

**Deutschlandfunk**

**42'50''**

**Atelier neue Musik / 22.05 Uhr**

**Text+O-Ton 28'16**

**Redaktion Frank Kämpfer**

**Musik 14'34**

**Samstag, den 11.10.2014**

## **Polymediales Komponieren**

Zu Um- und Neuorientierungen in der Musik von Johannes Kreidler

Ein Feature von Gisela Nauck

Musik 1; in hyper intervalls, 50''

für Geige, Klarinette / Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier und Zuspielung  
unter Text langsam ausblenden, aber stehen lassen

Autorin (105'')

So konsequent wie kaum ein zweiter Komponist verkörpert der 34jährige Johannes Kreidler mit seinem musikalischen Schaffen die Um- und Ausbrüche, in denen die zeitgenössische Musik derzeit steckt. Das betrifft sowohl sein Verständnis davon, in welchen Kontexten sich Komponieren heute bewegen sollte, eingeschlossen ihre Funktion in der Gesellschaft, als auch die daraus resultierenden klanglichen Erscheinungen. Ein wichtiger Grund dafür ist: Er hat sich auf die Veränderungen, die die Medienrevolution der 1990er Jahre mit sich gebracht hat, als Komponist voll eingelassen. Das bis in die Avantgarde hinein an Klangstrukturen orientierte Komponieren – von Ausnahmen wie John Cage einmal abgesehen – hat sich bei ihm zu einer polymedialen Kunstform erweitert. In erster Linie ist er Komponist, ebenso aber Performer, etwa an Tastatur, Sensortisch oder Joystick und damit ein neuer Typ von Musiker. Kreidler ist außerdem ein begnadeter Entertainer, Videokünstler, Internetkomponist, Grafiker, Produzent, Verleger im Netz und Blogger in einer Person. Er repräsentiert damit nach dem Ende der musikalischen Moderne und dem Zwischenstand der Postmoderne einen neuen Typ an künstlerischer Haltung, die auch Komponisten wie der Belgier Stefan Prins, die Deutschen Hannes Seidl, Martin Schüttler, Christoph Ogiemann, die Britin Jennifer Walsh und andere seiner Generation wie auch Jüngere teilen. Der Künstler und Kulturtheoretiker Bazon Brock hat diese Haltung in einem Interview für den 2013 erschienenen Reader *what's next? Kunst nach der Krise* folgendermaßen beschrieben:

Zitator (14‘‘)

„Man muss die Kultur besetzen, um sie wieder fruchtbar werden zu lassen. Man muss die Institutionen mit anderen Ideen besetzen, anstatt sie in dem tödlichen Leerlauf des Maschinenparks weiter funktionieren zu lassen.“<sup>1</sup>

Autorin: (87‘‘)

Der tödliche Leerlauf des Maschinenparks sind im Falle der Musik die institutionellen Mechanismen ihrer Entstehung und Verbreitung mittels eines aufeinander eingespielten Apparats aus Fördereinrichtungen, Ensembles, Orchestern, Opernhäusern, Verlagen und GEMA. Was Kreidler dem entgegen gesetzt hat sind Genres, die jenen Apparat durchbrechen: Politische Aktionen mit Musik wie die GEMA-Aktion *product placements* oder *Fremdarbeit*. Es sind visuell-akustische Netzkompositionen wie *Charts Music*, Melodien aus Aktienkursen, arrangiert mit der Komponiersoftware "Songsmith", oder die *Scanner Studies*. Für Computer und unprogrammierten Flugsimulationsjoystick entstand die Performance RAM = random joystick memory, das Jugendwerk eines 25jährigen. Aber auch Musiktheater wie der bei den diesjährigen Darmstädter Ferienkursen uraufgeführte *Audioguide* durchbricht den heute ohnehin schon weit gespannten Rahmen des Genres. Kreidler stilisierte es zum „TV-Hören“, was heißt: zur siebenstündigen Musiktalkshow aus Videos, Performance, instrumentaler Live-Musik und Gäste – ohne Gesang. Neu ist an dieser künstlerischen Haltung das Verhältnis zu den Medien und zur Wirklichkeit. Besonders die Musikaktionen – ob real wie *Fremdarbeit* oder im Netz wie die Installation *Call Wolfgang*, gemeint ist der Finanzminister Wolfgang Schäuble – reichen weit in brisante gesellschaftliche Prozesse hinein. Diese werden klanglich nicht dargestellt oder abgebildet, sondern sind als Musikstück real und das mit erheblichem diskursivem Anteil von Hörern, Journalisten oder GEMA-Mitarbeitern.

