



sonotop_01

Copia



sonotop_01

Atelier Klangforschung Universität Würzburg

studiensammlung
musikinstrumente
inv.-nr.

uni
wü

Are
EDITION
A

Gerriet K. Sharma / Oliver Wiener

Copia



RAUM-KLANGINSTALLATION

Studiensammlung Musikinstrumente

Institut für Musikforschung – Universität Würzburg

Würzburger Residenz – 31. Oktober bis 6. Dezember 2012

www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/copia



Ort **Residenz, Residenzplatz 2A**
Erdgeschoß, 2. Innenhof, Studiensammlung Musikinstrumente

Termine **Eröffnung**
Mittwoch, 31. Oktober 2012, 19:30

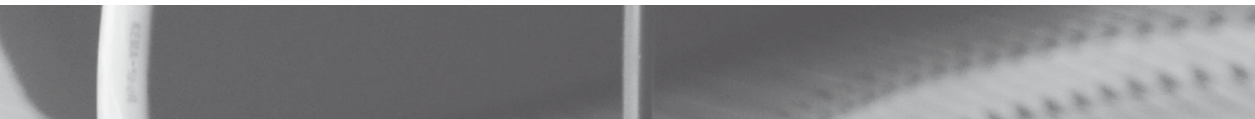
Termine mit Einführung
Mittwoch, 7. November 2012, 16:30–20:00
Donnerstag, 8. November 2012, 16:30–20:00

Termine ohne Einführung
Mittwoch, 14. November 2012, 16:30–20:00
Donnerstag, 15. November 2012, 16:30–20:00

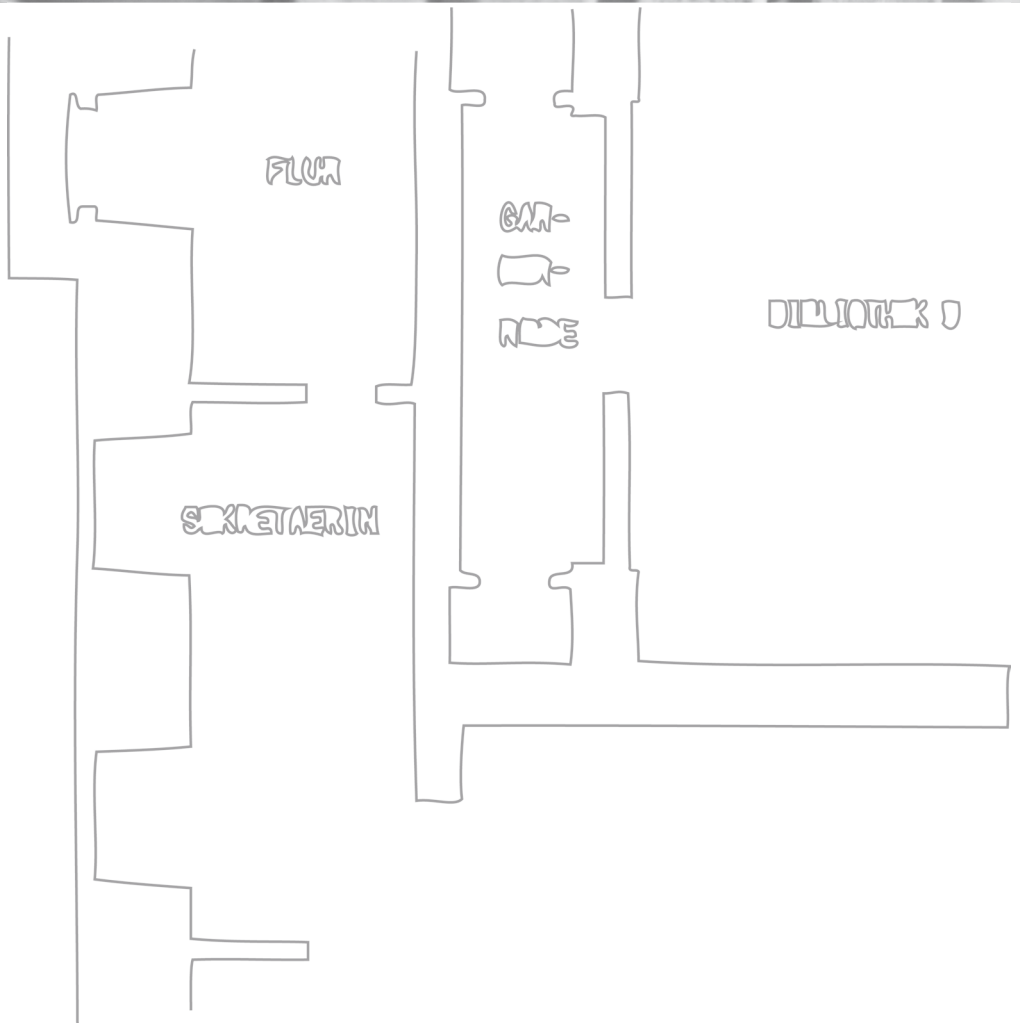
Mittwoch, 21. November 2012, 16:30–20:00
Donnerstag, 22. November 2012, 16:30–20:00

