

Hörarbeit mit Fremdarbeit

Zum sensiblen Thema ›Geld‹
bei Johannes Kreidler

NINA NOESKE

Was für eine Vorstellung: Beim Buchen eines Tickets für die Elbphilharmonie die Wahl zwischen 15, 40, 80 oder 120 € zu haben – die man aber nicht bezahlen muss, sondern nach dem Konzert als Lohn für getane Hör-Arbeit einstreicht. Opernhäuser, die – stundenweise, befristet, unbefristet – ihr Publikum anstellen, auf dass dieses gewissenhafte, gute, engagierte Arbeit leiste; Rundfunkhäuser, die ihre Hörer*innen für das Zuhören entlohnen; nach Donaueschingen Pilgernde, die für ihren Konzertbesuch (unter anderem) durch ein, je nach Programm, mehr oder weniger saftiges Honorar angelockt werden. Oder auch: Kapitalisten, die das Hören outsourcen, für sich hören lassen, dabei auf gute Arbeitsbedingungen kaum achten, mit ihren Hörer*innen umspringen, als ob diese ihre Sklaven wären, sie nach Gutdünken beschimpfen, loben oder feuern. Natürlich stellt sich hier die eine oder andere Frage, vor allem die: Welchen Status hat Musikhören, wenn es sich – wie auch immer kontextualisiert – um ›Lohnarbeit‹ handelt? Für das Hören bezahlt zu werden bedeutet, dass es sich, ganz abstrakt, um eine Form der ›Wert-Schätzung‹ handelt: Hören ist wert-voll, voller Wert, es schöpft bzw. schafft demnach Wert, ist von Gewinn, leistet einen wichtigen, kostbaren, vielleicht sogar unentbehrlichen Beitrag für die Allgemeinheit. Hör-Arbeit wird demnach, ob vom Staat (und damit der Gesellschaft) oder einzelnen Profiteur*innen, als Einsatz von Zeit und Energie gewürdigt.

Nun lässt sich darüber streiten, auf welche Weise Musikhören tatsächlich produktiv ist, inwieweit es an der Wertschöpfung teilhat, welchen Beitrag Hören für ein Gemeinwesen leistet: Vielleicht wird damit

Kreativität, abstraktes Denken, Lebensfreude, Lust, Toleranz, Großzügigkeit, Weitherzigkeit, Weitsicht, der Möglichkeitssinn, die Moral – was auch immer! – gefördert bzw. gesteigert, vielleicht ist dies bereits der Zweck selbst, vielleicht lässt sich damit auch etwas zu weiteren Zwecken anfangen, vielleicht wird durch Musikhören, auch wenn es eine Form von Weltflucht sein sollte, Arbeitskraft wiederhergestellt, auf dass diese fürderhin der Gesellschaft zur Verfügung stehe. Oder ist es vor allem die elitäre, unkommerzielle Neue-Musik-Szene, die zum Überleben ein Publikum ja braucht und aus purer Not jene bezahlt, die ihre Lebenszeit für diese ›opfern‹? – Fest steht, das Hören selbst ist tangiert, indem es solcherart präpariert wird; wer dafür honoriert wird, hört anders. Davon kann sich überzeugen, wer bei Johannes Kreidlers *Earjobs* (Entwurf des Konzepts 2011, Berliner Uraufführung im April 2017) dabei war oder einen Blick in die entsprechende Videodokumentation¹ wirft: Bereits der Titel lässt mehrere Assoziationen² zu, die Rede ist nicht von ›work‹, sondern, unverbindlicher, von ›job‹, und die Tatsache, dass das fünfminütige Hören eines *Muzak*-Titels mit 10 € ungefähr zehnmal so gut bezahlt ist wie das Hören etwa der deutschen Nationalhymne, einer Bach-Kantate, eines Stücks von Johanna Beyer, John Cage, Sarah Nemtsov oder gar, sowohl am ersten als auch am zweiten Tag wohl nicht zufällig als Billigarbeit schlechthin deklariert, von Johannes Kreidler (u.a. fünf Minuten aus *Fremdarbeit* und *Living in a Box*), wirkt sich unmittelbar auf das Verhalten, ja, Selbstverständnis der jeweiligen Hörer*innen aus.