Zitator

„Kunst“, ...

Autorin

so meinte Kreidler in einem Interview zu dieser Netz-Installation,

Zitator

„muss verdächtig sein, das ist ihre Aura“.

Autorin:

---

<sup>1</sup> Bazon Brock, Das Problem ist nicht die Lösung, Gespräch mit Johannes M. Hedinger, in: What next. Kunst nach der Krise, Kulturverlag Kadmos: Berlin 2013, S. 97

Noch kategorischer hat der schweizer Theaterregisseur Milo Rau diese künstlerische Produktionshaltung formuliert, indem er meint, man müsse die Wirklichkeit vor das Tribunal der Kunst zerren, alles andere sei Kunsthandwerk.

Musik 1 hochziehen, 40' stehen lassen unter O-Ton stehen lassen

O-Ton 1 (48'')

Ich denke, Kreativität hat viel mit Aufmerksamkeit zu tun. Dass man schaut im Supermarkt, in welchem Rhythmus tippt die am Supermarkt eigentlich was in die Kasse ein. Das spiegelt ein allgemeines Lebensgefühl und das ist ein Stück weit etwas, was man dann schon ästhetisch verarbeiten kann. Und wie Menschen gehen oder wie heute auf der Autobahn die Dichten sind von Autos – all das versuche ich schon zu beobachten und das gleichzeitig irgendwie auch im Bauch oder wenn ich es nicht eh schon mir bewusst mache. Welches formale Erlebnis es ist, auf der Autobahn zu sein und dann wieder im Stau zu sein und sich da wieder durchzuschlängeln oder so was. All das sind auch Verläufe oder Dramaturgien und Rhythmen, die dann vielleicht wieder einfließen ins Komponieren.

Autorin (30'')

Nach Bazon Brock ein zweiter theoretischer Seitenblick. Bedenkenswert ist eine Parallele der gegenwärtigen Umbruchsituation zeitgenössischer Musik zu derjenigen in der Bildenden Kunst vor etwa einem halben Jahrhundert. Gemeint ist die Ablösung der gemalten *Darstellung von Objekten* durch die Einführung von realen Objekten, initiiert durch Marcel Duchamp. Die nächste entscheidende Veränderung brachte dann der Einbruch der Medienkunst. Der Medientheoretiker Peter Weibel schlussfolgerte:

Zitator: (54'')

Das klassische Programm der Kunst als *Darstellung* der Welt fand mit der modernen Kunst ihr Ende. Die *Darstellung* wurde vollkommen durch *Wirklichkeit* ersetzt, durch die *realen Bestandteile* der Darstellung oder die Realität der Dinge. Im 20. Jahrhundert entwickelte sich allmählich eine dritte Denkrichtung, ... - die Realität der Medien. [...] Die Medienkunst schrieb die Kunst der Moderne neu, indem die Kluft zwischen der Darstellung *künstlerischer Mittel* und der Darstellung *von Objekten* überbrückt wurde. Es entstand eine neue Realität: die Medienrealität.“

Autorin: Und etwas später heißt es:

Zitator:

Das neue Paradigma der Kunst des 21. Jahrhunderts ist das globale Netz, vor allem nach der Web 2.0 Revolution: Jeder hat jederzeit Zugang zu allen Medien.“<sup>2</sup>

Autorin: (46“)

Dieser Satz könnte auch – gerahmt – über Johannes Kreidlers Arbeitstisch hängen. Der Unterschied von Musik und Bildender Kunst besteht allerdings darin, dass die Ersetzung klanglicher *Darstellung* durch akustische Wirklichkeit erst durch die Medien *möglich* wurde: zuerst mit *musique concrète*, später durch Nigel Osbornes Plunderphonics, heute per Internet und Computer durch alle nur möglichen akustischen und visuellen Realitäten, von Popmusik über Soundfiles bis zu You Tube-Videos – als Medienrealität. Die Konsequenz ist ein polymediales Komponieren, mit starkem Wirklichkeitsbezug, das bei Johannes Kreidler auch Medien wie Performance, Grafik oder Mathematik einschließt.

