

ATELIER
KLANGFORSCHUNG
UNIVERSITÄT WÜRZBURG

Gerriet K. Sharma / Oliver Wiener

Copia

sonotop dokumentiert Projekte, Workshops, Vorträge, die am Atelier Klangforschung der Universität Würzburg und an der Studiensammlung Musikinstrumente des Instituts für Musikforschung Würzburg stattfinden.

RAUM-KLANGINSTALLATION
Studiensammlung Musikinstrumente
Würzburger Residenz 31. Oktober bis 6. Dezember 2012

ISBN-13: 978-3-924522-40-7
ARE 2240



sonotop_01



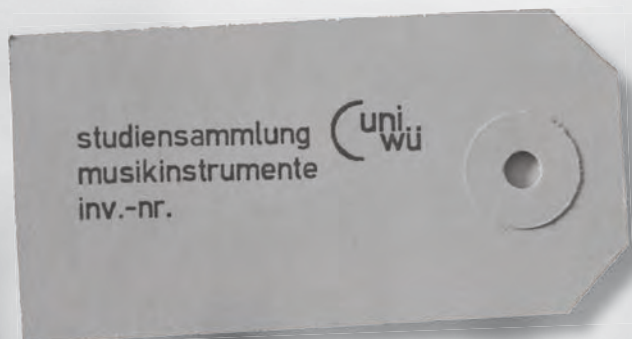
sonotop_01

Copia



sonotop_01

Atelier Klangforschung Universität Würzburg



Are
EDITION
A stylized graphic element resembling a vertical line with a curved base.

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

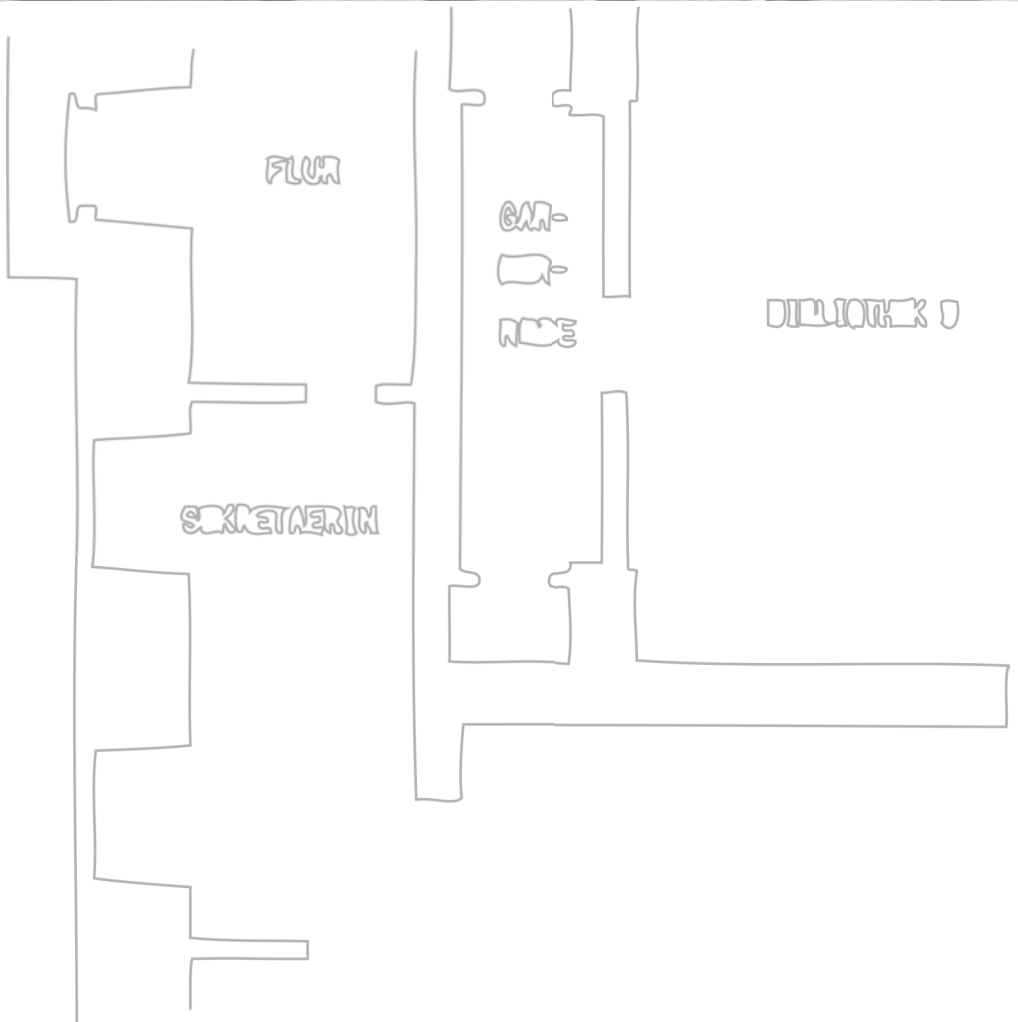
Mittwoch, 21. November 2012, 16:30–20:00
Donnerstag, 22. November 2012, 16:30–20:00

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> Gerriet K. Sharma und Oliver Wiener	7
	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 Deutungs Offenheit 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 engineer, 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 Objektiv einer Kamera.)

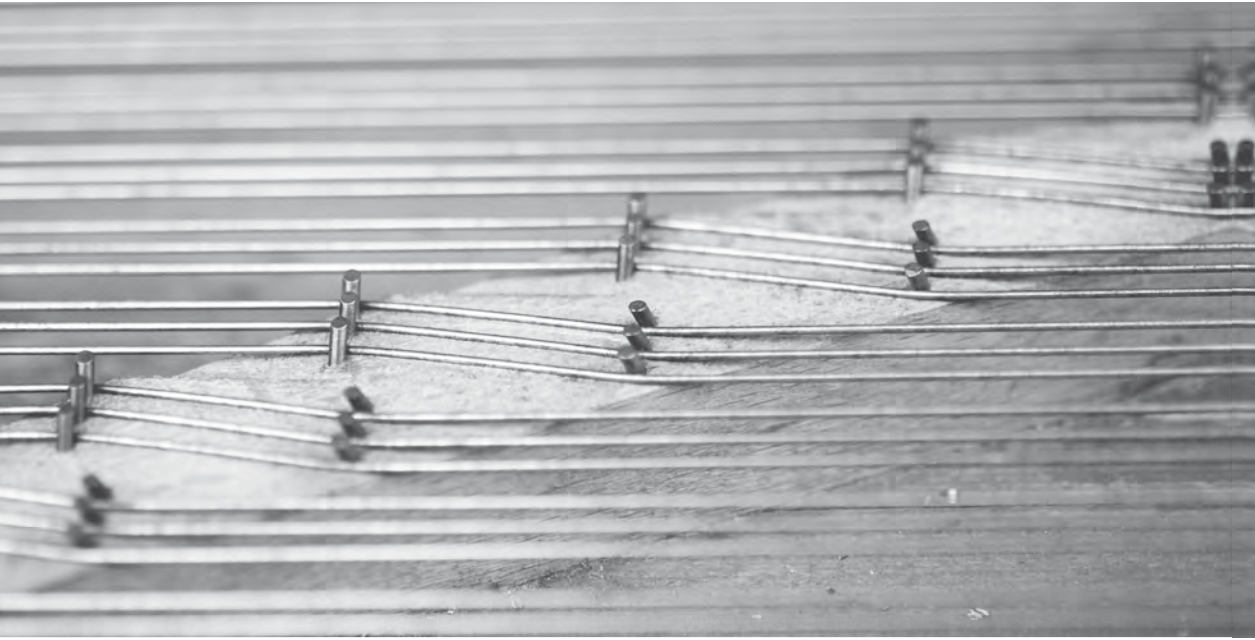
In der ersten Phase der Arbeit wurde nun also ein Vorrat von Resonanzen von ausgewählten Klavierinstrumenten abgenommen, die mit unterschiedlichen Schällen angeregt worden waren: Kartonröhren, Trommeln, Trompeteninstrumenten, Klangschalen, Papier, Lautsprechersignalen (Rauschen, Sweeps, darunter auch 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].

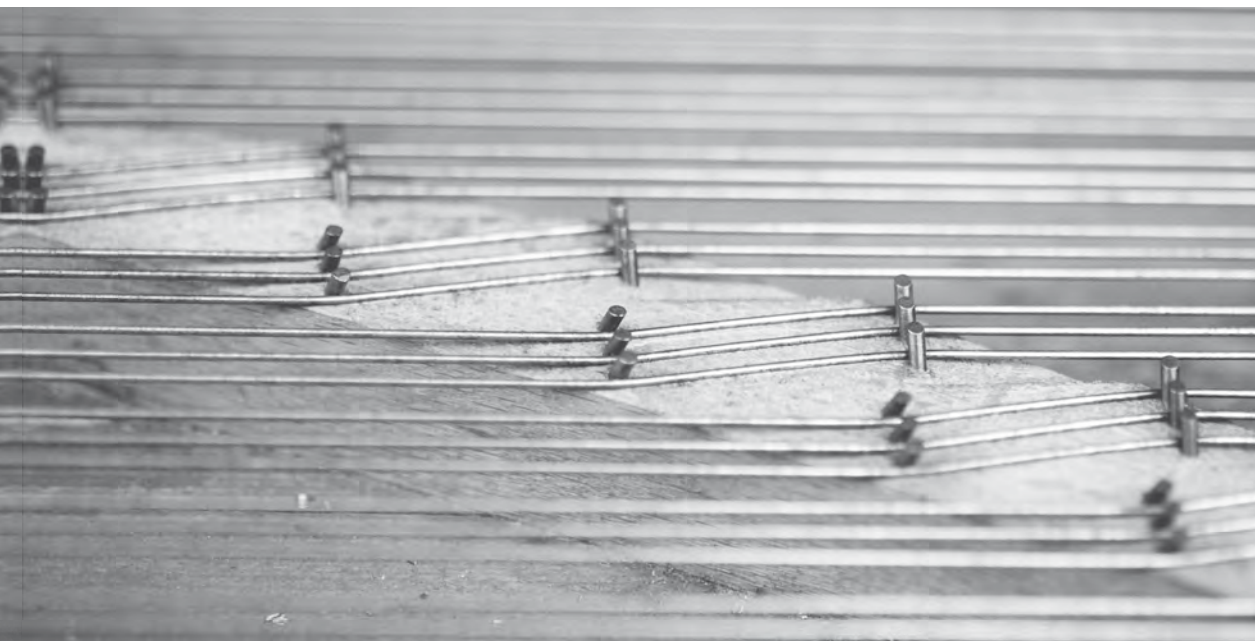


2. *Copia*

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.

