

Polemisch, verspottend, desinteressiert, aber auch anerkennend, wohlgesonnen oder bewundernd – viel wurde über den Komponisten Johannes Kreidler bereits geschrieben und für einen aus der Nische der zeitgenössischen Musik mit beachtlichem medialen Echo und Wirkungsradius. Manchmal als der »Bad Boy« der Neuen-Musik-Szene bezeichnet, war er in den letzten zehn Jahren in Diskurs wie Praxis an derer Weiterentwicklung beteiligt. Dabei ist er gleichermaßen als Komponist, Performer, Theoretiker, Programmierer, Moderator und Blogger tätig und die daraus resultierenden Arbeiten lassen sich als multi- oder transmedial beschreiben.

Mit der Vorstellung von einem klassisch-akademischen Komponisten hat das nicht mehr viel gemein. Durch Werke sowie Texte schafft es Kreidler, sowohl in der Szene als auch außerhalb von ihr Aufmerksamkeit zu erregen und Dialoge zu provozieren. In einer Szene, die sich durch Neuheitsanspruch und Tabubruch definiert, ist allein schon das eine Leistung. Eine Gemeinsamkeit vieler seiner Werke ist ihre stark konzeptuelle Ausrichtung, das heißt, es werden außermusikalische Ideen thematisiert und ästhetisch vermittelt. So entsteht eine Musik, die auch anspruchsvolle HörerInnen aus ihrer passiven Rolle herauszerrt und dazu bringt, die Bedingungen ihres Hörens zu reflektieren. Zu seinen zentralen Anliegen gehört es, neue Musik im Umfeld ihrer Institutionen sowie der ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Bedingungen zu hinterfragen und dies durch Musik zu vermitteln. Dieser Impuls durchzieht sein Wirken spätestens seit dem GEMA-Stück *product placements* von 2008 – da war er achtundzwanzig Jahre alt – und hat seinen Ursprung in den durch die Digitalisierung aufgekommenen Möglichkeiten, Komponieren neu zu denken: Der Computer ersetzt Stift und Partitur und das Archiv des Internets den Klangvorrat des Orchesters. Doch was zeichnet Kreidlers Kompositionen aus?

Abstracts

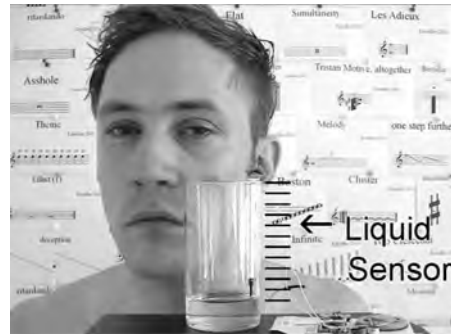
Geldverdienen mit Musikhören, Kompositionsaufträge outsourcen, Finanzkrise hörbar machen, Augenmusik, Gesamtwerke von Komponisten und Dichtern in Sekundenbruchteilen hören, automatische, verbale Terrorab-sprachen zweier Computer programmieren, Ravels *Bolero* ohne Melodie aufführen – all dies sind Kurzbeschreibungen einiger seiner Stücke oder besser, Kurzbeschreibungen der Konzepte hinter den Stücken.

Wem er vorher noch nicht bekannt war, für den wurde Johannes Kreidler durch *product*

Peter Lell

Sonifizierung der digitalisierten Welt

Der Komponist Johannes Kreidler.



placements (2008) schlagartig ein Name. Er zeigte die Absurdität des Urheberrechts in Zeiten der Digitalisierung, indem er 70 200 Samples in einem 33 Sekunden dauernden Musikstück komprimiert und dann, vorschriftsgemäß, die entsprechende Anzahl an Formularen – für jeden Fremdanteil eines – im Kleintransporter zur GEMA fährt. Ein solches Komponieren von »Musik mit Musik«¹ ist ein zentrales Kennzeichen seiner Arbeiten. Ohne eine entsprechende Erklärung werden die dahinterstehenden Konzepte jedoch kaum verständlich. Und deshalb nutzt er in seinen Kompositionen unterschiedliche Medien wie Musiksample, live-Musik, Texte, Einblendung, Video, live-Aktion und Moderation, um zu kommunizieren, zu kommentieren und das Gehör auf diese Weise zu »präparieren«². Dahinter steht das Verständnis von einem erweiterten Musikbegriff, der vom reinen Klang zur multimedialen Kunst erweitert wird und im Extremfall auch den Klang opfert: Als *Augenmusik* beziehungsweise *Sheet Music* (2013-) bezeichnet Kreidler Arbeiten, für die er Notationselemente rein visuell gebraucht und als aphoristische »Kompositionen«, samt Titel, auf Leinwände druckt oder in Videos verwendet.

