

Werk | Wirkung | Aktualität  
**CARL DAHLHAUS**  
und die Musikwissenschaft

Staatliches Institut  
für Musikforschung, Berlin  
Curt-Sachs-Saal

10.–13. Juni 2008

Abstracts

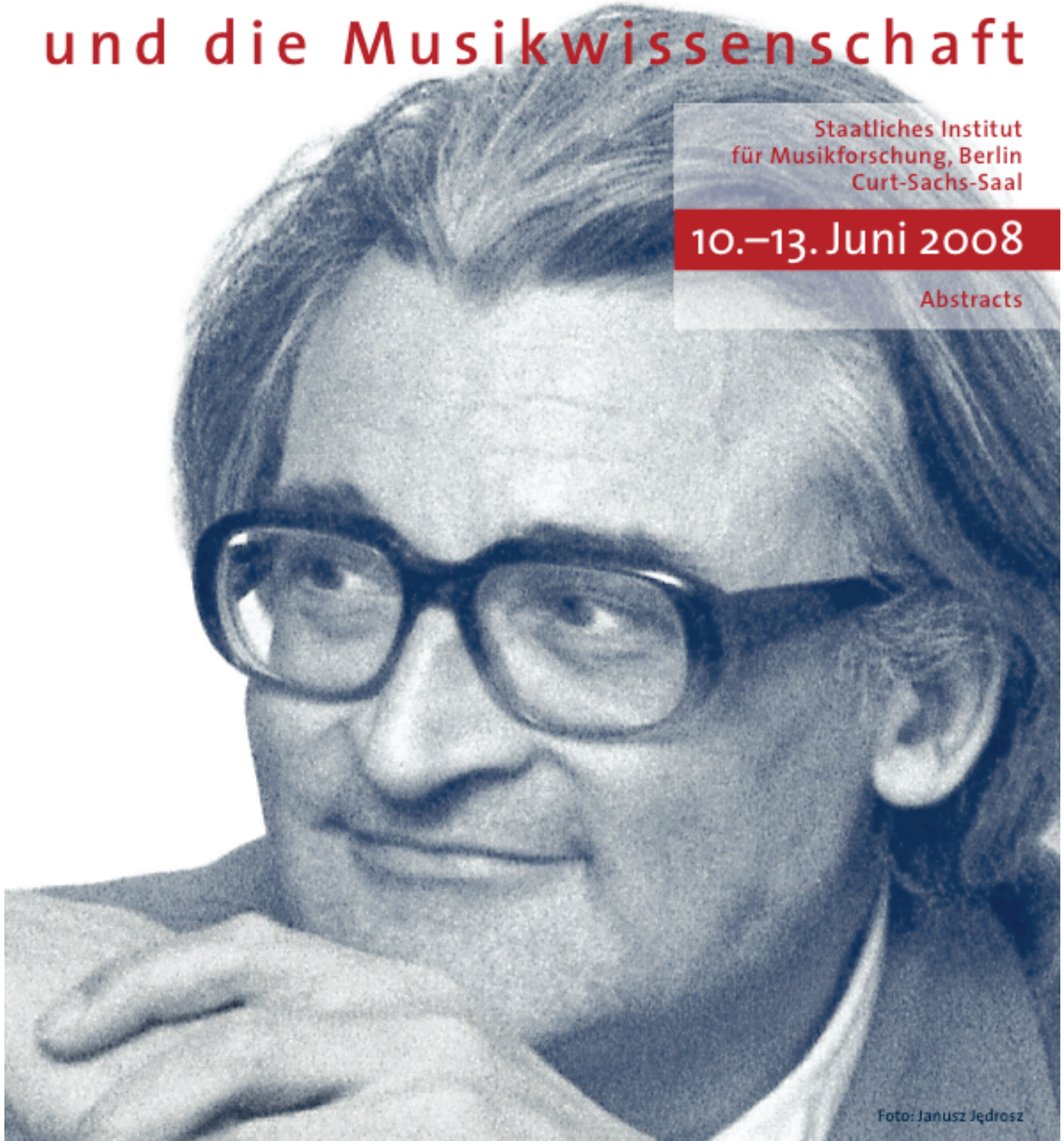


Foto: Janusz Jędrasz



Veranstaltet von der Humboldt-Universität zu Berlin mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung PK

SIM  
P | K

## Programm

[Dienstag, 10. Juni, 17.00 Uhr: Eröffnungsveranstaltung]

Mittwoch, 11. Juni:

10.00 – 13.00 Uhr

### Ästhetik und Musikphilosophie

Leitung: **Peter Gülke, Berlin**

**Gianmario Borio**, Cremona:

Über den sozialen Gehalt des musikalischen Werkes

**Simone Mahrenholz**, Berlin:

Die Bedeutung des (nicht) Notierten in der Musik

**Albrecht Wellmer**, Berlin:

Überlegungen zum Werkbegriff

**Christoph Hubig**, Stuttgart:

„Tragödie der Kultur“ revisited: Carl Dahlhaus' Konzeption des Kunstwerks als Alternative zur Simmel-Cassirer-Kontroverse

14.00 – 15.30 Uhr

Zur Edition *Carl Dahlhaus: Gesammelte Schriften in 10 Bänden*

Leitung: **Burkhard Meischein, Dresden**

**Pietro Cavallotti**, Bergamo:

Dahlhaus und die Editions kritik

**Clemens Fanselau**, Berlin:

Beziehungsnetze – Über einen Aspekt des Nutzens von Schrifteneditionen Musikgelehrter

**Tobias Plebuch**, Oldenburg:

Zur Entwicklung des Schriftstellers Carl Dahlhaus

16.00 – 19.00 Uhr

### Kritik

Leitung: **Stephen Hinton, Palo Alto, CA**

**Eleonore Büning**, Berlin:

Die Kunst der Pointe. Carl Dahlhaus als Musikkritiker

**Silke Leopold**, Heidelberg:

Carl Dahlhaus und das Regietheater – mit den Augen von heute gelesen

**Giselher Schubert**, Frankfurt a. M.:

Strawinsky und andere. Dahlhaus' Einstellung zum Neoklassizismus

**Elisabeth Schwind**, Konstanz:

Vom Elend der Musikkritik. Anspruch und Wirklichkeit

**Donnerstag, 12. Juni:**

**10.00 – 13.00 Uhr**

**Wege aus einer Alten Musikwissenschaft – ein Paradigmenwechsel?**

**Leitung: Rudolf Stephan, Berlin**

**Theo Hirsbrunner, Bern:**

Carl Dahlhaus und die Neue Musik

**Helga de la Motte-Haber, Berlin:**

Analyse und Werturteil

**Tobias Robert Klein, Berlin:**

„Dahlhaus der Fortschrittliche“ –

Innovation und „motivisch-thematische“ Arbeit in der Musikwissenschaft

**Norbert Miller, Berlin:**

Reminiszenzen an den Hochschullehrer Carl Dahlhaus

**16.00 – 17.30 Uhr**

**Dahlhaus lesen: Vier Lektüren von „Zur Methode der Opern-Analyse“**

**Leitung: Camilla Bork, Berlin**

**Claire Badiou, Paris:**

Oper als Theaterereignis – Dahlhaus' dramaturgische Lektüre des *Figaro*-Finales

**Gundula Kreuzer, New Haven, CT:**

Analyse, Historiographie, „opera studies“: Dahlhaus, Rossini und das 19. Jahrhundert

**Clemens Risi, Berlin:**

Das Surplus der Performance oder der „Beziehungszauber“ der Aufführung:

Carl Dahlhaus' *Figaro*-Analysen im Lichte aktueller Inszenierungen

**18.00 – 21.00 Uhr**

**Opern-Dramaturgie**

**Leitung: Anselm Gerhard, Bern**

**Karol Berger, Palo Alto, CA:**

Dahlhaus' Konzeption von Wagners Operndramaturgie

**Lorenzo Bianconi, Bologna:**

Dramaturgie der italienischen Oper: Vorzüge und Grenzen einer vergleichenden Deutung

**Peter Ruzicka, Hamburg:**

Zur Bühnenästhetik einer „Zweiten Moderne“

**Ivana Rentsch, Zürich:**

Facetten der dramaturgischen Opernanalyse.

Die ‚Literaturoper‘ als Erklärungsmodell für das Musiktheater nach 1900

**Freitag, 13. Juni:**

**10.00 – 13.00 Uhr**

**Theorie und musikalische Analyse**

**Leitung: Hans-Joachim Hinrichsen, Zürich**

**Thomas Ertelt, Berlin:**

Carl Dahlhaus und das Projekt einer „Geschichte der Musiktheorie“: Idee, Konzeption, Realität

**Michael Heinemann, Dresden:**

Der Schatten Riemanns. Zu Carl Dahlhaus’

„Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität“

**Ariane Jeßulat, Würzburg:**

*Ethos* und *Pathos* – Zum Problem der analytischen Perspektive

**Alexander Rehding, Cambridge, MA:**

Carl Dahlhaus zwischen Tonalität und ‚tonality‘

**15.00 – 18.00 Uhr**

**Jenseits der New Musicology: Perspektiven der Musikhistoriographie**

**Leitung: Hermann Danuser, Berlin**

**Birgit Lodes, Wien:**

Musikhistoriographie ohne Kunstwerke? Carl Dahlhaus und die Alte Musik

**Juan José Carreras, Zaragoza:**

Nationale Musikhistoriographie im europäischen Kontext

**Reinhard Strohm, Oxford:**

Der musikalische Werkbegriff: Carl Dahlhaus und die Nachwelt

**Anne C. Shreffler, Cambridge, MA:**

Zur Historiographie Neuer Musik nach 1945

## Abstracts

### Ästhetik und Musikphilosophie

**Leitung: Peter Gülke, Berlin**

**Peter Gülke** wurde 1934 in Weimar geboren und studierte Violoncello, Musikwissenschaft, Germanistik, Romanistik und Philosophie. Dr. phil. Leipzig 1958, Dr. phil. habil. Berlin (Technische Universität) 1985. Seit 1959 Chefdirigent an verschiedenen Theatern, seit 1976 Kapellmeister an der Staatsoper Dresden (mit gleichzeitiger Lehrtätigkeit an der dortigen Musikhochschule), seit 1981 Generalmusikdirektor in Weimar. 1983 verließ er die damalige DDR, war von 1986 bis 1996 Generalmusikdirektor der Stadt Wuppertal und leitete danach bis 2000 die Dirigentenklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg. Seit 1992 arbeitet er im Dirigentenforum des Deutschen Musikrates mit; er leitete zahlreiche Dirigentenkurse in Deutschland, Österreich, Finnland, Frankreich, England und in den USA.

Als Gast leitete er Opernaufführungen u. a. in Berlin, Hamburg, Wien, Paris, Düsseldorf, Köln, München, Rom, Turin, Kassel (*Ring*), Graz (*Ring*) und Frankfurt und dirigierte Konzerte in fast allen europäischen Ländern sowie in Japan und in den USA, u. a. mit dem Deutschen Symphonieorchester Berlin, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, mit fast allen deutschen Rundfunk-Symphonieorchestern und vielen internationalen Klangkörpern. Einspielungen umfassen u. a. die Sinfonischen Fragmente von Schubert, die er auch wissenschaftlich und editorisch erschloss, Werke von Schönberg, Berg und Webern, darüber hinaus u. a. Werke von Britten, Baird, Benda, Kirchner, Leyendecker, Ravel, Schreker und Komponisten aus dem Weimarer Umkreis Goethes. Etliche Uraufführungen sowie Wiederentdeckungen vergessener Werke wie Zemlinskys Sinfonischer Dichtung *Die Seefjungfrau*.

Musikwissenschaftlich arbeitete Gülke über Musik des Mittelalters und der Renaissance, über Theorie der musikalischen Interpretation und Aufführungspraxis, Ästhetik der französischen Aufklärung, sowie über verschiedene Komponisten. Veröffentlichungen u. a. zu Mozarts letzten Sinfonien (1998), zu Beethoven (2000), zur Musik des 15. Jahrhunderts (2003); verschiedene Aufsatzsammlungen („Die Sprache der Musik. Von Bach bis Holliger“, „Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation“).

Peter Gülke ist Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste, der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. 1995 erhielt er den Edison-Schallplattenpreis und den Sigmund Freud-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1996 den Van der Heydt-Preis der Stadt Wuppertal, 1998 den Karl Vossler-Preis der Bayerischen Akademie der Künste. Im Jahre 2003 ernannte ihn die Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar zum Ehrensensator, 2006 zum Dr. h. c.; darüber hinaus Dr. h. c. der Universität Bern (2004) und der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden 2007.

**Simone Mahrenholz, Berlin:**

#### **Die Bedeutung des (nicht) Notierten in der Musik**

„Erst im Verstehen des nicht Notierten zeigt sich der ‚Geist‘, den der ‚tote Buchstabe‘, der nichts als die akustische Außenseite bezeichnet, in sich verschließt“, so Carl Dahlhaus 1973 in dem Aufsatz „Das ‚Verstehen‘ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse“. Dem logisch-musikologischen und kompositorischen Sprengstoff, der teilweise unentdeckt in dieser und verwandten Aussagen steckt, wird in dem Vortrag nachgegangen. Darunter der Frage, welche ‚Verstehens‘-Optionen und ‚Bedeutungs‘-Dimensionen der Musik sich ‚außerhalb‘ der Partitur befinden und in welchen Hinsichten von „nicht Notiertem“ die Rede sein kann. Dahlhaus unterscheidet in dem Zusammenhang unsere „Klangschrift“ von einer aus historischen wie praktischen Gründen verworfenen „Bedeutungsschrift“. – Ein Ziel des Vortrags liegt darin, anhand dieser Überlegungen die Ursachen bestimmter Irrtümer bzw. Fehlschlüsse besser zu verstehen, die in der Praxis des Analysierens wie des Komponierens von Musik immer wieder auftreten. In anderen Worten: einige Ursachen der „Krise“ der Neuen Musik wie der „Krise“ der Musikwissenschaften – zwei andererseits durchaus voneinander unabhängige Phänomene –

lassen sich möglicherweise in der Untersuchung der logischen und phänomenologischen Relationen zwischen akustisch-logarithmischem Klang-/Hörphänomen und visuell-räumlich-mathematischem Notationsgebilde aufhellen.

**Simone Mahrenholz** studierte Klavier an der Musikhochschule Hannover sowie Philosophie, Alte Geschichte und Musikwissenschaft in Hannover und Berlin. Nach ihrer Postdoc-Stelle am Graduiertenkolleg „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ an der Goethe-Universität Frankfurt/Main arbeitete sie von 2002 bis 2008 als Assistentin am Institut für Philosophie der FU Berlin, wo sie sich derzeit mit einer Arbeit zu „Kreativität“ habilitiert.

Auswahl der Publikationen: *Musik und Erkenntnis*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2000; Artikel „Zeit – musikästhetisch“ *MGG*, Bd. 9 (1998); „Der notationale Fehlschluss“, *Paragrana*, 15, 2 (2006); „Logik, A-Logik, Analogik. Musik und die Verfahrensformen des Unbewussten“, in: *Musik in der Zeit in der Musik*. Hg. Richard Klein u. a., Weilerswist 2000, 373–398; „Musik-Verstehen jenseits der Sprache“, in: *Klang – Struktur – Metapher*, Hg. Michael Polth u. a., Stuttgart/Weimar 2000, 219–236; „Der Körper des Komponisten und der Widerstreit zwischen Sprache und Materie in der Neuen Musik“, in: *Ausdruck – Zugriff – Differenz: Der Komponist Wolfgang Rihm*. Hg. H-K. Jungheinrich, Mainz 2003, 23–40; „Musik als Autopoiesis. Musikalische Zeitlichkeit und Bewusstsein bei Luhmann und Hegel“, in: *Musik und Ästhetik*, 2, 7/8, 1998, 62–84.

