



# Rohheit, Ehrlichkeit, Illusion

Der Bühnenmusiker  
Ari Benjamin Meyers  
im Gespräch – von  
Hans-Georg Wegner

**TdZ:** *Sie sind als Dirigent der „Dreigroschenoper“ im Maxim Gorki Theater zu sehen, in Thomas Krupas Dortmunder „Kirschgarten“-Inszenierung sind Sie der axtschwingende Pianist. Im Berliner Club „Watergate“ konzipieren Sie eine Konzertreihe mit zeitgenössischer Musik und treten mit Ihrem Redux Orchestra am Keyboard bzw. am Laptop auf. Wir beide schließlich haben uns kennen gelernt, weil Sie für die Kammerbühne der Semperoper Dresden die Oper „Nico. Sphinx aus Eis“ auf einen Text von Werner Fritsch komponiert haben. Sind Sie ein barocker Allround-Musiker?*

Ari Benjamin Meyers: Ja, vielleicht – in gewisser Weise schon, aber ohne Perücke ... Wenn man die Projekte so hintereinander aufgereiht hört, dann fallen eher die Unterschiede auf, aber es gibt verblüffend viele Ähnlichkeiten zwischen den Projekten. Ob als Komponist oder als Performer oder als Dirigent: Wichtig ist mir eine bestimmte Direktheit, eine gewisse Ehrlichkeit in dem, was ich tue.

**Wie gehen Sie vor, wenn Sie ein neues Projekt in Angriff nehmen?**

Ich versuche zuerst, mir über die Konvention klar zu werden, in der die Aufführung stattfinden wird. Konventionen schaffen Distanz, und diese Distanz muss man überwinden. Wenn du heute im westlichen Kulturkreis Theater machst, kannst du eigentlich davon ausgehen, dass du in einem Theatergebäude bist und auf der Bühne stehst, während das Publikum im dunklen Zuschauerraum sitzt. Es wäre nicht normal, wenn das Publikum beim Theaterschauen aufsteht, tanzt oder auf die Bühne kommt. Wenn ich also für Theater Musik mache, bin ich mir dieser Konventionen bewusst. Ich werde aber Wege suchen, diese Konventionen zu sabotieren, um die Musik trotz dieser Konvention beim Zuhörer ankommen zu lassen. Und das ist dann auch das verbindende Element zwischen all den verschiedenen Sachen, die ich mache. Auch wenn ich dirigiere, will ich, dass die Musik mit derselben Intensität im Zuschauer-

raum ankommt wie in einem Clubkonzert mit einer Band. Ich versuche also in jedem Fall, mit meiner Musik die Erwartungen des Publikums – egal ob im Theater, im Opernhaus oder im Club – positiv zu enttäuschen.

**Ari Benjamin Meyers, geboren 1972 in New York.**

**Musikalische Ausbildung (Klavier, Dirigieren, Komposition) u.a. an der Juilliard School, der Yale University und am Peabody Conservatory. Ein Fulbright-Stipendium führte ihn 1996 nach Berlin, wo er seither lebt und als Dirigent, Komponist und Performer arbeitet.**

*In der Dortmunder „Kirschgarten“-Inszenierung sitzen Sie beispielsweise eine Zeit lang im Hintergrund und stimmen einen Flügel, später spielen Sie darauf, dann wird er wieder verstimmt. Und am Ende gibt es das spektakuläre Bild, wo Sie den Flügel mit einer Axt zerstören. Das ist eine konzeptionelle Geschichte, die parallel abläuft. Aber die Sounds, die dabei entstehen, treten sozusagen mit der Bühnenhandlung in einen Dialog. Was sollte Theatermusik Ihrer Meinung nach leisten?*

Das Beispiel beschreibt meine Vorstellung von Musik auf der Bühne ganz gut. Ich finde es wichtig, die Musik auf einer substanziellen Ebene mit dem Bühnengeschehen zu verbinden. Meine Theatermusik ist eine Art akustisches Bühnenbild: Sie soll Räume schaffen, die eine eigene Atmosphäre, eigene Gesetze haben. Ich finde es bedauerlich, dass Musik im Theater sich noch nicht dieselbe Freiheit erobert hat wie Bühnenbild und Kostüm. Mir hilft es, mit Regisseuren zu arbeiten, die sehr offen sind für die Möglichkeiten von Musik. Thomas Krupa beispielsweise versteht ein Theaterstück von vornherein als „Sprachpartitur“ – die beste Voraussetzung für unsere intensive Zusammenarbeit. Unsere erste gemeinsame Arbeit war die Uraufführung von Werner Fritschs „Nico. Sphinx aus Eis“ – ein Schauspielmonolog über die Sängerin Nico.

