

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Eine »Musiktheorie der Gesellschaft«

Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen?

Verena Weidner

An increasing number of publications in recent years show that the system theory of Niklas Luhmann is not an unknown topic in music theory any more, although as yet there has been no attempt at a comprehensive discussion of its potential to tackle music-theoretical questions. In musicology, on the contrary, the discussion of Luhmann's theory seems to have peaked already. System theory here is either praised as the most promising method for future research or entirely rejected as a method inadequate for music.

This essay provides an overview on applications of Luhmann's system theory in music theory. Generally, there are two ways to interpret music in the context of social systems that can either focus on communication *about* music or regard music itself as a subsystem of modern society. Music also can be understood as a system that intertwines with the listener's psyche. These considerations enable a discussion of the connections between system theory and music theory in general. It becomes clear that Luhmann's concept of »self-reference« can enrich music research. It might enhance, for example, a reflection of methodologies in music theory and thus contribute to a differentiation of different music-theoretical (sub-)systems: between music theory as an artistic or a scholarly system, between music theory and musicology or between music as a psychological, social or multiply organized autopoietic system. Such a differentiation in turn might be a first step towards observing and interpreting problems of research or teaching. System theory provides a research tool that offers possibilities to isolate methodological problems in new and illuminating ways.

Der Titel dieses Aufsatzes verspricht eine Spezifikation der Systemtheorie Niklas Luhmanns im Hinblick auf Musiktheorie. Anlass dafür boten einige neuere Publikationen aus dem musiktheoretischen Bereich, die sich – teils explizit, teils implizit – mit der Systemtheorie Luhmannscher Prägung auseinandersetzen und darauf schließen lassen, dass dieser Themenkomplex auch in näherer Zukunft in der musiktheoretischen Forschung eine Rolle spielen wird.¹ Wirft man hingegen einen Seitenblick auf die Musikwissenschaft, so scheint dort die Diskussion ihren Höhepunkt schon überschritten zu haben.² Auffällig sind dort die sehr kontroversen Positionen, deren Spektrum von fast enthusiastischer Annahme – die Systemtheorie als Wegweiser zukünftiger Forschung –, die auf einer jahrelangen Auseinandersetzung mit der Thematik beruht³, bis hin zu dezidiertem Ablehnung reicht⁴, in der die

1 Z.B. Polth, *Nicht System – nicht Resultat*; Kreidler, *Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung*; Kaiser, *Was ist ein musikalisches Modell?*

2 Vgl. den rückblickenden Sammelband zu systemtheoretischen Forschungsansätzen in der Musikwissenschaft: Böhme-Mehner, *Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis*.

3 Vgl. z.B. Mehner, *Musik als Wahrnehmung*.

Systemtheorie als ein völlig unkünstlerischer und uninspirierter bzw. dem Ästhetischen zuwiderlaufender Zugang bewertet wird.

Die Perspektivierung der systemtheoretischen Überlegungen Luhmanns soll im Rahmen dieses Textes der Musiktheorie im weitesten Sinne gelten. Gemeint sind also nicht einzelne theoretische Systeme (Funktionstheorie, Ursatz-Theorie etc.) oder der traditionell an Musikhochschulen vorzufindende Fachbereich, sondern jedweder theoretische Zugriff auf Musik. Dies geschieht im Hinblick darauf, dass zunächst ein möglichst großes Arsenal an Bezugsmöglichkeiten musikbezogener Fächer auf die Systemtheorie aufgezeigt werden soll. Eine Differenzierung, beispielsweise in musiktheoretische und musikwissenschaftliche Belange, wird sich zum Teil im Verlauf der Argumentation ergeben und kann des Weiteren als Desiderat künftiger Forschung betrachtet werden.

1. Musik als soziales System

Als Soziologe beobachtet Niklas Luhmann Phänomene wie Kunst, Wissenschaft, aber auch Religion und sogar Liebe primär als soziale Phänomene. In systemtheoretischer Perspektive bedeutet dies eine Fokussierung auf die verbalen und nonverbalen kommunikativen Prozesse *zwischen* den Akteuren. Damit kann einerseits allgemein auf Musikkommunikation, also ein Kommunizieren über Musik zugegriffen werden, andererseits lässt sich von hier ein Bogen zur luhmannschen Gesellschaftstheorie schlagen. Mit ihren Mitteln zeigt Luhmann, dass sich etwa ab dem 18. Jahrhundert die Gesellschaft in verschiedene Systeme ausdifferenziert hat. Wichtige Themen werden seitdem nicht mehr von der gesamten Gesellschaft, sondern innerhalb von Teilsystemen bearbeitet. Die Teilsysteme erfüllen jeweils eine bestimmte gesellschaftliche Funktion und erbringen entsprechende Leistungen für die anderen Teilsysteme. Dementsprechend löst sich zum Beispiel die Kunst von rituellen Zwecken und entwickelt sich zu dem, was man autonome Kunst nennen kann. Musik wird unter diesen Vorzeichen als gesellschaftliches Funktionssystem relevant, das einerseits mit der Gesellschaft als Ganzer, andererseits mit den gesellschaftlichen Teilsystemen (Wirtschaft, Recht etc.) in Kontakt tritt.

Der hier zentral stehende Funktionsbegriff hat in der Systemtheorie die Aufgabe, von der Perspektive der Gesellschaft aus die Zugehörigkeit von Operationen zu einem System zu klären. Aus der Perspektive des Systems erfüllt diese Aufgabe die *Codierung* des jeweiligen Systems. So besteht der Code des Kunstsystems beispielsweise in der Unterscheidung schön/nicht-schön oder interessant/langweilig bzw. stimmig/nicht-stimmig. Ob ein Problem in den Bereich des Wissenschaftssystems gehört, kann hingegen daran geprüft werden, ob es sich unter dem Code wahr/falsch beantworten lässt. Der positive Codewert ist dabei kein Wert an sich, sondern es wird zunächst nur die Art der Fragestellung untersucht. Kriterien für die Zuordnung zu einem der beiden Codewerte liefern erst die vom System selbst entwickelten *Programme*. Sie sind differenzierter als die bloß zweiwertige und abstrakte Codierung, dafür weniger stabil. Im Kunstsystem entspräche die Entwicklung der Programme bei-