O-Ton 2 (36“)

Ich kenne es natürlich als Komponist, das man im Medium der Klänge denkt und dass man da wirklich, wenn man da tagelang daran arbeitet und dann wieder unter die Menschen geht dann hat man Wortfindungsschwierigkeiten oder so was. Weil manche Gehirnregionen tagelang nicht durchblutet waren. Andererseits wenn man mal auf der Klangebene nicht weiterkommt, dann fang ich an und schreib mir mal lauter Begriffe aufs Papier und versuche in dem Medium weiter zu kommen oder im Medium von Formel, Mathematik, dann rechne ich einfach mal weiter oder lasse den Zufallsgenerator mal machen. Also ich denke, es gehört eben auch zum Handwerk dazu, dass man sich in diesen verschiedenen ästhetischen Medien bewegt.

Autorin: (50“)

Vor dem Hintergrund jener kulturellen Umbruchsituation – von der musikalischen Abbildung von Realität im Klangmaterial zur Wirklichkeit als Musik – erhalten in letzter Zeit dominant gewordene Begriffe wie Neuer Konzeptualismus oder gehaltsästhetische Wende einen nachgeordneten Stellenwert. Nicht die gehaltsästhetische Wende ist das Wesensmerkmale des gegenwärtigen musikalischen Epochenumbruchs – einen Gehalt haben auch Avantgardekompositionen –, sondern die neuartige musikalische Realisation von Wirklichkeit mit den Möglichkeiten der neuen Medien und von Polymedialität. Neuer Konzeptualismus ist dafür *eine* Methode geworden. Sampels,

---

<sup>2</sup> Peter Weibel, Globalisierung: Das Ende der modernen Kunst? in: What next? Kunst nach der Krise, Kulturverlag Kadmos: Berlin 2013, S. 590

Sound- und Videofiles wurden zur wesentlichen Materialgrundlage, für die es neue künstlerische Bearbeitungsstrategien zu entwickeln galt.

Musik 1 wieder aufziehen

Autorin (auf Musik drauflegen) (45‘‘)

*Hyper intervals* für Geige, Klarinette / Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier und Zuspelung aus dem Jahr 2008, hier in einer Aufnahme mit dem polnischen Ensemble Kwartludium, ist eines der Werke, das sich mit der Fragmentierung und Überschreibung von Soundfiles befasst. Johannes Kreidler hat dafür seit Dezember 2007 das Computerprogramm COIT entwickelt, was meint: calculated objects in time. Es ist dies ein Programm, das ihm die Steuerung von Regel und Abweichung erlaubt, also ein Durchkreuzen der Regel durch Gegenbewegungen und Fehler. COIT generiert ein Stadium der Vorkomposition, das anschließend weiter bearbeitet wird.

Musik 1, 1‘ stehen lassen, dann ausblenden.

Autorin (150‘‘)

Typisch für solche Polymedialität im Schaffen Johannes Kreidlers ist neben klanglichem Material ein großer visueller Anteil in Form von Bildern, Videos, Performance, Grafiken oder Texten. In Collageformen mit schnellen Schnitten, Mehrfach-Überlagerungen und Kontrapunkten kommentieren sich die unterschiedlichen Medienbruchstücke gegenseitig. Im Kontext von homepage und Blog wird Musik zu einer Diskursform mit polemischem Potenzial, wie es das so in der Musikgeschichte bisher nicht gegeben hat. Denn Kreidlers homepage ist ein audiovisueller Präsentationsraum. Hier kann man sich Musik nicht nur anhören, sondern gleich auch die Partituren mitlesen, was noch längst kein Standard ist. (Man wünschte sich allerdings, diese blättern zu können, statt scrollen zu müssen). Nur hier – oder auf YouToube – sind Arbeiten zugänglich, die ausschließlich als audio-visuelle Internetkunst auf der Basis entsprechender Software entstanden sind. Im detaillierten Werkverzeichnis gibt es audio-visuelle Werkeinführungen, didaktische Videoclips und filmische Rekonstruktionen von politischen Musikaktionen, ergänzt um Links zu Pressereaktionen. Erweitert wird dieser Präsentationsraum durch Kreidlers Blog *kulturtechno* als Diskursforum. Durch die Nutzung eines Materials aber, das durch das Netz tausendfach verfügbar geworden ist, gerieten Themen ins Zentrum seines Komponierens, die um Urheberrecht, Autorschaft, Originalität und Identität kreisen und nicht zuletzt die Teilhabe an Demokratie inszenieren. In der politischen Aktion *product placements* von 2008, mit der Kreidler durch das reale Einreichen von 70

200 Formularen für 70 200 Zitate in einem Stück Musik von 33 Sekunden Länge die GEMA herausforderte, ist dieser Themenkomplex bereits angelegt.

