

2 Musik und System(e)

Ziel dieses Kapitels ist die Formulierung eines Musikbegriffs, der sich durch größtmögliche Offenheit und seine Anschlussfähigkeit für verschiedene Disziplinen der Musikforschung auszeichnet. Musik soll dabei nicht als Gegenstand aufgefasst, sondern auf der Basis von musikalischen Handlungen beschrieben werden. Grundsätzlich sind dabei die physiologischen, psychologischen und sozialen Bedingungen von Musik zu berücksichtigen. Damit ist ein wichtiges Teilziel dieser Untersuchung anvisiert, das gleichzeitig die Grundlage für die spätere Betrachtung des Verhältnisses von Musik und Affektivität darstellt.

Den theoretischen Ausgangspunkt für diese Untersuchung bildet die Systemtheorie Niklas Luhmanns, die dieser im Zuge der Ausarbeitung einer umfangreichen Gesellschaftstheorie entwickelt hat. Von besonderem Interesse ist dabei jener Theorieteil, der es überhaupt erst ermöglicht, die Gesellschaft als soziales System aufzufassen und den man als *Allgemeine Systemtheorie* bezeichnen kann.¹ Die Grundidee² dabei ist, ausgehend von einem definierten Systembegriff, durch den festgelegt ist, was als System bezeichnet werden kann und was nicht, verschiedene Arten von Systemen zu differenzieren. Somit können gemeinsame Aspekte an verschiedenen Gegenständen und Unterschiede innerhalb eines gemeinsamen Struktur- oder Organisationsprinzips beobachtet werden. In Luhmanns Systemtheorie geht es um Systeme, die sich gegenüber ihrer Umwelt abgrenzen und die diese Grenze – und damit ihre Identität und Autonomie – mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln aufrechterhalten. Zudem können Systeme ihre Umwelt nur auf der Basis ihrer eigenen Operationen beschreiben, wodurch die systeminterne Beschreibung der Umwelt nie so komplex sein kann wie die Umwelt selbst. Indem somit einerseits das System seine Grenzen selbst festlegt und andererseits eine Punkt-zu-Punkt-Beziehung zwischen einem System und seiner Umwelt sowie die Steuerung eines Systems von außen ausgeschlossen werden, knüpft dieses Theorieprogramm auf eigenständige Weise an konstruktivistische Positionen an.

1 Für eine Begründung, an diesem Punkt des Theoriegebäudes anzusetzen, siehe Kap. 1.2, S. 23f.

2 An dieser Stelle geht es mir lediglich darum, Lesern, die nicht mit der Luhmann'schen Systemtheorie vertraut sind, den Einstieg ein wenig zu erleichtern. Der Fokus liegt dabei auf jenen Aspekten, die für den weiteren Verlauf der Untersuchung von besonderer Bedeutung sind. Zwangsläufig ist dies an dieser Stelle nur unter Inkaufnahme grober Vereinfachungen und Verkürzungen zu leisten, die mir die systemtheoretisch versierteren Leser nachsehen mögen.

Verschiedene Systemtypen – Organismen, psychische und soziale Systeme – lassen sich hinsichtlich der spezifischen Operationsweisen unterscheiden, über die sie ihre Systemgrenzen definieren und aufrecht erhalten: biologische Prozesse, gedankliche Operationen oder Kommunikationen. Soziale Systeme können so über Kommunikationen definiert werden, während biologische und psychische Systeme in deren Umwelt zu verorten sind, ohne dass dabei die Relevanz von Körper und Bewusstsein für soziale Systeme in Frage gestellt würde. Dies erlaubt es schließlich zu beobachten, wie sich die Gesellschaft als soziales System reproduziert und intern ausdifferenziert. An dieser Stelle setzt Luhmanns Analyse verschiedener Funktionssysteme der Gesellschaft an, die in völliger Autonomie eine spezifische Funktion erfüllen oder ein spezifisches Problem der Gesellschaft behandeln und deren Kommunikation hierzu auf eine charakteristische Form der binären Schematisierung zurückgreift – im Wissenschaftssystem beispielsweise auf die Unterscheidung wahr/falsch.

Mit der Möglichkeit der Differenzierung von Systemtypen und verschiedener Funktionssysteme der Gesellschaft stellt sich die Frage nach dem Zusammenwirken dieser Systeme. Insbesondere die Beziehungen zwischen biologischen, psychischen und sozialen Systemen werden im Verlauf dieser Untersuchung eine wichtige Rolle spielen.

Für einen Ansatz, der versucht, Musik mit systemtheoretischen Mitteln zu beschreiben, ist zunächst zu klären, wie Luhmann den Systembegriff spezifiziert und mit welcher Art von Systemen wir es bei der Beschäftigung mit Musik zu tun haben. Hiervon ausgehend kann dann eine Position gegenüber Luhmanns Systemtheorie eingenommen werden, von der aus die Beschreibung eines ›Musiksystems‹ als sinnvoll erscheint.

2.1 Systemreferenzen

Die folgende Einführung in den Luhmann'schen Systembegriff und die Diskussion der Möglichkeit, diesen auf Musik anzuwenden, führt schließlich zu der Frage nach der Systemreferenz, von der aus Musik beobachtet werden soll. Die Betrachtung beginnt mit der Klärung systemtheoretischer Grundannahmen und deren Konsequenzen aus kunstsoziologischer und kunstphilosophischer Sicht. Die daran anschließende Diskussion der Luhmann-Rezeption innerhalb der Musikforschung, insbesondere der Musikwissenschaft, mündet schließlich im Vorschlag einer Forschungsperspektive, von der aus Musik als System von Systemen beschrieben werden kann.

2.1.1 Systeme

Nach Luhmann ist der Ausgangspunkt einer jeden Systembetrachtung die Differenz von System und Umwelt.³ Diese Auffassung ist verbunden mit der Abkehr von der klassischen reinen Strukturbeschreibung auf der Basis von Elementen und Relationen zu Gunsten einer differenztheoretischen Beschreibung von System/Umwelt-Verhältnissen.⁴ Die Umwelt ist dabei nicht einfach »eine Art Restkategorie«⁵, ein notwendiges Übel, das es stets bei der Systembetrachtung mitzuführen gilt. Das System kann erst in seiner Differenz zur Umwelt beobachtet und identifiziert werden, denn »Beobachten ist nichts weiter als das Handhaben einer Distinktion wie zum Beispiel System und Umwelt«.⁶ Somit lässt sich im Verhältnis von System und Umwelt keine Gewichtung und kein Primat ausmachen, »weder ontologisch noch analytisch ist das System wichtiger als die Umwelt; denn beides ist das, was es ist, nur im Bezug auf das jeweils andere«.⁷ Aber auch die Differenz selbst »ist keine ontologische [...]. Sie zerschneidet nicht die Gesamtrealität in zwei Teile: hier System und dort Umwelt«.⁸ Sie ist vielmehr als »systemrelativ«⁹ zu betrachten, denn jedes System ist Teil der Umwelt eines anderen Systems, und jede Umwelt enthält verschiedene Systeme, die ihrerseits füreinander Umwelten sind. Allerdings ist die Unterscheidung von System und Umwelt keine willkürliche Operation. Luhmann geht davon aus, »daß es Systeme gibt«¹⁰,

3 Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 35. Siehe auch S. 242ff.

4 Luhmann bezieht sich mit dieser Konzeption auf das Differenzenkalkül von George Spencer-Brown, *Laws of Form*, 5., revidierte Auflage, Leipzig: Bohmeier, 2009. Die klassische Definition von Systemen als »sets of elements standing in interrelation«, findet sich bspw. in Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory: Foundations, Developments, Applications*, 4., überarbeitete Auflage, New York: George Braziller, 1973, S. 38. Einen Überblick über verschiedene Systemdefinitionen bietet Charles François (Hg.), *International Encyclopedia of Systems and Cybernetics*, München: K. G. Saur, 1997, S. 342.

5 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 242.

6 A. a. O., S. 245.

7 A. a. O., S. 244.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 A. a. O., S. 30. Diese Aussage ist jedoch nicht ontologisch, sondern als eingebettet in den systemtheoretischen Gesamtzusammenhang mit dessen erkenntnistheoretischen Implikationen zu verstehen, vgl. auch Anm. 11. Dies wird spätestens dann deutlich, wenn Luhmann Wissenschaft mithilfe von Wissenschaft als ein System beschreibt. Siehe hierzu Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. Für eine eingehende Analyse der epistemologischen Implikationen dieser Aussage in Bezug auf den Luhmann'schen

das heißt, dass es bestimmte »Forschungsgegenstände gibt, die Merkmale aufweisen, die es rechtfertigen, den Systembegriff anzuwenden.«.¹¹ Ein entsprechendes Merkmal sieht er in der *autopoietischen Organisation* von Systemen und knüpft damit an die Arbeiten von Humberto Maturana an. Maturana entwickelte mit Francisco Varela den Begriff der Autopoiesis, um die spezifische Organisationsweise von Lebewesen zu beschreiben. Als *autopoietisch* sind Systeme zu bezeichnen, deren Bestandteile innerhalb eines Netzwerks von Prozessen der Produktion von Bestandteilen erzeugt werden, das durch jene Bestandteile konstituiert wird, die es selbst erzeugt und die es als Einheit definieren.¹² Die Bestandteile eines autopoietischen Systems sind demnach die Operationen, über die sich das System reproduziert und über die es sich gegenüber seiner Umwelt abgrenzt. Autopoietische Systeme erscheinen damit als *operativ geschlossen*: auch wenn das System beispielsweise auf einen energetischen Austausch mit der Umwelt angewiesen ist, beziehen sich alle Operationen des Systems auf Operationen des Systems und sind allein der Aufrechterhaltung der Autopoiesis verpflichtet.¹³

Luhmann übernimmt diesen Systembegriff für seine allgemeine Systemtheorie, weitet ihn jedoch gleichzeitig aus, indem er drei Arten selbstreferentieller Systeme unterscheidet: Organismen, psychische Systeme und soziale Systeme.¹⁴ Er fasst diese Systemarten als autopoietische Systeme auf und wendet diesen Begriff somit nicht nur im Sinne Maturanas

Theoriekontext siehe Armin Nassehi, »Wie wirklich sind Systeme? Zum ontologischen und epistemologischen Status von Luhmanns Theorie selbstreferentieller Systeme«, in: Werner Krawietz und Michael Welker (Hg.), *Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 43–70.

- 11 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 16. Jasmin Siri weist explizit darauf hin, dass die entsprechende Textstelle bei Luhmann nicht als Ausdruck eines ontologischen Systembegriffs fehlgedeutet werden solle, Jasmin Siri, »System/Umwelt«, in: Oliver Jahrtaus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 123–25, hier: S. 123.
- 12 Vgl. Humberto R. Maturana und Francisco. J. Varela, »Autopoietische Systeme: Eine Bestimmung der lebendigen Organisation«, in: Humberto R. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1985, S. 170–235, hier: S. 184f.
- 13 Siehe hierzu Humberto R. Maturana, »Die Organisation des Lebendigen: eine Theorie der lebendigen Organisation«, in: ders., *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1985, S. 138–156, hier: S. 142 mit dem Nervensystem als Beispiel für ein operativ geschlossenes System.
- 14 Vgl. u.a. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 15ff.; Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 28; Niklas Luhmann, »Selbstreferentielle Systeme«, in: Fritz B. Simon (Hg.), *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der systemischen Therapie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 69–77; Niklas Luhmann; Dirk

auf Leben an, sondern auch auf Bewusstsein¹⁵ und Kommunikation. Ihm geht es dabei nicht darum, soziale Phänomene und Bewusstsein aus der Autopoiesis des Lebens abzuleiten, sondern um die Unterscheidung von drei *verschiedenen Arten von Autopoiesis*.¹⁶ Organismen, psychische und soziale Systeme operieren aufgrund ihrer autopoietischen Organisation und operativen Geschlossenheit vollständig getrennt und überschneidungsfrei in einer je spezifischen Operationsweise.¹⁷ Eine solche spezifische Operationsweise der Autopoiesis, die nur dem jeweiligen Systemtyp eigen ist und die von keinem anderen verwendet wird, ist die Voraussetzung, dass man ein System als ein solches identifizieren kann. Denn der Begriff *Operation* bezeichnet zeitlich die Elemente, aus denen das autopoietische System besteht und die es durch das Netzwerk dieser Elemente selbst erzeugt.¹⁸ Im Falle von Organismen sind es biochemische Prozesse, die die Autopoiesis ermöglichen; psychische Systeme operieren (über Wahrnehmung) mit Gedanken und Gefühlen; soziale Systeme reproduzieren sich über Kommunikationen als ›Letztelemente‹.¹⁹ Die Gesellschaft (genau wie Organisationen und Interaktionen) wird also als ein System aufgefasst, das sich durch Kommunikation als Operation autopoietisch reproduziert und somit gegenüber der eigenen Umwelt abgrenzt.²⁰ Diese Theoriekonstruktion hat weitreichende Konsequenzen: Gesellschaft besteht nicht aus Menschen, sondern aus Kommunikation; Individuen, und somit Bewusstsein und Organismen, werden der relevanten Umwelt sozialer Systeme zugeordnet.²¹

Gegen die Übertragung des Prinzips der Autopoiesis auf psychische und soziale Systeme und die überschneidungsfreie Konzeption von Körper, Bewusstsein und Gesellschaft gab es Einwände und Alternativvorschläge, vor allem in Bezug auf die Trennung von Individuum und

Baecker (Hg.), *Einführung in die Systemtheorie*, 4. Auflage, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 2008, S. 257ff.

- 15 Luhmann selbst wählt den Begriff des Bewusstseins für psychische Systeme. Der Begriff der Psyche wäre hier weniger problematisch. Im Folgenden wird dennoch am Begriff des Bewusstseins festgehalten, um dem Problem einer systemtheoretischen Beschreibung nicht-bewusster Prozesse nicht vorzeitig aus dem Weg zu gehen. Siehe hierzu Kap. 2.2.4, S. 95ff.
- 16 Vgl. Luhmann, »Selbstreferentielle Systeme«, S. 70. Für das hier angesprochene Verhältnis von Vergleichbarkeit und Differenz siehe auch Kap. 2.1.3, S. 65ff.
- 17 Siehe hierzu Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 57ff.; Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 28.
- 18 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 65.
- 19 Vgl. Luhmann, »Selbstreferentielle Systeme«, S. 70f.
- 20 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 81.
- 21 Hier sei noch einmal auf das nicht-hierarchische Verhältnis von System und Umwelt verwiesen, siehe oben.

Gesellschaft, die als gegenintuitiv erachtet wurde.²² So lehnt Maturana es ab, das Prinzip der Autopoiesis auf soziale Systeme zu übertragen und setzt die Beteiligung von Organismen an sozialen Phänomenen voraus.²³ Auch Peter Hejl sieht soziale Systeme als »Gruppe lebender Systeme«²⁴, die mit Bezug auf vergleichbare Zustände ihrer jeweiligen kognitiven Systeme interagieren. Soziale Systeme sind demnach durch *lebende Systeme* konstituiert, ihre Komponenten sind »auf dem Niveau ihres physischen Substrates [...] Zustände von Neuronengruppen«²⁵ und nicht Kommunikationen (oder Handlungen). Nach dieser Auffassung reproduzieren soziale Systeme ihre Elemente nicht selbst, sondern sie werden sozusagen »von außen« durch kognitive Systeme konstruiert und sind somit nicht als *autopoietisch* zu bezeichnen. Diese Position führt das Soziale auf das Biologische zurück.²⁶ Die Kritik von Maturana, Hejl und Roth ist zu einem gewissen Teil auf ein anderes Wissenschaftsverständnis, insbesondere auf die »an ein Erklärungsmodell zu stellenden Anforderungen«²⁷ und die voneinander abweichenden spezifischen Fragestellungen zurückzuführen. Des Weiteren gehen die Meinungen darüber auseinander, was man als *Prozesse der Produktion von Komponenten*²⁸ bezeichnen kann und ob auch grundlegend unterschiedliche

22 Diese Kontroverse hält bis heute an. Als aktuelleres Beispiel für eine kritische Diskussion der von Luhmann postulierten Trennung von psychischen und sozialen Systemen, neben den hier besprochenen, sei verwiesen auf die Beiträge von Rainer Greshoff, Wolfgang Ludwig Schneider und Ilja Srubar in *Zeitschrift für Soziologie*, 37 (2008), Nr. 6.

23 Vgl. Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, 3. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010, S. 195ff., sowie Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 113. Auch innerhalb der Soziologie wurde die Übernahme des Autopoiesis-Konzeptes kontrovers diskutiert. Siehe hierzu bspw. Walter Ludwig Bühl, »Grenzen der Autopoiese«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 39 (1987), S. 225–254; Wolfgang Lipp, »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch. Wohin führt Luhmanns Paradigmawechsel?«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 39 (1978), S. 452–470.

24 Peter M. Hejl, »Konstruktion der sozialen Konstruktion: Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 303–339, hier: S. 319.

25 A. a. O., S. 325.

26 Siehe diesbezüglich auch Gerhard Roth, *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*. Neue, vollständig überarbeitete Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 56off.

27 Hejl, »Konstruktion der sozialen Konstruktion«, S. 323.

28 Vgl. Maturana und Varela, »Autopoietische Systeme«, S. 184ff.

Prozesse – beispielsweise biochemische und kommunikative – in diesem Sinne verstanden werden können.²⁹

Wil Martens hingegen stellt aus seiner Sicht nicht die Selbstreferenz sozialer Systeme in Frage, sondern versucht sich an einer Reformulierung des Luhmann'schen Kommunikationsbegriffs, um »den Menschen zu retten«³⁰ und die Emergenz sozialer Systeme zu beschreiben. Er postuliert eine »partielle Verschmelzung personaler und sozialer Systeme«, die auf der gemeinsamen Verwendung der gleichen Operationen von psychischen und sozialen Systemen beruht.³¹ Da Operationen als Elemente der autopoietischen Reproduktion jedoch nur von *einem* Systemtyp verwendet werden können, nämlich durch jenen, welcher sich durch diese spezifische Operationsweise reproduziert³², führt Martens die Unterscheidung von *Element* und *Komponente* ein: »Bestimmte psychische und körperliche Operationen – d.h. Elemente psychischer und organischer Systeme – fungieren zugleich als Komponenten der Elementareinheit sozialer Systeme. Der Unterschied von Element und Komponente basiert dabei auf dem Wechsel des Bezugspunktes. Die gleichen Operationen (Gedanken) sind für das *eine* (psychische) System die Elemente, die es konstituieren; für das *andere* (soziale) System dagegen sind sie die Komponenten, die in Zusammenhang mit anderen Komponenten die Elemente (Kommunikationen) gestalten. Auf spezifische Weise organisiert, konstituieren körperliche und psychische Operationen die Elemente sozialer Systeme.«³³

Martens nimmt dabei Bezug auf Luhmanns Konzeption von Kommunikation als Einheit der Selektion von Information, Mitteilung und Verstehen, betrachtet diese Komponenten jedoch als »Operationskomplexe psychischer und körperlicher Systeme«.³⁴ Elemente psychischer und organischer Systeme fungieren jeweils als Komponenten von Elementen »neuer Qualität«³⁵, welche die Elemente des Kommunikationssystems bilden. Auf diese Weise versucht Martens »an der unhaltbaren Trennung

29 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 66ff.

30 So Luhmanns Einordnung der Kritik von Martens in Niklas Luhmann, »Wer kennt Wil Martens? Eine Anmerkung zum Problem der Emergenz sozialer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 44 (1992), Nr. 1, S. 139–142, hier: S. 139.

31 Wil Martens, »Die Autopoiesis sozialer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 43 (1991), Nr. 4, S. 625–646, hier: S. 635.

32 Diese tautologische Satzkonstruktion verweist auf den empirischen Charakter der Selbstreferenz bei Luhmann.

33 Ebd., Hervorhebungen im Original.

34 Ebd. für den Kommunikationsbegriff bei Luhmann siehe beispielsweise Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 191ff.

35 Wil Martens, »Die partielle Überschneidung autopoietischer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 44 (1992), Nr. 1, S. 143–145, hier: S. 144.

von organischen, psychischen und sozialen Systemen vorbeizukommen und eine positive Bestimmung dieser Systeme zu erreichen«.³⁶

Für Luhmann steht außer Frage, dass »Menschen an Kommunikation beteiligt sind und daß ohne Menschen keine Kommunikation zustandekäme [sic!]«.³⁷ Die Schwierigkeit liegt aber darin, die Bedeutung psychischer und biologischer Systeme für Kommunikation begrifflich im Rahmen der Theorieentwicklung so zu fixieren, dass sie nicht mit den Konsequenzen, die sich aus der Inanspruchnahme des Prinzips der Autopoiesis ergeben, in Widerspruch geraten. Und hier setzt Luhmanns Kritik an: Man kann der Argumentation Martens' folgen und Kommunikation allein auf der Basis psychischer und biologischer Phänomene beschreiben – dies aber nur unter Preisgabe der Autopoiesis sozialer Systeme.³⁸ Wenn soziale Systeme die Elemente (d.h. Kommunikationen), aus denen sie bestehen, nicht selbst erzeugen, sondern wenn diese Elemente durch psychische und biologische Systeme erzeugt werden, dann können soziale Systeme nicht als autopoietische Systeme betrachtet werden.³⁹ Jedoch, so Luhmann, müsse gerade die Autopoiesis sozialer Systeme beobachtet werden, um das Problem ihrer Emergenz zu lösen.⁴⁰

Die Abgrenzung von sozialen Systemen gegenüber der Umwelt und damit gegenüber biologischen und psychischen Prozessen sieht Luhmann auch durch Martens' Text selbst bestätigt.⁴¹ Entgegen der Behauptung, dass psychische und biologische Zustände als Komponenten der Kommunikation aufzufassen sind, lassen sich solche in dessen Text nicht finden – weder der Blutstrom, der das Gehirn des Autors durchblutete oder seine Muskelspannung, noch dessen Bewusstseinszustand: »Nichts Körperliches und nichts Psychisches findet Einlaß in das

36 A. a. O., S. 143f.

37 Luhmann, »Wer kennt Wil Martens?«, S. 139. Luhmann räumt sogar ein, dass es, »kausal gesehen, einen solchen Fremdurprung« sozialer Systeme gäbe, dieser könne aber nicht mitkommuniziert werden, Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 92, Anm. 123.

38 Vgl. Luhmann, »Wer kennt Wil Martens?«, S. 141f.; hierzu auch Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 38f.: »Man könnte geradezu sagen, daß das gesamte kommunikative Geschehen durch eine Beschreibung der beteiligten Mentalzustände beschrieben werden könnte – mit der einzigen Ausnahme der Autopoiesis der Kommunikation selber.«

39 Vgl. Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 262.

40 Vgl. Luhmann, »Wer kennt Wil Martens?«, S. 139ff. Für eine kritische Rekonstruktion von Luhmanns Emergenzbegriff siehe Simon Lohse, »Zur Emergenz des Sozialen bei Niklas Luhmann«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 40 (2011), Nr. 3, S. 190–207. Grundsätzliche Fragen zur Emergenz sozialer Phänomene diskutieren die Beiträge in Jens Greve und Annette Schnabel (Hg.), *Emergenz: Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, Berlin: Suhrkamp, 2011.

41 Er bezieht sich dabei auf Martens: »Die Autopoiesis sozialer Systeme«.

operativ geschlossene System der Kommunikation.«⁴² Dies bedeutet jedoch nicht, dass zwischen System und Umwelt keinerlei Beziehungen bestehen, »aber diese Beziehungen liegen auf anderen Realitätsebenen als die Autopoiesis selbst«.⁴³

Die Frage, wie ein System trotz seiner operativen Abgeschlossenheit gegenüber der Umwelt in der Lage ist, die Beziehung zu dieser Umwelt zu gestalten, wird mit dem Begriff der *strukturellen Kopplung* beantwortet.⁴⁴ Maturana führte diesen Begriff ein, um das Verhältnis eines Systems (»Einheit«) zu dessen Umwelt (»Milieu«) zu beschreiben.⁴⁵ So muss die Umwelt bestimmte Rahmenbedingungen erfüllen, Energie und Material bereitstellen, damit ein Organismus in der Lage ist, seine Autopoiesis aufrechtzuerhalten. Luhmann verwendet diesen Begriff insbesondere für das Verhältnis eines Systems zu einer *spezifischen* Umwelt, nämlich für die Beziehung zwischen autopoietischen Systemen.⁴⁶ Dies betrifft beispielsweise die Relationen verschiedener biologischer Systeme (zum Beispiel von Zellen und Gehirn) oder verschiedener sozialer Funktionssysteme⁴⁷ (wie etwa Wirtschaft und Politik), aber auch die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Systemtypen und damit das Verhältnis von Organismus, Bewusstsein und Gesellschaft.

Die Autonomie von Systemen beruht, wie gesehen, auf der Trennung der jeweiligen Netzwerke der Produktion von Elementen, das heißt, auf der je spezifischen Operationsweise der Systeme.⁴⁸ Ohne diese Autonomie in Frage zu stellen, können sich Systeme über strukturelle Kopplungen beeinflussen. Dabei spezifiziert ein System jedoch nicht etwa den Zustand eines anderen Systems, es kann dieses lediglich irritieren.⁴⁹ Eine solche Irritation mag von einem Beobachter zwar als Ursache für ein Ereignis bezeichnet werden – Martens' Muskelspannung als Ursache für seinen Text, Luhmanns Text als Ursache für eine erneute Muskelanspan-

42 Luhmann, »Wer kennt Wil Martens?«, S. 140, vgl. Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 261.

43 Niklas Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, in: *Soziale Welt* 36 (1985), Nr. 4, S. 402–446, hier: S. 403.

44 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 100.

45 Vgl. Maturana und Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, S. 85ff.

46 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 290.

47 Für Luhmanns Begriff des Funktionssystems siehe Kap. 2.1.2, S. 42ff.

48 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 37.

49 Wenn hier und im weiteren Verlauf im Zusammenhang von operativer Geschlossenheit und struktureller Kopplung von »Irritation« die Rede ist, so erfolgt dies in Anlehnung an die von Luhmann gewählte Terminologie. Maturana hingegen wählte hierfür den Begriff der »Perturbation«, vgl. Maturana und Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, siehe insbesondere die Anm. des Übers., S. 27. Um die negative Konnotation, die beiden Begriffen innewohnt, zu umgehen, böte sich auch der Begriff der Modulation an.

nung auf Seiten Martens', oder auch: Hundegebell als Ursache für die Bratschenstimme einer Vivaldi-Partitur, eine Akkordverbindung als Ursache für ein Überraschungsmoment. Dieser Beobachter übersieht dabei aber, dass Irritation immer ein systemeigener Zustand ist, »für den es in der Umwelt des Systems keine Entsprechung gibt«.⁵⁰ Ein externes Ereignis provoziert eine Irritation im System, wie das System aber damit umgeht, hängt allein von dem jeweiligen System ab. Des Weiteren unterschlägt eine vereinfachende Kausalattribution den Umstand, dass System und Umwelt »kontinuierlich-gleichzeitig«⁵¹ existieren und somit das System auf Veränderungen, die in der Umwelt anfallen, erst in einem nächsten Schritt reagieren kann, wobei dieser Schritt dann bereits in einen anderen Momentanzustand der Systemzusammenhänge eingebettet ist.⁵² Strukturelle Kopplung bezeichnet also kein Kausalverhältnis, sondern ein Verhältnis der Gleichzeitigkeit.⁵³ Und dieses ist hochselektiv und nicht etwa beliebig. Nicht alle Systeme sind fähig, sich aneinander strukturell zu koppeln, findet eine solche Kopplung jedoch statt, markiert sie jeweils einen spezifischen Umweltausschnitt, für den das System dann besonders sensibel ist.⁵⁴ Die damit verbundenen Einschränkungen sind Voraussetzung für den Aufbau eigener Komplexität durch das System.⁵⁵ So ist das Nervensystem nicht global an die Umwelt gekoppelt, sondern selektiv über die Sinnesorgane und legt auf dieser Basis operativ seine aktuelle Struktur fest. Kommunikation lässt sich nicht direkt durch organische Prozesse irritieren, sie ist dafür auf Wahrnehmung angewiesen, das heißt auf die strukturelle Kopplung mit Bewusstseinssystemen.⁵⁶ Dabei setzt die Autopoiesis des Bewusstseins die strukturelle Kopplung mit dem Organismus voraus: »Das Bewußtsein prozessiert die ihm verfügbare Gedankenaktualität in einer bestimmten Sequenz, während gleichzeitig zahlreiche Körperprozesse ablaufen, vor allem solche des Gehirns, die Bewußtsein ermöglichen, ohne Bewußtsein zu sein.«⁵⁷

50 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 40, Hervorhebung im Original.

51 A. a. O., S. 39.

52 Vgl. a. a. O., S. 164.

53 Vgl. a. a. O., S. 39. Diesbezüglich verweist Luhmann an anderer Stelle auf Whitehead, vgl. a. a. O., S. 58, Anm. 57. Bei ihm liest man: »Dieses Mißverständnis [d.h. die Verwechslung von reiner Potentialität und Wirklichkeit, C. S.] wird noch durch die Vernachlässigung des Prinzips gefördert, daß, soweit es um physische Relationen geht, gleichzeitige Geschehnisse in *kausaler* Unabhängigkeit voneinander auftreten.«, Alfred North Whitehead, *Prozeß und Realität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 129, Hervorhebung im Original.

54 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 41.

55 Vgl. a. a. O., S. 41 und 45.

56 Vgl. a. a. O., S. 41.

57 A. a. O., S. 43.

Psychische und soziale Systeme stehen in einem besonderen Verhältnis struktureller Kopplung, indem sie wechselseitig aufeinander angewiesen sind, um zu existieren – in diesem Fall spricht Luhmann auch von *Interpenetration*.⁵⁸ Die Möglichkeit einer solchen wechselseitigen und stabilen strukturellen Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation ist durch Sprache gegeben.⁵⁹

Luhmann beschreibt also Organismus, Bewusstsein und Gesellschaft (biologische, psychische und soziale Systeme) als selbstreferentielle Systeme, die ihre Autopoiesis durch eine je spezifische Operationsweise (biochemische Prozesse, Gedanken, Kommunikation) realisieren. Ihr Verhältnis wird nicht, wie bei Martens, als partielle Überschneidung beschrieben, sondern als strukturelle Kopplung, die nicht im Widerspruch zur vollständig getrennten Operationsweise der Systeme steht, sondern den Aufbau dieser Systeme erst ermöglicht.⁶⁰

Ausgehend von dem hiermit skizzierten Systembegriff soll nun im Folgenden der Versuch unternommen werden, Musik als System zu konzeptualisieren. Hierzu muss zunächst festgelegt werden, in Bezug auf welche Systemreferenz dies erfolgen soll. Es ist also die Frage, ob Musik ausgehend vom biologischen, psychischen oder sozialen System zu beschreiben ist und was sich davon ausgehend in Bezug auf eine spezifische Operationsweise (das heißt: die Elemente des Systems als zeitliches Ereignis aufgefasst) feststellen lässt. Verschiedene Perspektiven der Musikforschung werden, je nach ihrer fachlichen Nähe zu Biologie, Psychologie oder Soziologie, für unterschiedliche Systemreferenzen optieren, sofern sie sich überhaupt auf den Systembegriff einlassen. Die Herausforderung interdisziplinärer Musikforschung⁶¹ zeigt sich hier also in einer anderen Form – als Problem der (Entscheidung für eine) Systemreferenz.

58 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 108; Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 286ff. Für die nicht unproblematische Begriffsgeschichte siehe Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 264f. Die ausgewiesene Stellung der strukturellen Kopplung psychischer und sozialer Systeme beschreibt auch Oliver Jahraus, »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, in: ders. und Nina Ort (Hg.), *Bewußtsein – Kommunikation – Zeichen*, Tübingen: Max Niemeyer, 2001, S. 23–47. Siehe hierzu auch Kap. 4.2.5, S. 275ff.

59 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 47; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 108.

60 Luhmann beschreibt Interpenetration bspw. als »wechselseitige Ermöglichung«, Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 294, Hervorhebung im Original.

61 Siehe hierzu Kap. 1.2, S. 15ff.

2.1.2 *Kunstsysteme*

Um sich ein Bild von den Möglichkeiten und Konsequenzen zu verschaffen, die mit der Wahl einer spezifischen Systemreferenz verknüpft sind, ist es sinnvoll, Luhmanns Kunstsoziologie daraufhin zu untersuchen. Die Betrachtung von Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft erfordert die Benennung eines spezifischen Bezugsproblems und einer entsprechenden Funktion als Lösung dieses Bezugsproblems. Diese Funktionszuweisung ist im Folgenden kritisch zu beleuchten und es ist dabei auch nachzuzeichnen, welcher argumentative Aufwand betrieben werden muss, um Kunst als Funktionssystem in die Theoriearchitektur einzubinden. Im Zuge eines Perspektivenwechsels sollen der systemtheoretischen Funktionsbestimmung verschiedene Funktionszuweisungen aus Sicht der Kunstphilosophie gegenübergestellt werden, um mögliche Differenzen aufzuzeigen.

