

## Körper unter Druck

Der Künstler, Musiker und neuerdings Professor Raphael Sbrzesny im Gespräch mit Bastian Zimmermann über das künstlerische Selbstverständnis heute, der Etablierung einer neuen, anderen künstlerischen Praxis im Medium Musik und seiner Suche nach der Musik von morgen.

Bastian Zimmermann

**BASTIAN ZIMMERMANN:** Kann man Dein Schaffen mit folgender Frage zusammenfassen? Bist du auf der Suche nach einer – für dich oder andere – legitimen Form des Musizierens, des Musikmachens?

**RAPHAEL SBRZESNY:** Du meinst das sicher im Sinne einer Notwendigkeit für einen selbst. Ich denke aber auch noch an die Frage: Wer legitimiert einen, zu spielen oder legitimiert man sich selber? Und wenn ja, warum? Einfach weil es Spaß macht? Oder weil man für irgendetwas Talent hat und jemand sagt, man sollte dieses Talent doch ausbilden? Und dann entsteht so ein Imperativ, weil man sich denkt, man sollte mit seinem Talent nicht so verschwenderisch umgehen? Da kommt so eine schöne Wendung im Hirn auf, wenn du die Notwendigkeit dahinter befragst. Weil diese dich auch viel eher verstummen lassen könnte – nämlich dahingehend zu fragen: Warum jetzt überhaupt? Ich meine das nicht destruktiv oder pessimistisch, sondern einfach die Frage: Warum überhaupt irgendetwas machen?

In letzter Zeit muss ich immer wieder an Peter Friedl denken, österreichischer Konzeptkünstler, mit dem ich mal zusammengearbeitet habe. Er sagte damals etwas, das mich bis heute total beschäftigt: *Es ist normal, nicht auszustellen.* Er meinte damit, glaube ich, nicht, dass man nicht die

Mittel oder die fetteste Galerie hat, sondern dass es um so eine bestimmte Form von Notwendigkeit in der Arbeit gehen muss. Und der Kulturbetrieb, der Ausstellungsbetrieb – der Konzertbetrieb noch mehr, weil es zeitbasierte Kunst ist – ruft einen eigentlich ständig dazu an, in eine Art Dauerperformance zu treten. Die Tätigkeit als Schaffender und Lehrender stellt ja nicht nur einen offenen Raum dar, um mit einer Gruppe von Körpern eine gemeinsame Arbeit zu beginnen, sondern es geht um Darstellung, um Kommunikation von Lehrinhalten, also auch Legitimierung und das alles ist gar nicht so selbstverständlich, wie man es im ersten Moment vielleicht denken könnte.

**BZ:** Der Gedanke der Legitimierung kam mir auch aufgrund deines Werdegangs: Du hast Schlagzeug studiert und hast dann doch lieber – ich weiß nicht, ob du das als Bruch empfindest – Bildende Kunst studiert. Was hat dich damals beschäftigt?

**RS:** Ich hatte den Eindruck, man kann in der Bildenden Kunst alle möglichen Themen in eine eigene Logik bringen und es ist zudem ein relativ diskursfreudiges Umfeld, in dem man tendenziell offen dafür ist, nicht alles unter einem Medium wie der Musik zu subsumieren. Im Bereich der Musik und der Komposition habe ich immer noch



Raphael Sbrzesny *The Speech*, Musiktheater für einen Spieler zusammen mit Hassan Taha und Julia Hartmann 2011

stark das Gefühl, dass die Rückkehr zu einer Materialfrage an die zeitbasierte Kunst in Form von Abstraktion oder Ähnlichem, die anderen Medien zu einem Sekundärmaterial macht. Es gibt natürlich Kompositionen, in denen auch Video verwendet wird, Performances, site-specific, gesellschaftspolitische Themen usw., ich habe dann aber oft den Eindruck, dass diese Themen einem Innovationsdruck geschuldet sind – wegen des Interdisziplinär-sein-Müssens, dem Imperativ, das eigene Medium zu erweitern, aber nicht wirklich aus dem Wunsch heraus, eine eigene Logik in der Vielfalt der künstlerischen Formen zu etablieren. In der Bildenden Kunst habe ich das Gefühl, schneller auf einzelne Medien oder Diskurse zurückgreifen zu können und dadurch auch flexibler zu sein in der Frage nach einem möglichen, eigenen Repertoire.