**Christoph Hubig, Stuttgart:**

### **„Tragödie der Kultur“ revisited: Carl Dahlhaus’ Konzeption des Kunstwerks als Alternative zur Simmel-Cassirer-Kontroverse**

„Die Interpretation des Kunstwerks als ‚objektiver Geist‘ bezeichnet ein Problem, das nicht dadurch verschwindet, dass man die idealistische Lösung verschmäh“ (*CDGS*, I, 360). Die Frage nach philosophischen Orientierungen der Konzeption von Musikgeschichte, Musiktheorie und Methodologie bei C. D. findet ihre Beantwortung in seinen Überlegungen zum musikalischen Kunstwerk und dessen Verortung im Rahmen eines neu gefassten „objektivierte[n] Geistes“. Ihre Spezifik lässt sich erhellen auf der Folie der prominenten Auseinandersetzung zwischen Cassirer (auf den sich C. D. vielfach beruft) und Simmel (den C. D. eher implizit reflektiert), welche als nachidealistische Diskussion um den Status der Werke paradigmatische Bedeutung erlangte. Simmel führte dort aus, dass im Zuge der Kulturentwicklung das subjektive Leben seine „unverstellte Authentizität“ in den Werken verliere und seine zwangsläufige Entfremdung nur in einem „Angriff auf das Prinzip der Form“ wieder erlangen könne, als „Immunreaktion auf die Pathologie der Kultur“, womit er Ansätze einer Kritik am Werkbegriff antizipierte. Cassirer hielt dagegen, dass diese Sichtweise einseitig auf das schaffende Individuum fokussiert sei, wohingegen das Werk eine „Zusammenballung gewaltiger potentieller Energien“ für eine Interaktion zwischen Produzent und Rezipient, mithin die Fortschreibung des objektiven Geistes in der Spontanität der Aneignung bereitstelle, womit er Theorien der Rezeptionsästhetik vorweg nahm.

Dahlhaus wiederum, an Droysen, Ingarden sowie kritisch an Adorno orientiert, begriff „Werk“ als „intentionalen Gegenstand“ von Produktion, und Rezeption reflektiert den Status des „musikalischen Materials“ intentionalistisch. Er kritisiert einen arbeitsteiligen „faulen Frieden“ zwischen Werkästhetik, Sozialgeschichte sowie Rezeptionsforschung und fordert regelmäßig deren „dialektische Vermittlung“ in Ansehung der historischen Prozesse. Wie er diese Dialektik begrift, soll in dem Beitrag untersucht werden.

**Christoph Hubig**, geb. 1952, Studium der Philosophie, Musikwissenschaft, Germanistik und Soziologie in Saarbrücken und an der TU Berlin, 1974 Magister Musikwissenschaft und Philosophie (bei Carl Dahlhaus). 1976 Promotion (*Dialektik und Wissenschaftslogik*, Berlin 1978), 1983 Habilitation (*Handlung – Identität – Verstehen*, Weinheim 1985). Professuren für Praktische Philosophie/Technikphilosophie in Berlin, Karlsruhe und Leipzig. Seit 1997 Professor für Wissenschaftstheorie und Technikphilosophie an der Universität Stuttgart, dort Prorektor von 2000–2003. Vorsitzender der Bereichsvertretung „Mensch und Technik“ des Vereins Deutscher Ingenieure (VDI) 1996–2002, Mitglied des Vorstands der Deutschen Gesellschaft für Philosophie (1993–2005); Kurator und Leiter des

Studienzentrums Deutschland der Alcatel Lucent-Stiftung für Kommunikationsforschung und Honorarprofessor an der University of Technology Dalian/China. Direktor des Internationalen Zentrums für Kultur- und Technikforschung der Universität Stuttgart, Projektleiter im SFB 627 „Umgebungsmodelle für mobile kontextbezogene Systeme“ sowie Principal Investigator (Integrative Platform of Reflection and Evaluation) des Exzellenzclusters „Simulation Technology“.

Neuere Veröffentlichungen u. a.: *Technik- und Wissenschaftsethik* (2. Aufl. 1995), *Technologische Kultur* (1997), *Mittel* (2000); *Leben in einer vernetzten und informatisierten Welt – Context-Awareness im Schnittpunkt von Mobile und Ubiquitous Computing* (2005); *Die Kunst des Möglichen*, Bd. 1: *Technikphilosophie als Reflexion der Medialität* (2006), Bd. 2: *Ethik der Technik als provisorische Moral* (2007); *Bildung und Kompetenz* (2008).

(Hg. u. a.): *Ethik institutionellen Handelns* (1983), *Funkkolleg Technik: Einschätzen – Beurteilen – Bewerten* (1996), *Dynamik des Wissens und der Werte* (1996), *Nachdenken über Technik* (2000), *Unterwegs in die Wissensgesellschaft* (2000), *Ethische Ingenieurverantwortung* (2002).

### **Gianmario Borio, Cremona: Über den sozialen Gehalt des musikalischen Werkes**

Das Verhältnis von Musik und Gesellschaft ist heute wieder ein Schwerpunkt der musikwissenschaftlichen Forschung. Die Voraussetzungen dieser Aktualisierung sind anders als diejenigen, die hinter der Debatte standen, an der auch Carl Dahlhaus teilnahm: Der Akzent liegt auf der sozialen Konstruktion der musikalischen Bedeutung; das Bündnis von Soziologie und Ethnographie stellt den methodologischen Hintergrund dar; Verhaltensweisen und Interaktionen, die sich vor allem im Bereich der Pop- und Jazz-Musik beobachten lassen, stehen im Mittelpunkt der Betrachtung. Mein Vortrag versucht, das Umfeld der Diskussion in den Jahren nach 1968 zu rekonstruieren. Die Kritik an den Machtstrukturen von Politik und Wissenschaft durch die Studentenbewegung löste eine Reflexion über die Methoden von Forschung und Lehre an der Universität aus; ein beträchtlicher Teil der musikalischen Avantgarde (die Dahlhaus als einen wichtigen Gesprächspartner im akademischen Bereich ansah) interessierte sich für die politische Kehrseite des Komponierens (Engagement wurde zum Stichwort); ein Teil der Musikkritik bediente sich marxistischer Kategorien, und zwar auf einer Weise, die sich von deren Verwendung in der Publizistik des Ostblocks unterschied. Dahlhaus' Bemühung, sowohl musikalische Geschichtsschreibung als auch systematische Musikwissenschaft auf neue Grundlagen zu setzen, implizierte eine Umschreibung des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft; als unangefochtene Bezugselemente galten das musikalische Werk und der soziale Gehalt, der in seiner Struktur kodiert sei. Zum Schluss des Vortrags werde ich der Frage nachgehen, inwieweit diese Perspektive ihr Daseinsrecht eingebüßt hat.

**Gianmario Borio**, Professor für Musikwissenschaft an der Universität von Pavia, hat vor allem zur Musik des 20. Jahrhunderts, zum kompositorischen Prozess und zur Geschichte der Musiktheorie und -ästhetik publiziert. 1991–92 war er Alexander von Humboldt-Stipendiat an der Universität von Freiburg; 1999 erhielt er die Dent Medal der Royal Musical Association. Er ist Autor des Buches *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik* (Laaber, 1993), Mitherausgeber (gemeinsam mit Hermann Danuser) von *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (Freiburg, 1997) und Herausgeber von *The Philosophical Horizon of Twentieth Century Music* (Bologna 2003). Darüber hinaus ist er Mitglied der Herausgebergremien des *Saggiatore Musicale* sowie der *Acta Musicologica* und Leiter des Forschungsprojektes *History of Musical Concepts*, an dem mehrere Institute italienischer Universitäten beteiligt sind.

## **Albrecht Wellmer, Berlin: Überlegungen zum Werkbegriff**

In Anknüpfung an Carl Dahlhaus' Reflexionen zur Problematik des Werkbegriffs wird mein Beitrag versuchen, einen über die Schwelle der Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinaus gültigen Begriff des musikalischen Kunstwerks zu formulieren.

**Albrecht Wellmer**, geb. 1933 in Bergkirchen, lehrte Philosophie in Frankfurt am Main, Toronto, New York und Konstanz. Seit 1990 ist er Professor für Philosophie an der Freien Universität Berlin (seit Oktober 2001 emeritiert). Gastprofessuren in Paris, Haverford, New York, Stony Brooke und Amsterdam. Neben zahlreichen Aufsätzen zur politischen Philosophie, kritischen Theorie, Ethik, Ästhetik, Sprach- und Musikphilosophie (dazu Übersetzungen in viele Sprachen) veröffentlichte er u.a.: *Kritische Gesellschaftstheorie und Positivismus*, Frankfurt a. M. 1969; *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt a. M. 1985); *Ethik und Dialog. Elemente des moralischen Urteils bei Kant und in der Diskursethik* (Frankfurt a. M. 1986); *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge* (Frankfurt a.M. 1993); *Revolution und Interpretation* (Amsterdam 1998, *Sprachphilosophie. Eine Vorlesung* (Frankfurt a, M. 2004). *Wie Worte Sinn machen. Aufsätze zur Sprachphilosophie*. (Frankfurt a.M. 2007). Zahlreiche Aufsätze zur Musikphilosophie. Gegenwärtiger Arbeitsschwerpunkt: Musikphilosophie und das Problem des Naturalismus in der Philosophie des Geistes.



## **Zur Edition *Carl Dahlhaus: Gesammelte Schriften in 10 Bänden***

**Leitung: Burkhard Meischein, Dresden**

„Gesammelte Schriften“ eines musikwissenschaftlichen Autors herauszugeben ist nicht selbstverständlich. Während Gesammelte Aufsätze, chronologisch geordnet oder thematisch gebündelt, recht häufig ediert worden sind, ist eine derart umfangreiche Edition, wie sie die Dahlhaus-Ausgabe darstellt, im Fach bislang noch nicht zu verzeichnen gewesen.

Eine solche Edition ist eine Sache für sich, und sie ist beileibe nicht nur eine philologische Sache. Durch die Edition werden neue Texte neben alt bekannte gerückt, wird manches Vergessene wieder sichtbar gemacht, werden durch Auswahl und Präsentation Akzente gesetzt, und schließlich wird es den Lesern ermöglicht, in die Denkwelt und das Sprachvermögen dieses Schriftstellers in einer ganz anderen Weise einzutauchen, als das bisher möglich war. Zugleich aber ist eine solche Ausgabe auch ein wissenschaftssoziologisches Phänomen, das einerseits an bestimmte persönliche und institutionelle Konstellationen geknüpft war, die seine Entstehung ermöglichten, das aber andererseits auch Wissenschaftsgeschichte früherer Zeiten widerspiegelt. Und schließlich ist es ein Verlagsprojekt, ein kommerziell gehandeltes Gut, das Käufer interessieren und die Ansprüche von Leserkreisen berücksichtigen muss.

So sind es nicht nur die Aspekte philologischer Denkhigiene im engeren Sinn gewesen, die die Entstehung der Ausgabe geprägt und begleitet haben, sondern zum Beispiel auch die immer wieder zu prüfenden Auswahlprinzipien, Fragen der Zusammenstellung der Texte zu inhaltlichen Komplexen, Fragen der Benennung dieser Komplexe, sprachliche Besonderheiten Dahlhaus' und Eigenarten der bereits vorliegenden Drucke, also kurz: „Textbeziehungsaspekte“ aller Art.

Eben diesen Textbeziehungsaspekten wird sich die Sektion widmen: „Carl Dahlhaus als Autor“ und „Der Editor als Autor“ sind die Pole, zwischen denen wir uns inhaltlich bewegen.

**Burkhard Meischein**, geboren 1966 in Bochum, studierte Schulmusik mit Hauptfach Orgel, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Detmold, Paderborn, Bochum und Berlin. Erstes Staatsexamen 1995, Promotion 1998 mit einer Arbeit über die Weidener Orgelwerke Max Regers. Seit 1999 bis zum Abschluss Redakteur der von Hermann Danuser herausgegebenen und im Laaber-Verlag erscheinenden Ausgabe der Schriften von Carl Dahlhaus. Von 2004 bis 2006 Wissenschaftlicher Institutsassistent am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, seit 2006 als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden.

**Pietro Cavallotti, Bergamo:**

**Dahlhaus und die Editions kritik**

Bei der Herausgabe der *Gesammelten Schriften* Carl Dahlhaus' könnte man sich die etwas triviale Frage stellen: wie hätte Dahlhaus selbst die kritische Edition seiner Schriften beurteilt? Mein Ziel ist nicht so sehr, hierauf eine Antwort zu versuchen, sondern vielmehr die Position Dahlhaus' zu der gesamten Fragestellung der kritischen Ausgaben zu rekonstruieren. Diese wurde vor allem in zwei Aufsätzen aus dem Jahr 1978 etwas ausführlicher formuliert – *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien* und *Philologie und Rezeptionsgeschichte (Gesammelte Schriften, Band 1, S. 221–232 bzw. S. 233–246)* –, ist aber in ihrer Entwicklung auch in verschiedenen anderen Texten und insbesondere in Rezensionen zu verfolgen. Bekanntlich hat Dahlhaus die Herausgabe einer kritischen Ausgabe selbst nie übernommen, oft genug aber seine Meinung zu den damals laufenden und abgeschlossenen Editions-Projekten geäußert. Vom heutigen Standpunkt ausgehend, kann man also die Ansichten Carl Dahlhaus' als eine erhellende Perspektive auf

philologische Kriterien ansehen, die den geschichtlichen Wandel der Editions kritik im 20. Jahrhundert bestimmt haben.

**Pietro Cavallotti**, geb. 1970, Studium der Musikwissenschaft in Cremona (Universität Pavia); 1997 Magisterarbeit über Requiemvertonungen in den 60er Jahren (bei Prof. Gianmario Borio). 2002 Promotion an der Humboldt Universität zu Berlin (bei Prof. Dr. Hermann Danuser) über *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey* (Edition Argus, Schliengen 2006). 2005–2007 Lehrbeauftragter an der Universität von Bergamo, seit 2006 an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2006 Stipendiat der Fritz Thyssen-Stiftung zum Thema: *Theorie und Praxis der Zwölftonmusik*, 2007 Stipendiat des „European Network for Musicological Research“. Veröffentlichungen insbesondere zur Musik des 20. Jahrhunderts mit Schwerpunkten vor allem im Bereich der Quellenforschung und der Kompositionstechnik.

**Clemens Fanselau, Berlin:**  
**Beziehungsnetze – Über einen Aspekt des Nutzens  
von Schrifteneditionen Musikgelehrter**

Eine Ausgabe gesammelter Schriften eines Autors ermöglicht es dem Nutzer, Querverbindungen zwischen Texten – oft aus verschiedenen Schaffensphasen des Verfassers – leichter und in größerer Fülle herzustellen, als dies auf anderem Wege möglich wäre.