*Jetzt haben Sie zu dem „Nico“-Text eine Kammeroper geschrieben, die im Mai Premiere haben wird. Was ist neu daran im Vergleich zum Schauspielmonolog?*

Werner Fritschs Sprache ist ja selbst wie Musik. Der Schauspieltext wirkt wie ein Drogentrip, man bekommt so eine Art Rausch, wenn man das liest. Für die Opernversion hat Werner Fritsch einen Prolog geschrieben, in dem sich drei Göt-



tinnen vorstellen, die Nico in der Sekunde ihres Todes noch mal durch ihr eigenes Leben führen. Es gibt also jetzt einzelne Stationen, durch die Nico geht. Sie sucht nach Jim Morrison, den sie am Ende findet, da gibt es sogar ein großes Liebesduett. Das Rauschhafte von Werner Fritschs Text ist in die Musik eingegangen: sehr klare, rohe Emotionen bzw. Zustände, die schnell wechseln.

*Oft gewinnen Sie Ideen und musikalisches Material direkt aus Gesprächen mit den Darstellern des jeweiligen Stückes, wodurch sich eine noch engere Verknüpfung zwischen Performern und Bühnenmusik ergibt.*

Sie spielen noch mal auf den „Kirschgarten“ an. Im Stück erfahren wir von den Lebensentwürfen und Plänen der Figuren, die aber nie Wirklichkeit wurden. Das war Thomas Krupa sehr wichtig. Der erste Satz, den die Ljubow Andrejewna spricht, wenn sie auf die Bühne kommt, ist: „Mein liebes, schönes Kinderzimmer ...“. Damit ist das Thema schon etabliert: Kindheit, in der man vom Leben träumt. Ich habe mich mit allen Schauspielern einzeln getroffen, wir haben über Kindheit, über Wünsche gesprochen. Sie erzählten mir, welche Instrumente sie als Kind gespielt haben oder welche sie damals spielen wollten. Die Antworten lieferten das musikalische Material, und die Darsteller haben selbst gesungen oder ihre Instrumente gespielt. Ein ähnliches, aber doch ganz anderes Beispiel wäre meine Musik für eine „Macbeth“-Produktion

links: Lars Rudolph hängt, Juliane Werner steht – Sebastian Baumgarten inszeniert „Epidemic“, 2004. Foto David Baltzer

rechts: Ari Benjamin Meyers. Foto Christoph Holzapfel

im Staatstheater Darmstadt. Da habe ich an die Darsteller Fragebögen verteilt mit Aufgaben wie „Sing deinen höchsten Ton“ oder „Wie lachst du?“ oder „Wie stöhnst du?“. Die Antworten wurden dann im Studio aufgenommen. Am Ende standen mir ca. 1.500 Samples zur Verfügung, aus denen ich die Musik gemacht habe. Interessant war, eine völlig elektronische Musik zu produzieren, die aber komplett auf menschlichen Lauten der Schauspieler basiert.

**Beißt sich manchmal Ihr Anspruch als Komponist mit den Möglichkeiten, die Ihnen im Schauspiel zur Verfügung stehen?**

Die Verflechtung von Performer, Musik und Stück ist viel stärker, wenn die Darsteller die Musik selbst machen. Manchmal geht das aber auch nicht. Bei einem anderen Tschechow-Stück, „Drei Schwestern“ in Darmstadt, wollte ich so ein befremdliches Profi-Streichquartett auf der Bühne haben. Da sollte die Musik wie ein Fremdkörper sein, weil in dem Stück permanent eine Gefahr zu spüren ist, die von außen kommt. Leider scheiterte die Idee dann am Geld, wir mussten die Musik aufnehmen und über Band einspielen. Ehrlich gesagt wäre es ideal, wenn man Schauspieler hätte, die generell auch Instrumente spielen oder singen können. Am schönsten fände ich, wenn sie auch die Bühne und das Licht selbst machen würden.

**Als wir uns kennen gelernt haben, haben Sie erzählt, dass Sebastian Baumgarten und Sie ein „Wagner-Projekt“ vorbereiten. Entstanden ist „Epidemic“, das im HAU uraufgeführt wurde. Welche Rolle spielte Richard Wagner in dieser Aufführung?**

Auf musikalischer Ebene ist Wagner sehr präsent. Wir wollten sozusagen mit Wagner und Lars von Trier etwas über Deutschland erzählen. Es sollte eine Reise durch die deutsche Seele werden – da kommt man um Wagner nicht herum. Ich habe lange überlegt, wie ich Wagners Größenwahn musikalisch thematisieren kann, und kam auf die Idee, für ein Orchester mit 24 Posaunen zu schreiben – wenn das nicht „Wagner“ ist, dann weiß ich auch nicht. Es gibt also in einem Arrangement die „Tannhäuser“-Ouvertüre, es kommt die ganze Leitmotivik vor, wir bringen auch eine Arie, die eine Schauspielerin am Klavier singt, und die Musik basiert auf

Motiven aus dem „Tannhäuser“. Das Megalomanische, Bombastische an Wagner wird zusätzlich verstärkt durch eine Rockband, in der die Schauspieler und ich spielen. Von der Lautstärke und Intensität passen die Rockband, der Posaunenchor und Richard Wagner sehr gut zusammen.