**BZ: Seit einigen Jahren heißt das in deinem Schaffen, dass du selbst performst, als Schlagzeuger, Schlagwerker, rhythmisch Agierender. Ist das für dich die Form, in der die Musikproduktion wieder einen Sinn erhalten hat? Worin besteht diese Musikproduktion?**

**RS:** In meiner Arbeit habe ich einzelne Figuren aus der Musik behalten und nicht gesagt, damit will ich nichts mehr zu tun haben. Begriffe wie »Repertoire« und der »Interpret« sind für mich da, um die eigene künstlerische Praxis weiterzudenken. In Anlehnung an Jacques Rancière spreche ich vom »emanzipierten Interpreten«, den ich dem »historisch informierten Interpreten« zur Seite stelle. Der emanzipierte Interpret ist aber nicht einfach die freiere, tollere oder sexyere Figur, sondern er hat es mit einem anderen Repertoirebegriff zu tun. Der historisch informierte Interpret hat keine Zweifel an den Traditionen und mit einer bestimmten Treue zum Ausgangstext,

diesen wiederaufzuführen und das mit großer Hingabe zu tun. Und er geht von einem Repertoire aus, das letztendlich schon einen bestimmten Prozess der Normierung durchlaufen hat. Das muss nicht immer negativ sein, aber es ist eine Geschichte, auf die wir uns geeinigt haben.

Es gibt ein schönes Zitat von dem Kuratoren und Autoren Simon Sheikh: Denken ist am Ende nicht das Gleiche wie Wissen. Und ich ergänze: Wissen hätte hier eine Verwandtschaft zum Repertoire. Während *Wissen also zirkuliert und gepflegt werden muss durch eine ganze Reihe von normativen Praktiken und Disziplinen, impliziert das Denken ein Netzwerk von Un-Disziplinen*, so nennt er das. Er spricht dann von Fluchtlinien und vielen anderen Dingen, da wird es dann etwas unklar, aber interessant ist, dass das Repertoire oder das Wissen, damit es den Namen verdient, gepflegt werden muss und diese Pflege geschieht durch eine bestimmte Form der Wiederholung, auf die man sich einigen muss. Das ist der historisch informierte Interpret. Was mich bei dem Entwurf eines emanzipierten Interpreten schließlich interessiert, ist – das passiert wieder im Rückgriff auf ein Buch von Rancière – die Möglichkeit, eine »Neuaufteilung des Sinnlichen« vorzunehmen. Ein Interpret also, der eine Neuaufteilung des eigenen sinnlichen Materials, in der eigenen Biografie beispielsweise und das, was ihn umgibt, vornehmen kann. Und darin steckt irgendwo die Vorstellung einer emanzipierten Figur, die einen Zugriff hat auf die eigene Geschichte, gerade in einer Zeit, in der man wie anfangs erwähnt zur Dauerperformance, Dauersichtbarkeit, Dauerherstellung einer bestimmten Marke genötigt wird. Der emanzipierte Interpret könnte also eine bejahende Figur sein, eine die sich nicht zurückziehen muss, ohne eine Überaffirmation auskommt, keine klassische Künstlerkritik betreibt...

