

Christina Landbrecht

At first it's just an empty space... Ari Benjamin Meyers' Musikinstallationen

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18179>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Landbrecht, Christina: At first it's just an empty space... Ari Benjamin Meyers' Musikinstallationen. Marburg: Schüren 2014 (Jahrbuch immersiver Medien 6), S. 57–67. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18179>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://link.iue.fh-kiel.de/index.php/2014/01/01/jahrbuch-immersiver-medien-2014-online-klaenge-musik-soundscapes/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

AT FIRST IT'S JUST AN EMPTY SPACE...

ARI BENJAMIN MEYERS' MUSIKINSTALLATIONEN

Christina Landbrecht

Zusammenfassung/Abstract

Ausgehend von zwei Musikinstallationen des Komponisten und Dirigenten Ari Benjamin Meyers, der seit 2012 als Künstler seine Kompositionen im Kunstkontext platziert, widmet sich der Text der Darstellung eines innovativen Immersionsverständnisses von Musik. Kompositorisch wie aufführungstechnisch manifestiert sich dieses als eine Konzeption von Musik, die den Zuhörer situativ, sozial und räumlich in die Musik integriert. So entsteht ein reflektiertes, ästhetisches Erleben von Musik, das mit Konzepten wie jenem der Präsenz, der Wiederholung oder der Soundscape arbeitet. Immersion wird, anders als es ein modernistisches Verständnis von Klang propagiert hat, nicht als Hörerlebnis in dafür bereitgestellten, von der Außenwelt abgeschirmten Räumlichkeiten gedacht. Es ist vielmehr ein naturalisiertes Immersionsverständnis von Musik, das die Parameter des musikalischen Geschehens, die Präsenz der Performer ebenso wie der Zuhörer und des Raumes bewusst integriert und damit einen neuen künstlerischen Ansatz konstituiert.

Based on two music installations by composer and conductor Ari Benjamin Meyers, an artist, who, since 2012, has situated his compositions in an art context, this text discusses an innovative approach towards a new understanding of immersion in music.

Meyers' compositions as well as performances work with a concept that integrates the listener socially and spatially into the music. In doing so, the listener is encouraged to perceive music in a both aesthetic as well as reflected way. Making use of concepts such as presence, the soundscape and repetition immersion is not understood or used in a modernistic sense, that is to say as an abstract experience in sealed off spaces. Meyers rather propagates a naturalized understanding of music in which the presence of the performer is just as important as that of the listener and the space.

People aren't sounds, are they?
(Cage 1961: 41)

Obgleich Gernot Böhme bereits 1991 in einem Vortrag herausgestellt hatte, Musik sei eine «in besonderem Maße Atmosphärenproduzierende [sic!] Kunst» (ebd.: k.S.) hat die Kunstwelt Musik bisher kaum als künstlerische Gattung honoriert.¹ Schuld daran ist sicherlich die Tatsache, dass Musik aufgrund ihrer Unsichtbarkeit und ihres temporären wie ephemären Charakters auf ein anderes emphatisches Erleben setzt als es die Besucher von Museen und Ausstellungen gewohnt sind. Losgelöst von materiellen und visuellen Elementen scheint Musik bislang kaum in einen Kontext zu passen, der sich – wie Brian O'Doherty in seiner Schrift *Inside the White Cube* (1976) herausstellte – dadurch auszeichnet, dass er mittels der Konstitution des Ausstellungsraumes als «Kraftfeld» Objekte in Kunst zu transformieren vermag.²

Seit der amerikanische Komponist und Dirigent Ari Benjamin Meyers als Künstler eingeladen wird, Galerie- und Museumsräume mit seinen Kompositionen zu bespielen, zeichnet sich in der Kunstwelt jedoch ein schleichendes Umdenken ab. Denn Meyers' Kunst ist anders als das, was seit den 1960er Jahren unter dem Label *Soundart* firmiert. Und ihm geht es auch nicht darum, Musik visuell anzureichern, so wie die Band *Kraftwerk* ihre Songs als Musik-Bild-Einheiten in Szene setzte und damit zum idealen Repräsentanten avancierte, um Musik im Kunstkontext zu platzieren.

1 Als Ausnahmen wären die Ausstellung *I wish I was a song* zu nennen, die vom 14.9.2012 bis 13.1.2013 im Museum of Contemporary Art in Oslo stattfand sowie die Ausstellung des Museum of Modern Art *Looking at Music 3.0*, vom 16.2.–30.5.2011, bzw. die ebenfalls vom MoMA organisierte, so genannte Retrospektive *12345678* der deutschen Band Kraftwerk, die in Form einer achteiligen Konzertreihe vom 10.–17.4.2012 aufgeführt wurde. Auch in ihrer Heimatstadt Düsseldorf wiederholte die Band im Januar 2013 die Konzertreihe in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, bevor sie im März in der Tate Modern zu sehen war. Im Januar 2014 waren schließlich vier weitere Konzerte im Moderna Museet in Stockholm zu hören.

2 «So mächtig sind die wahrnehmbaren Kraftfelder innerhalb dieses Raumes, daß – einmal draußen – Kunst in Wirklichkeit zurückfallen kann, und umgekehrt wird ein Objekt zum Kunstwerk in einem Raum, wo sich mächtige Gedanken über Kunst auf es konzentrieren» [letzter Teilsatz im englischen Original: «Conversely, things become art in a space where powerful ideas about art focus on them»](O'Doherty 1996: 9).