Termine mit Einführung
Mittwoch, 28. November 2012, 16:30–20:00
Donnerstag, 29. November 2012, 16:30–20:00

Termine ohne Einführung
Mittwoch, 5. Dezember 2012, 16:30–20:00
Donnerstag, 6. Dezember 2012, 16:30–20:00



Inhalt	Zweikammersystem. Zur Klanginstallation <i>Copia</i>	7
	Gerriet K. Sharma und Oliver Wiener	
	Instrumente in der Klanginstallation <i>Copia</i>	28
	Abandonee	
	Kopfhörerinstallation	
	NooK (Gerriet K. Sharma und Dirk Specht)	30
	Impressum	32





Zweikammersystem

Zur Raum-Klanginstallation *Copia*

Gerriet K. Sharma und Oliver Wiener

Fing das räderwerk der mühle an zu klappern, so sprach es
Jacob und Wilhelm Grimm, *Der Zaunkönig*

1. Evokation statt Information

Die Klanginstallation *Copia* in der Studiensammlung Musikinstrumente des Würzburger Instituts für Musikforschung verfolgt ein Konzept der Dezentrierung. Ihr liegt es fern, eine leitende Idee zu hypostasieren, vielmehr möchte sie der performativen Praxis künstlerischer Auseinandersetzung mit Objekten alternativen Raum geben, die üblicherweise an stabile Diskurse der historischen Narration (Instrumentenkunde) und der pädagogischen Vermittlungspraxis mit recht klar definierten Funktionsrahmen angebunden sind. Ohne deren kulturellen Sinn anzuzweifeln, möchte *Copia* (für die Dauer ihrer Präsentation) aus diesen stabilen musealen Kontexten austreten, um einen Resonanzraum zu eröffnen für die Möglichkeit situativer Wahrnehmungen der

Instrumente. Damit tritt der Präsentationsanteil der Installation aus dem funktionellen Kontext aus, dem Besucher Information anzubieten. Die Befragung von Raum und Instrumenten für die Klanginstallation geht dahin, eine möglichst „frische“ Wahrnehmung der Instrumente und des Raums, in dem sie stehen, zu ermöglichen, die Möglichkeit zu eröffnen, Andersheit und Singularität in den Objekten zu entdecken, wenn sie aus den vertrauten und Sicherheit stiftenden funktionalen Kontexten bzw. Narrativen herausgeholt werden, einen anderen Raum^[1] zu entdecken.

