

6 Fazit und Ausblick

Für diese Untersuchung wurde ein dreifaches Ziel formuliert: die Entwicklung einer systemtheoretischen Begriffsgrundlage für die Beschreibung von Musik und von Affektivität; die Konzipierung eines möglichst umfassenden Musikbegriffs; und schließlich, darauf aufbauend, die Exploration des Verhältnisses von Musik und Affektivität. Anvisiert wurde dieses vor dem Hintergrund der Notwendigkeit von transdisziplinären Ansätzen innerhalb der Musikforschung, um disziplinspezifisches Musikwissen als Wissen über Musik zu erschließen.

Die Entscheidung, für diese Abhandlung die Systemtheorie Niklas Luhmanns als theoretischen Ausgangspunkt zu wählen, wurde mit der Auffassung begründet, dass sich dieses Theorieangebot als ein transdisziplinäres Konzept mit entsprechender Integrationsleistung eignet. Somit ist jetzt kritisch zu hinterfragen, inwieweit es gelungen ist, der eigenen Forderung nach Transdisziplinarität bereits auf der Theorieebene gerecht zu werden. Als Grundlage für einen transdisziplinären Ansatz muss der gewählte Theorierahmen zum einen die Möglichkeit der Beschreibung aller relevanten Aspekte des Beobachtungsgegenstandes bieten und zum anderen die eigenen Grenzen auf eine Weise definieren, die nicht deren Abgrenzungsfunktion, sondern deren Schnittstellencharakter betont.

Der systemtheoretische Ansatz hat sich in diesem Sinne im Verlauf der Untersuchung als durchaus fruchtbar erwiesen. Dies zeigte sich nicht nur im gebotenen Beschreibungspotential, sondern auch in der Anschlussfähigkeit an aktuelle Debatten außerhalb eines systemtheoretischen Bezugsrahmens. Zunächst wurde – ausgehend von Luhmanns Allgemeiner Systemtheorie – eine metasyystemtheoretische Perspektive vorgeschlagen, von der aus ein umfassender Musikbegriff formuliert werden konnte, über den die körperlichen, psychischen und sozialen Aspekte von Musik beobachtbar und beschreibbar sind. Hierbei bleibt dieser Musikbegriff jedoch auch für alltagssprachliche und musikpraktische Zuschreibungen zugänglich. Des Weiteren konnte im Anschluss an den bei Luhmann lediglich angedeuteten Gefühlsbegriff eine systemtheoretische Beschreibung von Gefühlen allgemein und musikalischen Gefühlen im Besonderen vorgeschlagen werden, die auch an die aktuellen emotionsphilosophischen Überlegungen zur affektiven Intentionalität anknüpft. Die Auffassung von Gefühlen im Sinne eines *Sich-Fühlens-gegenüber-etwas* konnte zum Verhältnis von Selbstreferenz und Fremdreferenz, das dem Luhmann'schen Gefühlsbegriff innewohnt, in Beziehung gesetzt werden. Die Diskussion der Konzeption von Affektivität als einem Medium, in dem sich systemspezifische affektive Zustände im Verhältnis zueinander ausbilden und entfalten können, vor dem Hintergrund einer situierten

Affektivität, offenbarte schließlich sowohl gemeinsame ideengeschichtliche Wurzeln von systemtheoretischen und enaktivistischen Ansätzen als auch das Potential für wechselseitige Anregungen.

