des damaligen Fedora vorstellte, wie man aus ihm eine ideale Stadt hätte machen können, doch schon während er sein Miniaturmodell baute, war Fedora nicht mehr die gleiche wie vorher, und was gestern eine mögliche Zukunft gewesen war, das war jetzt nur noch Spielzeug in einer Glaskugel.«<sup>5</sup>

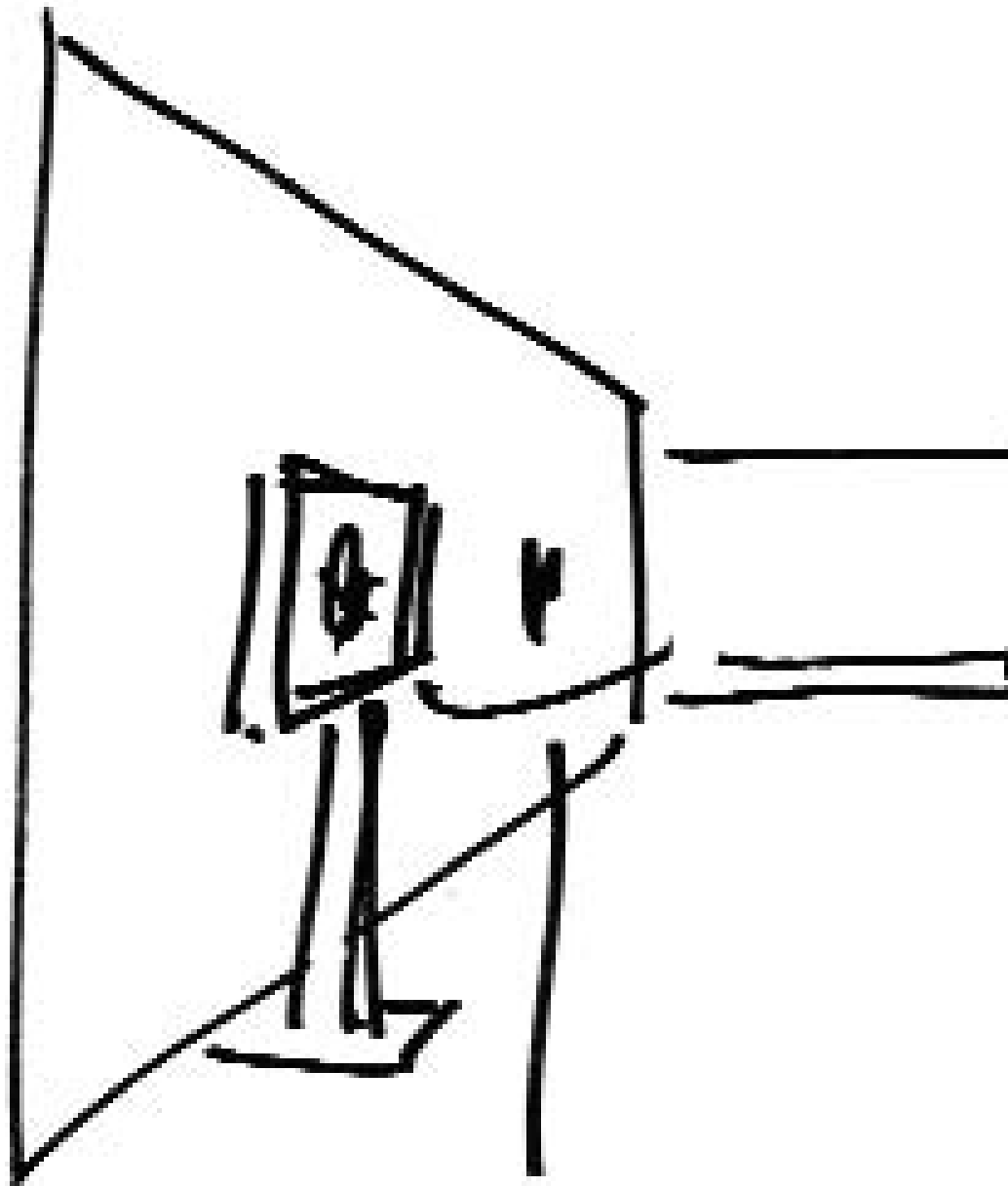
1 Architektur Wettbewerbe, Schriftenreihe für richtungweisendes Bauen. Hrsg.: Karl Krämer, Stuttgart 1958, S. 17

2 »Wenn notwendig, kann jeder Kernfeiler nach oben verlängert und somit auf spätere gewünschte Höhen gebaut werden. [...] Warum sollte sich die Silhouette von Marls Rathauszentrum nicht ändern, wenn sich seine Organisation ändert? Im Augenblick ist der Turm des Dezernats 5 am höchsten. Nach 20 Jahren wird vielleicht der Turm des Dezernats 3 oder 4 höher sein. Warum nicht...?« (Architektur Wettbewerbe, Schriftenreihe für richtungweisendes Bauen. Hrsg.: Karl Krämer, Stuttgart 1958, S. 21, aus dem Erläuterungsbericht der Architekten van den Broek und Bakema)

3 »Das Resultat der Bemühungen um ein neues Rathaus in Marl bleibt zwiespältig, weil die damit verbundenen Ziele allenfalls in Teilen erreicht wurden. Während das Gebäude in der Diskussion um die Auflösung des Amtsverbands und die Eingliederung der kleinen Gemeinden in die Stadt Marl im Rahmen der kommunalen Neuordnung in den 1970er Jahren tatsächlich als Argument diente und die große Resonanz in der Fachwelt, aber auch in der Tagespresse die gewünschte Werbung für die Stadt bedeutete, lässt sich der Einfluss auf die Demokratisierungsbemühungen wohl kaum nachweisen. Auch als Zeichen der Zukunftsgewandtheit konnte das Rathaus nur einige Jahre fungieren, da einerseits die Strukturkrise im Bergbau das Modell des ständigen Wirtschaftswachstums zerstörte und andererseits die zwangsläufig zeitgebundene Architektur bald nicht mehr als modern, sondern als Beispiel für überkommene Technikversessenheit galt.« (aus: Stefan Kleineschulte, Das Rathaus Marl. Zur Bedeutung der Architektur für die politische Sinnstiftung auf kommunaler Ebene. Diss. Bochum 2003, S. 272f)

4 Zur Reparatur der Türme Mitte der achtziger Jahre wurde eine komplett neue, innen liegende Aufhängung der Geschosse eingebracht, um die ursprüngliche Konstruktion zu entlasten. Bei unserer Klanginstallation werden wir uns nur auf die von den Architekten geplante und gebaute ursprüngliche Hängung konzentrieren.

5 Die Städte und der Wunsch 4, aus: Italo Calvino, Die unsichtbaren Städte



»In & Out« ist ein interaktives Klangstück

für den unteren Ausstellungsraum, der neben dem Falwerk liegt, und eine Tür, die normalerweise für Besucher nicht zugänglich ist.

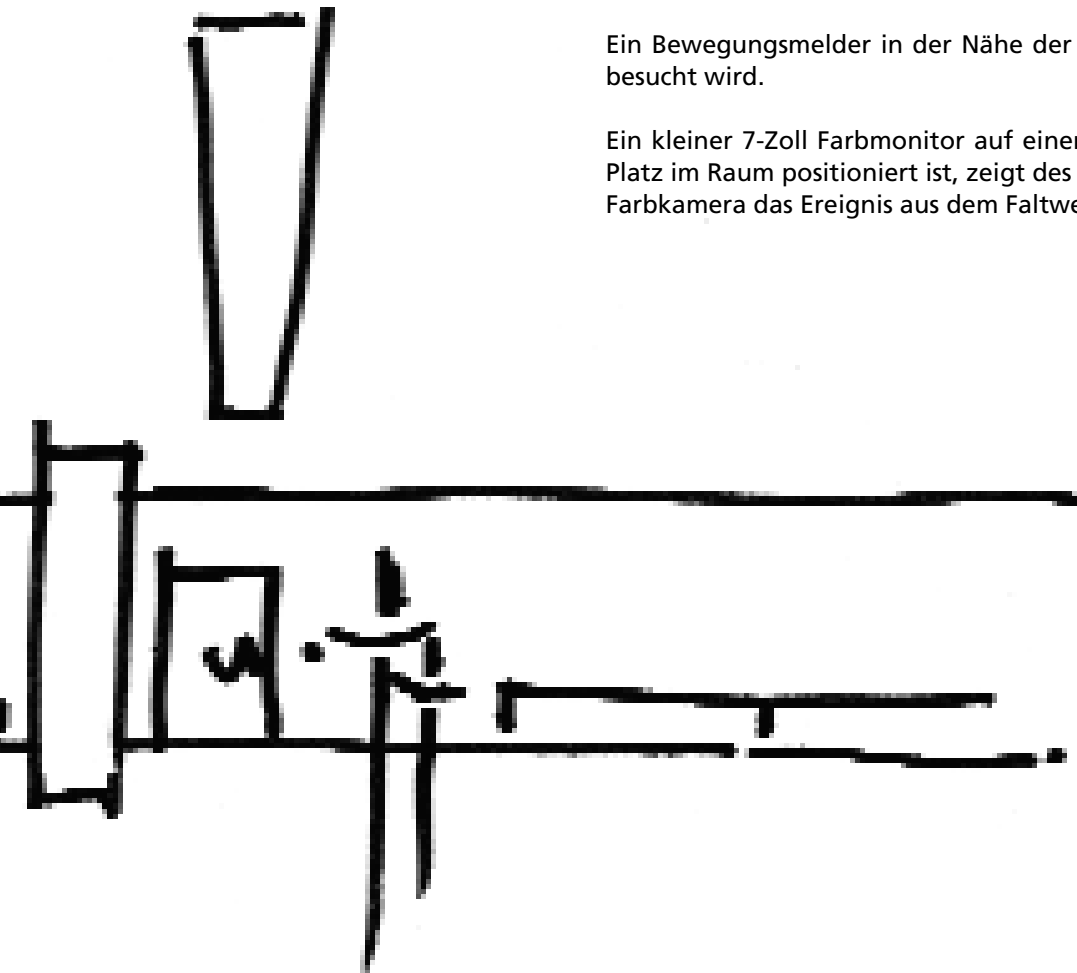
Wenn man sich der Tür nähert, fängt sie an zu spielen.

Ein Ventilator im Falwerk drückt die Luft von Außen nach Innen; die Luft will entweichen und bläst durch die offenen Fugen der Tür und des Türrahmens.

Es funktioniert wie eine Windpipe (Funktionsprinzip meines »Sun-Wind-Gate«).

Ein Bewegungsmelder in der Nähe der Tür aktiviert das Stück sobald es besucht wird.

Ein kleiner 7-Zoll Farbmonitor auf einer Stele, der an einem geeigneten Platz im Raum positioniert ist, zeigt des Rätsels Lösung. – Er überträgt via Farbkamera das Ereignis aus dem Falwerk.





Blick ins Faltwerk





# **Produktionspreis des Kulturradios WDR 3**

---

# Miki Yui

---

small sounds

Real / Imaginär  
Hören was mich umgibt.

Die Arbeit beginnt mit dem Zuhören.  
Versuche nicht ein bestimmtes Ereignis,  
aber das Ganze,  
die Resonanz,  
Interaktivitäten zwischen verschiedenen Klängen  
im Raum zu hören.  
Wie ein Träumer.

Wir sind ununterbrochen Hörende.  
Unsere akustische Umgebung gibt uns eine Orientierung,  
eine Art Karte, die uns sagt, wo wir sind und von welcher Beschaffenheit  
unsere Umgebung ist.  
Ein wichtiger Faktor, der uns formt.  
Wir empfangen die Schwingungen unserer Umwelt,  
die Einfluss auf unser Denken und auf unser Verhalten haben.

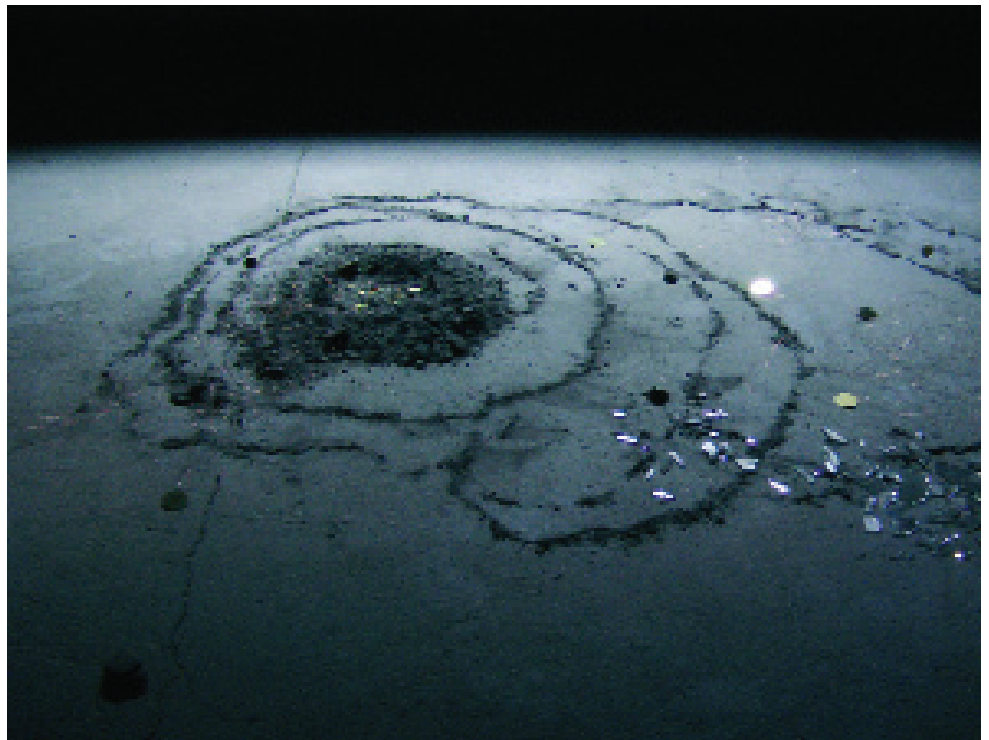
small sounds kommen aus meiner Umgebung und sind verwoben als vage  
Erinnerungsfragmente.  
small sounds in unterschiedlichen Umgebungen entwickeln jeweils eigene  
Qualitäten.



alokala  
gelbe Musik Berlin, 2004



ever, Stadtgalerie Saarbrücken, 2002  
Foto: Kazuyuki Onouchi



innerest  
Singuhr Hörgalerie Berlin, 2006

# Miki Yui

## Marl - Ein Ort der Verwandlung

---

### Wettbewerbsbeitrag

Ehemaliger Friedhof, der sich in einen Park verwandelt. Stellenweise zeigen die Wiesen Spuren von Gräbern. Die Friedhofskapelle steht seit langem leer und ist nicht mehr zugänglich.

