

Mitteilungen aus der **NNA**

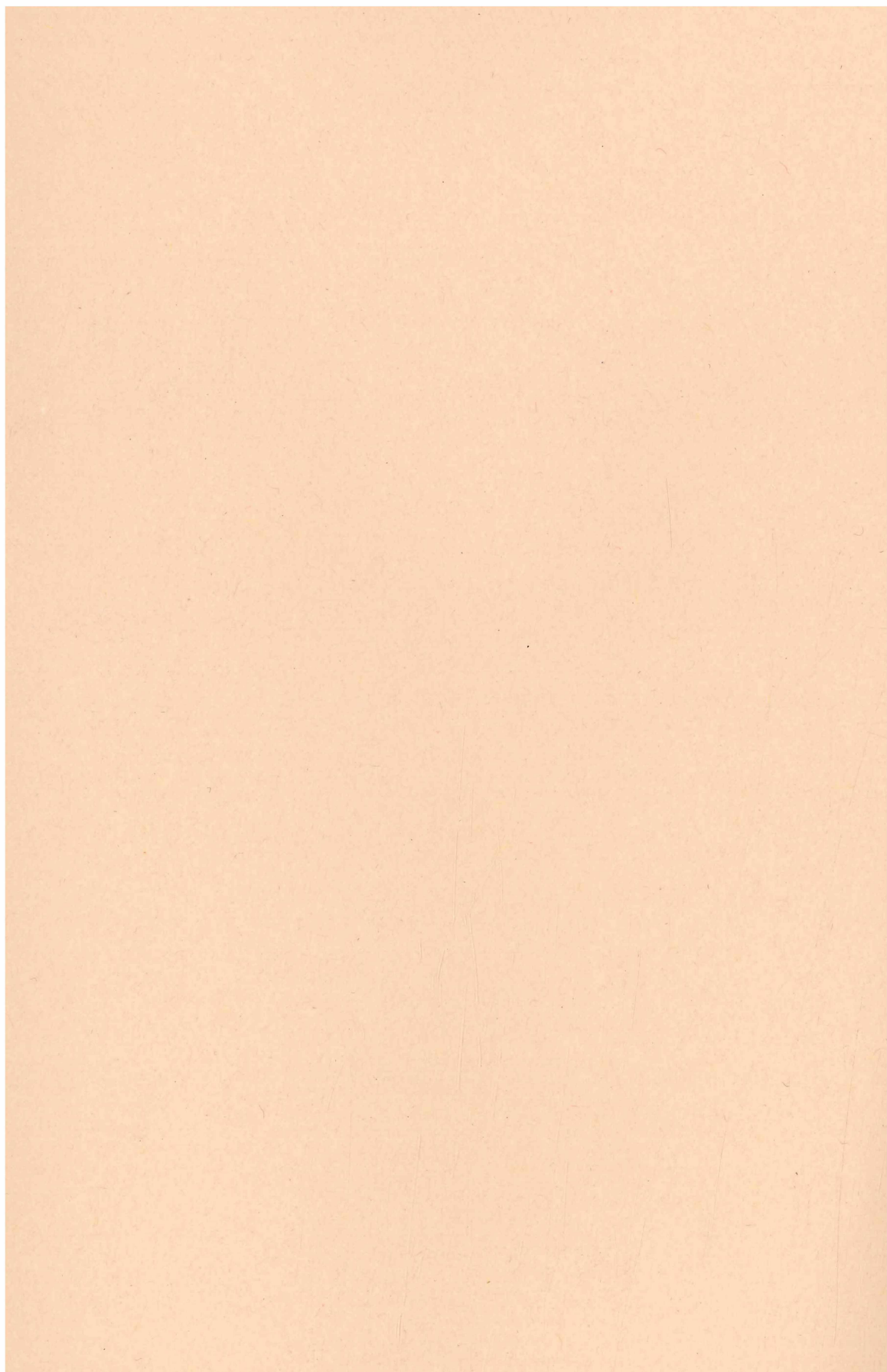
1. Jahrgang/1990  
Heft 4



Katalog zu:

**INTEGRATION**

Marianne Greve



# INTEGRATION

Natur  
Naturwissenschaft  
Kunst und  
Musik

MARIANNE GREVE

Herausgeber und Bezug:

Norddeutsche Naturschutzakademie  
Hof Möhr  
D-3043 Schneverdingen  
Telefon (051 99) 318/319 · Telefax (051 99) 432

Verantwortlich im Sinne des Pressegesetzes: Prof. Dr. G. Vauk  
Schriftleitung: Dr. J. Prüter

ISSN 0938-9903

# Mitteilungen aus der NNA

## 1. Jahrgang/1990, Heft 4

---

### Inhalt

Vorwort von Prof. Dr. Gottfried Vauk	2
Gunnar F. Gerlach, Natur und Kunst als Formen der Erkenntnis	4
Marianne Greve, Integration	7
<b>1. Konzeptarbeiten</b>	
1.1 »Om Ma Ni Pa Dme Hum« '85	8–10
1.2 »Erbücher« ab '83	11
<b>2. Natur als Objekt</b>	
2.1 »Vogelkopf« Rubbing (Kohle), Nanaimo – Kanada '76	12
2.2 »Fisch« Rubbing (Kohle), Nanaimo – Kanada '76	12
2.3 »Renaturierte Mauer« Öl auf Holzgrund, Helgoland '78	13
<b>3. Natur als Subjekt</b>	
3.1 »Helgoländer Naturätzungen« '81	14–15
3.2 »Prägedruck« '82	16
3.3 »Ahornverband« '82	17–19
3.4 »Vergehendes Grün« '84	20–21
3.5 »Schneebilder« '82/'83	22–23
<b>4. Wissenschaftsimpulse: Form</b>	
4.1 »Erdbild« '83	24
4.2 »Hochzeit der Moleküle I« '86	25–26
4.3 »Hochzeit der Moleküle II« '89	27–29
<b>5. Wissenschaftsimpulse: Urmusik</b>	
5.1 »Plank-Ton-Melodie I« '83 – Pleurobrachia pileus	30–31
5.2 »Plank-Ton-Melodie II« '83/'84	32
5.3 »Froschmusik I Kaulquappen« '84	33
5.4 »Lied von der Erde« '86 (nach Mahler)	34
<b>6. Aufführungen</b>	
6.1 Filme	35
6.2 »Installation für ein Sextett« '88	36–37
6.3 »Elbesinfonie« '89, Uraufführung Ponton Anleger Altona	38–39
<b>7. Naturgesetze</b>	
7.1 »Simulierte Wasserbewegung« '86	40
7.2 »Ei-Optimierung I« '89	41–42
7.3 »Ei-Optimierung II« '89	43
<b>8. Installation</b>	
8.1 »Wassersäule im See« '85	44
8.2 »Rauschen-Bewegungen-Fließen« '90, Klanginstallation	45
<b>9. Architektonische Ansätze</b>	
9.1 »Grasspirale« '89	46
9.2 »EXPO 2000« '90	47
Biografie / Ausstellungs- und Publikationsverzeichnis	48

---

## VORWORT

Fragt man sich nicht unwillkürlich: Was soll eine Kunstaussstellung in einer Naturschutzakademie? Ja, wenn es »schöne« Landschaftsbilder, Zeichnungen oder Plastiken »schöner« Tiere und seltener Pflanzen wären, vielleicht. Vielleicht und sogar noch die große künstlerisch gestaltete ökologische Klage, die Apokalypse, vor der sich so schön einfach schaudern läßt (und die doch meist das eigene Gewissen nicht erreicht).

Aber so? Die Ausstellung einer Kunst, die Ansprüche stellt, die den Geist und erst danach Gefühle beschäftigen soll? Eine Kunst, in der die Natur zum Medium wird, das die Verbindung herstellt zwischen menschlichem Denken und Fühlen und natürlichen Vorgängen – Stachelbeerquallen machen Musik! Ich gebe es gerne zu, mich hat diese Vorstellung zum Lachen angeregt. Ich sah plötzlich, was ich oft sah: Quallen im Meer umhertreibend, scheinbar planlos, und hörte (mit dem »geistigen Ohr«) Töne – Musik. Da ich kein Kunst-Sachverständiger bin, weiß ich nicht, ob es das ist, was die Künstlerin ausdrücken, herausfordern wollte. Wie auch immer, Musik sitzt in mir, und ich hatte auf einmal Zugang, Zugang – Verbindung vom Ur-Geist zur Natur.

Die Biologen sind als Naturwissenschaftler über Generationen dazu erzogen worden, ihre »Objekte« so nüchtern, so sachlich wie nur irgend möglich zu sehen. Träumer – Denker – Theoretiker waren über ein Jahrhundert die Außenseiter, die Belächelten, die Bekämpften. Viel Unrecht, viel Leid verbindet sich da mit der Wissenschaft der vergangenen Jahrzehnte. Im Grundsatz war damals diese Art Biologie zu treiben vielleicht richtig: gefragt war die nüchterne Analyse, die Bestandsaufnahme, die Einordnung in ein überschaubares Geschehen. Und heute? Einmalig in der Geschichte unseres Planeten hat ein Säugetier, der Mensch (Säugetier geworden und geblieben) selbst seine Umwelt, die Vorgänge, das Leben schlechthin durcheinandergebracht. Immer noch scheint mir die Wissenschaft recht fassungslos davorzustehen. Entsetzt die einen, ergeben die anderen, zaudernd die dritten. Es hat den Anschein, als gäbe es keine Geheimnisse mehr, als brauchte ich keinen Höhlen bemalenden Jagdzauber mehr (ich habe ja Schweine-Mästereien), keinen die Fruchtbarkeit der Erde beschwörenden Tanz mehr (ich habe ja Kunstdünger, Pestizide, Maschinen und zur Not eine Versicherung). Aber die Geheimnisse weichen nicht, jeder Schritt vorwärts tut neue Geheimnisse auf (die man am besten ignoriert wie den Tod) oder vergrößert das folgende Chaos. Vielleicht ist die Kunst ein Weg, ein Ausweg?

Und der Naturschutz, die Naturschützer? Sie, wir alle wollen dem Chaos entgegenwirken. Wir alle wollen unser Wissen um die Gefahren nutzen, wollen es anderen vermitteln, wollen die Gefahren erforschen, sie in der Praxis bannen, die Folgen beheben, mildern. Forscher, Naturschutz-Verwalter, Naturschutz-Pädagogen, sie alle arbeiten und denken – im Kreis. Sie treffen Betroffene, sprechen mit Wissenden und laufen Gefahr, in einem Ghetto eingesperrt zu bleiben. Vielleicht ist die Kunst, wie sie Marianne Greve uns zeigt, ein Weg der vielen möglichen, aus diesem Ghetto auszubrechen und auch dritte und vierte zu erreichen. Vielleicht ist ihr Versuch, »in die Natur einzutauchen« (Leppien), ein Versuch, den es für den Naturschützer und den abseits Stehenden um der Natur willen lohnt.

So freue ich mich also, daß wir einige Arbeiten von Marianne Greve an der NNA vorstellen können. Mögen viele Sehende und Fühlende den »Tauchgang« nachvollziehen können. Vielleicht ein erster Schritt zum Denken und Handeln pro natura.

»Marianne Greve ist eine Künstlerin, die der Natur nicht gegenübertritt, sondern in sie einzutauchen versucht. Ihre Arbeiten sind nicht nur von ihr selbst gemacht, sondern von der Natur – von Tieren, von Pflanzen, vom Regen oder vom Schnee. Das heißt nicht, daß sie Fundstücke ausstellt, ihr Anteil liegt in der Planung: Sie wählt das Material aus, auf dem die Natur ihre Bilder hinterläßt. Auf solche Weise entsteht auch Musik bei ihr. Sie läßt etwa Stachelbeerquallen vor einem Notenblatt schwimmen und dann deren Bewegung durch ein Cello in Musik umsetzen.

Marianne Greve gehört zu den Künstlern von heute, die ein neues, ein anderes Verhalten in der Natur mit ihrer Arbeit vorleben.«

Dr. Helmut R. Leppien  
Kunsthalle Hamburg

Gunnar F. Gerlach

## NATUR UND KUNST ALS FORMEN DER ERKENNTNIS

– Marianne Greves Kunst als Wissenschaftsprozess –

»Natur! . . . Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie, was war, kommt nicht wieder – alles ist neu, und doch immer das Alte. Wir leben mitten in ihr und sind ihr Fremde. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über sie.«

J. W. von Goethe, Die Natur

Natur und Kunst scheinen eines gemein zu haben: ihre Definitionen sind abhängig von dem Erkenntnisstand der Zeit. Historisch und kontextgebunden erleben wir so die Krisen im ökologischen System. Der Blick auf die gegenwärtige Umwelt ließe uns erschauern, hätten die Bilder im Zeitalter der Massenmedien noch schockierende Wirksamkeit. Augenscheinlich sind die Naturprozesse nicht als verstandene zu bezeichnen. Hieraus resultiert das Problem und die Frage, ob denn jene von uns angestrebte und geförderte Kultur, die als zweite Natur (*natura naturata*) verstanden werden will, eindeutig begriffen ist. Die Kunst, als ein offenes Feld der sinnlichen Erfahrung und Experimente praktiziert, hat zumindest die Möglichkeit, durch tätige Umwandlung die Bereiche Natur, Wissenschaft, Kultur und Kunst kritisch zu hinterfragen, denn »die Beherrschung der Natur« ist »nur Ordnungsprinzip unter vielen. . . . Ähnlich vielfältig sind die Möglichkeiten unseres Verhaltens zur Natur, und ähnlich vielfältig ist auch die ›Wirklichkeit‹, die wir in ihr erblicken. Der Umstand, daß heute nur eine Naturanschauung vorzuherrschen scheint, darf nicht zu der Annahme verführen, daß wir am Ende nun doch ›die‹ Wirklichkeit erreicht haben«, schrieb Paul Feyerabend 1982/83 in seinem Manuskript »Wissenschaft als Kunst«.

## KUNST–WISSENSCHAFT–ÖKOLOGIE

Beeinflußt durch den Einzug des ökologischen Bewußtseins in die Bildende Kunst (u. a. Joseph Beuys, Robert Smithson) und die traditionelle Verbindung von Kunst und Wissenschaft (Leonardo da Vinci, Johann Wolfgang von Goethe) bewegt sich Marianne Greve auf einem Gebiet zwischen gesicherten Erkenntnissen (Wissen) und experimentellen Schöpfungen (Ahnung). »Mit der Natur«, sagt die Künstlerin, »ist Teilhabe am biologischen Geschehen und seiner Dynamik gemeint.« Biographisch sowohl im Umgang mit wissenschaftlichen Instrumentarien und sinnlichem Umgang mit Materialien geschult (als Biologin und Künstlerin), konfrontiert sie in dialektischer Radikalität Natur und Wissenschaft mit ökologisch-politischem Bewußtsein: Die Natur ist für sie Subjekt und Objekt, wird in konzeptionelle Entwürfe integriert und mit dem spezifischen Sprachgebrauch der Naturwissenschaften in Beziehung gesetzt. Dabei gilt ihre Aufmerksamkeit sowohl der lebenden als auch der toten Materie (Katalog Abb. 3. u. 4.1, 4.2, 4.3). Die künstlerische Verantwortung folgt einem klaren Ziel: ökologisches Bewußtsein, sinnliche Erkenntnis und ökologisch-politische Erneuerung.

## KUNST–POLITIK

In den Raum von Performance (Abb. 6.2), Installation (Abb. 8.2) und musikalischer Komposition und Aufführung (Abb. 5.1–5.4; 6.1 u. 6.3) entgrenzt sie einen Kunst- und Kulturbe-



griff, dessen regressive, gesellschaftliche Ergebnisse sich allzu häufig gegen den humanistischen Grundbestand des geistigen Idealismus abendländischer Prägung wenden. Marianne Greves eigener Naturbegriff speist sich eher aus dem romantisch-idealistischen Naturbegriff: In der Naturphilosophie des jungen Schelling ist die dichte Materie ein »Schweben der Natur zwischen Produktivität und Produkt«, d.h. sie ist die aus der Differenz hervorgegangene Identität von Werkätigkeit und Werk, von Gestaltlosigkeit und Gestalt. »Pures Leben«, heißt es bei Cage, »drückt sich in und durch Struktur aus.« Diese dynamische Pozeessualität wird in ihren biologischen Experimenten eingefangen und in unmittelbare, handlungsanweisende Kunstwerke transformiert. In diesem Zusammenhang mit Joseph Beuys vergleichbar, hat Greves Kunst weder eine spezifisch weibliche oder männliche Dimension, und schon gar nichts mit traditioneller Malerei gemein. Es geht eben nicht um bloße Abbildung (Mimesis), also um appellative Tableaus gegen die Umweltzerstörung oder um Bilder nach der Natur. Die Künstlerin schreibt selber: »In der ›Überwindung‹ der Naturwissenschaften, dem Einbinden – nicht der Ausgliederung – der hier gewonnenen Erkenntnisse in unseren Lebenshandlungen, dem sinnlichen, sichtbaren Einbeziehen in die Kulturtradition könnten wir uns mit der Wissenschaft versöhnen. . . . In Besinnung darauf ist es vielleicht möglich, eine neue Ordnung für die Sinne und den ausführenden Verstand zu schaffen. . . .« Somit ist auch das Denken Teil der abstrakten Natur, ist selbst schaffende, bildende und ökologisch-soziale Plastik.