Nach einer Diskussion verschiedener Aneignungen der Luhmann'schen Systemtheorie innerhalb der Musikwissenschaft soll schließlich herausgearbeitet werden, wie dort jeweils Musik als System konzeptualisiert wird und welche Systemreferenzen dabei explizit und implizit in Anspruch genommen werden.

Die Kunst der Gesellschaft und ihre Funktionen

Auf die Frage, an welcher Stelle die Kunst bei der Arbeit an seiner Gesellschaftstheorie rangiere, antwortet Luhmann:

[S]ie müsste formal unter dem Gesichtspunkt eines Teilsystems behandelt werden, wenn es um die Theorie der Differenzierung geht, und sie müsste formal unter dem Gesichtspunkt eines besonderen Kommunikationsmediums behandelt werden, wenn es um die Fragen der Effektivität von Kommunikation, von unwahrscheinlicher Kommunikation geht.⁶²

Hierbei lenkt er eine offenkundig auf eine etwaige Hierarchisierung und Nachordnung der Kunst im Rahmen seiner Gesellschaftstheorie abzielende Frage um, indem er »Stelle« nicht in Bezug auf eine Rangordnung, sondern in Bezug auf eine funktionale Position innerhalb seiner Theoriekonstruktion deutet. Im Zuge der Entwicklung seiner Gesellschaftstheorie hat Luhmann diese beiden Teilaspekte von Kunst behandelt: Kunst als *Funktionssystem* der Gesellschaft und Kunst als *symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium*, also einerseits Kunst als ein soziales System und andererseits als spezifische Kommunikation und somit

62 So im Interview mit Georg Stanitzek in Niklas Luhmann; Dirk Baecker und Georg Stanitzek (Hg.), *Archimedes und wir. Interviews*, Berlin: Merve, 1987, S. 75.

als die Operationsweise, welche die Reproduktion des autopoietischen Kunstsystems erst ermöglicht. In Bezug auf die Frage, im Hinblick auf welche Systemreferenz Kunst (und damit auch Musik) betrachtet werden soll, lässt sich also feststellen, dass sich Luhmann für Kunst – im Rahmen seiner Systemtheorie – als eine Erscheinungsform in der Gesellschaft interessiert und bei seiner Kunstbetrachtung konsequenterweise von Kunst als einem sozialen System ausgeht. Dabei entgeht ihm jedoch nicht, dass sowohl die Kunstproduktion als auch die Kunstkommunikation eine relevante Umwelt voraussetzen, in der auch psychische und biologische Systeme vorkommen. Von der sozialen Systemreferenz auszugehen

[...] heißt selbstverständlich nicht, daß Kunstkommunikation ohne Gesellschaft, ohne Bewußtsein, ohne Leben, ohne Material zustandekommen könnte. Aber wenn man herausbekommen will, wie die Autopoiesis von Kunst möglich ist, muß man das Kunstsystem selbst beobachten und von da aus alles andere als Umwelt ansehen.⁶³

Das, was Luhmann hier als »alles andere« bezeichnet, wird damit keinesfalls abqualifiziert – die Umwelt eines Systems ist für eben dieses konstitutiv und umgekehrt.⁶⁴ Dennoch hat dies die Konsequenz, dass im Kunstsystem, wie auch in der Gesellschaft, keine Individuen (d.h. Künstler, Rezipienten) vorkommen – weder als Bewußtsein, noch als Körper oder gar als »ganzer Mensch«.⁶⁵

Der Möglichkeit, Kunst als ein eigenständiges, selbstreferentielles und operativ geschlossenes System zu betrachten, geht die These voraus, dass sich die Gesellschaft im Zuge ihrer Evolution funktional ausdifferenziert hat.⁶⁶ Dieser Prozess der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft hat sich nach Luhmanns Auffassung nachhaltig im 18. Jahrhundert vollzogen und markiert den Beginn der Moderne. Als Folge dieser Entwicklung ist Kunst, neben Wissenschaft, Wirtschaft, Politik und Recht, ein Funktionssystem der Gesellschaft mit einem spezifischen

63 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 87; vgl. hierzu Luhmanns Äußerung bezüglich der Betrachtung der Emergenz sozialer Systeme, Anm. 40.

64 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 289.

65 Ulrich Tadday erhebt in Anbetracht dieser Konzeption den Einwand, dass sich Musik nicht selbst komponiere, vgl. Ulrich Tadday, »Systemtheorie und Musik. Luhmanns Variante der Autonomieästhetik«, in: *Musik & Ästhetik* 1 (1997), Nr. 1/2, S. 13–34, hier: S. 30f. Dies wird jedoch von Luhmann selbst nicht behauptet, vgl. obiges Zitat Anm. 63, sowie Simone Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis. Musikalische Zeitlichkeit und Bewußtsein bei Luhmann und Hegel«, in: *Musik & Ästhetik* 2 (1998), Nr. 5, S. 62–84, hier: S. 82f. Die sich hier andeutende Debatte ähnelt jener zwischen Luhmann und Martens, siehe Kap. 2.1.1, S. 37ff.

66 Für verschiedene Formen der Systemdifferenzierung siehe Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 609. Speziell für die funktionale Ausdifferenzierung von Gesellschaft siehe a. a. O., S. 707.

»Bezugsproblem«⁶⁷, das Gesellschaft nur durch Kunst lösen kann. Für Wissenschaft, Wirtschaft, Politik und Recht hat Luhmann diese Bezugsprobleme klar definiert:

In der ausdifferenzierten Wissenschaft geht es um Forschung, um Aktualisierung noch unbekannter Wahrheiten bzw. Unwahrheiten, also um Strukturierung des Bereichs von möglichen Aussagen mit Hilfe des Codes wahr/unwahr und auf ihn bezogener Entscheidungsprogramme (Theorien, Methoden); und zugleich auch um Potentialisierung von zur Zeit unwahrscheinlichen oder abgelehnten Perspektiven als Reservoir für möglicherweise dann doch haltbare Erkenntnisse. In der Wirtschaft geht es darum, Versorgungssicherheit auch für einen ausreichenden (aber prinzipiell unbegrenzten) Zukunftszeitraum sicherzustellen, obwohl gegenwärtig nur auf der Basis von aktuellen Gegebenheiten operiert werden kann. In der Politik möchte man über kollektiv bindende Entscheidungen sicherstellen, daß auch andere an solche Entscheidungen gebunden sind, selbst wenn sie nicht zugestimmt haben oder ihre Zustimmung widerrufen können. Im Recht schließlich, will man Erwartungssicherheit schaffen, die auch dann noch hält und soziale Unterstützung in Aussicht stellt, wenn den Erwartungen zuwidergehandelt wird.⁶⁸

Diese Bezugsprobleme wirkten im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung als »Katalysatoren«⁶⁹ für die Ausdifferenzierung der Gesellschaft in Funktionssysteme. Für die Lösung dieser Bezugsprobleme bedienen sie sich eines spezifischen Unterscheidungs-codes in einem *symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium*. Medien sind Einrichtungen, welche prinzipiell unwahrscheinliche Kommunikation wahrscheinlicher machen.⁷⁰ Während Sprache sicherstellt, dass eine Kommunikation verstanden wird und Verbreitungsmedien dafür sorgen, dass die Kommunikation auch Adressaten erreicht, die nicht unmittelbar anwesend sind, erhöhen beide Medien das Problem der Unwahrscheinlichkeit des Erfolgs der Kommunikation. Gerade dann, wenn die Kommunikation den Adressaten erreicht und von diesem verstanden wird, kann er sie ablehnen. Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien verwenden »Generalisierungen [...], um den Zusammenhang von Selektion und Motivation zu symbolisieren, das heißt: als Einheit darzustellen«⁷¹ und erhöhen so die Annahmewahrscheinlichkeit: »Man kann eine zugebotene Kommunikation annehmen, wenn man weiß, daß ihre Auswahl bestimmten Bedingungen gehorcht.«⁷² So selektiert Wissenschaft ihre Kommunikationen im Medium Wahrheit mit der Unterscheidung wahr/

67 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 223.

68 A. a. O., S. 225f.

69 A. a. O., S. 216.

70 Siehe hierzu und für das Folgende Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 216ff.

71 A. a. O., S. 222.

72 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 321.

falsch; weitere symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien sind nach Luhmann Geld, Macht, Recht, aber auch Liebe, religiöser Glaube, Werte und Kunst.⁷³ Als Leitunterscheidung der Kunst gibt er die Differenz schön/hässlich an⁷⁴, versteht diese Unterscheidung jedoch als ein »zusammenfassendes Urteil über stimmig/unstimmig«.⁷⁵

Ausgehend von der prinzipiellen Vergleichbarkeit der Funktionssysteme und ihrer symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien kann man nun nach dem spezifischen Bezugsproblem von Kunst und der entsprechenden Funktion des Kunstsystems fragen.⁷⁶ Zunächst geht Luhmann von der Feststellung aus,

daß die Kunst grundsätzlich Wahrnehmung in Anspruch nehmen muß und damit das Bewußtsein bei seiner Eigenleistung, bei der Externalisierung⁷⁷ packt. So gesehen, wäre es die Funktion der Kunst, etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen.⁷⁸

73 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 222.

74 Niklas Luhmann, »Ist Kunst codierbar?« in: ders.; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 14–44.

75 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 317. Die Leitunterscheidung von Kunst an den Schönheitsbegriff zu binden, führte zwangsläufig zu Kritik. Siehe hierzu die entsprechende Diskussion in Luhmann, *Schriften zu Kunst und Literatur*, S. 45–101. Nicht zuletzt der eingeschränkte Geltungsbereich für einen bestimmten historischen Zeitraum lässt diese Begriffswahl als ungünstig erscheinen. In Bezug auf Musik hat beispielsweise Carl Dahlhaus den Übergang von einer ›Ästhetik des Schönen‹ zu einer ›Poetik des Wahren‹ im 19. und 20. Jahrhundert dargestellt, vgl. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985, S. 156–167. Die Differenz stimmig/unstimmig erscheint in dieser Hinsicht als weniger problematisch. Niels Werber weist jedoch darauf hin, dass sich Kunst durch eine an der Stimmigkeit orientierten Kodierung nicht von anderen Funktionssystemen wie Wissenschaft oder Wirtschaft unterscheiden ließe, vgl. Niels Werber, »Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft – ein einführender Überblick«, in: Niklas Luhmann; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 438–476, hier: S. 460.

76 Eine ausführliche und kritische Auseinandersetzung mit der Funktionsbestimmung von Kunst durch Luhmann, an der sich die folgenden Überlegungen orientieren, bietet Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München: Wilhelm Fink, 2006. Für einen kürzeren Abriss siehe Harry Lehmann, »Smalltalk, Flirt, Wissenschaft und Kunst. Zur strukturellen Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation«, in: Christian Filk und Holger Simon (Hg.), *Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?« Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos, 2010, S. 37–53.

77 Mit »Externalisierung« ist hier jener Vorgang gemeint, durch den das Bewusstsein das Wahrgenommene konstruiert und so als »Objekt« oder »Außenwelt« verfügbar macht. Siehe hierzu Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 13ff.

78 A. a. O., S. 227.

Luhmann stellt jedoch selbst in Frage, ob sich die Funktion der Kunst hierdurch ausreichend beschreiben lässt, oder ob diese Funktion nicht darin liegt, wie sich Kunst in ihrer Realität zur Welt ins Verhältnis setzt.⁷⁹ Kunst generiert durch ihre Werke eine eigene »fiktionale Realität« und dies »im Bereich wahrnehmbarer Objekte« und erreicht so eine »Realitätsverdopplung«.⁸⁰ Die Funktion der Kunst – sofern man sie nicht lediglich im Dekorativen sucht – entfaltet sich dann, wenn die fiktionale Realität der realen Realität gegenübergestellt wird: »Anscheinend geht es also um Versuche, im Bereich des Möglichen mit zunehmenden Freiheitsgraden, mit zunehmender Distanz zu der sonst vorfindbaren Realität Ordnungsmöglichkeiten zu entdecken und zu realisieren.«⁸¹ Die gesellschaftliche Funktion der Kunst liegt demnach »im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen«.⁸² Mit »Ordnungszwängen« sind hier die Formenkombinationen, das heißt die mehrfache Verkettung von Selektion und Verknüpfung von Elementen zu Formen im Medium der Differenz von Medium und Form, gemeint, die im Kunstwerk beobachtet werden können.⁸³ Auch wenn diese Formenkombinationen nur möglich aber nicht notwendig sind, können sie zu Formen (Kunstwerken) führen, die nur so und nicht anders funktionieren. So zeigt sich für Luhmann am Beispiel der Kunst besonders deutlich,

daß die moderne Gesellschaft und, von ihr aus gesehen, die Welt nur noch polykontextual beschrieben werden kann. Die Kunst läßt insofern die ›Wahrheit‹ der Gesellschaft in der Gesellschaft erscheinen und zeigt zugleich (wenn sie es kann!), daß gerade unter dieser Bedingung Formzwänge entstehen, Stimmigkeit und Unstimmigkeit zum Problem werden und jedenfalls die so oft befürchtete Beliebigkeit des ›anything goes‹ nicht zu erwarten ist.⁸⁴

In dieser Argumentation zeigt sich Luhmanns Theoriestil, der sich für Niels Werber darin ausdrückt, »daß der systemtheoretische Rahmen zuallererst alle Gewißheiten verabschiedet und als kontingente und

79 Siehe a. a. O., S. 229; vgl. Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 24.

80 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 229f.

81 A. a. O., S. 232. Diese Überlegung wird wieder aufgegriffen werden, wenn es um den Begriff des Möglichkeitsraums geht. Siehe hierzu Kap. 2.2.1, S. 69ff.

82 A. a. O., S. 238, Hervorhebung im Original.

83 Siehe hierzu a. a. O., S. 165ff.; Niklas Luhmann, »Das Medium der Kunst«, in: ders.; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 123–138 sowie Kap. 2.2.1, S. 70f.

84 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 494f. Angesichts dieser Bezugnahme auf Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang: Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 und der dagegen gesetzten These, dass Ordnung trotz (und gerade wegen) Kontingenz möglich ist, bezeichnet Lehmann die Gesellschaftstheorie Luhmanns als ein »Programm zur Überwindung der Postmoderne«, Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 27.

selektive Operationen rekonstruiert«⁸⁵ und dies schlägt sich auch im Luhmann'schen Werkbegriff nieder. Das Kunstwerk, als künstlich hergestelltes und zweckfreies Objekt, kombiniert Selektionen, die nicht zufällig, aber auch nicht notwendig sind, zu einer Form, die eine »fiktionale Realität«⁸⁶ generiert und verweist so auf Ordnung trotz Kontingenz: »Das Kunstwerk führt an sich selbst vor, daß und wie das kontingent Hergestellte, an sich gar nicht Notwendige schließlich als notwendig erscheint, weil es in einer Art Selbstlimitierung sich selbst alle Möglichkeiten nimmt, anders zu sein.«⁸⁷

Harry Lehmann findet diese Funktionsbestimmung der Kunst, Ordnung im Bereich des Möglichen erscheinen zu lassen, problematisch. Denn wenn Kunst ihre Funktion darin hat zu zeigen, »wie das Kunstwerk funktioniert«, indem sie auf dessen Ordnungszwänge verweist, »dann werden die Kunstwerke zur Bestätigungsinstanz für Luhmanns Werktheorie degradiert«.⁸⁸ Lehmann schlägt stattdessen vor, die Funktion der Kunst in der »*Provokation einer Selbstbeschreibung*, welche die latenten Orientierungsprobleme der Gesellschaft reflektiert«⁸⁹, zu sehen. Kunst ist demnach – und Lehmann stellt ihr hier Religion, Liebe und Philosophie an die Seite – nicht als Funktionssystem, sondern als *Reflexionssystem* zu betrachten.⁹⁰ Sie greift, über den Weg der Massenmedien, kritisch in den Prozess der Selbstbeschreibung der Gesellschaft ein, indem sie deren Probleme im Gesellschaftssystem reformuliert.⁹¹ Hieran anknüpfend entwickelt Lehmann eine *Theorie der Humanmedien*, die er anhand von Anomalien der Medien Kunst, Religion, Liebe und Philosophie in Bezug auf die von Luhmann ausgewiesenen Kommunikationsmedien verifiziert. So stellt schon Luhmann selbst fest, dass Liebe und Kunst im Gegensatz zu Medien wie Geld oder Macht »*nicht technisierbar*«⁹² seien und bescheinigt ihnen sogar den Verzicht auf

85 So Niels Werber in seinem Nachwort in Luhmann, *Schriften zu Kunst und Literatur*, S. 472.

86 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 229.

87 Niklas Luhmann, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: ders.; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 139–188, hier: S. 145.

88 Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 26. Lehmann kommt zu diesem Schluss nach einer Betrachtung der Luhmann'schen Funktionsbestimmung und Adornos normativer Ästhetik im Verhältnis zu Rüdiger Bubners Theorie ästhetischer Erfahrung.

89 A. a. O., S. 84, Hervorhebung im Original.

90 Vgl. a. a. O., S. 82.

91 Vgl. a. a. O., S. 79ff.

92 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 368, Hervorhebung im Original. Mit Technisierung ist hier die »Erleichterung des Übergangs von Wert zu Gegenwert und zurück« in einem Medium gemeint. Geld haben und nicht haben sind

»gesicherte Systembildungsfähigkeit«.⁹³ Auf der Basis dieser bei Luhmann an verschiedenen Stellen auszumachenden »Mediendifferenz«⁹⁴, stellt Lehmann den Kommunikationsmedien den Begriff der *Humanmedien* gegenüber. Humanmedien sind Medien, die »in einer ganz besonderen Art und Weise den *Menschen*, sprich sein individualisiertes Bewußtsein aktivieren und in Anspruch nehmen«⁹⁵ und darüber hinaus spezifische Strukturmerkmale aufweisen. Kunst und Liebe sind Medien, in denen »das Allgemeine am *Besonderen* betont wird – in der Liebe am besonderen Subjekt, in der Kunst am besonderen Objekt«.⁹⁶ Sie sind demnach – wie Religion und Philosophie –

anomale Kommunikationsmedien [...], an denen sich ein je reflexives Funktionssystem mit gedämpfter Systembildungsfähigkeit ausdifferenziert. Die Kommunikation in diesen Systemen läuft über einen je partikularen Bezugspunkt: ein Kunstwerk, eine Philosophie, einen individuellen Glauben (an Gott) oder eben eine konkrete Liebe (zu einem Mann oder zu einer Frau). Die Medien verfügen damit über Kristallisationskerne der Kommunikation, an denen die systeminterne Kommunikation zu ›Kompaktkommunikationen‹ kontrahieren kann.⁹⁷

Ein weiteres von Lehmann identifiziertes Strukturmerkmal von Humanmedien betrifft die Art der strukturellen Kopplung von Kommunikation und Bewusstsein (und hiermit auch von Wahrnehmung) und dies ist gerade in Bezug auf die Frage nach der Systemreferenz von besonderer Bedeutung.⁹⁸ Auch für Luhmann »sucht die Kunst ein anderes, nicht-normales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, *und allein das wird kommuniziert*«.⁹⁹ Diese strukturelle Kopplung funktioniert normalerweise, »nahezu geräuschlos – also für das Bewußtsein unbemerkt und für soziale Systeme, ohne daß Kommunikation darauf gerichtet werden müßte«.¹⁰⁰ Dies ist die Voraussetzung für

direkt miteinander verknüpft; lieben und nicht lieben ist hingegen als qualitativer Unterschied gegeben. Siehe hierzu a. a. O., S. 366f., insb. auch Anm. 310.

93 A. a. O., S. 368.

94 Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 137, Hervorhebung im Original.

95 A. a. O., S. 138, Hervorhebung im Original.

96 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 368.

97 Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 147. Den Begriff der Kompaktkommunikation übernimmt Lehmann von Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 63.

98 Siehe für das Folgende Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 156ff.; Lehmann: »Smalltalk, Flirt, Wissenschaft und Kunst«.

99 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 42, Hervorhebung im Original.

100 Niklas Luhmann, »Glück und Unglück der Kommunikation in Familien: Zur Genese von Pathologien«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, 2. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, S. 218–227, hier: S. 219.

die Strukturdeterminiertheit der Systeme einerseits und für die Möglichkeit von Irritationen, die im Zuge der autopoietischen Reproduktion verarbeitet werden, andererseits.¹⁰¹ In Bezug auf Intimkommunikation innerhalb von Familien beschreibt Luhmann jedoch auch eine zweite Art struktureller Kopplung:

Über Anteilnahme an Bewußtsein, über geräuschvolle strukturelle Kopplung steht das System mithin unter Dauerirritation, die sowohl interne als auch externe Quellen hat. Irritation bleibt dabei eine interne Form, intern für alle miteinander verbundenen Systeme je für sich. Irritation ist also nicht etwas, was in der Umwelt als Zustand schon vorhanden ist und dann auf das System einwirkt. Sie entsteht vielmehr als systeminterne Störung, wenn ein System, das in einer Umwelt zu existieren hat, dadurch Schwierigkeiten mit den eigenen Strukturen bekommt.¹⁰²

Das Sozialsystem ›Familie‹ wird also auf besondere Weise durch das Verhältnis von Bewusstsein und Kommunikation beeinflusst.¹⁰³ Störungen dieses Verhältnisses werden provoziert, um daraus zu lernen.¹⁰⁴ Intimität ist Kommunikation, »an der psychische Systeme teilnehmen, die in die Kommunikation einzubringen versuchen, was sie erleben, wenn sie an der Kommunikation teilnehmen.«¹⁰⁵ Die Möglichkeit *geräuschvoller struktureller Kopplung* ist für Lehmann jedoch eine grundlegende und exklusive Eigenschaft von Humanmedien allgemein, also nicht nur von Intimbeziehungen, sondern auch von Religion, Philosophie und Kunst.¹⁰⁶ Hierdurch fungieren sie in der Gesellschaft als »Störfelder für das Bewußtsein.«¹⁰⁷ Gerade Kunst verlangt eine interpretative Eigenleistung des Rezipienten und engagiert so das Bewusstsein im Kommunikationsprozess.¹⁰⁸ Kunst als Humanmedium schafft eine spezifische Form der strukturellen Kopplung – »Entkopplung und Neukopplung«¹⁰⁹ – von psychischen und sozialen Systemen.

101 Vgl. ebd.

102 A. a. O., S. 223.

103 Vgl. a. a. O., S. 222f. Luhmann führt hier aus, dass sich dieses Verhältnis zu einem »rekursiv sich verstärkenden Mechanismus« entwickelt, der sich als Eigenwert im Sinne von Heinz von Foerster manifestiert, vgl. Heinz von Foerster, »Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten«, in: ders.; Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 103–115, hier: S. 103ff. Diese Erkenntnis drückt sich auch in der Praxis der Familientherapie aus, siehe hierzu Simon, *Lebende Systeme*.

104 Vgl. Luhmann, »Glück und Unglück der Kommunikation in Familien«, S. 220.

105 Ebd.

106 Vgl. Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 157f.

107 A. a. O., S. 158.

108 Vgl. a. a. O., S. 158f.

109 A. a. O., S. 159, Hervorhebung im Original.

Im Zuge dieser Analyse der Luhmann'schen Funktionssysteme und deren Bezugsprobleme und mit dem Vorschlag einer Theorie der Humanmedien, soll schließlich die affirmative Gesellschaftsbeschreibung Luhmanns überwunden und auch für die Möglichkeit von Gesellschaftskritik, zum Beispiel durch die Kunst, auf der Basis einer in diesem Sinne ›normativen Ästhetik‹, geöffnet werden.¹¹⁰ Auch wenn ich Lehmann im Rahmen dieser Untersuchung hier nicht weiter folgen kann, macht seine kritische Betrachtung von Luhmanns Bestimmungen des Bezugsproblems von Kunst und der damit verbundenen Funktionszuweisung deutlich, dass Kunst nur widerwillig den ihr innerhalb der Systemtheorie zugewiesenen Platz einnimmt. Die Problematik, die sich hier offenbart und die Lehmann als Differenz auf der Ebene der Kommunikationsmedien zu fassen versucht, scheint zumindest eine besondere Konzeption der Art und Weise der strukturellen Kopplung von sozialen und psychischen Systemen einzufordern. Geht es also um Kunst, rückt die psychische Systemreferenz stärker ins Blickfeld, auch wenn Luhmann Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft einordnet.

Um die Untersuchung verschiedener Funktionsbestimmungen von Kunst in ihrer Relevanz für das Problem der Systemreferenz fruchtbar zu machen, lohnt es sich, den Luhmann'schen Theorierahmen zu verlassen und aus kunstphilosophischer Perspektive ganz allgemein nach der Funktion von Kunst zu fragen. Durch einen solchen Perspektivenwechsel lassen sich möglicherweise Funktionsbestimmungen ausmachen, die neben sozialen auch körperliche und psychische Aspekte berücksichtigen. Von hier aus ließe sich – wiederum systemtheoretisch – auf Systemreferenzen schließen, die für diese Funktionen in Anspruch genommen werden.

Die Frage nach der Funktion der Kunst ist angesichts einer häufig postulierten Autonomieästhetik jedoch erklärungsbedürftig. Versteht man Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft, bedingen sich Funktionalität und Autonomie gegenseitig: Erst ein spezifisches Bezugsproblem, das nur mit Kunst gelöst werden kann, provoziert die Ausdifferenzierung eines Funktionssystems Kunst und sichert so dessen Autonomie. Das Kunstwerk selbst behält jedoch auch hier den Status eines künstlich hergestellten und zweckfreien Objektes.¹¹¹ Geht man aber von Kunst als Gegenstand der Kunstphilosophie aus, muss die Frage nach ihrer Funktion gegenüber der Autonomiethese neu verhandelt werden.¹¹² Reinold Schmücker sieht in der Autonomiethese angesichts einer je spezifischen

110 Vgl. a. a. O., S. 63f. Der argumentativen Bogen, den Lehmann schlägt, kann an dieser Stelle nur stark verkürzt wiedergegeben werden.

111 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 227.

112 Vgl. Reinold Schmücker, »Funktionen der Kunst«, in: Bernd Kleimann und ders. (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, S. 13–33.

Thematisierung von Kunst in der Lebenswirklichkeit, in der Politik und in den Massenmedien lediglich »eine gezielte terminologische Übertreibung, die die relative Unabhängigkeit der Künstler von tradierten Normen und von den Vorgaben von Auftraggebern hervorzuheben vermag«. ¹¹³ Die Frage nach der Funktionalität von Kunst innerhalb der Kunstphilosophie zu stellen, ist somit für ihn legitim. Im Zuge einer Systematisierung unterscheidet er zwischen *generellen* Funktionen, die jedem Kunstwerk eigen sind, und *potentiellen* Funktionen, über die sich verschiedene Kunstwerke möglicherweise differenzieren lassen. ¹¹⁴ Vorausgesetzt, aber unspezifisch ist hier die Funktion, eine ästhetische Erfahrung auszulösen, das heißt, eine »kontemplative, auf einen bestimmten Wahrnehmungsgegenstand gerichtete Aufmerksamkeitskonzentration, die um der Gewahrung der Einheit dieses Gegenstandes willen erfolgt«. ¹¹⁵ Als konstitutiv bezeichnet Schmücker hingegen die »kunstästhetische Funktion, d.h. die Funktion, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die in ein Verstehen einmünden kann und will«. ¹¹⁶ Den Unterschied der ästhetischen Erfahrung eines Kunstwerks gegenüber beispielsweise einem Naturphänomen sieht er also darin, dass das Kunstwerk dazu auffordert, verstanden zu werden. ¹¹⁷ Darüber hinaus bestimmt er mehrere potentielle Funktionen, die entweder »kunstimmanenten Zwecken« ¹¹⁸ dienen, oder solchen, die außerhalb der Kunst wirksam sind. Als mögliche interne Funktionen benennt er »die *Traditionsbildungsfunktion*, die *Innovationsfunktion*, die *Reflexionsfunktion* und die *Überlieferungsfunktion*« ¹¹⁹; als externe Funktionen unterscheidet er »*kommunikative Funktionen*, *dispositive Funktionen*, *soziale Funktionen*, *kognitive Funktionen*, *mimetisch-mnestische Funktionen* und *dekorative Funktionen*«. ¹²⁰ Eine detaillierte Darstellung ist an dieser Stelle nicht notwendig, und man muss dieser Taxonomie der Funktionen von Kunst nicht unbedingt folgen, um dennoch anzuerkennen, dass diese vielfältigen Funktionalitäten – zumindest als Zuschreibungen – möglich sind. Auf dieser Ebene bilden sie das Motiv für verschiedene Forschungsdisziplinen, Musik zu ihrem Gegenstand zu machen. So interessiert sich die Musikpsychologie, und mit ihr in Wechselwirkung die (Neuro-)Physiologie, für die dispositiven

¹¹³ A. a. O., S. 20.

¹¹⁴ Vgl. a. a. O., S. 22.

¹¹⁵ A. a. O., S. 23.

¹¹⁶ A. a. O., S. 26.

¹¹⁷ Vgl. a. a. O., S. 24. Schmücker lässt an dieser Stelle offen, worauf diese Aufforderung zum Verstehen begründet ist. Es lässt sich jedoch vermuten, dass sie in der Eigenart des Kunstwerks liegt, künstlich aber ohne ersichtlichen Zweck hergestellt worden zu sein.

¹¹⁸ A. a. O., S. 26.

¹¹⁹ Ebd., Hervorhebungen im Original.

¹²⁰ A. a. O., S. 27f., Hervorhebungen im Original.

Funktionen, die die Gefühlslage oder Verhaltensweise des Rezipienten auch in einem therapeutischen Sinne beeinflussen können; die Musiksoziologie hingegen kann Musik im Hinblick auf verschiedene soziale Funktionen – kultische, religiöse, politische, ökonomische oder identitätsbildende – untersuchen. Was von Schmücker als »intern« und »extern« beschrieben wird, lässt sich systemtheoretisch mit der Differenz von System und Umwelt fassen. Von dieser Perspektive aus zeigt sich, dass die hier zusammengetragenen potentiellen Funktionen zwar innerhalb des Kunstsystems selbst zu finden sind, aber auch, dass Kunst Funktionen – Luhmann spricht in diesem Fall von *Leistungen*¹²¹ – für andere Funktionssysteme, wie Religion, Politik und Wirtschaft, erfüllen kann.¹²² Darüber hinaus lassen sich Funktionen oder zumindest eine Bedeutung für psychische und biologische Systeme ausmachen. Gerade vor dem Hintergrund des Anspruchs, ein Musiksystem auf eine Art und Weise zu beschreiben, die für verschiedene Disziplinen ansprechbar ist, um eine Perspektive für transdisziplinäre Forschungsansätze zu eröffnen, scheint sich hier keine sinnvolle Präferenz für eine Systemreferenz anzubieten. Vielmehr rücken neben dem sozialen System auch biologische und psychische Systeme ins Blickfeld.

Bevor nun der Versuch unternommen werden soll, Musik als System zu beschreiben, erscheint es sinnvoll, die Rezeption der Systemtheorie innerhalb der Musikwissenschaft zu betrachten, um vielleicht dort Ansatzpunkte für die Wahl einer geeigneten Systemreferenz zu finden.

Musiksysteme

Vergleicht man verschiedene systemtheoretische Ansätze innerhalb der Musikforschung, so lassen sich zwei Bezugspunkte erkennen. Bei einigen Ansätzen zeigt sich eine Orientierung an Modellen und Ideen, die aus der Kybernetik, Komplexitäts- oder Chaosforschung stammen.¹²³ Diese

¹²¹ Siehe hierzu Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 355f. und S. 635ff.; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 757ff.

¹²² Das, was im ersten Kapitel als »Superposition von ›Forschungsgegenständen‹« (s. S. 14) bezeichnet wurde, ist also im Fall von Kunst zumindest zum Teil auf die Beobachtung des Kunstsystems durch andere Systeme mit deren jeweils spezifischen und kunstfremden Codierung zurückzuführen, vgl. Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur: ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, S. 51f.

¹²³ Siehe bspw. R. Kh. Zaripov und J. G. K. Russell, »Cybernetics and Music«, in: *Perspectives of New Music* 7 (1969), Nr. 2, S. 115–154; Herbert Brün, *Über Musik und zum Computer*, Karlsruhe: G. Braun, 1971; Ervin Laszlo, »Cybernetics of Musical Activity«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1973), Nr. 3, S. 375–387; Cosmin Georgescu und Mario Georgescu, »A System Approach to Music«, in: *Interface. Journal of New Music Research* 19 (1990),

werden beispielsweise in der Computermusik auch aus einer künstlerischen Motivation heraus verfolgt.¹²⁴ Des Weiteren gibt es Arbeiten, die sich explizit mit der Systemtheorie Luhmanns auseinandersetzen.¹²⁵ Da sich die folgenden Ausführungen mit dem Problem der Systemreferenz beschäftigen, wie es sich angesichts der Theoriekonstruktion von Luhmann stellt, erscheint es sinnvoll, sich auf jene Ansätze zu konzentrieren, die sich an diese anlehnen.

