

Fremdarbeit

Kompositionsaktion für Ensemble, Sampler und Moderator – ein Gespräch

Werke

Als »Musik mit Musik« beschreibt Johannes Kreidler seinen kompositorischen Ansatz. Aufgewachsen im Zeitalter von Elektronik und neuen Medien ist ihm die Brüchigkeit und Disparatheit unserer westeuropäischen Kultur gegenwärtig, die sich nicht zuletzt im medial aufbereiteten Nebeneinander von Resten bürgerlicher Hochkultur, verschiedener Strömungen von Jugendkultur und Alltagskultur zeigt. Der 32-jährige lebt in Berlin und dort, bei der *Berliner Klangwerkstatt*, wurde im November 2009 sein Stück *Fremdarbeit* uraufgeführt.

Carolin Naujocks: Das Stück heißt im Untertitel »eine Kompositionsaktion«. Was bedeutet das?

Johannes Kreidler: Ich habe in dem Fall selber nichts komponiert, sondern mich nur organisierend verhalten, indem ich delegiert habe. Ich habe den Kompositionsauftrag gewissermaßen »outsourced«, in Billiglohnländer verlagert, indem ich einen chinesischen Auftragskomponisten ausfindig gemacht habe und einen Programmierer aus Indien, und die habe ich Stücke komponieren lassen, die sich tatsächlich irgendwie so anhören wie Stücke von mir.

C.N.: Die Performance beginnt aber mit zwei Ausschnitten aus früheren Kompositionen von Dir. Das erste heißt *windowed 1*.

J.K.: Ich befasse mich schon seit einigen Jahren mit Sampling, das heißt, dass ich mir fremdes Material aneigne oder auch »enteigne« und damit komponiere. Dafür verwende ich den Ausdruck »Musik mit Musik«¹. Was ich brauche, das nehme ich mir einfach. Ich muss nicht bei Null anfangen, sondern es gibt genug, auf das ich mich beziehen kann, und das nehme ich dann einfach und komponiere daran und damit weiter. Das ist zum Beispiel der Fall bei dem Stück *windowed 1* für Schlagzeug und Zuspiegelung, eines der ersten Stücke in dieser Konzeption, von 2006. Ein anderes Beispiel von Stücken, die ich als Vorlage meinen Auftrags-Komponisten gegeben habe, heißt *cache surrealism* für Baritonsaxophon, Akkordeon,

26 Violoncello und Zuspiegelung, bei dem ich auch

ganz deutlich erkennbar fremde Materialien als Zuspiegelung verwendet habe. Ich nehme am liebsten dafür Popmusik, und zwar meines Erachtens schlechte Popmusik, weil es klar zeigen soll, dass es keinen anekdotischen Bezug gibt, es ist keine Leib- und Magenmusik, die ich unbedingt gerne selber verwenden möchte, sondern es ist das Alltagsgeräusch, was immer irgendwo aus dem Radio kommt, gewissermaßen Geräuschmusik, oder man könnte auch sagen, dass ich gerade mit dem Leichten das Hören erschweren möchte.

C.N.: Diese beiden Ausschnitte wurden nach China und nach Indien geschickt, und zwei Komponisten dort hatten die Aufgabe, Stilimitationen herzustellen?

J.K.: Es gab von der *Klangwerkstatt* den Kompositionsauftrag an mich für eine bestimmte Besetzung und natürlich auch für eine ungefähre Dauer. Und das habe ich dann in etwa so weitergegeben, dass die für diese Neubesetzung in »meiner« Art etwas anfertigen sollen. Ich habe das noch einmal in mehrere Sätze gestückelt, aber bei den ersten Sätzen ging es wirklich nur darum, was passiert, wenn die beiden jetzt entsprechende Musik von zwei bis drei Minuten Dauer erstellen sollen, die irgendwie erkennbar in der Art und Weise ist, wie die vorgegebenen Stücke.

C.N.: Der Witz beim Stück *Fremdarbeit* besteht jetzt aber darin, dass die Musik in ein anderes Medium übergeht.

