

Für und über Geld schreiben

Ein OpenDoc
von Anna Schürmer und Julian Kämper

Bastian Zimmermann 27.10.22

»Thematisch soll es um künstlerische Arbeiten gehen, die in irgendeiner Form spannend das Thema von Geld, Werten und was damit alles zusammenhängt, verhandeln. Da können viele Themen drinstecken, natürlich auch Kulturpolitik, aber auch der Kunstmarkt. Spannend wäre, wenn euer Text vielleicht eine tolle Ansammlung von Recherchen und Thesenaufstellung und Widerlegungen wird. Vom Werk zur Reflexion größerer Topoi im Kunstgeschehen und zurück... oder so :)«

Anna Schürmer 18.11.22

Wenn es um Geld und Musik geht, kommt mir eurozentrisch geprägtem Kind der Pop-Ära zunächst eines in den Hörsinn: ABBAs *Money, Money, Money*.¹ Tatsächlich singen Agnetha Fältskog und Anni-Frid »Frida« Lyngstad 1976 von Zwängen, die nicht erst seit den Preisteuerungen infolge der diversen gegenwärtigen Krisen Konjunktur haben: »*I work all night, I work all day to pay the bills I have to pay – Ain't it sad? And still there never seems to be a single penny left for me – That's too bad.*« Die Schlussfolgerungen der blonden Sängerinnen sind traurig, zumindest aus feministischer Sicht: »*In my dreams I have a plan; If I got me a wealthy man I wouldn't have to work at all, I'd fool around and have a ball.*« Abhängigkeit

1 JK: Ja, davon haben sie heute ausreichend: Schätzungen zufolge soll jedes Mitglied der schwedischen Band ein Vermögen von 225 Millionen Euro haben.

als Pfand für die Freiheit vom notwendigen Gelderwerb. Das ist allerdings nicht viel anders als die Abhängigkeit von Stiftungen: Künstler:innen werden finanziell versorgt, von kreativer Freiheit kann oft keine Rede sein. Andererseits – vielleicht versteckt sich

in der freiwilligen Abhängigkeit letztlich Empowerment, indem die Zuwendungen Mittel zum Privatier-Werden inmitten der spätkapitalistischen Leistungsgesellschaft sind: »Money, money, money – Must be funny, In the rich man's world.«

Julian Kämper 25.11.22

Da bringe ich Sara Glojnaric ins Spiel. Es ist gar nicht lange her, da konnte man eine Arbeit der Komponistin, Jahrgang 1991, über ihr Arbeiten hören:² *Everything, always* für Streichorchester und Zuspield, uraufgeführt vom Münchner Kammerorchester und übrigens ein Auftrag des musica femina münchen e. V.³ Sie lässt uns von Anfang an teilhaben: der Kompositionsauftrag ist erteilt, eine UA angekündigt, Musiker:innen warten auf ihre Noten und die Dauer der Musik solle bitte keinesfalls abendfüllend sein. So, was schreibt man nun? »Ok, so the piece needs to start somehow. Maybe it would be good to start with a chord, something more gentle, nothing too wild...«, schallt Saras Glojnaric's Stimme konzert-raumgreifend aus dem Off, »um... and then with a massive crescendo at the end, something like« [sie macht einen whooosh Sound]. Dann spielt kurz das Orchester. »Naja, ok, maybe the same thing with electronics?« Und dann spielt wieder kurz das Orchester. So geht das weiter. Das Orchester bringt zum Klingen, was die Komponistin in ihrem Kopf imaginiert; diese versichert sich beim Dirigenten, ob der den Click-Track laut genug höre; und sie denkt laut darüber nach, ob ihr noch zu schreibendes Werk nicht ein Karaoke-Reigen werden könnte, und gibt Kostproben – darunter auch ABBAs »Dancing Queen«. Am Ende des Stückes, als der Ansatz für die Komposition gefunden zu sein scheint, lässt uns Sara Glojnaric hören, wie sie die fertige Partitur – das eigentliche »Werk«⁴ – fristgerecht via Email abschickt. Womit ihre Arbeit getan wäre. Jetzt sind andere dran, das zu interpretieren...