In Bezug auf die Luhmann-Rezeption innerhalb der Musikwissenschaft fällt auf, dass die Einschätzungen inwieweit diese Theorie

S. 15–52; Hans-Peter Reinecke, »Cybernetics and Musical Consciousness«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24 June (1993), Nr. 1, S. 13–22; Christian de Lannoy, »Variationen im Metakontrapunkt. Eine systemtheoretische Analyse musikalischer Interaktionsprozesse«, in: Henk de Berg und Matthias Prangel (Hg.), *Kommunikation und Differenz: systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, S. 203–227.

124 Siehe bspw. Peter Beyls, »Chaos and Creativity: The Dynamic Systems Approach to Musical Composition«, in: *Leonardo Music Journal* 1 (1991), Nr. 1, S. 31–36; Miroslav Spasov, »Creative Mapping – Strange Attractors and ENACTIV«, in: George E. Lasker, Mine Doğantan-Dack und John Dack (Hg.), *Music and Sonic Art: Practices and Theories, Symposium Proceedings – Volume 1*, 22nd International Conference on Systems Research, Informatics and Cybernetics, Baden-Baden, 2.–6. August 2010, S. 52–56.

125 Siehe bspw. Peter Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik – Eine Diskussionsanregung«, in: Dirk Baecker, Jürgen Markowitz, Rudolf Stichweh, Hartmann Tyrell und Helmut Willke (Hg.), *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 214–237; Peter Fuchs, »Musik und Systemtheorie – ein Problemaufriß«, in: Nina Polaschegg, Uwe Hager und Tobias Richtsteig (Hg.), *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur*, Band 3, Regensburg: ConBrio, 1996, S. 49–55; Tadday, »Systemtheorie und Musik«, S. 13–34; Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis«, S. 62–84; Birgitta Franzen, »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, in: Werner Keil und Jürgen Arndt (Hg.), *»Was Du nicht hören kannst, Musik«: zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert*, Hildesheim: Georg Olms, 1999, S. 38–55; Bettina Schlüter, *»Hugo Distler«: Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*, Stuttgart: Steiner, 2000; Tatjana Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?* Essen: Die Blaue Eule, 2003; Wolfgang Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology«, in: *Acta Musicologica* 83 (2011), Nr. 1, S. 135–159. Einen Überblick bietet Rainer Prokop, *Wie klingt Systemtheorie? Zu Niklas Luhmanns und anderen mit systemtheoretischen Mitteln operierende Beobachtungen von Musik und deren Relevanz für die Musiksoziologie*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien, 2008, URL: http://othes.univie.ac.at/2096/1/2008-10-31_0048934.pdf. – Letzter Zugriff am 12. April 2016.

fruchtbar sein könnte, sehr unterschiedlich ausfallen. Walter Ludwig Bühl sieht hier grundsätzlich nur einen beschränkten Geltungsbereich:¹²⁶

Es ist schwer zu sagen, ob dieser [...] Systemansatz, der die Musik völlig in ihren Ereignischarakter auf der Mikroebene auflöst und keine Verbindung zu höheren strukturellen Ebenen und langfristigen Entwicklungen mehr herstellen kann oder will, nur theoretisch defizitär ist oder ob er eine adäquate Beschreibung gerade jener modernistischen Musik darstellt, die ›in der Konzentration auf den im Augenblick aktuellen Klang und in der Zerstörung jeder Möglichkeit des Erinnerns und Erwartens‹ auf ›die Aufhebung der Differenz von Musik und Nichtmusik‹ hinausläuft.¹²⁷

Auch Ulrich Tadday kritisiert Luhmanns Ansatz, insbesondere in Bezug auf die über die Selbstreferenz des Kunstsystems angesprochene Autonomieästhetik und bestreitet, »daß sich die ›Eigendynamik des Kunstsystems‹ so radikal entfaltet hat, wie es die Luhmannsche Systemtheorie plausibel machen will«.¹²⁸ Er versucht, die »eingeschränkte Leistungsfähigkeit dieser Ästhetik«¹²⁹ anhand einer Überprüfung von Luhmanns Thesen am Beispiel von Beethovens 3. Symphonie zu belegen.¹³⁰ Nach seiner Interpretation Luhmanns »wäre die ›Eroica‹ das Ergebnis einer mehr oder weniger zufälligen, nicht zielgerichteten musikgeschichtlichen Entwicklung und nicht das Ergebnis künstlerischer Arbeit, die Gefühl und Bewußtsein voraus- und umsetzt«.¹³¹ Für Tadday »erscheint diese Ansicht geradezu als absurd«.¹³² Mit Blick auf diese Argumentation lässt sich eine gewisse Nähe zwischen der Luhmann-Kritik von Tadday und jener von Bühl feststellen.

Während sich für Bühl und Tadday die beschränkte Reichweite von Luhmanns Konzeption gerade im Verhältnis zum klassischen Konzertrepertoire zeigt, setzen sich andere Ansätze explizit mit tradierten

126 Für die generelle Kritik Bühls an Luhmanns Systemtheorie siehe auch Bühl: »Grenzen der Autopoiesis«.

127 Walter Ludwig Bühl, *Musiksoziologie*, Bern: Peter Lang, 2004, S. 41. Bühl zitiert hier Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 477f.

128 Tadday, »Systemtheorie und Musik«, S. 33. Tadday bezieht sich hierbei auf Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 206.

129 Tadday, »Systemtheorie und Musik«, S. 29.

130 Vgl. a. a. O., S. 29ff.

131 A. a. O., S. 31.

132 Ebd. Allerdings verkennt Tadday die Tragweite der Tatsache, dass es Luhmann um die Entwicklung einer Gesellschaftstheorie geht und er deshalb folgerichtig seinen Gegenstandsbereich abgrenzt. Ich werde im weiteren Verlauf einen Ansatz entwickeln, der Luhmanns Konzeption ernst nimmt und dennoch versucht, die von Tadday angesprochenen Kritikpunkte zu berücksichtigen. Siehe hierzu Kap. 2.1.3, S. 62ff. Für eine Kritik an Taddays Luhmann-Rezeption siehe auch Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis«, S. 82ff.

musikalischen Zeitstrukturen und Organisationsformen sowie der Binnenstruktur von Werken aus Sicht der Systemtheorie auseinander. So konzentriert sich Simone Mahrenholz bei ihrer Analyse aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive ganz bewusst auf tonale und absolute Musik¹³³ und Tatjana Böhme-Mehner widmet sich der Gattung Oper mit ihren Elementen Text, Musik und Darstellung.¹³⁴ Avantgarde wird hier wenn überhaupt, dann lediglich als ein Fall unter anderen besprochen. Aus diesem Grund bilden diese Ansätze eine Gegenposition zu Bühls Auffassung.¹³⁵

Ein vergleichsweise sehr breites und offenes Musikverständnis, das die Nutzung von Musik im Alltag sowie musikethnologische Beobachtungen mit einschließt, liegt der Luhmann-Rezeption von Wolfgang Fuhrmann zugrunde.¹³⁶ In Anbetracht verschiedenster Erscheinungsformen von Musik verweist er auf die Notwendigkeit einer präzisen theoretischen Beschreibung der sozialen Wirkung und Wirkweise von Musik, um letztlich auch der sozialen Realität ›absoluter Musik‹, fernab ihrer Reduktion auf beispielsweise autobiographische oder genderspezifische Aspekte, begegnen zu können.¹³⁷ Entsprechend betrachtet er Musik als ästhetische Kommunikation im Medium akustischer Differenzen und damit im Verhältnis von soziokulturell geformtem Informationspotential, institutionell kontextualisierter Mitteilung und dem Verstehen des Rezipienten.¹³⁸

Während Fuhrmann sich auf die soziale Systemreferenz bezieht, um *socio-musical systems* zu beschreiben, vollziehen andere Ansätze, die auf einer affirmativen Luhmann-Rezeption beruhen, den Schritt von *Musik als Funktionssystem der Gesellschaft* zu einem *Musiksystem mit akustischen Elementen*. Wenn eine Theorie von einer wissenschaftlichen Disziplin auf eine andere übertragen wird, führt dies fast zwangsläufig zu Anpassungsreaktionen.¹³⁹ Dies gilt auch für die Systemtheorie, die ja eigentlich an wissenschaftlichen Disziplinen orientiertes Denken überwinden will, und zwar dann, wenn sie sich von ihren allgemeinen Grundlagen ausgehend einem spezifischen Thema widmet – und in Luhmanns Systemtheorie ist dies eben die (Theorie der) Gesellschaft. Wenn hier nun also eine Theorie sozialer Systeme aus der Soziologie übernommen wird, lassen sich verschiedene Anpassungsreaktionen ausmachen. Für

¹³³ A. a. O.

¹³⁴ Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?*

¹³⁵ Vgl. Anm. 127, S. 54.

¹³⁶ Fuhrmann nimmt dabei u. a. Bezug auf Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

¹³⁷ Vgl. Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems«, S. 137f.

¹³⁸ Vgl. a. a. O., S. 146 und 151.

¹³⁹ So auch im Falle des Autopoiesis-Konzepts, siehe Kap. 2.1.3, S. 65ff.

die Literaturwissenschaft stellt Niels Werber fest, dass auch systemtheoretische Literaturwissenschaft nach wie vor Literaturwissenschaft sei und nicht »Systemtheorie der Literatur«, ¹⁴⁰ Und dies sei auch notwendig, um das Spezifische an der literarischen Kommunikation herauszuarbeiten:

Man hat oft kritisch eingewendet, systemtheoretische Analysen der Literatur strotzten geradezu dann, wenn sie sich auf die Textebene begeben, von hermeneutischen, strukturalistischen, dekonstruktivistischen oder formalistischen Anleihen. Dies mag zutreffen, aber womöglich geht es nicht anders. Man könnte aber diesem ›Vorwurf‹ begegnen und umgekehrt behaupten, dass die Übernahme systemtheoretischer Denkfiguren und Problematisierungen das alte literaturwissenschaftliche Handwerkszeug modifiziert und ihren Benutzern neue Beobachtungen ermöglicht hat. ¹⁴¹

Anpassungsreaktionen sind hier also sowohl auf Seiten der Systemtheorie als auch auf Seiten der Literaturwissenschaft zu finden und man müsste im Einzelfall prüfen, ob eine Übernahme von »systemtheoretischen Bauteilen« ¹⁴² zur Beliebigkeit führt oder ob sich ein konsistenter Theorierahmen mit Anschlussmöglichkeiten nach außen ergibt.

Zu einer anderen Möglichkeit gelangt man, wenn man gewisse Prämissen der Luhmann'schen Systemtheorie schon frühzeitig verwirft. So geht Siegfried J. Schmidt explizit von einem analytischen Systembegriff ¹⁴³ aus, den er im Radikalen Konstruktivismus ¹⁴⁴ verankert. Erst auf

¹⁴⁰ Vgl. Niels Werber (Hg.), *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe, Methoden, Anwendungen*, Berlin, New York: De Gruyter, 2011, S. 5.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl. Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. Luhmann selbst wendet sich gegen die Vorstellungen einer rein analytischen Systembetrachtung. Er überwindet vielmehr grundsätzlich die Unterscheidung von analytischer und konkreter Systemtheorie, die Unterscheidung zwischen einer Systemtheorie, die es »einem externen Beobachter überlässt, was er als System und was er als Umwelt ansieht« und einer, die »davon ausgeht, dass sich in der Realität selber Systeme bilden und der Systemtheoretiker diese Systeme so, wie sie sind, beschreiben muss«. Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 60. Die Auflösung dieser Unterscheidung ist auf die Verabschiedung des klassischen Subjektbegriffs als neutralen externen Beobachter zurückzuführen, vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 246. Gumbrecht bezeichnet Luhmanns Beobachter zweiter Ordnung jedoch als »ein Subjekt, wie es klassischer und alteuropäischer nicht sein könnte«. Hans Ulrich Gumbrecht, »›Alteuropa‹ und ›Der Soziologe‹. Wie verhält sich Niklas Luhmanns Theorie zur philosophischen Tradition?«, in: Wolfram Burckhardt (Hg.), *Luhmann Lektüren*, Berlin: Kadmos, 2010, S. 70–90, hier: S. 90.

¹⁴⁴ Luhmann plädiert hingegen für einen »operativen Konstruktivismus«, siehe Niklas Luhmann, »Wie lassen sich latente Strukturen beobachten?«, in: Paul

der Basis einer in diesem Sinne reformulierten Systemtheorie widmet er sich seinem literaturwissenschaftlichen Thema. Auch hier zeigen sich Bemühungen um einen schlüssigen Theorierahmen, den man übernehmen kann oder nicht.

Schon im Ansatz problematisch wird es jedoch dann, wenn unter Inanspruchnahme eines analytischen Systembegriffs auf Luhmanns Theorie sozialer Systeme zugegriffen wird ohne deren erkenntnistheoretischen Grundlagen zu berücksichtigen oder neu zu verhandeln. So schreibt Böhme-Mehner:

[W]as wir als System ›Musik‹ betrachten wollen, ist zunächst abhängig vom Erkenntnisinteresse. Wollen wir uns also z.B. Fragen der Komponisten-Biographik zuwenden, so werden vor allem schriftlich fixierte Werke, ihre Schöpfer und deren soziales Umfeld eine Rolle innerhalb des Systems spielen.¹⁴⁵

Eine solche Vorgehensweise, die ignoriert, auf welche Art und Weise die beobachteten Systeme »die Unterscheidung von System und Umwelt in Bezug auf sich selbst handhaben«, mag durchaus zu interessanten Ergebnissen führen, ist allerdings »eine recht willkürliche Operation, die sich rechtfertigen muß, wenn sie behaupten will, trotzdem Erkenntnis zu leisten«,¹⁴⁶

Peter Fuchs hingegen wählt seine Übertragungsschritte mit Bedacht. Auch er fragt sich, wie man das Autopoiesis-Konzept auf Musik anwenden kann, wenn man nicht Musik als soziales System, sondern »nur jene akustischen Arrangements, die konsensuell als Musik identifiziert werden«¹⁴⁷ beobachtet. »Die Antwort kann *nicht* sein, Musik in diesem Sinne sei ein autopoietisches System. Sie wird schließlich immer betrieben und betreibt sich nicht selbst.«¹⁴⁸ Stattdessen geht Fuchs von der These aus, dass Musik »die *Form* der Autopoiesis«¹⁴⁹ habe und beschreibt eine »Isomorphie der Reproduktionsweise autopoietischer Systeme mit der inneren Motorik von Musik«,¹⁵⁰ Hierzu betrachtet er differenztheoretisch das Verhältnis der musikalischen Töne zueinander, das

Watzlawik und Peter Krieg (Hg.), *Das Auge des Betrachters*, München, Zürich: Piper, 1991, S. 61–74, hier: S. 68, sowie Anm. 20, S. 73 und grundsätzlich Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Zu seiner Kritik am Radikalen Kosturktivismus siehe beispielsweise a. a. O., S. 521ff.

145 Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?*, S. 37.

146 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 245.

147 Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik«, S. 218.

148 Ebd., Hervorhebung im Original.

149 Ebd., Hervorhebung im Original.

150 A. a. O., S. 221.

Fortschreiten von Ton zu Ton:¹⁵¹ »[D]er Sinn eines Tones ist durch die Differenz, in der er sich findet, bestimmt und *nicht an sich selbst*.«¹⁵² Ähnlich wie die operativen Elemente psychischer und sozialer Systeme (Gedanken beziehungsweise Kommunikationen) haben Töne die Eigenschaft, in ihrem Erklängen schon wieder zu verschwinden, um sich dennoch in ihrer Folge wechselseitig zu definieren.

Dieser Ansatz bildet den Ausgangspunkt für die Frage, wie Musik ihre »Relevanz für psychische und soziale Systeme [...] in den unterschiedlichsten Kontexten entfaltet.«¹⁵³ Fuchs beobachtet Musik in Bezug auf zwei verschiedenen Systemreferenzen und schreibt ihr eine Bedeutung für die Interpenetration¹⁵⁴ sozialer und psychischer Systeme zu. Dies impliziert die Vorstellung, dass sich die Ergebnisse der Analyse des Verhältnisses von Musik und Bewusstsein – genauer: der autopoiesis-isomorphen Struktur der Musik und der Autopoiesis des Bewusstseins – unter Berücksichtigung der je spezifischen Operationsweise auch auf soziale Systeme übertragen ließe.¹⁵⁵ Die Diskussion der »Funktionsbedingungen von Musik [...] am Beispiel der Funktionsweise psychischer Systeme«¹⁵⁶ führt ihn zu der These, dass »Musik nicht gehört werden kann, wenn man sie hören will.«¹⁵⁷ Mit dieser Paradoxie ist die Tatsache beschrieben, dass Bewusstsein, wenn es Musik beobachtet, diese nur als Gedanken formulieren kann. Wenn es aber versucht, Fremdreferenz – das ›Was‹ des Musikerlebens – in den Blick zu bekommen, verschiebt sich »die Eigenzeit des reflektierenden Bewußtsein [sic!] gegen die Zeitlichkeit des gerade laufenden Stückes.«¹⁵⁸ Im Gegensatz zur Sprache, die durch ihre Bedeutungsebene Anschlussmöglichkeiten garantiert, ist es bei Musik diese »musikinvolverte Zeitlichkeit selbst, die mit ihren komplizierten Strukturen und Prozessen, mit ihren durch jeden Ton aufgeblendeten Erwartungshorizonten die Anschlußselektivität [...] determiniert.«¹⁵⁹ Bewusstsein kann Musik also nur beobachten, wenn es seine autopoietische Reproduktion mit der Zeitlichkeit der Musik synchronisiert und »indifferent gegen die Unterscheidung von Fremdreferenz und Selbstreferenz«¹⁶⁰ arbeitet.

151 Im Zuge dieser Betrachtungsweise ist es unerheblich, »daß Intervalle nach herkömmlichem Verständnis horizontal oder vertikal auftreten können«. A. a. O., S. 219.

152 Ebd., Hervorhebung im Original.

153 A. a. O., S. 222.

154 Zum Begriff der Interpenetration siehe Kap. 2.1.1, S. 41, insb. Anm. 58.

155 Vgl. a. a. O., S. 224f.

156 A. a. O., S. 232.

157 A. a. O., S. 226.

158 A. a. O., S. 228.

159 Ebd.

160 A. a. O., S. 229f.

Die Grundlagen der Analyse von Fuchs – insbesondere seine differenztheoretische Musikbetrachtung – sind jedoch »hochvoraussetzungs-¹⁶¹«. Dabei ist nicht nur die Enharmonik, die er als Beispiel für die »basale Selbstreferenz«¹⁶² des musikalischen Tons angibt, Ausdruck eines ausdifferenzierten Kommunikationssystems ›Musik‹. Auch der musikalische Ton selbst und die Möglichkeit, ihn in ein Verhältnis zu setzen, weisen auf eine soziale und physiologische Disposition. Auch Fuchs beginnt also dort, »wo [in diesem Falle westliche, C. S.] Musik schon ist«.¹⁶³ Damit bestätigt sich zwar die These, dass Musik eine Relevanz für psychische und soziale Systeme habe, gleichsam »Resonanz [...] erzeugt«.¹⁶⁴ Hinzu kommt jedoch, dass man soziale und psychische Systeme in ihrer Wechselbezüglichkeit und somit gleichzeitig beobachten muss, um den jeweiligen Einfluss im Blick zu behalten. Dies ist angesprochen, wenn Fuchs davon ausgeht, »daß die Musik nicht Kommunikation *ist*, sondern mit *Effekten komplexer Art, die durch Kommunikation über Musik zustandekommen, aufgeladen wurde und wird*«.¹⁶⁵ Musik ist – im Gegensatz zu Sprache – »sozial mit Bedeutung aufgeladen«¹⁶⁶ und nicht selbst Bedeutungsträger. Das was als Beschreibungen und Bedeutungen an Musik herangetragen wird, ist dabei abhängig von den kulturellen und sozialen Randbedingungen, Hörgewohnheiten und den dadurch verursachten Verzerrungen, »die es uns heute unmöglich machen, gleichsam ›nackt‹ jenseits von Bedeutungen Musik zu hören«.¹⁶⁷ Musik und Kunst wurden und werden von der Gesellschaft vereinnahmt: als Ausdruck von religiösem Glauben oder Macht und im Gegenzug dann als Ehrerbietung und schließlich als Luxus, den man sich leisten kann. Musik nimmt Kommunikation mittels Musik (als Irritation) in sich auf und verändert sich infolgedessen.

Aus Fuchs' Beobachtung, dass Musik als »selbstreferentielle Prozedur«¹⁶⁸ nicht sozial ist, sondern »primär mit Bewandnissen des Bewußtseins zu tun hat«¹⁶⁹, ergibt sich die Frage, wie und mit welchen Folgen

161 So Fuchs selbst in Bezug auf die Möglichkeit enharmonischer Verwechslung, a. a. O., S. 220.

162 A. a. O., S. 221.

163 A. a. O., S. 222. Für die These, dass der uns so vertraute musikalische Ton keineswegs als Allgemeingut eines universalen Musikbegriffs aufgefasst werden kann, siehe Christian Kaden, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!« Ideen zu einer Geschichte des Begriffs ›Musik‹ und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 34–75, hier: S. 51f.

164 Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik«, S. 222.

165 Fuchs, »Musik und Systemtheorie«, S. 52, Hervorhebung im Original.

166 Ebd., Hervorhebung im Original.

167 Ebd.

168 Ebd.

169 A. a. O., S. 53.

sich die sozialen Randbedingungen entwickelten und entwickeln. Hier sieht er die Aufgaben einer zukünftigen Musiksoziologie.¹⁷⁰ Fuchs geht bei seiner Konzeption eines Musiksystems mit akustischen Elementen also grundsätzlich von einer psychischen Systemreferenz aus und arbeitet von hier aus die Relevanz sozialer Systeme heraus. Diesem Ansatz zufolge müssen im Rahmen einer systemtheoretischen Betrachtung von Musik somit psychische *und* soziale Systeme berücksichtigt und insbesondere auch in ihrem Zusammenwirken erfasst werden.

Birgitta Franzen geht bei ihrer Musikbetrachtung hingegen zunächst von Musik als sozialem System aus und behandelt dabei musikalische Werke als Elemente dieses Systems:

Elemente von Kunstsystemen sind die in ihnen und von ihnen hervorgebrachten Kunstwerke. Natürlich wird beispielsweise ein musikalisches Werk durch einen Kompositionsvorgang hervorgebracht. Was aber Musik als Musik konstituiert, ist seine operationale Gebundenheit an das Musiksystem. Es gibt ein Musiksystem, weil es Musik gibt, und umgekehrt.¹⁷¹

Darüber hinausgehend überträgt sie diesen von Luhmann übernommenen System-Begriff auch auf das Werk selbst, um auf dieser Ebene die entsprechenden Elemente und Relationen zu betrachten und die Organisation der »Binnenkomplexität«¹⁷² der Werke zu analysieren. Hierbei geht sie, wie Fuchs, von musikalischen Ereignissen aus, die sofort wieder vergehen und erst im Nachhinein, durch Interrelationen zu anderen Elementen, selbst zu Elementen des Systems werden. Musik als Zeitkunst ist für sie somit ein besonderer Fall von *Temporalisierung von Komplexität*.¹⁷³

Simone Mahrenholz beobachtet Musik »unter Zuschreibung des ›Autopoiesis-Begriffs«¹⁷⁴ und nähert sich damit Fuchs' Gedanken einer Autopoiesis-Isomorphie von Musik an. Musik ist für sie wie Bewusstsein »nur als *System* denkbar, welches ebenso seine Bestandteile produziert, wie es von ihnen produziert wird«.¹⁷⁵ Sie gewinnt ihre interne Logik nur aus ihrer autopoietischen Operationsform:¹⁷⁶ »Das, was sie als ›Einheiten‹ produziert (je nach Betrachtungsebene ihre Töne, Takte, Phrasen, Taktgruppen, Themenblöcke, Sätze oder das ganze Stück – ferner die Ton-›Dimensionen‹ der Melodien, harmonischen Kadenzen, Rhythmen

170 Vgl. ebd.

171 Franzen, »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, S. 45.

172 Ebd.

173 Zum Begriff der Temporalisierung von Komplexität siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 76ff., sowie Kap. 2.1.3, S. 66f. und Kap. 2.2.3, S. 90f.

174 Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis«, S. 73.

175 A. a. O., S. 70, Hervorhebung im Original.

176 Vgl. a. a. O., S. 73, Anm. 52.

etc.) ist ausschließlich Produkt dieser Einheiten des Stückes selber und trägt wiederum zu dessen Einheit bei.«¹⁷⁷

Dass »zum Verstehen eines Werkes Kenntnisse des zu jener Zeit in jener Kultur gültigen Musiksystems gehören, Kenntnisse des Stils gewissermaßen«¹⁷⁸, ist für Mahrenholz kein Einwand, sondern bestätigt das prinzipielle »Verhältnis von System und Ereignis-Element«¹⁷⁹ auf einer höheren Ebene. Das Werk ist für sie in diesem Fall ein Element des Systems ›Stil‹. Nach ihrer Auffassung sind sowohl musikalische Werke als auch eine musikalische Sprache als Systeme zu bezeichnen, »die rekursiv-zirkulär die Komponenten produzieren, aus denen sie bestehen, die sich also über die Herstellung ihrer Bestandteile selbst herstellen und erhalten«.¹⁸⁰

An dieser Argumentation von Mahrenholz lässt sich ersehen, dass die direkte Übertragung des Autopoiesis-Konzeptes von Musik als Funktionssystem der Gesellschaft auf Musik als klingendes Ereignis zu einem unkontrollierten Wechsel der Systemreferenz führen kann. Wird die autopoietische Reproduktion eines Werkes in dessen Erklären beschrieben, geschieht dies in Bezug auf psychische Systemreferenz. Der Umstand, dass die Elemente eines Werkes als dessen Elemente fungieren, ist dabei jedoch abhängig vom kulturellen Kontext im Allgemeinen und dem Stil im Speziellen, und beide Aspekte verweisen auf eine soziale Systemreferenz.¹⁸¹ Das Kunstsystem als Funktionssystem der Gesellschaft »reproduziert Kommunikation durch Kommunikation und nicht etwa über Zwischenoperationen, die aus Marmor oder Farbe, aus tanzenden Körpern oder aus Tönen bestehen«.¹⁸² Als autopoietisches und operativ geschlossenes System produziert das eigene Netzwerk der Produktion von Bestandteilen die Elemente, aus denen es besteht und ist nicht auf Elemente angewiesen, die in anderen Systemen produziert werden.¹⁸³ Es liegt durchaus auf der Hand, dass Musik eine Relevanz für psychische und soziale Systeme aufweist, die sich über strukturelle Kopplungen ausdrückt. Werden bei der Musikbeobachtung jedoch beide Reproduktionsweisen mit ihren je spezifischen Operationen vermischt – oder wird der Isomorphie-Gedanke zu einer ›Isomorphisierung‹ –, ergeben sich unter Umständen Zerrbilder und Fehlschlüsse, die darauf beruhen, dass Voraussetzungen als Gegebenheiten akzeptiert und auf ›Musik‹ zurückgeführt werden. Denn würde man pauschal von einem autopoietischen

177 A. a. O., S. 74.

178 Ebd.

179 Ebd.

180 Ebd.

181 Zum Stilbegriff bei Luhmann siehe Luhmann, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, insb. S. 153ff.

182 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 131.

183 Vgl. ebd.; Maturana und Varela, »Autopoietische Systeme«, S. 184f.

Musiksystem ausgehen – das sich dann konsequenterweise durch eine spezifische Operationsweise ausweisen müsste (aber *wie* sollte diese aussehen?) –, ließe sich dieses nicht widerspruchsfrei zu psychischen oder sozialen Systemen in Beziehung setzen. Der Autopoiesis-Begriff verlöre an Kontur und konstruktivistische Prämissen würden unterlaufen.

In Anlehnung an die Analysen von Fuchs, Franzen und Mahrenholz ist jedoch festzuhalten, dass für eine adäquate Beschreibung musikalischer Prozesse psychische *und* soziale Systeme zu betrachten sind.¹⁸⁴ Biologische Systeme werden im Rahmen der hier vorgestellten Ansätze lediglich als relevante Umwelten behandelt. Eine solche Betrachtungsweise wird jedoch der wesentlichen Rolle, die der Körper für das Ausüben, Wahrnehmen und Erleben von Musik spielt, nicht gerecht.¹⁸⁵ In Bezug auf den Anspruch, einen umfassenden Musikbegriff für transdisziplinäre Musikforschung zu gewinnen, erscheint es somit unerlässlich, auch biologische Systeme zu berücksichtigen. Hierzu soll im Folgenden ein Ansatz vorgeschlagen werden, der auf der Betrachtung multipler Systemreferenz aufbaut und so die beschriebenen Problematiken zu umgehen versucht.

2.1.3 Metasystem

Die Anwendungsmöglichkeit der Luhmann'schen Systemtheorie wird im Rahmen der Musikforschung kontrovers diskutiert. Angesichts der überaus komplexen Theoriekonstruktion mit einer Vielzahl von Begriffen und einer die Rezeption zusätzlich erschwerenden inneren Verweisungsstruktur erscheint es auch fraglich, ob sich die Systemtheorie in der hier skizzierten Ausarbeitung Luhmanns für einen Ansatz eignet, der verschiedene Disziplinen, mit ihren unterschiedlichen Wissenschaftsauffassungen und einer jeweils eigenen Sprache zueinander in Beziehung zu setzen versucht. Im Zuge der Betrachtung der Kritik und des Desinteresses an Luhmanns Systemtheorie sowie der affirmativen Rezeption und wiederum deren Kritik im Rahmen von Musikforschung (und auch darüber hinaus) wird deutlich, dass vor allem die *Konsequenzen der Tatsache*, dass es sich bei dieser Systemtheorie um eine *soziologische*

¹⁸⁴ Eine vergleichbare Problematik ergibt sich für Fragestellungen der Erziehungswissenschaften und der Psychotherapie, die ebenfalls die Beobachtung von psychischen und sozialen Systemen erfordern, vgl. Michael Urban, *Form, System und Psyche. Zur Funktion von psychischem System und struktureller Kopplung in der Systemtheorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 13. Für einen Versuch, die Luhmann'sche Systemtheorie entsprechend zu modifizieren, siehe a. a. O.

¹⁸⁵ Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung werde ich die Bedeutung des Körpers herausarbeiten, siehe bspw. Kap. 2.2.3, S. 83 ff.

Theorie handelt, vernachlässigt werden.¹⁸⁶ Luhmann behandelt Kunst im Hinblick auf die Ausarbeitung einer Theorie der Gesellschaft und somit als einen Teil von Gesellschaft. Er markiert dabei auch die relevanten Umwelten von Kunst als Sozialsystem, entwickelt unter Bezugnahme auf Fritz Heider eine spezifische Medientheorie¹⁸⁷ und entzieht der Auffassung, dass Kunst Kunst sei, ihr Selbstverständnis.¹⁸⁸ Gewonnen wird dadurch die Frage nach den gesellschaftlichen Bedingungen, die ermöglichen, dass Kunst überhaupt möglich ist. Die Beantwortung dieser Frage beinhaltet jedoch eine methodologisch bedingte¹⁸⁹ Ausklammerung von physischer Materialität, von Leben, Bewusstsein und den entsprechenden strukturellen Kopplungen, die den Aufbau eines Sozialsystems Kunst erst ermöglichen.¹⁹⁰ Luhmann selbst ist sich der Konsequenz seiner Ausklammerung – dass er sich dadurch »in eine riskante Distanz zum Objekt«¹⁹¹ begibt – durchaus bewusst: »Sicher kann man auch über Künstler als Menschen oder über Kunstwerke als materielle Artefakte sprechen; und man müsste es tun, wenn der Ehrgeiz auf eine vollständige Objektbeschreibung abzielte.«¹⁹²

Vollständigkeit kann im Rahmen dieser Untersuchung jedoch nicht das Ziel sein. Denn dies würde bedeuten, die Komplexität des zu beschreibenden Objektes zu unterschätzen und den stets vorhandenen blinden Fleck des eigenen Beobachtens zu ignorieren.¹⁹³ Wenn der Anspruch aber darin liegt, mit der Skizzierung eines Musiksystems wenigstens den Rahmen für die Möglichkeit einer umfassenden Beschreibung von Musik durch transdisziplinäre Musikforschung zu entwickeln, dann muss Luhmanns Einschränkung auf soziale Systemreferenz aufgehoben werden. Es ist also eine Perspektive einzunehmen, die biologische, psychische und soziale Systeme gleichermaßen berücksichtigt. Luhmann zufolge bedeutete dies aber, »der Beschreibung eine jeweils andere Systemreferenz

186 So auch Niels Werber in seinem Vorwort in Werber, *Systemtheoretische Literaturwissenschaft*, S. 3.

187 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 165ff.; Luhmann, »Das Medium der Kunst«.

