

Das Lied und die Entfetschisierung der Musik als Ware



Wie der Titel schon sagt, geht es in dieser Arbeit um vier Themen: Das Lied als spezifisches Genre innerhalb der westlichen Kunstmusik, die Ware und ihre Fetischisierung im Marxschen Sinne sowie die allgemeine Verbreitung von Musik in der westlichen und schließlich globalen Kultur. **Teil I** befasst sich mit den historischen Medien und Technologien, die zur Verbreitung von Musik genutzt wurden. **Teil II** befasst sich mit den Gemeinsamkeiten zwischen der Entstehung des westlichen Kanons und der Marxschen Warenfetischisierung. **Teil III** ist eine materielle und hermeneutische Analyse des Liedes als Gattung. **Teil IV** fasst die vorangegangenen Abschnitte zu Praxisvorschlägen für zukünftige Liedgestalter*innen zusammen. Der Beitrag richtet sich an alle, die sich für Musik im ästhetischen Sinne interessieren, aber auch an diejenigen, die sich für die Eigenschaften sogenannter "Kulturgüter" interessieren. Wenn es ein Publikum gibt, dessen Aufmerksamkeit ich am meisten schätzen würde, dann sind es diejenigen, die gegenwärtig an der Kuratierung des Kunstliedes beteiligt sind, ob sie nun Interpreten, Konzertveranstalter, Komponisten oder Promoter sind. Ich bin der Überzeugung, und das ist auch eines der Hauptargumente dieses Aufsatzes, dass das Lied sehr gut geeignet ist, um auf die sozialen und wirtschaftlichen Herausforderungen zu reagieren, vor denen unsere Branche heute

steht. Die grundlegende Absicht dieses Aufsatzes ist es, diesen Menschen eine Analyse des Genres zu liefern, die sie ermutigt, einen sinnvollen Dialog zwischen ästhetischen, sozialen und wirtschaftlichen Bereichen zu führen, da die Frage, was wir tun, wie es bewertet wird und wie wir dafür entlohnt werden sollten, ein ständiger Kampf ist.¹

Teil I: Musik und ihre Verbreitung

"Ich höre Musik" ist ein ganz einfacher Satz. Was wir jedoch nicht sofort erkennen, ist, dass sich die möglichen Implikationen dieses Satzes drastisch ändern, wenn wir den historischen Zeitraum ändern, in dem er gesagt wird. Je nach Jahrhundert erhalten wir völlig unterschiedliche Informationen über den Ort, an dem sich die Person aufhält, oder darüber, wer anwesend sein könnte. Wenn wir wissen, welche Musik oder welches Stück sie hören, erhalten wir möglicherweise eine noch größere Fülle von Informationen, die die soziale Schicht der Person, das Land oder die Stadt, in der sie sich aufhält, und vielleicht sogar die Jahreszeit einschließen können. Dieser scheinbar banale Satz ist in Wirklichkeit ein Füllhorn an Informationen, je nachdem, in welcher historischen Periode er gesagt wird.

Eines ist jedoch sicher: Wenn jemand im Jahr 2023 sagt: "Ich höre das *Weihnachtsoratorium* von J.S. Bach", dann gibt es so gut wie nichts, was wir zuverlässig darüber sagen können, wer diese Person ist, wo sie sich aufhält oder in welcher Gesellschaft sie sich befindet. Heute

¹ Genau in der Woche, in der ich diesen Artikel schrieb, entbrannte in New York City ein Rechtsstreit, da eine Musikergewerkschaft gegen ein Broadway-Theater protestiert, das David Byrnes "Here Lies Love" zu einer Begleitmusik aufführen will, anstatt die 19 Musiker zu beschäftigen, zu denen das Theater vertraglich verpflichtet ist. Michael Paulson. "Broadway Musicians Object to David Byrne's 'Here Lies Love.'" *The New York Times*, May 30, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/05/30/theater/here-lies-love-david-byrne-musicians.html>

haben wir nahezu unbegrenzten Zugang zu einer Musiksammlung, die in einem einzigen Leben unmöglich zu konsumieren wäre, und unser Zugang ist weder zeitlich noch örtlich begrenzt. Manche bezeichnen dies als egalitär, andere sehen darin die Aushöhlung der Musik als einen der bedeutungsgeladenen Signifikanten der Musikkultur.

Wir können davon ausgehen, dass der Akt der gemeinsamen Nutzung von Musik aus drei wesentlichen Komponenten besteht: einem Produzenten, einem Medium und einem Hörer. Vor langer Zeit waren diese Komponenten alle von Personal, einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Ort abhängig. Einfach ausgedrückt: Vor 2000 Jahren waren für eine Aufführung mindestens zwei Personen (Interpret/Zuhörer) am selben Ort und zur selben Zeit erforderlich. Im Laufe der westlichen Musikgeschichte haben sich die musikalischen Medien mehr und mehr von den ursprünglichen, an den Menschen gebundenen Attributen Stimme/Instrument, gemeinsamer Ort und ein Paar Ohren abstrahiert, so dass die Medien der Musik heute, z. B. als digitale Dateien, zeitlos, namenlos und ohne Ort existieren können. Während die Medien der Musik (Instrumente und Stimme) in ihren frühesten Stadien einen menschlichen Input benötigten, um als Träger der Musik zu funktionieren, wurden die Medien heute so eingeführt und entwickelt, dass diese ursprüngliche Anforderung auf den Kopf gestellt wird. So hat beispielsweise die Musik, die nach der Schließung eines Einkaufszentrums über dessen Lautsprechersystem läuft, in dem Moment, in dem sie gesendet wird, weder einen Produzenten noch einen Hörer.

Aufgrund der Allgegenwärtigkeit und der blitzschnellen weltweiten Adaption der neuesten Technologien halten wir die Übersättigung mit Musik für selbstverständlich. Schließlich sind wir auch mit so ziemlich allem anderen übersättigt. Als Musikproduzenten besteht eine unserer größten Sorgen als Vermarkter, Verbreiter und Verkäufer eines Musikprodukts darin, einen Weg zu finden, um auf einem überschwemmten Markt eine Produktknappheit

zu schaffen. Die Strategien zur Bewältigung dieses Problems reichen von der Ausarbeitung von Gesetzen zum Schutz des geistigen Eigentums bis hin zur Entwicklung neuer Technologien wie NFTs, die die Möglichkeit der Verknappung in einem digitalen Raum schaffen. So wie die Luftfahrt die Logistik und die Parameter des Reisens grundlegend verändert, indem sie es aus dem zweidimensionalen Raum des Bodens in den dreidimensionalen Raum der Luft verlagert, so hat das Internet die Werkzeuge, Strukturen und Belange, die die Bewegung von Musik zwischen Produzent und Konsument organisieren, völlig neu organisiert.

Heute haben wir das gegenteilige Problem als das, mit dem der Großteil der westlichen Musikgeschichte konfrontiert war. Wenn das Problem unseres Jahres 2020 ein Überangebot ist, dann war es im 16. Jahrhundert, dass das Angebot sehr begrenzt war. Dies beruhte auf dem Fakt, dass es Musiknotation nur in Form von Manuskripten gab, die mit der Herstellung des Produkts verbundene Arbeit äußerst ineffizient waren. Andrea Antico und Ottaviano Petrucci, zwei der ersten Konkurrenten auf dem Markt für gedruckte mehrstimmige Musik, hatten daher großen Erfolg, als die Technologie der beweglichen Lettern die Regeln für die Herstellung und den Vertrieb von Partituren umschrieb.

Die Live-Performance ist die älteste Methode, Musik zu verbreiten, und es ist ein Format, dessen Gleichgewicht zwischen Personal, Zeit und Ort am längsten unverändert geblieben ist. Die Dynamik der Live-Performance erlebte ihren ersten Paradigmenwechsel mit dem Aufkommen des Radios, als der Ort nicht länger ein kontingenter Faktor für die Teilnahme war. Live-Streaming-Performances, die vor allem während der COVID-Pandemie populär wurden, veränderten die verwendeten Technologien und boten den einzelnen Künstlern eine globale Reichweite, was jedoch nur die Auswirkungen eines Paradigmenwechsels verstärkte, der bereits mit der Geburt des Radios stattgefunden hatte. Aus diesen Gründen wird die Live-Performance als

Methode des Musikaustauschs vorerst beiseite gelassen zugunsten einer Untersuchung von Medien, die allmählichere und subtilere Veränderungen erfahren haben.

Betrachtet man die Erschaffung und Weitergabe (Aufführung oder Unterricht) von Musik in ihrer ursprünglichsten historischen Form, so war es ein Individuum, das den Klang schuf und in Musik umwandelte, die von einem gegenwärtigen Hörer konsumiert werden konnte. So wie die Literatur aus einer mündlichen Tradition hervorgegangen ist, stützte sich auch die Musik in erster Linie auf das Gedächtnis und die mündlichen und auditiven Sinne als Proto-Medien. Mit der Entwicklung der Technologien wurde die Musik als Kunst der Organisation von Klang durch die Zeit auch durch andere Materialien und Sinne repräsentiert. Der erste Anstoß für ein System der musikalischen Notation im Westen kam aus dem politischen Bestreben der römischen Kirche, ihre Liturgie in einem größeren geografischen Gebiet zu vereinheitlichen.²

Dennoch wurden Hilfsmittel entwickelt, um die Effizienz des Gedächtnisses als Proto-Technologie der Musikübertragung zu erhöhen, da die Kosten für Papier und andere Materialien unerschwinglich blieben. Die bei weitem berühmteste dieser Techniken war die Guidonische Hand, die die Tonhöhen schrittweise über die linke Hand verteilt.³ Derselbe Guido von Arezzo wird übrigens auch für die Erfindung des 5-Linien-Systems verantwortlich gemacht. Die von der römischen Kirche initiierte und durch die Innovationen von Guido von Arezzo geförderte Standardisierung stattete die einzelnen Musikwerke mit den notwendigen Attributen aus, um ihre Identität zu bewahren, während sie nicht nur geografisch, sondern auch von Generation zu Generation weitergegeben wurden.

