

haltig verändert. Die Erscheinung der Techniken für Massenmedien schaffte einen echten Wirtschaftsfaktor. Die Technik bietet bisher ungeahnte Möglichkeiten sowohl für den Komponisten als auch für den nicht sauber singen könnennden so genannten Sänger, dessen Stimme durch den Tontechniker zurecht gerückt wird.

Es stellt sich automatisch die Frage, ob diese Art von Musik (überhaupt) künstlerisch wertvoll ist. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es sozialpsychologisch und sozialgeschichtlich argumentierende Ansätze, die bemüht sind, den gesellschaftlichen Standort und Stellenwert der heutigen Unterhaltungsmusik zu erschließen.

Wir sind von der Unterhaltungsfunktion der Musik ausgegangen. Wie jede Kunst erfüllt aber auch die Musik zweifellos auch eine ästhetische Funktion, nämlich unser Leben zu verschönen und uns dabei Freude zu bereiten. Die beiden Funktionen, d.h. die unterhaltende und die ästhetische, scheinen miteinander eng verknüpft zu sein. Keine Kunst wirkt so direkt auf unsere Wahrnehmung wie die Musik. Durch sie werden unsere eigenen Gefühle unmittelbar beeinflusst. Durch das aufregende Element der Musik werden wir Hörer aber nicht nur in bestimmte Stimmung versetzt, sondern das Gehörte regt auch unseren Geist zum Nachdenken an. Abhängig von der Einstellung des Hörers zur Musik kann dieses Nachdenken in unterschiedlicher Art und Weise ablaufen. Bei musikalisch gebildeten Hörern geht es beispielsweise darum, die Musik rational, analytisch zu erfassen und nachzuprüfen, also um bewusstes Hören. Das Musikhören kann weiterhin auch zu einem unbewussten, jedoch aktiven Nachdenken führen. Diese Art des Kunstwahrnehmungsprozesses kommt zustande, indem es dem Hörer nicht in erster Linie darum geht, die Musik analytisch zu erfassen, jedoch wird seine Aufmerksamkeit auf das musikalische Geschehen gelenkt.

Die Musik kann also nicht nur als ein uns unterhaltender Prozess, sondern auch als ein geistiges Erlebnis betrachtet werden. Eine „gehobene Unterhaltung“, die Gerhard Plumpé als soziale Funktion der Literatur zugeschrieben hat, scheint also auch für die Musik zuzutreffen.

## Die Funktion(en) der Musik.

Niklas Luhmanns systemtheoretische Funktion der Kunst als Modell für die Musikwissenschaft?

NICO THOM, Leipzig

### I. Einleitung

Der geneigte Leser<sup>1</sup> sei hiernit herzlich eingeladen, einen schwierigen Parcours im Schnelldurchritt zu durchqueren, auch auf die Gefahr hin, dass er vom Pferd fallen und das Reiten auf diesem Terrain ein für allemal bleiben lassen könnte, weil es zu unwegsam erscheint. Der Parcours ist die Systemtheorie von Niklas Luhmann und die Hürden, die es zu nehmen gilt, sind ihre Begrifflichkeiten. Leider sind die Hürden hoch und schwer zu überspringen – wenigstens für Neueinsteiger. Aber nicht nur diese scheitern mittern an ihnen, sondern auch einige von denjenigen, die sich bereits intensiv mit den Hindernissen vertraut gemacht haben und glauben das Gelände zu kennen. Ob es an der Inkompetenz der Reiter liegt, dass sie den Parcours nicht bewältigen, oder an dessen unbereitbarer Konstruktion, möge der Leser selbst entscheiden. Mir jedenfalls – und anderen Autoren ebenso – erscheint eine Hürde besonders problematisch: der Funktionsbegriff. Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Luhmanns Systemtheorie, die zögerlich einsetzt, wird ihn aber nicht umgehen können, da ihm im Rahmen der Luhmannschen „Supertheorie“ einiges Gewicht zukommt. Doch beginnen wir von vorn!

Von Johann Wolfgang von Goethe sind uns zwei vielsagende Aphorismen überliefert: „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unausprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt.“<sup>2</sup> Und weiter: „Die wahre Vermittlerin ist die Kunst. Über Kunst sprechen heißt die Vermittlerin vermitteln wollen, und doch ist uns daher viel Köstliches erfolgt.“<sup>3</sup> Es scheint Goethe in gewisser Hinsicht ein aussichtsloses Unterfangen zu sein, über die „Vermittlerin des Unausprechlichen“ etwas Allgemeinverbindliches auszusprechen. Mit ei-

<sup>1</sup> Ich wähle im Folgenden stets die maskuline Form aus Mangel an einer befriedigenden Lösung der sprachlichen Geschlechter-Frage.

<sup>2</sup> Johann W. v. Goethe, „Kunst und Altertum. Sechster Band. Erstes Heft. 1827“, in: *Goethe. Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Bd. 18, hgsg. von Siegfried Seidel, Berlin: Weimar 1972, S. 529.

<sup>3</sup> Ebd., S. 536.

nem offensichtlichen Augenzwinkern witzelt er über diejenigen, die sich annähernd allgemeine Aussagen über *die* Kunst zu treffen (und bewundert sie zugleich). Er selbst hat dies stets zu vermeiden versucht, und wenn er es doch einmal tat, dann nicht ohne Ironie, wie das Beispiel zeigt. Goethe zog es vor sich in zahlreichen kleineren Aufsätzen, Rezensionen und Reflexionen zu *bestimmten* Werken oder Themen der Künste zu äußern, meistens zur bildenden Kunst. Doch trotz seiner Skepsis in Bezug auf ganzheitliche Kunsttheorien gesteht er ein, dass manch „köstliche“ Theorie formuliert worden sei, und wie wir wissen, bezieht er sich mit dieser Bemerkung auf die Theorieentwürfe eines Johann Joachim Winckelmann, Karl Philipp Moritz, Johann Georg Hamann und Immanuel Kant, welche er durchaus schätzte.<sup>4</sup> Doch was hat Goethe mit dem Thema dieses Aufsatzes zu tun?

Nun, ich denke, dass es mindestens drei inhaltliche Berührungspunkte gibt zwischen Goethes Kunstauffassung und der von Niklas Luhmann. *Erstens* hat Kunst für beide etwas mit Vermittlung, also mit Kommunikation zu tun. *Zweitens* verbindet beide die Annahme, dass Kunst etwas vermittelt, was nur sie vermitteln kann: für Goethe ist es – ironisch oder nicht – das Unaussprechliche, für Luhmann – grob formuliert – das Unbeobachtbare. *Drittens* gehen beide davon aus, dass Kunst „eine Welt für sich“ ist, die nach ihren eigenen Gesetzen beurteilt<sup>5</sup> werden müsse (Goethe) bzw. ein „autopoietisches System“<sup>6</sup> (Luhmann). Goethe und Luhmann unterscheiden sich jedoch grundsätzlich im Umgang mit diesen Annahmen. Während Goethe jene nur lakonisch konstatiert und wegen seiner Vorbehalte nicht systematisch ausarbeitet, entwickelt Luhmann eine umfangreiche Theorie des Kunstsystems, die neben den benannten Annahmen, weitere Hypothesen entwirft und zu begründen sucht.

