

Eine Strategie ist – wie bereits vermerkt – das Schaffen von Settings, die – den beteiligten Menschen entsprechend – zu ganz unterschiedlichen Resultaten führen können, wobei es mir wichtig ist, die Interaktion mit den digitalen Medien offenzulegen: Die verwendeten Controller, Laptops, Lichtpulte und so weiter sind sichtbar und/oder werden durch die PerformerInnen bedient, wobei ich oft auch als Performer involviert bin. Des Weiteren versuche ich beim Arbeiten mit digitalen Medien bezüglich der Settings keine zu hohe Komplexität ins Spiel zu bringen, da mit deren Zuwachs die Möglichkeit von intuitiv nachvollziehbaren Vorgängen abnimmt.

Ich habe leider oft die Erfahrung gemacht, dass InterpretInnen und RezipientInnen autoritäres Auftreten mittels mundtotmachender Komplexität einfordern – vermutlich, weil dann dem Autor/der Autorin die gesamte Verantwortung zugeschrieben werden kann und InterpretInnen oder HörerInnen keine Haltung einnehmen müssen. Ich fürchte, dies führt manchmal dazu, dass auch AutorInnen nicht wissen, was sie kommunizieren; die Verantwortung wird an die Ideologien hinter der verwendeten Software abgegeben.

Statt dem Gegenüber mittels Komplexität / Virtuosität / Überwältigung die Luft zu nehmen, finde ich es viel spannender, nach Situationen zu suchen, welche allen Beteiligten ermöglichen, den anderen dabei zuzuschauen und zuzuhören, wie sie einen Widerstand erfahren – mit Widerständen sind aber gerade *keine* Überforderungen gemeint; Kommunikation gelingt nur dann, wenn man sich durch nachvollziehbare Erfahrungen zu etwas in Beziehung setzen kann.

Gelingt dieses Unterfangen, so lässt sich die Trennung von PerformerInnen und RezipientInnen auflösen und es kommt etwas zum Tragen, was utopisch klingen mag, aber wovon ich überzeugt bin: Dass es keinen Unterschied gibt zwischen Musik machen und Musik erfahren. Zudem erübrigt sich durch das ständige Aktualisieren des Inhalts auf der Ebene des Ausführens die Frage nach ästhetischen Vorlieben und Zitaten – beim Zitieren schreibt man einer externen Instanz die Autorschaft zu.

## Matthias Kranebitter: Musik als Datenmenge

*Geboren 1980. Studierte in Wien elektroakustische Komposition bei Dieter Kaufmann und German Toro-Perez, Medienkomposition bei Klaus-Peter Sattler und postgradual Komposition in Amsterdam (Contemporary Music through Non-Western Techniques mit Schwerpunkt indische Musik) sowie*

12 *in Graz bei Alexander Stankovski und Beat Furrer.*

*Seine Musik thematisiert Aspekte unserer Medien-gesellschaft mit ihrer Informationsflut. Werke: Ghost Box Music for ensemble and virtual nar-rator (2018); Vestris 4.0. Choreographic Minia-tures mit/für die Tänzerin Eva Maria Schaller und die Cellistin Maiken Beer (2017); /acousmatic music/sound installation survival of the fittest (courtship songs in late capitalism) (2014) u.a.*



**A**ls Iannis Xenakis 1964 während seines Berlin-Aufenthalts für seine Kompositionen Rechenoperationen an der TU Berlin durchführen wollte, kamen damals die Mitarbeiter der TU zu dem Entschluss, dass die Aufgabenstellung mit dem derzeitigen Stand der Technik nicht lösbar ist. Heute sind jene Operationen, die Xenakis in den 1960er und 70er Jahren als neue Werkzeuge in der Musik etablierte, Bestandteil vieler algorithmischer Kompositionssoftwares und in Sekunden-schnelle von jedem Privatcomputer errechen-bar.