Julian Kämper 11.12.22, Teil 1

Everything, always (ist der Titel schon ein Hinweis auf ein gegenwärtiges Leistungsprinzip?⁵) fängt mit einem Räuspern sehr charmant und mit Tastaturgetippe in aller zeichenhaften Deutlichkeit an. Dieser Gestus des Notenschreibens, ob mit Stift auf Papier oder mithilfe technischer Geräte, ist in der Neuen Musik übrigens schon immer mal zum musikalisch-erzählerischen Motiv geworden – vereint der Akt des Schreibens doch geistig-kognitive und körperlich-motorische Voraussetzungen. Man könnte in dem Stück eine Verweigerungshaltung sehen, weil der Prozess (mitunter des Scheiterns und Verwerfens) und nicht das fertige Resultat im Fokus steht. Gleichzeitig spielt das Orchester nur dann, wenn es von der omnipräsenten Stimme der

2 AS: In dem Satz kommt gleich zweimal ein äußerst interessantes Wort vor: »Arbeit(en)« – was zwar viel mit Geld aber eben doch nur mittelbar zu tun hat. Interessant ist hier jedenfalls der Wandel im Verständnis der Produkte künstlerischer Tätigkeiten: nämlich die Abkehr vom Werkbegriff hin zum Oberbegriff der Arbeit...

3 JK: Ob ich die Höhe des Honorars noch rauskriege ...? I AS: Frag doch mal bei der Geschäftsstelle nach. In jedem Fall würde hier auch ein relevanter Themenarm abzweigen: Die (ungleiche?) Vergütung der »Arbeit« weiblicher Komponierender IJK: Das ging leicht! Laut Website von musica femina münchen e. V. ist der Auftrag mit 7.500 € dotiert, für eine Stücklänge von 15-20 Minuten. Der Preis liegt wohl ganz gut im Durchschnitt, denke ich. Und immerhin teilen wir zwei, liebe Anna, uns das Honorar für diesen Text in Höhe von 200 € durch zwei...

4 AS: »Eigentlich« sollte hier aus meiner Sicht nicht der Partikel in Anführungszeichen stehen (der by the way ein sogenannter »Abtönungspartikel« ist: Welcher Ton wird hier gedimmt, relativiert, abgeblendet, de-cresziert?): »Eigentlich« ist doch ganz uneigentlich; im Gegensatz zum »Werk«, das man spätestens seit den Experimenten der Aleatorik und Aktionskunst getrost in Anführungszeichen setzen kann. Und mit Blick auf unser Thema Geld – ist der Begriff der »Arbeit« allemal zielführender (s.o.)?!

5 AS: Es könnte ebenso gut eine Anrufung der Postmoderne oder aber die digitale Weltumspannung sein; auch kann der Titel als verkürzte Version der englischen Redewendung »Everything as always«, also »Alles wie immer« sein – dann versteckt sich hier eine Verweigerung des Innovations-Paradigmas genauso wie des Genie-Diskurses, die durch die Sichtbarmachung des Kurations-Prozesses ad absurdum geführt werden...

Komponistin dazu aufgefordert wird, es emanzipiert sich an keiner Stelle. Das bekräftigt ja auf eine Weise die Autorinnenschaft, während sie sie kritisiert – oder umgekehrt?! Und böse Zungen könnten behaupten, das Brainstorming auf die Bühne zu bringen sei ein cleveres Ausweichmanöver, um der Fleißarbeit einer 20-minütigen Kammerorchesterpartitur zu entkommen – womit fast schon die abstrakte Denkleistung gegen die Menge an gedruckten Notenköpfen aufgewogen würde und letztere mehr zählte.⁶

Anna Schürmer 28.11.22

Ich lese im Absatz vom 25.11. zwar viel von Arbeit(en), aber wenig von Geld – und frage mich nun, welche Rolle genau es dabei nun spielt: Inwiefern sind musikalische Produkt(e)ionen mit ihrem unmessbarem Produktivwert als Ware zu verstehen? Und wenn ja, wie stehen sie mit dem Kapital in Verbindung? Und wie sähe eine »Kritik der künstlerischen Ökonomie« aus, bzw. wie klingt eine solche? Die von Marx aufgeworfenen Fragen sind auch im Musikdenken ja nicht neu: »Warenförmigkeit« bestimmt schon 1959 Adornos Thesen zur »Kulturindustrie« – mit der Wurlitzerorgel als Sinnbild für die kitschige Begrenzung des künstlerischen Ausdrucks zugunsten des Marktwerts. »Der Zwang zur Nivellierung und Quantifizierung« jedenfalls hat sich mit dem zeitgenössischen Ableger der Heimorgel um ein Vielfaches potenziert, die »qualitative Entfesselung« minimiert: Musik-Streaming. Die Dienste der Plattformen sind nur vermeintlich kostengünstig, die neue Währung bildet Big Data bzw. der Mensch als Ressource. Ein kleiner Blick in die Datenschutzerklärung von Marktführer Spotify führt sehr deutlich vor Ohren, in was für einem Zeitalter wir leben: im *Überwachungskapitalismus*⁷ – und dabei haben wir noch gar nicht von den künstlerischen Folgen gesprochen, die mit »Spotify-core«⁸ bereits ein eigenes Genre begründet haben...

