

1 Einleitung: Musik und Musikforschung

Was meinen wir, wenn wir von ›Musik‹ sprechen? Die Aufführung einer Sinfonie in einem Konzertsaal vor einem aufmerksam zuhörenden Publikum; die Fangesänge in einem Fußballstadion; die Wiedergabe eines Rapsongs auf einem Mobiltelefon inmitten einer Gruppe Jugendlicher; die Titelmelodie einer täglich im Fernsehen ausgestrahlten Seifenoper; der von einer Orgel begleitete Gesang während eines sonntäglichen Gottesdienstes; der Auftritt einer angesagten Newcomer-Band auf einem Open-Air-Festival; ein Klangwechsel beim »John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt« in Halberstadt; eine abendliche Jazz-Improvisation am Klavier, allein in den eigenen vier Wänden; die Lieblings-CD bei einem guten Essen – das, was bei diesen Ereignissen jeweils zu hören ist, wird von den meisten Menschen ohne Mühe als Musik erkannt und so bezeichnet werden.¹ Auch wenn die genannten Beispiele nur einem relativ engen Kulturkreis entnommen sind, zeugen sie bereits von der immensen Bandbreite dessen, was unter Musik verstanden werden kann.

Wenn ich in der freien Natur an einem Wasserlauf innehalte und versuche, die komplexen akustischen Eindrücke vom Plätschern des Baches zu entschlüsseln, wiederkehrende rhythmische Muster erkenne, klangfarbliche Fluktuationen wahrnehme und später, davon berichtend, sagen kann: ›Das war die reinste Musik für mich‹ – habe ich dann Musik gehört? Oder werden die Klänge dieser Szenerie erst dann zu Musik, wenn beispielsweise Ludwig van Beethoven diese als idealisierte Bewegungsmuster auf Streicherstimmen überträgt, Francis Dhomont die Klänge aufzeichnet und im Tonstudio verarbeitet oder wenn Barry Truax für »Riverrun« ganz ähnliche Klänge mithilfe eines Computers synthetisiert?

Erlebe ich bereits einen musikalischen Moment, wenn mich das Quietschen zweier Fahrradbremsen im Straßenverkehr ästhetisch anspricht, weil ich bemerke, dass sich dies zu einer sauber intonierten Terz ergänzt? Oder bedarf es III von Mauricio Kagel zu einer »Brise« orchestrierte Fahrradfahrer, um – falls überhaupt – von Musik sprechen zu dürfen?

Wo verläuft die Grenze zwischen dem, was Musik ist, und dem, was nicht Musik ist – und wer legt diese Grenze fest?

Angenommen, man verfüge über ein System künstlicher Intelligenz, das prinzipiell leistungsfähig genug wäre, um selbstständig zu komponieren:

1 Für einige vergleichbare Beispiele siehe Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998, S. 1f.; 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, hier: S. 135.

Was müsste man diesem System beibringen, damit es die Vielfalt an Musik hervorbringt, die uns tagtäglich umgibt und sich dabei nicht nur in Stilkopien erschöpft? Was wissen wir eigentlich über Musik?

1.1 Musikbegriff und Wissen über Musik

Die wissenschaftliche Betrachtung von Musik, das Bemühen um Wissen über Musik, setzt voraus, dass man sich einen Begriff von ihr bildet. In Anbetracht der eingangs illustrierten Pluralität der Erscheinungsformen von Musik ist die Begriffswahl jedoch gut zu begründen, denn von dieser hängt ab, »was man wovon unterscheiden, bezeichnen, beobachten, beschreiben und eventuell erklären kann«.² Sie ist damit nicht nur mit der Formulierung eines spezifischen Erkenntnisinteresses verbunden, sondern auch mit einer bestimmten Erkenntnismöglichkeit. Bezieht sich das Erkenntnisinteresse auf Musik selbst, oder soll (disziplin-)spezifisches Musikwissen auf sinnvolle Weise zu Musik – als Wissen *über* Musik – ins Verhältnis gesetzt werden können, sollte die Möglichkeit der Erkenntnis daher (*un-*)denkbar groß sein. Die wissenschaftlichen Bemühungen, die ein solches Erkenntnisinteresse verfolgen, sollen im Folgenden – ungeachtet ihrer disziplinären Herkunft, des jeweiligen Methodenrepertoires oder der erkenntnistheoretischen Prämissen – unter dem Begriff der *Musikforschung* subsumiert werden.³ Forschungspraktisch können sich Grenzfälle ergeben, wenn beispielsweise neurowissenschaftliche Forschung Musik als Stimulus verwendet, um ihre eigenen Fragestellungen zu bearbeiten, dabei aber auch wertvolle Erkenntnisse im Sinne der Musikforschung liefert.⁴ Vor diesem Hintergrund ist die Verwendung des Begriffs ›Musikforschung‹ nicht mit einer Abgrenzung, sondern vielmehr mit einer Öffnung verbunden, mit der Intention, die

- 2 Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 124.
- 3 Nicolas Cook und Laudan Nooshin einigten sich nach einer Debatte um einen geeigneten Begriff, der die Annäherung zwischen *musicology* und *ethnomusicology* in geeigneter Weise zum Ausdruck bringen könnte, auf *music studies*, vgl. Nicolas Cook, »We are all (Ethno)musicologists Now«, in: Henry Stobart (Hg.), *The New (Ethno)musicologies*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2008, S. 48–70, hier: S. 65ff. In Deutschland ist der vergleichbare Begriff der Musikforschung durchaus vertreten, am prominentesten durch die ›Gesellschaft für Musikforschung‹. Fraglich ist jedoch, ob der Begriff immer so weit gefasst ist, wie ich es hier vorschlage.
- 4 Ein Beispiel hierfür sind die Forschungsarbeiten von Stefan Koelsch, der selbst darauf hinweist, dass er das Gehirn mithilfe von Musik untersuche und nicht Musik mithilfe neurowissenschaftlicher Methoden, vgl. Stefan Koelsch, *Brain and Music*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, S. xiii.

Erkenntnismöglichkeiten zu vergrößern. Auf dem Weg zu der Frage, wie ein möglichst umfassender Musikbegriff für die Musikforschung in diesem Sinne formuliert werden könnte, der die Vielfalt musikalischer Möglichkeiten in sich aufzunehmen weiß, sollen im Folgenden Kriterien skizziert werden, deren Beachtung als sinnvoll und zielführend erscheint.

Für den Versuch zu beantworten, was unter ›Musik‹ zu verstehen ist und wie diese beschrieben werden kann, bildet die Frage nach dem, was unter dem Begriff in vergangenen Zeiten verstanden wurde, einen möglichen Ausgangspunkt. Unter der Prämisse einer kontinuierlichen Entwicklung, die es erlaubt, die Vielfalt musikalischer Phänomene auf einen gemeinsamen Ursprung zu beziehen, ließe sich aus einer Rückverfolgung dieser Entwicklung ein Musikbegriff herausdestillieren.⁵ Ein probates Mittel scheint somit zu sein, entlang zahlreicher Landmarken den Olymp anzusteuern, wo Apollon über die Musen wacht.⁶ Eine entsprechende Expedition segelt jedoch unter der Flagge eines »prekären Singulars«⁷ – dem eines einzigen europäischen Musikbegriffs, der in dieser Entwicklung auszumachen ist. So besteht hier die Gefahr, nicht grundlegend über eine Selbstvergewisserung hinausgelangen zu können und dabei zu übersehen, dass ein anderer Ausgangspunkt auch andere Reiserouten nahegelegt hätte.⁸ Doch kommt bei der Navigation in – aus europäischer Sicht – »entlegene« Gewässer erschwerend hinzu, dass dort, wo man keinen Begriff für Musik hat, selbstverständlich nicht auch keine Musik anzutreffen ist.⁹ Um diese jedoch vernehmen zu können und um nicht im Vorhinein Musik auszuschließen, die sich der eigenen Kenntnis oder Vorstellungskraft entzieht, scheint größtmögliche Offenheit eine Grundvoraussetzung für die Formulierung eines geeigneten Musikbegriffs zu sein. Einschränkende Maßnahmen als Folge einer Überlegenheitsgeste,

5 In kritischer Distanz äußert Carl Dahlhaus diesen Gedanken in: Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985, S. 43.

6 Vgl. Albrecht Riethmüller, »Stationen des Begriffs Musik«, in: Frieder Zaminer (Hg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Band 1. Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, S. 59–95, hier: insb. S. 60.

7 So Dahlhaus in: Dahlhaus und Eggebrecht, *Was ist Musik?*, S. 43.

8 Christian Kaden macht dies deutlich, indem er die *musiké techné* der griechischen Antike im Verhältnis zu den indischen und chinesischen Musikbegriffen *sangita* und *yüeh* betrachtet, vgl. 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: insb. S. 48ff.