J.K.: Das ganze ist ja ein Konzept. Mir war zumindest bei der Uraufführung wichtig, dass die Leute wirklich wissen, worum es geht, und ein Programmhefttext hätte einfach nicht genügt, weil die einen den lesen und die anderen nicht. Deshalb habe ich diese Informationen in Form einer Moderation vermittelt:

»... Jetzt gibt es noch andere Möglichkeiten, Plagiate zu erstellen: mit künstlicher Intelligenz. Darum habe ich eine Ausschreibung in Indien gemacht, für einen billigen Programmierer – da hat mir das Auswärtige Amt geholfen –, gewissermaßen ein Kompositionswettbewerb, denn das musste ein Programmierer sein, der auch mit Musik vertraut ist. Und da habe ich dann den Programmierer R. Murabay ausgewählt, der hervorragende Referenzen hat. Dieselben Stücke, die der Chinese Chang bekommen hat, habe ich auch Murabay gegeben und er hat aus den Daten ein Programm geschrieben. Murabay hat mir ausgerechnet, dass meine Musik klanglich zu 25 % aus Samples besteht, davon circa 70% Popmusik, 20% Sprache und 10% Klassik, insgesamt also 25%

1 Siehe Johannes Kreidler, *Musik mit Musik in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 72, speichern ... vergessen*, 2007, S. 16-17. (Anm. d. Redakt.)

Samples, 75% Instrumentalklänge. Davon sind 53% Piktualismus und 23% Linearität, der Rest ist undefinierbar. Mittlere Lautstärken machen ca. 46% aus, laute Stellen 39% und leise 15%. Es gibt mindestens dreißig verschiedene Klangfarben – und: Jedes Stück hat noch etwa 35% Eigenständigkeit, was dann der Zufalls-generator erledigen muss. Aus diesen Daten hat er dann ein neues Stück generieren lassen... «

Theateraspekte

C.N.: In einem anderen Text, in dem es um Dein eigenes Komponieren geht, fällt der Begriff des »Musikalischen Theaters«. Ich würde gerne ein Baukastenspiel probieren und versuchen, die Funktionen innerhalb dieses Stückes den traditionellen Funktionen innerhalb des Theaters zuzuordnen. Wenn wir uns die Rollen und ihre Darsteller vorstellen, zum Beispiel die handelnden Personen, dann wäre da der Komponist, der gleichzeitig hier der Moderator ist. Wen gäbe es da noch?

J.K.: Es gibt, gewissermaßen in Abwesenheit, die Mitautoren, die irgendwie eine Rolle spielen, was aber nicht so richtig klar ist, was die machen, weil die abwesend sind, weil die nur repräsentiert werden durch das, was ich über sie sage. Aber die sind beteiligte handelnde Personen. Es gibt natürlich das Ensemble, das das Stück musikalisch realisiert. Ich würde aber auch sagen, der Auftraggeber spielt eine Rolle und das Publikum ist involviert.

C.N.: Dann könnte man sich unter dem Begriff Statisten die Globalisierung oder das Urheberrecht vorstellen.

J.K.: Die stehen als Kulissen, als Bühnenbilder gedanklich dahinter. Um diese zwei Aspekte geht es natürlich. Einerseits um die Frage von Autorschaft (wer hat hier jetzt eigentlich was daran komponiert?), das ist eine urheberrechtliche Angelegenheit. Und das führt hinüber in eine aktuelle politische Situation, die Globalisierung, die ermöglicht die Kommunikation mit den heutigen Technologien und ökonomisch natürlich auch die Ausbeutung, die dabei leider stattfindet.

C.N.: Und wenn man als Stichworte noch weiteres nennen wollte, zum Beispiel das geistige Eigentum und vielleicht die künstliche Intelligenz?

J.K.: Natürlich auch das, weil ich eine Software in Auftrag gegeben habe, der Computer sollte auch noch mitkomponieren, er ist auch Mitautor.

C.N.: Dazu kommt natürlich noch die Produktpiraterie.