Jacques Lacan hat in einem Bericht über die Funktion des Sprechens in der psychoanalytischen Technik eine Parallele des Verhältnisses von Information und Redundanz zu jenem von Sprechen und Resonanz aufgestellt. „Die Funktion der Sprache“ in der Psychoanalyse bestünde laut Lacan eben „nicht darin zu informieren, sondern zu evozieren.“^[2] In vergleichbarer Weise ließe sich sagen, dass die Funktion einer Klanginstallation nicht in Information, sondern Evokation besteht. Evoziert (nicht produziert) werden kann eine eigene Form der Aura, eine sinnliche Befragung des Verhältnisses von Sehen und Hören, eine Öffnung der Objektwahrnehmung aus den Grenzen von Üblichkeiten. Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Befragung der Objekte, die auf Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit von über sie gemachten oder an sie geknüpften Aussagen zielt, hat künstlerische Befragung im Sinne einer Poiesis im Blick, was mit den Objekten oder durch sie oder mit an sie geknüpften Aussagen in Bezug auf Wahrnehmung gemacht werden kann.^[3] Die Interpretation, die hierbei vorgenommen wird, ist wesentlich auf Performanz ausgerichtet, Praxis der Evokation mit deutungsöffnender Aussage.

Dass *copia* als Titel des Projekts gewählt wurde, hängt hiermit zusammen. Das Wort artikuliert Deutungsöffnheit und Dezentriertheit im Konzept. Als Wort ohne festen technisch-begrifflichen Status indiziert *copia* einen Bedeutungswandel um das semantische Feld von ‚Fülle‘, ‚Vorrat‘, ‚Vorhandensein‘ – besser ist wohl das heideggersche ‚Zuhandensein‘. Bei der Bedeutungsgeschichte von *copia* biedert sich die Anmutung einer Verlustgeschichte an, die wir nicht teilen wollen: Aus der Fülle des Zuhandenen sei demnach die Fülle des Vorhandenen geworden, das heute primär nur noch deshalb existiert, weil es millionenfach kopiert wird. Dies repräsentiert die alte Geschichte der Kopie, die ihre Wertkategorien aus dem Schein einer hierarchisch gekürten Authentizität und ihrer rezeptiven Schwester, der Treue, ableitet. Die Installation *Copia* verlässt den Pfad dieses Narrativs vom Authentischen, weil bereits die Frage, wozu die getreue (beispielsweise akustische) Kopie eines Instruments gut sein soll, sich in der Faszination einer illusorischen Mimesis und der Machtphantasie des Verfügens (über Klang, über Geschichte) zu erschöpften scheint. Als illusorisch ist die Mimesis des mikrofonierten Klangs nämlich dann entlarvbar, wenn nicht mehr

1 Vgl. Michel Foucault, Von anderen Räumen (1967), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 317–329.

2 Jacques Lacan, Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. Bericht auf dem Kongreß in Rom am 26. und 27. September 1953 im Istituto di Psicologia della Università di Roma, in: ders., *Schriften I*. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas, Frankfurt am Main 1975, S. 71–169 (III. Die Resonanz der Interpretation und die Zeit des Subjekts in der psychoanalytischen Technik, S. 131–169), hier S. 143.

3 Vgl. Jean-Claude Risset, Sculpting Sounds with Computers: Music, Science, Technology, in: *Leonardo* 27/3 (1994): Special Issue: Art and Science Similarities, Differences and Interactions, S. 257–261, hier S. 260: „While the scientist seeks knowledge, the artist, like the ingeneer, seeks action.“

danach gefragt wird, wie (gut) ein Mikrofon abbildet, sondern ob es überhaupt abbildet oder nicht doch eher auf je sehr eigene Weise hört oder interpretiert. (Außer dass es selbst Objekt sein kann, ist ein im Raum aufgestelltes Mikrofon in seinem interpretativen Bezug zu Welt so wenig ‚objektiv‘ wie das Objekt einer Kamera.)