9 Kaden weist darauf hin, dass der Umstand, keine Musik zu haben, auch in einer anderen Gesellschaftsordnung begründet sein kann, vgl. 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, hier: S. 67.

die sich auf den Siegeszug der europäischen Kunstmusik beruft, müssen spätestens dann als ignorant erscheinen, wenn ihnen dieselbe Geste, musikethnologisch erschlossen, sozusagen von der anderen Seite, entgegnet wird.¹⁰ Gerade der Versuch, auch die ›eigene‹ Musik aus einer musikethnologischen Perspektive – beispielsweise mit ethnografischen Mitteln – zu beobachten, könnte ein Weg sein, der Forderung nach größtmöglicher Offenheit nachzukommen und dabei Neues auf vermeintlich vertrautem Terrain zu entdecken.¹¹ Denn diese Forderung richtet sich nicht nur gegen »the hegemony of a certain kind of musicology«¹², die festschreibt, was Musik sei und welche Art von Musik als geeigneter Forschungsgegenstand anerkannt wird, sondern problematisiert auch die Art und Weise der Betrachtung. Sie lässt sich damit im Folgenden auf zwei Aspekte zuspitzen: die Formulierung des Forschungsgegenstandes und die bei dessen Beobachtung wirksamen disziplinären und methodologischen Grenzen.

Die Benennung von Musik als Forschungsgegenstand provoziert die Frage nach ihrer Gegenständlichkeit. In Anbetracht der flüchtigen Natur von Musik ist diese jedoch schwer zu fassen.¹³ Der Reflex, sich allein auf das zu beschränken, was schriftlich fixiert ist, als Notentext vorliegt und damit als Werk begriffen werden kann¹⁴, hat wiederum einen ausschließenden Charakter, dem nicht nur das Nicht-Europäische zum Opfer fällt. Mit der Fixierung auf das musikalische Kunstwerk als Notentext können beispielsweise soziokulturelle, politische oder religiöse Kontexte leicht ausgeblendet werden; die Interpretation wird zur reinen Ausführung als Vermittlungsinstanz innerhalb eines einseitigen Kommunikationsprozesses, in dem der Hörer das Werk passiv empfängt.¹⁵ Doch auch mit Tolerierung der damit angesprochenen Verkürzungen bietet der Notentext keine ausgewiesene Position der Musikbetrachtung. Denn gerade im philologischen Ringen um den ›Urtext‹ erweist sich das Gegenständliche als Konstrukt. In Anbetracht der Schwierigkeiten, Musik als Gegenstand oder Objekt zu fassen, erscheint es sinnvoll, sich von dieser

10 Vgl. 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. 17f.

11 Für eine entsprechende Diskussion siehe Stobart, *The New (Ethno)musicologies*.

12 Georgina Born, »For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2010), Nr. 2, S. 205–243, hier: S. 208f.

13 Siehe hierzu bspw. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III (Werke Bd. 15)*, 3. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 133ff.

14 Vgl. Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 38.

15 Vgl. Small, *Musicking*, S. 5ff.

Idee zu verabschieden und den Begriff des Forschungsgegenstandes bestenfalls metaphorisch zu gebrauchen.¹⁶ Die ontologische Frage nach dem, was Musik ist, läuft an dieser Stelle ins Leere. Wird die forschungsleitende Frage jedoch als Frage nach der *Möglichkeit von Musik* gestellt¹⁷ oder – präziser formuliert – als Frage nach dem Verhältnis individueller Aktualisierungen von Musik zu ihrer prinzipiellen Möglichkeit, entfaltet diese ein weitreichendes Potential. Musik kann in diesem Sinne als Möglichkeitsraum¹⁸ aufgefasst werden, auf den in verschiedenen situativen und kulturellen Kontexten, unter spezifischen Prämissen und vor dem Hintergrund individueller Merkmale selektiv zugegriffen wird. In den Blick kann dann all das geraten, was mit dazu beiträgt, dass Musik für uns bedeutsam wird. Entsprechend folgert Christopher Small: »The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do.«¹⁹ Mit diesem Schritt – weg vom musikalischen Objekt hin zu musikalischen Handlungen²⁰ in einem Möglichkeitsraum Musik – ist viel gewonnen. Die Betrachtung musikalischer Handlungen schließt auch all jene Musik mit ein, die nicht schriftlich fixiert oder überliefert ist. Dabei lässt der Begriff offen, worauf sich der Blick richtet: auf die Handlungen eines Komponisten, eines Orchestermusikers, eines improvisierenden Straßenmusikers, auf die Handlungen der jeweiligen Zuhörer oder auf oral tradierte Gesänge als Bestandteil einer rituellen Praxis. Innerhalb der Musikgeschichtsschreibung kann damit der Forderung nach der Einbeziehung von Interpretations- und Rezeptionsgeschichte nachgekommen werden, die mit der Infragestellung eines am Werk ausgerichteten objektiven Beobachtungsstandpunkts geäußert wurde.²¹ Die Betrachtung des Hörers unter dem Aspekt der musikalischen Handlung gesteht diesem eine aktive

16 Wann immer ich im Folgenden Musik als Gegenstand der Forschung bezeichne, liegt der Begriffsverwendung diese nicht-ontologische Lesart zugrunde.

17 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. 17.

18 Der Begriff des Möglichkeitsraums wird im weiteren Verlauf dieser Untersuchung als Ausgangspunkt für die Entwicklung eines systemtheoretisch orientierten Musikbegriffs dienen, siehe Kap. 2.2.1, S. 69ff.

19 Small, *Musicking*, S. 8.

20 Für die Markierung dieses Perspektivenwechsels soll hier eine unspezifische Verwendung des Begriffs der musikalischen Handlung genügen. Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung werde ich diesen jedoch innerhalb des gesetzten Theorierahmens ausformulieren. Siehe hierzu Kap. 2.2.3, S. 78ff.

21 Siehe hierzu Hans-Joachim Hinrichsen, »Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung«, in: Laurenz Lüttken (Hg.), *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, Kassel: Bärenreiter, 2007, S. 67–87.

Teilhabe und Bedeutungszuweisung zu und wird damit der entsprechenden Auffassung gerecht, die vor dem Hintergrund konstruktivistischer Ansätze, im Zuge der Ausformulierung einer Rezeptionsästhetik sowie in Erschließung kognitionsphilosophischer Positionen formuliert wurde.²² Schließlich geraten nicht nur die musikalische Handlung selbst in den Blick, sondern auch deren soziokulturelle, technologische, politische, religiöse sowie physiologische, psychologische und kognitive Randbedingungen. Eine entsprechend erweiterte Perspektive, die größtmögliche Offenheit sowie eine Ausrichtung an musikalischen Handlungen und deren Bedingungen erfordert, setzt die Einbeziehung zahlreicher Disziplinen und Methoden bei der Produktion von Wissen über Musik voraus. Ein dieser Unternehmung zugrunde liegender Musikbegriff muss also auch für diese Disziplinen und Methoden ansprechbar sein.

Doch gerade in Bezug auf die Fokussierung musikalischer Praxis und performativer Aspekte von Musik sieht Georgina Born die Gefahr, dass dabei lediglich eine historisch orientierte geisteswissenschaftliche Variante der Musikwissenschaft und eine mikrosoziale Aspekte fokussierende Ethnomusikologie miteinander verknüpft werden könnten.²³ Die Betrachtung der sozialen Randbedingungen auf Makro-Ebene würde dabei vernachlässigt. Für eine stärkere Berücksichtigung der sozialen Aspekte von Musik schlägt sie stattdessen vor, die Perspektiven und Methoden von *anthropology*, *sociology* und *cultural history* auf eine Weise einzubeziehen, die nicht nur das bestehende Methodenrepertoire erweitert, sondern die die darüber gewonnenen Einsichten im Sinne einer *relational musicology* zueinander ins Verhältnis setzen kann.

Während es für eine Ausrichtung an musikalischer Handlung als selbstverständlich erscheint, nicht nur Interaktionen und mikro-soziale Aspekte in den Blick zu nehmen, sondern grundsätzlich jegliche synchronen und diachronen sozialen Randbedingungen zu berücksichtigen, trifft Born mit der Betonung der Notwendigkeit einer relationalen Forschungspraxis einen wunden Punkt. Zwar wurden unter anderem bereits durch die Bewegung der ›New Musicology‹ der soziokulturelle Kontext von Musik in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt und der Methodenapparat in Rückgriff auf ›postmoderne‹ Ansätze erweitert,²⁴ jedoch

22 Siehe hierzu Sven Oliver Müller, »Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), Nr. 1, S. 48–85, hier: S. 49, einschl. der Literaturverweise in Anm. 2 sowie Joel W. Krueger, »Enacting Musical Experience«, in: *Journal of Consciousness Studies* 16 (2009), Nr. 2–3, S. 98–123; Mark Reybrouck, »Musical Sense-Making and the Concept of Affordance: An Ecossemiotic and Experiential Approach«, in: *Biosemiotics* 5 (2012), Nr. 3, S. 391–409.

23 Vgl. Born, »For a Relational Musicology«, S. 230.

24 Vgl. Sophie Bertone, Wolfgang Fuhrmann und Morag Josephine Grant, »Was ist neu an New Musicology?«, in: Rebekka Habermas und Rebekka von Mallinckrodt

sowohl der Impetus dieser Bewegung als auch die zurückhaltenden und kritischen Reaktionen der etablierten historischen Musikwissenschaft zeugen eher von Modi des Angriffs und der Verteidigung als von der Möglichkeit eines fruchtbaren Austauschs. Während der ›New Musicology‹ für die US-amerikanische Musikwissenschaft zumindest eine »Impulsfunktion«²⁵ für eine Grundlagen- und Methodenreflexion zugeschrieben werden kann, wird sie von der deutschen Musikwissenschaft als eine »methodisch zu unkontrollierte, zu subjektive Hermeneutik«²⁶ weitgehend abgelehnt. Auch wenn sich hierfür fachgeschichtliche Umstände als Begründung rekonstruieren lassen,²⁷ ist damit ein Hang zu methodischer und disziplinärer Geschlossenheit markiert, den eine *relational musicology* aufbrechen will.