Er tut dies vor allem in seinem 1995 erschienenen Buch *Die Kunst der Gesellschaft*.<sup>7</sup> Hier beschreibt Luhmann die historische Genese der Kunst als Systemwerdung eines sozialen Subsystems innerhalb des Metasystems Gesellschaft und kommt dabei auch auf die Funktionen der Kunst zu sprechen, deren historischen

Wandel im Zuge der Systemwerdung er nachvollzieht, um schließlich *eine* *einzig* Funktion der modernen Kunst bzw. des operativ-geschlossenen Kunstsystems zu postulieren.

II. Darstellung von Luhmanns systemtheoretischem Funktionsbegriff im Allgemeinen und der systemtheoretischen Funktion von Kunst im Besonderen

Im Folgenden möchte ich Luhmanns Funktionsbegriff bzw. seine Vorstellung von der Funktion des Kunstsystems kurz referieren und prüfen, ob diese für die musikwissenschaftliche Debatte zur Funktion bzw. den Funktionen (zeitgenössischer) Musik fruchtbar gemacht werden kann oder nicht. Da sich Luhmann sehr selten auf musikalische Beispiele bezieht (und auch nicht gesondert von einem denkbaren Subsystem Musik innerhalb des Kunstsystems handelt), sondern, wie Goethe, vor allem die bildende Kunst zum Prüfstein seiner Überlegungen macht, ist es sozusagen meiner Willkür überlassen, Luhmanns Funktionsthese in Bezug auf die Kunst im Allgemeinen auch auf den musikalischen Kontext zu übertragen. Da Luhmann über die Kunst im allgemeinsten Sinne nachdenkt, sollen sich seine Überlegungen natürlich auch auf die Musik beziehen (lassen).

Es sei mir erlaubt, vorerst auf den Begriff *Funktion* näher einzugehen, ihn etymologisch zu beleuchten und seine alltagsprachlichen sowie wissenschaftlichen Verwendungsweisen anzudeuten. Dieser philologische Exkurs scheint mir nötig, um die Ambivalenz zwischen der weitgehend homogenen Verwendung des Funktionsbegriffs und seiner Synonyme im Alltag einerseits und seiner heterogenen Verwendung in der Wissenschaft andererseits aufzuzeigen. Nur vor diesem Hintergrund ist Luhmanns Funktionsbegriff adäquat einzuordnen und zu bewerten.

Das lateinische Verb *fungor* bedeutet soviel wie *verrichten, ausführen, vollziehen, vollbringen*, kann aber auch etwas poetischer *erlangen* oder *erreichen* heißen. Das substantivierte *functio* steht für *Verrichtung* oder *Ausführung*.<sup>8</sup> Man erkennt schnell, dass sowohl das Verb als auch das Substantiv einen teleologischen Verweis beinhalten. Dass eine Verrichtung zumeist auf ein Ziel bzw. einen Zweck ausgerichtet ist, dürfte ebenso unbestritten sein, wie dass man ein Ziel bzw. einen Zweck erreichen oder erlangen kann. Ziel und Zweck sind somit zu recht Synonyme für den Funktionsbegriff und werden in der heutigen (deutschen) Umgangssprache auch so verwendet.<sup>9</sup> Weitere Synonyme für den Begriff Funktion sind *Aufgabe* und *Amn*, mithunter auch *Sinn*. Ein *Funktionär* bzw. ein Amsträger, beispielsweise ein verbeamteter Orchestermusiker, ist stets mit einer

<sup>4</sup> Vgl. Michael Werzel, „J. W. v. Goethe“, in: *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler, Stuttgart 1998, S. 306ff. und Michael Franz, „Kunst“, in: *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 4/1, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Oto, Stuttgart; Weimar 1998, S. 634-639.

<sup>5</sup> Johann W. v. Goethe, „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“, in: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagedeiche und Gespräche*, Bd. 18 (*Ästhetische Schriften 1771-1805*), hrsg. von Friedrich Apel et al., Frankfurt/Main 1998, S. 504. Auch hier zeigt sich Goethes vorsichtig-relativierende Vorgehensweise in Bezug auf allgemeine Aussagen über Kunst: Im Kontext der Behandlung der Frage nach der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunst spricht er insbesondere von der Oper als „Welt für sich“, gleichwohl er sie offenbar als Exempel für die Kunst ansieht.

<sup>6</sup> Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 84.

<sup>7</sup> Ich beziehe mich auf die 1. Auflage der Taschenbuchausgabe von 1997.

<sup>8</sup> Pons – *Globalthörterbuch Lateinisch-Deutsch*, Düsseldorf; Leipzig 2/1997, S. 416f.

<sup>9</sup> Gerhard Augst, *Wortfamilienwörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen 1998, S. 425f.

bestimmten Aufgabe betraut; in diesen speziellen Fall: gemeinsam mit anderen Orchestermusikern und einem Dirigenten Musik zu machen, oder konkreter: ein bestimmtes Werk zur Aufführung zu bringen. Diese Aufgabe, die dem Amsträger – dem Orchestermusiker – aufgelegt ist, kann nur dann als sinnvoll bezeichnet werden, wenn er sie auch erfüllen kann, d.h., wenn er in der Lage ist sie zu einem Abschluss zu führen. Zweifelsohne würden wir die Aufgabe, die ein Orchestermusiker in der Regel gar nicht erfüllen kann, beispielsweise die Berechnung einer Hochausstratik, für sinnlos erklären, würde man ihn damit beauftragen. Kurzum: wir sehen die enge semantische Verquickung der Substantive Funktion, Funktionär, Amt, Aufgabe, Ziel, Sinn und Zweck sowie der Verben verrichten, ausführen, vollziehen, vollbringen, erlangen und erreichen in der Alltagssprache. Erste wissenschaftliche und somit von der Alltagssprache abweichende Verwendung findet der Funktionsbegriff ab dem 17. Jh. in der Mathematik<sup>10</sup> (Gottfried Wilhelm Leibniz) und später, gegen Ende des 19. Jh., dann in der Logik und Psychologie; aber ich möchte darauf verzichten diese Stränge der Begriffsschichte nachzuzeichnen, da sie für unser Thema keine Relevanz besitzen.

Die systemtheoretisch orientierte Soziologie und Ethnologie beginnt in der ersten Hälfte des 20. Jh. ebenfalls einen eigenen Funktionsbegriff zu entwickeln. In einem Lexikonartikel umreißt Luhmann diese Begriffsgeschichte:

„[Émile] Durkheim versteht unter [Funktion] den ‚objektiven Zweck‘ einer sozialen Institution. Mit dieser teleologischen Definition war eine Distanzierung von subjektiven Wollen der Beteiligten, nicht aber eine wertfreie Konzeption erreicht; sie blieb daher unstritten. Die angelsächsische *Ethnologie* hatte mit Hilfe der funktionalen Analyse ältere, rein deskriptive oder sozialdarwinistisch-evolutionäre Forschungsansätze überwinden können, indem sie die beobachtbaren Phänomene auf ihre [Funktion] für die Integration sozialer Systeme hin untersuchte. Eine Zusammenfassung dieser beiden heterogenen Auffassungen findet sich in der strukturell-funktionalen Theorie von [Talcoth] Parsons, die den [Funktions]-Begriff auf die Bestandsprobleme von Aktionssystemen bezieht. Inzwischen ist die funktionale Methode und die in ihr vorausgesetzte Systemtheorie zur wichtigsten Forschungskonzeption der Soziologie avanciert.“<sup>11</sup>