Auf der Rathaus-Terrasse sieht man von oben grün und grau ineinander wachsen.

Direkt am Park stehen mehrere Wohnmaschinen. Eine davon soll bald gesprengt werden.

Konzept:

Bauschutt von der Sprengung (ca. 1 Kubikmeter) wird an einer bestimmten Stelle im Park auf einer Fläche von ca. 4 Quadratmetern abgeladen. Außenlautsprecher und solarbetriebene Piezolausprecher werden im Bauschutt eingebaut. Klänge aus Marl erklingen zusammen mit »small sounds«. Mit der Zeit wird die Installation ergrünen.





Mühl am Meer



steile, steile mit Kalksteinen im unteren Teil



Steinmauer am Meer

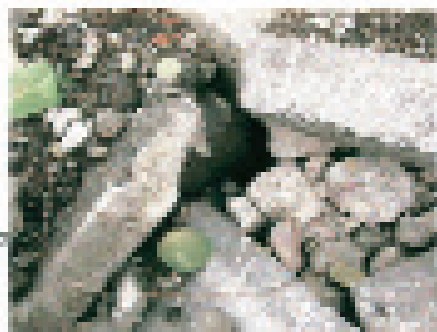


steile, steile Kapelle

Mühl am Meer  
in der Steinmauer

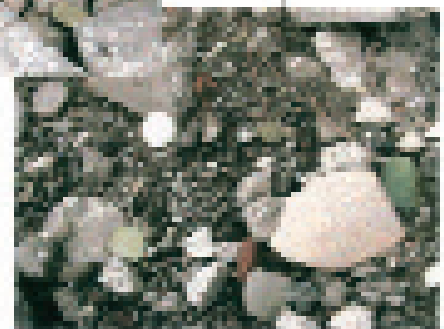
Inschriften sind auf der steile gegenüber der steile Kapelle gefunden.

Inschriften sind auf der steile gegenüber der steile Kapelle gefunden.



Die steile gegenüber  
wurde für ein steiler  
gebaut, und die  
steile mit steileren  
Steinen angeordnet.

Die steile gegenüber  
wurde für ein steiler  
gebaut, und die  
steile mit steileren  
Steinen angeordnet.





# Wettbewerbsbeiträge

---

# Pierre-Laurent Cassière

## Geteilte Resonanz

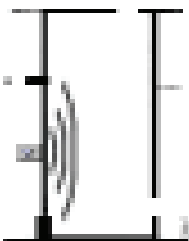
---



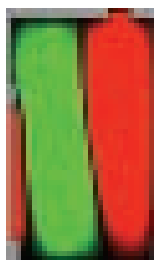
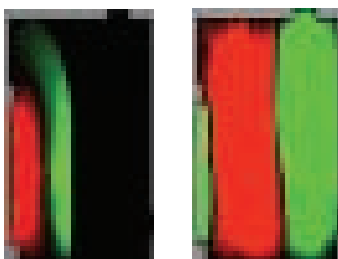
1. Raum (Untergeschoss)



2. Außenkorridor



3. Anordnung des Vibrators



4. Ausdehnung der stehenden Welle in der Mitte des Raums

Die Klanginstallation »Geteilte Resonanz« ist ein elektroakustisches Projekt, das sowohl das Fühlen von akustischen Feldern ermöglichen, als auch ein Eindringen in eine Klanglandschaft (soundscape) darstellen will.

Sie besteht aus zwei Teilen: Im Inneren und Äußeren des Glaskastens. Der eine Teil befindet sich im Keller des Museums, der andere im öffentlichen Raum, entlang einer Seite des Gebäudes.

Beide Orte basieren auf derselben Klangausstrahlung; sie sind aber autonom und ihnen kann einzeln zugehört werden.

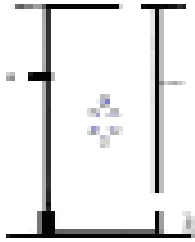
Der innere Teil konzentriert sich auf die akustischen Besonderheiten eines Raumes (Bild 1) und nutzt sie, um akustische Effekte zu schaffen, während der äußere Teil vor allem mit der Beziehung zur Klanglandschaft (soundscape) und mit der Aufmerksamkeit der Vorrübergehenden in einem Außenkorridor (Bild 2) arbeitet.

Es sollen nicht störende, laute Klänge erzeugt werden, vielmehr soll durch eine Konzentration auf die Beziehung von subtilen Klängen und Räumen die Aufmerksamkeit von Menschen für ihre akustische Umgebung geschärft werden.

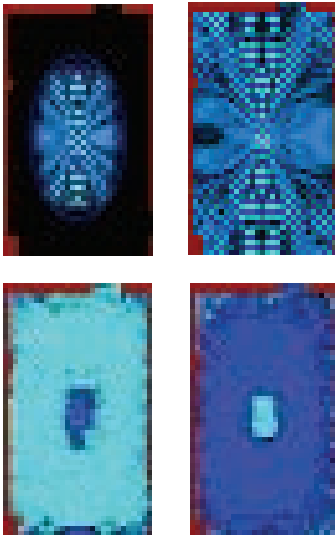
### IN

Der erste Teil basiert auf Resonanz-Besonderheiten des Raumes im Untergeschoss des Museums (Bild 1). Beabsichtigt ist, für den Besucher, der sich langsam im Raum bewegt, ein hoch sensibles akustisches Erfahrungsfeld zu schaffen, indem die Resonanz-Frequenzen des Raumes genutzt werden, um akustische Interferenzen und stehende Wellen (standing waves) zu erzeugen. Das Ziel ist es, wesentliche Eindrücke und Empfindungen von vibrierenden Luft- und Wellenbewegungen zu vermitteln. Das ganze leere Volumen des Raumes wird zu einer Gesamtskulptur aus Wellen – hörbar und fühlbar nur in situ und mit der Bewegung der Zuhörenden arbeitend.

Eine der Wände strahlt einfach gekrümmte Wellen mit sehr niedriger Frequenz aus, die von einem mechanischen Umwandler (einem großen Vibrator) erzeugt werden, der hinter der Wand befestigt ist (Bild 3). Zwei Frequenzen von Wellenlängen – die eine entsprechend der Breite des Raumes, die andere verdoppelt – werden gemischt, um eine sehr niedrig stehende Welle im Bereich tiefer Bässe und Infrabässe zu schaffen. (Breite des Raumes: 5,875m; die beiden Sinus Wellen: etwa 29hz und 14,5hz) (Bild 4). Die Entstehung einer stehenden Welle in der Mitte des Raumes impliziert, dass der Klang dort fast unhörbar ist (das Wellen-Loch ist durch die schwarze Linie in Bild 4 dargestellt), wenn der Klang an den Seiten lauter ist (rote und grüne Teile). Die Zuhörenden können dann den Pegel der Wahrnehmung der Bässe – sowohl gefühlt als auch gehört – allein durch ihre Bewegung im Raum verändern.



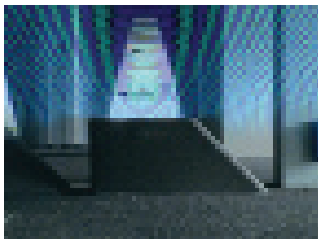
5. Anordnung der Lautsprecher



6. Ausdehnung der Resonanzen  
(Simulation mit einer Frequenz)



7. Luftschächte am Glaskasten



8. Klang abgestrahlt aus  
dem Untergrund

Die Resonanz-Frequenzen des Raumes im mittleren und hohen Bereich (entdeckt durch Experimentieren mit dem »weißen Rauschen«) werden durch sechs verstärkende Lautsprecher hergestellt, die nahe der Decke hängen und wie in Bild 5 gezeigt ausgerichtet sind.

Tatsächlich ist es die Idee, nicht genau eine Frequenz über alle Lautsprecher zur selben Zeit zu übertragen (wie in Bild 6 gezeigt) sondern eine »Verräumlichung« mehrerer Frequenzen zu nutzen, um das Entstehen von Resonanzeffekten zu komplizieren.

Durch Computerprogrammierung würde jede Resonanzfrequenz auf einen oder zwei Lautsprecher auf einmal übertragen und sich langsam zwischen verschiedenen Paaren bewegen. Dann würde der Verlauf jeder Sinuswelle getrennt programmiert, um unterschiedliche Reflexionen auf die Raumwände zu schaffen.

Dadurch können sich Resonanzeffekte unterschiedlicher Tonhöhen langsam an mehreren Orten bewegen.

Zuhörende, die im Raum herumgehen, würden mit diesen vorbeigehenden Effekten spielen, die Töne, die sie hören, verwandeln und sich ihre eigene Raum-Hör-Erfahrung erschaffen und so die Variationen der Resonanzen erspüren.

Alle Klangustrahlungen werden in Echtzeit produziert und kontrolliert durch ein selbständig arbeitendes Computerprogramm, welches für die Installation geschaffen wird. Es gibt keine vorher aufgenommenen Klänge, nur Synthese und »Verräumlichung«.

## OUT

Das Ziel des zweiten Teiles ist es, den Klang des Raumes im Untergeschoss mit dem Außenraum des Museums zu teilen, indem er zeitgleich ohne sichtbare Lautsprecher in einen Gang übertragen wird, der außen entlang der rechten Seite des Glaskastens führt. Aus dem Untergrund über Lüftungsschächte kommend würde dieser Klang – eingefangen aus dem Ausstellungsraum – hier seine ursprünglichen Resonanz-Effekte verlieren und neue akustische Färbung gewinnen als Teil der stillen Klanglandschaft (soundscape) des Marler Zentrums.

Zwei kleine Mikrofone fangen den Klang der Töne ein, die im Museumsraum erzeugt werden, ebenso wie die Stimmen der Zuhörenden (wenn sie sich z.B. über ihre Eindrücke miteinander austauschen). Dieses Signal wird durch zwei Lautsprecher ausgestrahlt, die im Technik-Raum unter den Lüftungsschächten angebracht sind, die sich längs der rechten Seite des Museums befinden. Der Klang kommt aus den Lüftungsschächten, erfüllt den Gang mit Klangwellen und teilt die akustische Identität des Kellerraumes im Glaskasten mit dessen Außenraum.

Durch die Anwesenheit dieser Töne würden Vorbeigehende ihr alltägliches Hören der Klanglandschaft (soundscape) hinterfragen. Die Töne würden eine Klangbeziehung herstellen zwischen dem Ort und den Menschen, zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Museums.

# Marianne Greve

## MarlerSOUNDMandala

---



Marler Wasserspeier:  
Gargoyles Meronhlaris



Über und unter Tage



Stadtkrone für ALLE

### Über und unter Tage

Der einmalige soziokulturelle Hintergrund von 12 Flächengemeinden der Stadt Marl ergibt das »MarlerSOUNDMandala«. Das Mandala ist Symbol des dynamischen Verdichtens in Struktur, Ordnung und Zentrierung. Die wachsenden, fließenden Übergänge von einzelnen sich aus der Produktivität von Natur- und Kulturgegebenheit entwickelten »Zellen« veränderten sich Anfang des 20. Jahrhunderts durch Industrialisierung. Aus ursprünglicher Landwirtschaft entstand durch Steinkohlebergbau, Chemie- und Medienpark sowie IT-Standort ein »Schmelztiegel« von Zuwanderung und Bevölkerungswachstum. Ab 1923 wurde die Region durch den Rappaport-Plan in eine bis heute erhaltene Zonentrennung von Industrie, Wohnen, Erholung und Verkehr strukturiert. Obwohl 1936 Marl die Stadtrechte verliehen wurden, fehlte der Bevölkerung ein »städtebaulicher Mittelpunkt«. Deshalb beginnen 1953 die Bestrebungen von Marschall zum Bau eines Kultur-, Verwaltungs- und Hauptgeschäftszentrums. Als sichtbare »Stadtkrone für ALLE« wurden Rathaus, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl und das Einkaufszentrum »Marler Stern« 1960-1967 – umgeben von einer verkehrsberuhigten Grünzone – als Identifikationsobjekt für eine dezentrale Stadt gebaut.

Offenheit und Transparenz prägen nicht nur die besondere Architektur des Rathauses mit den Ein- und Durchblicken sowie den Glasfassaden des angegliederten Museums sondern auch den Klang des Zusammenlebens in der dezentralen Situation Marls.

Die Klang-Kartierung in Form einer Matrix setzt sich aus den 12 dezentralen Flächengemeinden der Stadt Marl, deren Vertreter im Saal der oberen Organe des Rathauses als »runder Tisch« zusammengeführt werden, und den jeweiligen spezifischen Ortsklängen zusammen.

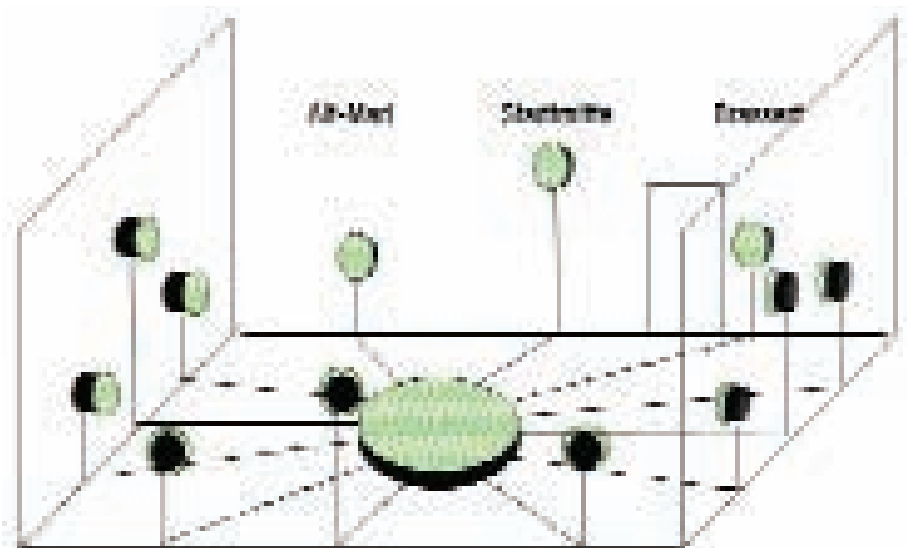
Die Auswahl der Ortsklänge für die Raumpartitur und die Tonaufnahmen erfolgen in Zusammenarbeit mit den Vertretern der Flächengemeinden Alt-Marl, Brassert, Drewer, Hüls, Korthausen, Marl-Hamm, Löntrop, Polsum, Sinsen, Lenkerbeck, Sickingmühle und Frentrop.

Stadtteil-spezifische Ortsklänge	Alt-Marl	Stadtmitte	Brassert	Drewer	etc.
Landschaft					
Landwirtschaft					
Bergbau über und unter Tage					
Industrie					
etc.					