Es geht Meyers vielmehr darum, das soziale Erleben von Musik und die Prozesse des Musik-Machens, sei es das Spielen eines Instruments, das Verfassen einer Komposition, die (Ko)Produktion eines Musikstücks durch die Präsenz der Zuhörer oder auch das Zuhören an sich zu thematisieren und im Sinne eines ästhetischen Reflektierens erlebbar werden zu lassen. Musik wird dadurch zum Gemeinschaft stiftenden Ereignis und die gängige Konzeption von Musik als «abstract entertainment for the pleasure of the ears alone» (1992: 34), wie R. Murray Schafer die westliche Rezeption von Musik beschrieb, soll neuen Wahrnehmungs- und Produktionsformen weichen. Meyers' Aktivierung des Zuschauers mit musikalischen Mitteln, aber auch seine Ambition Musik performativ erfahrbar zu machen, um ein Erleben immersiver Prägung anstelle eines passiven Konsumierens von Musik zu fördern bindet der Künstler zwar nicht in erster Linie an den kulturell aufgeladenen Ort des White Cube als einem vom Außenraum entkoppelten Präsentationskontext – er bettet sein Tun jedoch sehr bewusst in den Rahmen ein, den ihm die zeitgenössische Kunstszene bietet.

In Anbetracht von Meyers' künstlerischer Praxis, gerade seinem Umgang mit Musik sowie der Art und Weise wie er sie im Ausstellungsraum verortet, sind drei wesentliche Aspekte hervorzuheben: So befördert zum einen nicht der Ausstellungsraum als «anderer Ort», sondern vielmehr das Wesen der Komposition sowie die Konzeption ihrer Darbietung als Situation, die nicht das Zuhören, sondern die soziale und räumliche Teilhabe an der Musik in den Vordergrund rückt, die Möglichkeit des Eintauchens. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, dass die architektonischen Eingriffe in den Raum in der Regel sehr minimal ausfallen.

Die Orte, die Meyers für seine Musikinstallationen auswählt, funktionieren deshalb auch mit anderen Techniken des Entgrenzens und Entrahmens als jenen, die O'Doherty für den Galerieraum charakterisiert hat. Eingebettet in *per definitionem* öffentliche Räume wie den Eingangsbereich des Museums wird über die Musik ein Erleben von Raum befördert, welches diesen von einer rein pragmatischen Funktion entkoppelt.

Wichtig ist bei Meyers' Arbeiten zum Dritten die Reflektion und das Spiel mit jenem Verständnis von Immersion, das unsere moderne Wahrnehmung von Musik dominiert. Mithilfe konzeptueller Eingriffe in die Komposition sowie einer nicht minder

➡ 1 Ari Benjamin Meyers, *Chamber Music (Vestibule)*, 2013.
(© Andrea Rossetti 2013)



ausgeklügelten Aufführungssituation versucht er, eine kritische Distanz zum tradierten Immersionsverständnis wie es klassischen Konzerten eigen ist zu evozieren. Der Zuhörer wird dadurch ermächtigt, Meyers' Installationen im Sinne einer – meiner Einschätzung nach – als ›Immersion sozialer Prägung‹ zu bezeichnenden Rezeptionsgeste zu erleben.

Im Folgenden soll die Darstellung von zwei Musikinstallationen, die Meyers geschaffen hat, beispielhaft aufzeigen, wie der Künstler immersive Praktiken anhand eines dynamischen Raumverständnisses sowie Interaktions- und Kommunikationsformen auslotet und neu verhandelt. Dabei geht es insbesondere darum zu zeigen, dass immersive Klangumgebungen auch in räumliche Zusammenhänge eingebettet werden können, die sich durch Bewegung, eine ungerichtete Wahrnehmung sowie soziales Handeln konstituieren und dass solche performativen Situationen Formen der Immersion zu provozieren vermögen, die sich weniger als mentale Absorbierung und vielmehr als geistig stimulierender Impuls ausnehmen.

Die immer noch gängige Auffassung, immersive Strategien mit einem Distanzverlust gleichzusetzen, indem der Zuhörer und Zuschauer entweder durch den Einsatz von Medientechnologien oder die Komposition der Klang- und Bildwelten regelrecht zur Absorption animiert wird, soll durch diese Argumentation entkräftet werden.

Stattdessen geht es darum aufzuzeigen, inwiefern immersive Klangkulissen das Potenzial besitzen, das eigenmächtige Handeln des Hörers zu

aktivieren. Wobei auch eingewendet werden muss, dass in Installationen, die den Betrachter polysensuell ansprechen, die Bereitschaft zur Partizipation höher ist als in den Fällen, in denen es keinen Mediator gibt, der zwischen Publikum, Raum und Klang verhandelt.

Chamber Music (Vestibule)

Die Musikinstallation *Chamber Music (Vestibule)* (im Folgenden *Chamber Music* genannt), die am 27. April 2013 in der Berlinischen Galerie in Berlin-Kreuzberg eröffnet wurde und bis zum 28. April 2014 zu hören war, wurde bewusst außerhalb der Ausstellungsräume an einem Ort platziert, der anders als die der Sammlung und den Wechselausstellungen vorbehaltenen Räumlichkeiten mit keinerlei atmosphärischem Potenzial belegt war. Im so genannten Windfang, einem gläsernen, dem Museum vorgelagerten und zugleich den Haupteingang konstituierenden Baukörper war über die gesamte Laufzeit der Ausstellung hinweg eine sieben Minuten 27 Sekunden währende Arie zu vernehmen, die in Gänze zu hören nur an Tagen gelang, an denen das Museum so gut wie nicht besucht war oder in Momenten, in denen sich die Zuhörer organisierten und verhinderten, dass die Türen des Museums geöffnet wurden. Denn mit jeder Tür, die sich öffnete, begann das Stück von neuem (Abb. 1).

Kompositorisch disruptiv angelegt, stellte das Werk besondere Ansprüche an die Zuhörer, um als klassische Arie, welche den aus der Oper bekannten Hörgewohnheiten entsprach, wahrgenommen

zu werden. Die Arie nämlich war nicht als Raum füllende Klanginstallation geschaffen, sie bot sich also nicht im Sinne einer «abstrakten Unterhaltung» den Eintretenden an, sondern reagierte auf die Handhabung der Türen und somit auf die Funktion des Raumes. So gesehen war die «Aufführungssituation» an die Bedienung der Eingangstüren gebunden und erforderte ein Zuhören entlang anderer Wahrnehmungstechniken als jenen immersiven Rezeptionsstrategien wie sie klassische Konzertsäle bedienen.