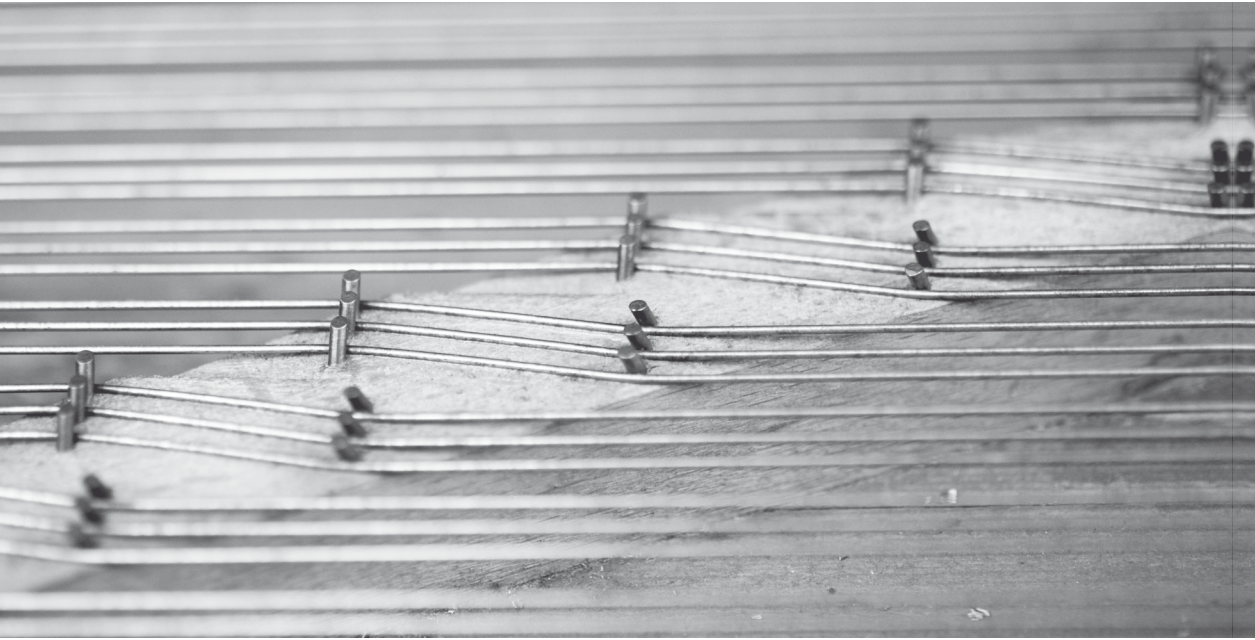
In der ersten Phase der Arbeit wurde nun also ein Vorrat von Resonanzen von ausgewählten Klavierinstrumenten abgenommen, die mit unterschiedlichen Schällen angeregt worden waren: Kartonröhren, Trommeln, Trompeteninstrumenten, Klangschalen, Papier, Lautsprecher signalen (Rauschen, Sweeps, darunter auch eine Resonanz aus der Geschichte der installativen Resonanz im 20. Jahrhundert, nämlich ein Fragment aus Alvin Luciers *I am sitting in a room* von 1969). Bei der Erzeugung dieses Klangvorrats war es konstitutiv, die Differenz zu merkantilen oder mimetisch-integralen Samplingverfahren so groß wie möglich zu halten, denn es war nicht die Absicht, ein getreues Abbild für die Weiterverwendung in anderen Kontexten zu erzeugen, sondern die abgenommenen Klänge an die Instrumente zurückzuschicken, sie in ihre eigenen Klänge und Resonanzen einzuhüllen.

