

Komposition einer Meta-Stadt



MARÍA INÉS PLAZA LAZO UND IDO NAHARI (ARTS OF THE WORKING CLASS)
IM GESPRÄCH MIT ARI BENJAMIN MEYERS

*Der Künstler Ari Benjamin Meyers ist auch Pianist, Komponist und Dirigent. Seit vielen Jahren installiert er in Ausstellungsräume musikalisch-performative Arbeiten. Mit dem Projekt Rehearsing Philadelphia geht er nun nach draußen, in den öffentlichen Raum. Und nicht nur das: Er arbeitet mit der Stadt und ihren Bewohner*innen. Arts of the Working Class haben mit ihm darüber gesprochen.*

Zu Beginn eine Frage zum Titel: Was bedeutet hier das Wort ›rehearsing‹, also proben?

In den vergangenen Jahren habe ich mich von der Vorstellung eines perfekten und fertigen Werks entfernt und mich auf eine Art von Arbeit zubewegt, die offener ist und sich im Prozess des Werdens befindet. Das lässt sich in der Idee des Probens zusammenfassen. Proben ist in den darstellenden Künsten eine gängige und normale Praxis, in den bildenden Künsten ist es jedoch nicht so stark ausgeprägt. Die typische Vorstellung von Proben in den

darstellenden Künsten ist die von einer rigorosen Praxis, die immer auf die Perfektion eines Stücks abzielt.

Die Probenarbeit ist auch eine Praxis, die die Zuschauer*in oder Zuhörer*in nicht immer miterleben kann.

Das ist richtig. Die Probenarbeit ist oft unsichtbar. Musik wird heute meist als fertiges Produkt in Form von Audio- und anderen Aufnahmen und digitalen Streams konsumiert. Aber der gesamte Prozess ihrer Entstehung bleibt dem Publikum meist verborgen. Bei diesem Projekt, *Rehearsing Philadelphia*, geht es nun darum, die Idee und den Prozess des Probens in den Mittelpunkt zu rücken. Es handelt sich um ein öffentliches Kunstwerk, eine Form künstlerischer und politischer Handlungsfähigkeit sowie eine Möglichkeit, wie Menschen handeln und aktiv gemeinsam an etwas arbeiten können. Ich denke, es gibt eine Menge Potenzial für das Proben im öffentlichen Raum.

Wie fiel deine Wahl für den Austragungsort dieses Projekts auf Philadelphia im US-Staat Pennsylvania?

Lustigerweise habe ich mich nicht selbst dafür entschieden, dieses Projekt dort zu realisieren, sondern wurde dorthin eingeladen. Aber dann habe ich herausgefunden, dass Philadelphia eine der vielfältigsten und zugleich am stärksten von Segregation geprägten Städte in den USA ist. Sie ist auch eine der größten und ärmsten. Deshalb ist die Stadt ein ganz besonderer Ort, um ein Projekt wie dieses zu organisieren.

Wie siehst du das Verhältnis zwischen Instrumentalmusik und Stimmen?

Eigentlich ist genau das Gegenteil der Fall. *Rehearsing Philadelphia* besteht aus vier Modulen: »Solo«, »Duett«, »Ensemble« und »Orchester«. Das »Duett« zum Beispiel wird komplett gesungen. Das Projekt arbeitet mit zwei der größten Amateurchöre der Stadt Philadelphia zusammen, die Philadelphia Heritage Chorale und Singing City. Das »Solo«-Modul besteht aus einer Reihe von Einzelauftritten an entscheidenden Orten der städtischen Verwaltung und Infrastruktur. Außerdem habe ich verschiedene Künstler*innen eingeladen, neue Stücke zu komponieren, in denen die Angestellten dieser Orte, etwa Polizeibeamt*innen oder Lehrer*innen, eine Rolle spielen. Das dritte Modul, »Ensemble«, stellt eine Bildungskomponente von *Rehearsing Philadelphia* dar, bei der Instrumentalist*innen neben Vokalist*innen des Curtis Institute of Music und der Drexel University auftreten. Das Proben an sich ist schon eine Form des Lernens. Und schließlich ist »Orchester« hauptsächlich instrumental, aber auch mit Sänger*innen besetzt, und auch hier steht die Stimme im Mittelpunkt.