### Beispielhafte Klangkartierung anhand einer Matrix

In der Präsentation als Rauminstallation werden diese Klänge als Ortspartituren durch im Raum verteilte Lautsprecher hörbar, die den Ursprungsorten durch Wandschrift zugeordnet sind. So bleiben die Klänge identifizierbar, bevor sie sich in der Mitte des Raumes treffen und vermischen. Dies wird unterstützt durch ein mittiges, erhobenes Podest, unter dem sich zusätzlich 3 Lautsprecher befinden, aus denen »unter Tage Klänge«, Bergwerk und Geophon, zu hören sind. Das Podest kann betreten werden und ermöglicht dem Besucher auch durch Resonanzen eine körperliche Klangerfahrung. In Anlehnung an das »Zentrum auf der grünen Wiese« sind die Wandlautsprecher und das Podest mit einer grünen perforierten Plexiglasplatte versehen.

Die Zusammenführung der 12 Flächengemeinden von außen nach innen analog zum Rathaus ist so auch als Sound-Architektur erfahrbar. Äußere und innere Identifikationen sind durch die »Be-Tonung« des Zentrums gegeben, vertraute Klänge schaffen Nähe und soziale Geborgenheit in einer dezentralen Stadt.



# Hanna Hartman

## Die Oberen Organe

---

Was hört man?

Ich werde in Marl Geräusche aufnehmen und so bearbeiten (schneiden, mischen...), dass eine abstrakte Musik entsteht, die an die Melodie gesprochener Sprache erinnert.

Ein entscheidendes Geräusch wird auf dem »stillstehenden Fließband«\* aufgenommen. Wenn man mit den Schuhen auf diesem »Fließband« hin und her rutscht, entstehen sehr interessante Klänge.

Wie hört man?

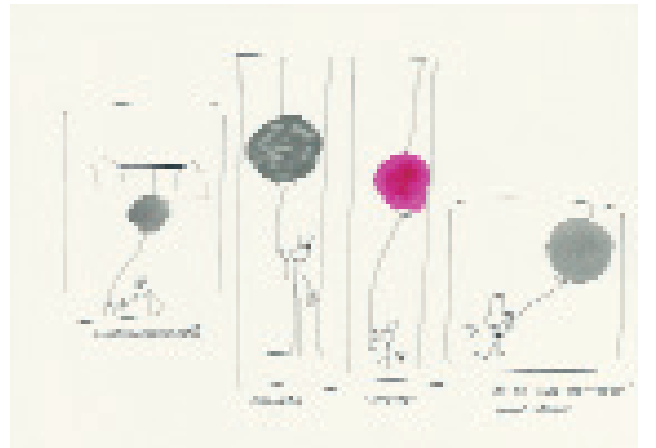
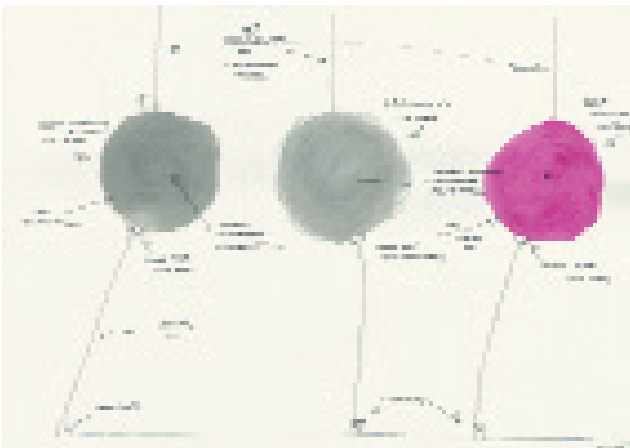
Es wird mit der bekannten »Dosentelefontechnik« gearbeitet. Man hält sich die leere Dose ans Ohr und spannt das Seil. Man hört die sprachähnlichen Geräusche - durch die Dose gefiltert - aus dem Inneren der Kugel. Ansonsten herrscht im Raum Stille. Aus der Kugel dringt fast nichts nach außen.

Aus zwei CD-Playern, die in einer geschlossenen Kiste im Raum versteckt sind, werden drei Monospuren abgespielt und zum Lautsprecher in der Kugel geleitet.

Wo hört man?

Die drei Kugeln (»Die Oberen Organe«) werden im Foyer der »Halle der Oberen Organe« von der Decke herabhängen.

\*Zur »Halle der Oberen Organe«, wie die Architekten des Rathauses diesen Gebäudeteil genannt haben, führt eine Förderband ähnliche, Gummi profilierte Rampe: wie ein stehendes Fließband.



# Jan Jacob Hofmann

## Carbon Cycle

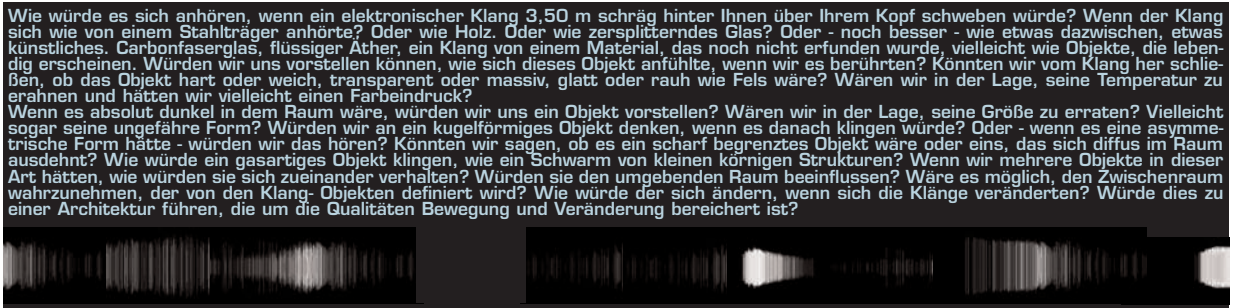
---

Dem Besucher sollen mit diesem Projekt ideale Bedingungen geschaffen werden, sich mit der räumlichen Musik des »Carbon Cycle« auseinandersetzen zu können, einer Raum-Komposition, die ich speziell für Marl anfertigen werde. Nötig dafür sind Bedingungen wie:

- Ein ruhiger Raum, dunkel und relativ hallarm
- Eine Tonanlage mit 12 Lautsprechern hoher Qualität
- Bequeme Sitzgelegenheiten, sowie die Möglichkeit, sich auch frei im Raum bewegen zu können

Mit diesen drei Komponenten ist es möglich, Klänge in bisher noch nicht da gewesener Präzision und Klarheit räumlich wahrnehmen zu können. Dem Besucher wird ein bequemes Umfeld geschaffen, das ihm ermöglicht, sich den Klängen, deren Entwicklungen im Raum und deren Wirkungen zu widmen.

Die Komposition wird eine Dauer zwischen 15 und 20 Minuten haben und soll permanent auf der Tonanlage wiedergegeben werden. Zu besonderen Anlässen kann es dort auch eher konzertartige Darbietungen mit ebenfalls räumlichen Kompositionen aus der »Sonic Architecture«-Reihe geben. »Carbon Cycle« hingegen ist eine speziell auf Marl bezogene Klang-Komposition.



Wie würde es sich anfühlen, wenn ein elektronischer Klang 3,50 m schräg hinter Ihnen über Ihrem Kopf schweben würde? Wenn der Klang sich wie von einem Stahlträger anhörte? Oder wie Holz. Oder wie zersplitterndes Glas? Oder - noch besser - wie etwas dazwischen, etwas künstliches. Carbonfaserglas, flüssiger Ather, ein Klang von einem Material, das noch nicht erfunden wurde, vielleicht wie Objekte, die lebendig erscheinen. Würden wir uns vorstellen können, wie sich dieses Objekt anfühlt, wenn wir es berührten? Könnten wir vom Klang her schließen, ob das Objekt hart oder weich, transparent oder massiv, glatt oder rau wie Fels wäre? Wären wir in der Lage, seine Temperatur zu erraten und hätten wir vielleicht einen Farbeindruck?

Wenn es absolut dunkel in dem Raum wäre, würden wir uns ein Objekt vorstellen? Wären wir in der Lage, seine Größe zu erraten? Vielleicht sogar seine ungefähre Form? Würden wir an ein kugelförmiges Objekt denken, wenn es danach klingen würde? Oder - wenn es eine asymmetrische Form hätte - würden wir das hören? Könnten wir sagen, ob es ein scharf begrenztes Objekt wäre oder eins, das sich diffus im Raum ausdehnt? Wie würde ein gasartiges Objekt klingen, wie ein Schwarm von kleinen körnigen Strukturen? Wenn wir mehrere Objekte in dieser Art hätten, wie würden sie sich zueinander verhalten? Würden sie den umgebenden Raum beeinflussen? Wäre es möglich, den Zwischenraum wahrzunehmen, der von den Klang-Objekten definiert wird? Wie würde der sich ändern, wenn sich die Klänge veränderten? Würde dies zu einer Architektur führen, die um die Qualitäten Bewegung und Veränderung bereichert ist?

**Zum Konzept von »Sonic Architecture«**

Bei meinem Projekt »Sonic Architecture« handelt es sich um immaterielle Klang-Skulpturen aus räumlicher elektronischer Musik. Durch Anwendung des Ambisonic-Verfahrens (2. Ordnung) ist es mir möglich, Klänge für ein beliebig großes Publikum völlig frei und unabhängig von den Lautsprechern im Raum zu positionieren und sich beliebig bewegen zu lassen. Dies ist nicht nur wie bei Surround in der horizontalen Ebene um die Zuhörer herum, sondern auch über und unter ihnen, also im gesamten Raum. Unabhängige Bewegung des Klanges von den Lautsprechern bedeutet hierbei, dass der Klang nicht nur aus der Richtung eines Lautsprechers wahrgenommen wird, sondern an beliebigen Positionen im Raum verortbar ist. Die Lautsprecher verschwinden im akustischen Sinn. Auch kann ein Klang wesentlich näher oder entfernter als die Lautsprecher wahrgenommen werden, die ihn reproduzieren. Ich habe etliche Jahre lang an Casound-Codes gearbeitet, die mir dieses ermöglichen. Diese Codes waren die Voraussetzung, um meine Ideen zu verwirklichen. Die bisher vorhandene Technik reichte dazu nicht aus. Einementsprechend haben die Codes verschiedene bekannte Methoden, Klänge eine Distanz-Information zu geben. Andererseits enthalten sie aber auch die in England entwickelten Gleichungen von Ambisonic 2. Ordnung von Michael Gerzon, Dave Malham und Richard Furse, die ebenfalls angewandt wurden bzw. für Komposition nicht nutzbar waren. Dies habe ich mit weiteren, eigenen Entwicklungen wie z.B. räumlich verteilten Metern von Entzerrungen und einem räumlichen Hallalgorithmus erweitert. Die Codes habe ich für jeden frei zur Verfügung gestellt unter [www.sonicarchitecture.de](http://www.sonicarchitecture.de). Für die Klanggestaltung arbeite ich mit computergenerierten Klängen, die verschiedenen elektronischen Transformationsprozessen unterworfen werden. Das Programm Casound erlaubt mir auch hier eine Klangeinstellung genau nach meinen Wünschen. Diese Klänge arrangiere ich zu Klang-Kompositionen. In einem zweiten Schritt werden diese Kompositionen mit Raumkoordinaten (x,y,z) versehen. Die aus diesem Material entstandenen Kompositionen sind eine räumliche Musik oder, wie ich sagen würde: Klang-Architektur.

**Klangraum**  
Die Dreidimensionalität der Klänge im Raum ist sehr wichtig. Ich vermeide ein sich frontal vor dem Zuhörer abspielendes »Klangbild« zugunsten eines »Klangraumes«, der den Zuhörer umgibt und ihn mit sich ständig und unvorhersehbar entwickelnden und verändernden Architektur aus Klängen und Geräuschen in Beziehung setzt. So kann ich Klangergebnisse als Objekte im Raum positionieren und mit ihnen den Raum gestalten. Man sollte den Klängen in völliger Dunkelheit lauschen, um sich voll und ganz den entziehenden Formen widmen zu können. Der Zuhörer wird direkt mit den akustischen Reizen und den emotional-expressiven Qualitäten von »Material« und »Form« konfrontiert und setzt sie im Idealfall in eigene visuelle und haptische Eindrücke in seiner Vorstellung synthetisch um. Deshalb verzichte ich auf jegliche Lichtinstallation oder Beleuchtung. Es soll Raum geschaffen werden für die Vorgänge innerhalb und außerhalb des Zuhörers.

**Materialität**  
In meinem Klangprojekt behandle ich Schalleigenschaften, Klänge und Geräusche als Elemente im Raum, die untereinander in Beziehung treten, Spannungen aufbauen, sich zeitlich und räumlich verändern, Formen bilden und einem Prozess der Entwicklung unterworfen sind. Dabei kommt dem Schall, also dem Klang und Geräusch eine normalerweise nicht beachtete Qualität zu: Dadurch, dass diese Klänge in entsprechender Weise, d.h. in genügend differenzierter und dynamischer Weise wiedergegeben werden, so wie es mit hochwertigen Lautsprechersystemen der Fall ist, tritt ihre Eigenschaft der Plastizität zutage, mit der ich ebenso arbeite, wie mit den Positionen und Verhältnissen der Klänge untereinander. Die Elektronisch erzeugten Klänge kann ich durch ihre frei steuerbare Lautstärke, Klangfarbe, ihr Einwirkungsverhalten etc. mit bestimmten Eigenschaften, die eher der Materialität zugeordnet werden, ausstatten: schwer, leicht, hart, weich, rund, eckig, scharfkantig, rau, transparent, warm, kalt etc.... So bekommt das Klangergebnis eine weitere Komponente der Architektur: Körperhaftigkeit, Materialität, Transparenz, Oberfläche.

**Bewegung**  
Durch die freie Bewegung der Klänge im Raum entsteht eine Art Choreographie und ein komplexes Beziehungsgeflecht durch die Interaktion der Klänge im Raum. Aus den einzelnen Klangergebnissen bilden sich bestimmte Formen, aus diesen wiederum setzt sich ein Stück zusammen, ähnlich, wie architektonisches Material Raum bildet und die einzelnen Räume das gesamte Gebäude. Es handelt sich um eine abstrakte Komposition. Rhythmen bilden sich, aber nur beiläufig, nicht als bestimmtes Wiederholungen von Motiven (Liedform), Patterns, oder gar eine Melodie gibt es nicht. Es geht ausschließlich um das Zuhören, und die Möglichkeit, mit Mitteln des elektronisch erzeugten Klänge und der Akustik, imaginäre, architektonisch-skulpturale (Klang) Körper und Formen zu bilden und den gegebenen Raum dadurch zu modulieren und transformieren. Es sollen architektonische Konzepte auf musikalischen Material angewandt werden, um räumliche und klangliche Elemente zu verschmelzen.