Die ästhetische Perspektive verweist somit auf praktische Veränderung im Geiste der Maxime Paul Klees, »nicht nach der Natur, nicht gegen die Natur, nicht wie die Natur, sondern mit ihr« zu denken, zu fühlen, zu leben und zu schöpfen.

Diese Art einer ökologisch-politisch motivierten Kunst ist am ehesten dem Realismus zuzuordnen. Es handelt sich nicht um die bloße Wiedergabe der Natur (Naturalismus), sondern die Künstlerin erfindet stets hinzu: besonders deutlich wird dies in der Integration musikalischer Bewegungsstrukturen, die bei der Rezeption ihrer Kunst einen jeweils eigenen Zeitbegriff aufscheinen lassen.

Mit dieser jedem natürlich entstandenen Werk zugeordneten Eigen-Zeit wird Kritik geübt an dem ökonomisch geprägten Umgang mit der instrumentalisierten Zeit, wird somit zur Kritik an Herrschaft generell. »Wo Politik ist oder Ökonomie, da ist keine Moral«, formulierte Friedrich Schlegel und verwies damit indirekt auf sein anzustrebendes Ziel: »Wer die Natur nicht durch die Liebe kennenlernt, der wird sie nie kennenlernen.«

## KUNST–LEBEN

Die Tradition, innerhalb derer sich Marianne Greve bewegt, ist eine der wissenschaftlich-künstlerischen Querdenker der europäischen Kultur. Die Konsequenzen aus Versuchsreihe und Experiment finden sich nicht nur in der Werk-Genese wieder, sondern werden zu immer neuen Anforderungen an die eigene Sichtweise der Künstlerin. Indem die Ausgangspunkte der Kunsterfindungen durch Intuition initiiert werden, setzt Greve eine These Leonardo da Vincis fort: »Jede unserer Erkenntnisse beginnt bei den Empfindungen.«

Kunst als Wissenschaft und Erkenntnis hat ein anderes Ziel als ausschließlich den Mammon. Die Kunst von Marianne Greve ist intentionale Verweigerung von Marktstrategien, besitzt den Verweischarakter auf Unkommerzialität. Der Erwerb von Sinnlichkeit und Erkenntnisfreude setzt die Empfängnisbereitschaft der Sinne voraus, denn »nur durch die Bildung wird der Mensch, der es ganz ist, überall menschlich und von Menschheit durchdrungen« (Friedrich Schlegel). Damit geht es um alles, was wir sein könnten.

»Das rationale Denkklichee des Fort-Schritts ist ..... hinsichtlich des Bewußtseins nicht anwendbar.« und »Jede Bewußtseins-Mutation ist die anscheinend plötzliche Akut-Werdung latenter, seit dem Ursprung vorhandener Möglichkeiten. Keine dieser Mutationen bedingt – ganz im Gegensatz zu gewissen biologischen – den Verlauf vorheriger Möglichkeiten und Eigenschaften, sondern deren plötzliches Einbezogenwerden in eine neue Struktur, wodurch die vorherigen Eigenschaften und Möglichkeiten überdeterminiert werden. ... Bewußtseins-Mutationen sind Integrations-Vollzüge.«

Jan Gebser

Jede Zeit hat ihre Bewußtseins-Mutationen, ihre Integrations-Vollzüge; in unserer Zeit würden wir von einem Wandel in den virtuellen Wahrheiten der Individuen oder der Kollektive sprechen. So wie die Ablösung des Goldgrundes durch die Landschaft zunächst die virtuelle neue Wahrheit des Künstlers im Mittelalter war, bevor sie zur neuen kollektiven virtuellen Wahrheit wurde, so ist das künstlerische Moment bis heute die Entdeckung von Verwerfungen in oder das Spiel mit der virtuellen Realität. Deren Evolution ist das geistige Leben. Die Evolution dieser kollektiven virtuellen Wahrheit ist heute weit hinter dem technisch-wissenschaftlichen Wandel zurückgeblieben.

Brügge: »... Woran liegt es, wenn die einzige wissentlich handelnde Spezies sich wissentlich ihrer Erstickung entgegenkonsumiert? ... Was ihm (dem Menschen) ... sein Zentralnervensystem ... vermittelt, ist nicht etwa eine ungeschminkte Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern die sinnliche Wahrnehmung von Informationen, deren Empfang sich in jahrmillionenlanger Anpassung als lebenswichtig erwiesen hat, die neurale Übersetzung von Daten in Empfindungen. Die eigennützigen – und bislang überwältigend nützlichen – alten Instinkte lassen sich nicht ablenken durch die Warnung vor noch nie Erlebtem.«

Die Möglichkeit der Übersetzung von Daten/Erkenntnissen in verhaltensändernde Empfindungen ist seit langem Thema künstlerischer Auseinandersetzung. Die Verknüpfungen zwischen Kunst und Naturwissenschaft haben eine lange Tradition. Filliou: »Jeder Mensch war zur gleichen Zeit Wissenschaftler, Künstler und Seher.« Mohr warnt: der derzeit vorherrschende Menschenverstand sei »nicht dazu geschaffen, das Verhalten komplizierter Sozialsysteme« und die damit einhergehenden Rückkopplungen zu begreifen. Folglich ergebe sich kein »intuitives Verständnis dafür, wie gefährdet unsere Welt ist«.

Nach der klassisch mechanistischen Vorstellung des 19. Jahrhunderts beginnt die Naturwissenschaft seit der Quantenphysik die innere Kontinuität der Welt und des Kosmos zu widerlegen. Im Bereich der Elementarteilchen wird man mit Strukturen konfrontiert, die sich nicht mehr unbedingt nach dem Kausalsatz unterworfenen Mustern organisieren. Die »Welt des Allerkleinsten« zeigt eine ganz andere Struktur als unsere Alltagswelt (Dürr). An die Stelle einer einzigen, fundamental gültigen Betrachtungsweise der Welt rückt nun eine komplementäre, die teils in sich ausschließenden und teils sich ergänzenden Zusammenhängen denkt. »Die verschiedenen Ansichten über das System der Welt sind komplementär. Sie handeln alle von der gleichen Realität, obwohl es unmöglich ist, sie auf eine einzige Beschreibung zu reduzieren«, Prigorgine. So wird spätestens seit der Quantentheorie deutlich, daß es eigentlich kein objektives Bild der Natur, der Welt geben kann, sondern immer nur ein Bild unserer Beziehungen zu ihr.

»Die Gesellschaft, so fortschrittsergeben sie den Naturwissenschaften und ihren Nutzwendungen sonst anhängt, will sich auf fortbestimmend animalische Wurzeln ihres Menschentums nicht einlassen. Souverän herausheben soll sich der Mensch aus der Natur, nicht eins sein mit ihr, nicht eine ihrer Erscheinungsformen« (Brügge).

In der Kunst war es von jeher ein grundsätzliches Anliegen, »den Raum der Unruhe und des Zaubers zu erzeugen, der die mühsam eroberte Konvention von Wirklichkeit aufbricht« (Partenheimer).

Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren,  
das Hörbare am Unhörbaren,  
das Fühlbare am Unfühlbaren:  
Vielleicht das Denkbare am Undenkbaren.

Novalis

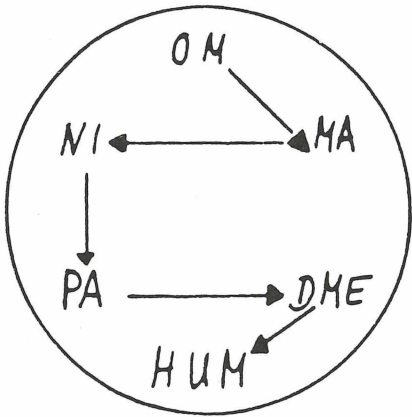
»Om Ma Ni Pa Dme Hum« entstand '85 – anlässlich der Friedensbiennale – als Gebetsmühle, die vom Wind gedreht wird, Größe: 60×200×100 cm, Material: Fahnenstoff mit Bambusstangen.

Om Ma Ni Pa Dme Hum: Diese Silben werden im tibetischen Buddhismus durch die manuelle Drehung der Gebetsmühlen vielfach bekräftigt. In diesem Mantra werden die Kräfte gegen den inneren Frieden – Verblendung, Haß, Gier, Neid und Stolz – und ihre Gegenkräfte – allumfassendes Bewußtsein, Weisheit, Umsicht, schöpferische Wirklichkeit und Wesensgleichheit – angesprochen. Farben symbolisieren die Silben und die damit verbundenen Inhalte.

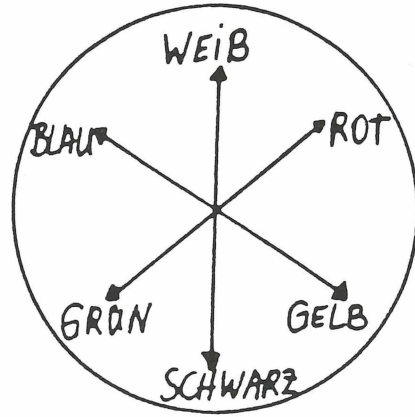
Entsprechend der Umdrehung einer Gebetsmühle werden einzelne Silben des Mantra hervorgehoben. Durch die Umdrehung wird die Gesamtheit des Universums wiederhergestellt. Das Mantra umfaßt das Gute und Böse. Es steht für Konflikte und Frieden im Menschen. Die bewußte Wiederholung des Mantras veranlaßt den Menschen zum Denken. (Diese Arbeit ist Robert und Marianne Filliou gewidmet.)



# Entwicklung der Arbeit "Om man padme hum"



Weg des Mantras –  
Gliederung in sechs  
Bereiche.



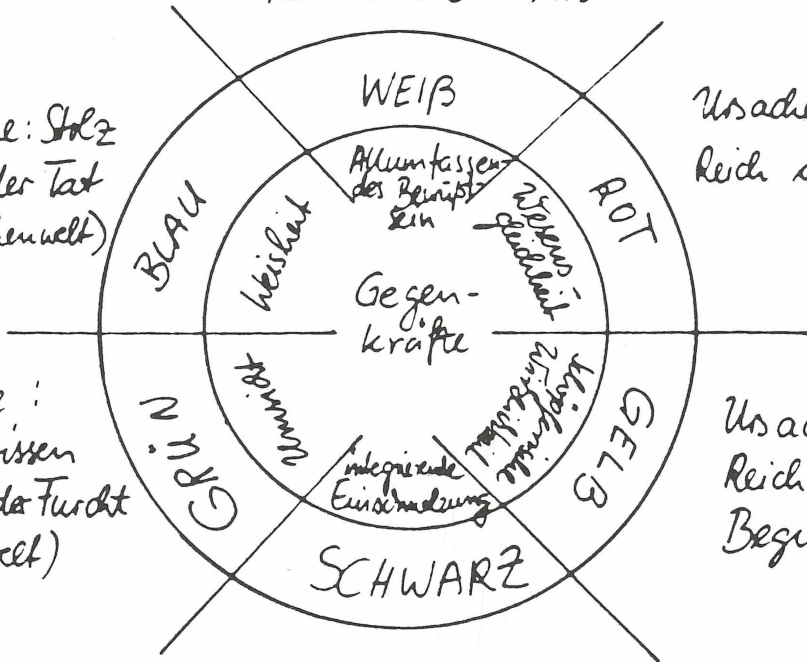
Komplementäre Farbanordnung  
der sechs Bereiche.

Ursache: Nichtwissen  
Reich des Genusses

Ursache: Stolz  
Reich der Tat  
(Menschwelt)

Ursache: Neid  
Reich des Kampfes

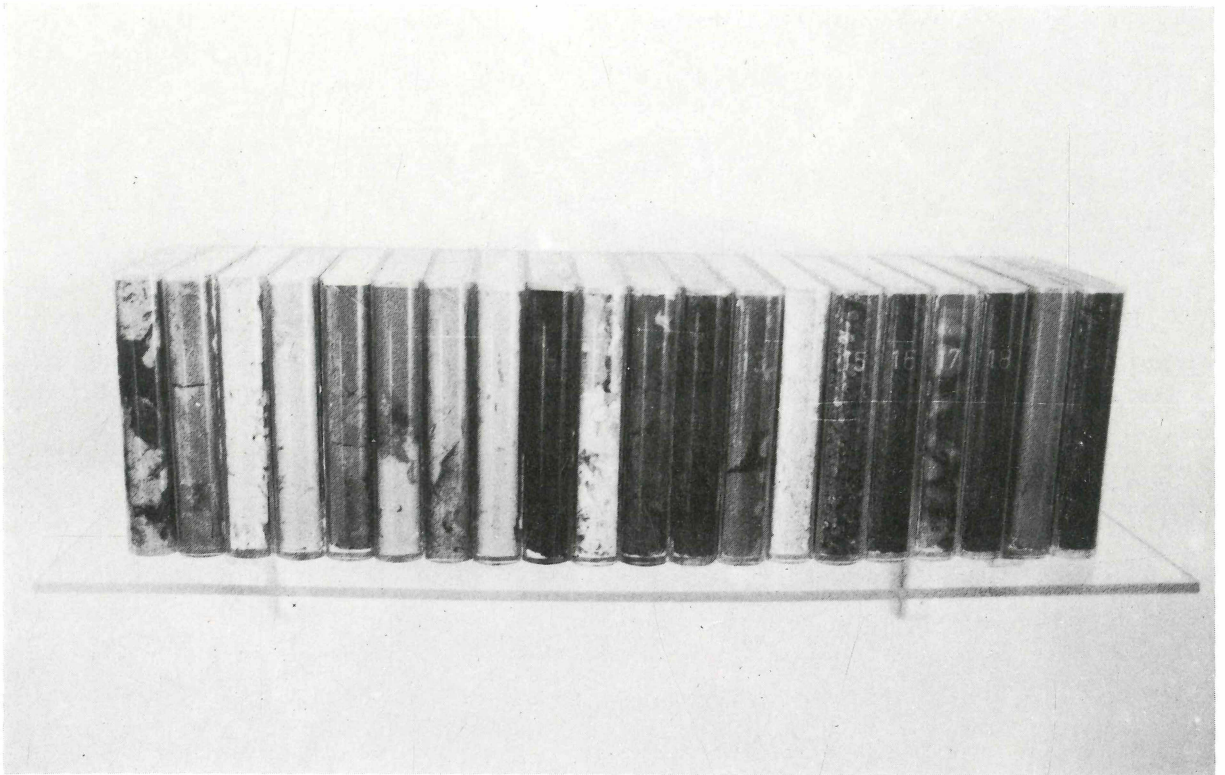
Ursache:  
Nichtwissen  
Reich der Furcht  
(Tierwelt)



Ursache: Leidenschaft  
Reich unbefriedigter  
Begierden.