Begleitet wurde diese Phase von einer Lektüre unterschiedlicher Texte zur Resonanz, darunter Daniel Heller-Roazens *Echolalien*, die in ihrer Reflexion über verlorene Sprachen und Laute den Umgang mit verlorenen (historischen) Instrumentalklängen zu sensibilisieren helfen kann; darunter auch der klassische Resonanzmythos, wie er in Buch III, Vers 339–510 der *Metamorphosen* in seiner signifikanten Kopplung von Gesicht und Gehör von der Antike in die Gegenwart herüberklingt. Hätten sich eine Menge von nachklingenden Wörtern und Reperkussionen aus Ovids als Titelgeber marktschreierisch aufgedrängt, so war es doch das von Echo wiederholte Satzfragment, das für die Differenz in der Ovidischen Mythenkopplung so signifikant ist, wie es die Parallelarbeit in den beiden Ausstellungsräumen der Instrumentensammlung gedanklich begleitet hat: „sit tibi copia nostri“.^[4] Der Ovidische Prätext hat für die Arbeit an der Installation allerdings keinen „programmatischen“ Charakter angenommen (fern lag die Vorstellung eines Projekts der „Vorzeitbelebung“),^[5] doch bot er einen Vorwand (prétexte), die Struktur des Echomythos als konzeptionellen Resonanzraum in die Arbeit einzubinden. Wenn die Vermutung stimmen sollte, dass die Moderne allmählich zu unserer Antike geworden ist,^[6] so können Mythen helfen, einen Zustand produktiver Unzeitgemäßheit herzustellen. Die Fatalität der durch sie erzählten Grunddispositionen überbrückt Zeitenwenden, stellt die Prozesse still. So ist die copia, die Echo in dem Maße herbeisehnt wie Narziss sie ablehnt, in der Arbeit am Klang des Projekts zum Wort geworden, das daran zu erinnern vermag, dass die Möglichkeit des (auch klanglichen) Zusammenkommens immer schon, in der wortmächtigen Ovidischen Transformations-Variante bereits vor der Resonanz, durch seine Negation bedroht ist.

4 *Metamorphosen* III, 392 f.

5 Vgl. Thomas Kling, Projekt „Vorzeitbelebung“, in: ders., *Auswertung der Flugdaten*, Köln 2005, S. 43–95.

6 Vgl. die Leitfrage „Ist die Moderne unsere Antike?“, die im konzeptionellen Vorfeld der documenta 12 gestellt wurde, Georg Schöllhammer (Hrsg. im Auftrag von documenta und Museum Fridericianum), *Documenta Magazine No. 1*, 2007: Modernity?, Köln 2007, S. [3 und 5].