Dabei lassen sich intertextuelle Bezüge aufdecken, die dem Urheber von Text und Prätext womöglich gar nicht bewusst waren. Anhand von Belegstellen aus Schriftensammlungen von so unterschiedlichen Autoren wie Hermann Abert, Wilibald Gurlitt, Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus soll aufgezeigt werden, welche Komplexität expliziter und impliziter Verbindungen mit Hilfe einer Schriftenedition, insbesondere gestützt durch ein Sach- oder Begriffsregister, hergestellt werden kann, und wie sich das Beziehungsgeflecht über die Grenzen des Werks eines Einzelautors hinweg ausbreiten, verdichten und fruchtbar machen lässt, ohne kritiklos einer als erkenntnistheoretisch bedenklich erkannten „Ideologie totaler Vernetzung“ (Hermann Schmitz) zu erliegen.

**Clemens Fanselau**, geb. 1969, Studium der Musikwissenschaft, Schulmusik, Germanistik und Philosophie in Hannover und Göttingen; Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er war als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Edition *Carl Dahlhaus: Gesammelte Schriften* u. a. mit der Erstellung des Sachregisters betraut. Lehraufträge an der Humboldt-Universität zu Berlin. Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Ernst von Siemens Musikstiftung, Forschungsprojekt: *Orchesterinterpretation* (Habilitationsschrift in Vorber.). Veröffentlichungen: *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, Sinzig 2000; zahlreiche Schriften zur Musik vom Barock bis zur Gegenwart.

**Tobias Plebuch, Oldenburg:**  
**Zur Entwicklung des Schriftstellers Carl Dahlhaus**

Nicht allein die wissenschaftliche Leistung von Carl Dahlhaus rechtfertigte die Herausgabe seiner *Gesammelten Schriften*, sondern auch die sprachliche Qualität seiner Prosa. Anhand der Werkausgabe ist klarer als zuvor erkennbar, wie der Leser Carl Dahlhaus den Schriftsteller inspirierte und im Laufe der Jahre eine charakteristische Rhetorik ausbildete, die gelegentlich manieristische Züge trägt. Dabei zeichnet sich sein Werk vielleicht weniger durch stilistische Brillanz, Klarheit und Eleganz als durch die beständige Selbstreflexion von Sprache und einen ausgeprägten Spürsinn für Paradoxe, Dilemmata und trügerische Gemeinplätze aus. Bereits die frühen Texte zeigen sein Augenmerk auf begriffliche Präzision und vor allem auf sachliche

Probleme, die sich in sprachlichen manifestieren. Die „Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, Musik in Sprache zu übersetzen, ohne sie sich selbst zu entfremden“, entwickelte sich im Laufe der Jahrzehnte zur zentralen Herausforderung seiner literarischen Tätigkeit. Während wissenschaftliche Gebrauchstexte (und besonders die erkenntnisreichen) in der Regel dazu verdammt sind zu veralten, so ist vieles aus der Feder von Carl Dahlhaus in einem emphatischen Sinne Literatur und will als solche auch gelesen werden.

**Tobias Plebuch** studierte Musik in Bremen und anschließend Musikwissenschaft und Geschichte in Freiburg und Berlin, wo er 1996 an der Humboldt-Universität mit einer Dissertation über Carl Philipp Emanuel Bach promoviert wurde. Er lehrte an Universitäten in Freiburg, Dresden, Berlin und Stanford. 2002–03 organisierte er als Stipendiat am Stanford Humanities Center die internationale Konferenz *Reviewing the Canon: Borrowed Music in Films*. 2008 erhielt er ein Forschungsstipendium des „European Network for Musicological Research“. Er ist Mitherausgeber des Kongressberichtes *Musik als Text* (1998), des *Journal of Film Music* und editorischer Mitarbeiter der *Gesammelten Schriften* von Carl Dahlhaus (2000–2008). Die Themen seiner Veröffentlichungen umfassen die musikalische Sozialgeschichte, C. P. E. Bach, Maurice Ravel, Thomas Manns *Doktor Faustus*, Musikästhetik der Gegenwart, Filmmusik und Editionspraxis. Derzeit arbeitet er an seiner Habilitationsschrift über J. S. Bachs Musik im Film und einer historisch-kritischen Edition des C. P. E. Bachschen *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

## **Kritik**

### **Leitung: Stephen Hinton, Palo Alto, CA**

Die Sektion „Kritik“ versteht sich als Versuch, über eine Institution nachzudenken, zu der Carl Dahlhaus durch seine Tätigkeit als Musikkritiker an der *Stuttgarter Zeitung* beruflich zwar gehörte, zu der er aber auch als Musikästhetiker in mehreren Glossen und Kommentaren kritisch Stellung genommen hat. Als er 1978 in *Melos/NZ* über „Schwierigkeiten der Musikkritik“ schrieb, stellte er fest, dass die Kompositions- und Interpretationskritik dazu tendieren, sich voneinander zu entfernen. Da Dahlhaus jedoch in seinen eigenen Arbeiten weniger der musikalischen Aufführung als solcher als vielmehr der notierten Komposition als unabdingbarer Grundlage der Interpretation den Vorzug gab, lässt sich zwischen den zwei Phasen seiner Karriere eine enge Verbindung herstellen. Nicht nur als Musikwissenschaftler, sondern auch als Musikkritiker neigte er zu einer Form von „criticism“ (im umfassenden Sinne Joseph Kermans), welche die Praxis sowohl der Wissenschaft als auch des Journalismus zum Gegenstand der Kritik selbst machte. Demnach erheben sich mehrere Fragen, die in den Referaten angesprochen werden sollen: Welche Bedeutung ist seinen Konzert- und Opernkritiken innerhalb des Gesamtöuvres beizumessen? Was für einen Einfluss haben sie auf seine späteren Arbeiten gehabt? Welche Relevanz besitzen ferner die späteren Schriften für die musikalische Praxis von heute (etwa für das Regietheater)? Oder: inwiefern ist seine Kritik der Kritik noch aktuell?

**Stephen Hinton**, geboren 1955 in London, studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der University of Birmingham (GB). Er war bei Carl Dahlhaus wissenschaftlicher Assistent an der TU Berlin und lehrte von 1990–94 an der Yale University. Seit 1994 ist er Professor an der Stanford University (seit 2006 Dekan für Geisteswissenschaften). Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte und -ästhetik sowie Geschichte der Musiktheorie des 18. bis 20. Jahrhunderts. Er ist Mitherausgeber der Kurt-Weill-Edition.

### **Eleonore Büning, Berlin:**

#### **Die Kunst der Pointe. Carl Dahlhaus als Musikkritiker.**

Auch, wenn der Ausflug in die musikkritische Praxis nur ein überschaubar kurzes Intermezzo bildete in seiner biographischen Laufbahn, so hat Carl Dahlhaus in seiner Zeit als Musikredakteur der *Stuttgarter Zeitung* 1961/62 doch einige Traditionen dieses Metiers grundsätzlich hinterfragt und ein paar Maßstäbe neu zu setzen versucht. Dazu gehört die Nichtakzeptanz der Trennung von Werk- und Interpretationskritik ebenso wie die Aufkündigung der Objektivität des Urteils und ein Bekenntnis zur Ambivalenz. Denn es „ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keines zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden“ (Schlegel).

**Eleonore Büning**, Jahrgang 1952, studierte Musik- und Theaterwissenschaften sowie Germanistik an der Freien Universität Berlin. Promotion über frühe Beethovenrezeption. Seit 1994 Musikredakteurin der *ZEIT* in Hamburg, seit 1997 Musikredakteurin der *FAZ*, im März 2008 Wechsel zur *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*.

### **Silke Leopold, Heidelberg:**

#### **Carl Dahlhaus und das Regietheater – mit den Augen von heute gelesen**

Kaum ein Terminus aus dem weiten Feld der Musikpublizistik ist in den vergangenen Jahrzehnten so zerredet worden wie der des „Regietheaters“. Carl Dahlhaus hat das vorausgesehen, als er 1984 einen Artikel zum Thema mit einer generellen Bemerkung über

Schlagwörter begann, von denen „schließlich niemand mehr weiß, was eigentlich gemeint ist“ (*Musica* 38, S. 227). Inzwischen ist nicht nur das Wort, sondern auch die Sache so gewöhnlich und selbstverständlich geworden, dass die Frage nach dem „ob“ gegenüber den Diskussionen um das „wie“ nahezu vollständig in den Hintergrund getreten ist. In ihrem Versuch, klar zu definieren, was Regietheater sei und vor allem worin es sich von anderen Formen einer Operaufführung unterscheidet, muten Dahlhaus' Überlegungen heutzutage bisweilen an wie die Stimme aus einer anderen Welt. Das betrifft vor allem seine Abgrenzung des „Regietheaters“ gegenüber dem „Sängertheater“, die vor dem Hintergrund neuer, anders ausgebildeter und von anderen Erwartungen an ihren Beruf geprägten Sängergenerationen als denen, die bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts hinein die Opernbühnen beherrschten, in überraschendem Maße als zeitgebunden erscheint. In meinem Referat möchte ich einerseits Dahlhaus' Überlegungen zum Regietheater in dem nunmehr historisch gewordenen Kontext von Inszenierungen, die er vor Augen hatte, reflektieren und andererseits fragen, inwieweit sie für die heutige Diskussion um Opernregie relevant und anwendbar sind.

**Silke Leopold**, 1948 in Hamburg geboren, ist seit 1996 Ordinaria für Musikwissenschaft an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und war von 2001 bis 2007 als Prorektorin der Universität für Studium und Lehre verantwortlich. Nach der Promotion war sie 1975–1978 Forschungsstipendiatin des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 1980–1991 Assistentin von Carl Dahlhaus und Hochschuldozentin an der TU Berlin, 1985–1986 Visiting Lecturer an der Harvard University und habilitierte sich 1987 bei Carl Dahlhaus. Sie ist Trägerin der Dent Medal, ordentliches Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften sowie, neben zahlreichen anderen Wahlmitgliedschaften, Corresponding Member der American Musicological Society und Vertreterin der Musikwissenschaft im wissenschaftlichen Beirat des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte vom 15. bis ins 20. Jahrhundert mit einem Schwerpunkt im Bereich der Vokalmusik. Ihre wichtigsten Veröffentlichungen der letzten Jahre sind *Die Oper im 17. Jahrhundert* (Laaber 2004) und *Mozart-Handbuch* (Kassel 2005).

### **Giselher Schubert, Frankfurt a. M.:**

#### **Strawinsky und andere. Dahlhaus' Einstellung zum Neoklassizismus**

Die Musikkritiken von Carl Dahlhaus mögen für den Tag bestimmt gewesen sein, doch sind sie eben deshalb „historisch aufschlussreich“, wie er selbst es einmal grundsätzlich für Musikkritiken beschrieb (so sehr es auch einem widerstrebt, sie mit ihrem Niveau und ihrer Brillanz als historische Dokumente einer Musikkritik zu lesen, die dieses Niveau sonst kaum einmal erreichte). Doch wird in diesen Kritiken, soweit sie dem neoklassizistischen Komponieren gelten, unverkennbar eine wie selbstverständlich wirkende „Konvention schweigender Verachtung“ (Formulierung nach Dahlhaus) spürbar, die kaum einmal begründet wird, in Musikkritiken gewiss auch nicht begründet zu werden braucht, die aber Dahlhaus' Urteile bis in die rhetorischen Strategien hinein speiste und die für die Kenntnisnahme neoklassizistischen Komponierens, so stellt es sich im Rückblick dar, charakteristisch war. Es überrascht, in welchem Ausmaß das ursprüngliche musikkritische Verdikt die musikhistorischen Einsichten geprägt hat, und zu welchen außerordentlichen Differenzierungen der historischen Argumentation sich Dahlhaus dann als Musikhistoriker genötigt sah, als es galt, mit „historischen“ und „ästhetischen“ Urteilen der „wirklichen“ Musikgeschichte gerecht zu werden.

**Giselher Schubert**, geb. 1944 in Königsberg (Ostpreußen), studierte Musikwissenschaft, Soziologie und Philosophie an den Universitäten in Bonn, Berlin (FU) und Zürich. 1973 promovierte er mit einer Arbeit über Schönbergs frühe Instrumentierung. Seitdem arbeitet er als Editionsleiter der Hindemith-Gesamtausgabe im Hindemith-Institut, Frankfurt/Main, dem er seit 1991 zudem als Direktor vorsteht. Er gab 1985–96 die Zeitschrift *Musiktheorie* mit heraus und ist Mitherausgeber der Hindemith- und der Weill-Gesamtausgabe, Mitglied im Editionsrat der Martinů-Gesamtausgabe und Vorsitzender des Vereins zur Förderung der Schönberg-Gesamtausgabe. Zudem ist er seit 1986 ständiger freier Mitarbeiter der Zeitschrift *Fono Forum*. Schubert unterrichtet als Honorarprofessor an der

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Seine Hauptarbeitsgebiete liegen im Bereich der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

### **Elisabeth Schwind, Konstanz: Vom Elend der Musikkritik. Anspruch und Wirklichkeit**

Carl Dahlhaus' Aufsatz „Vom Elend der Musikkritik“ ist Ausgangspunkt des Vortrags, der ein Licht auf Dahlhaus' Verhältnis als Musikwissenschaftler zur Musikkritik werfen und davon ausgehend auch nach dem Wert des Textes für die heutige Musikkritik fragen möchte.

„Vom Elend der Musikkritik“ lässt sich zu weiten Teilen als Kritik an der Musikkritik bzw. als Kritik am Musikkritiker verstehen. „Man sagt, die moderne Musikkritik sei unsicher, und spricht, kulturkritisch gestimmt, von ‚verlorenen Maßstäben‘; auch zeige die Erfahrung, dass ihre Wirkung immer schwächer werde, und schließlich klagt man noch über ihre ‚Unverständlichkeit‘. Aber warum ist sie ratlos, warum beachtet man sie kaum und versteht sie oft nicht einmal?“ So umreißt Dahlhaus die Problemstellung seines Aufsatzes. Es sind Fragen, die auch heute noch so gestellt werden, Fragen nach dem Sinn der Musikkritik, nach dem Verhältnis zu ihren Lesern, nach der Objektivität ihrer Urteile. Es sind Fragen, die die Musikkritik begleiten, seit es sie gibt.

Mindestens so interessant wie Dahlhaus' brillante Analysen dieser Problemstellungen ist die Frage, warum die Musikkritik überhaupt einen so zweifelhaften Ruf genießt – Georg Kreisler hat ihn auf seine unvergleichlich bissige Art in Verse gegossen. Immerhin fühlte sich auch Dahlhaus bemüßigt, das „Elend der Musikkritik“ zu konstatieren, während eine Bestandsaufnahme zum „Elend der Musikwissenschaft“ aus seiner Feder nicht bekannt geworden ist. Das wirft die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und Musikkritik auf, das offenbar nicht frei von Spannungen ist. Wo aber steht Dahlhaus, wenn er sich mit diesen Fragen befasst? Schreibt er als Musikkritiker – der er ja auch war – oder aus der distanzierten Position eines Musikkritik-Beobachters? Und was bedeutet das für Dahlhaus' Text? Und schließlich: gibt es einen praktischen Nutzwert, den etwa ein angehender Musikkritiker aus Dahlhaus' Text ziehen könnte?