Ari Benjamin Meyers verfolgte mit *Chamber Music* einen Ansatz in der Wahrnehmung von Musik, der sich kaum mehr an traditionellen Aufführungsmechanismen orientierte. Das Erleben der Arie in *Chamber Music* wich vielmehr einem Wahrnehmungskonzept, das eine Verwandtschaft mit Schafers Konzept der Soundscape aufwies. Er entwickelte dieses Konzept in den 1970er Jahren und definierte die Soundscape als eine «natürliche» Klangkulisse, welche sich stark von jener Akustik unterschied, die die seiner Meinung nach auf Exklusivität getrimmten Konzertsäle beherrschte.

Die Assoziation mit Schafers Konzept wurde in erster Linie durch die aktive Rolle der insgesamt vier Doppeltüren des Windfanges wachgerufen – jenen Elementen, welche die Existenzberechtigung dieses Baukörpers darstellen. Der nämlich wurde einzig dafür konstruiert, die Besucher in das und aus dem Museum hinaus zu befördern, ohne dass die kontrollierte Innentemperatur des Museums unter dem Luftaustausch, der im Zuge dieser Bewegungsströme stattfindet, leiden müsste.

Bei *Chamber Music* wirkte die Bewegung der Türen direkt auf den Klang innerhalb des Windfanges zurück: Mit jedem Vorgang des Öffnens schwoll jener zum Zeitpunkt ihrer Betätigung erklingende Ton crescendoartig an und wurde mit dem Schwung der Tür einerseits in den öffentlichen Bereich vor dem Museum hinaus- oder andererseits in das Foyer hineingetragen. Die Stimme der Opernsängerin verstärkte sich also mit jeder Türbewegung zu einem langgestreckten, anschwelenden Ton, dem das Ballspiel der anwohnenden Kinder ebenso wie die Motorengeräusche vorbeifahrender Autos oder die Kartenbestellung an der Museumskasse untergemischt werden konnten.

Die Soundscape wurde in dem Moment nachvollziehbar, in dem die Arie mit diesen Elementen der Geräuschkulisse des öffentlichen Raumes verschmolz und dadurch mit jenen «environmental acoustics» angereichert wurde, für deren Wert-

schätzung Schafer in seinem Buch *The Soundscape* nachdrücklich plädiert hatte: «Only a total appreciation of the acoustic environment can give us the resources for improving the orchestration of the world soundscape» (Schafer 1994: 4).

Die Bewegungen der Türen und die damit einher gehende Einwirkung auf das Musikstück veränderten die Wahrnehmung des Werkes grundlegend. Schließlich wurde das immersive Hörerleben klassischer Prägung, welches der Windfang durch seine bauliche Struktur im Falle, dass alle Türen geschlossen blieben, gewährleistete, durch den Besucherverkehr mehr oder weniger massiv – je nach Besuchervolumen – erschüttert. Die Frage jedoch ist, inwiefern das Hereindringen des Geräuschpegels der Umwelt tatsächlich ein immersives Erleben der Musik negativ beeinflusste oder vielmehr eine andere Form von Immersion auf den Plan rief?

Klang – Musik – Raum

Um dem nachzuspüren, hilft der Blick auf die Studien der amerikanischen Klanghistorikerin Emily Ann Thompson, die in ihrem Buch *The Soundscape of Modernity* (2002) jene Entwicklung von Klangqualitäten rekonstruiert hat, die unser heutiges Verständnis immersiven Hörens nachhaltig prägen.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts verzeichnet Thompson in den USA eine dramatische Transformation in der Produktion sowie der Rezeption von Klang. Sie nennt dieses Phänomen «modern sound» und hebt folgende Charakteristika hervor: «Clear, direct, and nonreverberant, [...] modern sound was easy to understand, but it had little to say about the places in which it was produced and consumed» (Thompson 2002: 3). Ganz im Sinne modernen Effizienzdenkens wurde Klang in jener Zeit von allen Elementen, die als «Lärm» qualifiziert wurden, befreit. Die Reduktion von Nebengeräuschen sollte nicht nur die Klarheit und damit Produktivität dessen, was akustisch vermittelt wurde, maximieren, sondern auch die Überlegenheit der Technik gegenüber der physischen Umwelt demonstrieren. Thompson zeigt, dass mit der Erfindung des modernen Klangs die genuine Beziehung zwischen Raum und Klang gekappt wurde: Dabei wurde nicht nur mittels Schall absorbierender Baumaterialien die Klangqualität des Raumes manipuliert. Auch die Einflussnahme der elektroakustischen Medien auf die Reinheit des Klanges

waren enorm: «[T]he result was that sounds were reconceived as signals» (2002: 3). Insbesondere durch die Eliminierung des Widerhalls, der gerade wegen seiner Eigenschaft, Repräsentant der Größe wie der Materialität des Raumes zu sein, als «Lärm» degradiert wurde, gelang es Klang und Raum voneinander abzunabeln.

Im Zuge der Einrichtung der Installation *Chamber Music* avancierte der Windfang der Berlinischen Galerie tatsächlich weniger zu einer akustischen Bühne moderner Prägung als vielmehr zu einem Verbindungsglied von Stimme und Raum. Wenn er sich im geschlossenen Windfang befand, sollte der Zuhörer die Sopranstimme neben sich wähnen und von der Musik umschlossen sein. Die Stimme, so das Anliegen Meyers', sollte als im Baukörper «eingeschlossen» erscheinen. Um dieses Gefühl bestmöglich zu gewährleisten, willigte Nicole Chevalier, Solistin an der Komischen Oper Berlin, sogar ein, die Arie vor Ort aufzunehmen.