Jedoch lassen sich auch in Borns Ansatz entsprechende Abgrenzungstendenzen ausmachen. So bleiben die (neuro-)physiologischen, psychologischen und kognitiven Randbedingungen von Musik, einschließlich der empirischen Methoden für deren Untersuchung, unberücksichtigt. Damit ist auch dieses Zukunftsmodell ein Beispiel für die Reserviertheit oder gar Ignoranz, mit der sich verschiedene Positionen – geisteswissenschaftlich oder naturwissenschaftlich orientierte, historisch, systematisch oder vergleichend agierende – innerhalb der Musikforschung begegnen. Die mangelnde gegenseitige Kenntnis- und Bezugnahme ist dabei nicht nur auf forschungspraktisch bedingte methodologische Unterschiede zurückzuführen²⁸, sondern wird auch institutionell reproduziert.²⁹ Dies erschwert auch dann den Austausch, wenn ein gemeinsames Forum zur Verfügung steht und das Bemühen um eine transdisziplinäre Forschungsperspektive gegeben ist.³⁰ Disziplinäre Forschung bildet zweifelsohne die

(Hg.), *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn: Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, Göttingen: Wallstein, 2004, S. 107–122, hier: S. 111f.

25 A. a. O., S. 122.

26 A. a. O., S. 117.

27 Vgl. a. a. O., insb. S. 118f. für die fachgeschichtlichen Hintergründe der Rezeption in Deutschland.

28 Vgl. David Huron, »The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age«, Lecture 3 from the 1999 Ernest Bloch Lectures, URL: [http://www.musiccog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/LabPublications\(DanEdit\)/empiricism_postmodern.pdf](http://www.musiccog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/LabPublications(DanEdit)/empiricism_postmodern.pdf) – Letzter Zugriff am 12. April 2016.

29 Vgl. Richard Parncutt, »Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship«, in: *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 1 (2007), Nr. 1, S. 1–32.

30 Dies ist insbesondere im Forschungsfeld ›Music and Emotion‹ der Fall und zeigt sich in der disziplinären Vielfalt der Beiträge zur International Conference on Music & Emotion und in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010. Ehrlicherweise betiteln die Herausgeber den zweiten Teil

Grundlage der Musikforschung und der Diskurs innerhalb einer Disziplin fördert die Weiterentwicklung der eigenen Methoden und das Aushandeln relevanter Fragestellungen. Zieht sie sich jedoch hinter ihre eigenen Methoden und Fragestellungen zurück, verliert sie den Kontakt zu ihrem Gegenstand – der Musik – oder es besteht die Gefahr, den forschungspraktisch angepassten Gegenstand für ›Musik‹ zu halten.³¹ Disziplinspezifisches Musikwissen wird dann als Wissen über Musik deklariert oder interpretiert. Dahinter verbirgt sich jedoch eine Superposition von ›Forschungsgegenständen‹, die jeweils auf verschiedene Art und Weise gefasst sind.³² Um dieser Problematik zu begegnen, muss ein hier angestrebter umfassender Musikbegriff nicht nur für verschiedene Disziplinen der Musikforschung zugänglich sein, sondern deren jeweilige Zugangsweisen mit ihren impliziten Vorannahmen und ihren institutionellen, methodologischen und forschungspraktischen Formungsbedingungen differenzierend darstellen können. Erst hierdurch ergibt sich die Möglichkeit, disziplinspezifisches Musikwissen zueinander ins Verhältnis zu setzen und im Komplex des Wissens über Musik zu verorten.

Ein Musikbegriff, dem eine größtmögliche Offenheit sowie eine Ausrichtung an musikalischer Handlung in ihrem Verhältnis zur musikalischen Möglichkeit zugrunde liegt und der für sämtliche Disziplinen der Musikforschung ansprechbar ist, wäre nicht nur in der Lage, die Vielfalt musikalischer Erscheinungsformen in sich abzubilden, sondern auch deren Randbedingungen zu erschließen. Die Musikforschung, über die diese Randbedingungen zugänglich sind, nimmt dabei selbst die Position musikalisch Handelnder ein, die mit einem selektiven Zugriff auf den Möglichkeitsraum Musik operieren und als solche beobachtet werden

dieses Bandes mit »Multi-disciplinary Perspectives« und wählen dabei den Begriff der Multidisziplinarität, der für ein eher beziehungsloses Nebeneinander verschiedener Disziplinen steht, vgl. Michael Jungert, »Was zwischen wem und warum eigentlich? Grundsätzliche Fragen der Interdisziplinarität«, in: ders., Elsa Romfeld, Thomas Sukopp und Uwe Voigt (Hg.), *Interdisziplinarität. Theorie, Praxis, Probleme*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, S. 1–12, hier: S. 2.

31 Diese Problematik arbeitet Volker Kalisch im Zuge einer Gegenüberstellung der Musikwissenschaftsmodelle von Guido Adler, Waldo S. Pratt und Charles Seeger und unter Berücksichtigung der jeweiligen kulturellen Voraussetzungen heraus, vgl. Volker Kalisch, »Was wir tun, uns aber wahrscheinlich nicht wünschen. Einnige häretische Bemerkungen zum Methodendiskurs in der Musikwissenschaft.« in: Klaus Wolfgang Niemöller und Bram Gätjen (Hg.), *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft. Bericht über das Kolloquium im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln 1998*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003, S. 67–74, hier: S. 71.

32 Vgl. Rico Deffla und Antonietta Di Giulio, »Interdisziplinarität und Disziplinarität«, in: Jan-Hendrik Olbertz (Hg.), *Zwischen den Fächern – über den Dingen? Universalisierung versus Spezialisierung akademischer Bildung*, Opladen: Leske + Budrich, 1998, S. 111–137, hier: S. 113.

können. Die Ausformulierung eines entsprechenden Musikbegriffs böte damit die Grundlage für eine transdisziplinäre Musikforschung.

1.2 Transdisziplinäre Musikforschung

Den Begriff der *Transdisziplinarität* näher zu bestimmen und damit auch zu klären, was unter einer *transdisziplinären Musikforschung* verstanden werden kann, erfordert eine vergleichende Betrachtung des Begriffs der *Interdisziplinarität*, von dem sich dieser absetzen will. Beide Konzepte können jedoch nur vor dem Hintergrund einer ihnen zugrunde liegenden *Disziplinarität* verstanden werden.

Für die Benennung charakteristischer und identifizierender Merkmale wissenschaftlicher Disziplinen, als »*Formen sozialer Institutionalisierung*«³³, verweist Rudolf Stichweh

1) auf einen hinreichend homogenen Kommunikationszusammenhang von Forschern – eine »scientific community«; 2) auf einen Korpus wissenschaftlichen Wissens, der in Lehrbüchern repräsentiert ist, d.h. sich durch Kodifikation, konsenterte Akzeptation und prinzipielle Lehrbarkeit auszeichnet; 3) eine Mehrzahl je gegenwärtig problematischer Fragestellungen; 4) einen »set« von Forschungsmethoden und paradigmatischen Problemlösungen; 5) eine disziplinspezifische Karrierestruktur und institutionalisierte Sozialisationsprozesse, die der Selektion und »Indoktrination« des Nachwuchses dienen.³⁴

Zieht man gleichzeitig in Betracht, »dass Fächer und Disziplinen etwas durch die Wissenschaftsgeschichte Gewordenes und ihre Grenzen in dieser Hinsicht weder Objektgrenzen noch theoretische Grenzen, sondern *historisch gewachsene* Grenzen sind«³⁵, so ist davon auszugehen, dass auch die Ausprägung dieser charakteristischen Merkmale einer Disziplin einem beständigen Wandel unterliegt. Dieser zeigt sich auch in der internen Differenzierung von Disziplinen, die sich darin äußert, dass deren Vertreter nicht notwendigerweise auf gemeinsame Fragestellungen, Forschungsgegenstände, Praktiken, Theorien oder Methoden zurückgreifen

33 Rudolf Stichweh, »Differenzierung der Wissenschaft«, in: ders., *Wissenschaft, Universität, Profession: Soziologische Analysen* (Neuaufgabe), Bielefeld: transcript, 2013, S. 15–45, hier: S. 17, Hervorhebung im Original.

34 Ebd. vgl. hierzu die übereinstimmende Auflistung mit Rückgriff auf Stichweh u.a. in: Defila und Di Giulio, »Interdisziplinarität und Disziplinarität«, S. 112.

35 Jürgen Mittelstraß, »Methodische Transdisziplinarität«, in: *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis* 14 (2005), Nr. 2, S. 18–23, hier: S. 19, Hervorhebung im Original.

und auch auf unterschiedliche Weise institutionell organisiert sind.³⁶ In Bezug auf die institutionelle Anbindung ergibt sich im internationalen Vergleich zudem kein einheitliches Bild: Die Musikpsychologie ist beispielsweise im deutschsprachigen Raum eher an musikwissenschaftlichen Instituten angesiedelt und wird entsprechend von (systematischen) Musikwissenschaftlern betrieben, die US-amerikanische Musikpsychologie ist hingegen vorwiegend an gegebenenfalls spezialisierten psychologischen Instituten situiert.³⁷ Vor dem Hintergrund der möglichen Wandlungsprozesse der dabei wirksamen Faktoren sowie der sich in diesem Kontext temporär manifestierenden Setzungen lässt sich die Auffassung vertreten, dass die Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen nicht vollständig fixiert, sondern grundsätzlich veränderlich³⁸ oder sogar in beständiger Bewegung sind.³⁹ Dennoch bleibt der Bewegungsradius dabei noch so weit eingeschränkt, dass eine Zusammenarbeit von Disziplinen, zumindest für die Bearbeitung spezifischer Fragestellungen, als notwendig erscheint und inter- und transdisziplinäre Ansätze gefordert und gefördert werden.