**Das Projekt »Carbon Cycle«**

Dem Besucher soll mit diesem Projekt ideale Bedingungen geschaffen werden, sich mit der räumlichen Musik des »Carbon Cycle« auseinandersetzen zu können, einer Raum-Komposition, die ich speziell für Marl anfertigen werde. Nötig dafür sind Bedingungen wie:

- Ein ruhiger Raum, dunkel und relativ hallarm
- Eine Tonaanlage mit 12 Lautsprechern hoher Qualität
- Bequeme Sitzgelegenheiten, sowie die Möglichkeit sich auch frei im Raum bewegen zu können.

Mit diesen drei Komponenten ist es möglich, Klänge in bisher noch nicht da gewesener Präzision und Klarheit räumlich wahrnehmen zu können. Dem Besucher wird ein bequemes Umfeld geschaffen, das ihm ermöglicht, sich den Klängen, deren Entwicklungen im Raum und deren Wirkungen zu widmen.

Die Komposition wird eine Dauer zwischen 15 und 20 Minuten haben und soll permanent auf der Tonaanlage wiedergegeben werden. Zu besonderen Anlässen kann es dort auch eher konzentrierte Darbietungen mit ebenfalls räumlichen Kompositionen aus der »Sonic Architecture«-Reihe geben. »Carbon Cycle« hingegen ist eine speziell auf Marl bezogene Klang-Komposition.

**Thema der Klang-Komposition für das Skulpturenmuseum**

Die gesamte Region und insbesondere Marl ist durch das Element Kohlenstoff mit der Geschichte der Industrialisierung bis heute verbunden. In der Region wurde Kohle gefördert, die Grundlage zur Stahlherstellung und somit Voraussetzung für den gesamten Industrialisierungsprozess, durch den Europa gegangen ist. Beschleunigung, Mechanisierung, Effizienzsteigerung und Entfremdung von der Natur sind nur einige der Folgen, die diese tiefgreifende Umwälzung bewirkt hat.

Marl ist aber auch die Stadt der ehm. Chemischen Werke Huls, in denen durch Synthese organischer Verbindungen völlig neue Materialwelten erschlossen wurden.

Marl selbst, als eine durch den künstlichen Zusammenschluss mehrerer Dörfer entstandene Plattenerde, scheint nicht nur die geschichtliche Entwicklung, sondern auch den Willen zur Planung, Erzeugung und Gestaltung des Lebensumfeldes wiederzuspiegeln.

Das Element Kohlenstoff schließlich ist das Bindeglied: Energieträger, Werkstoff in der Organischen Chemie und Grundlage eines jeden lebendigen Organismus. Die Zustandsformen und Prozesszyklen des Kohlenstoffes sind vielfältig: Fest als Kohle, Graphit oder Diamant, gasförmig als CO<sub>2</sub> in der Luft. Als Kohlenstoffteil im O<sub>2</sub>, die nach belebten raffiniert, geackert, verestert und zu Ringen, Netzen oder räumlichen Gittern zusammengeslossen werden.

Schließlich die Eiweiß- und Lipidketten im lebendigen Körper - kein Biochemieprozess von der Prozytose über die Replikation der DNS bis zur Energieumwandlung in den Mitochondrien einer Zelle ist ohne Kohlenstoff denkbar. Was dabei der Ursprung des Prozesses ist, gleicht der Frage nach Huhn und Ei: Kohlenstoff geht durch sämtliche Zustandsformen, die lebendige bildet die Grundlage für das Künstliche, das tote Material wird zur Voraussetzung für das Natürliche, Lebendige.

Meine Komposition wird durch ihre zyklischen Prozessen beruhenden Klangfolgen und durch ihre Gesamtform (Anfang und Ende gehen ineinander über) diese Variabilität, Prozesshaftigkeit und Unendlichkeit reflektieren. Daher der Name des Stückes: »Carbon Cycle«.

Ich werde bevorzugt synthetische Klangquellen verwenden. Diese nehmen Bezug auf das Wesen dieser Transformationsprozesse. Ich bin davon überzeugt, dass sich dieses Wesen und die Bedeutung eines Sachverhalts, eines Materials oder eines Prozesses deutlicher im inneren Klang als im äußeren zeigt.

**Zur technischen Durchführung**

Der Raum sollte, wie schon oben erwähnt, vollkommen abgedunkelt und mögliches hell sein. Es sollte also eine Art Lichtschleuse geben, durch die die Besucher eintreten können. Auch sollte auf dem Boden Teppich liegen. Idealerweise sind eine oder mehrere Wände mit einem Vorhang oder einer textilen Bespannung ausgestattet, um die Helligkeit des Raumes zu optimieren. Im Raum können sich die Besucher frei bewegen, es gibt jedoch in der Lautsprecheranstellung Sitzgelegenheiten zum längeren Verweilen. Die Besucher bekommen am Eingang eine winzige LED Taschenlampe, mit der sie sich in der Isolation orientieren können. Diese können sie ausschalten, wenn sie ihre Hörsituation eingestimmt haben und länger konzentriert zuhören möchten. Die Lautsprecherboxen sind hochwertig, aktive Studio-Multichannel-Prozessor. Diese stehen auf Halbringen auf dem Boden bzw. sind von der Decke abgehängt. Die räumliche Aufstellung ergibt die Form eines Dodekaeders. In dieser Anordnung werden optimale Hörbedingungen vorhanden sein. Angesteuert werden die Lautsprecher vom Computer, der mit einem Interface 12 Spuren simultan ausgeben kann. Die Installation läuft im Repeat-Modus, d.h. sie wird nur einmal am Tag an- und wieder abgeschaltet.

**Technik der Klangerzeugung und Vermittlung**

**Casound**

Ich arbeite mit Casound, einem Klangsyntheseprogramm, das ursprünglich von Informatikern, Mathematikern und Komponisten/ Musikern am MIT entwickelt wurde. Meilenweile ist Casound schon sozialer und es wird weltweit weiterentwickelt, ähnlich wie das Betriebssystem Linux. Es ist das komplexeste und flexibelste Klangsyntheseprogramm, das derzeit existiert. Es verwendet Algorithmen zur Klangsynthese und -weiterverarbeitung. Mittels selbst geschriebener Programmieranweisungen lassen sich die Algorithmen austauschen, mischen, kombinieren und hinterneinander schalten. Casound ist das einzige Programm, das sämtliche Möglichkeiten des derzeitigen Forschungsstandes der Klangsynthese beinhaltet. Es wurde für Komponisten, Künstler und Musiker entwickelt und beinhaltet sozusagen ein komplettes elektronisches Studio.

Dadurch, dass die Klänge digital erzeugt werden, lassen sich mathematische Operationen auf sie anwenden. Das macht Casound ideal für eine Kombination mit Ambisonics, einem mathematischen Verfahren zur räumlichen Codierung von Klängen. Ich habe sowohl das Raumcodierverfahren in Casound-Anweisungen übertragen, als auch weitere Operationen zur Intensifizierung des räumlichen Eindrucks hinzugefügt. Dieses habe ich als erster angewendet und bis heute kontinuierlich weiterentwickelt.

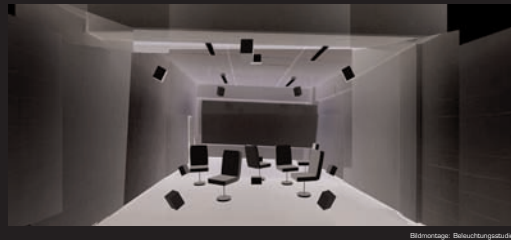
**Ambisonic**

Für die räumliche Abmischung, die Positionierung der Klänge im Raum verwende ich das Ambisonic-Verfahren. Es ist ein an der Technischen Hochschule in York entwickeltes mathematisches Verfahren. Klänge eine bestimmte Position im Raum zuzuordnen, indem jeder Klang in seine x, y, und z-Komponenten zerlegt wird und diese je auf einer separaten Spur gespeichert werden. Die Spuren werden dann den vorhandenen Lautsprechern analog zugeordnet und simultan abgespielt. Die ursprüngliche »Wellenfront« wird im Raum rekonstruiert und es entsteht eine Abbildung der Klänge im Raum.

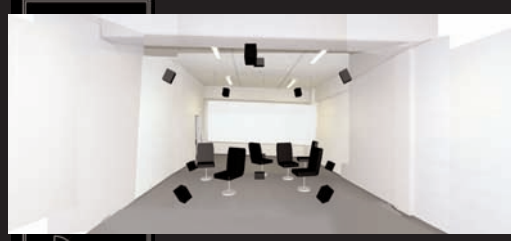
Ambisonics hat folgende Eigenschaften:

- Es handelt sich um eine Reihe mathematischer Transformationen, die mittels Gleichungen (Furse-Malham-Set of equations) innerhalb des Casound-Programms auf das Klangmaterial angewendet werden. Das Ergebnis ist dann eine Abmischung mit räumlich exakt positionierten Klängen.
- Es ist relativ wenig aufwendig, einfach und doch von größtmöglicher Präzision. Für die Wiedergabe wird kein Decoder wie z.B. für Dolby Surround benötigt.
- Es bietet die wirkungsvollste Möglichkeit, Raumklang für ein großes Publikum zu erzeugen. Wirklicher Raumklang inklusive der Höhenkomponente ist für mehrere Zuhörer nur mit Ambisonics möglich. Die Klänge können also in jeder Richtung um den Zuhörer positioniert werden, d.h. seitlich, hinter und auch über ihm (z.B. 3 Dimensionen).
- Die raumcodierte Abmischung kann für jede Anzahl von Lautsprechern verwendet werden; d.h. die Abmischung kann auch in herkömmlichen Stereo- oder Quadra-Stereosystemen angewendet werden, das es möglich z.B. Stücke für das Internet, Radio oder CD aufzubereiten (der Raumklang wird dann allerdings natürlich zu herkömmlichen Stereo).

Ambisonic 2. Ordnung hat im Gegensatz zu Ambisonic 1. Ordnung eine höhere räumliche Auflösung, da die Rauminformation in neun statt in vier Komponenten gespeichert wird. Dies bedeutet eine größere Zone exakter räumlicher Abbildung, klarere Ortung der Position und ein stabileren Raumeindruck.



Bildmontage: Beleuchtungsstudie



Großes M - 1100

Bildmontage: Lautsprecheranstellung



Mit diesem Klangmaterial werde ich eine sich permanent verändernde Raumskulptur aus Klang gestalten, in die der Zuhörer nach belieben eintauchen und wieder austreten kann. Die Klänge dienen mir als Material, mit denen ich diese Skulptur »baue«. Die Ambisonic-Methode ist dafür nur Mittel zum Zweck. Nur so lässt sich für mehrere Zuhörer ein sie umgebendes und sich permanent veränderndes Klanggebilde erschaffen, das auch ohne weiteres als solches wahrgenommen und verstanden werden kann.

JAN JACOB HOFMANN

# Timo Kahlen

## Diodenzwitschern

---

Im Mittelpunkt meiner – oft medienübergreifenden – Klangskulpturen und -installationen, Foto-, Licht- und Windarbeiten steht seit Beginn der 90er Jahre das Interesse an immateriellen Phänomenen und Prozessen.

In diesem Zusammenhang entsteht seit 1989 ein Klangarchiv, das eigentlich auf etwas Nichterfaßbares verweist: ein Archiv von ephemeren Störgeräuschen und interferierenden Zwischentönen aus dem Radio, die zwischen festeingestellten Frequenzen vagabundieren. Diese Radio-Störfrequenzen bilden die Basis für viele meiner Klangarbeiten, in denen Klänge vermeintlich / offensichtlich »leere« Räume und Nischen okkupieren. Der geformte Luftraum – sei es ein Marmeladenglas oder ein Galerieraum – wird dabei zur immateriellen Klangskulptur.

Mehrere Arbeiten der letzten beiden Jahre thematisieren – nunmehr in Form von Internetstücken und Flash-Animationen – die Übertragung von Bildern, Klängen und Daten im Internet, mittels Modem und E-mail und wandeln diese Prozesse zurück in Klang.

In einer anderen Gruppe von Klangarbeiten geht es um das irritierende Wechselspiel von Natur und Künstlichkeit: natürliche Geräusche (Froschquaken, Vogelstimmen,...) treten z.B. in den Arbeiten »Frösche« (1996), »Leerraum« (1995), »Zewidewit Zizidäh« (2002) und »Ping tschä tschä« (2005) in einen komplexen Zusammenhang mit künstlichen Anordnungen und z.T. mit »naturähnlichen«, synthetischen Klängen aus dem o.g. Radioarchiv.

Zur Wahrnehmung der Klangskulptur »Diodenzwitschern« (2006):

Nähert sich der Betrachter von NW – dem Seeufer – dem Skulpturenmuseum in Marl, vernimmt er neben den gewohnten Geräuschen weitere, leise, zurückhaltende Klänge, die bedingt an Vogelstimmen erinnern. Dabei wird er auf mehrere abstrakte, ringförmige Skulpturen aufmerksam, die Stamm und Äste mehrerer Bäume in einiger Höhe umklammern.

Die Klänge scheinen – ausgehend von den Skulpturen – über dem Betrachter zu schweben und von Baum zu Baum zu wandern. Die in einer ruhigen Abfolge, nur sporadisch – mit akustischen Lücken – an wechselnden Orten erscheinenden, permutierenden Klänge liegen unmittelbar an der Wahrnehmungsgrenze und haben eine nur geringe, unaufdringliche Lautstärke. Durch Verschiebungen zwischen den vier Kanälen der Klanginstallation entsteht dabei eine sich ständig wandelnde Klangfolge, ein permutierendes Zusammenspiel der Klangobjekte.

»Diodenzwitschern« ist eine zurückhaltende, ruhige und zugleich irritierende Arbeit, die zum Hinhören herausfordert und die akustische Wahrnehmung sensibilisiert. Vor Ort vorhandene natürliche Vogelstimmen mischen sich – tages- und jahreszeitlich fluktuierend – zwischen die subtil verfremdeten, umgestalteten Klänge, fordern zum Vergleich heraus, eröffnen Fragen nach dem Verhältnis von Künstlichkeit und Natur.



#### Zum Klangmaterial:

Die Arbeit basiert auf Klängaufnahmen in unmittelbarer Umgebung des Museums, im Museum selbst und im Umkreis von nur wenigen hundert Metern. Aus dem mehrstündigen Klangmaterial, vornehmlich von Vogelstimmen und Radiowellen, die vor Ort empfangen werden können, wurden einzelne Klangfolgen isoliert und der Arbeit zugeordnet. Als zentrales Medium wählte ich hierbei den Gesang einer ortsspezifischen Population von mehreren kommunizierenden Nachtigallen, welchen ich in der Morgendämmerung des 8. Mai 2006 in Marl aufnehmen konnte.