² Albert Seay. *Music in the Medieval World*. (Englewood Cliffs: Prentice Hall. 1965), 41.

³ Carol Berger. "The Hand and the Art of Memory." *Musica Disciplina* 35 (1981): 87–120. <http://www.jstor.org/stable/20532236>. 98.

Die nächste wichtige Entwicklung in der Art und Weise, wie Musik vom Erzeuger zum Verbraucher übertragen wurde, fand Ende des 16. Jahrhunderts statt, als notierte Musik erstmals mit Holzstöcken (Ulrich Hans *Missale Romanum*, 1476) und später mit beweglichen Lettern (Ottaviano Petruccis *Odhecaton*, 1501) veröffentlicht wurde.⁴ Jahrhundertlang beschränkten sich die grundlegenden Mittel, um Musik vom Erzeuger zum Verbraucher zu bringen, auf die direkte akustische Übertragung (entweder durch Auswendiglernen oder durch den Besuch einer Live-Aufführung) und gedruckte oder handgeschriebene Partituren. So wie Seay die politisch-religiösen Ursprünge der Musiknotation in der römischen Kirche aufzeigt, führt Reese die Dominanz des französisch-flämischen Stils im 16. Jahrhundert zu einem großen Teil auf die Tatsache zurück, dass Komponisten wie Josquin des Prez, Jean d'Okeghem und Loyset Compère in den frühesten massenproduzierten Sammlungen stark vertreten waren. Die Tendenz geht dahin, dass gesellschaftspolitische Motive häufig die Beziehung zwischen verschiedenen Technologien und Musik bestimmen; neue Technologien oder Medien entstehen selten aus rein ästhetischen Motiven.

Wenn Guidos Vorstoß zur Standardisierung der Musikschrift im 11. Jahrhundert einer der ersten Schritte in Richtung der Fähigkeit der westlichen Musik war, durch ein autonomes und körperloses Medium zu existieren, so ging die Einführung der Massenproduktion von Partituren im frühen 16. Jahrhundert los. Es sollte noch einige Jahrhunderte dauern, bis das 1:1-Verhältnis zwischen Interpret und Aufführung durch die Erfindung der Technologie zur Tonaufnahme und -wiedergabe aufgehoben wurde. Auch wenn das 20. Jahrhundert das Aufkommen der Tonträgerindustrie und des daraus resultierenden Marktes mit sich brachte, behielt die Entkörperung der Musikübertragung zumindest ihre Körperlichkeit und Dinglichkeit in Form von CDs, Ton-

⁴ Gustave Reese. *Music in the Renaissance*. Rev. ed. New York: Norton, 1959. 154.

bändern und Vinyl. Selbst als Prince 1998 behauptete, die erste Musik vollständig über das Internet zu verkaufen, verkaufte er immer noch nur CDs und verschickte sie per Post.⁵ Mit diesen Medien werden die Brücken zwischen dem Produzenten und dem Hörer abgebaut, aber der Konsument ist immer noch an ein konkretes Angebot gebunden, das durch die Menge und Vielfalt seiner physischen Tonträgersammlung bestimmt wird.

Das Radio ist ein interessanter Fall. Bei einer Live-Übertragung hält das Medium die Bindung zwischen Musikschaaffenden und -konsumenten aufrecht, obwohl sie natürlich nicht an denselben Ort gebunden sind. Bei einer aufgezeichneten Darbietung hingegen zeigt das Medium seine Fähigkeit, die zeitliche Bindung, die zuvor zwischen Interpret und Hörer bestand, aufzuheben. Auch wenn es ein unbegrenztes Angebot dieser Darbietung gibt (jeder, der ein Radio besitzt, kann darauf zugreifen), ist nur der *Interpret* nicht an die Zeit gebunden. Der Radiohörer, der die Musik an jedem beliebigen Ort hören kann, muss immer noch zum richtigen Zeitpunkt den Radiosender einschalten, um die Musik zu hören.

Vielleicht sind die obigen Abschnitte in ihrer Untersuchung der Qualitäten verschiedener musikalischer Medien etwas überspitzt. Wenn sie tatsächlich überzogen sind, dann deshalb, weil ich versucht habe zu zeigen, dass die Entwicklungen der musikalischen Medien/Technologie und ihre ontologischen Auswirkungen auf das, was es bedeutet, Musik zu produzieren und zu konsumieren, vom 11. bis zum 21. Jahrhundert. Das allgemeine Muster zeigt die allmähliche Entkörperung einer Praxis, die ursprünglich durch die Anforderungen von Personal, Ort und Zeit vorgeschrieben war. Dieser Trend der Entkörperung, der sich über die Jahrhunderte hinweg in Schüben vollzog, hat erst im letzten Jahrzehnt seinen Höhepunkt erreicht. Mit dem Internet und der Digitalisierung von Musik sind die Grundvoraussetzungen für den Akt des "Musikhörens"

⁵ Jeremy Wade Morris. *Selling Digital Music, Formatting Culture* (Oakland, California: University of California Press, 2015), 7.

völlig unabhängig von Ort, Zeit und Personal. Als Hörer habe ich zu jedem Zeitpunkt Zugang zu praktisch jeder Aufnahme, die ich hören möchte.

Der Interpret oder ursprüngliche Schöpfer einer Musik ist bei diesem Zugangsmodell völlig außen vor. Nein, wirklich. Die Entflechtung der Musik von den Musikern ist keineswegs ein abstraktes Konzept. Es ist inzwischen allgemein bekannt, dass Spotify und andere Unternehmen gefälschte Künstler und computergenerierte Musik schaffen, die sie an die Spitze ihrer Wiedergabelisten und Vertriebsplattformen setzen.⁶ Während jede Einführung neuer Medien oder Technologien als Hilfsmittel für Musiker verkauft wird, hat die Entwicklung der Medien im Laufe der Jahrhunderte dazu geführt, dass Musiker von den Medien verdrängt werden, die sie nutzen, um ihr Publikum zu erreichen.

Damit wird eine lange Geschichte der Rollenumkehr deutlich. Es gab eine Zeit, in der diejenigen, die Musik produzierten, ein exklusives Monopol auf den Zugang zur Musik hatten, da sie die Zügel fest in der Hand hielten, wo, wann und von wem ein Stück gespielt wurde. Angefangen mit der Standardisierung der Notenschrift im Mittelalter bis hin zur Musik in der heutigen "Cloud" wurden verschiedene Geräte und Technologien entwickelt, die dem Musikproduzenten nach und nach die Kontrolle darüber entzogen, wo, wann und wer/was auf die Musik zugreift. Das Ergebnis ist, dass jeder neue Aufbruch dazu beigetragen hat, dass Musik außerhalb von Live-Performances nun völlig unabhängig von den Musikern selbst existiert, zugänglich ist und sogar geschaffen wird. Durch die Entwicklung und Beteiligung an immer neueren Möglichkeiten, mehr Konsumenten zu erreichen, haben sich die Musiker selbst aus der Gleichung gestrichen.

⁶ Tim Ingham. "Fake Artists' Have Billions of Streams on Spotify. Is Sony Now Playing the Service at Its Own Game?" Rolling Stone, July 2, 2019. <https://www.rollingstone.com/pro/features/fake-artists-have-billions-of-streams-on-spotify-is-sony-now-playing-the-service-at-its-own-game-834746/>.

Anhand dieser von Seay, Reese und anderen bereits erwähnten Beispiele wird deutlich, dass Veränderungen in der Technologie und den Medien der Musik oft von Motiven angetrieben werden, die nicht streng ästhetisch sind, auch wenn sie direkte Auswirkungen auf ästhetische Bewegungen und Praktiken haben.⁷ Obwohl diese Tatsache kontraintuitiv erscheinen mag, da der Westen Künstler oft als besonders willensstark und von Motiven angetrieben ansieht, die von Wirtschaft oder Politik unbefleckt sind, handelt es sich um einen sehr bekannten und geschätzten Trend in anderen Bereichen. Während der Industriellen Revolution im 19. Jahrhundert beispielsweise, als der technologische Fortschritt gewaltige und seismische Veränderungen in der sozioökonomischen Ordnung Europas verursachte, kritisierten Schriftsteller wie Karl Marx und Friedrich Engels Adam Smith, Thomas Malthus und andere klassische Ökonomen, die vor ihnen kamen, gerade weil sie die sozialen Dimensionen des Verhaltens von Märkten und Produkten ignorierten.

