

TAGUNG

Notation: Imagination und Übersetzung

17.–18. Mai 2018

Abstracts

Rose Breuss

93 Takte Jean Cébron

Die phantomatischen Objekte der Tanznotation

Was sich in der Realisierung einer Tanz-Partitur ereignet, ist keine simple Transposition von Zeichen in einen Körper. Vielmehr durchlaufen Tänzer im Übertragungsakt eine Vielzahl von Interpretationsfiltern, körperlichen Widerständen und Brüchen.

Die Tanzpartitur fixiert die Choreografie als materielle Spur und – das scheint im ersten Augenblick paradox – sie fixiert die immaterielle Essenz des Tanzens: die Geste. Da es den Körper, der diese Tanzpartitur hervorgebracht hat, nicht gibt (er ist entweder nicht anwesend oder im Falle historischer Werke nicht mehr existent), fixiert die Notation nicht den originalen Körper, sondern zeichnet seine immateriellen Formen, die der Bewegungen und Gesten, auf.

In Erscheinung treten Phantome von Haltungen, Körpern und Präsenzen. Indem der Tänzer das Notat (re)-„inkarniert“, wird er zum einzigen und notwendigen Vektor, der aus der materiellen Fixierung der Zeichen die lebendige Bewegung hervorbringen kann. Im „Retour“ der in der Notation fixierten Geste in einen lebendigen Körper wird das phantomatische Objekt (die Geste) extrahiert. Der Tänzer studiert, repetiert, interpretiert dieses in Kooperation mit dem Notator bzw. dem, der die Partitur liest, in einem zeitgenössischen Raum und bringt es zur Aufführung.

Die beiden Tänzer Maria Shurkhal und Constantin Georgescu zeigen eine Joos-Leeder-Etüde des international renommierten Tanzpädagogen Jean Cébron und vermitteln Interpretationsprozesse aus der Sicht von Tänzern. Diese bislang unveröffentlichte Etüde wurde von Thomas Schallmann notiert und von Henner Drewes (Professor für Kinetographie an der Folkwang Universität der Künste, Essen) aus dem Folkwang Archiv für Studien zur Verfügung gestellt.

Fabian Czolbe

Notate als kompositorische Handlungsspielräume

Notate, egal welchen Formats, können Handlungsspielräume für kreative Prozesse ausbilden. Assoziationen, vage Ideen oder konkrete Strukturen entfalten ihre reflektierbare Erscheinung in konstruktiven Verschriftlichungsprozessen. Textgenetische Zugriffe auf Arbeitsmanuskripte können ebendiese Textschichten und Prozesse freilegen, um nach den konstituierenden Bedingungen und den jeweiligen Handlungen im Umgang mit bestimmten Notaten in spezifischen Situationen zu fragen.

Fabian Czolbes Beitrag soll Spuren in Arbeitsmanuskripten von Komponisten und Künstlern aufzeigen, die

Verschriftlichungsprozesse in Beziehungen zu konkreten Schreibpraktiken und Denkmodellen stellen. Von notationalen Konfigurationen ausgehend, sind plausible Handlungsräume für musikalische Entwurfsprozesse zwischen notationalen Bedingungen und künstlerischer Praxis zu rekonstruieren, um eine Topologie von Handlungsmodi im Kontext kompositorischer Schaffensprozesse der Musik zu skizzieren.

Bernd Richard Deutsch

Die Grenzen der Genauigkeit.

Notation im Spannungsfeld zwischen Imagination und Interpretation

In seinem Vortrag wird Bernd Richard Deutsch zunächst über die vier Stadien der Entstehung eines musikalischen Kunstwerks sprechen:

1. Vorstellung (Idee / Vision / Gedanke)
2. Umsetzung der Vorstellung mithilfe von Notation und Kompositionstechnik
3. Partitur
4. Aufführung (Umsetzung der Partitur)

Die Notation hat dabei zwei grundlegende Funktionen: 1. Wiedergabe des Gedankens. 2. Spielanweisung für den Musiker.

Dabei zeigt sich, dass die Notenschrift Einfluss auf die Wiedergabe des Gedankens haben kann, was sowohl positive (im Sinne des Entstehens neuer Ideen) als auch negative Auswirkungen (die Notenschrift als Gefängnis) haben kann.

Die Genauigkeit ist ein enorm wichtiger Faktor für den Komponisten, da seine Idee so eindeutig wie möglich dem Interpreten vermittelt werden soll.

Anhand eigener und historischer Beispiele (z. B. Webern, op. 6) werden (praktische) Probleme der Notation erörtert, die zu Missverständnissen und Ungenauigkeiten bei der musikalischen Umsetzung führen können.

Danach wird der langwierige Prozess des Notierens anhand eigener Beispiele (von der ersten Skizze bis zur fertigen Partitur) angedeutet.

Stefan Fricke

Sauerkraut-Quintolen.

Fluxeske Strategien musikalischer Notation

Als Ende Februar 1969 Joseph Beuys während einer gemeinsamen Aktion mit Henning Christiansen in der Akademie der Künste in West-Berlin Sauerkraut erst über das Notenpult eines Flügels, dann über einen faltbaren Metallnotenständer verteilte und so die temporäre, komestible „Sauerkrautpartitur“ schuf, ging das „Fluxus Golden Age“, wie Fluxus-Chef George Maciunas die Fluxus-Jahre 1962 bis 1969 nannte, allmählich dem Ende zu. Bis dahin hatten Fluxisten wie Maciunas, Ben Patterson, Dick Higgins, George Brecht oder Nam June Paik für ihre Musik-Konzepte, die eben auch von jeder und jedem aufgeführt werden können, entsprechende Notationsformen gefunden.

Christoph Herndler

Warum über Notation reden

Das Bild des auf der Bühne vor seinem Laptop sitzenden Komponisten ist uns mittlerweile vertraut, ebenso das Bild vom zertrümmerten Konzertflügel – eine Zertrümmerung des Laptops erscheint dann nur konsequent – auch ist es augenfällig, dass die Notation schon längst zertrümmert wurde.

Musikalische Notation war historisch zunehmend durch Bemühungen geprägt, nicht nur klangliche Vorstellung

aufzuzeichnen, sondern das klangliche Geschehen vor allem reproduzierbar zu machen. Die Notation, die sich daraus entwickelte und bis heute die Tendenz westlicher Musikkultur bestimmt, war somit weniger interessiert an der Aufzeichnung interpretatorischer Freiräume als an klanglicher Kontrolle. Und so haben die über Jahrhunderte praktizierten Versuche, Bilder, Klänge, Bewegung etc. aufzuzeichnen und zu dokumentieren, in unserem Jahrhundert (vor allem in den letzten 20 Jahren) durch die digitalen Technologien einen Höhepunkt erreicht. Der Masse an „aufgenommenen“ Bildern und Tönen nicht weiteres „dokumentarisches“ Material hinzuzufügen, ist für Christoph Herndler mit ein Grund, klangliche Abläufe zu abstrahieren (sie von ihrer klingenden Oberfläche getrennt zu denken), um sie dann in der komprimierten Form von Notationsgrafiken zu verallgemeinern. So gesehen zeigt sich die Musik auf einen Blick: viele mögliche klangliche Wege, die sich im Zuge der Aufführung konkretisieren und sich in der Zeit entfalten. In den Notationsgrafiken wird also nicht die zeitliche Ausdehnung gespeichert, sondern jene Prinzipien, die sie bedingen.