Wenn von Interdisziplinarität gesprochen wird, ist damit grundsätzlich die kooperative Zusammenarbeit von mindestens zwei Disziplinen an einem gemeinsamen Problem, das mithilfe eines disziplinären Zugriffs nicht bearbeitet werden kann, gemeint.⁴⁰ Darüber hinaus existieren zahlreiche Versuche, den Begriff der Interdisziplinarität zu differenzieren, insbesondere hinsichtlich der Ausprägung der Kooperation. Entsprechende Taxonomien bewegen sich entlang einer Achse, ausgehend von einem rein additiven Verhältnis (bei dem eine Einzeldisziplin, beispielsweise als Hilfsdisziplin für die Lösung eines Teilaspekts, hinzugezogen wird) über eine integrative und synthetisierende Arbeitsweise (aus der komplexe Beschreibungsmodelle und Lösungsansätze hervorgehen können, die eine Vielzahl relevanter Faktoren berücksichtigen) bis hin zu einer Verschmelzung der beteiligten Disziplinen (die über deren epistemologischen und

36 Vgl. Andrew Barry und Georgina Born, »Interdisciplinarity: Reconfigurations of the social and the natural sciences«, in: dies. (Hg.), *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the social and the natural sciences*, London, New York: Routledge, 2013, S. 1–56, hier: S. 7; Defila und Di Giulio, »Interdisziplinarität und Disziplinarität«, S. 112. An dieser Stelle ließe sich möglicherweise zwischen »Disziplinen« und »Fächern« unterscheiden. Eine entsprechende Differenzierung wird jedoch sowohl in der Fachliteratur als auch im Forschungsalltag nicht einheitlich gehandhabt oder beide Begriffe werden synonym verwendet, vgl. a. a. O., Anm. 5, S. 112f.

37 Vgl. Parncutt, »Systematic Musicology«, S. 20.

38 Vgl. Defila und Di Giulio, »Interdisziplinarität und Disziplinarität«, S. 112.

39 Vgl. Barry und Born, »Interdisciplinarity«, S. 8.

40 Vgl. bspw. Defila und Di Giulio, »Interdisziplinarität und Disziplinarität«, S. 114; Jungert, »Was zwischen wem und warum eigentlich?«, S. 4.

methodischen Voraussetzungen hinausweist).⁴¹ Eine sinnvolle Definition von Interdisziplinarität, die Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben könnte, ist in Anbetracht dieser theoretischen Differenzierungsmöglichkeiten und der zu beobachtenden forschungspraktischen Pluralität nicht in Sicht.⁴² Jürgen Mittelstraß weist zudem darauf hin, dass gelungene Interdisziplinarität nicht als zwischen den Disziplinen hin und her gehend oder als über den Disziplinen schwebend verstanden werden kann: »Sie hebt vielmehr fachliche und disziplinäre Engführungen, wo diese der Problementwicklung und einem entsprechenden Forschungshandeln im Wege stehen, wieder auf; sie ist in Wahrheit *Transdisziplinarität*.«⁴³ Damit ist zugleich auf einen definitorischen und forschungspraktischen Überlappungsbereich zwischen Inter- und Transdisziplinarität hingewiesen, auch wenn im Folgenden Merkmale benannt werden sollen, durch die sich transdisziplinäre Forschung auszeichnet.

Für den Begriff der Transdisziplinarität existieren in erster Linie zwei unterschiedliche Lesarten, die sich zwar nicht gegenseitig ausschließen, die aber verschiedene Aspekte mit dem durch das Präfix ›trans‹ ange deuteten Überschreiten disziplinärer Grenzen in Verbindung bringen.⁴⁴ Ausgehend von einer wissenschaftssoziologischen Deutung versuchen transdisziplinäre Ansätze die Grenzen zwischen Wissenschaft und Gesellschaft zu überwinden und nehmen insbesondere Forschungsfragen in den Blick, die eine lebensweltliche Relevanz aufweisen und als solche, gleichsam von außen, an die Wissenschaft herangetragen wurden.⁴⁵ Dabei können durchaus auch wissenschaftliche Laien als Experten spezifischer lebensweltlicher Bereiche am Forschungsprozess teilnehmen, wie dies beispielsweise innerhalb der künstlerischen Forschung praktiziert wird.⁴⁶ Nachdem in den letzten Jahren auch die alltagsweltliche Bedeutung von Musik mit ihrer strukturierenden und modulierenden Wirkung

41 In vergleichbarer Weise differenzieren Barry und Born drei interdisziplinäre Arbeitsweisen: den *subordination-service mode*, den *integrative-synthesis mode* sowie den *agonistic-antagonistic mode*, vgl. Barry und Born, »Interdisciplinarity«, S. 10ff. Heckhausen unterscheidet hingegen *Indiscriminate Interdisciplinarity*, *Pseudo-Interdisciplinarity*, *Auxiliary Interdisciplinarity*, *Composite Interdisciplinarity*, *Supplementary Interdisciplinarity* und *Unifying Interdisciplinarity*, vgl. Jungert, »Was zwischen wem und warum eigentlich?«, S. 5f.

42 Vgl. Defila und Di Giulio, »Interdisziplinarität und Disziplinarität«, S. 114.

43 Mittelstraß, »Methodische Transdisziplinarität«, S. 19, Hervorhebung im Original.

44 Vgl. Defila und Di Giulio, »Interdisziplinarität und Disziplinarität«, S. 114f.

45 Vgl. a. a. O., S. 115; Armin Grunwald und Jan C. Schmidt, »Method(olog)ische Fragen zur Inter- und Transdisziplinarität. Wege zu einer praxisstützenden Interdisziplinaritätsforschung«, in: *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis* 14 (2005), Nr. 2, S. 4–11, hier: S. 7.

46 Vgl. Wolfgang Krohn, »Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten«, in: Martin Tröndle und Julia Warmers (Hg.), *Kunstforschung*

auf unser Selbstverständnis sowie auf unser Handeln und Fühlen stärker in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gerückt ist und Fragestellungen, Methoden und theoretischen Grundlagen daraufhin neu ausgerichtet wurden,⁴⁷ kann auch Musikforschung als transdisziplinäre Forschung in diesem Sinne verstanden werden.

Ausgehend von einer wissenschaftstheoretischen Betrachtungsweise versteht Mittelstraß unter Transdisziplinarität »ein *Forschungs- und Wissenschaftsprinzip*, das dort wirksam wird, wo eine allein fachliche oder disziplinäre Definition von Problemlagen und Problemlösungen nicht möglich ist bzw. über derartige Definitionen hinaus geführt wird«. ⁴⁸ Transdisziplinarität in diesem Sinne soll Engführungen »innerhalb eines historischen Konstitutionszusammenhangs der Fächer und Disziplinen« ⁴⁹ aufheben, um Lösungsansätze für entsprechende, sich einem disziplinären Denkschema entziehende Probleme entwickeln zu können. Der Grenzübertritt führt hier also nicht aus der Wissenschaft hinaus – auch in Bezugnahme auf lebensweltliche Probleme wird eine wissenschaftliche Betrachtungsweise beibehalten –, sondern ist mit dem Verlassen des durch eine Einzelwissenschaft abgesteckten Rahmens der Erkenntnismöglichkeit verbunden. Auch wenn dabei kein neuer disziplinärer Zusammenhang gestiftet wird, der die beteiligten Disziplinen ersetzen könnte,⁵⁰ bezeichnet Transdisziplinarität eine Kooperation, die »zu einer andauernden, die fachlichen und disziplinären Orientierungen selbst verändernden wissenschaftssystematischen Ordnung führt«. ⁵¹ Die Notwendigkeit einer transdisziplinären Arbeitsweise kann sich durch außerwissenschaftliche Problemlagen ergeben und zu *praktischer Transdisziplinarität* führen. Im Gegensatz dazu ist *theoretische Transdisziplinarität* innerwissenschaftlich motiviert und widmet sich Problemstellungen, die im Zuge der Forschungspraxis auftreten.⁵²

Auch vor dem Hintergrund dieser wissenschaftstheoretischen Begriffsbestimmung erscheint es sinnvoll, Musikforschung als transdisziplinäre Forschung zu begreifen und zu betreiben. In besonderer Weise gilt dies

als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst, Bielefeld: transcript, 2012, S. 1–19, hier: S. 3.