**BZ: ...ohne einfach wieder Komponist zu werden...**

**RS:** ...ja, sondern die Hände tief im Teig zu haben. Und eben dieses neuaufgeteilte Material auch selber aufzuführen!

**BZ: Und wie muss man sich das in deinen Performances vorstellen?**

**RS:** Am Anfang habe ich versucht, mein eigenes konventionelles Repertoire erschwerten Bedin-

gungen zu unterziehen. Und dort auch in eine gewisse Komik im eigenen Umgang mit dem Repertoire zu kommen, das sonst eine große Wichtigkeit für mich als Interpret hatte. Ich habe zum Beispiel ein Pflichtstück aus Schlagzeugwettbewerben auf einem Trimm-Dich-Pfad gespielt. Die einzelnen Stationen des Trimm-Dich-Pfads – die ja gepflastert sind mit Skulpturen, an denen die Bevölkerung in den 70er Jahren sich gesund trainieren sollte – habe ich so mein Repertoire spielend absolviert. Das ergibt so Slapstickmomente. Weil sich da einer mit seiner Trommel auf



Raphael Sbrzesny *Geschichte vom Soldaten*, Full HD- Video, 33:12 min, 2015

diesem Fitnesspfad abmüht. Der Zugriff ist hier: Ich streiche diese Virtuosität nicht aus, ich interessiere mich weiterhin für dieses Stück, aber ich

Igor Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* auf dem Rücken eines Pferdes gespielt. Auf eine gewisse Weise ganz treu wie die historisch informierte

**Der Körper, um den es geht, der Interpretenkörper, der männliche Körper, wenn der unter einem spezifischen Druck steht, dann muss man ihm vielleicht so einen zweiten Körper zur Seite stellen, auf dem man diese Nervosität, diesen Krampf unserer heutigen Zeit übertragen kann.**

führe das auch unter einer Bedingung auf, die dafür nicht vorgesehen ist und darin ergibt sich so eine Zweifelebene, die einen anderen Blick erlaubt auf das Material, das mich ja trägt und umgibt – ohne es von mir zu weisen und einfach zu kritisieren, sondern es auch anzureichern. Dann habe ich

Interpretenfigur, der Militärtrommler auf dem Rücken eines Pferdes. Aber dadurch, dass es ein Pferd war, dass für diesen Zweck nicht trainiert ist, ergibt sich eine seltsame Spannung zwischen Reiter und Pferd, die im traditionellen, souveränen Reiterstandbild nicht gedacht ist. Dort gibt



Raphael Sbrzesny *Principal Boy*, Performance im Haus der Kunst München 2018, Foto: Hagen Betzwieser

es auch so eine Dynamik – der Feldherr, der zwar fällt, aber die Zügel im Griff hat – und es wird ausgestellt, dass er souverän agiert und das dynamische Pferd beherrscht.

**Ich bin mir nicht sicher, aber ich glaube, ich kann nur noch Krampfmusik anbieten. Ich kann mir nichts anderes vorstellen, außer dass jetzt die Dekade der Krampfmusik anbrechen wird.**

Eine Arbeit, die mich derzeit am meisten beschäftigt, ist die Performancereihe *Principal Boy*, in der ich versuche, eigene Texte aus Traumvorstellungen, bestimmte Formen von Gewaltfantasien, kurzzuschließen mit der Figur des Terroristen und einer Figur aus dem Theater, dem *Principal Boy*, der auf die Theaterbühne geschossen wird – mit so einer Effektmaschine, einer sogenannten *Startrap*. Vor dem Hintergrund der Dauerperformance, Dauersichtbarkeit mag ich an dieser Figur, dass sie die Sichtbarkeit bis aufs Äußerste performt – da ist zum Beispiel der Terrorist, der sagt, wie kann ich die krasseste Form der Sichtbarkeit erzeugen, indem ich diese Gewalt herstelle? Erweiterter Suizid und so. Und das schließe ich kurz mit meinem eigenen Gefühl von Druck ums Sichtbarwerden, dem ich unterliege – da baue ich so eine Art perverse Patenschaft auf. In den Performances erscheinen also eigene Texte, die historische Figur des *Principal Boy* und der Terrorist, auch eine historische Figur, aber jetzt in moderner Erscheinung vor dem Hintergrund dieser heutigen Dauerperformance. Franco »Bifo« Berardi hat diesen Ansatz des Amokläufers oder des Attentäters entwickelt, der eigentlich der Idee des *Survival of the Fittest* in gewisser Weise am Treuesten folgt, indem er maximale Sichtbarkeit im erweiterten Suizid für sich beansprucht.

