

Vera Emter: Porträt Johannes Kreidler, Akademie der Künste „Junge Akademie“

Der in Berlin lebende Komponist Johannes Kreidler steht weit vorne mit seiner musikalischen Antwort auf die Frage nach einer neuen Ästhetik im Zeitalter der Digitalisierung. Seine Musik öffnet sowohl ästhetisch als auch konzeptuell neue Wege in der Komposition. Er schafft neue Zusammenhänge zwischen Material und Funktion, arbeitet mit Samplern, Computerklängen, -soft- und -hardware und bleibt künstlerisch durch seine aktuelle Sozialkritik in seinem Wirken dennoch im Hier und Jetzt. Kreidler, der u.a. bei Mathias Spahlinger und Orm Finnendahl studiert hat, ist 2011 Stipendiat in der „Jungen Akademie“ der Akademie der Künste Berlin, der u.a. auch die Kanadierin Annesley C. Black (Stipendiatin 2009) und der Amerikaner Mark Barden (2010) angehörten.

In seiner Arbeit mit computergestützten Verfahren und elektroakustischen Mitteln verfremdet und ästhetisiert Kreidler traditionsbehaftete Klänge neu und vollzieht zugleich den Bruch mit den Traditionen durch die Überschreitung in neue Klangbereiche der Digitalisierung, die neue Synästhesien und ein Enthobensein aus ursprünglichen Deutungszusammenhängen bedeuten. In der Joystick-Performance *RAM Mircosystems* (2005) wird ein Flugsimulationsjoystick zum Instrument, durch das man performativ elektronische Klänge eines von Kreidler programmierten Computerprogramms steuert; in anderen Werken das Wacom Tablet oder wie in seiner *untitled performance #3* für vier Tastatur-Solisten (2010) die PC-Tastatur. Aktienkurse werden zur Melodielinie und die Software für Popmusik zum avantgardistisch sozialkritischen Arrangement genutzt.

„Schreibt für Flöte und iPod, Keyboard und YouTube-Video“¹ – in Zeiten, in denen jeder über den Laptop für wenig Geld komponieren kann und das elektronische Studio obsolet geworden ist, setzt Kreidler entsprechend neue Maßstäbe auch für die musikalische Avantgarde. Kreidler plädiert für „frische“ Klänge, wie er sie nennt, d.h. die Integration neuer Klangsteuerung und -erzeugung mit Hilfe des Computers. „Die Neue Musik soll nicht zeitgenössische klassische Musik sein, sondern die eigenständige, ästhetische und technisch avancierte Kunstmusik der Gegenwart“,² so der Komponist.

Durch Techniken wie Physical Modelling und spektrales Remix baut Kreidler neue Instrumente, oder verändert sein Keyboard technisch, so dass etwa ein Delay im Anschlag der Keyboardtastatur in *Fünf Programmierungen eines MIDI-Keyboards* (2006) eine Verzögerung der angeschlagenen Töne dekonstruktiv hervorruft – Notenvorlage ist Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*.

Ästhetische Fragen koppelt Kreidler dabei an einen neuen Materialbegriff, der wiederum sich in einer neuen Gehaltsästhetik und konzeptuellem Komponieren erschließt. Seine Remixes und live-Musik lassen sich oft als nervös rhythmisch beschreiben, wie ein zu schnell abgespieltes, aus einzelnen Musikeilen unvermittelt zusammengeschnittenes Tonband, eine Collage, bei der sich die Assoziationen beim Hören, etwa zu den enthaltenen Popmusikeinwürfen, wegen der Schnelligkeit der Wechsel überlagern sogleich die Schnelligkeit der heutigen medialen Welt zu versinnbildlichen scheinen. In *Dekonfabulation* für Schlagzeug, Akkordeon, Sprecherin und Zuspelung (2007/08) wird der Rhythmus durch abrupte Schnitte in der Samplezuspelung und die kurzen Einwüfe der Musiker zu gebrochenen Wechslern in den Motivfolgen geführt. Man mag Kreidlers Kunst demnach in den Popmusikgehalten mit aktuellen Strömungen der Bildenden Kunst vergleichen, in der

¹ Johannes Kreidler, in: *Musik. Ästhetik. Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Wolke: Hofheim 2010, S. 114.

² Ebd., S. 133.

Freiheit des Materials mit einigen Werkansätzen von John Cage, in der Technologisierung der Musik eine Stockhausensche Prägung ausmachen.