Der Verzicht auf ein professionelles Tonstudio und der Brückenschlag zwischen dem Ort der Aufnahme sowie dem Ort der Aufführung deutet das Anliegen der Installation an, Raum und Klang gemäß eines nicht-modernistischen Klangverständnisses aneinander zu koppeln. Die Arbeit und Expertise des Tontechnikers Torsten Ottersberg war diesbezüglich ein wichtiger Teil des Werkes. Ihm war es zu verdanken, dass die Akustik des Raumes in die Aufnahme eingespeist und der Raum in der Sounddatei transparent gemacht werden konnte. Ironischerweise ermöglichten somit gerade die technischen Aspekte bzw. die elektroakustischen Medien der Aufnahmetechnik, das modernistische Verständnis von Klang in Frage zu stellen.

Tatsächlich stand jedoch nicht nur die Qualität der Sounddatei, sondern auch die Komposition ganz im Zeichen der Bemühung, den Zuhörer nicht in die Musik eintauchen zu lassen, sondern ihn herauszufordern, ein solches Eintauchen bewusst zu praktizieren. Obwohl die Musik und der Klangraum, den sie erzeugte, förmlich dazu einlud, eine immersive Wahrnehmung zu aktivieren und den Zuhörer in eine andere Realität zu katapultieren, blieb sie beim Betreten des Windfangs derart dezent, dass das Zuhören zur sehr bewussten Handlung werden musste. Kompositorisch wurde dies dadurch umgesetzt, dass die Arie Gesangselemente integrierte, die man weniger auf einer Konzertbühne als vielmehr im Probenraum der Sängerin erwarten würde. Es war somit beinahe ein privates Gesangsstück, das den Zuhörer emp-

fang; nicht zuletzt im buchstäblichen Sinne, da die Stimme für jeden Eintretenden von neuem anhub.

Die Arie lud den Zuschauer ein, einer Opernsängerin dabei zuzuhören, wie sie sich bemühte, eine bekannte Arie zu rekapitulieren. Diese Geste des Erinnerns war auch das zentrale Anliegen des Gesangsstücks, auf das sich Meyers' Komposition bezog: Es handelte sich um *When I am laid in Earth* aus Henry Purcells Oper *Dido and Aeneas*, eine Arie, die besonders durch Didos flehendes «remember me» berühmt geworden ist.

Das Summen, mit dem das Musikstück begann, erinnerte ebenso an Klänge von Wiegenliedern wie an jenen unbewussten, quasi-natürlichen Gesang, der oftmals mit der Verrichtung routinierter Arbeiten einhergeht. Der Zuhörer war folglich mit Betreten des Raumes mit einer Melodie konfrontiert, die einerseits beiläufig klang und andererseits seine Wahrnehmung feinsinnig anregte. Denn die Töne hätten auch von ihm selbst, aus ihm heraus kommen können.

Der entscheidende Faktor aber, der ein unmittelbares immersives Erleben unmöglich machte, war der Zuhörer selbst. Mit seiner Entscheidung, die Musikinstallation zu betreten, zerstörte er im Moment seines Eintretens die Atmosphäre der Installation. Er konnte diese zwar nach Betreten wieder heraufbeschwören, jedoch musste er dafür den Wirkungsmechanismus der Installation verstehen: Was passiert, wenn sich eine Tür öffnet? Was passiert, wenn sie ins Schloss fällt? Was, wenn alle Türen geschlossen sind? Und was, wenn sie über längere Zeit nicht geöffnet werden können?

Das klassisch immersive Erleben der Musik war somit nicht nur eine Entscheidung, es erforderte vielmehr Aufmerksamkeit und ein Verständnis für die Situation. Immersion wurde folglich nicht entlang der tradierten Konzepte möglich, sondern trat vielmehr dann auf, wenn sich der Zuhörer auf ein alternatives Verständnis immersiven Erlebens von Musik einließ.

Immersion im dynamischen Raum

Der Kritiker Steven Connor verwies in seinem Aufsatz *Ears Have Walls: On Hearing Art* (2005) auf die spezifischen Qualitäten von Klang und nannte sie als Ursache einer Immersionswirkung, die den Körper des Betrachters – anders als es bei der visuellen Betrachtung von Gegenständen der Fall ist – nicht in ein Verhältnis zu etwas setzt, sondern ihn in etwas verortet. Der Aspekt, der in *Chamber*

Music erlebbar wurde, nämlich, dass die Musik ebenso aus dem Zuhörer herauszukommen schien wie sie im Raum verortet war, diesen doppelten Effekt macht auch Connor als charakteristische Eigenschaft von Klang stark:

If vision always puts creatures physically constituted as we are in front of the world, then sound [...] puts us in the midst of things. [...] [I]n order for a sound to be audible, it is always necessary for it to be in us just as much as we are in it. (Connor 2005: 135)

Klang ist also kein räumliches Gegenüber und jener Raum, der sich durch Klang konstituiert, ist einer, der sich nicht an den Raumgrenzen des Museums orientiert. Er ordnet sie vielmehr neu und macht den Ausstellungsraum dadurch lebendig³.

So mag die Bewegung der Türen und der Einfluss, den diese auf die Arie von *Chamber Music* hat, ein nervenaufreibender Prozess für denjenigen sein, der die Arie in voller Länge zu hören versuchte. Betrachtet man jedoch den Aspekt des Diffundierens als natürliche Eigenschaft von Klängen, so liefert *Chamber Music* durch die Verwandlung des Museumseingangs in einen Klangraum eine bejahende Antwort auf Connors Frage, die er in Reaktion auf Schafers Feststellung, die Geschichte der europäischen Musik ließe sich als Geschichte von Behältern schreiben⁴, stellt: «How can sound be experienced as at once the diffuser and the builder of bounded space?» (2005: 134f.).