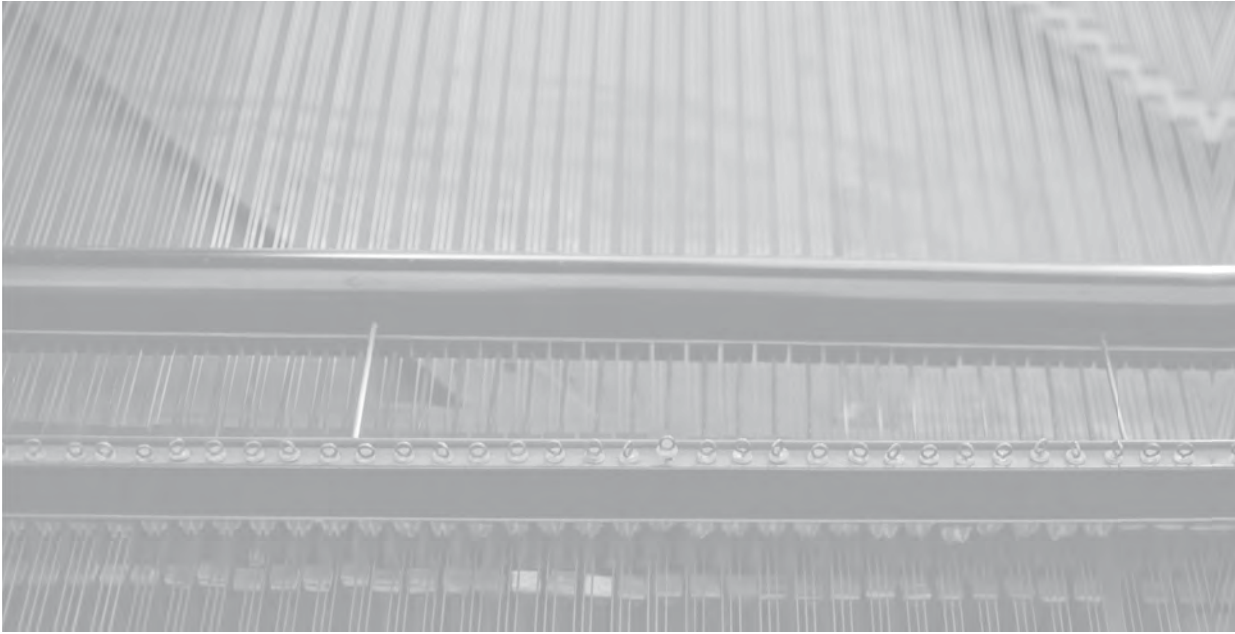
8 *Aristo D.* 28,8,5*pr.* zit. nach Wacke, S. 389.



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 debattelleitenden Themen avanciert.^[9] Dabei wäre

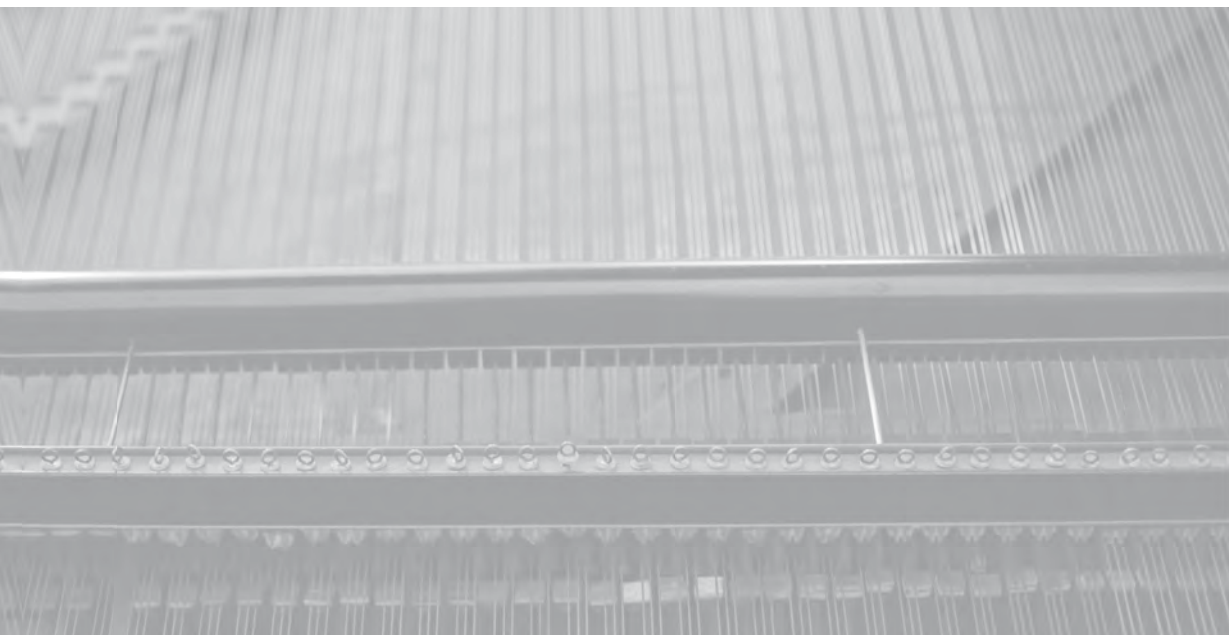
9 Vgl. etwa Ralf Hinz, Die hohe Kunst der Kopie. Überlegungen zur Geschmackssoziologie der Coverversion in der populären Musik, in: Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckard Schumacher und Brigitte Weingart, *Originalkopie. Praktiken des Sekundären* (Mediologie, Bd. 11), Köln 2004, S. 258–272. Dirk von Gehlen, *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.



im Kontext der Kopie danach zu fragen, inwieweit die Differenz, die darin besteht, sich oder andere zu wiederholen, sinnvoll aufrechterhalten werden kann und wo sie einbricht. Mit dieser Frage befinden wir uns in einem Problemfeld, das nicht nur medienästhetischer Art ist, sondern Verknüpfungen zu einer großen Menge von Diskursformen aufweist: anthropologischen, psychologischen, soziologischen, poetologischen und nicht zuletzt mythopoetischen. Bestimmt man Mythen ihrer Grundstruktur nach mit Hans Blumenberg als „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsbreite“^[10] so scheinen sie zumindest in einer Hinsicht nahe mit der Wiederholungsarbeit bzw. dem Gesetz der Serie verwandt zu sein. Ovid hat in seiner überlieferungsprägenden Koppelung der beiden Mythen von Echo und Narziss nicht nur die zwei Grundprinzipien des Wiederholens, auf die unsere Frage gerichtet war, zugespitzt, sondern darüber hinaus in ihrem Verhältnis zueinander eine Poetik seines mythentransformierenden Erzählens implizit mitentwickelt. Sehr plausibel lässt sich der intertextuell reagierende Dichter mit Echo identifizieren, während sich die „einnehmende Überlieferung“ in der Gestalt des „schönen, ahnungslosen Narciss“ zeigt.^[11] Die perfekt-glatte paradoxe Komplementarität der Kommunikationsdefekte, die Ovids spielerische Kopplung ausstellt, enthält ein großes assoziatives Potenzial und wirkt durch sein performatives Potenzial wohl so prägnant, weil es Komik und Tragik ironisch zusammenkettet: Echo wiederholt nur den Anderen (und wohlgerne den letzten Teil der Rede, auf den man oft am meisten Acht gibt), während Narziss nur sich selbst zu wiederholen vermag (und nicht duldet, dass sich

10 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main ²1996, S. 40.

11 Vgl. John T. Hamilton, *Ovids Echographie*, in: Eckart Goebel und Elisabeth Bronfen (Hrsg.), *Narziss und Eros: Bild oder Text?*, Göttingen 2009, S. 18–40, hier S. 20.