Wie verhalten sich die Module zueinander und wie sind sie miteinander verwoben?

Erstens beziehen sie sich aufeinander in dem, was ich den Meta-Score nenne. Ich habe zum ersten Mal vor zwei Jahren über das Projekt nachgedacht, als ich in Berlin war. Die Pandemie brach gerade aus und ich dachte auch viel darüber nach, was in den Vereinigten Staaten passierte. Das Land kam mir damals gespaltener vor denn je zuvor, aber jetzt, wo ich hier bin, denke ich, dass es noch gespalten ist als damals. Ich wusste schon sehr früh, dass es in *Rehearsing Philadelphia* darum gehen würde, Menschen in verschiedenen Formationen zusammenzubringen. Damit meine ich nicht, dass sich die Menschen an den Händen halten und dem Sonnenuntergang entgegen gehen, sondern dass sie auch in Uneinigkeit zusammenkommen können.

Es klingt, als würdigte das Projekt all die informellen und zufälligen Begegnungen, die die Einzelne tagtäglich erlebt, ohne es zu bemerken. Aber warum betrachtest du die einzelnen Bestandteile von Rehearsing Philadelphia als Module, wenn es doch auch Stücke sind, die du in der ganzen Welt als eigenständige Teile deines bestehenden Repertoires aufgeführt hast?

Da ist etwas dran. Das Interessante an einem groß angelegten Projekt wie *Rehearsing Philadelphia* ist, dass jedes seiner Module für sich allein existieren könnte, obwohl sie miteinander interagieren und sich gegenseitig befruchten. »Solo« ist ein Format, das ich schon in anderen Städten wie Hongkong und Moskau gespielt habe. Dabei geht es darum, kompositorische Mittel als eine Art performativer Forschung einzusetzen. In Hongkong zum Beispiel interagierte das Projekt mit Institutionen für zeitgenössische Kunst und wurde von etablierten Kultureinrichtungen in privaten Wohnzimmern gezeigt, die als Galerien fungierten. In Moskau hatte »Solo« mehr mit Handelsplätzen zu tun und brachte uns in engeren Kontakt mit Fragen rund um den Komplex Arbeit. In Philadelphia habe

ich viel über Macht und ihre Beziehung zum Individuum nachgedacht. Deshalb bringen wir »Solos« an Orte wie dem Polizeipräsidium, dem Sitz der Schulbezirksverwaltung und dem Rathaus, das natürlich das Zentrum der Macht in der Stadt ist. Als Gegengewicht wird das Projekt auch im Büro der Community Legal Services zu hören sein. Sie bieten kostenlose Rechtsberatung und -vertretung für einkommensschwache Einwohner*innen Philadelphias, eine der ältesten Einrichtungen dieser Art des Landes.

Verhandelt Rehearsing Philadelphia die Hierarchien zwischen Musiker*innen, Performance, Publikum und Mäzen*innen neu?

Das Projekt wurde vom Pew Center for Arts & Heritage und von der Drexel University, einer der größten Universitäten für freie Künste in Pennsylvania, finanziert. Es wird auch gefördert vom Curtis Institute of Music, der wohl berühmtesten und exklusivsten Musikhoch-

schule der Vereinigten Staaten. In gewissem Sinne handelt es sich um zwei sehr ungleiche Institutionen, die den Wunsch haben, sich im öffentlichen Raum neu zu orientieren. Sie haben mich gebeten, mich ihnen anzuschließen, und ich habe das gerne getan.