Ursache: Haß  
Reich der Qual

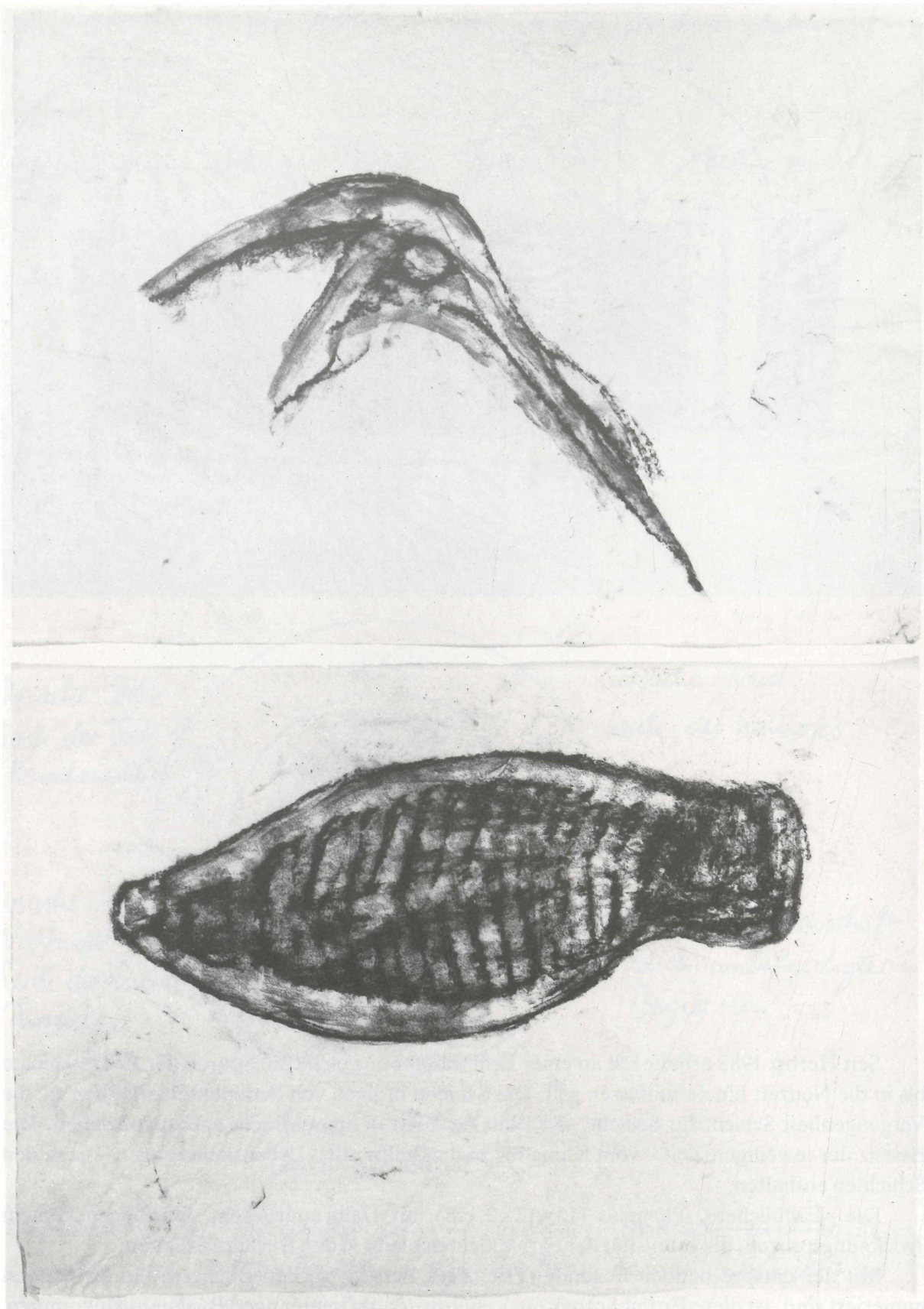
Zuordnung der Bedeutungen – außen: Ursachen und Reiche,  
innen: die entsprechenden Gegenkräfte, versinnbildlicht in  
den entsprechenden Farben.



Seit Herbst 1983 arbeite ich an einer Erdbibliothek, welche die Spuren der Erdgeschichte bis in die Neuzeit hinein umfassen soll. Die Schichtenfolgen von Sedimenten erlauben es, die Vergangenheit Schicht für Schicht, wie Blatt für Blatt in einem Buch, nachzuvollziehen. Die Essenz der jeweiligen Zeit – vom Klima bis zu den kulturellen Lebensäußerungen – ist in den Schichten enthalten.

Die »Erbücher«, Plexiglas (15×12×2 cm) mit Halbrundrücken, unterliegen keinem Trocknungsprozeß, die Intensität der Farbschichten bleibt in den Büchern erhalten.

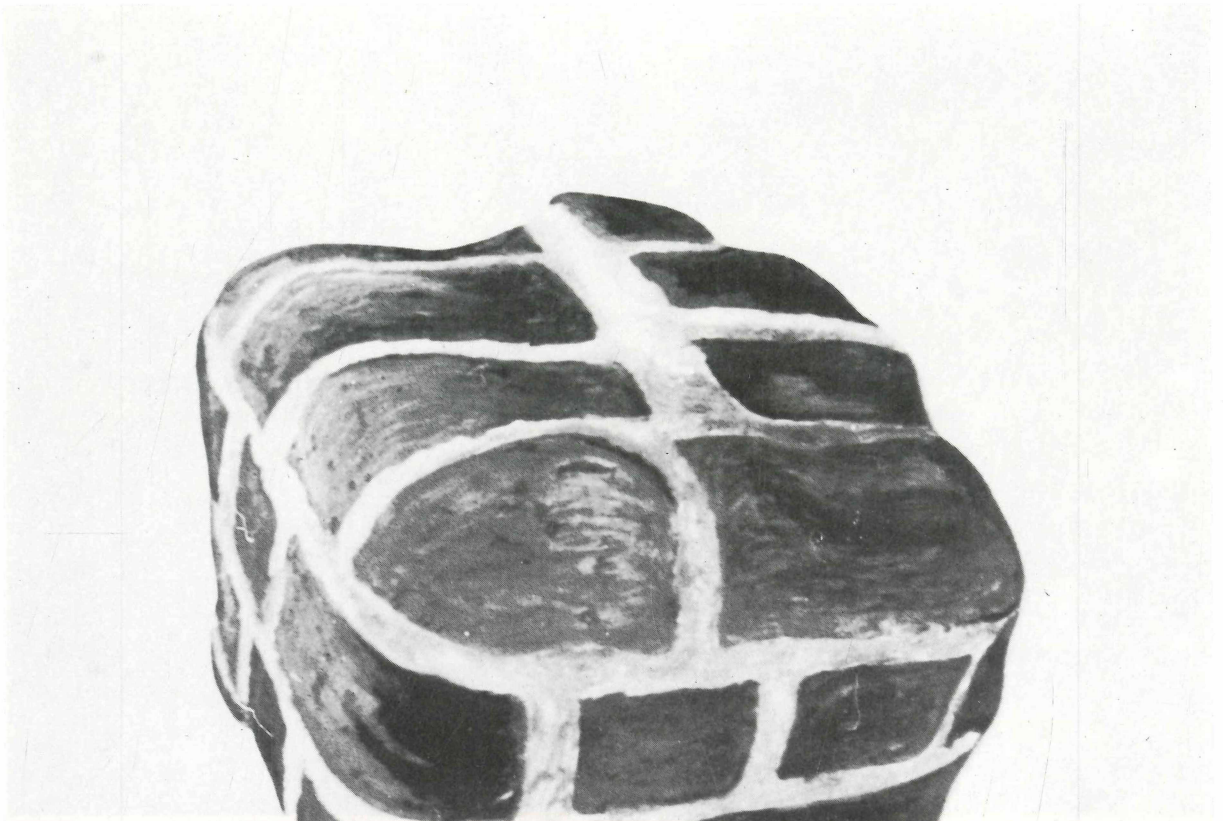
Mit der entsprechenden Legende (Ort, Zeit, Person) zu den Büchern, die fortlaufend numeriert sind, ist diese Erdbibliothek ein Lebenswerk, da immer neue Bücher hinzukommen.



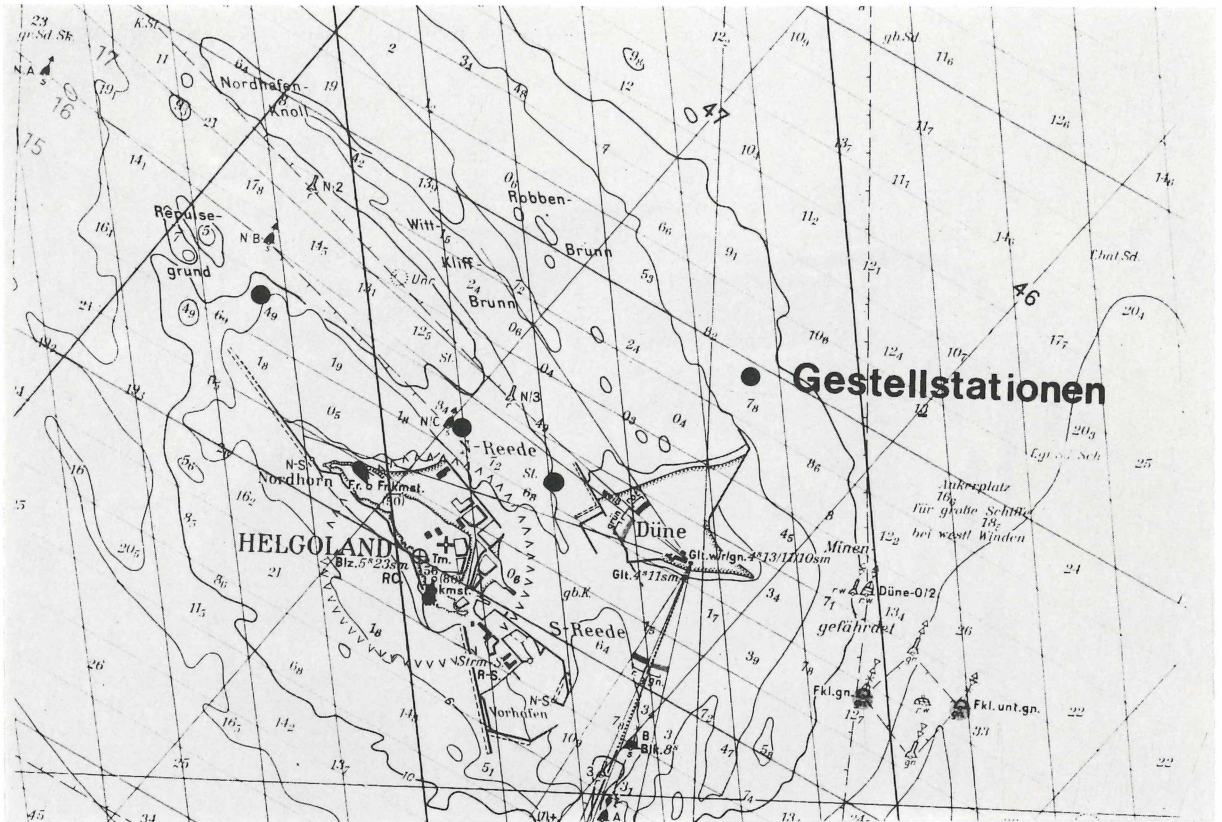
Natur als Objekt

- 2.1 »Vogelkopf« Rubbing (Kohle), Nanaimo – Kanada '76 (42×60 cm)  
2.2 »Fisch« Rubbing (Kohle), Nanaimo – Kanada '76 (42×60 cm)





Das Bild zeigt ein Objekt, das wie ein Stein oder ein Stück Holz aussieht. Es ist dunkel und hat eine unregelmäßige, abgerundete Form. Über dem Objekt ist ein weißes Gittermuster gezeichnet, das aus mehreren dicken, unregelmäßigen Linien besteht, die sich kreuzen und rechteckige und quadratische Zellen bilden. Das Muster erinnert an eine Mauerwerkstruktur. Der Hintergrund ist hell und einfarbig.



Das Meer ist ein weltumfassendes offenes System. Der Mensch ist ein Landtreter – er steht, geht und bewegt sich auf abgeschlossenen Inseln, Kontinenten und Ländern und orientiert sich an festen, bleibenden Strukturen. Das Meer ist dynamisch wie das Leben, das keine dauerhaften starren Strukturen kennt.

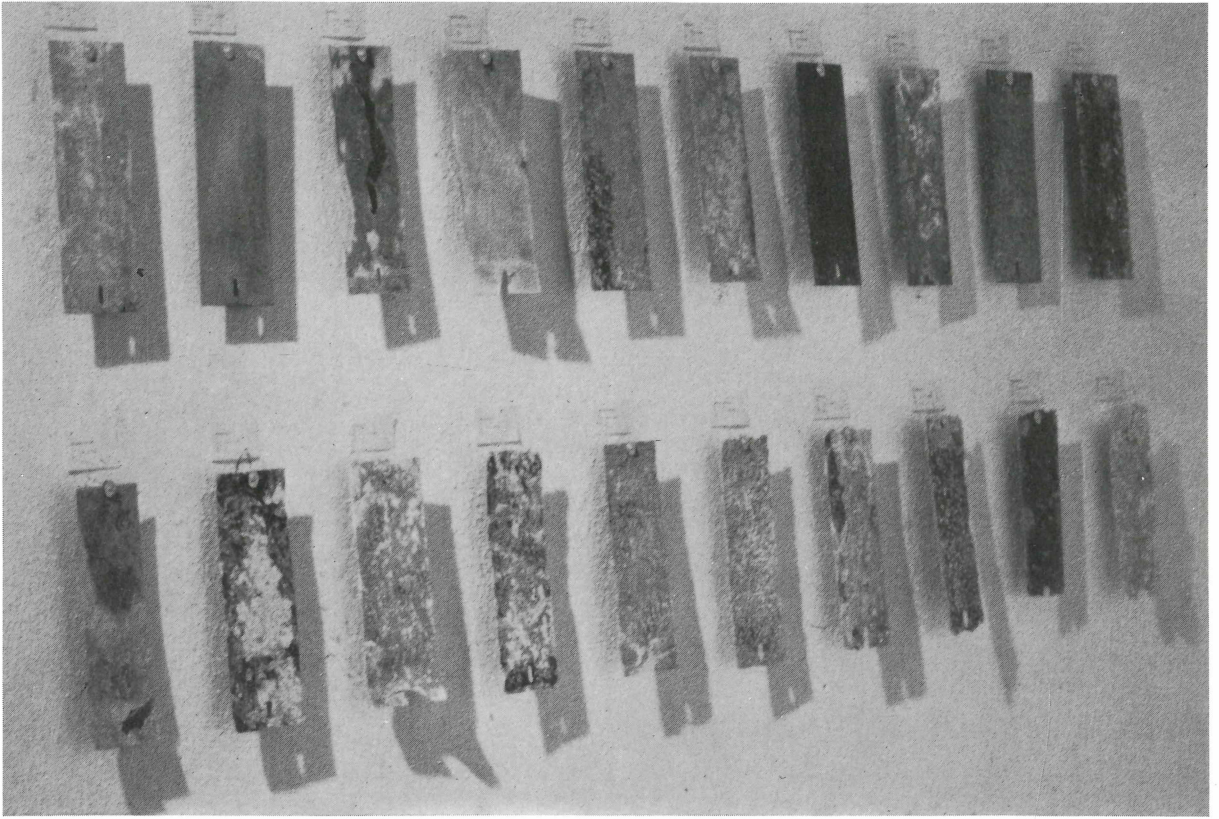
»Helgoländer Naturrätzungen, 1978–1981«, Zinkplatten (kleinere im Format  $24 \times 10,5$  cm und größere im Format  $25 \times 20$  cm) wurden an verschiedenen Halterungsgestellen in mehreren Tiefen per Taucheinsatz für Zeiträume von 3–6 Monaten dem Meer bei Helgoland ausgesetzt. Alle Gestelle waren durch Bojen gekennzeichnet und in einer Seekarte markiert. Durch die Wahl der Exposition läßt sich die Einwirkung auf die Zinkplatten steuern:

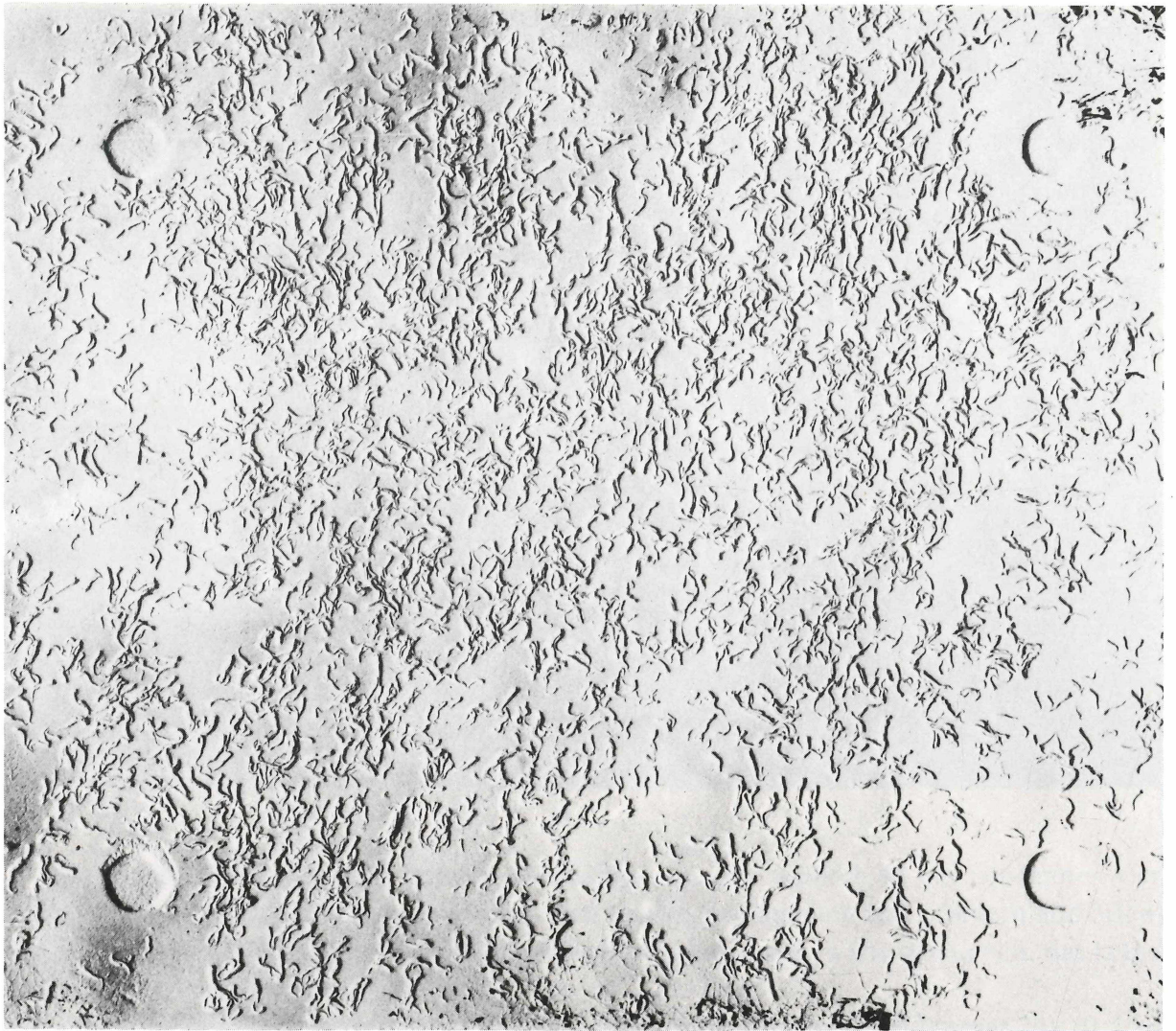
- die oberen Platten schützen die unteren;
- die Lichtseite der Platten wird von Algen;
- die Schattenseite von Tieren bewachsen;
- jede Art bevorzugt eine bestimmte Tiefe.