4 Vgl. z.B. Kalisch, *Musik aus Passion*.

spielsweise der Stilgeschichte. Luhmann unterscheidet außerdem zwischen der *Funktion* und den auf Programmebene gebildeten *Zwecken* eines Systems. Aus dieser Unterscheidung ergibt sich einerseits, dass eine funktionale Systemausprägung der von einer anderen Systemperspektive aus entwickelten Konzeption einer autonomen Musik nicht widerspricht. Andererseits wird klar, dass es vor dem Hintergrund dieser Theorieanordnung nicht sinnvoll ist, anzumahnen, ein System erfülle immer mehrere Funktionen. Wo das geschieht, sind systemtheoretisch gesehen Zwecke gemeint.⁵

2. Musik als Autopoiesis

Während Niklas Luhmann als Soziologe von sozialen Systemen ausgeht und das Bewusstsein als eigenen Systemtyp von dort her beleuchtet, hat Peter Fuchs den Vorschlag gemacht, im Zusammenhang mit Musik das psychische System ins Zentrum der Betrachtung zu stellen.⁶ Mit Musik ist dann – anders als mit Kunst in Luhmanns *Kunst der Gesellschaft* – nicht die Musikkommunikation gemeint, sondern der tatsächliche akustische Wahrnehmungsgegenstand, der einen eigenen, zunächst vom Bewusstsein unabhängigen zeitlichen Verlauf hat. Schließt man sich Luhmanns apersonalem Systembegriff an und sieht in der »Kommunikation selbst das Beobachten, das sich des Menschen nur bedient [...], um sich selbst fortzusetzen«⁷, dann kann man analog auch Musik als autopoietisches System beobachten, das sich in dieser Hinsicht nicht von Bewusstsein oder Kommunikation unterscheidet. Das hier zum Tragen kommende Autopoiesiskonzept stammt ursprünglich aus der Biologie und beschreibt dort die Selbstorganisation des Lebens. Luhmann übernimmt diese Organisationsweise, geht aber nicht von »Leben« als Systemreferenz aus, sondern von »Sinn«. Dem Einwand Ulrich Taddays, »Musik programmier[e] sich nicht ausschließlich selber, sie [werde] von Menschen komponiert«⁸, kann mit dem Hinweis auf die Unterscheidung zwischen operativer Geschlossenheit im Sinne des Autopoiesis-Gedankens und struktureller Kopplung mit Systemen der Umwelt begegnet werden.⁹

Ziel der Beobachtung von Musik als Autopoiesis ist die Beantwortung der Frage, wie die »kaum zu überschätzende Relevanz«¹⁰ zu erklären ist, die Musik für psychische Systeme haben kann. Für Fuchs fungiert die ähnliche Struktur beider Systeme als Erklärung der Resonanzen:

Musik kann die Zeitbewandnisse des Bewusstseins befristet »substituieren« durch ihre bewusstseinsisomorphe Temporalität, und das Bewusstsein kann eben dies wollen und genießen, weil es von seinen eigenen Reproduktionserfordernissen entlastet wird. Es wird in den Sog einer Zeitlich-

5 Z.B. bei Thom, *Funktionen*.

6 Fuchs, *Vom Zeitzauber der Musik*; Fuchs, *Musik und Systemtheorie*.

7 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 17.

8 Tadday, *Systemtheorie und Musik*, S. 31.

9 Vgl. auch die Kritik von Simone Mahrenholz an der Argumentation Ulrich Taddays: Mahrenholz, *Autopoiesis*, S. 82.

10 Fuchs, *Vom Zeitzauber der Musik*, S. 155.

keit hineingenommen, die ihm erspart, sich, wenn man so sagen darf, selbst um weitere Anschlussereignisse, selbst um die Stabilisierung seiner eigenen Redundanzen und Strukturen zu kümmern.¹¹

Simone Mahrenholz beleuchtet im Anschluss an Fuchs außerdem die Bedeutung einzelner musikalischer Parameter. So diene insbesondere der Takt der Einteilung des musikalischen Verlaufs in einzelne Zeitabschnitte, was dem Bewusstsein die Wahrnehmung des objektunabhängigen medialen Zeitflusses sowie ein ständiges Kreuzen von Formgrenzen ermögliche. Hier stellt sich die Frage, inwiefern das wahrnehmende »Einklinken« in den musikalischen Fluss mit den konkreten musikalischen Objekten zusammenhängt. Wird das Bewusstsein unabhängig von ihnen aktiviert, einfach weil etwas akustisch in der Zeit abläuft, oder lohnt ein genauere Blick auf das, was da zeitlich prozessiert?

Diese Überlegungen führen zum Moment der künstlerischen Formbildung bzw. der Medium/Form-Unterscheidung im Allgemeinen als einem zentralen Theorieelement der Systemtheorie. Die Motivation, Formen zu generieren, steht in engem Zusammenhang mit den Erwartungen an das, was noch kommen wird. Spannung erzeugt gerade die Differenz aus Aktualität und Potentialität:

Jeder Takt, jede Phrase ist (nicht-determiniertes) Produkt des Vorhergehenden und Erwarteten, gewinnt nur aus ihm und isoliert gar keinen Sinn; insofern ist Musik selbstreferentiell geschlossen: 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 etc.) ist ausschließlich Produkt dieser Einheiten des Stückes selber und trägt wiederum zu dessen Einheit bei.¹²

Mit dieser Art der Beschreibung von Autopoiesis ist implizit auf die musikalischen Strukturen, die »Ornamente«¹³ eines jeden Musikstücks verwiesen. Was die Darstellung aber noch offen lässt, ist das Verhältnis zu anderen Werken. Hier kommt jedoch ein weiterer Vorzug systemtheoretischer Beobachtung zum Tragen. Während man nämlich die obigen Gedankengänge zum Musikhören problemlos auch rein phänomenologisch darstellen kann, geraten darauf fußende musiktheoretische Ansätze an dieser Stelle manchmal in Erklärungsnot. So leistet zum Beispiel Christopher Hasty in seinem prozessorientierten Ansatz zu musikalischer Zeitwahrnehmung¹⁴ eine exakte Analyse der möglichen Protentions- und Retentionsverhältnisse des Bewusstseins beim Hören eines Musikstücks, kann aber nicht theorieimmanent auf den Einwand reagieren, dass das jeweilige Musikstück ja in den meisten Fällen nicht die erste Musik überhaupt ist, die man hört und deshalb nicht »vorurteilsfrei« aufgenommen wird. Im Gegenteil sind es ja gerade das Vorverständnis und die Vorerfahrungen, die man mit Musik einer bestimmten Stilrichtung bereits hat, welche einen das aktuell gehörte Stück anders wahrnehmen lässt. Mit der von Luhmann als *re-entry* bezeichneten Figur, welche die Unterscheidung System (Musikstück)/Umwelt (akustische Welt außerhalb des Stückes) als bereits »wiedereingetretene« in die Unterscheidung System (Musikwerke)/Umwelt (akustische Welt außer-

11 Fuchs, *Musik und Systemtheorie*, S. 50.

12 Mahrenholz, *Autopoiesis*, S. 74.

13 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 193ff.