Die komplexen Klangfolgen der Nachtigall – die ihrerseits dafür bekannt ist, sowohl natürliche als auch technische Klänge ihrer Umwelt in ihre Gesangsfolgen imitativ mit einzubeziehen – werden zum Teil nur geringfügig, z.T. merklich überarbeitet, umkomponiert, durch weitere Klangelemente ergänzt und neu geformt. Es entsteht eine irritierend »naturähnliche«, zunächst mimetisch erscheinende, und doch künstliche, gestaltete Klangwelt, die in »Diodenzwitschern« auf ihr ursprüngliches Umfeld zurück trifft. Die in der Arbeit generierte Differenz zum ursprünglichen Ereignis – dem natürlichen Gesang des heimischen Vogels – wird so zum Ausgangspunkt der ortsbezogenen Arbeit.

#### Zur Form:

Die Klangskulpturen der vier »beringten« Eichenbäume sind in einiger Höhe an den Bäumen angebracht. Die auf das Einfachste reduzierte Grundform der Objekte steht im Gegensatz zur organisch gewachsenen Form der Bäume. Die Anbringung der Skulpturen in einiger Höhe ordnet sie dem Luftraum zu, aus welchem das Klangmaterial der Arbeit entstammt. Ort und Höhe der Anbringung entsprechen gleichzeitig dem Ort und in etwa der ursprünglichen Sitzhöhe der Nachtigall zum Zeitpunkt der Aufnahme.

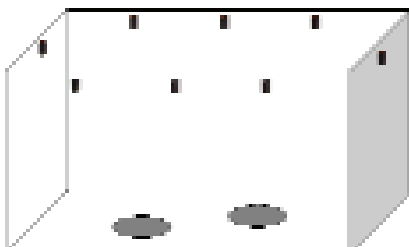


# Burkard Schmid

## 1000m unter Marl

---

Angedacht ist diese Klanginstallation mit 10 diskreten Kanälen für einen der beiden Räume im Untergeschoss des Skulpturenmuseums. Der Raum ist relativ dunkel, bzw. nur so weit erhellt, wie erforderlich um sich zurecht zu finden. 8 der 10 Kanäle werden über Lautsprecher unterhalb der Decke übertragen. Die beiden übrigen Audiokanäle werden aus 2 Objekten wahrgenommen. Diese beiden Objekte erinnern an große Hügel, bestehen aber aus Steinkohle (Höhe, je nach Raumgröße ca. 50-70cm).



### Die Hügel – das »Playback«

Von draußen nimmt man zunächst eine Klangcollage wahr, die aus dem Raum dringt. Sie besteht aus Geräuschen, die im engeren oder weiteren Sinne der Welt des Kohleabbaus entspringen. Das können Maschinen-geräusche aus 1000m Tiefe ebenso sein wie Sprachaufnahmen von Bergleuten bis hin zu verfremdeten Fragmenten die einem Bergmannschor entstammen. Nach einigen Minuten ändert sich jeweils die »szenische Atmosphäre«. Oft sind die verwendeten Klänge tiefer gestimmt oder laufen langsamer ab als im Original und verbreiten so eine etwas unwirkliche Stimmung. Der Hallraum einer Kirche verleiht zudem eine etwas feierliche Akustik. Gelegentlich sind die Geräusche rhythmisiert und »grooven« bedächtig vor sich hin. Ein anderes Mal sind sie tonal, dann wieder von menschlichen Stimmen dominiert.

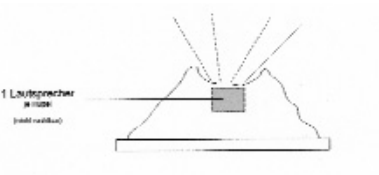
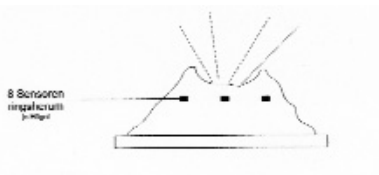
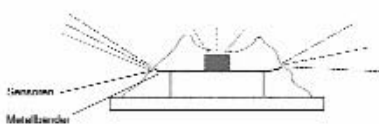
Betritt man nun den Raum, so sieht man 2 große Hügel. Diese sind von oben etwas heller angestrahlt und wecken so das Interesse. Sie erinnern ein wenig an Maulwurfshügel. Bei näherem Hinsehen erkennt man, dass sie aus Steinkohle bestehen. Mit dem »Klang aus der Unterwelt« arbeitet sich zugleich die Vergangenheit ans Tageslicht und landet mitten im Museum. Die Unterhöhlung der Region wird ebenso wie der Strukturwandel gegenwärtig.

Nun bemerkt man auch, dass der Klang aus den Hügeln selber kommt. Man wird daran erinnert, dass vielleicht 1000m tiefer eine völlig andere Welt und damit auch eine völlig andere Klangebene existiert bzw. existierte – denn möglicherweise stammt der Klang nicht nur aus einer anderen Tiefe, sondern auch aus einer anderen Zeit.

Die Gesamtdauer des »Playbacks aus den Hügeln« beträgt 14 min. und 50 sec. Dies entspricht 890 sec. Ein versteckter Hinweis auf das Jahr der ersten urkundlichen Erwähnung von Marl bzw. Meronhlare. Man müsste vermutlich Sherlock Holmes sein, um diesem Hinweis auf die Spur zu kommen. Aber bei meinem letzten Projekt »Obscuratorium« fand ich Gefallen daran, Ideen oder Klänge zu verstecken.

### Besucher – Die Interaktion

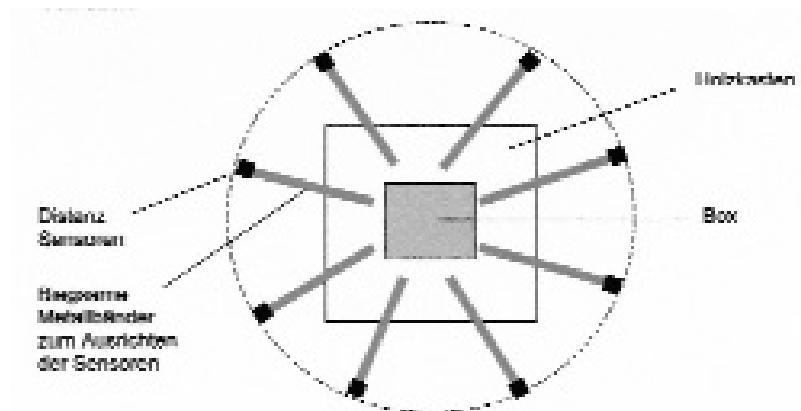
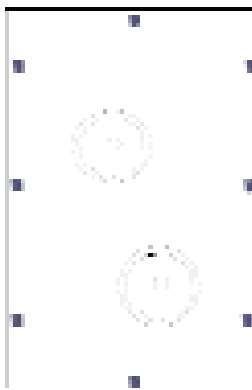
Nähert man sich nun einem dieser beiden Objekte, so eröffnet sich plötzlich eine neue, weitere Klangdimension im Raum. Man hört einen Klang, der weich ein- und ausfadet. Während zuvor alle akustischen Ereignisse aus den Hügeln kamen, werden die vom Besucher nur durch seine Bewegung generierten (bzw. über Sensoren ausgelösten) Klänge über 8



Lautsprecher wahrgenommen. Da es sich dabei um 8 diskrete Kanäle handelt, können die Klänge mit bestimmten, zugeordneten Lautsprechern korrespondieren. Vereinzelt kann der Besucher aber auch Ereignisse auslösen, die sich im Raum bewegen.

Was sich vielleicht nicht jedem sofort erschließt, ist die Tatsache, dass diese Klänge zum Teil aus eben *den* Klängen von Maschinen, aus Aussagen von Kumpels usw. erzeugt wurden, aus denen sich auch die »Hügelklänge« speisen. Durch immer wieder neues Bearbeiten, Zerlegen, Filtern, Granularsynthese und das Mischen mit anderem Klangmaterial entstehen neue weiche und angenehme Klänge.

Jedes der beiden Objekte verfügt über je 8 Sensoren. Nähert man sich aus unterschiedlichen Richtungen dem Objekt, so werden auch unterschiedliche Klänge erzeugt. Bewegt man sich nun um eines der Objekte herum, so werden nacheinander verschiedene Klänge aufgerufen. Diese



schließen sich aber nicht gegenseitig aus bzw. schneiden sich nicht gegenseitig ab, sondern können sich auch überlagern. Wenn sich die Geräuschenebene aus den Hügeln ändert, lösen auch die Sensoren neue, damit korrespondierende Ereignisse aus. Aber davon völlig abgesehen, wechseln auch alle 1-2 min. dieselben Sensoren völlig neue Töne aus. Auf diese Weise kann man die Installation auch mehrfach begehen und stellt dabei fest, dass man immer wieder neue Klänge initiiert.

Die Bearbeitung und Auswahl erfolgt so, dass alle diese akustischen Ereignisse in allen möglichen denkbaren Kombinationen »funktionieren« und die Ebene aus den Hügeln quasi als »Playback« für die eigene Aktivität erscheinen lassen.

Das Besondere ist nun, dass sich mit den Geräuschen aus den Hügeln auch das Klangmaterial ändert, dass vom Besucher »erzeugt« wird. So kann es sogar passieren, dass das »Playback« tonale Züge annimmt - zugleich passen alle akustischen Ereignisse, die der Besucher auslöst, auch tonal dazu. Durch die Schaffung von klangmalerischem Material, Auswahl und Zusammenstellung und einer gewissen Zensur, in die ich meine Erfahrung mit Klangbearbeitung und als Komponist einfließen lasse, entsteht ein interaktives Klanggemälde. Das Klanggemälde wird zur Komposition – der Besucher wird zum Interpreten.

Da der WDR Partner des Deutschen Klangkunst-Preises ist, würde ich gern als Ausgangsbasis O-Töne von Beiträgen des WDR (Thema Bergbau) verwenden.



# Deutscher Klangkunst-Preis 2006

## Wettbewerbsbedingungen

---

1. Der Deutsche Klangkunst-Preis wird vom Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, dem Kulturradio WDR 3 und der Initiative Hören für eine bis maximal drei Klangkunst-Arbeiten pro Ausschreibung vergeben. Diese müssen sich auszeichnen durch:
  - a) künstlerische Qualität,
  - b) auf den Raum bezogene und den Raum charakterisierende Klangschöpfungen,
  - c) akustische und plastische Formsicherheit.
2. Teilnahmeberechtigt sind alle Künstler/innen, die ihren ersten Wohnsitz in Deutschland haben und die bereits in der Vergangenheit raumbezogene Klangkunst-Arbeiten erstellt haben. Der Nachweis ist durch die einzureichenden Bewerbungsunterlagen zu erbringen.
3. Zur Bewerbung sind einzureichen:
  - a) Name und Adresse des/r einzureichenden federführenden Künstlers/in (bei Gruppenarbeiten auch die der weiteren beteiligten Personen)
  - b) ein detaillierter künstlerischer Lebenslauf
  - c) bis zu 4 eigene realisierte Werkbeispiele der jüngsten Zeit in Form von Beschreibungen, Foto oder Video-Material (bitte nur VHS oder S-VHS), CD-Rom (jpg-Dateien für PC und Mac) und DVD (Für die Abspielbarkeit digitaler Medien zeichnet der/die Einreicher/in verantwortlich.)
  - d) akustische Beispiele in Kassettenform oder Audio CD
  - e) kurze Darlegung der derzeitigen Arbeitsschwerpunkte.

Die eingereichten Bewerbungsunterlagen verbleiben im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Die Urheberrechte bleiben bei den Autoren. Es wird angestrebt, aus diesen Unterlagen ein Archiv zur Klangkunst zu erstellen.
4. Die Jury beauftragt aus den eingegangenen Bewerbungen maximal 10 Künstler, ein Konzept für eine künstlerische, auf eine spezifische Raumsituation abgestimmte Klang-Arbeit zu erstellen. Die hierfür in Frage kommenden Räume sind im Museum und im umliegenden öffentlichen Raum Marl zu finden. Die Künstler werden eingeladen, die Räume kennen zu lernen und auszuwählen. Für die Erstellung der Konzepte erhalten die Künstler ein Honorar von 600 Euro (inkl. Spesen) zzgl. Reisekosten (DB 2. Klasse). Die eingereichten Konzepte verbleiben im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl.
5. Aus den eingereichten Konzepten werden bis zu drei Installationen zur Realisierung durch die Jury ausgewählt. Zur Ausführung der Arbeiten stehen insgesamt 20.000 Euro zur Verfügung. Die realisierten Arbeiten werden gemeinsam mit den Konzepten der nicht realisierten Klangkunstwerke im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl ausgestellt. Hierzu erscheint ein Katalog. Es wird angestrebt, die ausgezeichneten und nominierten KünstlerInnen des Deutschen Klangkunst-Preises auf der SoundART 2006 auszustellen.
6. Die Kuratoren des Deutschen Klangkunst-Preises, Prof. Karl Karst und Dr. Uwe Rühth, vergeben zusätzlich zwei Ehrenpreise für ein künstlerisches Gesamtwerk sowie für die Vermittlung und Förderung der Klangkunst.
7. WDR 3 kann auf der Grundlage der eingegangenen Bewerbungen zusätzlich einen Produktionspreis für das Studio Akustische Kunst vergeben.
8. Bewerbungen zum Deutschen Klangkunst-Preis 2006 sind mit den erforderlichen Unterlagen bis zum 31.03.2006 (Poststempel) einzureichen an:

Skulpturenmuseum Glaskasten Marl  
Deutscher Klangkunst-Preis  
Rathaus, 45765 Marl  
Tel.: 02365/992631  
Fax: 02365/992603  
E-mail: [Bewerbung@klangkunstpreis.de](mailto:Bewerbung@klangkunstpreis.de)  
Internet: [www.klangkunstpreis.de](http://www.klangkunstpreis.de)

Eine persönliche Abgabe im Skulpturenmuseum Glaskasten ist bis zum 02.04.2006, 18.00 Uhr, ebenfalls möglich.