Julian Kämper 05.12.22

Folglich müssten wir ja musikalische Faktoren benennen, von denen wir glauben, dass sie uns etwas über die geldwerte Investition, die beim Erfinden und Niederschreiben der Komposition getätigt worden ist, aussagen. Aphoristische Kürze? Repetitive Schemata? Reduktion der Mittel? Solostück? Sind das Indikatoren für einen vergleichsweise geringeren Arbeits-einsatz und also für den minderen monetären Wert des jeweiligen Stücks Musik? Das ist Quatsch. Schwer auszumachen, was uns den Geldwert einer Komposition bestimmen lässt. Weil es bei Streaming-Diensten die Klickzahlen sind, die den Erfolg bescheinigen, lässt sich darauf gestalterisch reagieren, etwa mit Verzicht auf diffuse Intros.⁹ Solange in der Neuen Musik das Prinzip der Uraufführung hochgehalten wird und

⁶ AS: Siehe zu diesem Gedanken meine weiterführenden Überlegungen im Absatz vom 12.12.

⁷ Shoshana Zuboff: »Big other: surveillance capitalism and the prospects of an information civilization«, in: *Journal of Information Technology* 30 (2015), S. 75–89; *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus. Der Kampf um eine menschliche Zukunft an der neuen Grenze der Macht*, Frankfurt/New York: Campus 2018.

⁸ Das Genre, auch »Streambait« genannt, folgt der Logik der Streaming-Plattformen, wo es qua nomen um den Hörfluß (Streaming) einerseits geht und andererseits um ein internetlogisches Geschäftsmodell (Plattformkapitalismus). Das Ergebnis ist eine leicht durchhörbare Aneinanderreihung von Stücken, konformistische Fahrstuhlmusik in der digitalen Welt.

⁹ AS: Siehe hierzu das Buch *Spotify Teardown* (MIT Press 2019), das nicht nur die Transformation der Musikkultur im Zeitalter des Plattform-Kapitalismus behandelt, sondern in Interventionen auch die Mechanismen »Inside the Black Box of Music Streaming« investigativ erkundet. »Wir konnten zeigen, wie leicht es ist, das Vergütungssystem für Musiker mit Hilfe von Bots zu manipulieren«, erklärt Mitherausgeber Patrick Vonderau – und berichtet, wie Spotify juristisch vom Schwedischen Forschungsrat forderte, die Förderung des Projekts einzustellen...

auch sehr gute, groß besetzte Werke nur ein- oder vielleicht zweimal aufgeführt werden, ist die Anzahl der Hörenden keine Kategorie.¹⁰ Und dann gibt es noch die äußeren Faktoren, die auch für die nächste Steuererklärung relevant sind: Materialkosten, Recherchereisen, Softwarelizenzen und Gagen, die bei Zeitdruck an dienstleistende Notensetzer zur Fertigung der Einzelstimmen bezahlt werden.¹¹

Anna Schürmer 07.12.22

Ich greife mal nach dem in der letzten Fußnote ausgestreckten Themenarm: die effizienz- und produktivitätssteigernde Arbeitsteilung, die laut Marx Arbeiter:innen von ihrem Produkt entfremdet und also wirklich »nicht zu verwechseln [ist] mit der Arbeitsteilung von Komposition und Interpretation« – die allerdings unterlaufen wird von den sogenannten »Composer-Performerinnen«¹²: Geschieht die Bündelung der kreativen Arbeitskraft zum Zweck des Mehrverdienstes bzw. ist eine Folge von immer kleineren Gagen? Oder sollen »das Werk« und die Autorschaft nicht aus der Hand gegeben werden? Bei diesen Fragen bringe ich jetzt doch Johannes Kreidler auf die Bühne, den ich bis hierher vermieden habe, weil seine konzeptuellen Arbeiten beim Thema Musik und Money fast allzuoffensichtlich in den Sinn kommen: *Fremdarbeit*, *Earjobs* und *product placements*...

Julian Kämpfer 11.12.2022, Teil 2

...und noch *Charts Music*, bei der Kreidler das kollektive Versagen, das zur Finanzkrise 2008 geführt hat, in Form von fallenden Börsenkursen in Musik gesetzt hat.