**Sie haben „Epidemic“ auf dem Plakat als „Musiktheater“ bezeichnet, eigentlich hätte man eine neue Genrebezeichnung dafür erfinden müssen. Ich fand die Form des Abends großartig, weil etwas entstanden ist, das die Kraft von Performance und Rockmusik hat, streckenweise das mobilisierende Mitteilungsbedürfnis eines Schiller-Textes, Horror und Fantasie von Grimms Märchen und Paul McCarthy – und doch wird alles von einem irgendwie opernartigen Pathos zusammengehalten. Wie ist der Abend entstanden?**

Wir hatten die Möglichkeit, in Phasen zu arbeiten. Das war toll, und für mich auch neu. In der ersten Phase war nur das Team zusammen, Valerie von Stillfried, Thilo Reuter, Ralf Fiedler, Sebastian Baumgarten und ich. Wir haben ungefähr zehn Tage lang Ideen gesammelt, geschrieben, Strukturen entworfen. Dann ging erst mal jeder seinen eigenen Projekten nach. Beim zweiten Treffen haben wir die ersten Gespräche konkretisiert und mit den Schauspielern gearbeitet. Das war eine Phase von zwei Wochen mit viel Improvisation, ich habe erste Songs für die Band geschrieben etc. Danach sind wir noch mal auseinander gegangen. In der Zeit sind die Stücke für den Posaunenchor entstanden. In der letzten Phase haben wir das Stück in vier Wochen zum Laufen gebracht. Ich fand es wirklich ganz toll, so zu arbeiten. Dadurch ist ein Verhältnis zwischen Musik und Theater entstanden, das neu ist: Die Musik gibt dem Abend eine ganz bestimmte Struktur, fast wie die DNA der Aufführung.

**Dieses Prozesshafte hat zur Oper ja auch die längste Zeit substanziell dazugehört: Das Werk entstand während des Probenprozesses und wurde für die vor Ort vorhandenen Bedingungen maßgeschneidert. Aber beim heutigen Repertoire-Spielen stellt sich die Frage des Werk-Entwicklungsprozesses schon gar nicht oder ist zumindest auf die Inszenierung beschränkt. In gewisser Weise verbirgt sich dahinter auch ein Verlust von Gegenwärtigkeit. Da sind wir wieder beim Live-Charakter von Theater. Wenn der Komponist damals**

etwas für den ganz bestimmten Sänger geschrieben hat, dann hat er das nicht getan, um gefällig zu sein. Sondern man war der Ansicht, dass der Sänger, wenn speziell für ihn geschrieben worden ist, die Musik dann am direktesten ans Publikum weitergeben kann. Ich meine, dahinter steckt auch ein großes Verständnis für das Bedürfnis des Publikums nach Glaubwürdigkeit.

**Könnte man „Epidemic“ als Opernpartitur herausgeben?**

Das ist gerade der Punkt. Es ist eine Art Theater, das man nicht kopieren kann. Aber ich könnte mir vorstellen, Material zusammenzustellen und herauszugeben, aus dem andere immer wieder neue Aufführungen entstehen lassen könnten.

**Sie sind in New York aufgewachsen. Bringen Sie von dort etwas Spezielles mit in die deutsche Musikszene?**

Meine Freunde und ich waren Musikfreaks, aber keine Plattensammler. Die Suche nach Entdeckungen, nach Live-Konzerten, Happenings, Events hat uns raus in die Stadt getrieben. Wir haben viel Jazz, viel moderne Musik, viele symphonische Konzerte gehört, aber auch sehr viel Performance-Art gesehen. Es gab einfach alles auf kleinem Raum, und mein Interesse an den unterschiedlichsten Live-Formen kommt sicher von diesen Erlebnissen in New York.

**Wie sieht Ihr Traum von einem Theater aus?**

Rohheit, Ehrlichkeit, Illusion. Es müsste ein Ort sein, wo immer was los ist, ein äußerst flexibler Raum mit einem Ensemble von Performern, die spielen, singen und Musik machen können, vielleicht sogar tanzen. Es bräuchte die modernste Technik. Kurze Probenzeiten von zwei bis drei Wochen, dann wird das Ergebnis gezeigt. Wenn man ständig was Neues bringt und es schafft, dass der Ort selbst spannend ist durch sein Programm, dann kann das Publikum auch damit leben, wenn etwas mal nicht so gut läuft, denn morgen kommt wieder was Großartiges. Partys, Performance, Konzert, Theater, Oper, Musiktheater – auch die Genres würden nicht mehr so streng voneinander getrennt sein. Letztendlich basiert ja all das auf den Elementen Licht, Darstellung, Musik.