So wie Adam Smith und Co. im 18. Jahrhundert die soziale Komponente von Waren unterschätzt haben, kann man wohl mit Fug und Recht behaupten, dass Musiker das Verhalten von Musik als Ware auf den heutigen Märkten im Allgemeinen *immer noch* unterschätzt haben. Natürlich gibt es Autoren wie Jeremy Wade Morris und Astra Taylor, die sich auf brillante Weise daran gemacht haben, das Wesen der Musik in einer digitalen Umgebung zu entschlüsseln, aber ihre Arbeit konzentriert sich eher auf Popmusik.⁸ Es wird sich zeigen, dass es in der westlichen

⁷ Stephen Rose zeigt die Wechselwirkung zwischen stilistischen/ästhetischen Entscheidungen und wie diese durch die Rolle der Technik bei ihrer Verbreitung beeinflusst werden: "Die blumigen Rouladen und kurzen Notenwerte von Sololinien oder Toccaten für Tasteninstrumente waren mit den beweglichen Lettern, die während des gesamten sechzehnten Jahrhunderts verwendet wurden, schwer darzustellen. Der Kupferstich war besser in der Lage, solche Komplexitäten darzustellen - wie in Frescobaldis zwei Toccatenbüchern (1615, 1627) zu sehen ist -, aber er blieb teuer und auf das obere Ende des Marktes beschränkt." - "Publication and the Anxiety of Judgement in German Musical Life of the Seventeenth Century." *Music and Letters* 85, no. 1 (2004): 22-40. 68.

⁸ Astra Taylor. *People's platform: Taking back power and culture in the Digital age..* London, UK: Picador Usa, 2015.

Kunstmusikwelt Besonderheiten gibt, die eine eigene Analyse erfordern. **Teil II** wagt sich in den Raum zwischen der politischen Ökonomie und der Hermeneutik (der Tradition und Theorie der Interpretation innerhalb eines Wissens- oder Glaubenszweiges, meist in Verbindung mit religiösen Texten) innerhalb der westlichen Kunstmusik, um zu zeigen, dass es mehr als ein Zufall sein könnte, dass der Marxsche Warenfetischismus und die Entstehung des westlichen Musikkansons demselben historischen Moment entstammen.

Teil II: Warenfetischismus und der Kanon

Musiker sprechen nicht gerne über Geld. Wir neigen dazu zu glauben, dass das, was wir tun, damit unvereinbar ist oder dass es irgendwie auf einer höheren Ebene existiert. Ich würde zwar nicht unbedingt so weit gehen zu sagen, dass sich Musik und Geld als Ausdruck des menschlichen Austauschs ähnlich verhalten, aber ich glaube, dass die Gefahr besteht, Musik zu sehr über das Alltägliche zu erheben. Wie **Teil I** gezeigt hat, ist Musik in der Lage, kulturelle Informationen zu transportieren, die weit über das Ästhetische hinausgehen. Musik kann uns etwas über religiöse Praktiken, Technologie und Medien, die Kultur des geistigen Eigentums und die soziale Klasse erzählen.⁹ Die latenten Bedeutungen der Musik werden jedoch oft zugunsten rein ästhetischer Erwägungen ignoriert, was auf das Erbe der Schulen von Northrop Frye in der Literatur und Carl Dalhaus in der Musik aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zurückzuführen

⁹ Jahrhunderts ganze neue musikwissenschaftliche Disziplinen entstanden sind, die von eher gesellschaftspolitisch orientierten Denkern wie Lydia Goehr, Susan McClary und James Deaville in der Musik und Theodor Adorno, Walter Benjamin und Michel Foucault in der Philosophie geleitet werden. Die Tatsache, dass jeder dieser Denker ein eigenständiges und unabhängiges Werk vorweisen kann, ist ein Beweis für die Breite des Themas, das für Studien zur Verfügung steht.

ist. Infolgedessen wird Geld in der Kunst oft auf eine zynische Art und Weise betrachtet. Diese Haltung erweist den kreativen und interessanten quasi-metaphysischen Spielen, die Geld als eine Form des menschlichen Austauschs und des kollektiven Bewusstseins spielt, einen schlechten Dienst.

Wenn das große Geheimnis der Musik als zeitliche Kunst darin besteht, dass sie unsere Erfahrung des Augenblicks bereichert und dadurch ein wirklich nicht reproduzierbares Produkt schafft, so ist das große Geheimnis des Geldes das genaue Gegenteil. Geld behandelt alles, als ob es einen Preis hätte, als ob sein Wert reproduzierbar wäre. Durch die Magie, etwas mit einem Preis zu versehen, können wir völlig legitim den Wert einer Karotte mit dem Wert eines Stuhls vergleichen, obwohl klar ist, dass sie grundsätzlich nicht den gleichen Wert haben. Wir wollen glauben, dass die Unantastbarkeit der Musik keinen konkreten buchstäblichen Wert hat, doch in Wirklichkeit gibt es einen globalen Markt, auf dem man für denselben Dollar, mit dem man eine Karotte kaufen kann, auch eine Eintrittskarte für ein Konzert von Yuja Wang erwerben kann.

Durch welche Verfahren sind wir in der Lage, den Ernährungsnutzen einer Karotte, den Komfortnutzen eines Stuhls und den ästhetischen Nutzen eines Klavierkonzerts auf dieselbe Wertebene zu stellen? Die Theorien und Schemata von Karl Marx zu Fragen wie dieser gehören nach wie vor zu den wichtigsten und einflussreichsten Ideen der letzten zwei Jahrhunderte. Es gibt bestimmte Themen in seinen Ideen über Waren und Arbeit, die nicht nur mit den in **Teil I** angesprochenen Ideen, sondern auch mit dem Prozess der Kanonbildung in der westlichen Kunstmusik, der im 19. Jahrhundert begann, eine starke Resonanz haben.

Nach der Marxschen Auffassung haben Waren drei Hauptmerkmale: Wert, Gebrauchswert und Tauschwert.¹⁰ Der "Gebrauchswert" bezieht sich auf die intrinsischen, oft rein physischen Qualitäten einer Sache, insofern sie einen menschlichen Wunsch, ein Bedürfnis oder ein Ideal befriedigen. "Tauschwert" bezieht sich auf die Tatsache, dass die Ware in der Lage ist, ihren Gebrauchswert zu abstrahieren und zu mobilisieren, so dass sie gegen andere Waren getauscht werden kann. Der "Wert" ist ein direkter Ausdruck für die menschliche Arbeit, die in die Produktion der Ware geflossen ist. Es ist hier nicht der Ort für eine gründliche Ausarbeitung dieser Marxschen Kerngedanken, aber die Behauptung, auf die ich eingehen möchte, ist, dass die Kultur der westlichen Kunstmusik die Musiker darauf trainiert hat, sich ausschließlich auf den Gebrauchswert ihres Handwerks zu konzentrieren, so dass sie ihre Rolle bei der Bestimmung des Tauscherts aufgeben. In Verbindung mit der **in Teil I** aufgestellten Behauptung, dass Musiker in ihrer Rolle als Musikproduzenten bis zur Auslöschung verdunkelt wurden, hat dies zur Folge, dass die Musik selbst völlig entwertet wird, da sie nicht mehr mit menschlicher Arbeit verbunden ist.

Dieses Phänomen der Abstraktion bis hin zur Auslöschung ist Teil dessen, was Marx Warenfetischismus nennt.¹¹ Marx zufolge kann der Gebrauchswert von Gegenständen nur dann in einen Tauschwert umgewandelt werden (oder: wir können nur dann vernünftig überlegen, wie viele Möhren für einen Stuhl getauscht werden sollten), wenn wir von der Arbeit abstrahieren, die für die Produktion der beiden Gegenstände erforderlich ist. Indem wir den gesellschaftlich akzeptierten Arbeitsaufwand für die Produktion eines Stuhls und einer Karotte abstrahieren, kön-

¹⁰ Liv Agar. "Explaining Marx's Capital Volume 1: Chapter 2, Commodity". Liv Agar (Podcast). May 4, 2021. Accessed May 19, 2023. <https://podcasts.apple.com/us/podcast/.liv-agar/id1535599001i=1000518870205>

¹¹ Karl Marx. Capital: A Critique of Political Economy. Vol. 1. Trans. Bd. 1. Trans. Ben Fowkes. New York: Penguin, 1990. 165.

nen wir die beiden Waren in Bezug auf ihren Wert vergleichen. "Abstrahieren der Arbeit" bedeutet, dass wir, obwohl sich die Arbeit eines Landwirts grundlegend von der eines Schreiners unterscheidet, *die Arbeit abstrahieren*, indem wir beide in Form von aufgewendeten Stunden messen und damit ihren Wert in denselben Einheiten quantifizieren. Durch verschiedene Ebenen der Abstraktion verschleiern Waren die sozialen Beziehungen, die ihrer Produktion innewohnen, so dass wir glauben, der Wert sei ein Attribut der Ware selbst. Die Arbeit verleiht der Ware einen Wert, aber das Endergebnis ist, dass die Arbeit so sehr verborgen wird, dass wir glauben, dass der Wert als eine inhärente Eigenschaft der Ware existiert.¹² Dies ist der Prozess der Fetischisierung in dem Sinne, dass unbelebte Objekte verdinglicht werden und die sozialen Fähigkeiten erlangen, die sonst der Mensch besitzt.