**Elisabeth Schwind** studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Freiburg im Breisgau bei Prof. Dr. Hermann Danuser (Magister 1992) und schloss, ebenfalls in Freiburg, ein Promotionsstudium an. 1996 Promotion mit der Arbeit *Kadenz und Kontrapunkt. Zur Geschichte der Kompositionslehre 1470–1570*. Die Arbeit erscheint im Laufe dieses Jahres als Band 7 der *Studien zur Geschichte der Musiktheorie*, hg. von Thomas Ertelt in Verbindung mit Klaus-Jürgen Sachs und Albrecht Riethmüller (= *Veröffentlichung des Staatlichen Instituts für Musikforschung*). – 1997 bis 2005 freie Journalistin in Freiburg, schwerpunktmäßig für *Badische Zeitung* und *Neue Zürcher Zeitung*. Daneben Veröffentlichungen in Fachzeitschriften wie *Neue Zeitschrift für Musik*, *Dissonanz* etc. Arbeitsschwerpunkte: Musik nach 1945, insbesondere Minimalismus, Klanginstallationen, Countertenöre. Seit April 2005 Kultur-Redakteurin bei der Tageszeitung *Südkurier* in Konstanz.

Einige Veröffentlichungen: Artikel „Klausel und Kadenz (bis 1600)“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Sp. 256–274; Artikel „Minimal Music“ für *Das große Lexikon der Musik* (überarbeitete und ergänzte Neuausgabe des von Marc Honegger und Günther Massenkeil hrsg. *Großen Lexikons der Musik*), Stuttgart 1996; „Erbschaft Minimalismus. Zur Minimal Music im Kontext des Techno“, in: *dissonanz* 66 (November 2000), S. 4–11; „Vom Utopien-Tempel zur Klang-Wolke. Klangarchitekturen bei der Schweizer Expo 02 und bei früheren Weltausstellungen“, in: *NZfM* 5/2002, S. 64–66; „Im Lichttunnel. Ligeti's Musik in Stanley Kubricks 2001. A Space Odyssey“, in: *NZfM* 3/2003, S. 32–35; „Fremde Kulturen, mythische Zeiten. Countertenöre im zeitgenössischen Musiktheater“, in: *NZfM* 6/2003, S. 52–55; „Fragt in 200 Jahren noch jemand nach Bro'Sis? Die klassische Musik und die Logik des Pop“, *NZZ* 18./19.9.2004; „Peter Eötvös' *Drei Schwestern* – eine reine Männersache“, in: *Kosmoi – Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, hg. von Michael Kunkel, Saarbrücken 2007; (als Mitherausgeberin:) *Musik – Wahrnehmung – Sprache*, hg. von Claudia Emmenegger, Elisabeth Schwind und Olivier Senn (= *Publikation der Hochschule Luzern – Musik*), Zürich 2008.

Während des Studiums in Freiburg Mitarbeit bei den vorbereitenden Arbeiten zur Ausgabe der *Gesammelten Schriften* von Carl Dahlhaus.

## Wege aus einer Alten Musikwissenschaft – ein Paradigmenwechsel?

**Leitung: Rudolf Stephan, Berlin**

Im Programm der Tagung erscheint auch der Begriff „New Musicology“. Die Angemessenheit dieser Begriffe vorausgesetzt, muss es also wohl Paradigmenwechsel gegeben haben. Einen oder mehrere? Die Diskussionen über den Begriff des Kunstwerkes, den Status der Musikwissenschaft als einer Einheit oder einer losen Verbindung emanzipierter Einzeldisziplinen zeigen Veränderungen an, die sich als Paradigmenwechsel beschreiben lassen.

**Rudolf Stephan**, geb. 1925, studierte 1944–47 resp. 1947–49 Musikwissenschaft in Heidelberg (Heinrich Bessler) und Göttingen (Rudolf Gerber) und wurde dort 1950 promoviert, 1963 habilitiert. 1967 wurde er Ordinarius an der Freien Univ. Berlin (emeritiert 1990). Er ist Editionsleiter der Ausgabe sämtlicher musikalischer Werke von Arnold Schönberg (seit 1967) und der Alban Berg Gesamtausgabe (seit 1984). 1970 bis 1976 war er Vorsitzender des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung (Darmstadt) und organisierte von 1964 bis 1976 deren alljährliche Hauptarbeitstagungen. In den Jahren 1974 bis 1976 wirkte er bei R. Kolischs Interpretationsseminaren (*Wiener Schule*) in Mödling mit. Er organisierte 1979 in Düsseldorf eine Ausstellung „Gustav Mahlers Werk als Interpretation“, deren Katalog er verfasste. Er war Präsident der *Gesellschaft für Musikforschung* (1980–1989), 1980 bis 1996 Präsident der *Internationalen Schönberg-Gesellschaft* (Wien). Unter seiner Leitung fanden drei internationale Schönberg-Kongresse (Wien 1974 und 1984, Duisburg 1993) statt.

**Theo Hirsbrunner, Bern:  
Carl Dahlhaus und die Neue Musik**

Carl Dahlhaus hat mit großem Engagement und nicht nur als Betrachter die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert kommentiert. Darin sehe ich den Paradigmenwechsel der Musikwissenschaft. Von den frühen fünfziger Jahren bis 1991 reicht diese Periode, während der Dahlhaus kritisch Adornos Thesen analysierte und seine intellektuelle Selbständigkeit bewahrte, was eine besondere Leistung darstellt.

**Theodor Walter Hirsbrunner**, Musikwissenschaftler, geboren in Thun. Nach dem altsprachlichen Abitur am Gymnasium Bern wandte er sich zuerst der Praxis zu und studierte Violine bei W. Kägi (Bern) und R. Benedetti (Paris). 1956 begann er mit dem Studium der Komposition und Musiktheorie bei S. Veress, W. Vogel (Dodekaphonie) und P. Boulez (bis 1962). Am Konservatorium Bern (heute Hochschule für Musik und Theater Bern) unterrichtete er Violine und Musiktheorie (bis 1965), anschließend nur noch Musiktheorie, Werkanalyse und neuere Musikgeschichte (bis 1987). Von 1968–73 hielt er sich während längerer Zeitperioden zu Forschungszwecken an der Bibliothèque Nationale in Paris auf. Von 1989–93 gab er Kurse am Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) in Paris. Seit Mitte der 1970er Jahre unternahm er zahlreiche Vortragsreisen in Europa und Übersee (Berkeley 1977, Adelaide 1979, Los Angeles 1987, Tokio 1989, Taipeh 1999). Außerdem hielt er Vorträge und Interviews am Rundfunk, u. a. über Messiaen (BR München 1988, WDR Köln 1988, RSR Lausanne 1992, DRS-2 Zürich 2002), Boulez (SFB Berlin 1990, NDR Hamburg 1990) und Ravel (RIAS Berlin 1987).

1978 erhielt er die Janáček-Medaille der Tschechoslowakei, 1984 die Medaille der UNESCO aus Anlass des Jahres der Tschechischen Musik und 1989 die Medaille des Nissay-Theaters Tokio. 1996 verlieh ihm die Universität Bern die Ehrendoktorwürde, 1998 wurde er vom französischen Kultusministerium zum „Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres“ ernannt. 2006 erhielt er den Musikpreis des Kantons Bern. Wichtigste Forschungsgebiete sind neben tschechischer und deutscher Musik die französische Kultur von 1871 (Wagnérisme) bis in die jüngste Gegenwart.

Publikationen (Auswahl): *Schumann und Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, Laaber-Verlag, Laaber 2005; „Musik in Frankreich nach 1871“, in: *Geschichte der Musik*, Laaber-Verlag, Laaber 2004; *Tonaufnahmen von Wagners Musikdramen in politisch schwieriger Zeit*, Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg 2001; *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez. Essays*, Anif/Salzburg 1997; *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber 1995; *Maurice Ravel. Sein Leben. Sein Werke*,

Laaber 1989; *Olivier Messiaen, Leben und Werk*, Laaber 1988; *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985; *Debussy und seine Zeit*, Laaber 1981.

### **Helga de la Motte-Haber, Berlin: Analyse und Werturteil**

Das schmale Büchlein *Analyse und Werturteil* gehört zu den wichtigsten Schriften von Carl Dahlhaus, bietet es doch Einblicke in die Voraussetzungen seines Denkens. Rationalität, wie sie sich auch in einem begründeten musikalischen Sachurteil äußert, war für ihn eine auch moralisch bindende Verpflichtung. Die auf Kant zurückgehende Unterscheidung des Sachurteils vom subjektiven Gefühlseindruck ist ein Axiom, das das Denken eines Wissenschaftlers insgesamt bestimmte. Die Differenzierungen des Urteils und die Reflexion über ästhetische Kriterien (Originalität, Echtheit, Epigonalität) sind hingegen wichtige Kategorien musikalischer Analyse, die selten so knapp und eindringlich klar dargelegt wurden. Eine „Analyse“ der Schrift von Dahlhaus sollte zu einer Gewichtung der einzelnen Kapitel führen, wobei das Sachurteil seinerseits in Verhältnis zu setzen ist zu den in diesem Band enthaltenen musikalischen Analysen. Wie sehr solche Analysen vom „Stand der Forschung“ bestimmt sind, wird am Beispiel des Schlusssatzes der 2. Sinfonie von Gustav Mahler erörtert werden.

**Helga de la Motte-Haber**, geb. 1938 in Ludwigshafen/Rhein. Studium der Psychologie 1957–1961, Abschluss mit dem Diplom, 1962–1967 Studium der Musikwissenschaft, Abschluss mit der Promotion. 1971 Habilitation an der Technischen Universität Berlin mit dem Lehrgebiet Systematische Musikwissenschaft, 1972–1978 Prof. an der Pädagogischen Hochschule Köln, 1978–2004 Prof. an der Technischen Universität Berlin.

Schriften in Auswahl: *Musikpsychologie. Eine Einführung* 1972; *Psychologie und Musiktheorie* 1978; *Handbuch der Musikpsychologie* 1985; *Musik und Bildende Kunst* 1990; *Die Musik von Edgard Varèse* 1993.

Herausgebertätigkeit: *Klangkunst* 1999; *Musik des 20. Jahrhunderts* 2000; *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft in vier Bänden* (erschienen Band 1: *Musikästhetik* 2003; Band 2 zus. mit O. Schwab-Felisch: *Musiktheorie* 2004).

### **Tobias Robert Klein, Berlin: „Dahlhaus der Fortschrittliche“ – Innovation und „motivisch-thematische“ Arbeit in der Musikwissenschaft**

Zwei Jahrzehnte nach seinem Tode beeinflusst das Werk von Carl Dahlhaus die disziplinären Diskurse der Musikologie nach wie vor in einem Maße, das den spielerisch gemeinten Vergleich mit der Wirkung Hegels auf das geistesgeschichtliche und wissenschaftliche Denken des 19. Jahrhunderts durchaus statthaft erscheinen lässt. Und dieser überagenden Bedeutung entsprechend haben sich insgeheim längst links- und rechtsdahlhausianische Strömungen im Fach etabliert. Die sich seit den 1990er Jahren anbahnende wissenschaftsgeschichtliche Auswertung betont bisher allerdings – und wie bei J. Hepokoski und A. Shreffler auch in durchaus kritischer Form – überwiegend die vermeintlich „konservative“ Seite seines Wirkens, etwa durch die Konzentration auf kanonische Komponisten wie Beethoven, Wagner und Schönberg oder der verkürzten Interpretation der „Idee der absoluten Musik“ als hermeneutisches Schutzschild gegen die Ansprüche einer vorgeblich kunstfernen Sozialhistorie. Als Gegengewicht dazu widmet sich diese Präsentation dem bewusst oder immanent im Schaffen von Dahlhaus angelegten methodischen Innovationspotential. Zu diskutieren sind – im Geiste der Schönbergschen Brahms-Interpretation und auf der durch die kommentierte Edition der Gesammelten Schriften neu erreichten Textbasis – gerade jene Momente der Dahlhauschen



Arbeiten, die deutlich über den zu seinen Lebzeiten erreichten Methodenstand hinausweisen und als „Vor-Schein“ (E. Bloch) aktuelle Debatten der Musikologie des 21. Jahrhunderts vorausnehmen.

**Tobias Robert Klein** studierte Musikwissenschaft, Afrikanistik und Informatik an der Humboldt Universität zu Berlin und beteiligte sich seit 1998 an der Edition der Gesammelten Schriften von Carl Dahlhaus. Neben umfangreichen Forschungs und Studienaufenthalten in Ghana war er von 2001 bis 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Musik der Otto von Guericke Universität Magdeburg und ist seit 2003 außerdem Associate Member des International Centre for African Music and Dance an der University of Ghana. Seine Forschungsinteressen und Publikationen gelten zu gleichen Teilen der (west)europäischen (u.a. mit Arbeiten zum Musiktheater, A. Zemlinsky und Mozart) und (west)afrikanischen Musik- und Kulturgeschichte. Zuletzt erschien *Moderne Traditionen – Studien zur postkolonialen Musikgeschichte Ghanas* (Frankfurt/Main 2007/08).

**Norbert Miller, Berlin:**

**Reminiszenzen an den Hochschullehrer Carl Dahlhaus**

## **Dahlhaus lesen: Vier Lektüren von „Zur Methode der Opern-Analyse“**

**Leitung: Camilla Bork, Berlin**

In seinem Text „Zur Methode der Opernanalyse“ (1980)<sup>1</sup> geht Carl Dahlhaus davon aus, es genüge nicht das „Wort-Ton“-Verhältnis zu untersuchen, um der Oper als theatralischer und dramatischer Gattung gerecht zu werden. Bislang lägen keine Kriterien und Kategorien im einzelnen vor, um eine Opernanalyse zu realisieren, die das szenisch-gestische Moment zum musikalischen und sprachlichen in Relation setze. Es mangle – so diagnostiziert er – an Begriffen, die eine Vermittlung zwischen „den Grundsätzen der Theorie“ und „der Praxis“ leisten können. Gefordert sei eine dramaturgische Analyse und damit der Versuch, „im musikalischen als auch im sprachlichen Text einer Oper die Momente zu entdecken, die für die Struktur des Werks als Drama und Theaterereignis konstitutiv sind“ (S. 412).

An zwei Beispielen, dem Finale des ersten Aktes aus Rossinis *Otello* und dem Duett Susanna – Figaro aus dem Finale des vierten Aktes aus Mozarts *Le Nozze di Figaro*, führt er eine solche dramaturgische Analyse durch. Während er Rossinis Szene als „Tableau“ analysiert, beleuchtet er Mozarts Duett als „dialogisierte Melodie“.

Ziel des Panels ist es, sich dem Dahlhauschen Text aus unterschiedlichen Perspektiven zu nähern. Dabei wird sich die Diskussion u. a. auf folgende Thesen beziehen:

1. Obgleich es sich bei dem Text um eine analytische, scheinbar ahistorische Auseinandersetzung mit der Oper handelt, enthält der Aufsatz eine implizite historiographische Perspektive, die es zu rekonstruieren gilt.
2. Verschiedentlich werden in dem Text Begriffe aufgerufen, die auf Richard Wagner zurückgehen. Vor diesem Hintergrund lässt sich Dahlhaus' Aufsatz auch als erneute Auseinandersetzung mit der Operntheorie Wagners lesen.
3. Obwohl Dahlhaus vom Theaterereignis spricht, spielen tatsächliche Aufführungen in seinen Überlegungen keine Rolle. Erst eine moderne Aufführungsanalyse vermag die von Dahlhaus geforderte Verbindung der szenisch-gestischen mit der sprachlichen und musikalischen Dimension von Oper angemessen zu analysieren.