Das war so sicher nicht von Anfang an geplant, ist bei einer Generation, die in die Medienrevolution der 90er Jahre hineingeboren worden ist aber auch kein Zufall. Wenn Computer, Internet, Medientechnik und die damit zur Verfügung stehende Polymedialität der Künste zum Handwerkzeug werden, muss sich Komponieren verändern. Und dass Johannes Kreidler einen älteren Bruder hat, der bereits in den 80er Jahren Informatik studierte und sein Wissen mit dem ähnlich begabten Jüngeren gern teilte, war für seine kompositorische Ausrichtung sicher nicht unerheblich. Mit den neuen Medien geriet das alte Komponieren – man kann sagen weltweit – in eine Krise.

#### O-Ton 3 (68‘‘)

Ich denke, es gibt tatsächlich eine gewisse Erschöpfung in dem, was man Expressives nennt oder was man Strukturelles nennt und zu einem gut Stück auch von dem, was die klangliche Oberfläche von Musik betrifft. Da empfinde ich einen gewissen Erschöpfungszustand. Das merkt man daran, dass man viele Dinge als Klischee empfindet oder ein Stück weit dann doch als verbraucht, nicht mehr so stark empfindet und auch schon so weit kodifiziert oder kommuniziert. Dass man schon sagen kann, das ist eine Stilkopie, wenn man mit erweiterten Spieltechniken heute auf den Geigen rummacht oder so was oder wenn man sich jetzt parametrisch Strukturen anlegt empfinde ich mehr als eine Stilkopie aus den 60er, 70er und 80er Jahren und insofern als etwas, was im Detail nicht mehr interessant ist. Und dann denke ich, muss man Grundsätzlicher wieder werden und überlegen, was man an Entscheidungen zum Instrumentarium zum Beispiel oder was man überhaupt für einen Musikbegriff hat.

#### Autorin (74‘‘)

Das wurde gleich nach dem Studium an der Freiburger Musikhochschule klar. Johannes Kreidler traf hier mit Mathias Spahlinger für Komposition und Orm Finnendahl für elektronische Musik auf zwei Lehrer, die besser für ihn nicht hätten sein können. Initiierte doch der eine kulturkritisches Denken, während der andere als Komponist selbst ein besonderes Faible für das Verhältnis von Musik und Maschinen, respektive Computer hat. Kreidler beendete dieses Studium 2003 mit einem Streichquartett – mit dem er übrigens 2004 den deutschen Hochschulwettbewerb im Fach Komposition gewann. Es ist zugleich seine letzte kompositorische Arbeit auf der Basis eines herkömmlichen Tonsatzes. Auch das erscheint im Rückblick konsequent. Am Beginn seiner kompositorischen Karriere steht eine die abendländische Musikkultur krönende Gattung, mit der er den Topos tonsatzersischen Komponierens dekonstruiert. Bezeichnenderweise trägt sie den Titel *com-*

*plement deformation browser*, (**Musik 2 einspielen**) was letztlich die angewandte Kompositionstechnik bezeichnet, wie übrigens oft in seinen Werken, was Kreidler so kommentierte:

Zitator

„Die Idee des Stückes ist, verzerrte Symmetrien auf allen erdenklichen Ebenen zu komponieren: Eine Bewegung wird durch Umkehrung "komplettiert", aber diese Ergänzung immer deformiert, wodurch das Geschehen weitergeht; ein Typus der entwickelnden Variation.“

Musik 2, *complement deformation browser* für Streichquartett, 2‘ (ausblenden)

Autorin: (48‘‘)

So richtungweisend der Verzicht auf Tonsatz, so typisch war der Kontext der Uraufführung, von der wir einen Ausschnitt hörten. Sie fand – erst sechs Jahre später – 2009 durch das Sonar Quartett im Berliner Club für experimentelle Musik und Kultur „ausland“ in der Lychener Straße / Prenzlauer Berg statt. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Kreidlers Komponieren allerdings schon gravierend verändert. Längst ging es ihm nicht mehr um einen mehr oder weniger komplexen Tonsatz, sondern um Sound – als Phänomen entlehnt der Popmusik – auf der Basis von Samples und life-Instrumentalklang wie in dem Klavierstück Nr. 5 aus dem Jahr 2005, gespielt von Sebastian Berweck.