188 Vgl. Werber, *Systemtheoretische Literaturwissenschaft*, S. 1.

189 Diese methodologischen Bedingungen in Bezug auf die Emergenz sozialer Systeme und die Frage nach der Autopoiesis von Kunst wurden bereits angesprochen, siehe Anm. 40, S. 38 und das entsprechende Luhmann-Zitat auf S. 43.

190 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88.

191 Luhmann, »Ist Kunst codierbar?«, S. 14.

192 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88; für eine Reflexion dieser Konsequenzen in Bezug auf Wissenschaft siehe Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 133f.

193 Zum blinden Fleck der Beobachtung siehe Heinz von Foerster, »On Constructing a Reality«, in: ders., *Observing Systems*, 2. Auflage, Seaside: Intersystems Publications, 1984, S. 287–309 und, daran anknüpfend, Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, bspw. S. 85f.

zu Grunde zu legen bzw. die Systemreferenzen der Beschreibungen ständig zu wechseln«. ¹⁹⁴ Die Herausforderung liegt also darin, den Wechsel der Systemreferenz zu koordinieren oder aber mehrere Systemreferenzen gleichzeitig präsent zu halten.

Der Ansatz, der dies ermöglichen soll, liegt nun darin, das Beobachtungsobjekt Musik ›zwischen‹ die Systeme zu platzieren. ¹⁹⁵ Ausgangspunkt der Betrachtung von Musik sind dann nicht spezifische Systemreferenzen, sondern *Systembeziehungen*. Musik ist also nicht System, sondern System von Systemen und in diesem Sinne ein *Metasystem*. ¹⁹⁶ Dies hat aber die Konsequenz, dass Musik, in diese Position gebracht, nicht mehr als autopoietisches System im Sinne Luhmanns identifizierbar ist. Denn wo sollte man mit der Differenz von System und Umwelt ansetzen? Leben, Bewusstsein und Kommunikation ließen sich nicht mehr eindeutig entweder einem solchen ›Musiksystem‹ oder dessen Umwelt zuordnen. Durch einen metasystemtheoretischen Ansatz ist keineswegs ausgeschlossen, Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft zu beschreiben. Aber aus der Perspektive, die hier eingenommen wird, ist dies (nur) *eines* der Systeme, die in ihren für Musik konstitutiven Wechselbeziehungen beschrieben werden sollen. Gerade durch die gleichzeitige Inanspruchnahme mehrerer Systemreferenzen werden die Anschlussmöglichkeiten für verschiedene Disziplinen der Musikforschung erhöht. Dabei wird aber auch sichtbar, wo die Beschreibungs- und Beobachtungsgrenzen einer Disziplin liegen, in welchem Verhältnis diese zu anderen Disziplinen stehen und wie sie auf den Beschreibungsgegenstand zurückwirken.

¹⁹⁴ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88.

¹⁹⁵ Mit der Positionsbestimmung »zwischen« sei hier lediglich der vollzogene Perspektivenwechsel metaphorisch beschrieben. Anhand des Begriffs der musikalischen Handlung im Zusammenhang mit struktureller Kopplung wird dieser ›Ort‹ näher bestimmt werden. Luhmann stellt in Bezug auf strukturelle Kopplung fest, »daß es sich nicht um Einrichtungen handelt, die gleichsam freischwebend ›zwischen‹ den Systemen existieren und keinem von ihnen angehören. Vielmehr sind es Einrichtungen, die von jedem System in Anspruch genommen werden, aber von jedem in unterschiedlichem Sinne [...]«, Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 787.

¹⁹⁶ Dieser Begriff wird dem Begriff des ›Supersystems‹ vorgezogen, da hiermit nicht nur die Lage der Beschreibungsebene, sondern auch die theoriebautechnische ›Zwischenposition‹ markiert ist. Zudem wird durch diese Begriffswahl nicht der falsche Eindruck provoziert, es handle sich hierbei um ein Konzept, auf das verschiedene Systemreferenzen gemeinsam reduziert werden könnten. Auch Luhmann schließt dies für die Betrachtung psychischer und sozialer Systeme aus: »Es gibt [...] kein autopoietisches Supersystem, daß [sic!] beide als Einheit integrieren könnte: Kein Bewußtsein geht in Kommunikation auf und keine Kommunikation in einem Bewußtsein.«, Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 367.

Hier liegt das Potential für einen Qualitätssprung von einem interdisziplinären Miteinander zu einem transdisziplinären ›Durch-Einander‹.

Wenn Musik im Folgenden als Metasystem aufgefasst wird, erscheint ein Problem, das sich zuvor noch umgehen ließ. Der Kritik an der Übertragung des Autopoiesis-Konzepts auf soziale (und psychische) Systeme und der im Anschluss daran postulierten Vergleichbarkeit von biologischen, psychischen und sozialen Systemen, konnte entgegnet werden, dass sie einem grundlegend verschiedenen wissenschaftlichen Zugang zu dieser Thematik und anderen Anforderungen an ein Erklärungsmodell geschuldet sind.¹⁹⁷ Wenn hier nun aber eine Perspektive eingenommen wird, die sich der prinzipiellen Vergleichbarkeit verschiedener Systemtypen bedient, um einen metasytemtheoretischen Ansatz für eine verschiedene Disziplinen übergreifende Musikforschung zu entwickeln, bekommt diese Kritik zusätzliches Gewicht. Denn wenn schon die Prämissen dieses Ansatzes aus der Sicht so mancher Disziplin abgelehnt werden, eignet sich dieser nicht dazu, eben jenen Disziplinen Anknüpfungspunkte zu eröffnen. Die prinzipielle Vergleichbarkeit von biologischen, psychischen und sozialen Systemen ist also zu präzisieren und auf eine – wenn möglich – konsenzfähige Ebene zu bringen, so dass die Wahrscheinlichkeit erhöht wird, dass sich verschiedene Disziplinen darauf einlassen.

Das vor allem in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hitzig diskutierte Konzept der Autopoiesis wird von Luhmann auf grundlegende Weise verstanden und nicht etwa ideologisiert¹⁹⁸. Für ihn sind autopoietische Systeme eben solche, »die die Elemente, aus denen sie bestehen, durch die Elemente, aus denen sie bestehen, selbst produzieren und reproduzieren«. ¹⁹⁹ Maturana und Varela hingegen entwickeln das Konzept der Autopoiesis aus der Fragestellung heraus, was allen Lebewesen gemeinsam sei, das sie als lebendig auszeichnet. Ihre Antwort ist: die autopoietische Organisation.²⁰⁰ Umgekehrt gehen sie davon aus, »daß die Kategorie der Autopoiesis notwendig und hinreichend ist, die Organisation eines lebenden Systems zu bestimmen«. ²⁰¹ Andere Arten autopoietischer Systeme gäbe es demnach nicht. Luhmann abstrahiert den Begriff der Autopoiesis und nimmt ihm so den zwingenden Verweis auf lebende Systeme. In Maturanas Definition von Leben als »autopoietische Organisation in einem molekularen Raum«²⁰² sieht Luhmann die

197 Siehe Kap. 2.1.1, S. 36f.

198 So die Kritik von Bühl, »Grenzen der Autopoiesis«, S. 229.

199 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 403, Hervorhebung im Original.

200 Vgl. Maturana und Varela: »Autopoietische Systeme«.

201 A. a. O., S. 188.

202 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 131; vgl. Maturana und Varela: »Autopoietische Systeme«.

Möglichkeit der Existenz anderer autopoietischer Systeme in anderen Räumen gegeben:²⁰³

Gerade der Begriff der Autopoiesis regt dazu an, nach autonomen Formen der Produktion und Reproduktion der Einheit eines Systems zu suchen, also zumindest die Möglichkeit nicht außer acht zu lassen, daß lebende Systeme, bewußte Systeme und soziale Systeme ihre je eigene Weise der Autopoiesis auf verschiedene Weise zustande zu [sic!] bringen.²⁰⁴

Diese funktionalistische Deutung des Autopoiesis-Konzepts ermöglicht ihm, gezielt nach einer spezifischen Operationsweise der Reproduktion zu fragen und von dort aus auf Leben, Bewusstsein oder Sozialität zu schließen.²⁰⁵ Leben setzt dann nicht nur autopoietische Organisation voraus, sondern auch eine spezifische Operationsweise der autopoietischen Reproduktion. In diesem Sinne wird der Begriff der Autopoiesis durch Luhmann nicht überdehnt, wie ihm häufig vorgeworfen wurde, sondern präzisiert.

Auf der Basis einer postulierten grundlegenden Vergleichbarkeit autopoietischer Systeme können Unterschiede herausgearbeitet werden.²⁰⁶ Als Merkmal psychischer und sozialer Systeme gegenüber lebenden Systemen stellt Luhmann beispielsweise eine zugespitzte *Temporalisierung* bis hin zur Ereignishaftigkeit der Systemelemente als Operationen (Gedanken, Kommunikationen) heraus.²⁰⁷ Kommunikationen und mehr noch Gedanken sind kurze Ereignisse, die »im Entstehen schon wieder vergehen.«²⁰⁸ Psychische und soziale Systeme sind in besonderem Maße

203 Vgl. Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 131.

204 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 402f.

205 Siehe hierzu auch die Gegenüberstellung der Verwendung des Autopoiesisbegriffs innerhalb der Systemtheorie und im Rahmen der Überlegungen zu *enacted cognition* und *enacted affectivity*, Kap. 4.3, S. 300ff.

206 Vgl. hierzu Lipp: »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch«.

207 Vgl. Luhmann: »Die Autopoiesis des Bewußtseins«; Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 76ff.; sowie Lipp, »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch«, S. 458. Jedoch können auch biologische Systeme aus Elementen von kurzer Dauer bestehen. Luhmann stellt dies zumindest für das Gehirn fest, dessen »elementare Einheiten [...] auf Ereignisse von sehr kurzer Dauer reduziert« seien, Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 524. Der Aspekt der Temporalisierung ist hier eher graduell. Substantiell hingegen ist die Ausschließlichkeit, mit der Bewusstsein und Kommunikation, im Gegensatz zu biologischen Systemen, ereignisbasiert operieren. Insofern scheint es angebracht, an dieser Stelle von zugespitzter Temporalisierung zu sprechen.

208 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 78.

auf »*Dauerzerfall*«²⁰⁹ als »notwendige Mitursache der Reproduktion«²¹⁰ angewiesen. Denn auf diese Weise kann sichergestellt werden, dass die »Ordnungskapazität des Systems«²¹¹ nicht durch ein Aufstauen gedanklicher Operationen überlastet wird.

Eine weitere Eigenschaft, die psychische und soziale Systeme gegenüber Organismen auszeichnet, ist ihr *sinnhaftes Operieren*.²¹² Sinn, als evolutionäre Errungenschaft psychischer und sozialer Systeme, wird beschrieben als die Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität. Sinn ist das Medium, in dem sich Gedanken und Kommunikationen formieren. Der aktuelle Gedanke, die aktuelle Kommunikation, verweisen gleichzeitig auf alles andere als Möglichkeitshorizont, auf den gegebenenfalls zurückgegriffen werden kann: »Sinn ermöglicht bei allen internen Operationen ein laufendes Mitführen von Verweisungen auf das System selbst und auf eine mehr oder weniger elaborierte Umwelt«.²¹³ Somit sind psychische und soziale Systeme, im Gegensatz zu biologischen Systemen, dazu in der Lage, »Systemgrenzen und Umwelten in sinnhafte Strukturen und Prozesse« einzubeziehen.²¹⁴

Ausgehend von einer Verallgemeinerung des Autopoiesis-Begriffs können also spezifische Systemeigenschaften herausgearbeitet werden, anhand derer dann die Identität des Systems zu bestimmen ist. Diese Einheit von Differenz und Vergleichbarkeit eröffnet einen Spielraum, der es ermöglicht, auch innerhalb der Disziplingrenzen konsistent zu bleiben. Der Mehrwert der hier vorgeschlagenen Metasystem-Perspektive ist dann beispielsweise die Möglichkeit der Thematisierung von sozialen Aspekten ›innerhalb‹ einer biologischen Beschreibung, ohne hierfür der Kritik eines biologistischen Reduktionismus ausgesetzt zu sein. Des Weiteren können biologische oder psychologische Aspekte auf einem anderen Argumentationsniveau Eingang in die Beschreibung affektiver musikalischer Phänomene finden – man bleibt dann nicht bei ›Spannungsaufbau und -abbau«²¹⁵ oder der metaphorischen Beschreibung von ›Wirkungen‹ stehen. Umgekehrt können Ergebnisse empirischer Ansätze an eben solche Beschreibungen der phänomenalen Merkmale von Mu-

209 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 404, Hervorhebung im Original.

210 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 78.

211 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 404.

212 Siehe hierzu Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 64ff. und S. 92ff.; vgl. Lipp, »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch«, S. 459ff.

213 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 64.

214 Ebd.

215 Für eine Kritik an einer entsprechend eingeschränkten Betrachtungsweise siehe Alexander Becker, »Wie erfahren wir Musik?«, in: ders. und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 265–313, hier: S. 277.

sik rückgebunden werden. Damit deutet sich das vermittelnde Potential an, durch das sich dieser metasystemische²¹⁶ Ansatz als Perspektive für eine transdisziplinäre Musikforschung ausweist. Im Zuge der Analyse des Verhältnisses von Musik und Affektivität soll diese Potential zur Entfaltung kommen.²¹⁷

2.2 Bestimmung der ›Elemente‹

Nach der Bestimmung des Ortes, von dem aus Musik beobachtet werden soll, ist es nun möglich zu beschreiben, was von hier aus zu sehen ist. Der Blick richtet sich dabei nicht etwa auf klingende Bestandteile, die sich zu Musik formieren.²¹⁸ Ziel ist eine Beschreibung der Genese dessen, was wir allgemein ›Musik‹ nennen. Es geht somit um eine Beschreibung jener Prozesse, die *akustische* Elemente in *musikalische* transformieren²¹⁹ und darüber hinaus um die Bestimmung jener ›Elemente‹ des Metasystems Musik, die Musik erst möglich machen.

Innerhalb von Systemen werden Elemente als nicht weiter auflösbare Einheiten verstanden. Diese Betrachtungs- oder Erkenntnisgrenze verleiht dem Begriff des Elements jedoch weder analytische Willkür noch ontologische Gewissheit. Das System selbst definiert die Elemente, aus denen es besteht, als Einheit und es definiert sich durch die *Selektion* von Relationen, nicht durch den Gesamtvollzug aller möglichen Relationen.²²⁰ Das Verhältnis von System und Elementen ist daher kein analytisches Konstrukt, sondern konstitutiv für das System.²²¹ Und gerade deswegen ist der Begriff des Elements auch nicht substantiell oder ontologisch zu deuten. Als autopoietische Komponenten sind Elemente nur

216 Ich verwende die Begriffe ›metasystemtheoretisch‹ und ›metasystemisch‹ synonym, um mich auf die Konzeption des Metasystems zu beziehen. Hier böte sich durchaus eine Möglichkeit zur Differenzierung: im einen Falle könnte die spezifische Theoriekonstruktion angesprochen werden, im anderen jene Eigenschaften des Metasystems, die dessen Bestandteile nicht aufweisen und die damit *metasystemisch* sind. Die theoretische Konzeption des Metasystems und dessen Eigenschaften sind jedoch auf eine Weise miteinander verbunden, die eine entsprechende Differenzierung – zumindest im Rahmen dieser Untersuchung – obsolet werden lässt.

217 Siehe hierzu Kap. 4, S. 201ff.

218 Vgl. hierzu Brün, *Über Musik und zum Computer*, S. 17ff.

219 Vgl. a. a. O., S. 21. Hier sei jedoch einschränkend darauf hingewiesen, dass sich Musik nicht allein auf Klingendes reduzieren lässt, vgl. Kaden: »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«.

220 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 66.

221 Vgl. a. a. O., S. 42.

auf das System selbst zu beziehen, nicht aber auf ›Welt‹ als Einheit von System und Umwelt.²²²

Für die hier vorgeschlagene Perspektive der Systembetrachtung ist der Begriff des Elements jedoch noch einmal zu überdenken und gegebenenfalls zu modifizieren. Wird Musik nicht als System, sondern als Metasystem betrachtet, stehen dessen ›Elemente‹ in Bezug auf verschiedene Systemreferenzen in verschiedenen Wechselbeziehungen. Bei den im Folgenden beschriebenen ›Elementen‹ handelt es sich also vielmehr um *Komplexbegriffe*, um Komponenten des Metasystems, die gegebenenfalls in Bezug auf eine spezifische Systemreferenz aufzulösen sind.

Der hier gewählte Ansatz erfordert es, zwischen verschiedenen Beschreibungsebenen zu unterscheiden. Ausgangspunkt ist die Beschreibung von Systembeziehungen auf Metasystem-Ebene, die jedoch im engen Verhältnis zur System-Ebene und der Beschreibung systemspezifischer Operationen steht. System-Ebene und Metasystem-Ebene werden im Rahmen dieser Untersuchung überlagert von einer Beschreibungsebene, die Anschlussmöglichkeiten für Alltagsbeschreibungen und nicht-systemische wissenschaftliche Beschreibungen bieten soll. Unter Ausnutzung dieser verschiedenen Beschreibungsebenen – einer systemtheoretischen und meta-systemtheoretischen Konzeptionsebene einerseits und einer Beschreibungsebene andererseits²²³ – kann die Beobachtung von Musik im Zuge von Musikforschung gleichsam ›skaliert‹ werden: von einer globalen Beschreibung von Verhältnissen bis hin zu detaillierten systemspezifischen Analysen. Auch wenn diese Beschreibungsebenen im Folgenden nicht durchgängig exponiert werden, sind sie in ihrem Zusammenwirken präsent und gedanklich auseinanderzuhalten.

2.2.1 Möglichkeitsraum

In der Einleitung dieser Untersuchung wurde auf die Problematik hingewiesen, die mit dem Versuch, Musik als Gegenstand zu erfassen und ihren ontologischen Status zu bestimmen, verbunden ist.²²⁴ Alternativ wurde vorgeschlagen, die Forschungsfragen auf die Möglichkeit von Musik zu richten. Ausgehend von einer systemtheoretischen Perspektive komme ich nun wieder auf diesen Ansatz zurück. Die Inanspruchnahme der erkenntnistheoretischen Grundlagen der Systemtheorie verweist gleichsam

222 Vgl. ebd.

223 Für die Notwendigkeit einer Unterscheidung von Konzeptions- und Zurechnungsebene siehe Jahraus, »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, S. 32f.

224 Vgl. Kap. 1.1, S. 10f.

auf einen »Perspektivenwechsel *vom Werk zum Beobachter*«. ²²⁵ Es geht also nicht um die Frage nach dem Wesen von Kunst, sondern um die Bedingungen der Möglichkeit ihres Sich-Ereignens. Der Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist somit nicht Musik als Objekt, sondern die Potentialität von Musik.

Musikgenese wird im Folgenden ausgehend von einem *Möglichkeitsraum* beschrieben, in dem jede musikalische Handlung ²²⁶ gleich wahrscheinlich ist. Jedes geschriebene und noch nicht geschriebene Werk, jede vergangene oder zukünftige Interpretation, das erste Erklängen einer Knochenflöte, jedes Konzept einer zukünftigen Avantgarde ist Potential dieses Möglichkeitsraums. Erst ein solch offener Ansatz ermöglicht es, prinzipiell jede Art von Musik, auch solche, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt weder existent noch vorstellbar ist oder Musik aus unterschiedlichsten Kulturkreisen, miteinzubeziehen. ²²⁷ Dies muss ein Musikbegriff leisten können, wenn er ermöglichen soll, verschiedene Ansätze der Musikforschung miteinander in Beziehung zu setzen. Der Möglichkeitsraum bildet den Ausgangspunkt, von wo aus ein entsprechender Musikbegriff entfaltet werden soll. Erst im Zuge dessen wird sich jedoch zeigen, inwieweit und unter welchen Randbedingungen dieser Möglichkeitsraum selektiv erschlossen werden kann. ²²⁸

Die Konzeption eines Möglichkeitsraums Musik erinnert an Borges' Beschreibung der »Bibliothek von Babel«. Diese totale Bibliothek verzeichnet alles, was sich durch die Kombination der 25 in ihr verwendeten orthographischen Zeichen ausdrücken lässt. ²²⁹ Der Umfang dieser

225 Vgl. Christian Filk und Holger Simon, »Wie ist Kunst möglich? – Zur Konstruktion von Kunstkommunikation«, in: dies. (Hg.), *Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?« Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos, 2010, S. 17–35, hier: S. 20, Hervorhebung im Original.

226 Zum Begriff der »musikalischen Handlung« siehe Kap. 2.2.3, S. 78ff.

227 Bereits in der Einleitung wurde ein entsprechendes Kriterium der größtmöglichen Offenheit skizziert, Kap. 1.1, S. 8ff.

228 Siehe hierzu Kap. 2.2.4, S. 92ff.

229 So etwa »die minutiöse Geschichte der Zukunft, die Autobiographien der Engel, den getreuen Katalog der Bibliothek, Tausende und Abertausende falscher Kataloge, den Nachweis ihrer Falschheit, den Nachweis der Falschheit des echten Katalogs, das gnostische Evangelium des Basilides, den Kommentar zu diesem Evangelium, den Kommentar zum Kommentar dieses Evangeliums, die wahrheitsgetreue Darstellung deines Todes, die Übertragung jeden Buches in sämtliche Sprachen, die Interpolationen jeden Buches in allen Büchern, den Traktat, den Beda hätte schreiben können (und nicht schrieb), über die Mythologie der Angelsachsen, die verlorenen Bücher des Tacitus«, Jorge Luis Borges, *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, Band 5, Werke in 20 Bänden. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, 9. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, S. 71. Da die Bibliothek als »Werk Gottes« beschrieben wird, ist vor allem der Hinweis auf Tacitus bemerkenswert – der Schöpfer schreibt sich seine eigenen

Bibliothek ist zwar unüberschaubar groß, jedoch nicht unendlich. Ihre Endlichkeit ergibt sich aus der festgelegten Anzahl von Zeichen und den daraus resultierenden kombinatorischen Möglichkeiten. Im Gegensatz dazu ist der Möglichkeitsraum Musik jedoch *präsymbolisch* zu denken. Es geht also nicht um mögliche Kombinationen von Noten oder Tönen, sondern um die Möglichkeit von Formenkombinationen auf der Basis von durch Unterscheiden-und-Bezeichnen formulierte Differenzen.²³⁰ Dies lässt sich auch mit Luhmanns Medienbegriff betrachten, in dem das Verhältnis von Medium und Form als lose beziehungsweise als feste Kopplung von Elementen aufgefasst wird.²³¹ Kunst verwendet diese Differenz von Medium und Form als Medium, um Formen zu gewinnen. Allerdings sind im Falle von Musik die zu koppelnden Elemente für Luhmann durchaus Töne.²³² Diese werden jedoch als Einheiten begriffen, »die von einem beobachtenden System konstruiert (unterschieden) werden«.²³³ Durch die präsymbolische Konzeption des Möglichkeitsraums richtet sich der Blick auf die entsprechenden Konstruktionsbedingungen. Die Frage ist nämlich, wie man zu Formenkombinationen kommen kann, wenn nichts vorgeformt ist, das man kombinieren könnte. Erst durch das Treffen einer Unterscheidung – durch Beobachtung des Möglichkeitsraums – kommt ein Prozess in Gang, in dem Symbole, Begriffe und ›Töne‹ entstehen, die dann zu kombinieren sind. Diesen Beobachtungsprozess gilt es bei der Betrachtung des Metasystems Musik zu fokussieren.

In seiner Offenheit verweist der Begriff des Möglichkeitsraums grundsätzlich auf alles und damit eher auf das allgemein Künstlerische als auf das spezifisch Musikalische. Vieles von dem hier Gesagten oder noch zu Sagenden ließe sich also auch auf ein allgemeines Metasystem der Kunst oder etwa ein spezielles Metasystem der bildenden Kunst übertragen, sofern es sich überhaupt thematisch zuspitzen lässt. Dem Vorwurf der Beliebigkeit kann hierbei entgegnet werden, dass die gewählte Offenheit erst dazu anhält, Grenzen zu benennen und Spezifika herauszuarbeiten und diese nicht als gegeben zu akzeptieren. Die Differenzierung verschiedener Metasysteme steht hier jedoch nicht im Mittelpunkt der Untersuchung und muss anderen Arbeiten überlassen bleiben.

Einige wichtige Eigenschaften des Möglichkeitsraums ergeben sich aus dessen Verhältnis zur ›Realität‹. Auch aus konstruktivistischer Sicht gibt

außerbiblischen Beweise. Mit einer vergleichbaren zirkulären Figur werde ich versuchen, ›das Musikalische‹ zu fassen, siehe Kap. 2.3, S. 110.

230 Dies im Sinne von Luhmanns Adaption des Differenzenkalküls von Spencer-Brown, siehe Spencer-Brown, *Laws of Form*.

231 Siehe hierzu Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 165ff.; Luhmann, »Das Medium der Kunst«.

232 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 167.

233 Ebd.

es »ontische Beschränkungen unserer Erkenntnis [...]. Obwohl diese Beschränkungen festlegen können, was uns unmöglich ist, so legen sie doch nicht die Arten und Weisen unseres Handelns und Denkens fest, die wir innerhalb dieser Beschränkungen verwirklichen können.«²³⁴

Wir werden Zeuge dieser Beschränkungen, wenn sich eine Konstruktion unsererseits als – im Sinne Ernst von Glasersfelds – nicht *viabel* erweist.²³⁵ Dies befähigt uns nicht dazu, Aussagen über eine ontologische Realität zu treffen, und dies ist auch nicht nötig, um eine *viabiles* Weltbild zu konstruieren. Das Scheitern einer individuellen Konstruktion veranlasst uns, der Konstruktion eine Realität entgegenzusetzen. Realität kann in diesem Sinne als Referenz betrachtet werden, an der sich die Differenz *viabel/nicht viabel* vollzieht. Wenn im Folgenden also von Realität die Rede ist, so ist diese »Realität« in einem konstruktivistischen Sinne gemeint.

Wird nun der Möglichkeitsraum Musik beobachtet, stellt sich die Frage, inwieweit ontische Beschränkungen bei der Bildung *viabler* Konstruktionen – das heißt: von »Musik« – wirksam sind. Hierzu ist es hilfreich, die »Viabilitätskriterien« des Möglichkeitsraums Musik mit jenen anderer Möglichkeitsräume, beispielsweise »Leben« und »Wirtschaft«, zu vergleichen. Der Begriff der Viabilität ist in diesem Zusammenhang, entgegen seiner ursprünglich rein kognitiven Fundierung, in Bezug auf verschiedene Systemoperationen zu erweitern. Die Frage nach spezifischen Viabilitätskriterien – man könnte hier auch von Bezugsproblemen²³⁶ sprechen – wird damit nicht nur für Funktionssysteme der Gesellschaft, sondern für Systeme ganz allgemein gestellt: Welches Problem irritiert ein spezifisches System, für das dieses dann passende, also *viabile* Lösungen finden muss? Für jedes Lebewesen zeichnet sich eine erfolgreiche Konstruktion dadurch aus, dass sie dessen Überleben sichert und seine Autopoiesis aufrechterhält; im Wirtschaftssystem ist beispielsweise Wachstum mit dem Ergebnis der Geldvermehrung das Kriterium für den Umgang mit dem spezifischen Bezugsproblem. Diesen Kriterien ist gemein, dass sie in ihrem jeweiligen Bezugsrahmen klar definiert sind. Unser alltägliches Verständnis von Leben reicht aus, um den Überlebenswillen zu sichern (oder willentlich zu unterlaufen); dem Wirtschaftssystem ist Beobachtung nur mithilfe des Codes Haben/Nicht-Haben im

234 Ernst von Glasersfeld, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 96f., Anm. 15.

235 Für den Begriff der »Viabilität« siehe Ernst von Glasersfeld, »Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität«, in: Claus Pias, Joseph Vogel, Lorenz Engell, Oliver Fahlke und Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 6. Auflage, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2008, S. 348–371, hier: S. 354ff.

236 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 223, sowie Kap. 2.1.2, S. 43ff.

symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium Geld möglich.²³⁷ Diese Definitionen ergeben sich zum einen in Bezug auf externe Referenz (die ontischen Beschränkungen) und zum anderen durch generalisierte Beschränkungen, die im Zusammenhang von *Constraints* noch eingehender betrachtet werden.²³⁸ Auch ein Künstler ist in Bezug auf seine biologischen Systeme gewillt zu überleben und vielleicht möchte er mit seiner Kunst erfolgreich sein. Beides zeichnet ihn jedoch noch nicht als Künstler aus. Beobachtung des Möglichkeitsraums Musik bedeutet Differenzbildung.²³⁹ Die Möglichkeit der (fortführbaren) Differenzbildung ist zunächst das einzige Bezugsproblem im Möglichkeitsraum Musik.²⁴⁰ Eine Konstruktion ist demnach viabel, wenn sie Anschlussmöglichkeiten für weitere Differenzbildungen eröffnet.

Systemtheoretisch ist der Vergleich zwischen Leben, Wirtschaft und Musik jedoch differenzierter zu betrachten, denn hier werden ganz unterschiedliche Systemarten angesprochen: Leben als Kopplung biologischer Systeme, Wirtschaft als Funktionssystem der Gesellschaft und Musik – dem hier vorgeschlagenen Ansatz gemäß – als Metasystem. Hierbei kann nur das biologische System direkt von ontischen Beschränkungen irritiert werden. Für den Möglichkeitsraum Musik bedeutet dies, dass er zunächst unabhängig von Beschränkungen konzipiert werden muss. Hiervon ausgehend können dann in Bezug auf die jeweiligen Systemreferenzen etwaige Beschränkungen ermittelt werden. Der Möglichkeitsraum lässt sich somit durch seine *Autonomie gegenüber externer Referenz* charakterisieren.

Die Unabhängigkeit des Möglichkeitsraums gegenüber ontischen Beschränkungen stellt jedoch nicht in Frage, dass diese auch für die Kunstproduktion fruchtbar gemacht werden können. Das Virtuosenstum macht ontische Beschränkungen und deren Überwindung zum Thema: etwa wenn ein Architekt die Statik seiner Entwürfe bis an die Grenzen

237 Siehe hierzu das »Schema der funktional differenzierten Gesellschaft«, in: Weber, »Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft – ein einführender Überblick«, S. 448.

238 Siehe Kap. 2.2.4, S. 92ff.

239 Auch für Kunst als Funktionssystem geht es darum, Ordnungsmöglichkeiten im Bereich des nur Möglichen zu entdecken, vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 232, siehe hierzu auch Kap. 2.1.2, S. 45ff. So wird im Zuge der Evolution des Kunstsystems – Luhmann beschreibt diese ausgehend vom Ornament – schließlich um 1900 ein Punkt erreicht, an dem »Ornamentalität wirklich das geworden [ist], was es immer schon war: die sich selbst dirigierende Formenkombination, die Zeitlichkeit des Beobachtungsvollzugs, die in jedem erreichten Moment das sucht, was noch entscheidungsbedürftig ist«. A. a. O., S. 360.

240 Nach der weiteren Erkundung des Metasystems Musik wird sich das Bezugsproblem von Musik als Möglichkeit musikalischer Handlung formulieren lassen. Siehe hierzu Kap. 2.3, S. 112ff.

des Möglichen bringt, ein Tänzer der Schwerkraft zu entkommen scheint oder eine Pianistin ›eins mit dem Instrument‹ wird. Kunst kann sich auch kalkuliert diesen ontischen Beschränkungen ausliefern: beispielsweise durch Sonifikation wissenschaftlicher Daten als kompositorisches Mittel oder im Werden und Vergehen der organischen Skulpturen und Selbstbildnisse Dieter Roths. Doch finden diese Beschränkungen auch in diesem Fall niemals Eingang in die Kunst, sie werden dort nur reflektiert. Im Zuge der Verwendung ontischer Beschränkungen feiert die Kunst deren Überwindung. Sie stellen damit lediglich einen Bezugsrahmen zur Verfügung, in dem sich alles abspielt. Man kann auch diesen Bezugsrahmen selbst zum Thema machen und beispielsweise die Kultur des Vampirintenfisches mit der unsrigen vergleichen.²⁴¹ Diese Thematik bezieht sich jedoch auf die ›Umwelt‹ des Möglichkeitsraums – wenn dieses Bild hier erlaubt ist – und wird in den das Metasystem konstituierenden Systemen verhandelt – beispielsweise als Kultur, als Wahrnehmung oder als physiologische Disposition.