14 Vgl. Hasty, *Meter as Rhythm*.

halb von Musik) interpretierbar macht, ist eine theoretisch einheitliche Beleuchtung der Problematik möglich. Mahrenholz spricht in dem Zusammenhang auch von »zwei ›Ebenen‹ von Autopoiesis«, die man auseinanderhalten müsse:

[...] die selbstreferentielle Organisationsstruktur des einzelnen Musikstücks einerseits – und jene der im Stück aktualisierten Musiksprache andererseits. [...] Für das Komponieren [und das Musikhören; V.W.¹⁵] bedeutet dies, dass der Komponist [wie der Hörer; V.W.] im Schaffensprozess gleichsam zwei »Autopoiesen« folgt: derjenigen, die sich jeweils aus dem Anfang, den ersten Entscheidungen ergibt, welche den Anschluss nicht determinieren, aber begrenzen – und jener Autopoiesis des musiksprachlichen Kontextes, innerhalb dessen Komponieren gewöhnlich selbst dann noch (mit)rezipiert wird, wenn jene Epoche längst vergangen ist.¹⁶

Die Effekte der Wiedereintrittsfähigkeit von Unterscheidungen hat bereits Johannes Kreidler anhand der Medium-Form-Differenz im Hinblick auf Musik untersucht. Dabei geht es ihm vor allem darum, die Flexibilität dieser Differenz deutlich zu machen, was sich bei Luhmann zunächst darin ausdrückt, dass generell jede Unterscheidung als Formbildung begriffen werden kann. Ziel von Kreidlers Darstellung ist eine auf dieser Differenz basierende »Theorie der Satzmodelle«, die selbige auf einer Ebene »zwischen den unhintergehbaren, ›naturgegebenen‹ Medien und dem individuellen Werk«¹⁷ verortet. Was Kreidler mit der Medium-Form-Unterscheidung als isolierter Differenz jedoch nicht mehr greifen kann, ist die Prozessualität der Medien/Form-Generierung. So stellt er zwar fest, in »der traditionellen Musik [sei] die Tradition interessant«¹⁸, zweifelt aber offenbar an der Möglichkeit, historische Entwicklungen mit einer systemtheoretischen Reformulierung der Konzeption »Satzmodell« greifen zu können. Hier – so meine Vermutung – wäre eine Orientierung an der Autopoiesis-Konzeption Luhmanns vonnöten, vor allem aber eine Berücksichtigung des Gedankens, dass Systeme grundsätzlich als temporalisierte Prozesse aufgefasst werden müssen. Deren Strukturen weichen schon aufgrund der Zeitpunktfixiertheit ihrer Elemente ständig vom gerade eben Beobachteten ab. Eine wirklich systemtheoretisch motivierte Beobachtung der Medium-Form-Unterscheidung für Musik dürfte sich also nicht rein auf die Sachdimension von Unterscheidungen beschränken, sondern müsste außerdem die Zeitdimension berücksichtigen.

3. Musik und Theorie

Für die Musiktheorie kann eine systemtheoretische Betrachtungsweise nicht nur hinsichtlich ihres Gegenstandes relevant werden, sondern auch im Hinblick auf ihre Theorien und Methoden sowie auf sich selbst als gesellschaftliches Teilsystem. Auf diese Weise dient die Systemtheorie der Selbstreflexion bzw. Selbstbeschreibung der Musiktheorie. Die Frage, welchen Stellenwert ein Fach seinen Selbstbeschreibungen einräumt, lässt auf den Grad seiner Ausdifferenzierung als Teildisziplin des Wissen-

15 Im vorliegenden Zusammenhang trägt die Unterscheidung zwischen einer Produktions- und einer Rezeptionsästhetik nicht.

16 Mahrenholz, *Autopoiesis*, S. 78f.

17 Kreidler, *Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung*, S. 139.

18 Ebda.

schaftssysteme schließen. Ludwig Holtmeier attestierte der Musiktheorie noch im Jahr 2001, sie sei »ein Fach ohne Diskurs und somit ohne historisches Selbstverständnis.«¹⁹ Ein Bewusstsein für die eigene Geschichte sei jedoch Voraussetzung dafür, dass eine Disziplin überhaupt Identität gewinnen könne: »Man muss wissen, woher man kommt, um zu wissen, wo man steht.«²⁰ Holtmeier führt für diese Ahistorizität wiederum geschichtliche Gründe an und geht zumindest implizit davon aus, dass diese in Zukunft ausgeglichen werden müssten.²¹ An dieser Stelle würde sich ergänzend eine systemtheoretisch motivierte Argumentation anbieten, die nicht auf normativen Annahmen, sondern auf theoretisch generierten Begründungen basiert.

3.1 Theorie und Methode

Im Zusammenhang mit einer musiktheoretischen Theoriereflexion kann der Wunsch nach einer nicht wertenden Einstellung geäußert werden, die wissenschaftliche »Objektivität« gewährleisten soll. Dabei geht es nicht nur um das Ausklammern von Normativität, sondern um ein generelles Ausblenden von Vorurteilen. Vor systemtheoretischem Hintergrund kann das Gelingen dieses Versuches jedoch weder als möglich noch überhaupt als wünschenswert angesehen werden, da damit die Evolution von komplexen Theorien generell unmöglich gemacht würde.²² Die Tendenz hin zu mehr »Objektivität« spiegelt sich in der generellen Theoriearmut der neueren Musiktheorie wider, die zum Großteil historisch bedingt sein dürfte. So schildert Holtmeier die Bewegung »Von der Musiktheorie zum Tonsatz« als einen auf den nationalsozialistischen Anti-Intellektualismus folgenden Wandel:

Nach 1945 ist an die Seite der alten »Musiktheorie« der neue Begriff des »Tonsatz« getreten. [...] Es liegt auf der Hand, was der »sachlichen« und »gebrauchsmusikalischen« Moderne der 20er Jahre an diesem Begriff so gefiel. »Tonsatz« ist gleichsam entsubjektiviert, das Gegenteil des romantischen Werkbegriffs, »Tonsatz« betont das Handwerkliche, das Objektive, und vor allem ist er als archaisierender moderner Begriff unbelastet vom verhaßten 19. Jahrhundert.²³