47 Vgl. Tia DeNora, »Kulturforschung und Musiksoziologie«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 67–87. Siehe hierzu grundsätzlich Tia DeNora, *Music in everyday life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

48 Mittelstraß, »Methodische Transdisziplinarität«, S. 20, Hervorhebung im Original.

49 Ebd.

50 Vgl. ebd.

51 A. a. O., S. 19.

52 Vgl. a. a. O., S. 22.

für das Forschungsfeld ›Musik und Emotionen‹. Denn hier wird zum einen die lebensweltliche Bedeutung der Wirkung und des Ausdrucks von Musik in allen erdenklichen situativen und soziokulturellen Kontexten angesprochen und zum anderen eine Fülle von wissenschaftlichen Disziplinen adressiert, mithilfe derer ebendiese Bedeutung sowie Wirkungsmechanismen oder Ausdrucksprinzipien beschrieben und entschlüsselt werden können. Gleichzeitig stellen die affektive Wirkung und der Emotionsausdruck von Musik ein Problem und eine Herausforderung für entsprechende Disziplinen dar, da hier das Erklärungspotential kognitivistischer Emotionstheorien in Philosophie und Psychologie oder das von neurowissenschaftlichen Modellen, die auf basale Lebenserhaltungsmechanismen abstellenden, an seine Grenzen stößt.⁵³ Damit entziehen sich Musik und das Verhältnis von Musik und Affektivität sowohl in ihrer lebensweltlichen Komplexität als auch in ihrer eingeschränkten Theoriekonformität einem disziplinären Zugriff und erfordern einen integrativen Forschungsansatz.

So leicht eine integrative und transdisziplinäre Arbeitsweise zu fordern ist, so schwer ist sie auch umzusetzen.⁵⁴ Im Rahmen eines transdisziplinären Forschungsprojektes müssen große Mengen an Wissen überblickt und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei können Verständnisschwierigkeiten auftreten und die dadurch notwendigen Vereinfachungen zu Verfälschungen führen. Für die Kommunikation zwischen Disziplinen und deren gegenseitige Anerkennung kommt erschwerend hinzu, dass jede Disziplin mit einer eigenen Begriffstradition, einem etablierten Methodenrepertoire und erkenntnistheoretischen Prämissen ausgestattet ist. Dies kann beispielsweise zu der Auffassung führen, dass die Philosophie des Geistes und die empirische Kognitionswissenschaft als »Konkurrenten auf dem Markt der öffentlichen Aufmerksamkeit« agieren und sich dabei lediglich »ignorieren oder nerven« können.⁵⁵ Eine transdisziplinäre Arbeitsweise muss also bereits bei den kommunikativen Engpässen und disziplinären Eitelkeiten ansetzen, um eine Grundlage für einen erfolgreichen Forschungsprozess zu schaffen. In diesem Sinne

53 Siehe hierzu Kap. 3, S. 119ff., insb. Kap. 3.4, S. 181ff.

54 Vgl. Gerhard Vollmer, »Interdisziplinarität – unerlässlich, aber leider unmöglich?«, in: Michael Jungert, Elsa Romfeld, Thomas Sukopp und Uwe Voigt (Hg.), *Interdisziplinarität. Theorie, Praxis, Probleme*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, S. 47–75, hier: S. 61ff.

55 Wolfgang Prinz, »Philosophie nervt. Eine Polemik«, in: Patrick Spät (Hg.), *Zur Zukunft der Philosophie des Geistes*, Paderborn: mentis, 2008, S. 237–247, hier: S. 247. Siehe im Gegenzug, mit einem Plädoyer für die Zusammenarbeit zwischen empirischer Wissenschaft und Philosophie, Ansgar Beckermann, »Es bleibt schwierig. Zur Zukunft der Zusammenarbeit von Philosophie des Geistes und empirischen Wissenschaften«, in: Patrick Spät (Hg.), *Zur Zukunft der Philosophie des Geistes*, Paderborn: mentis, 2008, S. 249–261.

nennt Mittelstraß einige Voraussetzungen, die innerhalb einer transdisziplinären Arbeitsweise erfüllt sein müssen:

1. Der uneingeschränkte Wille zu lernen und die Bereitschaft, die eigenen disziplinären Vorstellungen zur Disposition zu stellen.
2. Die Erarbeitung eigener interdisziplinärer Kompetenz, und zwar in der produktiven Auseinandersetzung mit anderen disziplinären Ansätzen.
3. Die Fähigkeit zur Reformulierung der eigenen Ansätze im Lichte der gewonnenen interdisziplinären Kompetenz.
4. Die Erstellung eines gemeinsamen Textes, in dem die Einheit der Argumentation (»transdisziplinäre Einheit«) an die Stelle eines Aggregats disziplinärer Teile tritt.⁵⁶

Eine solche Vorgehensweise setzt jedoch voraus, dass sich alle, die am Forschungsprozess beteiligt sind, auf eine gemeinsame Beschreibung des Forschungsgegenstandes und eine gemeinsame Formulierung der Fragestellung verständigen können. Erst in Bezug auf einen so definierten Referenzpunkt können sich die Vertreter der involvierten Disziplinen ihrer spezifischen Kompetenz und Erkenntnisgrenzen bewusst werden. Grundsätzlich kann ein solcher Referenzpunkt im Forschungsprozess selbst erarbeitet werden, er bleibt dann aber auf diesen spezifischen Forschungsprozess und die Forschungsgruppe begrenzt. Für sehr umfassende und grundlegende Fragestellungen, die über einen langen Zeitraum bearbeitet werden – beispielsweise innerhalb der Grundlagenforschung –, muss die Anschlussfähigkeit auch für wechselnde und nicht dauerhaft kommunizierende Forschergruppen gewährleistet sein. Nicht nur in diesem Fall wäre es hilfreich, »*transdisziplinäre Konzepte*« einzubeziehen, »die es erlauben, heterogen erscheinende Problemklassen mehrerer Disziplinen zu übergreifen«.⁵⁷ Ein mögliches Theorieangebot mit einer entsprechenden Integrationsleistung für die Formulierung einer transdisziplinären Forschungsperspektive steht mit der *Allgemeinen Systemtheorie* zur Verfügung.⁵⁸

Systemtheorien erlauben, ebenso wie die Kybernetik, von der sie ihren Ausgang nahmen, grundsätzlich die Beschreibung von vergleichbaren

⁵⁶ Mittelstraß, »Methodische Transdisziplinarität«, S. 22f.

⁵⁷ Stichweh, »Differenzierung der Wissenschaft«, S. 32f., Hervorhebung im Original.

⁵⁸ Vgl. a. a. O., S. 33; Günter Ropohl, »Allgemeine Systemtheorie als transdisziplinäre Integrationsmethode«, in: *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis* 14 (2005), Nr. 2, S. 24–31; Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 459. Für die Bedeutung systemtheoretischer Ansätze innerhalb der Entwicklung einer transdisziplinären Forschungspraxis siehe Gertrude Hirsch Hadorn et al., The Emergence of Transdisciplinarity as a Form of Research, in: Gertrude Hirsch Hadorn et al. (Hg.), *Handbook of Transdisciplinary Research*. Dordrecht: Springer, 2008, S. 19–39, hier: S. 23f.

Strukturen und funktionalen Eigenschaften bei sehr unterschiedlichen Beobachtungsgegenständen, wie beispielsweise biologischen, sozialen, psychologischen oder technischen Systemen.⁵⁹ Sie lassen sich daher als transdisziplinäre Fächer begreifen, aus deren Perspektive spezifische Disziplinen anvisiert werden können, ohne dabei andere ausschließen zu müssen.⁶⁰ Doch diese transdisziplinäre Kompetenz entfaltet nicht zwangsläufig eine integrative Wirkung. Einerseits kann sich das prinzipielle Agieren jenseits disziplinärer Grenzen, verbunden mit der Infragestellung klassischer Ontologien, zu einer Position verfestigen, die als antidisziplinär bezeichnet werden kann.⁶¹ Andererseits besteht auch unter Inanspruchnahme eines gemeinsamen systemtheoretischen Paradigmas durch verschiedene Disziplinen die Gefahr, dass bei einer disziplinspezifischen Beobachtung der gleichen Phänomene aufgrund unterschiedlicher Fokussierungen und Begriffsverwendungen Verständigungsprobleme auftreten.⁶² Um ihr transdisziplinäres Potential zu entfalten, müssen Systemtheorien die Ansprechbarkeit für verschiedene Disziplinen aufrecht erhalten, dabei aber gleichzeitig den disziplinären Zugriff auf das eigene Begriffs- und Methodenrepertoire kontrollieren. Eine konsistente und in sich geschlossene Theoriekonstruktion mit eigenständigen Begriffsdefinitionen erleichtert zwar eine kontrollierte Anwendung, verschließt sich aber gleichzeitig gegenüber externem Zugriff.

Dieser grundsätzlichen Problematik kann begegnet werden, wenn, wie im Fall der Systemtheorie Niklas Luhmanns, eine sorgfältige Ausarbeitung der Theorie und deren Anwendung auf einen fachspezifischen Gegenstand zusammenfallen und beide im wechselseitigen Austausch stehen.⁶³ Ausgehend von allgemeinen systemtheoretischen Überlegungen

59 Einen Überblick über verschiedene systemtheoretische Konzeptionen bietet Dirk Baecker (Hg.), *Schlüsselwerke der Systemtheorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

60 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 461.

61 Vgl. Andrew Pickering, »Ontology and Antidisciplinarity«, in: Andrew Barry und Georgina Born (Hg.), *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the social and the natural sciences*, London, New York: Routledge, 2013, S. 209–225. Ein Beispiel für einen antidisziplinären Ansatz ist das Vorwort von Stafford Beer zu 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. 170ff.