Ob dem tatsächlich so ist (im Jahre 1972), sei einmal dahingestellt. Jedenfalls hat die funktionale Methode für Luhmann – einem Schüler Parsons' – große Anziehungskraft. Luhmann entwickelt sie weiter und radikalisiert den systemtheoretischen Funktionalismus. Er fasst die Gegenwartsgesellschaft als ein komplexes Gesamtsystem auf, welches soziale Teilsysteme<sup>12</sup> ausgebildet hat. Luhmann unterscheidet und analysiert diese sozialen Systeme anhand ihrer Funktionen und spricht deshalb von Funktionssystemen. In einer ersten Annäherung an Luhmanns Funktionsbegriff lässt sich mit seinen Worten sagen, dass er „Leistungen unter dem Gesichtspunkt ihres Beitrags zur Erhaltung eines sozialen Systems“<sup>13</sup> bezeichnet. Mit meinen Worten: die Funktion ist, zumindest in einem schwachen Sinne, konstitutiv für das soziale System. Wichtig ist, dass für Luhmann jedes soziale System jeweils nur *eine* Funktion besitzt.

Doch was genau hat man unter einer Funktion zu verstehen und welche „Leistungen“ erbringt sie für ein soziales System? Luhmann zufolge ist eine Funktion „zunächst einmal nichts anderes als ein Vergleichsgegenstandspunkt. Ein Problem wird markiert (man spricht dann von einem ‚Bezugsproblem‘), um eine Mehrheit an Problemlösungen vergleichbar zu machen und für Auswahl- oder Substitutionsleistungen verfügbar zu halten“.<sup>14</sup> Eine Funktion ist also ein „Vergleichsschema [innerhalb eines sozialen Systems] für unterschiedliche Problemlösungen, die mit Bezug auf die Funktion als äquivalent gelten“.<sup>15</sup>

Man erkennt schnell, dass dieses Bezugsproblem bzw. die Funktion einen hohen Abstraktionsgrad erreichen muss, um nicht nur eine, sondern mehrere (vergleichbare) Lösungen zuzulassen. Die Lösungen für das Bezugsproblem liegen laut Luhmann bei der Bildung des sozialen Systems schon vor. Man könnte demnach sagen, dass ein Bezugsproblem bzw. eine Funktion vorgefundene Lösungen zu einem System zusammenfasst. Das Bezugsproblem bzw. die Funktion dient dazu, bei der Entstehung eines sozialen Systems bereits vorliegende Lösungen zu reprobematisieren. Um ein Beispiel zu bringen: wenn Luhmann die allmähliche Entstehung des Kunstsystems im 14. Jh. ansetzt, dann muss er eine Funktion angeben, welche die damals selbstverständlich schon existierenden Lösungen – nämlich die Kunstwerke, die bis zu diesem Zeitpunkt geschaffen worden waren, aber noch anderen sozialen Systemen, beispielsweise der Religion, subordiniert waren – neu problematisiert. Er muss zeigen, dass mit dem Beginn der Ausdiffe-

<sup>10</sup> Der mathematische Funktionsbegriff ist sehr vielfältig und daher schwer auf einen Nenner zu bringen. August (1998, S. 426) beschreibt ihn zusammenfassend folgendermaßen: „Größe, die in ihrem Wert von einer anderen veränderlichen Größe od. mehreren Größen abhängt ist: der Flächeninhalt eines Quadrats ist eine Funktion von dessen Seitenlänge; eine Funktion mit zwei Variablen.“ Die zeitgenössische Mathematik kennt zudem rekursive, charakteristische, polymome, rationale, analytische, geometrische, holomorphe Funktionen etc. Vgl. Mittelstraß (1995, S. 691-696.)

<sup>11</sup> Niklas Luhmann, „Funktion“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, neubearb. Ausg., hrsg. von J. Ritter und R. Eisler, Basel, Stuttgart 1972, Sp. 1142f.

<sup>12</sup> Für Luhmann gibt es drei, streng voneinander unterscheidene Systemarten: biologische, psychische und soziale Systeme. In diesem Aufsatz werden aber nur soziale Systeme thematisiert, denen sich Luhmann ohnehin schwerpunktmäßig widmet und zu denen auch die Kunst zählt.

<sup>13</sup> Luhmann 1972, Sp. 1140.

<sup>14</sup> Luhmann 1997, S. 223.

<sup>15</sup> Claudio Baraldi, „Funktionale Analyse“, in: *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, hrsg. von Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi, Elena Esposito, Frankfurt/Main 1997, S. 61.

renzung des Kunstsystems ein bestimmtes Bezugsproblem die systeminternen Operationen anleitet bzw. ordnet.

Luhmann formuliert nun das Bezugsproblem bzw. die Funktion der Kunst folgendermaßen:

„Man kann deshalb auch sagen, es sei die Funktion der Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen – und dies im Hinblick auf die Ambivalenz, daß alles Beobachtbaren etwas der Beobachtung entzieht [...]. Die Kunst hat mithin ihr eigenes Paradox, das sie schafft, indem sie es auflöst, in der Beobachtbarkeit des Unbeobachtbaren“.<sup>16</sup>

Diese kryptische Formulierung gilt es freilich näher zu erläutern. Luhmann selbst hat das Problem erkannt. Er erklärt aber auch, warum die Funktion der Kunst so unkonkret ausfällt:

„Wenn es zur Ausdifferenzierung von Funktionssystemen kommt, werden entsprechende Bezugsprobleme so weit abstrahiert, daß vorgefundene Einrichtungen [in Bezug auf das Kunstsystem also Kunstwerke] als Problemlösung darstellbar und zugleich funktional äquivalente Problemlösungen erkennbar werden“.<sup>17</sup>

Doch was bedeutet es, dass es die Funktion von Kunst sei „Beobachtbarkeit des Unbeobachtbaren“ zu gewährleisten und das, obwohl „alles Beobachtbaren etwas der Beobachtung entzieht“?

Der Verständnisschlüssel für diese Definition ist Luhmanns äußerst diffizile – auf einer konstruktivistischen Erkenntnistheorie basierende – Theorie der Beobachtung; die Delfef Krause prägnant zusammenfasst:

„Beobachtung [ist die] Handhabung einer Unterscheidung; eine unterscheidende und das Unterschiedene zugleich bezeichnende [...] Operation. Das autopoietische System beobachtet sich z.B. anhand der operativen Einheit der Geldzahlung als wirtschaftliches System, unterscheidet sich als System von Zahlungen und als nichts anderes; nicht als ein anderes System. Ein Beobachter erster Ordnung kann nur sehen, was er sieht; er operiert auf der Ebene des Faktischen (Objektiven). Ein Beobachter erster Ordnung kann nicht zwischen System und Umwelt unterscheiden. Zwar ist durch jede Unterscheidung und Bezeichnung von etwas das Nichtunterschiedene stets mitgegeben, hier durch die Unterscheidung von System die Umwelt des Systems. Das operierende bzw. seine Unterscheidungen vollziehende System (z.B. ein Unternehmen als System im wirtschaftlichen System) sieht und *actu* nur Geldzahlungen. Im Moment des Vollzugs der Operationen sind etwa das Woher und Warum der Zahlungen in der Umwelt des Systems unsichtbar. [...] Dagegen vermag ein Beobachter zweiter Ordnung zu sehen, was der beobachtete Beobachter erster Ordnung

sieht und was er nicht sieht. Erst er kann eine System-Umwelt-Unterscheidung benutzen. Beobachter zweiter Ordnung ist jeder Beobachter, der einen Beobachter beobachtet [z.B. kann sich das Unternehmen auch selbst beim Beobachten beobachten]. [...] Eine Beobachtung zweiter Ordnung ist nicht gleichzeitig möglich, ihre operative Handhabung setzt eine zeitliche Differenz voraus. [...] Die [Beobachtung] zweiter Ordnung ist der [Beobachtung] erster Ordnung zwar hierarchisch übergeordnet, bleibt aber selbst eine [Beobachtung] erster Ordnung. Im Falle der [Beobachtung] dritter Ordnung wird nach der Beobachtbarkeit des Beobachtens von [Beobachtung]en gefragt [...], aber auch das bleibt eine [Beobachtung] erster Ordnung. [Beobachtung]sverhältnisse bleiben strikt horizontale und dabei zirkuläre Beziehungen.“<sup>18</sup>