J.K.: Ja, Plagiarismus, dafür habe ich China gewählt, weil es zumindest hierzulande bekannt ist für eine Kultur des Aneignens, positiv ausgedrückt, oder, negativ ausgedrückt, der Produktpiraterie und des Plagiarismus.

C.N.: Kommen wir zur musikalischen Szenerie. Das ist die Bühne, sozusagen die Showbühne, die Bühne des Showmasters.

J.K.: Ich habe viel nachgedacht über konzeptuelle Musik. Da ist es einfach wichtig, dass man als Hörer das Konzept kennt. Und dann muss das ja irgendwie vermittelt werden. Der sonst übliche Programmhefttext ist dafür geradezu dilettantisch, finde ich, weil da kein Konsens darüber besteht, wann und ob der überhaupt gelesen wird und deshalb habe ich mir überlegt, was man da sonst machen kann. Mit Videomitteln könnte man den Leuten etwas verklickern, oder man macht eine Moderation und gibt in genau dosierten Mengen Informationen zur Musik dem Publikum an die Hand.

C.N.: Kommen wir zu den Charakteren: Es gibt den Pragmatiker, es gibt den Zyniker, es gibt den Globalisierungskritiker; wie kann man das noch weiterführen?

J.K.: Es gibt den Mitläufer auf jeden Fall, das ist das Publikum. Es gibt die Arbeiter, das sind die Musiker, die führen auch die Befehle aus, das zu realisieren. Und meinetwegen den Chef.

C.N.: Und auch den Kritiker? An einer Stelle erinnere ich mich, dass Noten verteilt werden, dass der Inder das schon ganz gut gemacht hat.

J.K.: Ja, stimmt, genau. Das sind der Kritiker, der Supervisor, der Abteilungsleiter. Und es gibt den Komiker, das war ja witzig teilweise, sehr lustig, den Reaktionen nach.

C.N.: Es gibt noch eine Rolle, die mir eingefallen ist, die des Special Guest.

J.K.: Ja, es gibt noch den Stargast, wenngleich nur in Abwesenheit, nur als Sample. Ich habe nämlich dann im weiteren Verlauf der Kompositionsaktion Zusatzaufgaben gestellt. Die sollten dann noch ein Stück schreiben, in dem Maria Callas vorkommt und das noch Ragtime-Elemente enthalten soll.

C.N.: Das heißt, da wurden Hürden eingebaut, die das Spiel noch ein klein wenig verschärfen.



Kommunikationspanne durch Fremdarbeit: Die Noten aus Indien sind stellenweise auf dem Klavier nicht spielbar.

J.K.: Genau. Nachdem die erste Aufgabe – die Stilimitation meiner Musik – soweit überraschend gut geklappt hat, sollten dann Maria Callas und Ragtime mit dazukommen – wo ich selber eigentlich denken würde, das geht ja überhaupt nicht, Maria Callas hat mit Ragtime nichts zu tun und beide wiederum haben erst einmal nichts zu tun mit der Musik, die ich sonst mache. Das sollen sie mal versuchen, zusammenzubringen.

C.N.: Auch dieses Gespräch hier gehört gewissermaßen zum Stück dazu. Und es stellt sich die Frage, wer präsentiert hier eigentlich wen – die *Positionen* Johannes Kreidler oder verwendet Johannes Kreidler die *Positionen* als Teil seines Stücks?

Subversive Affirmation

J.K.: Das ist eben die grundlegende Idee einer solchen Ästhetik. Die Musik kann man schön finden, aber es geht auch darum, dass da ein Gehalt oder eine Idee dazu kommt, die mit der Lebenswelt noch konkreter verbunden sind. Deshalb sage ich auch »Musik mit Musik«, ich verwende solche Dinge, weil ich damit eine Absicht habe, die über das Hören hinausgeht.

C.N.: Wenn wir die ganzen Aspekte zusammen
28 nehmen, die wir gerade aus dem theatralischen

Baukasten zusammengetragen haben, dann geht es jetzt darum, mit diesen Mitteln zu spielen und damit Kommunikation darzustellen. Kann man das so sagen?