**BZ: Und dafür hast du diese wunderbaren Brustpanzer, die als Schlagwerk fungieren, entwickelt.**

**RS:** Ja, die entstanden in der Beschäftigung mit dem Körper des Terroristen, der unter Druck stehen muss – es ist ein männlicher Körper, der unter Druck steht. Der Autor und Kulturtheore-

tiker Byung-Chul Han spricht davon, dass eine gewisse Form von Überdruck den Körper nicht verlässt, wodurch es zu einer Art Infarkt kommt. Die Nervosität wird also nicht klassischerweise nach außen abagiert, sondern es kommt zu einem Infarkt. Ich bin dann auf einen interessanten Text von Michail Bachtin gestoßen, seine Karnevalstheorie, wo er immer vom zweileibigen Leib spricht – man kann da an Queerthemen denken, eine Verwischung der Geschlechter, die bei ihm aber als groteske Leiber auftauchen, die Anlass sind für ein befreiendes Lachen. Und dann habe ich begonnen, diese Korsette oder diese zweiten Körper oder Gerippe zu bauen, die auch auf historische Figuren zurückgehen wie dem Soldaten, König, Attentäter usw. Und die an Halterungen montiert sind, wie sie bei Spielmannszügen im Karneval auftauchen. Die kann man dann am Körper tragen. Ich sehe das wie einen zweiten Körper an, ein abstraktes Akkordeon oder so, um zu sagen: Der Körper, um den es geht, der Interpretenkörper, der männliche Körper, wenn der unter einem spezifischen Druck steht, dann muss man ihm vielleicht so einen zweiten Körper zur Seite stellen, auf dem man diese Nervosität, diesen Krampf unserer heutigen Zeit übertragen kann. Bespielen. Zum Instrument machen, bevor man übergreifig wird.

**BZ: So eine Figur produziert ja aus ziemlich anderen Gründen Musik als ein in deinen**

**Worten historisch informierter Interpret. Was ist das für eine Musik, die dabei entsteht?**

**RS:** Ich denke viel darüber nach, was ist die Musik unserer Zeit? Man kann feststellen, ok, es gibt die Postmoderne, wir sampeln alles, Found Footage-Material, Fieldrecordings, Textproduktion, kritisches Wissen, Performance-Lectures, Composer-Performer, tragbare Lautsprecher, neue Technologien, digitaler und analoger Raum... Ich glaube aber, dass das Zeitalter der Krampfmusik kommt! Ich kann mir keine andere Musik vorstellen: Es gibt die Klassik, die Romantik, den Barock, alles ist eingebunden in bestimmte Herrschaftsformen, es gibt die 60er mit Bernd Alois Zimmermann als Reaktion auf dieses unfassbare Jahrhundert, es gibt reaktionäre Formen, sich wieder ganz tief ins Material zu komponieren – wie eine Art Rückzug meiner Meinung nach, man könnte es auch Sensibilität nennen, da bin ich mir aber nicht sicher, ob das unserer Zeit gerecht wird – diesen Rückzug als Sensibilität zu verschleiern... dann diese Menge an Ausdifferenzierungen, dann gibt es dieses seltsame Ideal der Crossover-Projekte... und natürlich Beckett, schleppende Figuren, schleichende Figuren, eine ganz poröse Musik, dann Techno, Hedonismus, 90er, die ganzen Underground-Versprechungen einer anderen Form von Gemeinschaft, Punk... und was ist jetzt zu tun im Jahr 2019?