Bernhard Leitner

Notation von Ton-Raum-Untersuchungen

Eine Linie ist eine Folge von Punkten. Raum kann durch Linien begrenzt werden. Eine Ton-Linie ist eine Ton-Abfolge entlang einer Anzahl von Ton-Orten. Raum kann durch Ton-Linien begrenzt werden. Die Notation einer Raum-Linie wird für das Auge gezeichnet, ist aber als räumliche Hör-Linie zu lesen.

Das erste für die Untersuchungen entwickelte Steuergerät war ein Kreis-Relais für 20 im Raum verteilte Lautsprecher, welches mit einer Kurbel manuell betrieben wurde (1971). Die Ergebnisse der akustischen Raum-Wahrnehmung von Ton-Bewegungen in temporär aufgebauten Strukturen (z. B. Ton-Tor, Raum-Wiege, Ton-Feld, Ton-Gewölbe) wurden in einem Arbeitsbuch notiert und festgehalten.

Raum-Programme waren nicht exakt wiederholbar.

Das zweite nach Bernhard Leitners Angaben gebaute elektronische Steuergerät (1973) benutzte die Lochstreifen-Technologie. Ein Raum-Programm für bis zu 40 Lautsprecher konnte mit den entsprechenden Kodierungen exakt festgelegt werden. Die Notation einer Bewegung und deren Dynamik war ablesbar.

Die akustische Raum-Form war somit wiederholbar und in audio-gestalterischem Sinn bearbeitbar.

Die Vorgabe der Ton-Raum-Untersuchungen, Ton/Sound erstmals in der Geschichte der bildenden Kunst als bildnerisches, skulpturales Material – wie Holz, Gips, Metall usw. – zu verstehen und zu verwenden, konnte somit mit der notwendigen künstlerischen Freiheit und Genauigkeit erforscht werden.

Ab 1980 wurde ein wiederum speziell für Bernhard Leitners Ton-Raum-Arbeit entwickeltes Steuergerät eingesetzt. Die Notation einer Ton-Raum-Gestalt oder von mehreren übereinander geschichteten Zeit-Räumen mit dem CAS-Gerät (computer controlled amplifier system) war ein weiterer Schritt für ein komplexes bildnerisches Arbeiten mit dem Material Ton/Sound.

Hannes Löschel

...über die Musik zwischen den Noten...

John Zorn's COBRA

Notation für Kollektive

John Zorn vollendete das bekannteste seiner „Game-Rule-Pieces“ im Oktober 1984 und brachte es in New York zur Uraufführung. Seither wird es überall auf der Welt in den unterschiedlichsten Lokalitäten und den unterschiedlichsten Besetzungen aufgeführt und weiterentwickelt.

In der mittlerweile durchaus erweiterten Kollektion an Modellen zum Spiel mit kompositorischen wie improvisatorischen Elementen in einem Kollektiv (Butch Morris: *conductions*, Phil Minton: *Ferral Choir*, etc...) nimmt COBRA insofern eine Sonderstellung ein, als dass es im wesentlichen auf dem Impuls und den kreativen Input der Spieler und Spielerinnen aufbaut und somit die Situation zwischen Orchester (Ensemble) und Dirigenten insofern „pervertiert“ als dass der „Dirigent“ zum „magistratischen Exekutivbeamten“ mutiert, der die Ideen der einzelnen Ensemblemitglieder an das Kollektiv weiterzugeben hat.

Die Notation wird zum Bindeglied des Einzelnen an den „Prompter“ und wieder zurück an das Kollektiv. Die individuelle Interpretation der Zeichen, die Regelauslegung im Sinne Musikalischer Qualität zu deuten birgt ungewohnte Herausforderungen an Reaktionsschnelligkeit, kompositorischer Flexibilität, Sozialkompetenz und interpretatorischer Disziplin.

Oft missglückte Live-Versionen stehen wenigen großartig geglückten Live-Versionen gegenüber.

An der ABPU-Linz wird seit einigen Jahren – basierend auf einigen Grundideen dieses legendären Spielregelspiels – ein komponierendes Improvisationsensemble unter dem Titel *UNO.Kollektiv* im Rahmen einer Improvisationsvorlesung angeboten.

Als Leiter dieser Veranstaltung möchte Hannes Löschel kurzen Einblick in die Welt der Spielregelspiele geben, die sich irgendwo zwischen stiloffenen Improvisationswelten und Konzeptkomposition angesiedelt hat und geprägt ist von einer enormen Verdichtung der Prozesse des Komponierens, Improvisierens und Interagierens.

Thomas Macho

Schrift der Bilder. Notationstechniken im Film

Der Vortrag gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil soll eine kurze Übersicht filmischer Notationstechniken – unter besonderer Berücksichtigung der Storyboards – vorgestellt werden. Der zweite Teil kommentiert einige Bemerkungen aus Robert Bressons *Notes sur le cinématographe*, zentriert um den Schlüsselsatz: „Der Kinematograph ist eine Schrift mit Bildern in Bewegung und mit Tönen“. Der dritte Teil wird einige Notationstechniken im Experimentalfilm thematisieren, exemplifiziert an ausgewählten Werken des österreichischen Filmkünstlers Kurt Kren und an Tony Conrads *The Flicker* (von 1965).

David Magnus

Produktive Interferenzen:

Transmediale Übersetzungen in Earle Browns früher Musiknotation

Im Zuge einer Fokussierung auf die unterschiedlichen Klangparameter stoßen Komponisten der musikalischen Nachkriegsavantgarde auf ein intermediales Übersetzungsproblem: Wie sollen die neuen, unter sich disparaten Klangästhetiken visuell veranschaulicht werden? In diesem Kontext setzt sich Earle Brown Anfang der 1950er-Jahre mit künstlerischen Praktiken mehrerer Disziplinen auseinander und entwickelt eine eigene Visualisierungsstrategie. Er sucht dabei nach Möglichkeiten, die sich vollziehenden Veränderungen musikalischer Paradigmen auf das Medium der Partitur zu übertragen, um dieses wiederum für den Entwurf sich stets wandelnder Klangkonstellationen zu verwenden.

Neben literarischen Ästhetiken übt die bildende Kunst einen entscheidenden Einfluss auf Earle Browns Schaffen aus. Der Rückgriff auf bildliche Elemente eröffnet für ihn einen Gestaltungshorizont, bei dem durch ‚Fluidität‘ und ‚Mobilität‘ der Partitur neue performative Möglichkeiten entstehen. Mit diesem Ansatz steckt sich Brown jedoch hohe Ziele bezüglich der Leistungsfähigkeit eines Mediums, dessen historischer Vorzug gerade in der grafischen Fixierung von Beweglichem bestand. Dieser Perspektivenwechsel wirft eine Reihe von Fragen auf: Wie soll bei diesen Übertragungsprozessen die jeweilige kinetische Poetik verbildlicht und wie soll das daraus hervorgehende bildliche Resultat zum Erklingen gebracht werden? Wie kann also visuell Fixiertes in stets sich erneuernde Klangbewegung übersetzt werden?