Die Rückführung der Platten unterbricht die Gestaltungsprozesse des Meeres – sie erstarren in Strukturen.

Eigene Gestaltungsprozesse wie: Radierungen ( $53 \times 39$  cm), Prägedrucke ( $53 \times 39$  cm) und Videobildanalyse\* überbrücken den Wandlungsprozeß vom Meer über die Struktur durch das Auge in den Kopf. Das Denken bleibt nicht an der Oberfläche, sondern wandert in die Tiefe des Betrachters und des Meeres.

\* Videobildanalyse anhand einer Bewuchsplattenzonierung in 4 Schwarzweißfotos ( $24 \times 30$  cm) und 4 entsprechenden Computerausdrucken ( $24 \times 30$  cm).«







Im Winter wurde der Baum gestutzt. Im Frühling trieben die Wurzeln die lebensspendenden Säfte in die nicht mehr vorhandenen Äste.

Menschen spüren einen Phantomschmerz in nicht mehr vorhandenen Gliedmaßen.

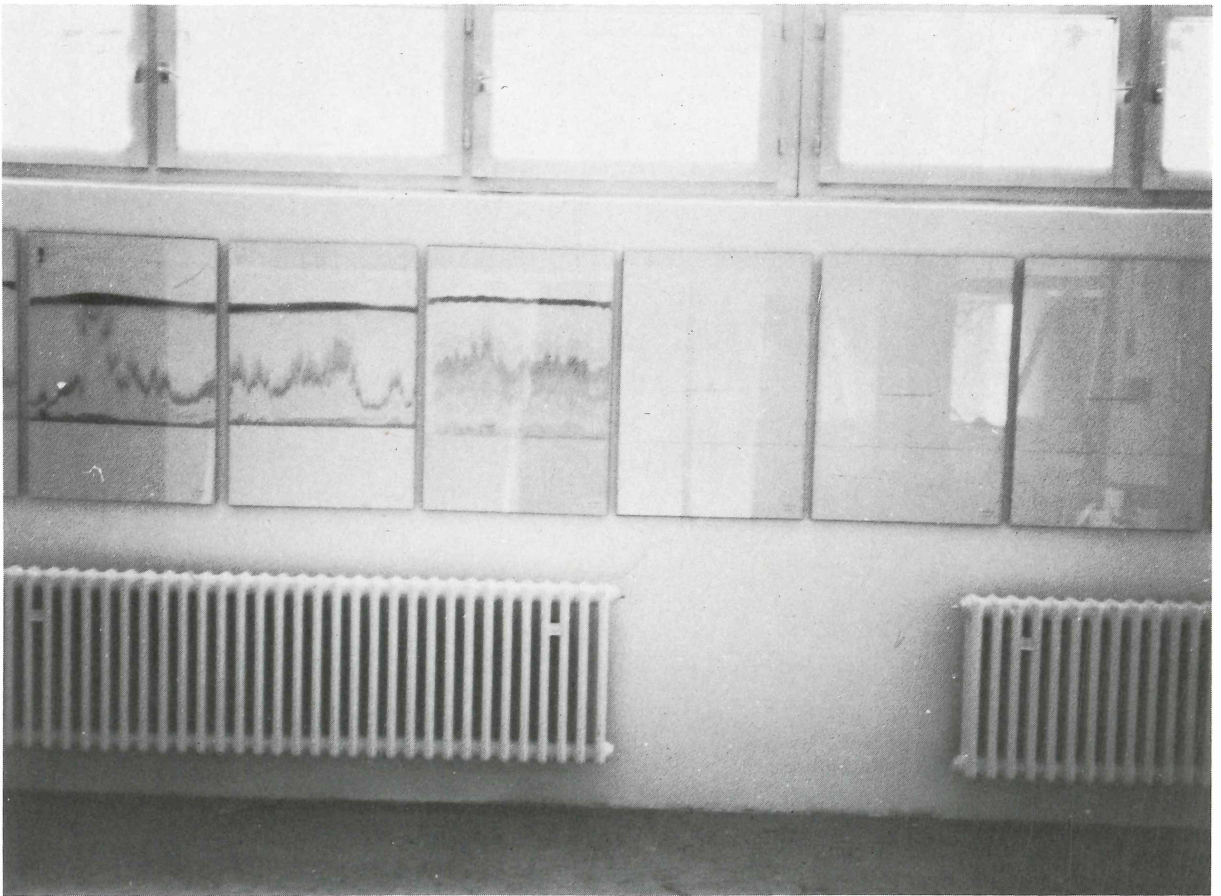
Die Wunde des Ahorn wurde von mir verbunden. Sein Saft hält die Algen der Rinde im Verband fest.



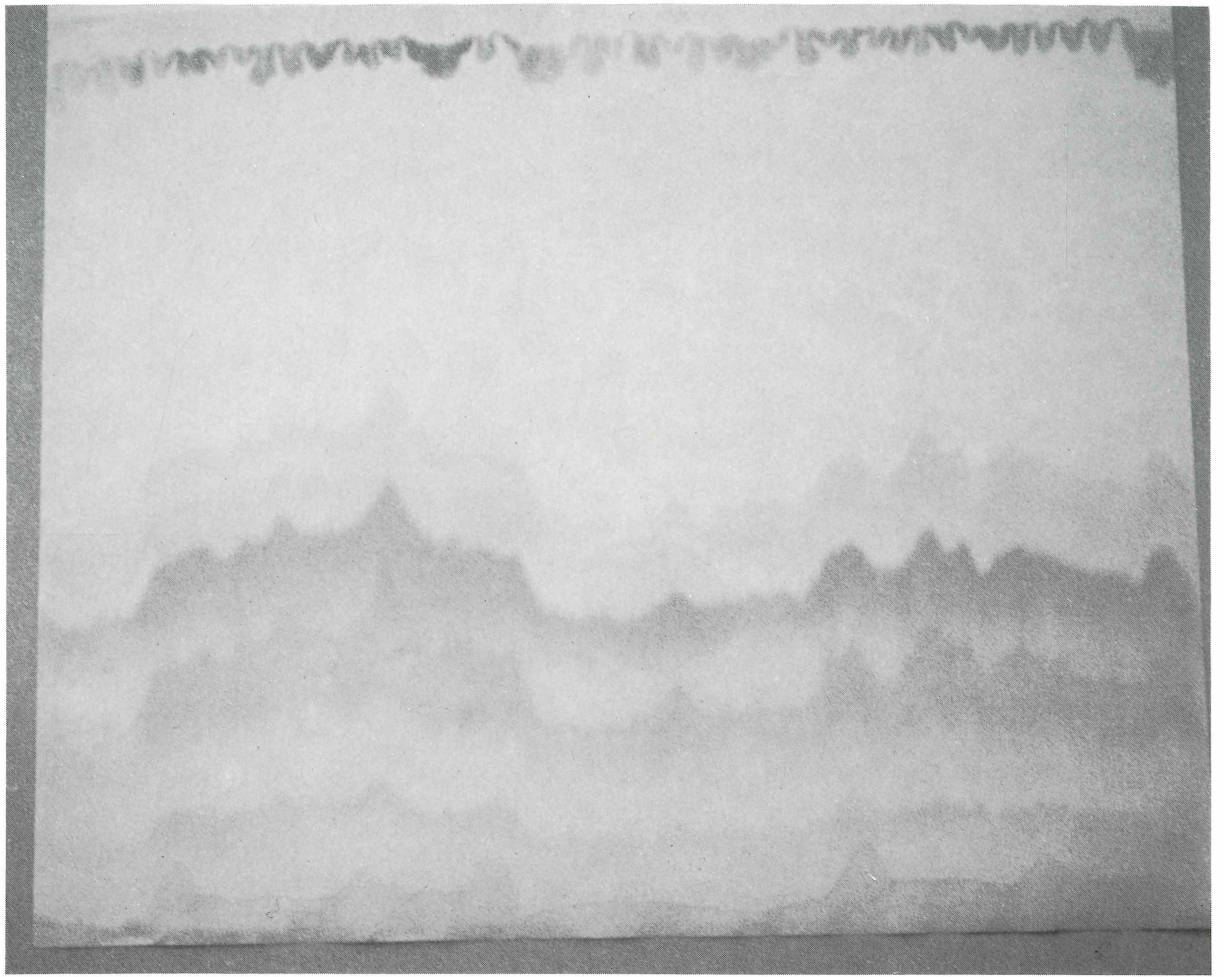


Natürliche Dynamik, in ein an sich statisches Bild übertragen, gibt diesem Dynamik.

Das »Vergehende Grün« '84 (dem Wald gewidmet) umfaßt 10 Chlorophyllfarbaufzeichnungen auf Filterpapier (55×55 cm) von Brennessextrakt. Da sich Chlorophyll im Licht zersetzt – es vergeht –, zerfallen die Farbpigmente je nach Dichte noch während der Ausstellung. Um diesen Prozeß des Vergehens für den Betrachter nachvollziehbar zu machen, bleiben zu Beginn der Ausstellung 5 Papiere abgedeckt. Sie werden in gestaffelten Zeiträumen – während der Ausstellungsdauer – aufgedeckt und ergeben so unterschiedliche Zustände im Prozeß des Vergehens, so daß zum Ende die ersten Papiere wieder – wie ursprünglich – weiß erscheinen.









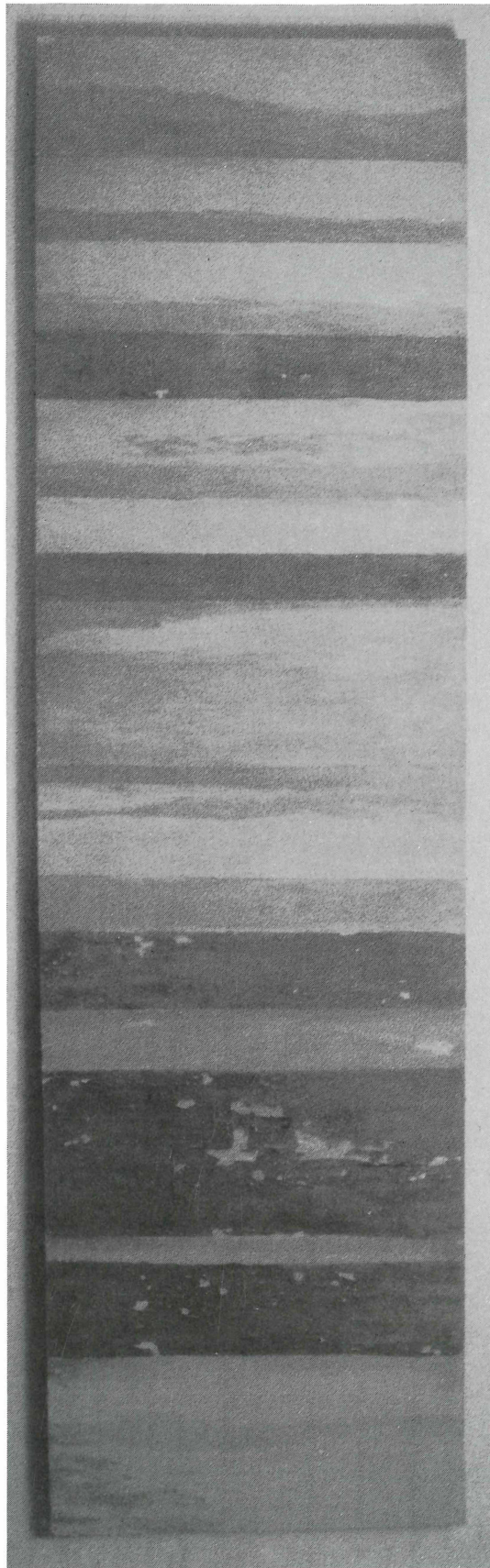
Schnee fällt um  $0^{\circ}\text{C}$  herum, gewöhnlich zwischen  $+1^{\circ}\text{C}$  und  $-1^{\circ}\text{C}$ . Große Schneefälle setzen manchmal – wie ein Gewitter – mit Blitz und Donner ein. Auf den Menschen wirken beide ähnlich: die Stimmung ist herabgesetzt, unruhig, beklommen, verdrossen, bang, gereizt und depressiv. Dieser Zustand löst sich stetig bei und nach ausgiebigem Schneefall. Nach dessen Ende pflegt sich wie nach einem entladenen Gewitter eine besonders frische, lebensbejahende Seelenverfassung einzustellen.

Die »Schneebilder« '82/'83,  $200 \times 150$  cm, Leinen.

Das reine Weiß des Schnees enthält alle natürlichen Farben; je nach Stimmung des Himmels zarte Blau- und Rottöne. Wenn es taut, dominieren starke Erdfarben.

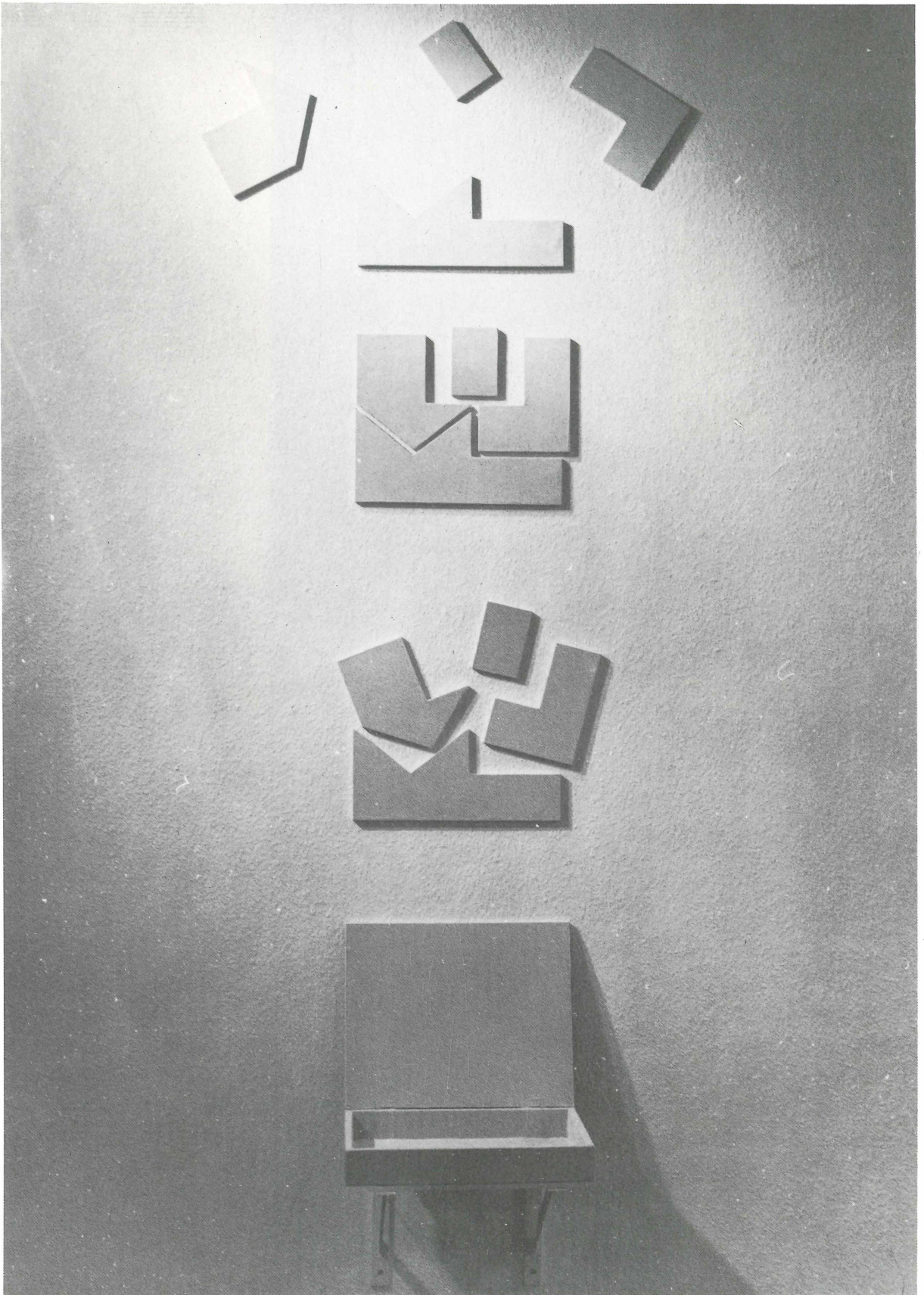
Drei Leinwände wurde zu Beginn des Schneiens ausgelegt und vom Schnee bedeckt. Auf die Schneedecke wurden Farbpigmente gesiebt. In Zeiträumen von 3–6 Wochen sanken die unterschiedlichen Pigmente auf und durch den Tauprozess in die Leinwände. Die Kristallstrukturen der eingedrungenen Schneeflocken haben sich mit den Farbpigmenten verbunden und sind auf den Bildern eine sichtbar zu erkennende Symbiose eingegangen. Tiere (Vögel, Mäuse, Katzen) haben in den Wochen der Bildentstehung ihre Spuren auf der Leinwand hinterlassen und Zeichen von Bewegung gesetzt.