Andere in ihm spiegeln). Hetero- trifft auf Autopoiesis in einer doppelten Verschränkung von Begehren und Ablehnung. Echos fragile Selbstkonstitution, die vom Begehren nach dem anderen zusammengehalten wird, implodiert im Moment, in dem sie Narziss' Negation fragmentarisch nur als Wunsch wiederholen kann.^[12]

3. Sammeln: Orte (*copia rerum & verborum*)

wasser | wissen | und spiegeln:

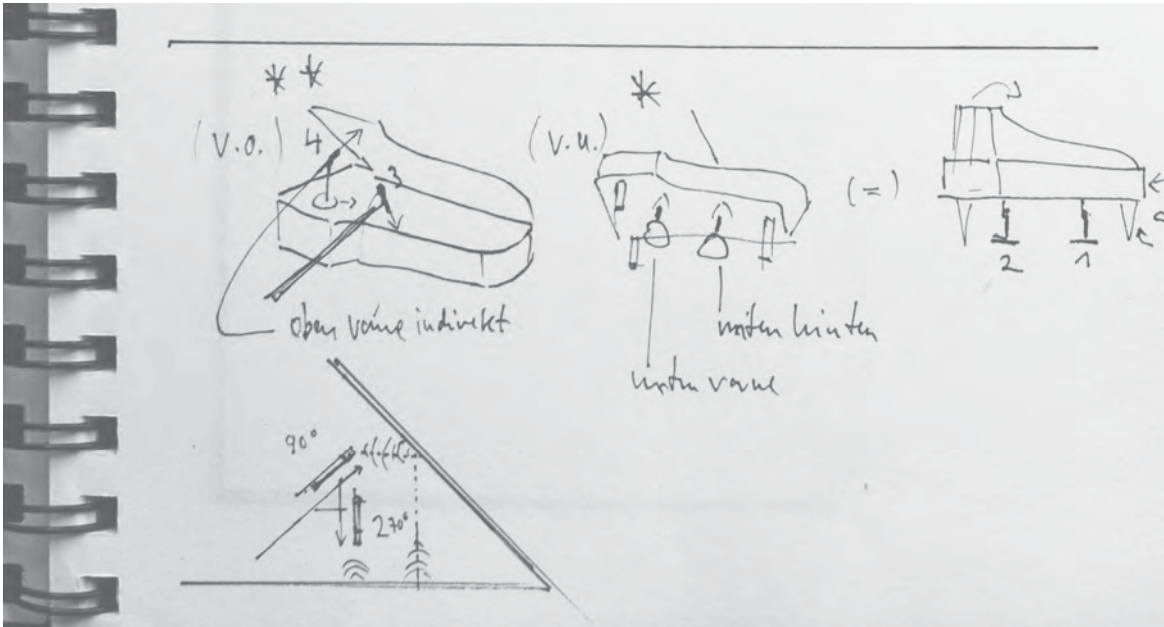
balde | ein greis | ein greis

Kurt Marti, *spätlings frühling*

Da mit *copia* das sinnlich präesente Zusammensein der Dinge unter der Voraussetzung ihres ‚Zuhandenseins‘ und ihrer ‚Fülle‘ gemeint ist, wird es begreiflich, dass der Begriff für rhetorische und enzyklopädische Diskurse im „age of exemplarity“^[13] Bedeutung erlangt. Erasmus' *De duplici copia rerum et verborum* von 1512 systematisiert ein von den klassischen lateinischen Autoren abgeleitetes Verfahren, verbale Aussagen mittels Variation und Amplifikation zu überzeugenden Reden zu formen. Es wäre wohl abwegig zu denken, dass solche (sehr allgemeinen) Verfahren nicht auch Vorstellungen musikalischer Formung

12 Vgl. dazu Hartmut Böhme, Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts, in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main 1988, S. 215–255 (bes.: Spiegelblicke: Mythos und Moderne des Narziß, S. 244–249), hier S. 246.

13 Vgl. John D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, New Jersey 1989.



im 16. und 17. Jahrhundert tangiert hätten.^[14] Die Wendigkeit, aus Grundaussagen oder kleinen syntaktischen Einheiten größere zusammenhängende Gebilde oder Argumentationen zu produzieren, verdankt sich dabei im wesentlichen der Gliederung des Wissens in ein System zusammenhängender Orte (loci). Indem der zweite Teil von Erasmus' Abhandlung eine Anweisung zum geordneten Sammeln von handhabbaren Beispielen entwickelte, formierte er die Grundlage für ein operatives enzyklopädisches Wissensverständnis, das für die Umstrukturierung eines allgemeinen Wissensraumes und für seine wissenschaftlichen Teilgebiete (zunächst im reformiert protestantischen, dann auch im gesamteuropäischen Kontext) folgenreich sein würde.^[15] In der Kopplung mit der aristotelischen Kategorienlehre avancierten die Loci zu „Fächern der Schatzkammer, in die sachlich eingeordnet wurde.“^[16] Die Fülle der (enzyklopädischen) Sammlung erhält unter

14 Vgl. Bettina Varwig, ‚Variatio‘ und ‚Amplificatio‘. Die rhetorischen Grundlagen der musikalischen Formbildung im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/3 (2006), S. 291–306. (Diese Applikation von rhetorischen Modellen auf Musik scheint uns deshalb sinnvoll, weil sie nicht, wie die ältere Musikwissenschaft Rhetorik als topisches Sammelbecken von sog. Figuren begreift, die der Musik eine neben ihren Ausdrucksmöglichkeiten liegende Bedeutung verleihen sollen, sondern auf Prinzipien von Formung hinausgeht, die so allgemein sind, dass eine intermediale Übertragung überhaupt garantiert ist. Die Erzeugung von Fülle ist für Musik des 17. Jahrhunderts zweifellos virulent. Umgekehrt lassen sich so musikalische Strategien der Entleerung als konzeptionelle De-Rhetorisierungen erklären.)

15 Vgl. Volkhard Wels, *Triviale Künste. Die humanistische Reform der grammatischen, dialektischen und rhetorischen Ausbildung an der Wende zum 16. Jahrhundert*, Berlin 2000. Ferner Urs B. Leu, Die Loci-Methode als enzyklopädisches Ordnungssystem, in: Paul Michel, Madeleine Herren und Martin Rüesch (Hrsg.), *Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme*, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins, www.enzyklopaedie.ch 2007, S. 337–358.

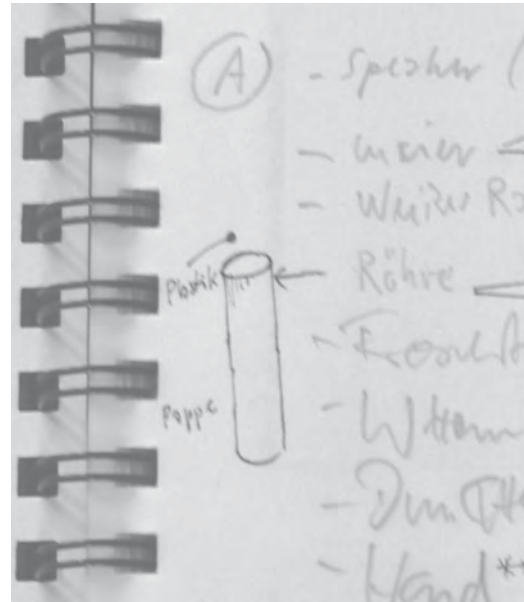
16 Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, Hamburg 1983, S. 7.

der Entwicklung der exemplarischen Topoi-Logik¹⁷ zweierlei operative Stoßrichtungen, eine wissenschaftliche und eine poetische.

Für den räumlichen Rahmen einer Sammlung konzipiert, ist die Installation *Copia* solcher Strukturen (wenn auch nicht mit zwangsläufiger Logik und in Offensichtlichkeit, aber in Gedächtnisspuren) eingedenk. Und es gibt Indizien für einen subkutanen Zusammenhang zwischen elektronischer Musik bzw. Klangkunst und Topoi-strukturierter Ordnung, etwa in der objektorientierten Klangsystematik Pierre Schaeffers, die das Hören von den ursprünglichen Hörorten ablöst und im klanglichen Zustand des reduktiv-auditiv Wahrgenommenen Wissensorte etablieren möchte, oder etwa in Bernard Parmegianis Komposition *De Natura Sonorum* (1975), deren Titel der Kapitelüberschrift eines naturgeschichtlich geprägten Traktats des 17. Jahrhunderts entnommen sein, und deren klangliches Erscheinungsbild als akustische Wunderkammer beschrieben werden könnte. Dass *Copia* einen technischen Apparat aus computergestützter Musik und Lautsprechern in eine Sammlung von Musikinstrumenten hineinträgt, könnte in vergleichbarer Weise als subkutane Zeitenüberbrückung interpretiert werden, als rekonstruktive Geste der Schritte, die Horst Bredekamp als historische Zeitebenen der Kunstkammern beschrieben hat.¹⁸ Klang wird als Resonanzphänomen zunächst in eine Art von Naturzustand rückversetzt, das Konzept der räumlichen Disposition den Oppositionen eines antiken Mythos' unterworfen, in einer Exempelsammlung menschlicher *ars/techné* (den Instrumenten) ausagiert und maschinell (mit Hilfe digitaler „machinamenta“) übersetzt. Doch dient die Inszenierung dieser Geste bei *Copia* nicht dazu, einen graduellen oder wie auch immer gearteten Zusammenhang auf der Basis einer Natur der Dinge herzustellen. Vielmehr werden Differenzen ausagiert: zwischen Instrumentalklang und technischer Übersetzung, historisierender Klangvorstellung (die fast zwangsläufig durch das Betrachten der Instrumente evoziert wird) und dem Klang, der auf die Instrumente zurückgeschickt wird, zwischen akustischem Gesamteindruck und passegere Aufmerksamkeitverschiebung (je nachdem, wie der Hörende sich innerhalb der beiden Räume bewegt), zwischen Sichtbarkeit der Objekte und andersgearteter Räumlichkeit des Klangs, zwischen Materialität und Immaterialität. Ausgeschlossen wird ein Illusionsmoment (als Überbrückungsstrategie gegenüber Differenz) jedoch nicht: Für kurze Momente, emergent, scheint es, als ob das Hörbare von den Instrumenten erzeugt würde; und dann verändert sich auch die Wahrnehmung des sichtbaren Instruments.

17 Zur „Kontamination“ von Rhetorik und Logik (am Beispiel Rudolph Agricolos) vgl. Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 3–6.