62 Dies gilt bspw. für die systemtheoretische Beobachtung und Beschreibung von Emotionen aus psychologischer und soziologischer Perspektive, vgl. Fritz B. Simon, »Zur Systemtheorie der Emotionen«, in: *Soziale Systeme* 10 (2004), Nr. 1, S. 111–139, hier: S. 111f.

63 Jedoch gerade diese Theoriekonzeption auf der Basis zahlreicher nur ausschnittshaft vollzogener Theorieimporte ist Gegenstand umfangreicher Kritik. Siehe hierzu bspw. Peter-Ulrich Merz-Benz und Gerhard Wagner (Hg.), *Die Logik der Systeme:*

in ausreichender Abstraktionslage⁶⁴ – beispielsweise im Rückgriff auf die biologisch fundierte Konzeption autopoietischer Systeme⁶⁵ – und deren differenzierenden Übertragung auf psychische und soziale Systeme, spitzt Luhmann den Systembegriff für die Bearbeitung soziologischer Fragestellungen zu und konzipiert seine Systemtheorie als »fachuniversale Theorie«. ⁶⁶ In Behandlung sehr unterschiedlicher Themenfelder – wie zum Beispiel Wirtschaft, Wissenschaft, Recht oder Kunst – werden diese nicht nur aus einer soziologischen Perspektive funktional analysiert, sondern auch die zugrunde liegende Theoriekonzeption erfährt eine ständige Weiterentwicklung. Selbst wenn diese Bemühungen schließlich in die Ausformulierung einer umfassenden Gesellschaftstheorie⁶⁷ münden, sind sie mit der Entwicklung zahlreicher zusammenhängender Theoriebausteine verbunden, die sich prinzipiell auch auf andere disziplinäre Kontexte übertragen lassen.⁶⁸ Zudem berührt der im Zuge dieser Unternehmung abgeschrittene thematische Rahmen die Kompetenzbereiche der jeweils zuständigen Fachdisziplinen.⁶⁹ Schließlich versteht Luhmann seine Systemtheorie als *universalistische* Theorie, die prinzipiell jeden Gegenstand mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln beobachten kann und die demzufolge auch »selbst in ihrem Gegenstandsbereich wieder vorkomm[t]«. ⁷⁰

Dem damit angedeuteten integrativen Potential der Luhmann'schen Systemtheorie steht eine eher zurückhaltende oder gar ablehnende sowie eine allenfalls punktuell affirmative, dann aber weitgehend fragmentarische Rezeption von Seiten der angesprochenen Fachdisziplinen

Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns, Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz, 2000; Günter Schulte, *Der blinde Fleck in Luhmanns Systemtheorie*, Frankfurt am Main, New York: Campus, 1993.

64 Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 12ff.

65 Für eine Definition autopoietischer Systeme siehe Kap. 2.1.1, S. 34.

66 Vgl. a. a. O., S. 10.

67 Siehe Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

68 Eine entsprechende Rezeptionspraxis ist jedoch problematisch, wenn Theoriebausteine unkontrolliert aus ihrem Zusammenhang gerissen werden, vgl. Johannes F. K. Schmidt, »Die Differenz der Beobachtung: Einführende Bemerkungen zur Luhmann-Rezeption«, in: Henk de Berg und Johannes F. K. Schmidt (Hg.), *Rezeption und Reflexion: Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 8–37, hier: S. 22.

69 Vgl. a. a. O., S. 9.

70 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 650; vgl. Oliver Jahraus, »Supertheorie?«, in: ders. et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 432–436.

entgegen.⁷¹ Dies kann jedoch nicht verwundern, denn schließlich handelt es sich bei den Beschreibungen verschiedener disziplinärer Themengebiete, wie zum Beispiel dem der Kunst, um *Fremd*beschreibungen aus der Perspektive einer soziologischen Theorie, die »die Spezifika des soziologischen Beobachtens nur dann ausspielen [kann], wenn sie gezielt keine Rücksicht auf die Frage ihrer Verwendbarkeit im beschriebenen System nimmt«, ⁷² Durch die Überlappung des Gegenstandsbereiches kann beispielsweise die soziologische Fremdbeschreibung von Kunst (als Funktionssystem der Gesellschaft⁷³) mit der Ästhetik als wissenschaftliche Reflexionstheorie in Konflikt geraten und die Zurückweisung mit dem Hinweis auf eine unzureichende Gegenstandsbeschreibung provozieren.⁷⁴ In Bezug auf dieses problematische Verhältnis von soziologischen und fachwissenschaftlichen Beschreibungsperspektiven erscheint es fragwürdig, der Luhmann'schen Systemtheorie ein integratives Potential zu bescheinigen.⁷⁵ Vor dem Hintergrund der punktuellen, sowohl negativen als auch positiven Resonanz in verschiedenen Fachdisziplinen kann jedoch zumindest eine transdisziplinäre Relevanz konstatiert werden. Hieraus ergeben sich Konsequenzen für den Versuch, die Systemtheorie für die Musikforschung fruchtbar zu machen.

Um die Systemtheorie, trotz aller Vorbehalte, als transdisziplinäre Perspektive mit einer integrativen Wirkung zur Entfaltung zu bringen, reicht es nicht aus, sich auf eine orthodoxe Luhmann-Exegese zu beschränken und alles Weitere einem theorieimmanenten Erklärungspotential zu überlassen. Eine, unter Ausnutzung einer angenommenen thematischen Verwandtschaft, auf Luhmanns Beobachtung des Kunstsystems zuge-spitzte Rezeptionsweise ist aufgrund des zu erwartenden Konflikts zwischen der soziologischen und der fachspezifischen Beschreibung ebenso wenig zielführend. Vielmehr erscheint es notwendig, sich zu den Wurzeln des allgemeinen Theorieentwurfs zu begeben und von dort aus eine Perspektive für die Musikforschung zu entwickeln, die nicht mit einer soziologischen identisch sein kann. Denn im Zentrum der folgenden Überlegungen steht nicht die Gesellschaft, sondern die Musik und – hiervon ausgehend – das Verhältnis von Musik und Affektivität. Das Ziel dieser

71 Siehe hierzu die kritische Betrachtung der Luhmann-Rezeption in Jahraus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch*, S. 331ff. sowie de Berg und Schmidt, *Rezeption und Reflexion*.

72 Schmidt, »Die Differenz der Beobachtung«, S. 14.

73 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Für Luhmanns Begriff des Funktionssystems, siehe Kap. 2.1.2, S. 42ff.

74 Vgl. grundsätzlich Schmidt, »Die Differenz der Beobachtung«, S. 27.

75 Entsprechend schließt Günter Ropohl die Systemtheorie Luhmanns als »höchst voraussetzungsreiche, systemsprachlich garnierte, substanzielle Gesellschaftstheorie« für eine Nutzung als transdisziplinäre Integrationsmethode aus, Ropohl, »Allgemeine Systemtheorie als transdisziplinäre Integrationsmethode«, S. 27.

Bemühungen ist jedoch nicht eine fachuniversale Theorie im Sinne Luhmanns. Es geht mir um die Formulierung einer möglichen theoretischen Grundlage für eine transdisziplinäre Musikforschung, die es erlaubt, verschiedene Disziplinen miteinander ins Gespräch zu bringen und um die Entwicklung von Beschreibungsinstrumenten, mit denen sowohl Musik in einem umfassenden Sinne als auch die Musikforschung beobachtet werden können. Die Systemtheorie dient hierfür als Ausgangspunkt und fungiert letztlich als Mittel zu dem Zweck, die verschiedenen Arten disziplinären Musikwissens zueinander in Beziehung zu setzen und als Wissen über Musik zu erschließen. Hiervon ausgehend wird es im Zuge dieser Untersuchung immer wieder nötig sein, den strengen systemtheoretischen Rahmen zu verlassen, Verbindungen zu alternativen Theorieangeboten herzustellen oder auch grundsätzlich andere Perspektiven einzunehmen und parallel zu führen. So operiere ich auf zwei unterschiedlichen Theorieebenen: Die Systemtheorie liefert das theoretische Fundament und ein begriffliches Instrumentarium welches erlaubt, den für diese Untersuchung benötigten weitläufigen Rahmen aufzuspannen und in diesem präzise zu navigieren; die Adressierung von übergeordneten Zusammenhängen und Aspekten, die nicht nur durch das Zusammenwirken von Systemen sondern auch in ihrer Qualität beschrieben werden sollen, erfordert jedoch Beschreibungsweisen, die quer zu allen Systemgrenzen liegen. Dies zeigt sich beispielsweise in der Konzeption von Musik als Metasystem, der systemübergreifenden Formulierung von Affektivität sowie der punktuellen Bezugnahme auf phänomenologische oder kognitionsphilosophische Ansätze. Dieses Im-Spiel-Halten verschiedener theoretischer Perspektiven soll dazu beitragen, sowohl Einzelaspekten als auch deren Zusammenhang mit der notwendigen Beschreibungstiefe zu begegnen. Und dies scheint notwendig, um disziplinäre Perspektiven zueinander in Beziehung zu setzen.