So wie Objekte durch den Prozess der Verdinglichung verdinglicht werden, haben auch die Werke der westlichen Musiktradition durch den Prozess der Kanonbildung und die Ausführungspraxis der Werktreue-Ideologie eine eigene Art von Autonomie erlangt.¹³ Wie Liestra-Jones schreibt, "muss der idealisierte Werktreue-Interpret eine Art Abwesenheit von sich selbst erreichen, um die Gedanken, Gefühle und Ideen des betreffenden Komponisten oder der betreffenden Komposition zu übernehmen".¹⁴ Es ist wichtig, sich bewusst zu machen, dass die Werktreue-Ideologie zwar heute einer der vorherrschenden Interpretationsansätze ist, dies aber nicht

¹² "Die Menschen in einer kapitalistischen Gesellschaft beginnen daher, Waren so zu behandeln, als ob der Wert in den Gegenständen selbst läge und nicht in der Menge der für die Herstellung des Gegenstands aufgewendeten realen Arbeit." Dino Felluga. "Module on Marx: On Fetishism." *Introductory Guide to Critical Theory*. January 31, 2011. Purdue U. May 23, 2023. <<http://www.purdue.edu/guidetotheory/.marxism/modules/marxfetishism.html>>.

¹³ Lydia Goehrs *The Imaginary Museum of Musical Works an Essay in the Philosophy of Music* (1992) ist ein Standardwerk über die bizarre Art und Weise, in der der Kanon die ontologischen Aspekte eines Musikstücks transformiert. Oxford: Clarendon Press, 1992.

¹⁴ Karen Leistra-Jones. "Virtue and Virtuosity: Brahms, the Concerto, and the Politics of Performance in the Late-Nineteenth-Century Austro-German Culture", Ph.D. Dissertation (Yale University, 2011), 126.

immer der Fall war. Die Geschichte der klassischen Musik ist voll von Interpreten, die ihre eigene Erfahrung und ihren eigenen Ausdruck über die des Komponisten oder des Werks gestellt haben.¹⁵ Von Lang Lang bis Liszt werden diese Ansätze jedoch oft als billig oder egoistisch abgestempelt. Es gibt ästhetische Argumente, warum dieser ausübungszentrierte Ansatz weniger wünschenswert ist, aber es gibt auch weitreichendere, rüchlosere Motive für die Bevorzugung eines Ansatzes, der den Ausführenden dezentriert.

In Anlehnung an Michel Foucault habe ich argumentiert, dass sich die westliche Kunstmusik von den 1830er Jahren bis heute von einer auf Interpreten und einzelne Musiker zentrierten Tradition zu einer Tradition gewandelt hat, die auf der Praxis des Musikmachens selbst beruht. Dies ist der erste Schritt in der Abstraktion der musikalischen Aufführungspraxis und der Sublimierung der Handlungsfähigkeit des Arbeiters. Der zentrale Akteur der abendländischen Kunstmusik waren früher die Künstler selbst als Träger der Kunst, während nun, durch den Übergang von der physischen zur kompositorischen Virtuosität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Werke ihre eigene Autonomie erlangt haben und den Wert der Tradition in sich tragen. Institutionen wie Wettbewerbe, Konservatorien, Plattenfirmen und andere halten ein System aufrecht, in dem der Wert *als inhärenter Teil der Werke selbst* durch selbstreferentielle und dezentralisierte Systeme der Wertschöpfung existiert.¹⁶

¹⁵ Das berühmteste Beispiel dafür ist Liszt in der Anfangsphase seiner Karriere. "Es gab explizite persönlich erfahrene Komponenten in Liszts Pianismus. In seinen Aufführungen schien Liszt so sehr in das Musizieren involviert zu sein, dass er auf der Bühne die Kontrolle über sich selbst zu verlieren schien und seine Musik dazu nutzte, das Publikum durch die vorübergehende Nähe zu seiner eigenen Erfahrung zur Teilnahme einzuladen." Pierre-Nicolas Benjamin Colombat. *Music and Modern Power: A Performer's Tracing of Virtuosity and Systems of Musical Value*, Dissertation (Boston University, 2021).

¹⁶ "... anstatt eine neutrale Beziehung zwischen dem Interpreten und dem Werk zu schaffen, etabliert unsere Konzertpraxis das Werk als dominant und den Interpreten als untergeordnet." Colombat. 93 und allgemeiner: 79-115.

Die beiden folgenden Auszüge zeigen die Ähnlichkeit zwischen der Art und Weise, wie Marx die Mobilisierung der Abstraktion der Arbeit durch den Markt als Waffe gegen die Arbeiter sieht, und der Art und Weise, wie Wettbewerbe (und andere musikalische Institutionen) den Fluss wertbildender Systeme durch vermeintlich dezentrale Wertmodelle umkehren, um Musiker zu manipulieren und zu kontrollieren.

Fellugas Erklärung von Marx: "Obwohl der Wert letztlich durch die menschliche Arbeit entsteht, wird den Menschen in einem kapitalistischen System vorgegaukelt, sie hätten keine Kontrolle über die Marktkräfte, die scheinbar unabhängig von jeder einzelnen Person existieren."¹⁷

Die betrügerische Art und Weise, wie Musikwettbewerbe ihren Wert erzeugen: "Der Teilnehmer geht in den Wettbewerb ein und fragt sich, ob er das Prestige und der kuratierten Geschichte der Institution gerecht zu werden; er erkennt vielleicht nicht, dass das Prestige des Wettbewerbs nichtsanderes ist als das, was seine Teilnehmer bereits sind."¹⁸

Dieses Muster der Loslösung der Arbeitnehmer vom Produkt ihrer Arbeit geht natürlich weit über die Musik hinaus; es ist die grundlegende Art und Weise, wie unsere moderne Welt funktioniert. Die Dokumentarfilmerin Astra Taylor zitiert die Reaktionen, denen sie begegnete, als sie die Leute konfrontierte, die ihren ersten Dokumentarfilm *Examined Life* raubkopierte und ins Internet gestellt hatten. Sie schreibt: "Einer meinte, da mein Film von Philosophie handele

¹⁷ Felluga.

¹⁸ Colombat. 99.

und Philosophie in einem moralischen und historischen Sinne allen Menschen auf der Welt gehöre, gehöre auch mein Film dazu."¹⁹ Das ist genau der ideologische Zug, den der Kanon macht, wenn er den Wert einer Beethoven-Sonate, die in einem Konzert aufgeführt wird, von der Arbeit des Pianisten, der sie spielt, abkoppelt. Beethovens "Werk" (natürlich nicht seine Arbeit) gehört in dieser Auffassung der Geschichte und der ganzen Welt; in der Werktreue-Ideologie hat der Interpret keine andere Handlungsmöglichkeit als die, dem bereits bestehenden Wert von Beethovens Werk gerecht zu werden. Taylors Produktionskosten und Zeitaufwand für die Herstellung des Dokumentarfilms seien irrelevant, da die Philosophie "allen Menschen auf der Welt gehört".

Sowohl im Fall des Klavierkonzerts als auch in Taylors Film sehen wir, dass der Markt den Wert und den Preis der Ware *de facto* so behandelt, dass die Arbeit, die für ihre Herstellung aufgewendet wurde, in keiner Weise berücksichtigt wird. Bei Waren wie T-Shirts erreicht der Kapitalismus dies durch Strategien wie Arbeitsteilung und das Verstecken der eigentlichen Produktion vor dem Markt selbst. Was die Musik als kulturelle Ware betrifft, so begann diese Abstraktion zuerst durch die in **Teil I** beschriebenen Prozesse der Entkörperung und erreichte ihr Endspiel in der Bildung des Kanons, wobei der Wert der Musik in der ideologischen Erzählung der Tradition und nicht in der praktischen alltäglichen Erfahrung ihrer Schöpfer begründet ist.

Nach all dem möchte ich nicht so weit gehen, den Kanon als kapitalistische Strategie zu bezeichnen. Das ist reduktiv und hindert uns daran, beide Seiten zu verstehen. Sie gleichzusetzen hieße zu ignorieren, was uns die Unterschiede zwischen dem Kanon und der Warenfetischisierung sagen können. Die Verbindung, die ich herstellen möchte, besteht nicht direkt zwischen dem Kanon und der Warenfetischisierung, sondern vielmehr darin, dass beide Ideologien

¹⁹ Taylor. 141.

bei ihrer Verbreitung auf bestimmte Medien und Technologien angewiesen sind. Die dezentralisierte und zirkuläre wertschöpfende Struktur des Kanons wäre ohne die verschiedenen technologischen und medialen Entwicklungen, die in **Teil I** erörtert wurden, nicht möglich. Ebenso wäre der Kapitalismus, so wie er existiert, ohne die globalen technologischen und industriellen Ressourcen, die eine solche abstrakte Arbeitsteilung ermöglichen, nicht möglich.

Da ich mich dem Teil des Aufsatzes nähere, in dem von mir eine Lösung für diese Fragen erwartet wird, kann ich schon jetzt sagen, dass ich nicht vorhabe, eine Rückkehr zu einer imaginären Utopie vorzuschlagen, als unser Gedächtnis einem Urtext noch am nächsten kam und es nur Live-Aufführungen gab. Wir können nicht so naiv sein, die Vorteile zu ignorieren, die diese Technologien und Medien mit sich gebracht haben. Wenn jedoch sinnvolle und gewissenhafte Schritte nach vorn unternommen werden sollen, müssen die Musiker akzeptieren, dass die Beziehung zwischen der Produktion und dem Konsum von Musik völlig erschöpft ist. Um dies anzusprechen, wird **Teil III** eine sozio-ästhetische Analyse des Liedes als Genre liefern, die in **Teil IV mündet**, der vorschlägt, wie Musikkuratoren ihre Praxis strukturieren könnten, um das Ökosystem von Produzent/Medien/Konsument besser auszubalancieren, damit die Musik selbst ihrem latenten Wert gerecht werden kann.