An dieser Stelle kann bereits auf einen Aspekt verwiesen werden, der sich aus der Betrachtung des Möglichkeitsraums Musik in Bezug auf Luhmanns Sinnbegriff ergibt und der noch von Bedeutung sein wird. Sinn ist als Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität gegeben.²⁴² Der Möglichkeitsraum bezeichnet die *eine* Seite dieser Differenz: den Verweisungshorizont, die Möglichkeitsperspektiven, das nicht Aktualisierte. Der hier noch einseitige Zugriff auf den Sinnbegriff Luhmanns wird im weiteren Verlauf dieser Untersuchung mit dem Begriff der *Instanz musikalischer Handlung* um ein entsprechendes Gegenstück ergänzt und schließlich plausibilisiert werden.²⁴³ Aus dem sich daraus ergebenden Spannungsverhältnis lässt sich ein geeigneter Musikbegriff entwickeln.

2.2.2 Akteur-Beobachter

Der Möglichkeitsraum stellt zwar die Potentialität von Musik bereit, aber nur in ihrer Aktualität, als Selektion im Möglichkeitsraum durch *Beobachtung*, kann Musik *erschlossen* werden. Der Begriff des Beobachters ist bei Luhmann abstrakt formuliert, »als Operation des Unterscheidens und Bezeichnens« und nicht mit Begriffen wie ›Subjekt‹, ›Mensch‹ oder ›Individuum‹ gleichzusetzen.²⁴⁴ In dieser Begriffsdefinition bezieht

241 Vgl. Vilém Flusser und Louis Bec, *Vampyrotheuthis infernalis*, Göttingen: European Photographie, 1987.

242 Vgl. Kap. 2.1.3, S. 67 und grundsätzlich Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 92ff.

243 Vgl. Kap. 2.2.3, S. 89ff.

244 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 73.

sich Luhmanns Beobachter damit allgemein auf »ein *strukturiertes System* [...], das sich selbst aus seiner Umwelt ausdifferenziert«. ²⁴⁵ Beobachtung setzt dabei also keineswegs Bewusstsein voraus, auch andere Systeme können beobachten. So kann das Nervensystem über die Spezifität der Operation Beobachtung vom Bewusstsein unterschieden werden:

Das Nervensystem ist eine Einrichtung zur Selbstbeobachtung des Organismus. Es kann nur körpereigene Zustände diskriminieren und operiert deshalb ohne Bezug auf die Umwelt. Das Bewußtsein kompensiert diese Beschränkung, es externalisiert, obwohl strukturell an das Nervensystem gekoppelt, das, was ihm als Eigenzustand des Körpers suggeriert wird; es kehrt sozusagen das Innen des Körpers nach außen, und selbst der eigene Leib wird vom Bewußtsein als bewußtseinsextern, als Gegenstand des Bewußtseins erlebt. Das Bewußtsein konstruiert auf der Grundlage der laufenden, geräuschlosen, unbemerkten Aktivität des Nervensystems eine Welt, in der es dann die Differenz des eigenen Körpers und der Welt im übrigen beobachten und auf diese Weise sich selbst beobachten kann. ²⁴⁶

Das was früher als Subjekt begriffen wurde, wird hier als strukturelle Kopplung von biologischen und psychischen Systemen, von Körper und Bewusstsein, aufgefasst. ²⁴⁷ Das Bewusstsein beobachtet und konstruiert den Körper dabei als Einheit – bei aller Möglichkeit, die Aufmerksamkeit selektiv beispielsweise auf einzelne Körperteile zu richten. Der Körper ist jedoch selbst als strukturelle Kopplung biologischer Systeme aufzufassen:

Als Agglomerat lebender Systeme gesehen ist der Organismus eine Symbiose zahlreicher autopoietischer Systeme mit gemeinsamem genetischen Programm – aber nicht das, was das Bewußtsein beobachtet, wenn es sich selbst oder andere in Unterscheidung von einer Umwelt beobachten und in der Welt lokalisieren will. ²⁴⁸

²⁴⁵ A. a. O., S. 79, Hervorhebung im Original.

²⁴⁶ A. a. O., S. 19f.

²⁴⁷ Oliver Jahraus bringt dies auf die Formel: »Wo das Subjekt war, da ist strukturelle Kopplung.« Jahraus, »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, S. 40, Hervorhebung im Original. Siehe grundsätzlich hierzu auch S. 26ff. Jahraus bezieht sich dabei jedoch explizit auf die strukturelle Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation, der er gegenüber der strukturellen Kopplung mit dem Organismus eine ausgewiesene Stellung zuschreibt, da Bewusstsein und Kommunikation, im Gegensatz zu Lebewesen, seiner Ansicht nach nur als strukturell gekoppelt beobachtet werden können. Siehe hierzu auch Kap. 4.2.5, S. 275ff.

²⁴⁸ Niklas Luhmann, »Wahrnehmung und Kommunikation sexueller Interessen«, in: Rolf Gindorf und Erwin J. Haeberle (Hg.), *Sexualitäten in unserer Gesellschaft. Beiträge zur Geschichte, Theorie und Empirie*, Berlin, New York: Walter

Beim Versuch, den Beobachter als Beobachter des Möglichkeitsraums Musik auf Metasystem-Ebene zu konzeptualisieren, gilt es auch hier, die entsprechenden Systembeziehungen zu berücksichtigen und den resultierenden Beobachterbegriff für Zuschreibungen und empirische Exploration gleichermaßen zugänglich zu machen. Als ›Beobachter‹ des Möglichkeitsraums Musik soll deshalb der Komplex der strukturellen Kopplung von psychischen und verschiedenen biologischen Systemen betrachtet werden. Um diesen ›Beobachter‹ auf Metasystem-Ebene von dem abstrakteren Luhmann'schen *Beobachter als System* zu unterscheiden, wird dieser im Folgenden als *Akteur-Beobachter* bezeichnet.²⁴⁹ Auch wenn dieser Beobachterbegriff sich auf mögliche Individuen als strukturelle Kopplung von Organismus und psychischem System bezieht, bedeutet dies nicht, dass der abstrakte Beobachterbegriff Luhmanns damit aufgegeben und Beobachten ausschließlich als bewusste Operation aufgefasst wird.²⁵⁰ Es handelt sich hierbei lediglich um eine, dem Untersuchungsgegenstand angepasste Vereinfachung auf Metasystem-Ebene, die Theoriekonstruktionen auf der Ebene der allgemeinen Systemtheorie nicht unterläuft, sondern voraussetzt. Der Begriff des Akteur-Beobachters präsentierte sich somit als ›Kippfigur‹, die mögliche Referenzierungen auf psychische oder biologische Systeme oder auch auf kommunikative Zuschreibungen in der Schwebe hält. Aufbauend auf seine systemtheoretische Fundierung wird der Begriff durch die Betonung des Handlungsaspekts für die Anbindung an das Konzept der musikalischen Handlung vorbereitet. Aus der Perspektive der Zuschreibungsebene ist der Akteur-Beobachter als Individuum zudem anschlussfähig für Begriffe wie ›Komponist‹, ›Interpret‹ oder ›Rezipient‹. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass diese Begriffe im Metasystem Musik immer als sozial verhandelte

de Gruyter, 1989, Schriftenreihe Sozialwissenschaftliche Sexualforschung 2, S. 127–138, hier: S. 129.

249 Anregung hierfür lieferte der Begriff des »Sprecher-Beobachters«, mit dem Mittelstaedt auf die Bedingtheiten des physikalischen Erkenntnis-Prozesses aufmerksam macht: »Genauer betrachtet, behandelt die Physik aber keine äußere Realität an sich, sondern sie beschreibt die Wirklichkeit, wie sie sich zeigt, wenn sie mit Begriffen erfaßt und mit Meßgeräten beobachtet wird, und wenn die Ergebnisse dieser Bemühungen in einer geeigneten Sprache formuliert werden.« Peter Mittelstaedt, *Philosophische Probleme der Modernen Physik*, 7., überarbeitete Auflage, Mannheim, Wien, Zürich: BI-Wissenschaftsverlag, 1989, S. 12. Für den Begriff des Sprecher-Beobachters, siehe S. 16ff.

250 Für Luhmann ist Individualität Ausdruck der selbstreferentiellen Reproduktionsweise psychischer Systeme, vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 357. Diese erfolgt jedoch auch in beständiger struktureller Kopplung mit dem eigenen Körper, vgl. Niklas Luhmann, »Die Form ›Person‹«, in: *Soziale Welt* 42 (1991), Nr. 2, S. 166–175, hier: S. 173. Der Begriff des Individuums sei hier deshalb als Umschreibung gestattet.

Zuschreibungen von Rollen²⁵¹, als »*Kondensate des Kommunikations-systems Kunst*«²⁵², aufzufassen und nicht als solche gegeben sind.²⁵³ Auf diese Weise lässt sich verhindern, dass ein bestimmtes – hier beispielsweise westlich-traditionelles – Musikverständnis generalisiert wird, um so die Möglichkeit aufrecht zu erhalten, die basalen Prozesse der Genese von Musik freizulegen. Dennoch sind durch den Begriff des Akteur-Beobachters auch andere Systemtypen referenzierbar, und damit »das physische Substrat, das Leben, das Bewußtsein oder auch die Gesamtheit struktureller Kopplungen« in ihrem Eingebunden-Sein in musikalische Handlung zugänglich.²⁵⁴ Eben diese gegen Luhmanns Zuspitzung auf soziale Systeme gesetzte Weitung der Perspektive ist für einen transdisziplinären Ansatz unumgänglich.

Der Hinweis darauf, dass der Begriff des Akteur-Beobachters verschiedene Zuschreibungen wie ›Komponist‹, ›Interpret‹ oder ›Rezipient‹ in sich aufnehmen kann, erklärt jedoch noch nicht die Begriffswahl. Diese soll nicht etwa eine Konzeption signalisieren, die eine vermeintliche Dichotomie von aktivem Musizieren und passivem Rezipieren überspannt. Auch Luhmanns Unterscheidung von Handeln und Erleben dient allein als Schema kommunikativer Zuschreibungspraxis für die Identifikation sozialer Voraussetzungen von Kunst.²⁵⁵ Mit dem Begriff des Akteur-Beobachters soll vielmehr verdeutlicht werden, dass jede ›Rolle‹²⁵⁶, die im Metasystem Musik eingenommen wird, mit einem aktiven Ausgreifen in die Welt verbunden ist.²⁵⁷ Der Beobachter des Möglichkeitsraums Mu-

251 Zu Differenzierung der Begriffe ›psychisches System‹, ›Person‹ und ›Rolle‹ siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 428ff.

252 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88, Hervorhebung im Original.

253 Vgl. hierzu auch Ian Cross, »Music and cognitive evolution«, in: R. I. M. Dunbar und Louise Barrett (Hg.), *The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 649–667, hier: S. 653.

254 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88.

255 Vgl. bspw. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 332ff. Luhmann weist durchaus darauf hin, dass für Künstler und Rezipienten als Beobachter, im Sinne eines »Handeln und Erleben übergreifenden Beobachtungsbegriffs«, eine »Gleichheit der Beteiligung an Kommunikation« auszumachen ist, Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 129. Der Begriff des Akteur-Beobachters formuliert diese prinzipielle Gleichheit bei allen sich auf dieser Grundlage ergebenden Differenzierungsmöglichkeiten jedoch für musikalische Handlungen und somit auch in Bezug auf biologische und psychische Systemreferenz. Siehe hierzu auch Kap. 2.2.3, S. 78ff.

256 In diesem Zusammenhang und auf Metasystem-Ebene ist der Begriff der Rolle nicht nur sozial, sondern auch körperlich und mental zu fassen.

257 Eine entsprechende am Enaktivismus angelehnte Position wird in Bezug auf Musik insbesondere von Joel Krueger und Mark Reybrouck vertreten, vgl. bspw. Joel W. Krueger, »Enacting Musical Experience«, in: *Journal of Consciousness Studies* 16 (2009), Nr. 2–3, S. 98–123; Joel W. Krueger, »Doing things with music«,

sik ist somit immer ein aktiv agierender, und dies unabhängig davon, ob ihm eine resultierende Unterscheidung beispielsweise als Komponist, Interpret oder Rezipient zugeschrieben wird. Eine entsprechende Begriffs-konstruktion orientiert sich nicht nur an einem enaktivistischen Musik-verständnis²⁵⁸, sondern trägt auch der Tatsache Rechnung, »dass in der Forschung die Trennung zwischen Komposition, Aufführung und Re-zeption immer weiter an Bedeutung verliert«.²⁵⁹ Den damit verbundenen Anforderungen folgend bietet der Begriff des Akteur-Beobachters einen neutralen, jedoch systemtheoretisch informierten Zugriffspunkt für die Analyse des musikalisch Handelnden.

2.2.3 *Musikalische Handlung*

Der Akteur-Beobachter führt *musikalische Handlungen* aus, indem er den Möglichkeitsraum Musik beobachtet – durch Unterscheiden und Bezeichnen –, um schließlich das dann Unterschiedene und Bezeichnete zu erschließen und als Form, das heißt als feste Kopplung von Elementen, zu etablieren. Mögliche Beispiele für musikalische Handlungen sind etwa, sich den Beginn eines zu komponierenden Streichquartetts vorzustellen, die Modifizierung eines Algorithmus für die Berechnung von Strukturverläufen einer elektroakustischen Komposition, einem Straßenmusiker zu lauschen oder das Blockflötenspiel unter dem Weih-nachtsbaum, aber womöglich auch das aufmerksame Hören der Geräusche und Klänge in der freien Natur oder die bewusste Gestaltung von Rhythmen bei der Küchenarbeit. Der Begriff der musikalischen Handlung weist somit eine gewisse Nähe zu Christopher Smalls Begriff des *musicking* aus. Das Verb »to music« bedeutet für Small »to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing«.²⁶⁰ Entscheidend ist

in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10 (2011), Nr. 1, S. 1–22; Joel W. Krueger, »Enacting Musical Content«, in: Riccardo Manzotti (Hg.), *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin*, Exeter: Imprint Academic, 2011, S. 63–85; Mark Reybrouck, »Musical Sense-Making and the Concept of Affordance: An Ecosemi-otic and Experiential Approach«, in: *Biosemiotics* 5 (2012), Nr. 3, S. 391–409. Um verschiedene Arten und Weisen des Umgangs mit Musik zu erfassen, schlägt Reybrouck den Begriff des *music users* vor, vgl. a. a. O. Siehe hierzu auch die Be-trachtung des Begriffs der musikalischen Handlung im nun folgenden Abschnitt.

258 Vgl. Anm. 257.

259 Sven Oliver Müller, »Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikums-verhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), Nr. 1, S. 48–85, hier: S. 51.

260 Small, *Musicking*, S. 9, Hervorhebung im Original.

für den Begriff der musikalischen Handlung jedoch nicht nur, dass dem Akteur-Beobachter verschiedene Rollen zugeschrieben werden können, die ihn als Komponierenden, Rezipierenden oder Tanzenden auszeichnen. Vielmehr geht es auch darum, was überhaupt als ›musikalisch‹ angesehen werden kann und auf welcher Basis sich mögliche Übereinkünfte oder auch Dispute bezüglich dieser Frage manifestieren.²⁶¹ Über die hier angedeutete Problematik wird noch einmal die Notwendigkeit der Formulierung eines umfassenden Musikbegriffs deutlich, der seine eigenen Bedingungen konzeptionell einbeziehen kann. Dies wird im Rahmen dieser Untersuchung durch die Beschreibung von Musik als Metasystem versucht, in dem die musikalische Handlung eine zentrale Position einnimmt.

Die Einführung eines musikalischen Handlungsbegriffs ist jedoch in mehrerer Hinsicht erklärungsbedürftig: zum einen in Bezug auf dessen generelle Nützlichkeit im Rahmen von Musikforschung und zum anderen in Bezug auf die Verwendung innerhalb einer an die Systemtheorie Luhmanns angelehnten Theoriekonstruktion.

Anwendungen von Handlungsbegriffen auf Musik sind vornehmlich in der Musiksoziologie zu finden. So versteht Kurt Blaukopf den Begriff des musikalischen Handelns als »das auf die Erzeugung von Schallergebnissen gerichtete Handeln mit einem auf das Verhalten anderer intendierten Sinn«.²⁶² Er selbst sieht es jedoch als problematisch an, dass diese Definition Sprache mit einschließt. Stattdessen erachtet er die Beobachtung musikalischer *Verhaltensweisen* als geeignetes Mittel, um »musikalische Praxis«²⁶³ als Gegenstand der Musiksoziologie zu beschreiben.²⁶⁴ Bühl kritisiert grundsätzlich handlungs- oder verhaltens-theoretische Ansätze, da sie entweder übersteigerte Vorstellungen an den

261 Wolfgang Fuhrmann weist auf die zirkuläre Definition von Small hin und fragt berechtigterweise, was eine »musical performance« als musikalisch auszeichne, vgl. in: Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems«, S. 142. Vor diesem Hintergrund formuliert er einen offenen Musikbegriff, der auf Luhmanns Kommunikationsbegriff aufbaut, um zu beschreiben, wie »das Musikalische« ausgehandelt wird. Ich werde im Zuge meiner Definition eines möglichen Musikbegriffs selbst auf eine vergleichbare Zirkularität stoßen, die sich innerhalb des Metasystems Musik jedoch nicht als vitiös, sondern als auf ähnliche Weise produktiv ausweisen lässt. Siehe hierzu Kap. 2.3, insb. S. 110.

262 Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, 2., erweiterte Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, S. 3.

263 A. a. O., S. 5. Für eine Gegenüberstellung des hier vorgeschlagenen Begriffs der musikalischen Handlung und eines möglichen praxistheoretischen Zugangs siehe unten, S. 87f.

264 Vgl. Bühl, *Musiksoziologie*, S. 104f.

musikalisch Handelnden richten²⁶⁵ oder »ein zeit- und situationsspezifisches ›Hörmodell‹ [...] über seinen tatsächlichen soziohistorischen Horizont hinaus«²⁶⁶ generalisieren.

Für eine gewinnbringende Anwendung des Handlungsbegriffs auf Musik wäre dieser auf eine neue Grundlage zu stellen, die über die ursprüngliche (musik-)soziologische Fundierung hinausweist. Dies versucht Rolf Großmann im Zuge seiner »Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen«, die auf Schmidts Ästhetiktheorie zur Grundlegung einer empirischen Literaturwissenschaft aufbaut.²⁶⁷ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird hingegen ein musikalischer Handlungsbegriff vorgeschlagen, der auf einer Metasystem-Ebene situiert ist, das heißt mit Anschluss an biologische, psychische und soziale Systeme.

Jedoch gerade im Zusammenhang mit Luhmanns Theorie sozialer Systeme erscheint der Verweis auf Handlung als problematisch. Luhmann hat Kommunikation und nicht Handlung als konstitutives Letztelement sozialer Systeme definiert. Er bemängelt die geringe Spezifität des Handlungsbegriffs, die es nicht zulässt, Anfang und Ende einer Handlung sinnvoll zu definieren. Somit sei nicht eindeutig, »welche Folgen zum Handeln gehören und welche nicht« und was dann im Gegenzug als »Wirkung« gelten solle.²⁶⁸ Des Weiteren impliziert Handlung eine bestimmte Motivation als Voraussetzung und verweist damit auf psychische Systemreferenz. Für Luhmann operieren psychische und soziale Systeme jedoch getrennt voneinander und so scheidet Handlung als spezifische Operationsweise sozialer Systeme aus. Unter Beibehaltung ihrer operativen Geschlossenheit reproduzieren sich soziale Systeme über Kommunikation. Und dies hat entsprechende Konsequenzen für den Kommunikationsbegriff:

Kommunikation kann nicht gut als ›Übertragung‹ von Information von einem (operativ geschlossenen) Lebewesen oder Bewußtseinssystem auf ein anderes begriffen werden. Sie ist eine eigenständige Art der Formbildung im Medium von Sinn, eine emergente Realität, die zwar bewußtseinsfähige Lebewesen voraussetzt, aber auf keines dieser Lebewesen und auch nicht auf alle zusammen zugerechnet werden kann.²⁶⁹

265 Bühl verweist hier beispielsweise kritisch auf die Vorstellungen von Alfred Schütz, siehe Alfred Schütz, »Making Music Together: A Study in Social Relationship«, in: ders.; Arvid Brodersen (Hg.), *Collected Papers II – Studies in Social Theory*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1971, S. 159–178, vgl. Bühl, *Musiksoziologie*, S. 105.

266 A. a. O., S. 106.

267 Siehe Rolf Großmann, *Musik als ›Kommunikation‹. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*, Braunschweig: Vieweg, 1991.

268 Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 253.

269 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 20.

Die Betrachtung von Kommunikation als konstituierende Operation sozialer Systeme bedeutet jedoch keineswegs, dass der Handlungsbegriff im Zuge dieser Theoriebildung unbrauchbar geworden wäre:

Der elementare, Soziales als besonderer Realität konstituierende Prozeß ist ein Kommunikationsprozeß. Dieser Prozeß muß aber, um sich selbst steuern zu können, auf Handlungen reduziert, in Handlungen dekomponiert werden. Soziale Systeme werden demnach nicht aus Handlungen aufgebaut, so als ob diese Handlungen auf Grund der organisch-psychischen Konstitution des Menschen produziert werden und für sich bestehen könnten; sie werden in Handlungen zerlegt und gewinnen durch diese Reduktion Anschlußgrundlagen für weitere Kommunikationsverläufe.²⁷⁰

Handlung wird damit eine Bedeutung für die Selbstbeobachtung des Kommunikationssystems zugewiesen. Die prinzipielle Unzugänglichkeit von Kommunikation für Beobachtung wird dadurch kompensiert, dass sich das Kommunikationssystem als Handlungssystem »auslagert«.²⁷¹ Die Möglichkeit, ein Artefakt – sei dies klingend oder, in negativer Ausnutzung des akustischen Mediums, das Klingende gerade verweigernd – beispielsweise einem Komponisten als dessen intentionale Handlung zuzuschreiben, erlaubt es, dieses Artefakt zu erleben und so als Mitteilung zu verstehen und nicht als Störgeräusch oder Stille aufzufassen oder gar zu ignorieren.²⁷²

Der hier vorgeschlagene Begriff musikalischer Handlung dient jedoch nicht allein der Beobachtung von Kommunikationssystemen, sondern auch der Beobachtung der Reproduktion des Zusammenhangs von biologischen, psychischen und sozialen Systemen. Auch Luhmann ist sich durchaus bewusst, »[d]aß es physische, chemische, thermische, organische, psychische Bedingungen der Möglichkeit von Handlung gibt«.²⁷³ Dennoch betrachtet er die Zurückrechnung von Handlungen auf Individuen als eine alltagsweltliche Komplexitätsreduktion, durch die Handlungsverläufe aber nur unzureichend erfasst werden können. Handlungsauswahl sei vielmehr abhängig von einem situativen Kontext, so dass die »Beobachtung von Handlungen oft, wenn nicht überwiegend, gar nicht dem Mentalzustand des Handelnden, sondern dem Mitvollzug der autopoietischen Reproduktion des sozialen Systems« gilt.²⁷⁴ Die Frage ›Was

²⁷⁰ Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 193.

²⁷¹ Vgl. a. a. O., S. 226.

²⁷² Vgl. Irmhild Saake, »Erleben / Handeln«, in: Oliver Jahraus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 77–79, hier: S. 78 sowie grundsätzlich Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 332ff.

²⁷³ Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 229.

²⁷⁴ Ebd.

hat sich der Künstler dabei gedacht« dient dann lediglich der Rückversicherung, dass ein Artefakt auch wirklich als Mitteilung zu verstehen ist.

Luhmann lässt bei seiner Begriffsdefinition »Psychisches außer Acht« und räumt selbst ein, »[d]aß dieser Handlungsbegriff keine ausreichende Kausalerklärung des Handelns vermittelt«. ²⁷⁵ Ihm geht es jedoch um die Relevanz von Handlung für den Kommunikationsprozess, das heißt, um die durch das Zurechnen von Handlungen auf Mitteilungen eröffneten Anknüpfungspunkte für weitere Kommunikationen. ²⁷⁶

Für eine Konzeption des Begriffs der musikalischen Handlung auf Metasystem-Ebene als Beschreibung der Reproduktionsweise des Metasystems Musik ist jedoch die rein soziologische Perspektive zu verlassen und die von Luhmann selbst angedeutete Relevanz psychischer und biologischer Systeme – neben der von sozialen Systemen – zu fokussieren. Hiervon ausgehend gilt es nun, den Begriff der musikalischen Handlung näher zu bestimmen und die jeweilige Relevanz der verschiedenen Systemtypen für diesen Begriff im Einzelnen herauszuarbeiten.

Systemspezifische Aspekte musikalischer Handlung

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass musikalische Handlung gleichermaßen auf biologische, psychische und soziale Operationen aufbaut. Musikalische Handlung wird als eine bio-psycho-soziale Operation aufgefasst und beruht damit auf der strukturellen Kopplung von biologischen, psychischen und sozialen Systemen. Sie nimmt somit eine zentrale Stellung im Metasystem Musik ein. Dennoch ist dieses nicht als ein autopoietisches System aufzufassen, welches sich durch musikalische Handlung als spezifische Operationsweise reproduziert. Musikalische Handlung ist abhängig von den Autopoiesen der sie konstituierenden Systeme. Das Metasystem kann sich somit nicht aus sich selbst heraus reproduzieren. Demzufolge ist das Musiksystem nicht als autopoietisches System, sondern als *xenopoietisches Metasystem* zu denken. ²⁷⁷ Die Beiträge der konstituierenden autopoietischen Systeme sind differenziert zu betrachten und sollen nun im Einzelnen beschrieben werden.

²⁷⁵ A. a. O., S. 228.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

²⁷⁷ Der Begriffstradition folgend, ließe sich hier auch von *allopoietischen* Systemen sprechen, vgl. Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela und Rafael Uribe, »Autopoiese: die Organisation lebender Systeme, ihre nähere Bestimmung und ein Modell«, in: Humberto R. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1985, S. 157–169, hier: S. 159. Ich setze mich hier jedoch von dieser Begriffsdefinition ab, um die spezifische Organisationsform auf der Metasystem-Ebene zu markieren.

Aktion

Der Anteil biologischer Systeme an musikalischer Handlung lässt sich begrifflich als *Aktion* auffassen. Mit diesem Begriff soll die Strukturveränderung biologischer Systeme als Voraussetzung musikalischer Handlung beschrieben werden. Mit Maturana und Varela ließe sich hier auch der Begriff der Zustandsveränderung verwenden, mit dem ausschließlich jene Strukturveränderungen angesprochen werden, »die eine Einheit [beispielsweise das Nervensystem, C. S.] ohne Veränderung ihrer Organisation erfahren kann, also unter Aufrechterhaltung der Klassenidentität«. ²⁷⁸ Strukturveränderungen sind in diesem Sinne beispielsweise die Variabilität der Effektivität synaptischer Interaktionen oder die Kontraktion von Muskelfasern. ²⁷⁹ Im Zuge musikalischer Handlung werden verschiedenste biologische Systeme angesprochen, von der einzelnen Zelle bis zum Nervensystem. Hierbei besitzt jedoch nur das Nervensystem – über Wahrnehmung – die Möglichkeit zur strukturellen Kopplung mit dem psychischen System. Der dennoch zu berücksichtigende Perturbationszusammenhang biologischer Systeme lässt sich grob entlang einer Achse, ausgehend von den Veränderungen an der Körperoberfläche, über viszerale Veränderungen bis hin zu Aktivitäten auf neuronaler Ebene differenzieren. ²⁸⁰ Alle drei Ebenen sind in musikalische Handlungen eingebunden, sowohl in Bezug auf aktuelle musikalische Handlungen als auch langfristig, im Zuge der Optimierung von Bewegungsabläufen durch Übung oder als musikspezifische neuronale Plastizität, mit entsprechenden Auswirkungen auf die Potentialität musikalischer Handlung. ²⁸¹

Anschaulicher lässt sich der Aspekt der Strukturveränderung biologischer Systeme mit Bezug auf die *Körperlichkeit musikalischer Handlung* beschreiben, auch wenn damit eine Perspektive eingenommen wird, die das Erleben im Verhältnis zum eigenen Körper adressiert und die somit die Systemgrenzen zwischen biologischen und psychischen Systemen überspannt. Gerade beim Musizieren scheint die Einbeziehung des Körpers offenkundig, da körperliche Bewegungen die Basis der Klangzeugung bilden. Körperbeherrschung wird dann zum Beispiel als ein Zeugnis von Virtuosität angesehen. Jedoch auch das Komponieren kann als ein körperlicher Akt aufgefasst werden, der sich nicht allein auf Schreibbewegungen oder Anschläge auf einer Tastatur oder Klaviatur als

²⁷⁸ Maturana und Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, S. 108.

²⁷⁹ Vgl. a. a. O., S. 182ff.

²⁸⁰ Vgl. David Pugmire, »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 327–359, hier: S. 329. Pugmire nimmt diese Differenzierung in Bezug auf die körperlichen Aspekte von Emotionen vor. Siehe hierzu auch Kap. 3.2.3, S. 154ff.

²⁸¹ Die Möglichkeit neuronaler Plastizität kann umgekehrt auch als Beispiel dafür dienen, dass Musik Ausdifferenzierungsprozesse auf neuronaler Ebene moduliert, vgl. Kap. 2.3, S. 114.

Eingabe in ein Notensatzprogramm reduzieren lässt. Die Körperlichkeit des Komponierens wird auch grundsätzlich im Zuge eines beständigen Zugriffs auf Nichtvorhandenes, der in ähnlicher Weise auch *epistemischen Gefühlen*²⁸² zugrunde liegt, als *Widerstand* spürbar.²⁸³ Das Spüren dieses Widerstands als Körpergefühl erfolgt zwar im psychischen System, verweist dabei jedoch beispielsweise auf Sensomotorik und Muskeltonus als körperliche Aspekte. Schließlich lässt sich auch die vermeintlich passivere Rezeption von Musik als ein körperbezogenes Erschließen von Musik begreifen. So beschreibt Joel Krueger intensives, auf die Musik gerichtetes Hören (»deep listening«) als die erfahrene Verschmelzung des *inneren Raums* der kompositorischen Struktur mit der Räumlichkeit des Musikerlebens – dem *äußeren Raum* – als Erfahrung des In-der-Welt-Seins.²⁸⁴ Musik wird dabei auch sensomotorisch erschlossen, indem der Hörer in sie eintaucht (Krueger spricht von »to inhabit this [the musical, C. S.] structure« oder von »entering into the form«), um deren klangliche Topographie zu erkunden.²⁸⁵ An der Musik ausgerichtete Körperbewegungen können die Aufmerksamkeit auf spezifische musikalische Eigenschaften lenken und die Wahrnehmungskonstruktion – die Bildung einer Instanz musikalischer Handlung²⁸⁶ – unterstützen. Die Körperbewegungen begegnen dabei »sensorimotor contingencies«²⁸⁷ als Möglichkeiten der Interaktion, die Inhalt und Charakter der musikalischen Erfahrung festlegen sowie »musical affordances«²⁸⁸ als spezifischen Anforderungscharakter, der im Verhältnis der musikalischen Eigenschaften zur Möglichkeit ihres aktiven Erschließens gegeben ist. In diesem Sinne ist intensive Musikrezeption »a kind of skilled coping with a sonic world, a kind of listening with our muscles.«²⁸⁹ Darüber hinaus können mit Musizieren assoziierte instrumentenspezifische Körperbewegungen auch beim Rezipieren auftreten oder auf neuronaler Ebene

282 Epistemische Gefühle sind auf etwas gerichtet, das demjenigen, der dieses Gefühl hat, nicht explizit zugänglich ist, vgl. hierzu die Betrachtung von Gefühlen beim Komponieren, Kap. 4.2.2, S. 256ff.

283 Mit der hier angesprochenen Spürbarkeit des Körpers ist sogleich auf die strukturelle Kopplung von Körper und Bewusstsein verwiesen.

284 Vgl. Krueger, »Enacting Musical Experience«, S. 117f.

285 A. a. O., S. 118, Hervorhebungen im Original.

286 Zum Begriff der Instanz musikalischer Handlung siehe Kap. 2.2.3, S. 89ff.

287 A. a. O., S. 114f.

288 Krueger, »Doing things with music«, S. 4f. Für eine Untersuchung der Frage, inwieweit der von James J. Gibson eingeführte Begriff *affordance* auch auf Musik bezogen werden kann siehe W. Luke Windsor und Christophe de Bézenac, »Music and affordances«, in: *Musicae Scientiae* 16 (2012), Nr. 1, S. 102–120.