Betrachtet man *Chamber Music* unter dem Gesichtspunkt eines Immersionsbegriffs, der weniger dem geschlossenen Raum als vielmehr dem Klangraum verhaftet ist, so sprengte die Bewegung der Türen nicht das immersive Moment, sondern naturalisierte es vielmehr. Statt Klang an den Raum zu binden – wie es die Moderne getan hat – betont Connor die Diffusionskraft von Klang. Gerade das Volumen, das eine wichtige spezifische Eigenschaft von Klängen darstellt, macht sie, so Connors Überzeugung, zu einem per se räumlichen Phänomen, wobei diese Definition von Raum wenig mit jenem zu tun hat, der sich über Wände

definiert. Insofern beförderte das Crescendo der Türen und das Driften des Klangs nach draußen die Immersionsmacht der Musik in höherem Maße als dass es sie unterbinden konnte: Der Zuhörer nämlich wurde auf diese Weise beinahe physisch in den Klangkörper, als welcher der Windfang präpariert wurde, eingeschleust.

Der Sound agierte gewissermaßen als Concierge und die Musik beförderte eine emotionale Annäherung an den Raum, die ebenso nur für den Moment des etwa vier Sekunden währenden Durchschreitens dauern konnte wie sie einlud zu verweilen und einer Arie zu lauschen, die nur an diesem Ort, in dieser spezifischen Situation und nur für eine begrenzte Zeit zu hören war⁵.

Das Erbe Erik Saties

In seiner ersten Einzelausstellung in der Berliner Galerie Esther Schipper (07.09.2013–05.10.2013) bezog sich Ari Benjamin Meyers wenige Monate nach der Eröffnung von *Chamber Music* auf ausgewählte Werke und Interventionen des französischen Komponisten Erik Satie (1866–1925). Zentrales Element der Ausstellung mit dem Titel *Black Thoughts* war eine Interpretation von Saties Komposition *Vexations* (1893), einem kurzen, lediglich ein Notenblatt füllendes Musikstück, welches der französische Komponist mit der Anweisung versehen hatte, es solle 840 Mal wiederholt werden. Statt dieser Anweisung zu folgen, verfasste Meyers eine eigene, einen Bezug zu *Vexations* herstellende Komposition mit dem Titel *Vexations II*, die er anschließend 840 Mal niederschrieb⁶ und die in der Ausstellung die Wände des zentralen Galerieraums bedeckte. In der Mitte dieses Raumes

5 Kattrin Deufert betont in ihrer Dissertation zu *John Cages Theater der Präsenz* die Indifferenz experimenteller Musiker gegenüber Konzertmitschnitten oder Audiodateien. Sie müssten maximal als Dokumentationen begriffen werden, könnten jedoch «in keiner Hinsicht den ästhetischen oder sozialen Spielraum der Stücke erfassen» (Deufert 2001: 7).

6 Das gegenwärtig vielfach aufgegriffene Thema der Wiederholung prägt derzeit auch das kommerzielle Musikgeschäft wie die jüngsten Aktionen der Pop-Musiker Jay Z oder Pharrell Williams beweisen. Beide basierten die Vermarktung ihrer Hits *Picasso Baby* (Jay Z) sowie *Happy* (Pharrell Williams) auf mehrstündigem, eine Vielzahl von Performances unterschiedlichster Akteure vereinendem Videomaterial. Die Aufnahmen entstanden zum einen während eines sechsständigen Performancemarathons in einer New Yorker Kunstgalerie (*Picasso Baby*) bzw. während eines Tages in den Straßen Los Angeles (*Happy*).

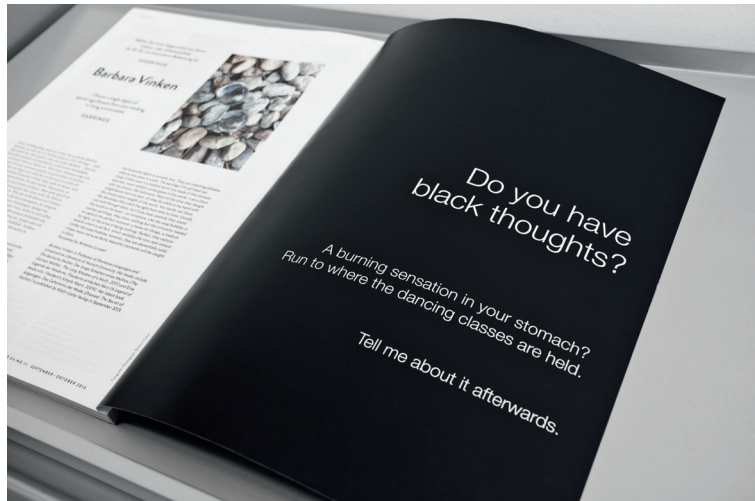
3 «I think it is in part this power of sealing or marooning things in their visibility, this allergy to things that spread, that makes galleries so horribly fatiguing and inhuman: at least to me» (Connor 2005: 130).

4 «Music has become an activity which requires silence for its proper presentation – containers of silence called music rooms. [...] In fact it would be possible to write the entire history of European music in terms of walls [...]» (Schafer 1992: 35).

➡ 2 Ari Benjamin Meyers, *Vexations* 2, 2013. (© Andrea Rossetti 2013)



➡ 3 Ari Benjamin Meyers, *Do you have black thoughts? Tell me about it afterwards. Specialist in Funeral Marches*, 2013. (© Andrea Rossetti 2013)



befand sich ein präparierter Flügel (kurioserweise stammte auch dieser aus dem Jahr 1893), der auf As-Dur gestimmt wurde – jenem Ton, den Satie in *Vexations* nicht verwendet hatte.