Die meisten wählen, ob aus materieller Not oder Geldgier, den *Muzak*-Titel, denn hiermit lässt sich vergleichsweise mühelos Reichtum erwerben, gehen damit aber zugleich einen Pakt mit dem Teufel ein, indem sie sich der eiskalten Maschinerie des Kapitalismus mit Haut und Haaren (oder Ohren) verschreiben. Dass sie sich dabei vom kapitalistischen Ausbeuter, Kreidler selbst, beschimpfen lassen, der Hurerei bezichtigt werden und ihr Verhalten immer wieder auch parallelisiert wird mit der Anpassungsbereitschaft großer Teile der Bevölkerung während der Nazizeit (was sie allerdings unterm Kopfhörer, von Musik berieselt, mitunter gar nicht mitbekommen), lassen sie über sich ergehen. Viele wirken dabei leicht gequält, wollen nur einen Teil des Geldes behalten, revanchieren sich beim Geldgeber mit Getränken oder Essbarem, entschuldigen sich mit ihrer Bedürftigkeit, betonen am Ende, dass das Hören von *Muzak* eben doch ›harte Arbeit‹ gewesen sei, oder suchen, offensichtlich von schlechtem Gewissen geplagt, die Umstehenden während der Arbeit mit zusätzlichen Tanz-Einlagen zu unterhalten, als ob sie ihnen etwas schuldig wären. Umgekehrt sieht man jenen, die sich für weniger Geld hörend mit der ›wertvollen Kunst‹ auseinandersetzen, das reine Gewissen und die dadurch ermöglichte Konzentration regelrecht an – was man sich eben aber auch leisten können muss. Gleichwohl, auch die Bezahlung der ›gewissenhaften Arbeit‹ liegt in diesem Fall über dem gesetzlichen Mindestlohn, selbst für das Hören der Kreidler-Stücke muss sich niemand mit einem Hungerlohn zufriedengeben. Streng genommen gibt es also keine Ausrede für die Wahl des *Muzak*-Titels.

1 Vgl. mit weiteren Hinweisen www.kreidler-net.de/werke/earjobs.htm und hier www.kulturtechno.de/?p=18824

2 Z.B. ›Blowjob‹, vgl. dazu auch Andreas Engström, ›Plagiatanklagelse‹, in *Upsala Nya Tidning*, 18. Mai 2017, der die unterschiedlichen Anliegen von Kreidler und Giuliano Obici betont, der bereits Jahre zuvor eine ähnliche Idee hatte und als Werk realisierte.



Still aus *Charts Music* (2009) von Johannes Kreidler

© Johannes Kreidler

Mit dem *Earjobs*-Dispositiv wird eine ganze Palette von Fragen, aber auch eine Reihe von Hypothesen in den Raum gestellt, die eine Gesellschaft bis ins Mark berühren. Aufschlussreich ist eine ausführlichere Diskussion mit einer Frau, die sich selbst als ›Sound-Artist‹ bezeichnet, welche die Setzung nicht akzeptieren will, dass es sich bei *Muzak* um minderwertige Musik, bei der entsprechenden Hör-Arbeit mithin um eine Form von Prostitution handeln solle – ein lustvolles Hören dieser Klänge ihrerseits werde damit von Kreidlers ›diktatorisch‹ agierendem Unternehmen von vornherein verhindert. Und tatsächlich, Hegels Herr-Knecht-Dialektik lässt grüßen: Einen Gewinn an Lebensqualität erlebt gewiss nicht, wer sich dem Diktat der Kulturindustrie unterwirft, damit aber durch die *Muzak*-Sedierung die Tuchfühlung zu seinem eigenen Hör-Organ verliert, auch wenn er oder sie am Ende das Geld kassiert. (Sind also die 120 € Stundenlohn für den *Muzak*-Earjob in Wahrheit Schmerzensgeld für eine brutale Form der Körperverletzung?) Hingegen trägt womöglich die Definition von Hören als ›Arbeit‹ für ein mehr oder weniger angemessenes Honorar dazu bei, dass sowohl die Gewissenhaftigkeit als auch die Lust auf Seiten der Arbeitnehmer gesteigert wird.