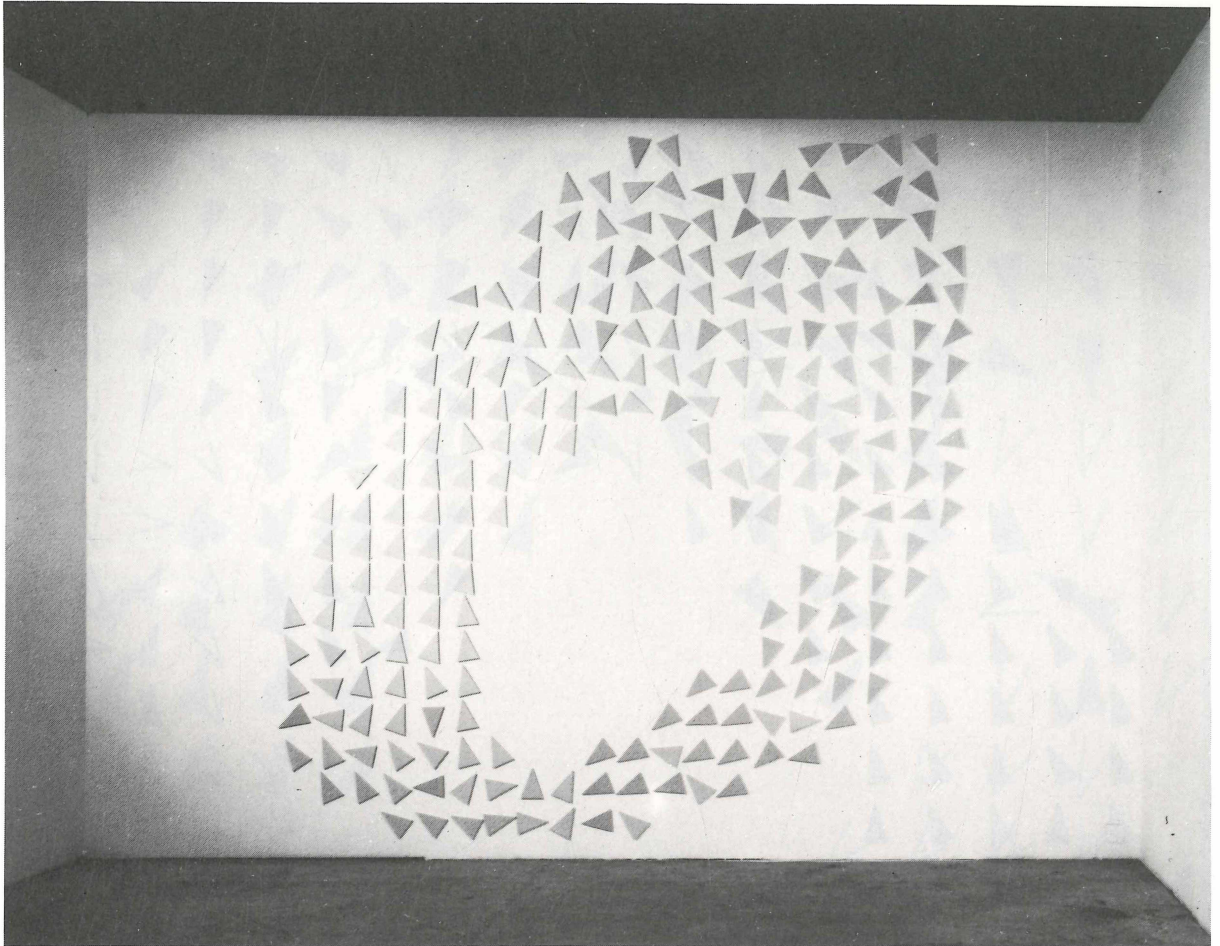




Das Prinzip von Chaos und Ordnung – die Gesetzmäßigkeit von Dynamik und Statik – die die Welt der Moleküle bestimmt, unterliegt Ordnungsstrukturen. Die Wissenschaft benutzt Simulationsmodelle und Schemata, um die Grenzen der menschlichen Sinneswahrnehmung zu überwinden. Dabei steht immer die Rationalität – die Wissenschaftlichkeit – im Vordergrund, und die Poesie des Eindrucks geht verloren. Diese beständige Neuordnung der Lebensbausteine, der Ur-Zellen, vollzieht sich im Unbewußten auch für uns Menschen. Uns prägt und bestimmt auch das Unbewußte, das Morgen, nicht nur das Gestern und Heute.

»Hochzeit der Moleküle I« '86 – nesselbezogenes Sperrholz 36×30×2cm, eine Wandinstallation in drei verschiedenen Anordnungen der Objekte oder Rauminstallation mit beliebig vielen Anordnungen. Die Arbeit ist auch in Form einer mit Nessel bezogenen Buchkassette (37×31×3cm) realisiert.



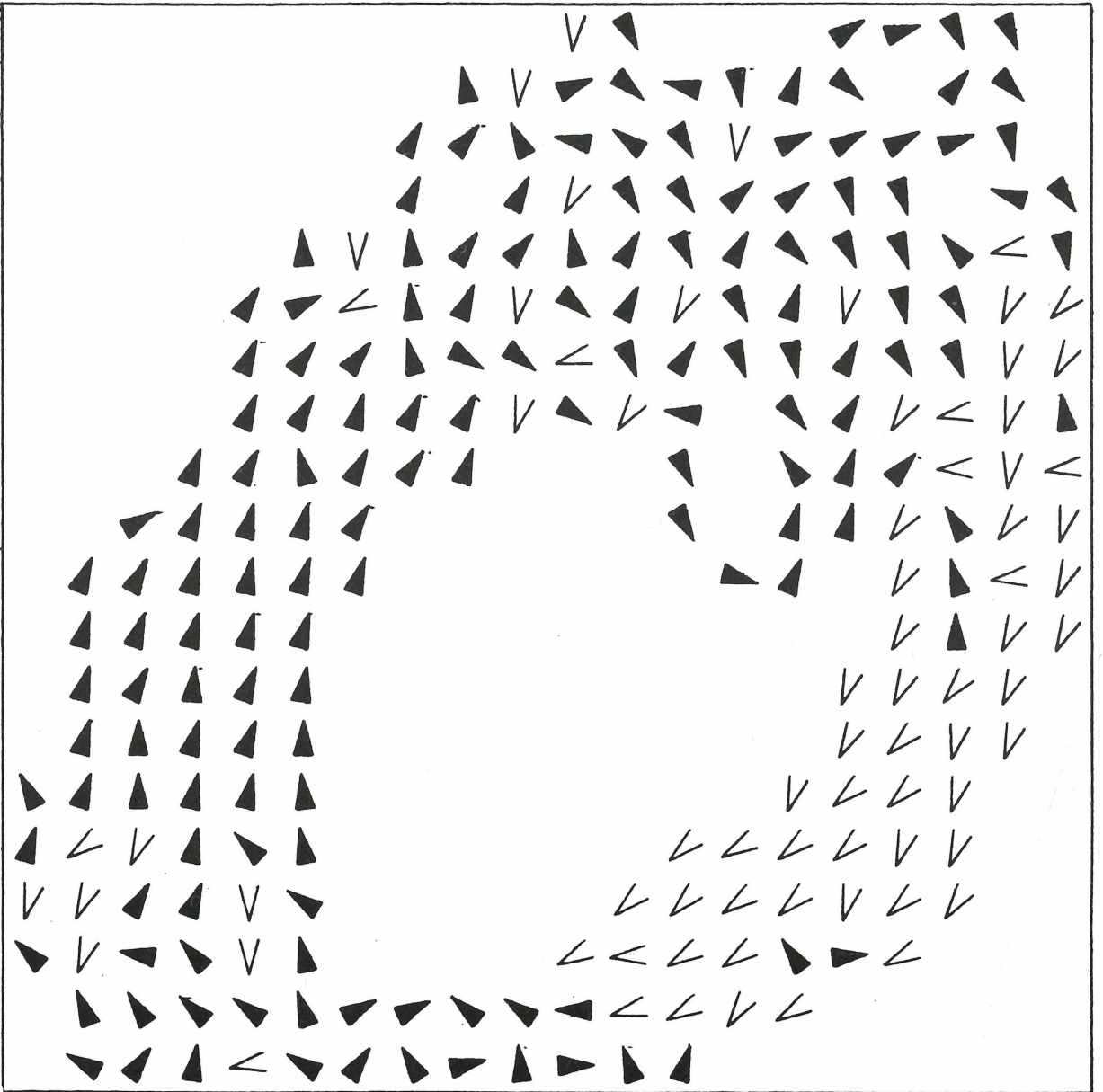


Richtungspfeile bilden einen offenen in der Bewegung verschobenen Kreis, eine Ellipse. Anregung und Beharrung bestimmen in ihrem Verhältnis zueinander synergetisch die Ordnung oder das Chaos. (Synergie: Selbstorganisation von Systemen)

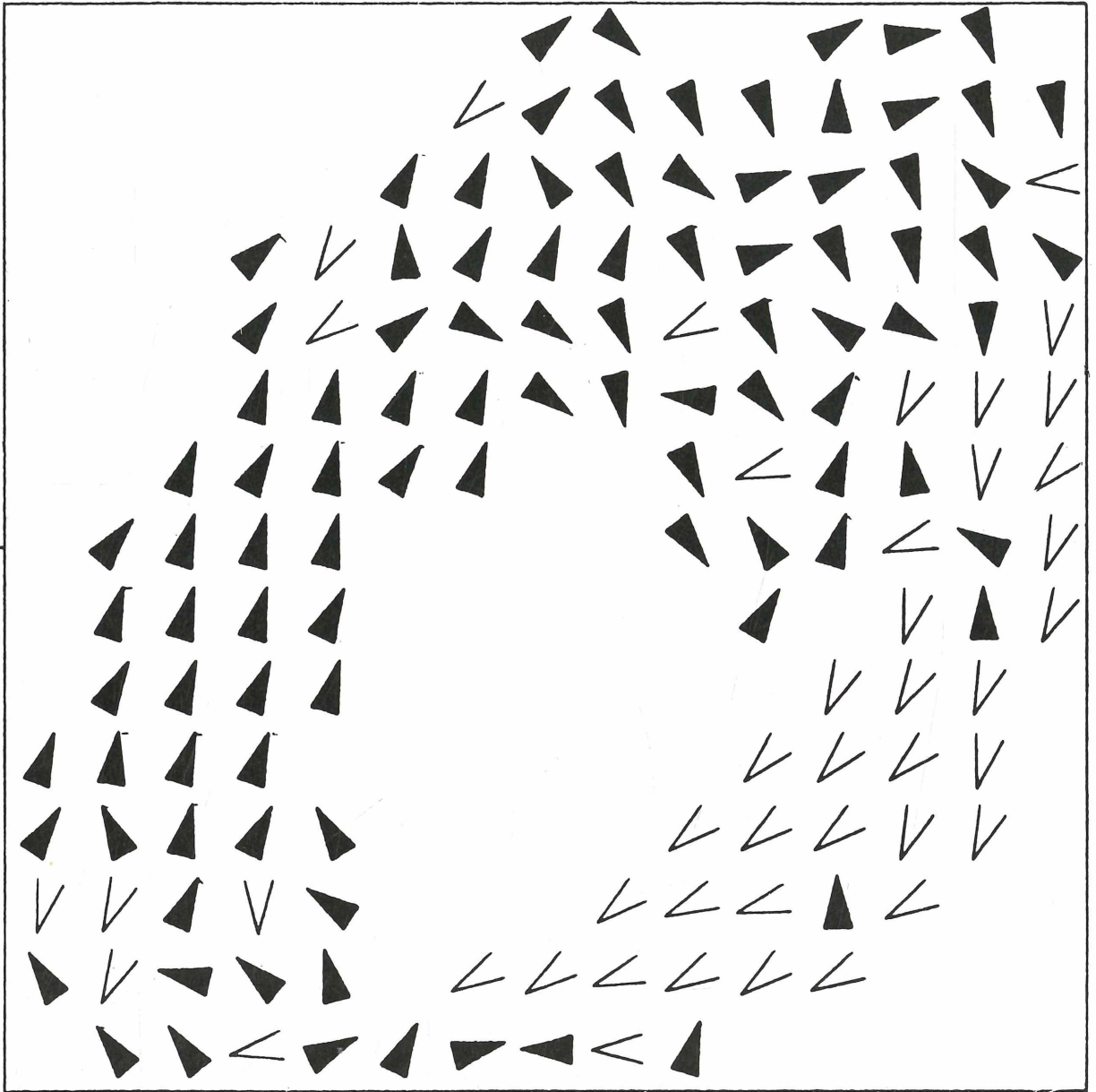
»Hochzeit der Moleküle II« '89 (Ellipsenvariation) (Strukturbildung und Zeitmuster des Zusammenspiels von Licht und Wärme). Mit Nessel bezogenes Sperrholz, 16,5×12×1 cm je Pfeil (Dreieck), 3,50×4,00m Wandfläche. Die Anzahl der Dreiecke und der Flächenbedarf sind reduzierbar.

Diese Arbeit besteht im Ruhestand aus 16×16 Pfeilen in einem dreieckigen Kasten (Höhe 21 cm, Seitenlänge 74 und 53 cm).

Dieser Ruhestand wechselt mit Wandinstallationen verschiedener Größe und Pfeilanzahl.







Die Kompositionen unter dem Titel »Urmusik« entstehen aus der Fixierung oder Strukturierung von Bewegung. Diese Bewegung kann auf beobachtbaren Lebensvorgängen und wissenschaftlichen Messungen/Erkenntnissen beruhen. Die Wahl klassischer Instrumente ist dabei ein wichtiges kompositorisches Mittel.