Julia Ostwald

Tanz – Stimme – Notation

Die Kunstform Tanz kann historisch in einem Spannungsverhältnis von Schrift- und Mündlichkeit situiert werden. Verbindet doch einerseits die Etymologie des Begriffs der Choreo-Grafie die Bewegung mit der Schrift. Dieses ‚Bewegungsschreiben‘ kann sowohl als Vor- oder Nachschrift des bewegten Körpers fungieren

im Sinne eines Vor- oder Verzeichnens, aber ebenso den Akt des Tanzens selbst als ein Einschreiben von Bewegungen in den Raum meinen. Dementsprechend kommen der Notation des Tanzes je nach (historischem) Kontext sehr divergierende Funktionen zu, was sich in subtilen terminologischen Unterschieden zwischen Notation und Score/Partitur widerspiegelt. Zudem reflektiert das Was und Wie des Notierens in seiner historischen Variabilität das jeweilige Verständnis dessen, was überhaupt als Material des Tanzens verstanden wird. Andererseits ist Tanz gerade durch das kontinuierliche Misslingen, eine einheitliche Form der Notation für die Komplexität von Bewegung zu finden, geprägt. Das sich der Schriftlichkeit entziehende Bewegungswissen wurde – und wird – dementsprechend vielfach leiblich und mündlich vermittelt, wobei Rhythmus und Klanglichkeit der Stimme eine wichtige Position im Memorieren von Bewegung einnehmen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat das Verhältnis von Schrift- und Mündlichkeit im Tanz – das gleichermaßen Formen und Funktionen der Notation wie das Material des Tanzes selbst betrifft – signifikante Verschiebungen erfahren. Um diese exemplarisch aufzuzeigen, möchte Julia Ostwald in ihrem Beitrag das im Geiste der Moderne durch Rudolf von Laban entwickelte Konzept von *Schrifttanz* in Bezug setzen zu Praktiken der Postmoderne/Gegenwart wie Douglas Dunns Gedicht *Talking Dancing* (1973) und dem Duett *Speaking Dance* (2006) des Tänzers Jonathan Burrows und des Komponisten Matteo Fargion.

Reinhard Pock

John Cage: Chess Pieces

Chess Pieces (1944) von John Cage ist zugleich Bild, Schachbrett und traditionelle Musiknotation. Das Alleinstellungsmerkmal des Kunstwerks ist die selbstreferenzielle polyvalente Medialität. Es werden auf einer circa 50x50 cm großen Holzplatte ausschließlich Unbuntfarben verwendet: Schwarz und Weiß für die Notenschrift und die Schachbrettstruktur sowie als dritte Farbe Mittelgrau für den Hintergrund. Die musikalischen Notationseinheiten und die Feldgrenzen sind intentional inkongruent. Damit entsteht eine zur Schau gestellte Schriftlichkeit, die in einem Kippeffekt mit der Bildlichkeit getauscht werden kann, indem mit den konträren Wirkungen von Punkt und Linie gegenüber der Fläche gespielt wird.

Die Notation wird für die grafischen Effekte, jedoch nicht für die klangliche performative Umsetzung produziert. Die Herauslösung der Musik aus dem Artefakt muss aus der Sicht der kompositorischen Qualität in Frage gestellt werden. Die Grafik legt die als theorielastig assoziierte Musiknotation für einen ästhetischen Zugang frei. Als Ironisierung der Ausstellungstradition ist *Chess Pieces* sowohl Hommage an als auch Karikatur von Musiknotation und Schachbrett.

Aufgrund der Funktion der Notation im Artefakt und der Logik eines diagrammatisch aufgestellten Demonstrationsschachbretts erfolgt die Kontextualisierung von *Chess Pieces* in der Analyse zahlreicher verwandter Artefakte, die die Tradition der Verbindung von Schach und Musik als konstantes Motiv in der Entwicklung belegen.

Der Vortrag wird ergänzt durch Abbildungen, eine Reproduktion in Originalgröße und Hörbeispiele aus der Komposition.

Eva Reiter

Über das Sich-Einschreiben in den Klang

Die Partitur als Kontaktfläche.

Über einige Umwege zu Schriftbildern aus Renaissance und Barock und den damit in Verbindung stehenden „Aromen jener Epochen“, nähert sich Eva Reiter zunehmend dem Begriff der „angemessenen Geste“, einem In-Bewegung-Setzen, welches im Umgang mit der jeweiligen Notation evident zu werden beginnt.

Die Partitur impliziert einen musikalischen Gestus, der die Freiflächen ausfüllt und ruft ein musikalisches Werk ins Leben, welches seine Niederschrift unter Verschluss gehalten hatte. Im Zentrum steht das Üben experimenteller Praktiken, das Arbeiten entlang vehement wirksamer körperlicher Widerstände und das Multiplizieren von Kontaktflächen, wie es Antoine Hennion und Hans Jörg Rheinberger beschrieben haben.

Notationssysteme sind Apparate des Denkens und als Zeichensysteme formen sie die Basis für unsere Erkenntnis. Vor diesem Hintergrund sind folgende Fragen in Bezug auf eigene Notationsstrategien ständig relevant: Wie kann sichtbar gemacht werden, dass die Partitur ein Teil einer Forschung und des Erkundens ist? Wie können konkrete Klangvorstellungen und Ausführungen notiert werden, von denen sich die Komponistin gleichzeitig erhofft, ja erwartet, dass sie weit über ihren Vorstellungshorizont hinauswachsen?

Peter Revers

Denken in Musik – Imagination und Notation im Spannungsfeld der Werkgenese: Der Abschied aus Mahlers *Lied von der Erde*

Gustav Mahler hatte vor allem in seiner Schaffenszeit ab ca. 1892 eine minutiös genaue Notationsweise entwickelt. Gegenüber Natalie Bauer-Lechner äußerte er im Jahre 1896, dass „dynamische Zeichen jeder Art in die Stimmen zu schreiben“ seien, „damit die Hauptsache heraus, die Begleitung“ zurücktrete, und genauestens dafür „zu sorgen [sei], daß Strichart und Vortragsweise die Wirkung hervorbringen, die der Komponist gewollt hat“. Eine besondere Herausforderung stellt diesbezüglich Mahlers *Lied von der Erde* dar, ein Werk, von dem der mit Mahler befreundete Dirigent Willem Mengelberg gemeint hat, dass es das „technisch und künstlerisch schwierigste von Mahlers Werken“ sei. Am Beispiel der Quellen zum letzten und umfangreichsten Satz dieses Werkes, dem *Abschied*, soll verdeutlicht werden, wie Mahler sukzessiv die Notation verfeinert hat, wobei dieser Prozess keineswegs nur die musikalische, sondern in hohem Maße auch die textliche Gestaltung umfasst, die einen entscheidenden Aspekt der Genese dieses Werkes darstellt: Musik und Text wurden gleichsam simultan komponiert. Modifikationen betreffen darüber hinaus besonders die Instrumentierung, aber auch mehrfach die metrische Koordination zwischen den verschiedenen Instrumentengruppen. So notierte Mahler im Partiturentwurf zum Beginn des *Abschied* in Bezug auf die Oboenstimme (T. 5f): „Dieses Viertel des Taktes ist immer flüchtig, quasi acc.[elerando] auszuführen. Die anderen Instrumente haben jedes Mal zu accommodieren“. Mahler intendierte offensichtlich einen metrischen Freiraum, der sich den durch die Notation gegebenen Voraussetzungen teilweise entzieht und nur durch verbale Hinweise umgesetzt werden kann. Ein dritter, bedeutender Aspekt der Notation sind semantische Hinweise, wie etwa die Annotation „Grabgeläute“ im Particell zum dort noch ersten Einsatz des Tamtam (T. 307).

