

tations- und Rezeptionsgeschichte zunehmend an Bedeutung gewinnenden Bereich des religiösen Musiktheaters zu steigern.

(November 2003)

Birger Petersen

*Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton.* Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Susanne RODE-BREYMANN. Kassel: Verlag Merseburger 2003. 276 S., Abb., CD (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 164.)

Die Forschungsperspektive dieses Bandes ist betont handlungszentriert. Da Frauen in der Operngeschichte als Sängerinnen eine herausragende Rolle spielten, lag es angesichts der allgemein üblichen Marginalisierung von Frauen nahe, ihre künstlerischen Leistungen als Sängerinnen und Gesangspädagoginnen zu dokumentieren. Im Mittelpunkt stehen einhundert Opersängerinnen, die im Rheinland gastiert haben, sowie zwanzig Gesangslehrerinnen, die dort lebten und arbeiteten. Neben allseits bekannten Sängerinnen wie Erika Köth und Edda Moser und Pädagoginnen wie Mathilde Marchesi überraschen Biographien und Tonbeispiele solcher Künstlerinnen, die heute weitgehend vergessen sind. Insgesamt wurde ein wichtiger Anfang gemacht, denn die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen haben eine Fülle von Forschungsstätten aufgesucht (Theatermuseen, Stadtarchive u. a.) sowie entlegene Zeitschriftenbeiträge aufgespürt. Da auch Studierende an dem Projekt beteiligt waren, fallen die Ergebnisse naturgemäß unterschiedlich aus (so konnte in einem Fall die deutsche Schrift einer Sängerin nicht entziffert werden, woraufhin man sich auf die Gehaltsangaben beschränkte). Diese kleinen Schwächen werden jedoch vor allem durch die Beiträge von Thomas Synofzik wieder ausgeglichen, dem die wichtigsten Ergebnisse zu verdanken sind. Er und Susanne Rode-Breymanн vermeiden es, die Untersuchung auf allgemeingültige Folgerungen zuzuspitzen und belassen es bei der Materialsammlung. Besonders aufschlussreich (und vergnüglich) ist eine beigelegte CD mit 99 kurzen Klangbeispielen.

Die Liebe zum Detail und das Bemühen um Sichtbarmachung prägen das ganze Buch, das mit den teilweise rudimentären Quellen, den uneindeutigen Abgrenzungen und der auf Performativität ausgerichteten Betrachtung nach allen

Seiten hin Offenheit dokumentiert. Vor allem Lehrende an Musikhochschulen und Universitäten, die ihren Zöglingen praxisbezogene Forschung vermitteln möchten, können mancherlei Anregung erhalten.

(November 2004)

Eva Rieger

SUSANNE KOGLER: „Am Ende, wortlos, die Musik.“ *Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen.* Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien/Graz: Universal Edition/Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2003. 247 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 39.)

Der Titel dieses Buchs deutet nur teilweise seine wahre Zielsetzung an. Für Kogler ist die Beziehung zwischen Musik und Sprache wichtig, weil sie die Möglichkeit einer „ethischen“ Dimension im zeitgenössischen Komponieren eröffnet. Ein philosophischer Exkurs, der den Werkanalysen vorangeht, beschreibt, wie sowohl Theodor W. Adorno als auch Ludwig Wittgenstein durch Musik inspiriert wurden zu ihren eigenen Diskussionen über eine Sprache – die Sprache der Kunst –, die die konventionalisierten Beschränkungen der Wortsprache durchbrechen und dadurch die Freiheit und Integrität des Individuums feiern und befördern könnte.

Die hier analysierten Werke aus den frühen 1980er-Jahren – Hans Werner Henzes *An eine Äolsharfe*, Dieter Schnebels *Lied ohne Worte* und Wölfl-Liederbuch – stehen zur Wortsprache in ganz unterschiedlichem Bezug. Alle drei aber weisen das auf, was man einen narrativen Impuls nennen könnte. Diese direkte formale Beziehung zur Wortsprache ist, wie die Autorin argumentiert, unausweichlich, wenn die Werke ihr humanitäres Credo vermitteln wollen und hierzu den Hörer auffordern sollen, die eigenen gewohnten Rezeptionsmuster zu durchbrechen. Aber selbst diese Voraussetzung scheint nicht genug, um die gegebene Aufgabe zu verwirklichen, gibt sich doch Kogler große Mühe, nicht allein die Werke im Œuvre ihrer Schöpfer zu situieren, sondern auch ihre eigene Interpretation durch die Bezugnahme auf die Kommentare der Komponisten zu stützen. In der Tat wäre die Autorin keineswegs auf die Äußerungen der Komponisten angewiesen gewesen: Die größte Stärke der Untersuchung liegt nicht so sehr in

der durchaus anregenden philosophischen Argumentation als in der eleganten und evokativen Beschreibung der Gestalt der diskutierten Werke. Diese dichten Analysen sind der Höhepunkt des Buches; sie erreichen, was sicherlich das Hauptziel jeder Analyse sein sollte: dass der Leser die Musik hören möchte.