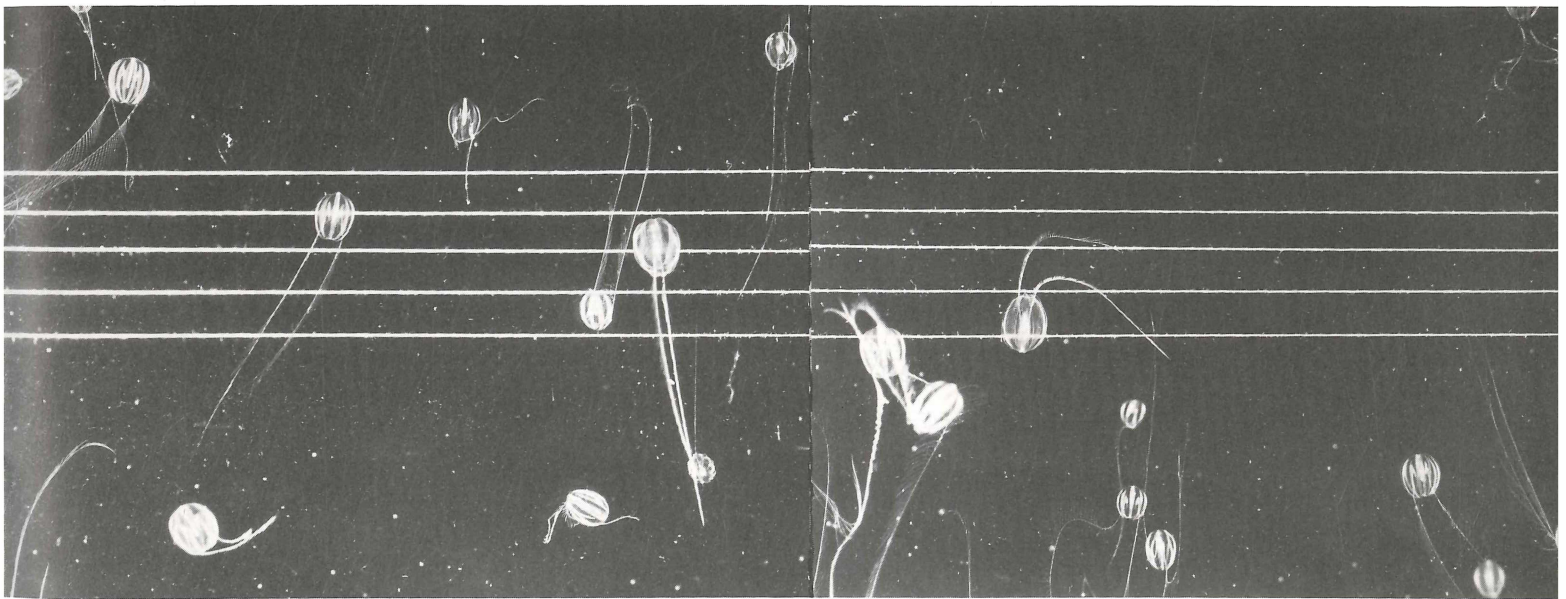
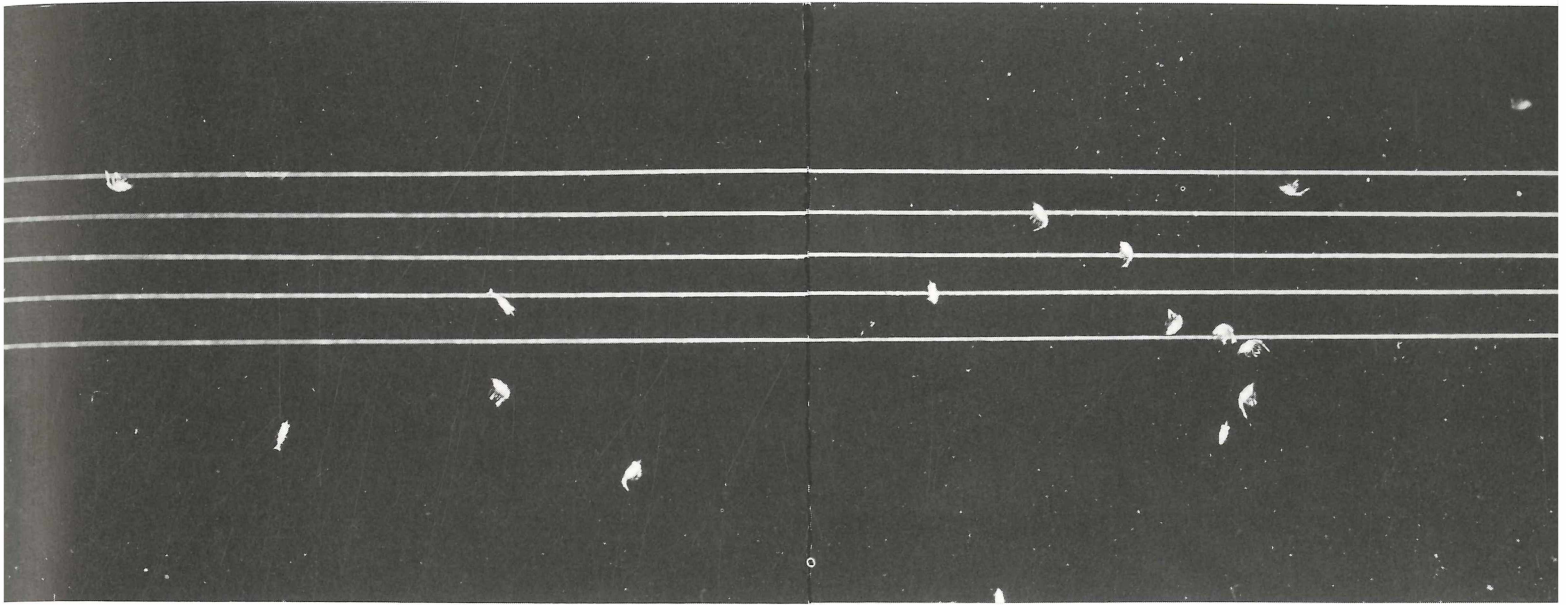
Es gibt eine Vielzahl von Theorien über den Ursprung der Musik. Schon Charles Darwin und Herbert Spencer haben sich mit dieser Frage befaßt. Im Anschluß daran auch Historiker und Psychologen. Laut Robert Lach ergibt sich eine Stufenfolge in der Entwicklung:

- die rein sinnliche Klangfolge – primäres Moment –
- die einfache Tongruppierung – primär ästhetisches Moment –
- die architektonische Gliederung – architektonisches Moment –

Erweitert werden diese Erkenntnisse durch Darwin, der die Rolle der sexuellen Werbung unterstreicht; Spencer wiederum macht den Energieüberschuß für den musikalischen Ausdruck verantwortlich, andere, so wie Karl Gross, den Spieltrieb oder Fausto Torrefranca den Urschrei.

So wichtig wie die Musik selbst sind die dokumentierten Entstehungsphasen (Arbeitsbedingungen) und die bildnerischen Arbeiten.

»Plank-Ton-Melodie I« '82/'83 für Klarinette und Cello sind je 15 fortlaufende Schwarzweißfotos 18×24cm zu einem Leporello zusammengefaßt bzw. angeordnet. Hummerlarven und Stachelbeerquallen wurden vor der klassischen Notenlineatur als Notenwert fotografisch festgehalten. Die lautlosen Schwimmbewegungen, das Gleiten und Treiben der Stachelbeerqualle werden durch das Cello instrumentiert und die abrupten kurzen Fortbewegungen der Hummerlarven durch die Klarinette.





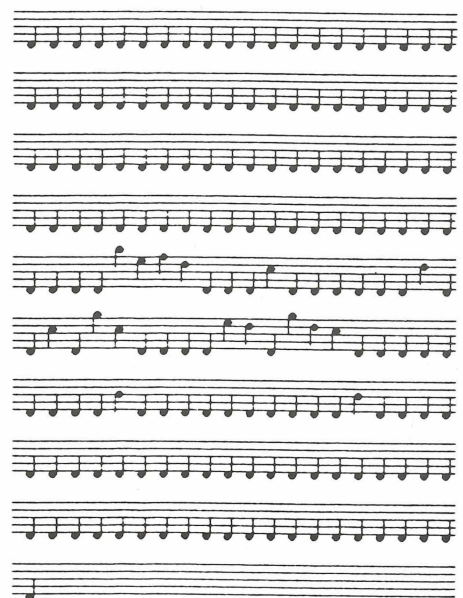
*Borstenwurmlarven*



*Ruderfußkrebs*

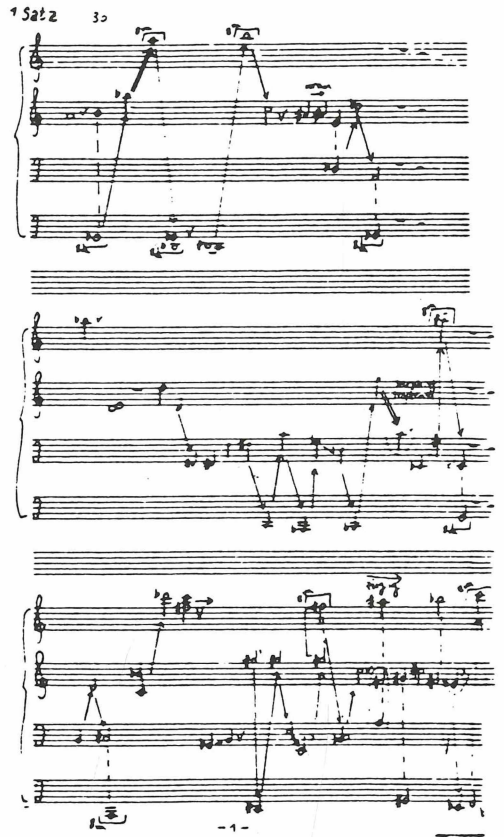
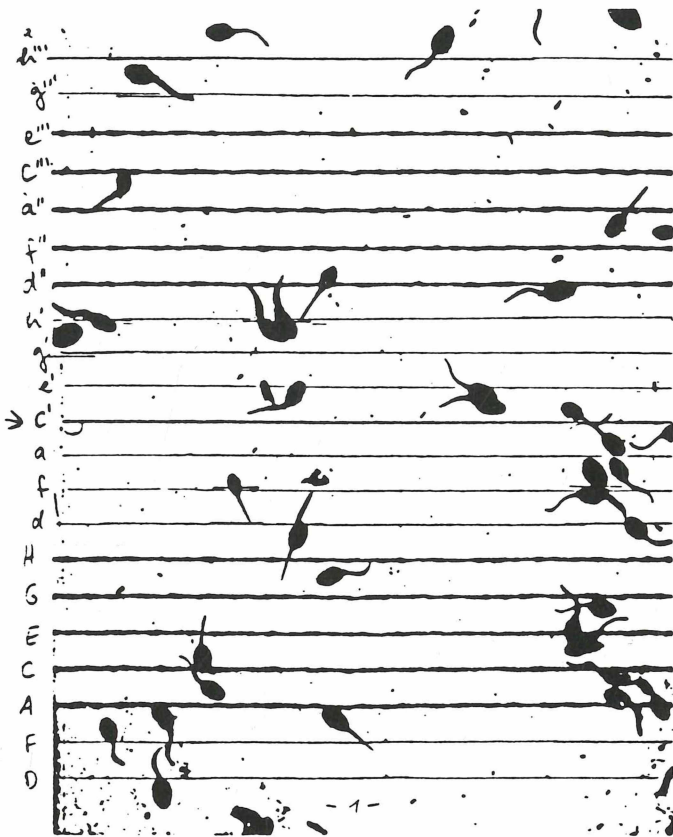


*Stachelbeerqualle*



*Seemelone*

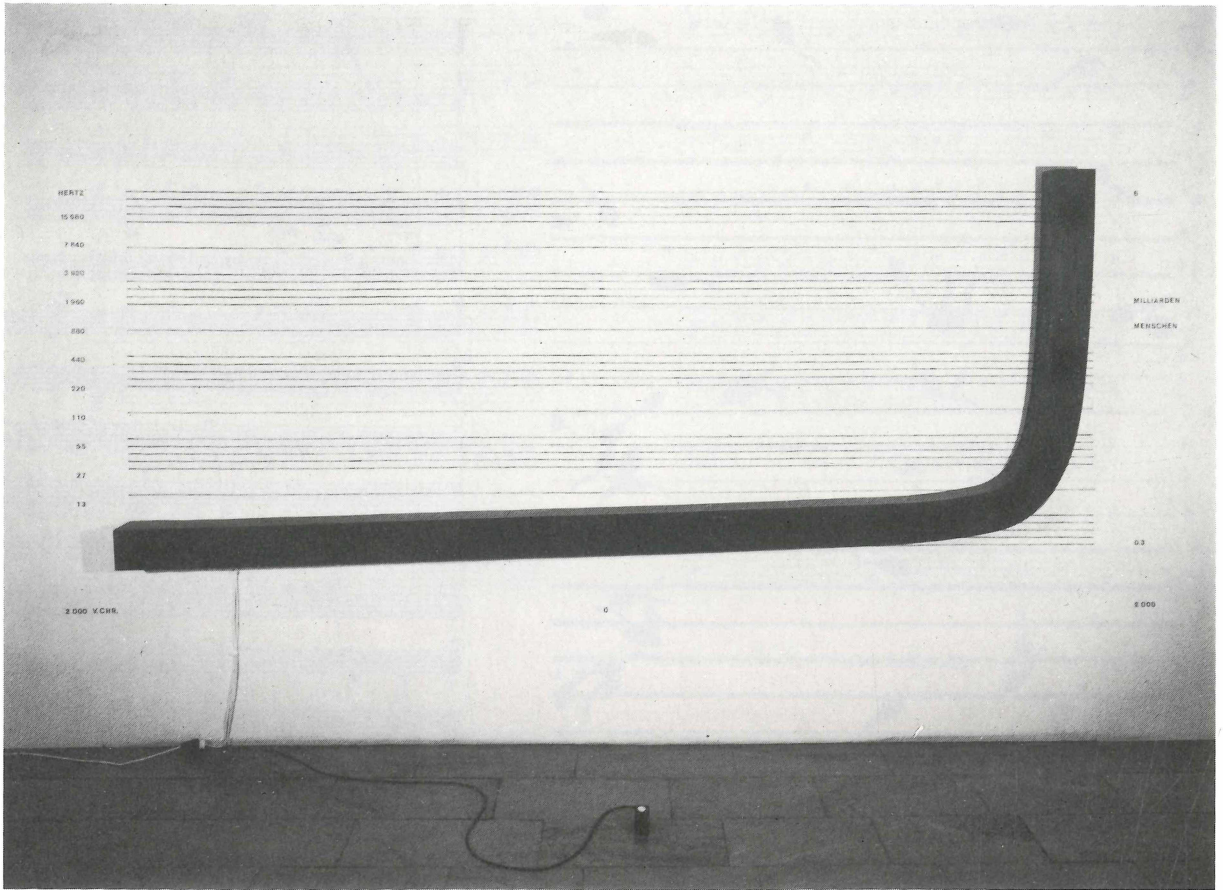
»Plank-Ton-Melodie II« '83/'84, erste Version einer Sinfonie über den Jahresgang (Frühling, Sommer, Herbst und Winter) des Planktons bei Helgoland anhand der Meßdaten von 5 dominierenden Arten, dokumentiert in 5 Computergrafiken 70×50cm und instrumentiert mit einem Cello, einer Klarinette, einer Querflöte, einem Baß und einem Xylophon. Das Entstehen und Vergehen des Planktons bestimmt mit dem jeweiligen Verhalten der unterschiedlichen Arten den Charakter der Komposition.



In der Mythologie wird die Metamorphose – die Umwandlung der Gestalt – als Verwandlung der Menschen in Sterne, Elemente, Steine, Pflanzen und Tiere dichterisch wiedergegeben.

»Froschmusik I Kaulquappen« '84 – Kaulquappen sind auch metamorphische Noten! Die in einer draußen installierten Badewanne über ein Notenblatt schwimmenden Kaulquappen ergeben die Partitur. Notiert auf einem Leporello mit 15 Schwarzweißfotos (18×24 cm).

Version I. – Das Leporello ist die Partitur für Klavier. Der Ort der Kaulquappen bestimmt die Notenhöhe, die Schwimmhaltung den Notenwert. Bearbeitet und gespielt von C. Lustig-Rad – Kassettenaufnahme.