Ernst Strouhal

Das Flüchtige und das Tote.

Das Spiel mit Notationssystemen und Diagrammen bei Darboven, Rühm und Duchamp

„Was nicht festgehalten wird, ist nichts; was festgehalten wird, ist tot,“ lässt uns Paul Valéry in einem Aphorismus in *Windstriche* wissen. Notationen und diagrammatische Darstellungen sind Versuche des Festhaltens flüchtiger Bewegungen, etwa der Luft (Wind), des Körpers (Tanz, Sport) oder der Bewegung von Dingen (im Krieg oder im Spiel). Sie übersetzen und reduzieren ein vielgestaltiges Ereignis auf einen Tatbestand, zugleich haben sie als kulturelle Praxis ihre eigene Realität und Geschichte. Sie verläuft zwar nicht homolog, aber auch nicht unabhängig von gesellschaftlichen Veränderungen und Brüchen, wie zu zeigen ist.

Als Orte der Transformation des Flüchtigen in das Tote sind Notationssysteme auch Spielfelder, auf denen sich die Lust des „mathematischen Menschen“ (Robert Musil, 1913) zu entfalten vermag und eine je spezifische ästhetische Gestalt annimmt. Als idealtypisch für die verschiedenen Formen des Spiels mit der Eigenrealität der Notation im 20. Jahrhundert werden die Positionen von Hanne Darboven, Gerhard Rühm und Marcel Duchamp vorgestellt. Vor allem entlang von Duchamps Arbeiten von *Coffee-Mill* (1913) bis zu *Opposition et Cases Conjuguées sont réconciliées* (1933) wird ein Blick auf die Kulturgeschichte der Notationssysteme und Diagramme am Beispiel des Schachspiels vom Mittelalter bis zur Gegenwart möglich. Die Entwicklung der

Schachnotation erscheint als Prozess der Verknappung und Formalisierung der Information, zugleich aber auch als Suche nach einem idealen Maß an Komplexität.

Melanie Unseld

Musikalische Notation: Zwischen Zu-sehen-geben und Zum-klingen-bringen

Musik ist eine performative Kunst, deren Verschriftlichung theoretische Herausforderungen in zwei Richtungen bereithält: Was, von allem klanglich Vorstellbaren, ist in Notenschrift schreibbar? Und was, von allem Notenschriftlichen, ist sicht- oder sogar lesbar? Der Vortrag geht insbesondere auf Letzteres ein und schlägt dabei, angelehnt an Ansätze aus der Philosophie (u. a. Krämer) und der visuellen Kultur (Schade/Wenk und Weigel) zwei theoretisch-konzeptionelle Zugriffe auf musikalische Notation vor, die zwischen Notation Schauen und Notation Lesen differenziert.

Susana Zapke

Zwischen Sprache, Welt und Aufführung

Für Ludwig Wittgenstein standen die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift und die Schallwellen in der gleichen abbildenden internen Beziehung zueinander, die zwischen Sprache und Welt besteht. Hinzugefügt sei dieser zweidimensionalen Vorstellung eine dritte Achse, jene der Aufführung, die ebenfalls eine zentrale Rolle im Abbildungsprozess und in der Umsetzungsvorstellung musikalischer Phantasien spielt. Das Ringen um die Genauigkeit und um die Verständlichkeit von Notationssystemen stellt eine historische Konstante der abendländischen Musik dar. Wie flüchtig die Gedanken, wie ambivalent die Zeichen, wie vergänglich die repräsentierten Welten sind, soll im vorliegenden Vortrag entlang einer Auswahl historischer Beispiele diskutiert werden.

Curricula Vitae und Publikationen

Ursula Brandstätter ist seit November 2012 Rektorin der Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz in Linz/Österreich. Sie studierte Musik und Französisch für das Lehramt an Gymnasien sowie Instrumentalpädagogik Klavier in Wien. Darauf aufbauend absolvierte sie das Promotionsstudium im Fach Musikpädagogik an der Hochschule der Künste Berlin. 2002 erhielt sie einen Ruf als Professorin für Musikpädagogik an die Universität der Künste Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in kunstspartenübergreifenden Themen (Musik im Spiegel der Sprache, Stuttgart 1990; Bildende Kunst und Musik im Dialog, Augsburg 2004/2009) sowie in ästhetischen Fragestellungen (Grundfragen der Ästhetik, Köln 2008; Erkenntnis durch Kunst, Köln 2013).

Publikationen (Auswahl):

Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation, Köln 2013; gem. mit Martin Losert, Christoph Richter, Andrea Welte (Hg.), *Darstellen und Mitteilen. Ein Handbuch der musikalischen Interpretation*, Mainz 2010; *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln 2008 und 2009²; *Bildende Kunst und Musik in Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*, Augsburg 2004 und 2009²; *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990

Rose Breuss ist seit 2006 Institutsdirektorin des Institute of Dance Arts an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz und seit 2014 Universitätsprofessorin für *Movement Research*. Seit 2009 Leitung der zeitgenössischen Tanzkompanie *C.O.V. Cie. Off Verticality*. In einer kollaborativen, experimentellen Arbeitsweise produziert die Kompanie Stücke für nationale und internationale Tanzfestivals und Institutionen. Rose Breuss studierte Tanz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, der Theaterschool Amsterdam, der Temple University Philadelphia und Labanotation an der University of Surrey. Sie choreografierte u. a. für: Wiener Festwochen, Ballettschule der Wiener Staatsoper, Klangforum Wien, Tanzquartier Wien, Grand Theatre Luxemburg, Bregenzer Festspiele. Internationale Gastspiele u. a. in Paris, London, New York, Gdansk, Winterthur und Berlin. Choreografische Residenz am Wiener Odeon 2010–2011. Sie wurde u. a. mit dem Theodor Körner Preis für Wissenschaft und Kunst und der Prämie des Bundeskanzleramtes für die Choreografie „Drift“ ausgezeichnet.

www.rosebreuss.com

Publikationen/Werke (Auswahl):

„(Tanz-)Bewegungen – Striche, Routen und Routinen, Spuren und schwarze Stellen // Instabile Wissensfelder Lecture/Performances als Suchbewegungen einer 'zeitgenössischen' Tanzforschung“, in: Rose Breuss und Claudia Jeschke in association with IDA research lab (Hg.), *de-archiving movement #2/e-zine*, München 2017; „Schnittstellen, Überschreitungen und A-Logiken in Movement Research Prozessen“ // Heterochronien, Heterogenitäten und instabile Wissensfelder – Lecture/Performances als Suchbewegungen einer 'zeitgenössischen' Tanzforschung“, in: Rose Breuss und Claudia Jeschke in association with IDA research Lab (Hg.), *de-archiving movement #1/e-zine*, München 2014.