Im Begriffswandel der Disziplin zeigt sich also einerseits die Betonung der »Praxis«, andererseits die Ablehnung großer (idealistischer) Theorieentwürfe, »kurz: das Verschwinden der ›Theorie‹ aus der Musiktheorie«.²⁴ Hier kann eine Parallelität zur Schwerpunktverlagerung in der Soziologie hin zum Methodischen beobachtet wer-

19 Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, S. 12. Der 2001 als Eröffnungsvortrag auf dem 1. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie gehaltene Vortrag erschien in gedruckter Form erstmals 2004 im Kongressbericht *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie*, Dresden 2001, hrsg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner 2004, S. 13–34. Die zitierte Druckfassung der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 1/1 (2003) erschien im Jahr 2007.

20 Ebda., Anm. 3.

21 Der Publikationsort des Aufsatzes – die Erstausgabe einer *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* – läßt darauf schließen, dass das Selbstverständnis der Musiktheorie sich in Zukunft in die wissenschaftliche Richtung entwickeln soll.

22 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 413f.

23 Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, S. 13.

24 Ebda., S. 15.

den.²⁵ Außerdem lässt sich in diesem Punkt eine Antwort auf das Problem der Wissenschaftsfähigkeit musikalischer Theoriebildung finden. Dies legen zum Beispiel Arbeiten wie die Michael Polths nahe, der zunächst die Frage stellt, wie wissenschaftlich Analyse überhaupt sein könne, um dann verschiedene Begriffe von Wissenschaft einerseits und Analyse andererseits aneinander zu prüfen.²⁶ Als Beispiel dient ihm eine Arbeit Roland Eberleins²⁷, die seiner Ansicht nach einen »sehr klaren, man könnte auch sagen: überspitzten Begriff von Wissenschaftlichkeit verfolgt«.²⁸ Im Laufe des Textes generiert Polth eine Sonderstellung der kunstbezogenen Wissenschaften, die sich nicht mit dem Wissenschaftsbegriff Eberleins vertrage. Diese Sonderstellung führt er auf die Besonderheiten der Gegenstände zurück:

Die Probleme sind beträchtlich, nicht zuletzt deswegen, weil ein Kunstwerk alle Momente, die an ihm deutlich werden, durch ein konkretes Erscheinen in allen seinen Details zum Ausdruck bringt, während die Begriffe, Methoden und Kriterien, die eine wissenschaftliche Analyse heranzieht, abstrakt sind und gerade von der besonderen Beschaffenheit der Gegenstände absehen müssen, um angewendet werden zu können.²⁹

Polths Kunstverständnis ist grundsätzlich nachvollziehbar. Alternativ ließe sich die Situation jedoch als Beispiel für die Konfrontation eines Systems mit Umweltkomplexität begreifen, mit der jede Kunstbetrachtung, aber auch jede wissenschaftliche Auseinandersetzung, im Grunde also jede fremdreferentielle, auf Systemexternes bezogene Operation eines Systems konfrontiert ist. Die Probleme der Musiktheorie sind in diesem Punkt also nicht prinzipiell anders als die anderer Wissenschaften. Auch ein Physiker – der Prototyp eines »objektiven« Wissenschaftlers – muss Weltkomplexität reduzieren um Theoriekomplexität zu erreichen. Unterschiede bestehen allenfalls in der hohen emotionalen Relevanz, die Kunst für einen Kunstwissenschaftler vielleicht oft besitzt, während ein Physiker seinen Gegenständen gegenüber indifferenter sein mag. Ob diese Indifferenz aber unter Generalverdacht gestellt werden kann, darf bezweifelt werden. So wäre der bisweilen begegnenden Argumentation, einem Kunstwissenschaftler dürfe die Kunst nicht egal sein, so wie sie Luhmann offenbar egal sei³⁰, entgegenzusetzen, dass gerade diese Distanz oder Andersartigkeit ein Merkmal wissenschaftlich codierter Operationen darstellen kann.

In einer anderen Lesart könnte man die Kritik Polths an Eberlein auch als eine implizite Kritik an mangelnder Theoriebildung verstehen. Hauptsächlich vermisst Polth an Eberleins Analysen das Moment des musikalischen Zusammenhangs. Während Eberlein nämlich nur die Anzahl bestimmter tonaler Klangfolgen anführen würde, konstituiere sich Tonalität erst im Zusammenhang. Dieser wiederum könne

25 »Man sieht dies [gemeint sind die Nachteile einer programmatischen Einseitigkeit V.W.] besonders an dem Theoriesdesaster, das die Soziologie als Folge der Einführung der sogenannten empirischen Methoden erlebt hat. Auflösung in Daten und Rekombination mit Hilfe neu entwickelter Methoden der Datenanalyse haben hier das in der soziologischen Klassik erreichte Theorieniveau zerstört, ohne adäquaten Ersatz zu schaffen.« (Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 410).

26 Vgl. Polth, *Wie wissenschaftlich kann Analyse sein?*.

27 Vgl. Eberlein, *Entstehung der tonalen Klangsyntax*.

28 Polth, *Wie wissenschaftlich kann Analyse sein?*, S. 66.

29 Ebda., S. 63.

30 Vgl. z.B. Kalisch, *Musik aus Passion*, S. 201f.

im Rahmen von Eberleins Betrachtungsweise nicht mehr aufgewiesen werden.³¹ Vor systemtheoretischem Hintergrund liegt das Problem hier nicht in Eberleins »klare[m] Begriff von Wissenschaftlichkeit«, sondern im isolierten Gebrauch der Quantifikation. Da ihr als einem methodischen Programm die Ergänzung durch Theorie fehlt, mit deren Hilfe erst relevante Vergleichs Gesichtspunkte oder eine angemessene qualitative Gewichtung von Quantitäten erreicht werden könnten, entsteht der Eindruck einer bloßen Aufzählung. Auf ein ähnliches Problem weist Polth im Zusammenhang mit musiktheoretischen Funktionsanalysen im Allgemeinen hin:

Der [theoretische; V.W.] Gedanke, dass die Bedeutung einer V. Stufe innerhalb eines Satzes vielfältig sein kann, weil die Stufenzugehörigkeit nicht das einzige Moment darstellt, das über die funktionale Wirkung eines Klanges entscheidet, hat in Funktionstheorien zumindest keinen methodisch erfassten Platz.³²