Teil III: Das Lied als Gattung

Kunstlied, Lied und Melodie sind die drei am häufigsten verwendeten Begriffe, um ein Nischengenre innerhalb der sogenannten "klassischen Musik" zu beschreiben. Die Terminologie in der Kunst ist ein notorisch kompliziertes und manchmal sinnloses Thema, da wir im Allgemeinen eine gewisse Fluidität in ästhetischen Praktiken und Ideen akzeptieren. Dennoch glaube

ich nicht, dass wir Ray Charles oder Franz Schubert einen Gefallen tun, wenn wir "Georgia on My Mind" als ein Beispiel für ein Lied bezeichnen, obwohl die grundlegenden Elemente Klavier und Gesang vorhanden sind. In gewissem Sinne spielen Terminologie und Genre eine Rolle und weisen auf etwas Bestimmtes innerhalb der Merkmale eines Musikstücks hin. Bei der Betrachtung einiger wesentlicher Merkmale dieser Tradition wird besonderes Augenmerk auf Attribute gelegt, die eingesetzt werden können, um die Kräfte zu untergraben, die sowohl dem Kanon als auch der Warenfetischisierung innewohnen.

Nach der Oper ist das Lied die wichtigste textbasierte weltliche Musik in der westlichen Kunstmusik. An seiner Entstehung sind traditionell drei künstlerische Hauptakteure beteiligt: ein Dichter, ein Komponist und Interpreten. Dieser Dialog bietet bereits einen ästhetischen Reichtum und eine Komplexität, die das rein instrumentale Repertoire nicht hat. Er unterscheidet sich sogar insofern von religiösen Werken, als der Text in der christlichen Musik nicht als ein von einem Künstler geschaffenes ästhetisches Werk betrachtet wird, wie dies bei Müllers Gedichten der Fall ist. In diesem Genre kann der Text allein als autonomes Kunstwerk existieren. Der Komponist interpretiert dann dieses Werk durch das Medium der Komposition, und ein Sänger und ein Pianist interpretieren diese Synthese dann durch das Medium der Aufführung.

Selbst wenn ein Interpret den Idealen der Werktreue-Ideologie folgen möchte, wäre es auf diese Weise unmöglich, den ursprünglichen Intentionen des Dichters *und* des Komponisten gleichermaßen gerecht zu werden. Dies setzt natürlich voraus, dass es überhaupt möglich ist, die "wahren Absichten" eines Künstlers konkret zu bestimmen. Als Liedinterpret*innen, die von einer Partitur spielen, sind wir natürlich dem Text und der Welt des Komponisten verpflichtet, aber dieses Ziel bringt uns notwendigerweise *nur* die Interpretation *des Komponisten* des Gedichts und nicht das Gedicht, wie es ursprünglich vom Dichter konzipiert wurde. Tatsächlich gibt es

mehrere Fälle, in denen ein Dichter die Vertonungen eines Komponisten missbilligt hat. Goethe zum Beispiel lehnte eine Sammlung von Vertonungen ab, die ihm der junge Schubert geschickt hatte, obwohl wir diese beiden heute als eines der prägenden Paare der Gattung betrachten.²⁰ Wie genau soll man in solchen Situationen Goethe *und* Schubert respektieren, wenn man diese Vertonungen aufführt?

Die Ideologie der Werktreue in der heutigen Aufführungspraxis noch immer stark verwurzelt. Gavin Steingo bestätigt dies in seinem Aufsatz, indem er Goehr zitiert (wie man es eben tut): "Obwohl Goehr betont, dass Werke nicht gleichwertig oder auf Partituren reduzierbar sind, ist es die Partitur und nicht eine Aufführung, die das Werk nach 1800 am authentischsten vermittelt."²¹ Interpreten wie Alfred Brendel, Paul Badura-Skoda und Graham Johnson und andere Vertreter der Schule aus der Mitte des 20. Jahrhunderts geben den Prinzipien der Zurückhaltung im Umgang mit Meisterwerken eine Stimme. In gewisser Weise sind diese Musiker die letzten Nachfahren der post-aufklärerischen Schule von Franz Brendel (1811-1868), dessen weit verbreitete "*Grundzüge der Geschichte der Musik*" (1848) "danach strebten, alles zu sagen, was wichtig war, und es so zu sagen, dass alle Tatsachen in ein übergeordnetes System eingeordnet wurden, das ihnen einen Sinn gab".²² Dieses "übergeordnete System, das ihnen Sinn gab", beschreibt den Zweck und die Funktion des Kanons selbst. Taruskins Kritik an Brendel zeigt, wie im kanonischen Denken (das sich metaphysisch mit dem Warenfetischismus reimt) das abstrahierte System den Spieß umdreht, um den Wert wieder auf die einzelnen Dinge zu übertragen, anstatt dass die

²⁰ Wigmore Hall / Johnson, Graham. "SCHUBERT IN LIFE & SONGS - I. Surviving the Erlking 1797-1815". YouTube-Video, 1:50:42. January 31, 2023.

²¹ Gavin Steingo. "The Musical Work Reconsidered, in Hindsight". *Current Musicology*, no. 97 (2014): 81-112.

²² Richard Taruskin. "The Poietic Fallacy". *Musical Times* 145, Nr. 1886 (2004): 7-34.

einzelnen Dinge einen eigenen Wert haben, der auf der individuellen Arbeit beruht, die sie hervorgebracht hat.²³

Die Generationen von Musikwissenschaftler*innen und Interpret*innen, die nach dieser Schule kamen, haben eine viel fließendere Verbindung zu dieser Ideologie. Interpret*innen wie Patricia Kopatchinskaja und Tzimon Barto und Musikwissenschaftler*innen wie Lydia Goehr und Alexander Stefaniak haben alle auf ihre Weise zu einer Bewegung beigetragen, die die fetischisierte Selbsterhaltung des musikalischen Textes als eine Art platonische Form dezentriert.²⁴ Das Eis, das die Interpretation der westlichen Kunstmusik umhüllt, taut, obwohl es immer noch konservative Kritiker von Kopatchinskajas Ansatz gibt, die ihr Respektlosigkeit gegenüber der Musik oder einen egozentrischen Ansatz vorwerfen. Die meisten dieser Kommentare bleiben jedoch auf den Fluren der Konservatorien, da man vielleicht das Gefühl hat, dass es gegen den Zeitgeist verstößt, wenn man diese Meinung lauter vertritt.

Das Problem für Kopatchinskaja und Solopianisten besteht darin, dass ihr Repertoire per definitionem weniger komplexe ästhetische Strömungen beinhaltet.²⁵ Anstelle des Dialogs des Liedes steht ein Solopianist vor dem kühlen Azurblau eines Urtextes aus dem Henle Verlag, der

²³ Es gibt eine beliebte Anekdote, die unter Lied-Kollegen geteilt wird und die Kommentare eines Jurymitglieds eines prestigeträchtigen Wettbewerbs zitiert. Angeblich wurde der Satz "es gibt *sieben* verschiedene 'Ziemlich Langsam's in Schuberts Liedern" mit der gleichen Gewissheit ausgesprochen wie ein Chemiker, der das Periodensystem der Elemente beschreibt.

²⁴ Für Kopatchinskaja, siehe ihre Aufnahmen von Ravel. Für Barto, siehe seine Aufnahmen von Rameau. Die *Imaginären Werke* von Lydia Goehr wurden bereits erwähnt. Für Stefaniak, siehe: "Clara Schumann's Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism". *Journal of the American Musicological Society* 70, no. 3 (2017): 697- 765.

²⁵ Damit will ich keineswegs sagen, dass ihr Repertoire weniger reichhaltig oder komplex ist. Allein durch die Tatsache, dass sie instrumentale, nicht textbasierte Musik spielen, gibt es im Vergleich zur Oper oder zum Lied weniger sich überschneidende ästhetische Ebenen. Der Hauptunterschied zwischen Lied und Oper, abgesehen von dem offensichtlichen Unterschied, dass es sich bei dem einen um ein Theaterstück handelt, besteht darin, dass der Text einer Oper bereits mit Blick auf eine musikalische Vertonung geschaffen wurde. Der Text eines Liedes war in den meisten Fällen bereits ein veröffentlichtes Werk, bevor er vertont wurde.

als das am besten mit Windex behandelte Fenster zu Beethovens Seele verkauft wird. Dieser vermeintlich direkte Zugang liefert positivistischen Denkern Futter, um diejenigen weiter zu bevormunden, die ihrer Meinung nach zu weit gehen. Richtig verstanden, umfasst das Lied hingegen die Unmöglichkeit der Werktreue-Ideologie und wird grundsätzlich eine Gattung der Interpretation und niemals der Rezitation bleiben. Moden in der Herangehensweise und den Interpretationsmethoden werden kommen und gehen, aber der komplexe Dialekt, der das Lied als Gattung ausmacht, widersetzt sich der Struktur der Werktreue-Ideologie. Schon bei seiner Entstehung besudelt das Lied die Heiligkeit der "Intentionen des Dichters", indem es in die gattungübergreifende Transliteration des Komponisten*innen gekleidet wird. Ein Lied kommt als Interpretation der Komponisten*innen in die Welt und lädt die Interpreten*innen zu weiteren Interpretationen ein. Der Unterschied zwischen der Aufführung einer Rezitation und einer Interpretation besteht darin, dass bei ersterer der Wert bereits im Gesagten enthalten ist. Bei einer Interpretation liegt der Wert in dem individuellen Beitrag (oder der Arbeit) der Interpreten*innen.