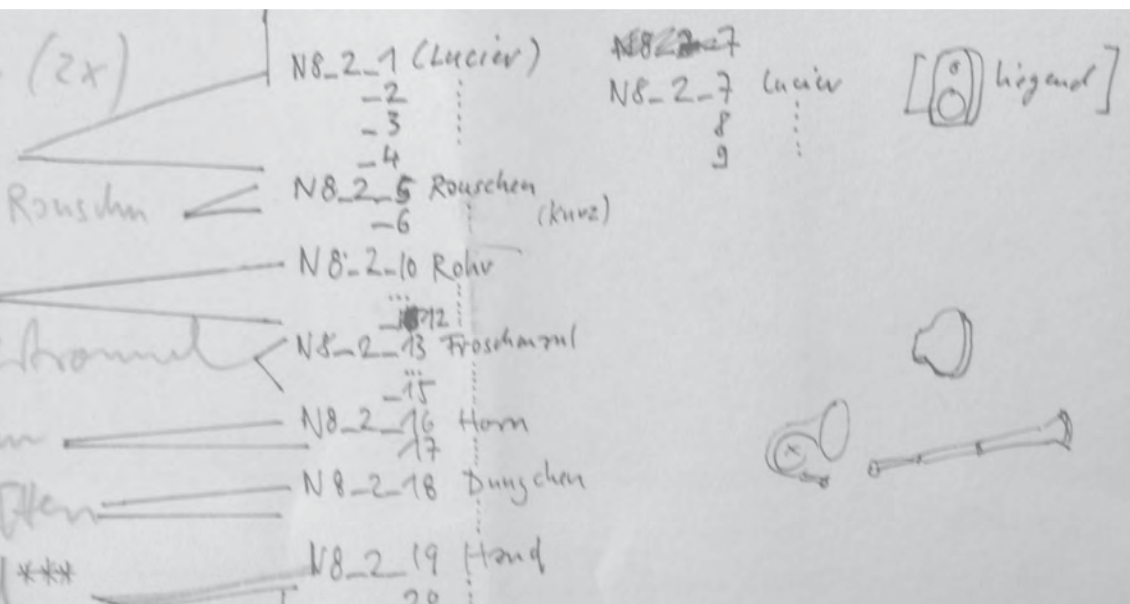
18 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, 1993, insb. S. 33.



4. Material und Eindruck

Die Installation in der Instrumentensammlung bezieht ihr Klangmaterial ausschließlich von Klängen, die vor Ort und mit den dort befindlichen historischen Tasten-/Saiten-Instrumenten erzeugt wurden. Nach einer intensiven Phase der Auseinandersetzung mit ihren Eigenschaften wurden diese Klänge im Computer bearbeitet und nach Bearbeitungsschritten und -weisen wiederum kategorisiert und gespeichert. Es folgte eine Zeit der Raumbefragung, in dem das bearbeitete Material zunächst unabhängig von einer späteren Verwendung in den Räumlichkeiten der Residenz abgespielt wurde, um die Klangeigenschaften der beiden Räume und auch der darin befindlichen historischen Instrumente (Resonanz der Saiten, Raumfärbung, Hall) zu erfahren und zu erlernen.

Bei den ersten Versuchen, Lautsprecher im Raum anzuordnen, fiel auf, dass manche visuelle Konstellationen von Lautsprecher und historischem Instrument (z.B. Lautsprecher auf dem Instrumentendeckel) einen viel zu starken, plumpen visuellen Bruch (Attraktion) im Gesamtbild des Raums schufen. Das bedeutet, dass die Hörkonzentration, die auf lokale Klangereignisse und später auf die Gesamtkomposition gelenkt werden soll, bereits mit einer zu starken visuellen Fixierung auf das technische Gerät erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht wurde. Dies ist ein in der Computermusik bekanntes Phänomen. Sobald die Augen beispielsweise im Konzert den Lautsprecher fixieren, verändert sich die auditive Wahrnehmung von Klang und Raum. Allerdings sollte bei *Copia* die Audio-Technik auch nicht versteckt werden, etwa im Sinne einer perfekten Tarnung. Das Aufeinandertreffen der beiden Instrumentarien sollte spürbar und auch sichtbar bleiben. So waren am Ende bei der Platzierung der Lautsprecher sowohl die akustischen Ergebnisse der Raumbefragungen als auch die visuellen Erfahrungen mit den entstehenden Erwartungshaltungen bei dieser oder jener Lautsprecherpositionierung im Raumgefüge ausschlaggebend.



5. Fragen und Pole

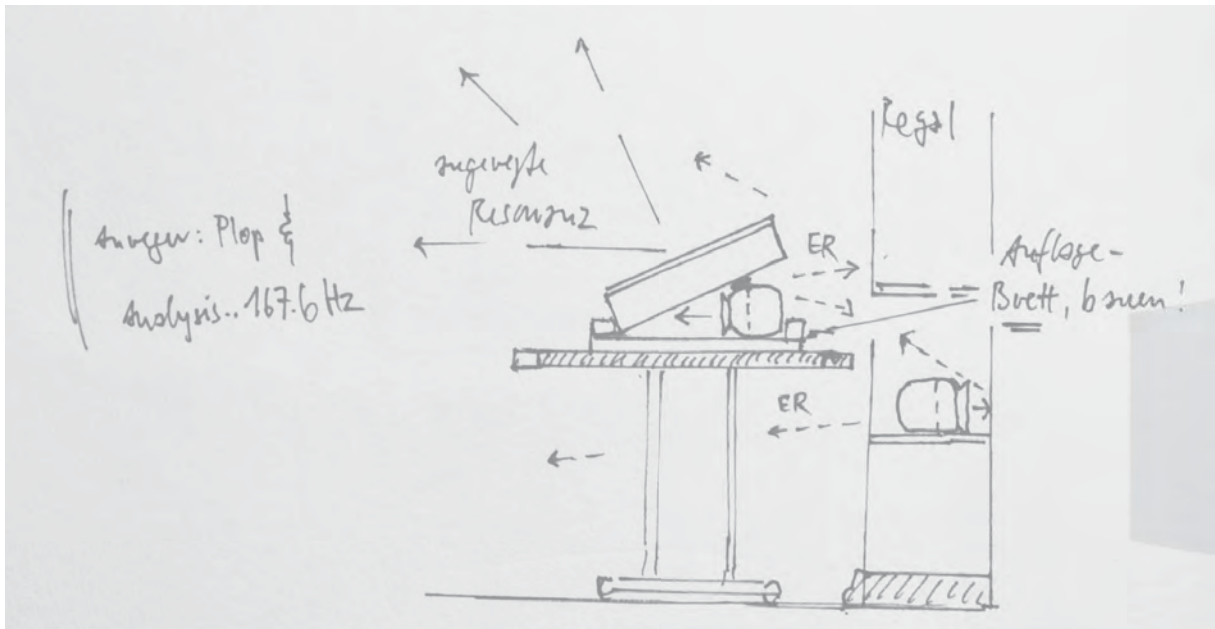
Es ist dieses „weder noch“, das die Erfahrung des Schönen als Erfahrung eines Widerstands bestimmt.

Jacques Rancière ^[19]

Während der Arbeit schälte sich für die Komposition folgende Frage heraus: *Was passiert, wenn der aufgezeichnete, von seiner Quelle getrennte Klang im Computer verändert und dann wieder in der Nähe seiner Quelle hörbar gemacht wird?* Im Gegensatz zu vielen anderen klangkünstlerischen Arbeiten wird hier also Klang nicht dekontextualisiert oder seiner Herkunft „beraubt“ und als „konkrete“ Musik behandelt, er wird auch nicht nach einer Kette von Bearbeitungen zu etwas ganz anderem (einem Klangobjekt) zusammengefügt um dann in und mit einem Raum arrangiert (spatialisiert) zu werden.

Wir hören in *Copia* Klänge, die von den sichtbaren und nicht mit einem Blick übersehbaren Instrumenten herrühren. Mal sind die Klänge vertrauter – d.h. sie lassen sich dem Klangerzeuger (noch) zuordnen –, mal scheinen sie fremder, dann haben sie (scheinbar) gar nichts mehr mit ihrer Quelle gemein. In diesem Abstand zwischen vertraut und fremd, möglich und unmöglich bewegt sich die Arbeit, dies ist die Spannweite der Pole, zwischen denen die Komposition die Hörerfahrung des Besuchers einspannen möchte. Für einen Moment scheinen die Klangschichtungen und Impulse tatsächlich aus dem Instrumentenkörper zu kommen, zum Teil tun sie das auch, wenn die Saiten der geöffneten Instrumente durch die Schallwellen der eingespielten Klänge angeregt werden und sich mit dem Nachhall der Räume mischen. Im nächsten Moment werden die Klänge deutlich über die Lautsprecher

¹⁹ Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?* Hrsg. und übersetzt von Frank Ruda und Jan Völker, Berlin 2008, S. 15.



auf Decken, Böden, Wände und Fenster projiziert und von ihnen reflektiert, so dass die historischen Instrumente eher wie „Musikmöbel“ im klingenden Raum zu stehen scheinen. Die Wahrnehmung springt zwischen „künstlich“ und „natürlich“, vielleicht sogar für manchen Hörer zwischen „unecht“ und „echt“ und kippt immer wieder zwischen Momenten der Immersion in das audiovisuelle Gesamtgeschehen und der forschenden Frage nach Konstruktion, Herkunft und Spielweise des Dargebotenen.