Hartmut Fladt zufolge ist diese Ambivalenz zwischen Methode und Gegenstand ein Grund für den Verzicht auf die jeweilige Methode, denn »Methoden haben sich als heuristische am Gegenstand zu bewähren, und wenn sie ihm nicht genügen, muss auf sie verzichtet werden, nicht auf ihren Gegenstand.«³³ Aus systemtheoretischer Perspektive ist es jedoch nicht nur der Gegenstand, der den Ausschlag darüber gibt, ob eine Methode angemessen ist. Hinzu kommt die von Methodik explizit unterschiedene, sich »kontrollierend« verhaltende Theorie.³⁴

3.2 Systemdifferenzierung

Trotz der soeben konstatierten prinzipiellen Gleichstellung aller Wissenschaften hinsichtlich der Komplexitätsproblematik steht die Musiktheorie vor dem Problem, dass sie es mit einem Gegenstand zu tun hat, dessen Faszination gerade darin besteht, dass man ihn nicht eindeutig erklären kann. Wissenschaft hingegen bemüht sich gerade um Klarheit und Deutlichkeit. Sie

grenzt ein, beobachtet punktuell, was sie je in Frage stellt, blendet assoziativ sich einstellende Randverwaschenheiten aus. Im Falle der Musik scheint es aber so, als werde bei diesem Versuch immer abgedunkelt, was konstitutiv ist für den Gegenstand, den man beobachten will, [...] als verberge sich das Eigentliche der Musik stets hinter dem Rücken des Beobachters.³⁵

Es gibt nun verschiedene Möglichkeiten, mit diesem Problem umzugehen. Entweder die Wissenschaft versucht, sich ihrem Gegenstand »anzunähern« und meidet eindeutige und exakte Aussagen oder sie akzeptiert die Kritik, sie würde ihrem Gegenstand nicht gerecht werden. Ein so technischer und theoretisch bis ins kleinste ausgearbei-

31 Vgl. Polth, *Wie wissenschaftlich kann Analyse sein?*, S. 67.

32 Ebd., S. 67.

33 Fladt, *Analyse und Interpretation*, S. 172.

34 »Der Vorteil dieser Doppelung liegt auf der Hand: Beide Arten von Programmen können unter wie immer willkürlichen und vorläufigen Limitierungen in Operation gesetzt werden, da jede Limitation von der anderen Seite der Unterscheidung her infrage gestellt und gegebenenfalls ausgewechselt werden kann.« (Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 403).

35 Fuchs, *Vom Zeitzauber der Musik*, S. 147.

teter Ansatz wie die Systemtheorie Luhmannscher Prägung, der noch dazu mit Musik umgeht wie mit jedem anderen Untersuchungsgegenstand, ist hier besonders heftiger Kritik ausgesetzt. So greift zum Beispiel Volker Kalisch auf das Dichterge-spann Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck zurück, um seine Missbil-ligung anschaulich zum Ausdruck zu bringen:

Anstatt das Schöne [wie es sich auch in der Tonkunst konkretisiert; V.K.] auf allen Wegen, wo es sich freundlich uns entgegenbietet, wie einen Freund willkommen zu heißen, betrachten sie [die weisen Männer der Wissenschaft; V.K.] ihre Kunst vielmehr als einen schlimmen Feind, suchen ihn im gefährlichsten Hinterhalt zu bekämpfen und triumphieren dann über ihre eigene Kraft.³⁶

Alternativ ergibt sich für einen wissenschaftlichen Zugang die Möglichkeit, »die Paradoxie zu entparadoxieren«, um den Diktus Luhmanns zu übernehmen, und auf die Kritik in entsprechender Weise zu reagieren. Dieses Entparadoxieren gelingt nicht allein durch Temporalisierung eines logischen Paradoxes³⁷ – der Eindruck, Wesentliches bleibe unsichtbar, wird selbst bei sich über eine gewisse Zeitspanne erstreckenden Analysen bestehen bleiben –, sondern auch mit Hilfe einer sachlichen Unterscheidung. Petra Gehring weist im Rahmen dieses Problemzusammenhangs auf die evolutionäre Trennung zwischen »Kunst« und »Wahrheit« hin³⁸, welche sie als ein philosophisches Grundproblem behandelt:

Wenn Kunst und Wahrheit nicht identisch sein können, wenn Theoriewahrheit sich in gewisser Weise als Anti-Kunst geben muss, um sich überhaupt als Theoriewahrheit zu begründen, folgt dann nicht daraus eine Einsicht bezüglich des »ästhetischen« Verhältnisses von Kunst und wissen-schaftlicher Theorie und Philosophie? Kunst und Wahrheit gehören nicht in wesensfremde Welten. Sie sind in ihrem Stiftungssinn und in ihrem aktuellen Sinn unaufhörlich aufeinander verwiesen – jedenfalls potentiell. Aber eben weil sie korrespondieren können, dürfen sie sich nicht umarmen und muss die Trenngrenze scharf sein. Nur wenn sich die Sphären und die Formen hinreichend getrennt voneinander halten, kommt das eigentümliche »unmögliche« Wechselspiel in Gang, das Adorno und vielleicht auch Luhmann beschreiben und das sie auch und zugleich leibhaftig zeigen müssen, damit von seiner doppelten Ästhetik wirklich die Rede ist.³⁹

Während Gehring hier jedoch auf einen »Stiftungssinn« rekurriert, um zeigen zu können, warum sich überhaupt ein »Wechselspiel« ergeben sollte, kann das Problem auch ohne eine derartige Annahme gesellschaftstheoretisch rekonstruiert werden. Zwar fungiert der Sinnbegriff auch in der Systemtheorie als Grenzbegriff und nähert sich darin dem phänomenologischen Sinnhorizont an, aber der notwendige Zusam-menhang zwischen der Sphäre der Kunst und der Sphäre der Wissenschaft lässt sich über die Theorie funktionaler Differenzierung erklären. Kunst- und Wissenschafts-system sind demnach gerade deshalb aufeinander verwiesen, weil beide sich als Teilsysteme des Gesellschaftssystems ausdifferenziert haben. Als solche erfüllen sie je

36 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlebre der heutigen Instrumentalmusik* (aus: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck), S. 79; zit. nach Kalisch, *Musik aus Passion*, S. 201.