Hieraus kann nun einigermaßen deutlich werden, was Luhmann meinen könnte, wenn er dem Kunstsystem die Funktion zuschreibt die „Beobachtbarkeit des Unbeobachtbaren“ zu ermöglichen. Das Kunstsystem, und mit ihm konsequenterweise auch die Musik, unterscheidet sich von anderen Funktionssystemen dadurch, dass es stets eine spezifische Art des Beobachtens eröffnet, nämlich immer die Beobachtung zweiter Ordnung.

Kunstwerke (z.B. Partituren) sind nach Luhmann Beobachtungen der Welt, des unmarked space, und demzufolge Beobachtungen erster Ordnung, die es aber ihrerseits darauf anlegen beobachtet zu werden, die also eine Beobachtung zweiter Ordnung, einen Anschluss, herausfordern. Man erkennt in ihnen „ein Eingebnis des Handelns von jemandem“<sup>19</sup> – nämlich des Künstlers, der über seine Handlung die Welt markiert bzw. beobachtet hat – und als Produkte des Handelns sind sie artifizuell und nicht natürlich. Sie unterscheiden sich von anderen artifizuellen Gegenständen – beispielsweise Stühlen – dadurch, dass sie keinen externen Nutzen haben bzw. Zweck erfüllen. Ihre Funktion ist eine Art Selbstzweck, *l'art pour l'art*, Kunst um der Kunst willen, oder genauer: die Produktion von Anschlussmöglichkeiten an die kunstsystemimmanente Kommunikation durch oder über Kunst.

Doch zugleich haben die Kunstwerke als Bestandteile des Kunstsystems – und das ist gewissermaßen das Luhmannsche Paradox – eine konkrete gesamtgesellschaftliche Funktion: sie sollen „Welt in der Welt“ erscheinen lassen. Da ein Kunstwerk ein fiktionales Gebilde ist und als solches in Gegensatz zur Realität, zur Welt steht, gleichzeitig jedoch Bestandteil der Realität ist, lässt es Realität doppelstimmig als Konstruktion erscheinen: nämlich einmal als „fiktionale Realität“ und einmal als „reale Realität“<sup>20</sup>, wie Luhmann es ausdrückt. Es obliegt dem

<sup>18</sup> Delfef Krause, *Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*, Stuttgart 1996, S. 82f.

<sup>19</sup> Elena Esposito, „Kunst“, in: *GLU*, S. 105.

<sup>20</sup> Vgl. Luhmann 1997, S. 457.

<sup>16</sup> Luhmann 1997, S. 241.

<sup>17</sup> Luhmann 1997, S. 225.

Kunstwerk, eine Beobachtung zweiter Ordnung auszulösen, die sichtbar machen soll, welche Möglichkeiten an realer Realität das Kunstwerk ausgeschlossen hat, um eigenen Formkombinationen Geltung zu verschaffen. Ergo hat das Kunstsystem die gesellschaftliche Funktion, der Welt eine Möglichkeit anzubieten, sich selbst von ausgeschlossenen Möglichkeiten her zu beobachten.<sup>21</sup> Diese – wenn man so will – erkenntnistheoretische Funktion, die das Kunstsystem für das Metasystem Gesellschaft hat, kommt per definitionem auch der Musik zu, aber natürlich nicht nur ihr, sondern auch der Literatur, dem Schauspiel, der bildenden Kunst etc.

Den Hintergrund für diese eigenwillige Definition der Funktion des Kunstsystems – die, wie wir sahen, eigentlich zwei Ebenen hat – bildet Luhmanns Prämissen, dass der Funktionsbegriff vom Zweckbegriff streng zu unterscheiden sei.<sup>22</sup> Soziale Systeme sind funktional statt zweckspezifisch-teleologisch ausdifferenziert. Deshalb nennt Luhmann soziale Systeme auch Funktionssysteme. Das bedeutet, dass jedes soziale System genau eine Funktion hat, welche sozusagen als Dreh- und Angelpunkt für dieses System anzusehen ist, jedoch nicht als Zweck, der erreicht werden soll. Ein System bildet sich also um eine Funktion, um ein Bezugsproblem herum. D.h., dass es ohne die Funktion das System nicht gäbe.<sup>23</sup> Hat sich das System dann einmal gebildet, so erfüllt es kontinuierlich die eigene Funktion.<sup>24</sup> Diese Funktion ist latent, gewissermaßen verborgen, aber dennoch fortwährend wirksam. Die Funktion kann sich prinzipiell sogar ändern bzw. durch eine andere ersetzt werden – allerdings hat ein System stets nur eine Funktion.<sup>25</sup>

Unter anderem in seinem Buch *Zweckbegriff und Systemrationalität* (1973) beschreibt Luhmann ausführlich warum er den Zweckbegriff im Kontext der Systemtheorie durch den Funktionsbegriff ersetzen will. Luhmanns Absicht ist eine Detranszendentalisierung der Systemtheorie bzw. der Gesellschaftstheorie. Statt nach dem Zweck des Zwecks zu fragen, hat vielmehr die latente Funktion eines Systems zu interessieren. Statt der Frage nach dem Wozu, interessiert nur noch

<sup>21</sup> Elena Esposito, „Kunstsystem“, in: *GLU*, S. 107.

<sup>22</sup> Vgl. Luhmann 1997, S. 222.

<sup>23</sup> Am Beispiel des Kunstsystems siehe Niklas Luhmann, „Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst“, in: *Srll: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskursleitens*, hrsg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1986, S. 623ff. „Innerhalb der modernen Gesellschaft ist eine Ausdifferenzierung von Kunst nur möglich mit Bezug auf eine spezifische Funktion, die in diesem System und nirgendwo sonst erfüllt wird. Funktionale Differenzierung bedeutet: Auf-sich-selbst-Stellen einzelner Funktionsbereiche [...] Sie bedeuten auch: Auflösung alter Multifunktionalitäten“.

<sup>24</sup> Niklas Luhmann, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. (= Reihe „um 9“). Am Nev der Zeit. Vorträge im Kunstmuseum Bern, hrsg. von Gerhard J. Lischka, Bern 1994, S. 10.