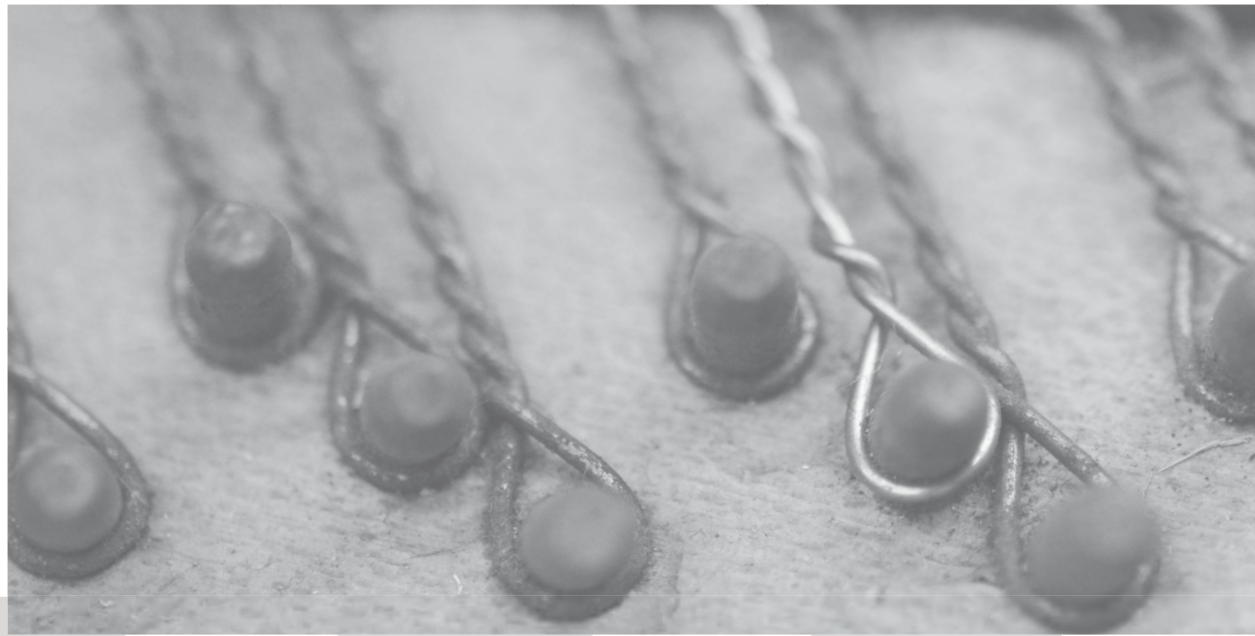
Daher sind die Lautsprecher und Kabel auch nicht komplett verborgen. Es geht eben nicht um den glatten virtuellen Klangraum mit einem historisch-synthetischen Hybridklavier. Die Lautsprecher sind in den Raum zwar eingebaut, aber nirgends versteckt, um etwa über die Klangerzeugung hinwegzutäuschen. Zwar sollen die Blickachsen nicht ständig von einem Lautsprecher abgelenkt werden, dennoch macht sich die Arbeit keine Mühe, die Anwesenheit und Verwendung von Lautsprechertechnik zu leugnen. Denn auch hier kann ein interessanter Sprung provoziert werden zwischen Bemerkem, Merken und Vergessen des technologischen Artefakts im historischen Kontext. Wir können das mit einem Theaterbesuch in fast jedem Schauspielhaus im deutschsprachigen Raum vergleichen: In den historischen Bau sind links und rechts von der Bühne, häufig auch davor und dahinter massive Bauten für Licht- und Audiotechnik (häufig nachträglich) eingesetzt worden. Diese sind meist so groß und sperrig, dass sie überhaupt nicht verdeckt oder gar versteckt werden können. Dennoch wird die Wahrnehmung durch Schauspieler, Bühnenbild, Licht und Musik/Klang so gebündelt, dass die Technik fast verschwindet. Es geht also um das Spiel mit dem Moment des Wechsels von Glauben zu Unglauben (und zurück), der Entstehung und des Abbrechens der Illusion, der bloßen Vermutung und der Erfahrung eines musikalischen Gegenübers.

6. Lautsprecher und Instrument – MusikRaum

Trotz der weiten Verbreitung bis in die ganz privaten Lebensbereiche (Radiowecker, Mobiltelefon) wird der Lautsprecher in der breiten Öffentlichkeit nur selten als klangformendes Werkzeug oder gar Instrument verstanden. Sehen wir oder besser hören wir uns um, können wir jedoch feststellen, dass seit der Erfindung des Lautsprechers oder besser seiner Verbreitung mehr Menschen Musik in der Situation Ohr-Lautsprecher als in der Situation Ohr-Interpret wahrnehmen. Die meisten Musikrezipienten kommen in unserer Kultur also beim Musikhören nicht mehr mit den Musikern, die Musik spielen, zusammen. Wir hören mehr Musik in ihrer aufgezeichneten Version als im Konzert. Mit dem Einsatz von Studio-technik (Mikrofone, Mischpulte, Hallgeräte, Kompressoren, etc.) ist jede Aufnahme artifiziert und dient nicht ausschließlich der Wiedergabe eines „Originals“. Viele auf Tonträger erschienenen musikalischen Werke sind so und nur so hörbar weil sie mit den Mitteln des Studios komponiert wurden und über Lautsprecher wiedergegeben werden sollen. Hieraus lässt sich schließen, dass die Hörgewohnheit der meisten Musikrezipienten heute nicht mehr durch Musik geprägt ist, die im traditionellen Sinne Instrumentalmusik genannt wird. Es handelt sich um Lautsprechermusik.

In der Installation treffen nun der Flügel als „Flaggschiff der westlichen Musikproduktion“ und der Lautsprecher als „wichtigstes musikalisches Ereignis des 20. Jahrhunderts“^[20] aufeinander. Es kommt zu einer Verwebung der Ergebnisse verschiedener Konzepte von Klangzeugung im gemeinsamen Medium, der Luft. Alle unterschiedlichen Schwingungen, die Saiten eines Konzertflügels erzeugen können, treffen in der Luft aufeinander, überlagern sich, verbinden sich und erreichen unsere Ohren. Das Trommelfell in unserem Ohr bewegt sich entsprechend dieser komplexen Wellenform, die aus allen Einzelschwingungen zusammengesetzt ist. Ein Lautsprecher besteht letztlich aus einem „Stück Pappe“, einer Membran, die vor- und zurück bewegt werden kann. Damit kann ebenfalls eine komplexe Folge von Luftdruckschwankungen produziert werden. Bewegt sich die Membran im Lautsprecher nach vorne, drückt sie die Luft vor sich zusammen, bewegt sie sich zurück, schafft sie Unterdruck in dieser Luft vor sich. Und diese Luftdruckschwankungen, erzeugt durch die Pappmembran, treffen auf das Trommelfell, ebenfalls eine Membran. Nur – wie interpretieren wir jetzt die eintreffenden Informationen?

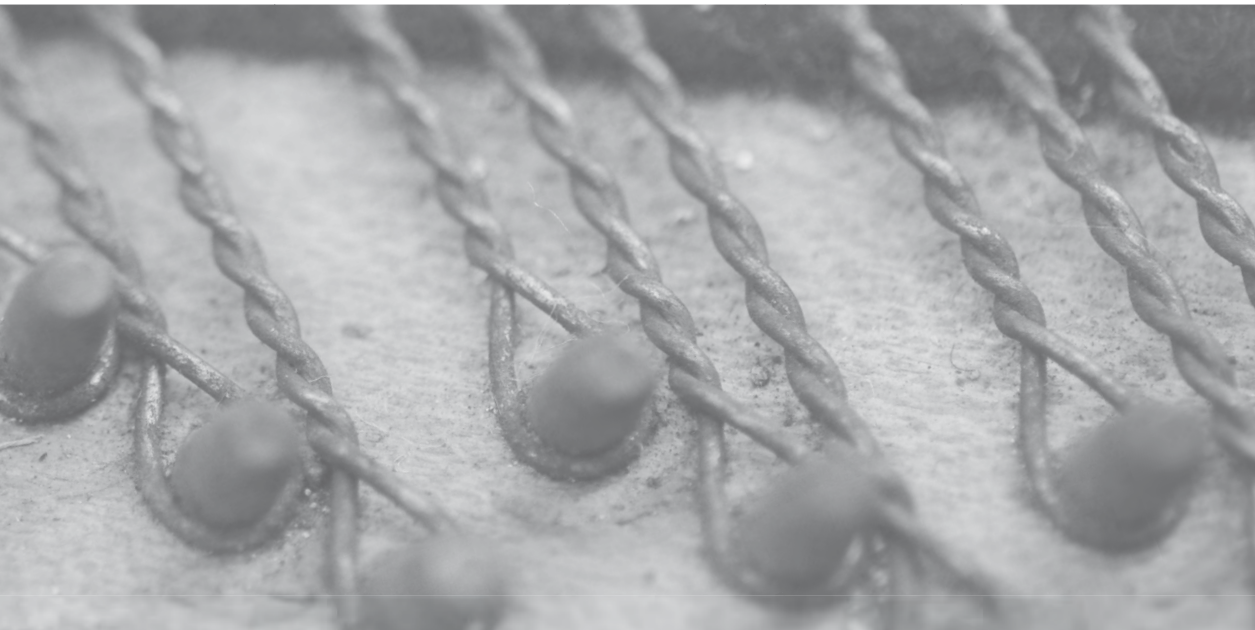
Zwar ist der Lautsprecher eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, doch im 20. Jahrhundert wurden seine Möglichkeiten erst entfaltet. Das hat die Musik, die wir hören, die wir spielen und die wir komponieren stark verändert. Der Lautsprecher kann jeden Klang aus elektrischem Strom erzeugen, den wir mit unseren Ohren wahrnehmen können. Mit dem Mikrofon, das nach demselben Prinzip wie der Lautsprecher funktioniert, können wir alle akustischen Ereignisse in Strom verwandeln. Diesen Strom können wir von Punkt zu Punkt über weite Wege leiten, wir können Töne vom Ort ihres Entstehens wegtransportieren und gleichzeitig woanders erklingen lassen. Oder wir können den Strom dazu nutzen, um die derartig verwandelten Klänge zu speichern, sie also aus ihrer klingenden Zeit vom Ort ihres Entstehens zu entführen. Die westliche Ästhetik erfuhr durch den Lautsprecher, der Musik auch anderer Kontinente erklingen lassen kann, dass sie sich nur auf einen Bruchteil musikalischer Möglichkeiten bezog. Instrumentalunterricht und Aufführungspraxis, Musi-



ker, das Musikerleben und eben auch die Vorstellung vom Klang der traditionellen Instrumente haben sich durch den Lautsprecher radikal verändert. „Mit dem Lautsprecher als Schallerzeuger und der Computermusik als Instrument, haben wir vielleicht den höchsten Grad an gestalterischer Offenheit erreicht, der jemals akustisch erreicht werden kann.“^[21] In der Geschichte der Medientechnik wurden die elektrischen Reproduktionsmedien sehr bald zu Produktionsmedien. Kurz nach Erfindung des Lautsprechers gab es elektrisch erzeugte und projizierte Töne (Thaddeus Cahill). Kurz nach der Erfindung des Lichttons für Tonfilme wurden Klangcollagen geschnitten (Walter Ruttmann). Kurz nach der Konstruktion der ersten allgemeinen Computer, wurden diese zur Erzeugung von Klängen eingesetzt (Max Mathews, *MUSIC I*).