(Oktober 2004) Morag Josephine Grant

TATJANA BÖHME-MEHNER: *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns*! Essen: Verlag Die Blaue Eule 2003. 352 S., Nbsp. (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule. Band 61.)

Die Musikwissenschaft tut sich schwer mit der Systemtheorie Niklas Luhmanns, die allen Anfeindungen zum Trotz zu einer der bedeutendsten Theorien der Soziologie gehört, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden. Nach Ulrich Taddays Verdikt, die Systemtheorie sei „Luhmanns Variante der Autonomieästhetik“ (*Musik & Ästhetik* 1, 1997) – das sich freilich nur auf den Kunstbegriff des Soziologen bezog – hat es kaum ernst zu nehmende Auseinandersetzungen mit der Theorie gegeben. Das Problem liegt allerdings auch darin begründet, dass grundlegende gedankliche Strömungen der Soziologie in ihrem Kern in der Musikwissenschaft schon länger kaum wahrgenommen worden sind. Die Verabschiedung großer Teile der Soziologie vom dingontologischen Denken und die Hinwendung zur Untersuchung kommunikativer Prozesse muss der Musikwissenschaft allerdings auch angesichts einer Wissenschaftsgeschichte schwer fallen, die eng mit der Vorstellung von Musik als Werk verbunden ist. Gleichzeitig wird in der wissenschaftstheoretischen Diskussion das Werkparadigma immer häufiger in Frage gestellt, ohne dass bisher wirkliche Alternativen für die musikwissenschaftliche Praxis entwickelt wurden. Das Werk ist zum Problem geworden, und doch ist es noch immer unverzichtbar für das Selbstverständnis der Disziplin.

Während die Rezeptionsästhetik der 1970er-Jahre den Gegenstand „Text“ zumindest noch als theoretische, einheitliche Basis je unterschiedlicher Rezeptionsprozesse beibehielt, verabschiedet sich Luhmann mit seiner Theorie sozialer Systeme endgültig von der Welt der Dinge als Garanten der Realität und schafft ein

Modell, das allein Bewusstsein und Kommunikation, psychische und soziale Systeme kennt. Durch diesen radikalen Schnitt entledigt er sich des klassischen epistemologischen Problems von Wahrheit und Wirklichkeit des wahrgenommenen Objekts angesichts des wahrnehmenden Subjekts und setzt an die Stelle der Differenz von Subjekt und Objekt die grundlegende Funktion von Bewusstsein und Kommunikation: die Differenz von System und Umwelt.

Will man mit Hilfe der Systemtheorie Luhmanns nun ein Phänomen wie z. B. die Oper beschreiben, reicht – wie im dingontologischen Denken – die analytische Zerlegung in kleinste Dinge und die Beschreibung der aus ihnen geschaffenen Form nicht. Es müssen vielmehr die synthetischen Prozesse beschrieben werden, mit denen in der Wahrnehmung oder der Kommunikation die Differenzen entstehen, die es einem psychischen oder sozialen System ermöglichen, „Oper“ als etwas wahrzunehmen oder zu verstehen, das sich von seiner Umwelt abhebt. Dass Luhmanns Systeme sich durch das Differenzieren definieren, klingt nach einem Zirkelschluss, der aber bewusst mit in die Theorie einbezogen ist: Psychische und soziale Systeme sind selbstreferentiell und schaffen sich, so lange sie existieren, durch die differenzierenden Prozesse in Wahrnehmung bzw. Kommunikation immer wieder selbst: Sie sind autopoietisch. Gleichzeitig sind soziale und psychische Systeme funktional geschlossen, sie können existieren, eben weil es ihnen gelingt, die Umwelt auszuschließen. Veränderungen der Umwelt können das System in seiner Selektivität, nicht jedoch in seiner Operationalität verändern. Diese Hermetik ist der Systemtheorie nicht, wie es oft aus Unkenntnis geschieht, zum Vorwurf zu machen. Auch das dingontologische Denken baut ja auf dem logischen Zirkel auf, dass man das Sein voraussetzen muss, um beschreiben zu können, was ist. Weder dingontologisches noch systemtheoretisches Denken haben damit per se einen größeren Anspruch auf Wahrheit, kein theoretisches Modell ist letztlich wahr oder falsch. Sie schließen sich allerdings gegenseitig aus, sind miteinander nicht anschlussfähig.

Die Hermetik und der radikale Bruch mit dem Alltagsdenken und der Alltagserfahrung machen den Nachvollzug von Luhmanns Systemtheorie zu einer der größten gedanklichen