J.K.: Ja, das hat eine provozierende Attitüde. Man kann sich ja vorstellen, Globalisierung wurde in Kunst durchaus schon viel thematisiert. Meines Erachtens im schlechtesten Sinne, wenn man irgendwelche Völker verbindenden Gemeinschaftsprojekte von Institutionen initiiert. Ich mache ja genau das Gegenteil. Aber es hat natürlich einen Spielcharakter, es ist irgendwo harmlos. Man kann zwar sagen – ich habe tatsächlich für die Musik, die ich da eingekauft habe, zwischen 100 und 150 Dollar aufgebracht und selber für den Kompositionsauftrag 1500 Euro bekommen – dass ich tatsächlich einen Mehrwert abgeschöpft habe. Aber im Resultat ist es ein Spiel mit offenem Ausgang. In so einer offenen Form, wo das moderiert wird, kann natürlich eine Wortmeldung aus dem Publikum kommen und es hat einen interaktiven Charakter. Oder ich habe schon im Vorfeld ein kleines Video im Internet veröffentlicht, was gut wahrgenommen wurde, worin ich die Aktion angekündigt habe. Also mir geht es wirklich darum, dass es Kommunikation anregt, dass es zu Diskussionen führt.

C.N.: Es geht auch darum, Tabus einzureißen, um das ungenierte Verbreiten von Vorurteilen. Ein Psychologe würde vielleicht sagen, dass es sich um eine paradoxe Intervention handelt.

J.K.: Für mich ist die Aufgabe von Kunst, Dinge zu ästhetisieren – im ursprünglichen Sinne des Wortes –, dass sie wahrnehmbar werden. Ich führe im Grunde genau das durch, was ökonomisch dauernd passiert, dass nämlich die westlichen Länder die Produktion in Billiglohnländer verlagern, weil es dort billiger zu produzieren ist. Das ist an dem Stück ein Theaterspekt, dass es hier keine positive Figur gibt. Hier wird nicht eine Lösung gezeigt, sondern es wird in eine Konstellation gebracht, die die Problematik darstellt. Ich wähle ja auch einen Titel, *Fremdarbeit*, der anrühlich ist (er stammt aus der Nazizeit) und sich ganz gewiss nicht mit meiner eigenen politischen Meinung deckt, sondern ich bringe es ins Spiel als einen Punkt, der den Zusammenhang darstellt, der da passiert. Ich mache mit meinen Mitteln nach, was da passiert, womit ich nicht einverstanden bin.

Zum Beispiel habe ich auch mal eine Aktion speziell zum Urheberrecht gemacht, wo ich 70.200 Fremdanteile in einem 33sekündigen Stück verwendet habe, und diese Samples habe ich dann tatsächlich korrekt angemeldet, mit 70.200 ausgedruckten Anmeldebögen. Das

war dann ein Lastwagen voll. So habe ich auch eine Problematik ästhetisiert, also wahrnehmbar gemacht – mit dem Prinzip der »subversiven Affirmation«, der Überaffirmation, die ins Gegenteil umschlägt. Und wenn man sich jetzt vorstellt, bei so einem Musikstück, da spielt eine Keyboarder und dessen Keyboard ist made in China – da passiert im Grunde daselbe. Und ich habe einfach mal einen Aspekt so herausgehoben, sodass das ganz deutlich benannt wird. Darin sehe ich eine Aufgabe von Kunst, solche Dinge in ihren Facetten und in ihren Widersprüchen wahrnehmbar zu machen.

Ich halte es für viel produktiver, wenn man keine Lösung an den Tag legt und nicht zeigt, wie es richtig sein soll, nicht sich selber als das gute Beispiel hinstellt, sondern wenn es im Stück selber falsch zugeht und der Hörer sich denkt, so eben nicht. Es gibt einen Film von Fassbinder, der mich geprägt hat, der Film *Katzelmacher*, in dem Leute gezeigt werden, die sich alle falsch verhalten, und zwar so extrem, dass noch der vehementeste Pazifist nach dem Film am liebsten jedem dieser Protagonisten eine scheuern möchte. Also der schafft es extrem, das Publikum aufzuwühlen, herauszufordern, zu aktivieren. Um so eine Wirkung geht es mir auch in meinem Stück und dafür nutze ich meine eigene Person, um eine solche Rolle darzustellen. Das kann ich auf der Bühne machen, da kann ich mir selber widersprechen und kann in eine fragwürdige Rolle schlüpfen.