**BZ:** Aber meinst du die Krampfmusik existiert schon oder muss sie erst realisiert werden?

**RS:** Naja ich bin da dran. Ich denke jetzt noch an den Pop natürlich. Lass mich dieses wilde Geeiere in der Musikgeschichte noch kurz weitertreiben. Im Pop gibt es ja diese zwei großen Strömungen: Erstens die große Geste der Affirmation, alles aufzugreifen und dann ein aufregendes File zu

programmieren mit einem aufregenden Star, der das füllt und eine Geschichte dazu erzählt. Es gibt die Vermählung von Performance-Art und Pop, Lady Gaga usw., dann die ganzen Ausdifferenzierungen davon. Es gibt also so eine Form im Pop, in der alles eigentlich bleiben soll, so wie es ist. Das kann auch guter Pop sein, aber der will halt nicht, dass sich was ändert. Und es gibt dann halt so Reste eines Undergrounds wie zum Beispiel in der Hamburger Schule, die von anderen Formen und Möglichkeiten der Subjektivierung erzählen, die die Nähe zur Bildenden Kunst sucht, aber letztendlich auch dem 80er/90er-Jahre-Erbe verpflichtet bleibt. Hedonismus. Künstlerkritik. Kritisches Wissen. So.

**BZ:** Wie würdest du dann die Krampfmusik umschreiben?

**RS:** Ich bin mir nicht sicher, aber ich glaube, ich kann nur noch Krampfmusik anbieten. Ich kann mir nichts anderes vorstellen, außer dass jetzt die Dekade der Krampfmusik anbrechen wird. Die Welt brennt, ich stelle mir dazu eine nervöse Musik vor. Der Rest ist, Adorno würde wahrscheinlich sagen, Kulturindustrie. *(Lachen)*

**BZ:** Gut.

**RS:** Versteh mich nicht falsch. Ich höre gerne diesen amerikanischen Pop. Der will, dass alles so bleibt wie es ist, in Bands wie Maroon 5 oder 30 Seconds to Mars. Ich liebe das, aber ich glaube, das wird nichts über unsere Zeit erzählen. Es hilft einem, auf eine überschaubare Art durch den Alltag. Mehr nicht.

Raphael Sbrzesny Beckett *Quadrat III* – still crazier invention, Musiktheater zusammen mit Leo Hofmann, Julia Hartmann und Thorsten Gellings, 2012, Foto: JLDiehl





Raphael Sbrzesny *Principal Boy – Fassung für 5 Spieler*, ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart, 2018 Foto: Frank Kleinbach

**BZ:** Nun bist du auch frisch berufener Professor oder frisch berufener Krampfmusiker? Wie ist die genaue Bezeichnung?

**RS:** Ich habe eine Professur für Kreation und Interpretation mit den Schwerpunkten Sound, Performance und Konzept an der Hochschule für Künste in Bremen angetreten. Hintergrund für diese Denomination war, dass das etwas sperrige Wort der Kreation eher auf das französische *création* verweisen soll, wo man vielleicht an Stückentwicklungen denken kann, Aphergeris oder bestimmte Formen experimentellen Musiktheaters. Und Interpretation ist eine Falle, weil es um einen sehr erweiterten Begriff davon geht: Aufgreifen von Fremdmaterial, Appropriation Art, Konzeptkunst, künstlerische Strategie als Form der Interpretation oder der moderne Künstler als Interpret, eben unter den Bedingungen, die ich eben versucht habe, zu vermitteln.