Bislang wurde das Lied nur in seiner strukturellen dialektischen Zusammensetzung zwischen Dichter*innen, Komponist*innen und Interpret*innen diskutiert. Im folgenden Abschnitt wird der eigentliche Inhalt erörtert. Vor welchen Problemen stehen die Interpret*innen? Welche Art von Entscheidungen müssen sie treffen? Die Antwort auf die Frage "Was ist die Rolle der Interpret*innen?" ist ein umfangreiches Thema mit einer scheinbar endlosen Fülle von Traditionen, Veröffentlichungen und Denkschulen.²⁶ Da ich dieses Thema im letzten Kapitel meiner Dis-

²⁶ Zu den vorgeschlagenen einleitenden Referenzen gehören:

— Robbie Kubala. "Aesthetic Practices and Normativity." *Philosophy and Phenomenological Research*. 2020;00:1–18. <https://doi.org/10.1111/phpr.12727>

— Joshua Rifkin. "Rethinking Editions: Mass, *Missa*, and Monument Culture," in *Rethinking Bach*, ed. Bettina Varwig (Oxford: Oxford University Press, forthcoming).

— Richard Taruskin. *Text and Act : Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

sertation in einem allgemeinen Sinne erörtert habe, werde ich mich speziell auf die Besonderheiten des Kunstliedes beschränken.²⁷

Wie bereits erwähnt, ist der entscheidende Aspekt des Liedes, der es zu einer einzigartigen Gattung innerhalb der westlichen Kunstmusik macht, die ästhetische Autonomie des Textes. Die Positionierung der Interpret*innen und ihr Verhältnis zum Text und zum *lyrischen Ich* ist zentral für die hermeneutische Tradition des Liedes. Nehmen die Interpret*innen das *Ich* als sich selbst an? Ist das lyrische *Ich* eine abstrakte, zeitlose Identität, die zwischen uns allen schwebt? Die Antwort auf diese Frage hängt vom individuellen Geschmack der Interpret*innen ab, aber hoffentlich auch von ihrem scharfen Verständnis für den Stil der Komponisten*innen und Dichter*innen. In dieser Hinsicht ist es ein beliebter Zeitvertreib von Interpret*innen und Musikwissenschaftler*innen, zu versuchen, biografische Verbindungen zwischen Komponist*innen und dem Inhalt ihrer Werke zu finden und vorzuschlagen. Dies ist besonders reizvoll, wenn es sich um einen Text handelt.²⁸

Im Falle von Schumanns *Frauenliebe und -leben* op. 48 beispielsweise beschreibt Ian Bostridge die Parallelen zwischen dem damaligen Tonfall von Roberts Briefen an Clara und Chamissos heute verpönte und angeblich frauenfeindlicher Rhetorik.²⁹ Was sollen die Interpret*innen in diesem Fall mit dem *lyrischen ich* anfangen? Sollen sie Chamissos weiblichen Charakter in den Mittelpunkt stellen (der natürlich aus der Feder eines Mannes stammt), Roberts

²⁷ Colombat. 115-134.

²⁸ Es gibt ein schönes Beispiel, bei dem sowohl der Text als auch die komponierte Musik in einem direkten biografischen Zusammenhang stehen: Brahms' op. 91. Das zweite Lied, ein Wiegenlied, wurde bei der Taufe von Josef Joachims Sohn gespielt. Inzwischen weiß man auch, dass Brahms die Besetzung dieses Liedpaares für Viola und Alt als Trost- oder Aufmunterungsgeschenk für die zerrüttete Ehe seiner beiden Freunde gedacht war. Josef spielte Bratsche und seine Frau Amalie war eine Altistin.

²⁹ Ian Bostridge. "A Contented, Beloved Wife." *The New Criterion* 41, Nr. 8 (2023): 12-II.

vorgeschlagene persönliche Identifikation mit dem Text durch seine eigene Liebe zu Clara, oder die eigene Beziehung der Interpret*innen zum Text (da er ja in der ersten Person geschrieben ist)?³⁰ Verschiedene Interpret*innen werden diese Frage unterschiedlich beantworten, und es ist schade, dass einige von ihnen glauben werden, es gäbe eine Antwort, die definitiv richtig ist. Spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert sind Interpret*innen, Musikwissenschaftler*innen und Philosoph*innen von Themen wie "Wesen" oder "Wahrheit" besessen. Die Einheit, die von Theoretikern von Goethe über Franz Brendel und Guido Adler bis hin zu Carl Dalhaus fetischisiert wurde, wird durch eine Auffassung von der Partitur als "der materiellen Technologie, die das metaphysische musikalische Werk am authentischsten vermittelt", ermöglicht.³¹ Indem diese Schule die Partitur als Träger der ästhetischen Botschaft in den Vordergrund stellt, abstrahiert sie von der Vielzahl der einzelnen Interpret*innen, die die Partitur interpretieren, ähnlich wie der Kapitalismus von der Arbeit der einzelnen Arbeiter*innen abstrahiert. Der grundlegende Reichtum des Liedes als Gattung liegt jedoch in der Komplexität seiner ästhetisch-narrativen Komposition. Es ist zutiefst vielschichtig. Das Lied passt nur schwer in das Gedankensilos von Wesen und Wahrheit, da es gleichzeitig viele Dinge auf einmal ist.

Als die Gattung innerhalb der abendländischen Kunstmusik, deren Partitur in Bezug auf ihre Bestandteile am fließendsten ist, wäre das Lied am leichtesten gegen die Abstraktion und Systematisierung zu mobilisieren, die zwischen 1850 und 1950 aufblühte.³² Das Repertoire weist

³⁰ Für die Interpret*innen ist dies der grundlegende Unterschied zwischen Oper und Lied. Da er eine Rolle spielt, werden Opernsänger*innen niemals in der Lage sein, die Rolle so zu spielen, als wären sie diese selbst. Im Lied hingegen bleibt den Interpret*innen die Möglichkeit, den emotionalen Gehalt des Werkes als eigenen Ausdruck anzunehmen. Es ist einfach eine Frage des Geschmacks, ob dies ein angemessener Ansatz ist oder nicht.

³¹ Steingo zitiert Goehr. Steingo, 88.

³² Die Ironie besteht darin, dass sich dieser Zeitraum von 100 Jahren fast genau mit den goldenen Jahren des Liedrepertoires überschneidet.

eine große Vielfalt an musikalischen Stilen auf, vom *Sturm und Drang* eines Carl Friedrich Zelter bis zum "Post-Sondheim" eines Jake Heggie. Sängerinnen und Sänger transponieren regelmäßig Lieder, während das Transponieren einer Mozart-Klaversonate unsinnig ist. Es gibt einen nahezu unbegrenzten Katalog von Sprachen, die von Sängern*innen bequem und deutlich ausgesprochen werden sollen. Es ist durchaus zumutbar, dass Instrumente sowohl von José van Dam als auch von Kathleen Battle Schuberts *An die Musik* singen. All diese Aspekte zeigen, dass das Lied von der Oberfläche bis in die Tiefe eine vielschichtige Kunst ist, die fließend, flexibel und erweiterbar ist. Diese Eigenschaften machen das Lied in der westlichen Kunstmusiktradition einzigartig.

Aus diesen Gründen sollte es die erste Anlaufstelle für Interpret*innen, Organisator*innen und Kritiker*innen sein, wenn sie daran interessiert sind, durch westliche Kunstmusik Veränderungen zu bewirken. Das Lied kann (im positiven Sinne des Wortes) zur Entmystifizierung der Spiele des Kapitalismus und der kanonischen Ideologie verwendet werden. Trotz der Tatsache, dass das Genre dafür prädisponiert ist, bleibt es den Interpret*innen und Kurator*innen überlassen, ob es in diesem Sinne gewürdigt wird. Das letzte Kapitel dieses Aufsatzes soll künftigen Liedgestalter*innen bei ihren Bemühungen um die Wiederherstellung eines gesunden Verhältnisses zwischen Schöpfern*innen und Konsumenten*innen dieser Kunstform ein wenig Zündstoff liefern.