**Camilla Bork**, geb. 1975, studierte Musikwissenschaft, Komparatistik, Publizistik und Violine. 2001 wurde sie mit einer Arbeit zu Paul Hindemith promoviert (*Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens*, Schott-Verlag, Mainz 2006). Seitdem ist sie Wissenschaftliche Assistentin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin. Von 2003 bis 2005 war sie als Postdoc-Stipendiatin des DAAD am Music Department in Stanford und arbeitete dort an Projekten zur Geschichte der Ballettmusik sowie zu musikalischer Virtuosität im 19. Jahrhundert. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören das Musiktheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Komposition und Ästhetik Paul Hindemiths sowie Virtuosität und Virtuosität im 19. Jahrhundert.

**Claire Badiou, Paris:**

**Oper als Theaterereignis – Dahlhaus' dramaturgische Lektüre des Figaro-Finales**

Im Zentrum des zweiten Teils des Aufsatzes „Zur Methode der Opern-Analyse“ von Carl Dahlhaus steht die Auseinandersetzung mit Final-Ensembles der Opera buffa als Ort einer zunehmenden Verdichtung des Zusammenspiels von textlich-dramatischem, musikalischem und

---

<sup>1</sup> GS Bd. 2, S. 412–423.

szenisch-gestischem Handlungsgeschehen. Am Beispiel des Finales des vierten Aktes aus Mozarts *Le Nozze di Figaro* versucht Dahlhaus zu zeigen, in welchem Maße die Funktionsweise dieser gattungseigenen Schlüsselszenen auf dem (von Wagner übernommenen) Prinzip einer „dialogisierten Melodie“ beruht. Diese dialogisierte Melodie, die in Dahlhaus' Argumentationsgang ein paradigmatisches Pendant zum Tableau der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts darstellt, überlagere die dialogischen Prozesse auf der Ebene des Textes und ersetze sie sogar teilweise. Welche Bedeutung kommt dieser These für das von Dahlhaus verfolgte Projekt zu und welche Perspektiven ergeben sich für eine „musikalisch-dramatische“ Analyse von *Le Nozze di Figaro*? In meinem Beitrag möchte ich diesen Fragen nachgehen und sie am Beispiel einer Szene im Detail beleuchten.

**Claire Badiou** studierte Altphilologie, Französische Literatur und Musikwissenschaft an der Ecole Normale Supérieure, der Université de la Sorbonne und dem Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris sowie in Berlin. Sie unterrichtete zwischen 1999 und 2006 Französisch an der Universität Oxford und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Sorbonne. Momentan ist sie dabei, eine Doktorarbeit zur Rezeption von Oscar Wilde auf musikalischen Bühnen im deutschsprachigen Raum abzuschließen und unterrichtet zugleich am Gymnasium Essen-Werden. Aufsätze und Lexikonartikel zur Operngeschichte im frühen 20. Jahrhundert sowie zur Wilde- und Wagner-Rezeption.

### **Gundula Kreuzer, New Haven, CT: Analyse, Historiographie, „opera studies“: Dahlhaus, Rossini und das 19. Jahrhundert**

Eines der zentralen Anliegen von Carl Dahlhaus war es, die italienische Oper – insbesondere des 19. Jahrhunderts – von deutschen Vorurteilen zu befreien und auf ein eigenes, ästhetisch gleichwertiges Fundament zu stellen. Aus historischer Perspektive griff er dazu (in *Die Musik des 19. Jahrhunderts*) auf Denkfiguren deutscher Musikkritiker der 1830er Jahre zurück, die Rossini als Antagonisten Beethovens begriffen: Rossini wurde zum Repräsentanten einer der deutschen Instrumentalmusik entgegengesetzten musikalischen Kultur. In seinem Aufsatz „Zur Methode der Opernanalyse“ dagegen suchte Dahlhaus das Wesentliche der Oper (im Gegensatz zum Musikdrama) strukturanalytisch zu erfassen. Jenseits der Frage nach Vorrang von Wort oder Musik wendet er den Blick auf die Ebenen des „szenisch-gestischen Moments“, der Dramaturgie und Ereignishaftigkeit. Bezeichnend ist, dass er sich dabei nicht zeitgenössischer italienischer Termini bedient, sondern schlagkräftiger Parolen aus dem französischen, italienischen und deutschen Opernleben des 19. und 20. Jahrhunderts. Mein Beitrag spürt nach, wie dieser globale, scheinbar ahistorische Entwurf einerseits mit der historiographischen Prämisse des „Stildualismus“ verwoben ist, andererseits aber gerade durch diesen Kontrast mit Beethoven und Wagner wegweisende Perspektiven für die Opernforschung eröffnet. Figur und Musik Rossinis kommen für beide Aspekte bei Dahlhaus besondere Bedeutung zu; und beide lassen sich abschließend mit Ausblick auf einige Beispiele anglo-amerikanischer „opera studies“ erhellen.

**Gundula Kreuzer** studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Neuere Geschichte an den Universitäten Münster und Oxford, wo sie 2004 promovierte und ein Junior Research Fellowship am Merton College innehatte. Seit 2005 ist sie Assistant Professor am Music Department der Yale University, USA. Veröffentlichungen über Werk und Rezeption Verdis sowie zur Theorie und Geschichte der Operninszenierung, ihrem derzeitigen Forschungsgebiet (zuletzt u.a. in *Cambridge Opera Journal* 2006; *Music Theatre and Politics in Germany*, Aldershot 2006; und *Angst vor der Zerstörung*, Berlin 2008). Kritische Ausgabe von Verdis Kammermusik für *The Works of Giuseppe Verdi* und Mitherausgeberin von *Opera Quarterly*. Ihr Buch *Verdi and German Culture: From Unification to the Third Reich* erscheint 2009 bei Cambridge University Press. Für ihren Aufsatz „Oper im Kirchengewand? Verdi's Requiem and the Anxieties of the Young German Empire“ (*Journal of the American Musicological Society* 58, 2005) wurde sie mit dem Jerome Roche Prize der Royal Musical Association sowie dem Alfred Einstein Award der American Musicological Association ausgezeichnet.

**Clemens Risi, Berlin:**

**Das Surplus der Performance oder der „Beziehungszauber“ der Aufführung:  
Carl Dahlhaus' *Figaro*-Analysen im Lichte aktueller Inszenierungen**

In seiner Analyse des *Figaro*-Finales fordert Carl Dahlhaus, dass in der Opernanalyse „in jedem Augenblick das szenisch-gestische Moment zum musikalischen und sprachlichen in Relation gesetzt werden sollte“. Wo aber ließe sich genau diese Relation von szenisch-gestischen, musikalischen und sprachlichen Momenten beobachten und zu analysieren versuchen, wenn nicht in einer konkreten Aufführung einer Oper? Der live und in der flüchtigen Ko-Präsenz von Aufführenden und Publikum sich ereignenden Aufführung kommt daher insofern eine signifikante Bedeutung zu, als diese die Oper erst in dem Sinne zum Leben erweckt und die Analyse provoziert, wie sie Dahlhaus vorschwebt. In meinem Beitrag möchte ich den Versuch unternehmen, Dahlhaus' Forderung der gleichzeitigen Berücksichtigung der musikalisch-sprachlichen und szenisch-gestischen Elemente einer Oper (in meiner Sicht also: einer Aufführung) ernst zu nehmen, und anhand konkreter *Figaro*-Inszenierungen aufzeigen, inwiefern jede Aufführung mein Wissen um das, was gemeinhin als Mozarts *Figaro* bezeichnet wird, immer wieder neu bestimmt, also welche Rückwirkungen die Aufführungserfahrung womöglich auf die Analyse der Oper in ihrer Schriftform (Text, Partitur, Handlung, Dramaturgie, Drama) auslöst.

**Clemens Risi**, Musik- und Theaterwissenschaftler. Seit 2007 Juniorprofessor für Musiktheater am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und seit 2008 Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen* mit einem Forschungsprojekt zum Verhältnis von Notation und Performance im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Im Spring Term 2008 Max Kade Visiting Professor for German Studies and Music an der Brown University (Providence, RI).

Publikationen zu Oper und Musiktheater vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, zur Aufführungsdimension, der Darstellungspraxis, den Affekten und den Stimmen in der Oper, zu Wahrnehmung, Rhythmus und Zeiterfahrungen. Autor von *Auf dem Weg zu einem italienischen Musikdrama* (Tutzing 2004). Mitherausgeber von u. a. *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst* (Berlin 2004), *Realistisches Musiktheater – Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen* (Berlin 2008) und *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung* (im Druck).

## Opern-Dramaturgie

**Leitung: Anselm Gerhard, Bern**

Dahlhaus war entscheidend von seiner Berufserfahrung in der „Dramaturgie“ des Deutschen Theaters in Göttingen geprägt. Dies erklärt sein Insistieren auf der dramaturgischen Analyse der dargestellten Handlung als unumgängliche Voraussetzung jeder Auseinandersetzung mit Opernlibretti und Opernpartituren. Ein solcher, meist an den Fragen und Methoden der Literaturwissenschaft orientierter Blick erscheint aus dem Rückblick auf die 1970er und 1980er Jahre als höchst produktiver und notwendiger Entwicklungsschritt der Opernforschung, wirft aus der heutigen Distanz jedoch auch einige kritische Fragen auf zum grundsätzlich prekären Verhältnis von Analyse und Historiographie bei der Behandlung musiktheatralischer Gattungen.

**Anselm Gerhard**, geboren 1958 in Heidelberg. Studium in Frankfurt am Main, Berlin, Parma und Paris. 1985 Promotion bei Carl Dahlhaus an der Technischen Universität Berlin; danach Hochschulassistent und Hochschuldozent in Münster (Westfalen). Seit 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Zahlreiche Veröffentlichungen zur französischen und italienischen Oper, zur Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Geschichte der Musikästhetik und zu Methodenfragen der Musikwissenschaft.

**Karol Berger, Palo Alto, CA:  
Dahlhaus' Konzeption von Wagners Operndramaturgie**

In so far as I know, in his voluminous writings on Wagner Carl Dahlhaus never presented a comprehensive analysis of a complete music drama or even of a complete act of a music drama; his analytical observations remained focused on smaller music-dramatic units. All the same, his reconstruction of Wagner's operatic dramaturgy offers fruitful pointers on how such an analysis might be accomplished. My contribution is an attempt to elucidate the large-scale construction of *Tristan und Isolde* that takes as its point of departure Dahlhaus's understanding of the Wagnerian dramaturgy.

**Karol Berger** ist Osgood Hooker Professor in Fine Arts am Department of Music der Stanford University. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte von Musikästhetik und –theorie, die österreichisch-deutsche Musik des 18. und 19. Jahrhunderts sowie die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts. Seine Publikationen umfassen etwa *Musica Ficta* (Cambridge University Press, 1987), *A Theory of Art* (Oxford University Press, 2000) und *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity* (University of California Press, 2007).

**Lorenzo Bianconi, Bologna:  
Dramaturgie der italienischen Oper:  
Vorzüge und Grenzen einer vergleichenden Deutung**

Mein Beitrag behandelt folgendes Thema: Wie ist Dahlhaus' Konzeption der musikalischen Dramaturgie in Italien rezipiert worden – und welche Folgen hat sie gezeitigt. In den Jahren 1980–1992 sind insgesamt zehn Monographien sowie etliche Aufsätze von Carl Dahlhaus in italienischer Übersetzung erschienen – darüber hinaus ein breitangelegter Originalbeitrag zur Dramaturgie der italienischen Oper, eigens für die *Storia dell'opera italiana* verfasst (1988; als gesondertes Taschenbuch 2005). Die Auswirkungen einer so intensiven Zufuhr des Gedankenguts des Berliner Musikwissenschaftlers haben sich vor allem auf dem Gebiet der Operngeschichtsschreibung bemerkbar gemacht.

Den Ansporn zu einer direkten Auseinandersetzung mit Dahlhaus' Verständnis der Operndramaturgie lieferten vor allem die Monographie zu *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (1971) und der Aufsatz über *Zeitstrukturen in der Oper* (1981). Die Anwendung der von Volker Klotz erarbeiteten Kategorien der ‚geschlossenen‘ und ‚offenen Form in Drama‘ (1969) auf die Musikdramen Richard Wagners offenbarte die bis dato unerprobte Ergiebigkeit einer vergleichenden Analyse moderner dramaturgischen Prinzipien im Bereich des Sprech- und Operntheaters im Fall Wagners – und eröffnete (gleichsam als kritisches Nebenergebnis) ungeahnte Perspektiven auf ein artikuliertes Verständnis der zeitgenössischen italienischen und französischen Operndramaturgie. Damit wurde es möglich, sie dem Geschichtsbild einer Gattungsentwicklung, welche teleologisch auf den Kulminationspunkt Richard Wagner gerichtet war, zu entreißen. Der Essay über Zeitstrukturen ebnete andererseits den Weg zu einer kritisch fruchtbaren Entschlüsselung der morphologischen Eigenarten und Konventionen italienischen Operntheaters. Die programmatische Aufteilung des Geschichtsbildes europäischer Musik des 19. Jahrhunderts in zwei Stränge, die auf Beethoven und Rossini sich zurückführen lassen, kam helfend hinzu (*Die Musik des 19. Jahrhunderts*).

Die Grenzen dieses Ansatzes lassen sich leicht aufzeigen. Erstens lag bei Dahlhaus' Gesamtbild der italienischen Oper der Hauptakzent sowieso auf dem 19. Jahrhundert, was den Blick auf wichtige Spielarten der Gattung nicht verschärfen konnte (nichtsdestoweniger enthält der Aufsatz in *Storia dell'opera italiana* brillante *aperçus* über die venezianische Oper des 17. und das *dramma per musica* des 18. Jahrhunderts). Zweitens interessierte Dahlhaus die Sphäre der Singkunst (*vocalità*) nicht sonderlich, womit freilich ein wesentlicher Faktor musikalischer Dramaturgie unter den Tisch fiel, den scharfsichtige Kritiker wie Paul Bekker („Am Anfang war die Stimme“) oder Fedele d'Amico („il personaggio, nel melodramma, è la sua voce“) sehr zurecht in den Vordergrund gerückt haben. Drittens betonte zwar Dahlhaus die Notwendigkeit, die morphologischen Eigenarten der italienischen Oper unter die Lupe zu nehmen, gemäß dem Prinzip, dass jede theatralische Wirkung auf ihre kompositorische Ursache zurückgeführt werden soll; ihm war jedoch der Vorrat an musikalischen Form- und Gestaltungsprinzipien der italienischen Oper nicht so geläufig – insbesondere fehlte leider Dahlhaus die Zeit, den kritischen Ertrag der Untersuchungen von Harold Powers über die sogenannte *solita forma* (der Ausdruck stammt von A. Basevi, 1859) zu berücksichtigen und einzuarbeiten (1987). Diese Synthese haben zum Teil die italienischen Musikforscher geleistet, die der von Dahlhaus gezeigten Bahn gefolgt sind.

Zum Schluss des Beitrags soll kurz die merk- und fragwürdige Opposition erwähnt werden, die Dahlhaus' Verständnis der Dramaturgie italienischer Oper in postmodernen (angelsächsischen) Lagern ausgelöst hat – was ja nicht wundert, wenn man nur bedenkt, dass seine Auffassung von Musik und Theater „durch und durch historisch“ war, und deshalb durch die stilisierte Absage an den Geschichtssinn, welche die *cultural studies* kennzeichnet, ihres begrifflichen Halts beraubt wird.