Fabian Czolbe ist Musikwissenschaftler und promovierte über Aspekte der Schriftbildlichkeit in kompositorischen Entwürfen des 19./20. Jahrhunderts. Er ist derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut

für Musikwissenschaft Weimar–Jena (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar/DFG Projekt: *Zur Textgenese bei Max Reger*) und arbeitet als freier Musikkritiker und Dramaturg. Er lehrte u. a. in Berlin und Oldenburg, wirkte als Dramaturg an verschiedenen Musiktheaterinszenierungen mit und entwickelte für Museen auditive Vermittlungskonzepte. Schwerpunkte der Forschung bilden die Musik des 20./21. Jahrhunderts, experimentelle Musik, instrumentales Theater, aktuelle Musiktheater, Klangkunst/Klangperformance, Ästhetik, Notation und kompositorische Schaffensprozesse.

Publikationen (Auswahl):

„Dynamiken zwischen Text und Bild in der Werkgenese“, in: Berit Callsen, Sandra Hettmann, Yolanda Melgar Pernías (Hg.): *Bilder-Texte-Bewegungen: Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität*, Würzburg 2016, S. 117–133; „Sinnliche Wirkbeziehungen und notationale Eigenheiten als Handlungsinitiativen in kreativen Prozessen“, in: Fabian Czolbe und David Magnus (Hg.): *Notationen in kreativen Prozessen*, Würzburg 2015, S. 85–102; gem. mit U. Kreppein, „Gesamt:Kunst?Werk! Gesamtkunstwerk als Genre – eine systemtheoretische Annäherung“, in: *MusikTexte*, Heft 154, August 2017, S. 51–56; *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs Système des paraboles*, Berlin 2014.

Dirk D’Ase ist Komponist und seit 2010 Leiter des Studiengangs *Musikleitung und Komposition* an der MUK. Er studierte Komposition bei Luciano Berio, Friedrich Cerha, und Krzysztof Penderecki. Seine Oper *AZRAEL* wurde bei Wien Modern gespielt und seine siebente abendfüllende Oper *L’intruse* im Auftrag der Vlaamse Opera – zur 100-Jahrfeier der Nobelpreisverleihung an Maurice Maeterlinck – in Gent, Antwerpen und Rotterdam uraufgeführt. Das Münchner Rundfunkorchester spielte unter der Leitung von Ulf Schirmer *Okavango Raincolors*, das Radio Symphonieorchester Wien *Gegenwartsplitter* sowie das Ensemble Kontrapunkte *Silberfluss*, *Feuermond...* und sein Klarinettenkonzert *blue note* als Auftragswerke des Wiener Musikvereins. Eine ORF CD mit drei Solokonzerten mit Sylvain Cambreling / Klangforum Wien, Ulf Schirmer / Wiener Concert Verein und Peter Burwik / ensemble XX. Jahrhundert, mit Aufnahmen aus dem Wiener Musikverein und Konzerthaus erschien und die Bregenzer Festspiele widmeten ihm ein Porträtkonzert, das ebenfalls auf CD erschienen ist. Für sein Cellokonzert, das bei den Bregenzer Festspielen erklang, wurde ihm das „Wiener Symphoniker Kompositionsstipendium“ verliehen. Im Auftrag des Wiener Mozartjahres 2006 schrieb er seine sechste abendfüllende Oper *Don Juan wird sechzig*.

Dirk D’Ase unternahm ausgedehnte Reisen durch den südlichen Teil Afrikas. Seine Forschungen in Schwarzafrika haben einen fundamentalen Einfluss auf sein kompositorisches Denken. www.dirkdase.com

Werke (Auswahl):

L’intruse, 2011; *Joseph Herzog*, 2005; *Azrael (Tango-Oper)*, 1998; *Einstein in Amerika*, 2002; *Red Rubber*, 1992.

Bernd Richard Deutsch ist Komponist. Er studierte Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Zu seinen Auszeichnungen gehören der Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik Festivals 2014, der Erste Bank-Kompositionspreis 2013, der 2. Preis beim Toru Takemitsu Composition Award 2011, der Paul Lowin Prize 2015 sowie der Ernst-Krenek-Preis 2002.

Bernd Richard Deutsch erhielt Kompositionsaufträge von namhaften Festivals und Institutionen wie Wien Modern, ECLAT Stuttgart, Klangspuren Schwaz, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ORF, musikprotokoll im steirischen herbst. Seine Werke wurden von Orchestern wie dem RSO Stuttgart, ORF RSO Wien, Philharmonia Orchestra, Mozarteum-Orchester Salzburg, Staatsorchester Stuttgart, New World Symphony, Tokyo Philharmonic Orchestra, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich und Ensembles wie dem Klangforum Wien, Arditti Quartet und Aleph Gitarrenquartett aufgeführt. Seit 2014 sind seine Werke bei Boosey & Hawkes verlegt.

Werke (Auswahl):

Balera (2017) für Orchester; *Lingua* (2016) für 16 Stimmen oder 16-stimmigen gemischten Chor; *Okeanos* (2014–2015) Konzert für Orgel und Orchester; *Tripelkonzert* (2014) für Blechbläsertrio und Orchester; *Mad Dog* (2011) für Ensemble; *Oboenkonzert* (2011) für Oboe und 11 Instrumente; *subliminal* (2010) für Orchester.

Stefan Fricke ist seit 2008 Redakteur für Neue Musik/Klangkunst beim Hessischen Rundfunk (hr2-kultur) in Frankfurt am Main und lehrt als Honorarprofessor an der Hochschule für Musik Mainz der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Er studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken. 1989 Mitbegründer des auf Literatur zur zeitgenössischen Musik spezialisierten PFAU-Verlages (www.pfau-verlag.de); 2007 leitete er das Studio für Akustische Kunst beim Westdeutschen Rundfunk (WDR 3) in Köln.

Publikationen (Auswahl):

„Wasserglas als Klangquelle“, in: Frank Hilberg und Harry Vogt (Hg.), *Kammermusik der Gegenwart. Essays*, Hofheim 2018; „Skulpturaler Augenklang. Gespräch mit Johannes S. Sistermanns“, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 155 (November 2017); „Komponieren ist nicht genug“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2017, Heft 3; „Eine andere Wirklichkeit. Wege aus der Musik“, in: *MusikTexte* 151 (November 2016); „Sing me a Song of Songmy. Der türkische Komponist İlhan Mimaroğlu“, in: *Positionen* 109 (November 2016).

Christoph Herndler ist Komponist. Er studierte Orgel, Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati und Elektroakustik in Wien und in den USA (CCRMA/Stanford University). 1997 gründete er das Ensemble EIS. Zu seinen Arbeiten zählen grafische und intermediale Partituren, die sich auch in außermusikalischen Darstellungsformen realisieren lassen, aber auch Notationsobjekte, Musikinstallationen und Videoarbeiten. Häufige Zusammenarbeit mit den Autoren Franz Dodel, Florian Neuner und Christian Steinbacher, mit der Künstlerin Mary Fernety und dem Künstler Markus Scherer sowie dem Architekturbüro Luger&Maul.