Ein weiteres Element der Ausstellung war die Platzierung von Werbeanzeigen ähnlichen Interventionen in internationalen Kunstmagazinen, die als Hommage an Saties hin und wieder in der Pariser Tagespresse geschalteten absurden Einzeilern zu verstehen waren (Abb. 2 + 3). Letztere entsprangen dem Enthusiasmus Saties für die Dada-Bewegung, mit deren französischen Vertretern, u. a. Tristan Tzara, Man Ray oder Jean Cocteau er in engem Austausch gestanden hatte.

Serious Immobilities

Der dritte Teil der Ausstellung war als Live-Performance mit vorab kommunizierten Aufführungszeiten an fünf aufeinander folgenden Samstagen (jeweils von 11–18 Uhr) sowie einer Zusatzperformance am 20. September 2013 konzipiert. In dem im Altbaustil mit einer Stuckdecke belassenen Nebenraum der Galerie, der für die Dauer der Ausstellung mit schwarzem Teppichboden ausgelegt worden war, führte ein «Quintett» bestehend aus drei Sängerinnen sowie E-Bass und E-Gitarre eine aus acht Modulen bestehende Komposition auf (Abb. 4), wobei die Länge der einzelnen Module



4 Ari Benjamin Meyers, *Performance Serious Immobilities*, 2013. (© Andrea Rossetti 2013)

in Absprache der Performer untereinander variabel interpretiert werden konnte.

Die Dauer der Module hing dabei nicht allein von der physischen Verfasstheit der Performer ab, sondern resultierte auch maßgeblich aus der Ko-Präsenz von Akteuren und Publikum. Da das Publikum die Performer förmlich umschloss – sie nahmen die Mitte des Raumes ein, während das Publikum entlang der Wände auf dem Boden Platz nahm – war der Austausch, um nicht zu sagen die Kommunikation beider Parteien ein essentieller Bestandteil der Aufführungen. Analog zum Theaterverständnis der Avantgarde⁷, das sich im Zuge der Entwicklung des Regietheaters in den 1930er Jahren ausgebildet hatte, war *Serious Immobilities* nicht als Performance im Sinne einer Interpretation schriftlich fixierter Noten konzipiert, sondern als eine musikalische, kommunikative und gestische Situation, welche die aktive Rezeption der Zuschauer stimulierte. Bereits 1939 hatte der Komponist und Musiker John Cage das Potenzial dieser neuen europäischen Theaterformen entdeckt und begonnen es für ein neues Verständnis fruchtbar zu machen, welches Musik als Prozess denkt: Bearbeitung und Ausführung sollten nicht auf schriftlich fixierten Noten und Anweisungen basieren, sondern sich im Prozess der Aufführung formen und ausbilden.

⁷ Prägend hierfür war Antonin Artauds Schrift *Le Théâtre et son Double* (*Das Theater und sein Double*), eine Sammlung von Texten, die 1938 erstmals in gesammelter Form erschien und die Theaterszene nachhaltig beeinflussen sollte.

Auf ähnliche Weise war auch *Serious Immobilities* als eine Arbeit angelegt, die als soziales Werk im Sinne eines Dialogs zwischen Performern und Publikum verstanden werden muss. Das zentrale Anliegen bestand darin, die in ihrem Ablauf fixierte klassische Darbietung von Musik bewusst aufzugeben, um vielmehr das Zufällige, Nicht-Geplante bzw. erst im Verlauf der Aktion sich Entwickelnde in den Vordergrund zu rücken. Mit der Präsenz der Performer, aber auch ihrem Bewusstsein darum, das Publikum in die Musik zu integrieren, gelang eine einzigartige Atmosphäre, die zum einen dadurch sichtbar wurde, dass die Zuhörer über Stunden im Raum verblieben. Zum anderen fand sie aber auch Eingang in die Berichte der Presse. Gelobt als «Hörerlebnis» (Nungesser 2013: k.S.) und «spectacular viewer experience» (Beeson 2014: 226) beschworen zwei Kritiker in ungewöhnlich emotional gefärbter Manier den Erfahrungswert der Performance und betonten zugleich, einander konterkarierend, auch die beiden Aspekte, aus denen dieser Mehrwert resultierte: nämlich dem Sehen und dem Hören gleichermaßen.

Der Dialog zwischen Hörenden und Musizierenden wurde aber nicht nur in den Reaktionen des Publikums sichtbar. Er wurde auch durch ein vorab einstudiertes gestisches Zeichensystem visuell nachvollziehbar. Dieses Kommunikationssystem ermöglichte es den Performern, bestimmte Instrumental- oder Gesangsphasen zu verlängern und dadurch atmosphärisch zu intensivieren oder im Falle, dass das Publikum aktiv wurde und sich durch Klatschen, Summen oder anderen Einmi-

schungen an der Produktion der Musik beteiligte, diesen Moment auszukosten, um es dem Publikum zu ermöglichen, den Klangraum aktiv mitzugestalten und sogar ein Teil von ihm zu werden. Dieses Angebot des Eintauchens und Teilnehmens an die Zuhörer wurde dadurch erleichtert, dass die Struktur der Komposition eine per se offene war. Die Performer hatten keine Anweisungen erhalten, wie lange ein Modul oder gar die Gesamtlänge der acht Module dauern sollte. Es blieb ihnen überlassen, ob sie pro Aufführungstag lediglich ein Modul, alle acht oder nur zwei, drei, fünf oder sieben darboten. Auch die Dauer eines jeden Moduls konnten sie einerseits von ihrer Kondition und andererseits von der Atmosphäre im Raum und den Reaktionen des Publikums abhängig machen. Meyers selbst erklärte in einem Gespräch mit der Autorin, die Rolle der Performer wäre mit derjenigen eines DJs vergleichbar – es hing von ihnen ab, die Reaktion der Zuhörer zu lesen, zu interpretieren und darauf zu reagieren⁸.