1.3 Musik und Affektivität

Mit diesen einleitenden Überlegungen sind zwei zentrale Themen dieser Untersuchung angesprochen, die gleichsam ihr Rückgrat bilden. Angestrebt ist die Formulierung eines möglichst umfassenden Musikbegriffs, der idealerweise die oben genannten Kriterien – größtmögliche Offenheit, Orientierung an musikalischer Handlung im Verhältnis zu musikalischer Möglichkeit und disziplininterne Anschlussfähigkeit – erfüllen sollte und der die körperlichen, psychischen und sozialen Aspekte von Musik in ihrem Zusammenwirken berücksichtigt. Eine entsprechende Konzeption soll im Folgenden mithilfe eines systemtheoretischen Ansatzes erarbeitet werden. Dabei liegt die grundlegende Herausforderung in der Frage, wie Musik sinnvoll mit systemtheoretischen Mitteln

beschrieben werden und wie dabei die Anschlussfähigkeit für verschiedene Disziplinen der Musikforschung gewahrt bleiben kann. Dem Versuch, einen geeigneten Musikbegriff systemtheoretisch zu formulieren, liegt dabei folgende leitende Annahme zugrunde: *Musik ist grundsätzlich ein körperliches, psychisches und soziales Ereignis, das auf der Basis von musikalischen Handlungen in Bezug auf einen Möglichkeitsraum Musik beschrieben werden kann.*

Darauf aufbauend werde ich mit dem Verhältnis von Musik und Affektivität ein drittes Thema anvisieren, das dem Titel dieser Untersuchung zu seinem Recht verhilft. Die Beschäftigung mit Affektivität in diesem Kontext lässt sich dreifach begründen:

(1) Die lebensweltliche Bedeutung von Musik wird insbesondere mit ihrem affektiven Potential in Verbindung gebracht. Musik ›berührt‹ oder ›bewegt‹ uns, bringt uns in ›Stimmung‹ oder ermöglicht sogar, die eigene Stimmungslage gezielt zu verändern, sie verursacht Gänsehaut, rührt zu Tränen, geht ›auf die Nerven‹ oder bringt unser ›Lebensgefühl‹ zum Ausdruck. Ihre musikpraktischen oder funktionalen Erscheinungsformen nehmen Bezug auf dieses affektive Potential oder sind sogar primär darauf ausgerichtet, wie beispielsweise in musiktherapeutischen Anwendungen oder in der Werbung. Angesprochen sind damit nicht nur musikalische Emotionen, als akute Reaktionen auf einen musikalischen Reiz oder ein musikalisches Ereignis, sondern grundsätzlich alle affektiven Zustände, die in unserem Umgang mit Musik im Zuge musikalischer Handlungen eingebunden sind. In Anbetracht dieses engen Verhältnisses von Musik und Affektivität erscheint dessen Untersuchung für ein tiefergehendes Verständnis von Musik und für das Erfassen ihrer Bedeutung als unerlässlich.

(2) Vor dem Hintergrund der damit angedeuteten Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Exploration musikalischer Affektivität hat sich ein weit verzweigtes Forschungsfeld etabliert, das zumeist unter dem Namen ›Musik und Emotionen‹ (als deutsches Pendant zum englischen ›*music and emotion*‹) geführt wird. In diesen Forschungsbereich sind unter anderem die Musikwissenschaft, die Philosophie, die Sozialwissenschaften, die Psychologie und die Neurowissenschaften eingebunden.⁷⁶ Das Verhältnis von Musik und Affektivität erweist sich somit als eine ausgewiesene Fragestellung für die transdisziplinäre Musikforschung. Für einen Ansatz, der eine Perspektive für die transdisziplinäre Musikforschung erarbeiten will, bietet sich hier die Möglichkeit, die theoretischen Überlegungen vor dem Hintergrund der disziplinären Forschungspraxis zu reflektieren und damit die innerdisziplinäre Anschlussfähigkeit im Blick zu behalten. Die im Laufe dieser Untersuchung entwickelten Beobachtungs- und Beschreibungsinstrumente können im Rahmen dieser Frage-

76 Siehe die Beiträge in Juslin und Sloboda, *Handbook of Music and Emotion*.

stellung dann zur Anwendung gebracht und hinsichtlich ihrer Nützlichkeit überprüft werden.

(3) Schließlich ist die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Affektivität auch von theoriebautechnischer Relevanz. Die Beschreibung komplexer Systemzusammenhänge – die Betrachtung von Musik lässt einen hohen Komplexitätsgrad erwarten – erfordert die Analyse der Beziehung zwischen einzelnen Systemen oder Systemtypen. Innerhalb der systemtheoretischen Terminologie steht der Begriff der strukturellen Kopplung⁷⁷ zur Verfügung, um zu erklären, wie Systeme unter Aufrechterhaltung ihrer Autonomie zueinander in Beziehung treten können. Im Zuge der bisher nur vereinzelt durchgeführten Versuche, Affektivität systemtheoretisch zu konzeptualisieren, wird dieser für die strukturelle Kopplung von Systemen eine besondere Bedeutung beigemessen.⁷⁸ Für die Plausibilisierung einer systemtheoretischen Konzeption von Musik könnte die Berücksichtigung affektiver Prozesse somit von entscheidender Bedeutung sein.

Aus diesen drei Gründen für eine Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Affektivität lässt sich die zentrale Annahme für diesen Teil der Untersuchung ableiten: *Affektivität ist auf eine grundlegende und vielschichtige Art und Weise in die körperlichen, psychischen und sozialen Aspekte musikalischer Handlungen eingebunden, die sich mit dem Begriff der musikalischen Emotion nur unzureichend erfassen lässt.*

Das Verhältnis von Musik und Affektivität lässt sich also nicht ausgehend von einem emphatischen Emotionsbegriff bestimmen, sondern erfordert die Formulierung eines basalen Begriffs der Affektivität. Grundsätzlich ist mit der Untersuchung von Musik und Affektivität ein spezifischer Fokus gesetzt, durch den andere Aspekte zwangsläufig in den Hintergrund treten. Auch wenn diesem Vorgehen die Annahme einer zentralen Bedeutung von Affektivität für Musik zugrunde liegt, impliziert dies nicht die Auffassung, dass sich Musik aus dieser Perspektive erschöpfend oder in überlegener Weise darstellen ließe.

77 Für eine Begriffsklärung siehe Kap. 2.1.1, S. 39ff.

78 Vgl. Dirk Baecker, »Wozu Gefühle?«, in: *Soziale Systeme* 10 (2004), Nr. 1, S. 5–20; Simon, »Zur Systemtheorie der Emotionen«, S. 111–139; Michael Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, in: Annette Schnabel und Rainer Schützeichel (Hg.), *Emotionen, Sozialstruktur und Moderne*, Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 93–111. Für eine Konzeption, die zwar nicht als Systemtheorie im Luhmann'schen Sinne ausgearbeitet ist, die aber dennoch dem Prinzip der Kopplung eine zentrale Stellung einräumt, siehe Luc Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, 2., durchgesehene Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

Mit der Entwicklung einer systemtheoretischen Beschreibungsgrundlage für Musik und Affektivität, der Formulierung eines umfassenden Musikbegriffs und der Exploration des Verhältnisses von Musik und Affektivität ergeben sich drei Themenbereiche, die die nachstehende Untersuchung zusammenführt. Für einen ersten Überblick und zur weiteren Orientierung, sollen im Folgenden die einzelnen Untersuchungsschritte und die jeweiligen Zwischenergebnisse skizziert werden.

Im anschließenden Kapitel werden zunächst einige systemtheoretische Grundlagen betrachtet und Theorieoptionen sowie ein geeigneter Ausgangspunkt für die weiteren, sich auf Musik beziehenden Überlegungen sondiert. Dabei zeigt sich, dass am Beginn einer systemtheoretischen Analyse die Wahl für eine Systemreferenz steht und damit im Rahmen dieser Untersuchung die Entscheidung, ob Musik mit Bezug auf biologische, psychische oder soziale Systeme zu betrachten ist. Um Anhaltspunkte für eine sinnvolle Entscheidung zu gewinnen, werden Luhmanns Konzeption von Kunst als einem sozialen System sowie verschiedene systemtheoretische Ansätze innerhalb der Musikwissenschaft im Hinblick auf die mit den jeweiligen Entscheidungen für eine Systemreferenz verbundenen Konsequenzen diskutiert. Dies führt zu dem Schluss, dass Musik im Rahmen der hier angestrebten umfassenden Betrachtung nicht sinnvoll auf eine spezifische Systemreferenz reduziert werden kann, sondern vielmehr vor dem Hintergrund eines dynamischen Zusammenwirkens biologischer, psychischer und sozialer Systeme zu verstehen ist. In diesem Sinne lässt sich Musik als Forschungsgegenstand ›zwischen‹ diese Systeme platzieren und als Metasystem formulieren.

In Durchführung dieses Gedankens werden die Komponenten eines Metasystems ›Musik‹ beschrieben. Die dabei gewählte Beschreibungsebene beruht einerseits auf systemtheoretischen Grundlagen, ist jedoch andererseits auch für eine Zuschreibungsebene zugänglich und eröffnet damit Anschlussmöglichkeiten für nicht-systemtheoretische Konzeptionen. Den Ausgangspunkt bildet der Möglichkeitsraum Musik, auf den Akteur-Beobachter – als strukturelle Kopplung von biologischen und psychischen Systemen – selektiv zugreifen. Dies geschieht im Rahmen musikalischer Handlungen unter der Einwirkung von psychischen und soziokulturellen Beschränkungen des Möglichkeitsraums. Ein auf diese Weise durch den Akteur-Beobachter hervorgebrachtes oder beobachtetes musikalisches Ereignis wird als Instanz musikalischer Handlung bezeichnet. Im Rahmen dieser Konzeption sind musikalische Handlungen ein bio-psycho-sozialer Prozess, über den sich das Metasystem Musik dynamisch reproduziert. Dabei ist die Reproduktionsweise dieses Metasystems jedoch von der innerhalb der Systemtheorie klassischerweise als ›autopoietisch‹ beschriebenen Reproduktionsweise von Systemen zu differenzieren. Unter Ausnutzung der damit zur Verfügung gestellten Beschreibungsinstrumente für das Verhältnis eines aktualisierten

musikalischen Ereignisses zur Möglichkeit von Musik kann schließlich – in Anlehnung an den Luhmann'schen Sinnbegriff – ein Musikbegriff formuliert werden. Diese Konzeption erlaubt es zudem, die Vorstellung der Autonomie von Musik mit ihrer offenkundigen Funktionalität in Einklang zu bringen.