Publikationen und Werke (Auswahl):

gem. mit Florian Neuner (Hg.), *Der unfassbare Klang. Notationskonzepte heute*, Wien.

Notationsobjekte, zuletzt: „VOM FESTEN, DAS WEICHE“ (2017), Format: 4820 x 820 x 820 mm, Material: Schwarzblech 8mm, Standort: Anton Bruckner Privatuniversität, Linz.

Filmmusik, zuletzt zu: „STABAT MATER“ (2016) von Josef Dabernig.

Bernhard Leitner ist Architekt und war von 1987 bis zu seiner Emeritierung 2005 o. Univ.-Professor an der Universität für angewandte Kunst in Wien, Institut für Medienkunst, Klasse Medienübergreifende Kunst. Er studierte von 1956 bis 1963 Architektur am Institut für Medienkunst an der TU Wien. 1964–1967 in Paris. Im Herbst 1968 Übersiedlung nach New York. Bis 1972 Urban Designer im Department of City Planning der Stadt New York. 1972 Berufung als Associate Professor an die New York University, wo er bis 1982 als Co-Direktor das Studienprogramm *Urban Design: Humanistic Perspectives* leitete.

1969 beginnen in New York die Ton-Raum-Untersuchungen. Erste Ausstellungen ab 1978 (*Ton-Liege*, PS1, NYC). 1983 bis 1986 in Berlin. Die erste Ton-Architektur wird 1984 fertiggestellt (*Ton-Raum TU Berlin*).

Zahlreiche internationale Ausstellungen u. a. documenta 7, Biennale in Venedig, Nationalgalerie Berlin.

Bernhard Leitner war hauptverantwortlich für die Rettung des Wittgenstein Hauses (1971).

1999 Preis der Stadt Wien für bildende Kunst; 2015 Österreichischer Kunstpreis für Medienkunst.

Seit 2016 ist Bernhard Leitner Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

Publikationen und Werke (Auswahl):

SKIZZENBUCH. NOTATION. TON-RÄUME, Ostfildern 2015; *Das Wittgenstein Haus*, Ostfildern 2000; *Bernhard Leitner – TonRaumSkulptur*, Museum für Gegenwart, Hamburger Bahnhof 12, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 2008, Köln 2008; *.P.U.L.S.E. Räume der Zeit*, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und Ostfildern 2008; SOUND:SPACE, New York 1978; TON:RAUM, Köln, 1978.

Hannes Löschel ist Komponist und Musiker und seit 2011 ao. Univ.-Prof. an der Anton Bruckner Privatuniversität Oberösterreich. Er spielt seit seinem 5. Lebensjahr Klavier und trat nach seiner musikalischen Ausbildung an der Hochschule für Musik in Wien vorerst als Interpret zeitgenössischer Musik auf. Ab ca. 1990 begann er, stilübergreifende Arbeiten als Komponist, Ensembleleiter und Arrangeur zu entwickeln. Als Komponist entstanden bisher Werke im Rahmen von Aufträgen für den ORF, WDR, Bregenzer Festspiele, Musiktriennale Köln, Diagonale Graz, Wien modern, RSO Wien, Sirene Opern Theater, Wiener Volksliedwerk, Jazzfestival Saalfelden, Glatt&Verkehrt u. a.

Neben zahlreichen CD-Produktionen (loewenhertz, collegno, cracked anegg) realisierte er Produktionen für Musik und bildende Kunst, Musik zu Stummfilmen, 2 Opern, Variete-Programme, Musik-Tanzproduktionen. Neben seiner Arbeit als Komponist trat er im Rahmen seiner Tätigkeit als Musiker sowie mit Formationen aus unterschiedlichsten Genres bei zahlreichen Festivals und auf diversen Bühnen in Europa, Nord- und Südamerika, Australien und Japan auf.

1997 erhielt er gemeinsam mit Paul Skrepek und Martin Zrost den Hans Koller Preis – Album des Jahres für die CD *While You Wait*. 2000 gründete er das Label *loewenhertz* mit bisher über 30 Produktionen aktueller Musik. www.loewenhertz.at

2002 bka-Staatsstipendium für Komposition; 2006 SKE Pubicity Preis. Von 2010 bis 2012 war er Artist in Residence am Wiener Odeon (www.odeonmusik.at). Seit 2011 vermehrte Arbeit an Bühnenproduktionen.

Werke (Auswahl):

NEMESIS, Oper nach einem Libretto von Kristine Torngist, 2016; *Robinson*, Musiktheater, 2015; *Mullatschak* für Akkordeonquartett, 2014; *Readymade IV*, Inside Piano & Tape, 2010; *Geflecht* für Ensemble, 2008.

Thomas Macho ist seit 2016 Direktor des IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften | Kunstuniversität Linz in Wien und Professor emeritus für Kulturgeschichte am Institut für Kulturwissenschaft der HU Berlin.

Publikationen (Auswahl):

Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne, Berlin 2017; *Vorbilder*, München 2011.

David Magnus ist seit Ende 2017 Projektkoordinator im von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Programm „Neue Auftraggeber“. Er studierte Philosophie an der Universität von Buenos Aires (2002), später in Kombination mit Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin (M.A. 2008). 2009–2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Nationalen Forschungsschwerpunkt *Bildkritik: Die Macht und Bedeutung der Bilder* (eikones) in Basel sowie assoziiertes Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs *Schriftbildlichkeit: Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen* an der Freien Universität Berlin. Sommer 2014 Promotion im Fach Philosophie bei Prof. Dr. Sybille Krämer mit einer Arbeit zum Thema *Aurale Latenz: Die Notationsästhetik von Earle Brown zwischen Schrift, Bild und Klang*. 2015–2016 Post-Doc am Graduiertenkolleg *Materialität und Produktion* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Im Sommersemester 2017 Visiting Lecturer am Institut für Philosophie der Universität von Buenos Aires.

Publikationen (Auswahl):

„Ästhetische Operativität: Über die Verbindung von Bild und Klang in der musikalischen Notation“, in: Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler, Roman Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, Zürich 2017; *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown*, Berlin 2016; gem. mit Fabian Czolbe (Hg.), *Notationen in kreativen Prozessen*, Würzburg 2015; „Wahrnehmung als (Preis-)Gabe. Das Bild und die Ethik des Blicks bei Roland Barthes“, in: *KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica. Themenheft: Die Sinnlichkeit der Zeichen. Zur ästhetischen Dimension von Schrift und Bild bei Roland Barthes*, Vol. 37, No. 3–4, 2014, S. 319–333; „Aesthetic Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and beyond Nelson Goodman’s Theory of Notation“, in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Nr. 22, Juli 2015, S. 129–153.