Die Immersionskraft der Wiederholung

Die offene Struktur rief schließlich eine eher «virtuelle» denn reale Zeit auf den Plan und konnte dadurch einen Grad der Entfaltung erreichen, der durch kompositorisch festgezurte Vorgaben nicht behindert wurde. Ein solches Vorgehen harmoniert mit einem Zeitmodell, das John Paynter als Ideal formuliert hatte, um Musik zu ihrer Entfaltung zu verhelfen:

The ultimate musical power is released only through [...] careful elaboration, extension and development [...] to make a form which completes itself within a duration which performers and listeners perceive as appropriate to the nature of ideas. It is this model of time which gives true musical satisfaction.

(1992: 27)

Im Hinblick auf die Reaktionen der Besucher der Ausstellung *Black Thoughts* könnte man hierbei ergänzen, dass nicht nur die musikalische Form von diesem Interpretationsansatz profitierte, sondern die Zuhörer auch durch die Mechanismen der zeitlichen Dehnung und der Wiederholung in

einen Bann gezogen wurden, der ein immersives Erleben im physischen wie akustischen Sinne überhaupt ermöglichte.

Die Performance als immersives Erlebnis auszugestalten hing bei *Serious Immobilities* folglich von zwei Komponenten ab: Zum einen war die Komposition geprägt von einer Rhythmik und einem stimmlichen Arrangement, welche den Zuhörer in Bann zog – auch durch die Art und Weise, wie die rhythmische Basslinie der verstärkten Instrumente von den (unverstärkten) Sopranstimmen der Sängerinnen konterkariert wurde.

Zum anderen spielte die Präsenz der Performer und der Aspekt der Zeit eine wesentliche Rolle. Denn bedingt durch die beliebige Dehnung und die Wiederholungen einzelner Passagen erinnerte die Musik stellenweise an ein Mantra.

Atmosphärisch mag sich der musikkundige Besucher an La Monte Youngs und Marian Zazeelas *Dream House* Performance für die von Harald Szeemann kuratierte fünfte documenta im Jahr 1972 erinnern gefühlt haben. Denn ähnlich La Monte Youngs Idee einer ewig währenden Musik konnte der Zuhörer bei *Serious Immobilities* kein Gefühl für einen Anfang oder ein Ende ausmachen. Er konnte so in einen musikalischen Loop geraten, der ihm nicht nur jedes Zeitgefühl entzog, sondern auch zum immersiven Erlebnis im Sinne eines Zeitempfindens, das durch die Musik konstituiert wurde, avancierte.

Immersion durch Präsenz

Das Insistieren von La Monte Young auf das Atmosphärische und ein Eins-Werden mit der Musik, das für die Hippie-Kultur und deren Interesse an anderen Bewusstseinszuständen charakteristisch war, haben mit Meyers' Ansatz jedoch wenig zu tun. Im Gegensatz zu Youngs und Zazeelas Auffassung von Musik als einem Medium, das den Rückzug ins Innere befördern sollte, ist Meyers interessiert an einer Erhöhung des Bewusstseins für die Situation, in der sich der Zuhörer befindet. Es geht ihm darum, mit den Mitteln der Musik eine intensivierte Rezeption des Geschehens zu stimulieren. Statt den Zuhörer dazu zu bringen, sich zurückzuziehen, soll er vielmehr für seine Umwelt sensibilisiert werden.

Ein solches physisches statt psychisches Empfinden von Immersion ist für Laura Bieger ein essentieller Bestandteil jener Kultur, die sie als *Die Ästhetik*

⁸ Im Intro des Hot Chip Essential Mix vom 6. Februar 2012 für den britischen Radiosender BBC erklärte Bandmitglied Joe Goddard: «I think DJing is all about reading a crowd's reactions and responses and learning about how to make people excited and have fun» (Soundcloud 2012: k.S.).

der *Immersion* bezeichnet hat und die für sie eine Ästhetik emphatischen körperlichen Erlebens darstellt. In ihrem Buch macht sie diese zwar in erster Linie für Bilder und Architektur stark – man kommt jedoch, wenn man die Chance hatte, *Serious Immobilities* zu erleben, nicht umhin, ihre These, dass Raum seit dem beginnenden 20. Jahrhundert von einer imaginären Dimension gekennzeichnet ist, vom Projektions- auf den Klangraum erweitern. Für Bieger sind

[i]mmersive Räume [...] ein markanter Teil der Ästhetisierung von Lebenswelten, die unsere heutige Kultur so nachhaltig prägt. Es sind Räume, in denen Welt und Bild sich überblenden und wir buchstäblich dazu eingeladen sind, uns in die Welt des Bildes zu begeben und in ihr zu bewegen. (2007: 9)

Die Integration des Klangraumes in dieses Raumverständnis leuchtet besonders dann ein, wenn man sich Steven Connors Plädoyer für eine Räumlichkeit von Klang vor Augen führt. Seiner Meinung nach kann sich der Zuhörer einen Klangraum als begehbaren Raum vorstellen, weil Klang der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit zufolge ein Volumen besitzt. Die Vorstellung eines solchen Klangraumes wiederum basiert auf dem Akt des Hörens:

As with sight, [...] the ear «half-creates» what it thinks it hears. This language of sound is spatial. [...] In other words, the spatiality of sound is a reflex, formed by the projective, imagining ear, the ear commandeering the eye to make out the space it finds itself in. It is in this sense that ears may be said to have walls.