Mit dem Verhältnis von Kultur und Finanzen, besser gesagt: dem Stellenwert von Kultur-›Arbeit‹ innerhalb eines kapitalistischen Systems beschäftigt sich Kreidler spätestens seit 2008, dem Jahr der medial vielbeachteten ›GEMA-Aktion‹ *product placements*³. Kreidler füllte für ein 33-sekündiges Stück insgesamt 70.200 Formulare für sämtliche verwendete Fremdzitate aus und transportierte diese in einem Lieferwagen zur Berliner Generaldirektion der GEMA; damit führte er das geltende Urheberrecht ad absurdum. Thematisiert wird hier zugleich die überaus diffizile Frage nach dem Wert der eigenen Arbeit, die sowohl künstlerisch Schaffende als auch, zum Beispiel, Geisteswissenschaftler*innen, ob explizit oder implizit, seit jeher umtreibt, und die sich im Internetzeitalter

³ www.kreidler-net.de/productplacements.html

völlig neu stellt.⁴ Um ein immer wieder ausgeschlachtetes Beispiel zu nennen: Höchste Qualifikation und übermenschlichste Anstrengung – ob als ›aus dem Nichts Schaffende‹ oder als professionell ›Remixer‹ – nutzen nichts bzw. tragen zur eigenen Existenzsicherung oder gar zum Aufbau eines Vermögens nicht bei, wenn sich niemand findet, der dies honoriert. Und ist dann eine Finanzierung gefunden, bestimmt u.a. der Preis einer Künstlerin die Art und Weise, wie diese rezipiert wird; wer innerhalb einer bestimmten Kultur ›hoch gehandelt‹ wird, bekommt von dieser viel von jenem raren Gut, das seit einiger Zeit unter dem Begriff ›Aufmerksamkeit‹ firmiert.

Problematiken dieser Art zumindest offenzulegen, ist Kreidler u.a. in einer Sequenz aus *Audioguide* (UA 2014 auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik) angetreten, in der er mit Stefan Fricke, Redakteur für Neue Musik beim Hessischen Rundfunk, in einem halb-inszenierten Talkshow-Setting über die materiellen Voraussetzungen des eigenen Metiers verhandelt.⁵ Mit der Offenlegung von Auftrags honoraren wird dabei ein Tabu gebrochen, und dass ein Redakteur, selbst ein Rädchen im Getriebe, durch die Möglichkeit der Auftragsvergabe an Künstler*innen viel mehr Macht hat als ihm offenbar bewusst ist, wird deutlich bis zur Schmerzgrenze. Wie eng dabei das individuelle ›Wert-Urteil‹ des Redakteurs mit der ›Wert-Schätzung‹ durch eine Institution wie ein staatlich subventioniertes Rundfunkhaus verwoben ist, und wie stark dabei mit Erwartungshaltungen, gleichsam mit Wetten auf die Zukunft, operiert wird (und zugleich: wie sehr ein Künstler durch einen Auftrag unter Druck

Mit der Offenlegung von Auftrags honoraren wird ein Tabu gebrochen.

gesetzt werden kann), wird deutlich, als Fricke aus seiner Enttäuschung über die Realisierung eines Auftrags durch Kreidler keinen Hehl macht – ob dies (wahrscheinlicher) der Wahrheit entspricht oder (unwahrscheinlicher) für die Show inszeniert ist, ist in diesem Zusammenhang unerheblich. Die für den Auftrag vorgesehenen vier Pianist*innen seien in dem Stück von zwölf Minuten Dauer, honoriert mit 1800 €, so Fricke, »nicht gut eingesetzt«, »muss man mal dazu sagen«:

Kreidler: »Was meinst du damit?«

Fricke: »Ja, also die vier Pianisten, also das Menschen-Mögliche hast du nicht... genutzt...«

Kreidler: »Hast du schonmal was von Minimalismus gehört?«

Fricke: »Ja – du meinst aber ›Reduktion‹, und nicht ›Minimalismus‹, glaub ich.«

Kreidler: »...«

Fricke: »Reduziert, meinst du.«

Kreidler: »Ja, ok, ich verstehe darunter Minimalismus.«

4 Vgl. hierzu auch das Interview mit Johannes Kreidler von Olaf Karnik und Jörg Follert: »Wie sich Geld vertonen lässt« (2017), online: norient.com/podcasts/kreidler/

5 www.youtube.com/watch?v=id-28J3paJbI



Still aus *Film 1* (2017) von Johannes Kreidler

Fricke: »Ok.«

Kreidler: »Also – hast du schon von gehört, ja?«

Fricke: »Ja, ich war dabei, jaja, bei der Uraufführung.«

Kreidler: »...also den Vorwurf lasse ich nicht auf mir...«

Fricke: »Nein, ist gar kein Vorwurf!«

Kreidler: »Doch!«

Fricke: »Nein! Es war nur eine Benennung!«

Kreidler: »Du meinst – wenig Töne für im Verhältnis doch zu viel Geld, hast du mehr Töne erwartet!«

[Publikum ist amüsiert]

