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

Herausforderungen. Auch das hat die Auseinandersetzung der Musikwissenschaft mit der Systemtheorie lange behindert. In letzter Zeit scheint Luhmann zitierfähig zu werden – wenn auch immer der Zweifel an der Tragfähigkeit der Theorie im Hintergrund mitschwingt, so z. B. in Tatjana Böhme-Mehners Dissertation. Böhme-Mehner nimmt sich nicht nur die hochkomplexe Systemtheorie vor, sondern auch das durch seine Multimedialität und frühe Kommerzialisierung vielleicht komplexeste soziale und künstlerische Phänomen der Kunstmusik: die Oper. Auch ihr Buch beginnt mit einer allgemeinen Einführung in die Systemtheorie, die nach wie vor notwendig ist, da eine Vertrautheit mit der Begrifflichkeit der Systemtheorie Luhmanns oder gar die Lektüre seiner umfangreichen Werke in der Musikwissenschaft kaum vorausgesetzt werden können. Sie beschreibt dann ihren individuellen Ansatz einer systemtheoretischen Operntheorie, um schließlich diese Theorie an Analysen der Opern *Fidelio*, *Don Carlos*, *Der Rosenkavalier* und *Street Scene* zu exemplifizieren. Angesichts der vielen Ansatzpunkte, die Böhme-Mehners Arbeit bietet, möchte ich mich hier auf die Diskussion der Frage konzentrieren, die sie in ihrem Titel aufwirft, eine Frage, die auf der Basis der Theorie, die Luhmann in *Soziale Systeme* ausbreitet, so eigentlich gar nicht gestellt werden kann und unter Luhmann-Kennern sicherlich zu Irritationen führen muss. Autopoietische Systeme „im Sinne Luhmanns“ definieren sich eben nicht durch ihre Offenheit, sondern können sich gerade nur durch ihre Geschlossenheit immer wieder selbst reproduzieren. Das weiß Böhme-Mehner freilich auch, wie die Lektüre ihres Theoriekapitels zeigt. Doch ganz offenbar scheut sie vor der Radikalität des Gedankens zurück. Ohnehin scheint ihr Systembegriff eher von den frühen Arbeiten Luhmanns beeinflusst zu sein, die sich noch an die Theorie der Handlungssysteme seines Lehrers Talcott Parsons anlehnen. Nach der Theorie, die Luhmann in *Soziale Systeme* und z. B. auch in *Die Kunst der Gesellschaft* ausbreitet, wäre zu erwarten gewesen, dass ein „System Oper“ durch eine Leitdifferenz beschrieben würde, die die Geschlossenheit produziert, und nicht, wie bei Böhme-Mehner, durch seine Umwelt und Anschlussfähigkeit nach außen. Böhme-Mehners Ansatz ist nicht grundsätzlich verfehlt, er ist in

seiner Durchführung nur eben nicht „im Sinne Niklas Luhmanns“. Argumentiert man auf der Grundlage einer Systemtheorie, die Offenheit zur Definition von Systemen erlaubt, kann man nicht von Autopoiese sprechen, deren Vorhandensein man ohnehin nur dann konstatieren sollte, wenn man die grundsätzliche Geschlossenheit des Systems auch nachgewiesen hat.

Böhme-Mehner argumentiert mit Hilfe einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur. Die Fülle des bibliographischen Materials, die sie zusammengetragen hat, ist beeindruckend (und belegt, wie gründlich sich andere kunstwissenschaftliche Disziplinen im Gegensatz zur Musikwissenschaft bisher mit dem Thema auseinandergesetzt haben). Auf Luhmanns Schriften wird dagegen zu oft nur sehr global und ohne konkrete Verweise auf seine Schriften hingewiesen. Bei manchen Aussagen hätte ich mir gewünscht, einmal die gemeinte Stelle im Original zurate ziehen zu können. Diese argumentative Ferne vom Original und die Nähe zur Sekundärliteratur bewirken gelegentlich den Eindruck einer Unschärfe der Begrifflichkeit. Allerdings versucht Böhme-Mehner erklärtermaßen auch nicht, die Systemtheorie im strengen Sinne anzuwenden, sondern vielmehr die gültigen Paradigmen der Musikwissenschaft behutsam um einen kommunikationstheoretischen Ansatz zu erweitern. In ihrem Versuch, Brücken zu bauen, lehnt sie sich daher immer wieder an dingontologisches Denken an, z. B. durch ihre grundsätzliche Nähe zu der traditionellen Vorstellung vom Werk als Gegenstand. Das Bemühen um Anschluss an den gewohnten Diskurs merkt man besonders ihren analytischen Kapiteln an. Hier werden Opern textlich und musikalisch analysiert, es werden Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte und zum gattungsgeschichtlichen Kontext geliefert und in ihrer Bedeutung für das Werk eingeordnet. Ihre Vorgehensweise beantwortet jedoch nur unbefriedigend die für die Einführung einer neuen Theorie essentielle Frage nach ihrem Nutzen und dem Innovationswert. So fragt man sich bei der Lektüre besonders der analytischen Kapitel oft, was sich änderte, wenn man die systemtheoretische Terminologie durch traditionelle Begriffe ersetzte, wenn man z. B. statt von „symbolischer Generalisierung“ einfach von „Metapher“ oder „Symbol“

sprache, statt von „System Oper“ oder „System Musik“ einfach von „Oper“ bzw. „Musik“?