**Lorenzo Bianconi**, geboren 1946 in der Schweiz, studierte Musikwissenschaft in Basel und Heidelberg, wo er promovierte. Seit 1977 lehrt er Musikdramaturgie an der Universität Bologna (seit 1981 als Ordinarius). Seine Lehrtätigkeit führte ihn nach Princeton (1977) und an die Universitäten von Macerata und Siena (Sitz Arezzo).

Bianconi publizierte zur Musik des 17. Jahrhunderts (*Il Seicento*, Turin 1982), zur Oper (*La drammaturgia musicale*, Bologna 1986; *Storia dell'opera italiana*, mit G. Pestelli, Turin 1987; *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna 1993), zur Lyrik in der Musik (in *Letteratura italiana* Einaudi, VI, Turin 1986), zu Rossini wie auch zur Philologie des Librettos. Er hat an der Einrichtung des Museo della Musica di Bologna mitgewirkt (2004). Er edierte Werke von Madrigalisten des 17. Jahrhunderts und – gemeinsam mit seiner Frau Giuseppina La Face – die italienischen Libretti Georg Friedrich Händels. Er leitete die Zeitschriften *Rivista italiana di musicologia*, *Acta Musicologica* (das Organ der International Musicological Society, 1987–1991), *Musica e Storia* und *Il Saggiatore musicale*, dessen Mitbegründer er ist. Er hat dem wissenschaftlichen Komitee des XIV. Kongresses der International Musicological Society in Bologna 1987 vorgesessen.

An der Universität Bologna hat er dem Studiengang für Kunst-, Musik- und Theatergeschichte (DAMS; 1987–1989, 1994–1997) sowie dem Spezialisierungskurs für Musikwissenschaft (2003–2007) präsiert; er hat das Institut

für Musik und darstellende Künste geleitet (1998–2001) und ab 2006 den Ausbildungsgang für Musikerziehung koordiniert.

Lorenzo Bianconi ist Träger der Dent Medal der Royal Musical Association (1983), korrespondierendes Mitglied der American Musicological Society (1995) und der Accademia delle Scienze di Torino (2006), Ehrenmitglied der Accademia Filarmonica di Bologna (2001), Gründer der Associazione fra Docenti Universitari Italiani di Musica (1993) und Vizepräsident der Vereinigung „Il Saggiatore musicale“ (Bologna).

### **Peter Ruzicka, Hamburg: Zur Bühnenästhetik einer „Zweiten Moderne“**

So wie bei der Moderne bei genauerem Hinsehen ein Moment von Traditionsbezug dialektisch enthalten ist, so hat die Postmoderne die Moderne nicht einfach überwunden, sondern sie hat in ihren anspruchsvollsten Ausprägungen die Moderne in sich dialektisch aufgehoben. Und so ist auch das, was sich heute als „Zweite Moderne“ abzeichnet, nicht einfach eine restaurative Rückkehr zur ersten Moderne, sondern eine Vorstellung von Moderne, die die Postmoderne „aufhebt“, nämlich zugleich aufbewahrt und unter neuen Vorzeichen weiterentwickelt. Es wird zu zeigen sein, dass sich dieser Paradigmenwechsel gerade im Bereich des neuen Musiktheaters anhand konkreter Produktionen als nachvollziehbar erweist.

Der Komponist, Dirigent und Intendant **Peter Ruzicka** wurde 1948 in Düsseldorf geboren. An eine instrumentale und theoretische Ausbildung am Hamburger Konservatorium (Klavier, Oboe, Kompositionstheorie) schlossen sich Kompositionsstudien bei Hans Werner Henze und Hans Otte an. Er studierte Rechts- und Musikwissenschaften in München, Hamburg und Berlin und promovierte 1977 mit einer interdisziplinären Dissertation über das „ewige Urheberpersönlichkeitsrecht“. Sein Werkverzeichnis nennt vor allem Orchesterkompositionen, die Opern *Celan* (UA Dresden 2001) und *Hölderlin* (Berlin 2008) sowie Kammermusik. Von 1979 bis 1987 wirkte Peter Ruzicka als Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin, von 1988 bis 1997 als Intendant der Staatsoper Hamburg. 1996 übernahm er als Nachfolger Hans Werner Henzes die künstlerische Leitung der Münchener Biennale, die er noch heute innehat, und wurde daneben im Jahre 1997 Künstlerischer Berater des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam. 1999 wurde er zum Präsidenten der Bayerischen Theaterakademie berufen. Von 2001 bis 2006 übernahm Ruzicka als Intendant die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele. Seit 1990 ist er Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Peter Ruzickas Werke wurden von führenden internationalen Orchestern, wie den Berliner Philharmonikern, allen deutschen Rundfunk-Sinfonieorchestern, der Staatskapelle Dresden, den Münchener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo, dem China Philharmonic Orchestra und dem New York Philharmonic Orchestra aufgeführt.

### **Ivana Rentsch, Zürich: Facetten der dramaturgischen Opernanalyse. Die ‚Literaturoper‘ als Erklärungsmodell für das Musiktheater nach 1900**

„Was bleibt, ist sprachliche Konfusion und sonst nichts“ – auf diesen Nenner brachte Dahlhaus 1981 seine Kritik am Terminus ‚Musiktheater‘. Der mehrdeutige Sammelbegriff lässt sich letztlich nur negativ definieren, da die Schnittmenge der betreffenden Phänomene allein in der Ablehnung einer diffus umrissenen Operntradition besteht. Während die Bezeichnung ‚Musiktheater‘ einen historischen Bruch an der Wende zum 20. Jahrhundert suggeriert, dessen mutmaßliche Bedeutung selbst die Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen verwischt, plädierte Dahlhaus für eine genau gegenteilige Sichtweise: In seiner Konzeption erscheint die ‚Literaturoper‘ als „geschichtliche Konsequenz“ des Musikdramas. Der auf einen dramaturgischen Gesamtzusammenhang ausgerichtete leitmotivische Satz avancierte demnach zur musikalischen Voraussetzung für eine Opernform, die sich der Literatur nicht mehr als „Steinbruch“ bediente,

sondern in einen strukturellen Zusammenhang mit der Textvorlage rückte. In Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* und *Salome* von Richard Strauss erkannte Dahlhaus gleichsam den Ausgangspunkt für die Formierung der ‚Literaturoper‘ – eines „prekären Genres“ insofern, als es trotz charakteristischer Zusammenhänge eher eine bestimmende Tendenz denn eine tatsächliche Gattung ausprägte. Da es das historische Verständnis von Dahlhaus ausschließen musste, die unterschiedlichen Erscheinungsformen der ‚Literaturoper‘ auf eine zusammenhängende Geschichtserzählung herunterzubrechen, kann ein solches Vorgehen auch nicht das Ziel dieses Beitrags sein. Im Blickfeld stehen vielmehr die analytischen Perspektiven, die sich aus den verschiedenen Facetten des Phänomens ergeben.

**Ivana Rentsch**, 1974 im schweizerischen Olten geboren. Studium der Musikwissenschaft, Publizistikwissenschaft und Deutschen Linguistik an der Universität Zürich. Von 2000 bis 2005 Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Assistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, u. a. im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojektes *Schweizer Musikgeschichte im 20. Jahrhundert*. 2004 Promotion an der Universität Bern mit einer Doktorarbeit über Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit (*Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit*, Stuttgart 2007, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 61). 2005 Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds an den Universitäten Graz und Salzburg. Lehraufträge an den Universitäten Bern, Fribourg und Graz. Seit 2006 Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Gegenwärtig Arbeit an einem Habilitationsprojekt über die Bedeutung des Tanzes für die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts.



## Theorie und musikalische Analyse

Leitung: Hans-Joachim Hinrichsen, Zürich

Musikalische Analyse ist bei Carl Dahlhaus stets in den für ihn charakteristischen Ansatz einer „Problemgeschichte des Komponierens“ eingebettet. Damit ist zugleich gesagt, was sich Dahlhaus unter musikhistoriographischer Arbeit vorstellte: nämlich vornehmlich die Darstellung von Kompositionsgeschichte. Für diese aber konnte, statt Quellenforschung etwa oder Philologie, die musikalische Analyse zur methodischen Leitinstanz werden, weil Geschichte, als Geschichte der kompositorischen Problemlösungen verstanden, eben in der inneren Faktur der Werke selbst aufzusuchen war. Aus der scheinbaren Kasuistik eindringlicher, an der Werkindividualität oder sogar an Einzelheiten ansetzender Analysen erwächst für Dahlhaus das Allgemeine der Geschichtsschreibung und der Theorie. In diesem Sinne konnte eine Reihe von Einzelanalysen früher Beethovenscher Sonatenexpositionen zu einer „Theorie der Sonatenexposition“ gerinnen oder die Analyse eines einzigen Schubertschen Streichquartettsatzes schließlich doch auf nichts Geringeres zielen als auf eine „Theorie der Sonatenform“. Nicht zuletzt war für diese systematische und methodische Nobilitierung der Analyse auch die Überzeugung verantwortlich, dass andere musikhistoriographische Desiderata wie etwa die Rezeptions- oder die Interpretationsgeschichte durch die ihr zur Verfügung stehenden Quellentypen „neben der Differenziertheit, die eine musikalische Strukturanalyse zu erreichen vermag, kaum bestehen können.“

Analytisch betriebene Problemgeschichte, davon war Dahlhaus überzeugt, kann einen Zusammenhang aufweisen, wo andere historiographische Ansätze wenig mehr als die äußerlich nach der Chronologie geordnete, aber kaum von innen heraus erklärable Abfolge der Phänomene zeigen. Das Ungenügen an der Äußerlichkeit einer Musikgeschichte, die methodisch kaum mehr darstellt als eine Chronik der Ereignisse, und an der Kunstfremdheit einer Musiksoziologie, die eine Vermittlung zwischen Kunstwerk und Gesellschaft oft mehr behauptet als erklärt, führte zum Wunsch nach einer Geschichtsschreibung, die den geschichtlichen Ort, den ideellen Gehalt, die ästhetische Qualität und die gesellschaftliche Funktion von Kunst aus ihrer Faktur heraus bestimmt: „Nur in dem Maße, wie ein Historiker von der inneren Zusammensetzung der Werke deren geschichtliches Wesen abliest, ist die Geschichtsschreibung, zu der er schließlich gelangt, auch ästhetisch substantiell, statt ein Kunstfremdes, von außen an die Werke herangetragenenes Arrangement zu sein.“

In der vorliegenden Sektion daher soll untersucht werden, wie sich von heute aus im Rückblick auf einige wichtige, analytisch fundierte Arbeiten von Dahlhaus dieser Ansatz bewährt hat und wie weit sich eine solche Aufgabenstellung der Analyse auch heute aufrecht erhalten lässt. Wie weit, so wäre zu fragen, können die analytischen Studien und Argumente von Carl Dahlhaus als Modelle einer nicht selbstgenügsamen Analyse gelten, die sich der Herausforderung stellen, musikalische Analyse stets nur im Horizont einer historiographisch relevanten Fragestellung fruchtbar zu machen?

**Hans-Joachim Hinrichsen**, geboren 1952, studierte Germanistik und Geschichte an der Freien Universität Berlin (Staatsexamen 1980), Unterrichtstätigkeit am Gymnasium. Studium der Musikwissenschaft an der FU Berlin (M.A. 1987, Promotion 1992 mit einer Arbeit *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing 1994). 1989–1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin; 1998 Habilitation ebenda. mit einer Arbeit über die Geschichte der musikalischen Interpretationspraxis und die Methodenprobleme ihrer historiographischen Erfassung (*Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999). Seit 1999 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Mitherausgeber unter anderem des *Archiv für Musikwissenschaft* und der *Schubert: Perspektiven*; Publikationen zur Musikgeschichte und Musikästhetik des 18.–20. Jahrhunderts, insbesondere auch zur Rezeptionsgeschichte und Interpretationsforschung.

**Thomas Ertelt, Berlin:**

**Carl Dahlhaus und das Projekt einer ‚Geschichte der Musiktheorie‘:  
Idee, Konzeption, Realität**

Der Beitrag untersucht die Bedeutung, die Carl Dahlhaus für das Vorhaben der ‚Geschichte der Musiktheorie‘ hatte: als Anreger des Projekts, als ‚Vordenker‘ in methodologisch-historiographischer Hinsicht, als Autor einführender Texte, als Verfasser mehrerer Bände des Projekts. Anhand einzelner Beispiele wird die Frage aufgeworfen, wie sich Dahlhaus’ problemgeschichtlich-systematische Erörterungen in seinem zentralen Beitrag des einführenden ersten Bandes zu entsprechenden Ausführungen zum gleichen Gegenstand im Rahmen der extensiven Sachbeiträge verhalten, die einem quellenorientierten Darstellungsmodus folgen.

**Michael Heinemann, Dresden:**

**Der Schatten Riemanns. Zu Carl Dahlhaus’ ‚Untersuchungen  
über die Entstehung der harmonischen Tonalität‘**

Dahlhaus’ Habilitationsschrift, eine erste Summe seiner zahlreichen Studien zur Musiktheorie des 16./17. Jahrhunderts, basiert auf einem historiographischen Paradigma Hugo Riemanns, dessen Adaption nicht ohne Gewaltsamkeit gelang: Mit der Idee eines Primats „harmonischer Tonalität“ in der europäischen Musik der frühen Neuzeit wird ein vielschichtiger Diskurs verengt, indem ein Denken „über“ Musik ein Denken „in“ Musik substituiert – eine Aporie, die Dahlhaus in seinen späteren Arbeiten zur Musiktheorie auch formulierte.

**Michael Heinemann**, \*1959 in Bergisch Gladbach. Studium von Kirchenmusik, Instrumentalpädagogik und Konzertfach Orgel in Köln, von Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Köln, Bonn und Berlin. Promotion 1991, Habilitation 1997. Seit 2000 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden.

Buchpublikationen und Editionen zur Musikgeschichte des 16.–20. Jahrhunderts, insbesondere zur Bach-Rezeption (mit Hans-Joachim Hinrichsen); Mitherausgeber einer Ausgabe aller Korrespondenzen Robert und Clara Schumanns (*Schumann Briefedition*, Köln 2008ff.). Jüngere Publikationen: *Frömmigkeit und Amt. Paul Gerhardt und Johann Sebastian Bach*, Stuttgart 2007, (Hrsg.): *Zur Orgelmusik Olivier Messiaens*. Bd. 1: *Von Le Banquet celeste bis zu Les corps glorieux*, St. Augustin 2008; *Hermann Abert: Johann Sebastian Bach. Bausteine zu einer Biographie*, Köln 2008.

**Ariane Jeßulat, Würzburg:**

***Ethos* und *Pathos* – Zum Problem der analytischen Perspektive**

Die Vermittlung von musikästhetischen und kompositionstechnischen Betrachtungsweisen scheint als Grundlage musikwissenschaftlicher Werkanalyse unverzichtbar, ist jedoch immer wieder eine Herausforderung sowohl in musikalischer als auch in sprachlicher Hinsicht.

Carl Dahlhaus hat durch die Entwicklung analytischer Kriterien aus ästhetischen Prämissen wesentliche Voraussetzungen für die musikwissenschaftliche Analyse geschaffen, dabei allerdings eine gedankliche Verbindlichkeit erreicht, die bei der tatsächlichen Anwendung auf kompositorische Details kaum einzuholen ist.

Der Beitrag versucht, die im ersten Kapitel von „Klassische und Romantische Musikästhetik“ zu abstrakten Prinzipien ausgebauten Körnerschen Begriffe „Ethos“ und „Pathos“ auf die Analyse anzuwenden, und zwar auf gerade das Werk, das Schiller als „charakterlos“ verworfen hatte, nämlich die Einleitung zu Haydns „Schöpfung“, das „Chaos“.