Wie du bereits erwähnt hast, verändert Rehearsing Philadelphia die Beziehung zwischen den Musiker*innen und den Kompositionen. Aber bedingt es auch die Teilnahme des Publikums?

In dem Stück »Duet« wird die Grenze zwischen Publikum und Interpret*innen absichtlich verwischt. Die Interpret*innen laden das Publikum ein, mit ihnen zu singen, und sobald sie das tun, ist unklar, wer das Stück wirklich aufführt. Ein Besuch im Polizeipräsidium und die Aufführung des Stücks durch eine*n Beamt*in ist für einige sicher eine intensive Erfahrung. Ich stelle mir vor, wie es für das Publikum sein muss, in der



Eine Probe der Probe von *Orchestra*

Altstadt von Philadelphia zu stehen, neben der Stelle, an der 1787 die Verfassung unterschrieben wurde, und der Freiheitsglocke, dem Symbol für die Abschaffung der Sklaverei, beides also unglaublich historisch und kulturell aufgeladene Orte, und von einer fremden Person gefragt zu werden: »Möchten

der verschmelzen. Es handelt sich dabei definitiv nicht um eine kontrollierte Umgebung. Wenn überhaupt, dann haben wir es mit dem Realen zu tun. Die Stadt schafft Parameter, die es in festen Kultureinrichtungen nicht gäbe. Das öffentliche Orchester, das das Projekt aufführen wird, gleicht fast einer

**Die Interpret*innen laden das Publikum ein,
mit ihnen zu singen, und sobald sie das tun, ist unklar,
wer das Stück wirklich aufführt.**

Sie mit mir singen?« Es mag Harmonie und Dissonanz in ihren Darbietungen geben, aber deren Bedeutung liegt in der wechselseitigen Kommunikation.

All diesen öffentlichen Proben geht eine Probe im kleinen Kreis mit dir als Dirigent voraus. Wie stellst du sicher, dass sich später dann eine musikalische Spontaneität einstellt?

Es stimmt, es finden auch Proben vor der Probe statt. Aber um ehrlich zu sein, sind diese auch alle öffentlich. Es war mir wichtig, die Dinge transparent zu gestalten, und sicherzustellen, dass jeder und jede an allen Teilen des Prozesses teilhaben kann.

Handelt es sich bei Rehearsing Philadelphia auch um ein Beispiel dafür, wie der öffentliche Raum die Kunst beeinflussen kann?

Bei einem Werk wie diesem existiert eine Meta-Musik: die Komposition des gesamten Stücks, der Aufführungen und der beteiligten Orte. Das ist etwas, das ich als Komponist wie eine Partitur behandle. Neben dieser Meta-Partitur gibt es ja auch die eigentlichen Partituren. Ich habe, um nur ein Beispiel zu nennen, zusammen mit anderen Komponist*innen eine Partitur für das öffentliche Orchester geschrieben. Was ich toll finde, ist die Tatsache, dass diese beiden Ebenen bei der Arbeit in der Stadtlandschaft miteinander

sozialen Skulptur. Gemeinsam haben sie eine Kraft, die das Gemeingut vor sich selbst präsentiert. Deshalb könnte das Orchester sehr wohl über dieses Projekt hinaus existieren. Während *Rehearsing Philadelphia* von mir komponiert wurde und unter meiner Komposition aufgeführt wird, wird die Summe seiner Teile auch über die Aufführung hinaus das Handeln der Stadtgemeinschaft bestimmen. Auf diese Weise hat das Projekt etwas mit öffentlichen Kunstwerken wie Denkmälern gemeinsam. Ich hoffe nur, dass unser Projekt ein ganz anderes, hoffentlich schönes und lebendiges Denkmal sein wird.