Die Arbeit Böhme-Mehners ist ein Plädoyer für die Beschäftigung mit den kommunikativen Funktionen der Musik, die von der Disziplin viel zu lange vernachlässigt wurden. Sie zeigt auf, welches Potential in der Untersuchung der Kommunikationsprozesse innerhalb einer Oper wie auch zwischen Oper und Umwelt (bzw. zwischen Produzenten und Rezipienten) liegt. Allerdings hat sich gerade die Opernforschung selten einer radikalen Autonomieästhetik hingegeben. Die Argumentation für eine Anwendung der Systemtheorie Luhmanns überzeugt allerdings nicht. Seine Systemtheorie kann man nur ganz oder gar nicht betreiben. Sie erlaubt keine Anschlussmöglichkeiten an das dingontologische Denken, wie z. B. den traditionellen Werkbegriff – es sei denn als Umwelt, von der sich das System Systemtheorie abgrenzt. Jede Öffnung des Systems auf operativer Ebene muss theorieimmanent unweigerlich zu seinem Zusammenbruch führen – um dieses zu erkennen, muss man kein „Luhmann-Apologet“ (S. 320) sein, es reicht die informierte Gegnerschaft. So bleibt die Frage im Titel, wie immer sie auch gemeint und zu verstehen ist, zwangsläufig ohne Antwort. Systemtheorie im tatsächlichen „Sinne Niklas Luhmanns“ ist nur möglich, wenn man – wie der Bielefelder Soziologe – einen Paradigmenwechsel für sich reklamiert. Als Konsequenzen muss man dann allerdings ertragen, dass die eigene Disziplin auf der Ebene der systemtheoretischen Metawissenschaft ihren gewohnten Gegenstand und damit auch ihre Identität verliert, sodass als Folge hieraus Kommunikation mit traditionellen Denkenden hoch problematisch wird. Eine solche Radikalität ist allerdings von einer Dissertation, die ja auch nicht außerhalb sozialer Systeme entsteht, nicht zu fordern.

(März 2005)

Dietrich Helms

TOBIAS WIDMAIER: *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert.* Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 276 S.

Es ist ein Charakteristikum der dem deutschen Musikalienleihhandel gewidmeten Ha-

bilitationsschrift von Tobias Widmaier, dass sie sich einem Thema widmet, das ein abgeschlossenes Kapitel der Geschichte vorstellt. In die im Untertitel angegebene Zeitspanne fallen Aufstieg und Niedergang des Musikalienleihhandels. Ein wahrhaft historisches Thema, das der Autor engagiert zu seiner Sache macht!

Die Voraussetzungen, unter denen Widmaier den Stoff in Angriff nahm, sind kaum günstig zu nennen. Nicht ohne Grund und Not finden sich eingangs kritische Bemerkungen zur Forschung. Die primär auf Werkbetrachtung fixierte Disposition der Musikwissenschaft habe „dazu geführt, daß Aspekte, wie sie hier angeschnitten werden, bislang nur wenig Aufmerksamkeit erhalten haben“ (S. 11). Weiter heißt es: „Der Musikalien(leih)handel als die wohl wesentlichste Institution musikalischer Grundversorgung bleibt vielfach unberücksichtigt, oder von ihm ist nur vage die Rede“ (S. 13). Im Gegenzug verspricht der Autor ein „relativ klar konturiertes Bild der Entwicklung des Musikalienleihhandels in Deutschland“ (S. 14). Dass dem Wort „relativ“ Gewicht zukommt, erklärt sich aus der ungleichen Quellenlage und dem Mangel an Vorarbeiten.

Ausführlich skizziert Widmaier die Quellenlage und benennt die Bausteine, die sein Vorhaben voranbrachten. Neben den nach 1773 greifbaren gedruckten Leihverzeichnissen zählen hierzu zu noch einen der Fundus des lokal- oder regionalgeschichtlichen Schrifttums (den der Autor zu unterschätzen neigt), zum anderen Mitteilungen aus musikalischen Fachorganen zusammen mit Nachrichten über einzelne Akteure des Leihhandels, denen Porträts gewidmet sind. Die zuverlässigsten Materialien, die der Skizzierung der Topographie dienen, entstammen vor allem dem *Allgemeinen Adressbuch für den Deutschen Buchhandel* (1839–1942). Mit ihrer Auswertung erhellt sich die Verbreitung des bis 1890 auf rund 400 Leihbibliotheken angewachsenen, jedoch fortan rapide schrumpfenden Geschäftszweigs, der 1925 noch 36 Institute aufwies, etwa dieselbe Anzahl wie 1840. Tabellarische Übersichten beleuchten außerdeutsche Leihinstitute und liefern Einblicke in Firmenverzeichnisse von 1840/45, 1870 und 1925.

Vor eine ungleich schwierigere Aufgabe sah sich Widmaier gestellt, um den Übergang zur Blütezeit des Leihhandels transparent zu ma-