37 So wie beispielsweise das Paradox der Selbstbeobachtung einer aktuellen Beobachtung dadurch entparado-xiert wird, dass sie zeitlich später erfolgt.

38 Vgl. Gehring, *Kunst und Wahrheit*.

39 Ebda., S. 22.

eine bestimmte Funktion für die Gesellschaft und erbringen Leistungen füreinander. Die Zuordnung zu einem System geschieht über die Wahl einer Systemreferenz. So beobachtet exemplifiziert der von Gehring hergestellte Zusammenhang einen Fall struktureller Kopplung zwischen zwei verschiedenen ausdifferenzierten und operational geschlossenen Systemen. Die Unterscheidung zwischen einem »wahr/unwahr« codierten und einem »schön/hässlich« (oder »interessant/langweilig« bzw. »stimmig/nicht-stimmig«) codierten System, also die Unterscheidung zwischen Wissenschafts- und Kunstsystem, erweist sich als die für unseren Zusammenhang relevante.

Daneben bieten sich weitere für die Musiktheorie möglicherweise gewinnbringende Differenzierungen an. Entsprechend kann man, wie bereits gezeigt, eine musikalische Autopoiesis unterscheiden, die weder Wahrnehmungen noch Kommunikationen prozessiert, sondern rein musikalische Operationen; außerdem das von Luhmann primär thematisierte Sozialsystem Musik, welches man wiederum entweder als Kommunikation in weiterem Sinne oder speziell als gesellschaftlich ausdifferenziertes Funktionssystem verstehen kann. Für bestimmte gesellschaftstheoretische Analysen kann daneben die Unterscheidung in ein Musiksystem im engeren Sinne, und dem Musikbetrieb gewinnbringend genutzt werden.⁴⁰ Analog zum Kommunikationssystem in breiterem Verständnis könnte daneben eine Art »psychisches Musiksystem« konstruiert werden, das auf das Prozessieren von musikalischen Wahrnehmungen abzielt. Darüber hinaus bietet sich, beispielsweise aufgrund disziplingeschichtlicher Unterschiede, eine Differenzierung in eine musiktheoretische sowie eine musikwissenschaftliche Teildisziplin an.

Die Chancen der Unterscheidung verschiedener Systeme bestehen vor allem darin, Verständigungsschwierigkeiten leichter aufklären zu können. So kann man sich beispielsweise zunächst der Darstellung Hartmut Fladts anschließen, der die oft zu beobachtende Abneigung gegenüber Musiktheorie in den Blick nimmt:

Auch unter professionellen Musikern ist die Anschauung verbreitet, daß *Wissen* den gefühlsmäßigen und spontanen Zugang zur Musik versperren kann, daß also das Kognitive und das Emotive in einem widersprüchlichen Verhältnis stehen. Dem möchte ich zwar – auf der einen Seite – durchaus zustimmen, aber – andererseits – gleichzeitig verdeutlichen, daß dieser Widerspruch kein antagonistischer, kein »toter« ist, sondern ein produktiver, ein sehr lebendiger.⁴¹

Im Anschluss jedoch rekurriert Fladt auf eine »Form von Reflexion und Theorie«, die »jede[r] Art von musikalischer Sinnlichkeit und musikalischer Praxis« zu Grunde liege, »und sei sie noch so unentwickelt oder auch unbewußt«.⁴² Diese Argumentation sagt aber im Grunde noch nichts darüber aus, warum ein Musiker sich mit einer speziell wissenschaftlichen Form von musikalischem Wissen auseinandersetzen bzw. warum er sich überhaupt explizit mit Theorie beschäftigen soll, wo sie doch ohnehin jede Praxis begleitet. Noch deutlicher wird dieses argumentative Manko bei der Charakterisierung der Funktion musiktheoretischer Lehre:

40 Vgl. z.B. Fricke, *Systemisches Denken in der Musikwissenschaft*.

41 Fladt, *Analyse und Interpretation*, S. 171.

42 Ebda.

Eine wichtige Aufgabe der musikwissenschaftlichen Lehre, des musiktheoretischen Unterrichts und der mit ihm verbundenen Gehörbildung muß es sein, die Selbstverständlichkeiten durchschaubar (bzw. durchhörbar) zu machen, mit denen man normalerweise an Musik herangeht. Unmittelbarkeit und Spontaneität von Gefühlen sind eine sehr schöne und auch wichtige Sache, aber: Sie genügen nicht.⁴³

Man möchte nachfragen: Warum genügen sie nicht? Und anfügen, dass gerade noch mit dem Argument hantiert worden war, die unmittelbaren Gefühle würden ohnehin immer auf einer Form von Reflexion fußen.

Ähnliche argumentative Schwierigkeiten ergeben sich, wenn man – wie oben angedeutet – den Wissenschaftscharakter der Musiktheorie einklammert und wie Polth dafür plädiert, ihre Theorien und Methoden »kunstnäher« zu gestalten:

So gesehen, heben harmonische Analysen grundsätzlich auf den Kunstcharakter ihrer Werke ab, da sie die harmonischen und damit tonalen Verhältnisse als Ausdruck des jeweils herrschenden Zusammenhangs zum Gegenstand haben. Nun richtet sich gegen Funktions- oder Stufenanalysen die berechtigte Kritik, daß sie gerade nicht an den Kunstcharakter ihrer Gegenstände heranreichen. Ihre Chiffrierungen gelten als schematisch und abstrakt. [Das] liegt sicher daran, daß der Begriff von Tonalität [...] ein schwacher ist [...]. Die Schwäche dieses Begriffs wiederum erscheint nicht selten als Konsequenz des Bestrebens, die Wissenschaftlichkeit der Theorie gegen alle Schwierigkeiten durchzusetzen, die ein Kunstgegenstand zu bieten hat.⁴⁴

Die Probleme, die sich ergeben, wenn in der musiktheoretischen Arbeit Theorien und Methoden einander nicht kontrollieren, wenn Begriffe nicht klar eingegrenzt sind, liegen auf der Hand: Die wissenschaftliche Kommunikation funktioniert nur mit Hilfe dogmatisch eingeführter und fortgeführter Behauptungen oder sie bricht aufgrund fehlender Strukturen, die den Anschluss von Kommunikationen erst wahrscheinlich machen würden, ganz ab. Geht man nun alternativ von unterschiedlichen Systemreferenzen aus, so kann Kommunikation *vor* einer jeden inhaltlichen Verständigung verschieden zugerechnet werden. Das muss nicht immer zeitlich am Anfang stehen. Aber *wenn* Verständigungsschwierigkeiten auftauchen, könnte die Frage nach der Systemzugehörigkeit die Probleme auf eine erhellende Weise interpretieren, ohne dass zunächst um Inhalte gestritten werden muss. Die Frage, welches System der Musiktheorie nun mehr entspricht, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Vielleicht besteht die Besonderheit der Musiktheorie aber gerade darin: Dass sie Kunstkommunikation sein kann oder Wissenschaft. Entscheidend wäre die Art ihrer Selbstbeobachtung.