Während „Ethos“ und „Pathos“ bei Schiller und Körner noch an Vorstellungen antropomorpher Zustände gebunden sind, erfährt das Begriffspaar bei Dahlhaus eine kategorische Aufwertung und beschreibt eine übergeordnete, mit einer Theorie der Instrumentalmusik zu vereinbarende Antithetik im Sinne der klassischen Formtheorie.

Der Nachvollzug dieses kategoriellen Sprungs in der Analyse muss wiederum die von Dahlhaus entwickelten Kriterien aus verschiedenen analytischen Perspektiven heraus bezüglich ihrer Schärfe hinterfragen.

**Ariane Jeßulat** studierte Schulmusik und Altphilologie, dann Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde. Von 2000 bis 2004 war sie Lehrkraft für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg.

Der Schwerpunkt ihrer Forschung liegt in der Auseinandersetzung mit dem Sprachcharakter von Musik. Dazu schrieb sie u. a.: *Die Frage als musikalischer Topos*, Sinzig 2001, „Modernität und Tradition in Liszts Prometheus“, in: *M&A*, Oktober 2003, „Mendelssohns Beethoven-Rezeption als Beispiel musikalischer Zitiertechnik“, in: *Zeitschrift der GMTh*, 2. Jahrgang 2005, „Verkürzung, Dehnung, Idealisierung: Die Normenszene und der Kopfsatz der Eroica“, in: *Wagnerspectrum* 2/2006, „Musikalische Interpunktion bei Calvisius“, in: *Geschichte der Musiktheorie* (erscheint 2008), „Spuren der Transformation: Schubert – Schnebel – Beuys“, in: *Festschrift Guardini*, Hildesheim 2007.

### **Alexander Rehding, Cambridge, MA: Carl Dahlhaus zwischen Tonalität und ‚tonality‘**

Dahlhaus' theoretische Schriften haben zweifellos maßgeblichen Einfluss auf die amerikanische *Music Theory* ausgeübt. Dennoch hat die von der Schenkerschen Lehre geprägte amerikanische Tradition Dahlhaus' Ideen nie unkritisch gegenübergestellt. Indem die divergierenden Vorstellungen von Dahlhaus' Tonalitätsbegriff und der amerikanischen *Tonality* gegenübergestellt werden, wird Dahlhaus' Einfluss auf die Musiktheorie im anglo-amerikanischen Raum untersucht. Gerade im Rahmen der methodischen Auseinandersetzungen der 90er Jahre und dem daraus folgenden „historicist turn“ der amerikanischen Musikwissenschaft spielten Dahlhaus' Ansätze eine entscheidende Rolle, die sich jedoch im englischsprachigen Raum in eine andere Richtung weiterentwickelten als in Deutschland.

**Alexander Rehding** ist Professor für Musik an der Harvard University und Mitherausgeber von *Acta musicologica*. Er studierte in Hamburg und Cambridge, es folgten Fellowships in Cambridge, Princeton, an der University of Pennsylvania, sowie der Freien Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Geschichte der Musiktheorie sowie in der Musik des 19. Jahrhunderts. Kürzlich hat er eine Monographie zur musikalischen Monumentalität abgeschlossen. Darüber hinaus ist er Mitherausgeber der *Oxford History of Riemannian and neo-Riemannian Studies*.

## **Jenseits der New Musicology: Perspektiven der Musikhistoriographie**

**Leitung: Hermann Danuser, Berlin**

Bei dieser letzten Runde des Symposiums geht es darum, Texte von Carl Dahlhaus zu Historik und Historiographie der Musik zu untersuchen, sie wissenschaftsgeschichtlich zu verorten und nach ihrer Bedeutung für eine heute – im Jahre 2008 – aktuelle Theorie und Praxis der Musikgeschichtsschreibung zu fragen. Es gibt viele drängende Fragen, zum Beispiel: Wie verhalten sich Historik und Historiographie bei Dahlhaus zueinander? Welchen Stellenwert können das Ideal eines „sentimentalischen Historismus“ und seine reflexive, hypothetische Geschichtsschreibung heute beanspruchen? Wie sehen wir heute die Alternative zwischen einer *Geschichte* der Musik und einer Geschichte der *Musik* im Blick auf Auswahl, Begründung und Modellierung einzelner Beispiele für die Narration? Oder auch: Gibt es eine für Dahlhaus typische Rhetorik der Musikhistoriographie?

Diese Runde soll zeitlich wie folgt organisiert sein: Umrahmt von einer kurzen Einleitung und einem ebenso kurzen Schlusswort werden die Referenten zwanzigminütige Beiträge halten – zu zwei und zwei gebündelt –, was zweimal eine Diskussion von einer halben Stunde Dauer und in der Mitte eine halbstündige Pause möglich macht. In einer Übersicht:

15.00 Uhr: Einleitung Hermann Danuser

1. Teil, 15.05 Uhr: Birgit Lodes, 15.25 Uhr: Juan José Carreras, 15.45 Uhr: Diskussion

Pause: 16.15–16.45 Uhr

2. Teil, 16.45 Uhr: Reinhard Strohm, 17.05 Uhr: Anne C. Shreffler, 17.25 Uhr: Diskussion

18.00 Uhr: Schlussworte zum Symposium

**Hermann Danuser**, geboren 1946, kam, nachdem er Oboe, Klavier, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik an Musikhochschule und Universität Zürich studiert hatte, im Herbst 1973 nach West-Berlin und setzte dort seine Studien als Post-Doc fort bei Carl Dahlhaus, Gerhard Puchelt und Peter Rummenhölter, dessen langjähriger Assistent er war. 1982 habilitierte er sich an der Technischen Universität Berlin. Er hatte dann Lehrstühle in Hannover und Freiburg im Breisgau inne und lehrt seit 1993 Historische Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Überdies koordiniert er die Forschung der Paul Sacher Stiftung Basel und ist Mitglied des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung sowie der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Nach dem Tode von Carl Dahlhaus führte er als Herausgeber die Reihe *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* zu Ende und gab Dahlhaus' *Gesammelte Schriften* im Laaber-Verlag heraus. Seine Forschungsgebiete sind Neuere und Neueste Musikgeschichte, Musikästhetik, Musiktheorie und Musikalische Interpretation; als nächste Publikation bereitet er vor ein Buch über *Weltanschauungsmusik*.

**Birgit Lodes, Wien:**

**Musikhistoriographie ohne Kunstwerke? Carl Dahlhaus und die Alte Musik**

Dahlhaus' Arbeiten zur Musik vor 1600 bilden – u. a. mit der Dissertation zu den Messen Josquin des Prez' und der Habilitationsschrift zur Entstehung der harmonischen Tonalität – einen der Schwerpunkte seines wissenschaftlichen Oeuvres, und einige dort niedergelegte Einsichten (etwa zur Harmonik, zur Dissonanztechnik, zur Kadenzbildung) gelten noch heute als richtungweisend. Auffallenderweise vermied es Dahlhaus aber mit einer einzigen (späten) Ausnahme, ein einzelnes Musikstück aus der Zeit vor 1600 einer umfassenden immanenten historischen Interpretation („Analyse“) zu unterziehen, wie er sie bei Kunstwerken des 19. und

20. Jahrhunderts in einer Verflechtung von werk- und kulturgeschichtlichen Aspekten virtuos vorführte und wie es auch in der aktuellen Renaissanceforschung neuerdings unternommen wird.

Für Dahlhaus stellten Musikstücke aus der Zeit der Renaissance in erster Linie Repräsentanten ihrer jeweiligen Gattung dar. Diese Prämisse zeitigt ein grundlegendes Problem für die Musikgeschichtsschreibung, sofern sie primär von idealtypischen musikalischen Werken ausgehen möchte. Diesem Problem stellte sich Dahlhaus (wie u. a. am Beispiel von Schriften aus dem Nachlass deutlich wird), fand dafür aber zu Lebzeiten offenbar keine befriedigende Lösung. Dies mag einer der Gründe für sein abnehmendes Interesse an Themen der Musik vor 1600 überhaupt sein.

Als Beitrag zur Dahlhaus-Rezeption wird abschließend zu thematisieren sein, ob bzw. inwiefern Dahlhaus' Erkenntnisse (aus seinen Schriften zur Alten Musik) und sein methodisches Vorgehen (vornehmlich aus den Schriften zur Musik der Neuzeit) die damalige und heutige Erforschung der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts befruchte(te)n.

**Birgit Lodes** studierte Musikwissenschaft, Mediävistik, Organisationspsychologie und Allgemeine Pädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie Schulmusik für das Lehramt an Gymnasien (Klavier, Violoncello) an der Hochschule für Musik und Theater München. Studienjahre 1988/89 und 1992/93 an der University of California Los Angeles und an der Harvard University. Promotion 1995; „Preis für herausragende Leistungen in der Lehre“ 1998; Habilitation 2002 an der Universität München. Vertretung der C3-Professur an der Universität Erlangen-Nürnberg, Gastprofessorin an der Universität Wien. Seit 2004 Univ.-Prof. für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien, seit 2006 Vorständin des Institut. Sie ist Mitherausgeberin mehrerer musikwissenschaftlicher Zeitschriften und Jahrbücher und gründete im Jahr 2007 die Reihe *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* (Tutzing).

## **Juan José Carreras, Zaragoza:**

### **Nationale Musikhistoriographie im europäischen Kontext**

In diesem neuen, durch die Globalisierung charakterisierten Jahrhundert könnte eine nationale Musikgeschichtsschreibung wie ein letztes Zeugnis jenes musikalischen Nationalismus erscheinen, den Carl Dahlhaus im Blick auf das 19. Jahrhundert analysierte<sup>2</sup>. Gegenüber dem allgemeinen, eurozentrischen Rahmen der musikhistoriographischen Anfänge in der Aufklärung entwickelte die nationale Historiographie im 19. Jahrhundert einen Diskurs, der sich auf eine musikalische Auswahl nach nationsbildenden Kriterien stützte, wobei man eine historische Kontinuität der nationalen Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart voraussetzte. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt besteht indes ein Konsens darüber, dass das Theorem einer je besonderen historischen Kontinuität nationalen „Wesens“ ein Ideologem des 19. Jahrhunderts darstellt, das weit ins 20. Jahrhundert hinein andauerte. Gerade Dahlhaus hatte die Notwendigkeit unterstrichen, dass man die überwiegend funktionale, rezeptionsmäßige Natur eines nationalen Musikverstehens zu berücksichtigen habe. Und er insistierte auf den offensichtlichen Begrenzungen und Widersprüchen, die die Fortdauer der nationalistischen Tradition in der Musikhistoriographie mit sich brachte<sup>3</sup>.

Aus diesem Gesichtspunkt könnte es scheinen, als implizierte das Weiterleben einer Historiographie, die bereits in ihren Überschriften eine nationale Perspektive ausdrücklich erwähnt, wie es bei der iberischen Halbinsel und Lateinamerika der Fall ist, nichts als einen Rest eines älteren musikwissenschaftlichen Nationalismus<sup>4</sup>. Das Panorama erweist sich gleichwohl als

---

<sup>2</sup> C. Dahlhaus, „Die Idee des Nationalismus in der Musik“, in *Gesammelte Schriften* 6, S. 474–490.

<sup>3</sup> „Französische Musik und Musik in Paris“, ebd., S. 533–539.

<sup>4</sup> Für den spanischen Fall siehe X. Carreira, „La musicología spagñuola: una ilusione autarquica?“, in: *Il Saggiatore Musicale* 1995; zu Nationalismus und Musikhistoriographie: J.J. Carreras, „Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780–1980)“, ebd. 2001, S. 121–169.

komplexer und vielgestaltiger, als es auf den ersten Blick erscheinen möchte. Ohne das Weiterleben des Nationalismus in vielen Publikationen zu leugnen, steht doch außer Zweifel, dass wichtigste Werke der letzten Jahre aufgrund der europäischen Dimension der eigenen Kultur und dank einer lokalen Erneuerung der Musikwissenschaft entstanden sind<sup>5</sup>. Zudem sind wir heute empfänglicher für das Faktum, dass jede Geschichte von einem bestimmten Gesichtspunkt aus geschrieben wird, in den die spezifischen kulturellen Umgebungen einfließen: Jede Historiographie ist lokal in dem Sinne, dass ihre Niederschrift an einem bestimmten Ort produziert wird (Certeau).

Die Historiographie aus einer explizit nationalen Perspektive lebt demnach kräftig weiter, wie dies periodisch das Erscheinen neuer Musikgeschichten in Spanien und Lateinamerika dokumentiert. Offenkundig verdankt man dies der Nachfrage einer öffentlichen Leserschaft und der institutionellen Unterstützung solcher Projekte (darunter auch sehr großer und reich bebildeter), die Strategien zum Aufbau kultureller Identität bilden<sup>6</sup>. Dahlhaus verknüpfte, wie man weiß, auf wirkungsvolle Weise der Musikwissenschaft eigene wissenschaftliche Methoden mit kommunikativen Dimensionen der musikalischen Publizistik, wie es die großen Editionsprojekte, z. B. das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft*, zeigen, Unternehmungen von weiterreichender intellektueller Bedeutung. In unserem Fall sollten wir argumentieren, dass die Musikwissenschaft, statt resigniert die eigene nationale Tradition als einen auferlegten Ballast zu akzeptieren, die Notwendigkeit reflektieren muss, welche dieser Typus von Werken darstellt, angefangen mit einigen kritischen Reflexionen zur Schreibweise und zur Fokussierung, welche jetzt möglich und wünschenswert sind<sup>7</sup>. Zu diesem Zweck wird eine Kritik des Begriffs „musikalischer Nationalismus“ selbst unerlässlich sein, so wie er in den allgemeinen Musikgeschichten verwendet wird. In diesem Fall lässt sich, wie bereits Malena Kuss angedeutet hat, der Gebrauch des Terminus „Nationalismus“ wahrnehmen als „eine Strategie der Geschichte, um das Phänomen der Identifikation mit einer als national wahrgenommenen Substanz auf eine Randebene im historiographischen Diskurs zu verbannen und ihr eine geringere Relevanz für die Geschichte der musikalischen Komposition als abstrakten Prozess zuzuschreiben“.<sup>8</sup>

Obwohl Dahlhaus eine weitgespannte „Strukturgeschichte“ postulierte, welche die Sozial- und Institutionengeschichte zusammen mit verschiedenen Bereichen der Rezeptions- und Mentalitätsgeschichte umfasst, geben seine großen Werke doch unzweifelhaft einer Geschichte der Komposition im Sinne einer Werkgeschichte den Vorzug. Eine solche Perspektive erscheint indes für eine besondere Historiographie wie die spanische als unangemessen, bevorzugt diese doch eher mythische oder chauvinistische Narrative (indem sie eine Geschichte großer, zu Unrecht vergessener einheimischer Komponisten erzählt) oder – im besten aller Fälle – eine Geschichte, die nur zum Anhang oder zur gelehrten Ergänzung des hegemonialen Narrativs einer Heroengeschichte der musikalischen Komposition taugt. Wir sollten uns daher nach Alternativen umsehen, die, indem wir die Anregungen von Dahlhaus' Schriften sammeln und vertiefen, die Historiographie auch jener Länder zu fördern vermögen, welche in der europäischen Kompositionsentwicklung des 19. Jahrhunderts keine zentrale Rolle spielten<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Dies wird z. B. evident im portugiesischen Fall. Siehe Manuel Carlos de Brito/Luisa Cymbron, *História da Música Portuguesa*, Lissabon 1992; Rui Vieira Neri/Paulo Ferreira de Castro, *História da Música* (Sínteses da cultura portuguesa), Lissabon 1991.