289 Krueger, »Enacting Musical Experience«, S. 120.

simuliert werden.²⁹⁰ Dies ist schließlich auch ein Hinweis auf die Überlagerung der körperlichen Aspekte bei verschiedenen Formen musikalischen Handelns. Grundsätzlich lässt sich die hiermit angesprochene basale Körperlichkeit musikalischen Handelns auf aktuelle oder mögliche Strukturveränderungen biologischer Systeme zurückführen und damit als Aktion oder als Aktionspotential beschreiben.²⁹¹

Intention

Die Beteiligung psychischer Systeme an musikalischer Handlung lässt sich mit dem Begriff der *Intention* charakterisieren. Dies stellt jedoch keine Einschränkung auf intentionale Handlungen im Sinne einer produktionsästhetischen Perspektive dar. Auch die ästhetische Erfahrung bei der Rezeption ist durch Aufmerksamkeitskonzentration auf einen bestimmten Beobachtungsgegenstand gerichtet.²⁹² Mit dem Begriff der Intention sollen vielmehr jene Operationen psychischer Systeme markiert werden, die im Zuge musikalischer Handlung selektiv auf den Möglichkeitsraum oder ein potentielltes Ergebnis der Handlung ausgerichtet sind. Entsprechende Operationen psychischer Systeme, wie Gedanken, Wahrnehmungen oder Vorstellungen, können dabei mit Strukturveränderungen einhergehen, die sich als affektive Zustände manifestieren. Affektive Zustände psychischer Systeme umfassen jedoch nicht nur akute (musikalische) Gefühle, sondern ein Kontinuum, das bis hin zur nicht-reflexiven Musikwahrnehmung reicht.²⁹³ Die Hervorhebung von Intention als psychischem Aspekt musikalischer Handlung stellt somit also nicht in Frage, dass im Metasystem Musik auch gehandelt werden kann ohne die Aufmerksamkeit bewusst auf Musik zu richten. Im Falle von Werbemusik werden entsprechende musikalische Handlungen in der Form nicht-reflexiver Wahrnehmung sogar vorausgesetzt und können, in Wechselwir-

290 Siehe hierzu bspw. Jens Haueisen und Thomas R. Knösche, »Involuntary Motor Activity in Pianists Evoked by Music Perception«, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 13 (2001), Nr. 6, S. 786–792. Dass dieser Effekt auch bei Nichtmusikern nach dem Erlernen der Ausführung einer kurzen Passage zu beobachten ist, zeigen Amir Lahav, Elliot Saltzman und Gottfried Schlaug, »Action Representation of Sound: Audiomotor Recognition Network While Listening to Newly Acquired Actions«, in: *Journal of Neuroscience* 27 (2007), Nr. 2, S. 308–314.

291 Für eine eingehendere Betrachtung affektiver Körperveränderungen, auch im Verhältnis zu Musik, siehe Kap. 4.2.3, S. 259ff.

292 Vgl. bspw. Schmücker, »Funktionen der Kunst«, S. 23. Siehe auch Kap. 2.1.2, S. 50.

293 Für eine ausführliche Behandlung von Gefühlen als affektive Zustände psychischer Systeme im Verhältnis zu den diesen zugrunde liegenden Strukturveränderungen siehe Kap. 4.2.1, S. 216ff. Der Begriff der Strukturveränderung schließt dabei auch eine Erhöhung des Stabilisierungsaufwands für die Strukturhaltung mit ein.

kung mit anderen Formen musikalischer Handlung, in die Reproduktion des Metasystems Musik einbezogen werden.

Das Verhältnis von Intention und Aktion ist nicht im Hinblick auf das Prinzip von Ursache und Wirkung zu verstehen, sondern als ein Verhältnis struktureller Kopplung und der wechselseitigen Ermöglichung. Mit dem Begriff der musikalischen Handlung wird somit eine relationale Dynamik psychischer und körperlicher Prozesse angesprochen, die sich in spezifischen Strukturveränderungen der beteiligten Systeme zeigt.

Kommunikation

Soziale Systeme beteiligen sich am Prozess der musikalischen Handlung mit *Kommunikation*. Spezifizierend lässt sich in diesem Zusammenhang auch von Kunstkommunikation oder Musikkommunikation sprechen. Dabei bezieht sich diese Zuspitzung nicht allein auf die funktionale Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft mit der Herausbildung eines autonomen Kunstsystems, sondern grundsätzlich auf den Umstand, dass es mit Musik schon immer Kommunikation durch und über Musik gegeben hat.²⁹⁴ Musikkommunikation ist das Verstehen von Unterscheidungen im akustischen Medium in einem institutionellen Kontext.²⁹⁵ Angesprochen ist damit zum einen die spezifische Fähigkeit von Kunst, »selbst präparierte Wahrnehmungen« als Formenkombinationen kommunikativ zur Verfügung zu stellen.²⁹⁶ Zum anderen bilden sich durch die Etablierung spezifischer kommunikativer Strukturen Anknüpfungspunkte für weitere Kommunikationen (zum Beispiel ›Werke‹, ›Komponisten‹, ›Interpreten‹ sowie ein auf diese Begriffe referenzierender Kanon).²⁹⁷ Darauf aufbauende Kommunikation kann dann nicht nur davon ausgehen, dass es um Musik geht, sondern auch verschiedene Realisierungen von Ordnungen im Bereich des nur Möglichen differenzieren und damit durch Musik kommunizieren.²⁹⁸ Musikalische Handlung findet immer in einem solchen Kommunikationszusammenhang statt und entsprechende Kommunikationen werden in musikalische Handlungen einbezogen. Dies gilt auch für das Musizieren zum ›Eigengebrauch‹, etwa einer Improvisation im ›stillen Kämmerlein‹.²⁹⁹ Musikalische Handlung kann deshalb nicht auf einzelne Bewusstseins zurückgerechnet werden.³⁰⁰

294 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 132.

295 Für einen entsprechenden, an Luhmanns Kommunikationsbegriff angelehnten Ansatz zur musikalischen oder ästhetischen Kommunikation siehe Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems«.

296 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 89.

297 Vgl. a. a. O., S. 87f.

298 Vgl. a. a. O., S. 238.

299 Vgl. a. a. O., S. 130f.

300 Für eine entsprechende Auffassung in Bezug auf Wissen siehe Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 22.

Neben der Beteiligung von Kommunikation an musikalischer Handlung kann auch deren Einbettung in einen kommunikativen Kontext betrachtet werden. Aus dieser Perspektive lässt sich musikalische Handlung auch als *sozial situiert* auffassen. Offensichtlich ist dies im Falle sozialer Interaktion, wie zum Beispiel beim Musizieren mit Anderen oder vor Publikum.³⁰¹ Jenseits dieser direkten Interaktion, die für musikalische Handlung wesentlich ist, können sowohl Musiker als auch Publikum *Voraussetzungen* einbeziehen, die sozial verhandelt sind und die dann im Zuge der musikalischen Handlung sowohl bestätigt als auch unterlaufen werden können. Erst durch das kommunikative Bereithalten auch anderer Optionen erhalten musikalische Handlungen ihren (musikalischen) Sinn.³⁰²

Musikalische Handlung lässt sich als Zusammenhang von Aktion, Intention und Kommunikation beschreiben. Spezifische körperliche, psychische und kommunikative Strukturen und Strukturveränderungen bilden die konstitutive Basis musikalischer Handlung. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein additives Verhältnis von Einzelkomponenten, sondern um einen auf strukturellen Kopplungen beruhenden relationalen Prozess, der das Metasystem Musik fortwährend reproduziert.³⁰³

Der Begriff der musikalischen Handlung wird nicht nur im Anschluss an Luhmann über den Rahmen der Handlungstheorie hinausgeführt, sondern weist auch über dessen Konzeption des Handlungsbegriffs hinaus. Da die Formulierung des Handlungsbegriffs auf Metasystem-Ebene nicht nur die Intentionalität von Handlung thematisiert, sondern Handlung zudem grundsätzlich als verkörpert und sozial situiert begreift, lässt sich durchaus fragen, ob hier der Begriff der *Praxis* nicht angebrachter wäre. Die Kritik der Praxistheorie an der Handlungstheorie bezieht sich

301 Dies zeigt sich auch in Bezug auf die Affektivität musikalischer Handlung. Paul Griffiths und Andrea Scarantino gehen bei der Darlegung ihrer Auffassung, dass Emotionen sozial situiert sind beispielsweise auf das Gefühl der Verlegenheit beim Singen vor Publikum ein und weisen darauf hin, dass ein entsprechendes Szenario mit klassischen psychologischen oder kognitivistischen Erklärungsmodellen nicht oder nur unzureichend erfasst werden könne, vgl. Paul E. Griffiths und Andrea Scarantino, »Emotions in the Wild: The Situated Perspective on Emotion«, in: Philip Robbins und Murat Aydede (Hg.), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2009, S. 437–453, hier: bspw. S. 438. Zu den sozialen Aspekten musikalischer Affektivität siehe auch Kap. 4.2.4, S. 265ff. und Kap. 4.2.5, S. 275ff.

302 Dies gilt insbesondere in Bezug auf Luhmanns Sinnbegriff als Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität. Siehe hierzu Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 92ff.

303 Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung werde ich mich mit der Bedeutung von Affektivität für den hier angesprochenen relationalen Prozess beschäftigen, siehe insb. Kap. 4.2.5, S. 269ff.

ja gerade auf deren Fokussierung auf einzelne zielgerichtete oder etwa regelgeleitete Handlungen, bei einer Vernachlässigung der Handlungsmöglichkeiten gemäß impliziten und verkörperten Wissens sowie des Eingebunden-Seins individueller Aktionen in einen kontextuellen Zusammenhang von Aktivitäten.³⁰⁴ Der innerhalb des Metasystems konzeptualisierte Handlungsbegriff beschreibt auch ein Handlungspotential, gleichsam ein »Aktivitätsbündel«³⁰⁵, das sich im Falle musikalischer Handlung beispielsweise als Komponieren, Musizieren oder Rezipieren manifestieren kann. Jede mögliche Manifestation musikalischer Handlung bezieht sowohl den Körper als auch die soziale Umwelt mit ein und wird durch diese mitkonstituiert. Musikalische Handlung ließe sich demnach auch als musikalische Praxis begreifen. Jedoch geht es bei diesem metasystemischen Handlungsbegriff nicht um eine Reformulierung des Sozialen – musikalische Handlung ist nicht sozial, sondern bio-psycho-sozial. Er dient damit nicht der Betrachtung des Aufbaus von Sozialität, sondern der Betrachtung von Metasystemen und speziell zur Beschreibung der Reproduktionsweise des Metasystems Musik. Dabei bietet der Begriff der Handlung die Möglichkeit der Interpunktion des Reproduktionsprozesses und damit der Analyse individueller Aktionen, Intentionen oder Kommunikationen im Verhältnis zur Potentialität musikalischer Handlung.

Einen weiteren Anknüpfungspunkt, der außerhalb der dem Begriff der musikalischen Handlung zugrunde liegenden Theoriekonstruktion liegt, bieten die von kognitionswissenschaftlichen Überlegungen ausgehend formulierten *situiereten Ansätze*, die in unterschiedlicher Ausprägung sowohl die Rolle des Körpers als auch die der Umwelt im Zusammenhang mit Kognition, Affektivität oder auch Ästhetik fokussieren.³⁰⁶ Entsprechende Ansätze zur situierten Kognition beziehungsweise situierten Affektivität werden im Zuge der kritischen Betrachtung verschiedener emotionstheoretischer Ansätze sowie in Gegenüberstellung zu einer im

304 Vgl. Ingo Schulz-Schaeffer, »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39 (2010), Nr. 4, S. 319–336. Insbesondere die praxistheoretische Auffassung, dass Handlung nicht auf Individuen zurückgerechnet werden kann, sondern in einem Kontext zu verorten ist, wird – freilich innerhalb eines grundverschiedenen Theorierahmens – auch von Luhmann vertreten, vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 229.

305 Für eine Beschreibung dieses Begriffs der Praxistheorie siehe Schulz-Schaeffer, »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, S. 321 ff.

306 Siehe hierzu beispielsweise Robbins und Aydede, *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*; Wendy Wilutzky, Sven Walter und Achim Stephan, »Situierete Affektivität«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 283–320; Manzotti, *Situated Aesthetics*.

weiteren Verlauf zu entwickelnden Systemtheorie der Affektivität noch ausführlicher betrachtet werden.³⁰⁷

Jedoch auch im Verhältnis zu Luhmanns Theoriekonstruktion ergeben sich im Zuge der Formulierung des Begriffs der musikalischen Handlung weiterführende Fragen. Im Hinblick auf den für musikalische Handlung konstitutiven Zusammenhang biologischer, psychischer und sozialer Systeme sowie auf die Spezifität der an musikalischer Handlung beteiligten Strukturen lässt sich untersuchen, inwieweit das Prinzip der funktionalen Ausdifferenzierung nicht nur zur Beschreibung sozialer Systeme in der modernen Gesellschaft herangezogen werden kann, sondern auch dessen Übertragung auf biologische und psychische Systeme sinnvoll ist. Hieran anknüpfend ist dann zu fragen, ob es eine entsprechende auf verschiedene Systemtypen durchgreifende Ausdifferenzierung ist, die musikalische Handlung ermöglicht, oder ob umgekehrt musikalische Handlung eine entsprechende Ausdifferenzierung erst provoziert. Ich werde auf diesen Punkt zurückkommen.³⁰⁸

Instanz musikalischer Handlung

Die Ausführung einer musikalischen Handlung durch einen Akteur-Beobachter, durch die ein musikalisches Ereignis hervorgebracht oder beobachtet wird, resultiert in der Konstruktion einer *Instanz musikalischer Handlung*. Nur in seltenen Fällen lassen sich musikalische Handlungen jedoch als Einzelsequenz begreifen. Zumeist führt das Anstoßen und Aufrechterhalten eines Prozesses musikalischer Handlung zu einer beständigen Konstruktion von Instanzen musikalischer Handlung mit einer unbestimmten zeitlichen Ausdehnung. Instanzen musikalischer Handlung sind die Grundlage dafür, dass sich Musik *ereignet*, das heißt, dass sich das Metasystem Musik reproduziert.³⁰⁹ Dies geschieht jedoch nicht durch eine Übertragung von ›Musik‹ oder ›Musikwerken‹ von einem Akteur-Beobachter zu einem anderen, sondern über die Kopplung von Instanzen musikalischer Handlung. Natürlich kann man das, was wir Alltagssprachlich ›Musik‹ nennen, auch einfach nur wahrnehmen oder darüber sprechen. Aber dann geht es eben um (musikalische) Wahrnehmung oder Kommunikation, aber nicht um Musik in dem hier zu beschreibenden umfassenden Sinne. Instanzen musikalischer Handlung fordern ihre *Re-Aktualisierung* durch die Ankopplung von musikalischen Handlungen, die, sofern dies erfolgt, zur Konstruktion (weiterer)

307 Siehe hierzu Kap. 3.2.1, S. 144ff. und Kap. 4.3, S. 281ff.

308 Siehe Kap. 2.3, S. 112ff.

309 Diese Reproduktion erfolgt jedoch nicht autopoietisch, sondern – gleichsam ›xenopoietisch‹ – unter Inanspruchnahme der Autopoiesen biologischer, psychischer und sozialer Systeme, vgl. Kap. 2.2.3, S. 82.

Instanzen musikalischer Handlung führt. Eine Instanz musikalischer Handlung kann demnach nie von zwei Akteur-Beobachtern konzeptualisiert werden – Instanzen musikalischer Handlung sind Originale.³¹⁰ Begriffen als Resultate eines bio-psycho-sozialen Prozesses sind Instanzen musikalischer Handlung sozial bedingte Konstruktionsleistungen von Akteur-Beobachtern. Eine Komposition, deren Aufführung in einem Konzert, die Rezeption der Interpretation in diesem Konzert, die Analyse der Partitur sind Beispiele für – in diesem Fall sich auf ein westlich-traditionelles Musikverständnis gründende – Zuschreibungen auf Instanzen musikalischer Handlung. Das dabei zum Ausdruck kommende Verhältnis von Komponist, Interpret und Rezipient, ist einem spezifischen Rollenverständnis geschuldet und nicht etwa auf ein gegebenes hierarchisches Instanzverhältnis zurückzuführen. Mit der Subsumierung möglicher oder nach bestimmten Kriterien ausgewählter Instanzen musikalischer Handlung unter einem Werkbegriff, der Musik als ein Objekt formuliert, auf das sich die Beobachtung im Rahmen von Musikforschung richten könnte, geraten jene Aspekte aus dem Fokus, die mitbestimmen, wie wir jeweils zu der uns eigenen Vorstellung von Musik kommen. Für einen Ansatz, der eben dies in den Blick nehmen will, ist ein entsprechender Werkbegriff ein Symptom spezifischer Randbedingungen der Prozesse musikalischer Handlung.

Instanzen musikalischer Handlung sind flüchtig. Indem sie durch musikalische Handlungen fortwährend *re-aktualisiert* werden können, bieten sie jedoch die Möglichkeit zur Kontinuität. Auch Partituren müssen betrachtet und innerlich ›verklunglicht‹, auch Tonträger müssen (mehr als nur) gehört werden, um als Instanz musikalischer Handlung zu erscheinen.³¹¹ Damit kann auf einen Aspekt der systemtheoretischen Betrachtung von Musik zurückgekommen werden, auf den bereits Fuchs

310 In vergleichbarer Weise stellt Ingarden die Identität musikalischer Werke infrage: »Vielleicht gibt es aber in Wahrheit keine Sonate op. 13 von Beethoven, sondern lediglich die einzelnen Ausführungen von ihr? Vielleicht irren wir sogar auch dann, wenn wir glauben, daß wir alle, die wir in einem Konzert versammelt sind, wirklich eine und dieselbe Ausführung eines bestimmten Werkes hören?«, Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen: Max Niemeyer, 1962, S. 6. Doch sieht er die Werkidentität letztlich aufgehoben im durch die Partitur fixierten Werkschema und den dazugehörigen potentiellen Aktualisierungen, vgl. a. a. O., S. 115ff. Für eine kritische Betrachtung hierzu siehe Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: junius, 2014, S. 153ff.

311 »Denn einen musikalischen Gedanken zu denken, heißt, die Performance einer musikalischen medialen Konstellation zu imaginieren.« Matthias Vogel, »Medienphilosophie der Musik«, in: Mike Sandbothe und Ludwig Nagel (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin: Akademie Verlag, 2005, S. 163–178, hier: S. 178.

und – in Anschluss daran – Mahrenholz und Franzen verwiesen hatten³¹²; Musik mit ihren flüchtigen klingenden Ereignissen kann als Beispiel für die Temporalisierung von Komplexität aufgefasst werden. Dieser Aspekt soll hier jedoch nicht anhand der Binnenstruktur eines Werkes beschrieben, sondern in dessen Bedeutung für das Re-Aktualisieren von Instanzen musikalischer Handlung untersucht werden. Hierauf verweist auch Luhmann, jedoch in Bezug auf ›Kunstwerke‹: »Psychische und soziale Systeme bilden ihre operativen Elemente in der Form von extrem kurzzeitigen Ereignissen (Wahrnehmungen, Gedanken, Kommunikationen), die, sobald sie vorkommen, schon wieder verschwinden. Auch das Herstellen und Betrachten von Kunstwerken ist nur als ein Verlauf von Ereignissequenzen möglich.«³¹³

Die damit angesprochene Temporalisierung von Komplexität »führt zu einer selektiven Ordnung der Verknüpfung der Elemente im zeitlichen Nacheinander«.³¹⁴ Und dies bedeutet, dass »die Kapazität zu selektiver Relationierung [...] immens erweitert werden«³¹⁵ kann. So kann auch das Musiksysteem die Möglichkeiten für musikalische Handlung vergrößern. Musik kann dadurch ausreichend komplex sein, um vielfach Anschlussmöglichkeiten zu bieten. Das heißt, nicht nur Musik allgemein, sondern auch das Re-Instanzieren musikalischer Handlung stellt ein Maß an Komplexität zur Verfügung, das gewährleistet, dass unterschiedliche Akteur-Beobachter zu verschiedenen Zeitpunkten in den unterschiedlichsten sozialen Kontexten daran teilhaben können und Musik für sie bedeutsam wird. Das Ankoppeln einer musikalischen Handlung an eine Instanz musikalischer Handlung kann dann zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen führen. Dies zeigt sich auch auf der Zuschreibungsebene in Anbetracht der Vielfalt und Varianz von Interpretationen und deren Kritiken. Dennoch bedeutet dies nicht, dass musikalische Handlung beliebig ist. Die Re-Aktualisierung ist an gewisse »Beobachtungsdirektiven«³¹⁶ gebunden, die im Zusammenhang mit *Constraints* erörtert werden.³¹⁷

Gerade angesichts der Betrachtung der Temporalisierung von Komplexität und der Flüchtigkeit von Instanzen musikalischer Handlung kann jedoch der Einwand erhoben werden, dass die Einführung eines entsprechenden Begriffs – neben dem Begriff der musikalischen Handlung – als überflüssig erscheinen kann. Durch den Begriff der Instanz musikalischer Handlung bietet sich jedoch ein zusätzliches Beobachtungsmoment, das heißt die Möglichkeit einer beobachtenden Interpunktion des Prozesses der musikalischen Handlung. Damit eröffnen sich

³¹² Siehe Kap. 2.1.2, S. 60ff.

³¹³ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 252.

³¹⁴ Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 77.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 116.

³¹⁷ Siehe Kap. 2.2.4, S. 92ff.

Anschlussmöglichkeiten für Begriffe der Zuschreibungsebene und insbesondere auch für eine Rezeptionsästhetische Perspektive auf den Werkbegriff.

Darüber hinaus lässt sich in der Betrachtung des Verhältnisses von Instanz musikalischer Handlung und Möglichkeitsraum ein Bezug zum Sinnbegriff Luhmanns herstellen. Der Möglichkeitsraum wurde als Gesamtheit möglicher Verweisungen aufgefasst, als *Potentialität* von Musik. Instanzen musikalischer Handlung können in Bezug auf Sinn hingegen als *Aktualität* begriffen werden, mit dem Möglichkeitsraum als Verweisungshorizont. Das Verhältnis von Möglichkeitsraum und Instanz musikalischer Handlung lässt sich aus dieser Metasystem-Perspektive also als *analog zu Sinn*, als Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität beschreiben. Hieran anknüpfend kann im weiteren Verlauf der Untersuchung ein Musikbegriff formuliert werden, der auf eben dieses Verhältnis Bezug nimmt und dabei ein dynamisches Beschreibungspotential entfaltet.³¹⁸ An dieser Stelle ergibt sich jedoch bereits die Möglichkeit einer Folgerung für den Umgang mit Problematiken der Autonomieästhetik angesichts ›musikalischer Wirklichkeit‹ und somit für das Verhältnis von Autonomie und Funktionalität: In ihrer Möglichkeit lässt sich Musik als autonom begreifen, in ihrer Aktualisierung und Re-Aktualisierung (als Instanz musikalischer Handlung) wird sie zwangsläufig funktional. Musik ist, sobald sie sich ereignet, »immer auch Repräsentation des Außerästhetischen (des Sozialen, des Politischen, des Psychischen und Psychopathischen)«. ³¹⁹ Innerhalb des Spannungsverhältnisses von Möglichkeitsraum Musik und Instanz musikalischer Handlung können Autonomie und Funktionalität der Kunst widerspruchsfrei und im Verhältnis zueinander beschrieben werden. Dies nicht nur im Hinblick auf einen auf funktionaler Ausdifferenzierung basierenden und damit Autonomie voraussetzenden Funktionsbegriff im Sinne Luhmanns, sondern auch in Bezug auf alltägliche Funktionszuweisungen wie Schümcker sie beschreibt.³²⁰

2.2.4 Constraints: Beschränkungen des Möglichkeitsraums

Musikalische Handlung wurde als ein bio-psycho-sozialer Prozess definiert, der Aktion, Intention und Kommunikation umfasst. Die Überlegungen blieben jedoch bei der Formulierung stehen, dass der Akteur-Beobachter musikalische Handlungen ausführe. Mit der Konzeption des Akteur-Beobachters als strukturelle Kopplung biologischer und

³¹⁸ Siehe Kap. 2.3, S. 110.

³¹⁹ Vgl. Bühl, *Musiksoziologie*, S. 99.

³²⁰ Siehe hierzu Kap. 2.1.2, S. 50ff.

psychischer Systeme, blieb die soziale Komponente musikalischen Handelns unspezifiziert. Die Rolle sozialer Systeme im Rahmen musikalischer Handlungen wurde als Kommunikation, im Sinne des Verstehens akustischer Unterscheidung in einem situativen oder institutionellen Kontext beschrieben.³²¹ Um den Prozess der musikalischen Handlung und insbesondere den Kontext, in dem diese situiert ist, untersuchen zu können, ist es notwendig, zusätzliche Beobachtungsinstrumente in die Konzeption des Metasystems zu integrieren.

Musikalische Handlung erfordert Selektion. Der Möglichkeitsraum kann – wie die »Bibliothek von Babel« auch – nicht als Ganzes beobachtet werden. Man muss auch dort von Raum zu Raum gehen, um dann aus einem der Regale ein Buch herauszunehmen. Um den Möglichkeitsraum beobachten zu können, muss dieser beschränkt und auf mögliche Selektionen zugespitzt sein. Im Hinblick auf das Medium der Kunst als Verhältnis von Medium und Form geht Luhmann davon aus, dass durch »Disziplinierung durch Form«, das heißt durch Beschränkungen wie zum Beispiel Tonalität, Musik »sehr viel mehr Geräusche möglich macht, als normalerweise zu erwarten waren«. ³²² Des Weiteren können Beschränkungen einen Kontext definieren, der das, was sich gerade ereignet, als Musik ausweist und nicht als Alltagsgeräusch: »[W]ährend man normalerweise Geräusche als Differenz zu Ruhe hört und dadurch auf sie aufmerksam wird, setzt die Musik diese Aufmerksamkeit schon voraus und zwingt sie zur Beobachtung einer zweiten Differenz: der von Medium und Form.« ³²³ In dieser Differenz von Medium und Form können dann auch Ruhe oder Alltagsgeräusche ihren Platz finden. Im Extremfall lässt es der Kontext nicht zu, dass Ruhe oder Alltagsgeräusche nicht musikalisch gedeutet werden. ³²⁴

Beschränkungen eröffnen die Möglichkeit zur Differenzierung, zur anschlussfähigen Selektion, und bilden so die Bedingung für musikalische Handlung. Dabei bleibt der Möglichkeitsraum trotz und wegen dieser Beschränkungen als Horizont präsent. Der Blick wird auf Bestimmtes freigegeben, dieses aber gleichzeitig als Selektion markiert, neben der auch Anderes möglich ist. Hier lässt sich wiederum der Sinnbegriff Luhmanns anschließen: »Sinn ist mithin – der Form, nicht dem Inhalt nach – Wiedergabe von Komplexität, und zwar eine Form der Wiedergabe, die punktuellen Zugriff, wo immer ansetzend, erlaubt, zugleich aber jeden solchen Zugriff als Selektion ausweist und, wenn man so sagen darf,

321 Siehe Kap. 2.2.3, S. 86f.

322 Luhmann, »Das Medium der Kunst«, S. 128. Mit ›Geräusch‹ ist hier nicht der Einbruch neuer Ausdrucksmöglichkeiten durch die Gleichberechtigung von Geräusch und Klang zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesprochen, sondern wohl die Gesamtheit möglicher akustischer Ereignisse.

323 Ebd.

324 Siehe hierzu Kap. 2.3, S. 110ff.

unter Verantwortung stellt. «³²⁵ Nur in Bezug auf den Möglichkeitsraum als Verweisungshorizont können sich Gedanken oder Kommunikationen als Beschränkungen manifestieren. Und nur aufgrund aktueller Selektionen – das heißt hier: Beschränkungen – erschließt sich der Möglichkeitsraum, ist alles auch anders denk- oder kommunizierbar.

Um entsprechende Beschränkungen auf Systemebene, als »*Einschränkung der im System zugelassenen Relationen*«³²⁶, zu beschreiben, verwendet Luhmann den Begriff ›Struktur‹.³²⁷ Für psychische und soziale Systeme spitzt er diesen weiter zu und spricht von *Erwartungsstrukturen* oder *Erwartungen*.³²⁸ Die Konzeptualisierung der sinnhaften Beschränkungen des Möglichkeitsraums im Metasystem Musik erfordert eine Perspektive, die über einen systemtheoretischen Rahmen und über Systemgrenzen hinaus die Systemzusammenhänge im Metasystem im Blick behält. Um diese Beschränkungen im Metasystem in inhaltlicher Anlehnung an Luhmanns Strukturbegriff bei gleichzeitiger Berücksichtigung der Differenzierung zwischen System- und Metasystem-Ebene zu bezeichnen, soll im Folgenden der Begriff ›*Constraint*‹ verwendet werden. Constraints umfassen dabei sozial verhandelte Beschränkungen ebenso wie Setzungen psychischer Systeme.³²⁹ Diese Konzeption ermöglicht, die Beziehung von psychischen und sozialen Systemen im Prozess

325 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 95.

326 A. a. O., S. 384, Hervorhebung im Original.

327 Vgl. a. a. O., S. 377ff.; Victoria von Groddeck, »Struktur«, in: Oliver Jahraus, Armin Nassehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 119–121.

328 »Erwartung entsteht durch Einschränkung des Möglichkeitsspielraums. Sie ist letztlich nichts anderes als diese Einschränkung selbst.« Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 397. Der Begriff der Erwartung ist als Verdichtung von Sinnverweisungen für psychische und soziale Systeme gleichermaßen von Bedeutung und bezeichnet nicht einen »innerpsychische[n] Vorgang«, a. a. O., S. 399. Jedoch gerade innerhalb der Musikpsychologie spielt der Begriff der Erwartung in Bezug auf die Erklärung musikalischer Emotionen eine wichtige Rolle und ist damit hier abweichend besetzt, siehe hierzu Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1956; David Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, Massachusetts: A Bradford Book. MIT Press, 2007. Für die Betrachtung musikalischer Emotionen siehe Kap. 3.4, S. 181ff. Mit Blick auf die transdisziplinäre Ausrichtung und auch für eine Markierung des metasystemischen Zugangs scheint deshalb die Verwendung des neutraleren und alltagssprachlich weniger belasteten Begriffs *constraint* sinnvoll zu sein. Auf Luhmanns Begriff der Erwartung komme ich im Zuge meiner Betrachtung von Gefühlen wieder zurück, siehe Kap. 4.1, S. 202ff. und Kap. 4.2.1., S. 216ff.

329 Für Beschränkungen aufgrund biologischer Disposition siehe Kap. 2.2.4, S. 103ff.

der musikalischen Handlung zu analysieren, erfordert jedoch eine differenzierte Darstellung der verschiedenen Constraints.

Constraints psychischer Systemreferenz

Der Möglichkeitsraum Musik wurde als unabhängig von ontischen Beschränkungen definiert. Gleichzeitig wurde die Möglichkeit anschlussfähiger Differenzbildung als ein Kriterium für viable Konstruktionen im Möglichkeitsraum Musik aufgefasst. Offen bleibt damit jedoch, wie der Prozess der Differenzbildung in einem unbeschränkten Milieu, in dem theoretisch alles gleich wahrscheinlich ist, immer wieder in Gang kommen kann.³³⁰ Selektionsmöglichkeiten können durch ›Verknappung‹, das heißt durch das Einführen ›künstlicher Beschränkungen‹ eröffnet werden. Entsprechende Beschränkungen werden durch Setzungen psychischer Systeme eingeführt und sollen als *Constraints psychischer Systemreferenz* bezeichnet werden.

Im Hinblick auf die von Luhmann postulierte Identität von psychischem System und Bewusstsein müssen diese Constraints als *bewusste* Setzungen psychischer Systeme eingeführt werden.³³¹ Hier ist einzuwenden, dass an dieser Setzung – als ›kreative Entscheidung‹ – auch ›unbewusste Prozesse‹ beteiligt sind. Dass dies zumindest auf einer Zuschreibungsebene so ist, mag nicht bestritten werden. Die Frage ist jedoch, wie solche ›unbewussten Prozesse‹ in die hier vorgestellte Theoriekonstruktion integriert werden können, ohne zu Widersprüchen zu führen.

Aus neurowissenschaftlicher Perspektive ließe sich das ›Unbewusste‹ im biologischen System – das heißt hier: im Gehirn – verorten. Aber auch im Gehirn ist das ›Unbewusste‹ dort, wo das Bewusstsein nicht

330 Tatsächlich unterliegt die Differenzbildung im Zuge von musikalischen Handlungen zahlreichen Randbedingungen. Um diese jedoch sukzessive in ihrer Funktion für den Gesamtprozess der Musikgenese rekonstruieren zu können, wähle ich die unbeschränkte Potentialität von Musik als theoretischen Ausgangspunkt.