Die integrative Kompetenz von Systemtheorie als einem transdisziplinären Konzept kann sich jedoch nicht nur darauf beschränken, nicht-systemtheoretische Debatten und Ansätze in sich aufzunehmen. Vielmehr müssen die innerhalb des systemtheoretischen Beschreibungsrahmens formulierten Überlegungen und Schlussfolgerungen auch außerhalb der Systemtheorie ihre Relevanz und Gültigkeit unter Beweis stellen, sofern sie sich nicht in ihrer Funktion als Knotenpunkt im argumentativen Netzwerk einer in sich geschlossenen Theorie erschöpfen sollen. Um dies zu gewährleisten, wurden die Bestandteile des hier formulierten Metasystems Musik so angelegt, dass sie systemtheoretischen Prämissen genügen, darüber hinaus aber auch in Bezug auf die Terminologie der Musikforschung ihre Bedeutung zur Entfaltung bringen können. Die Definition von Musik als Einheit der Differenz von Instanz musikalischer Handlung und Möglichkeitsraum Musik kann entsprechend gelesen werden: Musik ereignet sich auf der Basis eines dynamischen und relationalen Prozesses, der den Körper, die Psyche und die soziale Umwelt umfasst. Sie lässt sich somit nicht auf Einzelaspekte, wie zum Beispiel neuronale Prozesse, gedankliche Operationen oder schriftliche Kommunikationen mittels Notentext reduzieren. Da sich Musik in diesem Sinne immer in einem biopsychosozialen Kontext ereignet, ist dieser Ansatz mit der Vorstellung einer ›Musik-an-sich‹ nicht vereinbar. Die Konzeption von Instanzen musikalischer Handlung als individuell zugängliche musikalische Ereignisse bewegt sich im Spannungsfeld von Rezeptions- und Produktionsästhetik. Gleichzeitig steht der Autonomie musikalischer Möglichkeit die Funktionalität musikalischer Ereignisse entgegen, so dass sich beide Aspekte im Verhältnis zueinander beschreiben lassen.

Auch die Befunde der Untersuchung musikalischer Affekte sind von einer über den systemtheoretischen Bezugsrahmen hinausweisenden Bedeutung. Aufgrund ihrer Komplexität sind musikalische Affekte zunächst als körperliche, psychische oder soziale affektive Zustände oder Zustandsveränderungen zugänglich. Die Beschreibung systemspezifischer affektiver Zustände, die sich im gemeinsamen Medium der Affektivität auf der Basis von strukturellen Kopplungen herausbilden, macht dabei deutlich, dass das, was wir von Affekten fühlen, beobachten oder messen können, grundsätzlich vor dem Hintergrund eines dynamischen Zusammenwirkens zu betrachten ist. Hieraus ergeben sich nicht nur Notwendigkeiten, sondern auch Möglichkeiten für transdisziplinäre Forschungsansätze.

Im Zuge der eingehenden Betrachtung musikalischer Gefühle wurde die Möglichkeit der Differenzierung aufgrund der dem jeweiligen Gefühl zugrunde liegenden Intentionalitätsstruktur herausgearbeitet.

Musikalische Gefühle lassen sich demnach dadurch unterscheiden, auf welche Weise derjenige, der dieses Gefühl hat, involviert ist und worauf sich dieses Gefühl in welcher Spezifität richtet. Die Einbeziehung dieses grundlegenden Aspekts musikalischer Gefühle in die Erhebung von Selbstauskünften innerhalb der empirischen Affektforschung könnte bestehende Erhebungsinstrumente ergänzen, um ein differenzierteres Bild darüber zu liefern, wer sich wie in Bezug auf was fühlt. Da die Dimensionen, über die sich musikalische Gefühle nach diesem Verständnis differenzieren lassen, als fließende Übergänge konzeptualisiert sind und die Intentionalitätsstruktur entsprechend dynamisch ist, können musikalische Gefühle als potentiell in beständiger Veränderung befindlich und als sich mehrfach überlagernd aufgefasst werden.

Das Verhältnis von Musik und Affektivität lässt sich schließlich als ein musikalisch-affektives Milieu beschreiben, womit zum Ausdruck gebracht wird, dass Musik auf eine grundlegende Art und Weise affektiv verfasst ist. Dies beschränkt sich nicht nur auf die ihr zugeschriebene Fähigkeit, Affekte ausdrücken oder auslösen zu können. Musikalische Handlungen können auch affektive Zustände mit einbeziehen und dadurch auf differenzierte und verfeinerte psychische, körperliche und kommunikative Ressourcen zurückgreifen. Musik zeigt sich dabei aufgrund ihrer Flüchtigkeit und Abstraktheit in besonderer Weise für Affektivität zugänglich. Dies bildet eine wichtige Voraussetzung dafür, dass sich Musik in den unterschiedlichsten Situationen und soziokulturellen Kontexten immer wieder neu auf eine bedeutsame Weise ereignen kann. Eine weitergehende, auch empirische Methoden einbeziehende Untersuchung musikalischer Affekte kann sich somit nicht auf die Betrachtung von ›Emotionen‹ beschränken, sondern muss versuchen, die vielfältigen und subtilen Spuren der affektiven Prozesse nachzuvollziehen, die von Musik provoziert und moduliert oder in musikalische Handlungen eingebunden werden.