In den Vereinigten Staaten werden derzeit Denkmäler im Zuge sozialer Umwälzungen gestürzt. Die jüngsten politischen Reaktionen auf als überkommen angesehene Denkmäler demonstrieren die Möglichkeiten eines Stadtbildes, das nicht durch statische Beobachtung, sondern durch dynamisches Handeln bestimmt wird. Wo Denkmäler Machtverhältnisse zementieren und Veränderungsprozesse einfrieren, treten an ihre Stelle nun, wie du sagtest, lebendige Menschen. Aber wenn Denkmäler Manifestationen von Schein-Exzellenz sind, denkst du, dass Perfektion noch Platz im öffentlichen Raum hat?

Ich bin tatsächlich der Meinung, dass Perfektion nicht mehr die Hauptrolle spielen sollte. Vielleicht bin ich in dieser Hinsicht radikal,



Der Rechtsanwalt Jonathan Stein tanzt ein Solo

aber ich möchte klarstellen, dass die Abkehr von der Perfektion nicht zwangsläufig bedeutet, das Chaos zu umarmen. So binär funktioniert das gar nicht. Wenn Chaos die einzige Alternative wäre, gäbe es keinen Bedarf für Proben oder Komposition. Interessant ist es, Räume der Unvollkommenheit zu fördern, in denen sich Künstler*innen auf Formen der Kontingenz und des Spiels einlassen, die ein hohes Maß an Engagement erfordern. Ich erinnere mich, dass mich einmal jemand fragte: »Warum können die Leute im Stück ›Duett‹ nicht singen, was sie wollen?« Das ist eine völlig berechtigte Frage, aber ich denke, dass es gerade der Rahmen der Partitur ist, der die Kreativität kanalisiert. Die Leute müssen nicht miteinander übereinstimmen – es reicht, wenn sie proben. Ich glaube wirklich, das ist der Schlüssel. Deshalb spreche ich manchmal davon, die Zukunft zu proben. Ich stimme zu, dass die Idee eines permanenten und perfekten Denkmals sehr problematisch sein kann. Es gibt sicherlich Dinge, die es wert sind, als Denkmal zu fungieren, aber wir sollten wachsam bei der Auswahl dieser Dinge sein. Wenn wir versuchen, die Vergangenheit perfekt zu bewahren, beeinflussen wir damit die Zukunft. Wenn Menschen die

Vergangenheit stürzen, erlauben sie sich deshalb eine Vision der Zukunft.

Ist das der eigentliche Grund, warum du im Stadtraum arbeiten wolltest und nicht in einem Museum oder einer Konzerthalle, wie du es normalerweise tust?

Die Antwort steckt fast schon in eurer Frage. Bei einem Projekt wie diesem geht es darum, Menschen auf unterschied-

liche Weise zusammenzubringen. Ich genieße die Arbeit in und mit Konzertsälen, aber seien wir ehrlich, diese Orte bringen Konflikte, Gepäck und Erwartungen mit sich, und es stellt sich die Frage, wer die Menschen und Gemeinschaften sind, die sich in ihnen wohlfühlen. In Anbetracht der Tatsache, dass unsere Partner*innen mit der Stadt verbundene Bildungseinrichtungen sind, machte es für uns Sinn, die institutionelle Denkweise aufzugeben und unsere Werke auf öffentlich zugängliche Orte zu verteilen. Diese Räume erlauben ein weniger stark reguliertes Verhalten und damit eine Demokratisierung von Kunst. ■

María Inés Plaza Lazo ist Gründerin, Verlegerin und Redakteur der Arts of the Working Class. Derzeit engagiert sie sich als Fellow am The New Institute in Hamburg und als Mitglied der internationalen Vereinigung der Kunstkritiker in Deutschland (AICA).

Ido Nahari arbeitet und studiert in den Bereichen Bildung, Sozialer Wohlfahrt und Zusammenleben. Er arbeitet im Jugendprogramm des internationalen YMCA und als Lehrer an der Bialik Rogozin Schule und steht kurz vor dem Abschluss seines Bachelor-Studiums in Ethik und Politik am Bard College Berlin.