9. Mit der Bewerbung zum Deutschen Klangkunst-Preis in Marl werden gleichzeitig die hier aufgeführten Bedingungen anerkannt.
10. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

**Organisation und Durchführung:**  
Skulpturenmuseum Glaskasten Marl

**Kooperation:**  
WDR 3 Kulturradio, Köln

**Jury 2006**  
Prof. Klaus Schöning, Bergisch Gladbach  
Ehrenpreisträger  
des Deutschen Klangkunst-Preises 2004

Rolf Julius, Berlin  
Ehrenpreisträger  
des Deutschen Klangkunst-Preises 2004

Markus Heuger, Köln  
Redaktion  
Studio Akustische Kunst WDR 3

Prof. Karl Karst, Köln  
Leitung  
Kulturradio WDR 3

Dr. Uwe Rüth, Marl  
Direktor  
Skulpturenmuseum Glaskasten Marl

# Biografien der beteiligten Künstlerinnen und Künstler

---

## Pierre-Laurent Cassière

- 1982 geboren in Clermont-Ferrand/Frankreich  
1999-2005 Kunststudium an der Kunstschule Villa Arson, Nizza/Frankreich
- 2004 Austauschstudium im Klangstudio der Kunstakademie Island, Reykjavik/Island
- 2005 Diplom an der Kunstschule Villa Arson, Nizza/Frankreich
- 2005/06 Magister in Zeitgenössischer Kunstgeschichte, Universitätsübergreifendes Austausch-Programm in Belgien (Universitäten Brüssel, Lüttich, Mons etc.)  
Beginn einer These über die sozialen Einflüsse von Klanginstallationen  
Gaststudent im Klanglabor der Kunsthochschule für Medien Köln

**Ausstellungen und Konzerte 2004** »Dispositif d'improvisation«, interaktive Klanginstallation zusammen mit Christoph Rothmeier und Shingo Yoshida • *Errer la nuit*, Kunstfestival, Nizza/Frankreich • »((Halo))«, immersives Video- und Klangenvironment, Kunstakademie Reykjavik/Island • »Wetmoon Sound«, Klangimprovisation mit Laptop und Lavagestein, North-South-East-West, SIM (Isländische Künstlervereinigung), Reykjavik/Island **2005** »Là 441« und »Acoustatiques«, zwei Klanginstallationen gestimmt mit der Akustik der Sous-Station Lebon (Generatorenhaus), *Projet Diligence's Studio*, Fünfte Nacht der Galerien, Nizza/Frankreich • »Bespielen das sympathisch-temperierte Klavier«, Improvisation mit Laptop und Klavier zusammen mit Christoph Rothmeier, Vorwerkstift Galerie, Hamburg • »River Bed«, Klanginstallation für das FIMSB (Klangkunstfestival organisiert von Medit und L'Atelier Expérimental), Clans/Frankreich • »Tectophonie«, Klanginstallation am Eröffnungstag der Villa Arson, Nizza/Frankreich **2006** »Dilissonnance«, interaktive Klanginstallation während der Ausstellung Editions et Papiers, Nizza/Frankreich • »Once upon a sound«, interaktive Klanginstallation, Acropolis, Nizza/Frankreich • »Vent Tendu«, Klanginstallation, City Sonics (Klangkunstfestival), Mons/Belgien • Ausstellung zum Deutschen Klangkunst-Preis 2006, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl

## Werner Cee

- 1953 geboren in Friedberg/Hessen

begann seine künstlerische Laufbahn mit dem Studium der Malerei an der Frankfurter Kunsthochschule (Städel) in den 70er Jahren und arbeitete bis in die 80er Jahre als freischaffender Bildender Künstler, gleichzeitig als Musiker in der experimentellen Rockmusikszene und Free-Szene. Es folgten Arbeiten im Medienkunstbereich, Klang- und Lichtinstallationen, die eine Verbindung von visuellen und akustischen Medien, von Klang, Geräusch, Architektur und Musik herstellen. Danach verlagerte sich der Schwerpunkt auf elektroakustische Komposition und *Ars-Acustica*-Produktionen für den Rundfunk. Mittlerweile wurden mehr als fünfzehn große Produktionen für das Studio Akustische Kunst des WDR, DeutschlandRadio Berlin, für den Hessischen Rundfunk, für den SWR und den BR realisiert. Daneben viele dokumentarische Sendungen über die akustische Umwelt, Soundscapes sowie musikethnologische Features. Arbeitete im Vorstand der DeGeM (Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik) und unterrichtete Klangkunst an der Kunsthochschule Saarbrücken. Aktuell stehen Aufführungen von

Hörspielen mit Live-Musikern und Darstellern, Raumklanginszenierungen und musiktheatralische Arbeiten sowie die Zusammenarbeit mit Film/Video im Vordergrund.

**Preise, Auszeichnungen und Stipendien (Auswahl) 1990** Stipendiat der Akademie Schloss Solitude, Stuttgart **1991** Preisträger Musik kreativ **1992** Anerkennung *Ars electronica*, Linz/Österreich **1993** Preisträger Bourges Prix de musique électroacoustique expérimentale, Bourges/Frankreich **1995** Stipendium ZKM, Karlsruhe **1997** *Acustica International* (Auswahl für kurze Hörstücke), WDR, Köln **2000** »Drift«, 1. Preis für radiophone Hörstücke, Radio Nacional de España/CDMC, Madrid/Spanien **2001** Auszeichnung für »Cities´ Drift«, 28. International Competition of Sonic Art, Bourges/Frankreich • Die ARD nominiert »Drift« für den internationalen Rundfunk- und Fernseh Wettbewerb Prix Italia **2002** nominiert für den Prix Ars Acustica, Studio akustische Kunst, WDR, Köln • 2. Preis des internationalen Computermusikwettbewerb Pierre Schaeffer, Pescara/Italien • 1. Preis im Wettbewerb Computer-Space, Sofia/Bulgarien **2003** Auswahl ICMC (international computer music conference), Singapur/Singapur **2004** 1. Preis für Musik bei Computer-Space, Sofia/Bulgarien **2005** Auszeichnung beim 32. International Competition of Sonic Art, Bourges/Frankreich **2006** Deutscher Klangkunst-Preis 2006, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl und WDR 3, Köln

## Roswitha von den Driesch und Jens-Uwe Dyffort

### Roswitha von den Driesch

- 1964 geboren in Saarburg  
1983-85 Architekturstudium an der FH Mainz  
1985-88 Ausbildung als Grafikerin am Lette-Verein Berlin  
1992-99 Studium Freie Kunst bei Prof. Inge Mahn, Diplom und Meisterschülerabschluss, Kunsthochschule Berlin-Weißensee  
1993-94 Seminare im Elektroakustischen Studio der Technischen Universität Berlin bei Prof. Robin Minard  
seit 1995 Zusammenarbeit mit Jens-Uwe Dyffort

### Jens-Uwe Dyffort

- 1967 geboren in Erfurt  
1990-95 Kompositionsstudium an der Universität der Künste (UdK) Berlin bei Franz Martin Olbrisch, Kompositionsdiplom  
1994 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen  
1995-98 Meisterschülerstudium an der UdK Berlin bei Prof. Walter Zimmermann, Meisterschülerabschluss  
1999 Teilnahme an der Academie d'Eté am IRCAM, Paris/Frankreich  
seit 2001 Software Developer, bei NATIVE INSTRUMENTS (Musiksoftware)

**Preise und Stipendien (Auswahl) 1996** Projektförderung, Senatsverwaltung Berlin, Förderbereich Ernste Musik **1998** Goethe-Institut Boston/USA **1999** Stipendium der Stadt Berlin an der Cité Nationale des Artes Paris/Frankreich • Atelierstipendium, Karl-Hofer Gesellschaft, Berlin **2001** Projektförderung, Stiftung Kulturfonds, Musik **2004** Projektförderung Bildende Kunst, Senatsverwaltung Berlin **2005** Stipendium, Künstlerhaus Schloss Balmoral, Bad Ems **2006** Deutscher Klangkunst-Preis 2006, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl und WDR 3

**Ausstellungen (Auswahl) 1993** »Kunstrasen«, ehem. Bundesgartenschauanlage Rheda Wiedenbrück\*\* **1994** »Seestück/Hörstück«, Rangsdorfer See, Brandenburg **1996** »Kupferdraht mit Lautsprechern«, singuhr-hörgalerie in parochial, Berlin\*\*\* (E) **1997** Das Verborgene Museum, Berlin\*\* **1998** »Ear Marks«, Museum of Contemporary Art, Massachussets/USA\*\*\* • Kryptonale IV, großer Wasserspeicher, Berlin\*\*\* **1999** »Auto langsam/ruhig+4A«, HdL Berlin-Alexanderplatz (E) • »Arbeitsabläufe ohne Titel oder das Kollektiv«, Mart-Stamm Gebäude, Berlin\*\* **2000** Stadtkunstprojekte Berlin-Köpenick **2001** »Zimmer Küche Bad«, Galerie HO, Berlin-Hellersdorf (E) **2001-02** »Punktierte Umgebung«, singuhr-hörgalerie in parochial, Berlin (E) **2002** Deutscher Klangkunst-Preis 2002, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl **2003** Echo Festival, Höfgen **2003-04** »Familiendinge«, Museum Berlin-Neukölln **2004** Zeiss Großplanetarium, Berlin (E) • soundart im voxxx, voxxx galerie, Chemnitz (E) • »Stare über Berlin«, Märkisches Museum Berlin, Ausstellung und Symposium **2005** pyramidale 4, Festival für Neue Musik, Berlin **2006** Projekttraum Capri, Berlin\*\* • Kunstverein Ludwigshafen

**Musikstücke (Auswahl) 1991** »ein haufen konzert« für Ensemble, Uraufführung (UA) Berlin\* **1992** »verhalten undurchsichtig« für Sopran und 2 Saxophone, (UA) Berlin 1993\* **1996** »Diskrete Winkelzüge« für räumlich verteiltes Streichquartett, (UA) Berlin\* **1997** »Kaskaden«, elektronische Komposition, (UA) Berlin\* **1998** Musikalische Topologie, (UA) Berlin\* **2003** »33.3«, elektronische Komposition für CD-Player **2005** »Hartmanns Sonntag«, elektronische Komposition für CD-Player **2006** »Missing Mars, (corrispondenza su marte)«, Hörstück

\* Einzelarbeit Jens-Uwe Dyffort

\*\* Einzelarbeit Roswitha von den Driesch

\*\*\* In Zusammenarbeit mit Klaus Lebkücher

## Marianne Greve

1950 geboren in Göttingen  
 1969-72 Studium der Biologie in Göttingen und Kiel  
 1973 Mitarbeit an der Biologischen Anstalt Helgoland  
 1976 Auslandsstipendium in Vancouver/Kanada  
 Auseinandersetzung mit der Kultur der Eskimos und Indianer (Kwakiutl und Haida)  
 1976-79 Studium der freien Kunst an der HfbK in Hamburg u. a. bei Phil Corner  
 seit 1978 grenzüberschreitende Arbeiten von der bildenden Kunst zur Musik und Biologie, seit 1982 auch als Rauminstallationen  
 1984 Arbeitsstipendium für Bildende Künstler der Stadt Hamburg  
 seit 1987 Erarbeitung gemeinsame Ausstellungsprojekten  
 1988 Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn  
 1992-93 Stipendium der Künstlerstätte Schloß Bleckede  
 1994 Initiierung und Realisation von POIESIS (Kunst und Wissenschaft) zum 75 jährigen Jubiläum der Universität Hamburg  
 1995 Academy of Arts, Honolulu/USA  
 1995/96 Arbeitsstipendium der Künstlerförderungsstätte Barkenhoff, Worpsswede  
 1995-97 »Das Wattenmeerhaus«, Rauminszenierungen im Nationalparkzentrum Wilhelmshaven  
 1998-2006 EXPO-Projekt »Eine-Erde-Altar« in der »Eine-Welt-Kirche«, Schneverdingen  
 1999 Israel-Expedition 4/5  
 2001 Ordentliches Mitglied des »Kulturforum Hamburg e.V.«

**Publikationen (Auswahl) 1987** »Was das Auge nicht sieht...«, Steirischer Herbst, Graz/Österreich **1989** »Plank-Ton-Melodie I«, Katalogobjekt, Costard, Hamburg **1990** »INTEGRATION«, Natur, Naturwissenschaft, Kunst und Musik, Mitteilungen der Norddeutschen Naturschutzakademie, Schneverdingen **1994** »MONADEN«, Boyens & Co., Heide **1995** »POIESIS...«, Boyens & Co., Heide **1996** »MEER MOOR«, Boyens & Co., Heide • »Reise ins Andere«, Loccumer Protokolle • »Mensch Natur Technik« in der Entwicklung von Räumen, Loccumer Protokolle **2000** »Eine-Erde-Altar«, in Eine-Welt-Kirche Eine-Erde-Altar, Beisner Druck, Buchholz

**Auszüge aus der Bibliographie 1994** Isabelle Faust, Klangskulptur: Diplomarbeit Univ. GHK, Kassel **1999** Bazon Brock, Die Welt zu Deinen Füßen, DuMont **2000** Monika Wagner, Ein Mischling für den Bundestag - Erd- und Steingemenge als Symbole politischer Einheit, in: Diers & König, Eds., Der Bevölkerung. Portikus, Frankfurt

**Vorträge und Lehraufträge (Auswahl) 1987** Steirischer Herbst, Graz/Österreich **1989** Kunsthistorikertagung, Universität Hamburg **1994** Universität Gesamthochschule Kassel, FK **1994/95** Evangelische Akademie Loccum **1996** TU Darmstadt, Architektur **1997/98** Universität Lüneburg **1998** Universität Gesamthochschule Kassel, FB Architektur

**Einzelausstellungen (Auswahl) 1985** URMUSIK, Medienzentrum für Frauen, Hamburg **1988** Installation für ein Sextett, Kunsthalle Hamburg **1989** Elbesinfonie, Uraufführung, Anleger Altona • Vom Sujet zum Subjekt, Kunstfonds Bonn • Rauschen Bewegungen Fließen, Kunst für Hamburg **1990/91** INTEGRATION, Norddeutsche Naturschutz Akademie, Schneverdingen **1991** Antrieb und Beharrung, Gnadenkirche, Hamburg **1994/95** Vom Werden, Bea Voigt Galerie Edition, München **1996** »Plank-Ton-Sinfonie«, Uraufführung zum 150. Jubiläum der Planktonforschung, Hamburg **1997** Stimmföhlungslaute, Galerie der GEDOK, Hamburg, anlässlich der Einweihung der Galerie der Gegenwart **2000** »Eine-Erde-Altar«, (work in progress), Eine-Welt-Kirche, Schneverdingen **2006** KuBaSta Architektursommer, Hamburg

**Gruppenausstellungen (Auswahl) 1981/82** Drei Generationen Druckgrafik, HfbK, Hamburg **1982** Dorn im Auge, 2. Woche der Bildenden Kunst, Hamburg **1983** Verhalten in der Natur, Kunsthaus Hamburg **1984** Zeichnungen von 50 Hamburger Künstlern, Galerie der Künstler, München **1985** Berlin durch die Blume oder Kraut und Rüben, Schloss Charlottenburg, Berlin **1986** Zugehend auf eine Biennale des Friedens, Kunstverein und Kunsthaus, Hamburg **1987** Animal Art, Steirischer Herbst, Graz/Österreich **1988** Kompositionen auf Papier, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg • Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Kunstverein Stuttgart • Art and Invisible Reality, Franklin Furnace, New York/USA **1990** Animalia - Stellvertreter, Haus am Waldsee, Berlin **1991** Farbe - von der Fläche zur Illusion, Deutscher Künstlerbund, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt • Visuelle Musik, Museum für Gegenwartskunst, Roskilde/Dänemark **1993** Fahnen um den Kinnevik, Open Air Ausstellung, Götene und Lidköping/Schweden • Grenzgänger zwischen den Künsten, Kunstforum Nord, Bremen **1994** »Mnemosyne«, Dresdner Sezession 89, Dresden • »POIESIS...«, Universität Hamburg, Museum Angewandte Botanik, Hamburg **1995** »Kunststreifzüge«, Kunsthaus Hamburg **1996** »MNEMOSYNE II«, Dresden **1998/99** »Stipendiaten«, Kunsthaus Hamburg **1999** »La belle Jardinière«, Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf **2004/05** Gabriele Münter Preis-Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin

2005 Haus Jonas, Hamburg 2006 Deutscher Klangkunst-Preis  
2006, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl • »SoundART 2006«,  
ART COLOGNE, Köln

#### Hanna Hartman

1961 geboren in Uppsala/Schweden  
1982-88 Studium der Theater- und Literaturwissen-  
schaften an den Universitäten Stockholm und  
Uppsala/Schweden  
1989-91 Studium an der Staatlichen Hochschule für Film,  
Theater, Radio und interaktive Medien  
(Dramatiska Institutet)  
1992 Studium am EMS (Electro Acoustic Music), Stock-  
holm/Schweden  
1997 weitere Ausbildung für interaktive Medien an  
der Staatlichen Hochschule für Film, Theater,  
Radio und Interaktive Medien (Dramatiska  
Institutet) und  
1998 am EMS (Electro Acoustic Music),  
Stockholm/Schweden  
seit 2000 lebt und arbeitet in Berlin

**Preise und Auszeichnungen** 1998 Prix Europa 2000 Karl-Sczuka-  
Förderpreis 2001 EMS-prize, honorable mention 2004  
Författarförbundets radiopris 2005 Karl-Sczuka-Preis

**Arbeiten (Auswahl)** 1999 »The Voice of Closed Eyes« für acht  
Lautsprecher, Kryptonale, Berlin 2000 »Cikoria«, Deutschland-  
Radio Berlin 2001 »Die Schrauben, die die Welt zusammen-  
halten«, SFB 2002 »Färjesånger«, SverigesRadio 2003 »Cratere«,  
DeutschlandRadio Berlin 2003 »Black Boxes«, interaktive Klang-  
installation, Elverket Stockholm/Schweden 2004 »Longitude 013°  
26' E«, Sveriges Radio • »Att fälla grova träd är förknippat med  
risker«, ems/Rikskonserten • »auf's glatteis«, Performance,  
Maerzmusik, Berlin 2005 »Can Man«, Klanginstallation, GAS-  
festival, Göteborg/Schweden • »Wespen Vesper«, Deutschland-  
Radio Berlin 2006 »Inre sprickor uppkommer i den senare delen  
av torkprocessen«, SverigesRadio • »Arba Da Karba«, Perfor-  
mance Art's Birthday, Stockholm/Schweden

#### Jan Jacob Hofmann

1966 geboren in Düsseldorf  
seit 1986 Beschäftigung mit Klang-Komposition und Elek-  
tronischer Musik, Musik für Performances  
1995 Diplom der Architektur an der Fachhochschule  
Frankfurt a.M.,  
Aufnahme in die Klasse von Peter Cook und Enric  
Miralles an der Städelschule, Hochschule für  
bildende Künste Frankfurt a.M., einer Post-  
graduierertenklasse für konzeptionelles Entwerfen  
und Architektur  
1997 Diplom an der Städelschule,  
arbeitet seither als Komponist, Architekt und  
Fotograf  
seit 2000 Arbeit am Raumklangprojekt: Programmierung  
und Komposition, Ergänzung der Ambisonic-  
Methode durch weitere eigene Entwicklungen  
2001 erstmalige Präsentation von »Sonic Architecture«  
auf der 19. AES Konferenz für Raumklang, Ton-  
ingenieurwesen und -aufnahme auf Schloss  
Elmau,

seit 2005 seitdem zahlreiche internationale Aufführungen  
»Associate Researcher« in der »Signal Processing  
Applications Research Group«, University of  
Derby/Großbritannien

Homepage: [www.sonicarchitecture.de](http://www.sonicarchitecture.de)

#### Robert Jacobsen

1963 geboren bei Hamburg  
Lebt und wirkt als Komponist, Künstler, Erfinder  
vorwiegend in Nettlingen, sowie in Berlin und  
überall wo etwas zu tun ist. Schon im Kindesalter  
begann die musische Ausbildung durch die  
Eltern: Cello- und Pianounterricht, später kamen  
Percussion- und Euphoniumspiel dazu.  
seit 1987 Entwicklung von kinetischen Klangskulpturen,  
Klanginstallationen, Spacepictures  
bis 1992 Performer in den verschiedensten Musikgattun-  
gen und Formationen als Multiinstrumentalist,  
Gold- und Silberschmiedelehre,  
Musik- und Kompositionsstudium,  
Design- und Bildhauereistudium,  
Auseinandersetzung mit der Psychoakustik, der  
Bioakustik-Klangforschung, der Kybernetik und  
den Verhaltenswissenschaften,  
Kompositionen und Konzeptionen für Konzert,  
Raum, Wort, Theater, Oper, Tanz, Film, Video, TV,  
Radio, Performance und Event-Festivals  
seit 1992 erste Video- und TV-Objektinstallationen

**Stipendien (Auswahl)** 1999 Stipendium der Akademie der  
Künste, Berlin 2004 Stipendium des M. Q. Museumsquartier,  
Wien/Österreich

**Ausstellungen (Auswahl)** 1998 »Greetings«, Klang- und Video-  
objekte, Galerie Fiebig, Berlin 1999 »Noise & Toise«, Mobile  
Sonoro, Video Mobile, Linz/Österreich 2000 »TV-Mobile«,  
Kinetik-TV-Triptychon, Akademie der Künste, Berlin 2002 »m<sup>2</sup>«,  
Klangfotoinstallation 52.4 mit Hanns Joosten, Stadttheater,  
Freiburg • »Skulpturelles Theater 2«, singuhr-hörgalerie in  
parochial, Berlin 2004 »A La Visite«, mehrkanal Raumkom-  
position, M.Q. Museumsquartier, Wien/Österreich 2006 »Skulp-  
turelles Theater 4«, Sonambiente, Akademie der Künste, Berlin

**Aufführungen (Auswahl)** 1987 »The Future is now«, erste Ab-  
strakt-Oper, Galerie Kampnagel und Kunstverein, Hamburg 1996  
»Robots«, Robot-Performance, Akademie der Künste, Berlin  
1997 »Lesson«, Absurdes Theater-Happening, N. Ionescu, Berlin  
1999 »Encounting«, interaktives Klangstück, Tage für Neue  
Musik, Darmstadt 2003 »Odyssey«, Theaterhappening, Stadt-  
theater Freiburg 2004 »Funk-Robot«, Roboterperformances,  
Stadttheater Freiburg 2006 »Abstrakt's«, Spaceensemble-  
Performance, DASA, Dortmund

**Entwicklungen (Auswahl)** »Sun-Wind-Gate«, klingendes  
Sonnentor • »Flying Impressions«, Miniatur Farb-Funkkamera  
für einen Falken • »Kinetik Video Triptychon«, Kinetik-Video-  
Synthesizer-Mobile/TV-Mobile • »Funk-Robot«, singender,  
tanzender Video-Robot

**Ankäufe** USA, Europa, Japan

## Timo Kahlen

- 1966 geboren in Berlin  
1985-1994 Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Prof. Dieter Appelt  
1989 engere Auswahl »Preis für Junge Europäische Photographen«, Frankfurter Kunstverein  
1990-1991 erste »Arbeiten mit Wind«, Europäisches Arbeitsstipendium für Bildende Kunst, Pépinières, Paris/Frankreich  
1993 Meisterschüler der Hochschule der Künste Berlin  
1993-1995 Stipendiat der Karl-Hofer Gesellschaft, Berlin  
1994 Artist-in-Residence Programme, DC Arts Center, Washington D.C./USA  
1997 Arbeitsstipendium Bildende Kunst / Künstlerische Fotografie des Berliner Senats für das Projekt »Phosphor-Photographie«  
1993-1998 Lehrauftrag für Visuelle Medien / Künstlerisches Video an der Humboldt-Universität und der Hochschule der Künste Berlin  
2001 International Artist-in-Residence Programme, the gallery, Guernsey/Frankreich und engere Auswahl »Kahnweiler-Preis für Bildhauerei«, Rockenhausen, für »Kleine Turbulenz: Vorschlag für eine immaterielle Skulptur«  
2006 nominiert für den Deutschen Klangkunst-Preis 2006

### Ausstellungen und Veröffentlichungen (Auswahl) 1991

»Arbeiten mit Wind«, 1m<sup>3</sup> unsichtbarer Sturm in einer verglasten Vitrine und weitere Windarbeiten, Gründungsausstellung der Kunst-Werke, Berlin (E) • Photography as Object, Galerie Ghislave, Paris/Frankreich 1992 Works with Wind, Diecidue Arte, Mailand/Italien (E) • (über Zeit) am Bauhaus, drei Windinstallationen im ehemaligen Russischen Lazarett am Bauhaus, Dessau • Other Photo, Museo Fotografia Contemporanea, Brescia/Italien 1993 »Immaterialien«, Klangskulpturen und Windarbeiten, Galerie Voges + Deisen, Frankfurt (E) • »Letztes Weißes Rauschen«, Radio UKW 97.2 MHz / Sender Ruine der Künste Berlin 1994 3 Deutschland: Artists in Residence, DC Arts Center, Washington D.C./USA • Art(s) d'Europe? Emerging Artists in Europe Today, Galerie de l'Esplanade, Goethe-Institut Paris/Frankreich • Molto Diligenti Osservazioni, Galleria d'Arte Moderna Gallarate/Italien 1995 »Leerraum«, Licht- und Klangraum in der Ruine der Künste Berlin (E) • »Lichtstaub«, Galerie Voges + Deisen, Frankfurt (E) • Stipendiaten 1993-95, Karl-Hofer Gesellschaft Berlin 1997 »Strömung«, zwei entgegengesetzte Winde in der SOMA Projektgalerie Berlin (E) • »Phosphor-Photographien« auf der art Frankfurt, Galerie Voges + Deisen • Zeitskulptur: Volumen als Ereignis, Oberösterreichische Landesgalerie, Linz/Österreich • Vortrag und engere Auswahl für eine Medienprofessur, Burg Giebichenstein, Halle 1998 »Phosphor-Photographien und Junge Tüten«, Vortrag Senatsstipendiaten im Neuen Berliner Kunstverein 1999 Intervention im Wörlitzer Bahnhof, Büro Otto Koch, Dessau (E) 2000 Liquid Light, neue Video- und Fotoarbeiten, Galerie im Parkhaus, Berlin (E) • Licht.Zeit.Klang.Raum, Foto- und Klangarbeiten, Schwartzsche Villa, Berlin (E) 2001 Timo Kahlen, Videoinstallationen, the gallery, International Artist-in-Residence-Programme, Guernsey/Frankreich (E) • Staubrauschen, Video- und Klangarbeiten, Galerie Pankow, Berlin (E) • Ausstellung der nominierten Künstler zum Kahnweiler-Preis für Bildhauerei, Rockenhausen 2002 »Zewidewit zizidäh«, Videoarbeiten und Klangskulptur basierend auf ornithologischen Umschreibungen von Vogelstimmen, Galerie im Saalbau, Berlin (E) 2003 Z! Zeitgenössisch!

KPM Quartier Berlin 2004 Wireless Experience, Präsentation der auf Radio-Störgeräuschen basierenden Klangskulptur »Media Dirt«, International Symposion on Electronic Art (ISEA2004), KIASMA National Museum of Contemporary Art, Helsinki/Finnland 2005 »Media Dirt«, mehrere Klangskulpturen, Ruine der Künste Berlin (E) • »Diodenzwitschern«, Klanginstallationen, Ruine der Künste Berlin (E) • Veröffentlichung »Sound Drift« (zusammen mit Ian Andrews, Sydney/Australien) und »Ping tschä tschä«, Netzkunstarbeiten unter <http://www.staubrauschen.de/sounddrift/> sowie <http://www.timo-kahlen.de/ping/> 2006 Figures in Motion: Internationale Videokunst, Schloss Plüschow • Directors Lounge Berlin 2006, Uraufführung der Videoarbeit »white noise«, Berlin • Directors Lounge special, Gallery Inner Spaces, Posen/Polen • UdK Alumni, Universität der Künste Berlin • Deutscher Klangkunst-Preis 2006, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl • SoundART 2006, ART COLOGNE, Köln

## Hans Otte

- 1926 geboren in Plauen/Vogtland  
seit Anfang der dreißiger Jahre pianistische Grundausbildung  
1946 Studium der Komposition an der Musikhochschule Weimar, parallel Theater an der Stanislawski-Klasse am Bauhaus, Weimar  
Weimarer Staatspreis für Improvisation  
1948-50 Studium Klavier und Komposition, Stuttgart  
1950/51 Studium der Komposition bei Hindemith in New Haven/USA und Orgel bei Germani in Siena/Italien  
1955 erste Schallplattenaufnahme als Solist der Berliner Philharmoniker unter Paul Hindemith  
1959 Studienaufenthalt an der Villa Massimo, Rom/Italien  
1959-84 Musikchef der ARD bei Radio Bremen  
bis 1998 freischaffender Komponist, Organist und Pianist, vor allem eigener Werke  
seit 1931 Komposition von Vokal- und Instrumentalmusik aller Gattungen, szenische Experimente mit Klang, Sprache, Bild und Gestus

### Einzelausstellungen, Gruppenausstellungen, Installationen (Auswahl) 1962

»Skripturale Malerei«, Haus am Waldsee, Berlin 1964 »Musikalische Graphik«, Minami-Galerie, Tokyo/Japan 1973 »Hans Otte: Klanglichtraum«, Festival de la Musique Contemporaine, Metz/Frankreich 1979 »Hans Otte: On Earth-Klangraum«, Kunstverein Köln, Kunsthalle Baden-Baden 1980 »Hans Otte: On Earth-Klangraum«, Kunsthalle Basel/Schweiz • »Für Augen und Ohren«, Akademie der Künste, Berlin 1983 »Notations«, Drawing Center, New York/USA 1985 »Sound-container«, Nouvelle Biennale, Paris/Frankreich 1987 »Hans Otte Klang Texträume«, Galerie Giannozzo, Berlin 1991 »Hans Otte NaturTonRaum«, Galerie Rabus, Bremen • »Hans Otte KlangRäume–Raum Klänge«, Galerie Rabus, Bremen • »Hans Otte KlangHaus«, Neues Museum Weserburg, Bremen 1992 »Hans Otte Klangraum : Raumklang«, Kunstmuseum Borås/Schweden 1994 Irrtonfestival Podewil, Berlin • Die Stillen: Klangräume – Klanginstallationen – Klangwelten, Skulpturen-museum Glaskasten Marl 1995 »NamenKlang«, Musikfestival, Donaueschingen 1996 »sound spaces«, Goethe House, New York/USA 1998 »Raum der Klänge«, :dacapo:, Übersee-Museum Bremen