<sup>6</sup> Siehe dazu z. B. Aviñoa (Hrsg.), *La Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear...*

<sup>7</sup> Bedeutsam sind in dieser Hinsicht die Reflexionen Britos in seinem Artikel „Historiografía musical e Historiografía da Música Portuguesa“, in *Estudos de História da Música em Portugal*, Lissabon 1989, S. 23–29.

<sup>8</sup> M. Kuss, „Nacionalismo, identificación y Latinoamérica“, in: *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6 (1998), S. 133–149 (zitiert auf S. 136); siehe auch R. Taruskin, „Nationalism“, in: S. Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music*, London 2001.

<sup>9</sup> Paulo Ferreira de Castro, „O que fazer com o século XIX? – Um loar sobre a historiografia musical portuguesa“, *RPM* (1992), S. 171–183.

**Juan José Carreras:** 1971–1978 Musikstudium (Violine, Musiktheorie) an den Musikhochschulen Zaragoza und Madrid; 1980 Licenciado en Historia Contemporánea (Universidad Complutense (Madrid)); 1981–1982 Stipendiat des Consejo Superior de Investigaciones Científicas in Rom (Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma / Pontificio Istituto di Musica Sacra); 1982–1984 Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (Ludwigs-Maximilian Universität, München); 1984 Doctor en Filosofía y Letras (Universidad de Zaragoza, „Las composiciones del Magnificat de Luis Serra“). Seit 1984 Dozent für Musikgeschichte an der Universidad de Zaragoza; Doktorandenseminare an der Universidad Complutense, Madrid (seit 2003) und Salamanca (seit 2007). Seit 1997 Honorary Research Associate des Department of Music des Royal Holloway, University of London. Weitere Seminare und Forschungsaufenthalte: Visiting Fellow der British Academy (1999); BBV Cambridge Fellowship (1998) und École Normale Supérieure, Paris (2004). Forschungsinteressen: Oper und Kantate im Iberischen und Lateinamerikanischen Bereich im 18. Jahrhundert; Institutions- und Sozialgeschichte der Musik in Spanien; Musikhistoriographie und musikalischer Nationalismus im 19. Jahrhundert.

### **Diskussionspunkte zum 1. Teil (Birgit Lodes, Juan José Carreras):**

- Das Verhältnis von Gattungstheorie, Gattungshistoriographie und Werkanalyse bei Dahlhaus
- Dahlhaus' Terminologie im Horizont der „Begriffsgeschichte“
- Alte und Neue Musik: Getrenntes und Gemeinsames für einen „sentimentalischen Historismus“
- Diachronie und Synchronie in Dahlhaus' Musikgeschichtsschreibung
- Nationale vs. europäische Musikgeschichte: Deutschland, Spanien, Iberoamerika
- Zur Terminologie: „europäische Musik“ (Dahlhaus), „Musik im Abendland“ (Eggebrecht), „Western Music“ (Taruskin)
- Struktur- und Lokalgeschichte: Große moderne vs. kleine postmoderne Musikhistoriographie

\*

### **Reinhard Strohm, Oxford:**

#### **Der musikalische Werkbegriff: Carl Dahlhaus und die Nachwelt**

Der Beitrag versucht einige Gesichtspunkte zu bestimmen, von denen aus es sich heute lohnen könnte, Dahlhaus' Gedanken zum musikalischen Werkbegriff weiter zu diskutieren. Um dies zu erreichen, sollen zunächst seine wichtigsten Publikationen zu diesem Thema überblickt und (annäherungsweise) in ihren zeitgenössischen Diskurs gestellt werden. Das Material findet sich vor allem in Bd. 1, 2, 8 und 10 der *Gesammelten Schriften*: von verschiedenen Aufsätzen in Periodika wie NZfM, NZ/Melos und FAZ bis zu den Beiträgen für Sammelbände (Rezeptionsästhetik; Systematische Musikwissenschaft; Storia dell' Opera Italiana; Epochenschwelle) und eigenen Büchern (*Analyse und Werturteil*). Dann sei die Diskussion dieses Themas in der z. T. fremdsprachigen Literatur charakterisiert, soweit sie sich noch auf vergleichbare Parameter bezieht. Schließlich sei gefragt, ob es inzwischen Diskussionsansätze gibt, die die Standorte der Generation von Dahlhaus ganz verlassen haben, und was sie trotz allem vielleicht noch mit den von ihm bereits anvisierten Themen zu tun haben mögen. Damit hängt die wichtige Frage zusammen, ob es eine „postmoderne“ Position zum Thema „musikalischer Werkbegriff“ überhaupt gibt, bzw. ob die Kontroverse der Generation von Dahlhaus heute eine ganz andere geworden ist.

Vorausgreifend und spekulativ darf folgendes angedeutet werden:

1. Dahlhaus und deutschsprachige Autoren der 1970er Jahre (z. B. Wiora, Seidel, Cadenbach) haben das von Benjamin und Adorno – weniger von Ingarden und Lissa – bestimmte Bild des Kunstwerks in einer prekären Balance zwischen Kritik und Verteidigung zurückgelassen (Zerfallsklage), deren Extremposition etwa in Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* zu suchen wäre.
2. Dahlhaus selbst fügte dieser „modernistischen“, rein deutschsprachigen, vorwiegend produktionsästhetisch und historiographisch orientierten Diskussion noch hermeneutische Aspekte hinzu, beteiligte sich aber z. B. nicht mehr an der vorwiegend anglo-amerikanischen Kanondiskussion.
3. Um 1990 entstand ein schrofferer Gegensatz zwischen den Verfechtern der sogenannten Aufklärungstradition und ihren zumeist antimarxistischen Opponenten im internationalen Bereich (vgl. Strohm, *Collapsing the dialectic*), deren Beiträge zum Werkbegriff jedoch bisweilen als Radikalisierung Dahlhauscher Positionen analysierbar sind (z. B. Lydia Goehr).
4. Positionen außerhalb dieser Kontroverse ergaben sich häufig von Seiten der Ethnomusikologie, der popular music oder der postmodernen Philosophie; einige dieser Positionen sind in Michael Talbots *The Musical Work* (2000) resümiert.
5. Es ist zu fragen, inwieweit solche Positionen schon längst existiert haben könnten – inwieweit sie aus dem Bewusstsein der Adorno-Schule nur verdrängt wurden – und ob Dahlhaus sich zumindest indirekt an ihnen gerieben hat. Umgekehrt, falls z. B. „Rezeptionsästhetik“ oder „Trivialmusik“ (die ihm geläufigen Termini) am „Zerfall“ des musikalischen Werkbegriffs beteiligt waren, was ist aus deren Alternativfunktion heute geworden?
6. Eine Vielfrontenstellung gegen modernistische Alternativen zum Werkbegriff, in der Dahlhaus sich selbst sah, wäre heute gegenstandslos, aber es gibt genealogische Zusammenhänge zwischen jenen Alternativen und unserer postmodernen Vieldeutigkeit, in die die Tradition des musikalischen Werkbegriffs selbst, und vielleicht einige von Dahlhaus' Argumenten zu seiner Verteidigung, als positive Teilnehmer wieder eingeführt werden könnten.

**Reinhard Strohm**, geb. 1942 in München, studierte Musikwissenschaft, Lateinische und Romanische Philologie, Violine in München, Berlin, Pisa und Mailand. Dr. phil. 1971, TU Berlin (bei Carl Dahlhaus). 1970–82 Mitarbeiter, Richard-Wagner-Gesamtausgabe München. Lehrtätigkeit 1975–1983, 1990–1996 King's College, Universität London; 1983–1990 Yale University; 1996– Universität Oxford. 2008 Gastprofessor für Musikwissenschaft, Universität Wien. Interessen: Vokalmusik des 14. bis 18. Jahrhunderts, Oper, Historiographie.

Neuere Bücher: *The Rise of European Music (1380–1500)*, Cambridge 1993; *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven 1997, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Florenz 2008. Kritische Editionen; Libretto-Übersetzungen; ca. 150 Aufsätze.

Projekte: *The Classicist Ideology: Musik und Kultur des 17.–18. Jh.* (mit Ruth HaCohen); *Cambridge Readings in Music, 1320–1520* (mit Anna Maria Busse Berger).



**Anne C. Shreffler, Cambridge, MA:  
Zur Historiographie Neuer Musik nach 1945**

For over thirty years Carl Dahlhaus paid close attention to music of the 20th century and to the debates surrounding it.<sup>10</sup> The wide range of repertoire he considered (ranging from Strauss and Schreker to Nono and The Mothers of Invention), the variety of approaches that he took (from detailed analyses to broad historical overviews), and the way his views changed over time make it difficult to summarize this work. The limitations of Dahlhaus's perspective are also clear enough, yet attacking such "easy targets" like, for example, his German-centered position does not result in any real intellectual gains. It is more fruitful to take Dahlhaus's acute analyses of some of the most significant issues in postwar music on their own terms and view them as part of the history they describe. As an unusually acute observer of developments in new and avant-garde music in Western Europe, Dahlhaus participated in contemporary debates on music and politics, the dissolution of the "Werkbegriff," electronic music, popular music, and the role of new music in a society saturated by the "Bewusstseinsindustrie." At the same time, ever the historian, he relentlessly formulated and re-formulated models for a broad historiography of music in the 20th century. If the "Strukturgeschichte" he developed with respect to the 19th century seemed to work well within a model of 20th-century music that postulated Schönberg's atonal revolution as the beginning of a central mainstream, it was much less useful for music after 1968, which often questioned fundamental assumptions such as the work concept, the relationship between notation and sound, the roles of composer, performer, and listener, and many other aspects of music and musical life. Dahlhaus recognized this and changed his model accordingly, though not without a lengthy period of (often polemical but always productive and stimulating) resistance.<sup>11</sup>

I am especially interested in Dahlhaus's changing views on the relationship between music and politics in the context of his ideas on the historiography of 20th-century music. Dahlhaus returned again and again to the question of music's relationship to politics: whether music of quality could contain political meanings, the extent to which political associations could be applied to music, the relationship between the avant-garde and progressive politics, the irreconcilability of a "Revolution der Kunst" with a "Kunst der Revolution," whether new music automatically bore a critical message, and much more. Realizing that this question was a subset of the larger one of music's relationship to society in general, he positioned himself as a defender of autonomous music and asserted the primacy of the work of art as the ultimate reference point for the historian of art.<sup>12</sup> Yet all the while he never lost sight of music's historicity, and saw – perhaps clearer than his politically radical opponents did – how music was inseparable from the society that produced it. Texts such as "Thesen über engagierte Musik" (1972) and "Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik" (1973) can be read on two levels: for their astute analyses of issues that remain relevant today, and as documents of the specific debates going on at the time.<sup>13</sup> During the late 1960s and early 1970s, Dahlhaus insisted on the division between autonomous, unpolitical music on the one hand and music that carried a political message but paid the price of

---

<sup>10</sup> His article (with R. Stephan), „Eine ‚dritte Epoche‘ der Musik?“ *DUZ* 1955, Heft 17, 14–17, may represent a beginning of sorts; „Das Problem der ‚höheren Kritik‘: Adornos Polemik gegen Stravinsky“, *NZM* Jg. 148, no. 5 (1987), 9–15, is one of the latest contributions. Dahlhaus's writings on twentieth-century music were especially numerous between 1968 and 1978.

<sup>11</sup> Dahlhaus's revised view of a 20th century without a mainstream is articulated in his essay, „Geschichte und Geschichten“, in: Carl Dahlhaus, ed., *Die Musik der fünfziger Jahre: Versuch einer Revision* (Mainz, London, [etc.]: Schott, 1985), pp. 9–20, and elsewhere. The "resistance" is exemplified by a series of articles in which he insisted on the work concept as central to 20th-century music, for example, „Plädoyer für eine romantische Kategorie: Der Begriff des Kunstwerks in der neuen Musik“ (1969) and „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“ (1971).

<sup>12</sup> This view is expressed most clearly in *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977).

<sup>13</sup> It is especially instructive to read these texts in the context of West German Marxist-oriented musicological literature, for example the *Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart 1971*, ed. Peter Rummenheller, Friedrich Christoph Reininghaus, and Jürgen Habakuk Traber (Stuttgart 1972).

a loss of musical integrity on the other, but did not seem to realize how neatly this mapped onto the political division of the world during the Cold War (or, more accurately, if he noticed it, he viewed it as coincidence, since he believed that the distinctions he was making were aesthetic, not political, in nature). This particular type of “Cold War blindness” was shared by most people at that time. Later, but already before the end of the Cold War, Dahlhaus did recognize this, positing “die Tatsache der Spaltung in ‚zwei Kulturen‘ als wesentliche historische Signatur der Epoche [of the 1950s].”<sup>14</sup>

**Anne C. Shreffler** wurde 1957 in Baton Rouge, Louisiana, geboren. Nach einem abgeschlossenen Studium der Querflöte (Bachelor of Music) am New England Conservatory in Boston (1975–79) und einem Master of Music in Musiktheorie an der gleichen Institution (1981) promovierte sie 1989 bei Reinhold Brinkmann an der Harvard University mit einer Dissertation über Anton Weberns Trakl-Lieder; in revidierter Form erschien diese Arbeit als *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on Poems by Georg Trakl* (Oxford University Press, 1994). Nach fünf Jahren als Assistenzprofessorin an der University of Chicago (1989–94) wurde sie im Juli 1994 als außerordentliche Professorin für neuere Musikgeschichte an die Universität Basel berufen; 1997–2003 war sie dort ordentliche Professorin für Musikwissenschaft. Seit 2003 lehrt sie an der Harvard University als James Edward Ditson Professor of Music. Weitere Forschungsthemen betreffen Musik und Politik, amerikanische Musik, Jazz, Exilforschung, Musikgeschichtsschreibung sowie Musiktheater im 20. Jahrhundert. Ihr Buch *Elliott Carter – A Centennial Portrait in Letters and Documents* (gemeinsam mit Felix Meyer) erscheint im kommenden Herbst. Ihr Sabbatical im Jahr 2007–08 wurde durch ein Guggenheim-Stipendium unterstützt.

### **Diskussionspunkte zum 2. Teil (Reinhard Strohm, Anne C. Shreffler):**

- Dahlhaus im Kontext: zur früheren, zur gleichzeitigen, und – vor allem – zur späteren Musikgeschichte sowie zu den außermusikologischen Diskursen
- Water under the bridge? Der Werk- und der Kunst-Diskurs der Dahlhaus-Generation und der strukturalistischen Avantgarde
- Stationen der Dahlhaus-Rezeption: 1) vor 1968 – 2) 1968 bis 1989 – 3) 1989 bis 2008
- Gibt es bei Dahlhaus außer einer modernen auch eine postmoderne Reflexion der Werkkategorie?
- Das „Andere“ bei Dahlhaus: Ethnologie, Populäre Musik, Trivialmusik, etc.
- Jenseits der „Strukturgeschichte“? Historiographie Neuer Musik und Neue Musikhistoriographie
- Dahlhaus, Adorno, Marx: Alle in einen Topf? Die Aufklärungstradition und die Musikhistoriographie
- Musik und Politik, Gegensatz oder Symbiose?

---

<sup>14</sup> „Geschichte und Geschichten“, 11.