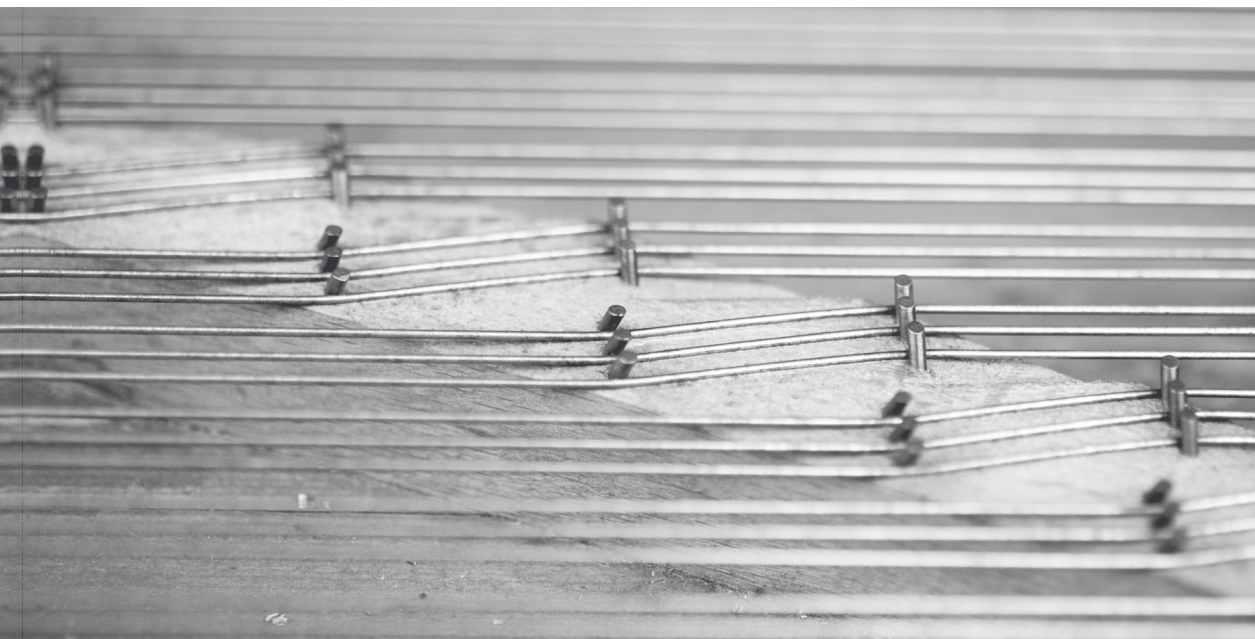


2. *Copia*

Das titelgebende Wort bildet eine Schnittstelle verschiedener konzeptioneller Ebenen der Installation. Wortgeschichtlich hat es eine Bedeutungsauffächerung erfahren, die von der Fülle als Wunschziel einer enzyklopädischen Weltsicht der frühen Neuzeit bis zur aktuellen Problematik um die produktiven Aspekte des Reproduzierens, des Kopierens reicht. Das lateinische Wort *ops*, verstärkt durch die Vorsilbe *co* (*co-ops*), bedeutet, vor allem im Plural (*opes*), Reichtum, Menge, Fülle, Macht, Geldmittel. Der Wortgehalt erschließt sich besonders deutlich aus dem Gegenbegriff der *inopia*, der Hilf- und Mittellosigkeit. *Copia* weist auf das zur Verfügung stehende, Greifbare (*copiam habere*, zur Hand haben), *inopia* auf das Prekäre, Unzureichende, nicht Hinlangende oder Handhabbare. ‚*Copiam sui non facere*‘ heißt: sich nicht blicken lassen, sich verstecken (nicht zur Verfügung stehen). Der juristische Eid mit der technischen Wendung ‚*bonam copiam iurare*‘ hatte zum Inhalt, dass der Schuldner sich einer Rechtsverfolgung durch den Gläubiger nicht entziehen, sondern sich in dessen Nähe zur Verfügung halten solle.^[7] Im römischen Recht musste in einem Erbschaftsfall der Prätor den Erbberechtigten ‚*copiam instrumentorum inspiciendum facere*‘, Einsicht in die Testamentsurkunden gewähren.^[8] So begreift die Wortverwendung von *copia* also zunächst in keiner Weise die Bedeutung des Reproduzierens und Abstrahierens von Kopien aus Originalen in sich, sondern artikuliert körperlich-sinnliche (Ko-)Präsenz und Verfügbarkeit. Erst in der mittelalterlichen Kanzleisprache wächst *copia* die Bedeutung des Kopierten zu. Was zuvor *exemplum* (Abschrift eines *authenticums* bzw. Originals) hieß, wird nun gleichbedeutend mit *copia*, das abgeleitete Verb *copiare* bedeutet demgemäß ‚den Vorrat vermeh-

7 Andreas Wacke, Von *Copia* zur Kopie. *Copiam habere* und *copiam sui facere* in den Digesten, in: *Fundamina* 11/1 (2005), S. 386–403, hier S. 387.

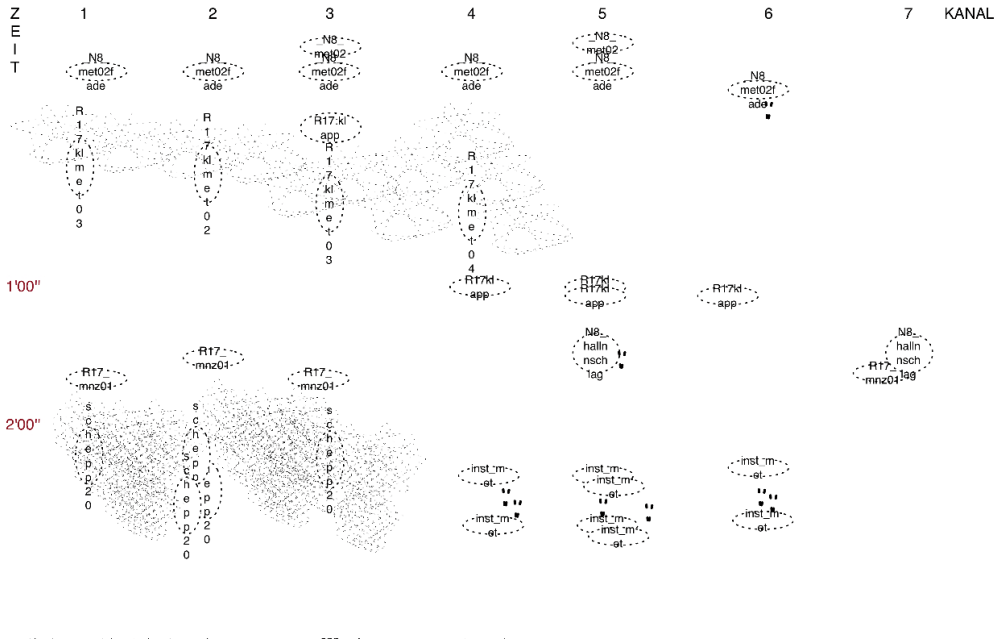
8 *Aristo D.* 28,8,5*pr.* zit. nach Wacke, S. 389.