Digital Natives

In *Shutter Piece* (2012/13) verwirklicht Kreidler ein Konzept, das sich schon in früheren Werken findet. Es ist ein »Verschluss«-Prinzip, das audio-visuelle Reize periodisch unterbricht und dadurch die Wahrnehmung derselben Reize grundlegend verändert. Dieses An-aus-an-aus-Prinzip ist im *Shutter Piece* tragendes Element und erklingt im Dialog von acht Instrumen-

Zwei Spots aus *Audio-guide* – »inszenierte Talkshow über ästhetische Effekte des Terrorismus, turbokapitalistische Kunstproduktion, hypermoderne Zahlen, Musikpsychologie, Feminismus, die Kreisbewegung, Hass auf Altes, Sozialnetzwerkdiskussionen politischer Kunstaktionen, Schönheitsideale, Waldgang, Geld, virtuelle Fremdarbeit, Macbeth, Stockhausen« ... UA der siebenstündigen Ur-Fassung, 4.8.2014 in Darmstadt, Wiederaufführung der einhundertminütigen Fassung *Audio-guide III* bei den *Kunstfestspielen Herrenhausen*, 7.6.2015. (Foto 1 S. 29, © Johannes Kreidler, Foto 2 S. 31, © Helge Krüger).

1 Johannes Kreidler, *Musik mit Musik. Texte 2005–2011*, Hofheim 2012.

2 Johannes Kreidler, *Präpariertes Hören* auf: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_praepariertes_hoeren.pdf [heruntergeladen am 20. Mai 2018]

talisten und Audio- sowie Video-Zuspielung. Zwischen den Einsätzen der live-Instrumente erklingt periodisch, mit einer Pausen- und Spiellänge von etwa einer Sekunde, die Aufnahme eines Fußballspiels, die gleichzeitig auf eine Leinwand neben dem Ensemble projiziert wird. Auf auditiver Ebene sind es Stadionlärm und Kommentator, auf visueller Ebene der grüne Rasen samt Fußballern, die die Wahrnehmung des Publikums lenken. Die Audiospur des Fußballspiels wechselt mit den Instrumentalklänge des Ensembles und beeinflusst so die Wahrnehmung sowohl des Stadionlärms samt Kommentator als auch die der Instrumentalklänge. Das Ohr muss sich zwischen jedem der Einsätze an die akustische Beschaffenheit der Soundquelle wieder »gewöhnen«, und so findet ein zentraler Teil des Konzepts im akustischen Hörvorgang selbst statt. Komponiert ist ein grundlegendes Prinzip der menschlichen Wahrnehmung, wie es sich etwa auch im Lidschlag, in der Penetration oder der Herzfrequenz findet.

Wie an den zwei Beispielen bereits deutlich wird, setzt sich Johannes Kreidler in seinen Kompositionen mit den heutigen technischen Möglichkeiten und den damit verbundenen semantischen und ästhetischen Implikationen auseinander. Ausgangspunkt dafür ist vor allem eine Arbeitsweise, die Computer, entsprechende Software und neue Medien voraussetzt und die gleichwertige Behandlung von Video, Text und Musiksamples neben Instrumentalmusik möglich macht. Mit dieser Arbeitsweise steht Johannes Kreidler nicht alleine da. Zahlreiche junge KomponistInnen sind auf der Suche nach zeitgemäßen Gestaltungs- und Ausdrucksformen einer heutigen neuen Musik. Mit der digitalen Revolution scheint sich diese Suche durch die Hinwendung zu einem polymedialen Komponieren einzulösen, indem Musik als klingende Kunst einem viel durchlässigeren Begriff weicht, erweitert oder gar »aufgelöst«³ wird.