Die im Rahmen dieser Untersuchung angestellten Überlegungen können zur Kontroverse zwischen Gefühls- beziehungsweise Ausdrucksästhetik und ästhetischem Formalismus ins Verhältnis gesetzt und als eigenständige Position ausgewiesen werden.¹ Gegenüber der Frage, ob das

1 Für einen gewichtigen Beitrag zu dieser Debatte siehe Eduard Hanslick; Dietmar Strauß (Hg.), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Band 1, Historisch-kritische Ausgabe, Mainz: Schott, 1990. Exemplarisch vorgeführt wurde diese auch in der Auseinandersetzung zwischen Hans Pfitzner und Alban Berg über die Möglichkeit, die Schönheit von Schumanns ›Träumerei‹ aus den ›Kinderszenen op. 15‹ zu beschreiben, vgl. Jürgen Stolzenberg, »Musik und Subjektivität, oder: Vom Reden über das Musikalisch-Schöne. Ein Versuch mit Blick auf Kant«, in: Georg Mohr und Johann Kreuzer (Hg.), *Vom Sinn des Hörens: Beiträge zur Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 77–95.

Ausdrucks- und Erregungspotential der Musik zu ihren wesentlichen Eigenschaften gehört, wird hier die These formuliert, dass musikalische Handlung wesentlich affektiv verfasst ist. Damit soll weniger eine Entscheidung für eine Gefühlsästhetik und gegen eine Formalästhetik getroffen, sondern vielmehr der Nutzen einer entsprechenden Dichotomisierung infrage gestellt werden. Vor dem Hintergrund eines ausreichend weiträumigen Begriffs der Affektivität können die affektiven Formungsbedingungen der Musikgenese – das heißt der Bildung und Re-Aktualisierung von Instanzen musikalischer Handlung – beobachtet werden. Auch wenn an dieser Stelle nicht behauptet werden soll, dass sich eine musikalische Handlung auf ihre affektiven Aspekte reduzieren lässt, ist doch davon auszugehen, dass sie bereits auf einer basalen Ebene wesentlich affektiv geprägt ist.

Die Konzeption von Musik als Metasystem bietet nicht nur einen umfassenden Musikbegriff, sondern auch Anknüpfungspunkte für transdisziplinäre Forschungsprogramme. Um diese zu zeigen, wurde die empirische Affektforschung als Fallbeispiel einer ›Musikforschung zwischen Systemen‹ behandelt. Die ›Zwischenposition‹ ermöglicht es, den Zusammenhang systemspezifischer Prozesse im Blick zu behalten. Für die empirische Affektforschung bietet dies die Möglichkeit, affektive Zustände zu affektiven Dispositionen innerhalb eines Systems und zu den affektiven Zuständen und Dispositionen anderer Systeme ins Verhältnis zu setzen. Dabei zeigt sich, wie Systemtheorie als transdisziplinäres Konzept forschungspraktisch genutzt werden kann. Der Fokus liegt dabei jedoch nicht auf dem Einsatz systemtheoretischer Analysemethoden. Innerhalb der Musikforschung können zwar differenztheoretische oder auf die Einheit der Differenz von Medium und Form abstellende Analysen beispielsweise der Binnenstruktur musikalischer Werke versucht werden, doch ist hier nicht ein entscheidender Erkenntnisgewinn zu vermuten. Der Vorteil des hier präsentierten Ansatzes liegt in dessen Fähigkeit, verschiedene Erkenntnismöglichkeiten präsent zu halten und Einzelaspekte in dem sich dadurch bietenden Zusammenhang zu betrachten. Verschiedenste Ansätze der Musikforschung können dabei auf das Metasystem Musik bezogen und darin verortet werden. Auch eine musikalische Analyse ist eine psychische, körperliche und soziale Handlung, über die sich Musik ereignet und an die sich weitere musikalische Ereignisse anschließen können – oder auch nicht. Eine metasystemtheoretische Perspektive bietet der Musikforschung auf diese Weise ein reflexionstheoretisches Potential. Mit der Forderung, den der eingangs dieser Untersuchung formulierten Frage impliziten und hier ausgebreiteten Möglichkeitshorizont im eigenen musikforschenden Denken und Tun mitzuführen und dem daraus erwachsenden Musikwissen relativierend gegenüberzustellen, lässt sich diese Frage abschließend erneut stellen: Was meinen wir, wenn wir von ›Musik‹ sprechen?