Musik 3, Klavierstück 5, 20‘‘,

Zitator: (auf Musik drauflegen), 40‘‘

„Mit hochwertigen Klaviersamples kann täuschend echt“ – so Kreidler – „der Klavierklang nach innen (ins Mikrotonale) und nach außen (über den Ambitus der Tasten hinaus) erweitert werden. Transponiert man Samples von Klaviertönen extrem tief nach unten, klingt nur noch ein Brummen. Transponiert man sie extrem nach oben, entsteht Rauschen. Die beiden Extreme ähneln in ihrer Geräuschhaftigkeit einander – das Ganze lässt sich zu einer Schleife verbinden. Leitsatz für das Komponieren war, nach Niklas Luhmann: „Die Differenz von Medium und Form wird ihrerseits medial“ Geht auch als Hör-Leitsatz.

Musik 3 weiter, 2‘

Autorin (18‘‘)

Zwischen 2003 und 2005 hatte in Kreidlers Schaffen ein Qualitätssprung stattgefunden, der immer näher an das heranführte, was inzwischen als Kreidlerscher Sound bezeichnet werden kann. An die Stelle von Tönen als Material waren Sampels getreten.

O-Ton 4, (54‘‘)

Man könnte schon sagen, Sampels sind die heutige Form von Einzeltönen oder Einzelnoten. Das sind jetzt eben diese kleinen Einheiten, die man zum Beispiel auch in Archiven findet. Da gibt es eben Archive im Netz, wo man zum Beispiel 50 verschiedene Donnerarten oder Regen findet. Das ist einfach der Materialstand und tatsächlich auch die große Menge. Es gibt genauso auch von Instrumenten heutzutage, haben Leute sich mit großer Mühe alle nur erdenklichen Klänge, die auf Instrumenten möglich sind, mittlerweile irgendwie im Archiv eingefangen. Also ein Ton auf dem Klavier in pp, p, mp, mf, f, ff, fff usw. in sieben verschiedenen Schattierungen usw. Es sind ungefähr 300 000 Sampels, die ich mittlerweile gesammelt hab. Vieles von Instrumenten, aber auch alles, was irgendwie klingt auf der Welt.

Autorin: (96‘‘)

Dieser Wechsel vom Ton zum Sempel veränderte alles. Die neue Materialbasis, die Kreidler nun als Medium statt als Material bezeichnet, forderte ein neues kompositorisches Handwerk heraus. Sampels bringen die Welt, die Wirklichkeit als neue, technisch gefilterte akustische und soziale Räume ins Spiel. Die akustische Welt fokussiert sich zu elementaren Bausteinen, aus dem Ton wurde ein Datenpaket, an die Stelle von Tonsatz treten Reproduktion, Collagetechnik und digitale Bearbeitung wie auch die Neukontextualisierung des Instrumentalklangs.

Sampels werden nun aber nicht mehr als Abbild der realen Klangwelt behandelt wie in den 1960er und 1970er Jahren, die man elektronisch weiter bearbeitet. Sie sind vielmehr konkretes Material aller nur möglichen Herkunft, offen für verschiedenste akustische Beleuchtungen und neue Kontextbildungen bis hin zu audio-visuellen Verbindungen. Als Material verwendet er gern minderwertige, anonyme Popmusik, weil sie sich als Medium für eine neue Musik zweckentfremden lässt. Sie repräsentiert in Kreidlers Verständnis die alltägliche akustische Realität, die er als „Mediengeräusch“ musikalisieren kann. Auf dieser Basis entwickelte er am Beginn des neuen Jahrtausends sein Kompositionskonzept „Musik mit Musik.“

O-Ton 5, 80‘‘

Wenn ich einen Ausschnitt aus einer Popmusik nehme, also wirklich nur wupp, ein winziger Schnipsel. Und da ist dann die Frage der Erkennbarkeit, die wirklich nur von wenigen Millisekun-