<sup>25</sup> Die Frage, die sich mir stellt, ist, ob das System mit einer veränderten Funktion überhaupt noch dasselbe System ist?

die Frage nach dem Wie. Anstatt die Kausalität, die Ursache- und Wirkungsbeziehungen gesellschaftlicher Phänomene zu ergründen – was nach Luhmann niemals restlos möglich ist – sollte man besser die unüberschaubare Kontingenz sozialer Systeme hinnehmen. Luhmann empfiehlt, statt von Zweckrationalität mit ihrer Zweck-Mittel-Orientierung auszugehen, die funktionale Systemrationalität als die bessere Beschreibung der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu akzeptieren, weil diese Störungen, Abweichungen, Konflikte und Widersprüche innerhalb eines Systems besser erfasst.<sup>26</sup>

Luhmann möchte den historisch gewachsenen Kausalitätsdebatten – insbesondere innerhalb der Systemtheorie – mit Hilfe des Funktionsbegriffs einen neuen Impuls geben, indem er ihre Endlosigkeit betont. Er möchte aufzeigen, dass man diese Debatten niemals zu einem für alle Beteiligten befriedigenden Ergebnis führen können wird, wegen der Komplexität der Kausalität:

„Kausalität ist ein Urteil, eine Beobachtung eines Beobachters, eine Kopplung von Ursachen und Wirkungen, je nachdem, wie der Beobachter seine Interessen formiert, wie der Beobachter Wirkungen und Ursachen für wichtig oder für unwichtig hält. Kausalität ist eine selektive Aussage: Bestimmte Ursachen interessieren, weil man in Bezug auf die Wirkungen unsicher ist. Oder man will bestimmte Wirkungen erreichen und fragt von dort aus zurück, welche Ursachen sie ermöglichen. Formal gesehen, ist Kausalität ein Schema der Weltbeobachtung. Man könnte für alle Wirkungen immer wieder auf weitere Wirkungen, auf Nebenwirkungen, auf unabsichtliche Wirkungen und so weiter übergehen. Aber das hat natürlich Grenzen. Wir können nicht die gesamte Welt kausal auflgliedern. Das würde die Informationskapazität eines jeden beobachtenden Systems sprengen. [...] Es gilt aber auch deshalb, weil es Kausalzurechnungen gibt, die eher unüblich sind, zum Beispiel die Kausalität negativer Tatsachen: Gestern Abend ging meine Wagentür am Fahrersitz nicht auf. Ich muss das Auto zur Werkstatt fahren, wenn sich das wiederholen sollte. Dann muss die Tür repariert werden oder das Steuer auf die andere Seite verlegt werden.“ Ein negatives Faktum wird Ursache für ein bestimmtes Handeln. Die Tür ging nicht auf. Strukturzurechnungen sind ein ähnlicher Fall einer unüblichen Kausalzurechnung, zum Beispiel wenn die kapitalistische Gesellschaft wegen bestimmter Strukturen der Monetarisierung von Arbeit und so weiter für bestimmte Effekte Ursache sein soll. Es gibt also nicht nur die Unendlichkeit von Ursachen und Wirkungen. Es gibt auch – jedenfalls für Systeme, die die Möglichkeit haben, darauf zu achten – die Unterlassenskausalität und die Strukturkausalität.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Vgl. Niklas Luhmann, *Zweckbegriff u. Systemrationalität*, Frankfurt/Main 1973. Außerdem: Hauke Brunkhorst, „Niklas Luhmann“, in: *Großes Werklexikon der Philosophie*, Bd. 2, hrsg. von F. Volpi, Stuttgart 1999, S. 948ff.

<sup>27</sup> Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, hrsg. von Dirk Baecker, Opladen 2002, S. 94.

### III. Kritik an Luhmanns Funktionsbegriff

Luhmanns durchaus berechtigter Hinweis auf die hyperkomplexen Kausalitäten der Welt ist zugleich Ausgangspunkt seines systemtheoretischen Reduktionismus und seines „Fundamentalismus der Funktion“.<sup>28</sup> Marcus Otto zeigt auf, dass Luhmann seinen Ausgangspunkt – die Unentscheidbarkeit der Debatten angesichts der unüberschaubaren Komplexität von Kausalität – scheinbar aus dem Auge verliert, wenn er gesellschaftlichen Systemen eindeutige Funktionen zuweist:

„Hinter der Fassade seines differenztheoretischen Postulats führt Luhmann letztlich also einen im Verhältnis zur soziologischen Tradition zwar reformulierten, gleichzeitig aber fundamentalisierten Begriff der Funktion ein, um im Stile eines spätestens seit [Carl] Schmitt weitgehend bekannten Dezinionismus die moderne Gesellschaft und ihre Geschichte, die zugleich unter dem Titel der Evolutionstheorie differenzierungstheoretisch (wohlgenutzt nicht differenztheoretisch) und unterscheidungslogisch gleichgeschaltet wird, zurückzuführen auf eine binäre Logik des Entweder-Oder. Geht es differenzierungstheoretischen Ansätzen (Jacques] Derrida, [Gilles] Deleuze) um die Thematisierung von Unentscheidbarkeiten, so dient Luhmanns binäre Logik der Herstellung totaler Entscheidbarkeit, die in der Instanz selbstreferenzieller Funktionssysteme durch die Zuschreibung funktionaler Eindeutigkeit ihre Letztbegründung findet.“<sup>29</sup>

Otto-Peter Obermeier bemerkt zur Luhmannschen Technik der funktionalen Analyse: „Sie ist radikal im Sinne an die Wurzeln altheuropäischen Denkens gehend, sie ist höchst problembeladen, da in vieler Hinsicht Klärungsbedürftig.“<sup>30</sup> Insbesondere die uneinheitlichen Begriffe, die Luhmann für die Be- und Umschreibung seiner Technik bzw. Methode verwendet, erschweren und / oder verhindern ein Verständnis: „Luhmann hat nicht allzu viel Arbeit darauf verwendet, eine einheitliche Begrifflichkeit in Bezug auf seine Methode aufzubauen.“<sup>31</sup> So verwendet er beispielsweise synonym für Funktion die Begriffe: *Aufgabe*, *Perspektive*, *Bezugsgeschichtspunkt*, *Bezugseinheit*, *Bezugspunkt*, *Geschichtspunkt*, *Leistungsgeschichtspunkt*, *Vergleichsgeschichtspunkt*, *spezieller Standpunkt*, *Problem*,

<sup>28</sup> Vgl. Marcus Otto, „Anzeichen eines Fundamentalismus der Funktion in Luhmanns systemtheoretischer Gesellschaftstheorie“, in: *Die Logik der Systeme. Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns*, hrsg. von Peter-Ulrich Merz-Benz und Gerhard Wagner, Konstanz 2000, S. 371-380.

<sup>29</sup> Ebd., S. 379f.

<sup>30</sup> Otto-Peter Obermeier, *Zweck-Funktion-System. Kritisch konstruktive Untersuchung zu Niklas Luhmanns Theoriekonzeptionen*, Habilitationsschrift, Freiburg i. B.; München 1988, S. 145.

<sup>31</sup> Ebd., S. 145.