Fricke: »N-nein... Ich hatte mehr erwartet, dass die Akteure mehr eingebunden waren. Es hätten auch zwei Töne sein können, und die Akteure hätten ... hätten eine Haltung gehabt [unverständlich]«

Kreidler: »Was hast du erwartet?«

Fricke: »Ich habe nichts erwartet!«

Kreidler: »Doch!«

Fricke: »Ja, ich habe, ok, ich habe ein bisschen erwartet, dass vier Akteure in einer Form von Aktion eingebunden sind. Du hast dich aber da sehr reduziert, hast dich von dem ursprünglichen Piano-Gedanken – also vier Leute am Klavier – ähm, hast du vieles auf das Keyboard gelegt.«

Kreidler [leicht abschätzig]: »Ja.«

Fricke: »Und ich dachte halt, dass diese vier Leute vielleicht ein bisschen größeres Aktionspotential haben. Das hat mich aber nicht enttäuscht, das, hm, hat meine Erwartungshaltung [kritischer Blick von Kreidler], ist ja auch ne schöne Erfahrung für mich, natürlich unterlaufen.«

Kreidler: »Das war überhaupt nicht so intendiert, wobei, es hieß doch, es soll so etwas Fluxushaftes schon sein...«

Fricke: »Nein, hab ich nie gesagt.«

Usw.

»Zu wenig Töne für zu viel Geld« – wie absurd es ist, Kunstwerke mit Geld aufzuwiegen, wird durch diese Pointierung überdeutlich. Woran bemisst sich der konkrete materielle Wert einer Musik: an der Anzahl der Noten, am Grad der Komplexität des Tonsatzes, am Aktionsradius der beteiligten Interpret*innen, an der Erfüllung einer Erwartungshaltung? Oder am Mut zum Brechen von Tabus? An der Qualität des Konzepts?⁶ Dem »Wert« der eingeschlagenen stilistischen Richtung? An der Mühe, die seitens der Komponierenden für ihr »Werk« aufgewendet wurde? Und hier: an der Denk- oder Schreibaarbeit? Am zeitlichen oder materiellen Aufwand? Oder gar am Renommee der Künstler*innen? An der »Zeitgemäßheit«? Und wer maßt sich an, im Zeitalter der »Ungleichzeitigkeiten« in all diesen Fällen das abschließende Urteil zu fällen? Hierzu grundlegend Kreidler selbst in einem Blog-Eintrag von Januar 2012: »Welche Musik ist die Subventionsgeld-Verbratung wert? Niemals gibt es genug Geld, um den möglichen Pluralismus vollständig abzubilden, auch wenn Festivals so tun als ob. [...] Es gibt in der Postmoderne bei der Kunst kein gut oder schlecht mehr jenseits subjektiver Meinung; jeder hat Recht – nur hat nicht jeder Geld. Ich fände es wünschenswert [...], dass diese *Wahrheit* wenn[,] dann auch ausgesprochen wird: Dass ästhetische Debatten heute in Wirklichkeit Gelddebatten

Andererseits stellt sich die Frage,
ob und wenn ja, von wem sich eine *Fremdarbeit 2023*
komponieren ließe.

6 Vgl. hierzu auch den Dialog zwischen Anna Schürmer und Julian Kämper in diesem Heft, S. 24; Schürmer fragt z.B. im Zusammenhang mit Kreidlers »Arbeiten« nach der »geldwerten Einlage des Produkts »Komposition«.

7 Johannes Kreidler: »Worüber kann man sich in der Neuen Musik noch streiten? Über Geld.« (#2) www.kulturtechno.de/?p=6306

8 Weitere Informationen und Literaturhinweise zur Komposition: www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html

sind. (Das Problem ist dann noch, dass die, die das Geld ausgeben, den Debatten selten zur Verfügung stehen. Darum sind die meisten ästhetischen Diskussionen erst recht Scheindiskussionen.)⁷ Da es sich in *Audio-guide* somit (erstmalig?) um eine »(Geld-)Schein«-Diskussion im wahrsten Sinne des Wortes handelt, ist es keine Scheindiskussion mehr...

Das Paradebeispiel dafür, wie sehr die jeweiligen gesellschaftlichen Produktionsbedingungen bis in jede einzelne Faser eines Kunstwerks hineingreifen, ist wohl Kreidlers *Fremdarbeit* (2009), ein Werk, das mittlerweile unzählige Male und in unterschiedlichen Versionen auf der ganzen Welt aufgeführt und häufig besprochen wurde.⁸ Der – seinerseits von der Berliner Klangwerkstatt beauftragte – Komponist lässt in diesem Stück einen Komponisten und einen Audioprogrammierer aus den »Billiglohnländern« China und Indien gegen ein vergleichsweise geringes Honorar für sich arbeiten, indem er ihnen jeweils Aufgaben (z.B. in Form von Stilkopien) stellt; das Ergebnis präsentiert er selbst in einem moderierten Konzert.