Diese Auseinandersetzung zwischen künstlerischer Arbeit, ihren Bedingungen, dem akademischen Kontext und der Lebenswelt kondensiert sich in neuen Begrifflichkeiten: »Neuer Konzeptualismus«, »Diesseitigkeit«, »New Discipline« oder »Social Composing«. Die KomponistInnen prägen diese Begriffe, um sich in einer als veraltet und als »domestiziert« empfundenen Musikszene zu positionieren und sich Freiheiten von institutionellen Beschränkungen zu schaffen. Im Selbstverständnis der Digital Natives sind es die von der Digitalisierung durchdrungenen Lebensrealitäten, die von den KomponistInnen in ihren Werken thematisiert werden.

Trotz dieser Gemeinsamkeit lassen sich individuelle Herangehensweisen unterscheiden. Alexander Schubert verfolgt in *Codec Error* (2017) eine an der Rave-Kultur orientierte Ästhetik und verwirklicht eine präzise abgestimmte Performance von Musikern, Licht und elektronischer Musik, die ein abstürzendes Computerprogramm simuliert. Jennifer Walshe arbeitet in *Total Mountain* (2014) mit Körper-Performance und einem Mash-up an choreographischen Gestiken, Mimiken, Videos und Sounds. Hannes Seidl wird zum Meta-Komponisten, der *Salims Salon* (2017) als Treffpunkt von postkolonialen Musik-Perspektiven initiiert und traditionelle Instrumente, Midi-Controller, Synthesizer und Videoprojektionen zu einem Narrativ zusammenbringt. Stefan Prins erschafft in *Mirror Box Extensions* (2014/15) mithilfe von transparenten Vorhängen, die als Video-projektionsfläche dienen, hybride Aufführungsräume, in denen sich die Grenzen der Wahrnehmung zwischen Virtualität und Realität, zwischen Musikern, Instrumenten und deren Abbildern, verwischen. Diese Liste könnte noch weiter fortgeführt werden, aber eines wird schon deutlich: Die Zeiten in denen sich eine zeitgenössische Musik auf den Klang von Instrumenten, Stimmen oder Elektronik als wesentliche Parameter beschränkt hat, sind vorbei. Kreativität erstreckt sich auf das gesamte multimediale Spektrum und nutzt die neuen Möglichkeiten des Computers, von Musiksamples, Videos, Projektionen und Einblendungen gleichwertig neben »echten« Instrumenten – was zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führen kann. Als favorisiertes Thema scheint sich dabei das Sicht- und Hörbarmachen von Arbeits- und Wahrnehmungsprozessen in einer digitalisierten und globalisierten Welt abzuzeichnen.

Materialisierung der Ideen

Unter den KomponistInnen, die heute solcherart arbeiten, nimmt Johannes Kreidler einen besonderen Platz ein. Augenfällig ist vor allem die Konsequenz, mit der er die digitalen Möglichkeiten von Werk zu Werk für eine Institutions- und Gesellschaftskritik nutzt, indem er diese Themen nicht nur durch das Werk thematisiert, sondern in den Kompositionen »materialisiert«. Schon in dem 2008 mit *product placements* entfachten Diskurs um ein heutiges Komponieren, der seitdem in verschiedenen Kanälen und mit zahlreichen Beteiligten geführt wurde, positionierte er sich mit scharfen Worten gegen die damalige Situation. Der damals attestierte Zustand sei einer, in dem nicht die Komponisten, sondern die »Institutionen komponier[t]en«⁴. Ein Ausweg wird in einer