An diesem Punkt der Untersuchung wird die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Affektivität in den Mittelpunkt gestellt. Hierzu wird im dritten Kapitel der Luhmann'sche Theorierahmen verlassen, um den aktuellen Stand der Emotionsphilosophie und der empirischen Emotionsforschung systematisch und kritisch aufzubereiten. Die Voraussetzung hierfür bildet zunächst die Bestimmung von Affekten, Emotionen, Gefühlen und Stimmungen als affektiven Grundbegriffen, die zugleich Arbeitsdefinitionen für die folgende Untersuchung bereitstellt. Auf dieser begrifflichen Grundlage werden verschiedene theoretische Zugänge für die Beschreibung und Untersuchung von Affekten differenzierend betrachtet.

Die Debatte um das Verhältnis zwischen Kognition und Emotion hat die Emotionsforschung über viele Jahre entscheidend geprägt. In jüngerer Zeit stellen jedoch Ansätze, die Kognition und Affektivität in Bezug auf ein Gehirn, Körper und Umwelt umfassenden Kreislauf interpretieren, eine Trennung zwischen kognitiven und affektiven Prozessen infrage.⁷⁹ Entsprechende Ansätze bieten auch Anknüpfungspunkte für eine systemtheoretische Beschreibung von Affektivität, die im vierten Kapitel dieser Untersuchung ausgearbeitet wird. Auch wenn die weitere Betrachtung verschiedener theoretischer Zugangsweisen zu Emotionen nicht aus einer systemtheoretischen Perspektive erfolgt, ist ihre Systematik der Differenzierung psychischer, biologischer und sozialer Systeme geschuldet. Entsprechend werden sukzessiv Ansätze behandelt, die phänomenale, physiologische und soziale Aspekte von Emotionen fokussieren. Die unter dem Stichwort ›affektive Intentionalität‹ geführte Auffassung, dass auch Gefühle auf etwas gerichtet sind, ist für eine systemtheoretische Konzeption von Gefühlen von grundlegender Bedeutung.⁸⁰

Vor dem Hintergrund der behandelten theoretischen Emotionskonzepte können schließlich die Herausforderungen und Möglichkeiten der Emotionsforschung diskutiert werden. Erst im Anschluss daran erscheint es sinnvoll, die Betrachtung auf musikalische Emotionen einzugrenzen. Hier werden philosophische und psychologische Ansätze diskutiert, die

79 Siehe hierzu Giovanna Colombetti und Evan Thompson, »The Feeling Body: Toward an Enactive Approach to Emotion«, in: Willis F. Overton, Ulrich Müller und Judith L. Newman (Hg.), *Developmental Perspectives on Embodiment and Consciousness*, New York: Lawrence Erlbaum Associates, 2008, S. 45–68.

80 Siehe hierzu Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011.

zu klären versuchen, ob und auf welche Weise Musik in der Lage ist, Emotionen auszudrücken oder auszulösen und inwieweit diese musikalischen Emotionen mit Alltagsemotionen vergleichbar sind.

Im vierten Kapitel werden die Konzeption des Metasystems Musik und die erarbeiteten emotionstheoretischen Grundlagen zusammengeführt, um Affektivität im Metasystem Musik zu untersuchen. Da hierfür wieder eine systemtheoretische Perspektive einzunehmen ist, erscheint es sinnvoll, in Luhmanns Behandlung von Affekten innerhalb seiner Systemtheorie und in den systemtheoretischen Gefühlskonzeptionen von Peter Fuchs und Michael Urban nach möglichen Anknüpfungspunkten zu suchen. Insbesondere Luhmanns Beschreibung von Gefühlen auf der Basis von aufgrund verstärkter Selbstbindung zu Ansprüchen verdichteten Erwartungsstrukturen erweist sich hierbei als ein fruchtbarer Ausgangspunkt, der auch für den Begriff der affektiven Intentionalität anschlussfähig ist.⁸¹

Die systemtheoretische Beschreibung musikalischer Affektivität erfolgt schließlich auf der Basis der Differenzierung von Gefühlen, affektiven Körperveränderungen und affektiver Kommunikation als affektive Zustände psychischer, biologischer und sozialer Systeme. In allen drei Fällen lässt sich das affektive Potential auf verdichtete Systemstrukturen zurückführen und somit Luhmanns Konzeption von Gefühlen auch auf biologische und soziale Systeme übertragen. Im Rahmen der Beschreibung von Gefühlen kann dieser Ansatz zudem um die Betrachtung von deren affektiver Intentionalität erweitert werden. Vor diesem theoretischen Hintergrund können drei Dimensionen herausgearbeitet werden, über deren Ausgestaltung sich verschiedene affektive Zustände psychischer Systeme charakterisieren lassen: die Ausprägung des Selbstbezugs, die Spezifität des Weltbezugs sowie der Umgang mit der Erfüllung oder Enttäuschung von Ansprüchen als verdichteten Systemstrukturen. Auf dieser Grundlage werden im Anschluss verschiedene Arten musikalischer Gefühle bei der Musikrezeption und der Musikproduktion beschrieben.

Neben der Analyse systemspezifischer affektiver Zustände wird auch deren Zusammenwirken auf der Basis affektiver struktureller Kopplungen untersucht. Diese Betrachtung führt zu der Auffassung, dass biologische, psychische und soziale Systeme ihr affektives Potential erst im Zuge ihrer dynamischen Interaktion zur Entfaltung bringen können und dass Affektivität systemtheoretisch als ein Medium zu begreifen ist, in dem sich systemspezifische affektive Zustände ausbilden können. Für die Plausibilisierung dieser Annahme muss der Herausforderung begegnet werden, dieses Medium auf eine Art und Weise zu formulieren, die biologischen, psychischen und sozialen Systemen gleichermaßen zugänglich ist.

81 Siehe hierzu Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 363f.

Die damit skizzierte systemtheoretische Konzeption von Affektivität begibt sich in die Nähe verschiedener philosophischer Ansätze, die unter den Begriff der *situierter Affektivität* subsumiert werden können.⁸² Im Zuge der Analyse von Gemeinsamkeiten und Unterschieden kann der hier vorgestellte systemtheoretische Ansatz an die aktuelle philosophische Emotionsdebatte angeschlossen und dabei kritisch überprüft werden.

Die Zusammenschau der bisherigen theoretischen Überlegungen erlaubt schließlich die Beschreibung des Verhältnisses von Metasystem Musik und Affektivität. Hierzu wird analysiert, inwieweit affektive Prozesse in musikalische Handlungen einbezogen werden können und welches affektive Potential musikalischer Handlung selbst eignet. Hiervon ausgehend lässt sich schließlich beschreiben, auf welche Weise Musik und Affektivität zusammenwirken und wie sich auf dieser Basis das Metasystem Musik kontinuierlich reproduziert.

Im fünften Kapitel wird das theoretische Modell des Verhältnisses von Musik und Affektivität einem Praxistest unterzogen, indem dessen Relevanz für die empirische Affektforschung untersucht wird. Dies erfolgt zunächst hinsichtlich der Frage, inwieweit die im Rahmen dieser Untersuchung vorgeschlagene Gefühlskonzeption, die die jeweils zugrunde liegende Intentionalitätsstruktur einbezieht, mit aktuellen Erhebungsmethoden der psychologischen Forschung auf der Basis von Selbstauskünften verknüpft werden kann. Dabei wird auch diskutiert, welche zusätzlichen Einsichten oder Vorteile, beispielsweise in Bezug auf ein erhöhtes Differenzierungspotential, sich hierdurch bieten könnten. Ein zweiter Punkt wird mit der Notwendigkeit integrativer Ansätze innerhalb der Affektforschung angesprochen. Erst mithilfe entsprechender Betrachtungsweisen können die erhobenen Merkmale zum komplexen Zusammenhang biologischer, psychischer und sozialer Aspekte musikalischer Affektivität ins Verhältnis gesetzt werden. Die im Rahmen dieser Untersuchung entwickelten Beobachtungs- und Beschreibungsinstrumente bieten hierfür einen möglichen Ausgangspunkt.

Das Fazit im sechsten Kapitel fasst abschließend die wichtigsten Ergebnisse dieser Untersuchung zusammen und betrachtet diese im Verhältnis zu den ursprünglichen Zielsetzungen. Da diese Untersuchung ein transdisziplinäres Integrationspotential entfalten soll, müssen die Untersuchungsergebnisse sowie die entwickelten Beobachtungs- und Beschreibungsinstrumente auch über einen systemtheoretischen Bezugsrahmen hinausweisen.

82 Siehe hierzu Wendy Wilutzky, Sven Walter und Achim Stephan, »Situierter 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.