Lehman Brothers



Still aus *Charts Music* (2009) von Johannes Kreidler

Deutlich wird nicht zuletzt, wie sehr es bei der Wert-Schätzung einer Musik auf das ›Framing‹ (hier: die ›Namhaftigkeit‹, aber auch kulturelle Herkunft etc.) eines Autors ankommt; Kreidler selbst bezeichnet dies wiederholt als Form des ›präparierten Hörens‹. Die Selbst-Offenlegung des Künstlers während der Moderation als Zyniker, der die global ungleichen Produktionsbedingungen für sich zu nutzen weiß – was in seiner schonungslosen Offenheit in diesem Kontext wiederum selbst alles andere als zynisch ist, den Zynismus somit aufhebt – liefert dabei bereits wesentliche Aspekte der Interpretation. Dem ist vorerst nichts hinzuzufügen, an der hier ausgebreiteten Problematik hat sich bis heute nichts geändert; das Geld streicht ein, wer Arbeit geschickt (z.B. auf Billiglohnländer) verlagert, wie Kreidler in *Fremdarbeit* hyperaffirmativ, teilweise bis zum Ärger des Publikums (›Entschuldige mal, was du machst, ist Ausbeutung!‹),⁹ vorführt. Wer kann sich in der heutigen Welt anmaßen, die alleinige Urheberschaft für ein, sei es materielles oder immaterielles, ›Werk‹ für sich zu reklamieren? Gleichwohl, auch hier greift offenbar ein Systemzwang:

Wer kann sich in der heutigen Welt anmaßen,
die alleinige Urheberschaft für ein,
sei es materielles oder immaterielles, ›Werk‹
für sich zu reklamieren?

9 Bzw. kurz darauf: ›Aber was wir hören, ist nicht deine Musik!‹ Ein für Kreidler willkommener Einwurf, den zutreffenden Sachverhalt noch einmal bestätigend auszuführen. Vgl. www.youtube.com/watch?v=L72d_0zI0c, 8:44

10 www.youtube.com/watch?v=xJK-d8uKmcQ&t=2249s

11 www.sheetmusic-kreidler.com/leinwaende/

12 www.youtube.com/watch?v=ntMXQyexwY

13 Ausführliche Informationen: www.kreidler.net/de/charts.html

Fremdarbeit ist Teil des Werkverzeichnisses von Johannes Kreidler, er gilt als Autor der Komposition, was insofern im gegebenen Kunst-Dispositiv seine Richtigkeit hat, als dieses im Kern ›konzeptuell‹ verfasst ist.

Viele weitere Werke Kreidlers thematisieren das Thema ›Geld‹ – ob Zufall oder nicht: Im Musiktheaterstück *Mein Staat als Freund und Geliebte*, im April 2018 an der Oper Halle uraufgeführt, regt sich just in dem Augenblick Unmut im Publikum, als der Protagonist einen Geldschein mit dem Namen ›Christian‹ dem Publikum übergibt: ›Seien Sie gut zu ihm. Seid Freunde zueinander, SFZ! [...] Lassen Sie ihn zirkulieren, LSIZ. [...]‹ (Person aus dem Publikum: ›BA – bald aufhören!‹)¹⁰ Beim Geld hört die Geduld auf. In *Film 1* (2017) werden zwei 10-Euro-Geldscheine und ein 2-Euro-Stück mit Exkrementen verschmutzt, die Noten-›Depots‹ der *Sheet-Music-Reihe*¹¹ lassen sich auch mit Aktien-Depots assoziieren. In *Feed. Hören TV* (2009–10) wird nicht nur die Rolle des mp3-Formats für die Musikwirtschaft diskutiert, sondern es werden zudem die Besitz- und Vermögensverhältnisse namhafter Komponisten von Bach bis César Franck angesprochen.¹² Und dann ist da natürlich der sattsam bekannte YouTube-›Hit‹ *Charts Music* (2009), der ›Billion-Dollar-Song zur Wirtschaftskrise, ein vorfinanzierter Hörsturz, das teuerste Musikstück der Welt‹,¹³ mittlerweile auch vielfach in (moderierten) Instrumentalversionen aufgeführt. Kreidler liefert die ebenso intelligente wie nachvollziehbare Interpretation des Stücks gleich mit: Benannt werden der ›unlösbare