*Bezugsproblem* und *Problemgeschichtspunkt*.<sup>32</sup> Der, „von der systematischen Perspektive aus betrachtet, schwerwiegendste Mangel“<sup>33</sup> des Luhmannschen Funktionalismus ist Obermeier zufolge der Umstand, dass Luhmann von der Linearität von Zwecken ausgeht und seinen disponiblen Funktionalismus (= Funktionalismus, bei dem jede Funktion zur Disposition stehen kann bzw. austauschbar ist) im Kontext des Zweckbegriffs vorstellt.<sup>34</sup>

Auch Helmut Thome macht auf die merkwürdige Vermengung von Zweck- und Funktionsbegriff bei gleichzeitigen Impetus sie streng unterscheiden zu wollen aufmerksam. Zudem weist er auf die unklare Differenz zwischen *Bezugs-* und *Bestandsproblem* sowie die Unmöglichkeit der Verifikation und Falsifikation äquivalenzfunktionaler Aussagen hin.<sup>35</sup>

Mit Bezug auf einen „spezifizierten“ Luhmannschen Funktionsbegriff – der Funktion von Kunst – möchte ich die Kritik noch dahingehend ergänzen, dass ich frage, ob diese Funktion tatsächlich systemspezifisch ist oder nicht vielmehr auch von anderen Systemen bedient wird bzw. werden kann? Luhmann selbst scheint indirekt zuzugeben, dass die Spezifik der Kunstfunktion so spezifisch nicht ist, wenn er äußert, dass die Kunst „als Symbolisierung eines ganz allgemeinen Modells der Funktionssysteme der modernen Gesellschaft“ zu verstehen sei und „daß die moderne Gesellschaft das überall realisiert, was in der Kunst exemplarisch und in gewisser Weise geschützt“<sup>36</sup> vorstrahlen geht.

### IV. Konsequenzen für die Musikwissenschaft

Kommen wir nun, nachdem wir Luhmanns Funktion der Kunst und die mit ihr einhergehenden Probleme angerissen haben, zur Ausgangsfrage dieses Aufsatzes zurück: Kann Luhmanns systemtheoretische Funktion der Kunst der Musikwissenschaft ein Modell sein? Anders gefragt: Teilt die Musik die Funktion der Kunst, oder hat sie *eine* oder *mehrere* eigene Funktion(en)?

Zuerst einmal ist festzuhalten, dass die Musikwissenschaft die von Luhmann propagierte strenge semantische Unterscheidung zwischen Funktions- und Zweckbegriff (bislang) nicht vornimmt, sondern beide Begriffe synonym gebraucht. Sie unterstellt sowohl auf der Seite des Produzenten als auch auf der Seite des Rezipienten von Musik Funktions- bzw. Zwecksetzungen, welche

<sup>32</sup> Ebd., S. 146f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 183.

<sup>34</sup> Ebd., S. 183 u. 186.

<sup>35</sup> Helmut Thome, *Der Versuch die ‚Welt‘ zu begreifen. Fragezeichen zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*, Frankfurt/Main 1973, S. 82ff.

<sup>36</sup> Niklas Luhmann, „Die Autonomie der Kunst“, in: *Art & Language & Luhmann*, hrsg. vom Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. B. und dem Kunstraum Wien, Wien 1997, S. 189f.

selbstredend nicht immer verwirklicht werden, weil musikalische Prozesse in eine komplexe Vielgliedrigkeit übergreifender sozialer Strukturen eingebettet sind und somit Funktionsverlust, Funktionswandel und Funktionsniveellierung nicht von vornherein auszuschließen sind.<sup>37</sup>

Die Musikwissenschaft kennt im Gegensatz zu Luhmann viele Beispiele, die zeigen, dass zeitgenössische Musik für musikfremde, also systemfremde Zwecke bzw. Funktionen genutzt wird<sup>38</sup>, z.B. in der Musiktherapie, in der Werbung, bei politischen, militärischen, oder kirchlichen Prozessionen, als Distinktionsmittel sozialer peer-groups, als Mittel für die Bestreitung des Lebensunterhalts und nicht zuletzt als Mittel zur Ablenkung, zum Vergnügen und zur Unterhaltung. Der Anthropologe Alan P. Merriam differenziert gar zehn *Hauptfunktionen der Musik*: 1. emotionaler Ausdruck, 2. ästhetischer Genuss, 3. Unterhaltung, 4. Kommunikation, 5. symbolische Repräsentation, 6. physische Reaktion, 7. soziale Normierung, 8. rituelle und institutionelle Überhöhung, 9. kulturelle Stabilität und Kontinuität, 10. Integration in gesellschaftliche Gruppenprozesse.<sup>39</sup>

Die Musikwissenschaft hat aber auch eine Redeweise entwickelt, die der Luhmannschen Rede von der Funktion eines sozialen Systems in gewisser Hinsicht gleicht: Während Luhmann davon spricht, dass die Operationen eines System von dessen Funktion, und nur von ihr, angeleitet werden, thematisiert die Musikwissenschaft eine *Eigenfunktion* bzw. einen *Selbstzweck von Musik* mit dem dahinterstehenden Konzept von *l'art pour l'art* bzw. *autonomer Musik*. Theodor W. Adorno plädiert in diesem Kontext gar für eine ideale Funktion der (Neuen) Musik, welche in ihrer Funktionslosigkeit bestehen sollte<sup>40</sup>, was nur als eine moralischere Form der Rede von autonomer Musik zu verstehen ist. Ob man in diesem Sprachmodus der Wirklichkeit musikalischer Praxis gerecht wird, darf bezweifelt werden, da hierbei elitäre Ausgrenzungsmechanismen an den Tag treten, die, um den Preis eines vermeintlich autonomen Kunstwerkes, eine Reduktion von Musik auf wenige ‚echte‘ – die breite Musikpraxis ausklammernde – Werke in Kauf nehmen. Dabei wird übersehen, dass sich selbst noch hinter diesen ‚echten‘ Musikwerken musikfremde bzw. systemfremde (soziale, psychologische etc.) Zwecke bzw. Funktionen verbergen. Analog zu Luhmann zeichnet sich so auch in der musikwissenschaftlichen Rede vom Selbstzweck bzw. der Eigen-

funktion von Musik ein Fundamentalismus ab, der sich einer detaillierten kausalen Analyse der Fremdreferenzialität von Musik entzieht, um deren Selbstreferenzialität hervorzuheben.<sup>41</sup>

Der musikwissenschaftliche Terminus *funktionale Musik* ergibt überhaupt nur vor diesem Hintergrund einen Sinn, denn er bezeichnet *zweckgebundene Musik*<sup>42</sup> und setzt damit indirekt *zwecklose Musik* (autonome Musik) voraus.

„Mit dem Wort Funktion sowie mit dem etwa seit Mitte der 1940er Jahre geläufig gewordenen Begriff funktionale Musik als musiksoziologische Kategorie‘ wird die Bindung von Musik an eindeutig bestimmbare ökonomisch bzw. gesellschaftlich bedingte außermusikalische Zwecke gekennzeichnet. [...] Im engeren Sinne dient funktionale Musik als ‚Bezeichnung für Hintergrundmusik‘ wie Arbeits- oder Kaufhausmusik.“<sup>43</sup>

In diesem engeren Sinne findet sich auch vereinzelt der Terminus *funktionelle Musik*:

„Unter *funktionaler Musik* [...] als einer speziellen Form von ‚*funktionaler Musik*‘ [...] wird Musik verstanden, die ausschließlich zur Verwendung in Geschäften, Einkaufszentren, Produktionsstätten, Büroarbeitsplätzen, Warteschalen, Gaststätten und Hotels hergestellt wird.“<sup>44</sup>

Hugo Riemann, der den Begriff *funktionale Musik* prägte<sup>45</sup>, verwandte ihn aber eigentlich in einem ganz anderen Sinne, nämlich als musiktheoretische Bezeichnung für Musik, die sich im Rahmen kadenzbezogener Harmonie bewegt. Die von ihm so benannten drei *Hauptfunktionen* Tonika, Subdominante und Dominante bilden noch heute die Basis für *funktionsharmonische Analysen* vor allem klassischer und romantischer Konzertmusik sowie zeitgenössischer Populärmusik.