**BZ:** Und der Studiengang nimmt so eine Art Zwischenexistenz innerhalb der klassischen Fakultäten ein?

**RS:** Bremen ist einer der wenigen Orte, wo die Fakultäten Musik und Kunst bzw. auch Design unter einem Dach vereint sind. Das gibt es sonst, glaube ich, noch in Essen, in Berlin und an einigen Hochschulen in der Schweiz. Im Fachbereich Musik gibt es dann Jazz und Alte Musik, zwei Kompositionsprofessuren, Neue Musik. Für eine kleine Hochschule ist hier viel los. Im Fachbereich Kunst/Design existiert beispielsweise ein großer Modeschwerpunkt, interaktive Formen, es gibt einen Master Digitale Medien und einen Designstudiengang, der sich Integriertes Design nennt, was heißt, dass die Studierenden sehr breit ausgebildet werden, viel experimentieren, sehr offen sind, Theorieangebote haben. Und in diese interessante Gemengelage gab es den Impuls der Hochschule eine Professur auszuschreiben, die an der Schnittstelle dieser beiden Fachbereiche agiert. Es war eine breite Ausschreibung, die sich auch an Wissenschaftler gerichtet hat. Ich habe mich dort mit einem Lehrkonzept rund um diese andere Figur des Interpreten beworben. Dieser Name für eine andere künstlerische Produktion mit dem Medium Musik könnte eben trotzdem noch der

Interpret sein. So sollte natürlich auch eine Nähe zu den Musikstudiengängen hergestellt werden, die ja noch mit einer großen Hingabe, einer großen

meistens separiert arbeitet. Ich habe unterschiedliche Formate angeboten: Eins hieß Labor Kreation. Da ging es darum, ein gemeinsames Glossar

**Der Innovationsdruck ist hoch, die Ressourcen werden knapp. Am Ende bleibt dann die Frage: Ist es nötig, auszustellen? Ist es nötig, aufzutreten? Oder kann man, wenn man Kunst oder Musik ernsthaft betreibt, nur einmal im Jahr etwas machen?**

Treue Repertoire pflegen. Gleichzeitig ist es wichtig ein dynamisches Repertoire zu entwickeln. Ein eigenes Repertoire bauen. Das ist jetzt die Aufgabe, das zu entwickeln und auszuprobieren.

**BZ:** Wenn man jetzt Werbung machen wollte, dann hieße das für Musiker\*innen, die was anderes als das klassische Musikstudium und Musikerziehung suchen, nach Bremen zu gehen.

**RS:** Genau. In der Komposition ist ja der Composer-Performer mittlerweile ein geflügelter Begriff. Aber der Interpret, der auf eine nicht-naive Weise anfängt, eigenes, singuläres Material zu organisieren und das jetzt nicht im rein kompositorischen Sinne, sondern als künstlerische Praxis, ist eine spannende Figur. Und alle, die sich davon angesprochen fühlen, sollten sich das hier anschauen.

**BZ:** Seit einem Semester läuft es ja schon. Was ist bisher passiert?

**RS:** Im ersten Semester habe ich erstmal sehr konzentriert unterrichtet, also jede Woche kontinuierlich. Weil wenn man so einen Raum des Experimentes etablieren will, geht das auch nur über eine bestimmte Form der Anwesenheit und nicht unbedingt über eine Workshop-Struktur, wo man wieder unter einem gewissen Zeitdruck Ergebnisse erzielen muss und dafür dann doch

zu erarbeiten. Das verlief so: Die Teilnehmer des Kurses sind anwesend und lesen nicht einfach einen Stoff, den ich vorschlage, sondern jeder teilt mit den Anderen Material, das gerade für ihn oder sie von zentraler Bedeutung ist und die Gruppe befragt dieses Material auf einen bestimmten Begriff hin. Ich gebe ein Beispiel: Jemand interessiert sich für Fotografie, Sound, Techno und eigene Gedichte. Die Fotografien sind stark erotisch aufgeladen, man weiß nicht, ob es autobiografisch ist oder gefunden wurde. Da ergab sich dann beispielsweise ein Begriff: Intimität. Die Überlegung war dann, diesen Begriff wieder rückzuübersetzen in eine künstlerische Arbeit. Oder eine Studierende, die sich stark mit alternativen Formen des Zusammenlebens beschäftigt, Designerin ist. Es geht ihr viel ums Arbeiten im Kollektiv, relationale Ästhetik und so weiter. Sie hat ihre Arbeiten vorgestellt, Begriffe wurden gefunden und diese Begriffe wurden schließlich rückübersetzt in eine klingende Bar im Stil von Mauricio Kagel, die dann in einer Ausstellung bespielt wurde – als Herzstück einer potenziell zukünftigen Gemeinschaft oder Notgemeinschaft. Und das wurde dann tatsächlich als Bar entworfen und gebaut und auch als Musikinstrument bespielt. Wir haben hier auch einen Raum etabliert, die sogenannte Interpretenkammer, was ein Studio und Atelier ist, in der eine kontinuierliche Arbeit der Studierenden an der Schnittstelle der Diszipli-