den abhängt, wie groß dieses Fenster ist, 50 oder 70 Millisekunden. Und das finde ich dann interessant. Ob es nur ein kleines Klangphänomen ist, oder wo es schon eine gewisse Wiedererkennbarkeit gibt. Ob man darin eine bestimmte Stilistik, oder Zugehörigkeit oder Identität darin erkennt. Und auf dieser Basis habe ich dann einige Jahre lang einige Stücke gemacht unter dem Label „Musik mit Musik“, wo ich das dann kombiniere mit Live-Instrumenten. Von denen man auch sagen könnte. Der einzelne Klavierton könnte auch Teil einer Beethovenschen Klaviersonate sein. Also die Idee davon, dass jeder Ton schon ein Bruchstück sein könnte davon, ein Fragment, die wird dadurch noch veranschaulicht. Aus diesem Grundansatz heraus kann man auch anfangen, expressiv zu komponieren, kann man sich schon Dichtegrade und energetische Verläufe und so etwas ausdenken oder ausdrücken damit. Das ist eigentlich schon ein schöner Fall, wenn man es schafft, dass man sich ein grundlegendes Medium geschaffen hat, dass man sich darin dann auch ausdrücken kann.

Autorin: (57‘‘)

Ausdruck aber ist immer auch mit den Inhaltlichkeiten einer Musik verbunden. Semantik, Idee, Originalität und Klang müssen im Kontext eines polymedialen Komponierens neu gedacht werden. Interessant als Gestaltbares wurden Fragen der Erkennbarkeit, Zugehörigkeit und solche des Kontextes. Zu Beginn interessierte Johannes Kreidler besonders die Differenz zwischen Abstraktem und Konkretem, zwischen reinen und bedeutsamen Klängen, zwischen Fundstück, Objekt und seiner Komprimierung. *Windowed I* für Schlagzeug und Zuspieldung, komponiert 2006, ist ein Beispiel dafür, wie für kulturell gedachte Inhalte auf der Basis einer „Musik mit Musik“ eine adäquate Technik entwickelt wurde, Eine Technik, die nicht darstellt und abbildet, sondern in Gestalt fragmentierter Soundfiles die Sache selbst ist. In einem Einführungstext schrieb Kreidler:

Zitator (87‘‘)

Angeregt von den Firenze-Bildern Gerhard Richters (eine Sammlung von Urlaubsfotos, welche teilweise mit abstrakten Farbschichten überzogen sind) und im Zuge meiner Diplomarbeit über "postseriellen Strukturalismus" dachte ich nach über Möglichkeiten der Verbindung von konkretem Material und strukturalistisch-parametrischer Kompositionsweise. Bei der Arbeit mit Granularsynthese am Computer schließlich eröffnete sich mir die Idee, über die "Fensterung" von Lautstärke verschiedene Grade der Erkennbarkeit bei Klangdateien systematisch auszuarbeiten, vom winzigen bunten Fetzen bis zur temporären Entfaltung eines Idioms. So lassen sich Übergänge anlegen von 'absoluter', parametrisch organisierter Musik hin zu bestehender, 'objekthafter' Musik, und umgekehrt. [...] Das Schlagzeug ist kein homogenes Instrument, sondern eine Ansammlung von Instrumenten aus verschiedenen Kulturen, die jeweils ihren eigenen Charakter ha-

ben und entfalten können, je nach Platz, den man einräumt. Ihre Signifikanz wird in der Umgebung vieler Ausschnitte aus unterschiedlichen Musiken besonders betont. [...] man steht in einem Haus und blickt durch verschiedene Fenster hinaus.

Musik 4, windowed 1 (2006) für Schlagzeug und Zuspilung, 2‘ frei stehen

Autorin (auf Musik drauflegen)

Windowed 1, also „Fensterung 1“, wird in dieser Version 1 von Max Riefer, gespielt.

Musik 4, weiter

Autorin (20‘‘)

Mit Sampels als Materialbasis und dem Zugriff auf Datenbanken mit tausenden und abertausenden von Daten wurde das Phänomen von Quantitäten als kompositorisches Thema virulent. Ein Phänomen, dem wir inzwischen längst auch in vielen anderen Bereichen unseres Lebens ausgesetzt sind.

O-Ton 6, 55‘‘

Was ich da zum Beispiel interessant finde, sind die großen Mengen. Das würde ich denken, ist auch die Differenz zu früher. Diese Ideen von Remix, Collage und Montage sind ja beileibe nicht der letzte Schrei. Aber was halt neu ist zu dem DJ, der vielleicht vor zwanzig Jahren 50 Schallplatten hatte, die er denn an einem Abend auf zwei Plattenspielern zusammen mischen konnte, ist, dass wir heute hunderttausende solcher Einheiten haben und mit denen wir komponieren können. Und diese Quantität ist auch eine neue Qualität. Genauso Big Data ist dann wiederum in technischen und politischen Kategorien – ja, das ist ja genau dasselbe wenn es heute diplomatische Enthüllungen oder so was gibt, dass es dann gleich tausende von Depeschen sind, die da ans Licht kommen. Also diese großen Mengen oder dass ich gleich hunderte von verschiedenen Stilen abrufen kann mit band in a box das halte ich für eine ästhetische Differenz als noch vor zwanzig Jahren.