Widerspruch zwischen Happy-Musik und menschlichem Versagen [...], und dieser Widerspruch ist die Wirklichkeit eines ökonomischen Systems, das ums Verrecken so weitermacht als sei nichts gewesen.« Zugleich stellt sich, wie im Video selbst thematisiert, auch hier die Frage nach der Autorschaft: »Wer hat das eigentlich komponiert – ich, oder die Manager, oder der Computer?« Auf die Spitze getrieben wird zudem (durch einen Cameo-Auftritt Kreidlers im Video) die gesellschaftliche Funktion von Musik zur Re-Kreation von Arbeitskraft, die dann wiederum dem Kapitalismus zur Verfügung steht, und schließlich ist die Software, mit dem die Musik kreiert wurde, selbst »strukturell mit der Finanzkrise verbunden« (wie auch ein Blick in den Werbetrailer derselben offenbart, in dem die – durch die Software »gerettete« – glückliche amerikanische Familie im Einfamilienhaus zelebriert wird). »Ist es also Neue Musik, gute oder schlechte Neue Musik, gute oder schlechte Popmusik? Wert und Entwertung, worum es im Stück inhaltlich geht, ist auch beim Stück selbst die Frage.«¹⁴

Es hat sich in den fast anderthalb Jahrzehnten, die seit der »Finanzkrise« 2008ff. samt Kreidlers Sonifizierung vergangen sind, am Zustand der Welt, am globalen Finanzsystem (und damit auch an jenem des Musiklebens), an den Strukturen des Internets, offenbar nichts Grundlegendes geändert. Wir befinden uns immer noch in derselben Gegenwart, für deren adäquate Analyse es eine musikhistoriographische Methode erst noch zu entwickeln gilt. Gleichwohl, die Frage sei in den Raum gestellt: Unter welchen (materiellen, soziologischen etc.) Bedingungen hat Kunst das Bedürfnis, ihre Entstehungsvoraussetzungen zur Disposition zu stellen, wie es bei Kreidler – und im Anschluss punktuell auch bei anderen Komponisten – mit Blick auf deren (materielle) Grundlagen geschieht? Diesbezüglich waren die Jahre 2008ff. offensichtlich ein glücklicher Augenblick, bei dem eine kommende Musikgeschichtsschreibung wohl zudem (auch), im weitesten Sinne, biographische Koinzidenzen konstatieren würden: Für die um 1980 Geborenen, um am Ende eine kulturgeschichtliche Meta-Position einzunehmen, sind die systemisch-ökonomisch-kulturellen Widersprüche um 2010, da für die eigene Karriere bedeutsam, existenziell; dies künstlerisch überzeugend und selbst gegenüber dem eigenen Anliegen schonungslos zu thematisieren, wie es Kreidler gelang, hat das System zwar kurzfristig erschüttert (und tut es nach wie vor). Andererseits stellt sich die Frage, ob und wenn ja, von wem sich eine *Fremdarbeit 2023* komponieren ließe, will man nicht am eigenen Ast sägen – und von hier aus ganz grundlegend: Von welcher gesellschaftlichen Position aus lässt sich im Wortsinne »radikale« Kunst schaffen, derart, dass, im Sinne einer künstlerischen Intervention, die eigenen »Wurzeln« – die Grundlagen und Voraussetzungen des eigenen Tuns, die nach wie vor zu wesentlichen Teilen wirtschaftlicher und finanzieller Art sind – thematisiert werden? ■

14 Johannes Kreidler: *Charts Music* (September 2017, Erstdruck), www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_charts_music.pdf. Siehe hierzu auch die Ausführungen zu *Charts Music* im Vortrag »Why Political (New) Music? Lecture Kreidler Darmstadt 2016«, www.youtube.com/watch?v=byT5_jyJEq0, ab 32:22. Für Claus-Steffen Mahnkopf indes, der hier wohl nicht von Kunst, sondern von »soziale[r] Intervention« sprechen würde, steht fest: »Wenn das Kapitalismuskritik ist, dann ist Stefan Raab der Adorno der Medienkritik.« Vgl. Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Wolke Verlag, Hofheim 2010, S. 75 (Anm. 18) sowie S. 107

Nina Noeske, seit Oktober 2022 Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, zuvor (2014–2022) Professorin an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Lehr- und Forschungsschwerpunkte vom frühen 19. bis 21. Jahrhundert.