Präpariertes Hören

C.N.: Spätestens seit den 1950er Jahren nahm die Bedeutung dessen, was die Komponisten an theoretischer Untermauerung zu ihren Stücken lieferten, zu. Und man kann sagen, dass dieses Stück ohne seine Theorie, ohne die theoretische Präsentation nicht existent ist.

J.K.: Oder es wäre ein anderes Stück. Als reines Musikstück würde es funktionieren, das würde durchaus manchem gefallen. Aber so, wie ich es auf die Bühne bringe, ist es Konzeptkunst. Da gibt es ein Konzept, was essentiell ist, was man wirklich dazu wissen muss. Ich finde es auch sehr interessant, damit zu arbeiten, dass das Hören »präpariert« wird. Es gibt ja die Tradition in der neuen Musik, dass ein Instrument präpariert wird. Es wird manipuliert, es klingt nicht so wie eigentlich. »Präpariertes Hören« bedeutet, dass ich mit Informationen, mit verbalen Informationen auch das Hören auf eine bestimmte Weise lenke, es so einstelle, dass man nicht mehr unbefangen die Sachen hört. Das ist ein Tabu, das merke ich erst jetzt, dass die Leute da wirklich empfindlich sind.

Es ist Konsens – wenn nicht Allgemeinplatz –, dass man Musik einfach so hören möchte, man möchte nicht verbal und von vornherein mitgeteilt kriegen, wie man es hören soll, und das mache ich aber. Nicht einfach um mein Stück besser zu machen, in einer gut gemeinten Erklärung, sondern durchaus in einem fast schon aggressiven Akt, der Widerstand erzeugt. Dass ich die darauf trimme, »was ihr jetzt hört, soll sich wie meine Musik anhören, hat aber ein Inder durch einen Algorithmus generieren lassen«. Und prompt haben Leute gesagt, das wäre ja auch wirklich Müll gewesen, was da musikalisch zu hören war. Dabei bin ich überzeugt, wenn ich das nicht vorausgeschickt hätte, hätten sie das nicht gesagt. So kann man auch Vorurteile schüren.

C.N.: Weil der verbalkommunikative Aspekt bei diesem Stück so stark ist, frage ich mich, ob es letztlich bei diesem Stück nicht fast egal ist, wie es klingt.

J.K.: Ich sehe das nicht so. Es ist ja gerade interessant, was da für eine Musik herauskommt, bei so einer Aufgabenstellung, wo es nicht mehr darum geht, dass ein musikalisches Originalgenie mit seiner Klangfantasie das Publikum beglückt. Im Gegenteil, man weiß ja gar nicht, wie soll man das jetzt hören und nach welchen Kriterien bewerten – und gerade das macht das Hören interessant; das geht aber nur mit der tatsächlich erklingenden Musik. Und ich erkenne mich auch wieder in der Musik. Das ist im Übrigen eine spannende Erfahrung für einen Komponisten, bei solch einem Experiment zu hören, was dabei rauskommt, wenn andere versuchen, dich nachzumachen, die dir in irgendeiner Form einen Spiegel hinstellen, der gleichsam ein Spiegel der Gesellschaft ist.

Ich möchte damit experimentieren, dass ich das Stück mal aufführe, ohne irgendwelche Informationen dazu, wie es als Musikstück ankommt. Ich glaube, dass es als Musikstück durchaus der Konkurrenz von anderer neuer Musik, die in so einem Konzert gespielt würde, standhält. Und dann ist der Witz, dass man umgekehrt wiederum zeigt, dass dahinter ein Konzept steht, von dem aus die Musik in gewisser Weise geradezu annulliert wird, zumindest das übliche Musikhören annulliert wird. So einen Gegensatz ästhetisch aufzuspannen, halte ich für an der Zeit. ■