ren'. In Frankreich wird ein verstärktes Hybrid im Verb polycopier (vervielfachen) gebildet. Wurde dem copiator, dem professionellen Handschriftenvervielfältiger, dann besondere Wertschätzung entgegengebracht, wenn er mit besonderer Zuverlässigkeit (fideliter) in Bezug aufs Original arbeitete, so ging mit maschinellen Reproduktionstechniken ab dem Buchdruck eine fundamentale Unterscheidung zwischen einem Original und seiner Kopie verloren, eine Indifferenz, die verstärkt auch für die immaterielle bzw. körperlose Seite digitaler Medien der Gegenwart gilt. Vermutlich ist erst im Laufe dieses Prozesses der nostalgische Nimbus und der Wert des Authentischen so immens gewachsen, dass in seiner Folge nicht nur eine folgenreiche Originalitätsästhetik sich zentrale Geltung verschaffen konnte sondern auch die pekuniäre Werteinschätzung von Kunstobjekten, die im Grunde ja nicht kommensurabel sind, so irrationale Wege einschlug.

So ließe sich der Bedeutungswandel als semantische Achsendrehung von der Fülle und Greifbarkeit des Gegenwärtigen zu einer Entleerung in den Serien der Vervielfältigungen (als Verlustgeschichte nicht zuletzt von Aura nach Walter Benjamin) denken, doch scheint dies in mehrerlei Hinsicht zu kurz gegriffen. Das Potenzial solcher Indifferenz von Original und Kopie findet seinen Niederschlag in der neuzeitlichen ästhetischen und mediologischen Debatte als oszillierender Prozess, der in jüngerer Zeit zu einer Reevaluation der Kopie geführt hat: Kopie und Mashup sind nicht zuletzt wegen ihrer geschwinden Rückbindbarkeit an lebenspraktische Alltagserfahrung im bewußten oder unbewußten produktiven Umgang mit digitalen Medien zu debatteleitenden Themen avanciert.^[9] Dabei wäre

9 Vgl. etwa Ralf Hinz, Die hohe Kunst der Kopie. Überlegungen zur Geschmackssoziologie der Coverversion in der populären Musik, in: Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckard Schumacher und Brigitte Weingart, *Originalkopie. Praktiken des Sekundären* (Mediologie, Bd. 11), Köln 2004, S. 258–272. Dirk von Gehlen, *Mashup. Lob der Kopie*, Frankfurt am Main 2011. Vgl. ferner die Ausstellung *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21. April bis 5. August 2012.