nen stattfinden kann. Es gab einen zweiten Kurs, Karneval und Depression, wo ich etwas anders agiert habe, indem ich als Professor eine These in den Raum gestellt habe, in der es stark um den Körper unter Druck ging. Und die Studierenden haben begonnen, eigene Masken zu bauen, ihre Instrumente zu präparieren, zwei Studierende haben zum Bruxismus, dem Zähneknirschen, eine Art Tutorialvideo adaptiert, es kam zu einer gemeinsamen Performance, wo es ein Tonband und eine Ausstellung gab, die orientiert war an Präsentationsformen in einem Heimatmuseum. Es gab zwei Tage eine Art Besenwirtschaft, also eine Wirtschaft, in der man sich selbst eine temporäre Schankerlaubnis während des Karnevals gibt. In beiden Kursen waren Studierende aus sehr unterschiedlichen Fachbereichen: Alte Musik, Komposition, Design, Digitale Medien, Freie Kunst. Das ist eine der möglichen Formen, wie man ein gemeinsames Labor anstoßen kann. Es ist langwierig, aber gebiert dadurch auch andere Sachen als wenn sich einer etwas überlegt und es wird dann nur noch in Szene gesetzt.

**BZ: Das klingt ja traumhaft!**

**RS:** Das mit der Krampfmusik habe ich natürlich mit Charme gesagt, aber mich beschäftigen auch Fragen und Zweifel, wie man zu einer eigenen Arbeit kommen kann. Hochschule oder freier Markt: Der Innovationsdruck ist hoch, die Ressourcen werden knapp. Am Ende bleibt dann die Frage: Ist es nötig, auszustellen? Ist es nötig, aufzutreten? Oder kann man, wenn man Kunst oder Musik ernsthaft betreibt, nur einmal im Jahr etwas machen? Den Rest der Zeit müsste man eigentlich zusammen Zeit verbringen, lesen, recherchieren, arbeiten, gucken, dass man nicht verrückt wird, nicht zu viele Drogen nehmen...

**BZ: Vielleicht Gartenarbeit?**

**RS:** Nein, eben nicht. Ich suche nicht den Rückzug, irgendwas Esoterisches oder Pessimistisches, sondern frage im Rückgriff auf den erwähnten Peter Friedl: Was ist zu tun? Und was ist eigentlich wegzulassen? Weil in dem Moment, in dem du deine Marke und deinen Körper ein bisschen etabliert hast, setzt ein enormer Druck ein – eben deine Musik zu vertreiben, sie zu platzieren, sich dazu zu äußern, zu vermitteln, politisch einzuordnen. Immer diese verdammte Vermittlung. In der Bildenden Kunst existiert das auch, aber in der Musik als zeitbasierte Kunst noch viel mehr, da du dafür sorgen musst, dass es viele Aufführungen gibt. Banal, ja. Aber da setzt ein enormer Betrieb ein und wo atmet man da noch? Es gibt vielleicht clevere Leute, aber clevere Kunst interessiert keine Sau; und auch clevere Musik interessiert keine Sau. Wir sind ja alle nicht genial. Wir sind alle am Krampfen.

**Bastian Zimmermann** ist Ko-Redakteur der vorliegenden Zeitschrift Positionen und arbeitet außerdem als Dramaturg und Kurator in musikalisch-performativen Kontexten.