Julia Ostwald hat Musik- und Tanzerziehung (Orff-Institut, Salzburg), Tanzpädagogik (B.A., Fontys Dansacademie Tilburg, NL / Escola Superior de Dança, Lissabon) und Tanzwissenschaft (M.A., FU Berlin / Universität Antwerpen) studiert. Sie hat langjährig selbständig in Deutschland und Österreich als Tanzvermittlerin gearbeitet. Seit 2016 ist sie als wissenschaftliche Projektmitarbeiterin am Doktoratskolleg *geschlecht_transkulturell* sowie am Fachbereich Tanzwissenschaft der Universität Salzburg tätig und arbeitet betreut durch Nicole Haitzinger an einer Dissertation zu Konstellationen von Stimme und Körper im Tanz der Gegenwart und Moderne.

Publikationen (Auswahl):

Tanz ausstellen | Tanz aufführen. Choreografie im musealen Rahmen, München 2016 (veröffentlichte Masterarbeit); „Choreografien des Lachens und Lallens – Valeska Gert und die Emanzipation der Stimme im Tanz der Moderne“, in: Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger (Hg.), *Moderne Szenerien. Skizzen zur Diversität von Tanz- und Musikkulturen (1910–1950)*, München 2016, S. 93–109; „Aufführen – Ausstellen. Zur Theoretisierung von Choreografie im Museum am Beispiel von ‚Retrospective‘ by Xavier Le Roy“, in: Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger (Hg.): *Überschreitungen. Eine Methodendiskussion zur Inszenierungs- und Aufführungspraxis in den szenischen Künsten*, München 2015, S. 50–58.

Reinhard Pock wurde 1973 in Wien geboren und unterrichtet am Wiener Gymnasium GRG 21 Ödenburgerstraße die Fächer Musikerziehung, Bewegung und Sport sowie Schach. Ein Teil der Lehrverpflichtung wird seit 2010 an der Kirchlichen Pädagogischen Hochschule Wien erfüllt unter anderen mit den Fächern Gehörbildung, Formenlehre und Klavierpraktikum (inklusive Blattspiel, Partiturspiel, Generalbass und Improvisation). Reinhard Pock legt als Chorleiter, Multiinstrumentalist und Sänger Wert auf einen breiten stilistischen Zugang zum Repertoire.

Publikationen (Auswahl):

Die Verbindung von Schach- und Musiknotation: Chess Pieces von John Cage, Dissertation, Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2017; *Musikalisches Üben – Sportliches Training: Über die Anwendbarkeit der sportlichen Trainings- und Bewegungslehre in der Instrumentalpädagogik*, Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 1997.

Eva Reiter ist Komponistin und Musikerin. Sie schloss ihr Studium der Blockflöte und Viola da Gamba an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien mit Auszeichnung ab. Beide Studien setzte sie am Sweelinck-Conservatorium in Amsterdam fort und schloss „cum laude“ ab. Das derzeitige Leben der Musikerin ist geprägt von zahlreichen Konzertauftritten als Solistin sowie Auftritten mit verschiedenen Orchestern, Barockensembles und Ensembles für zeitgenössische Musik (Ictus, Klangforum Wien u.a.). Seit drei Jahren ist sie

fixes Mitglied des belgischen Ensembles Ictus, was ihr gegenwärtiges künstlerisches Schaffen verstärkt in Brüssel verortet.

Als Komponistin wurde Eva Reiter mit dem „Publicity Preis“ der SKE, dem Förderungspreis der Stadt Wien 2008, dem Queen Marie José International Composition Prize 2008, dem Staatsstipendium für Komposition, einem Kompositionsstipendium an der Akademie Schloss Solitude, dem Erste Bank Kompositionspreis 2016 sowie weiteren Förderungen ausgezeichnet. „Alle Verbindungen gelten nur jetzt“ zählt zu den ausgewählten Werken des Rostrum of Composers (IRC) 2009.

Eva Reiter brachte ihre Kompositionen bei internationalen Festivals wie Transit/Leuven, Ars Musica/Brüssel, ISCM World New Music Festival, generator und Wien Modern/Wiener Konzerthaus, MaerzMusik/Berlin, Kunstenfestivaldesarts/Brüssel, Ultima/Oslo u.a. zur Aufführung. Sie tritt regelmäßig bei namhaften Festivals für Alte und Neue Musik auf.

Werke (Auswahl):

Mitra, Oper, 2018; *Noch sind wir ein Wort...*, 2016; *In groben Zügen*, für Streichquartett und Transducer, 2014; *Irrlicht* für Ensemble, 2012; *Tourette* für Kontrabassflöte und Tape, 2008.

Peter Revers ist seit 1996 Ordinarius für Musikgeschichte an der Kunstuniversität Graz und lehrt an der Anton Bruckner Privatuniversität Oberösterreich. Er studierte Musikwissenschaft und Psychologie an den Universitäten Salzburg und Wien sowie Komposition an der Universität Mozarteum, Salzburg. Promotion 1980 bei Prof. Dr. Gerhard Croll mit einer Abhandlung über Mahlers Spätwerk. 1981 Künstlerisches Diplom in Komposition. 1981–1996 Lehrtätigkeiten an den Hochschulen für Musik und darstellende Kunst in Wien und Graz (dort auch 1985/86 und 1990 Gastprofessuren) sowie an den Universitäten Salzburg und Hamburg. 1988/89 Forschungsstipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung. 1993 Habilitation in Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. 2001–2009 Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. 2013–2016 Vorsitzender des Senats der Kunstuniversität Graz.

Forschungsschwerpunkte: Gustav Mahler, Musik des 19.–21. Jahrhunderts, W.A. Mozart, Rezeption fernöstlicher Musik in Europa, Interpretationsforschung.

Publikationen (Auswahl):

„Die Wirkung hervorbringen, die der Komponist gewollt hat.“ Über Gustav Mahler, Richard Strauss und Max Reger als Komponisten-Dirigenten“, in: Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner (Hg.), *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, Freiburg/Brsg. 2017, S. 133–158; „Gustav Mahler’s Eighth Symphony and Max Reinhardt’s Concept of „Massenregie““, in: Jeremy Barham (Hg.), *Rethinking Mahler*, Oxford 2017, S. 203–218; „Im ‚Othello‘ trägt er [Dvořák] eine Maske, die bald an Liszt, bald an Wagner erinnert!“, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *„If music be the food of love“*. *Shakespeare in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts*, Kassel etc. 2016, S. 177–194; „Ausgewählte Aspekte einer Interpretationsgeschichte der Streichquartette W.A. Mozarts“, in: Joachim Brügge (Hg.), *Zur Interpretation von W.A. Mozarts Kammermusik* (klang-reden, Bd. 14), Freiburg/Brsg. 2015, S. 155–196; gem. mit und Oliver Korte (Hg.), *Gustav Mahler – Interpretationen seiner Werke*, 2 Bde., Laaber 2011.

Jürg Stenzl ist Professor emeritus für Historische Musikwissenschaft der Universität Salzburg. Er studierte Musikwissenschaft, deutsche Literatur und Philosophie an den Universitäten Bern und Paris-Sorbonne. Daneben erfuhr er eine praktische Musikausbildung (Violine, Oboe). 1974 habilitierte er sich an der Université de Fribourg (Schweiz) und war von 1980 bis 1992 Titularprofessor für Musikwissenschaft ebendort. Zahlreiche Vertretungs- und Gastprofessuren in der Schweiz, Deutschland und Italien. 1992 bis 1993 war er künstlerischer Direktor der Universal Edition in Wien. 1993 zweite Habilitation an der Universität Wien, 1994/96 Gastprofessur an der Musikhochschule Graz und 2003 Visiting Professor an der Harvard University.