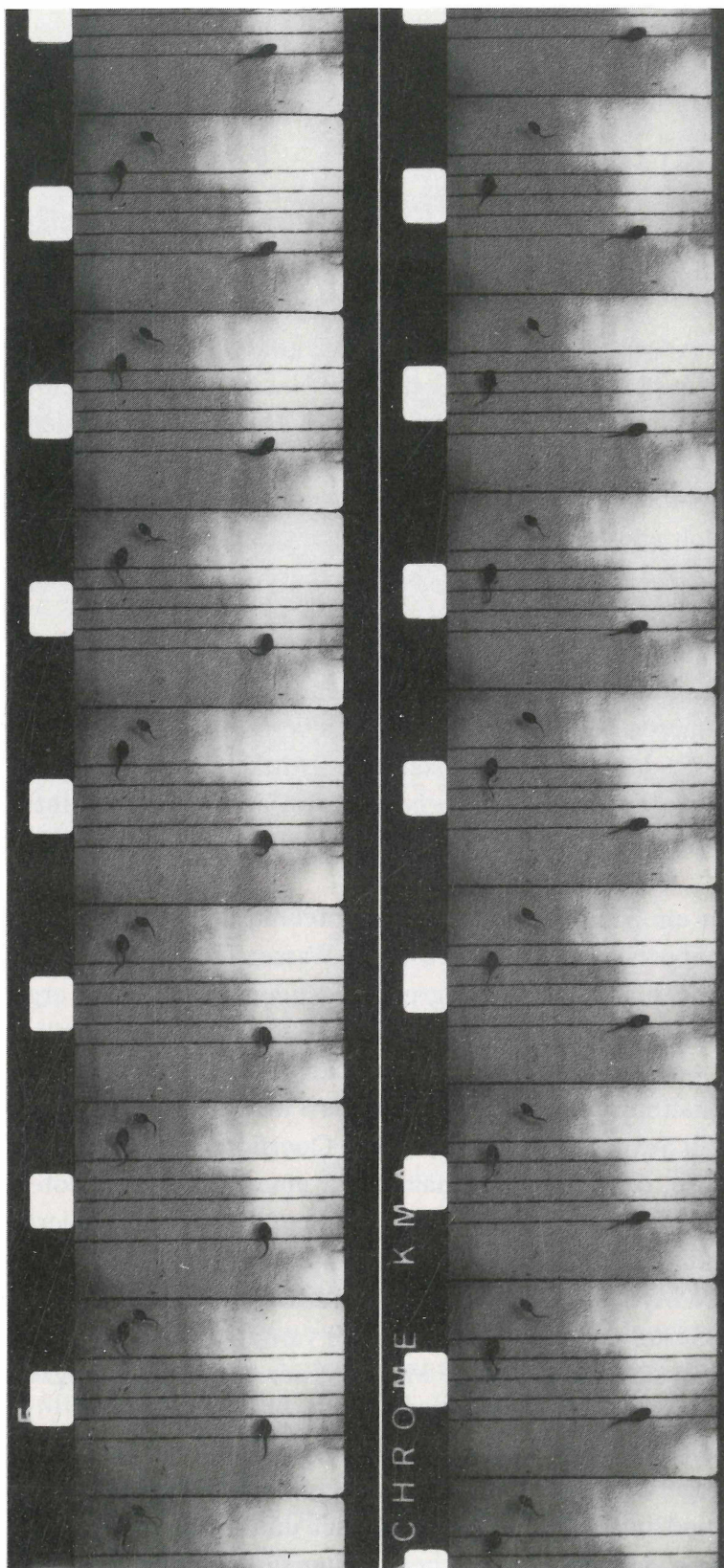
»Lied von der Erde« (nach Mahler)

(Bevölkerungsentwicklung in der Hochkulturperiode der Erde) '85

Installation für Tongenerator, Lautsprecher und schwarzrote Wandzeichnung (Notensystem)

Die musikalische Bearbeitung nutzt den gesamten Frequenzumfang des menschlichen Hörvermögens. Die bedrohlichsten zukünftigen Werte dieser Kurve liegen im Frequenzbereich über 16000 Hertz; dies können nur noch Kinder hören.

Die Lautstärke bezieht sich auf die begrenzte menschliche Wahrnehmungsfähigkeit. Vergangenheit und Zukunft verstummen. Mit der Nähe zur Gegenwart nimmt die Lautstärke zu.



Version II. – Metamorphose vom Wasser- zum Landtier dokumentiert in einem Super-8-Film, Länge 15 Min. Die stumme Partitur ist wiederum in 3 Sätze eingeteilt, die jeweils ein anderes Stadium in der sich vollziehenden Metamorphose vom Wasser- zum Landtier wiedergeben.

Realisiert für Orgel durch Claus Bantzer.

Dr. Gabriele Schultheiß-Block im Katalog »Animalia: Stellvertreter« Tierbilder in der zeitgenössischen Kunst:

Marianne Greves künstlerische Arbeit ist eine Art Übersetzungsarbeit. Für sie ist die (Re)Konstruktion eines gewaltfreien Verhältnisses der Menschen zur Natur (und zu sich selbst) gebunden an eine fragende, lauschende, allererste Annäherung an das Abgetrennte, Fremdgewordene und dessen Gesetzmäßigkeiten, in der nur soviel menschliche Intervention erlaubt ist, daß durch sie die Eigenart, das Besondere der Natur zu einem Ausdruck kommen kann, der den Sprachen der Menschen entstammt und gleichzeitig die Integrität des natürlichen Wesens unberührt läßt; es sind dies die Musik und der Gestus des Zeigens, Hervorhebens, der bar jeden begrifflichen Definierens, d. h. Vereinnahmens ist.

Tiere kommen ihrem Interesse entgegen, Bewegung als allgemeinstes, alle Sphären durchdringendes und verbindendes Prinzip des Lebens sichtbar zu machen. Als lebendige bewegen sich die Tiere in der Zeit und konstituieren darüber Raum, zugleich bestimmen sie, als Tiere, diese Kategorien als überhistorische, die das Gegenbild fassen zur zerstückelten, zersplitterten Realität dessen, was historisch unter diesen Kategorien zu fassen ist. Marianne Greves Interesse gilt den Spuren, die die Bewegungen der Tiere hinterlassen und die sie sich sichtbar machen will.

In Arbeiten wie »Installation für ein Sextett«, 1986, oder »Froschmusik«, 1984, ist diese Bewegung als Bewegung von Kaulquappen und Salinenkrebse im Wasser Thema und Gegenstand. Die Bewegungen der Kaulquappen über am Wassergrund liegendem Notenpapier ergeben eine Partitur, die für »Froschmusik« fotografisch festgehalten und formal in ein potentiell nicht endendes Leporello übersetzt werden. Der Ort der Kaulquappen auf dem Papier bestimmt die Notenhöhe, die Schwimmhaltung den Notenwert. Intoniert wird die Partitur von einem Cello. In der »Installation für ein Sextett« für 2 Celli, Oboe, Querflöte, eine Klarinette und Saxophon schreiben Salinenkrebse, die in einem Behältnis vor einer klassischen Notenschrift schwimmen, die Partitur. Mit einem hohen Aufwand an Konzentration transformieren die Musiker die lebendige Bewegung der Salinenkrebse simultan in Musik. Da Musik allen vorzeitlichen wie hellenistisch-christlichen Mythen zufolge von Gott bzw. den Göttern kommt und die wechselseitige Verwandlung von Gestalten von Mensch und Tier vermittelt, umfaßt Musik hier beides, Mensch und Tier; damit ist sie auch dasjenige Medium, das die Gleichwertigkeit zwischen beiden konstituiert, Gefälle, Feindseligkeit also abschafft.

Eine Werkgruppe mit Plexiglasbehältern ist getragen vom Gestus des Zeigens. Das Prinzip dieser Arbeiten besteht darin, eine gegebene Naturformation ohne Einbuße an ihrer Struktur aus ihrem Kontext teilweise zu lösen und im Wortsinne hervorzuheben und sichtbar zu machen, indem sie durch den Plexiglasbehälter gleichsam ausgestochen und um einiges über ihr eigentliches Niveau gehoben wird. Für die Dauer des Hervorgehobenseins sind die Prozesse innerhalb dieses Naturstückes zu verfolgen.





In den Notenküvetten schwimmen jeweils 10 Salinenkrebse mit-, über- und untereinander. Sie prägen die Komposition durch Vielfalt ohne Vereinzelung.

»Installation für ein Sextett« für Cello, Oboe, Querflöte, Klarinette und Saxophon, ergeben vor der klassischen Notenlineatur schwimmende Salinenkrebse die Partitur. Spieldauer: 12 Minuten (3 Min. Tutti, 6 Min. Soli, 3 Min. Tutti).

Steirischer Herbst '87

Down Town Ensemble (Phil Corner) '88

Kunsthalle Hamburg '88

Animalia: Stellvertreter '90

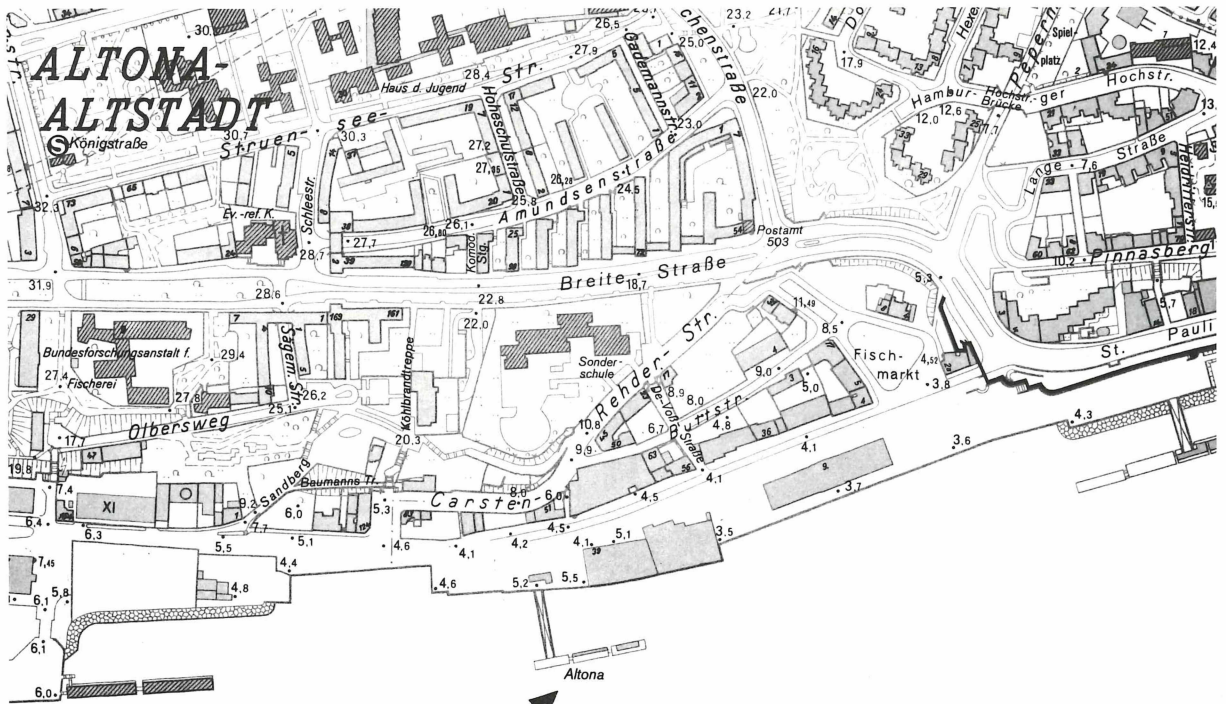
Haus am Waldsee

Graz

New York

Hamburg

Berlin



**Einladung**

# „Elbesinfonie 86/89“

von

**Marianne Greve**

**Cello: Lucia Wojdak, Claudia Schöning**

**Contrabaß: Sabine Worthmann**

**Querflöte: Adam Zablocki, Conny Tomio**

**Klarinette: Jochen Springer**

**Alt-Saxophon: Christian Liebisch, Hannes Wienert**

**Tenor-Saxophon: Jens Braak**

**Ort der Uraufführung: Ein Ponton des Anlegers Altona**

(hinter dem Speicher)

**Sonntag, den 9. Juli 89 um 11.00 Uhr**

Herzlichen Dank an: Kulturbehörde Hamburg, Musikreferat; Verein zur Förderung kultureller Tendenzen e.V.

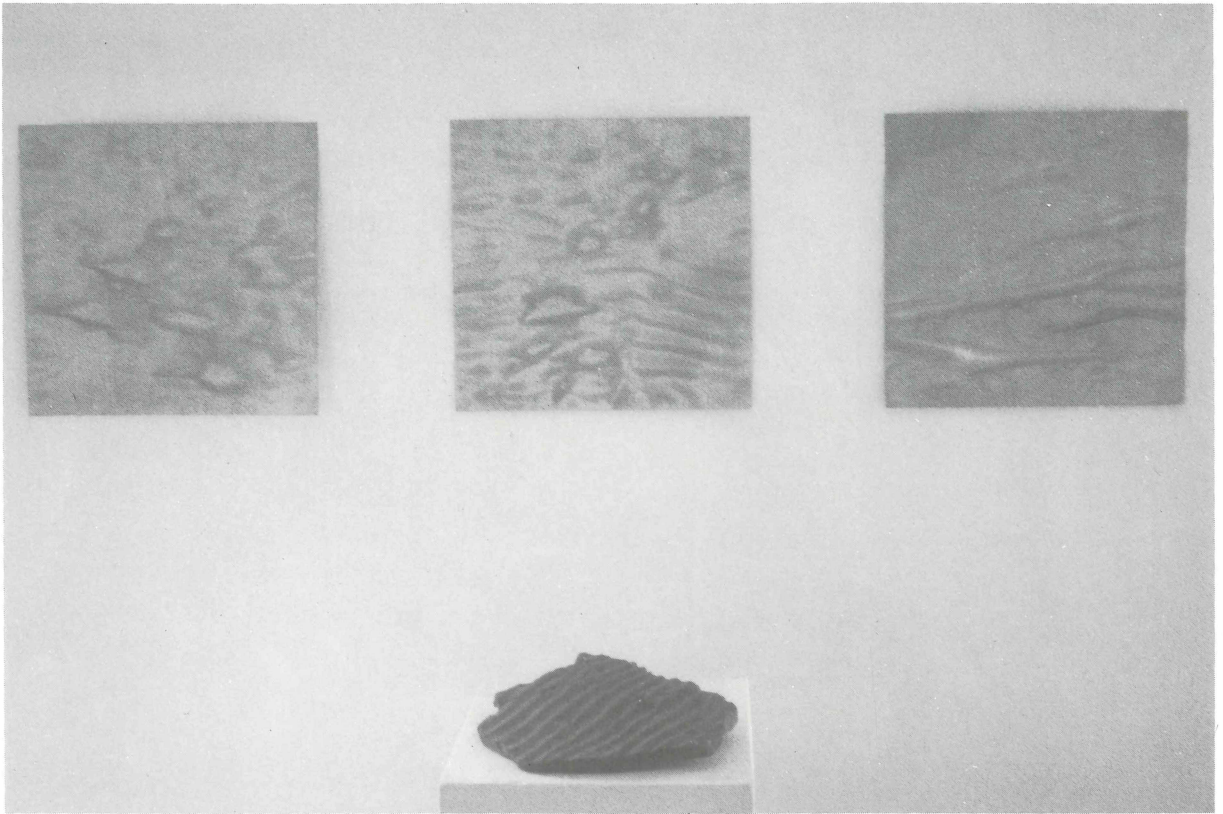


In der »Elbesinfonie« '86/'89 für Querflöte, Cello, Saxophon und Klarinette ergeben die gemessenen Wasserparameter (Wasserwerte) von: Sauerstoff, Nitrat, Nitrit sowie des Planktons von einem Jahr, übertragen auf das klassische Notensystem, eine Sinfonie aus der Elbe, die fast schon ein Klagelied ist.

Diese Komposition ist wieder in drei Sätze eingeteilt: oberhalb des Hafens (d. h. wie belastet das Wasser in den Hafen fließt), im Hafen selbst und unterhalb des Hafens (d. h. mit welchen Werten das Elbwasser die Nordsee erreicht).

Jeder Satz hat bisher eine Spielzeit von 5 Minuten. In einem 4. Satz werden alle 3 Sätze gemeinsam von 12 Instrumenten gespielt werden. Aufführungsdauer ca. 25 Minuten.

Ort der Uraufführung war ein Ponton auf der Elbe. Als Raumpräsentation werden die 3 Sätze farbig als Wandzeichnung realisiert, und die Notenständer mit der jeweiligen Partitur bleiben als Installation davor stehen.



Die »Simulierten Wasserbewegungen« '86 auf Filterpapier (60×58cm) bei schwacher, mittlerer und starker Windstärke orientierten sich an den natürlichen Bewegungen bei den entsprechenden Windstärken.

Dem mittleren Blatt ist ein »Helgoländer Rippelmarkenstein« 55×40cm zugeordnet, da dieses Blatt die Wellenstruktur der Rippelmarken wieder aufnimmt und über die »Zeit« einen erweiterten Bezug vermittelt.

Wenn die Musik fließt,  
dann fließt sie auch mit den Wellen der Luft,  
des Wassers,  
den Wellen der Erde,  
den Wellen des Lichts,  
den Wellen der sich langsam dehnenen Erde.

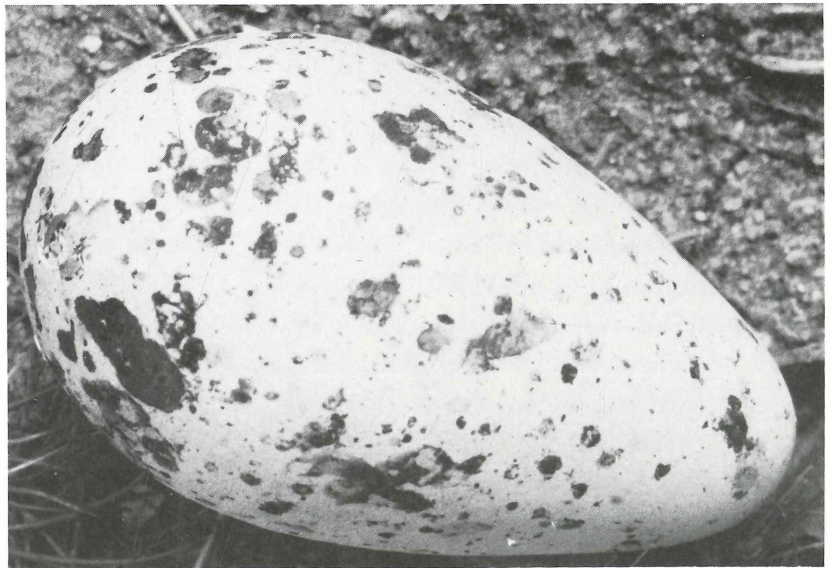
Fragment aus dem Buch POIEMA von Walter König, Köln.