331 Peter Fuchs differenziert hingegen zwischen psychischem System und Bewusstsein, indem er das Bewusstsein als System im psychischen System begreift: »Im Rahmen des psychischen Systems differenziert ein System aus, dessen Medium Wahrnehmungen sind und dessen einzige Operation darin besteht, Wahrnehmungen in die Form von Beobachtungen zu bringen, die dann – wiewohl sie immer noch und niemals etwas anderes als Wahrnehmungen sind – nur noch als Beobachtungen miteinander verkettet werden, die man Gedanken, Vorstellungen, Intentionen etc. nennen könnte.« Peter Fuchs, »Das Unbewusste in der Systemtheorie«, in: Michael B. Buchholz und Günter Götde (Hg.), *Das Unbewusste in aktuellen Diskursen – Anschlüsse*, Band 2, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005, S. 335–360, hier: S. 340.

ist – »außerhalb der assoziativen Großhirnrinde«. ³³² Setzt man also das ›Unbewusste‹ mit neurophysiologischen Prozessen gleich, gilt dies für das Bewusstsein gleich mit. Betrachtet man die Operationen des Gehirns und des Bewusstseins jedoch systemtheoretisch, so sind hier zwei verschiedenen Weisen der autopoietischen Reproduktion anzunehmen:

Das, was die ›Wahrnehmung‹ dem Bewußtsein als ›Anschauung‹ gibt, ist denn auch nicht die Umwelt so, wie sie ist; vielmehr handelt es sich um neurophysiologisch präparierte Zufallsträger, wobei das Gehirn seinerseits als vorgeschaltetes autopoietisches System fungiert, und zwar, und das ist entscheidend, aufgrund einer völlig andersartigen Organisation autopoietischer Prozesse. ³³³

Im Gehirn wird nicht gedacht und das Bewusstsein ist sich der konstitutiven neurophysiologischen Prozesse nicht bewusst. ³³⁴ Im Sinne der Systemtheorie sind dies überschneidungsfrei operierende Systeme, die füreinander Umwelten sind und sich aus diesem Grunde irritieren können. Diese Auffassung ist nicht mit einem Rückfall in dualistische Denkweisen verbunden, sondern ermöglicht die Auflösung der »Problematik einer unüberbrückbaren Differenz von Ding an sich und transzendentelem Bewusstsein«. ³³⁵ Ausgehend von Bewusstsein als psychischem System ist das ›Unbewusste‹ dann in dessen Umwelt auszumachen. ³³⁶ Das, was wir

332 Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, S. 227. Dies ist einer von mehreren »Zuständen des Unbewussten«, die Roth beschreibt.

333 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 417. Die hier angesprochene Vorschaltung des Gehirns lässt sich neurowissenschaftlich durch Versuche bestätigen, die zeigen, dass das Bewusstsein dem Gehirn hinterherhinkt. Siehe hierzu Benjamin Libet, *Mind Time. Wie das Gehirn Bewusstsein produziert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 57ff. Für die Beschreibung der auf Gleichzeitigkeit und nicht auf Kausalität beruhenden strukturellen Kopplung von Nervensystem und Bewusstsein könnte diesbezüglich die Vorstellung einer zeitlich versetzten Gleichzeitigkeit hilfreich sein. Diese ließe sich mit Luhmanns Unterscheidung von Gedanke und Vorstellung (beobachteter Gedanke) übereinbringen, deren Pointe es ist, dass das Bewusstsein in ständiger Rückschau operiert, vgl. Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 407ff.

334 Diese Argumentation erinnert an Luhmanns Einwand gegenüber der Theoriekonzeption der partiellen Überschneidung autopoietischer Systeme von Martens, siehe Kap. 2.1.1, S. 37ff. Gerhard Roth sieht jedoch gerade hierdurch bestätigt, dass Bewusstsein vom Gehirn hervorgebracht wird – jedoch nicht durch das wirkliche Gehirn, das selbst Wirklichkeitskonstruktion ist, sondern durch das reale Gehirn, welches dem Erleben nicht zugänglich ist. »Dieser Vorgang kann von uns aber nur gedacht und erschlossen, nicht aber erlebnismäßig vollzogen werden, und daher erscheint das Entstehen von Geist im Gehirn als unvorstellbar.« Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, S. 255, Hervorhebung von mir, C. S.

335 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 416.

336 Luhmann selbst schlägt vor, die Unterscheidung unbewusst/bewusst auf die Unterscheidung von Medium und Form zu beziehen, so »daß man Bewußtsein als

– und das heißt: aus Sicht des Bewusstseins – als das ›Unbewusste‹ bezeichnen, wäre dann als *Irritation des psychischen Systems* durch strukturelle Kopplung mit dessen Umwelt aufzufassen.³³⁷ In dieser Umwelt befinden sich – als mögliche Perturbatoren – biologische und soziale Systeme und man kann an dieser Stelle nicht für *einen* Systemtyp optieren: Nach Roth »sind für uns alle Vorgänge unbewusst, die im Gehirn stattfinden, während und solange die assoziative Großhirnrinde nicht aktiv ist«³³⁸; Fuchs hingegen beschreibt das Unbewusste als »das Soziale, eingeschrieben in das psychische System, also in die Organisation von Wahrnehmungen«.³³⁹ Aus Sicht des Bewusstseins ist beides Irritation und damit immer *Selbstirritation*.³⁴⁰

Unter Ausnutzung des hierdurch angedeuteten Kopplungszusammenhangs soll hier die Definition von Constraints psychischer Systeme als *bewusste Setzungen im Medium Sinn* beibehalten werden. Diese Setzungen bilden die psychische Referenz für musikalische Handlung. Auf einer Zuschreibungsebene können diese Constraints psychischer Systeme auch als ›subjektive‹ Constraints bezeichnet werden, die sich schließlich auch in einem Personalstil, einem spezifischen Interpretationsansatz³⁴¹

Medium (= ›unbewußt‹) und Bewußtsein als Form (= ›bewußt‹) unterscheidet. Als Medium wäre das Bewußtsein dann die lose Kopplung möglicher Bewußtseinszustände, die nur durch Grenzen der Kompatibilität von Sinn beschränkt wäre; als Form wäre Bewußtsein dann die strenge Kopplung aktualisierter Sinn-elemente, die als Gedanke ausgewählt und als Struktur erinnert wird«. Luhmann, »Die Form ›Person‹«, S. 169.

337 Fuchs wendet hingegen ein, dass »der Begriff des Unbewussten nicht einfach nur ein Begriff dafür ist, dass dem Bewusstsein etwas nicht zugänglich ist«, Fuchs, »Das Unbewusste in der Systemtheorie«, S. 345. Für weitergehende systemtheoretische Betrachtungen des Unbewussten siehe zudem Peter Fuchs, *Die Psyche. Studien zur Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2005, S. 119ff.; Peter Fuchs, *Das Unbewusste in Psychoanalyse und Systemtheorie. Die Herrschaft der Verlautbarung und die Erreichbarkeit des Bewußtseins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998; Thomas Khurana, *Die Dispersion des Unbewussten. Drei Studien zu einem nicht-substantialistischen Konzept des Unbewussten: Freud – Lacan – Luhmann*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2002.

338 Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, S. 228.

339 Fuchs, »Das Unbewusste in der Systemtheorie«, S. 344.

340 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 40.

341 Beispielsweise als »Big Picture« bei der ersten Begegnung mit einem Werk, siehe Roger Chaffin, Gabriella Imreh, Anthony F. Lemieux und Colleen Chen, »Seeing the Big Picture«: Piano Practice as Expert Problem Solving«, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 20 (2003), Nr. 4, S. 465–490, vgl. Reinhard Kopiez, »Reproduktion und Interpretation«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 316–337, hier: S. 320ff.

oder dem Fokus der Aufmerksamkeit bei der Rezeption ausdrücken. Selbst wenn der Interpret in einen tranceartigen Zustand verfällt, in dem bewusstes Handeln in den Hintergrund tritt, »muss die Person eine Bereitschaft mitbringen, die jeweiligen kulturellen Körpertechniken von Musik, Gesang und Tanz kennen und intellektuell auf die Trance vorbereitet sein«.³⁴² Doch auch im Hinblick auf diese möglichen Attributionen werden »subjektive« Constraints nicht im Sinne des Geniegedankens verstanden, sondern als basale Setzungen einer *Primärdifferenz* für die Beobachtung des Möglichkeitsraums Musik, also als eine der Referenzen, an der sich im Zuge musikalischer Handlung die Differenz viabel/nicht-viabel vollzieht. Als solche bieten sie die Möglichkeit für anschließende Differenzierungen und somit für die Aufrechterhaltung eines »kreativen Prozesses«.

Constraints sozialer Systemreferenz

Mit der Einführung von Constraints psychischer Systemreferenz ist der Anteil von Kommunikation am Prozess der musikalischen Handlung noch nicht erfasst. Sie bilden jedoch den Ausgangspunkt, um verschiedene Constraints sozialer Systemreferenz zu bestimmen und somit die sozialen Aspekte musikalischer Handlung sowie die Relevanz eines situativen Kontextes näher zu beschreiben.

Die Teilnahme von Bewusstsein an Kommunikation ermöglicht die Kommunikation subjektiver Constraints und *über* subjektive Constraints und verleiht diesen eine soziale Relevanz.³⁴³ Im Zuge dieser Kommunikation können *Constraints sozialer Systemreferenz* ausgehandelt werden. Diese sind nicht bewusste Setzungen, sondern Ergebnis des autopoietischen Reproduktionsprozesses sozialer Systeme. Als solche beschränken sie die Zugriffsmöglichkeiten auf den Möglichkeitsraum Musik und beteiligen sich am Prozess der musikalischen Handlung. Hieraus ergeben sich bestimmte »Beobachtungsdirektiven«³⁴⁴ für die (Re-)Aktualisierung von Instanzen musikalischer Handlung und damit Direktiven für die Reproduktion des Metasystems Musik. Auch hier ist nicht ausgeschlossen, dass ein Beobachter Constraints sozialer Systemreferenz als

342 Jörg Fachner, »Musik und veränderte Bewusstseinszustände«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 573–594, hier: S. 579.

343 Bezüglich der Teilnahme von Bewusstsein an Kommunikation siehe Niklas Luhmann, »Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt?«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, S. 38–54; Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 404ff.

344 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 116. Siehe auch Kap. 2.2.3, S. 91.

»Kondensate des Kommunikationssystems«³⁴⁵ auf psychische Systeme zurückführt und dann Ästhetiken, Schulen oder Stile identifiziert.

Auch Instanzen musikalischer Handlung können als Constraints sozialer Systemreferenz wirken und so ein Potential entfalten, das beispielsweise als ›Inspiration‹ und – bei entsprechender Beständigkeit von Re-Selektion und Re-Aktualisierung – als ›Kanonbildung‹ beobachtet werden kann. Instanzen musikalischer Handlung bilden hier jedoch lediglich die Grundlage, auf der sich – in Rückkopplung mit generalisierten Constraints – ein ›Werkkanon‹ als Teilmenge möglicher Instanzen herausbilden und dynamisch erneuern kann.³⁴⁶

Als *generalisierte Constraints* können jene Strukturen bezeichnet werden, die sich im Zuge phylogenetischer Entwicklung durch Kommunikation von Constraints sozialer Systemreferenz herausbilden. Diese Constraints sind als generalisiert zu beschreiben, da Akteur-Beobachter keinen direkten Einfluss auf sie haben. Sie beschränken auf einer übergeordneten Ebene den Zugriff auf den Möglichkeitsraum Musik, indem sie bestimmte Constraints sozialer Systemreferenz selektieren und diese in einen Kommunikationszusammenhang bringen. Musikalische Handlung wird also auch in Bezug auf generalisierte Constraints vollzogen und Instanzen musikalischer Handlung entsprechend (re-)aktualisiert und kommuniziert. Generalisierte Constraints können als Kulturen oder Subkulturen beobachtet werden.³⁴⁷ Sie bieten jedoch auch Anschlussmöglichkeiten für andere Funktionssysteme wie Wissenschaft, Religion oder Politik, die hierüber ihr Irritationspotential entfalten können.

Die hier – durch die Verschriftlichung bedingte – aufeinander aufbauende Darstellung verschiedener Constraints musikalischer Handlung, lässt diese in Bezug auf deren Beziehungen zueinander zwangsläufig simplifizierend erscheinen. Die Kommunikation von Constraints psychischer Systemreferenz führt jedoch nicht geradewegs zu Constraints sozialer Systemreferenz, die dann etwa nach und nach generalisiert werden. Im Zuge von Kommunikation als spezifische autopoietische Operation sozialer Systeme finden Prozesse der Selektion und Transformation

345 A. a. O., S. 88.

346 Kanonisierungsprozesse in der Musik können an dieser Stelle nicht tiefergehend behandelt werden. Für eine ausführliche Betrachtung siehe Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: edition text + kritik, 2013.

347 Die Begriffsgeschichte legt nahe, von »Kulturen grundsätzlich im Plural« zu sprechen, vgl. Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte*, 5., durchgesehene und ergänzte Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 445, Hervorhebung im Original. Luhmann hingegen bezeichnet ›Kultur‹ angesichts dieser Begriffsgeschichte, in der sie stets »ein Gegenstand für Seinsaussagen« blieb, als »einen der schlimmsten Begriffe, die je gebildet worden sind«. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 398.

statt und Constraints sind in ihrem Kommuniziert-Werden diesen Prozessen unterworfen. Zudem wirken Constraints als mögliche Kommunikationen oder Generalisierungen im sozialen System auf psychische Systeme zurück. So irritieren Constraints sozialer Systemreferenz psychische Systeme bei der Setzung von Constraints. Diese Form der Irritation von Bewusstsein kann dann – als *eine* mögliche ›Quelle‹ neben biologischen Systemen – dem ›Unbewussten‹ zugerechnet werden.³⁴⁸ Entsprechende ›unbewusste Prozesse‹, die an der bewussten Setzung von Constraints durch psychische Systeme beteiligt sind, können somit auch im Rahmen dieses Ansatzes konzeptualisiert werden.

Das Verhältnis verschiedener Constraints lässt sich also als eine zyklische Wechselbeziehung auffassen. Dies hat beispielsweise Konsequenzen für die Rezeptionsforschung und stellt jene Ansätze in Frage, die Rezeption »auf einen nur internen psychophysischen Wahrnehmungsprozess verkürzen«.³⁴⁹ Ebenso lässt sich der Rezeptionsprozess nicht ausschließlich in Bezug auf die dabei gerade stattfindende Kommunikation begreifen oder – wie etwa im Falle eines Konzertes – auf die Interaktion. Vielmehr ist auch »die Funktion von latenten, aber dennoch für die Image- und Identitätsbildung, für die gemeinsame Normbildung wie auch für die soziale Differenzierung oder Distinktion entscheidenden Rahmen und Bezugsgruppen« einzubeziehen.³⁵⁰ Aus der hier vorgeschlagenen Metasystem-Perspektive wird deutlich, dass physiologische, psychologische und soziale Faktoren gleichermaßen und in ihrem Verhältnis zueinander zu berücksichtigen sind. Der Constraint-Begriff kann in diesem Zusammenhang als Beobachtungsinstrument für psychologische und soziale Aspekte dienen.³⁵¹ Eine detailliertere Beschreibung des Verhältnisses und der Wechselwirkung verschiedener Arten von Constraints im Allgemeinen und konkreter Constraints im Speziellen erfordert unter anderem kognitionswissenschaftliche, sozialpsychologische und soziologische Forschung. Diese kann jeweils über den Constraint-Begriff, unter Berücksichtigung systemtheoretischer Prämissen, an den metasystemischen Musikbegriff angeschlossen werden. In Bezug auf den »Zusammenhang von Kunstproduktion, Kunstgenuß und Stilentwicklung« schlägt Luhmann für empirische Untersuchungen eine Orientierung am Begriff der »Abweichungsverstärkung« vor:³⁵²

348 Siehe Kap. 2.2.4, S. 95ff.

349 Bühl, *Musiksoziologie*, S. 112.

350 Ebd. Bühl verweist hier auf Bourdieu, siehe Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 6. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 416ff.

351 Für die Möglichkeit der Beobachtung von physiologischen Faktoren im Metasystem Musik siehe Kap. 2.2.4, S. 103ff.

352 Luhmann, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, S. 176, Hervorhebung im Original.

Wenn die Ausgangslage in der Form eines dominanten Stils (oder auch nur: irgendeiner Typik, von der man sich absetzen will) gegeben ist und wenn man in einzelnen Kunstwerken (sozusagen a conto des Einzelwerks) eine Neuerung erprobt und als Unterschied sichtbar macht, wird die Versuchung stark sein, die Abweichungstendenz fortzusetzen. Der erreichte künstlerische Erfolg macht es möglich und zugleich nötig. Auf diese Weise kann der einzelne Künstler durch ›hypercorrection‹ seinen ›persönlichen Stil‹ finden.³⁵³

Grundsätzlich ist dabei sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption die Frage, nach welchen Kriterien bestimmte Constraints im Prozess musikalischer Handlung selektiert werden. Diese Selektionskriterien sind abhängig vom jeweiligen sozialen Kontext, der hierdurch an der Bildung von Instanzen musikalischer Handlung mitwirkt und Einfluss darauf nehmen kann, welche Instanzen akzeptiert werden und damit reaktualisiert werden können. Bourdieu hat beispielsweise das Rezeptionsverhalten mit Bezug auf die Hochkultur im Frankreich der sechziger und siebziger Jahre untersucht und aus seinen Beobachtungen eine Theorie der Kunstwahrnehmung abgeleitet.³⁵⁴ Für ihn ist das Rezeptionsverhalten – das heißt zum einen, welche Werke rezipiert werden, und zum anderen, wie diese rezipiert werden – durch die Ausstattung mit kulturellem Kapital bedingt, die klassenspezifische Unterschiede reproduziert.³⁵⁵ Er unterscheidet hierbei zwischen institutionalisiertem Kulturkapital (Bildungstiteln), objektiviertem Kulturkapital (Kunstgegenständen, Büchern, Musikinstrumenten) und inkorporiertem Kulturkapital, das heißt »einverleibte[n] Fähigkeiten, Dispositionen und Fertigkeiten, welche eine Person z. B. zur Rezeption von Kunstwerken befähigen«.³⁵⁶ Kritik an diesem Ansatz wurde vor allem in Bezug auf dessen unzureichende Berücksichtigung von Formen der Populärkultur und das geringe Erklärungspotential von unterschiedlicher Ausstattung mit kulturellem Kapital für Unterschiede im Rezeptionsverhalten geübt.³⁵⁷ So spricht Jörg Rössel der Verteilung von kulturellem Kapital nur einen eingeschränkten Erklärungswert zu und stellt zudem fest, dass das Rezeptionsverhalten differenzierter ist, als es Bourdieus Theorie in ihrer Unterscheidung

353 A. a. O., S. 177.

354 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*.

355 Vgl. Jörg Rössel, »Kulturelles Kapital und Musikrezeption. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: *Soziale Welt* 60 (2009), Nr. 3, S. 239–257, hier: S. 240ff.

356 A. a. O., S. 240.

357 Vgl. A. a. O., S. 250; Jörg Rössel und Kathi Bromberger, »Strukturiert kulturelles Kapital auch den Konsum von Populärkultur?«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 38 (2009), Nr. 6, S. 494–512, hier: S. 506ff.; Adrian C. North und David J. Hargreaves, *The Social and Applied Psychology of Music*, New York: Oxford University Press, 2008, S. 102ff.

zwischen oberflächlichem und decodierendem Hören annimmt.³⁵⁸ Und diese Differenzierung schlägt sich nicht nur in verschiedenen Rezeptionsformen nieder – beispielsweise konzentriert und intellektuell, eskapistisch oder affektiv³⁵⁹ –, sondern auch darin, dass »legitime« und »populäre« Werke³⁶⁰ gleichermaßen rezipiert werden. So geht Bühl davon aus, dass die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse oder Schicht an Relevanz für die Auswahl der rezipierten Musik verloren hat und dass vielmehr »ein und dieselbe Person oder Gruppe an verschiedenen Musikskulturen teilnehmen oder diese auch ganz bewusst kontrastierend in ihren soziophysischen ›Haushalt‹ einbauen kann.«³⁶¹

Für das Rezeptionsverhalten kommen also höchst individuelle Einflussfaktoren zum Tragen, die zu berücksichtigen sind.³⁶² Wenn in Bezug auf eine klassische Konzertsituation, insbesondere aus historiografischer Perspektive, angenommen werden kann, dass der spezifische soziale Kontext und das Dispositiv der Spielstätten »die Künstler und das Publikum oft zu Gefangenen der musikalischen Aufführungen« machen können³⁶³, so entfaltet sich im Sinne einer von Bühl konstatierten »Polykontextualität«³⁶⁴ ein Netzwerk aus Abhängigkeiten und Einflussfaktoren, das in seiner Komplexität nur schwer zu erfassen ist. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Rolle Affektivität bei der Setzung und Selektion entsprechender Constraints innerhalb dieses Netzwerks spielt.³⁶⁵ Angesprochen werden dabei jedoch nicht nur die Gefühle psychischer Systeme, sondern auch das affektive Potential von

358 Vgl. Rössel, »Kulturelles Kapital und Musikrezeption«, S. 250ff.

359 Vgl. a. a. O., S. 246ff.

360 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 36ff.

361 Bühl, *Musiksoziologie*, S. 112.

362 Siehe hierzu beispielsweise North und Hargreaves, *The Social and Applied Psychology of Music*, S. 75ff.; Alexandra Lamont und Alinka Greasley, »Musical preferences«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 160–168.

363 Sven Oliver Müller und Jürgen Osterhammel, »Geschichtswissenschaft und Musik«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), Nr. 1, S. 5–20, hier: S. 12.

364 Bühl, *Musiksoziologie*, S. 112. Bühl verweist dabei auf Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 494. Eine hierzu passende Textstelle bei Luhmann zitiere ich in Kap. 2.1.2, S. 46.

365 Für den Einfluss von Emotionen auf musikalische Vorlieben siehe bspw. Peter J. Rentfrow und Jennifer A. McDonald, »Preference, Personality and Emotion«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 669–695; Vladimir J. Konečni, »The influence of affect on music choice«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 697–723.

Kommunikation. Auf diese Frage werde ich im Zusammenhang mit der Betrachtung von Affektivität im Metasystem Musik noch zurückkommen.³⁶⁶

Eine erhebliche Relevanz für die Etablierung von Selektionskriterien und -direktiven muss zudem den Massenmedien zugeschrieben werden. Durch sie ist Musik nicht nur an jedem Ort und zu jeder Zeit zugänglich, wodurch die Möglichkeiten der Reaktualisierung von Instanzen musikalischer Handlung potenziert werden, sie bilden auch einen medialen Kontext in dem jede musikalische Handlung situiert ist.³⁶⁷

Auch wo noch eine primärgruppenhafte (›kammermusikalische‹) Rezeption zu beobachten ist, ist sie in Wirklichkeit getragen und eingebunden von einer komplexen und im Prinzip weltweiten Medienstruktur mit ihren Images und Standards, ihren Galavorstellungen und Sensationen, ihren Stimmungswellen und Geschmacksmoden, denen auch im intimen Kreis nicht mehr zu entkommen ist, bzw. in die einzutauchen für die meisten gerade der Zweck des Musikhörens ist.³⁶⁸

Der Einfluss der hier benannten Medienstruktur ist jedoch nicht nur auf den sozialen Aspekt der Wirkung von Massenmedien zu reduzieren. Im Zuge der Besprechung weiterer Beschränkungen des Möglichkeitsraums Musik sollen deshalb auch die spezifischen Formungsbedingungen *technischer* Medien angesprochen werden.³⁶⁹

Biologische Disposition und technische Dispositive

Der Begriff ›Constraint‹ wurde ausgehend von einer Definition des Möglichkeitsraums, die ihn als autonom gegenüber ontische Beschränkungen beschreibt, entwickelt. Des Weiteren wurde der Möglichkeitsraum als Verweisungshorizont, als nicht-aktualisierte Seite der Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität des Mediums Sinn aufgefasst. Auf dieser Grundlage wurden Constraints als sinnhafte Beschränkungen des Möglichkeitsraums Musik definiert. Biologische Systeme können nicht sinnhaft operieren, da sie – im Gegensatz zu psychischen und sozialen Systemen – die eigenen Systemgrenzen und die Umwelt nicht in ihre Prozesse mit einbeziehen können.³⁷⁰ Somit kann an dieser Stelle

³⁶⁶ Siehe Kap. 4, S. 201ff.

³⁶⁷ Die hier angesprochene, auch durch technische Medien ermöglichte Präsenz von Musik kann sich auch langfristig auf das Rezeptionsverhalten auswirken, beispielsweise auf die Bewertung der Angemessenheit von Musik in bestimmten Situationen, vgl. North und Hargreaves, *The Social and Applied Psychology of Music*, S. 96.

³⁶⁸ Bühl, *Musiksoziologie*, S. 112.

³⁶⁹ Siehe unten, S. 105ff.

³⁷⁰ Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 64.

nicht von biologischen oder (neuro-)physiologischen Constraints die Rede sein. Entsprechende Beschränkungen, die beispielsweise als relevante Umwelten psychischer Systeme wirksam sind, können auf die Disposition (Struktur) der verschiedenen biologischen Systeme zurückgeführt werden. Das Irritationspotential dieser biologischen Disposition ist über den Begriff des Akteur-Beobachters, als Komplex der strukturellen Kopplung von psychischen und verschiedenen biologischen Systemen sowie als Körperlichkeit musikalischer Handlung bereits als wichtiger Aspekt des Metasystems Musik eingeführt worden.³⁷¹ Auf eine Zusammenschau verschiedener, beispielsweise (neuro-)physiologischer Beschreibungen der biologischen Disposition, die nur lückenhaft und verkürzend sein könnte, wird an dieser Stelle verzichtet.³⁷² Stattdessen wird im Zuge der weiteren Betrachtung, insbesondere in Bezug auf die neurophysiologische Realisierungsbasis und die Körpergebundenheit von Emotionen, auf relevante Einzelaspekte eingegangen werden.³⁷³ Grundsätzlich ist zu beachten, dass biologische Disposition – in ihrem Irritationspotential einerseits und als Beschreibung (und wiederum mit deren Irritationspotential) andererseits – an verschiedenen Stellen im Metasystem Musik auszumachen ist. Wenn hier von biologischer Disposition in Bezug auf biologische Systemreferenz gesprochen wird, handelt es sich dabei um wissenschaftliche Beschreibungen, die »in einer geeigneten Sprache formuliert werden«.³⁷⁴ Die *Realität* biologischer Systeme, die konstitutiv für das Metasystem Musik ist, ist dem Bewusstsein oder dem Sozialsystem Wissenschaft nicht zugänglich. Sobald man also mit wissenschaftlichen Beschreibungen arbeitet, hat man es nicht mehr mit biologischen Systemen (oder psychischen Systemen, für die das Gleiche gilt) zu tun, sondern mit Kommunikationen. Diese können sich im Metasystem Musik verselbstständigen und als soziale Constraints wirken: Ein Komponist elektroakustischer Musik muss die zulässigen oder notwendigen Frequenzen nicht hörend überprüfen, wenn er über Wissen über den Hörbereich und die Lautstärkeempfindung verfügt; auch bei

371 Vgl. Kap. 2.2.2, S. 74ff. und Kap. 2.2.3, S. 83ff.

372 Siehe hierzu bspw. Isabelle Peretz und Robert J. Zatorre, *The cognitive neuroscience of music*, New York: Oxford University Press, 2003; Aniruddh D. Patel, *Music, language and the brain*, New York: Oxford University Press, 2008; Stefan Koelsch, *Brain and Music*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012; Elvira Brattico und Marcus Pearce, »The Neuroaesthetics of Music«, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7 (2013), Nr. 1, S. 48–61; Elvira Brattico, Brigitte Bogert und Thomas Jacobsen, »Toward a neural chronometry for the aesthetic experience of music«, in: *Front Psychol* 4 (2013), Artikel 206, S. 1–21.

373 Siehe hierzu bspw. Kap. 3.2.3, S. 154ff. und Kap. 4.2.3, S. 259ff.

374 Mittelstaedt, *Philosophische Probleme der Modernen Physik*, S. 12; vgl. Anm. 249, S. 76.

trifftiger Widerlegung des ›Mozart-Effekts‹³⁷⁵, lässt sich mit diesem auf dem Tonträgermarkt Geld verdienen.

Eine weitere Form der Beschränkung des Möglichkeitsraums Musik, die mit dem Constraint-Begriff nicht erfasst wird, basiert auf den Formungsbedingungen technischer Medien.³⁷⁶ Bereits Max Bense weist darauf hin, dass der Einfluss von Technik auf Natur und Kultur eine geschichtliche Dimension hat:

Die perfekte technische Welt ist eine apparative Welt, sie tritt [...] als selbstständige Welt neben die der Natur und der Kultur, und es wird der Augenblick eintreten, wo unser Erbe nicht nur ein naturgeschichtliches und kulturgeschichtliches sein wird, sondern aber auch das Erbe eines technischen Fortschritts, d.h. Erbe einer fortschreitenden technischen Perfektion.³⁷⁷

Folgt man der Auffassung, dass der überwiegende Teil von Musik heute *Medienmusik* ist³⁷⁸, die »*einem durch spezifische technische Voraussetzungen geprägten Bereich musikalischen Handelns*«³⁷⁹ entstammt, dann ist Musik in besonderer Weise diesem technischen Erbe verpflichtet. Von der damit angesprochenen Präsenz technischer Medien werden alle Aspekte musikalischen Handelns beeinflusst. Eine begrifflich ökonomische Möglichkeit, diese Einflussnahme und die entsprechenden Zusammenhänge zu beschreiben, bietet der *Medienkompaktbegriff* von Siegfried

375 Unter dem Begriff ›Mozart-Effekt‹ wurde die fälschliche Annahme populär, dass das Hören der Musik Mozarts die Intelligenz – insbesondere das räumliche Vorstellungsvermögen – steigere. Für eine kritische Betrachtung siehe Reinhard Kopiez, »Wirkungen von Musik«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 525–547, hier: S. 538ff.

376 Für die Nutzbarmachung des Begriffs der Formungsbedingung für die Musikwissenschaft, allerdings nicht ausschließlich im Hinblick auf technische Medien, siehe Elena Ungeheuer, »Ist Klang das Medium von Musik?«, in: Holger Schulze (Hg.), *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2008, S. 57–76.

377 Max Bense, »Der geistige Mensch und die Technik«, in: ders., *Über Leibniz. Leibniz und seine Ideologie. Der geistige Mensch und die Technik*, Jena: Karl Rauch, 1946, S. 26–48, hier: S. 41.

378 Vgl. Hans Joachim Maempel, »Technologie und Transformation. Aspekte des Umgangs mit Musikproduktions- und -Übertragungstechnik«, in: Helga de la Motte-Haaber und Hans Neuhoﬀ (Hg.), *Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 4, Laaber: Laaber, 2007, S. 160–180, hier: S. 160.

379 Rolf Großmann, »Abbild, Simulation, Aktion – Paradigmen der Medienmusik«, in: Bernd Flessner (Hg.), *Die Welt im Bild: Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*, Freiburg: Rombach, 1997, S. 239–257, hier: S. 239, Hervorhebung im Original. Auch wenn damit nicht der im Rahmen dieser Untersuchung vorgeschlagene Begriff der musikalischen Handlung angesprochen wird, lässt sich diese Aussage dennoch auf diesen beziehen.

J. Schmidt, der *technische Dispositive* als eine wichtige Komponente spezifiziert.³⁸⁰ Diese lassen sich nicht auf die Rolle der technischen Voraussetzung für Produktion, Verbreitung und Rezeption reduzieren, sondern »entfalten strukturelle Effekte, ganz unabhängig von den Wirkungen, die die Inhalte von Medienangeboten auslösen können«.³⁸¹ Diese Effekte kommen bei jeder Mediennutzung zum Tragen und somit sind »[a]lle Nutzungsoptionen, die von einzelnen Aktanten gewählt oder entwickelt werden, [...] kategorial, ästhetisch-formal und inhaltlich-thematisch durch die jeweilige Medientechnologie bestimmt«.³⁸² Dies gilt auch für die Rezeptionssituation des klassischen Konzerts, die immer von der medientechnischen Präsenz des Repertoires oder des Interpreten mit dessen Eigenheiten begleitet ist.³⁸³ Auch die *unplugged*-Praxis ist nur im Verhältnis zu ihrem »Medienmusik-Original«³⁸⁴ zu denken und wird ganz selbstverständlich technisch reproduziert, um schließlich als Tonträger verfügbar zu sein. Nachdem der Musikwissenschaft ein Verschlafen des Medienwandels vorgeworfen wurde³⁸⁵, muss von einer transdisziplinären Musikforschung die Reflexion der medientechnischen Bedingungen von Musik eingefordert werden.