Teil IV: Das Gleichgewicht des Ökosystems

Als Künstler ist einer der verwirrendsten Aspekte meiner Arbeit die schwankende und manchmal unerklärliche Höhe der Gagen. So erhielt ich zum Beispiel 900 CHF für die Be-

gleitung eines Amateurchors, der Grease-Cover und Pop-Arrangements aufführte. Es gab eine Probe und ein Konzert. Im Vergleich dazu erhielten mein Duopartner und ich je 200 CHF für ein 45-minütiges Konzert mit Liedern von Schubert und Wolf, das hochspezialisierte Fähigkeiten/Wissen und viel Zeit für die individuelle und gemeinsame Vorbereitung erforderte. Während der Zeit, in der ich das Glück hatte, in einigen der prestigeträchtigsten Veranstaltungsorte der Welt zu spielen, wurde ich oft nicht entschädigt, da ich zwar als gefeierter und professioneller Künstler auftrat, dies aber unter dem Deckmantel eines Bildungsprogramms oder eines Wettbewerbs geschah. Fairerweise muss man sagen, dass olympische Athlet*innen nicht nur für die Teilnahme an den Olympischen Spielen bezahlt werden. Unabhängig davon verdeutlichen die in diesen Anekdoten dargestellten Schwankungen bei der Vergütung von Musikern den Trend, dass wir für prestigeträchtigere Arbeit oft *weniger* Geld bekommen.³³ Dies ist die direkte Folge der dezentralen Wertstruktur, die die kanonische Werktreue-Ideologie in einem kapitalistischen System schafft. Wenn der Wert unserer Arbeit nicht in den Händen des Arbeiters liegt, sondern im kuratierten Prestige des Saals und im abstrahierten kulturellen Erbe des Repertoires, sind die Bedingungen dafür geschaffen, dass Arbeiter extrem spezialisierte Arbeit leisten, während sie absolut keine Kontrolle über ihre wirtschaftliche oder ästhetische Bewertung haben.

In der Geschichte der Kriegsführung gibt es zahllose Beispiele dafür, dass eine Seite dem technologischen Fortschritt der anderen völlig schutzlos ausgeliefert ist. Die Kommerzialisierung der Musik ist die Geschichte eines ähnlichen Ungleichgewichts zwischen Musikern und ihrem ästhetisch-ökonomischen Umfeld. Das Hauptziel der ersten drei Teile dieses Aufsatzes war es, darzulegen, wie verschiedene wirtschaftliche und politische Zwänge die Entwicklungen in den Medien und der Technologie genutzt haben, um die Arbeitsproduktion von Musiker*innen über

³³ Die Wigmore Hall ist in der Branche dafür bekannt, dass sie vergleichsweise niedrige Künstlervergütungen zahlt, weil jeder dort gerne auftreten würde.

die Jahrhunderte hinweg zu abstrahieren und auszubeuten (**Teil I**). Neben diesen technologischen und medialen Entwicklungen haben ästhetische Ideologien innerhalb der musikalischen Gemeinschaft, wie die *werktreue* Aufführungspraxis und die Bildung des Kanons, die musikalischen Arbeiter der Entkörperung und Abstraktion ihrer Arbeit gegenüber völlig unterwürfig und gefügig gemacht (**Teil II**). All diese Faktoren trugen zur Verwandlung der Musik in eine Marxsche Ware bei, die anschließend in einem kapitalistischen globalen Wirtschaftsrahmen fetischisiert wurde.

Eine der vielen Auswirkungen dieser Situation ist, dass wir oft nicht wissen, was wir vorschlagen sollen, wenn ein Veranstalter nach unserem Honorar fragt. Diese Verwirrung wird durch die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern noch vergrößert. Dies führt dazu, dass sich Musiker*innen oft unter ihrem Wert verkaufen, da sie lieber eine etwas niedrigere Gage nehmen, als einen potenziellen Arbeitgeber zu verschrecken. In der Vergangenheit gab es Bemühungen, Systeme der Solidarität zwischen Musiker*innen in Form von Gewerkschaften, Streiks und Online-Kampagnen in den sozialen Medien zu schaffen, aber diese Projekte befassen sich eher mit den kapitalistischen wirtschaftlichen Aspekten des Problems. Mit Ausnahme einiger Organisationen wie Castle of Our Skins in Boston und Lied Basel in der Schweiz bemühen sich nur wenige Organisationen darum, explizite Verbindungen zwischen der hermeneutischen ästhetischen Tradition der westlichen Kunstmusik und den soziopolitischen wirtschaftlichen Strukturen herzustellen, in denen diese Tradition verbreitet wird.³⁴ Ebenso gehen diejenigen, die soziopolitische Verbindungen zwischen der Interpretationstradition der

³⁴ Dies war die treibende Ideologie meines Kulturprojekts Wagner's Nightmare mit dem Bratschisten und Kritiker Daniel Orsen: wagnersnightmare.com @wagnernightmare auf instagram

Musik herstellen, wie Phillip Ewell und die zuvor erwähnten Wissenschaftler*innen, nicht so weit, die wirtschaftlichen Implikationen dieser hermeneutischen Rahmen zu veranschaulichen.³⁵

Da auf der geisteswissenschaftlichen Seite von Musikwissenschaftler*innen und Philosoph*innen und auf der wirtschaftlichen Seite von Gewerkschaften usw. bereits bedeutende theoretische Arbeit geleistet wird, klafft zwischen diesen aktiven Polen eine erhebliche Lücke, die von den Musiker*innen und Konzertveranstalter*innen selbst gefüllt werden muss. Diejenigen, die tatsächlich für die Schaffung des Produkts verantwortlich sind, sollten sich ihrer Komplizenschaft mit bereits bestehenden hermeneutisch-ökonomischen Modellen bewusster sein. Wir sind darauf trainiert worden, zu denken, dass das, was wir schaffen, nicht uns gehört. Seit fast einem Jahrtausend hat unsere Tradition den Musiker*innen ihre Arbeit aus den Händen genommen. Wenn wir uns gegen die Kommerzialisierung wehren wollen, müssen wir eine einfache Tatsache klarstellen: Musik wird von Musiker*innen gemacht und gehört nicht der "Kultur" (wobei Kultur in diesem Fall für die kapitalistischen Märkte steht). Wir sind darauf trainiert worden zu denken, dass die Bestätigung unserer eigenen Rolle als Produzent*innen die Schönheit, die wir in der Arbeit eines anderen finden, irgendwie trübt. Das ist nicht notwendigerweise der Fall, und das gegenteilige Argument, dass die Praxis der Selbstbeschränkung manchmal ein versteckter Machtgewinn sein kann, ist von vielen vorgebracht worden.³⁶ Antoine Hennion hat von der "Praxis der Musikliebe" gesprochen, und diese Idee, kombiniert mit der Arbeit von Robbie

³⁵ Phillip Ewell. "Music Theory's White Racial Frame" Music Theory's White Racial Frame. 22. Februar 2021. <https://musictheoryswhiteracialframe.wordpress.com/>

³⁶ Siehe:

- Mary Hunter. "To Play as if from the Soul of the Composer": The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics." *Journal of the American Musicological Society* 58, no. 2 (2005): 357–98.
- Karen Leistra-Jones. "Staging Authenticity." *Journal of the American Musicological Society* 66, no. 2 (2013): 397–436.
- Stefaniak, Alexander. "Robert Schumann, Serious Virtuosity, and the Rhetoric of the Sublime." *The Journal of Musicology* 33, no. 4 (2016): 433–482.

Kubala, ist das, was ich als neues Interpretationsinstrumentarium vorschlage: "Der Interpret, der dem Werk gegenüber ästhetisch verpflichtet ist, manifestiert die Komposition als weitere Grundlage seiner eigenen praktischen Identität als Interpret." ³⁷

Was die einzelnen Dolmetscher betrifft, so wird die Frage, wie sie dem Ruf dieses neuen Modells folgen sollen, sehr subjektiv bleiben. Individuelle Dolmetscherentscheidungen müssen in ihrer Konzeption und Rezeption fließend bleiben. Was jedoch konkreter ist, ist die Geschichte, die wir über unsere Arbeit erzählen, und die Strukturen, durch die wir unsere Arbeit verbreiten. Die Künstler*innen müssen das Risiko eingehen, ihre metaphorischen Werkstätten zu öffnen. Es müssen Schritte unternommen werden, um den Mythos von Talent und Inspiration abzuschaffen, die wenig bis gar keine Arbeitsstunden bedeuten, und sie durch Handwerk, Geschicklichkeit und Absicht zu ersetzen, die geschätzt werden können, und durch tatsächliche Arbeitsstunden, die Musiker aufwenden, um sie zu entwickeln. Künstlerische Arbeit muss sich gegen das Narrativ wehren, sie sei eine angeborene Fähigkeit, wenn sie überhaupt als Arbeit angesehen werden will.

Auch die Frage der Medien und der Technologie sollte nicht unterschätzt werden. Wenn das Internet und die Aufnahmetechnologie die Möglichkeiten, unsere Kunst zu verbreiten, in den Schatten gestellt haben, sollten wir uns nicht vormachen, dass die am weitesten verbreitete Nutzung dieser Technologien durch globale Unternehmen der einzige Ausdruck ihres Potenzials ist. NFTs sind ein aktuelles Beispiel dafür, wie ein und dieselbe Technologie von einem so breiten Spektrum wie isolierten anarchischen Tech-Revolutionären bis hin zu naiven globalen spekulativen Investmentgesellschaften eingesetzt werden kann.

³⁷ Siehe:

- Hennion, Antoine. "Music Lovers: Taste as Performance." *Theory, Culture & Society* 18, no. 5 (2001): 1–22.
- Kubala, Robbie. "Grounding Aesthetic Obligations." *The British Journal of Aesthetics* 58, no. 3 (2018): 271–285.
- Colombat. 130.

Die neueste Entwicklung in Medien und Technologie ist jedoch nicht immer "cutting edge". Während meiner Zeit in Boston erlebte ich, wie die Underground-Musikszene des Nordostens dazu überging, ihre Musik wieder auf Kasette zu veröffentlichen. Auf diese Weise umgingen sie die Vertriebskanäle, die sie sozial oder politisch ablehnten, und schufen gleichzeitig eine einfache und konkrete Möglichkeit, Mitglied ihrer Gemeinschaft zu sein. Durch ihre Sensibilität und ihr Engagement für die Idee, dass Medien eine Brücke zwischen wirtschaftlichen, politischen und ästhetischen Bereichen sind, konnte diese Gemeinschaft ein gesünderes Verhältnis zwischen ihren Konsument*innen und Produzent*innen aufbauen.