Fazit

An dieser Stelle möchte ich noch einmal zur Ausgangsfrage zurückkehren: »Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen?« – Sie lässt sich auf verschiedene Weise beantworten. Versteht man sie als Frage danach, ob überhaupt eine Verbindung zwischen Systemtheorie und Musiktheorie hergestellt werden kann, so wird

43 Ebd., S. 172.

44 Polth, *Wie wissenschaftlich kann Analyse sein?*, S. 64f.

man sie noch vor jeder theoretischen Untersuchung mit »ja« beantworten können. Die vorhandenen Publikationen – ob aus der Soziologie, der Musikwissenschaft oder der Musiktheorie selbst hervorgehend – stellen diese Verbindung bereits her. Versteht man unter Wissenschaft einen autopoietisch organisierten Kommunikationsprozess, bei dem Publikationen als »Zahlungsmittel«⁴⁵ fungieren, so ist zunächst irrelevant, ob diese befürwortenden oder kritischen Inhalts sind. Auch oder gerade eine kritisch-ablehnende Haltung fordert Reaktionen heraus und motiviert dadurch das Fortbestehen des Prozesses. Wenn die Kritik dann noch in einem polemisch-ironisierendem Stil gehalten ist, so gilt dies umso mehr. In dem Zusammenhang muss festgestellt werden, dass sich die vorliegenden Ausführungen auf Kritik beschränkt haben, die unmittelbar dem musiktheoretischen bzw. musikwissenschaftlichen Fachbereich entstammt. Auf eine grundsätzliche Diskussion kritischer Einwände gegen die Systemtheorie oder alternativer Theorievorschläge wurde weitgehend verzichtet. Ziel sollte hier nicht eine Bewertung der Systemtheorie im Allgemeinen sein, sondern die Diskussion von vorhandenen und möglichen Adaptionen im Bereich Musikwissenschaft und Musiktheorie.

Eine andere Lesart könnte die Ausgangsfrage so auffassen, dass sie nach dem »Neuen« fragt: »Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen, das sie nicht ohnehin schon weiß?« In dieser Lesart ist die Frage insofern schwerer zu beantworten, als die meisten der Luhmannschen Theoriefiguren natürlich schon einmal »gedacht« worden sind. Das heißt, kritische Stimmen werden für nahezu jede Übernahme in den musikbezogenen Fachbereich eine Parallelstelle in der philosophischen oder wissenschaftstheoretischen, oft sogar in der fachspezifischen Literatur finden. Bedenkt man aber, dass der »Wert« der Systemtheorie in einer komplexen, dabei aber einheitlichen Theoriearchitektur liegt, so kann man dagegenhalten, dass es nicht die einzelnen Theorieelemente seien, die eine Adaption interessant machen, sondern die vielfältigen, zueinander aber konsistenten Deutungsmöglichkeiten, welche die Systemtheorie im Zusammenhang mit musiktheoretischen Belangen eröffnet.

Versteht man die Ausgangsfrage hingegen als eine, die danach fragt, inwiefern solche Deutungsmöglichkeiten denn gewinnbringend für die Musiktheorie sein können, so liegt eine die obigen Argumentationen ergänzende Folgerung nahe: Meines Erachtens besteht der Hauptgewinn systemtheoretischen Denkens darin, Bezüge herstellen und Unterscheidungen treffen zu können, die es ermöglichen, Probleme klarer zu sehen.

So lassen sich beispielsweise die Unterschiede zwischen Musiktheorie und Musikwissenschaft anhand der je unterschiedlichen, historisch gewachsenen Programme als Strukturbestandteile des jeweiligen Systems feststellen. Beide wissenschaftlichen Disziplinen entwachsen unterschiedlichen Traditionen und haben infolgedessen eigene Strategien im Umgang mit bestimmten Fragestellungen entwickelt. Genau genommen liegen die Unterschiede bereits in diesen Fragestellungen. Musiktheorie und Musikwissenschaft haben aufgrund ihrer je eigenen Tradition unterschiedliche Forschungsinteressen entwickelt, die trotz gleichem Gegenstand – der Musik im weitesten Sinne oder sogar demselben Musikstück – mitunter zu erheblichen

45 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 432.

Differenzen in der Forschungsmethodik und ihren Ergebnissen führen. Diese Differenzen sorgen häufig für Verständigungsschwierigkeiten im interdisziplinären Diskurs. Wenn diese Schwierigkeiten dann rein auf der Ebene »richtiger« oder »falscher« Ergebnisse verhandelt werden, ist der Weg zu einem ontologisch geprägten, wissenschaftlich aber schwer entscheidbaren Streit über das »Wesen« der Musik nicht weit. Würden die Gründe für auftretende Differenzen dagegen in den je verschiedenen Programmen und in der je unterschiedlichen Forschungstradition gesucht, wäre zwar noch keine Lösung hinsichtlich der Frage gefunden, welche Programme letztlich ergiebiger sind – vielleicht kann ihre Stärke auch gerade in der Möglichkeit gegenseitigen Sich-Ergänzens gesehen werden –, aber die Ursachen der Differenzen würden sichtbar.

Ähnlich ist die Unterscheidung in Musiktheorie als »Kunstkommunikation« und Musiktheorie als »Wissenschaftskommunikation« zu werten. Vor systemtheoretischem Hintergrund lässt sich nicht entscheiden, welche Art Kommunikation im musiktheoretischen Zusammenhang »sinnvoller« ist. Aber sie macht deutlich, dass die Gründe für fachinterne Verständigungsschwierigkeiten oft in verschiedenen Kommunikationsprämissen – in Luhmanns Terminologie also in verschiedenen Systemcodes – zu suchen sind.