## Burkard Schmidl

- 1955 in Würzburg geboren  
seit 1965 Klassischer Klavierunterricht, musikisches Gymnasium, Gründung der ersten Band  
seit 1970 Mit 15 Jahren erste Konzerterfahrungen als Sup-  
portact auf Jazz Festivals  
1973 Besuch der gerade neu eröffneten Jazz-Schule,  
München  
seit 1975 Sprung zum Profimusiker als Keyboarder und  
Komponist der Jazz-Rock Gruppe »Missus  
Beastly« (siehe RoRoRo »Sachlexikon Rock-  
musik«). Es entsteht unter anderem die LP »Dr.  
Aftershave and the mixed Pickles« (Spiegel: »Eine  
der besten bundesdeutschen Produktionen.«)  
Mitbegründer des ersten deutschen Independent  
Labels »April Records«. Diverse Tournées durch  
Europa.  
1983 Verstärktes Interesse an der Musik anderer  
Kulturen. Zusammenarbeit mit der »National  
Dance Company of Zimbabwe« und dem südindischen  
»Karnataka Ensemble of Percussion«.  
1984 Tournee mit der südindischen Sängerin Rama  
Mani und dem »Karnataka Ensemble of Per-  
cussion«. Reisen nach Tanger. Zusammenarbeit  
mit »Shilala« und »Gnour« Musikern.  
Für die »Dissidenten« komponiert er die Maxi  
Single »Cassablanca« - erfolgreich vor allem in  
Spanien und Kanada. Mit der Gruppe »Dis-  
sidenten« und dem marokkanischen Sänger  
Lemchaheb entsteht die LP »Sahara Elektrik«, ein  
»World Music« Klassiker.  
1985 Arbeit als Studiomusiker.  
1986 Mitwirkung an der Ballettmusik zu »Faust« am  
Würzburger Stadt-Theater  
Film-Musik  
Der Komponist und Rektor der Hochschule für  
Musik in Würzburg, Prof. Berthold Hummel, holt  
ihn als Lehrbeauftragten an die Hochschule.  
1987 Gewinner des Kompositionswettbewerbes des  
Goethe-Institutes für das multimediale Projekt  
»Kunstdisco«, dem offiziellen Kulturbeitrag der  
Bundesrepublik Deutschland zu den Olympischen  
Spielen in Korea  
1988 unter anderem mehrere Live-Konzerte für das  
Goethe-Institut in Seoul,  
Studio Arbeit mit Pötsch Pötschka (Nina Hagen  
Band / Spliff) in Berlin  
1989 Tournées und Studio-Arbeit mit Herwig Mitter-  
egger (Nina Hagen Band / Spliff) in Berlin  
1990 CD Produktion »Klanggarten«  
seit 1991 diverse elektronische Solo CD Produktionen

**Ausstellungsbeteiligungen, Stipendien, Installationen 1993**  
Installation »Klanggarten Vol. II«, eine Auftragskomposition für  
die IGA Stuttgart EXPO **1994** Stipendium an der Cité Interna-  
tionale des Arts, Paris/Frankreich, verliehen vom Bayerischen  
Kultusministerium • »Klangallee«, 16-kanalige Klanginstallation  
im Schlosspark Fulda • erneut Aufführungen von »Klanggarten«  
in Paderborn und Bad Dürrenheim **1995** »Klanggarten Vol. II«, auf  
der BUGA Cottbus • Dauerinstallation »Klanggarten« in Bad  
Sassendorf **1997** »Klanggarten Vol. II«, Mosbach • mehrere Auf-  
tragskompositionen im Multimediabereich **1998** »Begrenzte  
Horizonte«, Auftragskomposition für das Bayerische Umwelt-  
ministerium **1999** Installation »Klanggarten Vol. III«, Landes-

gartenschau, Zittau • »Klangallee«, im Hofgarten der Residenz  
Würzburg • Dauerinstallation »Klanggarten«, Bad Mergentheim  
**2000** Auftragsinstallation zur Ausstellung »Ver-rückte Kreise«,  
Memmingen • Dauerinstallation »Klanggarten«, Bad Kissingen  
**2001** Klanginstallation »Music in the dark« auf dem Festival der  
leisen Töne • »Klanggarten Vol. II«, Hofgarten der Residenz  
Würzburg • Auftragsinstallation auf der BUGA Potsdam **2002**  
»Klanggarten«, Alzenau • Dauerinstallation »Klanggarten«,  
Karlstadt **2003** »Klanggarten III«, Hofgarten der Residenz  
Würzburg • Klanginstallation »Ort der Ruhe«, Roth **2004** Klang-  
installation »Sphären-Klänge«, Nordhausen • Klang- und Licht-  
installation »Obscuratorium« im Kuppelbau der Kultur-  
gartenschau Trier **2005** Klang- und Lichtinstallation »the secret  
element« im Museum im Kulturspeicher, Würzburg • Dauer-  
installation in Bad Zwesten • Beitrag zur Ausstellung »Kunst-  
werke 3«, Roth • Beitrag zur Ausstellung »Spurensuche«,  
Großenhain **2006** »Klanggarten Vol. I« im Hofgarten der Resi-  
denz Würzburg • Installation mit 26 Lautsprechern entlang der  
Röder in Großenhain

## Peter Vogel

- 1937 geboren in Freiburg als Sohn des Kunstmalers  
Alfred Vogel und der Bildhauerin Erna Vogel,  
nach Physikstudium Entwicklung medizinischer  
Geräte, dann  
seit 1955 künstlerisch tätig auf den Gebieten Malerei, Tanz  
und Choreographie, Komposition elektronischer  
Musik, Video  
1965-75 Gehirnforschung bei Hoffmann-La Roche,  
Basel/Schweiz  
besonderes Interesse an kybernetischen  
Modellen der Neurophysiologie und Psychologie  
erste Experimente mit kybernetischen Plastiken  
erste Ausstellung in Freiburg, seither interna-  
tionale Ausstellungen in Galerien, Museen,  
Kunstmärkten und auf Musikfestivals  
seit 1975 als freischaffender Künstler in Freiburg tätig  
1979-84 längere Arbeitsaufenthalte in New York/USA  
1996 Lehrauftrag an der Hochschule für Bildende  
Kunst Saarbrücken  
2004 Reinhold-Schneider-Preis der Stadt Freiburg  
2006 Ehrenpreisträger des Deutschen Klangkunst-  
Preises des Skulpturenmuseums Glaskasten Marl  
und des WDR 3

**Einzelausstellungen, Gruppenausstellungen (Auswahl) 1971**  
Galerie Gräber, Freiburg **1972** Galerie Hilt, Basel/Schweiz **1973**  
Komödie den Haag (Installation), Den Haag/Niederlande •  
Galerie Beno, Zürich/Schweiz • Galerie Holeczek, Freiburg •  
Galerie Kleber, Berlin **1974** Ars Studio, Aarhus/Dänemark • Ruhr-  
landmuseum, Essen **1975** Musiktage Donaueschingen (Klang-  
installation) **1976** Kunstverein Ludwigshafen • Städtische Galerie  
Villingen • Eliane Ganz Gallery, San Francisco/USA • Galerie  
Stampa, Basel/Schweiz • Galerie Baecker, Bochum **1977** Galerie  
Beyeler, Basel/Schweiz • Galerie Löhr, Willich-Schiefbahn • Neue  
Galerie Sammlung Ludwig, Aachen • Klanginstallation, Musik-  
Biennale Zagreb/Kroatien • Galerie Regio Hugstetten, Freiburg  
• Boettcherstraße, Bremen **1978** Galerie Lang, Wien/Österreich •  
Galerie Beyeler, ART Basel/Schweiz • Kunstverein Detmold •  
Galerie Kunstverlag Weingarten **1982** Arras Gallery, New  
York/USA • Galerie Academia, Salzburg/Österreich • Galerie  
Bargera, Köln **1980** Galerie Baecker, Bochum • Skulpturenmu-  
seum Glaskasten Marl • Bozener Musiktage, Bozen/Italien •

Friedmann Gallery, Pittsburgh/USA • Für Augen und Ohren, Akademie der Künste Berlin (Beteiligung) **1981** Galerie Slominsky, Mülheim a.d.R. • Galerie Wack, Kaiserslautern **1983** Galerie Herrmanns, München **1984** Katholische Akademie, Freiburg • Galerie Lang, Wien/Österreich • Arras Gallery, New York/USA **1985** Atelierhaus Filderstraße, Stuttgart • Vom Klang der Bilder, Staatsgalerie Stuttgart (Beteiligung) **1986** Provinciaal Begijnhof, Hasselt/Belgien • Galerie Carzaniga & Ueker, Basel/Schweiz • Galerie Arge Kunst, Bozen/Italien • Les machines sentimentales, Centre George Pompidou (Beteiligung), Paris/Frankreich **1987** Galerie Regio Hugstetten, Freiburg **1988** Galerie Wack, Kaiserslautern • Galerie Herrmanns, München • Arras Gallery, New York/USA **1989** Galerie Löhrl, Mönchengladbach • Galerie Carzaniga & Ueker, Basel/Schweiz • Giannozzo, Berlin • »Schattenorchester I«, Akademie der Künste, Berlin **1990** »Schattenorchester«, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen • Singer Museum und Laren Arras Gallery, New York/USA • »Schattenorchester II«, Museum für Neue Kunst, Freiburg • »Images du Futur« (Beteiligung), Montréal/Frankreich **1991** »Schattenorchester I«, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl • Galerie Baumgarten, ART Frankfurt • ARTEC (Beteiligung), Nagoya/Japan **1992** Galerie Terbrüggen, Heidelberg • Kunstverein Jena **1993** Kunstforum Rottweil • Kunstverein Lüneburg • »Schattenorchester II«, Landesmuseum Mainz • Interface (Beteiligung), Hamburg **1994** Galerie TOM, Tokyo/Japan • Galerie Niji, Kyoto/Japan **1995** Pfalzgalerie Kaiserslautern • Galerie Löhrl, Mönchengladbach • Galerie Carzaniga & Ueker, Basel/Schweiz • Art Forum Yanaka, Tokyo/Japan **1996** Galerie Wack, Kaiserslautern • Artium, Fukuoka /Japan • Galerie Spielvogel, München **1997** Skulpturenmuseum Glaskasten Marl • Landesmuseum Mainz • Elisabeth-Schneider-Stiftung, Freiburg • Galerie Hoffmann, Friedberg **1998** Valmore Studio d'Arte, Vicenza/Italien • Galerie Lara Vincy, Paris/Frankreich **1999** Goethe Institut, Toronto/Kanada • Goethe Institut, Houston/USA • Städtische Galerie Lüdenscheid • Klangturm, St. Pölten/Österreich **2000** ART Bologna, Valmore Studio D'Arte, Bologna/Spanien • Galerie Kasten, Mannheim • Galerie Wim Vromans, Amsterdam/Niederlande • Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt **2001** Galerie Carzaniga & Ueker, Basel/Schweiz **2002** Goethe Institut, Montevideo/Uruguay • Stadtmuseum München • Galerie Baumgarten, Freiburg • Sound Art Festival, Centre de Cultura Contemporanea (Beteiligung), Barcelona/Spanien **2003** Galerie Lara Vincy, Paris/Frankreich **2004** Scene Nationale d'Orléans, Orléans/Frankreich • Ecoute, Centre Georges Pompidou (Beteiligung), Paris/Frankreich **2005** Galerie Jochen Höltje, Tübingen • Galerie Kasten, Mannheim **2006** Bitforms Gallery, New York/USA • Galerie Baumgarten, Freiburg • Bitforms Gallery, Seoul/Süd-Korea

## Miki Yui

1971 geboren in Tokyo/Japan  
 1990-94 Studium und Diplom an der Tama Art University Tokyo/Japan  
 1995-97 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf  
 1997-2002 Studium und Diplom an der Kunsthochschule für Medien Köln  
 seit 1998 arbeitet als Künstlerin und Komponistin an »small sounds´ Umwelt und unsere akustische Wahrnehmung« in den Bereichen Installation, Zeichnung und Musik  
 lebt und arbeitet in Düsseldorf

**Ausstellungen, Konzerte, Veröffentlichungen (Auswahl) 1999** erste CD »small sounds«, BmB lab, Köln **2000** »small sounds«, Konzert, Hamburg, Köln, Paris/Frankreich • »ask02«, acoustic suits project mit Felix Hahn • Gruppenausstellung im Hamburger Kunstverein **2001** zweite CD »lupe luep peul epul«, 12k/LINE, New York/USA • »wanderland«, Klanginstallation für einen schalltoten Raum • »small sounds«, Konzert + Vortrag im Intercommunication Center, Tokyo/Japan • »ask02«, Gruppenausstellung im Museum für angewandte Kunst, Köln • Transmediale 2001, Berlin • V2 und Goethe Institut, Rotterdam/Niederlande **2002** »wanderland«, Klanginstallation für einen schalltoten Raum, VISATON, Haan • »ever«, Klanginstallation und »small sounds« Konzert, Resonanzen, Stadtgalerie Saarbrücken • »reverie«, Komposition für John Cage, Studio Akustische Kunst, WDR 3, Köln **2003** »every01«, Konzert mit 4 Lautsprechern, Wittener Tage für neue Kammermusik, Witten und Studio Akustische Kunst, WDR 3, Köln • dritte CD »silence resounding«, 12k/LINE, New York/USA **2004** »trace / traccia«, Einzelausstellung e/static, Turin/Italien • »a view over the pond«, Klanginstallation, Klangraum-Raumklang, Klangkunst.de, Köln • »atokata«, Klanginstallation und Zeichnung, gelbe Musik, Berlin **2005** »small music.small sounds – two ugly sounds talking«, Dialog mit Rolf Julius, Studio Akustische Kunst, WDR 3, Köln **2006** »Still Life – under your feet«, Einzelausstellung Kunstverein Lippstadt • »Atem / Inneren«, Klanginstallationen, Sonambiente, singuhr-hörgalerie in parochial, Berlin • CD-Veröffentlichung »small sounds meet small music«, Julius / Yui, e/static, Turin/Italien • »namima«, Klanginstallation, Tonspur, Museumsquartier Wien/Österreich

**Preise und Stipendien 2005** Förderpreis für Kunst und Wissenschaft - Kunst und Musik, Westfälischer Kunstverein, Fritz Terfloth Stiftung, Münster **2006** Produktionspreis des WDR 3, Köln, im Rahmen des Deutschen Klangkunst-Preises, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl • Förderpreis für Bildende Kunst, Kunststiftung NRW • Artist in Residence, Tonspur, Museums Quatier 21, Wien/Österreich



Kunst erleben.

STROM

GAS

DIENSTLEISTUNGEN

Kultur ist eine wichtige Bereicherung des Lebens.  
RWE investiert viel Energie in kulturelle Veranstaltungen.  
Künstlerisches Schaffen braucht gezielte Unterstützung.

**Dafür engagieren wir uns.**

RWE Westfalen-Weser-Ems