7. Raum-Klanginstrument

Der Lautsprecher wird bei *Copia* neben seiner Klang projizierenden Funktion auch als Raumanreger eingesetzt. Die Membranbewegungen des Lautsprechers setzen die Teilchen in der Luft in Bewegung und der Raum reagiert, er resoniert. So entsteht ein drittes Instrument mit dem Zweikammersystem der Installationsräumlichkeiten und allen darin befindlichen Gegenständen als die Klangeigenschaft färbenden Elemente (Reflektion, Absorption). Durch das multikanalige Lautsprecherarrangement sind Raumstaffelungen durch lokale Bespielung und Anregung, aber auch Mischungen von Resonanzen zwischen den Räumen und unterschiedliche Ereignisdichteverchiebungen möglich. Die Aufmerksamkeit wandert, springt, verweilt wird abgelenkt und wieder konzentriert.



8. „Über“ den Raum: Sichtbar, unsichtbar (hörbar, unerhört)

stumm, und doch | beredt,
unsichtbar, und doch | vor Augen
Dagmar Leupold, *Narciß und Echo II*

Echo verliert sich an den (nicht sichtbaren) Hauch, Narziss an den Schein. Krzysztof Pomian definiert Sammlungen als Orte, an denen die angesammelten Gegenstände als Vermittler zwischen den Betrachtern und dem Unsichtbaren fungieren. Wenn auch Sammlungen – von Grabbeigaben bis zum Industriemuseum – in hohem Maße unterschiedlich sein können, so gebe es doch eben jene Funktion, die für Sammlungen allgemein homolog sei: Durch die Sammelobjekte, die dem alltäglichen Kreislauf ökonomischer Aktivitäten entzogen sind, wird eine Kommunikation zwischen Sicht- und Unsichtbarem eingang gesetzt.^[22] Im Falle einer Instrumentensammlung kann das Unsichtbare, das die Objekte vermitteln, auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sein. Imaginiert wird einmal Klang.

Die Imaginationsgrenze (auch Sehnsuchtsgrenze) praktisch überschreitend will das Konzept des „klingenden Museums“ Klang mit klar definierten pädagogischen Zielen erlebbar, „anfassbar“ machen.^[23] Aus der Diagnostik einer berührungarmen Kultur heraus wirkt dies wie ein hurtiges antidotisches Vermittlungsrezept; und in der Übernahme schulischer Funktionen kommt ein kulturpolitisches Anliegen zum Vorschein, das die Sammlungsob-

22 Krzysztof Pomian, Sammlungen: Das Sichtbare und das Unsichtbare, in: ders., *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Berlin 1998, S. 38–45.

23 Vgl. das Statement von Gerd Albrecht, dem Stifter des Klingenden Museums Hamburg: „Und schließlich entsteht die Idee eines klingenden Museums, in dem man nicht wunderbar verzierte Gamben, wertvolle Violinen oder Beethovens historischen Flügel ehrfurchtsvoll aus sicherer Distanz bewundern kann und dem Klang dieser Instrumente steril über Kopfhörer lauschen darf – nein, dann entsteht ein Ort, wo es Musik zum Anfassen gibt.“ URL: www.klingendes-museum-hamburg.de/UEber-das-Museum.191.0.html [Abruf: 10. September 2012].



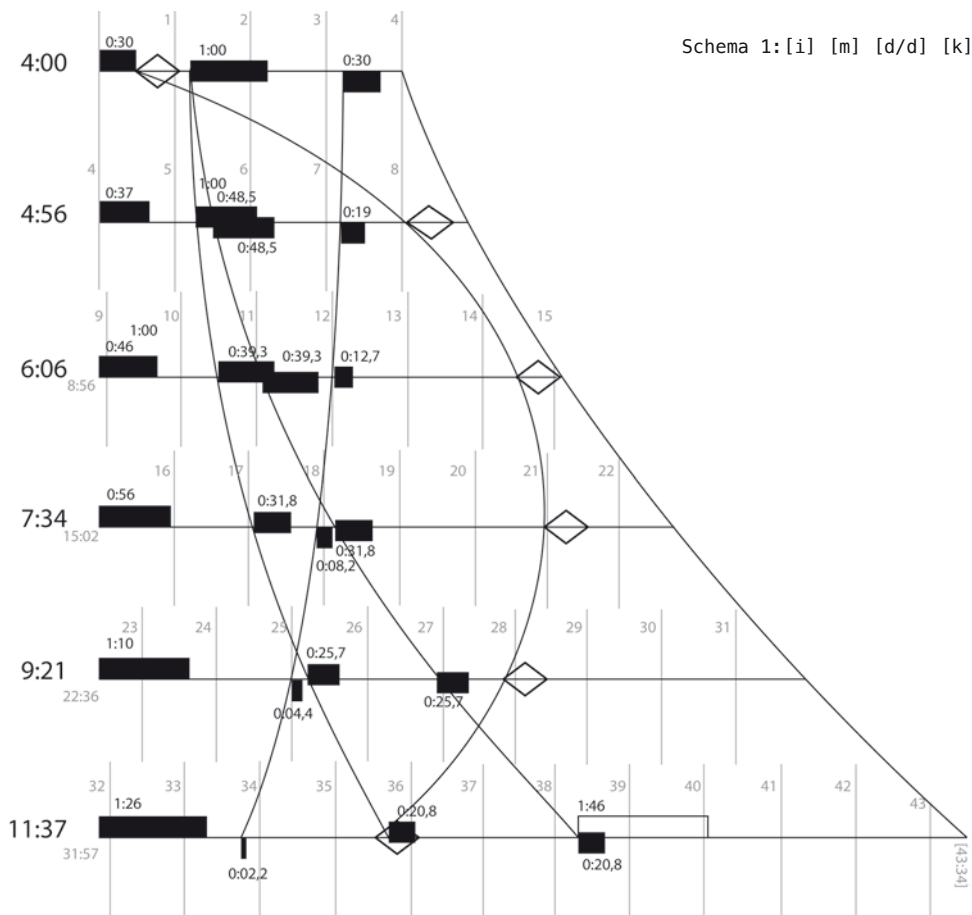
jekte rasch wieder an alltägliche Ökonomiekreisläufe rückbindet. Das klingende Museum impliziert ferner, dass die Instrumente spielbar sind – oder jeweils gemacht werden, was oft Eingriffe in ihre historisch-materielle Substanz erfordert (und die Instrumente, denen ihre Erbauer ein so langes Klangleben gar nicht zugeträumt hatten, überfordert). Zwischen Spielen und Klingen besteht ein Unterschied, den nur Imagination zu überbrücken vermag. Die klangliche Imagination kann sich freilich erst umfassend bilden, wenn das Instrument „zuhanden“ ist, nicht nur im partiellen Erlebnis des Anfassens, sondern vielfach, täglich, im Leben. Dies kann ein Museum nicht leisten.

Imaginiert wird in einem Instrumentenmuseum aber überdies Gebrauch (auch wenn die immer noch gängige klangerzeugungsorientierte Systematik nach Sachs/Hornbostel dies nicht eben nahelegt). Die meisten der in *Copia* involvierten Instrumente sind in keinem spielbaren Zustand, was jedoch weder heißt, dass sie – aufgrund des Mangels ihres Normal-Gebrauchs – nicht klingen, noch dass sie deswegen nicht mehr als Repräsentanten (oder allgemeiner, Signifikanten) von Musik wahrgenommen werden könnten. Wir gehen davon aus, dass Musik mehr ist als nur Klang.^[24] Sie ist als Praxis eingebunden in ein Netz sozialer Praktiken, als Struktur Resonator sozialer Strukturen. Und sie öffnet als Kunst Möglichkeitsräume, indem sie die Funktionsweise sozialer Praxis hinterfragen kann – durch ein Herausnehmen von Wahrnehmung aus Wahrnehmungsroutinen: Das Gehörte soll unerhört sein. In diesem Akt des Herausnehmens vermögen sich Museum und Musik außerhalb eines rein historischen oder historistischen Rahmens zu treffen: als Medien zwischen dem Rezipienten und einem Unsichtbaren oder Unerhörten, das es zu imaginieren gilt.