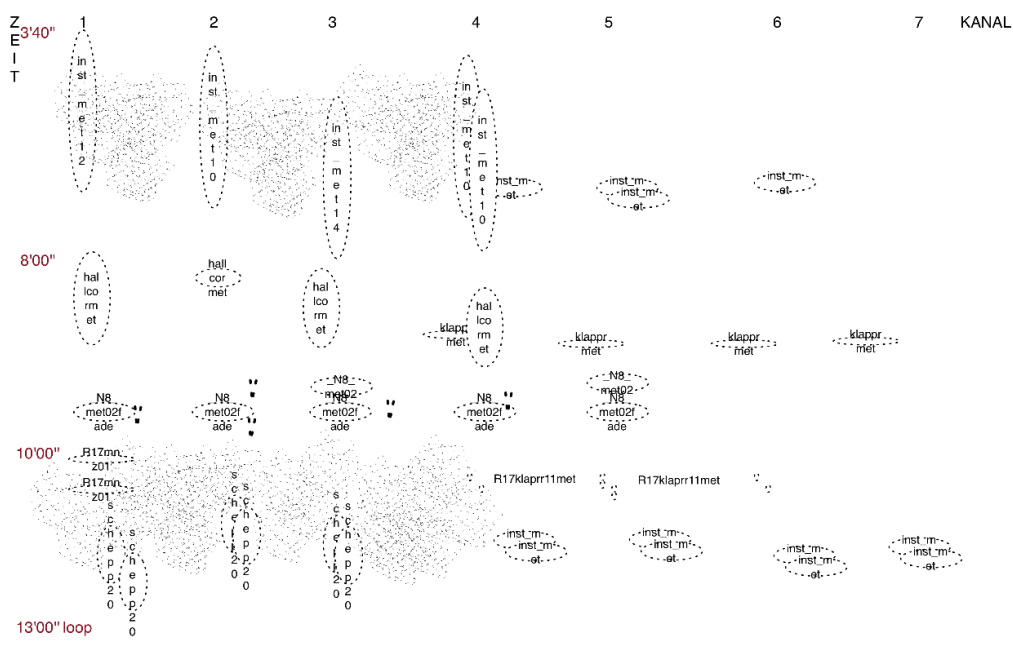


10. Interpret

Das Wandern, Springen, Kreisen im Raum aufgrund des choreographierten Klangs, eingebettet in seinen lokalen Raumhall, führt je nach Standort zu einer individuellen Erfahrung eines Gesamten, die trotz eher statischer visueller Eindrücke höchst performative auditive Momente erleben kann. Es gibt zwar keinen herkömmlichen Interpreten, der die Instrumente über die traditionellen Interfaces, die Tastaturen spielt. Bei *Copia* jedoch wird der Rezipient zum Interpreten. Er ist frei, Zeit und Dauer seines Besuches zu bestimmen und setzt die Eindrücke aus Raum, Raum-Klang, Instrumentenklang und technischem Setup immer wieder neu zu einer Gesamterfahrung zusammen. Die Raum-Klangkomposition ist so angelegt, dass wir beim Zuhören immer wieder andere Perspektiven und Dimensionen, Einzelheiten und Zusammenhänge entdecken können, die nicht die zeitliche Ebene auseinanderbrechen lassen. Wir bleiben „in der Zeit“. Dabei heißt Hören Mustererkennung und Zuhören Muster durch das Hören neu schaffen. Um immer wieder zuhören zu können müssen wir uns ständig neu einstellen. Zuhören ist also (und nicht nur) im Kontext von *Copia* ein aktiver, Welt gestaltender Akt.

copia_RAUM02

11



Impressum

ISBN-13: 978-3-924522-40-7

© 2012 Are Musik Verlag GmbH

Postfach 210 143, D-55060 Mainz

Bestellnummer: ARE 2240

1. Auflage 2012

sonotop Bd. 1

Sharma, Gerriet K. und Wiener, Oliver:

Copia. Raum-Klanginstallation. Studiensammlung Musikinstrumente, Institut für Musikforschung –
Universität Würzburg. Würzburger Residenz – 31. Oktober bis 5. Dezember 2012

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet,
dieses Werk oder Teile daraus in jedwedem technisch machbaren
mechanischen, fotomechanischen oder elektronischen Verfahren
zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Fotos: Oliver Wiener, Dirk Specht (S. 30), Gerhard Nierhaus, IEM Graz (S. 31)

Coverdesign: Oliver Wiener, Würzburg

Druck und Verarbeitung: Hohnholt Reprografischer Betrieb, Bremen

Printed in Germany