3 Johannes Kreidler, *Der aufgelöste Musikbegriff*, in: *Musik & Ästhetik* 80 (2016), S. 85–96.

4 Johannes Kreidler, *Institutionen Komponieren auf:*

Hinwendung zu außermusikalischen Inhalten und einem »Neuen Konzeptualismus«⁵ gesucht. Kreidler bezieht sich dabei auf die Konzeptmusik und Konzeptkunst der 1970er Jahre, in denen eine prägnante »Idee [...] das Kunstwerk produziert«⁶. Neu sei an diesem Konzeptualismus des 21. Jahrhunderts, dass mit dem Aufkommen der neuen Medien, von Computer, Internet und Multimedia, neuartige künstlerische Arbeitsformen ermöglicht würden: Durch den Neuen Konzeptualismus wird das »totale Archiv«⁷ des Internets zum Materiallager, wird mit algorithmischen Verfahren durchforstet und mit kompositorischen Ideen zusammengebracht. Musiksamples, Videos, Bilder, Texte und jegliche Daten aus dem Internet werden so zu Collagen, Kontexten, Prozessen, Bildvertonungen, Klangverbildlichungen oder in andere Ordnungen und Zusammenhänge gebracht. *Kinect Studies* (2011/13) zum Beispiel bedient sich eines manipulierten Xbox-Sensors (Spielekonsole), der Bewegungen erfassen kann, und von Kreidler auf sein musikalisches Potenzial untersucht wird. Er selbst ist dabei der Performer, der mit seinen Bewegungen Klangereignisse auslöst oder beeinflusst und deren Kontext stets mit Einblendungen erklärt. Das bekannteste YouTube-Stück und wahrscheinlich die von Kreidler am meisten rezipierte Komposition ist *Charts Music* (2009), in der Börsenkurse der Finanzkrise, eingespeist in ein Amateur-Kompositionsprogramm, hörbar gemacht werden.

Konzeptfeuerwerk

Durch den Rückgriff auf Fremdmaterial, das Johannes Kreidler unter eine Idee, unter ein Konzept stellt, eröffnen sich, je nach Kontext, neue ästhetische und semantische Rezeptionsmöglichkeiten des bereits mit Bedeutung aufgeladenen Materials, welches nun um Deutungsschichten erweitert wird. Die einzelnen Konzepte sind dadurch offen für verschiedene Les- und Wahrnehmungsarten. Die ästhetische wie semantische Deutungsvielfalt zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Kreidler über die Jahre einen »Fundus« an Konzepten aufgebaut hat, die sich durch verschiedene Werke und Kontexte wiederfinden lassen. Aus diesem Fundus an Konzepten entsteht eine zusammenhängende Form, die sich vor allem in seinen performativ angelegten Werken seit *Feeds. Hören TV* (2009/10) als eine Art Collage von mehr oder weniger zusammenhängenden Konzepten, Stücken und Ideen, zeigt.

Einem solchen, großen Format widmete sich Kreidler 2013-14 mit *Audioguide*. Unzählige, lose miteinander verwobene Szenen fügten sich in sieben Stunden zu einem zeitbasierten



Ereignis, das er als »semantische(n) Explosion«⁸ bezeichnet. Bereits aus älteren Stücken bekannte Konzepte werden in eine zusammenhängende, stark performative Form gebracht, die in der öffentlichen Zerstörung von einhundert Geigen einen materiellen Höhepunkt findet. Mit der *Industrialisierung der Romantik* komponierte Johannes Kreidler 2016 einen »szenischen Essay« der erstmals Konzepte, Stücke und Ideen in einen konkret-thematischen Rahmen stellt. Dies wird in der jüngst in Halle uraufgeführten Oper *Mein Staat als Freund und Geliebte* (2017/18) fortgeführt und verdichtet. Die verschiedenen Konzepte sind nun auf eine übergeordnete Idee, den »Staat«, angewandt und eröffnen unterschiedliche Perspektiven auf diesen. Das Werk kann in der Folge von *Feeds. Hören TV*, *Audioguide* und *Industrialisierung der Romantik* betrachtet werden, in denen die Collage von Konzeptvarianten und -stücken, bezogen auf ein übergeordnetes Thema, als Meta-Konzept fungiert. *Mein Staat als Freund und Geliebte* kann zweifellos als ein neues Genre bezeichnet werden, als Konzept-Oper, in der die einzelnen Szenen sowohl ihren eigenen, vom Ganzen losgelösten, ästhetischen Reiz haben als auch im Zusammenspiel von Handlung, Musik- und Videosamples, Texten, Einblendungen, dem Pianist-Performer, dem Chor, dem Orchester und den Tänzern ein semantisches Feuerwerk entzünden. Damit folgt Kreidlers Schaffen einer Entwicklung, Impulse von Institutions- und Gesellschaftskritik mit den Möglichkeiten des digitalen Apparats auszureizen. ■

5 http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_institutionen_komponieren.pdf [heruntergeladen am 20. Mai 2018]

6 Johannes Kreidler, Sätze über musikalische Konzeptkunst auf:

7 <http://www.kulturtechno.de/?p=10181> [letzter Zugriff am 20. Mai 2018]

8 Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: *Artforum* 5/10 (1967), S. 80.