Mit seiner Musik verweist Kreidler zugleich auf gesellschaftliche Missstände und konfrontiert den Zuhörer mit sozialkritischen Themen. Mit seiner Kompositionsaktion *Fremdarbeit* (2009) für Ensemble, Sampler und Moderator – uraufgeführt am 7. November 2009 durch die Berliner Klangwerkstatt und das Ensemble Mosaik – kritisiert Kreidler das bestehende Wirtschaftsprinzip der Ausbeutung von Billiglohn-Arbeitern. Dreißig und fünfzehn Dollar zahlte Kreidler, der selbst von der GEMA das Hundertfache erhielt, dem chinesischen Auftragskomponisten X. Xiang und indischen Audioprogrammierer R. Murraybay, um seine Werke neu zu komponieren. Murraybay fertigte daraufhin ein Computerprogramm an, welches die Stereotype in Kreidlers Kompositionen, wie z.B. Popmusikanteile, erzeugen konnte. Indem Kreidler die Kompositionen der „Angestellten“, wie er sie provokativ nennt, – Werke für die er nun die Rechte besitzt – als seine eigenen vorführt, übt er Kapitalismuskritik zynisch ungeschmälert. Indem er abverlangt, seine Stücke zu kopieren, wirft er zugleich weiterreichende Fragen auf, wie etwa danach, wem die Klänge, die ein Komponist gebraucht, gehören.

„Bei konzeptueller Kunst ist die Idee oder Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit ... Die Idee wird zu einer Maschine, die Kunst macht“³, definiert der Konzeptkünstler Sol Le Witt Mitte der 1960er Jahre. Vordergründigkeit des Konzepts zeigt sich auch in Kreidlers Kompositionen: In *product placements* verschmilzt Kreidler in einer 33 Sekunden langen mp3-file 70.200 Zitate, Fremdanteile, deren Anmeldung er bei der Urheberrechtsbehörde GEMA durch gleichviele Formulare 2008 vorschriftsmäßig (am Berliner Wittenbergplatz) und wegen der Masse der Schriftstücke mit einem Lastwagen einreicht. Kreidler kritisiert damit die Anmeldepflicht der Zitate als eine Beschränkung des Urheberrechts. Zugleich verweist er auf heutige digitale Möglichkeiten, in der jeder Mash-Ups und Quermixe von frei im Internet zugänglichen Musiken vornehmen kann. Kreidler, der in vielen seiner Werke mit Zitaten aus der artifiziellen und der Pop-Musik arbeitet, beschreibt in diesem Sinne seine Kompositionen als „Musik mit Musik“ und begründet: „Kunstwerke müssen der Menschheit gehören.“⁴

Konzept- und Aktionskunst durchdringen sich in seinen Werken, wobei einen zentralen Teil die Aktionen begleitenden Dokumentationen bilden, die im Internet als Videos oder Texte einzusehen sind. So lässt Kreidler etwa eine Juristin die Rechtslage zu *product placements* auf You-Tube erörtern, um dann sein Statement zu präsentieren: „Es kann doch nicht sein, dass eine ästhetische Frage mit einer juristischen Frage identisch ist.“⁵

Ein weiteres Beispiel kapitalismuskritischer Klangaktionen bilden im Finanzkrisenjahr 2009 seine musikalischen Arrangements von Aktienkursen in *Charts Music*. Mit Hilfe eines Popkompositionsprogramms, das algorithmisch stilistische Arrangements erstellt, vertonte Kreidler z.B. die abfallenden Kurse des DAX gleichfalls den steigenden Export der deutschen Waffenindustrie oder die Staatsverschuldung der USA. Die Kritik am Wirtschaftssystem erscheint im Stück als Groteske, denn die heitere Stilistik, die er in *Charts Music* verwendet, wie z.B. Disco-Fox und Rockballad in einfachstem Computerklang, stehen dem pessimistischen Inhalt entgegen, nach Kreidler ist die Stilistik zugleich „der akustische Inbegriff des Kapitalismus: gute Laune simulierend, sedierend.“⁶

³ Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art“, in: *Artforum*, Juni 1967, S. 79–84.

⁴ Johannes Kreidler, in: *Musik. Ästhetik. Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Wolke: Hofheim 2010, S. 84.

⁵ Ebd., S. 120.

⁶ Ebd., S. 92.

Zuletzt wurde am 7. Oktober 2011 im Rahmen der derzeitigen Ausstellung und Konzertreihe „Kontrolle und Zufall“ im Saalbau der Akademie der Künste am Hanseatenweg Kreidlers *windowed 1*, Version 1 (2006), für Schlagzeug und Zuspieldung sowie sein *Stil 1c* (2010/11), für Piccoloflöte, Baritonsaxophon, Vibraphon und Zuspieldung von Mitgliedern des Kammerensemble Neue Musik Berlin aufgeführt. Alexandre Babel (Schlagzeug) hat in seiner Interpretation von *windowed 1* die expressiven unvermittelt folgenden Samples aus bekannten Popmusikthemen durch sein Spiel zu einer musikalischen Collage rhythmisch avanciert zusammengesetzt. Rebecca Lenton (Flöte) und Theo Nabicht (Baritonsaxophon) begleiteten sparsam in *Stil 1c* durch seltene Einzeltöne die eindringlich repetierte, computergenerierte und durch Babel rhythmisierte Melodik – wobei das Stück auch performativ überraschte durch im Rhythmus der Zuspieldung in die Höhe gerissene Fäuste oder zum „Victory“-Zeichen erhobene Hände der Interpreten.