9. Erinnerung, Raum-Tempo, Struktur

Beim Einhören in Art und Zustand der beiden Räume in der Würzburger Residenz meldete sich zum ersten Mal zaghaft die Narziss-Echo-Struktur an, da der kleinere Raum 1 durch seinen fast quadratischen Grundriss und seine beim Betreten rechts und links respondierende massive Einbau-Beschränkung und die seit 2010 zentral stehende große Doppelvitrine einen eher in sich gekehrten Charakter hat, Raum 2 dagegen durch seine Längsausrichtung eine größere Öffnung nach außen, zum Hofgarten hin, zu leichteren, assoziativeren Gedankenfäden bietet. Raum 2 war lange Zeit zentraler Bibliotheks- und

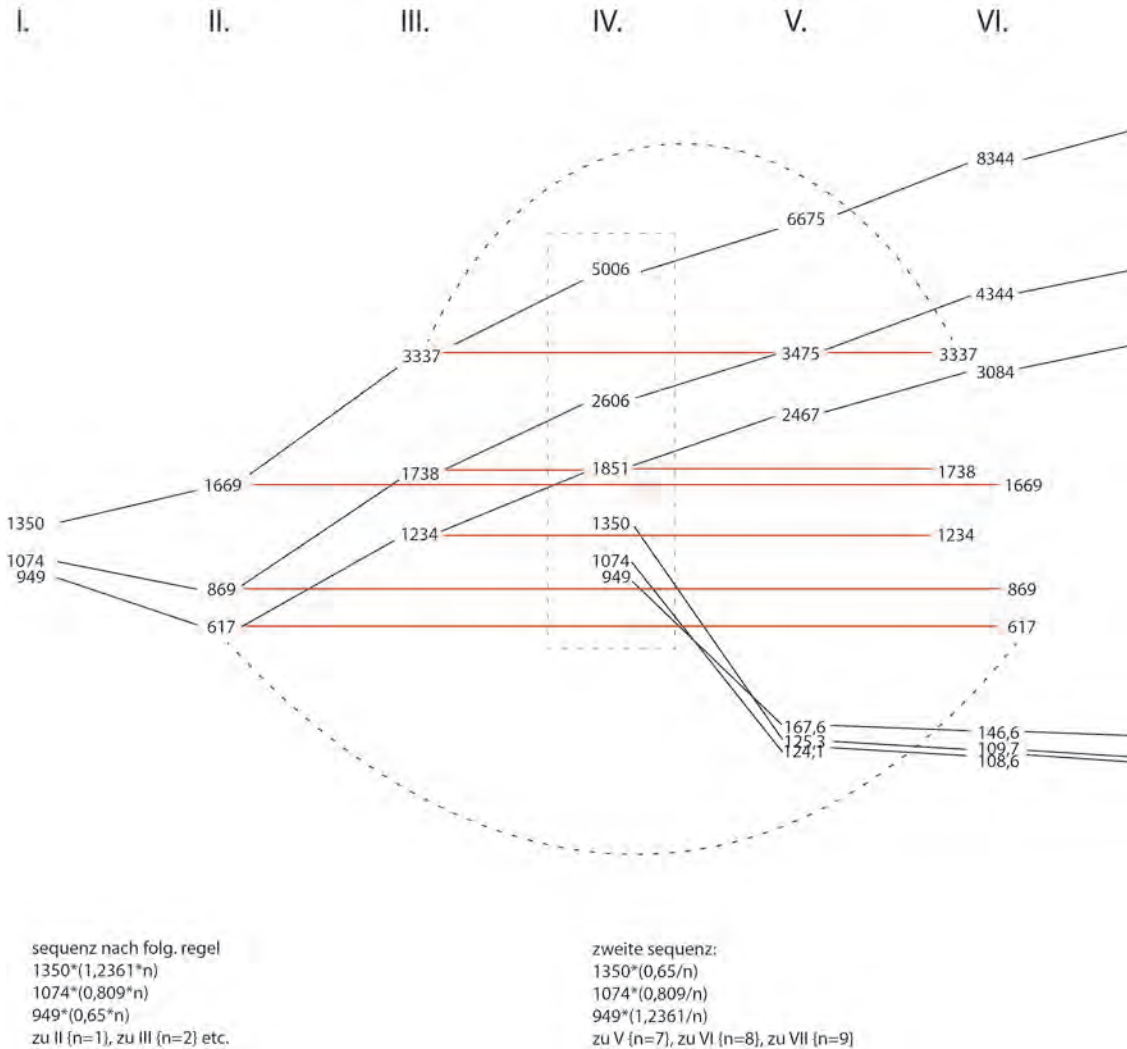
24 Vgl. Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004.



allgemeiner Arbeitsraum des Würzburger Instituts für Musikwissenschaft, Raum 1 zunächst vor allem Seminarraum und Standort der Zeitschriften, Raum 2 also einer der Rezeption, Raum 1 einer der (so sie glückte) Gedankenproduktion für wissenschaftlichen Austausch. Ich [OW] kenne die Räume seit 1991 intensiv und habe nach 1998 in Raum 1, als der Raum aufgrund des Anwachsens der Bibliothek nach der Lehrstuhlübernahme durch Ulrich Konrad zum weiteren Bibliotheks- und Arbeitsraum umgemodelt worden war, lang an einem Forschungsprojekt gearbeitet. Die emotionale Erinnerungsaufladung durch Gesichter, Gesten und Situationen konnte ich erst 2009 mit dem Umzug des Instituts an die Adresse Domerschulstraße 13 und der Räumung des alten Instituts und den Einzug der Instrumente in eine nötige Distanz entlassen. Nachdem die vielen in die Räume summierten Blechregale abgebaut und ein nicht geringer Bestand des Altmöbelinventars demontiert war, konnte an Neugestaltung gedacht werden.

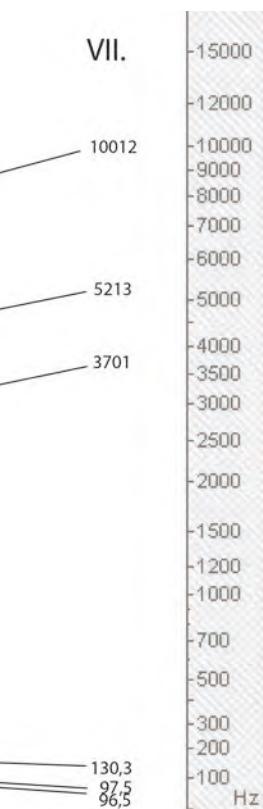
Am Beginn der Komposition des Installationsteils in Raum 1 habe ich, mich in die Räume einhörend, über fünf Tage hinweg die Tempi imaginierter Musiken in beiden Räumen protokolliert, wobei in Raum 1 ein Durchschnittstempo vom 89 bmp, in Raum 2 eines von 72 bpm resultierte. Wesentliche Strukturrelationen (Zeit/Tonhöhen) des Teils in Raum 1 basieren auf dem Verhältnis der ermittelten Tempowerte 89:72.

Angeregt durch Blumenbergs Ausführungen zur variativen Serialität mythischen Erzählens, unternimmt der Teil im kleineren Raum 1 der Installation eine Reflexion auf die Variation,



Schema 2

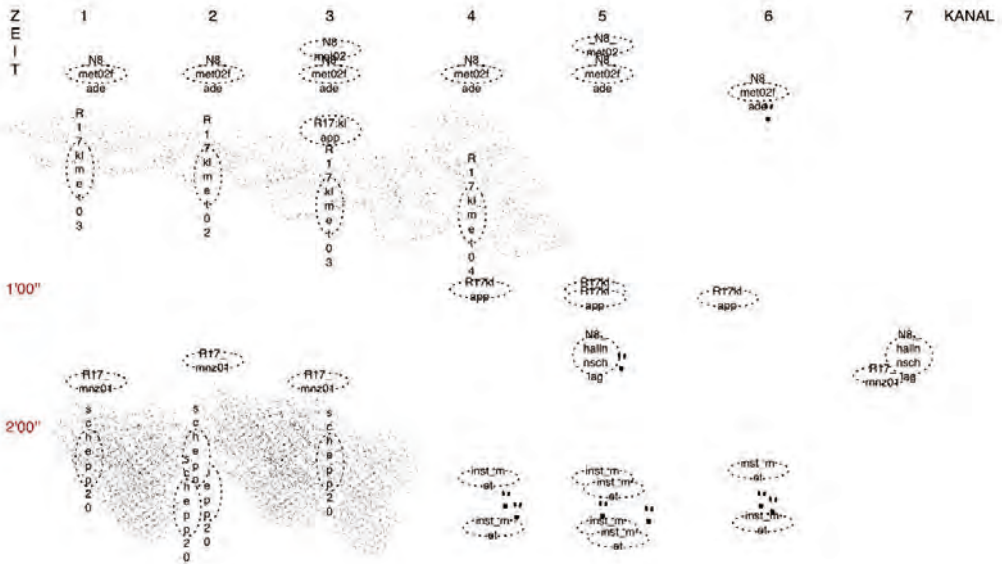
die musikhistorisch an folgenreicher Stelle (von Arnold Schönberg) mit dem Begriff der Entwicklung gekoppelt worden ist. Eine damit konstitutiv verbundene musikalische Motive oder Thematik, die auf einer Dynamik musikalischer Syntax aufbaut, kann indes nicht das Objekt musikalischer Entwicklung einer Installation sein, die zugunsten der Raumerfahrung auf größere Strecken der Statik, Leere und Entwicklungslosigkeit, ferner auf Brüche angewiesen ist. Erprobt werden aber sollte im Ansatz, ob installative Musik immer entwicklungslos bleiben muss. Prozessual ist das klangliche Geschehen in Raum 1 in zweierlei Hinsicht. Zum einen gibt es eine Folge von sechs Zeitstrecken (bzw. „Strophen“), die je fünf räumliche Klangverdichtungsgruppen variieren (vgl. Schema 1): Ein Beginn („State-



ment“ oder „Initium“ [i]) bei Tafelklavier R17, ein Monolog [m] des Hackbretts, ein Dialog [d1/d2] der beiden großen Tafelklaviere U8 und U9 in der Raumachse, der zunehmend auseinanderdriftet, schließlich ein kurzer „Kommentar“ [k] von der über der Eingangstür liegenden Regaltraverse. Durch die Streckung der Strophenauern bei zunehmender Verknappung von [k] und den Achsenpartien [d] entsteht der Eindruck fortschreitender Desintegration eines zu Beginn dicht, quasi-syntaktisch arrangierten Materials. Zum anderen werden drei Grundfrequenzen, die aus einer Resonanz von Tafelklavier U8 herausgefiltert wurden, einem mehrstufigen (den Strophen je zugeordneten) Spreizungsprozess unterworfen (Schema 2). Je weiter das Stück voranschreitet, desto höhere Frequenzen sind hörbar, wobei ab Strophe 3 als klangliches Pendant eine Spreizung in den Bassbereich hintritt. Zugleich rekurren die Verdichtungspartien zunehmend auf Erklungenes, da im Kompositionsprozess Versionen der Partien aus der Vorläuferpartien im Sinne von Erinnerungsspuren eingemischt wurden. Die Starre der rigiden Strophenfolge und ihre Zuordnungen zu klanglichen Fixpunkten wird auf diese Weise verflüssigt. Zwischen die Verdichtungspartien treten lockerer gestaltete Passagen iterativen, reduktiven, nach- oder voraushörenden Charakters, Öffnungen hin zu Raum 2.