Medien und Technologie sind jedoch nicht der einzige Weg nach vorn. In diesen digital-globalen Zeiten hat die Aufführung von Live-Events auf akustischen Instrumenten etwas zutiefst Radikales. Es gibt zahllose Möglichkeiten, die inhärente und doch schlummernde soziopolitische Verfassung des Liedes außerhalb einer Aufführungspraxis, die auf der Sublimierung der Musikschaffenden beruht, neu zu definieren. Indem wir unsere Arbeit und Mühe zeigen, sollte das Ziel nicht die Entfremdung unseres Publikums sein. Vielmehr muss die strenge Grenze zwischen Bühne und Publikum aufgeweicht werden, damit das Publikum tatsächlich eine Beziehung zu den Musiker*innen aufbauen kann. Indem wir die Bühne als einen geschlossenen und undurchdringlichen Raum beibehalten, in dem die Mythen vom "geborenen Talent" und "Genie" gedeihen, setzen wir die Tradition der Mystifizierung und Abstraktion fort, die die Kommerzialisierung der Musik ermöglicht. Talent, Genie und Inspiration sind niedrig hängende Früchte im Prozess der Abstraktion von Arbeit.

Wenn wir das Handwerk der Musik erlebbar machen, sollten wir hoffentlich in der Lage sein, das doppelte Ziel zu erreichen, neue Zuhörer*innen anzuziehen *und* ihnen klar zu machen, dass dies etwas ist, wofür sie bezahlen sollten. In der Tat haben moderne Restaurants diese Tak-

tik bereits übernommen, wie man an der Praxis der "offenen Küche" sehen kann, bei der die Gäste eingeladen sind, sich vom geschäftigen Chaos in der Küche beeindrucken zu lassen, in der die Mahlzeit, die sie gleich genießen werden, entstanden ist. Das Publikum sollte die Möglichkeit haben, sich an der Musikproduktion zu beteiligen, damit es erstens eine persönliche Beziehung zu dieser Praxis entwickelt und zweitens die Arbeitsstunden, die in die Musikproduktion fließen, sichtbarer gemacht werden. In praktischer Hinsicht profitiert das Lied auch davon, dass es eine der kostengünstigsten Gattungen der klassischen Musik ist, die produziert werden kann. Mit einem Minimum von zwei Musiker*innen und einem Tasteninstrument bietet es Veranstaltern mit vergleichsweise geringem Budget die Möglichkeit, bei der Gestaltung ihrer Veranstaltungen kreativ zu werden.

Zuallererst sollten diejenigen, die ihre Arbeitskraft für die Musikproduktion einsetzen, verstehen, dass der vorherrschende wirtschaftliche und hermeneutische Rahmen, in dem sie arbeiten, darauf ausgerichtet ist, ihre Arbeit aktiv zu entwerten. Es handelt sich um ein System, das auf der Entkörperung der Arbeit beruht, um eine wirtschaftliche Struktur der unbegrenzten globalen Verbreitung zu unterstützen. Sein finanzieller Wert basiert auf den fabrizierten kulturellen Narrativen der Tradition, des Kanons und des Erbes. Damit soll nicht gesagt werden, dass Tradition und Erbe erfundene Ideen sind. Die Art und Weise, in der der kapitalistische Wirtschaftsrahmen Tradition und Erbe vereinnahmt hat, ist jedoch so gestaltet, dass sie die Arbeitnehmer*innen um das Produkt ihrer Arbeit bringt. Da ich Liedpianist bin, habe ich natürlich nur meine eigene Praxis analysiert, um diese Fragen anzusprechen, die natürlich weit über die Praxis einer einzelnen Kunstform hinausgehen. Wenn die Leser*innen diese Analyse überzeugend finden, ist es meine Hoffnung, dass sie durch ihre latente Handlungsfähigkeit als

Praktiker*innen und Arbeiter*innen in ihrem eigenen Bereich auch gezwungen sind, ihre eigenen Beiträge zu diesem Versuch der Entmystifizierung der Arbeit an kulturellen Gütern zu erkunden.

Literaturverzeichnis

- Adorno, T. W. "A Social Critique of Radio Music." *The Kenyon Review* 18, no. 3/4 (1996): 229-35.
- Agar, Liv, host. "Explaining Marx's Capital Volume 1: Chapter 2, Commodity." Liv Agar (podcast). May 4, 2021. Accessed May 19, 2023. [liv-agar/id1535599001?i=1000518870205](https://liv-agar.com/episode/1535599001?i=1000518870205)
- Berger, Carol. "The Hand and the Art of Memory." *Musica Disciplina* 35 (1981): 87–120. <http://www.jstor.org/stable/20532236>.
- Bostridge, Ian. "A Contented, Beloved Wife." *The New Criterion* 41, no. 8 (2023): 12-II.
- Cutler, Chris. "Technology, Politics and Contemporary Music: Necessity and Choice in Musical Forms." *Popular Music* 4 (1984): 279-300.
- Colombat, Pierre-Nicolas Benjamin. *Music and Modern Power: A Performer's Tracing of Virtuosity and Systems of Musical Value*, Doctoral Dissertation (Boston University, 2021).
- Felluga, Dino. "Modules on Marx: On Fetishism." *Introductory Guide to Critical Theory*. January 31, 2011. Purdue U. May 23, 2023. <[marxism/modules/marxfetishism.html](https://www.marxism.net/modules/marxfetishism.html)>.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Heber, Noelle. "Bach and Money- Sources of Salary and Supplemental Income in Leipzig from 1723 to 1750." *Understanding Bach*, 12, 111-125. 2017.

- Hunter, Mary. "To Play as If from the Soul of the Composer": The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics." *Journal of the American Musicological Society* 58, no. 2 (2005): 357–98.
- Ingham, Tim. "“Fake Artists’ Have Billions of Streams on Spotify. Is Sony Now Playing the Service at Its Own Game?”" *Rolling Stone*, July 2, 2019. <https://www.rollingstone.com/pro/features/fake-artists-have-billions-of-streams-on-spotify-is-sony-now-playing-the-service-at-its-own-game-834746/>.
- Kaul, Adam R. "The Limits of Commodification in Traditional Irish Music Sessions." *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 13, no. 3 (2007): 703-19.
- Leistra-Jones, Karen. "Virtue and Virtuosity: Brahms, the Concerto, and the Politics of Performance in the Late-Nineteenth-Century Austro-German Culture." Ph.D. diss. Yale University, 2011.
- Markus, Gyorgy. "Walter Benjamin Or: The Commodity as Phantasmagoria." *New German Critique*, no. 83 (2001): 3-42.
- Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Vol. 1. Trans. Ben Fowkes. New York: Penguin, 1990.
- Mayes, Catherine. "Eastern European National Music as Concept and Commodity at the turn of the Nineteenth Century." *Music & Letters* 95, no. 1 (2014): 70-91.
- Stefaniak, Alexander. "Clara Schumann’s Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism." *Journal of the American Musicological Society* 70, no. 3 (2017): 697– 765.
- Stefaniak, Alexander. "Robert Schumann, Serious Virtuosity, and the Rhetoric of the Sublime." *The Journal of Musicology* 33, no. 4 (2016): 433–482.

Taruskin, Richard. "The Poietic Fallacy." *Musical Times* 145, no. 1886 (2004): 7-34.

Taruskin, Richard. *Text and Act : Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

Taylor, Astra. *The people's platform: Taking back power and culture in the Digital age*. London, UK: Picador Usa, 2015.

Taylor, Timothy D. "The Commodification of Music at the Dawn of the Era of "Mechanical Music"." *Ethnomusicology* 51, no. 2 (2007): 281-305.

Morris, Jeremy Wade. *Selling Digital Music, Formatting Culture*. Oakland, California: University of California Press, 2015.

Paulson, Michael. "Broadway Musicians Object to David Byrne's 'Here Lies Love.'" *The New York Times*, May 30, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/05/30/theater/here-lies-love-david-byrne-musicians.html>.

Reese, Gustave. *Music in the Renaissance*. Rev. ed. New York: Norton, 1959.

Rose, Stephen. "Publication and the Anxiety of Judgement in German Musical Life of the Seventeenth Century." *Music and Letters* 85, no. 1 (2004): 22-40.

Seay, Albert. *Music in the Medieval World*. Englewood Cliffs: Prentice Hall. 1965.

Vanderhamm, David. "The Social Construction of Virtuosity: Musical Labor and the Valuation of Skill in the Age of Electronic Media," PhD diss. University of North Carolina at Chapel Hill. 2017.

Walker, John A. "Art Works as Commodity." *Circa*, no. 32 (1987): 26-30.
[10.2307/25557167](https://doi.org/10.2307/25557167).

Wigmore Hall / Johnson, Graham. "SCHUBERT IN LIFE & SONGS - I. Surviving the Erlking 1797-1815." YouTube video, 1:50:42. January 31, 2023.

Xu, Jian. "Blush from Novella to Film: The Possibility of Critical Art in Commodity Culture."

Modern Chinese Literature and Culture 12, no. 1 (2000): 115-63.