Als letztes und anschauliches Beispiel sei ein typisches Szenario nachgezeichnet, wie es so ähnlich in zahlreichen Musiktheorie-Seminaren stattgefunden haben dürfte: Ein Musiktheoretiker erklärt seinen Studierenden mit Enthusiasmus die Unterschiede zwischen Periode und Satz – natürlich nicht, ohne auf weitere Differenzierungsmöglichkeiten hinzuweisen – eine modulierende Periode klingt zum Beispiel anders als eine nicht-modulierende Periode. Er vergisst auch nicht hinzuzufügen, dass eine periodische Bildung bei Bach anders klingt als bei Mozart und bei diesem wieder anders als bei Beethoven oder Schubert und schmückt seine Erklärungen außerdem mit zahlreichen Hörbeispielen. Trotzdem kommt von den Studierenden nach der Stunde die Rückmeldung, wenn man Musik so zerteile, könne man sie ja gar nicht mehr genießen. Systemtheoretisch könnte man nun diese Erfahrung der Studierenden vor dem Hintergrund der Unterscheidung einer »musikalischen Autopoiesis« von Prozessen des Bewusstseins deuten: Sobald die Studierenden die Periodenbildungen nachvollziehen wollen, müssen sie sich von der klingenden Musik distanzieren. Dieser Vorgang ist völlig unabhängig davon, ob die musiktheoretischen Inhalte über abstrakte Modelle oder anhand vieler konkreter (Hör-)Beispiele eingeführt werden. Der Effekt, dass sich die Art des Zugangs zur Musik ändern muss, tritt in jedem Fall ein. Daneben spielt hier Musik als soziales Phänomen eine Rolle, in dem und über das kommuniziert werden kann sowie Musik als Gegenstand der Musiktheorie bzw. Musikwissenschaft. Beim Wechsel der Kontexte treten je verschiedene Kopplungsprobleme auf, die eine »Übersetzung« von Operationen in Operationen anderen Typs und anderer Systemzugehörigkeit erfordern. Berücksichtigt man jetzt noch den Gedanken, dass Musik im Rahmen des Szenarios außerdem Gegenstand einer Unterrichtssituation ist, an der sich Studierende beteiligen, die offensichtlich keine Trivialmaschinen sind, wird klar, dass nicht die Kommunikationsschwierigkeiten das Überraschende darstellen, sondern die Tatsache, dass die Kommunikation dennoch meist fortgesetzt wird. Macht man sich die verschiedenen Bezüge klar, hat man die Probleme noch nicht gelöst. Die Studierenden werden immer noch nicht

begeistert sein, dass sie sich begrifflich mit Musik beschäftigen sollen und der Dozent hat keine Anweisungen für eine künftige »besser funktionierende« Unterrichtspraxis bekommen.

Der Gewinn systemtheoretischen Denkens besteht darin, zu sehen, wo Probleme liegen. Welche Konsequenzen daraus zu ziehen sind, bleibt dem Leser überlassen.

Literatur

- Böhme-Mehner, Tatjana (Hrsg.): *Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis* (Musik-Kultur 13), Essen: Die Blaue Eule 2006.
- Eberlein, Roland: *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Fladt, Hartmut: *Analyse und Interpretation. Anmerkungen/ Anregungen*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 2/1 (2005), S. 171–177.
- Fricke, Jobst Peter: *Systemisches Denken in der Musikwissenschaft. Grundlagen, Ergebnisse und Perspektiven*, in: *Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis* (Musik-Kultur 13), hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner, Essen: Die Blaue Eule 2006, S. 31–47.
- Fuchs, Peter: *Vom Zeitzauber der Musik* [1987], in: *Theorie als Lebrgedicht. Systemtheoretische Essays I*, hrsg. von Marie-Christin Fuchs, Bielefeld: transcript 2004, S. 147–168.
- *Musik und Systemtheorie. Ein Problemaufriss*, in: *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur*, hrsg. von Nina Polaschegg, Uwe Hager und Tobias Richtsteig, Regensburg: ConBrio 1996, S. 49–55.
- Gehring, Petra: *Kunst und Wahrheit. Überlegungen zu einem theorielastigen Doppelprogramm*, in: *Musik & Ästhetik* 8/30 (2004), S. 5–23.
- Hasty, Christopher: *Meter as Rhythm*, New York: Oxford University Press 1997.
- Holtmeier, Ludwig: *Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtlosen Fachs*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 1/1 (2003), S. 11–34.
- Kaiser, Ulrich: *Was ist ein musikalisches Modell?*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4/3 (2007), S. 275–290.
- Kalisch, Volker: *Musik aus Passion*, in: *Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis* (Musik-Kultur 13), hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner, Essen: Die Blaue Eule 2006, S. 181–202.
- Kreidler, Johannes: *Lubmanns Medium-Form-Unterscheidung als Theorie der Satzmodelle*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4/1–2 (2007), S. 135–141.
- Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Mahrenholz, Simone: *Musik als Autopoiesis. Musikalische Zeitlichkeit und Bewusstsein bei Lubmann und Hegel*, in: *Musik & Ästhetik* 2/5 (1998), S. 62–84.
- Mehner, Klaus: *Musik als Wahrnehmung – Musik als Kommunikation*, in: *Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis* (Musik-Kultur 13), hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner, Essen: Die Blaue Eule 2006, S. 11–21.
- Polth, Michael: *Wie wissenschaftlich kann Analyse sein?*, in: *Klang, Struktur, Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, hrsg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau, Stuttgart: Metzler 2000, S. 63–74.
- *Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität*, in: *Musik & Ästhetik* 5/18 (2001), S. 12–36.
- Tadday, Ulrich: *Systemtheorie und Musik: Lubmanns Variante der Autonomieästhetik*, in: *Musik & Ästhetik* 1/1–2 (1997), S. 13–34.
- Thom, Nico: *Die Funktion(en) der Musik. Niklas Lubmanns systemtheoretische Funktion der Kunst als Modell für die Musikwissenschaft?*, in: *Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis* (Musik-Kultur 13), hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner, Essen: Die Blaue Eule 2006, S. 141–156.

© 2010 Verena Weidner (vrnwdnr@gmail.com)

Universität Erfurt

Weidner, Verena (2010), »Eine ›Musiktheorie der Gesellschaft‹. Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen?« [A “Music Theory of Society”: Does Systems Theory Have Anything to Say to Music Theory?], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 589–602. <https://doi.org/10.31751/p.98>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Fachgeschichte; history of music theory; music theory; Musiktheorie; Niklas Luhmann; philosophy of science; sociology; Soziologie; systems theory; Systemtheorie; Wissenschaftstheorie

eingereicht / submitted: 06/02/2009

angenommen / accepted: 16/05/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010