Autorin: Wiederum erforderte die neue Materiallage neue kompositorische Verfahren.

O-Ton 7, 67‘‘

Jetzt hab ich zum Beispiel hunderttausende Einzelklänge auf dem Computer und da wärs doch jetzt interessant, Kombinationen zu machen. Wenn wir jetzt nur mal bei Instrumenten bleiben. Da

wärs doch interessant, wenn wir 20 verschiedenen Vibraphonfarben zusammen mit 8 verschiedenen Harfenfarben und noch mal mit zehn verschiedenen Posaunenfarben habe. Ich hätte ja niemals in der Wirklichkeit 20 Vibraphone, 8 Harfen und 10 Posaunen, oder solche Größenordnungen. Aber wie fängt man da jetzt an, wenn man sich nur ausrechnet, wie viel Möglichkeiten es da gibt. Da kann man eigentlich gar nicht systematisch mehr vorgehen. Und da bin ich doch auf ein Verfahren gestoßen, mit dem ich auf ziemlich gute Fundstücke gestoßen bin, nämlich den Zufalls-generator. Das ist ein Verfahren, das ist auch schon wissenschaftlich beschrieben worden – das sind sogenannte evolutionäre Algorithmen. Wie bei der Evolution gibt es Mutation und Selektion und dann gibt es Mutationen, die sich als Überlebensstrategie erweisen und so entsteht dann eine neue Tierart zum Beispiel. Und so habe ich mir viele, viele Klänge gebaut, genau aus diesem noch viel größeren Archiv an Klängen.

Autorin (15‘‘)

Ein Beispiel, wie aus diesem Quantitätsdenken eine gänzlich neue akustische Kunst entstanden ist, ist *compression sound art*. Hier nur die ersten neun Beispiele, komprimiert auf 1 Minute und 5 Sekunden.

Musik 5: *compression sound art*, 1’05

Autorin: (16’’)

*Compression sound art* ist ein Paradebeispiel dafür, was man heute als Neuen Konzeptualismus bezeichnet. Wurde dieser notwendig, um dem quantitativ maßlos gewordenen Material Geist und Leben einzuhauchen?

O-Ton 8 (51‘‘)

Ja, da gibt’s verschieden Erklärungsmodelle, glaube ich, dafür, wie dieser Konzeptualismus heute zustande kommt. Einen würde ich in der Tatsache von Multimedia sehen, dass man also heute viel leichter Musik kontextualisieren kann, dass man also ein Video dazu macht und dass man jetzt nach paar Jahrzehnten Performancekunst das auch schafft, in die Musik zu übernehmen. Und ein anderer Punkt ist tatsächlich auch das Bedürfnis, Aspekte aus der Lebenswelt, aus der Politik, aus der Tageszeitung in die Musik einzubringen und das halt nicht in Struktur zu verklausulieren oder so, sondern es irgendwie doch schon bei ner Konkretion und bei ner informativeren Form von Inhaltlichkeit tatsächlich belässt oder in dem Sinne aufgreift. Ja, und dass man keine Scheu hat zu sagen, es erklärt sich nicht allein daraus, was man klingend hört, sondern ihr müsst da was dazu wissen.

Autorin: (59‘‘)

Bei *Fremdarbeit* für Ensemble, Sampler und Moderator von 2009 – ein typisches Kreidlersches Konzeptstück, das er mit 29 Jahren als politische musikalische Aktion realisiert hat – wird dieses Erklären in Gestalt des Moderators Bestandteil der Komposition. Um das Stück zu verstehen, muss der Hörer wissen, dass die Musik von einem Chinesen stammt, der den Auftrag hatte, Kreidlersche Stilkopien anzufertigen, und er muss wissen, dass Kreidler ihm und einem indischen Programmierer sehr viel weniger bezahlte, als er für dieses Auftragswerk der Klangwerkstatt Berlin an Honorar erhalten, also Profit gemacht hat. *Fremdarbeit* wird als Kompositionsprozess durchgeführt, moderiert vom Komponisten selbst, und damit ein Stück Realität in Musik hineingeholt.