(Connor 2005: 135)

Das physische Eintauchen in einen als räumlich erfahrenen Klangraum ist bei den Musikinstallationen Meyers' ein Ähnliches wie es Christian Teckert für architektonische Räume beschrieben hat, die bei Parametern wie Intuition und Affekt ansetzen⁹. Man kann für Meyers' Installationen ein Bild aufrufen, das Teckert für die von ihm beschriebenen Architekturen stark macht. Er spricht dabei von einer «atmosphärische[n] Interaktion» zwischen Subjekt und Objekt» (Teckert 2012: 387)

9 Teckert nennt beispielhaft Diller und Scofidios *Blur Building* («eine architektonische Apparatur zur Erzeugung einer Wolke, die das Gebäude selbst zum *Verschwinden* bringt [...]») oder die Projekte von Philippe Rahm, «der eine Art Raumästhetik der dislozierten Klimabedingungen anstrebt [...]» (2012: 387).

und erklärt diese als «vorbewusste, präsprachliche Reaktion, die bei der Intuition und beim Affekt ansetzt» (ebd.). Wichtig ist ihm dabei der räumliche Charakter des Atmosphärischen, da gerade die Räumlichkeit dem Menschen ein Erleben von Atmosphäre in seiner leiblichen Präsenz ermöglicht. Tatsächlich machen die Installationen Meyers eine solche Interaktion und ein solches Erleben durch die leibliche Präsenz stark: Sie warten förmlich darauf, von den Besuchern aktiviert zu werden.

Der Glaube an das Publikum und die transformative Kraft, die seine Präsenz auf das musikalische Geschehen hat, bilden vorrangig jene Elemente, die Ari Benjamin Meyers' künstlerischen Ansatz auszeichnen. Musik, so sein Anliegen in aller Kürze, soll ein ähnliches reflektiertes und ästhetisches Erleben evozieren wie es für Kunstwerke seit Jahrhunderten in Anspruch genommen wird.

Something is astir

Musik ist ein lebendiges und heute mehr denn je populäres Kulturgut – wer definiert sich schließlich nicht über die Playlist auf seinem iPod oder Mobiltelefon? Sozialer Wandel und technische Entwicklungen aber haben sowohl den Umgang mit Musik als auch das Verständnis von ihr grundlegend verändert. Sie avancierte ebenso zum Konsumgut wie Mode oder Computerspiele und gerade ihre Allgegenwärtigkeit hat eine erschütternd passive Haltung ihr gegenüber befördert: «the more music we have, the less we value it, the less it means anything of real importance to us» (Paynter 1992: 25).

In Anbetracht der Rezeption von *Serious Immobilities* sowie *Chamber Music* überrascht es daher nicht, dass *Serious Immobilities*, weil diese «Installation» physisch anwesende Musiker integrierte, anders rezipiert wurde als *Chamber Music*, die sich nur über eine digital eingespielte Stimme in einem ansonsten «leeren» Raum offenbarte. Im Fall, dass nichts zu sehen ist, sinkt die Reaktionsbereitschaft der Rezipienten enorm.

Immersives Erleben mag dem Klang zwar förmlich eingeschrieben sein – es scheint jedoch als müsste noch ein langer Weg beschritten werden, bevor diese Art der Immersion in vollem Ausmaß im Kunstkontext rezipiert werden kann. Ari Benjamin Meyers ist in dieser Hinsicht ein Pionier immersiver Klangräume im Ausstellungskontext. Ein Pionier aber hat nicht nur die Möglichkeit eine eigene Ästhetik zu definieren. Er rüttelt auch die

tradierte Ästhetik gehörig auf, wie das gespannte Erwarten und zögerliche Abwarten der Kritiker und Kuratoren in Reaktion auf Meyers' bisherige Arbeiten zeigt. Gerade diese erregte Spannung aber beweist: «[...] when music moves into new contexts and takes on new forms, something is profoundly astir» (Schafer 1992: 38).

Literatur

- Beeson, John (2014): Ari Benjamin Meyers, Esther Schipper. In: *Artforum*, 52, 5. S. 226.
- Bieger, Laura (2007): *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild*. Las Vegas, Washington und die White City. Bielefeld: Transcript.
- Böhme, Gernot (1991): *Atmosphäre – Grundbegriff einer neuen Ästhetik*. Online: [www.integralart.de, http://www.integralart.de/content/projekte/bauhuetten-klangzeit-wuppertal/files/Boehme.pdf](http://www.integralart.de/content/projekte/bauhuetten-klangzeit-wuppertal/files/Boehme.pdf) [26.06.2014].
- Cage, John (1961): *Silence – Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Connor, Steven (2005) Ears Have Walls: On Hearing Art. In: *Sound*. Hg. von Caleb Kelly. London & Cambridge, MA: Whitechapel Gallery & MIT Press. S. 129–139.
- Deufert, Katrin (2001): *John Cages Theater der Präsenz*. Phil. Diss., Freie Universität Berlin.
- Nungesser, Michael (2013): Flüssige Gedanken. In: *Tagesspiegel* vom 1.10.2013. Online: <http://www.tagesspiegel.de/klangkunst-fluessige-gedanken/8859950.html> [26.06.2014].
- O'Doherty, Brian (1996) *In der weißen Zelle* [engl. 1976]. Berlin: Merve.
- Paynter, John (1992): Music and People: The Import of Structure and Form. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*. Hg. von John Paynter et al. London & New York: Routledge. S. 25–33.
- Schafer, R. Murray (1992): Music, Non-music and the Soundscape. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*. Hg. von John Paynter et al. London & New York: Routledge. S. 34–45.
- (1994): *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, 1. erw. u. erg. Auflage [engl. 1977]. New York: Alfred Knopf, Inc.
- Soundcloud (2012): Hot Chip Essential Mix. Online: <https://soundcloud.com/everybodywantstobethedj/hot-chip-essential-mix-2012-06> [26.06.2014].
- Teckert, Christian (2012): Intuition / Affekt / Autopilot. Zur Problematik immersiver Umgebungen in Architektur, Kunst und Raumproduktion. In: *Intuition*. Hg. von Petra Maria Meyer. München: Fink. S. 380–397.
- Thompson, Emily Ann (2002): *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. Cambridge, MA & London: Massachusetts Institute of Technology Press.