Anna Schürmer 12.12.22

Man könnte jetzt die einzelnen »Arbeiten« Johannes Kridlers für sich oder als Werkgruppe zum Thema Arbeit/Geld analysieren – das macht in diesem Themenheft aber schon Nina Noeske, weshalb ich auf eine Bemerkung im Absatz *JK 11.12.22, Teil 1* zurückkomme: Du schreibst da von »bösen Zungen«, die das auskomponierte Brainstorming von Sara Glojnaric als »cleveres Ausweichmanöver« bezeichnen könnten, »um der Fleißarbeit einer 20-minütigen

¹⁰ AS: Hier klingt die ewige Diskrepanz von Qualität und Quantität an – ein Schlüsseldiskurs gerade für die Neue Musik. Gleiches gilt by the way für Radioproduktionen, die meist nach einmaliger Sendung, gefolgt von ein paar Tagen in der Mediathek, in die ewigen Jagdgründe der Rundfunkarchiv eingehen. Diese Praxis rechtfertigt kaum den Aufwand, aus Sicht der Beitragszahler:innen sowie der immer schlechter vergüteten Autor:innen. Ganz abgesehen von dem non-monetären Wert, der da in den Kellern und auf den Servern der Sender schlummert... Wenn es um die Anzahl der Hörenden geht, würde eine langfristige Online-Verfügbarkeit den Produktionen im Sinne der Longtail-Theorie vermutlich eine große Hörerschaft zuführen – und ihren Wert nachhaltig nutzen.

¹¹ JK: Noch ein Themenarm: Weltweit renommierte bildende Künstler:innen wie Alicja Kwade oder Ólafur Eliasson führen ihre Fabriken und Ateliers wie Unternehmen; sie als geniale Köpfe haben die Idee, ihre Mitarbeiter:innen setzen die Projekte um; wer da am Ende das höchste Honorar einsteckt, ist zu ahnen. So ein Modell ist mir aus Komponist:innenkreisen nicht bekannt – nicht zu verwechseln mit der Arbeitsteilung von Komposition und Interpretation.

¹² AS: Ich verwende hier bewusst das generische Femininum – denn tatsächlich sind die in Personalunion komponierenden und performenden Personen überdurchschnittlich oft Frauen und ich frage mich, warum das so ist...? | BZ: Spannender Punkt... daran anschließend wäre der Aspekt interessant, wie viele dieser Leute in der Improszene zuhause sind und/oder keine klassischen Partituren schreiben; und mit Blick auf Geld die Frage, inwiefern diese dann nachträglich Audiotranskriptionen bei der GEMA als »Partituren« einreichen, um 1. als »ernste Komponist:innen« anerkannt zu werden und 2. bei den Ausschüttungen entsprechend berücksichtigt werden – kennt ihr den Aspekt? | AS: Ja, so spannend, dass wir das hiermit zur Fortsetzung unserer Schreib-Kollaboration als Thema für eine der nächsten *POSITIONEN* einreichen. ☺

Kammerorchesterpartitur zu entkommen«. Gleiches gilt natürlich für Johannes Kreidlers konzeptuelles Komponieren: Alle vorab genannten Arbeiten verweigern auf die ein- oder andere Weise eben dies: die eigentliche Arbeit von Tonsetzer:innen – indem entweder Komponist:innen aus Billiglohnländern angeworben werden (*Fremdarbeit*) oder urheberrechtlich geschützte Versatzstücke verwendet werden (*product placements*); indem Hörer:innen den eigentlichen Job machen (*Earjobs*) oder schlicht der Börsencrash mittels geeigneter Software sonifiziert wird (*Charts Music*). Da tut sich eine grundlegende Frage auf: Was ist die geldwerte Einlage des Produkts »Komposition: Das fertige Stück – oder die Idee (womit Glojnarčić und Kreidler aus dem Schneider wären)?¹³ ■

Anna Schürmer ist Medien-/Kultur-/Musikwissenschaftlerin sowie Journalistin für (Neue) Musik in diversen Print-, Funk- und Online-Medien (interpolationen.de).

Julian Kämper ist Musikwissenschaftler, Dramaturg und Autor, der manchmal solistisch arbeitet, noch lieber und regelmäßiger aber in Duos (sounddramaturgien.de) oder Kollektiven (trugschluss-konzerte.de).

13 JK: Eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu versuchen scheint mir zu kostspielig. Schließlich will ich aber noch auf Alan Hilario verweisen, der in seinem 2017 gehaltenen Vortrag mit dem Titel »Budget als Sujet« darlegt, wie kompositorische Konzeption und Finanzlage (die eigene, die des Veranstalters, die des Kultur-subventionierenden Staates etc.) zusammenhängen. Bei seinen multi-medialen Arbeiten beschreibt er da, sei er, bevor überhaupt ein Konzept oder Thema existiere, »schon auf ökonomischen »Denk kreativ!-Modus gestellt«. In *cost of production divided by total number of played notes equals cost per single note* für Perkussion und Orchester in 2 Gruppen (2015) projiziert Hilario auf die Leinwände ansteigende Zahlenreihen, die stets auf die Summe der bis zum jeweiligen Moment bereits gespielten Töne verweisen. Nähern wir uns damit deiner Schlussfrage ein klein wenig? Hörenswert jedenfalls ist Hilarios Vortrag, zu finden im online-Archiv von Deutschlandfunk Kultur Neue Musik – um der Fußnote 10 gerecht zu werden.