Zitator: (27‘‘)

Ich habe in diesem Fall nichts komponiert, sondern mich nur organisierend verhalten. Ich habe den Kompositionsauftrag gewissermaßen „outsourced“, in Billiglohnländer verlagert, indem ich für die Musik einen chinesischen Komponisten ausfindig gemacht habe und für die Software einen Programmierer aus Indien, und die habe ich Stücke komponieren lassen, die sich tatsächlich irgendwie so anhören wie Stücke von mir.

Musik 6, Fremdarbeit, Teil 1, 1‘30

Autorin: (75‘‘)

Den Instrumentalpart bei der Uraufführung in der Berliner Klangwerkstatt 2009 spielte das ensemble mosaik. – Auch in konzertanten Formen mit Instrumenten und Zuspelung führte das neue Verhältnis von Musik und Wirklichkeit, von Materiallage und künstlerischer Realisation zu neuen Inhalten, so etwa in der Kantate *no future now* von 2008 für großes Ensemble und Sampler oder in dem für die Donaueschinger Musiktage 2012 entstandenen Stück mit dem etwa rätselhaften Titel „*Der Weg der Verzweiflung*“ (*Hegel*) *ist der chromatische*. In beiden Stücken geht es um Identität. Das Beharren auf dem Jetzt statt an eine Zukunft zu glauben – als eine Lesart von *no future now* – rekuriert sich aus einem Netzwerk musikalisch selbstreferentieller, politischer und persönlicher Inhalte. *Der Weg der Verzweiflung* ... für neun Instrumente, Audio- und Video-Zuspel verbindet die Frage nach Identität mit der Option der Befreiung davon. Identität wird in Zeiten medialer Vervielfältigung möglicherweise zum Identitätsverlust.

O-Ton 9, 49‘‘

Das ist schon sehr die Idee von Collage, die in dem ganzen Material drinsteckt. Dass also immer alles schon angebunden werden kann an schon existierende Musik. Ich denke zum Beispiel auf der

klanglichen Ebene, jeder Klang kam schon einmal vor, neue Klänge gibt's eigentlich nicht mehr ... Aber was ich hier als ein Stück präsentiere, kann auch in viele kleine Schnipsel geteilt werden und andern Stücken auch zugeordnet werden. Die es schon gibt, auf die ich mich beziehe und die andere Leute auch kennen. Also da sehe ich die Idee von Zweifel, von Identität, dass also das Werk ein Netzwerk ist. Na ja, und eben auch Autorschaft, das kann man dann auf politische Fragen beziehen, auf Autorschaft und Urheberschaft, dass das heute auch völlig in Frage gestellt ist.

Autorin: (8‘‘)

Bei der Uraufführung in Donaueschingen 2012 hatte das belgische Nadar Ensemble den Instrumentalpart übernommen.

Musik 7 „*Der Weg der Verzweiflung*“ (Hegel) ist der *chromatische* für neun Instrumente, Audio- und Videospiel., 2‘

Autorin: (90‘‘)

Identität, Zweifel, Freiheit, das Eigene und das Fremde – nicht als Differenz wie bei Claude Levy Strauss, sondern als Gleichsetzung und Vermischung. Außerdem: Erkennbarkeit, Quantitäten, deren Beherrschung und Nichtbeherrschbarkeit, Regel, Abweichung, Fehler, der Verlust von Zukunft – das alles sind so aktuelle wie brisante Themen heutiger Lebenskultur und Lebenswelt. Sie beherrschen die Musik von Johannes Kreidler nicht deshalb, weil er sie sich als kompositorisch zu gestaltende Themen ausgewählt und – übertragen ins Medium Musik – mit klanglichen Mitteln dargestellt hat. Sie sind vielmehr – zum einen – Resultat eines sozial- und kulturkritischen Denkens, dessen Fokussierungen mit der Methode einer polymedialen Konzeptkunst präsentiert werden. Andererseits resultieren heute brisante Themen wie Identität, Zweifel, Erkennbarkeit, Regel, Abweichung oder Fehler aus den Realitäten seines Materials selbst und den dafür notwendigen kompositorischen Verfahren. Sie sind eine Konsequenz der Neukontextualisierung einer komprimierten Kunst- und Weltrealität in Gestalt von Sampels, Bildern und Filmen als kompositorisches Basismaterial.