Diese einfache und schnelle Verfügbarkeit von Problemlösungen verändert auch den Umgang mit derart gewonnenen Datenmen-gen. »Trial and Error«-Verfahren in der Ent-wicklung von Algorithmen zur Gewinnung musikalischen Materials werden dadurch erleichtert und stellen für mich bereits einen integralen Bestandteil meines Kompositions-prozesses dar. Bei großen Datenmengen wie dichten Texturen führen bereits kleinste Adap-tierungen der Ausgangslage zu völlig anderen klanglichen Resultaten. Durch ein schnelles Feedbacksystem von Errechnen – Anhören – Verwerfen – Beibehalten lassen sich auch konzeptuelle musikalische Entwürfe von sehr ungewissem Ausgang in Angriff nehmen, ein

experimenteller Zugang wird meines Erachtens durch die schnelle Lösbarkeit gestärkt.

In meiner Serie *Panrace Royer: The Harpsichord Pieces*, für zwei Flöten, Cembalo und Elektronik, die ich als algorithmische Etüden verstehe, kommt in jedem Stück ein simpler Prozess zur Verarbeitung historischer musikalischer Datenmengen zur Anwendung. Im ersten Stück der Serie *La Marche de Scythes* werden alle Noten der Komposition (genau 2700 Stück) in aufsteigender Reihenfolge geordnet, welche dann auf dem Cembalo in repetitivem Rhythmus wiedergegeben, den Kern der neuen Komposition ausmachen. Das Ergebnis war insofern überraschend, dass sich trotz Auflösung jeglicher harmonischer Progression die Tonalität des Stückes als statistische Gewichtung im Vorkommen der einzelnen Tonhöhen erhalten hat. Die durch das ganze Stück aufsteigende Linie aber erreicht auf jeder Tonhöhe gänzlich unterschiedliche Spannungszustände – ein einfach und schnell zu errechnender Versuch, der auf analogem Weg extrem mühsam, zeitaufwendig und äußerst langweilig umzusetzen gewesen wäre.

Diese Einfachheit bei der Herstellung des musikalischen Materials führt zu dessen Inflation und drängt die Bedeutung des »Rohstoffes« in den Hintergrund. Bei Maximierung des Angebots gewinnt letztlich die *Auswahl*

an Bedeutung. Kreativität verlagert sich vom schöpferischen zum selektierenden Verfahren.

So kann der Kompositionsprozess auch in quasi umgekehrter Richtung verlaufen – man beginnt (bildlich gesprochen) mit einer bis zum Rand mit Noten gefüllten, schwarzen Seite, anstatt mit einem leeren weißen Blatt, und arbeitet ähnlich einem Steinmetz, der ausgehend von einem Materialblock durch Abschlagen und Entfernen von Material seine Strukturen erschafft.

Meine ästhetischen Vorstellungen zeitgenössischen Komponierens sind Abbild unserer Mediengesellschaft und werden gerade durch diese Werkzeuge der Digitalisierung geprägt. Musik entsteht aus Dichte wie auch Heterogenität, aus Beschleunigung und Gleichzeitigkeit, ein weiter gefasster Remixgedanke ist ebenso wichtig wie die Verarbeitung und Verformung historischen Materials als Ausdruck allgegenwärtiger Verfügbarkeit. Der Blick auf Musik als reine Datenmenge ermöglicht mir eine Loslösung von kulturellen (musikalischen) Prägungen, ermöglicht einen wertfreieren, auch »unmusikalischeren« Umgang mit dem Material, liefert neue Ansätze für dessen Differenzierung und Strukturierung und beeinflusst das Komponieren im Zeitalter von »Big Data«.



**21.9.2018, 19.30 h**

**CHRISTIAN WOLFF**  
6 LINES FOR CHRIS NEWMAN,  
ANOTHER 6 LINES (2017, UA)

**CHRIS NEWMAN**  
SYMPHONIC SPIN-OFF (2018, UA)

Auswahl von BÉLA BARTÓK, ZOLTÁN KODÁLY u.a.  
seit Anfang des 20. Jh. gesammelter

**ORIGINALTRANSKRIPTE**  
OSTEUROPÄISCHER VOLKSMUSIK

**KAMMERORCHESTER**  
LEO KESTENBERG MUSIKSCHULE, DIRIGENT  
**ALEXANDER RAMM**

Wir danken dem Bartok Archiv Budapest.

[www.7hours.com](http://www.7hours.com) [www.lkms.de](http://www.lkms.de)

**7 HOURS HAUS 19**, REINHARDTSTR. 18 20, 10117  
BERLIN