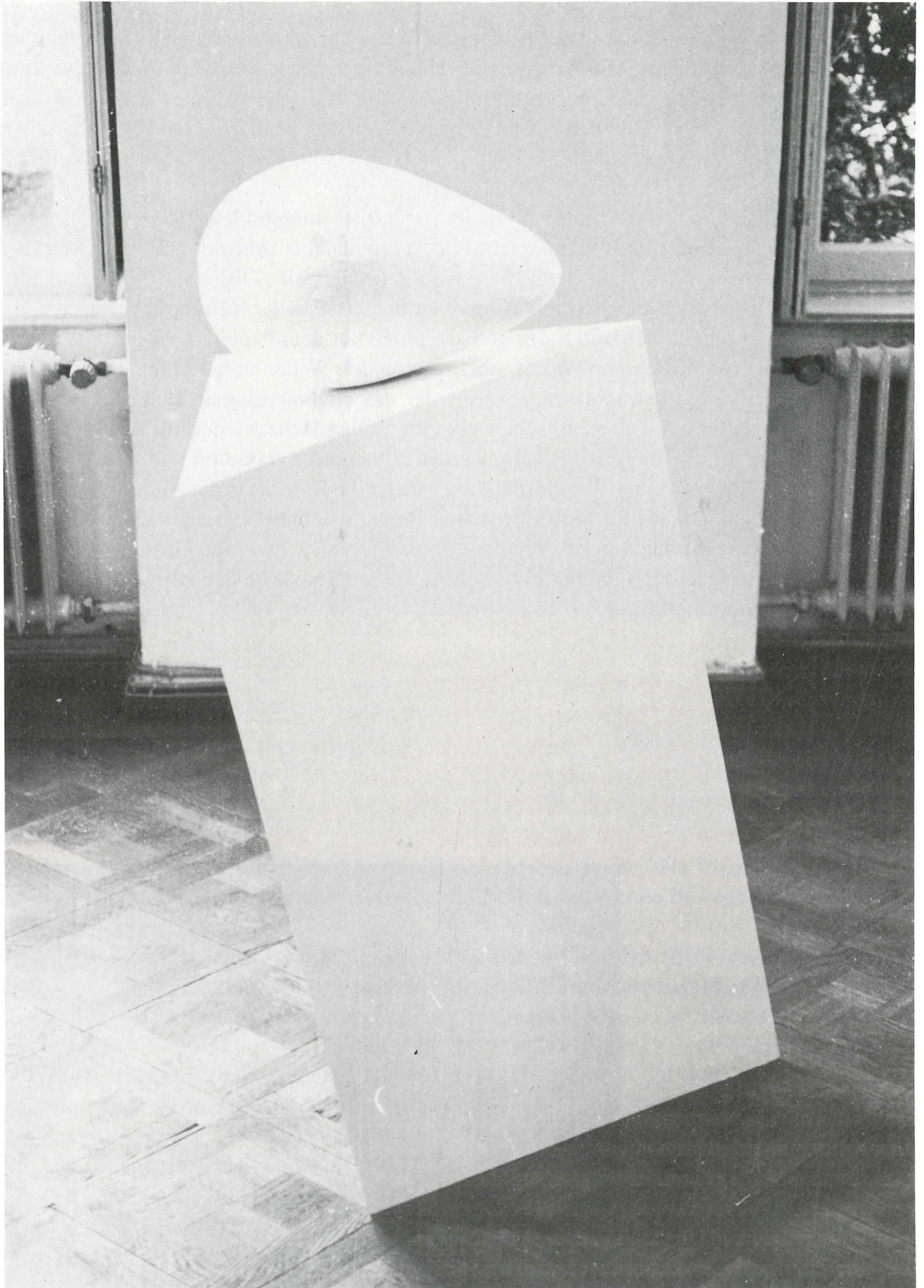
Ann-Kathrin Akalin:

Ein riesiges, weißes Ei thront auf einem Sockel, ein überdimensionaler Käfer scheint an der Wand emporzukriechen. Die Arbeiten der Hamburger Künstlerin Marianne Greve erinnern an Formen der Natur, werden zum Teil sogar von ihren Erscheinungen wie Wind, Wasser und Tierwelt mitgestaltet. Ziel der künstlerischen Arbeit von Marianne Greve ist die Überbrückung der Kluft zwischen Natur und Kultur, die Überwindung einer gefährlichen Entfremdung, die den Menschen von seiner Umwelt isoliert.

Eine Reihe poetischer Werke der naturwissenschaftlich ausgebildeten Künstlerin ist in einer Ausstellung des Kunstfonds versammelt. Die Auseinandersetzung mit der Natur führt bei Marianne Greve zum Dialog mit den Faktoren Raum, Dynamik, Ordnung, Chaos und Ton. Der rationale Ansatz der Biologin wird mit der emotionalen Sicht der Künstlerin verwoben.

Ein Gewitter scheint sich durch zittrige Farbspuren auf dem Papierbogen selbst verewigt zu haben, Bilder von fließendem Wasser scheinen von den Wellen mitgestaltet. Ihnen ist ein »Helgoländer Rippelmarkenstein« zugeordnet, der das eindimensionale Bild zu einer vielschichtigen Installation erweitert. In seiner gewellten Oberfläche wiederholt sich die Bewegung des Wassers: Erscheinungen der Natur werden miteinander verknüpft und als homogener Komplex beschrieben. In einer Wandinstallation variiert die Künstlerin die Anordnung zusammengehöriger Elemente, die für Moleküle stehen. Anhand der mit Nessel überzogenen Sperrholzteile, die an einen Baukastensatz erinnern, visualisiert sie Chaos und Ordnung in der Natur. Das weiße Riesenei zeigt die perfekte Form, eine ursprüngliche Schönheit, die der Bildhauer zu imitieren sucht.







Weder Ellipse noch Kreis  
sind die entsprechende  
Kurve für das »INNEN«

Als Sekundärmoment  
für dieses INNEN  
kann nur die Eikurve gelten.

Erich Buchholz



»Wassersäule im See« '85. Ein Plexiglaszylinder (60 cm Durchmesser, 150 cm Höhe) hob den natürlichen Wasserspiegel um 50 cm an. Die Arbeit war beendet, als die darin enthaltenen Kaulquappen als Frösche das Gefäß verlassen hatten.





Der natürliche und technische Fluß – des Wassers in einer Richtung und der U-Bahn in beiden Richtungen – werden in Beziehung gesetzt.

Die in Tonhöhe und Frequenz variierenden Klänge werden zu »Klangbildern«, sind räumlich einander überschneidend vis-à-vis als Handzeichnung in einem Fries sichtbar, deren Ausgangspunkt die realen Bewegungsstrukturen (Meßprotokolle) sind.

Die analysierten Frequenzen, die natürlichen und die technischen Klangformationen sind in Hörstationen in Raummitte angeordnet und über Kopfhörer individuell erfahrbar.

Das Fries ist als Rollbild – je nach Platz – in der Länge variierbar, dem die entsprechenden Kassettenaufnahmen zugeordnet an der Wand oder in einem Sockel abhörbar sind.

Material: 2 mit Dispersionsfarbe grundierte weiße Nesselbahnen mit schwarzer fortlaufender Handzeichnung, Breite 70cm, Gesamtlänge jeweils 15m; 3 Kassetten: Wasser – menschliche Umsetzung (durch Cello) – U-Bahn.



Wie in allen lebenden Zellen sind auch die Erbanlagen der Gräser in Doppelspiralen angeordnet.

Auf dem Wege von außen nach innen zum Zentrum der »Grasspirale« und wieder hinaus erfuhren die BesucherInnen eine wechselnde Geruchsintensität. Während der Ausstellung veränderte sich der Geruch der vertrocknenden und sich durch bakterielle Tätigkeit unter Wärmeentwicklung zersetzenden Graswalle.

Diese Arbeit ist in Fotos und in den während der Installation unter den Graswällen liegenden Nesselbahnen dokumentiert, die die Spuren der bakteriellen Zersetzung tragen.

Dokumentation über den 1.  
Laves Architekten-workshop  
"Visionen vom Raum Hannover zur  
Weltausstellung im Jahr 2000"

veranstaltet und herausgegeben  
vom Laves-Gesprächskreis

unter Leitung von  
Walter Hirche

23. bis 24.03.1990

einleitende Vorträge von  
Birgit Breuel  
Walter Ehlers  
Walter Hirche  
Hanns Adrian  
Barbara Kisseler  
Sepp Heckmann  
Jürgen Eppinger  
Hans Mönninghoff

18. bis 22.04.1990

kritische Begleitung  
Rüdiger Lutz

abschließende Moderation  
Vittorio Lampugnani

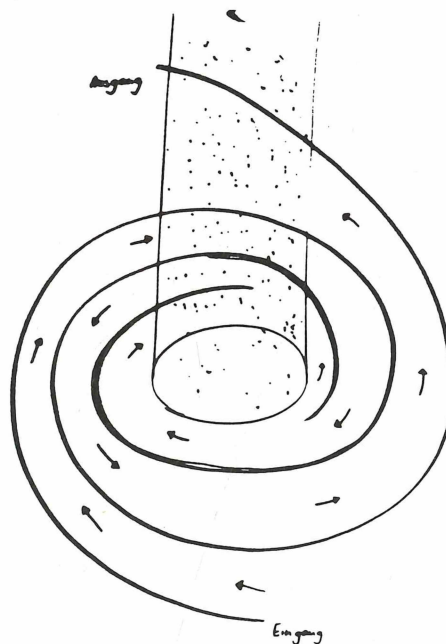
bearbeitet von  
Günter Krawinkel

Die Gruppenerfahrung und die intensiven Gespräche während des Workshops führten zu dem diametralen Ansatz, das Alleinsein und die Masse innerhalb der Vielfalt einer Weltausstellung zu thematisieren.

Das erste Phänomen wird mit einer aus Erde gegossenen, begehbaren Doppelspirale dargestellt, das zweite umgestaltet in einen Klang, der langsam bis zur Schmerzgrenze ansteigen soll, um "Menge", "Zeit", "Masse" deutlich zu machen.

Die erste Arbeit ist im Unterschied zur zweiten sehr still, jedoch soll sie auf ihre Art zeigen, wie viele Menschen es gibt und welche Entwicklung wahrscheinlich bevorsteht.

Simpans  
Grundriß



Spiralförmig gegossene Erde,  
jeweils ansteigend in Richtung  
(Eingang) um ca. 3.00 m Höhe im Zentrum,  
von dort aus abfallend auf Richtung  
zum Ausgang

Säule aus Plexiglas  
Ø 1.00 m, Höhe 3 m

## BIOGRAFIE

- 1950 geb. in Göttingen.  
1969 Universität Göttingen.  
1971 Wechsel nach Kiel.  
1973 Mitarbeit bei der Biologischen Anstalt Helgoland auf Helgoland.  
1976 Auslandsaufenthalt für 6 Monate in Vancouver, Kanada, an der Universität von British-Kolumbien und anschließende Reise nach Mexiko sowie von dort quer durch den Kontinent nach Miami und New York. Intensive Auseinandersetzung mit der Kultur der Eskimos und Indianer.  
1976–1979 Studium der freien Kunst an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg.  
Seit 1978 übergreifende freie Arbeiten von der Biologie zur Kunst und Musik.  
Seit 1981 lebe und arbeite ich in Hamburg.

## STIPENDIEN

- 1984 Arbeitsstipendium für bildende Künstler der Stadt Hamburg.  
1987 Katalogförderung der Stadt Hamburg und der Lichtwark-Gesellschaft.  
1988 Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn.

## AUSSTELLUNGS- UND PUBLIKATIONSVERZEICHNIS

- 1982 »Drei Generationen Druckgrafik« – Hochschule für bildende Künste in Hamburg.  
»Dorn im Auge«, 2. Woche der bildenden Kunst im Hamburg – mit Katalog.  
1983 »Verhalten in der Natur« im Kunsthaus Hamburg – mit Katalog.  
1984 »Zeichnungen von 50 Hamburger Künstlern« im Kunsthaus Hamburg – mit Katalog.  
»Internationales Künstlergremium« IKG in Kassel im Fridericianum – mit Katalog.  
»1. Bonner Kunstwoche« im Frauenmuseum in Bonn – mit Katalog.  
1985 »Stipendiaten 1984« im Kunsthaus Hamburg – mit Katalog.  
»Die Kunst ist die Schwester der Natur« im Haus der Natur in Ahrensburg – mit Katalog.  
»Berlin durch die Blume oder Kraut und Rüben« im Schloß Charlottenburg, Berlin – mit Katalog.  
»Partiturenausstellung und Konzert zur Jahresausstellung in der Hochschule für bildende Künste in Hamburg« – mit Katalog.  
»Urmusik«, Einzelausstellung im Medienzentrum für Frauen in Hamburg.  
1986 »Zugehend auf eine Biennale des Friedens« im Kunstverein und Kunsthaus Hamburg – mit Katalog.  
»50 Hamburger Zeichner in München«, Galerie der Künstler – mit Katalog.  
»Neue Musik« auf Kampnagel – Konzertreihe in der Kampnagelfabrik in Hamburg, – Programmheft Nov. '86.  
1987 »Wasser« Ausstellung des IGBK in Stuttgart und Hamburg im Kunsthaus – mit Katalog – Copyheft – Teilnahme am Symposium »Kunst und Ökologie« auf Schloß Buchberg bei Wien.  
»Steirischer Herbst« in Graz – mit Katalog; Einladung zur Ausstellung, Konzert und Vortrag über den gesamten Arbeitsbereich (Biologie, Kunst und Musik) mit dem Titel: »Was das Auge nicht sieht . . .«; als vervielfältigter Text erschienen.  
1987/8 Künstlerhaus Bonn »Wasser« – mit Katalog.  
1988 »Komposition auf Papier«, Bundesgedokausstellung im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg – mit Katalog.  
»Faszination der See«, Stiftung Schloß Glücksburg mit Kunsthalle Kiel – mit Katalog.  
»The Downtown Ensemble«, New York, Aufführung Kammermusik mit Salinenkrebsen durch Phil Corner.  
1. Internationales Symposium »Kunst und die unsichtbare Wirklichkeit« Schloß Elmau und München.  
»Kunsthalle Hamburg« – Installation für ein Sextett.  
Jahresausstellung des »Deutschen Künstlerbundes«, Kunstverein Stuttgart – mit Katalog.  
»Für Auge und Ohr«, Künstlerhaus Hamburg.  
Katalogobjekt »Plank-Ton-Melodie I«. Herausgabe: Kunstverein Hamburg – Jahressgaben.  
1989 »Der gute Ton zum schönen Bild«, Hochschule für bildende Künste in Hamburg, Kunsthaus Hamburg – mit Katalog.  
»Tempel der Tätigkeit« (mit M. Fisahn, B. Weimer), Halle K3, Hamburg – Kampnagel.  
»Elbesinfonie«, Anleger Altona (Aufführung 9. Juli 1989).  
»Kunst und unsichtbare Wirklichkeit II«, New York.  
»Vom Sujet zum Subjekt«, Einzelausstellung im Kunstfonds Bonn, Bonn.  
1990 »Werkstatt EXPO 2000 – Wege zur Weltausstellung«, Hannover – mit Katalog.  
»Das Buch«, Künstlerobjekte in Zusammenarbeit mit dem Institut für Auslandsbeziehungen und der Kulturbehörde Hamburg, Kunsthaus, Hamburg – Katalog.  
»Rauschen BEWEGUNGEN Fließen«, Einzelausstellung »Kunst für Hamburg«, Bärbel Schulz, Hamburg.  
»Animalia – Stellvertreter«, Tierbilder in derzeitiger Kunst, Haus am Waldsee, Berlin – mit Katalog.  
»Ernte«, Kunstverein Ganderkesee, Ganderkesee II – Gruppenbühen.  
»Erde – Zeichen – Erde«, BBK Schleswig-Holstein, Kulturzentrum Salzau – mit Katalog.  
NOORDKUNST, Kunstmesse Den Horn, durch die HfbK, Prof. Brehmer, Hamburg – mit Katalog.  
38. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Künstlerhaus Bethanien, Berlin – mit Katalog.

Der Druck dieses Kataloges erfolgte  
auf chlorfrei gebleichtem Offsetpapier.