Die Bedeutung technischer Medien für das Metasystem Musik lässt sich kaum überschätzen. Dabei ist davon auszugehen, dass die Formungsbedingungen technischer Medien für biologische, psychische und soziale Systeme zwar gleichermaßen, aber auf eine je spezifische Weise wirksam sind. Insofern erscheint es sinnvoll, technische Dispositive nicht auf Metasystem-Ebene zu konzeptualisieren, sondern deren jeweiliges Irritationspotential bei systemspezifischen Analysen – das heißt

380 Neben Medientechniken als technisches Dispositiv vereint der Medienkompaktbegriff auch Kommunikationsinstrumente, institutionelle Einrichtungen und Medienangebote, wobei letztere in Abhängigkeit der anderen als »Prozessresultate« zu begreifen sind, vgl. Siegfried J. Schmidt, *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000, S. 93ff.; Siegfried J. Schmidt, »Der Medienkompaktbegriff«, in: Stefan Münker und Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 144–157.

381 A. a. O., S. 145f.

382 Schmidt, *Kalte Faszination*, S. 96.

383 Bereits 1917 veranstaltete die Violinistin Maud Powell ein »Record Recital«, in dem sie Werke darbot, die das Publikum zuvor aus ihrem Plattenkatalog wählen konnte, vgl. Mark Katz, *Capturing sound: how technology has changed music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, S. 33.

384 Hans Joachim Maempel bezeichnet Popmusik in Bezug auf die ihr eigene Klangästhetik, die sich »nicht am Ideal ›klanglicher Natürlichkeit‹ orientiert«, als »Medienmusik-Original«, Maempel, »Technologie und Transformation«, S. 167.

385 Vgl. Rolf Großmann, »Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell«, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 74 (2008), S. 6–9.

beispielsweise in Bezug auf neuronale Verarbeitung, Wahrnehmung oder Kommunikation – miteinzubeziehen. Selbst wenn im weiteren Verlauf dieser Untersuchung eine medientechnische Perspektive nicht weiter verfolgt werden kann, bietet die Konzeption des Metasystems Musik doch zumindest Anknüpfungspunkte für entsprechende Ansätze.

2.3 Metasystem ›Musik‹

Nach der Erarbeitung eines Metasystembegriffs für die systemtheoretische Betrachtung von Musik, wurden verschiedene Komponenten eines Metasystems ›Musik‹ und deren Wechselbeziehungen skizziert. Hiervon ausgehend sind nun die Konsequenzen zu betrachten, die sich aus dem damit verbundenen Musikbegriff ergeben.

Zunächst kann der Einwand erhoben werden, dass der Anspruch, ein Musiksystem zu modellieren, das prinzipiell jede Art von Musik zu beschreiben imstande ist, verfehlt wird, wenn der Terminus ›Musik‹, der bei weitem nicht in allen Kulturen Verwendung findet³⁸⁶, in dem hier geschehenen Maße generalisiert wird, um dann den Ausgangspunkt der Modellentwicklung zu bilden. Was in Bezug auf die ›westliche Musikkultur‹ stimmig ist, wird jenseits dieser kulturellen Begrenzung zu einer verzerrten Betrachtung führen.³⁸⁷ Das ganze Unternehmen könnte demnach als fragwürdig erachtet oder gar als konzeptueller Kolonialismus verurteilt werden.³⁸⁸ Diese Kritik hat jedoch nur Bestand, wenn die Vorstellung ei-

386 Vgl. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1983, S. 19ff.; Christian Kaden, »Musik bei denen, die keine ›Musik‹ haben«, in: Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart: Franz Steiner, 2006, S. 57–72.

387 So musste Bruno Nettl immer wieder feststellen, dass seine Fragen – beispielsweise »ob dieses Lied [...] besser ist als das andere« – vom Gegenüber als ›dumm‹ bezeichnet wurden. Bruno Nettl, »Was ist Musik? Ethnomusikologische Perspektive«, in: Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart: Franz Steiner, 2006, S. 9–18, hier: S. 13. Christian Kaden zeichnet anhand von historischen Reiseberichten und den dort zu findenden Musikbeschreibungen »Entwicklungen europäischer Konzeptionen im Spiegel von Fremdkulturen« nach und liefert so den Nachweis für den »Vormarsch einer Idee auf sachlich denkbar ungeeignetem Boden, die Schärfung neuer Begrifflichkeiten am unangemessenen Gegenstand. Es ist die Steigerung von Selbstdarstellung im Zerrspiegel des inadäquaten Fremdstereotyps; es ist, begriffsgeschichtlich, ein starkes Stück«. Kaden, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«, S. 55 und 65.

388 Vgl. Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems«, S. 151. Wolfgang Fuhrmann begegnet einer entsprechenden Kritik mit der Feststellung, dass die Beobachtung kultureller Praktiken grundsätzlich nicht klären könne, ob diese

nes ontischen, substanziellen oder auch alltagssprachlichen Musikbegriffs in den Theoriekontext des Metasystems hineinprojiziert wird.³⁸⁹ Ein solcher Musikbegriff hat aus metasystemischer Perspektive jedoch keine Grundlage. Mit der systemtheoretischen Fundierung geht ein Perspektivenwechsel einher, so dass nicht das Werk, sondern der Beobachter den Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Beschreibung bildet.³⁹⁰ Fragt man dann nach dem, was vor jeder Beobachtung, das heißt vor jedem Unterscheiden-und-Bezeichnen liegt, so stößt man nicht etwa auf den Beobachtungsgegenstand, sondern auf einen unmarkierten Zustand, einen »unmarked state«³⁹¹. Ausgehend von diesem *unmarked state* kann ›Musik‹ nur in einem *marked state* vorkommen – genauer: als Möglichkeit der Unterscheidung zwischen *marked space* und *unmarked space*:

Wenn eine neue Operationsreihe mit einer Differenz beginnt, die sie selber macht, beginnt sie mit einem blinden Fleck. Sie steigt aus dem ›unmarked state‹, in dem nichts zu sehen ist und nicht einmal von ›Raum‹ gesprochen werden könnte, in den ›marked state‹ ein, und zieht, indem sie sie überschreitet, eine Grenze. Die Markierung erzeugt den Raum der Unterscheidung, die Differenz von ›marked space‹ und ›unmarked space‹. Sie wählt (irgendwie) aus unendlich vielen möglichen Unterscheidungen eine aus, um daran eine Beschränkung für den weiteren Aufbau des Kunstwerks zu finden.³⁹²

Konsequenterweise wurde Musik zunächst als Möglichkeitsraum bezeichnet, in dem im Prozess musikalischer Handlung Unterscheidungen und Bezeichnungen vorgenommen werden. Die Frage nach dem Beobachter wird somit zur Frage, wie Musik angesichts von Kontingenz möglich ist, und die Beobachtung des Beobachters ist die Beobachtung

Musik sind, da der Beobachter selbst keinen archimedischen Punkt einnehmen könne, sondern vielmehr das durch seine Beobachtung Unterschiedene als Musik bezeichne, vgl. ebd., insb. auch Anm. 41. Seine Argumentation entspricht damit der hier folgenden.

389 Ein vergleichbarer Übertragungsfehler wird auch dann begangen, wenn Luhmann vorgeworfen wird, dass der Mensch in seiner Gesellschaftstheorie nicht vorkomme. Auch wenn er auf einer Konzeptionsebene nicht vorkommt, da er im Rahmen der Systemtheorie begrifflich ganz anders zu fassen ist, kann er dennoch auf einer Zuschreibungsebene thematisiert werden, vgl. Jahraus, »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, S. 32f.

390 Vgl. Filk und Simon, »Kunstkommunikation«, S. 20, sowie Kap. 2.2.1, S. 69f.

391 »Wir wollen künftig [...] von unmarked state sprechen, wenn der unterscheidungslose Weltzustand gemeint ist, und von unmarked space, wenn der Gegenbegriff zu marked space gemeint ist.« So Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 51f., Anm. 63. Hiermit ergänzt Luhmann das begriffliche Instrumentarium des Differenzenkalküls von Spencer-Brown, vgl. Spencer-Brown, *Laws of Form*, S. 3f.

392 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 51f. Eben diese »Beschränkung« hatte ich als *Constraint psychischer Systemreferenz* bezeichnet, vgl. Kap. 2.2.4, S. 95ff.

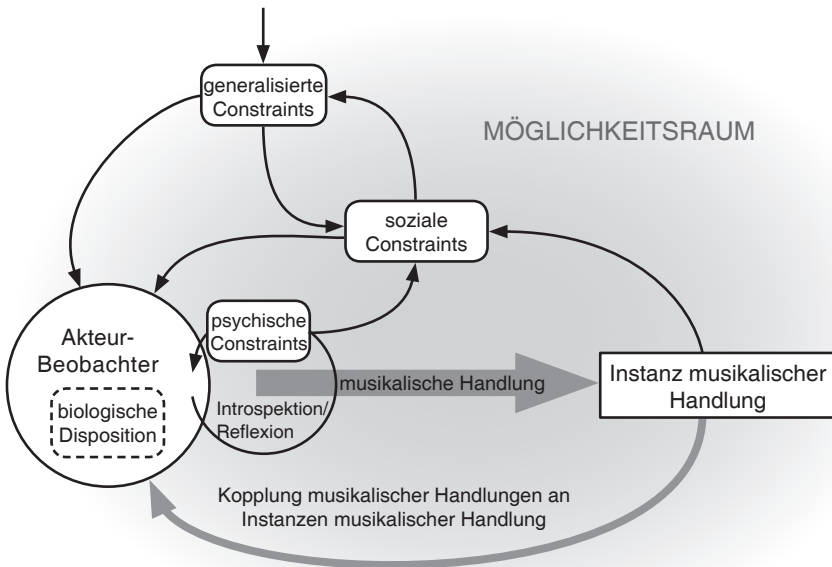


Abbildung 1

musikalischer Handlung. Musikalische Handlung wurde als bio-psycho-sozialer Prozess spezifiziert und damit als die Operation, über die sich das Metasystem Musik xenopoietisch reproduziert. Die verschiedenen Komponenten des Metasystems und deren Wechselbeziehungen sind in Abbildung 1 schematisch dargestellt. Darin sind verschiedene zirkuläre und gleichzeitig ablaufende Prozesse zu sehen. Der Akteur-Beobachter führt eine musikalische Handlung aus und bildet eine Instanz musikalischer Handlung. Durch das Ankoppeln einer musikalischen Handlung an eine Instanz musikalischer Handlung wird diese re-aktualisiert. Hierdurch schließt sich ein Kreisprozess, in dem die Instanz musikalischer Handlung, trotz und wegen ihrer Flüchtigkeit, reproduziert werden kann. Solange der Prozess musikalischer Handlung nicht unterbrochen wird, kann dieser Kreisprozess beständig durchlaufen werden. Aus der hier formulierten Perspektive ist es dabei unerheblich, ob es sich um ein und denselben Akteur-Beobachter handelt, um verschiedene oder um verschiedene in einem parallelen Prozess musikalischer Handlung.

Weitere rekursive Prozesse ergeben sich durch das Zusammenwirken verschiedener Constraints, die sich in psychischen und sozialen Systemen und durch wechselseitige Irritation über strukturelle Kopplung herausbilden. Durch Kommunikation von und über Instanzen musikalischer Handlung können auch diese als Constraints sozialer Systemreferenz

etabliert werden. Generalisierte Constraints bieten zudem Möglichkeiten für die Kopplung mit anderen Funktionssystemen der Gesellschaft.

Angesichts dieser Betrachtung des Prozesses musikalischer Handlung und dessen Randbedingungen lässt sich der Musikbegriff, der zunächst im Möglichkeitsraum aufgehoben wurde, nun präzisieren. Musik kann im Rahmen dieses Ansatzes, in Anlehnung an den Luhmann'schen Sinnbegriff, aufgefasst werden als *die Einheit der Differenz von Möglichkeitsraum Musik und Instanz musikalischer Handlung*. Diese Formulierung provoziert die Frage, was dann ›das Musikalische‹ an musikalischer Handlung sei. Musikalische Handlung erfordert die Setzung von Constraints psychischer Systemreferenz. Diese – ebenso Constraints allgemein – wirken wiederum auf den Prozess musikalischer Handlung zurück. Dies bedeutet, dass sich musikalische Handlung ihre eigenen Bedingungen schafft. Das Adjektiv ›musikalisch‹ ist in Bezug auf den Begriff ›musikalische Handlung‹ demnach als *Wert einer Variablen* zu betrachten, der durch den Prozess musikalischer Handlung selbst dynamisch gesetzt wird. Erst durch Beobachtung wird dieser Variablen ein *Momentanwert* zugeschrieben. Damit wird im Rahmen dieses Ansatzes nicht etwa ein westlich-traditioneller Musikbegriff generalisiert, um diesem dann sämtliche beobachteten musikalischen Phänomene unterzuordnen. Vielmehr wird der Musikbegriff als prinzipiell kontingent ausgewiesen.

Kritiker mögen an dieser Stelle einwenden, dass eine entsprechende Konzeption von Musik damit endgültig, ausgehöhlt und leblos, jeglicher Aussagekraft beraubt sei. Durch das hier getriebene Spiel mit Verweisungen sei der Kern der Musik nicht mehr zu erfassen. Ich optiere jedoch für einen gleichsam ›dezentralen‹ und relationalen Musikbegriff: der ›Kern‹ der Musik ist in einen dynamischen und komplexen Gesamtzusammenhang eingeschrieben. Gerade durch dessen Betrachtung in ausreichender Abstraktionslage kann ein Horizont des Universalen in den Blick kommen.³⁹³

Musik und Nicht-Musik

Wenn Musik als Begriff so offen gefasst ist, stellt sich jedoch die Frage, inwieweit sich Musik von anderen Phänomenen, beziehungsweise eine musikalische Handlung von einer nicht-musikalischen Handlung, unterscheiden lässt. Auch hier ist wieder der Beobachter in Betracht zu ziehen und damit derjenige, der diese Unterscheidung trifft.

393 »Universalgeschichte schreiben, muß nicht heißen, alles einem Einheitsablauf unterwerfen zu wollen; es kann bedeuten, die weltumspannende Vielheit menschlicher Lebensformen, die menschlichen Alternativen sich zu entdecken.« Kaden, »»Was hat Musik mit Klang zu tun?!««, S. 44.

Es kann durchaus geschehen, dass an eine Instanz musikalischer Handlung keine musikalische Handlung anschließt, um sie zu re-aktualisieren. Es wird dann nicht zu einer kommunikativen Resituierung dieser Instanz als Constraint kommen. Die musikalische Handlung bleibt folgenlos. Andererseits können auch ›musikfremde‹ Handlungen zu Ergebnissen führen, die als Instanzen musikalischer Handlung aufgefasst werden können. Dies kann wohlkalkuliert und inszeniert sein – man denke an »Repertoire« aus »Staatstheater« von Mauricio Kagel oder an die »Compositions« von La Monte Young.³⁹⁴ Der spezifische soziale Kontext einer solchen Handlung – Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft – lässt es vielmehr kaum zu, diese nicht-musikalisch zu deuten.³⁹⁵ Demzufolge wird, so Birgitta Franzen, »[j]eder Versuch, Irritation auszulösen, etwa durch die Behauptung, man mache gar keine Kunst oder versuche, die Mechanismen des Kunstbetriebs zu entlarven, [...] mit großer Wahrscheinlichkeit als eine besondere Subtilität des künstlerischen Ausdrucks aufgenommen werden«. ³⁹⁶

Umgekehrt verbirgt sich hinter der heutzutage vielleicht mehr resignativ als offensiv getroffenen Aussage »Das ist keine Musik!« [...] eine protestierende Antwort auf die wohlverstandene Mitteilung des Werkes, die lautet: »Das ist jetzt Musik!«³⁹⁷. Und selbst im Alltag können unspezifische Ereignisse – beispielsweise ein vom Wind verursachtes Geräusch oder das Quietschen rangierender Güterwaggons – die Aufmerksamkeit binden und eine scheinbar erkennbare Ordnung im Zufälligen eine musikalische Handlung provozieren, auch wenn die resultierende Instanz privat bleibt.

Was Musik ist und was nicht – oder eher: Was wir als Instanzen musikalischer Handlung auffassen und was nicht – wird im Metasystem Musik innerhalb dynamischer Prozesse verhandelt – tagtäglich, schon immer und für alle Zeiten. Diese Prozesse finden vielfach parallel statt, mal unabhängig voneinander, mal sich kreuzend und wechselseitig modulierend. Dabei ist anzunehmen, dass sich die Veränderung lokaler Momentanwerte keinesfalls geradlinig, sondern schubweise, mit

394 Ein entsprechendes Beispiel aus der Bildenden Kunst sind die Ready-mades von Marcel Duchamp.

395 Dennoch gilt es für Künstler, »gegenstrukturell zu arbeiten, also stets den Punkt zu suchen, wo sich das Kunstwerk allen Programmen der Kunst entzieht«. Lehmann, »Smalltalk, Flirt, Wissenschaft und Kunst«, S. 52. Denn »[f]ür die Kunst [...] ist es ›keine Kunst‹, sondern ein Zeichen für Kommerz, Kitsch und Phantasielosigkeit, wenn sich die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst eindeutig treffen lässt«. A. a. O., S. 51.

396 Franzen, »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, S. 53.

397 Brün, *Über Musik und zum Computer*, S. 9.

Richtungswechseln oder zeitweiligem Stillstand vollzieht.³⁹⁸ Es mag unbefriedigend erscheinen, eine Definition dessen, was noch als Musik zu akzeptieren oder benennen ist, auf diese Weise vor sich herzuschieben. Natürlich können Hilfskriterien in Anspruch genommen werden, die sich von der Funktionalität der das Metasystem Musik konstituierenden Systeme ableiten lassen: Was wird in einem bestimmten Kommunikationszusammenhang als Musik anerkannt, welche Wahrnehmungseindrücke sind mit der so definierten Musik verbunden und welche neuronalen Aktivitäten? Eine so gewonnene Musikauffassung bildet jedoch einen Momentanzustand des Metasystems ab, der sich nur mit Einschränkungen für jedes der konstituierenden Systeme unterschiedlich und mit jeweils anderen Toleranzbereichen generalisieren lässt.

Jede Musikbeobachtung muss sich demnach fragen, an welche Voraussetzungen sie gebunden ist oder sich binden möchte. Und die damit verbundenen Schwierigkeiten sind letztlich auch der Grund, weshalb der Musikbegriff sich immer wieder einer genaueren Festlegung entzieht. Mithilfe der hier vorgeschlagenen metasystemischen Perspektive soll eine entsprechende Fixierung gar nicht erst versucht werden, sondern es soll gleichsam beobachtet werden können, welche Formen Musik auf welche Weise und unter welchen Bedingungen annehmen kann.

Ausdifferenzierung

Im Zusammenhang mit der soeben angesprochenen Funktionalität jener Systeme, die das Metasystem Musik konstituieren, kann auf die Frage zurückgekommen werden, inwieweit die von Luhmann in Bezug auf Gesellschaft beobachtete funktionale Ausdifferenzierung auch bei biologischen und psychischen Systemen auszumachen ist. Die Ausdifferenzierung eines Kunstsystems der Gesellschaft zeigt sich für Luhmann anhand einer zunehmenden Spezifizierung des Verhältnisses zur Umwelt, die sich schließlich in einer Komplexitätsreduktion äußert. Während einige Umweltaspekte an Relevanz gewinnen, werden andere nahezu unsichtbar.³⁹⁹ Eine Verknappung wirtschaftlicher Güter kann keine *arte poe- vera* provozieren. Hingegen zeigt sich am Kunstmarkt die strukturelle Kopplung von Kunst und Wirtschaft, die jedoch trotz ihres Irritationspotentials nichts daran ändert, dass es im Kunstsystem um Kunst und im Wirtschaftssystem um Geld geht. Die Einbettung von Kunst *als Kunst* in eine eigene gesellschaftliche Struktur setzt somit voraus, »daß die Autopoiesis bereits etabliert, also für die Kunst bereits feststellbar ist, um was

398 Beide Aspekte – Parallelität und Nichtlinearität – zeigen sich auch im Rahmen einer begriffsgeschichtlichen Analyse, vgl. Kaden, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«⁴⁰, S. 50.

399 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 256.

es ihr geht«. ⁴⁰⁰ Die Möglichkeit einer an Kunst oder Musik orientierten Ausdifferenzierung des psychischen Systems und verschiedener biologischer Systeme ist damit darauf angewiesen, dass die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst (oder von ästhetisch und nicht-ästhetisch) im Zuge von deren autopoietischer Reproduktion an Relevanz gewinnt. Erst wenn ein Gedanke als ästhetischer Gedanke gedacht und beobachtet werden kann und sich damit von anderen Gedanken unterscheidet, können sich spezifische Erwartungsstrukturen herausbilden, die dann auch nur auf spezifische Weise enttäuscht werden können. ⁴⁰¹ Biologische Systeme können diese Unterscheidung nicht treffen, da sie nicht sinnhaft operieren. Dennoch kann vom Körper gefordert werden, diese Unterscheidung reproduzieren zu können – ›Kunst kommt von Können.‹ Und dabei geht es um ein spezifisches Kunstkönnen, das mit der Anforderung verbunden sein kann, körperliche Sensibilität zu steigern oder auch eine zu routinierte Könnerschaft gekonnt zu unterbinden.

Ausschlaggebend für den Vollzug einer Ausdifferenzierung ist jedoch das Vorhandensein eines Bezugsproblems, das »so weit abstrahiert [wird], daß vorgefundene Einrichtungen als Problemlösung darstellbar und zugleich funktional äquivalente Problemlösungen erkennbar werden«. ⁴⁰² Bezugsproblem und Funktionalität befinden sich dabei in einem zirkulären Verhältnis, denn »[d]ie Markierung von Bezugsproblemen geschieht in dem System, das mit ihrer Hilfe Problemlösungen sucht, und geschieht nur dann, wenn Problemlösungen sich anbieten. Insofern erzeugt die Lösung das Problem, das mit ihrer Hilfe gelöst wird« ⁴⁰³.

Im Zuge der Betrachtung des Kunstsystems wurde mit Luhmann die gesellschaftliche Funktion von Kunst darin gesehen, zu zeigen, dass sich trotz Kontingenz Ordnungszwänge herausbilden können. ⁴⁰⁴ Franzen beschreibt im Hinblick auf ein Musiksystem ein entsprechendes Bezugsproblem als die

Existenz von Artefakten, deren Zweck und Verwendungskontext nicht ersichtlich ist. Die Existenz autonomer Kunstwerke erfordert das Vorhandensein eines Systems, innerhalb dessen sie Sinn haben. Das

⁴⁰⁰ Ebd. Für die historische Entwicklung hin zu einer Autopoiesis der Kunst siehe a. a. O., S. 256ff. sowie Niklas Luhmann, »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«, in: ders.; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 316–352.

⁴⁰¹ Vgl. hierzu Kap. 2.2.4, S. 94, Anm. 328. Zu Luhmanns Begriff der Erwartung und insb. der Möglichkeit der Enttäuschung oder Erfüllung von Erwartungen und dem damit verbundenen affektiven Potential siehe Kap. 4.1, S. 202ff.

⁴⁰² Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 225.

⁴⁰³ A. a. O., S. 223.

⁴⁰⁴ Vgl. Kap. 2.1.2, S. 42ff.

Musiksystem ermöglicht es, die zweckfreie Organisation klanglicher Ereignisse als künstlerische Äußerung zu akzeptieren.⁴⁰⁵

Für die Beobachtung von Ausdifferenzierungsprozessen im Metasystem ist das Bezugsproblem jedoch so zu formulieren, dass es sich nicht nur für soziale Systeme, sondern auch für psychische und biologische Systeme stellt. Das von Franzen für gesellschaftliche Systeme beschriebene Bezugsproblem der Möglichkeit zweckfrei geordneter klanglicher Ereignisse lässt sich mit Hilfe des Begriffs der musikalischen Handlung jedoch auch auf psychische und biologische Systeme beziehen. Demzufolge kann die *Möglichkeit musikalischer Handlung* als Bezugsproblem betrachtet werden, das die Ausdifferenzierung der das Metasystem Musik konstituierenden Systeme provoziert. Im Zuge der Gleichzeitigkeit biologischer, psychischer und sozialer Systeme erscheint musikalische Handlung als spezifischer Irritationszusammenhang, auf den jedes dieser Systeme mit den ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten reagieren muss. Aspekte der Spezifizierung und Ausdifferenzierung müssten demnach in jedem dieser Systeme zu beobachten sein, also auch in biologischen und psychischen Systemen.

Als Beispiel für biologische Systeme kann das Gehirn und insbesondere dessen Eigenschaft der Neuroplastizität Zeugnis für entsprechende Ausdifferenzierungsprozesse ablegen. Die Arbeiten von Gottfried Schlaug zu veränderten Gehirnstrukturen bei Musikern können beispielsweise Hinweise dafür liefern, wie das Gehirn als biologisches System mit musikalischer Handlung als Irritation umgeht.⁴⁰⁶ Im Zuge der von Schlaug untersuchten und angewendeten melodischen Intonationstherapie zur Behandlung von Aphasie-Patienten werden solche Irritationen geradewegs provoziert, um eine gewünschte Veränderung der Aktivierung spezifischer Hirnregionen beim Sprechen herbeizuführen und damit geschädigte Hirnareale zu umgehen.⁴⁰⁷

Musiktherapeutische Ansätze, die sich der Behandlung von sowohl psychischen als auch biologischen Systemen widmen können, beruhen

405 Franzen, »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, S. 52. Die ausschließliche Berücksichtigung klanglicher Ereignisse ist jedoch auch in Bezug auf Musik keinesfalls unproblematisch, vgl. Kaden: »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«.

406 Siehe hierzu bspw. Gottfried Schlaug, »Music, musicians, and brain plasticity«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 197–207.

407 Vgl. Andrea Norton, Laura Zipse, Sarah Marchina und Gottfried Schlaug, »Melodic Intonation Therapy. Shared Insights on How It Is Done and Why It Might Help«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* (2009), Nr. 1169, S. 431–436. In einem therapeutischen Zusammenhang erscheint der Begriff der ›Irritation‹ mit seiner negativen Konnotation besonders unpassend. Die Autoren

häufig auf musikalischer Handlung als Irritation.⁴⁰⁸ Auch wenn die antike Idee der ordnenden, strukturierenden und emotionsregulierenden Wirkung von Musik grundsätzlich noch Bestand hat, ist das Selbstverständnis musiktherapeutischer Ansätze nicht mehr auf der Annahme begründet,

dass eine Verwandtschaft zwischen musikalischen Phänomenen und physiologischen und psychologischen Prozessen im Menschen besteht und dass Musik durch ihre melodischen, harmonischen und rhythmischen Eigenheiten spezifisch auf Denken, Fühlen und Wollen des Menschen wirkt. Die Wirkung der Musik entfaltet sich vielmehr im Rahmen einer (gemeinsamen) musikalischen Aktivität innerhalb einer therapeutischen Beziehung.⁴⁰⁹

Im Rahmen der Überlegungen und Erklärungsmodelle zur affektiven Wirkung von Musik werden jedoch durchaus spezifische musikalische Aspekte als mögliche oder ergänzende Auslöse- und Modulationsmechanismen diskutiert. Bestimmten musikalischen Eigenschaften wird dabei ein gewisser Einfluss auf affektive physiologische und psychologische Prozesse zugesprochen.⁴¹⁰

verwenden – dies allerdings in einem ganz anderen Theorierahmen – das Verb *to engage*, a. a. O., S. 435. Siehe bezüglich der Verwendung des Begriffs der ›Irritation‹ innerhalb dieser Arbeit auch Anm. 49, S. 39.

408 Für einen Überblick über verschiedene musiktherapeutische Ansätze siehe Christine Plahl, »Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 630–652; Corene Hurt-Thaut, »Clinical Practice in music therapy«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 503–514; Anne Kathrin Leins, Ralph Spintge und Michael Thaut, »Music therapy in medical and neurological rehabilitation settings«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 526–535. Für mögliche heilbringende Effekte des Musikmachens siehe auch Koelsch, *Brain and Music*, S. 235ff.

409 Plahl, »Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen«, S. 638.

410 So schlagen Juslin et al. beispielsweise *rhythmic entrainment* als einen emotions-induzierenden Mechanismus vor und Robinson beschreibt die direkte, drogenähnliche Wirkung von Musik als »Jazzercise Effect«, vgl. Patrik N. Juslin, Simon Liljeström, Daniel Västfjäll und Lars-Olov Lundqvist, »How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 605–642, hier: S. 621 bzw. Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford: Clarendon Press, 2005, S. 391ff. Für eine ausführlichere Betrachtung musikalischer Emotionen, siehe Kap. 3,4, S. 181ff.

In Bezug auf psychische Systeme liefert auch die Möglichkeit, veränderte Bewusstseinszustände wie Trance mit Musik herbeizuführen, Hinweise auf psychische Reaktionen auf Irritation durch musikalische Handlungen. Doch auch hier ist Musik, neben Motivation und kultureller Bedeutung, nur *ein* Faktor, der Bedingungen kreiert, »welche den Einsatz von Trance begünstigen, die die Form und den Ablauf regulieren und damit vorhersehbarer bzw. kontrollierbarer machen«. ⁴¹¹

Anhand dieser Beispiele deutet sich bereits an, dass Musik zwar einen wichtigen und spezifischen Einfluss auf die Ausdifferenzierung psychischer und biologischer Systeme ausüben kann, dabei aber in einem Wechselverhältnis zu anderen kulturellen oder systemeigenen Faktoren steht. Somit ist fraglich, ob in diesem Zusammenhang grundsätzlich von einer Ausdifferenzierung der Systeme *aufgrund* der Möglichkeit musikalischer Handlung als Irritation gesprochen werden kann oder ob sich diese Irritation nicht vielmehr im Verhältnis zu einer komplexen Umwelt einstellt, in der auch musikalische Handlungen vorkommen können. Demnach müsste die Behauptung, dass musikalische Handlung die Ausdifferenzierung der das Metasystem Musik konstituierenden Systeme provoziert, abgemildert werden zu der These, dass sie vorhandene oder sich entwickelnde Ausdifferenzierungsprozesse moduliert. Es ist dabei anzunehmen, dass biologische, psychische und soziale Systeme jeweils sehr unterschiedlich auf Irritation durch musikalische Handlung reagieren. In diesem Irritiert-Sein wirken sie auf musikalische Handlung als bio-psycho-sozialen Prozess zurück. So erzeugt auch hier die Lösung das Problem – und dies immer wieder aufs Neue. ⁴¹² Hiermit sind Entwicklungsprozesse angesprochen, die gleichzeitig, aber jeweils verschieden in biologischen, psychischen und sozialen Systemen ablaufen. Vor diesem Hintergrund ist musikalische Handlung sowohl bezüglich der Wechselbeziehung ihres Modulierens von Ausdifferenzierungsprozessen dieser Systeme und ihrem Konstituiert-Sein durch diese Systeme zu beschreiben als auch im Hinblick auf eine *evolutive Gleichzeitigkeit* (die »Co-Evolution strukturell gekoppelter, autopoietischer Systeme« ⁴¹³). ⁴¹⁴

Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung wird das Verhältnis von musikalischer Handlung und systemspezifischen Operationen betrachtet

411 Fachner, »Musik und veränderte Bewusstseinszustände«, S. 577.

412 Vgl. oben, S. 113.

413 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 427.

414 Im Zuge der Verwendung des Begriffs der evolutiven Gleichzeitigkeit muss an dieser Stelle offen bleiben, inwieweit und auf welche Art und Weise die Komponenten der Evolution – Variation, Selektion und Restabilisierung – jeweils auf Komponenten der Autopoiesis biologischer, psychischer und sozialer Systeme zu beziehen sind und welche Querbezüge sich auf der Ebene der Evolution zwischen diesen Systemtypen herstellen lassen. Siehe hierzu Rainer Walz, »Theorien sozialer Evolution und Geschichte«, in: Frank Becker (Hg.), *Geschichte und*

und dabei insbesondere hinsichtlich der affektiven Prozesse analysiert, die diesem Verhältnis zugrundeliegen und dieses ausgestalten. Hierzu wird im Anschluss zunächst der nun erarbeitete Theorierahmen verlassen, um, ausgehend von einer Darstellung der emotionsphilosophischen und emotionspsychologischen Forschungsstände, den Zusammenhang von Musik und Emotionen zu betrachten. Darauf aufbauend können dann, wieder aus einer metasyستمtheoretischen Perspektive, systemspezifische affektive Prozesse in ihrem Verhältnis zu musikalischer Handlung untersucht werden, um schließlich die Bedeutung musikalischer Affektivität auf Metasyستم-Ebene herauszuarbeiten.

Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien, Frankfurt am Main, New York: Campus, 2004, S. 29–75, hier: S. 48f., insb. Anm. 107. Für eine Anwendung evolutionstheoretischer Terminologie auf soziale Systeme siehe Niklas Luhmann, »Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution«, in: Karl-Georg Faber und Christian Meier (Hg.), *Historische Prozesse*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978, S. 413–440; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 451ff.