<sup>37</sup> Hanns-Werner Heister, „Zweckbestimmung von Musik“, in: *Musikwissenschaftl. Ein Grundkurs*, hrsg. von Herbert Bruhn und Helmut Kösing, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 208.  
<sup>38</sup> Zwar räumt Luhmann in seiner Systemtheorie systemfremden Zwecken durchaus einen Platz ein, aber er vernachlässigt deren Explikation zugunsten einer umfangreichen Beschreibung der Systemfunktionen.

<sup>39</sup> Vgl. Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.

<sup>40</sup> Christian Kaden, „Musiksoziologie“, in: *MGG<sup>2</sup>*, Sp. 1622; „Adorno erblickt mithin die (ideale) Funktion von Musik in ihrer Funktionslosigkeit, der Unangänglichkeit zur Affirmation, die wesentlich dadurch sich begründet, daß die Werke die Wahrheit sagen und die Antinomien der Gesellschaft aufnehmen in ihre Materialität“.

<sup>41</sup> Insofern zähle ich mich zu denjenigen, die Carl Dahlhaus – in seinem Aufsatz „Autonomie und Bildungsfunktion“, in: *Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik*, (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre, Bd. 9) hrsg. von Sigrid Abel-Struh, Mainz 1973, S. 23 – folgendermaßen beschreiben: „Manche Vertreter einer engagierten, funktionalen Musik suchen den ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien, durch die sie sich belästigt fühlen, mit der Behauptung auszuweichen, daß Musik, die sich autonom dünke, es in Wahrheit gar nicht sei, daß vielmehr auch sie durch – offene oder latente – Funktionen bestimmt werde, von denen ihre Entstehung und Wirkung abhängt. Sowohl die scheinbar autonome als auch die funktionale Musik müsse also an den Zwecken, die sie erfüllen soll, und an der Rezeptionsweise des Publikums, für das sie geschrieben wurde, gemessen werden [...]“

<sup>42</sup> Albrecht von Massow, „Funktionale Musik“, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* (=Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1), hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 157.

<sup>43</sup> Ebd., S. 157.

<sup>44</sup> Helmut Kösing, „Angewandte Musikpsychologie“, in: *MGG<sup>2</sup>*, Sp. 1583.

<sup>45</sup> Vgl. Hugo Riemann, *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Leipzig 1880.

Die neueste musikwissenschaftliche Forschung beginnt im Zuge der Aneignung der Luhmannschen Systemtheorie auch über die Funktion eines denkbaren Musiksystems bzw. eines musikalischen Subsystems nachzudenken. Dabei wird an Forschungen der thematisch benachbarten Literaturwissenschaft angeknüpft, welche sich bereits seit längerem mit Luhmanns Systemtheorie beschäftigt.

Die Literaturwissenschaft wendet sich zwar von Luhmanns Funktionsbestimmung der Kunst ab, ersetzt sie jedoch nur durch eine andere, die wiederum nur eine Funktion in den Mittelpunkt stellt: Siegfried J. Schmidt<sup>46</sup> spricht lediglich von einer Funktion der Kunst (und somit auch der Literatur), die kein anderes gesellschaftliches Handlungssystem erfüllt, bleibt inhaltlich aber offen. Demgegenüber sehen sowohl Gerhard Plumpke<sup>47</sup> als auch Nils Werber<sup>48</sup> in der *Unterhaltung* die einzige bzw. primäre Funktion der Kunst (inklusive der Literatur).

Tajana Böhme-Mehner kommt aus Sicht der Musikwissenschaft zu der Überzeugung, dass „dieser Ansatz zur Funktion des Systems Kunst stichhaltig erscheint“<sup>49</sup> und kombiniert ihn mit Luhmanns Ansatz, dass es die Funktion der Kunst sei auf die Kontingenz der Welt hinzuweisen bzw. die Beobachtung (von Welt) zu disziplinieren. Sie stellt dabei zwar fest, dass „darmit auch ein systemtheoretisches Prinzip umgangen scheint“, möchte sich aber dennoch auf die „Kombination dieser beiden Funktionen einigen, da erst in der Wechselwirkung dieser Erklärung von Welt und der unterhaltenden Wirkung Kunst tatsächlich gespiegelt scheint“<sup>50</sup>.

Mir scheint, dass diese Funktionskombination, die ja nicht nur auf die Kunst im Allgemeinen, sondern auch auf die Musik – und in diesem Falle sogar auf die Oper – im Besonderen abstellt, unbefriedigend bleibt. Aus Gründen der systemtheoretischen Konstruktion wird bei Böhme-Mehner quasi willkürlich den beiden Funktionen – die eigentlich drei sind (Kontingenzerweis, Beobachtungsdisziplinierung und Unterhaltung) – ein Vorrang eingeräumt, was zur Folge hat, dass andere Funktionen unter den Tisch fallen, z.B. die Funktion *Kapitalertrag* bzw. *Profit*.

Selbst wenn man von einer Hierarchie von Kunst- bzw. Musikfunktionen ausgehen würde – was Luhmann nicht tut –, bliebe es fraglich, ob z.B. die Unterhaltungsfunktion die vorgeordnete bzw. dominante wäre. Betrachtet man etwa die Kommerzialisierung der Kunst bzw. Musik, insbesondere im 20. Jh., dann liegt

<sup>46</sup> Siegfried J. Schmidt, *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*, Braunschweig 1980, S. 14.

<sup>47</sup> Gerhard Plumpke, *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 55f.

<sup>48</sup> Nils Werber, *Literatur als System*, Opladen 1992, S. 64f.

<sup>49</sup> Tajana Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?*, Essen 2003, S. 69.

<sup>50</sup> Ebd., S. 70.

die Vermutung nahe, dass auch der Profit eine wichtige Funktion von Musik ist und mit der Unterhaltungsfunktion mindestens gleichgestellt werden müsste. Herbert Bruhn und Hermann Raabe<sup>51</sup> halten dazu Folgendes fest:

„Die Ablehnung ökonomischer Gesichtspunkte ist um so verwunderlicher, als Musik und ihre Vermittlung an den Hörer höchstens in den Klöstern des frühen Mittelalters vollständig davon abzukoppeln waren. Durch die frühzeitig einsetzende Differenzierung zwischen Musikhörern und Musikschaffenden in Europa mußten Menschen davon leben, daß sie ihre musikalische Schaffenskraft gegen Bezahlung anboten. Dies traf nicht nur auf die Volksmusiker zu, die singend vom Tagesselbstern berichten (Troubadours, Trouvères) oder zu Festlichkeiten aufspielten. Auch bei Hof und in der Kirche spielten und komponierten Musiker gegen Honorar. Erst mit dem Erstarken des Bürgertums entwickelte sich im 18. und 19. Jahrhundert der Typus des Amateurmusikers, der unabhängig von ökonomischen Gesichtspunkten zum reinen Vergnügen Musik machen konnte. [...] Neu für das 20. Jahrhundert ist, daß Herstellung und Distribution von Musik den Charakter einer Industrie gewonnen haben“.