Daneben Tätigkeiten als Programmberater der *Donauessinger Musiktage* (seit 1994), als Musikkritiker für Zeitungen, Rundfunk und Fernsehen, 1982 bis 1988 Organisator von Kongressen in Boswil (Schweiz) und 1985 bis 1994 von Konzertreihen in Fribourg.

Seine Forschungsschwerpunkte sind europäische Musikgeschichte des Mittelalters, 20. Jahrhundert (insbesondere Luigi Nono), Rezeptionsgeschichte und Geschichte der musikalischen Interpretation.

Publikationen (Auswahl):

Musik für über 1500 Stummfilme. Das Inventar der Filmmusik im Pariser Gaumont-Palace (1911–1928) von Paul Fosse, Wien 2017; *Musik/Fim: Konstellationen zwischen Claude Debussy/Dudley Murphy und Hans Werner Henze/Alain Resnais*, München 2016; *Der Klang des Hohen Liedes – Vertonungen des „Canticum canticorum“ vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 2008; *Luigi Nono*, Reinbek bei Hamburg 1998; *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952. Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990.

Ernst Strouhal ist ao. Univ.-Prof. an der Universität für angewandte Kunst Wien (Abteilung für Kulturwissenschaften); Lehrbeauftragter u. a. an der TU Wien; Autor, Publizist, Mitarbeit bei vielen Ausstellungen u. a. „Ein Lied der Vernunft“ (Jüdisches Museum der Stadt Wien 1996), „Der Zettelkatalog“ (gem. mit H. Zobernig, u. a. MAK, Portikus Frankfurt 2004), „Arnold Schönbergs Schachzüge. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen“ (Arnold Schönberg Center Wien 2004), „Rare Künste. Zauberkunst in Zauberbüchern“ (gem. mit B. Felderer, Wien Bibliothek 2006), „Spiele der Stadt“ (WienMuseum 2011, gem. mit B. Felderer), „Marcel Duchamp – Game in a Game“ (Kunsthalle Marcel Duchamp Cully, Schweiz 2012) „Welt im Spiel“ (GrazMuseum 2017). Herausgeber der Schriftenreihe „Passagen des Spiels“, seit 1989 ständiger freier Mitarbeiter von *Der Standard*; 2010 Österreichischer Staatspreis für Kulturpublizistik. Forschungsschwerpunkte u. a. Ästhetik im 20. Jahrhundert sowie die Kulturgeschichte des Spiels.

Publikationen (Auswahl):

gem. mit Christoph Winder, *Böse Briefe. Zu einer Geschichte des Erpressens und des Drohens*, Wien 2017; (Hg.), *Agon und Ares. Der Krieg und die Spiele*, Frankfurt/M. 2016 (= IFK „Schauplätze der Evidenz“ Bd. 3); *Die Welt im Spiel. Atlas der spielbaren Landkarten*, Wien 2015; *M. Duchamp / V. Halberstadt. Spiel im Spiel. A Game in a Game. Jeu dans le Jeu*, Nürnberg 2012; gem. mit Manfred Zollinger und Brigitte Felderer (Hg.), *Spiele der Stadt. Glück, Gewinn und Zeitvertreib*, Wien/New York 2012 (= Passagen des Spiels IV); *Zoo der imaginären Tiere. Vom Projekt einer ästhetischen Menagerie*, Wien 2012.

Melanie Unseld ist seit 2016 Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie studierte Historische Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie und Angewandte Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Hamburg. 1996 Magister, 1999 Promotion ebenda („*Man töte dieses Weib!*“ *Tod und Weiblichkeit in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart/Weimar 2001). 2002–2004 war sie Stipendiatin des Lise Meitner-Hochschulsonderprogramms, 2005–2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, dort ab 2006 am Forschungszentrum für Musik und Gender. 2013 habilitierte sie sich ebenda mit einer Arbeit über „Biographie und Musikgeschichte“. 2008–2016 hatte sie die Professur für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg inne, wo sie 2009–2015 auch Direktorin des Interdisziplinären Zentrum für Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG) war. 2013–2015 war sie Prodekanin der Fakultät III der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2015–2016 Dekanin ebenda.

Publikationen (Auswahl):

(Hg.), *Delights of Harmony: James Gillray als Karikaturist der englischen Musikkultur um 1800*, Köln/Wien/Weimar 2017; „Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache? oder die Frage, „was das Netz des Historikers einfängt“, in:

Friedrich Geiger und Tobias Janz (Hg.), *Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre von Carl Dahlhaus' Musikhistorik*, Paderborn 2016, S. 61–78; gem. mit Christine Fornoff (Hg.), *Wagner – Gender – Mythen* (= *Wagner in der Diskussion* 13), Würzburg 2015; *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= *Biographik. Theorie, Kritik, Praxis* 3), Köln/Wien/Weimar 2014.

Susana Zapke Studium der Musik- und Literaturwissenschaft an der Albert-Ludwig-Universität Freiburg i. Breisgau und an der Universität zu Köln. Im Jahr 1993 folgte die Promotion an der Universität Hamburg, im Jahr 2009 die Habilitation an der Universität Salzburg. Seit 2014 Prorektorin und seit 2015 Vorstand des Instituts für Wissenschaft und Forschung an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Forschungsschwerpunkte in der Musik- und Kulturgeschichte des Mittelalters und des 20. Jhs.: Notation (9.-21. Jh.), die intellektuellen Referenzsysteme des Wiener Fin de siècle und die Imaginerie der Moderne sowie die Musik im urbanen Raum (Bespielung und Transformation urbaner Räume, Klanglandschaften und ihre sozio-politischen Implikationen, Raumpolitik und Stadtimages).

Publikationen (Auswahl):

„Die Stadt als Partitur. Eine Wiener Komposition“, in: Susana Zapke und Stefan Schmidl (Hg.), *Partituren der Städte. Urbanes Bewusstsein und musikalischer Ausdruck*, Bielefeld 2015, S. 127–140; gem. mit Peter Wright, „The Weitra Fragment: A Central European Source of Late Medieval Polyphony“, in: *Music & Letters*, 96/3 (August 2015), S. 323–343; „Gedankenfragmente zu den Krisen der Notation“, in: Christoph Herndler und Florian Neuner (Hg.), *Der unfassbare Klang. Notationskonzepte heute*, Wien 2014, S. 164–172; „Coexistence des signes et de fonctions dans la culture écrite visigothique“, in: Eduardo Herik Aubert und Susan Rankin (Hg.), *Études grégoriennes XL* (2013), S. 283–292; „Notation Systems in the Iberian Peninsula: From Spanish Notations to Aquitanian Notation (9th-12th Centuries)“, in: Susana Zapke (ed.), *Hispania Vetus. Musical-Liturgical Manuscripts: From Visigothic Origins to the Franco-Roman Transition, 9th-12th Centuries*, Fundación BBVA, Bilbao 2007, S. 189–244. https://www.fbbva.es/wp-content/uploads/2017/05/dat/DE_2008_hispania_vetus_ing.pdf

Mit freundlicher Unterstützung