Wird in der Verschränkung von Prozess und Rekurs in Raum 1 ein immer wieder auf bestimmte Partien hin zulaufender, stellenweise aktiv, stellenweise diskontinuierlich wirkender Verlauf eingang gesetzt, so bildet die Klanginstallation in Raum 2 hierzu ein luftigeres, schwebenderes Gegenstück, das mit den Aktivitäten in Raum 1 einmal respondiert, ein andermal übergeordnete klangliche Verklammerungen herstellt. Zeitlich nach der Komposition in Raum 1 entstanden und in Reaktion auf diese, folgt sie einer Art Eigenzeit und bildet, simultan abgespielt, mit Installation in Raum 1 mehr als eine Summe: Die klanglichen Situationen beider Räume interpretieren sich gegenseitig. Da bei der Erprobung des Zusammenklagens in der Abschlussphase der Komposition sich in beiden Räumen überraschende Stimmigkeiten des Reagierens an unterschiedlichen Stellen und mit unterschiedlichem Material ergaben, galt es, das Moment der Überraschung nicht durch das Korsett eines perfekt synchronisierten Arrangements zu unterdrücken, sondern in der zeitlichen Mobilität zweier simultan aber nicht synchronisiert durchlaufender Zyklen freizusetzen. Erst so kann *Copia* eine Fülle räumlicher und klanglicher Bezugsmöglichkeiten generieren, die ihren Titel legitimiert und zugleich seine Wortbedeutung vom Akt des Kopierens, Samplens, Abbildens auf die Fülle des Möglichen zurückzieht. Die Bedeutung Echos erschöpft sich nicht in der mimetischen Resonanz (die letztlich Redunanz bliebe). Sie bildet den Rahmen, sie macht Narziss erst wahrnehmbar, wird Kontur und Interpret.

copia_RAUM02

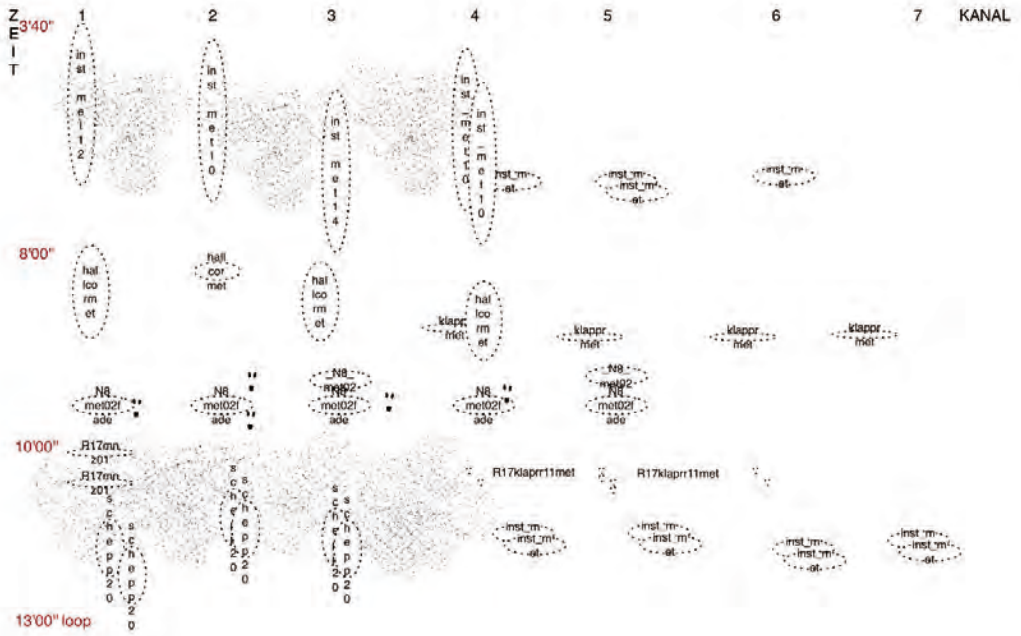


10. Interpret

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.

copla_RAUM02

II



Instrumente in der Klanginstallation *Copia*

Raum 1

- R17 Tafelklavier, R. Kummet, Hersbruck (1791)
- U8 Tafelklavier, Julius Christian Heinrich Kiesselstein, Nürnberg (um 1835)
- N7 Hackbrett, Süddeutschland (18. Jahrhundert)
- R14 Hammerflügel, Johann David Schiedmayer, Nürnberg (1798?)
- U9 Tafelklavier, Eduard Haenel, Halberstadt (nach 1849)

Raum 2

- N9 Tangentenflügel, Franz Jakob Spath/Christoph Friedrich Schmahl, Regensburg (vor 1794)
- o.S. Hammerflügel, Christian Then, Augsburg (ca. 1850) – Legat des Mainfranken Theaters Würzburg
- R16 Oberschlägiger Hammerflügel, Johann Baptist Streicher, Wien (1837)
- N8 Hammerflügel, Johann Baptist Streicher, Wien (1838/39)
- MÜ2 Piano, Philipp Gilgen, Würzburg (ca. 1890)
- N5 Clavichord, ungebunden, Carl Rudolph August Vensky, Dresden (1805)
- N4 Querspinett, Johann Heinrich Silbermann (?), Straßburg (?), (1767?)

Referenzkatalog: Thomas Jürgen Eschler, *Die Sammlung historischer Musikinstrumente des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Erlangen-Nürnberg*, Wilhelmshaven 1993 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte Bd. 25)

www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/instrumente/





Abandonee

NooK: Gerriet K. Sharma und Dirk Specht

Insgesamt 15 Monate (März 2006 bis Ende Juni 2007) haben wir mit dem Klangkunst-Ensemble „NooK“ (Gerriet K. Sharma & Dirk Specht) an der ambisonischen Raumklang-Komposition *Abandonee* gearbeitet. Fertiggestellt wurde die Komposition zwischen Mai und Ende Juni 2007 im Ambisonic-Konzertsaal und Studio „Cube“ des Instituts für Elektronische Musik und Akustik (IEM), Graz. Das Institut hatte uns hierzu als Gastkomponisten eingeladen. Zur Realisierung wurden wir vom DAAD durch ein Graduierten-Auslandsstipendium unterstützt.

Das Klangmaterial, das die Arbeitsgrundlage darstellte, entstammt einer real vorgefundenen Situation. Es handelt sich dabei um mehrfach durchgeführte Mikrophonierungen eines spezifischen Klangkörpers sowie der Gesamtsituation dieses Klangkörpers in seinem Umgebungsraum. Verwendet wurden zu diesem Zweck ein Soundfield-Mikrophon, mehrere Accelerometer sowie Piezo-Transducer und Schoeps-Kondensator-Mikrophone.

Der auf diese Weisen aufgenommene Klangkörper war ein zerstörter Flügel (Fa. Blüthner, Leipzig), der in einer Bauruine in Belgien zurückgelassen wurde. Durch Einfluss von Witterung und Vandalismus war dieser zu großen Teilen zerstört, verrottet, die Tasten waren herausgebrochen, die Saiten teilweise gerissen, der Rahmen war verzogen, ganze Holzteile fehlten, waren abgerissen, geborsten und über den ganzen „Raum“ verteilt. Man erkannte das ehemalige Instrument als solches noch, es war aber durch die beschriebenen Einwirkungen zu etwas Anderem transformiert, das nur noch entfernt an den ursprünglichen Klangkörper erinnerte.



Dieses Klangobjekt wurde an seiner Fundstelle auf seine neuen Eigenschaften hin untersucht. Hierbei haben wir uns vor allem auf dessen raumklangliche Möglichkeiten und Aspekte sowie die akustische Wirkung an seinem derzeitigen Ort konzentriert.

Die vorgefundene Klangsituation zerfällt durch die Art der Mikrophonierung und Besspielung in Zeitpunkte und Anregungsorte, die nachfolgend im Ambisonic-Studio des IEM technisch und künstlerisch neu angeordnet sowie dynamisch transformiert wurden.

Innen und Außen (Umgebungsraum) des Klangkörpers wurden in der Raumklang-Komposition aufgefächert: räumliche Zersplitterung, Verschiebungen, gegeneinander scherende Ebenen, Durchdringung, Punktcontrastierungen, Friktionen nehmen wechselnde räumliche Zustände an: Ballungen – Verflechtungen – Entzerrungen – Dehnungen – Kontraktionen – Verwischungen.

Zur Dokumentation der Arbeit wurde u.a. eine Stereoaufzeichnung auf binauralem Wege (mittels Kunstkopfmikrophonie) gemacht, um den Höreindruck der künstlerischen Raumklangorganisation dieses Projektes nachvollziehbar zu machen. Eine solche Hörsituation ist selbstverständlich nur als Substitut zu verstehen. Diese Art der Dokumentation hatte sich allerdings bereits bei dem vorherigen Projekt „Aubaine“ nicht zuletzt als Diskussionsgrundlage und Präsentationshilfe im Hinblick auf die künstlerische Arbeit mit modernen Raum-Klang-Systemen bewährt.

Abandonee wurde am 26.06.2007 im Cube des IEM in Graz uraufgeführt. Eine Doppel-CD wurde im Sommer 2008 produziert. Die Komposition wurde im Jan./Feb 2009 im DEGEM-Webradio vorgestellt und im Mai 2009 im SWR2 - bei Musik spezial: **RADIOPHON**. *Abandonee* wurde auf das New York City Electroacoustic Music Festival im April 2009 eingeladen.

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