Die aus meiner Sicht differenzierteste Analyse der Funktionen von Musik liefert Paul Riggenbach in seiner methodisch ausgereiften Dissertationsschrift *Funktionen der Musik in der modernen Industriegesellschaft. Eine Untersuchung zwischen Empirie und Theorie*.<sup>52</sup> Er schreibt:

„Unter Funktionen wird in dieser Untersuchung ganz allgemein das In-Beziehung-Setzen von gesellschaftlichen Elementen verstanden. Ein Vorteil dieser offenen Begriffsbestimmung liegt darin, daß sie sich nicht auf eine bestimmte Theorieorientierung festlegt und schon gar nicht auf einen ‚Ansatz nach ...‘. So ist sie z.B. sowohl mit der Systemtheorie als auch mit der Kritischen Theorie kompatibel, zwei Theorieorientierungen also, die äußerst gegensätzlich erscheinen. Unter ‚In-Beziehung-Setzen‘ fallen sowohl einseitige Beziehungen (z.B. Wirkungen) als auch wechselseitige Beziehungen, seien sie in einem interaktionistischen, struktur-funktionalistischen oder gar dialektischen Sinne verstanden. Aber selbst mehrseitige Austauschbeziehungen, etwa im Rahmen von Diskursen, intersubjektiven Konstruktionsprozessen oder gar komplexen Marktbeziehungen finden im Ausdruck In-Beziehung-Setzen Platz.“<sup>53</sup>

Auch wenn diese Funktionsdefinition auf den ersten Blick der Luhmannschen Funktionsbestimmung in Bezug auf den Abstraktionsgrad, in nichts nachsteht, erweist sie sich jedoch auf den zweiten Blick als die präziser und evidentere, weil sie auch empirisch gewonnen und somit verifizierbar ist. Riggenbach weist jeder *Funktion* (die In-Beziehung-Setzung von gesellschaftlichen Elementen)

<sup>51</sup> Herbert Bruhn, Hermann Raabe, „Ökonomische Aspekte der Musikvermittlung“, in: Herbert Bruhn und Helmut Rösing 1998, S. 390.

<sup>52</sup> Diss. Uni Hamburg, Marburg 2000.

<sup>53</sup> Ebd., S. 15.



mindestens eine *Dimension* (die Qualität einer Funktion) zu und bringt des Weiteren eine sog. *Tendenz* (die historische Veränderung einer Funktion) ins Spiel. Riegenbach führt dann im Detail die Funktionen, die Dimensionen der Funktionen und die Tendenzen der Funktionen von Musik auf, was aus Platzmangel hier unterbleiben muss.

Mir ist es nur wichtig zu zeigen, dass Riegenbachs Analyse zu Funktionen führt, die er sogar noch um Dimensionen und Tendenzen erweitert und demzufolge nicht wie Luhmann alles ausklammert, was (insbesondere systemtheoretisch) problematisch, weil komplex ist. Luhmanns Impetus, Komplexität systemtheoretisch zu reduzieren, ist nur nötig, weil er *die* Welt und *die* Gesellschaft im Ganzen zu fassen sucht – ein nicht gerade bescheidener Anspruch.

Während Luhmanns Stoßrichtung auf das Allgemeine abzielt, geht es Riegenbach um Besonderheiten. Während Luhmann zum Essentialismus<sup>54</sup> neigt, tendiert Riegenbach zum historischen Relativismus. Ob es für musikwissenschaftliche Forschung heute noch aussichtsreich ist, nach dem Wesen von Kunst (und Musik) – Luhmann nennt es kassierend die Funktion von Kunst (bzw. Musik) – zu fragen, oder ob es gewinnbringender ist, nach bestimmten historischen Beziehungen zwischen gesellschaftlichen Elementen zu suchen, die Musik beeinflussen und die von Musik beeinflusst werden – Riegenbach nennt es die Funktionen von Musik –, scheint mir jedenfalls klar zugunsten des Letzteren beantwortbar.

Eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Systemtheorie von Niklas Luhmann tendiert unweigerlich zu problematischen holistischen Aussagen über *die* Musik und zur Simplifizierung – Luhmann nennt es beschönigend Reduktion – der hochkomplexen gesellschaftlichen Strukturen, mit denen Musik verbunden ist. Besonders deutlich zeigt sich dieser Umstand, wenn man Luhmanns Funktion der Kunst musikwissenschaftlich fruchtbar machen will.

## Galanterie als Kommunikationsideal und Medium der Kommunikation

Zum Verhältnis des galanten Stils in der Musik und der Galanterie als Umgangsform bei Hofe und im Salon des frühen 18. Jahrhunderts

ALEXANDER DATZ, Leipzig

„Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung, Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge.“<sup>1</sup>

Johann Mattheson, einer der bedeutendsten Musiktheoretiker des frühen 18. Jahrhunderts, widmet sein Buch „Das Neu-Eröffnete Orchestre“ dem „galante homme“.<sup>2</sup> Dies ist die Bezeichnung für den „gebildeten Musikliebhaber“, der ursprünglich aus höfisch-aristokratischen Kreisen stammend später auch in hoher Anzahl in den großen Handelsstädten unter den vermögenden Bürgern anzutreffen war.<sup>3</sup> Mattheson, selbst ein Vertreter der bürgerlichen Intelligenz, befasst sich mit der Musik als einem Gegenstand, der seine hohe Bedeutung vor allem auf dem Gebiet des heutigen Deutschlands und vermittelt über das Bürgertum erhält. Er versucht, die kompositorisch-technischen Strukturen mit den neu entstandenen Bedürfnissen an die Rezeption von und Kommunikation über die „edle Music“ zu verbinden. Und somit im Sinne der Benimm- und Verhaltensanleitungen bei Hofe einen Beitrag zu galanter Kommunikation über Musik, eben eine „Anleitung“ zu geben.

Die „Galanterie“ als Kommunikationsideal des 17. und 18. Jahrhunderts entsteht ursprünglich im Milieu der „vornehmen Gesellschaft“ bei Hofe. Verbunden mit dem Anspruch an „galante“ Kommunikation war auch ein Verhaltenskonzept, das sich zu jener Zeit ausprägte. Dieses war einem steten Bedeutungswandel ausgesetzt, je nachdem, welche „soziale Schicht“ das Phänomen bewertete. Bür-

<sup>1</sup> Wilhelm Seidel, Art. „Galanter Stil“, in: *MGG*; Sp. 983-989, hier: Sp. 986.

<sup>2</sup> Eine in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts übliche Adressierung, siehe: Daniela Philippi, „Galanter Stil – ein Phänomen jenseits nationaler Idiome in der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts?“, in: *Der galante Distans. Kommunikationsideal und Epochenchwelle*, hrsg. von Andreas Sobbach und Thomas Borgstedt, Dresden 2001, S. 355-368.

<sup>3</sup> Ebd., S. 359. Mattheson war in Hamburg tätig und veröffentlichte dort seine Schrift im Jahre 1713.

<sup>54</sup> Obwohl er den Essentialismus – zumindest verbal – verwirft, kann ich seine Theorie im Ganzen nur als den Versuch deuten, die essentialen Systemstrukturen unserer Welt zu eruieren.